



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

# **ANKARA'DA KAMUSAL ALANLARDAKİ SERAMİK DUVAR PANOLARI**

Özgür Ceren CAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018



# ANKARA’DA KAMUSAL ALANLARDAKİ SERAMİK DUVAR PANOLARI

Özgür Ceren CAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

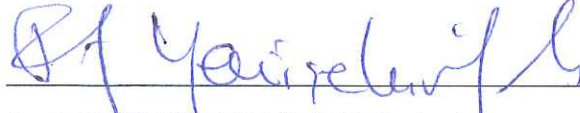
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

## KABUL VE ONAY

Özgür Ceren Can tarafından hazırlanan “Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları” başlıklı bu çalışma, 18 Ocak 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



---

Prof. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU (Başkan)



---

Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP (Danışman)



---

Prof. Dr. Serpil BAĞCI



---

Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK



---

Yrd. Doç. Ufuk Tolga SAVAŞ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

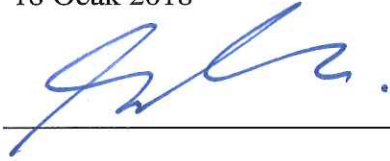


## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

18 Ocak 2018



Özgür Ceren Can

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

**o Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

**• Tezimin/Raporumun 18 Ocak 2019 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

**o Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

**o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

18 Ocak 2018

  
**Özgür Ceren CAN**

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Doç. Dr. A. Pelin şAHİN TEKİNALP danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



**Özgür Ceren CAN**

## TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince benden desteklerini esirgemeyen aileme, özellikle annem Tülay Can'a, tez danışmanım Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp'e, kıymetli hocalarım Prof. Filiz Yenişehirlioğlu'na, Doç. Dr. Cengiz Çetin'e ve Ekrem Özen'e, sevgili dostlarım Can Mengilibörü'ye, Hülya Demirdirek'e, Erhan Muratoğlu'na, Galip Kürkcü'ye, Simin Şay'a, Emrah Aktan'a, Asiye Kayıkçı Aktan'a, Sibel Bağlı Biçer'e ve Yılmaz Ruhi Demir'e, değerli sanatçılar, Bingöl Başarır, Ülkü Bora, Gencay Kasapçı, Erdinç Bakla, Şevket Altuğ, Beril Anılanmert, Ömür Bakırer, Ferhan Taylan Erder'e sonsuz teşekkürler.



## ÖZET

CAN, Özgür Ceren. *Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

“Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları” başlıklı araştırma Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı tez çalışmasıdır. Tezin amacı, 1960’lı ve 1970’li yıllarda yapılmış ve Ankara’da kamusal yapılara yerleştirilmiş olan seramik duvar panolarının birer kamusal sanat eseri ve kent estetiği unsuru olarak belgelemek ve Türkiye’de çağdaş seramik sanatının gelişim süreci içindeki yerlerini analiz etmektir. Tez kapsamında Ankara’da kamusal yapılarda bulunan, 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen seramik panolar belgelenerek, panoların sanatsal özellikleri, çevreleri ile fiziksel ve sosyo-kültürel ilişkiler kurup kuramadıkları, içeriklerinin kamusal olup olmadığı, izleyiciyi katılımcıya dönüştüren yeni kamusal sanat pratikleri ile örtüşüp örtüşmedikleri, bulundukları kentin imajına bir katkıların olup olmadığı ve değişen siyasal süreçlerin yansımalarını taşıyıp taşımadıkları araştırılmıştır. Ankara örnekleri üzerinden, Türkiye’de özellikle Cumhuriyet Dönemi ile başlayan modernleşme paradigmalarıyla bunların çağdaş seramik sanatı üzerindeki etkileri, Türkiye’de çağdaş seramik sanatının disiplinlerarası etkileşimleri, özellikle sanatsal plastik öge olarak mimariyle ilişkisi sorgulanmış; malzeme ve teknik olarak seramiğin sanatsal anlatım dili açısından sahip olduğu olanaklar değerlendirilmiştir.

### Anahtar Sözcükler

Çağdaş Seramik Sanatı, Seramik Duvar Panosu, Türkiye’de Bauhaus, Kamusal Sanat, Yeni Tür Kamusal Sanat, Kent Estetiği, Mimarlık ve Sanat, Türk Modernliği ve Cumhuriyet Dönemi, Ankara, Türkiye, 1960, 1970.

## ABSTRACT

CAN, Özgür Ceren. *Ceramic Murals in Public Spaces in Ankara*, Master of Arts, Ankara, 2018.

Entitled "Ceramic Murals in Public Spaces in Ankara", is a thesis research for the M.A degree in Art History at the Institute of Social Sciences, Hacettepe University. The aim of the thesis is to - as artistic and urban aesthetic elements - document ceramic wall panels that are made in 1960s -1970s and placed in public spaces in Ankara and to analyze their significance in the development of contemporary ceramic art in Turkey. The ceramic panels which are located in public buildings in Ankara, dated t112o 1960 and 1970 are documented, their artistic characteristics, an evaluation of as to whether they could connect with their physical and socio-cultural surroundings, whether their subject matter could be considered public or not, if they contained elements of new public art practices that transform the viewer to a participant and whether they have contributed to the image of the city they are located, as well as if they carry the traces of changing political processes are presented. Through these Ankara -ceramic wall panel-examples, the effects of the modernization paradigms that started with the Republican period in Turkey on the contemporary ceramic arts and the interdisciplinary interactions of contemporary ceramic art in Turkey are explored. In particular the connection of ceramic art as a plastic element with architecture is examined and both as a material and technique potentials embedded in ceramic art is assessed in relation to artistic expression.

### Keywords

Contemporary Ceramic Art, Ceramic Murals, Bauhaus in Turkey, Public Art, New Genre Public Art, Urban Aesthetics, Architecture and Art, Turkish Modernity and Republican Period, Ankara, Turkey, 1960, 1970

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                                                          |      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| KABUL VE ONAY.....                                                                                                       | i    |
| BİLDİRİM.....                                                                                                            | ii   |
| YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....                                                                          | iii  |
| ETİK BEYAN.....                                                                                                          | iv   |
| TEŞEKKÜR .....                                                                                                           | v    |
| ÖZET.....                                                                                                                | vi   |
| ABSTRACT.....                                                                                                            | vii  |
| İÇİNDEKİLER.....                                                                                                         | viii |
| RESİMLER DİZİNİ.....                                                                                                     | xv   |
| GİRİŞ.....                                                                                                               | 1    |
| 1. BÖLÜM: KENT ESTETİĞİ VE KAMUSAL SANAT.....                                                                            | 9    |
| 1.1. Estetik Kamusal Alan Olarak Kent.....                                                                               | 9    |
| 1.2. Kent İmgesi ve Kamusal Alan.....                                                                                    | 13   |
| 1.3. Kamusal Sanat ve Yeni Tür Kamusal Sanat.....                                                                        | 17   |
| 1.4. Kamusal Sanat Anlayışları Çerçevesinde Ankara’da 1960’lı<br>ve 1970’li Yıllarda Yapılan Seramik Duvar Panoları..... | 20   |
| 2. BÖLÜM: AVRUPA’DA ÇAĞDAŞ SERAMİK DUVAR PANOLARININ<br>KAMUSAL SANAT OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI.....                          | 21   |
| 2.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa’da Seramik Sanatında Yaşanan<br>Gelişmeler .....                                  | 21   |
| 2.2. Modern Mimarlık ve Çağdaş Seramik Sanatı Birlikteliği .....                                                         | 26   |
| 2.3. 20. Yüzyıl’ın İkinci Yarısında Avrupalı Sanatçıların Seramik Duvar<br>Panolarından Örnekler .....                   | 29   |

|                                                                                                                |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>3. BÖLÜM: 20.YÜZYILDA TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ AVRUPA İLE ETKİLEŞİMLERİ.....</b>                 | <b>33</b> |
| 3.1. Yurtdışına Öğrenime Gönderilen Öğrencilerin Etkisi .....                                                  | 33        |
| 3.2. “Sürgün Bauhaus”un Etkisi.....                                                                            | 34        |
| <b>4. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA SERAMİK DUVAR PANOLARI .....</b>                              | <b>36</b> |
| 4.1. Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum ve Gelişim Dönemleri 1929-1980 .....                           | 36        |
| 4.2.20. Yüzyılda Türkiye’de Çağdaş Seramik Duvar Panolarından Sanatsal Eğilimler.....                          | 48        |
| <b>5. BÖLÜM: 1960’LI VE 1970’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE MİMARLIK VE SANAT BİRLİKTELİĞİ.....</b>                    | <b>50</b> |
| 5.1. Türkiye’de 20. Yüzyıl Mimarlığına Genel Bir Bakış .....                                                   | 50        |
| 5.2. 1960’lı ve 1970’li Yıllarda Türkiye’de Mimarlık ve Sanat İlişkisine Genel Bir Nakış .....                 | 52        |
| 5.3. 1960’lı ve 1970’li Yıllarda Türkiye’de Mimarlık ve Çağdaş Seramik Sanatı Birlikteliği .....               | 55        |
| 5.4. Türkiye’de 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Yapılan Seramik Duvar Panolarından Örnekler.....                 | 61        |
| 5.4.1. Füreyâ Koral’ın Seramik Duvar Panoları .....                                                            | 61        |
| 5.4.2. Türkiye’de Çağdaş Seramik Duvar Panolarından Örnekler.....                                              | 69        |
| <b>6. BÖLÜM: ANKARA’DA KAMUSAL YAPILARDA 1960’LI VE 1970’Lİ YILLARA TARİHLENEN SERAMİK DUVAR PANOLARI.....</b> | <b>77</b> |
| 6.1. 1960’lı Yıllar.....                                                                                       | 78        |
| 6.1.1. AOÇ Marmara Oteli.....                                                                                  | 78        |



|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6.1.1.1. Füreya Koral'ın Seramik Panosu .....                             | 79  |
| 6.1.1.2. Sadi Diren'in Seramik Duvar Kaplaması.....                       | 81  |
| 6.1.1.3. Erdoğan Ersen'in Seramik Panelleri .....                         | 82  |
| 6.1.2. Anafartalar Çarşısı .....                                          | 84  |
| 6.1.2.1. Attila Galatalı'nın Seramik Duvar Panosu .....                   | 85  |
| 6.1.2.2. Füreya Koral'ın Seramik Duvar Panoları .....                     | 87  |
| 6.1.2.3. Seniye Fenmen'in Seramik Duvar Panoları .....                    | 94  |
| 6.1.2.4. Cevdet Altuğ'un Duvar Kaplaması İçindeki<br>Seramik Panolar..... | 101 |
| 6.1.3. Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi İç Hastalıkları .....         | 107 |
| 6.1.3.1. Füreya Koral'ın Seramik Panoları .....                           | 108 |
| 6.1.3.2. Attila Galatalı'nın Seramik Panoları .....                       | 109 |
| 6.1.3.3. Cevdet Altuğ'un Seramik Panoları.....                            | 110 |
| 6.1.3.4. Cemil Eren'in Seramik Panoları .....                             | 111 |
| 6.1.4. Ankara Gülhane Eğitim Araştırma Hastanesi .....                    | 112 |
| 6.1.4.1. Cevdet Altuğ'un Seramik Panosu.....                              | 112 |
| 6.1.5. Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü .....                               | 114 |
| 6.1.5.1. Nasip İyem'in Seramik Panosu.....                                | 114 |
| 6.1.6. Kızılay İşhanı (Gökdelen Kafeteryası).....                         | 116 |
| 6.1.6.1. Jale Yılmabaşar'ın Seramik Panosu.....                           | 116 |
| 6.1.7. Ziraat Bankası Gökdelen Şubesi.....                                | 117 |
| 6.1.7.1. Gencay Kasapçı'nın Seramik Panosu.....                           | 117 |

|                                                                                 |            |
|---------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 6.1.8. Büyük Ankara Oteli .....                                                 | 118        |
| 6.1.8.1. Erdoğan Ersen'in Seramik Panosu .....                                  | 118        |
| 6.1.9. TRT Arı ve Orkut Stüdyoları ( Arı Sineması) .....                        | 120        |
| 6.1.9.1. Bingül Başarır'ın Seramik Duvar ve Balkon<br>Frizi Kaplaması .....     | 120        |
| 6.1.9.2. Ülkü Bora'nın Seramik Panosu ve Kolon Kaplamaları .....                | 123        |
| 6.1.9.3. Cemil Eren'in Seramik Panoları .....                                   | 124        |
| 6.1.9.4. Hamiye Çolakoğlu Seramik Panosu,<br>Duvar Bordürü ve Kapı Tokmağı..... | 126        |
| 6.1.10. ODTÜ Mimarlık Fakültesi .....                                           | 128        |
| 6.1.10.1. Gencay Kasapçı'nın Seramik Panosu.....                                | 128        |
| 6.1.11. TMO Kafeteryası.....                                                    | 130        |
| 6.1.11.1. Erdoğan Ersen'in Seramik Paneli.....                                  | 130        |
| <b>6.2. 1970'li Yıllar .....</b>                                                | <b>131</b> |
| 6.2.1. Talip Apartmanı (Talip Sineması ).....                                   | 131        |
| 6.2.1.1 Hamiye Çolakoğlu'nun Seramik Panosu .....                               | 131        |
| 6.2.2. Şekerbank Genel Müdürlüğü .....                                          | 133        |
| 6.2.2.1. Sadi Diren'in Seramik Panosu.....                                      | 133        |
| 6.2.3. Ankara Yapı ve Kredi Bankası Genel Müdürlüğü.....                        | 134        |
| 6.2.3.1. Erdinç Bakla'nın Seramik Duvar Kaplaması .....                         | 134        |
| 6.2.3.2. Ruzin Galatalı'nın Seramik Panosu .....                                | 136        |
| 6.2.4. Uzay Sineması .....                                                      | 138        |

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| 6.2.4.1. Ülkü Bora'nın Seramik Panosu .....                        | 138 |
| 6.2.5. Hülya Restoran .....                                        | 139 |
| 6.2.5.1. Ülkü Bora'nın Seramik Panosu .....                        | 139 |
| 6.2.6. Soysal Çarşısı ve İş Hanı.....                              | 140 |
| 6.2.6.1. Ülkü Bora'nın Seramik Duvar ve<br>Kolon Kaplamaları.....  | 140 |
| 6.2.7. Akman Oteli.....                                            | 145 |
| 6.2.7.1. Ülkü Bora'nın Seramik Duvar ve<br>Kolon Kaplamaları ..... | 145 |
| 6.2.8. DT. Şinasi Sahnesi (Lale Sineması).....                     | 146 |
| 6.2.8.1. Hamiye Çolakoğlu'nun Seramik Paneli.....                  | 146 |
| 6.2.9. DT. Akün Sahnesi .....                                      | 147 |
| 6.2.9.1. Attila Galatalı Seramik Duvar Panoları.....               | 147 |
| 6.2.10. Öncüoğlu Mimarlık (RV Restoran) .....                      | 149 |
| 6.2.10.1. Ülkü Bora'nın Seramik Panosu ve<br>Bar Bankosu .....     | 149 |
| 6.2.11. Karayolları Genel Müdürlüğü .....                          | 151 |
| 6.2.11.1. Ülkü Bora'nın Seramik Panosu.....                        | 151 |
| 6.2.12. PTT Müzesi .....                                           | 152 |
| 6.2.12.1. Ülkü Bora'nın Seramik Duvar Kaplamaları .....            | 152 |
| 6.2.13. Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi İç Hastalıkları ..... | 153 |
| 6.2.13.1. Ömür Bakırer'in Seramik Panosu .....                     | 153 |

## **7. BÖLÜM: SERAMİK DUVAR PANOLARININ KORUMA VE ONARIMI HAKKINDA .....156**

**7.1. Taşınmaz Kültür Varlıkları Olarak Seramik Duvar Panoları.....158**

**7.2. Kültür Varlıkları Olan Seramik Duvar Panolarının Taşınması.....160**

**7.3. Kültür Varlıkları Olan Seramik Duvar Panolarının Sergilenmesi....162**

**DEĞERLENDİRME VE SONUÇ..... 164**

**KAYNAKÇA..... .173**

**EK 1. SANATÇI ÖZGEÇMİŞLERİ.....187**

**Füreyya Koral (1910 – 1997) .....187**

**Seniye Fenmen (1918 – 1996) .....187**

**Nasip İyem (1921 - 2011) .....188**

**Cevdet Altuğ (1925 – 1994) .....188**

**Sadi Diren (1927-...) .....188**

**Cemil Eren (1927-2016) .....189**

**Ruzin Gerçin (Galatalı) (1929-2011) ..... 189**

**Bingül Başarır (1930 -...) .....190**

**Erdoğan Ersen (1931 – 2008) .....190**

**Gencay Kasapçı: (1933-...) .....190**

**Hamiye Çolakoğlu (1933-2014) .....191**

**Attila Galatalı ( 1936 – 1994) .....191**

|                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Erdinç Bakla (1939 -...)</b> .....                               | <b>192</b> |
| <b>Ömür Bakırer (1939-...)</b> .....                                | <b>192</b> |
| <b>Jale Yılmabaşar (1939-...)</b> .....                             | <b>193</b> |
| <b>Ülkü Bora (1942-...)</b> .....                                   | <b>193</b> |
| <b>Beril Anılanmert (1963-...)</b> .....                            | <b>193</b> |
| <b>EK 2. ANKARA’DA PANOLARIN BULUNDUĞU</b>                          |            |
| <b>ADRESLERİN KROKİSİ</b> .....                                     | <b>194</b> |
| <b>EK 3.SANATÇI RÖPORTAJLARI</b> .....                              |            |
| <b>Beril Anılanmert Röportajı, 27 Nisan 2017</b> .....              | <b>196</b> |
| <b>Bingül Başarır Röportajı, 18 Aralık 2016</b> .....               | <b>200</b> |
| <b>Erdinç Bakla Röportajı, 18 Mart 2017</b> .....                   | <b>205</b> |
| <b>Ferhan Erder Röportajı, 17 Ağustos 2017</b> .....                | <b>210</b> |
| <b>Gencay Kasapçı Röportajı, 29 Nisan 2017</b> .....                | <b>215</b> |
| <b>Şevket Altuğ Röportajı, 16 Mart 2017</b> .....                   | <b>224</b> |
| <b>Ülkü Bora Röportajı, 27 Mart 2017</b> .....                      | <b>229</b> |
| <b>EK 4. KORUMA VE ONARIM HAKKINDA RÖPORTAJ</b> .....               |            |
| <b>Doç. Dr. Cengiz Çetin Röportajı, 12 Aralık 2017</b> .....        | <b>235</b> |
| <b>EK 5. HUKUKİ HAKLARA İLİŞKİN RÖPORTAJ</b> .....                  |            |
| <b>Sibel Bağlı Biçer Röportajı, 30 Ağustos 2017</b> .....           | <b>244</b> |
| <b>EK 6. FİKİR VE SANAT ESERLERİ KANUNU HAKKINDA KISA BİLGİ</b> ... |            |
| <b>EK 7. ÇARŞI ESNAFI İLE YAPILAN RÖPORTAJLAR</b> .....             |            |
| <b>Hikmet Şahin Röportajı, 20 Ağustos 2017</b> .....                | <b>252</b> |

|                                                |            |
|------------------------------------------------|------------|
| <b>Ali Aslan Röportajı, 6 Aralık 2017.....</b> | <b>253</b> |
| <b>EK 8. ORİJİNALLİK BELGESİ .....</b>         | <b>262</b> |
| <b>EK 9.ETİK KURUL RAPORU .....</b>            | <b>263</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>                           | <b>264</b> |



## RESİMLER DİZİNİ

**Resim 1.** Bogler, T. (1923). Çaydanlık [Seramik]. Berlin, Almanya: Bauhaus-Archiv Müzesi (Bauhaus – Archiv: (t.y.) Erişim:

06.03.2017, [http://www.bauhaus.de/en/ausstellungen/sammlung/208\\_keramik/](http://www.bauhaus.de/en/ausstellungen/sammlung/208_keramik/))

**Resim 2.** Picasso, P. (1962). Kadın Başı [Pişmik toprak tuğla]. Doschka, R. Marc Chagall Ceramic Masterpiece (403). London: Prestel Publishing. (2003)

**Resim 3.** Chagall, M. (1950). The Cock [Seramik karo]. Serraller, F. C., Clair, J. Collection Museo Picasso Málaga (33). Madrid: TF Editores. (2003)

**Resim 4.** Miro, J. (1957). Wall Of The Moon [Seramik pano]. Rowel, M. Miro (471). New York: Abrahams Books. (1971)

**Resim 5.** Jorn, A. (1959). Aarhus Statsgymnasium Duvar Panosu [Seramik]. Silkeborg, Danimarka: Jorn Müzesi (Museum Jorn Silkeborg: (t.y) Erişim: 14.03.2017, <http://www.museumjorn.dk/da/aktiviteter/teater/udflugt-til-aarhus-statsgymnasium/>)

**Resim 6.** Leger, F. (1952). Papağanlı Kadınlar Duvar Panosu [Seramik]. Gül, Y. (26). Türk Seramik Sanatında Ressam Uygulamaları. Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul. (2009)

**Resim 7.** Appel, K. (1968). World Forum Duvar Panosu [Seramik]. (Help Wandkunst Opsporen: (t.y.) Erişim: 23.03.2017, <http://www.helpwandkunststopsporen.nl/12/details/1984/>)

**Resim 8.** Koral, F. (1951). Pano [Seramik]. Füreyâ Katalog (15). İstanbul: Sayılı Matbaa. (1981)

**Resim 9.** Dino, A. (t.y). Tabak [Seramik]. A'dan Z'ye Abidin Dino (227). İstanbul: YKY Yayınları (2001)

**Resim 10.** Diren, S. (1957). Pano [Seramik]. Sadi Diren Retrospektif 1957-2008 (94). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

**Resim 11.** Koral, F. (1954). İstanbul Hilton Oteli Panosu [Seramik]. Füreyâ Katalog (25). İstanbul: Sayılı Matbaa. (1981)

**Resim 12.** Koral, F. (1959). Ankara Marmara Otelı Panosu [Seramik]. Füreya Katalog (16-17). İstanbul: Sayılı Matbaa. (1981)

**Resim 13.** Anonim. (1965). Konferans afişı. (SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi: (t.y.) Erişim: 03.03.2017, [https://www.archives.saltresearch.org/R/-?func=dbin-jump-full&object\\_id=4232052&silo\\_library=GEN01](https://www.archives.saltresearch.org/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=4232052&silo_library=GEN01))

**Resim 14.** Koral, F. (1954). İstanbul KA Han Panosu [Seramik]. Füreya Katalog (24). İstanbul: Sayılı Matbaa. (1981)

**Resim 15.** Koral, F. (1966). İstanbul Ziraat Bankası Harbiye Şubesi Panosu [Seramik]. (ARKİSTANBUL: (t.y.) Erişim: 14.06.2017, <http://www.arkist.com/?portfolio=fureya-koral-seramik-panolari>)

**Resim 16.** Koral, F. (1966). İstanbul Başak Sigorta Panosu [Seramik]. (ARKİSTANBUL: (t.y.) Erişim: 14.06.2017, <http://www.arkist.com/?portfolio=fureya-koral-seramik-panolari>)

**Resim 17.** Koral, F. (1968). İstanbul Divan Pastanesi Panosu [Seramik]. (ARKİSTANBUL: (t.y.) Erişim: 14.06.2017, <http://www.arkist.com/?portfolio=fureya-koral-seramik-panolari>)

**Resim 18.** Bezeyiş, Ş. (t.y.). Ulus İşhanı Duvar Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 19.** Bezeyiş, Ş. (t.y.). Ulus İşhanı Duvar Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 20.** Bezeyiş, Ş. (t.y.). Ulus İşhanı Duvar Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 21.** Bezeyiş, Ş. (t.y.). Ulus İşhanı Duvar Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 22.** Diren, S. (1969). İstanbul AKM Duvar Kaplaması [Seramik]. (SALT Araştırma, Hayati Tabanlıoğlu Arşivi: (t.y.) Erişim: 14.06.2017,



[https://www.archives.saltresearch.org/R/-?func=dbin-jump-full&object\\_id=4064688&silo\\_library=GEN01](https://www.archives.saltresearch.org/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=4064688&silo_library=GEN01))

**Resim 23.** Diren Sadi. (1960). Avrupa Konseyi Binası Panosu. [Seramik]. Zeytinoğlu, E. (91) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.(2009)

**Resim 24.** Çolakoğlu, H. (1981). Evrende Barış Senfonisi Bilkent Kütüphanesi Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 25.** Galatalı, A. (1987) Büyük Efes Oteli Panosu [Seramik]. (Büyük Efes Sanat: (t.y). Erişim: 24.08.2017, [http://www.buyukefessanat.com/tr/artist/attila-galatali\\_28\\_255.html](http://www.buyukefessanat.com/tr/artist/attila-galatali_28_255.html))

**Resim 26.** Galatalı, A. (1992) Hâkimler ve Savcılar Kurumu Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 27.** Koral, F. (1959). AOÇ Marmara Oteli Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Doç. Dr. Cengiz Çetin Arşivi

**Resim 28.** Koral, F. (1959). AOÇ Marmara Oteli Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Doç. Dr. Cengiz Çetin Arşivi

**Resim 29.** Koral, F. (1959). AOÇ Marmara Oteli Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Doç. Dr. Cengiz Çetin Arşivi

**Resim 30.** Diren, S. (t.y). AOÇ Marmara Oteli Duvar Kaplaması [Seramik]. Fotoğraf: Doç. Dr. Cengiz Çetin Arşivi

**Resim 31.** Diren, S. (t.y.). AOÇ Marmara Oteli Duvar Kaplaması ( Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Doç. Dr. Cengiz Çetin Arşivi

**Resim 32.** Erdoğan, E. (1967). AOÇ Marmara Oteli Paneli [Seramik]. Fotoğraf: Doç. Dr. Cengiz Çetin Arşivi

**Resim 33.** Erdoğan, E. (1967). AOÇ Marmara Oteli Paneli (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Doç. Dr. Cengiz Çetin Arşivi

**Resim 34.** Galatalı, A. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 35.** Galatalı, A. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 36.** Galatalı, A. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 37.** Galatalı, A. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 38.** Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 39.** Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 40.** Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 41.** Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 42.** Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 43.** Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 44.** Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 45.** Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 46.** Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 47.** Fenmen, S. (t.y.). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 48.** Fenmen, S. (t.y.). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 49.** Fenmen, S. (t.y.). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 50.** Fenmen, S. (t.y.). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 51.** Fenmen, S. (t.y.). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 52.** Fenmen, S. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 53.** Fenmen, S. (t.y.). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 54.** Fenmen, S. (t.y.). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 55.** Altuğ, C. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Duvar Kaplaması [Seramik ve kum sıva]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 56.** Altuğ, C. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Duvar Kaplaması (Detay) [Seramik ve kum sıva]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 57.** Altuğ, C. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Duvar Kaplaması (Detay) [Seramik ve kum sıva]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 58.** Altuğ, C. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Duvar Kaplaması (Detay) [Seramik ve kum sıva]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 59.** Koral, F. (1965). Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 60.** Koral, F. (1965). Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu [Seramik].  
Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 61.** Galatalı, A. (1965). Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu [Seramik].  
Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 62.** Galatalı, A. (1965). Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu [Seramik].  
Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 63.** Altuğ, C. (1965). Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu [Seramik].  
Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 64.** Altuğ, C. (1965). Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu [Seramik].  
Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 65.** Eren, C. (1965). Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu [Seramik].  
Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 66.** Eren, C. (1965). Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu [Seramik].  
Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 67.** Altuğ C. (1966). Ankara Gülhane Eğitim ve Araştırma Hastanesi Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Galip Kürkcü

**Resim 68.** Altuğ C. (1966). Ankara Gülhane Eğitim ve Araştırma Hastanesi Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Galip Kürkcü

**Resim 69.** İyem, N. (1966). Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü Panosu [Seramik].  
Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 70.** İyem, N. (1966). Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü Panosu ( Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 71.** Yılbamaşar,J. (1966). Gökdelen Kafeterya Panosu [Seramik]. Yasa Yaman, Z. Cumhuriyet Döneminde Duvar Resmi. Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara. (1978)

**Resim 72.** Kasapcı, G. (1966). Ziraat Bankası Gökdelen Şubesi Panosu [Seramik]. Yasa Yaman, Z. Cumhuriyet Döneminde Duvar Resmi. Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara. (1978)

**Resim 73.** Erdoğan, E. (1966). Büyük Ankara Oteli Panosu [Seramik]. Yasa Yaman, Z. Cumhuriyet Döneminde Duvar Resmi. Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara. (1978)

**Resim 74.** Erdoğan, E. (t.y). Büyük Ankara Oteli Panosu Modülü [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 75.** Başarır, B. (1968). TRT Orkut Stüdyosu Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 76.** Başarır, B. (1968). TRT Orkut Stüdyosu Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 77.** Başarır, B. (1968). TRT Arı Stüdyosu Balkon Frizi [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 78.** Başarır, B. (1968). TRT Arı Stüdyosu Balkon Frizi (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 79.** Bora, Ü. (1968). TRT Orkut Stüdyosu Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 80.** Bora, Ü. (1968). TRT Arı Stüdyosu Kolon Kaplamaları [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 81.** Eren, C. (1968). TRT Arı Stüdyosu Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 82.** Eren, C. (t.y.). TRT Arı Stüdyosu Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 83.** Çolakoğlu, H. (1968). Arı Sineması Panosu [Seramik]. (Hamiye Çolakoğlu web sitesi: (t.y.) Erişim 16.06.2017, <http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/index.php?menu=wall#flash> )

**Resim 84.** Çolakoğlu, H. (...). TRT Arı Stüdyosu Duvar Bordürü. [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 85.** Kasapcı, G. (1968). ODTÜ Mimarlık Fakültesi Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 86.** Kasapcı, G. (1968). ODTÜ Mimarlık Fakültesi Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 87.** Ersen, E. (1969). TMO Kafeteryası Panosu [Seramik]. Yasa Yaman, Z. Cumhuriyet Döneminde Duvar Resmi. Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara. (1978)

**Resim 88.** Çolakoğlu, H. (1970). Talip Sineması Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Galip Kürkcü

**Resim 89.** Çolakoğlu, H. (t.y.). Talip Sineması Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Galip Kürkcü

**Resim 90.** Çolakoğlu, H. (t.y.). Talip Sineması Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Galip Kürkcü

**Resim 91.** Diren, S. ( 1970). Şekerbank Genel Müdürlüğü Panosu. [Seramik]. Zeytinoğlu, E. (118) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (2009)

**Resim 92.** Bakla, E. (1970). Yapı ve Kredi Bankası Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 93.** Bakla, E. (1970). Yapı ve Kredi Bankası Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 94.** Bakla, E. (1970). Yapı ve Kredi Bankası Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 95.** Galatalı, R. (1970). Yapı Kredi Bankası Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 96.** Galatalı, R. (1970). Yapı Kredi Bankası Panosu (Detay) [Seramik].  
Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 97.** Bora, Ü. (1970). Uzay Sineması Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 98.** Bora, Ü. (1970). Hülya Restoran Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 99.** Bora, Ü. (1971). Soysal Çarşısı Kolon Kaplamaları [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 100.** Bora, Ü. (1971). Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 101.** Bora, Ü. (1971). Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 102.** Bora, Ü. (1971). Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 103.** Bora, Ü. (1971). Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 104.** Bora, Ü. (1971). Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 105.** Bora, Ü. (1971). Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 106.** Bora, Ü. (1972). Akman Oteli Duvar Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 107.** Bora, Ü. (1972). Akman Oteli Kolon Kaplaması [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 108.** Bora, Ü. (1972). Akman Oteli Duvar Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 109.** Çolakoğlu, H. (1972). DT Şinasi Sahnesi Paneli [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 110.** Galatalı, A. (1972). DT Akün Sahnesi Duvar Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 111.** Galatalı, A. (1972). DT Akün Sahnesi Duvar Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 112.** Bora, Ü. (1972). RV Restoran Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 113.** Bora, Ü. (1972). Öncüoğlu Mimarlık Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 114.** Bora, Ü. (1972). Öncüoğlu Mimarlık Panosu (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 115.** Bora, Ü. (1972). RV Restoran Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 116.** Bora, Ü. (1972). Karayolları Genel Müdürlüğü Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 117.** Bora, Ü. (1973). PTT Müzesi Panosu [Seramik]. Fotoğraf: Ülkü Bora Arşivi

**Resim 118.** Bakırer, Ö. (1978). Hacettepe Hastanesi Panosu. [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü

**Resim 119.** Bakırer, Ö. (1978). Hacettepe Hastanesi Panosu. (Detay) [Seramik]. Fotoğraf: Can Mengilibörü



## GİRİŞ

Başkent Ankara’da 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen seramik duvar panolarına odaklanan tez çalışması kapsamında incelenen eserler, kamusal sanat perspektifleri doğrultusunda değerlendirilmiş ve birer kent estetiği unsuru olarak ele alınmışlardır. Türkiye’de çağdaş seramik sanatı ile kentsel kamusal alan olarak kamusal yapılar arasındaki ilişkiler sosyal, ekonomik, politik ve ideolojik etkileşimler göz önünde bulundurularak incelenmiştir. “Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları” başlıklı tez çalışmasının bir yönü, 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa’da çağdaş seramik sanatında ve modern mimarlık anlayışlarında yaşanan gelişmeler ile bunların Türkiye’deki çağdaş seramik sanatına yansımalarına odaklanmakta; diğer yönü ise seramik duvar panolarının yaygınlaşmasına ilişkin ülkenin kendi iç dinamiklerinin oluşturduğu özerk koşulları sorgulamaktadır.

Tez çalışması kapsamında öncelikle Türkiye’de 1960’lı ve 1970’li yıllarda etkinlik gösteren çağdaş seramik sanatçıları tespit edilerek, sanatçıların sergi katalogları ve çeşitli kaynaklarda yer alan haber, röportaj ve biyografik metinleri incelenmiş, o yıllarda Ankara’nın kamusal alanları için eserler üretilip üretilmediği değerlendirilmiştir. Seramik eserler ve bulundukları kamusal yapılar belirlendikten sonra bu yapılarda günümüze kadar korunmuş olan eserler fotoğraflanarak belgelenmiştir. Ankara’daki bu yapıların bir kısmı kamu kurumlarına aittir. Ülkemizde 15 Temmuz 2016 yılında yaşanan darbe girişimi sonrasında güvenlik önlemlerinin yoğunlaştığı ve OHAL koşullarının devam ettiği süreçte kamu kurumlarına ait yapılara bu amaçla girmek güçleşmiştir. Tez kapsamında yapılan literatür taramaları sırasında var olduğu bilgisine ulaşılan pek çok panonun bulunduğu kamu yapısına bu süreçte girmek mümkün olmamıştır. Tez başlığı altında değerlendirilmesi gereken seramik duvar panolarının tamamı yerinde tespit edilip belgelenememiştir. Bu süreçte kültür varlığı olarak tescil edilmemiş pek çok seramik eserin yıkılan kamu yapıları ile birlikte yok edildiği bilgisine ulaşılmıştır. Az sayıda tescilli eserin ise koruma ve onarım ilkeleri doğrultusunda yerlerinden kaldırılarak kamu kurumlarında depolandığı bilgisine ulaşılmıştır.

Bu süreçte, içlerinde farklı sanatçılara ait pek çok seramik eser bulunan Ulus İşhanı ve Anafartalar Çarşısı ile TRT’nin Arı ve Orkut Stüdyolarının bulunduğu yerleşkenin kamu

kurumları ve yerel yönetimler eliyle yıkılmasına ilişkin uygulamalar başlamıştır. Yıkımların kent belleğinde ve kültürel mirasında tahribat yaratacağına dair endişeler pek çok sivil toplum örgütü tarafından dile getirilmiştir. Tez çalışması kapsamında Ankara'nın Ulus semtinde bulunan ve Anafartalar Çarşısı içinde tespit edilen seramik eserlerin tescillerinin olmadığı ortaya çıkmış, esnaflar bilgilendirilerek, eserlerin tescillenmesine ilişkin ilgili kamu kurumlarına başvurular yapılması sağlanmıştır.

### **Tezin Amacı**

“Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları” başlıklı tezin öncelikli amacı, başkentte kamusal yapılara yerleştirilmiş, 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen seramik duvar panolarını belgelemek ve Türkiye’de çağdaş seramik sanatının gelişim süreci içindeki yerlerini saptamaktır. Tez çalışmasının bir diğer amacı 20. yüzyılda dünya seramik tarihinde yaşanan gelişmelerin Türkiye’de çağdaş seramik sanatına yansımalarını irdelemektir. Söz konusu eserlerin sanatsal özelliklerini incelemek, Türkiye’deki modernleşme paradigmalarının seramik eserlere yansımalarının ne şekilde olduğunu anlamak ve kamusal yapılara yerleştirilmiş olan seramik eserlerin izleyicisine hangi estetik deneyim olanaklarını sağladığını tespit etmek de bu tez çalışmasının amaçları arasındadır.

Türkiye’de çağdaş seramik sanatının oluşum süreci Cumhuriyet’in ilanından sonra başlamıştır ancak Anadolu’nun seramikle, tarih öncesi çağlara uzanan bir tanışıklığı bulunmaktadır. Türkiye’de çağdaş seramik sanatçıları Selçuklu ve Osmanlı mimari plastiğinde önemli yer tutan çini geleneğinden beslenmişlerdir. Geleneksel duvar çinileri, beyaz kilden şekillendirilmiş astarlı bisküvi levhaların üzerine sır altı dekorlama yöntemiyle yapılan ve düşük dereceli (950-1000°C) sır pişirimi olan bir seramik tekniği ile yapılmaktadır. Çağdaş seramik sanatçıları ise farklı türde killerin alçak ve yüksek rölyefler ile şekillendirildiği, serbest ya da geometrik kesilmiş bisküvi parçaların, artistik mat ve opak sırlarla 1000°C derecenin üzerinde sır pişirimlerinin yapıldığı bir seramik tekniği kullanmışlardır. Tezin amaçlarından biri de Türkiye’de çağdaş seramik sanatçılarının 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen seramik duvar

panolarının teknik bakımından incelenerek, seramiğin dönemin mimari plastiğinde yer almasını doğuran koşulları irdelemektir.

Dünya sanatı ile etkileşimi bağlamında, değişen mimari anlayışlarla birlikte gelişen mimarlık ve sanat birlikteliğinin 1960'lı ve 1970'li yıllara tarihlenen seramik duvar panolarına etkisini saptamak tezin diğer bir araştırma alanı olmuştur. Sanatçılara yapılan sözlü tarih çalışmaları ve yazılı kaynaklardan ulaşılan bilgiler ışığında panoları sipariş eden kişi veya kurumlar ile sanatçılar arasındaki ilişkilerin nasıl geliştiği ortaya çıkarılmak istenmiştir. Dönemin yarışma şartnameleri ve sanatçılarla yapılan sözleşmeler gibi belgelere ulaşılamamış, tez kapsamında yapılan sanatçı röportajlarından elde edilen bilgiler detaylandırılmamıştır. Seramik panoları birer kamusal sanat eserleri olarak ele alan tez çalışması, söz konusu eserleri geleneksel ve güncel kamusal sanat pratikleri ışığında değerlendirmeyi de amaçlamaktadır.

## **Tezin Yöntemi**

**1-Literatür Taraması:** Araştırma konusuyla ilgili literatür taranarak, araştırma sorularıyla ilgili bilgi içeren kaynaklar belirlenip incelenmiştir. Türkiye'de çağdaş seramik sanatı, Türkiye'de Bauhaus, kamusal sanat, yeni tür kamusal sanat, kent estetiği, mimarlık ve sanat, Türk modernliği ve Cumhuriyet Dönemi literatür taramasının temel konuları olmuştur.

**2-Belgeleme:** Tez çalışması kapsamında 25 ayrı yapıda 17 sanatçı tarafından 1960'lı ve 1970'li yıllarda yapılmış 75 seramik duvar panosu ve kaplaması tespit edilmiştir. Bu seramikleri yapan sanatçılar şunlardır: Füreye Koral, Seniye Fenmen, Nasip İyem, Cevdet Altuğ, Sadi Diren, Cemil Eren, Erdoğan Ersen, Gencay Kasapçı, Attila Galatalı, Ruzin Gerçin (Galatalı), Bingül Başarır, Erdinç Bakla, Hamiye Çolakoğlu, Ömür Bakırer, Jale Yılmabaşar, Ülkü Bora, Beril Anılanmert. Ankara'da 1960'lı ve 1970'li yıllara tarihlenen panolar tespit edilmiş, panoların 59 tanesi halen bulundukları yapılarla fotoğraflanmış ve çeşitli arşivlerden bulunan 15 adet pano fotoğrafı ile birlikte belgelenmiştir. Yalnız Kavaklıdere John F. Kennedy Caddesi üzerinde bulunan İş Gayrimenkul Yatırım Ortaklığı A.Ş. mülkiyetinde bulunan gökdelen içindeki Beril Anılanmert panosu fotoğraflanamamış ve arşivlerde fotoğrafı bulunamamıştır. Sözlü

tarih çalışmaları sırasında kentliler tarafından rivayet edilen bazı panoların yerleri kent içinde tespit edilememiştir. Bugün Grand Ankara Oteli olan ancak tez sürecinde iki defa el değiştiren dönemin Büyük Ankara Oteli'nde Erdoğan Ersen'e ait duvar panosu bulunduğu bilgisi kaynaklarda bulunmuş ancak otel yönetimi ile yapılan telefon görüşmelerinde panonun günümüzde var olmadığı bilgisine ulaşılmıştır. Öte yandan otelde keşif yapma imkânı bulunamamıştır. Tez çalışmasının teslim sürecinde bir tesadüf sonucu Başak Şenova ve Erhan Muratoğlu'nun evlerinde kendilerine İlhan Şenova'dan kalmış olan iki seramik pano parçası bulunmuştur. Yapılan detaylı fotoğraf incelemesi sonucunda bu parçaların söz konusu panoya ait olduğu ihtimali güçlenmiştir. Ancak parçaların üzerinde tarih ya da imza bulunmamaktadır. Bu parçalar da fotoğraflanarak belgelenmiştir.

**3-Doküman ve Arşiv Analizi:** Literatür taraması ve belgeleme çalışması sonrasında elde edilen veriler çeşitli sanatçılar ile akademisyenlerin kişisel arşivlerinde yapılan tarama sonuçlarından elde edilen verilerle birleştirilerek, sistematik bir biçimde tasnif edilip araştırma konusu çerçevesinde analiz edilmiştir.

Türkiye'de çağdaş seramik sanatı tarihi araştırmaları yayınlar bakımından yetersizdir. Az sayıda seramik sanatçısı hakkında çeşitli akademik çalışmalar yapılmış olmakla birlikte Gül Erbay Aslıtürk'ün Gece Kitaplığı'ndan basılan, 2015 tarihli "20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatı" başlıklı kitabı dışında çağdaş seramik sanatçıları bir bütün olarak ele alan herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Sanatçıların özyaşam öyküleri, sergi katalogları ve çeşitli kaynaklarda bulunan haber, röportaj ve yayınları eşit yoğunlukta değildir. Pek çok sanatçının kişisel arşivi bulunmamaktadır. Bu anlamda Füreyâ Koral tez kapsamında hakkında en zengin veriye ulaşılabilen sanatçı olmuştur. Ayrıca Türkiye'de çağdaş seramik sanatının öncüsü niteliğinde olduğundan sanatçının görüşleri ve eserleri ayrı bir odak noktası olarak ele alınmıştır. Koral'dan sonra hakkında en çok yayına ulaşılan sanatçı Sadi Diren ise sanat ve endüstri birlikteliğinden doğan bir tasarım anlayışı ile öne çıktığından tez kapsamında diğer sanatçılara göre daha detaylı olarak yer almıştır.

Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde Zeynep Yasa Yaman tarafından yazılan 1978 tarihli "Cumhuriyet Döneminde Duvar Resmi" başlıklı lisans tezinde, tez kapsamında incelenen seramik panoların bir kısmının o yıllarda çekilmiş fotoğrafları

bulunmaktadır. Yaman'ın lisans tezi bugün yok edilmiş olan panoları belgelemek açısından önemli bir kaynak niteliğindedir. ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Mimarlık Tarihi Doktora programında Ezgi Yavuz tarafından yazılan “An Aesthetic Response to an Architectural Challenge: Architecture's Dialogue with the Arts in Postwar Turkey” başlıklı 2015 tarihli doktora tezinde çağdaş seramik duvar panolarına değinilmiştir. Bu çalışma dönemin mimarlık ve sanat birlikteliğine ışık tutması bakımından dikkatle incelenmiştir. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Seramik Eğitimi Bölümü'nde Kevser Deveci tarafından yazılan “Günümüzde Ankara'da Yapılan Seramik Duvar Panolarının İncelenmesi” başlıklı 2012 tarihli yüksek lisans tezi ise günümüzde var olan panolara ilişkin bir belgeleme çalışması olarak güncel pratikleri göz önüne sermektedir.

“Ankara'da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları” başlıklı tez çalışmasının ortaya çıkarmış olduğu yeni ve özgün bulgulara, yapılan arşiv taramaları neticesinde ulaşılmıştır. Arşiv taramaları kentte yapılan keşif çalışmalarını da desteklemiştir.

**4-Sözlü Tarih Çalışmaları:** Araştırma sırasında bulunan seramik duvar panolarını yapan sanatçılardan Bingöl Başarır, Beril Anılanmert, Erdinç Bakla, Gencay Kasapçı, Ülkü Bora ve sanatçı yakınları Ferhan Erder ile Şevket Altuğ'a ulaşılarak araştırma sorunlarına ilişkin röportajlar yapılmış ve bu görüşmeler metin, video ve ses kaydı olarak belgelenmiştir.

Ayrıca Ankara'nın tarihi merkezi Ulus'ta bulunan ve Füreya Koral, Attila Galatalı, Cevdet Altuğ ve Seniye Fenmen tarafından yapılmış, 1963 tarihli seramik duvar panoların şu anki adresi olan Anafartalar Çarşısı sakinlerinden Hikmet Şahin ve Ali Aslan ile panoların yapıldığı döneme ilişkin röportajlar yapılmıştır. Bu görüşmeler metin, video ve ses kaydı olarak belgelenmiştir.

Kamusal sanat eserlerinin sanatçıları, yakınları ve izleyicilerinin kentsel haklarına dair bilgiler için kültür ve turizm uzmanı bir hukukçu olan Sibel Bağlı Biçer ile görüşülmüştür ve görüşme metin olarak belgelenmiştir.

Seramik duvar panoları taşınmaz kültür varlıkları olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği konusunda Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma Ve Onarım Bölümü Dekan Yardımcısı Doç. Dr. Cengiz Çetin ile

röportaj yapılmış, panoların koruma ve onarımına ilişkin hususlar genel bir çerçevede ele alınmıştır. Bu görüşme metin ve ses kaydı olarak belgelenmiştir.

Farklı perspektiflerden ve disiplinlerden katkılar sunan söz konusu sözlü tarih çalışmaları “Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları” başlıklı tez çalışmasının yeni ve özgün bulgular ortaya koymasını sağlamıştır.

**5-Sosyal Gözlem:** 1960’lı ve 1970’li yıllarda kamusal yapılara yerleştirilmiş olan seramik duvar panolarının ve günümüzdeki muadillerinin kentli izleyicisi ile ilişkisi katılımcı gözlemcilik yöntemi ile gözlemlenmiştir.

### **Tezin Kapsamı**

Tez çalışmasının birinci bölümünde kent olgusu estetik kamusal bir alan olarak ele alınarak, kent imgesi ve kamusal alan kavramları irdelenmektedir. Ankara’da 1960’lı ve 1970’li yıllarda yapılan seramik duvar panoları kamusal sanat ve yeni tür kamusal sanat anlayışları çerçevesinde değerlendirilmektedir.

İkinci bölümde 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa’da seramik sanatinde yaşanan gelişmeler ışığında çağdaş seramik sanatının ortaya çıkış süreci ve modern mimarlık anlayışları kapsamında gelişen mimarlık ve çağdaş seramik sanatı birlikteliği olgusu irdelenmiştir. Tezin bu bölümünde ayrıca 20. yüzyılda Avrupalı sanatçıların kamusal alanlara yaptıkları seramik duvar panolarından örnekler incelenmektedir.

Üçüncü bölümde 20. Yüzyılda Türkiye’de çağdaş seramik sanatının Avrupa ile etkileşimlerinin saptanması hedeflenmektedir. Bu bağlamda Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde yurtdışına öğrenime gönderilen öğrenciler ile 1930 yılında kapatılmasından sonra Türkiye’ye davet edilen Bauhaus kadrolarından uzmanların çağdaş seramik sanatının gelişim sürecindeki rolleri sorgulanmaktadır.

Dördüncü bölümde Türkiye’de çağdaş seramik sanatının oluşum ve gelişim dönemleri olan 1929 ve 1980 yılları arasında seramik sanatçılarının sanatsal etkinliklerine odaklanılmaktadır. Farklı yıllarda farklı sanatçıların yapmış oldukları çağdaş seramik duvar panolarının sanatsal özellikleri göz önüne alınarak, Türkiye’de 20. yüzyılda

kamusal yapılarda yaygınlaşmaya başlayan seramik duvar panolarının sanatsal eğilimleri saptanmaya çalışılmaktadır.

Beşinci bölümde Türkiye’de 20. yüzyıl mimarlığının genel eğilimleri, 1960’lı ve 1970’li yıllarda Türkiye’de mimarlık ve sanat ilişkisi, mimarlık ve çağdaş seramik sanatı birlikteliği kapsamında 20. Yüzyılın ikinci yarısında yapılan seramik duvar panoları irdelenmektedir. Bu çerçevede özellikle Türkiye’de çağdaş seramik sanatının ve kamusal seramik eserlerin öncü sanatçısı olan Füreya Koral’ın seramik duvar panoları incelenmiş, çağdaşları ile bir arada değerlendirilmiştir.

Altıncı bölümde Ankara’da Kamusal Yapılarda bulunan, 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen seramik duvar panoları tez çalışması kapsamında ulaşılabilen örnekler üzerinden değerlendirilmektedir. AOC Marmara Oteli, Anafartalar Çarşısı, Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi İç Hastalıkları, Ankara Gülhane ve Eğitim Araştırma Hastanesi, Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü, Kızılay İşhanı, Ziraat Bankası Gökdelen Şubesi, Büyük Ankara Oteli, TRT Arı ve Orkut Stüdyoları, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, TMO Kafeteryası, Talip Apartmanı, Şekerbank Genel Müdürlüğü, Ankara Yapı ve Kredi Bankası Genel Müdürlüğü, Uzey Sineması, Hülya Restoran, Soysal Çarşısı ve İş Hanı, Akman Oteli, Akman Oteli, Akün Tiyatrosu, Öncüoğlu Mimarlık, Karayolları Genel Müdürlüğü ve PTT Müzesi yapılarında yapılmış olan seramik duvar panolarının fotoğrafları bu bölümde derlenmektedir. Fotoğrafların bir kısmı tez çalışması sürecinde halen bulundukları yapıda çekilmiştir. Günümüzde yok edilmiş olan panoların yapıldıkları dönemde çekilmiş olan fotoğrafları ise çeşitli arşivlerde bulunmuştur.

Kamusal yapılarda halen bulunan seramik duvar panoları yerlerinde incelenmiştir ve bu bölümde sanatsal özellikleri bakımından değerlendirilmektedir. Fotoğraflarına arşivlerden ulaşılabilen, yok edilmiş seramik panolar ise görsel olanaklar dâhilinde incelenmektedir.

Yedinci bölümde seramik duvar panoları taşınmaz kültür varlıkları olarak değerlendirilmiş, panoların koruma ve onarımına ilişkin hususlar genel bir çerçevede ele alınmıştır. Bu bölümde seramik duvar panolarının yerinde ya da yerinden kaldırılarak nasıl korunup sergilenmesi gerektiğine ilişkin uygulamalara kısaca değinilmiştir.

Sekizinci bölüm tezin sonuç bölümüdür. Bu bölümde Ankara'daki kamusal yapılarda bulunan, 1960'lı ve 1970'li yıllara tarihlenen seramik duvar panoları ortaya çıktıkları sanatsal koşullar ışığında değerlendirilmektedir. Bu noktada kamusal seramiklerin Avrupa sanatıyla etkileşimleri değerlendirilmiştir. Sanat ve mimarlık birlikteliği olgusu seramik duvar panoları özelinde irdelenmiştir. Söz konusu panoların birer kent estetiği unsuru olarak kentle kurdukları ilişki ile kamusal sanat eserleri olarak sahip oldukları etkileşim olanakları yine sonuç bölümünün tartıştığı konulardır. Panoların kent imgesi ve yer duygusu yaratma potansiyelleri de bu bölümde ele alınmaktadır. Sonuç bölümü kamusal sanat eserlerinin korunmasına ilişkin problemleri de ortaya koymaktadır.





## 1. BÖLÜM

### KENT ESTETİĞİ VE KAMUSAL SANAT

Bu tez çalışmasında kent kavramı, demografik, coğrafi ve sosyolojik sınırların ötesinde; psikolojik, estetik ve felsefi boyutlarıyla ele alınıp; kent olgusu, tasarım ve sanat pratikleri yörüngesine yerleştirilerek tarif edilecektir. Kamusal sanat da kentin bu boyutları içindeki yeri ve önemi bağlamında ele alınacak; Ankara kentinde kamusal alanlarda ve mekânlarda yer alan, 1960'lı ve 1970'li yıllara tarihlenen seramik duvar panoları kamusal sanat pratikleri ekseninde değerlendirilecektir.

#### 1.1 . ESTETİK KAMUSAL ALAN OLARAK KENT

İnsanın inşa ettiği, dönüştürdüğü ve uyarladığı ilk kültürel artefakt (yapay ürün) olarak kent, onda barınan ve onda kendini ifade eden insanın, sofistike çevresidir. İnsan çevreyi kendi evine döndürme sürecinde insanlaşmış, yerleşerek ve çevre içinde kendine barınak kurarak kültürleşmiştir. Çevreyi oluşturma, tasarlama ve anlamlaştırma insana özgü bir algı ile ilgilidir. Bu algı belleğin katkılarından ve duyuşsal izlenimlerden doğan; duyumsal, mitik, estetik, hermeneutik ve sezgisel bir nesnel bilinç içeriğidir (Erzen, 2006, s.51-60). İnsanlığa ürettiği soyut ve somut bireşimlerle uygarlığı inşa ettiren, söz konusu algıdır.

İlk Neolitik yerleşimlerden günümüze dek gelen kent, insanın en temel kültürel zeminidir. İnsanlığın kuşaklar boyu aktardığı değerler ve miras, kentin maddesel ve tinsel yapısında; süreklilik içinde var olmaktadır ( Erzen,2015, s. 117). Varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden biri olan Alman filozof Martin Heidegger, insanın tarihsel varoluşunun kaynağının, yaratılmış kendinde varlık olarak sanat olduğunu ifade etmiştir. Heidegger'e göre bireysel ve toplumsal yazgısını anlamaya çalışan insanın, köklü bir tarihsel görevi olarak; varlığa açılımı ve onu kavrayışı, sanata düşmektedir. Hakikat kendisini tasarım içinde kurmakta ve temellendirmektedir (Bozkurt, 2000, s. 265). İnsan eliyle yapılmış maddi ve manevi varlıkların bir araya geldiği çok katmanlı

bir tasarım olarak kent, kamusal bir estetik alan ve sanatsal bir bütündür. (Erzen, 2015, s.139)

“Kent estetiği” kavramı, kentsel bütünün içindeki fiziksel unsurların niteliklerine, taşıdıkları anlamlara ve nasıl algılandıklarına odaklanmaktadır. (Erzen 2010, s.2). Bu bakış açısı kenti bir performans olarak nitelendirmekte; kentin mekânlarını da birer performans alanı olarak değerlendirmektedir. Fransız Marksist filozof ve sosyolog Henri Lefebvre, (2016, s.151) sanatın geleceğinin sanatsal değil de kentsel olduğunu ileri sürerken kent performansının sahip olduğu yaratıcı potansiyelin altını çizmektedir. Lefebvre’ye göre sanat, temsili ve dekorasyonu terk ettiğinde; toplumsal düzlemde praksis ve poiesis, sanat olan kentte yaşamın sanatı, olacaktır. Kentsel yaşamın içeriğini çoğaltan ve onun estetik bir eyleme dönüşebileceğine işaret eden Lefebvre, insanın geleceğinin kent toplumu içinde keşfedilebileceğini düşünmektedir. Lefebvre’nin “şehir hakkı” olarak tanımladığı kazanımlar, yetkiler, hisseler ve gerçeklikler bütünü; özgürlüğü, toplum içinde birey olabilmeyi, habitat ve mesken inşa etmeyi, yapıta dönüştürmeyi, katılımı ve sahiplenmeyi içermektedir. Kent insanının gündelik yaşamı; bilimin, sanatın, tekniğin ve doğa üzerindeki tahakkümün tüm olanaklarından faydalanılarak yapıta dönüştürülmüş ve sahiplenilmiştir. Lefebvre bu sahiplenmeyi kentin “kullanım değeri” olarak tanımlamaktadır (Lefebvre, 2016, s. 160). Kullanım değeri, kentin maddi ve manevi kültür varlıklarının değişim değerlerinin ötesinde bir değer olarak, insanın kente yer duygusu/mekân hissi ile bağlanmasına neden olmaktadır. Bu duygu, insanın kente aidiyetini (ilişkinlik) güçlendirmekte ve kentsel yaşamın her alanına uyum sağlayarak, kenti duyumsayarak, sahiplenmesini sağlamaktadır. Amerikalı şehir plancısı Kevin Lynch (2015, s.6) yer duygusunun; gündelik yaşam deneyimlerine duygusal tatmin, kavramsal düzenleme ve iletişim çerçevesi gibi pozitif değerler getireceğini ifade etmiştir.

Amerikan araştırmaları, kent tarihi, mimarlık, uygarlık, çevrecilik, bölge planlaması, sosyoloji ve teknoloji gibi farklı alanlarda yapıtlar veren Lewis Mumford (2013, s.47) kentlerin ortaya çıkışıyla birlikte insanlığın dağınık ve örgütsüz olarak işlev gören yaşam donanımlarının, sınırlanıp bir araya geldiğini belirtmiştir. Mumford, bu durumun topluluğu oluşturan tüm unsurları, etkin bir gerilim ve etkileşim hattında tuttuğunu ve birlikte yeni gerçeklikler yaratmaya örgütlediğini öne sürmüştür. Ona göre kent

kozmosun bir temsili olarak tasarlanmaktadır ve ütöpiktir. Ancak kent soyut bir kavram değil, kavramsal bir düşünce nin gerçekteşmesidir. Kent maddi kültür unsurlarında, toplumsal ilişkilerde, politik ve ekonomik sistemlerde elle tutulur hale gelmektedir (Paetzold, 2010, s.45).

Mumford (1970, s.480) kenti “coğrafi bir ağ, ekonomik bir organizasyon, kurumsal bir süreç, sosyal eylem tiyatrosu ve kolektif bütönlüğün estetik simgesi” ile “dramatik bir konum” olarak tanımlamıştır. Mumford’a göre kentin kendisi sanattır ve tiyatrodur; burada insanın amaçlı eylemleri şekillenir, uygulanır ve ürünler verir. Alman düşünür Heinz Paetzold (2010, s.46) Mumford’un bu benzetmesinin kentin doğal bir yapı olmadığına ve estetik bir bütün olarak kurgulandığına dair bir vurgu olduğunu ileri sürmüştür. O halde kent, uygarlığın toplumsal bir yapıtı olarak, estetik hedefin hem sahnesi hem yöntemi hem de tezahürüdür. Mumford, Tarih Boyunca Kent adlı kitabının “Kent Dramı” (2015, s.150-155) başlıklı bölümde kentin başat niteliklerinin dram ve diyalog olduğunu ileri dü rmüştür. Mumford’a göre insanlığın bütün karakterlerinin bir araya gelebildiğı tek sahne olan kent; karşılaşmanın ve mücadelenin oyun yönünü geliştirip çeşitlendiren olanaklara sahiptir. İnsan temsili bir parçası olarak rol üstlendiğı kentte kendini yeniden yaratmaktadır.

Kentte yerleşen insanının benimsediğı kentsel pratik, kendisini imkânsız kılan şeylere rağmen, her an oluşagelen bir potansiyel olarak, özgül estetik bir deneyimdir (Lefebvre, Nisan 2015, s.21). Bu deneyimse pasif bir seyir halinden çok bedensel, duyumsal ve duygusal bir katılım eylemini içermektedir. Doğa ve kent alanlarının gerilim hattında yaratılan kente dair estetik kavrayış; algı, uyarı-uyum, katılım, süreklilik-tarih, anlam, pratik-estetik gibi unsurların ortak deneyiminden oluşmaktadır (Erzen, 2015, s.105-107). Öyleyse kent estetiğı deneyimi kente içkin bir potansiyeldir; kenti kavrama, yeniden tasarlama ve kullanma süreçlerinde etkinleşmektedir. Böylece insanlık tarihinin imkânsız başyapıtı olarak kent, kendini gerçekleştirme sanatının öznesi, nesnesi ve sahnesi olarak var olmaktadır. Kent estetiğinin en güçlü unsuru olarak sanat ise üst üste binen, yan yana gelen ya da birbirinin içine geçen farklı kentsel yoğunluklarla tepkimeye girdiğinde, imkânsız başyapıt kentin inşası için hem bir katalizör niteliğı taşımakta hem de gerilimleri ve akımları değıştiren bir rol üstelenmektedir.

Kent sahnesi insanları kimi zaman seyirci, kimi zaman ise oyuncu olarak kendine çağırmaktadır. Kent mekânlarında biçimlenen mizansenin, kentli insanı bir oyuncu olarak hayata davet ettiğini belirten Jale Erzen (2006, s.109) kent estetiğinin olanaklarını şöyle anlatmaktadır:

Kent estetiği bugün toplumsal karşılaşmalar ve ilişkiler sorunudur ve bazen kentsel ortamın yarattığı koşullarla, rastlantılarla oluşan intim durumları, bazen de kültürlerarası olanakları ilgilendirir.

Çelişkili olarak, kentsel yaşamı estetikleştirme çabaları çoğunlukla, egemen kültürün, gücün ya da paranın, kendini yücelten müdahaleleri olarak karşımıza çıkıyor ve topluma yönelmekten çok, tecimsel amaçlar güdüyor. Bu, toplumun çoğunluğu için bir yabancılaşma olmanın ötesine geçemiyor. İddia edilebilir ki kenti güzelleştirme çabalarının çoğu ekonomik açıdan toplumsal bir ayırım yaratmakta ve bir kültür bölünmesine yol açmaktadır. Kent, oyuncuların üstünde baskı yapan ve de onlardan daha önemli olan bir sahne dekoru gibi ele alınmaktadır. Sahne oyuncuların yerine geçmektedir; hâlbuki oyuncusuz bir kent bir hiçtir.

Erzen, toplumun oyuncular olarak birincil konumunun önemine vurgu yapmaktadır ve ona göre kent dekor ya da fon değil, bir varlıklar bütünüdür. Ancak devlet kent toplumunu kendine tabi kılmakta ve dayattığı felsefi politik sistemin bütünlüğü içinde, bir alt sistem olarak konumlandırmaktadır. Kentler, kamu yönetiminin gündelik hayatın ve şahsiyetin karmaşasını kontrol altına almaya çalıştığı yerlerdir. Toplum kentte kırsal bölgelere göre daha belirgin olarak tasnif edilmektedir. Ancak bu bölünme kabadır; bireysel yetiler ise üst sistemlere entegre edilerek muğlaklaştırılır. İhtiyaçlar, haklar ve görevler, toplumsal konumlar, sanat ve estetik kentte anlamlı bir bütün oluşturmaz; parçalı ve dağınık halde bulunurlar (Lefevbre, 2016, s.49-50). Doğayı baskılayan fiziksel ve sosyal mekânların örgütlendiği, kaotik çeşitliliğin, alışılmadık kalabalıkların, uyumsuz öğelerin, karmaşık kirliliklerin, rahatsız edici seslerin, büyük teknolojik sistemlerin, çeşitli maceraların, itaatlerin ve itaatsizliklerin, alternatif düzenlerin ve düzensizliklerin, sınırları belirsizleşmiş özgürlüklerin birbirine karıştığı bir düğüm olarak kent, istikrarlı bir değerler bütünü değildir. Dolayısıyla kentte yaşayan insanların da kent algısı bütüncül değildir, kaygı yüklü parçalı bir algıdır. Kenti algımlarken tüm duyular teyakkuz halindedir ve kent imgesi tüm bunların bir birleşimidir ( Lynch, 2015, s.2). Kentin kaotik imgesinin ve hiyerarşik dayatmalarının politik söylemlerle dramatikleştirilmesi, toplumun kent hayatını teatral bir deneyim olarak görmesine yol açmaktadır (Sennett, 2014, s.83). Ancak toplumun bu teatral deneyim içindeki rollünün tip ya da karakter oluşu değişkenlik göstermektedir.

Jale Erzen (2015,s. 147-151) de tıpkı Lewis Mumford ve Henri Lefebvre gibi kenti bir sahne olarak yorumlamış, kent mekânları ile tiyatro arasında yalnızca benzetmeye dayalı olmayan aynı zamanda sahneleme olgusunu da içeren bir diyalog olduğunu ifade etmiştir. Bu diyalog kentin insan hikâyelerinin yaşam alanı olarak yorumlanıp, geliştirilmesinde etkin olmaktadır. Erzen (2015, s.105) kent estetiğinin pasif bir seyir niteliği olmadığını vurgularken, toplumun kente bedensel, duyumsal ve duygusal olarak katılıma dair geliştireceği bir pratiğin, kenti algılamak için ancak yeterli olabileceğini ileri sürmektedir. Erzen'e göre uyumlu bir ilişkiler ağı olarak kurgulanmış bir kentin, insanın bedensel katılımını ve bütünleşmesini harekete geçirmekteki gücü, hiçbir sanat dalında yoktur.

Ankara kentinde kamusal alanlarda ve mekânlarda yer alan ve 1960'lı ve 1970'li yıllara tarihlenen seramik duvar panoları tüm bu görüşler çerçevesinde değerlendirildiğinde, şu soruları da beraberinde getirmektedirler: Kent sahnesinde seramik duvar panoları birer kent dekoru olmanın ötesine geçebilmekte, kamusal sanat eseri olarak tarif edilebilmekte midirler? Kamusal sanat pratiğinin bir ürünü olan seramik duvar panoları toplumla ne kadar etkileşime geçmektedirler? Birer kent estetiği unsuru olan seramik duvar panolarının yer duygusu yaratmada katkısı var mıdır? Seramik duvar panoları kentli bireyin geçmiş ve gelecek kuşaklarla ilişkilmesini sağlamakta mıdır? Toplumun kenti kavrama, yeniden tasarlama ve kullanma süreçlerinde, seramik duvar panoları ne kadar etkili olmaktadır?

## 1.2. KENT İMGESİ VE KAMUSAL ALAN

Kent, farklı toplumsal sınıflara mensup ve karakterlere sahip milyonlarca insan tarafından algılanabilen bir nesne olmakla birlikte; yapısını farklı nedenlerle sürekli geliştiren pek çok yaratıcının da ürünüdür (Lynch, 2015, s.2 ). Kentin biçimsel unsurlarının zengin anlam yükü kent estetiğinin deneyimlenmesi için yeterli değildir. Postmodern ve çoğul niteliklerle donanmış kentin estetiği, toplumsal ve çevresel ilişkilerle ilgilidir (Erzen, 2006, s.111).

Görsel çevre, kent sakininin hayatının ayrılmaz bir parçasıdır. Nitelikli bir imge sunabilen, dinamik ve bütünleşmiş bir fiziksel çevrenin, sosyal bir rolü de bulunmaktadır. Böyle bir çevresel imge ile kuşatılmış olan insan, kendisi ile dış dünya arasında uyumlu bir ilişki kurabilmekte ve kente karşı güven duygusu geliştirebilmektedir. İnsan kaybolduğunda hissettiği duygunun tam tersi olarak tarif edilebilecek bu duygu, ayırt edicidir ve aidiyet hissini güçlendirmektedir.

Geniş bir perspektifte, toplumun farklı katmanlarından insanların gündelik yaşamlarını, kentle uyumlu hale getiren ve kültürel değerlerini geleceğe aktarabilecekleri olanaklar sunan kentsel çevreler yaratmak için, imgenin fiziksel netliğine yoğunlaşılmalıdır. Bu netlikte yaratılan kent imgeleri herhangi bir rehberliğe ve referansa ihtiyaç duymadan anlamlar üretebilme potansiyeli taşımaktadırlar ve duyuları daha dikkatli kullanmaya teşvik ederler. Duyumsal algının harekete geçmesi, kente katılımcılığı güçlendirmektedir. Kente etkin katılım ise onu anlamaya ve anlamlandırmaya olanak tanımaktadır.

Bir araya gelen anlam, dokunaklılık, haz, ritim, uyaranlar ve seçenekler örüntüsü, kente kimlik kazandırmakta ve kent imgesini güçlendirmektedirler. Güçlü ve bütüncül bir kent imgesi kültürel çevreye uygun olarak tasarlandığında, kent sakinlerinin değişen isteklerini tatmin etmek üzere çeşitlenebilecektir. İyi düzenlenmiş, şiirsel ve sembolik çevreler karmaşık toplum düzenini, bireylerin tarihsel geleneklerini ve gelecek özelemlerini, doğal ortamın ve kent yaşamının karmaşık işlev ve hareketlerini yansıtmaktadırlar. Kent imgesinin netliği ve kimliğin canlılığı, güçlü anlamlar yarattığında oluşan yer duygusu / mekân hissi her türlü insan faaliyetini geliştirmekte ve bireyi anı biriktirmeye teşvik etmektedir. Böylelikle her kentlinin kendi hatıraları ve anlamlarıyla yüklediği bir kent imgesi oluşmakta ve bu imgeler kentin uzamdaki bir yapıt olarak bütüncül imgesiyle ilişkilenerken, kent estetiğine katkı sağlamaktadırlar (Lynch, 2015, s.3-132).

Kent imgesinin en önemli unsurları kentin kamusal alanlarıdır. “Kamusal alan” kavramının tarihsel ortaya çıkışını ve yapısal dönüşümleri tartışmaya açan Alman felsefeci, sosyolog ve siyaset bilimci Jürgen Habermas, kamusal alanı, toplumu oluşturan şahısların, ortak bir sorun hakkında tartıştıkları, akıl yürüttükleri ve kamuoyu oluşturdıkları araçlar, süreçler ve mekânların bütünleştiği bir yaşam alanı olarak

tanımlamıştır. Bu bağlamda kamusal alanlar, toplumun ortak yararını belirlemek ve gerçekleştirmek için üretilen düşünce, söylem, eylem ve yapıların geliştirildiği toplumsal etkinlik alanlarıdır. Habermas toplumun kamusal bir gövde olarak hareket edebilmesi için, toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlüklerinin garanti altına alınmış olması gerekliliği ile engelsiz bir iletişim ağının, kamusal akıl yürütmeye olanak veren özgül araçlara ihtiyaç duyduğunun altını çizmiştir (Özbek, 2004, s.95). Söz konusu özgül araçlar, tarihsel süreçler içinde çeşitlenmiştir. Gazeteler, dergiler, radyo ve televizyon kanalları gibi medyalar, sanat disiplinleri, tasarım pratikleri gibi farklı alanlarda oluşan kamusalıklar yapısal dönüşümlere uğramıştır. Maddi ve manevi kültür unsurlarının ortak kavrayışlarının ve girift bir biçimde örgütlenmelerinin sahnesi olan kamusal alan, özgün karakterlerin zıtlığı ve uyumunu barındıran duyumsal bir form niteliğini almıştır.

Toplumsal ilişkiler ağının karakteristik özellikleri ve kamusal pratiklerin üslubu kent imgesinde baskındır. Eşgüdümlü olarak kent imgesi de kamusalığın oluşabilmesi için önemli bir faktördür. Kevin Lynch (2015, s.133), dikkatli ve eleştirel bir topluluğun oluşması için kentsel tasarım sanatının gelişmesinin önemli olduğunu belirtmiş ve kent imgesinin geliştirilmesinin, kentli insanın farkındalığını artıracaklarını ileri sürmüştür. Okunaklı, imgelenebilir ve kimlikli bir kent imgesi, kamusalığın oluşumunu, örgütlenmesini, gelişmesini ve aktarılmasını sağlamaktadır. Alman sosyolog Hans Paul Bahrtdt, kent “görülmesi zorlaşan bir ormana” dönüştüğü zaman bireyin kamusal alandan özel alana çekileceğini ileri sürmüştür. Kamusal alan / mekân “tiranca bir ilişkinin kötü düzenlenmiş sathı” olmaya başladığında bireyin ortak sorunlar hakkındaki müzakerelere katılımı ve toplumsal etkileşimi azalmaktadır (Habermas, 2014, s. 275).

Toplumun farklı gruplarının bir arada bulunmasını ve yaşamı paylaşmasını olanaklı kılan, insanların sosyal ve fiziksel gereksinimlerini karşıladıkları yapılar olan kamusal mekânlar da, kamusalığın ve kent estetiğinin platformlarıdır. Kamusal mekânlar, mekân elemanlarının farklı yaşam biçimlerine ve kültürlerle sunacağı çeşitliliği barındıran bütünsel bir yaklaşımla tasarlandığında, estetik deneyime olanak tanımakta ve toplumsal ilişkileri güçlendirmektedirler (Bayram, 2007, s. 1-2). İnsanın kente katılımını olanaklı kılan her mekânın kentsel biçimin estetik potansiyelini ortaya çıkardığını ifade eden, Jale Erzen (2015, s.145-149), iyi kurgulanmış bir mekânda,

bedenimizin hareketini estetik bir olgu olarak hissettiğimizi; adımlarımızı attığımızın, havayı ittiğimizin, hatta yer çekimine karşı geldiğimizin farkında olduğumuzu belirtmiştir. İnsanın varlığını idrak etmesi ve kendisini yer ile bütünleştirmesiyle gelişen bu estetik farkındalık hali, toplumsal bilince “katılma ve yaratma” cesareti olarak yansımaktadır.

Tez kapsamında Ankara’daki kamusal alanlardaki seramik duvar panoları birer kent imgesi olarak değerlendirilmişlerdir. Söz konusu seramik eserlerin kenti kavrama ve kullanma süreçlerinde toplum ile etkileşime girip girmedikleri irdelenerek yer duygusu yaratmaya katkı sağlayıp sağlamadıkları araştırılmıştır.





### 1.3. KAMUSAL SANAT VE YENİ TÜR KAMUSAL SANAT

Henri Lefebvre, “Mekânın Üretimi” ( Ekim 2015, s.60- 75) adlı yapıtında toplumsal mekânı toplumsal bir ürün olarak tanımlamakta; binaların, anıtların ve sanat eserlerinin, toplumsal güç ilişkileri içeren üretim ilişkilerinin temsillerini içerdiğini ifade etmektedir. Lefebvre’ye göre “ideoloji” toplumsal mekânda vücut bulmakta ve bu mekânda istikrar kazanmaktadır. Bu noktada Lefebvre “mekân temsilleri” ile “temsil mekânları” olarak iki farklı kavram üzerinde yoğunlaşmaktadır. Üretim ilişkilerinin dayattığı düzene, bilgilere, işaretlere ve kodlara bağlı mekân temsilleri ile sanata bağlı karmaşık sembolizmleri temsil eden temsil mekânlarını birbirinden ayırmaktadır.

Mekân temsilleri (algılanan ve tasarlanan) , uzmanlaşmış güç odakları tarafından, toplumun mekân kavrayışının tasarlanmasıyla oluşturulmaktadır. Temsil mekânları (yaşanan) ise estetik bir yönü ifade eden dizileriyle toplumsal imgelem potansiyelinin taşıyıcısıdır ve mekânın içerdiği imgeler ve semboller aracılığıyla tarihe bağlanmaktadır. Lefebvre, kullanım değeriyle yaşanan temsil mekânlarında var olan kodların analiz edilerek, bu kodlar tarafından şekillendirilen mekânlar bütünü olan bir kent gerçekliğinin önemini vurgularken; Batı şehrini, egemen mesajlarını yerleştirdiği kodları içeren mekânlar üretmekle eleştirmiştir.

Lefebvre mekânı hem tüketilen ürün, hem de mübadele ağları ile hammadde ve enerji akışı tarafından belirlenip şekillendirilen bir üretim aracı olarak nitelendirmiştir. Böyle bir üretim aracının ise teknikten, bilgiden, toplumsal işbölümünden, devletten, üstyapılardan ve doğadan ayrılamayacağını ileri sürmüştür. Mekânın içine dâhil olan toplumsal ilişkilerin önemine vurgu yapan Lefebvre ( Ekim 2015, s.125) toplumsal mekânı şöyle açıklamıştır:

Toplumsal mekân formu buluşmadır, bir araya gelmedir, kendiliğindenliktir. Ne bir araya gelir? Ne bir araya gelmiştir? Mekân içinde olan her şey, kah doğa tarafından kah toplum tarafından – kah bunların işbirliğiyle kah çatışmalarıyla – üretilen her şey. Her şey: canlı varlıklar, şeyler, nesneler, eserler, işaret ve semboller. Doğa-mekân yan yana koyar, dağıtır; yerleri ve buraları işgal edenleri birbirinin yanına koyar. Tek tek belirtir. Toplumsal mekân, bir noktada, bu noktanın etrafında fiili ya da olası bir araya gelmeyi içerir. Dolayısıyla olası birikimi (belirli koşullarda gelişen potansiyeli) içerir.

Bu çoğul bakış açısıyla Lefebvre (Ekim 2015, s.152) şu soruları da sormuştur: “Pratik-toplumsal faaliyetlerin şekillendirdiği mekânların, manzaraların, anıt ve binaların anlamı var mıdır? ... Mimari ya da kentsel yapıtı, kitle iletişim araçlarının kayda değer bir unsuru olarak düşünebilir miyiz?” Kuşkusuz bu soruların yanıtı mekânın okunmak ve anlaşılmak üzere üretilip üretilmemiş olmasına göre değişmektedir. Mekân ve onun bir bileşeni olarak kamusal sanat eseri, ideolojiyi toplumsal hayata ve kamusal alana giydirmek için stratejik bir yöntem olarak kullanıldığında, bir tür kitle iletişim aracına dönüşebilmektedir.

Lefebvre mekân temsili ve temsil mekânları tanımlarını yaparken farklı kamusalılıklara işaret etmektedir. Elbette farklı kamusalılıklar içeren mekânlar içinde şekillenen kamusal sanatın (public art) rolü de değişmektedir. Kent formunun tarihsel gelişimi boyunca kamusal sanat yapıtları; kamusal alanlara ve mekânlara dini, tarihi, politik ve dekoratif etkenlerle yerleştirilmiştir ve bu yapıtların sanatsal temaları da aynı etkenler paralelinde şekillenmiştir. Tapınak cephelerindeki rölyefler, kilise duvarlarındaki freskler, kent meydanlarındaki zafer anıtları, meydan çeşmeleri ve saray bahçeleri gibi sanatsal yaratımlar, kentin egemen yapıları tarafından temsil, hegemonya ve kültürel meta birikimi amaçlarıyla, ısmarlama ve dayatma yöntemleriyle hayata geçirilmişlerdir. Kent tarihi ile birlikte gelişmiş olan bu pratiğe işaret eden “kamusal sanat” ifadesi, toplumun dolaysız olarak erişebileceği kamusal alanlarda ve mekânlarda sergilenen; farklı disiplinlerde ve konuma özel olarak üretilen sanat yapıtları için kullanılmaktadır.

“Geleneksel” diye tanımlanabilecek ve ilk kent yerleşimlerinden günümüze kadar uzanan kamusal sanat anlayışı, kent içinde ayrıcalıklı estetik alanlar yaratıp ve bu alanlara anıtlar yerleştirmektedir ve bu çerçevede kamusal sanat olgusu, kültürel dayatmaları doğrulayan baskın nesneler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat eserleri; dini duyguları güçlendirerek, tarihsel süreçlerle savaş anıları ve zafer temsilleri üzerinden bağlantı kurarak toplumu kuruluş ve varoluş mitlerine bağlamaya fayda sağlarken, gündelik hayatın içinde güzellik, barış ve huzur gibi anlamlara atıfta bulunarak, kente serbest zamanın estetik deneyimleri üzerinden dokunmaktadırlar. 20. Yüzyılda değişen sanat anlayışları ve gelişen Avangart sanat akımlarının sonucunda kamusal sanat; nesneler yerine sanatı hayatla bağdaştırma iddiası olan sosyal süreçler üretmeye başlamıştır ( Miles, 2005, s.36). Kamusal alanlarda düzenlenen festivaller,

konserler, sergiler ile gerçekleştirilen performanslar, grafitiler, yerleştirmeler ve happeningler gibi sanat izleyicisi ile doğrudan ve katılım esasına dayalı bir ilişki kuran sanatsal pratikleri kapsayan, farklı bir kamusal sanat anlayışı gelişmiştir.

Amerikan sanatçı, yazar ve eğitimci Suzanne Lacy 1991’de bu yeni kamusal sanat anlayışını tanımlamak için “Yeni Tür Kamusal Sanat” ( New Genre Public Art) ifadesini kullanmış; bu sanatsal pratiği kullanan sanatçıyı, kitleyle doğrudan etkileşime giren ve kurumsal yapılar dışında konumlanmış bir aktivist olarak tanımlamıştır. Bu tanım çok yerleşik olarak kullanılmıyorsa da, günümüzde tek başına “kamusal sanat” ifadesi de bir sanat yapının basitçe kamusal bir alana ya da mekâna yerleştirilmesinden öte, sorgulanan, sorgulayan, kamusal yaşamla birlikte düşünülen bir sanat kavramını tanımlamaktadır ( Çağlın, 2010, s.8).

Suzanne Lacy (1995, s.171-185) tarihsel süreç içinde, kamusal alanda sergilenmek üzere sanat üreten sanatçının, görsel bir nesneden sanatsal süreçlere giden rota üzerinde farklı amaçları olduğunu belirtmiş, günümüzde kamusal alan sanatçısının analist ve aktivist roller yüklendiğini ileri sürmüştür. Bu sanatçıların hangi interaktif becerileri kamusal gündeme getirdiklerini araştırıp, bunların geniş kitlelerle nasıl ilişkili olabileceğini değerlendirirken Lacy, sanatçıların sezgisel, alıcı, deneyimsel ve gözlemsel becerilerine vurgu yapmıştır. Lacy, yeni tür kamusal sanatın sosyal durumların analizine odaklanan, kamu gündeminde bir konuma gelmek için insanlarla işbirliği içerisinde olan ve sosyal sistemler ile kurumlar hakkında bir anlayış içerisinde hareket eden yönlerine dikkat çekmektedir. Etkileşimli kamusal sanat sergilerinin veya performansının onları deneyimleyen izleyicilerde büyütüldüğünü ileri sürerken Lacy, yeni tür kamusal sanatın katılımcı yönüne odaklanmaktadır. Ayrıca Lacy’ye göre bu tür etkinlikler, sanatçıları toplum içinde felsefeciler, sosyologlar, antropologlar gibi uzman entelektüeller olarak konumlandırmakta ve estetik dikkatimizi, teorik yapılarının biçimine veya anlamlarına kaydırmaktadırlar. Bir sanatçı yeni tür kamusal sanat pratiğini benimsediğinde imgelemin görsel çekiciliği genellikle eserin metin özellikleriyle yer değiştirmekte; eser estetik karakterini fikirlerin tutarlılığından veya görsel imgelerden ziyade görsel imgelerle olan ilişkisinden almaktadır.

#### **1.4. KAMUSAL SANAT ANLAYIŞLARI ÇERÇEVESİNDE ANKARA’DA 1960’LI VE 1970’Lİ YILLARDA YAPILAN SERAMİK DUVAR PANOLARI**

Ankara kentinde yer alan ve 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen ve seramik duvar panolarını iki kamusal sanat perspektifinden değerlendirdiğimizde, öncelikle bu panoların geleneksel olarak kent içinde estetik alanlar yaratılması ve bu alanlara sanat eserleri yerleştirmesi pratiğinin neticesinde kentte var oldukları ortaya çıkmaktadır. Söz konusu duvar panoları Lefebvre’nin dikkat çektiği biçimde uzmanlaşmış güç odakları tarafından, toplumun mekân kavrayışının tasarlanmasıyla oluşturulmuş mekân temsillerinin birer parçası olarak sipariş edilmiş ve yine bir başka uzman olan “sanatçı” tarafından yapılmışlardır. Ancak bu saptama 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen ilgili panoları, geleneksel kamusal sanat kategorisi altında değerlendirmek için yeterli olmamaktadır. Bu panoların, tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde irdelenecek olan bir sanatsal serbesti döneminde ortaya çıkmış olduğu ve kompozisyonlarının içeriğinde, doğrudan egemen mesajların yerleştirdiği kodlar bulunmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Lefebvre’nin temsil mekânları tanımlamasının ekseninde değerlendirildiklerinde, bu seramik duvar panolarının toplumsal imgelem potansiyelinin taşıyıcısı oldukları ve kent estetiği deneyiminin yaşandığı temsil mekânları oluşturmaya katkı sundukları söylenebilmektedir. Bazı panoların, içerdiği imgeler ve semboller aracılığıyla tarihe bağlanmakta oldukları da açıktır. Elbette etkileşimli kamusal sanat sergileri veya performanslarını kategorize eden yeni tür kamusal sanat perspektifi açısından değerlendirildiğinde panoların yarattıkları kamusallık eksiktir. Bununla birlikte kamusal alanlarda ve mekânlarda yer almasında toplumsal güç odaklarının etkin olduğu seramik duvar panoları, sanatçıların etkileşim becerileriyle kamusallaşan ve geniş kitlelerle nesiller boyu ilişkili olabilen sanatsal nesneler olarak tanımlanabilmektedir. Tüm bu görüşler doğrultusunda Ankara’da yer alan ve 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen seramik duvar panolarının, kent içinde anıtsal ve baskın nesneler olarak konumlanmadıklarını; kentin imgesine ve kimliğine katkıda bulunduklarını, kenti kavrama ve kullanma süreçlerinde toplum ile kısmen etkileşime girdiklerini söylemek mümkündür.

## 2.BÖLÜM

### AVRUPA'DA ÇAĞDAŞ SERAMİK DUVAR PANOLARININ KAMUSAL SANAT OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI

#### 2.1. 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA AVRUPA'DA SERAMİK SANATINDA YAŞANAN GELİŞMELER

Sanayi devrimiyle başlayan endüstrileşme sürecinin ivme kazandığı 19. yüzyılın ikinci yarısında, İngiltere’de gelişen Arts and Craft Hareketi, endüstriyel seri üretimin yaygınlaşmasına ve zanaat üretiminin gerilemesine tepki olarak gelişmiştir. Bu hareket, makineleşmenin form standardizasyonuna ve gündelik hayatı istila eden fabrikasyon ürünlerin bir örnekliğine karşı çıkarak; zanaat üretiminin malzeme kalitesine, tasarım ve üretim sürecinin yavaşlığına, olgun form repertuarına ve estetik deneyimin zanaatkâr ile tüketici arasındaki transferine dönüşü talep etmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru Arts and Crafts Hareketi’nin etkileriyle Avrupa toplumlarının sanat ve el sanatlarıyla zayıflayan bağını kuvvetlendirmek amacıyla, Almanya’da Jugendstil, Fransa’da Art Nouveau, İngiltere’de Modern Stil ve Avusturya’da Sezessionstil diye adlandırılan ve Bauhaus’un öncülü olan yeni hareketler ortaya çıkmıştır. Herhangi bir sosyal kaygı taşımayan ve günlük kullanım nesnelerinin ve biçimlerinin estetize edildiği bu hareketlerin ortak noktası; gündelik yaşamdan yansıyan sanatsal bir doyum duygusudur ( Artun ve diğerleri, 2014, s.170-171).

19. yüzyılın sonunda Avrupa’da, Japonizm dönemin estetik anlayışında önemli bir yere sahip olmuş, Avrupa sanatını ve el sanatlarını etkilemiştir. Uzakdoğu’ya ve Japon kültürüne duyulan ilgi, Japonya’nın uluslararası pazara açılmasının da etkisiyle, Avrupa’da seramik alanında yapılan üretimlere yansımıştır (Erbay Aslıtürk, 2015, s. 21). 19. yüzyılda Avrupa’da temelinde çömlekçilik geleneği olan modern seramik atölyeleri açılmıştır. Bu atölyelerde üretilen seramikler, zanaatkâr çömlekleri ve endüstriyel porselen ürünlerin çok ötesine geçerek, sanatsal birer nesneye dönüşmeye

başlamışlardır (Dormer, 1994, S.13). Arts and Crafts Hareketi'nin de etkisiyle seramik, çoğu resim ve heykel alanında etkinlik gösteren sanatçıların ilgi alanına girmiştir. Bu ilgi, sanatçıların ve zanaatkârların işbirliğiyle seramik tekniğinin sanatsal olanaklarının araştırılmasını beraberinde getirmiştir (Ağatekin, 1993, s. 8).

20. yüzyılın ilk yarısında Arts and Craft ve Art Nouveau hareketlerini takiben 1918 yılında Hollanda'da De Stijl, 1919 yılında Almanya'da Bauhaus ve 1920 yılında ise Sovyetler Birliği'nde Vkhutemas kurumsal yapılanmalar olarak ortaya çıkmışlar; sanatçı ile zanaatkâr ve sanat ile tasarım kavramlarını yan yana getiren bir estetik anlayışını geliştirmişlerdir (Güner, 2014, s.71). Bauhaus'un temel amaçlarından biri sanat ve zanaat eğitimi teknolojiyle harmanlayarak sanatsal tasarıma dayalı bir anlayışı benimsemiş sanatçılar yetiştirmektir. Bauhaus ideallerini paylaşan Vkhutemas ise Rusya'da gerçekleşen Bolşevik devriminin de etkisiyle, seri üretilen ürünlere sanatsal uygulamalarda bulunarak onları geniş halk kitlelerine ulaştırmayı hedeflemiştir. Her iki okulda da zanaat, estetik ve işlevsellik, oluşturulan yeni eğitim modelinin ana yapısını oluşturmaktadır (Öztürk, 2014, s.16-19). Bu kurumsal yapılarda, teknolojik üretim çağında estetiğin çoğaltılarak halkın gündelik yaşamına girmesi, hem sanatsal hem de toplumsal bir amaç olmuş; endüstri tasarımcısı ve kamusal alan mimarisi gibi yeni disiplinler tanımlanmaya başlanmıştır (Güner, 2014, s.29).

1920 yılı seramik sanatı alanında pek çok önemli gelişmenin yaşandığı bir yıl olmuştur. Victoria ve Albert Müzesi'nde, Seramik Bölümü Barnard Racham tarafından 1920 yılında kurulmuştur. Aynı yıl uzun yıllar Japon'ya'da kalmış ve geleneksel Japon seramiklerinden etkilenmiş olan sanatçı Bernard Leach ve Japon seramik ustası Shoji Hamada, İngiltere'de ilk sanatsal seramik atölyesi olarak kabul edilen "The Leach Pottery" atölyesini kurulmuşlardır (Erbay Aslıtürk, 2015, s. 25-28). Leach böylece tüm tasarım ve üretim işlemlerini kendisi yapan, sır ve form mükemmeliyetini araştıran ve uygulayan çağdaş bir seramik sanatçısı tipini ortaya çıkarmıştır (Tansuğ, 1988, s. 93). Bu dönüm noktasından sonra, seramiğe ilişkin teknik bilgi ve beceri ile donanmış olan "seramik sanatçısı"nın, sanatsal tasarım ve üretim süreçlerini deneyimlediği atölye pratiği "stüdyo çömlekçiliği" olarak anılacak; çömlekçilik zanaatından ve porselen endüstrisinden tamamen ayrılarak, bir ana sanat dalı olma yönünde hızla ilerleyecektir.

1920 yılında yaşanan bir diğer önemli gelişme, Bauhaus'ta çömlekçilik atölyelerini kurmak için, çömlek ustası Max Krehen ile anlaşılmasıdır. Bu seramik atölyeleri 1925 yılına kadar üretime devam etmiştir. Bauhaus'un seramik eğitimi, tasarımı ve üretimi kısa ömürlü olmakla birlikte, Alman ve Avrupa seramik tasarımları üzerinde uzun soluklu bir etkiye sahip olmuştur (Erbay Aslıtürk, 2015, s. 39) (Resim 1).

Bauhaus'un sanatsal disiplinleri ve zanaatları ortak bir çatı altında toplayıp sentezleyerek yeni bir estetik dil yaratmak ve bu yeni estetik dili geniş halk kitlelerinin gündelik yaşamına ve ihtiyaçlarına yönlendirerek sosyal bir sentez oluşturmak gibi iki önemli misyonu vardır. Buradaki eğitimin başlıca amacı bu misyonları gerçekleştirebilecek, modern tekniğe ve onun diline hâkim yeni bir kişilik ortaya çıkarmaktır (Artun ve diğerleri, 2014, s.172-173). 20. yüzyılda stüdyo çömlekçiliği yapan seramik sanatçıları, geleneksel zanaat uygulamaları ile endüstriyel tasarım pratiklerini aynı potada eriten yaratıcı bireyler olarak Bauhaus'un söz konusu misyonları ile örtüşen bir sanatsal disiplin geliştirmişlerdir.



Resim 1. Bogler, T. (1923). *Çaydanlık* [Seramik]

20. yüzyılın modern seramikteki en büyük çıkışı, 1925'te düzenlenen Paris Sergisi olmuştur. Açılan uluslararası çağdaş seramik sergisinin teması "Modern ve Orijinal"

olarak belirlenmiş, sanat ve endüstri arasındaki bağların kurulması hedeflenmiştir (Erbay Aslıtürk, 2009, s. 26).

20. yüzyıl seramik tarihindeki bir diğer önemli gelişme, İspanyol ressamlar Pablo Picasso ve Joan Miro'nun seramik malzemeyle çalışmaya başlamalarıdır (Resim 2). Picasso, Miro, Chagall, Leger gibi ünlü ressamların seramik eserleri, dünya çapında seramik sanatının kabul görmesinde etkili olmuştur (Erbay Aslıtürk, 2009, s. 48) (Resim 3). Modern çağın sanatçıları farklı teknik ve malzemeleri deneyimleyerek, sanatsal üretimlerinde disiplinler arası bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Daha önce ikincil bir eskiz malzemesi olarak değerlendirilen kil, modern sanata öncelikli bir malzeme olarak girmiş ve sanatçılar seramik tekniğini kullanarak eserler üretmişleridir.



Resim 2. Picasso, P. (1962). Kadın Baş [Pişmiş toprak tuğla]

Picasso 1946 yılından sonra kâse, bardak, vazo, tabak gibi geleneksel seramiğin işlevsel formlarını dönüştürerek, onlardan heykeller yaratmıştır. Seramiğin yüzeysel ve üç boyutlu uygulamalarını, doğal, yaşayan ve plastik bir malzeme olarak kili ve pişirim süreçlerini modern sanat anlayışı ile dönüştüren bu yaklaşım, seramik sanatına çok



farklı yönler ve kavrayışlar kazandırmıştır. Matisse, Paul Gauguin, Kasimir Malevich, Wassily Kandinsky, Viladimir Tatlin, Raoul Dufy, Asger Jorn, Lucio Fontana, Karel Appel ve Lucebert seramik malzemenin estetik olanaklarını sanatsal anlatım aracı olarak değerlendirmiş olan diğer önemli sanatçılardır (Karayel Gökkaya, 2013, s.26-27).



Resim 3. Chagall, M. (1950). *The Cock* [Seramik]

1950’lerde sanat okullarında seramik fonksiyonel kimliğinden arınmaya başlamış ve seramik heykeller ortaya çıkmıştır (Erbay Aslıtürk, 2015, s. 34). 1960’lı ve 1970’li yıllarda henüz seramik heykel eğitimi veren bir okul yoktur ancak sanatçılar arasındaki bağlantılar, birbirlerinden farklı bağımsız yaklaşımların oluşmasını sağlamıştır. Sanat okulları, kolejleri ve kursları stüdyo çömlekçiliğinin gelişiminde çok önemli bir yere sahiptir. Bu dönemin eserlerinde önceki dönemlerin katı kuralları yerine diğer sanat biçimleri ile bağlantı kurmuş yeni bir seramik dili görülmektedir (Erbay Aslıtürk, 2009, s.31 ). 1970’lerde sanatçılar kavanoz içine kil ve su veya kutuların içine sıvı çamur koymak ya da her şeyi çamurla sıvamak gibi enstalasyonlarla kavramsal sanat çerçevesinde değerlendirilebilecek yeni anlatım biçimlerinden yararlanmaya başlamışlardır (Ayduslu, 2016, s.306).

## 2.2. MODERN MİMARLIK VE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATI BİRLİKTELİĞİ

19. yüzyıl sonlarında, Art Nouveau akımıyla - mimaride daha çok süsleme ölçeğinde kalmış olsa bile - ABD'nin Şikago kentinde ortaya çıkan ve gelişen çelik konstrüksiyon ve modern tekniklerin kullanılmasıyla oluşan rasyonalist mimari yaklaşım, mimarlık anlayışının değişmesine yol açmıştır. Avangart mimarlığın amacı 1918'de yayınlanan De Stijl manifestosunda belirtilen “yaşamda, sanatta ve kültürde uluslararası bütünlüğün sağlanması” amacı olmuştur (Dostoğlu, 1995, s.46). 20. yüzyılda mimarlık tarihsel biçimlerin egemenliğinden sıyrılmış, yeni yapı malzemeleri ile yapım yöntemlerini benimsemiş, çağdaş ve yalın yeni bir mimari anlayışın kapılarını açmıştır. Mimarlıkta geleneksel üslupların belirleyiciliğinden uzak bir biçimsel dil yerleşmiş ve “Modern Mimarlık” adı verilen yeni bir yaklaşım ortaya çıkmıştır (Biol, 2006, s.6-7).

Yirminci yüzyılın ilk otuz yılı sosyal, teknik ve ekonomik ortamda uçların yaşandığı, değişimler dönemi olmuştur. Sanayinin gelişmesi ve işçi sınıfının yaygınlaşması kentsel yaşam içinde özellikle barınma ve sağlık sorunlarını beraberinde getirmiş, Modern Mimarlık hareketi bu sorunlar çerçevesinde mimarlık tarihinde ilk kez, sıradan insana yönelik bir anlayış olarak doğmuştur. Rasyonel temelli Modern Mimarlık anlayışının gelişmesinde Rus Konstrüktivisleri ve Bauhaus anlayışlarının önemli etkileri olmuştur. Bu anlayış işlevsellik, strüktürün ifadesi, endüstrileşme, tarihin ve süslemenin reddi, soyut ve saf geometrik formların kullanımı eğilimlerini içermektedir (Yürekli, 2016, s.30- 36).

Modern Mimarlığın ilkeleri 1920'lerden başlamak üzere Le Corbusier, Walter Gropius, Richard Neutra gibi mimarlar tarafından olgunlaştırılmıştır ve pek çok ülkeden temsilci mimarların katılımıyla 1928'den 1956'ya kadar on kez yapılan CIAM toplantılarının ilk beşinde farklı görüşlerin kendi aralarında hesaplaşmaları sonucunda somutlaştırılmıştır. 1947'de toplanan 6. CIAM Kongresindeki tartışmalar sonucunda Aldo van Eyck, Alison ve Peter Smithson, Jacob Bakema, Georges Candilis gibi mimarların kurduğu Team 10 Grubu gibi oluşumlar toplumsal yaşam hakkında incelemeler yapmış ve var olan mimari yaklaşımı tartışmaya açmıştır (Dostoğlu, 1995, s.46).

20 yüzyılın ortasına gelindiğinde Brütalizm; başlangıçta İngiltere'de Smithsonlar'ın en önemli kuramcısı olduğu bir hareket olarak, daha sonra Le Corbusier'nin savaş sonrası yapıtlarında ortaya çıkan, brüt betonun baş aktör olduğu modern ve popüler bir üslup olarak gelişmiştir. 1950'li yılların sonu, 1960'lı yıllar ve 1970'li yılların başı dünyada Brütalizm akımı doruk noktasına ulaşmış ve en özgün örneklerini vermiştir (Polatkan, 2006, s.57).

60'lı yılların başında Kevin Lynch'in Kent İmgesi adlı kitabı yayınlanmış ve kitabın Modern Mimarlığı temellerinden sarsan etkileri olmuştur. Lynch (2015, s.51-54) bu kitapta kentte yaşayanların kamusal belleğinde oluşan kent imgelerinin; bir kentin kimliğinin, yapısının ve anlamının olabilmesi ve orada yaşayanların kente yabancılaşmasının önlenmesi için önemine değinmiştir. Lynch kent imgesi öğelerini; patikalar (paths), sınırlar (edges), bölgeler (districts), noktalar (nodes) işaretler (landmarks) şeklinde tasnif etmiştir.

Sanayi sonrası dönemi diyebileceğimiz 1960'lı yıllardan sonraki dönemde, sanayi toplumunun yerini bilişim toplumu almıştır. Değişen dünyadaki ekonomik, teknolojik, sosyo-kültürel dönüşümler paralelinde Modern Mimarlığın ardından Postmodern Mimarlık gelişmiştir. Bu dönemde yaşanan endüstriyel değişimler, enerji krizi, enformasyon ağlarındaki gelişmeler, savaş karşıtı hareketler ve gençlik olayları sanat ve mimarlıkta da etkisini göstermiştir. Homojen bir Modern Mimarlıktan söz edilemeyeceği gibi sonrasındaki dönemde de tek bir mimari yaklaşım tanımlamak mümkün değildir; Postmodern dönemde çoğul bir mimari anlayış söz konusudur (Dostoğlu, 1995, s.47).

1950'li yıllar mozaik, duvar resmi, seramik pano, duvar kâğıdı, kumaş gibi sanatsal ürünlerin mimaride kullanımının yaygınlaşması dikkat çekicidir. Uluslararası fuar pavyonları, çok katlı betonarme yapılar, büyük çarşı kompleksleri, kültür merkezleri, ulaşım istasyonları gibi yapıların dış yüzeylerinde çeşitli sanatçılara ait sanat eserlerine rastlamak mümkündür. Dönemin modernist mimarlarıyla çalışan sanatçılar (Picasso, Matisse, Miro, Rivera, Nogushi, Orosco, Lurçat, Lenger vb) çağdaş eserleriyle yapı tasarımlarına dâhil olmuşlardır (Yavuz, 2008, s.70). Çağdaş seramik duvar panoların mimari yapılarda ve kamusal alanlarda ortaya çıkışı da bu atmosferin bir sonucudur.

1970’li yılların sonlarına kadar devam edecek olan bu durum peyzaj mimarı ve mimarlık tarihçisi Charles Jencks’in (Miles, 2005, s.57) seküler çağda “re-marriage of art and architecture” olarak ifade ettiği; sanatın ve mimarının yeniden birleşmesi eğilimidir. Modern sanatçıların çağın sanat akımları etkisindeki heykelleri, resimleri ve seramik panoları, giderek daha yalınlaşan mimari yapılarda, strüktürün sadeleştiği alanlarda birer plastik öge olarak yer almaya başlamışlardır. Seramik duvar panolarının mimariyle biradallığını hem 20. yüzyılda seramik sanatında yaşanan gelişmeler hem de Modern Mimarlık ve sonrasında gelişen Postmodern Mimarlık anlayışları çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir.

Mimari yapılarda ve kamusal alanlarda önemli sanatçılar tarafından, çoğu büyük ölçekli olarak tasarlanıp uygulanan seramik duvar panolarını, Lynch’in kent imgesi bileşleri arasında saydığı “işaret ögeleri” olarak tanımlamak gerekmektedir. Bu kategorinin en karakteristik fiziksel özelliği bağlam içinde kolayca hatırlanan biricik ögeler olmasıdır. Belirgin formları, artalanlarıyla oluşturdukları tezat ve öne çıkan konumları gereği seramik panolar kolaylıkla tanımlanabilir işaret ögeleri arasında yer almaktadırlar (Lynch, 2015, s.87). Bu noktada kamusal alanlarda ya da mimari yapıların cephelerinde yer alan seramik duvar panolarının, kent imgesini güçlendiren birer kent estetiği unsuru olarak kullanılmaya başladıklarını düşünebiliriz. Bununla birlikte mimaride ve kentsel tasarımda çağdaş seramik panoların ortaya çıkışını ve yaygınlaşmasını; seramik sanatında yaşanan gelişmeler, Avrupa sanatının önemli sanatçıların seramik malzemeyi kullanmaya başlaması, Bauhaus’la birlikte sanatsal disiplinlerin ve zanaatların bir araya gelişi ve mimar sanatçı işbirliklerinin yoğunlaşması gibi etkenleri göz önünde bulundurarak çoklu bir perspektiften değerlendirmek gerekmektedir.

### 2.3. 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA AVRUPALI SANATÇILARIN SERAMİK DUVAR PANOLARINDAN ÖRNEKLER

Arjantin doğumlu İtalyan sanatçı Lucio Fontana terracotta tekniğiyle 1926 yılında tanışmış, 1936'da fütüristik seramik sanatının yaratıcısı, çok yönlü sanatçı Tullio D'Albisola ile Albisola kentinde yüksek dereceli fırınlarda, parlak renkli sırlarla çalışma fırsatı bulmuştur. Fransa'da Sèvres porselen atölyelerinde çalışan sanatçı 1950'li yıllarda mimar Osvaldo Borsani ile tanışmıştır. Sanatçı bu süreçte Borsani için seramikten heykeller, şömineler, tavanlar ve koridorlar için panolar yapmıştır (Amaduzzi, 2010, s.112-116).

Seramik, grafik, mozaik, vitray gibi tekniklerle sanatsal üretimlerini zenginleştiren bir sanatçı olarak Chagall seramik çalışmalarına 1949 yılında güney Fransa'da Vence'de başlamıştır. Sanatçı 1950 yılından itibaren duvar seramikleri yapmaya başlamıştır. Resim ve mimarinin bütünleştiği eserler üretmiştir. Chagall bir ressam olarak seramiğin yüzeyini resimlemekle yetinmemiş, üçüncü boyutuyla da ilgilenmiştir (Gül, 2009, s. 23 – 24).



Resim 4. Miro, J. (1957). *Wall Of The Moon* [Seramik]

1957 yılında UNESCO Sanat Eserleri ve Mimari Komitesi, kurumun 1958'de Paris'te açılacak olan ana binasının dekorasyonu için bir yarışma düzenlemiştir. Joan Miro bu yarışmayı kazanmış ve projesi ile Guggenheim Ödülü'nü de almaya hak kazanmıştır. Miro'nun orijinal isimleri "Wall of the Moon" ve "Wall of the Sun" olan bu iki seramik duvar panosu yapının dışında yer almaktadırlar ancak bugün koruma amacıyla iç mekâna taşınmışlardır (Fischer, Prat, 2014s.227) (Resim 4). Bu tarihten sonra sanatçı



kamusal alanda yer alan pek çok seramik duvar panosuna imza atmıştır. Miro 1960 yılında Harvard Üniversitesi, 1970 yılında Barselona Havaalanı ve Osaka Dünya Fuarı, 1976'ta ise Barselona'daki I.B.M. Laboratuvarları için seramik panolar yapmıştır (Mink, 2000, s.93). Miro'nun 1979'da Almanya'nın Ludwigshafen kentinde bulunan Wilhelm Hack Müzesi'nin cephesine yaptığı seramik pano "The Miro Wall" olarak anılmaktadır. Sanatçı tüm bu anıtsal nitelikteki seramik panoları, seramikçi Josep Lloréns Artigas'ın ve oğlu Joan Gardy Artigas'ın işbirliğiyle yapmıştır.<sup>1</sup>



Resim 5. Jorn, A. (1959). *Aarhus Statsgymnasium Duvar Panosu* [Seramik]

1948 yılında Paris'de Danimarkalı, Belçikalı ve Hollandalı sanatçılar tarafından kurulan bir sanatçı topluluğu olan COBRA'nın öncülerinden Asger Jorn, 1933–1935 yıllarında Silkeborg'da Niels Nielsen adlı bir seramikçinin yanında çalışmaya başlamıştır. Eserlerinde bronz, mermer ve kil gibi malzemeler kullanan sanatçı, grafik ve dokumacılıkla da ilgilenmiştir. Ancak Jorn resim dışında ağırlıklı olarak seramik çalışmıştır (Gül, 2009, s.9-11). 1952'de arkadaşı Erik Nyholm'un doğaçlama

<sup>1</sup> The Miro Wall (t.y.). Erişim: 03.03.2017,

<http://www.wilhelmhack.museum/index.php?id=25>

deneyimlerinden etkilenererek seramik çalışmalarına ağırlık vermiştir. O. Randlew Petersen'nin çömlekçi atölyesinde dersler almıştır. Bu süreçte pek çok seramik form üreten sanatçı 1954 yılında Lucio Fontana'nın daveti ile gittiği Albisola'dan bir ev alıp duvarlarına seramik panolar yapmıştır. Burada ressam, seramikçi ve heykeltıraş donanımlarını harmanlamış bir sanatçı olan Fontana'nın seramik duvar panolarını görme fırsatı olmuştur. Asger Jorn'un 1959 yazında yarı kamusal bir alan olan Aarhus Statsgymnasium adlı bir spor merkezi için yaptığı üç parçalı ve 27 metre uzunluğundaki seramik duvar panosu anıtsal niteliktedir (Karen, 2014, s.115-126) (Resim 5).

Fransız sanatçı Fernand Leger ise seramik çalışmaya 1949 yılında başlamıştır. Leger ilk dönem resimlerinin ardından duvar resmiyle ilgilenmiştir. Çok sayıda mimari yapıya seramik rölyefler yapmıştır. Leger, seramiklerinde de resimlerindeki renk tercihlerini kullanmıştır. Saint Paul'deki Altın Colombe Bahçesi'ne yaptığı 1952 tarihli seramik pano döneminin açık havada yer alan en büyük boyutlu panosudur (Gül, 2009, s. 25-26) (Resim 6).



Resim 6. Leger, F. (1952). *Papağanlı Kadınlar, Duvar Panosu* [Seramik]

COBRA topluluğu sanatçıları arasında yer alan, Hollandalı ressam ve heykeltıraş Karen Appel 1960'lı yıllarda pek çok kamu binasına seramik duvar panosu yapmıştır. Appel ilk seramik duvar panosunu 1960 yılında ünlü De-Stijl mimarı J.J.P Oud tarafından

yapılmış Arnheim'deki huzur evi yapısında uygulamıştır. Sanatçı Delft'te “De Porcelleyne Fles” de çalışan Hollandalı seramik sanatçısı Henk Trumpie ile rengârenk sırlar yapmıştır (Gül, 2009, s.22). Karel Appel 1968 yılında Lahey'de mimar Hans Oud'un ve 1068 ve 1969 yıllarında ise yine De-Stijl mimarı J.J.P Oud'un World Forum binasına büyük ölçekli seramik duvar panoları yapmıştır (Resim 7).



Resim 7. Appel, K. (1968). *World Forum Duvar Panosu* [Seramik]



### 3. BÖLÜM

## 20.YÜZYILDA TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ AVRUPA İLE ETKİLEŞİMLERİ

### 3.1 YURTDIŞINA ÖĞRENİME GÖNDERİLEN ÖĞRENCİLERİN ETKİSİ

Osmanlı Devleti 1830 yılında askeri öğrencileri, daha sonra Tanzimat Dönemi'nde ise sivil öğrencileri öğrenim görmeleri için yurtdışına göndermeye başlamıştır. Bu öğrenciler farklı dönemlerde Avrupa'nın Londra, Viyana, Paris, Liege ve Berlin kentlerine gönderilmişlerdir. Bu kentler içinde Paris, Fransa'nın dönemin bilim merkezi olması ve Osmanlı Devleti'nin Fransa ile kurmuş olduğu iyi ilişkiler nedeniyle en yoğun öğrenci gönderilen kent olarak öne çıkmıştır. Yurtdışına gönderilen bu öğrenciler farklı alanlarda öğrenim görmüşler, 19. ve 20. yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nin modernleşmesinde eğitim, bilim, teknoloji, kültür ve sanat alanlarında devlet kademelerinde ve kurumlarında da görev alarak etkili olmuşlardır (Erdoğan, 2010, s. 127-128).

1922'de Ankara'daki Sovyet Büyükelçiliği'nin Türkiye'deki gençlere eğitim bursu vermesine Ankara Hükümeti onay vermiş ve birçok genç Moskova'ya eğitime gönderilmiştir (Güner, 2014, s.114).

Cumhuriyet kurulduktan sonra da Osmanlı Devleti'nin eğitim alanında başlattığı bu yöntem devam ettirilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti, modern kurumların kurulması ve sürdürülmesi için ihtiyaç duyduğu donanımına sahip bireylerin yetiştirilmesi amacıyla Avrupa'ya öğrenciler göndermiştir. Farklı alanlarda eğitim görmek üzere 1923'ten 1929'a kadar herhangi bir kanuna bağlı olmadan gönderilen öğrencilerin hak ve sorumlulukları; 1929 yılında kabul edilen 1416 sayılı "Ecnebi Memleketlere Gönderilecek Talebe Hakkında Kanun" ile daha sistemli bir şekilde düzenlenmiştir. Almanya, Avusturya, İsveç, Fransa, Belçika, İtalya, İngiltere ve Macaristan öğrenci gönderilen ülkelerdir. Yurt dışına gönderilen öğrencilerin görevleri arasında

bulundukları ülkelerdeki eğitim faaliyetlerini gözlemlemek de yer almaktadır. Eğitimlerini tamamlayıp yurda dönen öğrenciler, imzaladıkları taahhütnameler gereği belirli süreler devlet hizmetinde çalışmışlardır (Ulu, 2014, s. 496-522).

Devlet tarafından yurtdışına gönderilen sanatçılar, yurda döndükten sonra Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti eğitim kurumlarında yer alarak sanat eğitiminde ve sanatsal etkinliklerini sürdürerek ülkenin kültür sanat hayatında etkin roller üstlenmişlerdir. Türkiye’de çağdaş seramik sanatının öncüsü olan ve bu alandaki eğitim faaliyetlerinin başlangıç aşamasında önemli görevler alan İsmail Hakkı Oygur, Hakkı İzzet ve Vedat Ar Cumhuriyet Dönemi’nde yurtdışına gönderilen öğrenciler arasındadırlar. Çağdaş seramik sanatının gelişim sürecinde pek çok sanatçı yurtdışında öğrenim gördükten sonra Türkiye’ye dönüp kültür sanat alanında etkinlik göstermeye başlamıştır.

### **3.2. “SÜRGÜN BAUHAUS”UN ETKİSİ**

1930 yılında Bauhaus’un ideallerini paylaşan ve eğitim anlayışı onunla paralel giden Vkhutemas, Stalin tarafından; 1933 yılında ise Bauhaus Naziler tarafından kapatılmıştır. Bu dönem Bauhaus’un bünyesinde çalışan sanatçı, tasarımcı, şehirci ve mimarlar için sürgün yılları olmuştur. Tam bu yıllarda Türkiye Cumhuriyeti’nin, Ankara kentinin bir başkent olarak inşası ve İstanbul’un seküler bir kent planına kavuşturulması olarak iki temel hedefi bulunmaktadır. Kapsamlı kültürel devriminin tamamlanması için gerekli olan kamusal yapıları (okullar, üniversiteler, sanayi yapıları, toplu konutlar, devlet daireleri, sanat yapıları vb.) inşa ettirmek, modern sanat ve mimarlık eğitimi için gerekli olan yapılanmayı kurmak ihtiyaçları doğmuştur. Avrupa kıtasından kovulmuş olan Bauhaus grubundan mimarlar ülkeye davet edilerek, bu modern ihtiyaçlardan doğan taleplerin karşılanması sağlanmıştır. Avrupa’da iş bulmakta zorlanan Bauhaus mimarları, yeni insan, yeni toplum ve yeni mimari ideallerini projelerine yansıtabilmeleri için bir atölye ortamı niteliğinde olan Türkiye Cumhuriyet’inde etkin bir biçimde çalışmışlardır (Güner, 2014, s.70-77).

1931 yılında İsmail Hakkı Tonguç, Malik Aksel, Şinasi Barutçu, Hayrullah Örs ve Sait Yada kurumsal araştırma yapımları için Almanya'ya gönderilmiş ve kapanmasından önce Bauhaus'u incelemişlerdir. Tonguç'un liderliğindeki ekip Türkiye'ye döndükten ve Bauhaus kapatıldıktan sonra buradaki öğretim kadrosu Türkiye'ye resmi olarak davet edilmiştir. Birkaç yıl sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Kültür Bakanlığı'na bağlanmış ve köklü bir reform sürecine girmiştir. 1929 – 1958 yılları arasındaki dönemde, söz konusu reformların eğitim programları kapsamında pek çok Bauhaus üyesi öğretim görevlisi, şube şefi ve tatbikat bürosu şefi olarak görev yapmışlardır. 1932 yılında Gazi Eğitim Resim-İş Bölümü ile 1957 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi "Bauhaus modeli"ni esas alarak kurulmuşlardır (Güner, 2014, s.153-164).

Bu bilgiler doğrultusunda, modern bir ülkenin inşası olarak değerlendirilebilecek olan bu süreçte, kentsel planlama ve mimarlık projelerinde Bauhaus ve modernist ekolden gelen Alman mimarların oldukça etkin oldukları belirtilmelidir. Yukarıda bahsi geçen eğitim kurumları kadar daha sonraki yıllarda ortaya çıkan Halkevleri ve Köy Enstitüleri gibi yapıların örgütlenmesinde de Bauhaus modelleri uygulanmıştır (Güner, 2014,s.197)

## 4.BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA SERAMİK DUVAR PANOLARI

Cumhuriyet Dönemi'nin temel meselelerinden birisi; Osmanlı'da saray çevresi ile sınırlı kalan sanatın, devrimlerle birlikte yeni bir hayat tarzının eşiğine gelmiş olan toplumun günlük yaşantısına girmesidir. Ancak Cumhuriyet'in Batı modernizmiyle diyalog halindeki kurucu kadroları tarafından, toplumun geleneksel sanatla değil modern sanatla ilişki kurması istenmiştir. Modern sanatın yaygınlaşması yeni hayata dair toplumsal bir aidiyet duygusu yaratarak kamusal bir anlam oluşturabilecektir (Güner, 2014,s.29 -31). Bu bakış açısı Selçuklu ve Osmanlı mimari plastiğinde önemli yer tutan çini geleneğinden uzaklaşmayı ve çağdaş sanat eserlerini kamusal alanlarda yaygınlaştırma eğilimini beraberinde getirmiştir. Türkiye'de çağdaş seramik sanatının oluşumu ve gelişimi bu ikame paralelinde hız kazanmıştır (Onur Erman, 2010, s.79).

#### 4.1. TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ OLUŞUM VE GELİŞİM DÖNEMLERİ 1929-1980

Türkiye'de çağdaş seramik sanatının oluşum süreci Cumhuriyet'in ilanından sonra başlamıştır. Anadolu'nun seramikle, tarih öncesi çağlara uzanan tanışıklığından doğan ve bu topraklarda gelişen imparatorluk sanatlarından kalan miraslarla zenginleşen bir seramik birikimi vardır. Bu birikim Türkiye topraklarının hammadde rezervleri ile birleşerek Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde seramiğin hem bir sanat dalı, hem de önemli bir endüstri kolu olarak gelişmesini olanaklı kılmıştır.

Avrupa'da Bauhaus seramik atölyesi kapandıktan dört yıl sonra 1929'da, İstanbul'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, Seramik ve Türk Çiniciliği atölyesi Namık İsmail önderliğinde kurulmuştur. Bu atölye Dekoratif Sanatlar Bölümü bünyesinde yer almaktadır. 1930 yılında bu atölyenin başına Sanayi-i Nefise Mektebi'nde resim ve

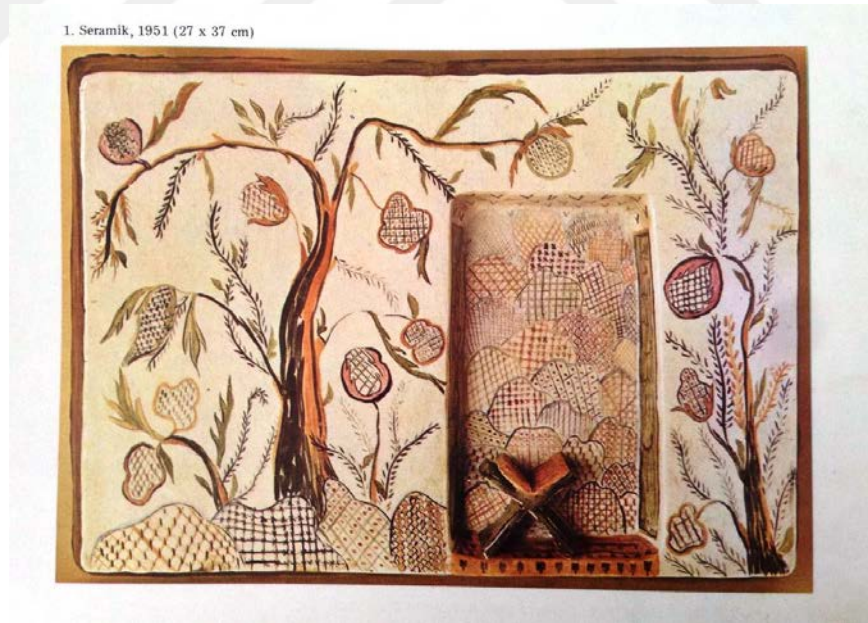
heykel eğitimi alan ve buna ilaveten 1923'te Paris'e giderek Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda seramik, emaye ve cam konularında eğitimine devam eden İsmail Hakkı Oygur getirilmiştir (Ağatekin, 1993, s. 9-10). İsmail Hakkı Oygur bu görevi üstlenmeden bir yıl önce 1928'de, Paris'te bulunan diğer Türk sanatçılarla birlikte, "Paris Expose a La Nationale" sergisine katılmış ve seramiklerini sergilemiştir (Pehlivanoglu, 2007, s.83).

1929-1950 yılları arasında İsmail Hakkı Oygur ile birlikte Türkiye'de çağdaş seramik sanatının öncüleri olan diğer iki isim Vedat Ar ve Hakkı İzzet'tir. Vedat Ar, Sanayi-i Nefise'den mezun olmuş, 1928 yılında Paris'e eğitim görmek üzere gönderilmiştir. Paris'te seramik eğitimi alan sanatçı, orada İsmail Hakkı Oygur ile tanışmış ve 1931 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde beraber görev yapmışlardır. Ar, 1930 yılında Brüksel Enternasyonal Fuarı'na Ecole Municipale Des Arts Appliques L'industrie'nin temsilcisi olarak katılmış ve ilk sergisini açmıştır. Hakkı İzzet ise 1929 ve 1931 yılları arasında Bunzlau Devlet Seramik Okulu'nda seramik eğitimi almıştır (Erbay Aslıtürk, 2015, s. 85-86). 1940 yılında Ankara Kimya Sanat Enstitüsü Seramik Bölümü'nde çalışmalarını sürdüren ve aynı dönemde Gazi Eğitim Enstitüsü'nde ders veren sanatçı, 1952 yılında Mesleki ve Teknik Öğretim Genel Müdürlüğü'ne bağlı Ankara Kimya Sanat Enstitüsü'nde bir seramik bölümü kurmuştur. Hakkı İzzet 1957 yılında, Türkiye'de Bauhaus etkisinde kurulan en önemli kurum olan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nda da sanatçı ve tasarımcı eğitimi vermiştir (Dizdar Terwiel, 2008, s.119). Bu sanatçılar eğitimleri süresince Arts & Crafts Hareketi, Art Nouveau ve Art Deco sanat akımları ile Bauhaus Ekolü'nden etkilenmişler, Çağdaş Seramik Sanatı'nın başlangıç evresinde söz konusu sanatsal hareketlerin Türkiye'deki temsilcileri olmuşlardır (Aslan, 2014, s.13).

1945 yılında, seramik sanatçısı İsmail Hakkı Oygur, daha çok sanatçı arkadaşlarının baskısıyla Beyoğlu Karlman Pasajı karşısındaki atölyesini aynı zamanda galeriye dönüştürmüştür. Oygur, burada hem kendi eserlerini hem de Cemal Tollu, Zeki Faik İzer ve Zeki Kocamemi gibi arkadaşlarının eserlerini sergileyip satışa sunmuştur. Ancak, galeride önemli sergiler düzenlenmesine rağmen, maalesef yeterli satış olmamıştır. Bir öncü örnek olarak nitelendirilebilecek olan İsmail Hakkı Oygur Galerisi, bir yıl sonra yani 1946 yılında kapanmak zorunda kalmıştır (Okutur, 2011, s.20).

Birbirini izleyen bu yıllarda atölye, okul ve sanat galerisi pratiklerinin ülkenin sanat ortamına, birbirleriyle etkileşim halinde olarak, Avrupa’da eğitim gören ve Avrupa sanat ortamına dâhil olma fırsatı bulan bu sanatçılar tarafından yerleştirildiği görülmektedir.

Füreyya Koral, 1947 yılında tedavi için kaldığı İsviçre’de Leysin sanatoryumunda plastik hamur ile çalışmaya başlamış; seramik üzerine yazılmış kitaplar okumuş ve resim dersleri almıştır. Koral, 1949 yılında Lozan kentinde devam eden tedavisi sırasında sanatoryum dışında bir seramik atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Sanatçı, 1950 yılında Paris’te dönemin ünlü seramikçisi Serre’nin desteğiyle bulduğu özel bir seramik atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. 1951 yılında ise Paris’te ilk sergisini açmış, litografi ve resim çalışmalarıyla birlikte çoğunluğu duvar panolarından oluşan seramiklerini sergilemiştir (Resim 8). Koral’ın sergisi Paris’teki sanat eleştirmenlerinden ve sanatçılardan olumlu eleştiriler almıştır. Aynı yıl İstanbul’a dönen sanatçı, yanında seramik fırını ve boyalarını da getirmiştir (Mülayim Oral, 2007, s.106).



Resim 8. Koral, F. (1951). *Pano* [Seramik]

Füreyya Paris’te açtığı sergiyi İstanbul’a taşıyarak, ikinci sergisini yine 1951 yılında Türkiye’nin ilk sanat galerisi olan Maya Sanat Galerisi’nde açmıştır. Aynı yılın sonlarında evinde ilk seramik atölyesini de kurmuştur (Mülayim Oral, 2007, s.106).

Böylelikle Avrupa’da “stüdyo çömlekçiliği” olarak adlandırılan; seramiğin sanatsal tasarım ve üretim süreçlerinin tek bir sanatçının inisiyatifinde deneyimlendiği atölye pratiği Türkiye’de de başlamıştır.

Füreyâ Koral’ın Türkiye’ye döndükten sonra kurduğu seramik atölyesi öncü örnek niteliğindedir. Sanatçının atölyesi, dönemin sanat ve düşünce insanlarının uğrak yeri olma özelliğiyle, atölye ve okul niteliklerini bünyesinde birleştirmiştir ( Mülâyim Oral, 2007,s.105-108). Ülkemizin pek çok ünlü seramik sanatçısının yolu bu atölye-okuldan geçmiştir. Füreyâ Koral İstanbul’da öteden beri geleneksel çömlek yapımıyla uğraşan Göksu Atölyeleri ile ilişkilerini hep çok kuvvetli tutmuş; bu ilişkiler öbür seramik sanatçılarınca da sürdürülmüştür. Hasan Usta (Hasan Togay) adıyla bilinen çömlekçi ustası, bu ilişkilerin bir neticesi olarak 1961 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu’nun Seramik Bölümü’nün torna kısmında uygulamalı dersler vermiştir. Hasan Usta Göksu’daki atölyesini Çağdaş Türk Seramik Sanatı’nın diğer önemli sanatçılarıyla da paylaşmıştır (Erbay Aslıtürk, 2009, s. 89-92).

Hasan Usta’nın seramik sanatçılarıyla kurduğu ilişkilerin, Avrupa’da Picasso’nun Madoura Atölyesi’nde çalışmasıyla veya Miro’nun Artigas’larla işbirliği yapmasıyla benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Bu pratiğin Bauhaus’un sanatsal disiplinleri ve zanaatları ortak bir çatı altında toplama anlayışının sonucu olarak geliştiği ve Avrupa örneklerini takip eden sanatçılarımızın uygulamalarıyla, çağdaş seramik sanatımıza yansıdığı söylenebilir. Ancak dönemin seramik sanatçılarının, sanat ve zanaat arasındaki uyumu yakalamadaki kıvraklıklarının kökeninde, geleneksel usullerin mirasını değerlendirebilmelerinin de etkisi olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Osmanlı İmparatorluğu’nun sanatsal faaliyetlerini yürütmekle sorumlu olan Ehl-i Hiref teşkilatının saray dışındaki zanaat atölyeleri ve gezici zanaatkârlar ile çalıştığı bilinmektedir (Kalyoncu, 21015, s. 281-282). 19. yüzyılda Osmanlı sanayileşmesi sürecinde ise saraya bağlı olarak kurulan fabrikalarda, örneğin Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun’da, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde hocalık da yapan ressam ve Enderunlu zanaatkârlar bezeme ustası olarak birlikte çalışmışlardır (Aydın Altay, 2014, s 243). Bu bilgiler ışığında denilebilir ki, sanatçıların zanaat olarak kabul gören yaratıcı üretimleri deneyimlemesi sonucu sanat ve zanaat disiplinlerinin harmanlanması pratiği onlara geçmiş nesillerden aktarılmış bir pratiktir.

1949 - 1951 yılları arasında, farklı disiplinlerde çalışan ancak ressam kimliği ile öne çıkmış olan sanatçı Abidin Dino, Ankara'da Anadolu çanak çömlek geleneğine dayanan çok sayıda çağdaş seramik form yapmıştır. Dino seramiği 1941-1943 yılları arasında Adana'da sürgündeyken, kardeşi ressam ve şair Arif Dino ile birlikte Murat Usta adlı bir çömlekçiden öğrenmiştir (Çil, 1994, s.76). 1952 yılında Paris'e yerleşmiş olan Dino, Tristan Tzara'nın aracılığıyla Vallauris'teki Madoura seramik atölyesinde Picasso'nun yanında ücret karşılığında çalışmaya başlamıştır. Sanatçı bu atölyede Picasso'nun yanı sıra Chagall ile birlikte çalışma imkânı da bulmuştur. Abidin Dino yıl sonunda yaptığı seramiklerle Paris'e dönmüş ve 1956'da Paris'te Le Demeure Galerisi'nde açtığı sergisinde resimleri ile birlikte Vallarius'ta yaptığı seramiklerin bir kısmını da sergilemiştir. Sanatçı 1968'de Paris'te Henriette Gomez Galerisi'nde seramik panolar sergisi açmıştır (Avcı, 2001, s. 201-285) (Resim 9).



Resim 9. Dino, A. (t.y.). Tabak [Seramik]

Sadi Diren 1953 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki seramik atölyesinden mezun olmuştur. Fürey'a'nın ortaya koyduğu seramik sanatçısı karakterinden farklı olarak, seramik endüstrisi ile kurduğu yakın ilişkilerle öne çıkan bir sanatçı-tasarımcı kimliği taşımaktadır (Resim 10). Sanatçı 1955 ve 1964 yılları arasında eğitimci olarak davet edildiği Almanya'da Offenbach Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda gerekli düzenleme yapılamayınca Höhr-Grenzhausen'da bir seramik fabrikasında çalışmaya başlamıştır. 1964'de yurda döndükten sonra Eczacıbaşı Seramik



Fabrikaları'na müdür olmuş ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders vermeye başlamıştır (Erbay Aslıtürk, 2009, s. 92). Bu fabrikanın bir El Sanatları Kısmı vardır. Pek çok seramik sanatçısı buradaki atölyede çalışmışlardır (Erbay Aslıtürk, 2015, s.79). Sadi Diren 2011 yılında Seramik Türkiye Dergisi'ne verdiği röportajda öğrencilik yıllarını şöyle anlatmaktadır:

1952 yılında bir ay süre ile Paris'e gittim ve oradaki kültür sanat hayatını gördüm, galerileri gezdim. Etkilendim. Fransız mektebi mezunu olduğum için Fransızca biliyordum. Hatta Paris'te kalmayı bile düşündüm. Ancak öğrenci olduğum için imkân olmadı ve Türkiye'ye döndüm. Göksu'da Hasan Usta'nın atölyesi vardı, Çömlekçiler. Ondandırca ettim. Bir yer temin ettiler bana, tavan arasında bir yer. Bir yandan Akademi, bir yandan Göksu. Çünkü Akademi'deki hocalarımız doğru dürüst torna bilmiyorlardı. Çömlekçi tornası kullanamıyorlardı. Ben Hasan Usta'dan ders aldım.

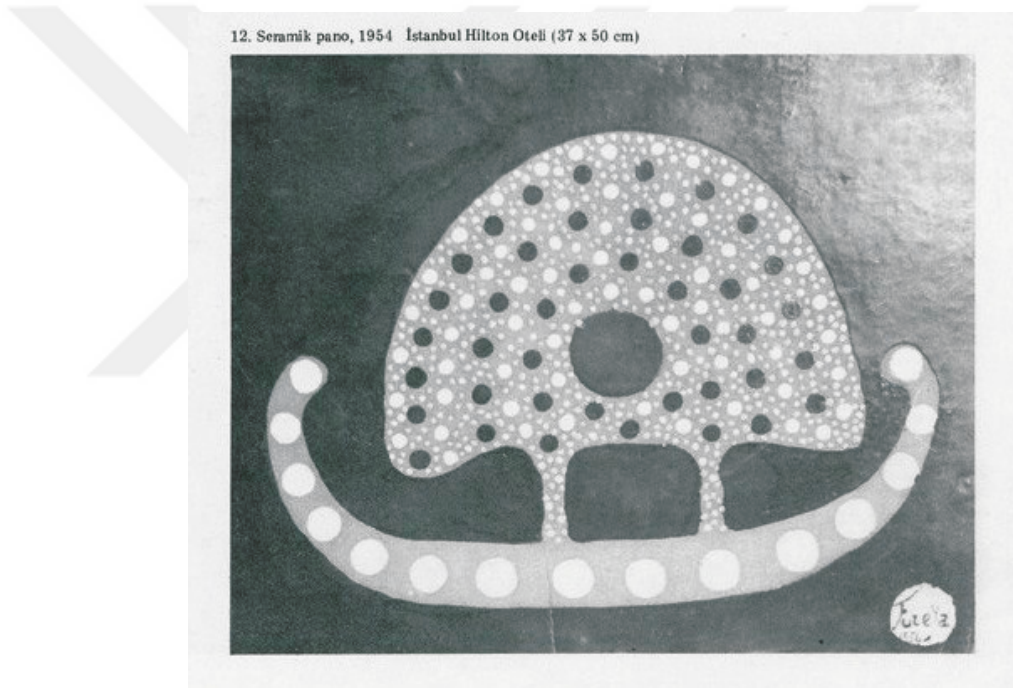
Sanatçı 2009 yılında Lebriz Sanal Dergisi'ne Özlem İnay Erten'nin kendisiyle yaptığı röportajda ise ilk sergileri hakkında şunları söylemiştir:

1953'de Maya Galerisi'nde ilk sergimi açtığımda, o sergiye Kuzgun Acar, Abidin Dino gibi sanatçılar, dönemin önemli yazarları, opera sanatçıları geldi. Maya o zamanlar bir randevu yeri gibiydi. Tüm sanatçılar gelirdi, benim ilk kritiğimi yapan Zahir Güvemli ile o zaman tanışmıştım. Olmayan bir şey yani bir galeride seramik sergisinin açılması o zaman dikkat çekti. Ertesi yıl Ankara'da Helikon'da bir sergi açtım, o serginin yarısını Kayseri'ye taşıdık ve Kayseri'de de bir sergi açtım.



Resim 10. Diren, S. (1957). Pano [Seramik]

Füreyâ Koral 1953 yılında, İstanbul'da bir yıl önce Türkiye'nin ilk beş yıldızlı oteli olarak yapımına başlanan Hilton Oteli duvarları için ilk seramik pano siparişini almıştır (Cumhuriyet Kitap, 1992, s.10-11). Hilton Oteli popüler kültürü etkisi altına alan Amerikan modasının mimarideki yansıması niteliğindedir ve modern mimarlık akımı Uluslararası Üslup'un Türkiye'deki öncü örneklerinden biridir (Balamir, 2003, s.24-29). Amerikalı mimarlık grubu Skidmore, Owings and Merrill (SOM) tarafından tasarlanan yapının yerel danışmanı ve ortağı mimar Sedat Hakkı Eldem olmuştur. Sanatçının söz konusu mimarlarla nasıl bir etkileşimi olduğuna dair bilgiye kaynaklardan ulaşılmamaktadır. Füreyâ Koral bu yapıdaki ilk kamusal eseri olan seramik duvar panosunu 1954 yılında tamamlamıştır.



Resim 11. Koral, F. (1954). *İstanbul Hilton Oteli Panosu* [Seramik]

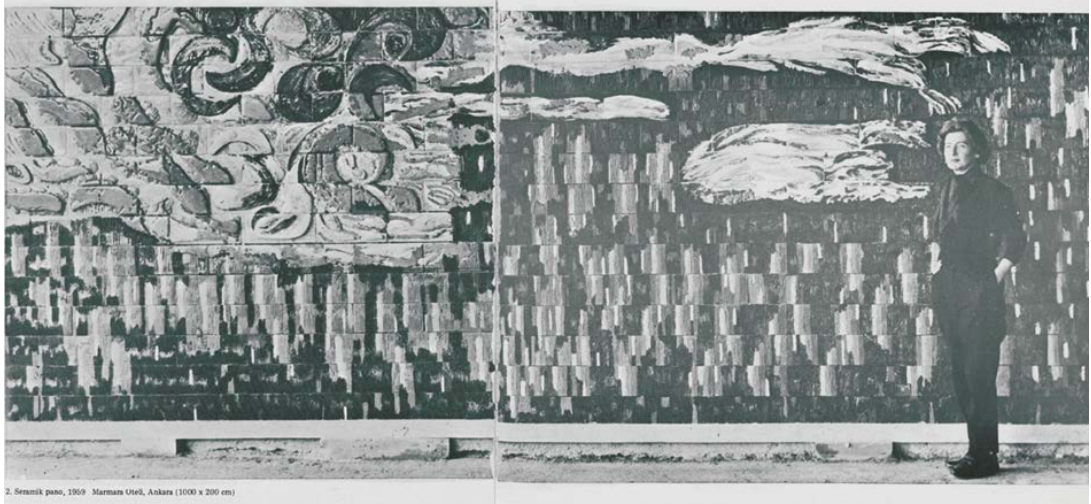
1955 yılında Cannes'de Uluslararası Seramik Sergisi'nde gümüş madalya alarak ilk uluslararası seramik ödülünü ülkemize yine Füreyâ Koral getirmiştir (Edgü, 1992, s.78). Aynı yıl Hakkı İzzet, Cannes şehrinde yapılan I.A.C. (Uluslararası Seramik Akademisi) 1. Kongresi sırasında Picasso, Chagall ve beş akademi üyesi ile birlikte seramiklerini sergilemiştir (Erbay Aslıtürk, 2015, s.200). Türkiye'de çağdaş seramik sanatının gelişim sürecinde önemli katkıları olan öncü sanatçılarımız, Avrupa ile olan sanatsal ve kültürel

etkileşimlerini devam ettirmiş ve katıldıkları uluslararası sergilerde ülkelerini temsil etmişlerdir.

1957 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu kurulmuştur. Bauhaus okulunun bilgi ve deneyimleri ile donanımlı olan Prof. Dr. Adolf Schneck, dönemin Milli Eğitim Bakanlığı olan Maarif Vekâleti tarafından Türkiye'ye danışman olarak davet edilerek, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun kuruluşu ve inşasında görev almıştır. Okulun bazı öğretim elemanları Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nden seçilmiştir. Türk öğretim elemanları arasında Hakkı İzzet de yer almaktadır. Okul bünyesinde bir Seramik (Keramik) Bölümü bulunmaktadır (Artun ve diğerleri, 2014, s. 315 – 330).

Füreyâ Koral 1957 yılında Rockefeller bursuyla Güney Amerika'ya gidip burada Maya ve Aztek uygarlıkları ile çağdaş Meksika kültürünü tanımak fırsatı elde etmiştir (Oral, 2005, s.109). 1986 yılında TRT kurumunun Sanat Dünyamız<sup>2</sup> adlı programına verdiği röportajdan, Koral'ın Meksika'daki çeşitli kamusal yapılarda bulunan ve önemli sanatçılar tarafından yapıldığını belirttiği seramik duvar panolarını görmüş olduğunu öğrenmekteyiz. Sanatçı bu panolardan etkilenmiş; ilerleyen yıllarda kamusal ve özel yapılara seramik duvar panoları yapmaya devam etmiştir. Sanatçının 1959 yılında Ankara'da Marmara Otel'i'ne yaptığı seramik duvar panosu söz konusu yapı bugün yıkılmış olduğundan yerinden edilmiştir. Pano yıkım öncesinde Atatürk Orman Çiftliği Müdürlüğü'nce kaldırılmış ancak henüz başka bir yere yerleştirilmemiştir. Sanatçının 1981 tarihli kataloğunda yer alan bir fotoğraftan, bu seramik panonun Hilton'da yaptığı ilk panoya göre daha olgunlaşmış sanatsal tercihlerle üretilmiş bir eser olduğu görülmektedir. Bu pano, Füreyâ'nın ve çağdaşlarının daha sonra yaptıkları seramik duvar panoları ile karşılaştırıldığında, sanatçının mekânla kurduğu ilişki ve seramiğin plastik imkânlarının sanatsal olarak kullanımına yönelik tercihlerinin öncü nitelikler taşıdığını söylemek mümkündür. Bu tarihten sonra Türkiye'de yapılan ve yapılarda yaygın olarak kullanılan çağdaş seramik duvar panoları, bulundukları yapının etkin estetik unsurları olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

<sup>2</sup> Erdemli, A. (Yapımcı). (1986) Sanat Dünyamız 7 [Televizyon Programı]. İstanbul: TRT



Resim 12. Koral, F. (1959). *Ankara Marmara Oteli Panosu* [Seramik]

1962 yılında Prag'da açılan Uluslararası Seramik Sergisi'nde İsmail Hakkı Oygur sergi komiseri olarak görev almıştır (Erbay Aslıtürk, 2015, s.203). Bu sergiye katılan sanatçı Füreyâ Koral altın madalya ödülüne hak kazanmıştır (Edgü, 1992, s.78). 1960 yılında Füreyâ Koral atölyesinde seramik çalışmalarına başlayan Bingöl Başarır'ın da bu kadar kısa süre eğitim aldıktan sonra katılmış olduğu ikinci sergi olan Prag sergisinde altın madalya almış olması dikkat çekicidir. Bir diğer altın madalya ödülünü ise Sadi Diren'in Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'ndaki sanat atölyesinde öğrencisi olan Erdoğan Ersen almıştır. Sergide gümüş madalya ödülüne ise 1957 yılında seramiğe başlayan Sabit Karamani, eşi Ayfer Karamani, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü mezunu Nasip İyem ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nü mezunu Güngör Güner layık görülmüştür. Hakkı İzzet ise Prag'daki bu sergide şeref diploması almıştır (Bakla, 2010, s.50-84). Gül Erbay Aslıtürk (2015,s.93) Prag'da 1962'de açılan bu sergiye Türkiye'den katılacak olan seramik sanatçılarının, kendi aralarında bir jüri oluşturarak 200 eser arasından 76 eser seçip, sergiye göndermiş olduklarını belirtmiştir. Dönemin sergi kataloglarını kaynak gösteren Aslıtürk'e göre bu sergi Milli Eğitim Bakanlığı ve Dışişleri Bakanlığı'nın teşvikiyle düzenlenmiştir ve Prag'dan bir yıl sonra 1963 yılında Ankara Güzel Sanatlar Galerisi'nde yeniden açılmıştır.

1960'lı yıllara gelindiğinde Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatı'nın farklı kaynaklardan beslenerek geliştiği görülmektedir. Bu dönemde etkinlik gösteren seramik sanatçıları farklı sanatsal pratikleri deneyimlemiş kişilerden oluşmaktadır. Sanatçıların bir kısmı

akademi ya da yüksekokul mezunudur ancak söz konusu okullu sanatçıların hepsi seramik bölümünde eğitim görmüş değillerdir. Bu durumun Türkiye’de çağdaş seramik sanatının resim ve heykel disiplinleriyle etkileşimlerini kuvvetlendirdiği düşünülebilir. Nitekim Abinin Dino’dan sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu, Gencay Kasapçı, Burhan Uygur, Hanefi Yeter, Cihat Burak ve Cemil Eren gibi ressamlar ilerleyen yıllarda seramik eserler üretmişlerdir (Karayel Gökkaya, 2013, s.30-34).

1963 yılında, Ankara’da bir sanat galerisi sahibi de olan Mimar Selçuk Mılar, o dönem İtalya’da yaşamakta olan ressam Gencay Kasapçı’ya, Kızılay’daki Ziraat Bankası için bir duvar resmi sipariş etmiştir. Gencay Kasapçı bu duvar resmini tuval resimlerinde de kullandığı baklalardan yapmak istemiş ancak gerekli malzemeyi Türkiye’de bulamamıştır. Bunun üzerine seramik malzeme ile çalışmaya karar vermiş, seramik sanatçısı Hamiye Çolakoğlu’nun yönlendirmesiyle endüstriyel seramik üreten bir atölyede çalışmaya başlamıştır. Kasapçı İtalya’da bulunduğu dönemde avangard bir sanat grubu ZERO’nun sergilerine katılmıştır. ZERO sanatçıları doğa ve teknolojiyi farklı teknik ve malzemeler aracılığıyla yeni biçimlerle bir araya getirirken, disiplinler arası etkileşime ve farklı akımlarla işbirliğine açık olmuşlardır. Güçlü bir siyasal, sosyal ve kültürel manifestosu olmayan ZERO grubunun, topluma umut ve yaratıcılık öneren, esnek ve yeniliklere açık bir yapısı vardır. Sanatçı Gencay Kasapçı’nın malzemeye ve sanatsal üretim sürecine yaklaşımı ZERO grubunun ortak eğilimlerini yansıtmaktadır. Kasapçı Ziraat Bankası’na ilk seramik duvar panosu yaptıktan sonra İtalya’ya dönmüştür. Daha sonra Türkiye’ye kesin dönüş yapan sanatçı 1968 yılında yine Ankara’da Ortadoğu Teknik Üniversitesi rektörü Kemal Kurdaş ve mimar Behruz Çinici’den üniversite kampüsü içine yerleştirilmek üzere seramik pano siparişleri almıştır. Seramik duvar panolarının ilkinin aynı yıl bitirip yerleştirmiş ancak eskizleri tamamlanmış olan diğer panoları, Amerika Büyükelçisi Komer’in ODTÜ’yü ziyarete gelişi sırasında öğrenciler tarafından sanat eseri istemedikleri gerekçesiyle protesto edilmesinden sonra, tamamlama fırsatı bulamamıştır (G. Kasapçı ile kişisel iletişim, 29 Nisan 2017).

SALT Araştırma arşivinde 1965 yılına tarihlenen; İsmail Hakkı Oygur’ın “Picasso ve Seramikleri” adlı konferansına ait bir afiş bulunmaktadır. Bu afiş Avrupa’ya gidip gelen seramik sanatçılarının, disiplinler arası sanatsal üretim süreçlerini deneyimleyen



Avrupalı sanatçılara dair bilgilerini ve değerlendirmelerini, ülkenin sanat kamusuyla paylaştıklarını göstermektedir (Resim 13 ). 1960'li yıllarda öncü seramik sanatçılarımız tarafından yapılan büyük boyutlu seramik duvar panolarına dikkat çeken Mustafa Agatekin (1993, s.16), 1960 ile 1963 yılları arasındaki süreci anlatım dili soyut olan ilk duvar resimleri dönemi olarak ifade etmiş ve bu eserlerde seramik malzemenin görsel plastik boyutunun ortaya konmuş olduğunu belirtmiştir.



Resim 13. Anonim. (1965). *Konferans afişi*.

Sadi Diren (1974, s. 220–235.) Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatı’nda 1951 ile 1962 yılları arasındaki dönemi oluşma evresi, 1963 ile 1967 yılları arasındaki dönemi ise gelişme evresi olarak nitelendirmektedir. Yukarıda bahsi geçen ve öncü olarak nitelendirebileceğimiz seramik sanatçıların dışında 1950 ile 1970 yılları arasında pek çok sanatçı etkinlik göstermiştir. Seniye Fenmen, Cevdet Altuğ, Sabit Karamani, Ayfer Karamani, Mediha Akarsu, Nasip İyem, Hakkı Karayığitoğlu, Melike Abasıyanık, Müfide Çalık, Binay Kaya, Ünal Cimit, Erdoğan Ersen, Bingül Başarır, Hamiye Çolakoğlu, İlgi Adalan, Attila Galatalı Candeğer Furtun, Alev Ebüzziya, Filiz Özgüven Galatalı, Erdinç Bakla, Tülin Ayta, Ferhan Taylan Erder, Jale Yılmabaşar, Tüzüm Kızılcan, Mustafa Tunçalp, Güngör Güner, Haluk Tezonar, Beril Anılanmert, Türker

Özdoğan, Fehmi Erdoğan ve Ülkü Bora ulusal ve uluslararası sergiler ile kamusal alanlardaki duvar seramikleriyle yoğun etkinlik göstermiş sanatçılardır. 1970'li yılların sonuna gelindiğinde seramik sergilerine olan ilgi artmış ve mimari yapıların iç ve dış yüzeylerinde seramik panolar sanatsal plastik öge olarak yaygın bir biçimde yer almışlardır (Erbay Aslıtürk, 2015, s.104).

1960'lı yıllarda yapılan seramik duvar panoları Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatı kapsamında verilen ilk kamusal sanat eserleridir. Seramik panoların mimariye bağlı olarak özellikle kamusal yapılarda yaygınlaşması 1970'li yıllarda olmuştur. Bu dönemde kentleşme ve mimari yapı anlayışı hızla gelişme göstermiş, mimariye ayrılan bütçeler eskisine oranla zenginleşmiştir (Uzunköprü, 2006, S. 13-25). 1970'li yıllar sanatçı ve mimar işbirliği ile yapılarda seramik ve mozaik panoların yer aldığı, sanat yarışmalarının düzenlendiği ve seramikte uluslararası ödüllerin alındığı üretken yıllardır. Dönemin önemli ressamı da yine seramiğin malzeme ve teknik olanaklarını kullanarak özgün eserler üretmişlerdir. Resim eğitiminden gelen kurgu, desen, kompozisyon ve renk bilgilerini seramik tekniğine yansıtarak kişisel üslup özelliklerini taşıyan seramikler yapmışlardır (Gül, 2009, S. 126). 1960'lar kuşağı çağdaş seramik sanatçıları Anadolu medeniyetlerinden etkilenmişler ve panolarında geleneksel sanatlara ve arkeolojik eserlere biçimsel göndermeler yapmışlardır. Teknik bakımdan Almanya, İtalya, Danimarka ve ABD'de edindikleri seramik tekniği bilgileri ile donanım kazanmışlardır (Erbay Aslıtürk, 2015, s. 159 ).

1970'li yıllarda mimari yapılarda ürettikleri duvar panolarıyla ön plana çıkan sanatçılar Jale Yılmazbaşar ve Attila Galatalı'dır. Daha olgun eserlerin verildiği bu yıllarda Hamiye Çolakoğlu, Bingül Başarır, Erdinç Bakla, Filiz Özgüven Galatalı, Ünal Cimit, Güngör Güner, Alev Ebuzziya gibi seramik sanatçılarımız çağdaş seramiğimizi olgunlaştıran diğer isimlerdir (Oral, 2005, s:85). Bu dönem aynı zamanda seramikte teknik arayışlara cevaplar arandığı, sanatçı-mimar, sanat-endüstri iş birlikteliklerinin geliştiği dönemdir. Kurumsal destekli sergi ve yarışmalar, akademik ortaklıklar, ulusal ve uluslararası karma etkinlikler bu dönemde seramik sanatına katkı sağlamıştır (Günyar,2007, S.135). 1970'ler kuşağı çağdaş seramik sanatçıları bir önceki kuşak gibi Avrupa'yı izlemiştir. Sanatçılar kompozisyonlarında geleneksel biçim repertuarından beslenmeye devam

etmişler ancak sanatsal ifade arayışlarını modern sanat anlayışlarıyla şekillendirmişlerdir (Erbay Aslıtürk, 2015, s.161).

1980’li yılların başında Türkiye’de çağdaş seramik sanatına ABD’li sanatçıları ve Uzakdoğu tekniklerinin etkisi önemli ölçüde artmıştır. Ancak özellikle Uzakdoğu pişirim tekniklerinin Türkiye’ye ABD ile ilişkide olan sanatçılar üzerinden girip yaygınlaştığını belirtmek gerekmektedir. 1980’li yıllarda Türkiye’de çağdaş seramik sanatında minimalizm etkisinin de kuvvetli olduğu yıllardır ve seramik duvar panolarında da ayrıksı örnekler dışında bu minimalist tercihler öne çıkmaktadır (Erbay Aslıtürk, 2015, s. 163 - 165). Bu yıllarda çağdaş seramik sanatında anlatım dili olarak enstalasyon öne çıkarken, seramik duvar panolarının düzlemlerinin derinleştiği ve panolarda kullanılan rölyeflerin yükseldiği görülmektedir.

#### **4.2. 20. YÜZYILDA TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SERAMİK DUVAR PANOLARINDA SANATSAL EĞİLİMLER**

Türkiye’de çağdaş seramik sanatının eğitimi Bauhaus ve Vkhutemas eğitim prensiplerinin kurumsallaştığı yapılarda olmuştur. Bununla birlikte seramik eğitimi veren başlıca kurumlar olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu ve Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü eğitim programlarının Ecole National des Beaux Arts ve Arts and Crafts Hareketi etkileri altında olduğu da bilinmektedir (Anılanmert, 1985, s.70-71). Çağdaş seramik sanatçılarının sanat ve zanaat donanımlarını teknolojiyle harmanlayarak, sanatsal tasarıma dönüştürmelerindeki başarısında, geleneksel seramik sanatı mirasının da etkisi görülmektedir. Bir diğer önemli etki ise Modernizmin hem sanat hem de mimari alanındaki baskınlığıdır.

Endüstri ürünleri tasarımcısı ve Türk kültür ve sanat araştırmacısı Kağan Güner (2014,s. 256-258) erken dönemde Türkiye Cumhuriyeti’nde Modernizmin Avrupa ve Sovyetler Birliği Modernizmi temelinde yükseldiğini ileri sürmektedir. Kağan Güner’in “Modern Türk Sanatı’nın Doğuşu” adlı kitabında yer alan ve 1920 yılında Naum Gabo ve



Antoine Pevsner'in Moskova'da yayınladıkları Konstrüktivist manifestoda bulunan mekan ve plastik sanatlar hakkındaki fikirler dikkat çekicidir. Bu manifestonun üçüncü maddesinde “Üç boyutlu konstrüksiyonda resimsi bir öge ve bezeme unsuru olarak renk kullanımını reddediyoruz. Somut bir malzemenin resimsi bir öge olarak kullanılmasını talep ediyoruz.” ifadesi bulunmaktadır (Güner, 2014, s.78). Bu ifade çağdaş seramik duvar panolarının, yapılarda resimsi ve somut plastik birer öge olarak kullanılmaya başlanmış olabileceğini düşünmemize olanak tanımaktadır. Türkiye’de çağdaş seramik sanatçılarının, toplumla sanatı bütünleştirme ve 20. yüzyılın değişen şartlarına uygun bir estetik dil yaratma çabalarını da Konstrüktivist eğilimler olarak nitelendirmek mümkündür. Öte yandan bu sanatçıların sanatsal eğilimleri ağırlıklı olarak eğitimlerinin bir kısmını tamamladıkları ve kültürel ilişkilerini sürdürdükleri Avrupa’nın Modernizmi içinde oluşan sanat akımları çerçevesinde gelişmiştir.

Mimari yapılarda ve kamusal alanlarda seramik duvar panolarının, 1945 yılı sonrasında Modernizmin devletin kültürel planlarından tamamen dışlandığı dönemde ortaya çıkmış olması, sanatçıların sanatsal eğilimlerinde Avrupa’da gelişen modern sanat akımlarını dışlamalarına sebep olmamıştır. Bununla birlikte 1950’li yıllarda sanat alanında çok partili dönemin serbestisi yaşanmaktayken, Amerika’dan dünyaya yayılan soyut sanat anlayışı, Türkiye’nin sanat ortamına, Avrupa’ya giden sanatçılarımız tarafından ve yine Paris üzerinden ulaşmıştır ( Yasa Yaman, 1996, s. 96-111). İlk seramik duvar panolarının anlatım dilinde soyut sanat etkisi yoğun biçimde görülmektedir. Ancak 1960’lı ve 1970’li yıllara ait seramik duvar panolarının tamamı incelendiğinde panolarda tek bir sanat akımının etkisinden söz edilemeyeceği; sanatsal anlatım dilinin çoğul olduğu ortaya çıkmaktadır. 1960’lar kuşağı seramik sanatçılarının pek çoğu eğitimlerini Avrupa’da tamamlamak ihtiyacı duymuşlardır (Erbay Aslıtürk, 2009, S. 153). Bir kısım sanatçı ise seramik eğitimini sanatçı atölyelerinde almışlar ancak uluslararası sergi etkinlikleri aracılığıyla Avrupa etkileşimlerini sürdürmüşlerdir. Ülkenin kendi özgün koşullarında şekillenen birer sanatçı karakter olarak ortaya çıkan çağdaş seramik sanatçılarının, yeni bir toplumun inşasında sosyal sorumluluk yüklenmiş sanatçılar olarak; Cumhuriyet’in kurucu değerleri, değişen mimarlık anlayışları, Paris’te yerleşmiş “sanat seramiği” pratiği, Anglosakson sanat akımlarının etkisi ve eğitim kurumlarından devraldıkları Bauhaus prensipleri ile yoğurulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum da sanatsal dilin çoğul olmasına yol açmıştır.

## 5. BÖLÜM

### 1960'LI VE 1970'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE MİMARLIK VE SANAT BİRLİKTELİĞİ

#### 5.1. TÜRKİYE'DE 20. YÜZYIL MİMARLIĞINA GENEL BİR BAKIŞ

Türkiye'deki mimarlık, ilk dönemlerinde Osmanlı ve Selçuklu mimarisinden oldukça etkilenmiş, bu etki 1920'li yıllarda Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nda (Yeni Osmanlıcılık) kendini göstermiştir. 1930'lu yıllarda Türkiye'ye sürgün olarak gelen ve ağırlıklı olarak kamu yapıları üzerinde çalışan yabancı kökenli mimarların modernliği hüküm sürmüştür. II. Dünya Savaşı ve sonrasında, 1940'lı yıllarda başlayıp 1950'lere kadar devam eden dönemde yine geleneksel Osmanlı ve Selçuklu mimarisıyla ilişkilendirilen ancak modern mimari öğelerini de kullanan İkinci Ulusal Mimari Akımı etkili olmuştur.

Cumhuriyet'in ilk elli yıllık sürecinde Türkiye'de mimarlık, Osmanlı mirasını sürdürmek ile o mirası tamamen reddetmek kutupları arasında konumlanan farklı mimari üsluplar geliştirmiştir. Yeni bir başkentin inşası, Cumhuriyet'in modernleşme paradigmaları ekseninde kökten bir medeniyet değişimini başlatmak için uygun zemini sağlamıştır. Kentin mekânları çağdaşlığın göstergesi ve motoru olmuş; modern tarzda mimari yapılar, batılı tarzda yeni bir yaşam ve görsel beğeni kültürünün yayılmasında etkin rol oynamışlardır.

Çok partili düzene geçilen 1950'li yıllarda yapı ve yaşam kültüründe artık Amerikanlaşma dönemi başlamıştır. Amerika'dan Türkiye'ye yabancı yardım akışının yanı sıra, Soğuk Savaş dönemi müttefiki olmanın kültürel etkileşimleri Türkiye'de kültürel kimliğin yönünü ve mimarlığın da şeklini belirlemiştir. 1950'li yıllarda özel ya da kamusal yapılar artık Amerikan Modernizmi'nin hatlarını taşımaktadır. 1950'li ve 1960'lı yılların mimari pratiği tasarım repertuarından geleneksel ve yerel unsurları

ayıklamıştır. Stilize edilmiş ve sınırlandırılmış ölçülerde ancak camilerde ve özel konutlarda kullanılması kabul görebilen geleneksel motifler, 1980’li yıllardaki kitlesel dirilmelerine kadar, büyük oranda ortadan kalkmıştır (Balamir, 2003,s.24-29).

1954'te Mimarlar Odası'nın yasayla kurulması, mimarlık mesleğinin toplum içindeki konumu güçlendirmiştir. Yasanın Mimarlar Odası’na tanıdığı yetkilerle, artık kamusal mimarlık yalnız devlet denetiminde olmaktan çıkmıştır. Mimari yarışmaların düzenlenmesi mesleki bir bağımsızlık kazanımı olarak gelişmiştir. Sanayi ve ticaretin gelişmesine paralel olarak hızla gelişen bir kentleşme olgusunun ortaya çıkışı, Batı’yla gelişen çok yönlü ilişkiler, çoğulcu dünya görüşünün getirdiği yeni kavramlara yönelik ilgi, sosyal bağlamın gündeme gelmesi toplumun her kesiminde olduğu gibi mimarlıkta da etkili olmuştur. İnşaat faaliyetlerinin artması ve mesleki pazarın büyümesi mimarların iş alanını artırmış, devlet projelerinin yanı sıra özel teşebbüs yeni ufukların kapılarını açmıştır.

1950’li yıllardan itibaren, yapılacak mimari uygulamaları proje yarışmasıyla seçerek bir şekilde piyasaya devretmek tutumu benimsenmiştir. Genellikle Bayındırlık Bakanlığı tarafından açılan yarışmalar, dönemin mimarlık etkinlikleri içinde önemli bir yer tutmuştur. 1970’lere kadar kamu yapıları Bayındırlık Bakanlığı’nın toplumsal programları çerçevesinde düzenlenmiştir. Belediyeler bile önemli yapılarının projelerini Bakanlık aracılığıyla elde etme yoluna gitmiş, bir dizi belediye sarayının yanı sıra hükümet ofisi ve bakanlık yapısı için de yarışmalar açılmıştır.

Türkiye 1960’lardan itibaren siyasi, ekonomik ve toplumsal anlamda pek çok gelişmeye sahne olmuştur. 1960 askeri müdahalesinden sonra demokratik döneme geçişle birlikte, devletin mimarlık etkinlikleri içindeki payı azalmıştır. Kamu piyasanın genel eğilimlerini izlemiştir. Batı dünyasıyla yakınlaşan ilişkiler entelektüel hayatı, kurumları ve yaşam tarzlarını etkilemiştir. Batı dünyasıyla gelişen yoğun bilgi akışıyla birlikte ülkenin mimarlık pratiği dünyadaki güncel eğilimlere açık hale getirmiştir. Dünyada gelişen mimari değişimler ülkemize aktarılmış, yeni biçimlerin ve teknik olanakların arayışına girilmiştir. Bu gelişmeler sonucunda 1960'ların başında Uluslararası Üslup’un etkisi altında başlayan mimarlık faaliyetleri, giderek çoğulcu bir ortama dönüşmüştür. Düşüncelerdeki çeşitlilik, mimari yaklaşımlarda da yansımaları bulmuştur. Artık ülkede belli bir mimari akımın üstünlüğü söz konusu değildir ve Batı’nın farklı akımlarından

etkilenmiş mimari örnekler görülebilmektedir. Bu dönem mimarlığında rasyonalist-pürist, bölgeselcilik, organik/organsız mimarlık, tarihselcilik, brütalizm, yeni anıtsallık, sembolizm vb. kavramlar farklı mimarlık anlayışlarını tanımlamak için kullanılmıştır.

Türkiye’de 1960 ile 1980 yılları arasındaki dönem, mimarların Modern Mimarlık söyleminden beslenen ancak kendi kimliğini bulmuş farklı ve zengin mimari arayışlar içinde bulundukları bir dönemdir. Batı’daki mimari hareketler etrafıca izlenmiş ve değerlendirilmiştir. Bu dönem mimarisi, düşünce ve eğilimler ile uygulama ve ürünlerin çeşitliliğine dayanan çoğulcu bir ortam yaratmıştır (Elmalı Şen ve diğerleri, 2014, s.542-556).

## **5.2. 1960’LI VE 1970’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE MİMARLIK VE SANAT İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ**

II. Dünya Savaşı’ndan sonraki dönemde mimarlık ve sanat birlikteliğine ilişkin pratikler üretkenlik kazanmış, modern mimarlık ve yeni kentsel yaklaşımlar demokratik özgürlük, kimlik ve yer kavramlarına yoğunlaşmıştır. Öte yandan modern mimarlık dönemin koşullarına uygun olanaklar geliştirememesi nedeniyle eleştirilmiştir. Modern mimarlığa yöneltilen bu eleştirilerin bir bölümü modern yapıların insanlarla ilişkisindeki mesafe üzerine yoğunlaşmıştır. Öyle ki insan duyularına hitap eden tasarımların gerekliliği konusu, mimarlık ve toplum ekseninde gelişen tartışmaların önemli bir kısmını oluşturmuştur.

Bu dönem Avrupa’da kamu binalarının inşaat bütçelerinin % 1’inin yapıya güzel sanatların dâhil edilmesi için kullanılmasını sağlayan yasal düzenlemeler yapılmıştır (Yavuz, 2015, s.32). Seramik sanatçısı Erdiñ Bakla Avrupa’da bir mimari grubun bir ihaleyi alması için ekibinde bir seramikçi olmasının şart olduğunu ileri sürmektedir (Erdiñ Bakla ile kişisel iletişim, 18 Mart 2017).

Türkiye’de 1933 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Namık İsmail tarafından sanat eserlerinin mimariye dâhil edilmesi için bir yasa tasarısı önerilmiş ve düzenlemenin işleyiş biçimini de tanımlayan bir kanun teklifi hazırlanmıştır

(Kaynardağ, 1979, s.86-88). TBMM’de 14 Aralık 1953’te yapılan bir toplantıda İzmir milletvekili Avni Başman tarafından konuya ilişkin bir öneri sunulmuş ancak bu öneri 29 Ocak 1954’te geri çekilmiştir (Yavuz, 2015, s.146). Yine benzer bir girişim Eğitim Bakanı Reşit Galip tarafından yapılmış ama bu da gerçekleşemeyen bir tasarı olarak kalmıştır.<sup>3</sup> Yrd. Doç. Dr. Ezgi Yavuz doktora tezinde, kamusal binalar için bu tip bir kanun oluşturulmamış olduğunu belirtmiştir. Yavuz araştırması sırasında 1937 yılındaki bir kararnamenin 13.09.1938 tarihli ve 2/9588 numaralı ekinde, farklı amaçla oluşturulan bir jürinin tanımlandığı ve devlet eliyle yapılan binalara yerleştirilecek fresk, mozaik, duvar resmi gibi eserlerin seçimi için aynı jürinin görevlendirildiği bilgisine ulaşmıştır (Yavuz, 2015, s.147). Ezgi Yavuz sanat eserlerinin mimariye dâhil edilmesine ilişkin konunun kararname eki düzeyinde kaldığı ve bir yasal düzleme oturtulamadığı sonucuna varmıştır<sup>4</sup>. Tüm bu bilgiler ışığında Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk yıllarında kamu sektörünün, 1950’li yıllardan sonra ise özel sektörün yaptırdığı mimari uygulamalarda, sanat için bütçe ayırma pratiğinin bir alışkanlık olarak sürdüğünü söylemek mümkündür. “Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları” başlıklı tez kapsamında yapılan röportajlarda sanatçılar mimari projelerde kimi zaman açılan yarışmalar aracılığıyla, kimi zaman ise mimarlardan aldıkları doğrudan siparişlerle çalışmış olduklarını belirtmişlerdir.

Türkiye’de 1960’lardan itibaren siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlarda yaşanan gelişmeler devletin sanat alanındaki etkinliğini azaltmıştır. 1960’lı ve 1970’li yıllarda özel sektöre yönelik devlet teşvikleriyle aile şirketlerinde holdingleşme ortaya çıkmış, buna karşın işsizlik ve köyden kente göç gibi değişimler yaşanmıştır. Söz konusu değişimlerin etkileriyle kentlerde yapı tipleri çoğalmış, mimarlık pratiğinin yönlendirilmesinde ise devletin değil yüksek kâr düzeyine sahip holdinglerin ve bankaların talepleri rol oynamaya başlamıştır. Dünyada gelişen sanatsal değişimlere entelektüel ilgisi artan mimarlar ise bu talepleri karşılayan projelerinde yeni biçimler aramaya başlamışlardır. Türkiye’de de bu toplumcu bakış açısına yönelik duyarlılık mimarların yazılarında ve söylemlerinde belirmiştir. Toplum odaklı bu görüşler

<sup>3</sup> TBMM Yeni Binasına Konulacak San'at Eserleri ve Etibank San'at Müsabakası.(1955). *Arkitekt Dergisi*, 1955-02 (280), 80-82.

<sup>4</sup> Yavuz, E. (2017). Kültür Endüstrisi, Toplumla Yeni Bir Uzlaş Alanı Tasarlama: Türkiye’de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Diyalog. *Mimarlık*, 394. Erişim: 15.04.2017, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=408&RecID=4150>

doğrultusunda mimarlık, insanla ilişki kuran mekânlar yaratmaya çalışmıştır. Mimarlık ve sanat birlikteliği de bu süreçte önem kazanmıştır. Çağdaş seramik panoların kamusal yapılarda yaygınlaşması ve yapı içinde kapladıkları alanların genişlemesiyle, sanatsal bir yapı malzemesine dönüşmesi, bu eğilimler doğrultusunda olmuştur. Doğan Tekeli, Cengiz Bektaş, Utarit İzgi, Behruz Çinici, Demirtaş Kamçıl ve Rahmi Bediz bu pratiği geliştiren mimarlar arasında önemli isimler olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Yavuz, 2015, s. 467-512).

Yrd. Doç. Ezgi Yavuz “Neden modern mimarlık modern sanatı bu dönemde bünyesine dâhil etmek istemiştir? Toplumsal işlevinin sorgulandığı bir dönemde, modern mimarlığa yönelik eleştirilerin üstesinden gelme noktasında sanat bir araç olarak mı görülmüştür? Sanattan sağlandığı düşünülen yarar mimarlık üretiminin kamusalılık düşüncesini desteklemek için nasıl bir çözüm sunmuştur?” gibi sorular üzerine tartışmıştır<sup>5</sup>. Yavuz, 1960’ların toplumsal bilinçlilik ortamında modern mimarlık tartışmalarının, mimar ile toplum arasındaki diyalogun güçlendirilmesi gerekliliği ekseninde geliştiğinin altını çizmiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısında mimarlık alanında “modern” olanın yeniden değerlendirilmesi toplumun duygusal ihtiyaçlarını tatmin etme şeklinde değişime uğramıştır. Bu anlayış mimarlık ve sanat birlikteliğiyle hümanist mekânlar yaratma ve toplumla olan mesafeyi ortadan kaldırma şeklinde gelişmiştir. Değişen politik ve ekonomik koşullar Türkiye’de dönemin mimarlık ortamını etkilemiş, mimarlık anlayışlarında toplumsal olgular ön plana çıkmış ve sanatla kurulan birliktelik toplumla mimarlık arasında bir diyalog biçimine dönüşmüştür. Ezgi Yavuz (2017) mimaride sanattan sağlanan faydayı şöyle yorumlamaktadır:

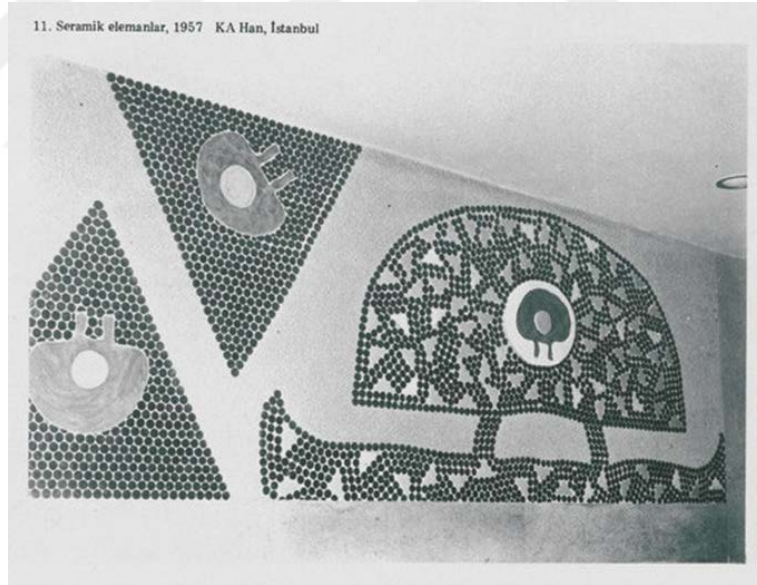
“Mimarlık ortamının içinde bulunduğu bir çıkmaz olarak tariflenen, işlevsel ile insancıl yaklaşım arasındaki gerilimde sanat eserlerindeki ifade dilinin yerel referanslar içermesi ve böylelikle geçmişe ait ortak bir bağ işaret ederek aidiyet duygusu oluşturmaları, mimarlığın toplumla ilişki kurma ideali içinde etken ve uzlaştırıcı bir rol üstlenmesini sağlamıştır.”

“Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları” başlıklı tez kapsamında yapılan araştırmalarda akademik eğitimleri sırasında mimarlık ve sanat öğrencileri

<sup>5</sup> Yavuz, E. (2017). Kültür Endüstrisi, Toplumla Yeni Bir Uzlaş Alanı Tasarlama: Türkiye’de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Diyalog. *Mimarlık*, 394. Erişim: 15.04.2017, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=408&RecID=4150>

arasında ya da sanatın üretildiği ve sergilendiği ortamlarda sanatçılar ile mimarlar arasında gelişen ilişkiler ortaya çıkmıştır. Modern mimarlığın geleneksel mimari süsleme biçimlerinin egemenliğinden sıyrıldığı bu dönemde çağdaş mimarların tercihleri yapı estetiğinin oluşturulmasında etkin rol oynamıştır. Bununla birlikte yapı estetiğine ilişkin kaygıların ötesinde, mimari yapıları bir kamusal sanat platformu olarak görmek, topluma daha etkin bir kent estetiği olanağı sunmak bakımından değerlendirilmelidir. Mimarlık ve sanat birlikteliği açısından devlet desteği ve yasal düzenlemelerin gerekliliği aşikârdır.

### 5.3. 1960’LI VE 1970’Lİ YILLARDA TÜRKİYE’DE MİMARLIK VE ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATI BİRLİKTELİĞİ



Resim 14. Koral, F. (1954). *İstanbul KA Han Panosu* [Seramik]

1950’li yıllar Türkiye’de çağdaş mimarlar ve seramik sanatçılarının buluştuğu ilk yıllardır. Füreyâ Koral’ın bu yıllarda İstanbul’da Hilton Oteli ve Ka Han yapılarında yer alan seramik duvar panoları mimarlık ve seramik işbirliğinin ilk örnekleridir ( Resim 14). Bu seramik panolar duvar resmi ve mozaik uygulamaları ile benzerlik gösteren; duvar yüzeyinin bir tuval gibi değerlendirildiği uygulamalardır. Zaten 1950’li yıllar

yapılarda duvar resmi uygulamalarının öne çıktığı bir dönemdir. Ünlü çağdaş ressamlar Ferruh Başağa, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu tarafından yapılan ve kamusal yapılarda yer alan mozaik ve vitray çalışmaları bu dönemde öne çıkmaktadır. Türkiye’de çağdaş mimarlık ve sanat birlikteliğinin erken örnekleri olan bu çalışmalar dönemin Avrupalı sanatçıları tarafından yapılan ve modern üsluplarıyla öne çıkan örneklerin aksine folklorik öğeler bakımından zengindirler. Uluslararası Üslup anlayışıyla tasarlanmış mimarlık ürünlerinin cephelerindeki sanat eserlerinde, Anadolu medeniyetleri ve halk sanatlarına göndermeleri olan kompozisyonlar bulunmaktadır. Didem Yavuz, 2008 yılında Mimarlık dergisinin 344’üncü sayısında yayınlanan “Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı Mimarlık–Sanat Birlikteliğinde 1950-70 Aralığı” başlıklı makalesinde, bu eserlerin çoğunlukla, 1940’lı yıllarda Cumhuriyet Halk Partisi’nin devlet eliyle kültürel kalkınma politikasının bir uygulaması olarak düzenlediği Yurt Gezileri’ne katılmış sanatçıların elinden çıktığını belirtmiştir.

Bu yıllarda Modernizmin kimlik arayışları içinde hem mimarların hem de sanatçıların temsil ve kimlik sorunlarıyla yüzleştiklerini; evrensel ile yerel değerler arasında bir denge bulmaya çalıştıklarını ileri düren Yavuz, “ulusal” kavramının etkisine de dikkat çekmiştir:

Bu sanatsal ürünlerin hemen hepsinden, Cumhuriyet’in, zaten her zaman var olmuş bir Türk kimliği etrafında yapılandığı; sanatının da, kültürünün de her daim “ulusal, yerel ve kendi gibi” var olduğu inancı okunabilir. Merkezine “ulus” kelimesini almış bir kültürel ve sanatsal birikime sahip olmak ve “uluslararası” konjonktürde kendini gösterecek genç Türkiye... Bu durum, modernitenin “kimlik” kaygılarının bir yansıması olarak tüm teknikler hızla evrenselleşirken, duyguların “ulusal olma” etrafında toplandığını gösteriyor.<sup>6</sup>

1959 yılında Ankara Marmara Otel’inde Fürey’a’nın yaptığı seramik duvar panosuyla birlikte çağdaş seramik sanatının mimari ile birlikteliği yön değiştirmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Anadolu’ya dönük folklorik öğelerin hâkim olduğu kamusal mozaik eserlerinin yaygınlaştığı bir dönemde, Fürey’a Koral da ilk panolarında Anadolu tarihine göndermesi olan biçimler kullanmıştır (Resim 14). Ancak kısa bir süre sonra Koral’ın kamusal seramiklerinde ABD’de gelişen Soyut Sanat anlayışının etkisi öne çıkmıştır (Resim 27). Marmara Otel panosunda Fürey’a’nın hem sanatsal diliyle hem de

<sup>6</sup> Yavuz, D. (2008). Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı Mimarlık–Sanat Birlikteliğinde 1950-70 Aralığı. Mimarlık (344). Erişim: 03.04.2017, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=357&RecID=2138>



seramiğin plastik olanaklarını kullanmakla ilgili tercihlerinin değişmiş olduğu görülmektedir. Bu panodan sonra sanatçı kilin plastik olanaklarını değerlendirip rölyef etkilerini güçlendirerek seramiği mimari ile bütünleştirecektir. Bununla birlikte sır olanaklarını geliştirerek, panolarda pentür etkilerini kullanmaya da devam edecektir. Koral'ın İstanbul Sheraton Oteli'ne yaptığı 1975 tarihli modüler seramik duvar uygulaması dışındaki tüm kamusal eserleri, canlı renklerin ve güçlü dokuların tüm kompozisyon yüzeyinde değerlendirdiği çalışmalardır. Sanatçının Ankara'da Anafartalar Çarşısı için yaptığı seramik duvar panolarından sonraki kamusal eserleri için “seramik duvar” tanımlaması yapmak abartılı olmayacaktır.

1966 yılından sonra Füreya ve onu izleyen çağdaş seramik sanatçıları mimari yapılarda, geniş yüzeylerin tamamını değerlendiren ve mimari tasarım unsurlarıyla bütünleşen strüktürler oluşturan; buna karşın yapı içinde özerk estetik alanını var etmeyi başarmış mimari seramikler yapmışlardır. Bu mimari seramikler, dönemin çoğul mimari anlayışı içinde kendine yer bulan rasyonalist-pürist, bölgeselci, organik, tarihselci, brütalist mimarlık akımları etkisinde tasarlanmış farklı mimari yapılar içinde kullanılmışlardır. Bu seramiklerin izi sürüldüğünde dönemin mimarlarının, mimari ve seramik birlikteliğinin oluşturulmasında etkin olduklarını tespit etmek mümkündür.

1960'lı ve 1970'li yıllarda yaşanan toplumsal gelişmeler; darbe ve muhtıra dönemleri, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı, siyasi ideolojilerin kutuplaşması sonucu yaşanan güvenlik sorunları, köyden kente göç, işsizlik, özel sektöre yönelik devlet teşvikleri, holdingleşme ve hükümet tarafından benimsenen toplumsal kalkınma modeli vb. devletin sanat alanındaki etkinliğini azaltmıştır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda bir taraftan özel sektöre yönelik devlet teşvikleriyle aile şirketlerinde holdingleşme ortaya çıkarken diğer taraftan işsizlik ve köyden kente göç gibi ekonomik altyapısı olan değişimler yaşanmıştır (Demirtürk, 2015, s. 155-182). Ekonomik ve toplumsal değişimin etkileri öncelikle yapı tiplerinin çoğalmasında kendisini göstermiştir. Yeni gereksinimler devletinkinden çok değişik program ve projeleri talep etmiştir. Mimarlık pratiğinin yönlendirilmesinde yüksek kar düzeyine sahip holdingler ve bankalar müşteri olarak hükümetten daha belirgin hale gelmişlerdir. Bayındırlık Bakanlığı tarafından düzenlenen yarışmalar ise baskın rollerini giderek yitirmişlerdir. Okul, halkevi, bakanlık gibi yapıların yerine toplu konut, otel, fabrika, banka, çarşı, üniversite ya da şirketler

gibi daha farklı nitelikte yapılar inşa edilmiştir. Bunları giderek artan bir taleple turizm amaçlı projeler izlemiştir. Dünyadaki hızlı gelişmeler ve teknik olanaklar ülkeye olabildiğince aktarılmaya, yeni biçimler aranmaya ve teknik olanaklar denenmeye başlanmıştır. Mimarlar değişik kaynaklardan beslenen çeşitli tasarım anlayışlarının arayışı içinde olmuşlardır. (Elmalı Şen ve diğerleri, 2014, s. 547).

Bu yıllarda mimarların banka, otel, kültür ve iş merkezi gibi özel sektörün itibar yapılarında yer verdikleri sanat eserlerinin arasında büyük ölçekli seramik duvar panoları önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle banka şubelerinin yapılarında çağdaş seramik duvar panolarının örneklerine sıkça rastlanmaktadır. İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Ankara Anafartalar Çarşısı, İzmir Efes Oteli ve Ankara Arı Sineması gibi yapı komplekslerinde ise birden çok sanatçıya ait farklı sanat disiplinlerinde üretilmiş eserler bulunmaktadır. Sanatçıların imzalarını taşıyan seramik duvar panolarının görülebileceği, yaşayan kent müzesi niteliğindeki bu yapılar, çağdaş seramik tarihi açısından oldukça önemli araştırma alanları olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Çağdaş seramik sanatçıları kendi imzalarını taşıyan ve kamusal sanat eseri olarak değerlendirilen seramik duvar panoları üretmenin yanı sıra, özel tasarım yapı seramiklerinin üretildiği endüstriyel atölyelerde de çalışmışlardır. Mimar Doğan Hasol, 2005 yılında Seramik Türkiye dergisinin 8. sayısında kendisiyle yapılan röportajda Şerife Deniz Ulueren'e o yıllarda mimari için seramik üreten atölyelerde çağdaş seramik sanatçılarının etkin roller aldıklarını belirtmiştir.

1960'ların başından söz ediyorum. O tarihlerde Türkiye'nin ciddi bir yapı malzemesi üretimi yoktu, çeşit ve miktar çok sınırlıydı. Çanakkale Seramik'in Çan'daki fabrikası kurulmuştu, 15/15 beyaz karo fayans ürettiyordu Sümerbank'ın Bozüyük'te fabrikası vardı, sınırlı renklerde 10/10 seramik karo ile bir iki çeşit lavabo üretti. Öteki çeşitler için ithal ürünlere gitmek gerekirdi, ama döviz darlığı nedeniyle ithalat da kolay değildi. O dönemde Türkiye bolluk içinde değildi, 1958'de büyük bir devalüasyon yapılmıştı. Sonra, Eczacıbaşı'nın sağlık gereçleri devreye girdi, Kartal'da, ayrıca sanat seramikleri üreten bir atölyesi vardı; ünlü seramikçi Sadi Diren atölyenin başındaydı, eşi Belma Hanım da özel sırları hazırlardı. Yine 1960'larda Gorbon-İşıl da sanat seramikleri üretti Levent'teki tesisinde... Daha çok dekoratif kaplamalar, panolar... Başında mimar Rebii Gorbon ve seramikçi Erdoğan Ersen vardı. Daha sonraları Şişli'de Karga Çömlek Seramik Atölyesi kurulmuştu, Sahibi Simin Hanım Bozüyük'ün ürettiği seramikleri alır, üzerine soyut desenler işler, fırınlar ve dekoratif seramikler olarak piyasaya çıkarırdı. 1970'lerde Perşembepazarı'nda Erdoğanlar diye bir büyük mağaza açıldı. Onlar da Kısıklı'daki tesislerinde seramiklere desen işleyip sırlarlardı (Ulueren, 2005, s. 92-97).

Mimar ve akademisyen Ezgi Yavuz'un 2015'te ODTÜ'de tamamladığı "An Aesthetic Response to an Architectural Challenge: Architecture's Dialogue with the Arts in Postwar Turkey" başlıklı doktora tezi çalışması kapsamında, mimar ve sanatçılarla yapılan röportajlarda ise seramiğin mimaride kullanıma ilişkin mimarların ve sanatçıların önemli tespitleri bulunmaktadır. Söz konusu röportajlarda;

- Mimarlar Odası Başkanlığı da yapmış olan mimar Doğan Tekeli, mimarlar olarak mimaride sanat eserleri kullanmaktaki amaçlarının "sanatı mimarlıkta ifade ederken çağın plastik sanatlarını da mimarlık içinde gösterebilmek" olduğunu ifade etmiştir. Tekeli'ye göre sanat mimari içinde dekoratif bir öğe olmaktan öte, onunla bütünleşmiş bir yapı olmalıdır. Mimarlarından olduğu İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda mimarlar olarak yaya girişlerindeki sağır duvarların sanat eserleri ile değerlendirilmesi konusunda işverenlerini ikna etmek için yoğun çaba harcamışlardır ( E.Yavuz, 2015, s. 487-494).
- Mimar Cengiz Bektaş 1930larda Ankara'da bir yapının maliyetinin belli bir yüzdesinin güzel sanatlara ayrıldığını ifade etmiştir. Bu tutumu bir alışkanlık olarak tanımlayan Bektaş, bir dönem Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü de yapmış olan sanatçı Prof. Turan Erol ile bu alışkanlığın yasalaşması kanosunda uğraş verdiklerini ancak bir sonuca ulaşamamış olduklarını belirtmiştir. Bu nedenle sanat eserlerinin kamusal yapılarda yer alması 1960'lı ve 1970'li yıllarda da bir alışkanlık olarak sürmüştür. Dönemin mimarlarının birbirlerinden etkilenererek bu alışkanlığı sürdürmeye devam ettiklerini ileri süren Bektaş, dönemin mimarları ile sanatçıları arasında çağdaşlık açısından bir koşutluk ve anlayış birliği olduğunu vurgulamıştır. Bektaş'ın ileri sürdüğü bir diğer önemli görüş ise kamu yapılarında çalışan yöneticilerin bu yapılarda sanat eseri kullanılmasında etkili olduğudur. Bektaş bir mimar olarak tasarladığı Cumhurbaşkanlığı Çankaya Köşkü inşaatında gelenekle çağdaş sanatı birleştirdiğini düşündüğü pek çok sanat eserine yer verilmesine olanak sağlamıştır (E.Yavuz, 2015, s.477-482).
- Türk mimar ve gazeteci Aydın Boysan, mimarlar olarak özellikle banka şubeleri yapılarına sanat eserleri yerleştirmeye gayret ettiklerini, özel sektörün devlete

göre mimarlık bütçelerinde sanata daha fazla para ayırmış olduğunu belirtmektedir. Boysan'a göre banka yapılarında sanat eserlerinin yerleştirilmesiyle ilgili kararlar, mimarların ve yöneticilerin kişisel tercihlerine bağlı gelişmiştir (E.Yavuz, 2015, s. 467-473).

- Seramik sanatçısı ve akademisyen Prof. Beril Anılanmert, mimaride sanatçılarla kurulan ilişkilerde Bayındırlık Bakanlığı'nın da etkisi olduğunu belirtmiştir. Bakanlığın, konsolosluk gibi bazı itibar yapılarında kullanılmak üzere sanatçılardan eser talep ettiğine dikkat çeken Anılanmert, sanatçılarla İstanbul devlet Güzel sanatlar Akademisi üzerinden ilişki kurulduğunu ileri sürmüştür. Cengiz Bektaş'ın aksine devletin sanata fon ayırdığını ifade eden Anılanmert, o dönemde her büyük mimari projede sanata yer verildiğini ifade ederken, Türkiye'de o yıllarda Amerika ve Avrupa'da mimariye sanat eserlerinin girmesi ile ilgili yasalara ilişkin farkındalığın da altını çizmiştir (E.Yavuz, 2015, s. 469-473).
- Ressam Cemil Eren, kendi gençlik döneminde mimarlarla sanatçılar arasında yakın bir ilişki olduğunu, bazı projelerde sanat işlerinin mimarlarla kişisel ilişkileri olan sanatçılara doğrudan verildiğini belirtmiştir. Eren Avrupa'da inşaat bedelinin belli bir yüzdesinin sanata ayrılmasına ilişkin yürürlükte olan kanunun, Türkiye'de dünya literatürünü takip eden mimarlar tarafından örnek alındığını ileri sürmüştür. Eren'e göre dönemin mimarları bu yaklaşımı işverenlerine kabul ettirmeye çalışmışlar ve kabul ettirebildikleri oranda mimariye sanatı sokmuşlardır (E.Yavuz, 2015, s.474-477).

Tüm bu bilgiler değerlendirildiğinde Türkiye'de 1960'li ve 1970'li yıllarda mimarlık ve sanat birlikteliğinin sağlanmasında, o yıllarda Avrupa ve Amerika'da gelişen mimari uygulamaları ve mimarlık alanında yapılan yasal düzenlemeleri takip eden modern mimarların etkili olduklarını söylemek mümkündür. Bu mimarların sanatçılarla kurdukları kişisel ilişkiler de mimarlık ve sanat birlikteliğinin gelişmesinde önemlidir. Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin, 1950'li yıllardan sonra ise özel sektörün yaptırdığı mimari uygulamalarda sanat için bütçe ayırma uygulaması yasalar dâhilinde düzenlenmemiş ancak bir alışkanlık olarak sürdürülmüştür. Sanatçılar mimari

projelerde kimi zaman açılan yarışmalar aracılığıyla, kimi zaman ise mimarlardan aldıkları doğrudan siparişlerle çalışmışlardır. Bu yıllarda mimari yapılarda seramik duvar panoları bulunan sanatçıların ya açılan yarışmaları kazanarak ya da mimarlarla kurdukları kişisel ilişkiler doğrultusunda siparişler alarak çalıştıkları bilgilerine çeşitli kaynaklarda rastlanmaktadır.

Duvar resmi, mozaik ve seramik disiplinleri mimari yapı ile bütünleşmiş sanatsal uygulamalar olduğundan heykel disiplinine kıyasla mimarlık ile daha organik ilişkiler kurmuşlardır. Bu bakımdan çağdaş seramik sanatçıları ile mimarların , mekân estetiği ve malzeme olanaklarının tasarım diline katkısı bakımından etkileşimleri diğer disiplinlere kıyasla daha etkin olmuştur. Çağdaş seramik sanatçıları endüstriyel seramik fabrikalarında ve atölyelerinde tasarımcı olarak da çalışmışlar, yapı seramiklerinin estetik olanaklarına dair arayışları geliştirmişlerdir. Kamusal yapılarda farklı plastik etkileri bulunan seramik duvar panolarıyla toplumda sanat bilincinin oluşmasına ve imgesel repertuarın zenginleşmesine katkı sağladıkları gibi endüstriyel seramikleriyle gündelik yaşam pratiğine estetik duyarlılıklarını yansıtmışlardır.

#### **5.4. 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA TÜRKİYE'DE YAPILAN SERAMİK DUVAR PANOLARI**

Füreyâ Koral çağdaşları arasında, hem çağdaş seramik sanatı alanında hem de kamusal sanat alanında öncü nitelikte bir sanatçı olarak yer aldığından bu bölümde ayrıca ele alınmıştır.

##### **5.4.1. Füreyâ Koral'ın Seramik Duvar Panoları**

Füreyâ Koral'ı (1910-1997)<sup>7</sup> 1951 yılında Paris'te MAI Galerisinde ilk sergisini açması için teşvik eden dostlarından biri olan, dönemin sanat eleştirmeni Jacques Lassaigue (Furtun, 1985, s.4) bu serginin davetiyesi için kaleme aldığı yazısında, sanatçının Anadolu çiniciliğine yeni bir soluk getirdiğini ifade etmiştir (Koral ve diğerleri, 1997,

<sup>7</sup> Bkz. Ek 1. Sanatçı Özlemleri, Füreyâ Koral

s.26). Bu sergide Füreyâ litografileriyle birlikte çeşitli seramik formlar ve duvar panolarını sergilemiştir. Çalışmalarında Mevlevilerden, Hat Sanatı'ndan, Türk motiflerinden ve minyatürlerden esinlenmiştir (Büyükcünal, 1992, s.11). 1986 yılında TRT kurumunun Sanat Dünyamız adlı programına verdiği röportajda Koral, bu ilk sergisine ilişkin şunları anlatmıştır:

... Benim ilk çalışmalarım seramik panolar üzerinde oldu. Pano dediğim zaman çok fazla büyük panolar değildi tabii. Çünkü ancak galeride sergilenecekti. Küçük ebatta, biraz daha büyük panolar oldu. Konuları çok karışıktı ilk sergimin çünkü nerden başlayacağımı bilemiyordum. Folklor temalarından başladım. El işlerini aldım. Yazıları aldım. Bir sürü hareketleri aldım. ... Paris'te çok ilgi uyandırdı. Ve bütün yazılarda da beni de çok memnun eden bir şey oldu. "Bu sergi Paris'te olan bir sergi, bir Türk kadınının bir sergisi ve görür görmez de Doğu ile Batı'nın bir sentezi hissediliyor." diye yazılar çıktı.

Füreyâ Koral'ın 1981 yılında basılan kataloğunda ilk sergisine ilişkin Fransız basınında yer alan yazılar yer almaktadır. Bu yazılarda da Doğu ile Batı sentezi vurgusu öne çıkmaktadır. Füreyâ aynı yıl Türkiye'ye dönüp Maya Sanat Galerisi'nde de sergi açmıştır. Bu sergiden sonra (1951) dayısı olan Cevat Şakir Kabaağaçlı, Halikarnas Balıkcısı imzası ile kaleme aldığı ve Vatan Gazetesi'nde yer alan yazısında, Türk çinçiliği ve mimari ilişkisine değinmiştir. Cevat Şakir, Osmanlı mimari eserlerinin kültürel bir bütünün parçası olduklarını belirtmiş ve çininin o dönemin yapılarından ayrı düşünölemeyeceğini ifade etmiştir. Cumhuriyet Dönemi mimarisinde geleneksel çininin kullanılmasını ise "...tarla kenarında köksüz olarak saplı duran kuru kütük bostan korkuluğuna bir çiçek çelengi asmak..." olarak nitelendirmiştir. Cevat Şakir, yeğeni Füreyâ'nın geleneksel sanatları taklit etmenin çok ötesinde, geçmişle gelecek arasında bir köprü kuran ilerleyişinin mimariye de etkisi olacağını düşünmektedir ve kültürün hayata geçirilmesinde mimari ile sanatın bütünleşmesinin önemine vurgu yapmaktadır (Halikarnas Balıkcısı, 1951, s.20).

1951'de Füreyâ Koral Maya Sanat Galerisinde ilk sergisini açtığında ülke seramik tekniğinin gerektirdiği malzeme ve araç gereçler açısından fakirdir. İstanbul'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde fırını çalışmayan bir Seramik Bölümü vardır. Eczacıbaşı'nın Kartal'daki küçük deneme atölyesinden ve Göksu çömlekçilerinin tezgâhlarından başka bir yerde seramik yapma olanağı yoktur. Bu bağlamda Füreyâ 1954 yılında Şakir Paşa Apartmanı'nda açtığı ve 20 sene çalıştığı atölye sayesinde önemli bir açığı doldurmuştur. Sanatçı atölyesinde değişik bir sanat ortamı yaratmış,

atölyeye devam etme şansını elde eden genç sanatçılar için yarattığı ortamın özgünlüğüyle ve seramik sanatı alanında yol gösterici yaklaşımıyla öncü bir kişilik olmuştur. Koral'ın seramiği mimaride kullanmadaki girişimi kendi sanatı için önemli bir adım olmakla birlikte onu takip eden genç seramikçiler için de sanatsal bir istikamet niteliği taşımaktadır (Tırpanlı Stefanutti, 2010, s.95-98). Nitekim atölyesinde çalışan genç sanatçılar Füreyâ ile panoların yapım aşamasında birlikte çalışmışlar (B. Başarır ile kişisel iletişim, 18 Aralık 2016) ve sonra zaman içinde kamusal alanlara ve yapılara kendi seramik duvar panolarını uygulamışlardır.

1954 yılında İstanbul'da Hilton Oteli duvarları için aldığı ilk sipariştten sonra Füreyâ Koral 1970'li yıllara dek kamusal alana ve yapılara seramik duvar panoları yapmaya devam etmiştir. Bu panolar Ankara Marmara Oteli, Ankara Anafartalar Çarşısı, Ankara Hacettepe Hastanesi, İstanbul İş Bankası Ayaspaşa Şubesi, İstanbul Divan Pastanesi (Resim 17), İstanbul Ziraat Bankası (Resim 15), Harbiye Şubesi, İstanbul Başak Sigorta (Tam Sigorta) Binası (Resim16), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı ve İstanbul Sheraton Oteli gibi kamusal yapıların iç mekân duvarlarına ya da kamusal alana bakan dış duvarlarına yerleştirilmiştir.



Resim 15. Koral, F. (1966). *İstanbul Ziraat Bankası Harbiye Şubesi Panosu* [Seramik]

SALT Araştırma, Yusuf Taktak Arşivi'nde 28 Ekim 1954 tarihli ve kaynağı bilinmeyen bir gazete kupüründe, Halit Kiper tarafından kaleme alınmış “Kadınlar ve Güzel Sanatlar: Füreyâ Kılıç Anıt-Kabrin Panolarını Yapıyor.” başlıklı bir haber yer almaktadır. Bu haber o dönem henüz eşinin soyadı olan Kılıç'ı kullanan sanatçı Füreyâ Koral'ın seramik duvar panoları hakkındaki erken dönem görüşlerine yer vermesi bakımından önemlidir. Ayrıca Füreyâ'nın haberde yer alan ifadelerinden Picasso'nun seramiklerini gördüğü anlaşılmaktadır. Haberde sanatçının Matisse ve Fernand Leger seramikleri hakkında yorumlarına da yer verilmiştir. Füreyâ'nın Hilton Oteli için büyük

boyda eserler hazırlamış ve bu eserlerin otele yerleştirilmiş olduğu bilgisi de haberde yer almaktadır. Ayrıca sanatçının Hilton Oteli'nde kurulacak olan İş Bankası Şubesi duvarlarına pano yapacağına dair haber verilmektedir. Füreya Koral, haberde yer alan röportajında, seramik duvar panoları hakkında şunları söylemiştir:

Benim gayem seramiği bilhassa duvara koyabilmektir. Bilhassa mimariye seramiği sokmak lazımdır. Bu fikir esasen yeni değildir. Muhakkak ki Türk mimarisi bir Rönesans devri içerisindedir. Özlü, hakiki ve orijinal Türk motifleri süsleme (tezyinat) unsurları olarak kullanılmağa başlanmıştır. Mimariden ayrı olarak yapılan büyük eserler eski Türk motifleriyle süslenirse kendimize has bir mimari vücutta getirilmiş olur. Bu maksatla geniş ölçüde çalışabilmek en büyük hayalimdir.

Bu röportajında mimari seramik uygulamaları için “süsleme” ifadesini kullanan Füreya Koral ilerleyen dönemlerde verdiği röportajlarda bu ifadeden kaçacak hatta dekoratif tavrı reddedecektir.

1992 yılında Füreya Koral, Feriha Büyükcünal'ın röportajındaki sorulara verdiği yanıtlarda çini ve duvar resmi (fresko) arasında kurduğu bağlara değinmiş, çağdaş sanatın sanat yapıtının günlük yaşamın bir parçası haline gelmesi eğilimini, Osmanlı'nın kamusal yapılarındaki çini bezeme geleneğiyle ilişkilendirmiştir. Koral'a göre 20. yüzyıl sanatının en önemli özelliği, sanat yapıtını konakların, iş yerlerinin, hatta müzelerin kapalı mekânlarından dışarı çıkarmaktır. Bu röportajda Füreya, 1953'te Hilton Oteli girişinde İş Bankası tarafından ısmarlanan panonun kendisi için sanatı kamusal alana taşımak konusunda bir fırsat olduğunu ifade etmiş, panonun yapımı sırasında montaja ilişkin karşılaştığı zorluklardan bahsetmiştir. İlk pano örneklerinin 90x90, 60x60 karolar olduğunu ifade eden sanatçının, seramiğin duvara asılmasını değil, duvarın içine girmesini istediğini ifade etmesi dikkat çekicidir (Büyükcünal, 1992, s.10-11).

Füreya Koral'ın çağdaş seramik duvar panolarını, mimari ve dekoratif bir öge olarak gördüğü Türk çiniciliği ile ilişkilendirmesine dair benzer ifadeler, 1981 yılında basılan ve Ferit Edgü imzası taşıyan katalog yazısında da yer almaktadır. Bu yazıda mimariyi “renklendirmek”, “canlandırmak” ve “anlamına anlam” katmak gibi ifadeler Füreya'nın ağzından aktarılmıştır (Edgü, 1981, s.4-5).

KAİB: Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği projesinde bulunan Taha Toros Arşivi'nde yer alan fakat tarihi ve kaynağı belli olmayan dergi sayfalarında Zeynep Oral tarafından



kaleme alınmış “Yirmi Yılda Elliye Yakın Sergi Açan Füreya, Seramiğin Mimariden Ayrılamayacağı Kanısında” başlıklı yazısı ise Füreya Koral’ın seramik duvar panolarına ilişkin değişen fikirlerine ışık tutmaktadır:

... Dünya görüşü ise, sanatçının eserlerini yaygınlaştırma, herkesin kılma isteğini içeriyor. Yani, yalnız belli başlı birkaç yapıyı, bir iki büyük otel ya da bankayı seramikle süslemek değil, parkları, meydanları, otobüs duraklarını, çarşı pazarları, sokak ya da pasajları seramikle renkleme, bütünlemek. Yani seramikle mimariyi birlikte yoğurmak. Bu çaba, bu istek çok daha eskilere dayanıyor Füreya’da. Taa Türkiye’deki ilk seramik sergisine.

Yıl 1951, İstanbul Maya Galerisi. Füreya’nın henüz Füreya olmadığı, adının ünlenmediği günler. Sergide form, şekil, kap kaçak değil de yalnız panolar, duvar seramikleri yer almaktadır. Tepkiler birbirini izler : "Neden form yoktu? Neden şekilden yoksundu bu toprak?" Mimariyle seramik sanatının bütünleşmesinden; yeryüzünün çeşitli yerlerinde sürdürülen, günün yapı tekniğini beton yığınlarını, renklendirme çabalarından, yapı malzemesini canlandırmaktan söz eder sanatçı.

Tüm bu bilgiler Füreya’nın seramik ve mimari birlikteliğine verdiği önemi açıkça yansıtmaktadır. Sanatçı mimari seramik uygulamalarının başlangıcındaki dekoratif anlayışını çok çabuk terk ederek, güçlü kamusal sanat güdülleri ile çalışmalarını devam ettirmiştir. Sanatçının eserleri retrospektif bir bakış açısıyla incelendiğinde, başlangıçta sahip olduğu kültürel mirastan beslenen anlatım dilinin zaman içinde daha evrensel bir düzleme taşındığı görülmektedir. 1959 yılında Ankara Marmara Otel’ne yaptığı seramik duvar panosuyla, sanatçının sanatsal anlatım dili oluşmaya başlamıştır. Sanatçı gelenek ile modern arasında kurduğu köprüden ilk olarak kendisi geçmiş ve yönünü çağdaş seramiğin uluslararası istikametine çevirerek ilerlemiştir. Bu süreçte kamusal alanlara ve yapılara yerleştirdiği seramik duvar panolarını, modern sanat anlayışını gündelik yaşamın içinde konumlandırmak ve gelecek nesillere aktarmak için bir araç olarak değerlendirmiştir. 1986 yılında TRT kurumunun Sanat Dünyamız adlı programına verdiği röportajda bu konudaki görüşlerini şöyle açıklamıştır:

20. Yüzyılın başında Bauhaus’un getirdiği yeniliklerle beraber ve de sosyal değişikliklerle beraber sanatı hem fonksiyonel hem de umuma açılmış. Yani şey bile, bir otomobili çizmek için bile bir sanatçıdan istenmiş, çatal bıçak sanatçıdan istenmiş. Ve böylelikle sanat, herkesin malı olmuş. ... Mesela en büyük sanatçılar, futbol sahalarında seramik duvarlar yapmışlar, adliye sarayının bütün duvarlarını seramikle bezemişler. Yani sanatı hayatın içine sokmuşlar. Ben de bu fikirde olduğum için duvar seramiğine yöneldim. Hem bizde olan bir gelenek hem de dünyanın gidişi o ve benim de görüşüm o. İnsanların sanat eserini tek olarak görmelerine gerek yok. Onun içinde yaşamaları lazım. Ve bu insanlara mutluluk veriyor. ... Paris’te metroda metroya giren halk bütün bir stres içerisinde giriyorlar yorgun argın. Ve orada güzel bir eser gördükleri zaman - ki çok

güzelleştirmişlerdir Paris'teki metroları – orada bir an için, bir dakika için kendi yorgun âlemlerinden çıkıp başka bir dünyaya giriyorlar. O dünyada onlara bir dakikalık bile olsa bir ferahlık veriyor.

Bu röportajdan Füreyâ Koral'ın Avrupa dışında Meksika'ya da gitmiş olduğunu ve oradaki kamusal sanat eserlerini incelediğini de öğretmekteyiz.



Resim 16. Koral, F. (1966). *İstanbul Başak Sigorta Panosu* [Seramik]

Füreyâ Koral'ın yukarıdaki ifadeleri, sanatçının kent ve mekân estetiğine verdiği önemi açıkça yansıtmaktadır. Sanatçının mimariyi seramikle bütünleştirmek fikri, Osmanlı mimari geleneğinde köklenen ancak Bauhaus'un gündelik yaşamın estetiğini örgütlemek anlayışı ile gelişen bir sanat görüşüne dönüşmüştür. Belma Tırpanlı Stefanutti (2010, s.46-47) sanatçının düşüncesinin, sanatı halka götürmeyi amaçlayan sanat politikasının, işe duvar seramikleri ile başlanması gerektiği yönünde olduğunu ileri sürmektedir. Tırpanlı Stefanutti'ye göre Füreyâ, geleneklerimizi çağdaşlaştırma sürecinin, toplumun yadırgamayacağı bir biçimde, seramikten yola çıkarak ülkeye yayılacağını ve insanların mimari yüzeylerde uygulanan çağdaş sanatla ilişkilerinin gündelik yaşamlarının doğal seyrinde gerçekleşebileceğini düşünmektedir. Diğer taraftan Füreyâ toplumla sanatı arasında bir yabancılaşma olabileceğini düşünmektedir. Sanatçı Emre Zeytinoğlu'nun 17 Ağustos 1991 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan röportajında, toplumun görmeye alışkın olduğu seramiklerin fonksiyonel olduklarını ve bu alışkanlıktan sonra çağdaş seramiğe karşı yabancılık çekileceğini düşündüğünü açıkça ifade etmiştir. Röportajın devamında yer alan ve sanatçının dekoratif tavra yönelik eleştirisini yansıtan yorumları dikkat çekicidir:

...Geleneksel seramikler ile çağdaş seramik tavrı arasında hiçbir bağ yoktur. ...Günümüzde sanatçı, kendi dünya görüşünü ortaya koyan insandır. Dekoratif tavrı bunu sağlayamaz. O ayrı bir şeydir, dekoratifi küçümsüyor değilim. Ama seramik artık fonksiyonel özelliklerinden arınıp plastik değerler içeren bir sanata dönüşecekse, dekoratiftan kaçınmalıdır. Değerleri karşılaştırmıyorum. Osmanlı

çinilerinde sanatçının mesajı yoktur. O halde Osmanlı çinileri değersiz midir? Hayır! Oysa dekoratiftir ve fonksiyoneldir.

Sanatçının kendi ifadelerinden sanatı hayatın; yani kentin ve kamusal alanın içinde konumlandırmaya özel bir önem atfettiğini ve çağdaş sanatın geniş halk kitleleri ile buluşabilmesi için kamusal alanı bir platform olarak değerlendirdiği sonuçlarını çıkartabilmekteyiz. Bununla birlikte Füreyâ Koral, sanatının olgunlaştığı dönemde, seramiklerinin duvar süslemesi olmadığını altını ısrarla çizmektedir. Sanatçıya göre seramikleri yaşamda kendisini değiştiren ve dünyaya yeni bir gözle baktıran anların izlerinin yansıtılmasıdır (Edgü, 1992, s.14). Sanatçının seramik duvar panolarının temaları hiçbir zaman toplumsal ya da politik olmamıştır. Kimi zaman anıtsal boyutlarda yapmış olduğu seramik duvar panolarındaki sanatsal anlatım dili, bir kaç farklı örnek dışında çoğunlukla non-figüratif ve soyuttur. Sanatçı duvar panolarını, mimarinin bir dekorasyon ögesi olarak değil, mimari plastiğin sanatsal yüzü olarak konumlandırmaktadır.

Sanatçı geniş ölçekli duvar panolarının yanı sıra, şömine gibi mekânsal işlev taşıyan mimari ayrıntılar için tasarımlar da gerçekleştirmiştir. Füreyâ bu tasarımlarda seramik panolarında yakaladığı soyut dili devam ettirmiş, işlevselliğin sanatsal olanaklarını kısıtlamasına izin vermemiştir. Tanaltay evine yaptığı şömine, 1950’li yıllarda Avrupa’da mimar Osvaldo Borsani için Arjantin doğumlu İtalyan sanatçı Lucio Fontana’nın yaptığı seramik şömineyle bu bakımdan benzer özellikler göstermektedir. Sanatçının birlikte dört proje gerçekleştirdiği mimar Utarit İzgi, Koral’ın Akademi dışında tanıdığı en önemli sanatçı olduğunu, sanatçının mekân kurgusunu kavrayışında ve yorumlamasında çok yüksek bir düzeye eriştiğini belirtmiştir (Büyükcünal, 1991, s.44). Füreyâ Koral, seramik duvar panosunu uygulayacağı yapının mimarisine ilişkin tasarım unsurlarından etkilenmiş ve yapıların mimari dili ile seramik duvar panoları arasında biçimsel bir ilişki kurmuştur. Ancak söz konusu seramik panolar mimariden bağımsız düşünüldüğünde soyut birer sanat eseri olarak ayrıksı niteliklerini korumaktadırlar. Belma Tırpanlı Stefanutti (2010, s.46-47) sanatçının soyut tablo niteliğindeki seramik duvar panolarını, renk ve yüzey özellikleri bakımından mekâna göre düzenleme kaygısı olmakla birlikte; panoların Füreyâ’nın ruh hallerini ve benlik nesnelerini yansıttığını ileri sürmektedir. Füreyâ Koral’ın 1997’de basılan “Bir Usta Bir

Dünya: Füreya Koral” adlı sergi kataloğunda yer alan kendi ifadeleri de bu yaklaşımı desteklemektedir:

...Bir seramik duvar bilmediğimiz ne çok insana bir şeyler söyleyebilir. Seramiği, resimden heykelden arındırmak imkânsız. Belli bir binaya, bir duvar yapılırken, o binanın mimarisinin göz önünde tutulması ve resimde olduğu gibi, bir düzen ve ritim sağlanması gerek; bu bir süsleme problemi değil. Ve renk seçiminde o duvarın alacağı ışık ve görüntü açısı göz önünde tutulmalıdır...

Füreya Koral, bir sanatçının seramik duvar panosu yaparken, mimariye ya da ışığın yönüne bağımlı olabileceğini ancak bu durumun mesajını engellemeyeceğini belirtmiştir (Zeytinoğlu, 1991, s. 7). Sanatçı mimari bir yapının içinde yer alan seramik panolarda, yüzeyi, boyutları ve ışıkları mimarların belirlediğini ancak sanatın mimari çizimler üzerinde yapılamayacağını düşünmektedir. Pano yapacağı duvarla, ışığın duvar üzerindeki etkileriyle, duvarın bulunduğu mekân ya da alanla ve burayı gün içinde kullanan insanlarla birebir ilişki kurmanın önemine inanmaktadır (Edgü, 1992, s.31). Zeynep Oral tarafından kaleme alınmış “Yirmi Yılda Elliye Yakın Sergi Açan Füreya, Seramiğin Mimariden Ayrılamayacağı Kanısında” başlıklı yazının (t.y.) röportaj bölümünde Füreya bu konuya ilişkin fikirlerini şöyle açıklar:

Bir yapı, olup bittikten sonra bir yapma gibi seramiğin gelip üzerine oturması yeterli değil. Eskiler bunun aksini başarmış. Biz neden yapamayalım? Daha cami inşaatına başlanmadan toprak fırınları hazırlanmış. Çiniyle mabet birlikte oluşmuş. Bir bütün olarak. İşte şimdi amaç bu bütünlüğe ulaşmak. Daha yapının betonu dökülmeden, temeli atılmadan, mimar projesini tamamlamadan, seramikçiyle işbirliği yapmak... Biçimle özü, işlevle estetiği kaynaştırmak, birlikte oluşturmak.



Resim 17. Koral, F. (1968). *İstanbul Divan Pastanesi Panosu* [Seramik]

Başlangıcından itibaren tüm gelişim ve değişim evreleri değerlendirildiğinde Füreya’nın sanatının, kültürel mirasımız üzerine inşa edildiği ve geleneksel Osmanlı sanatından beslendiği görülmektedir. Sanatçı Bauhaus anlayışından büyük ölçüde etkilenmiş;

sanatın yalıtılmış sanat platformları ya da özel alanların dışında, gündelik hayatın içinde, kamusal alanda konumlanması gerektiği düşüncesini benimsemiştir. Mimari ile bütünleşen ya da işlevsel alanlarda var olan sanatın dekoratif kaygılarla değil sanatsal ve estetik kavrayışlarla sürdürülmesi gerektiğini düşünen sanatçı, toplumsal sorumluluğunu, eserin içeriğinde değil, sergilendiği konumun seçiminde yüklenmiştir. Sanatçının örneğin çarşı yapılarına yaptığı seramik duvar panoları, çağdaş sanatı sokağa yerleştirme pratiğidir ve geleneksel ile yeni arasındaki geçiş evresinde konumlandırılabilir bir kamusal sanat anlayışını yansıtmaktadır. Sanatçı birer kent estetiği ve kamusal sanat unsuru olan seramik duvar panolarında, formla entelektüel özü ve fonksiyonla estetik kaygıyı bütünleştirmiş, çoğunlukla non-figüratif, soyut ve renkçi bir sanatsal anlatım dili kullanmıştır.

#### **5.4.2. Türkiye’de Çağdaş Seramik Duvar Panolarından Örnekler**

Çağdaş seramik sanatçılarının pek çoğu 1960’lı ve 1970’li yıllarda kamusal yapılarda seramik duvar panoları yapmışlardır. Bu sanatçılar arasında, Sadi Diren, Bingöl Başarır, Jale Yılmabaşar, Attila Galatalı, Erdoğan Ersen, Nasip İyem, İlgi Adalan ve Hamiye Çolakoğlu isimleri öne çıkmaktadır. Bu sanatçıların her biri kendi farklı sanatsal anlayışları doğrultusunda özgün anlatım dilleri oluşturmayı başarabilmiş, seramik duvar panolarında farklı üslupların gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Bu yıllarda yapılmış olan seramik panolar incelendiğinde, sanatçıları seramik malzemenin olanaklarını değerlendirilerek, zengin doku uygulamaları ile rölyef etkilerini güçlendirdikleri görülmektedir. Bu dönemde çağdaş seramikler yapıların dış cephelerinde ya da iç mekân duvarlarında, kolon, seperatör ya da, banko gibi mimari elemanların yüzeylerinde karşımıza çıkmaktadırlar. Bu seramik panoların kompozisyon şemaları açık ya da kapalı formlarda olabilmektedir. Panolar kimi uygulamalarda pano şeklinde duvarın bir bölümüne yerleştirilmekteyken, kimi uygulamalarda duvar seramikle kaplanarak, yüzeyinin tamamının değerlendirildiği görülmektedir. Sanatsal biçimlerine göre bu dönemin seramik panolarını kabaca üçe ayırmak mümkündür: geometrik ve lekeselel biçimlerin kullanıldığı soyut seramik panolar, figürlü kompozisyonlar ile arkeoleojik ve folklorik motiflerin stilize edilmiş yorumlarına yer veren figüratif

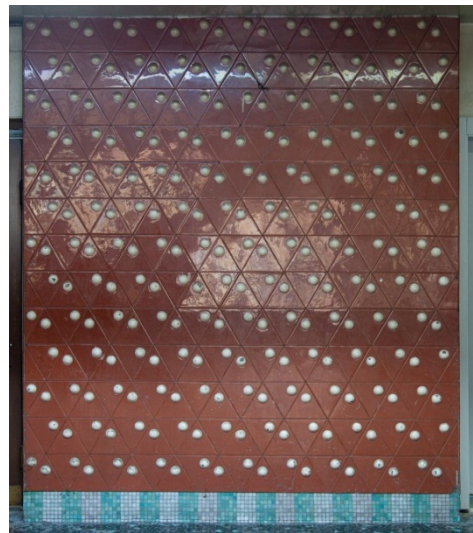
seramik panolar ve bir ya da daha fazla modülün tekrarlanmasıyla oluşturulan modüler seramik panolar.

Ankara’da 1954-1995 yılında yapılan Ulus İşhanı 1950’ler mimarlığının modern anlayışını temsil eden simge yapılardan birisidir ve yapı içinde kullanılan seramikler ressam Şadan Bezeyiş tarafından yapılmıştır. Yapının mimarları Orhan Bozkurt, Orhan Bolak ve Gazanfer Beken’dir. 2009 yılında Prof. Dr. Ali Cengizkan ve Doç Dr. Didem Kılıçkırın tarafından proje yürütücülüğü yapılan “Yer’in Sesi: Ulus İşhanı’nın Söyledikleri” adlı kitapta sanatçı Şadan Bezeyiş o dönemde iş hanı içindeki kafeteryanın çatısı için ürettiği ancak bugün yerinde olmadığını iddia ettiği seramikler ile orta katlardaki seramikleri yapmış olduğunu ifade etmektedir. Sanatçı projenin olarak etkin rol aldığını belirtmektedir.

Ulus İşhanı’nın çeşitli yerlerinde endüstriyel seramik uygulamaları bulunmaktadır. Ancak bu seramiklerin hangi atölye ya da fabrikada yapılmış olduğu bilgisine kaynaklarda rastlanılmamıştır. Bir kısmı yüksek rölyefli olan geometrik karolar kalıpta şekillendirilmiştir. Mat ve opak özellikteki sırları, kiremit rengi, patlıcan moru, beyaz ve kobalt mavisi renklerde (Resim, 18,19,20,21).



Resim 18



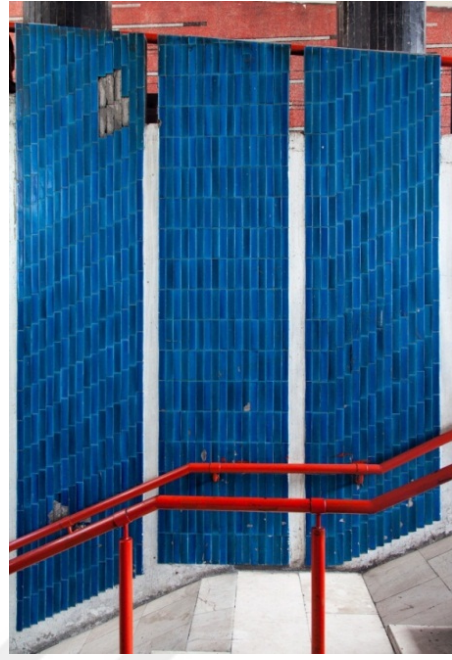
Resim 19

Resim 18, 19. Bezeyiş, Ş. (t.y.). *Ulus İşhanı Duvar Panosu* [Seramik]





Resim 20



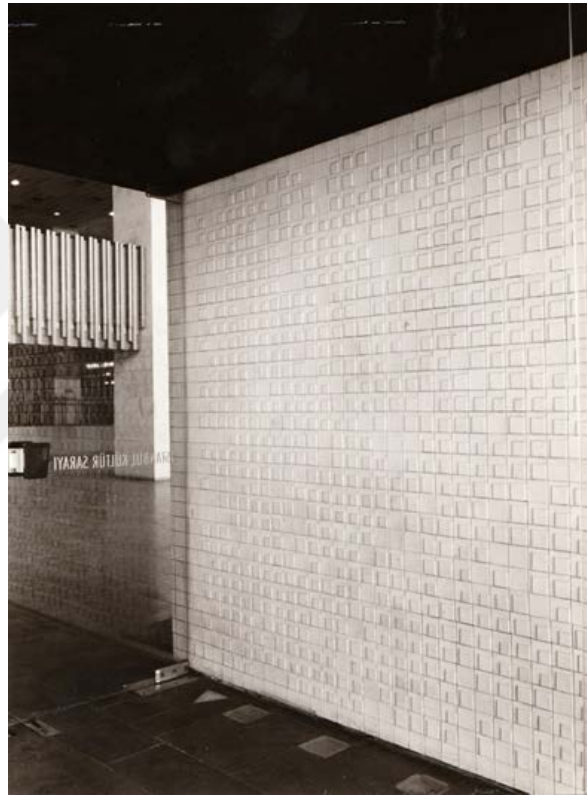
Resim 21

Resim 20, 21. Bezeyiş, Ş. (t.y.). *Ulus İşhanı Duvar Panosu* [Seramik]

Şadan Bezeyiş 1951’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nden, 1954’te ise İtalya’da Roma Güzel Sanatlar Akademisi’nde Mimarlık Sanatları Yüksek Dekorasyon Bölümü’nden mezun olmuştur. 1955’te yurda dönen sanatçının Ulus İşhanı projesinde çalışmaya başlaması bu tarihlere denk gelmektedir. Daha sonra akademik kariyeri başlayan sanatçının araştırma konuları arasında resim, heykel ve mimarlık arasındaki ilişkiler yer almaktadır.

1960’lı ve 1970’li yıllarda mimari ve seramik birlikteliğinde sanatçı ve akademisyen Sadi Diren endüstriyel tasarımcı kişiliğiyle öne çıkmaktadır. Sadi Diren (1927-...), 1953 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin Seramik Bölümü’nden mezun olduktan sonra açtığı ilk sergisi için, Göksu’da Hasan Usta’nın çömlekçisinde ve Akademi’nin seramik atölyesinde eş zamanlı olarak çalışmıştır. Diren, zanaatın ve sanatın mekânlarında şekillenen bu ilk sergisinin, mesleki yönünü belirlediğini düşünmektedir. 1955 yılından 1964 yılına kadar Almanya’da yaşayan sanatçı, seramik endüstrisinde tasarımcı olarak çalışmanın yanı sıra, seramik sanatçısı olarak da pek çok sergi açmıştır (Diren, 1984, s.4-5). Diren, 1969 yılında Eczacıbaşı Seramik Fabrikası’nda müdürlük ve tasarımcılık görevlerini sürdürürken fabrikanın süs ve

mutfak eşyalarına odaklanmış olan üretimini özel yapı seramiği alanına kaydırmıştır (Yamaner,1984, s.17). Sanatçı, seramik sırları konusunda uzmanlaşmış olan eşi Belma Diren ile birlikte, İstanbul'da yapımı 1969 yılında tamamlanan AKM'nin (Atatürk Kültür Merkezi) iç ve dış mekânları için mimari seramikler tasarlamıştır (Resim 22). AKM'deki modüler seramik duvar kaplamaları, endüstriyel yapı seramiğinin sanatsal kaygılarla tasarlanmasına örnek teşkil etmesi bakımından oldukça önemli uygulamalardır. Sadi Diren bu yapıda kişisel ilişkileri aracılığıyla tanıştırılmış olduğu mimar Hayati Tabanlıoğlu'ndan doğrudan sipariş alarak çalışmıştır.



Resim 22. Diren, S. (1969). *İstanbul AKM Duvar Kaplaması* [Seramik]

Sadi Diren 2010 yılında *Seramik Türkiye* dergisine verdiği röportajda sanatsal anlayışını şöyle anlatmıştır:

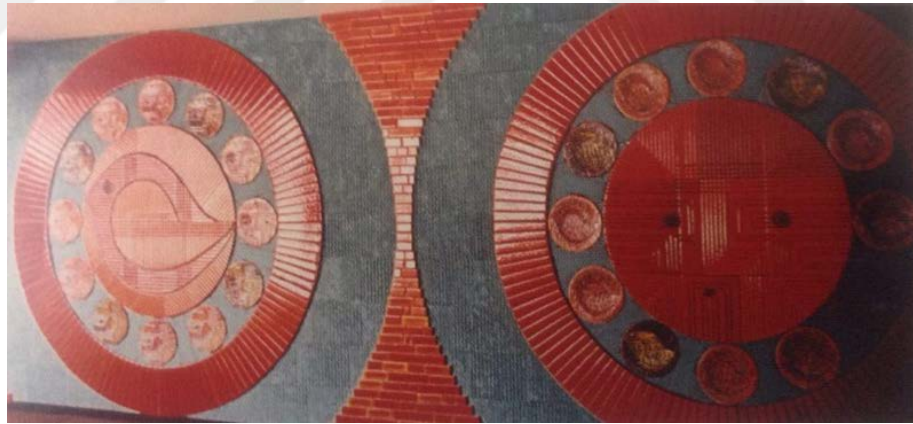
Geleneksel Türk seramiğine çok bağlıyım. Bütün Anadolu bu iş için baştan aşağı köprüdür. Çeşitli medeniyetlerin geçtiği bir köprü. O bakımdan zaten bir başlangıç noktası vardır. Herhangi bir şey, bir konu, orada konunun her türlü var. İdoller, mitler, semboller; her şey var. Bu, ben onları yaparaktan yol tuttum demek değil tabii. Onlardan esinlendim ve güncele taşıdım. Yaptığım seramiklerde politika çok önemli bir yol tutuyor. O motifleri, o idol ve mitleri seramiğimde kullandım. Taklit olarak değil, bir figür ve simge olarak kullandım.



Sanatçı geleneksel seramik mirasına olan ilgisini belirtmiştir. Anlatımında yer alan “güncele taşımak” ifadesi ilgi çekicidir. Diren’in mimaride seramik kullanımının Selçuklu dönemine dek uzanan köklü geçmişinden, modernist bir yaklaşımla beslendiği ve mimari yüzeylerde seramiği çini döşeme pratiğine benzer bir alan değerlendirmesi tercihiyle kullandığı görülmektedir.

Sanatçının 1977 yılında<sup>8</sup> Strasbourg'daki Avrupa Konseyi binasına yaptığı “Peace in the World” isimli seramik panosunu (Resim 23), çok daha Orta Asya seramiğiyle de ilişkilendiren Müşerref Hekimoğlu 1977 yılının Şubat ayında Cumhuriyet Gazetesi’nde pano hakkında şu satırları yazmıştır:

Strasbourg’da Avrupa Konseyi, yeni bir bina yaptırırken Konsey üyesi ülkelerin, kültür ve sanatını yansıtan yapıtlarla, bu binada yer almasını kararlaştırmıştı. Kuşlar ve insanların öyküsü böyle başladı. Dışişleri yetkilileri binada bir seramik panonun binada geleneksel sanatımızı yansıtmalarını düşündüler. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Kürsüsü Başkanı Profesör Sadi Diren kollarını sıvadı, yapıtını oluşturdu. Değerli sanatçımız kuş ve insan motiflerini Uygur sanatından tuğla dizme türü ve Selçuklu duvar örmeciliğinden esinlenerek hazırlamış... (Zeytinoğlu, 2009, s.58)



Resim 23. Diren, S. (1977). *Peace in the World, Avrupa Konseyi Binası Panosu*. [Seramik]

<sup>8</sup> Emre Zeytinoğlu’nun 2009 tarihli “Sadi Diren Retrospektif 1957-2008” adlı kitabında söz konusu panonun tarihi 1960 olarak yazılmıştır. Ancak Avrupa Konseyi’nin web sitesinde panonun tarihi 1977 olarak belirtilmektedir. Zeytinoğlu’nun kitabında yer alan Müşerref Hekimoğlu’nun yine 1977 tarihli ilgili gazete yazısı, panonun yapımıyla ilgili Diren’in Akademi’de Bölüm Başkanı olduğu tarihlere işaret etmektedir. Bu bilgiler ışığında panonun tarihinin 1960 olması mümkün değildir.

Mimari yapılarda seramik uygulamalarıyla öne çıkan bir diğer çağdaş seramik sanatçısı Erdoğan Ersen'dir (1931-2009) (Resim 24). Sanatçı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Moda ve Tiyatro Kostümleri Bölümü'nden mezundur. 1960'lı yıllarda seramik Sanatçısı Sadi Diren'in daveti ile Eczacıbaşı Sanat Atölyesi'nin kuruluşunda yer almıştır Ersen Eczacıbaşı Fabrikası bünyesinde hem Kartal'da bulunan fabrikada hem de Tophane'de sanatçılara açık olan atölyede çalışmalarına devam etmiştir. Buradan ayrıldıktan sonra seramik sanatçısı Tüzüm Kızılcan ile birlikte Ortaköy'de Taylan Seramik Fabrikası'nda çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde Türkiye Büyük Millet Meclisi pek çok seramik sanatçısına seramik masalar sipariş etmiştir ve Erdoğan Ersen de Tüzüm Kızılcan, Alev Ebuzziya ve Cevdet Altuğ ile birlikte bu seramik masalardan yapmıştır. Daha sonra mimar Rebii Gorbun'un kurduğu Gorbun Seramik'te çalışmaya başlayan sanatçı, burada sanat atölyesini kurmuştur. Sanatçı Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan öğrencilere ikinci bir okul olduğunu düşündüğü Gorbun Seramik'te 40 yıl çalışmıştır. Erdoğan Ersen, 1999 yılında fabrikadaki ve sanat atölyesindeki seramik çalışmalarına son vermiştir (Ulueren, 2008, s.108-111).

Gorbun Seramik'in bugün büyük bir yangın sonucunda yok olmuş olan İstanbul Yeniköy'deki The Ritz- Carlton Otel'ine, Taksim'deki Ünver Pastanesi'ne ve İzmir'de Büyük Efes Oteli'nde bulunan mimari seramik uygulamalarında Erdoğan Ersen'in figüratif sanat ve tasarım anlayışının etkisi önemli ölçüde hissedilmektedir. Ancak sanatçı figüratif tasarımları stilize edilmiştir. Bazı panolarında oluşturmuş olduğu motifleri kompozisyon alanına döşemeyi tercih etmiştir.

Sanatçı ve akademisyen Hamiye Çolakoğlu 1959- 1963 yıllarında İtalya'da Floransa Devlet Seramik Sanat Okulu'nda teknoloji ve yüksek pişirim eğitimi almıştır. Çolakoğlu, 1983 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nü kurmuş, akademik çalışmalarına emekli olana kadar burada devam etmiştir. Çolakoğlu sanat atölyesini de Ankara'da açmıştır. Sanatçı 1970'li yıllarda başladığı seramik duvar panosu çalışmalarına 2000'li yıllara kadar devam etmiştir. Sanatçının hem kamusal hem de özel yapılarda pek çok panosu bulunmaktadır. Büyük boyutlu panolarını o dönem atölye olanakları kısıtlı olan pek çok seramik sanatçısı gibi Çanakkale Seramik Fabrikası'nın Çan'da bulunan atölyesinde gerçekleştirmiştir.

İstanbul’da eğitim alan ve sanatsal etkinliklerini orada sürdüren diğer çağdaş seramik sanatçılarıyla ilişkileri iyi olan sanatçının panolarında açık kompozisyonlar öne çıkmaktadır. Sanatçının figüratif ve non-figüratif olarak çeşitlenen panoları çoğunlukla şamotlu kilden şekillendirilmiş, yüzeyleri toprak renkleri ve mavi renkli sırlarla sırlanmıştır (Resim 24).



Resim 24. Çolakoğlu, H. (1981). *Evrende Barış Senfonisi*, Bilkent Kütüphanesi Panosu [Seramik]

Türkiye’de çağdaş seramik sanatının önemli isimlerinden biri olan ancak akademik eğitimi bulunmayan Attila Galatalı seramik duvar panolarındaki teknik ve üslup çeşitliliğiyle dikkat çekmektedir. Sanatçı 1957 yılında Bedri Rahmi’nin mozaik atölyesinde çalışmış, İstanbul Belediye Sarayı mozaik panolarını uygulamıştır. Seramiğe 1960 yılında Göksu’da Hasan Usta’nın yanında başlamış, aynı yıl İsmail Hakkı Oygur’ın üç aylık seramik kursuna katılmıştır. Daha sonra Taylan Seramik Fabrikası’nda uzun süre çalışan sanatçı, 1967 yılında kendi atölyesini kurmuştur. Sanatçının 1963 yılında başladığı seramik pano uygulamalarından pek çok ödülü bulunmaktadır (Galatalı, 1990, s.4-11). Galatalı’nın açık ve kapalı kompozisyon şemalarında çalıştığı, anlatım dilleri soyut, geometrik ya da figüratif olabilen, modüler veya serbest tasarlanmış pek çok seramik duvar panosu mevcuttur (Resim 25). Çağdaş seramik sanatının kuramsal yönüyle de ilgilenen sanatçı doku, renk ve form üzerine arayışlarını farklı anlayışlarda gerçekleştirdiği çeşitli panolarında sürdürmüştür. 1960’lı yıllarda başladığı seramik pano çalışmalarına ölümüne dek devam eden sanatçının oldukça üretken olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçının panoları zaman içinde sır

ve rölyef kalitesi olarak oldukça gelişim göstermiş, estetik tercihleri ve sanatsal dili akademik yetkinliğe ulaşmıştır (Resim 26).



Resim 25. Galatalı, A. (1987). *Büyük Efes Oteli Panosu* [Seramik]



Resim 26. Galatalı, A. (1992) *Hâkimler ve Savcılar Kurumu Panosu* [Seramik]

## 6. BÖLÜM

### ANKARA'DA KAMUSAL YAPILARDA 1960'LI VE 1970'Lİ YILLARA TARİHLENEN SERAMİK DUVAR PANOLARI<sup>9</sup>

Ankara'da çeşitli kamusal yapılarda yer alan, 1960 ve 1970'li yıllara tarihlenen pek çok çağdaş seramik duvar panosu bulunmaktadır. Bugün bu panoların bir kısmı içinde bulundukları mimari yapıyla birlikte yıkılmış; bir kısmı ise yıkılan mimari yapılardan koruma ve yenileme çalışmaları kapsamında kaldırılmıştır. Çok sayıda çağdaş seramik duvar panosu kentsel dönüşüm uygulamaları sırasında yapılan yıkımlar dolayısıyla yerinden edilme ya da imha tehdidi altındadır. Halen yerinde ve sağlam halde bulunan seramik duvar panoları ise birer kamusal sanat eseri ve kültürel miras ögesi olarak varlıklarını sürdürmektedirler.

Tez çalışması sırasında yerinde olduğu saptanan ve fotoğraflanarak belgelenen seramik duvar panolarının bulunduğu yapılar şunlardır: Anafartalar Çarşısı, Hacetstepe Üniversitesi Hastanesi, Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü, Yapı Kredi Bankası Kızılay Şubesi, Soysal İş Hanı, TRT Arı ve Orkut Stüdyoları (Arı Sineması), Öncüoğlu Mimarlık Ofisi (RV Restoran), DT Akün ve Şinasi Sahneleri, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Gülhane Eğitim ve Araştırma Hastanesi, Talip Apartmanı.

Araştırma sürecinde varlığı kaynaklardan ve sanatçı beyanlarından doğrulanan ancak yerinde bulunamayan; yıkılmış ya da yerinden edilmiş seramik duvar panolarının bulunduğu kamusal yapılar ise şunlardır: Marmara Oteli, Set Kafeterya, Büyük Ankara Oteli, Ziraat Bankası Kızılay Şubesi, TRT Arı Stüdyosu, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, TMO Kafeteryası, Türkiye Petrolleri A.O. Genel Müdürlük Binası, Uzak Sineması, Hülya restoran, Akman Oteli, Karayolları Genel Müdürlüğü, Türkiye Petrolleri A.O.

Şekerbank Genel Müdürlüğü, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Başbakanlık Yüksek Denetleme Kurulu ( Eski TRT Genel Müdürlüğü) binalarında ve İş Gayrimenkul

<sup>9</sup> Ankara'da 1960 ve 1970'li yıllara tarihlenen ve kamusal yapılarda ya da kaynaklarda tespit edilerek tez kapsamında belgelenen çağdaş seramik duvar panolarının adreslerini gösteren kroki için bkz. EK 2



Yatırım Ortaklığı A.Ş gökdeleninde 1960 ve 1970’li yıllara tarihlenen seramik duvar panoları olduğu bilgisine kaynaklarda ulaşılmış ancak yapılara tez çalışması sırasında gerekli izinler alınamadığından bu yapılara girilememiştir.

## 6.1. 1960’LI YILLAR

### 6.1.1. AOÇ Marmara Oteli

Atatürk Orman Çiftliği (AOÇ) arazisindeki Marmara Oteli’nin<sup>10</sup> yapımına AOÇ yönetimi tarafından 1953 yılında başlanmıştır, yapının tamamlanması yaşanan çeşitli aksaklıklar nedeniyle on yıldan fazla sürmüştür. Ulaşılabilir resmi belgelerde herhangi bir kayıt bulunmamakla birlikte otelin ilk halinin mimarının Ertan Balin olduğu bilinmektedir. Marmara Oteli’nin iç tasarımı dönemin modern mimari yaklaşımını yansıtır niteliktedir. Döşeme ve duvarlarda kullanılmak üzere özel malzemeler seçilmiştir. Yapı da dönemin önemli sanatçılarına ait seramikler ve mozaikler bulunmaktadır. Füreya Koral’a ait seramik duvar panosu, Sadi Diren’in duvar seramikleri ve Erdoğan Ersen’in seramik bölücü panel uygulamaları yapıda yer almaktadır.<sup>11</sup>

1984 yılında yapıda başlayan tadilat çalışmaları, uzun süren hukuki süreçler neticesinde tamamlanamamıştır. Yapı uzun yıllar atıl durumda kalmış ve tahrip olmuştur. 2013 yılında yıkılmasına karar verildiğinde ise içindeki sanat eserlerinin taşınması gerekliliği doğmuştur. Bu süreçte AOÇ yönetimi Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarımı Bölümü dekan yardımcısı Doç. Dr. Cengiz Çetin ile iletişime geçerek kendisinden konuya ilişkin rapor istemiştir. Doç. Dr. Cengiz Çetin Marmara Oteli yapısı içinde yaptığı keşif ve inceleme çalışması sırasında yapı içindeki sanat eserlerini fotoğraflamıştır. Ancak daha sonra yapı içindeki seramik panoların ve mozaiklerin kaldırılması

<sup>10</sup> Adres: Gazi Mahallesi, Cumhurbaşkanlığı Külliyesi 06560 Yenimahalle/Ankara

<sup>11</sup> ODTÜ Mimarlık Fakültesi AOÇ Araştırmaları (t.y.). Erişim: 24.08.2017, <http://aocarastirmalari.arch.metu.edu.tr/yitirilen-merkez-bolgesi/>

üniversite tarafından değil özel bir firma tarafından yapılmıştır (Cengiz Çetin ile kişisel iletişim, 31 Mayıs 2017). Söz konusu sanat eserlerinin durumuna ilişkin olarak tez çalışması kapsamında T.C. Gıda Tarım ve Hayvancılık Bakanlığı Atatürk Orman Çiftliği Genel Müdürlüğü'ne 15.06.2017 tarihli bir dilekçe yazılmış ve yapıdan kaldırılmış olduğu iddia edilen seramik eserlere ait dokümanlar (fotoğraflar) talep edilmiştir. Ancak dilekçeye verilen cevabın (Sayı: 90253293-622.03-E1422) ekinde yer alan az sayıdaki görseller arasındaki seramik eserlerde yalnızca Füreyâ Koral'ın panosu yer almaktadır. Diğer sanatçılara ait seramiklerin fotoğrafları yoktur. Bu durum diğer seramiklerin koruma ve onarım çalışmaları kapsamında kaldırılmaksızın tahrip edilmiş olabileceği şüphesine yol açmaktadır.

#### 6.1.1.1. Füreyâ Koral'ın Seramik Panosu



Resim 27. Koral, F. (1959). *AOÇ Marmara Otelî Panosu* [Seramik]

Doç. Dr. Cengiz Çetin'in arşivinde bulunan fotoğraflardan Füreyâ Koral'ın seramik panosunun kompozisyonu açık, soyut ve renkli nitelikte olduğu anlaşılmaktadır (Resim 27). Kompozisyonun ana motifi, panonun izleyiciye göre sol tarafına yerleştirilmiş olan, renklerin ve lekelerinin yoğunlaştığı, alçak ve yüksek rölyeflerden oluşturulmuş amorf kısımdır. Bu kısımda sanatçının kırmızı, turuncu, sarı, kobalt mavi, beyaz ve

siyah opak sırlar kullandığı, panonun diğer kısımlarında ise yüzeyde çizgisel dokular oluşturulduğu; ana motifin dışındaki tüm yüzeyin opak siyah sırla sırlandığı, kobalt mavi, beyaz ve turkuaz opak sırlarla yüzeyde leke değerlerinin tekrarlandığı fotoğraflardan anlaşılmaktadır. Sanatçı sır yüzeyinin bazı kısımlarında şeffaf cam eritmiştir (Resim 28). Renkli opak sırlarla oluşturduğu renk lekelerinin bir arada kullanıldığı kısımlarda ise pentür etkisi bulunmaktadır (Resim 29). Pano dikdörtgen karolar halinde kesilmiştir.



Resim 28. Koral, F. (1959). AOÇ Marmara Oteli Panosu (Detay) [Seramik]



Resim 29. Koral, F. (1959). AOÇ Marmara Oteli Panosu (Detay) [Seramik]



#### 6.1.1.2. Sadi Diren'in Seramik Duvar Kaplaması

Doç. Dr. Cengiz Çetin'in arşivinde bulunan fotoğraflar arasında bulunan ve geniş duvar yüzeylerini kaplayan modüler seramik döşemenin Sadi Diren'e ait olduğu düşünülmektedir. Emre Zeytinoğlu'nun (2009) “Sadi Diren Retrospektif 1957-2008” adlı kitabında Sadi Diren'in Ankara'da Marmara Oteli'nde seramik çalışmaları olduğu bilgisine rastlanmaktadır. Ancak tarih bilgisi yoktur. Diren, 2012 yılında Salt Galata'da açılan “Modernin İcrası: Atatürk Kültür Merkezi, 1946-1977” sergisi kapsamında düzenlenen “AKM'nin Seramikleri ve Türkiye'de Mimari Yapılarda Seramik” konulu panele konuşmacı olarak katılmış, Marmara Oteli'ndeki çalışmalarından “...ziyafet salonundan aşağı kadar biz yaptık.” ifadeleri ile bahsetmiştir.<sup>12</sup>

Doç. Dr. Cengiz Çetin'in arşivinde bulunan fotoğraflardan, yapı içinde geniş duvar alanlarını kaplayan bu seramiklerin, mat opak sırlı düz karolar ile parlak renkli opak sırlarla sırlanmış rölyefli karoların duvar yüzeylerine döşenmesi ile oluşturulmuş olduğu anlaşılmaktadır (Resim 30). Rölyefli karolarda üç farklı motif vardır ve bu motifler farklı dizilimlerle kompoze edilerek tekrarlanmıştır (Resim 31).



Resim 30. Diren, S. (t.y.). *AOÇ Marmara Oteli Duvar Kaplaması* [Seramik]

<sup>12</sup> Panel: AKM'nin Seramikleri ve Türkiye'de Mimari Yapılarda Seramik (17 Aralık 2012). Erişim: 25.08.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=FaHKIageyY>



Resim 31. Diren, S. (t.y.). *AOÇ Marmara Otel Duvar Kaplaması* ( Detay) [Seramik]

#### 6.1.1.3. Erdoğan Ersen'in Seramik Panelleri

Seramik Türkiye Dergisi'nin 25. Sayısında (2008) Erdoğan Ersen ile yapılan bir röportaja ve AOÇ Marmara Otel'i'nde yapmış olduğu seramiklerden bir detay fotoğrafına yer verilmiştir. Bu detay fotoğrafı ile Doç. Dr. Cengiz Çetin'in arşivinde bulunan fotoğraflar karşılaştırıldığında, yapı içerisinde çeşitli ölçeklerde bulunan bölücü panellerin farklı yüzeylerindeki seramik kaplamaların Erdoğan Ersen tarafından yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Büyük ölçekli konkav kavisli panelin iki yüzünde stilize ağaç, kuş ve güneş motifleri bulunmaktadır (Resim 32). Bu panel üzerinde "Erdoğan 67" şeklinde atılmış bir imza bulunduğu detay fotoğraflarından tespit edilebilmektedir. Yapı içindeki diğer alçak panellerde de benzer motiflerin tekrar edilmiş olduğu fotoğraflarda görülmektedir.

Doç. Dr. Cengiz Çetin'in arşivinde bulunan fotoğraflardan yapıdaki Ersen seramiklerinde yüksek rölyefli ve motifli alanların parlak opak turuncu, sarı, turkuaz, yeşil, kırmızı ve beyaz sırlar kullanılarak renklendirildiği anlaşılmaktadır. Panonun



yüzeyindeki geniş boşluklar ise kiremit rengi mat opak sırla sırlanmıştır. Bu alanlar dokuludur ve dokular mangan oksitle gölgelendirilmiştir (Resim 33).



Resim 32. Erdoğan, E. (1967). AOÇ Marmara Oteli Paneli [Seramik]



Resim 33. Erdoğan, E. (1967). AOÇ Marmara Oteli Paneli (Detay) [Seramik]

Kaynaklardan ulaşılan bilgiler ve Doç. Dr. Cengiz Çetin'in arşivinde bulunan fotoğraflar bir arada değerlendirildiğinde AOÇ Marmara Oteli'nin içinde bulunan farklı sanatçılara ait seramiklerin farklı tarihlerde yapılmış olduğu ortaya çıkmaktadır.

### 6.1.2 Anafartalar Çarşısı

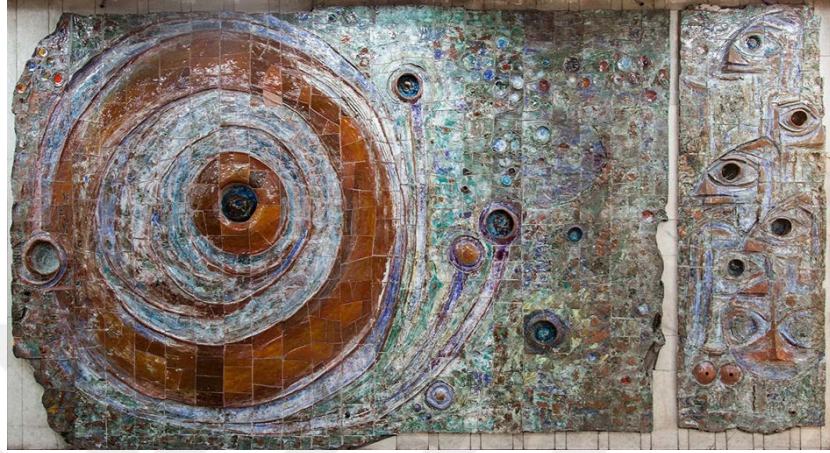
Anafartalar Çarşısı'nın<sup>13</sup> yapımına Ankara İmar ve Emlak işletmesi T.A.Ş. tarafından 1967 yılında düzenlenen mimari proje yarışması sonucunda başlanmıştır. Yapının mimarları Ferzan Baydar, Affan Kırımlı, Tayfur Şahbaz'dır. Yalın ve kübik özellikleriyle öne çıkan bir çarşı ve bir iş hanından oluşan bu yapı kompleksinde yalnızca çarşı yapısı içinde seramik duvar panoları bulunmaktadır (Tunçer, 2013, s.25).<sup>14</sup> Anafartalar Çarşısı, özel sektörün önem kazandığı işhanlarının ve küçük ölçekli alışveriş merkezlerinin Ulus ve Kızılay meydanlarını biçimlendirdikleri dönemde inşa edilmiştir. Bu dönem Ulus'un Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki politik ve bürokratik merkez olma özelliğini yitirdiği, dinamik bir ticari merkeze dönüştüğü; dolayısıyla sivilleştiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. 1950'li yıllardan 1980'li yıllara dek uzanan süreçte benimsenen ekonomik politikalar ekseninde ve yeni mimari anlayışlarla biçimlenen Anafartalar Çarşısı alt ve orta gelir guruplarının kamusal alanlarından biri olarak konumlanmıştır (Bayraktar, 2013, s.20-31). İçinde tiyatro ya da galeri gibi bir kültürel yapı unsuru bulundurmayan yapının çarşı katlarında dönemin önemli sanatçılarına ait duvar resimleri ve seramik duvar panoları bulunmaktadır.

Anafartalar Çarşısı içindeki seramik duvar panolarının tamamı 1963 tarihlidir. Sanatçıları Füreyâ Koral, Seniye Fenmen, Cevdet Altuğ ve Attila Galatalı'dır. Füreyâ Koral ve Attila Galatalı'nın çarşı girişlerinde, iş hanı katlarına çıkış için kullanılan asansörlerin olduğu duvarlara yerleştirilmiş birer büyük ölçekli seramik duvar panosu yer almaktadır. Çarşı katlarındaki koridorların duvarlarında ise sekiz tanesi Füreyâ Koral'a ve sekiz tanesi Seniye Fenmen'e ait olmak üzere toplam onaltı adet pano yer almaktadır. Cevdet Altuğ'un çarşının tüm katları boyunca devam eden galeri boşluğu duvarında, duvar yüzeyinin tamamını kompozisyona dâhil ederek düzenlediği uygulamada oluşturduğu madalyonlar içine yerleştirilmiş, 9 adet seramik duvar panosu bulunmaktadır.

<sup>13</sup> Adres: Anafartalar Mahallesi, Anafartalar Caddesi No:4, 06050 Altındağ/Ankara

<sup>14</sup> Çarşı içinde yapılan sözlü tarih çalışmalarında, bazı eski esnaflar çarşıya ilk yerleşim tarihlerinin 1964 yılı olduğunu ileri sürmektedirler. Çarşı inşaatı sürerken şantiye şef yardımcısı olarak çalışmış olan ve bugün hala Anafartalar Çarşısı esnafı olan Ali Aslan seramik duvar panolarının da yapının bitimine yakın 1963-1964 tarihleri aralığında yapılmış olduğuna dair tanıklık etmektedir. Bu tarihler yapının proje başlangıç tarihi olarak akademik kaynaklara geçen 1967 tarihi ile örtüşmemektedir.

### 6.1.2.1 Attila Galatalı'nın Seramik Duvar Panosu:



Resim 34. Galatalı, A. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Çarşının zemin katında A girişinde bulunan, Attila Galatalı imzalı seramik duvar panosu (H. 332 X W 597 cm) açık kompozisyonların birbirini tamamlayarak bir bütün oluşturduğu, iki ayrı parçadan oluşmaktadır (Resim 34). Bu parçaların kompozisyonları, deforme edilmiş dairesel geometrik biçimlerin vurgulandığı, soyut ve renkçi niteliktedirler. Pano yüzeyinde yüksek ve alçak rölyeflerin uygulanması derinlik etkisini güçlendirmiştir. Kompozisyonun ana motifi panonun izleyiciye göre sol tarafında yer alan, yüksek kabartma ve çizgisel dokular ile oluşturulan büyük spiral formudur ve panonun odak noktasını oluşturmaktadır. Sanatçının kullandığı kilin pişim rengi tuğla kırmızısı, pano yüzeyinde kullandığı sır parlak şeffaf özelliktedir. Pano yüzeyindeki renkler parlak şeffaf sır üzerine renkli vitray camları eritilerek elde etmiş<sup>15</sup>, bazı alanlarda kilden gelen renk değerlendirmiştir. Sanatçının kili şekillendirilmesiyle oluşturduğu dokular ile sır yüzeyinde erittiği camların soğuma sonrasında ortaya

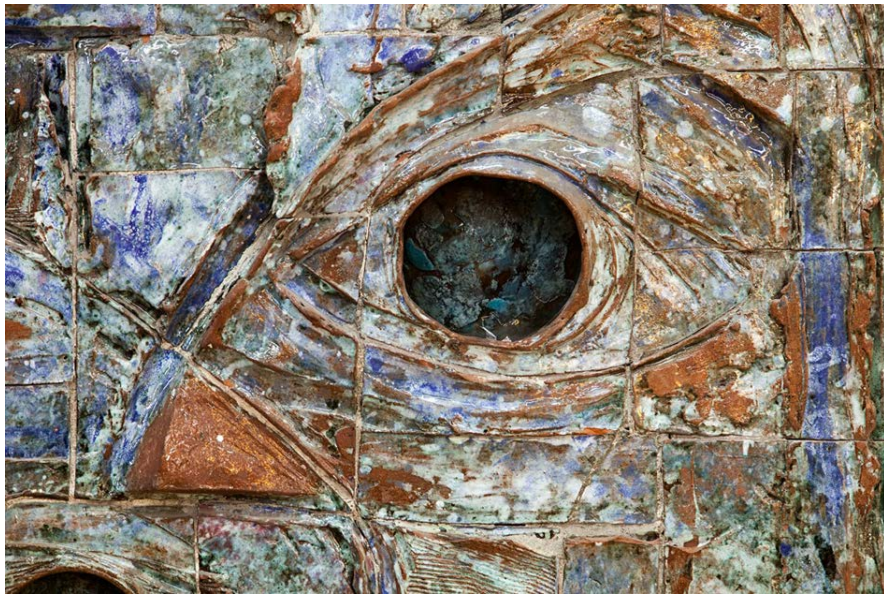
<sup>15</sup> 1960'lı yılların başlarına tarihlenen seramik duvar panolarının bir kısmının yüzeylerinde renkli sır kullanılmamıştır. Yapılan incelemelerde bu panolarda sırların oksitlerle ve renkli camlarla renklendirildiği anlaşılmaktadır. Tez sırasında sanatçı Ömür Bakırer kendisiyle yapılan söyleşide; o yıllarda renkli vitray camlarının yurtiçindeki tedarikçilerde bulunmadığını ifade etmiştir. Bunun üzerine konuya ilişkin olarak danıştığım cam sanatçısı Ekrem Özen ise kısıtlı renklerde renkli vitray camlarının İstanbul'daki tedarikçilerden sağlanabildiğini belirtmiştir. Bir seramik sanatçısı olarak kanaatim kısıtlı renklerdeki vitray camlarının seramik sanatçıları tarafından sır yüzeylerinde eritilerek kullanıldığı yönündedir. Bu yöntem sır çeşitliliğinin çok geniş olduğu günümüzde hala çağdaş seramik sanatçıların estetik bir tercih olarak kullandığı bir yöntemdir.



çıkardığı dokular pano yüzeyinde farklı katmanlar oluşturmuşlardır. Serbest kesim tekniği ile kesilmiş olan panonun, doku ve renklerle oluşturulan lekesele etkileriyle belirgin derz çizgilerinden gelen çizgisel etkileri tezat oluşturmaktadır. Panonun ilk bakışta insanı etkisi altına alan dinamizmi söz konusu tezatlardan ve rölyeflerin yarattığı ışık-gölge etkilerinden kaynaklanmaktadır (Resim 35, 36, 37).



Resim 35. Galatalı, A. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* (Detay) [Seramik]



Resim 36. Galatalı, A. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* (Detay) [Seramik]



Resim 37. Galatalı, A. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* (Detay) [Seramik]

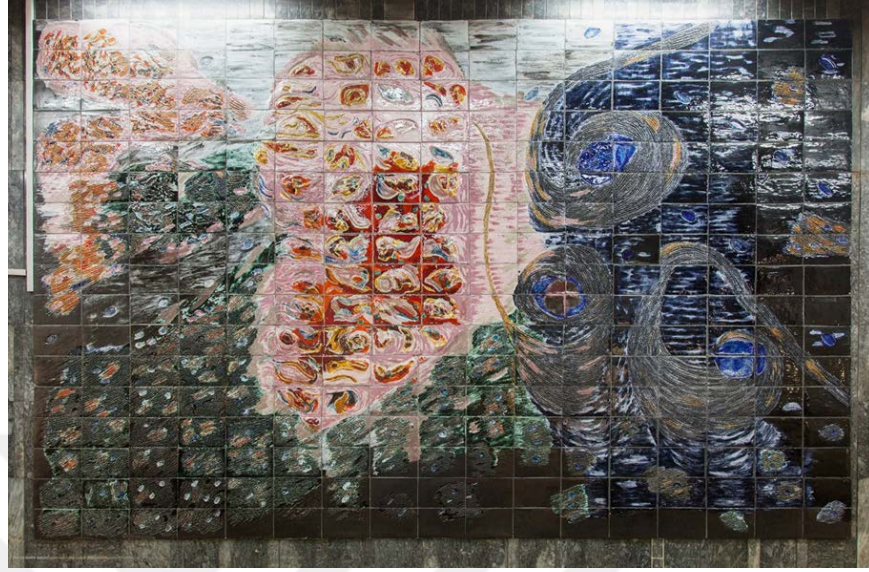
#### 6.1.2.2. Füreya Koral'ın Seramik Duvar Panoları:

Çarşının zemin katında B girişinde bulunan duvarda yer alan büyük ölçekli duvar panosu ile katlardaki koridor duvarlarında yer alan sekiz adet duvar panosu Füreya imzalıdır.

Çarşı girişindeki duvarda yer alan, dikdörtgen şeklindeki büyük ölçekli seramik duvar panosunun (H.354 X W.555 cm) kompozisyonu soyut ve renkli bir açık kompozisyonudur (Resim 38). Sanatçı tuğla kırmızısı pişirim rengi olan kili yüksek rölyef olarak şekillendirmiş, pano yüzeyinde mat ve parlak opak sırları bir arada kullanmıştır. Pano yüzeyindeki sırlardan siyah, kırmızı, beyaz, pembe, sarı ve turuncu renklerde olanlar mat özellikte, lacivert, yeşil ve şeffaf sır parlak özelliktedir. Sanatçı renkleri kuvvetlendirmek ve çeşitlendirmek istediği kısımlarda renkli vitray camları eritmiştir. Sanatçı kobalt mavi rengi panonun üzerinde kazıma yaparak oluşturduğu çukurlardaki sır yüzeylerinde vitray camlarını eriterek elde etmiştir. Panonun ana motifi kompozisyonun orta noktasından izleyiciye göre sol tarafa yerleştirilmiş olan soyut lekedir. Bu leke renk, doku ve amorf biçimlerden oluşmakta ve izleyicinin duygusal gerilimini kendinde toplamaktadır. Koyu renkler, spiral formlar ve çizgisel dokular ana



motifi öne çıkarmaktadırlar. Panonun dikdörtgen karolar şeklinde kesildiği görülmektedir.



Resim 38. Koral, F. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Çarşının zemin katı altında yer alan -1. kattaki koridorlarda iki adet Füreye imzalı daire biçimli, açık ve soyut kompozisyon nitelikleri taşıyan seramik duvar panosu bulunmaktadır (Resim 39, 40). Bu panolar kırmızı kilden yapılmıştır, yüzeylerinde amorf alçak ve yüksek rölyefler bulunmaktadır, yarı mat opak beyaz sırla sırlanmışlardır. Sanatçı beyaz sır yüzeyinde mavi vitray camı eriterek mavi lekeler elde etmiştir. Panoların birinde az miktarda opak mat pembe sır kullanmıştır. Her iki panonun yüzeyinde de krakle ve toplanmalı sır etkileri gösteren mat yüzeyler bulunmaktadır. Ancak bu yüzeyler zaman içinde bozulduğundan sırla mı yoksa erimiş camla mı oluşturulduğu anlaşılamamaktadır. Panoların yüzeyinde kilin şekillendirilmesi ve camların soğuması sonucunda ortaya çıkan dokuların plastik etkisi zayıftır. Her iki panonun da kare karolar şeklinde kesildiği görülmektedir.

Çarşının 1. katındaki koridorlarda iki adet Füreye imzalı dikdörtgen seramik duvar panosu bulunmaktadır. Soyut ve renkçi nitelikteki kompozisyonlarıyla öne çıkan bu panolar, kırmızı kilden yapılmış, yüzeylerinde dokular kullanılmıştır. Panolar dikdörtgen karolar şeklinde kesilmiştir. Füreye'nın 1966 yılında İstanbul'da Ziraat Bankası Harbiye Şubesi'ne yapacağı seramiklerin renk skalasının habercisi niteliğindeki panolarda kobalt mavisi ve turkuaz renkli parlak renkler öne çıkmaktadır.





Resim 39



Resim 40

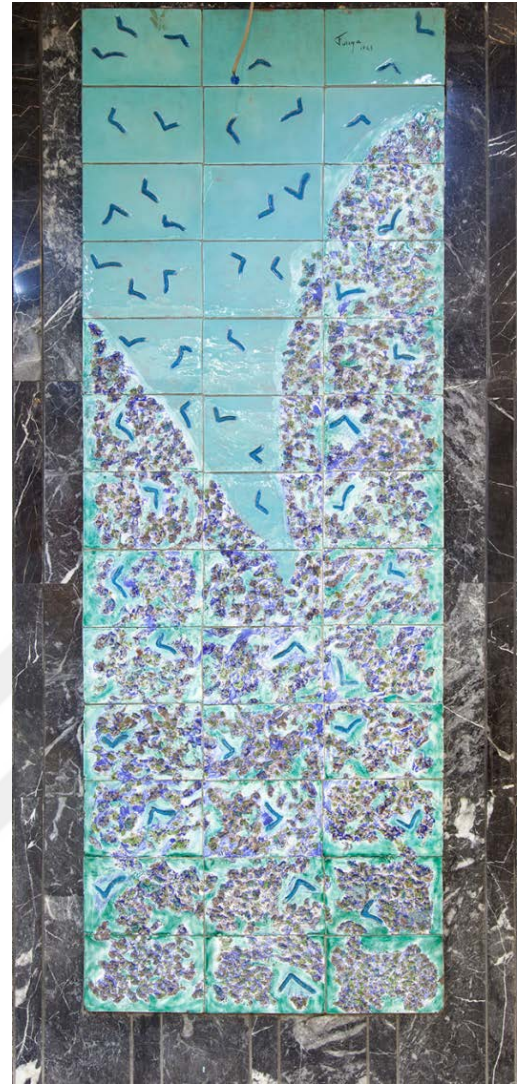
Resim 39. Koral, F. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* (Ø. 225 cm) [Seramik]

Resim 40. Koral, F. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* (Ø. 145 cm) [Seramik]

Kapalı kompozisyonu olan kobalt mavisi panonun (H. 257 X W. 103 cm ) ana motifi panonun ortasından alt kısmına doğru kaydırılarak yerleştirilmiş S kıvrımı biçimindeki dokudur (Resim 41). Bu dokunun ortasında izleyicinin bakışını üzerinde toplayan turuncu bir leke yer almaktadır. Sanatçı çarşı girişindeki panosunda kullandığı mat opak siyah sıran üzerinde mavi vitray camlarını yoğun bir şekilde kullanıp eriterek parlak kobalt mavisi bir yüzey elde etmiştir. Bunun dışında ana motifte kullandığı turuncu ve beyaz renkleri yarı mat opak sırlardan elde etmiş, kullandığı beyaz sıran üzerinde mavi renkli cam eriterek açık mavi bir ton elde etmiştir. Pano yüzeyinde yer yer sır tabakasının incelmesi ve kil renginin ortaya çıktığı kısımlar bulunmaktadır. Sanatçı doku etkisinin öne çıktığı açık kompozisyonu olan turkuaz panosunun ( H. 270 X W. 97 cm) yüzeyinde ise parlak opak turkuaz ve beyaz sır kullanmıştır (Resim 42). Panonun dokulu kısımlarındaki sır yüzeylerinde mavi ve yeşil; kil yüzeyinde kazıma tekniği ile oluşturulmuş olduğu soyut kuş desenleri üzerinde ise mavi vitray camı eritmiştir.



Resim 41



Resim 42

Resim 41. Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]

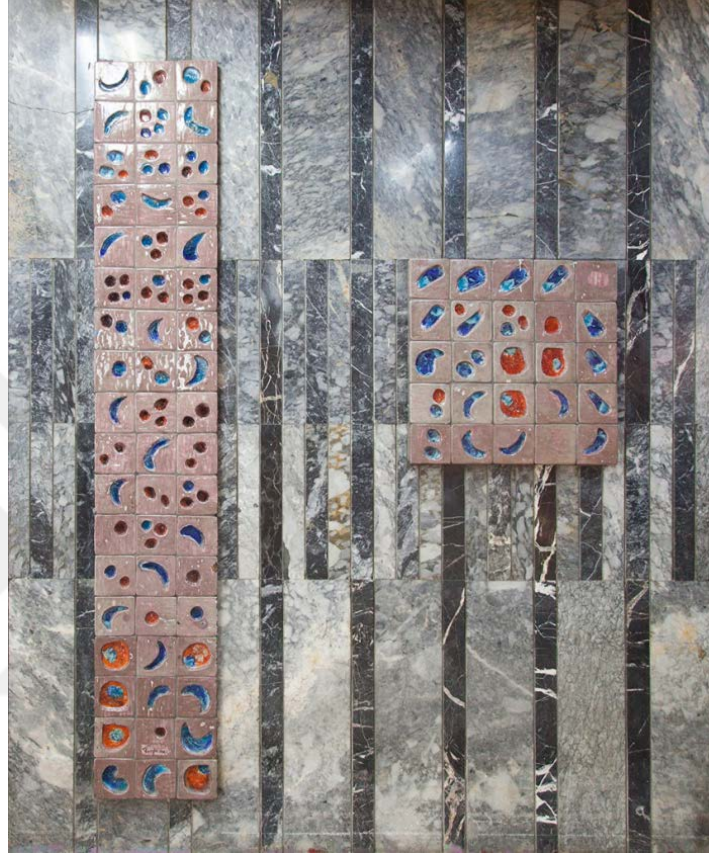
Resim 42. Koral, F. (1963). Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu [Seramik]

Çarşının 2. Katındaki koridorlarda sanatçının dikdörtgen ve kare formlu, kare biçimli modüllerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş iki parçalı bir pano ile kare formlu bir başka panosu yer almaktadır. Sanatçı bu iki panoyu da kırmızı kilden yapmıştır.

Sanatçının çarşı içinde modüler nitelikteki tek panosu olma özelliği taşıyan iki parçalı panosu (H. 258 X W. 43 cm, H.72 X W. 71 cm) açık kompozisyonudur (Resim 43). Modüller elle şekillendirilmiş yüzeylerinde kazıma tekniği ile çeşitli biçimlerde çukurlar oluşturulmuştur. Sırlı modüller arasında ton farklılıkları görülmektedir. Ayrıca



bazı modüllerin yüzeylerindeki parlak pembe renkli opak sırda yer yer toplanmalar olmuş ve buralarda yüzeydeki pembe sıranın alt katmanında olduğu göze çarpan opak beyaz bir sır tabakası ortaya çıkmıştır. Modüller üzerindeki çukurlarda turuncu ve beyaz sır ile kırmızı ve mavi vitray camı kullanılarak kobalt mavisi, kırmızı ve turkuaz renkler elde edilmiştir.



Resim 43. Koral, F. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik].

Sanatçının çarşının 2. katında bulunan diğer seramik panosu ( H.231 X W. 229) kare formda, yüksek ve alçak rölyef olarak şekillendirilmiş, pano yüzeyinde mat ve parlak opak sırlar bir arada kullanılmıştır (Resim 44). Panonun kompozisyonu açık ve soyut niteliktedir. Pano yüzeyindeki sırlardan turuncu renkte olanı yarı mat; kahverengi sır ise parlak özelliktedir. Sanatçı renkleri çeşitlendirmek istediği kısımlarda sır yüzeyinde renkli vitray camları eritmiş, opak beyaz sır lekeleriyle, kilin kendi pişirim rengini de kullanmıştır.

Çarşının 3. katında Füreyâ'nın biri dikdörtgen (H. 260 X W. 104 cm), diğeri köşeleri yuvarlatılmış kare formunda olan (H. 149 X W. 148 cm) açık, soyut ve renkçi kompozisyonları ile dikkat çeken kırmızı kilden yapılmış iki panosu daha karşımıza

çıkılmaktadır. Yuvarlatılmış kare formunda olan panonun tüm yüzeyi amorf kabartmalarla oluşturulan bir doku ile kaplanmıştır. Kare karolar şeklinde kesilen panonun tüm yüzeyi yarı mat opak turuncu sırla sırlanmış, doku çeperleri opak beyaz sır ve yüzeyde eritilmiş mavi vitray camı ile vurgulanmıştır (Resim 45). Öte yandan sanatçı sır yüzeyi üzerinde kırmızı vitray camı eriterek opak turuncu sırla rengini kırmızıya çevirmiş, ancak bu uygulama panonun tüm yüzeyinde eşit olarak yapılmamıştır. Panoda turuncu rengin baskın olduğu alanlar daha geniş yer kaplamaktadır.



Resim 44. Koral, F. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Füreyâ'nın çarşının 3. katındaki diğer panosu dikdörtgen formda ve dikdörtgen karolar halinde kesilmiş bir panodur (Resim 46). Kapalı, soyut ve renkçi kompozisyon özellikleri taşıyan panonun yüzeyi mat siyah opak sırla sırlanmıştır. Kompozisyonda panonun üst kısmında yer alan bulut biçimli bir leke alt kısımdaki spiral formu ile yılankavi bir çizgi aracılığıyla birleştirilmiştir. Çizgisel etki alçak kabartmalar halinde çalışılmış kesik kazıntı alanlarıyla oluşturulmuş ve bu alanlara kobalt mavisi vitray camı eritilmiştir; yer yer kilin pişirim renginin kullanıldığı spiral formunun odak noktası opak parlak pembe sırla vurgulanmıştır. Panonun üst kısmında yer alan bulut formu açık



mavi parlak sır üzerinde opak mat pembe sır ve mavi vitray camı eritilerek elde edilmiş lekelerle bezenmiştir.



Resim 45. Koral, F. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Füreyä Koral'ın Anafartalar Çarşısı içindeki seramik duvar panolarındaki tercihleri, sanatçının sır repertuarının o dönemde geniş olmadığını göstermektedir. Buna rağmen Füreyä renkçi tutumunu sürdürmüş ve renkli camların kullanımından gelen renk tonlarını da skalasına katarak sırlama olanaklarını genişletmiştir. Sanatçının çarşı içindeki panolarının tamamı elle şekillendirme tekniği kullanılarak biçimlendirilmiştir serbest kesim yapılarak kare ve ya dikdörtgen karolara bölünmüştür. Sanatçının çarşıdaki panolar üzerinde çalışırken endüstriyel bir kurumla işbirliği yapıp yapmadığı bilgisine kaynaklarda rastlanmamıştır. Ancak tez kapsamında kendisiyle yapılan söyleşide sanatçı Bingöl Başarır, bu panoların yapımında o dönem öğrencisi olduğu Füreyä Koral ile birlikte çalışmış olduklarını ifade etmiştir (B. Başarır ile kişisel iletişim, 18 Aralık 2016).



Resim 46. Koral, F. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

#### 6.1.2.3. Seniye Fenmen'in Seramik Duvar Panoları:

Anafartalar Çarşısı içinde Seniye Fenmen'in imzasını taşıyan altı adet seramik duvar panosu ile üslup özellikleri bakımından sanatçıya ait olduğu düşünülen iki adet imzasız pano bulunmaktadır. Tez çalışması sırasında bu imzasız panoların Fenmen atölyesinde, ancak başka biri tarafından benzer özelliklerde yapılmış olabileceği ihtimali araştırılmıştır. Sanatçının kızı Ferhan Erder ile 20 Ağustos 2017 tarihinde çarşıda yapılan inceleme çalışmasında Erder, imzasız panoların annesine ait olduğunu



düşündüğünü belirtmiş ve o dönemde Fenmen'in atölyesinde bir asistanı olmadığı bilgisini vermiştir. İmzasız panonun üslup özellikleri çarşı içinde bulunan ve sanatçının imzasını taşıyan diğer panolarla benzerlikler göstermektedir.



Resim 47



Resim 48

Resim 47. Fenmen, S. (t.y.). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Resim 48. Fenmen, S. (t.y.). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Çarşının zemin katı altında yer alan -1. kattaki koridorlarda biri Seniye imzalı (Resim 47) diğeri imzasız (Resim 48) iki adet seramik duvar panosu (H.290 X W.191 cm, H.286 X W.159 cm) bulunmaktadır.

Bu panolar açık ve soyut kompozisyon özellikleri gösteren; serbest kesimli panolardır. Panolar kırmızı kilden yapılmışlardır. Panoların renklerinden sanatçının parlak şeffaf ve yarı mat opak beyaz sırlar yanında, renklendirici oksitler olan demir, mangan, krom ve bakır oksitler kullandığı anlaşılmaktadır. Kahverengi, yeşil ve fildişi gibi natüralist renkler sanatçının renk skalasına söz konusu renklendirici oksitlerden kaynaklı olarak girmişlerdir. Panolardaki renk kullanımına ilişkin tercihlerin yarattığı lekesele etkiler güçlüdür. Panoların yüzeyinde çizgisel dokular kullanılmış, herhangi bir rölyef

uygulaması yapılmamıştır. Bu nedenle panoların ışık-gölge etkileri zayıftır. Sanatçı panoların kesimi sırasında bazen geometrik bazen de amorf karolar oluşturmuş ve serbest döşediği bu karolar arasında geniş derz aralıkları bırakmıştır. Panoların kompozisyonlarındaki baskın çizgisel değerler sanatçının bu tercihlerinden gelmektedir.



Resim 49. Fenmen, S. (t.y.). *Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Çarşının 1. katındaki koridorlarda Seniye imzası taşıyan kare formulu bir pano ile yüzeyinde imza olmayan ancak üslup özellikleri değerlendirildiğine sanatçının atölyesinden çıkmış olduğu ileri sürülebilen bir başka kare formulu pano daha bulunmaktadır. Bu panolar kırmızı kilden yapılmışlardır.

Seniye imzalı olan panonun (H.174 X W. 182 cm) kompozisyonu açık ve soyuttur (Resim 49). Panonun kesimi sırasında kare ve dikdörtgen formulu geometrik karolar oluşturmuş, bazı kısımlarda serbest bazı kısımlarda ise sıralı olarak döşenmiş ve geniş derz aralıkları bırakılmıştır. Sanatçı panoda yoğun çizgisel dokuların yanı sıra alçak rölyef de kullanmış, panonun plastik etkisini güçlendirmiştir. Rölyef kısmı sırsız bırakılmış mangan oksitle renklendirildiğinden koyu ve mat bir leke oluşturulmuştur. Bu rölyef panonun kompozisyonun odak noktasını oluşturmaktadır. Sıralı dizilmiş düz



karoların yüzeyleri yarı mat ve opak beyaz sırta sırlanmış, panonun diğer bölgelerinde kullanılan demir oksidin etkisiyle pişirim sonrasında fildişi tonuna dönüşmüştür. Yüzeyinde çizgisel dokuların olduğu karolarda ise beyaz sır krom ve demir oksitlerle kahverengi ve yeşil tonlarda renklendirilmiş ve matlaşmıştır.



Resim 50. Fenmen, S. (t.y). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Çarşının 1. Katındaki imzasız ancak diğer çarşı katlarında bulunan Seniye Fenmen imzalı panolarla üslup özellikleri bakımından benzerlikler gösteren panonun kompozisyonu açık ve soyut niteliktedir (Resim 50). Panonun (H.184 X W. 172 cm) renk skalası çarşı içinde Seniye Fenmen imzalı olan ve sanatçıya ait olduğu düşünülen imzasız diğer panolardan ayrıksı niteliktedir. Bu panoda turkuvaz ve kobalt mavi renkler opak beyaz sır üzerinde kobalt mavi, açık mavi ve yeşil vitray camları eritilerek elde edilmiştir. Bunlar dışında sırnın incelendiği yerlerde kilden gelen kırmızı tuğla rengi ile sırta mı yoksa cam eritme yöntemiyle mi oluşturulmuş olduğu anlaşılamayan sarı renkli lekeler dikkat çekmektedir. Panonun kesimi sırasında kare formu geometrik ve amorf karolar oluşturmuş, geniş derz aralıkları bırakılmıştır. Derz aralıkları çizgisel değerler olarak pano yüzeyinde etkindir. Rölyef uygulaması olmayan pano yüzeyinde çizgisel dokularla kıvrımlı hatlar oluşturulmuştur.



Resim 51. Fenmen, S. (t.y.). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Çarşının 2. katındaki koridorlarda sanatçının imzasını taşıyan, kompozisyonları açık ve soyut nitelikte olan iki pano bulunmaktadır. Bu panolar kırmızı kilden yapılmıştır.

Seniye imzalı olan panonun (H.192 X W.137 cm) kesimi sırasında kare formlu geometrik ve amorf karolar oluşturmuş, geniş derz aralıkları bırakılmıştır (Resim 51). Panonun yüzeyinde çizgisel dokularla oluşturulmuş geniş lekeler ve düz yüzeylerde sır kullanımındaki pentür etkisi, panonun plastik değerlerini resimsel bir boyuta taşımıştır. Panoda sanatçının çarşı içindeki diğer imzalı panolarında da görülen natüralist bir renk skalası vardır. Geniş kahverengi lekelerin olduğu kısımlarda şeffaf parlak sır, mangan oksit kullanımının etkisiyle mat ve koyu bir ton almıştır. Sanatçı bu lekede kilin pişirim rengini de kullanmıştır. Düz karo yüzeylerinde parlak opak beyaz sır, üzerinde kullanılan oksitlerin ve eritilen yeşil vitray camlarının etkisiyle yeşil ve fildişi olarak renklenmiştir.



Resim 52. Fenmen, S. (1963). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Seniye Fenmen imzalı olan panoda (H.244 X W.186 cm) 1963 tarihi yer almaktadır (Resim 52). Çarşı içinde Seniye Fenmen'e ait ya da imzasız fakat onun atölyesinden çıkmış olduğu düşünülen panolar arasında yalnızca bu panoda tarih bilgisi bulunması ilgi çekicidir. Sanatçı bu panosunda sırlı ve sırsız yüzeyleri bir arada kullanmıştır. Panonun kesimi sırasında kare ve dikdörtgen formlu geometrik karolar ile amorf karolar oluşturmuş, bunlar biraya getirilirken çok geniş derz aralıkları bırakılmıştır. Pano yüzeyinde rölyef uygulaması yoktur ancak çizgisel dokular bulunmaktadır. Sırlı yüzeylerde sarı ve yeşil lekeler ile mangan oksitle yapılmış olduğu düşünülen siyah, çizgisel ve serbest dekorlar vardır.

Sanatçının 3. kattaki koridorlarda yer alan, Seniye imzalı seramik panoları kırmızı kilden yapılmıştır. Panoların kompozisyonları açık ve soyut niteliktedir. Panoların kesimi sırasında kare ve dikdörtgen formlu geometrik karolar ile amorf karolar oluşturmuş, bunlar biraya getirilirken geniş derz aralıkları bırakılmıştır. Panolardan



birinin (H.305 X W. 103 cm) yüzeyinde soyut lekeler oluşturan çizgisel ve amorf dokular uygulanmıştır. Parlak opak beyaz sır ve parlak şeffaf sır yüzeylerine kobalt mavisi ve yeşil renklerde vitray camı eritilmiş, çizgisel dokular mangan oksit ile karartılmıştır (Resim 53). Geniş derz aralıkları ve yoğun çizgisel dokular panonun plastik etkisini güçlendirirken, açık ve koyu renklerin zıtlığı da dinamizmini artırmıştır.



Resim 53



Resim 54

Resim 53. Fenmen, S. (t.y.). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Resim 54. Fenmen, S. (t.y.). *Ankara Anafartalar Çarşısı Panosu* [Seramik]

Aynı koridorda yer alan Seniye imzalı diğer seramik pano (H. 236 X W. 80 cm) şeffaf sır ve bakır oksit ile koyu yeşil ve kurşuni tonlarda renklendirilmiştir (Resim 54). Panonun yüzeyi hem çizgisel doku uygulamalarından hem de sır yüzeyindeki toplanmalardan kaynaklanan yoğun bir doku etkisi altındadır. Yüzeyde yer yer eritilen

kobalt mavi vitray camı da soğuma sırasında toplanmalar oluşturmuş bir başka doku değerini de bu camlar sağlamıştır.

Seniye Fenmen'in Anafartalar Çarşısı içindeki imzalı ve imzasın seramik duvar panolarında sanatçının resim eğitiminden kaynaklanan pentür ve mozaik etkileri göze çarpmaktadır. Fenmen'in panolarında rölyefler nadirdir, sanatçı yüzeydeki plastik değerleri ağırlıklı olarak dokular aracılığıyla elde etmeye çalışmıştır. Panolarında derz aralıklarını da birer sanatsal öge olarak öne çıkarmış, doğal taş döşemesine benzer bir bezeme uygulamıştır. Sanatçının sır repertuarı geniş olmamakla birlikte renklendirici olarak kullandığı oksitlerle natüralist ve olgun bir renk skalası oluşturmayı başarmış olduğu görülmektedir.

#### 6.1.2.4 Cevdet Altuğ'un Duvar Kaplaması İçindeki Seramik Panolar:



Resim 55. Altuğ, C. (1963). *Anakara Anafartalar Çarşısı Duvar Kaplaması* [Seramik ve kum sıva]



Cevdet Altuğ'un çarşının tüm katları boyunca devam eden galeri boşluğu duvarında, duvar yüzeyinin tamamını kompozisyona dâhil ederek düzenlediği uygulamada oluşturduğu madalyonlar içine yerleştirilmiş, 9 adet daire formlu panosu (H. 25,91 X W. 12,1 m) bulunmaktadır (Resim, 55, 56, 57, 58). Madalyonların etrafı düz bir şerit ile çevrilerek bu şeritlerin takip ettiği hatlarla panolar birbirlerine bağlanmıştır. Duvar yüzeyinde püskürtme kum sıva bulunmaktadır. Bu panoların kompozisyonları açık ve soyut niteliktedir. Panolar kırmızı kilden yapılmış, kare ve dikdörtgen formlu geometrik karolar şeklinde kesilmiştir. Sanatçı geniş yüzeylerde parlak ve opak beyaz sır, şeffaf kahverengi sır, kiremit ve kahverengi tonlarında mat ve opak sır kullanmıştır. Yeşil, mavi, turuncu, kırmızı, sarı renkli vitray camları sır yüzeyinde eritilerek, alçak rölyef kısımlarında ve pano yüzeyinde, renk lekeleri oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Sanatçı üç adet büyük ölçekli panoda geometrik lekeler kullanmış, bu panoların birinde yarım küre şeklinde oldukça yüksek bir rölyef uygulaması yapmıştır. Bu yarım küre opak parlak kırmızı sırla sırlanmıştır. Bir diğer panoda ise kum sıva püskürtme seramik pano üzerinde yine dairesel formda kullanılmıştır. Duvar yüzeyindeki orta büyüklükteki madalyonlarda yer alan panolarda amorf dokular bulunmaktadır. Küçük madalyonlar duvar yüzeyinde alçak kabartmaların içleri kompozisyonu destekleyici nitelikte boya ile renklendirilerek oluşturulmuştur. Bu parçalarda seramik kullanılmamıştır. Kompozisyonun bütününde astronomik bir tema olduğu düşünülmektedir.



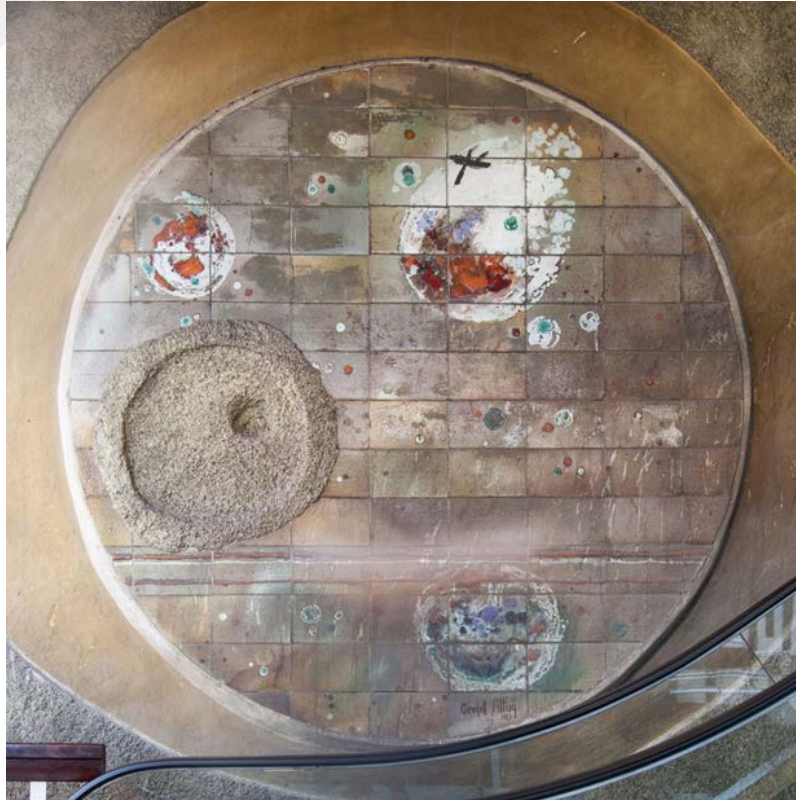
Resim 56. Altuğ, C. (1963). *Anakara Anafartalar Çarşısı Duvar Kaplaması* (Detay)

[Seramik ve kum sıva]

Cevdet Altuğ (1925 - 1994) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim Bölümü'nden mezundur. Altuğ burada Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuştur. Akademi yıllarında seramik ve heykel atölyelerine de devam ettiği gibi Neşet Günal'dan fresk dersleri de almıştır. Sanatçı Mimarlık Bölümü'yle de ilişki içerisinde. Sanatçı o dönem farklı disiplinlerin sentezini yaparak donanım kazanma çabasının, binalara büyük seramik duvar panoları yapmak özlemiyle ilişkili olduğunu ifade etmiştir. Mezuniyetinden sonra bir süre tuval resmi yapan sanatçı. 1960 yılında Paris'e gitmiş ancak iki yıl sonra dönmüştür. Sanatçı o dönemi 1993 yılında Fatma Oran'ın gerçekleştirdiği ve Hürriyet Gösteri Dergisi'nde yayınlanan röportajda şöyle anlatmaktadır.

... Paris'e gitmeden önce İstanbul'da Nazım Kalkavan'ın ve birkaç villanın seramik işlerini yapmıştım. Dönüşümde de Eczacıbaşı'nın mimari bölümüne girip, orayı yönetmeye başladım sonra TBMM'nin panolarına geldi sıra.

Demirel'in başbakanlık zamanı bir altın devirdi bizim için. Aşağı yukarı her binaya bir pano yapılıyordu. Bu anlamda en hızlı dönem 1972'ye kadardı. Ondan sonra tempo Türkiye'nin ekonomik yapısı ve siyasal olaylarla birlikte düşmeye başladı.

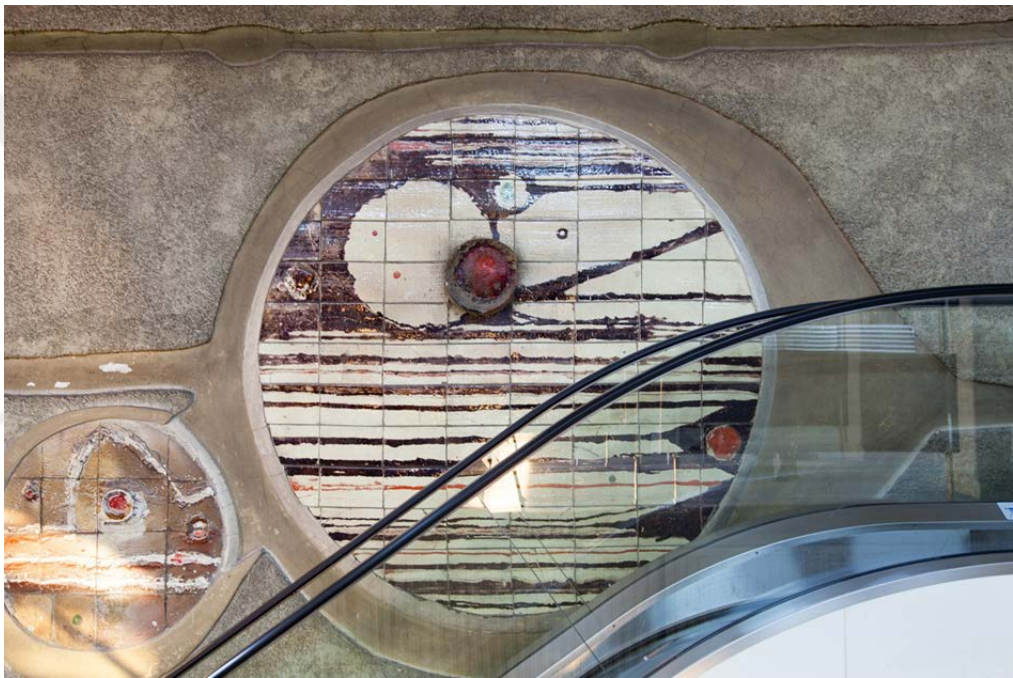


Resim 57. Altuğ, C. (1963). *Anakara Anafartalar Çarşısı Duvar Kaplaması* (Detay)

[Seramik ve kum sıva]



Sanatçının temalarında Uzay kavramından yola çıktığı seramik duvar panoları soyut panolardır (Şevket Altuğ ile kişisel iletişim, 16 Mart 2017). Geometrik bir anlatım dilinin hâkim olduğu seramik panoların en tipik formu daire ve paralel düzlemlerdir. Sanatçı bu geometrik dili çağın hızını, çeşitliliğini ve özgürlüğünü tarif edebilmek için tercih ettiğini belirtmiştir. Sanatçının Türkiye Büyük Millet Meclisi Binası, Büyük Ankara Oteli, Ankara Gülhane Askeri Tıp Akademisi, Ankara Hacettepe Hastanesi, İzmir Efes Oteli ve İstanbul Tarabya Oteli gibi kamusal yapılarda seramik duvar panoları yer almaktadır. Sanatçı bu panoları Emekli Sandığı tarafından açılan yarışmaları kazanarak yaptığını belirtmiştir (Oran, 1993, s.82-84).



Resim 58. Altuğ, C. (1963). *Anakara Anafartalar Çarşısı Duvar Kaplaması* (Detay)

[Seramik ve kum sıva]

Anafartalar Çarşısı içindeki 1963 tarihli sanatsal duvar uygulaması sanatçının Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nda çalıştığı dönem yapılmıştır. Ancak kaynaklarda bu uygulamadaki seramik panoların fabrika bünyesindeki atölyede yapılıp yapılmadıklarına ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. Çarşıdaki diğer sanatçılara ait seramik duvar panoları ile karşılaştırıldığında Cevdet Altuğ imzalı bu duvar seramiklerinin mimari yapıyla kurdukları organik ilişki fark yaratmaktadır. Sıvanmış duvar yüzeyinin de plastik bir değer olarak kullanılması ve yapıyla bütünleşmesi dikkat

çekicidir. Sanatçının Neşet Günal'dan aldığı fresk dersleri ile mimarlık pratiğiyle ilişki içerisinde olmasının bunda etkili olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan ressam da olan sanatçının soyut lekelerindeki pentür etkisi oldukça güçlüdür.

Anafartalar Çarşısı'nın mimari proje yarışmasının 1967 tarihinde açılmış olmasına karşın çarşı içindeki seramiklerin 1963 tarihli olması, bu seramiklerin sanatçıların ellerinde bulunan eserler oldukları ve yapının inşasının tamamlanmasından sonra çarşıya yerleştirilmiş olabilecekleri şüphesini doğurmuştur. Ancak hepsinin aynı tarihli eserler olmaları dikkat çekicidir.

Çarşı koridorlarındaki duvarlarda dikey şeritli mermer kaplamalar bulunması ve koyu renkli mermer üzerine yine koyu renkli sırlarla sırlanmış seramik panoların yerleştirilmiş olması, panoların izleyici tarafından net olarak algılanmasını zorlaştıran bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum panoların yapımı ve yerleştirilmesi sürecinde sanatçılar ile yapının mimarları arasında herhangi bir işbirliğinin olmadığını düşündürmektedir. Akla gelen bir diğer olasılık da söz konusu panoların sanatçılara aynı dönemde başka bir yapı için sipariş edilmiş olması fakat daha sonra Anafartalar Çarşısı içine yerleştirilmeleridir. Ancak bu konuya ilişkin bir bilgiye araştırma sürecinde ulaşılamamıştır. Özellikle çarşı katlarındaki koridor duvarlarında bulunan panolar yapı plastiği ile bütünleşememiş, yapının mimari dili içinde ayrıksı birer süsleme unsuru olarak kalmışlardır. Giriş katında bulunan büyük boyutlu panolar ise duvardaki mermer yüzeyi büyük oranda kapatmış olduklarından bu panolarda söz konusu sorun bir ölçüde aşılmış görünmektedir.

Cevdet Altuğ'un yapının tüm katları boyunca devam eden duvar düzenlemesi içine yerleştirdiği seramikler yapıyla bütünleşebilmişlerdir. Fakat bu düzenlemenin hemen önünde katlara çıkış için kullanılan yürüyen merdivenlerin bulunması panonun bir bütün olarak algılanmasını güçleştirmektedir. Anafartalar Çarşısı esnaflarından Hikmet Şahin'le 20 Ağustos 2017 tarihinde yapılan görüşmede Cevdet Altuğ seramiklerinin bulunduğu duvarın önündeki yürüyen merdivenlerin yapının orijinal halinde tek sıra olduğu, duvar dibindeki merdivenlerin ahşap kat merdivenleri olarak, merdivenlerin panonun önünü kapatmadığı bilgilerine ulaşılmıştır. Şahin, bugün panonun önünü kapatan ikinci sıra yürüyen merdivenin 2010 yılında, kendisinin de o yıllarda yönetiminde çalıştığı Emekli Sandığı Ulus Anafartalar Çevresi Esnafları Yardımlaşma

ve Dayanışma Derneği tarafından yaptırıldığını ifade etmektedir. Bu bilgilerden Cevdet Altuğ'un panoları orijinal merdivenlerin konumuna göre yerleştirmiş olduğu ancak sonradan yapılan yürüyen merdivenlerin bu düzenlemeyi bozduğu anlaşılmaktadır.

Anafartalar Çarşısı esnaflarından Ali Aslan ile 6 Aralık 2017 tarihinde yapılan görüşme çarşının yapım tarihine ilişkin çelişkili bilgilere bir derece ışık tutmuşsa da tam bir netlik kazandıramamıştır. Aslan, bir dönem şantiye şefi yardımcılığı da yapmış olduğu çarşı inşaatının çok fazla sahip değiştirmiş ve kısım kısım tamamlanmış olduğunu ileri sürmektedir. Çarşının ilk olarak -1. katının tamamlandığını ve buradaki dükkânlara esnaf yerleştikten sonra, üst katların zamanla tamamlandığını ifade eden Aslan, seramik duvar panolarının da 1963- 1964 yılları aralığında bizzat sanatçılar tarafından çarşıda yapılmış olduklarını iddia etmektedir. Aslan'ın kişisel tanıklıkları sanatçıların uzun bir süre boyunca Ankara'da kalarak çarşıda, çarşı katlarında iskele kurarak çalışmış olduğu yönündedir. Kendisi o dönem yapıya montaja hazır halde getirilmiş seramik pano ve pano parçaları görmemiştir ancak çarşı içinde yapıldığını iddia ettiği seramiklerin hangi koşullarda nerede pişirilmiş olabileceğine dair bir bilgisi de bulunmamaktadır. Aslan yapının yapımında tek bir mimarın çalışmış olduğunu ve onun da sanatçıların işine karışmadığını hatırladığını belirtmiştir. Ayrıca seramik duvar panolarının yapıldıkları dönemde çarşı içinde çok itibar görmüş olduklarını da düşünmektedir. Görüşme sırasında Ali Aslan kişisel klasörünün incelenmesine müsaade etmiştir. Bu klasörde en eski tarihli belge Ankara İmar ve Emlak İşletme A.Ş. Anafartalar Çarşısı ve İşhanı Kira Mukavelesi olarak bulunur. Çarşının 3. Katındaki 319 numaralı dükkândaki Arslan Mefruşat'a ait bu kira sözleşmesi 1 Mart 1971 tarihlidir (Ali Aslan ile kişisel iletişim, 6 Aralık, 2017).

Ali Aslan'ın ifadelerinden seramik duvar panolarının çarşı içinde yapılmış olduğu bilgisine ulaşılmamaktadır. Panoların montajını hatırlıyor ancak bunu yapım aşaması olarak değerlendiriyor olma olasılığı bulunmaktadır. Ancak kendisinin ve diğer eski esnafların tanıklıkları 1964 yılında çarşıda panolara ilişkin sanatçılar tarafından bir takım çalışmalar yapıldığını göstermektedir. Bununla birlikte, 1963 tarihli olmasından da yola çıkılarak, panoların çarşı için yapılmış oldukları söylenebilir. Daha fazla yorum yapmak ise spekülatif olma riski taşımaktadır.

Anafartalar Çarşısı sakinleri olan esnaflar, müşteriler, çarşı çalışanları ve iki ayrı yönde kapısı bulunan çarşayı geçiş güzergâhı olarak kullanan yayalar, çarşı içindeki seramik panolarla farklı deneyimler yaşamaktadırlar. Yapılan sosyal gözlemlerde bu gruplar içinde en çok çarşı esnaflarının ve çalışanlarının seramik panolarla ilişki içinde oldukları görülmüştür. Müşteriler ve çarşayı geçiş güzergâhı olarak kullanan yayalar panoların varlıklarını çoğunlukla fark etmemektedirler. Bu durum büyük ölçüde koridor duvarlarındaki koyu renkli mermerler üzerinde, panoların görülmesinin zor oluşundan kaynaklanmaktadır. Çarşı esnafının panoların önüne portatif tezgâhlar yerleştirmeleri ve bazen pano yüzeyine bazen de hemen yan duvarına pazar etiketlerine benzer fiyat etiketleri yapıştırmaları panoların sanatsal kıymetlerinin çarşı esnafı ve yönetimince değerlendirilmediğini göstermektedir.

### 6.1.3. Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi İç Hastalıkları

Yapıldığı dönemde Hacettepe Üniversitesi Diş Hekimliği olan hastane yapısının<sup>16</sup> zemin katında 1965 tarihli Füreyâ Koral, Attila Galatalı, Cemil Eren ve Cevdet Altuğ imzalı 8 adet seramik duvar panosu bulunmaktadır. Bu yapı içinde ayrıca 1978 tarihli bir adet Ömür Bakırer imzalı seramik duvar panosu vardır. 1965 tarihli Füreyâ Koral, Attila Galatalı, Cemil Eren ve Cevdet Altuğ imzalı panolar, hastane yapısının giriş salonunda bulunan paneller üzerine ön ve arka yüzeylere birer tane olmak üzere yerleştirilmişlerdir. Attila Galatalı ve Cevdet Altuğ'un ön ve arka yüzeylerdeki panoları birbirini tamamlar niteliktedir. Ancak Füreyâ Koral ve Cemil Eren'in panoları panel üzerindeki iki yüzeyde de ayrı sanatsal öğeler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Hastane yapısının çok yoğun bir kullanımı ve yıllar içinde sürekli değişen işlevleri olduğundan, zaman içinde ihtiyaca yönelik olarak mimari değişimlere uğramıştır. Yapıya yapılan eklemeler panoların bulundukları yerlerin değişmesine sebep olmamış ancak bazı kısımlarda çevrelerini değiştirerek izlenme olanaklarını kısıtlamıştır.

<sup>16</sup> Adres: Gevher Nesibe Caddesi, Hacettepe Poliklinikler Ek Binası Merkez Kampüsü, 06230 Altındağ/Ankara

### 6.1.3.1. Füreya Koral'ın Seramik Panoları

Füreya Koral'ın seramik panoları giriş kapısının hemen ardında bulunan panelin iki yüzünde yer almaktadır. Bu panelin üst bölümünde elips şeklinde bir boşluk bulunmaktadır. Diğer panellerde bulunmayan bu boşluğun sanatçının kendi tasarımı olup olmadığına ilişkin bir bilgiye ulaşılamamıştır ancak sanatçının her iki pano tasarımı da boşluk ile uyum içerisindedir. Bu panolar şamotlu kilden yapılmış, dikdörtgen formlu geometrik karolar şeklinde kesilmiştir ve derz aralıkları sıktır. Kompozisyonları açık, soyut ve renkçi niteliktedir.



Resim 58



Resim 59

Resim 59. Koral, F. (1965). *Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu* [Seramik].

Fotoğraf: Can Mengilibörü

Resim 60. Koral, F. (1965). *Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu* [Seramik]. Ankara, Türkiye.

Fotoğraf: Can Mengilibörü



Panelin bir yüzünde pano (H. 220 X W. 175 cm) yüzeyindeki geniş alanda parlak opak kırmızı sır kullanılmış olan, kenarları yuvarlatılmış dikdörtgen formunda bir pano bulunmaktadır (Resim 59). Bu panonun yüzeyinde rölyef bulunmamakta, çizgisel dokular tüm yüzeye dağılmaktadır. Sır yüzeyi üzerinde kobalt mavisi ve somon rengi vitray camı eritilerek renk lekeleri oluşturulmuştur. Panelin diğer yüzünde yer alan amorf panoda (H. 220 X W. 180 cm) ağırlıklı olarak mat opak siyah sır kullanılmıştır (Resim 60). Oldukça yoğun çizgisel dokuların yanı sıra pentür etkisi olan renk lekeleri de dikkat çekmektedir. Bu renk lekeleri, mat opak özellikte beyaz, kırmızı, mavi ve yeşil renkli sırlarla oluşturulmuş, yer yer kilin pişirim rengi de kullanılmıştır.

#### 6.1.3.2. Attila Galatalı'nın Seramik Panoları

Attila Galatalı imzalı panolar panelin çevrelediği kolonu dolaşarak birbirleriyle ilişki kurmakta ver iki pano tek bir kompozisyonu oluşturmaktadırlar. Bu panolar şamotlu kilden yapılmış, serbest amorf karolar şeklinde kesilmiştir ve derz aralıkları geniştir. Panoların kompozisyonları soyut ve renkçi niteliktedir.



Resim 61



Resim 62

Resim 61. Galatalı, A. (1965). *Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu* [Seramik]



Resim 62. Galatalı, A. (1965). *Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu* [Seramik]

Panelin bir yüzündeki panonun ana motifi alçak ve yüksek rölyefli dairesel formdur (Resim 61). Bu form şeffaf parlak sarı renkli sırla sırlanmış, alçak rölyef kısımlarında sır yüzeyinde sarı, yeşil ve kahverengi renklerde vitray camı eritilmiştir. Bu daire formunun kesimi ve derzleri çizgisel değerler olarak kompozisyona etki etmektedirler. Açık kompozisyon olarak tasarlanmış olan amorf panonun diğer bölümlerinde de daire formları alçak rölyefler olarak devam etmektedir (Resim 62). Bu alanlarda sır yüzeyinde kobalt mavi vitray camı eritilmiştir. Panoda kullanılan diğer sırlar parlak opak mavi ve yeşil renklerde ve uygulandıkları bölgelerde sır toplanmaları oluşturmuşlardır. Bu sır toplanmaları panonun dokusunu güçlendirmektedir.

#### 6.1.3.3. Cevdet Altuğ'un Seramik Panoları



Resim 63. Altuğ, C. (1965). *Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu* [Seramik]

Cevdet Altuğ'un bir panelin iki yüzünde bulunan, amorf formlu seramik panoları kırmızı kilden yapılmıştır. Panoların kompozisyonları açık, soyut ve renkçi niteliktedir. Kompozisyonlar birbirleriyle biçimsel benzerlikler taşımaktadırlar. Panolar serbest

amorf karolar şeklinde kesilmiştir ve derz aralıkları geniştir. Pano yüzeyinde daire formu alçak ve yüksek rölyefler ile yoğun çizgisel dokular kullanılmıştır. Panolarda mat opak turkuaz ve yeşil tonlarında sır kullanılmıştır. Yeşil sır bazı kısımlarda bakır oksit kullanımı ile kurşuni lekeler oluşturularak gölgelendirilmiştir. Alçak daire formu rölyeflerin içinde kobalt mavisi ve kırmızı renklerde vitray camı eritilmiştir (H. 218 X W. 178 cm) (H. 218 X W. 183 cm) (Resim 63, 64).



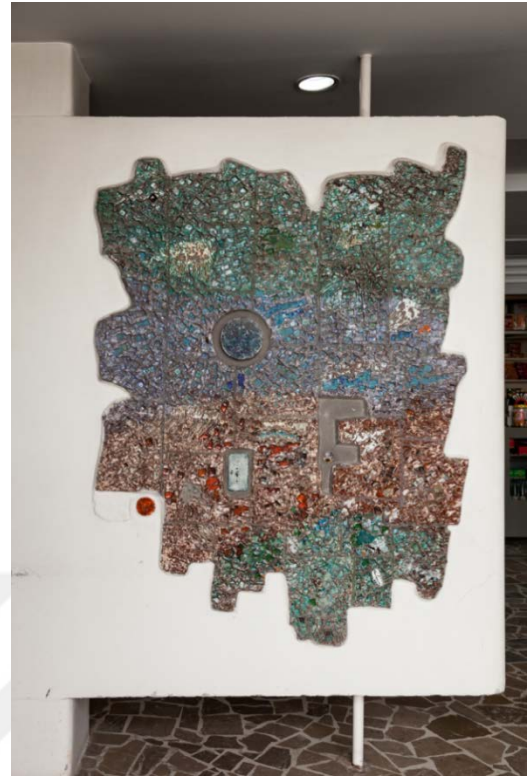
Resim 64. Altuğ, C. (1965). *Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu* [Seramik]

#### 6.1.3.4. Cemil Eren'in Seramik Panoları

Panelin iki yüzüne yerleştirilmiş, Cemil Eren imzalı amorf seramik panoların kompozisyonları açık ve soyut niteliktedir (H. 218 X W. 200 cm) (Resim 65, 66). Alçak rölyef ve dokular kullanılan bu panolar serbest olarak amorf karolar şeklinde kesilmiştir, derz aralıkları geniştir. Panoların yüzeyleri çeşitli renklerde mat sırlar ve renklendirici oksitler ile sırlı ve sırsız yüzeylerde eritilen renkli vitray camlarıyla renklendirilmiştir. Olgun renkler ve yoğun doku kullanımı bu panoların plastik etkilerini güçlendirmektedir.



Resim 65



Resim 66

Resim 64. Eren, C. (1965). *Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu* [Seramik]

Resim 65. Eren, C. (1965). *Hacettepe Hastanesi Seramik Duvar Panosu* [Seramik]

#### 6.1.4. Ankara Gülhane Eğitim Araştırma Hastanesi

##### 6.1.4.1. Cevdet Altuğ'un Seramik Panosu

Ankara Gülhane Eğitim Araştırma Hastanesi<sup>17</sup> Yönetim binasının girişinde bulunan “Cevdet Altuğ” imzalı panonun kompozisyonu açık ve soyut niteliktedir (Resim 67). Alçak ve yüksek rölyefler halinde ve farklı boyutlarda tekrarlanan dairesel formlar parlak opak kırmızı ve mavi sırlarla renklendirilmiştir (Resim 68). Kompozisyondaki geniş boşluklarda, yoğun doku kullanımı vardır ve bu alanlar yarı mat opak fildişi ve

<sup>17</sup> Adres: Emrah Mahallesi, Gen. Dr. Tevfik Sağlam Caddesi 06010 Keçiören/Ankara



kahverengi sırlarla sırlanmışlardır. Panonun kesimi serbesttir. Sanatçının anstronomi, uzay ve geometriye olan ilgisi bu panonun kompozisyonunda da hissedilmektedir.



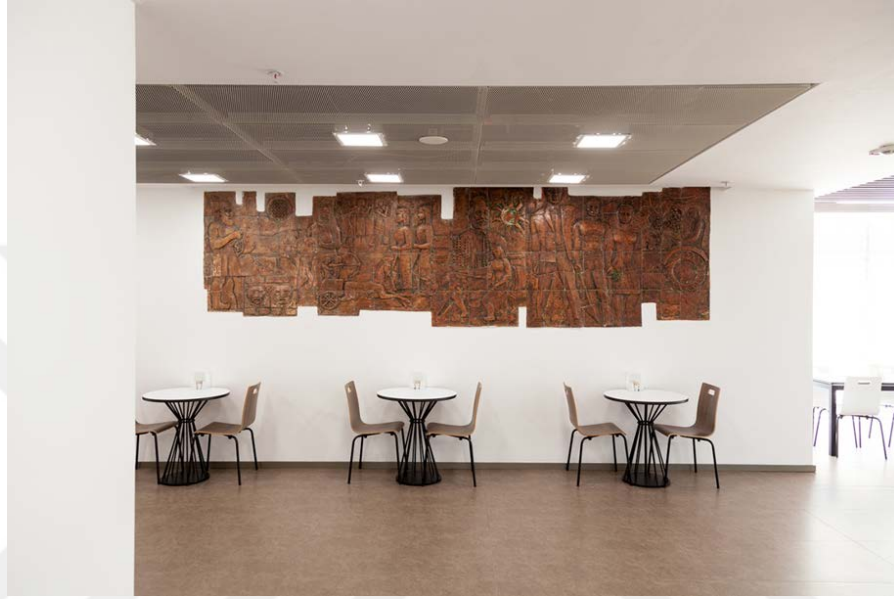
Resim 67. Altuğ C. (1966). *Ankara Gülhane Eğitim Araştırma Hastanesi Panosu* [Seramik]



Resim 68. Altuğ C. (1966). *Ankara Gülhane Eğitim Araştırma Hastanesi Panosu* (Detay) [Seramik]

### 6.1.5. Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü

#### 6.1.5.1. Nasip İyem'in Seramik Panosu



Resim 69. İyem, N. (1966). *Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü Panosu* [Seramik]

Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü<sup>18</sup> yapısı içinde Nasip İyem imzalı ve 1966 tarihli seramik duvar panosu (H. 1.38 X W. 4.73 m) yapının yemekhane duvarında yer almaktadır (Resim 69). Sanatçı panonun temasında Anadolu uygarlıklarına ve tarım faaliyetlerine göndermeler yapmıştır. Hitit kabartmaları ile benzerlikler gösteren panonun kompozisyonu açık ve figüratif niteliktedir. Kompozisyon şemasında panonun izleyiciye göre sol tarafından sağ tarafına doğru yaratılan bir düzlem üzerinde Hitit uygarlığından Cumhuriyet köylüsüne doğru uzanan tarihsel bir anlatı oluşturulmuştur. Pano kırmızı kilden yapılmış, demir oksitle renklendirilmiş kahverengi mat şeffaf sırla sırlanmıştır. Yüksek rölyef alanları mangan oksit kullanılarak koyulaştırılmış ve vurgulanmıştır. Panonun kesimi serbest geometrik ve amorf karolar oluşturularak yapılmıştır ve derz aralıkları geniştir.

<sup>18</sup> Adres: Doğanbey Mahallesi, Atatürk Blv No:8 06107 Altındağ/Ankara



Resim 70. İyem, N. (1966). *Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü Panosu* (Detay) [Seramik]

Nasip İyem'in seramik duvar panosu Zeynep Yasa Yaman'ın (1996, s. 116-120) 1950'li yılların resim sanatında kategorize ettiği romantik köylü gerçekçiliği ve otodidakt sanat anlayışı çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Bu dönemde sanatçılar arasında Cumhuriyet devrimlerinin etkisiyle başlayan Anadolu folkloruna ve köylüsüne eğilme isteği ile Anadolu topraklarının arkeolojik kaynaklarını imgesel olarak kullanma eğilimi gözlemlenmektedir (Resim 70).

Arkeolojik imgelerin seramik sanatında kullanımı; geleneğin özüm senerek yorumlanması da bir göstergesidir. Bir sanat alanında gelenekten beslenmek, o geleneğin devamı ve kültür oluşumu için çok önemli bir unsurdur. Bu devamlılığı sağlamak, aynı zamanda seramik malzemenin özünü yitirmeden bir ileti aracı olarak kullanmak bazı seramik sanatçılarımızın sözünü söyleme yolu olmuştur. Özellikle Sadi Diren, Bingül Başarır, Erdiñ Bakla ve Nasip İyem'in eserlerinde bu anlayış dikkat çekmektedir (Sarnıç, 2015,s.37-46).

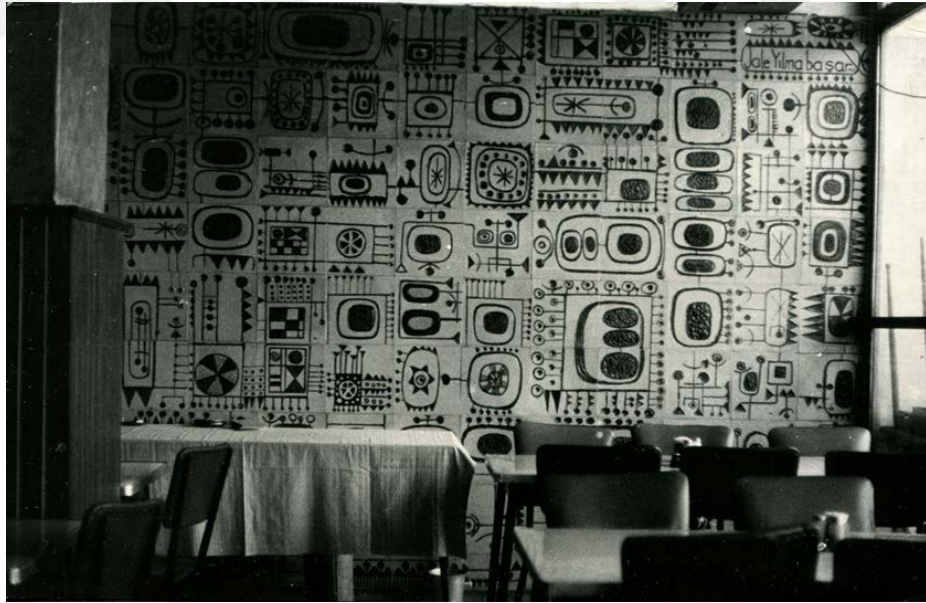
Nasip İyem imzalı panonun bulunduğu mekânın işlevi yapıldığı günden beri değişmemiştir. Mimaride değişen unsur asma tavanıdır ve bu uygulama panonun tavanla arasındaki boşluğu yok ederek yerleşim kompozisyonunu bozmuştur ancak panonun izleyici tarafından algılamasıyla ilgili bir probleme yol açmamıştır. Yemekhane duvarındaki bu pano yalnızca banka çalışanları ve misafirleri tarafından görülebilmektedir. Panonun yanında künye bilgilerinin bulunduğu bir bilgi levhası bulunmamaktadır.



### 6.1.6. Kızılay İşhanı (Gökdelen Kafeteryası)

#### 6.1.6.1. Jale Yılmabaşar'ın Seramik Panosu

Zeynep Yasa Yaman'ın Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde yazdığı 1978 tarihli lisans tezinde, o dönem Kızılay İşhanı'nda<sup>19</sup> bulunan Gökdelen Kafeteryası'nda yer aldığı ve Jale Yılmabaşar tarafından yapılmış olduğu bilgisine ulaştığımız 1966 yılına tarihlenen seramik duvar panosuna ait bir fotoğraf bulunmaktadır. Ancak söz konusu pano günümüzde var olan ancak pek çok mimari değişim geçirmiş olan yapı içerisinde bulunamamıştır. Fotoğraftan panonun kompozisyonunun açık ve soyut nitelikte olduğu ve kesiminin kare biçimli karolar oluşturularak yapılmış olduğu anlaşılmaktadır (Resim 71). Panonun malzeme bilgisine ilişkin detaylara kaynaklarda ulaşamamıştır. Tez çalışması sırasında sanatçı Jale Yılmabaşar'a konuya ilişkin bilgisine başvurmak üzere ulaşamamıştır.



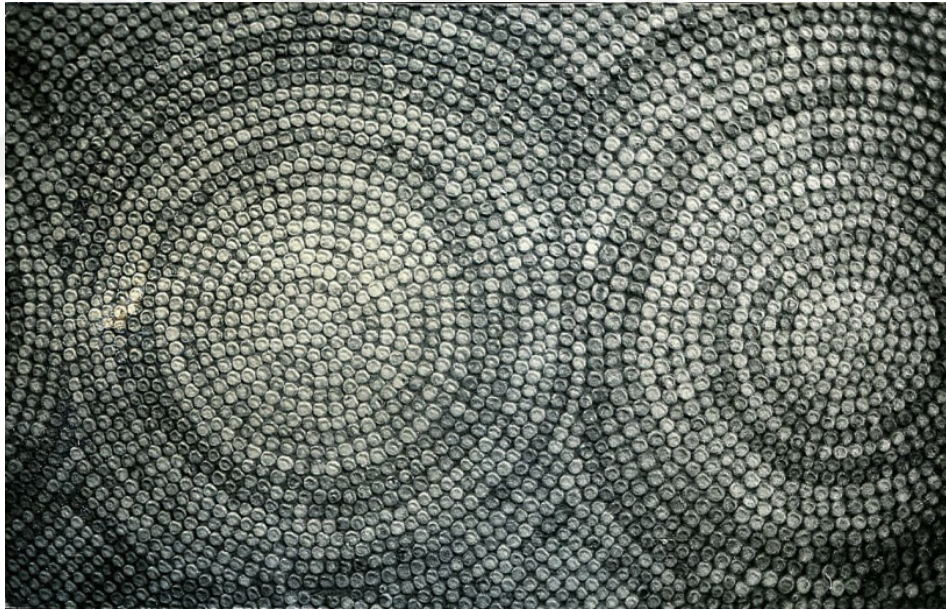
Resim 71. Yılmabaşar,J. (1966). *Gökdelen Kafeterya Panosu* [Seramik]

<sup>19</sup> Adres: Meşrutiyet Mahallesi, Atatürk Bulvarı No:95 06420 Çankaya/Ankara

### 6.1.7. Ziraat Bankası Gökdelen Şubesi

#### 6.1.7.1. Gencay Kasapcı'nın Seramik Panosu

1966 yılında Kızılay İşhanı'nda<sup>20</sup> bulunan Gökdelen Kafeteryası'nda yapılan pano, yapıldıktan birkaç yıl sonra yerinden kaldırılmıştır. Yapıda yapılan dekorasyon çalışması sonrası panoya ne olduğu bilinmemektedir (Gencay Kasapcı ile kişisel iletişim, 29 Nisan 2017). Panonun kompozisyonu açık, soyut ve optik niteliktedir (Resim 72). Sanatçının bu panosu daha sonra ODTÜ Mimarlık Fakültesi girişine yapacağı pano ile benzer sanatsal ve teknik özellikler taşımaktadır.



Resim 72. Kasapcı, G. (1966). *Ziraat Bankası Gökdelen Şubesi* Panosu [Seramik]

<sup>20</sup> Adres: Meşrutiyet Mahallesi, Atatürk Bulvarı No:95 06420 Çankaya/Ankara

### 6.1.8. Büyük Ankara Oteli

#### 6.1.8.1. Erdoğan Ersen'in Seramik Panosu

Zeynep Yasa Yaman'ın Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde yazdığı 1978 tarihli lisans tezinde, Büyük Ankara Oteli'nde<sup>21</sup> Erdoğan Ersen tarafından yapılmış olduğu bilgisine ulaştığımız 1966 yılına tarihlenen seramik duvar panosuna ait bir fotoğraf bulunmaktadır (Resim 73). Büyük Ankara Oteli yapısı günümüzde pek çok tadilat geçirmiş ve söz konusu panonun yapı içinde halen var olup olmadığı bilgisine tez çalışması kapsamında ulaşamamıştır.



Resim 73. Erdoğan, E. (1966). *Büyük Ankara Oteli Panosu* [Seramik]

<sup>21</sup> Adres: Kavaklıdere Mahallesi, Atatürk Bulvarı No:183, 06680 Çankaya/Ankara



Yaman'ın tezindeki fotoğraftan seramik panonun kompozisyonunun açık, soyut ve stilize nitelikte olduğu ve kesiminin kare biçimli karolar oluşturularak yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. “Ankara’da Kamusal Alanlardaki seramik Duvar Panoları” başlıklı tez çalışmasının teslim sürecinde bir tesadüf sonucu Başak Şenova ve Erhan Muratoğlu’nun<sup>22</sup> evlerinde kendilerine İlhan Şenova’dan kalmış olan iki seramik pano parçası bulunmuştur ( Resim 74). Yapılan detaylı fotoğraf incelemesi sonucunda bu parçaların 1966 yılında Büyük Ankara Oteli için Erdoğan Ersen tarafından yapılmış olduğu bilgisine ulaştığımız seramik duvar panosuna ait olduğu ihtimali güçlenmiştir. Ancak parçaların üzerinde tarih ya da imza bulunmamaktadır.



Resim 74. Erdoğan, E. (1966). Büyük Ankara Oteli Panosu [Seramik]

Söz konusu panosunun eski fotoğrafından sanatçının kare biçimli karoların üzerine arkeolojik ve folklorik tasarım unsurlarını yorumlayarak oluşturduğu motifleri yüksek ve alçak rölyefler halinde yerleştirdiği anlaşılmaktadır. Başak Şenova ve Erhan Muratoğlu’nun evlerinde bulunan parçalar şamotlu kilden şekillendirilmişlerdir. Parçaların sırlarının mat opak kahverengi, yeşil ve beyaz sır ile parlak opak turuncu sır olduğu görülmektedir. Alçak rölyef alanlarında sır yüzeyinde mavi vitray camı eritilmiştir.

<sup>22</sup> Küratör Başak şenova ve Tasarımcı Erhan Muratoğlu’nun Ankara’daki evlerinde bulunan pano parçaları  ifte Başak şenova’nın babası İlhan şenova tarafından hediye edilmiştir. Parçaların İlhan şenova’nın eline nasıl geçtiği bilinmemektedir.

### 6.1.9. TRT Arı ve Orkut Stüdyoları ( Arı Sineması)

Günümüzde TRT Arı ve Orkut Stüdyoları'nın<sup>23</sup> da olduğu iş hanı sinema, düğün salonu ve tiyatro kompleksi olarak, Demirtaş Kamçıl ve Rahmi Bediz tarafından tasarlanan yapı grubu 1969 yılında tamamlanmıştır. Dönemin sosyal ve kültürel buluşma mekânı olan bu yapının içinde 1968 tarihli, Bingül Başarır, Ülkü Bora, Hamiye Çolakoğlu ve Cemil Eren'nin yaptığı seramik duvar panoları, kolon kaplamaları, balkon frizi, kapı kolu gibi mimari seramik uygulamaları bulunmaktadır.

#### 6.1.9.1. Bingül Başarır'ın Seramik Pano ve Balkon Frizi Kaplaması

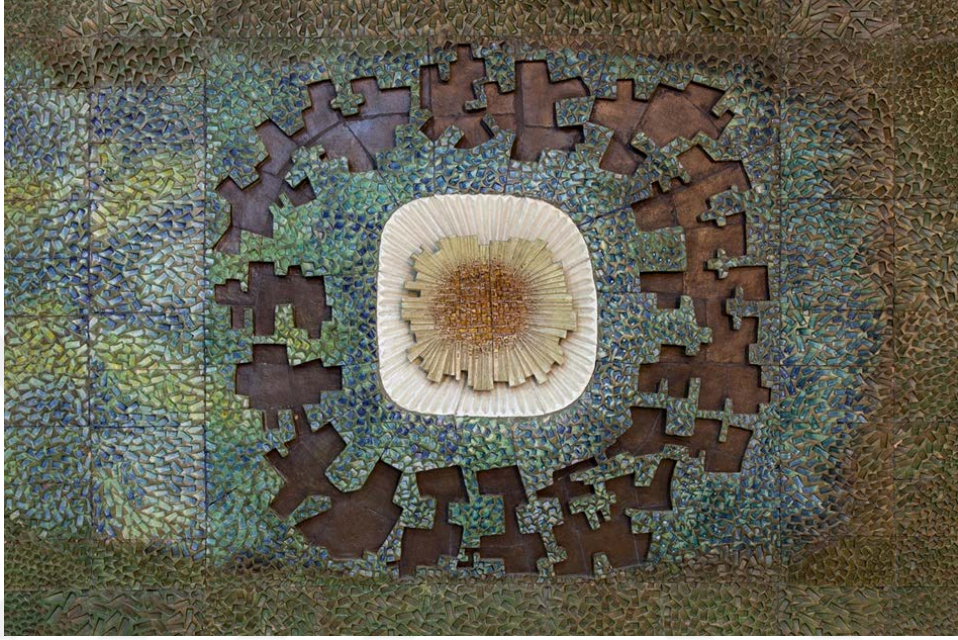


Resim 75. Başarır, B. (1968). *TRT Orkut Stüdyosu Panosu* [Seramik]

Bingül Başarır'ın TRT Orkut Stüdyosu girişindeki geniş duvar, alt kattaki tiyatro fuayesinin bulunduğu salona inen merdivenlerin yan tarafında bulunan geniş duvar boyunca devam etmektedir ve sanatçı bu duvarı seramikle kaplamıştır (Resim 75). Seramik duvarın plastik değerler açısından zenginliği ve yapının mimarisiyle sağladığı bütünleşme oldukça dikkat çekicidir. Sanatçı bu uygulamasını şamotlu kilden yapmıştır. Panonun kompozisyonu açık ve soyut niteliktedir. Pano yüzeyinde alçak ve yüksek rölyeflerin yanı sıra yoğun doku uygulamaları da yer almaktadır. Sanatçı pano yüzeyini kahverengi mat şeffaf sır ile sırlamış dokulu yüzeylerde yeşil, mavi, turkuaz, renkli vitray camları eritmiştir. Kompozisyonun ana motifi mat beyaz opak ve altın ile bakır

<sup>23</sup> Adres: Yukarı Bahçelievler Mahallesi, Wilhelm Thomsen Caddesi No:7, 06490 Çankaya/Ankara

tonlarında lüsterli sır ile sırlanmıştır. Bu motifin sırlarındaki açık renk tercihi ve motifi çevreleyen düz ve koyu kahverengi alçak kabartmalar kompozisyonun ana motifini izleyicinin odak noktası haline getirmiştir (Resim 76). Panonun kesimi sırasında bu ana motifin bulunduğu kısımda amorf karolar, diğer kısımlarda ise dikdörtgen biçimli karolar oluşturulmuştur.



Resim 76. Başarır, B. (1968). *TRT Orkut Stüdyosu Panosu* (Detay) [Seramik]

Balkon frizinde yaptığı kaplamalarda ise sanatçı iç içe geçmiş kare formlarından oluşturduğu modüllerin döşendiği geometrik ve sıralı bir doku oluşturmuştur. Bu dokuların üzerinde kompozisyonları açık ve geometrik olarak düzenlenmiş kare biçimli yüksek rölyefler yer almaktadır (Resim 77, 78). Sanatçı bu yapıdaki seramik çalışmalarını ve mimariye ilişkin hassasiyetini şöyle anlatmaktadır:

...Bahçelievler’de Arı Sineması’na bir balkon frizi yapmıştım; 25 metre uzunluğunda. Bir de büyük 50 metrekare bir duvar panosu hatta 6 metre yüksekliğindeydi o merdivenlere gelen bölümünü yaptım. Toplam 70 metrekare bir işti ikisi beraber. Tarım Kredi Kooperatifleri ısmarlamıştı. O zamanın en değerli mimarlarından ikisi ile çalıştım, çok güzel bir çalışma oldu.

...Hepsinde mimarlarla çok uyumlu çalıştık bu da beni mutlu etti. Onlar da bana inandılar, hiç müdahale etmediler. Ama bittikten sonra hep şeyleri oluyor tabii. Mesela Arı Stüdyosunda TRT Genel Müdürlüğü’nün girişinde bir nötr renk yaptım kahverengi ama kabahat benim değil tavanı da o renk yapmışlar ikisi karışmış. Dedim ki “Ben burada binayı korumak istiyorum.” Mimari benim için önemli. Birinci gelen mimaridir, sonra



seramiktir. Ben uzaktan güneş gibi dikkati çeken bir şey yapabilirim, elimizde namütenahi renkler var; ama böyle bir renk seçtim. Bunlar hep yaşaması için. (B. Başarır ile kişisel iletişim, 18 Aralık 2016).



Resim 77. Başarır, B. (1968). *TRT Arı Stüdyosu Balkon Frizi* [Seramik]



Resim 78. Başarır, B. (1968). *TRT Arı Stüdyosu Balkon Frizi* (Detay) [Seramik]

#### 6.1.9.2. Ülkü Bora'nın Seramik Panosu ve Kolon Kaplamaları



Resim 79. Bora, Ü. (1968). *TRT Orkut Stüdyosu Panosu* [Seramik]

Ülkü Bora bu yapıda mimar Demirtaş Kamçıl aracılığıyla çalıştığını ifade etmiştir. Sanatçı bu yapı içinde 98 metrekare seramik kolon kaplaması ile 12 metrekare seramik duvar kaplamış yapmıştır. Sanatçı otobiyografisinde bu işi o yıllarda Ankara'da bulunan seramik atölyesinde değil Çanakkale'nin Çan ilçesinde Çanakkale Seramik Fabrikası'nda yaptığını, fabrikada ilk kez rölyefli karo basıldığını anlatmaktadır. O tarihte seramiklerin kamyonla Ankara'ya gönderildiğini, montajlarını sanatçının ustalarla birlikte bizzat yaptığını öğrenmekteyiz. Sanat bu panoyu yapıp teslim ettikten sonra kendisini seramik sanatçısı olarak kabul ettirmiş olduğunu hissettiğini ifade etmektedir (Bora, 2015, s. 23-24)

Tiyatro fuayesindeki seramik pano, biri daire diğer üçü ise amorf formda olmak üzere dört ayrı parçadan oluşmaktadır (Resim 79). Pano şamotlu kilden yapılmıştır ve kompozisyonu açık ve soyut niteliktedir. Tiyatro masklarına göndermeleri olan pano da şeffaf mat ve yeşil kullanılmış, yüksek rölyefler ve dokular demir oksit ile gölgelenmiştir. Panonun kesimi serbesttir.

Yapı içindeki kolon kaplamaları ise kare biçimli rölyefli ve düz karolardan oluşmuştur. Bu karoların sırları kahverengi, bakır ve kurşuni tonlarda artistik efektli sırlardır (Resim 80).

Sanatçı bu yapıdaki seramikleriyle ilgili süreci kendisiyle yapılan röportajda şöyle anlatmaktadır:

...Arı Stüdyosu'nun işini alınca Çanakkale Seramik Fabrikası'na gittim. Fabrikanın imkânlarını kullanarak orada çalıştım. Sonra bütün işlerimi orda yaptım. Çünkü çok büyük işlerdi zaten yapılması olanaksızdı. O Arı Stüdyosunun kaplama duvarları var ya o zaman rölyefli duvar kaplaması hiç yapılmamış bir uygulamaydı. Ama fabrikada çok güzel bir muhit edindim. İşte makine mühendisi, üst düzey ustalar... Onu kalıp yaptılar bana preste bastılar ilk defa. Hepimiz orda yaptık. Ben orda çalışırken Cemil Eren de geldi oraya. O kadar metraj panonun fabrika imkanları dışında yapılması mümkün mü? Fuayedeki palyaço panosunu da orada yaptım. Ondan sonra peş peşe iş aldım. Demirtaş Kamçıl ve Rahmi Bediz'in mimarlığında (Ü. Bora'yla kişisel iletişim, 27 Mart, 2017).



Resim 80. Bora, Ü. (1968). *TRT Arı Stüdyosu Kolon Kaplamaları* [Seramik]

#### 6.1.9.3. Cemil Eren'in Seramik Panoları

Ressam Cemil Eren imzalı seramik pano şamotlu kilden yapılmıştır. Panonun kompozisyonu açık ve soyut niteliktedir ve yüzeyinde geometrik geometrik birimlerin biraraya getirilmesi ile oluşturulmuş yüksek rölyefler bulunmaktadır (Resim 81). Pano yüzeyinde panonun kesimi sırasında oluşturulan kare ve dikdörtgen formlu karolar ile derz aralıklarıyla, geometrik ve çizgisel bir zemin oluşturulmuştur. Pano mat opak fildişi ve bej renkli sırla sırlanmıştır, sır yüzeyindeki birkaç noktada sarı renkli vitray camı eritilmiştir.



TRT Arı Stüdyosu girişinde sağ duvarda yer alan seramik panoda Cemil Eren imzası bulunamamıştır. Ancak söz konusu panonun sanatsal dili ve tasarım anlayışı sanatçının imzalı panosu ile benzerlikler göstermektedir (Resim 82).



Resim 81. Eren, C. (1968). *TRT Arı Stüdyosu Panosu* [Seramik]

Cemil Eren kendisiyle yapılan röportajda o dönem Arı Sineması olan yapı için yapmış olduğu seramik panoya ilişkin şu bilgileri vermiştir:

...Arı sinemasındaki iş öyle oldu. Orada 14 m genişliğinde bir seramiğim var benim. 6m yükseklik. Kabarik şeyler, rölyefler yapılmış. Onlar doğrudan doğruya bana verildi.

Eskiz verdim. Gösterdim mimara. O kabul etti. Ondan sonra eskiz benim de tasavvurlarımın dışına çıktı. Çünkü fırınım çok küçüktü burada yapamazdım onları. Çanakkale seramik fabrikası var Çan'da. Çan'da 3 ay kaldım o fabrikada onları yaptım. Bir defa şeylerden atılmış, fırınlardan sökülüp atılmış künkler buldum. Borular, içerisi seramik gibi olmuş boyalardan. Onları kullandım ve gayet çıkıntılı duvar yaptım. O çok beğenildi tabi. Ama şeydi. Çok külfetli bir işti (E.Yavuz, 2015, s.475).

Sanatçının röportajında verdiği ölçü bilgileri TRT Arı Stüdyosu girişinde sağ duvarda bulunan imzasız seramik panonun ölçülerine uymaktadır. İlaveten sanatçının bahsettiği borular da tasarımda görülebilmektedir. İki parça olan pano şamotlu kilden yapılmıştır.

Kompozisyonu açık ve soyut niteliktedir. Geometrik formlu alçak ve yüksek rölyeflerin yer aldığı panonun yüzeyinde mat opak bej ve kahverengi sırlar kullanılmış, bazı noktalarda mangan oksitle siyah lekeler oluşturulmuş, sır yüzeylerinde kırmızı ve yeşil renkte vitray camları eritilmiştir. Panonun kesimi kare ve amorf formlu karolar oluşturularak yapılmıştır, derz aralıkları geniştir.



Resim 82. Eren, C. (t.y.). *TRT Arı Stüdyosu Panosu* [Seramik]

#### 6.1.9.4. Hamiye Çolakoğlu Seramik Panosu, Duvar Bordürü ve Kapı Tokmağı

Hamiye Çolakoğlu'nun yapıda yer aldığı bilgisine kaynaklardan ulaşılabilen seramik panosu bugün yapı içinde bulunamamıştır. Panonun yapı içindeki yeri tespit edilememiş, tahrip ya da imha edilip edilmediğine ilişkin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak sanatçının kişisel web sitesinde panonun fotoğrafı yer almaktadır (Resim 83). Yapı içinde, fuaye alanı duvarlarında yer alan seramik bordürler ile kapı tokmaklarının üzerlerinde imza bulunmamaktadır ancak bu seramiklerin fotoğrafı da yine Hamiye

Çolakoğlu'nun web sitesinde yer almaktadır. Bu seramik öğeler panonun sanatsal dil ve tasarım anlayışı ile benzerlikler göstermektedirler.<sup>24</sup>



Resim 83. Çolakoğlu, H. (1968). *Arı Sineması Panosu* [Seramik]



Resim 84. Çolakoğlu, H. (t.y.). *TRT Arı Stüdyosu Duvar Bordürü*. [Seramik]

Seramik bordür ve kapı tokmakları şamotlu kilden yapılmıştır (Resim 84). Kompozisyonları açık ve soyut niteliktedir. Yüksek rölyef alanlarında yüzey mat opak siyah ile yeşil yarı şeffaf sırla sırlanmış, alçak rölyef alanlarında sır yüzeyinde kırmızı vitray camı eritilmiştir.

<sup>24</sup> Duvar Panoları (t.y.). Erişim: 11.06.2017, <http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/index.php?menu=wall#flash>



### 6.1.10. ODTÜ Mimarlık Fakültesi

#### 6.1.10.1. Gencay Kasapcı'nın Seramik Panosu



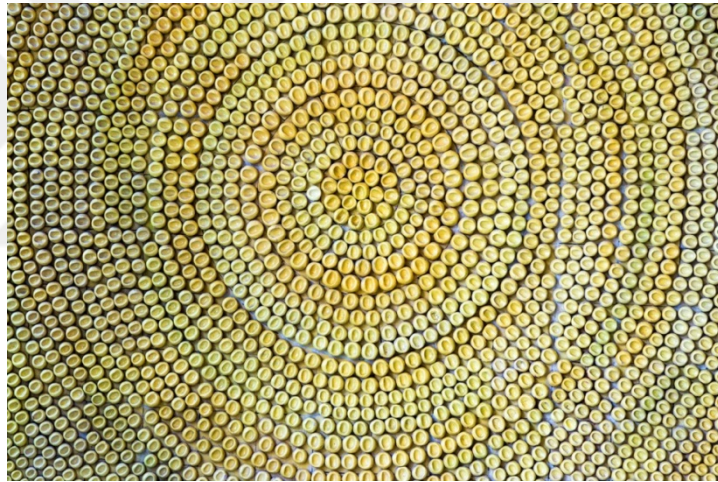
Resim 85. Kasapcı, G. (1968). *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Panosu*. [Seramik]

ORTÜ Mimarlık Fakültesi<sup>25</sup> girişinde sol duvarda yer alan seramik duvar panosu Gencay Kasapcı'ya 1968 yılında ODTÜ rektörü Kemal Kurdaş ve mimar Behruz Çinici tarafından sipariş edilmiştir (Resim 85). Pano bugün duvarın tamamını kaplamaktadır ama yapıldığı dönemde alt kısmında bulunan kalorifer peteğinin çevresini dolanarak yerleştirmiştir. Pano da şamotlu kilden yapılmıştır. Kompozisyonu açık, soyut ve optik niteliktedir. Sanatçı elde şekillendirdiği deforme edilmiş yarım küre biçimli yüksek rölyeflerle oluşturduğu modülleri, birbirine geçmeli seramik karolar üzerine yapıştırmıştır. Panonun derz aralıkları modüllerin altında kalmakta ve yüzeyde görünmemektedir. Pano yüzeyi parlak opak sarı renkte sırla sırlanmıştır (Resim 86).

<sup>25</sup> Adres: ODTÜ Kampüsü Üniversiteler Mahallesi 06800 Çankaya/Ankara

Sanatçı bu pano ile birlikte başka bir takım sanat eserlerine ilişkin eskizler üzerinde rektör ve mimar ile anlaşmış olduklarını ancak bu eserlerin gerçekleştirilememiş olduğunu belirtmektedir. Mimarlık Fakültesinde kendisine gösterilen alanın ise pano için uygun olmadığını düşünmüş ancak mimarı ikna edememiştir. Sanatçı panoyu yapma sürecini kendisiyle yapılan röportajda şöyle anlatmaktadır:

Yani eğri olan duvara ben seramiğimi koyarak o duvarı şakulüne getirecektim. Bu biraz zor bir olay tabii. Ben bunu pek yapmayı istemedim. “Başka işlerle başlayayım, bu zor iş daha sonraya kaldın.” dedim. Selim Ustayla konuştum. “Niye sana bu duvarı veriyorlar bu betonarme yanlış dökülmüş.” dedi. Bir de betonarmenin altında bir dolap şeklinde bir ısıtıcı vardı. Kapının kenarında, Mimarlık Bölümü’nün girişindeydi bu duvar. Ben “Bu modülü buradan kaldırmak gerekir.” dedim. “Yok” dedi. “Kalsın, soğuk geliyor.” Falan. İnatla bana o modülü kaldırttırmadı. Sonra anlaştık bu beş eseri yapacağım diye, uygun bir fiyat verdim. Tam dokuz ayda yaptım onu. Yaparken Behruz Beyi günün birinde ikna edeceğimi düşünerek o bir metrekaarelik boş alanı da yaptım, bütünüyle teslim ettim (G. Kasapçı ile kişisel iletişim, 29 Nisan 2017).



Resim 86. Kasapçı, G. (1968). *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Panosu* (Detay) [Seramik]

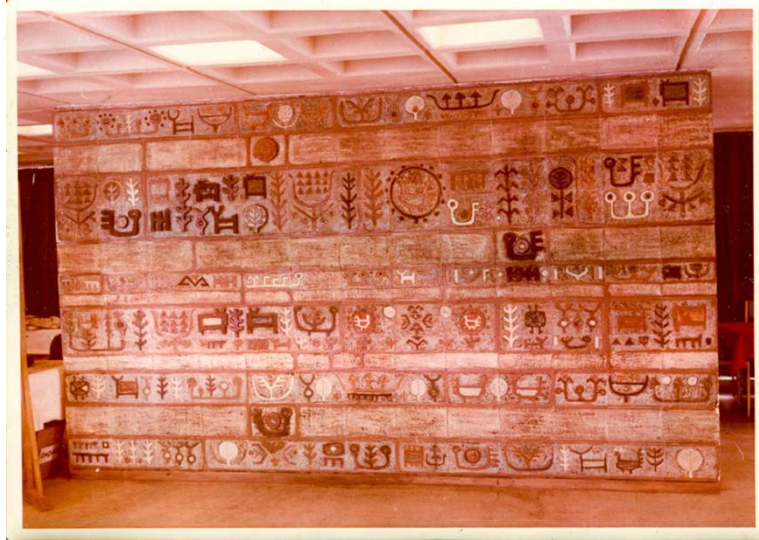
Söz konusu röportajda sanatçı panonun montajını bitirdikten sonra başına gelen talihsiz bir olayı anlatmıştır. Panonun montajının bittiği gün öğleden sonra Amerika Büyükelçisi Komer ODTÜ’yü ziyarette gelmiş ve öğrencilerin yoğun protestosu ile karşılaşmıştır. Büyükelçinin gelişi ile birlikte Mimarlık Fakültesine yerleştirilen “yeni” sanat eseri de yüzeyine kırmızı boya dökülmek suretiyle protesto edilmiştir. Mimar Dünder Elbruz ve birkaç öğrenci pano yüzeyindeki boyayı hemen o güne sabah kadar temizlemişlerdir. Bu olaydan sonra Associated Press’in o dönemdeki Ankara temsilcisi sanatçıya haber başlığı “Türkiye’de 1968 öğrenci olayları Gencay’ın panosu üzerinde başladı.” olan bir London Times gazetesi getirmiştir.

Gencay Kasapcı'nın panosu ODTÜ'nün kuruluşunun 60. yılı nedeniyle 2016 yılında düzenlenen etkinlikler kapsamında restore edilmiş, önünde bulunan kalorifer kaldırılmış ve eksik kısım sanatçıyla irtibat halinde kalınarak aslına uygun olarak yapıp buraya yerleştirilmiştir (G. Kasapcı ile kişisel iletişim, 29 Nisan 2017).

### 6.1.11. TMO Kafeteryası

#### 6.1.11.1. Erdoğan Ersen'in Seramik Paneli

Zeynep Yasa Yaman'ın Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde yazdığı 1978 tarihli lisans tezinde, o dönem Toprak Mahsulleri Ofisi kafeteryasında<sup>26</sup> yer aldığı ve Erdoğan Ersen tarafından yapılmış olduğu bilgisine ulaştığımız 1969 yılına tarihlenen seramik panel duvara ait bir fotoğraf bulunmaktadır (Resim 87).



Resim 87. Ersen, E. (1969). *TMO Kafeteryası Panosu* [Seramik]

Söz konusu seramik panel duvarın günümüzde hangi yapı içinde bulunduğu, tahrip ya da imha edilip edilmediği tespit edilememiştir. Fotoğraftan seramik panel duvarın kompozisyonunun açık, soyut ve stilize nitelikte olduğu ve kesiminin kare biçimli

<sup>26</sup> Adres: Devlet Mahallesi, Türkiye Karayolları Genel Md. Girişi, 06420 Çankaya/Ankara



karolar oluşturularak yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı arkeolojik ve folklorik tasarım unsurlarını yorumlayarak oluşturduğu motifleri, seramik panel duvar yüzeyinde oluşturduğu yatay şeritlere, yüksek rölyefler olarak yerleştirmiştir.

## 6.2. 1970'LI YILLAR

### 6.2.1. Talip Apartmanı (Talip Sineması)

#### 6.2.1.1. Hamiye Çolakoğlu'nun Seramik Panoları



Resim 88. Çolakoğlu, H. (1970). *Talip Sineması Panosu* [Seramik]

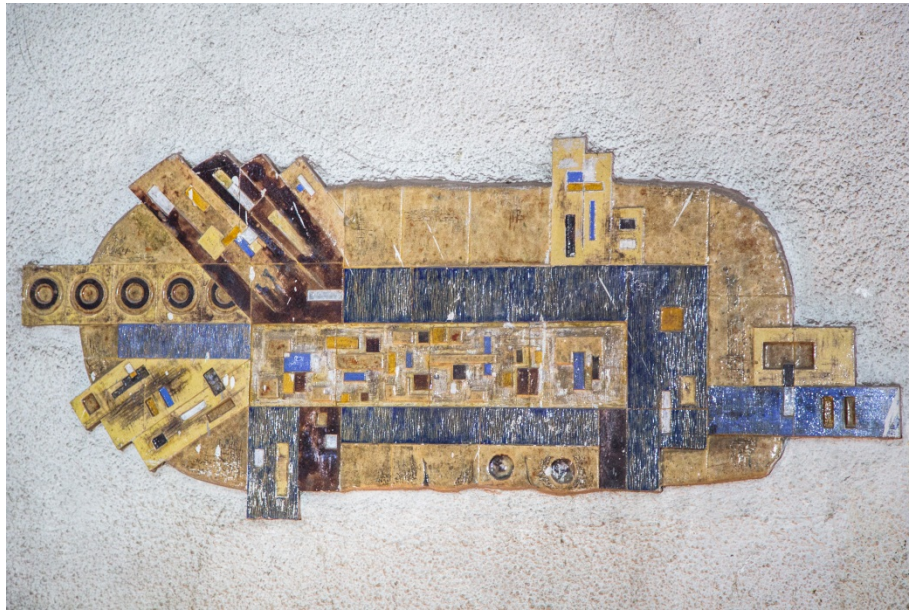
Yapıldığı dönemde mimar Nejat Tekelioğlu tarafından 1969 yılında projelendirilen Talip Apartmanı'nın<sup>27</sup> altında bulunan sinema yapısı içinde ve muhtemelen ön fuaye alanında bulunan ancak günümüzde yıkılmakta olan otopark alanındaki duvarlarda kalmış olan seramik pano üç ayrı parçadan oluşmaktadır. Parçalardan birinin üzerinde

<sup>27</sup> Adres: Tunali Hilmi Caddesi No:67 Kavaklıdere Mahallesi Çankaya /Ankara

(Resim 88) “Hamiye” imzası ve 1970 tarihi bulunmaktadır. Diğer parçalarda imza ve tarih yoktur ancak üslup özellikleri göz önüne alındığında tüm panoların aynı elden ve aynı tasarım bütünlüğüyle çıkış oldukları anlaşılmaktadır.



Resim 89. Çolakoğlu, H. (t.y.). *Talip Sineması Panosu* [Seramik]



Resim 90. Çolakoğlu, H. (t.y.). *Talip Sineması Panosu* [Seramik]



Panoların kompozisyonları açık ve soyut niteliktedir. Şamotlu kilden yapılmış olan panoların geometrik formlarla oluşturulmuş alçak rölyefler ve çizgisel dokular bulunmaktadır. Bu tasarımlar klaketi, film makarası ve şeridini anımsatmaktadırlar. Pano yüzeyinde parlak şeffaf, parlak kahverengi ve kiremit rengi sırlar ile parlak opak beyaz, mavi, lacivert, sarı, siyah ve gri renkte sırlar kullanılmıştır Pano farklı geometrik şekillerde karolar halinde kesilmiş sık derz aralıklarıyla birleştirilmiştir.

### 6.2.2. Şekerbank Genel Müdürlüğü

#### 6.2.2.1. Sadi Diren'in Seramik Panosu



Resim 91. Diren, S. ( 1970). *Şekerbank Genel Müdürlüğü Panosu*. [Seramik]



Emre Zeytinoğlu'nun 2009 tarihli “Sadi Diren Retrospektif 1957-2008” adlı kitabının 118. sayfasında, Sadi Diren'in 1970 yılına tarihlenmiş, Şekerbank Genel Müdürlüğü'nde yer aldığı belirtilen seramik panosunun bir fotoğrafı bulunmaktadır (Resim 91). Bu panonun olduğu yapı tez çalışması kapsamında tespit edilememiştir. Panonun tahrip ya imha edilip edilmediği bilgisine de ulaşılamamıştır.

Kitapta bulunan fotoğraftan panonun kompozisyonunun rölyefli ve düz dikdörtgen modüllerin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Modüllerde yüzeyde ve rölyeflerde farklı olmak üzere iki renk opak sır kullanılmıştır ancak fotoğraf siyah beyaz olduğu için sırların renkleri anlaşılamamaktadır. Modüller yüzeye serbest olarak döşenmiştir. Panonun ortasına yüksek bir Atatürk rölyefi olduğu görülmektedir ancak malzemesi anlaşılamamaktadır. Bu yüksek rölyef panonun odak noktasını oluşturmaktadır.

### 6.2.3. Ankara Yapı ve Kredi Bankası Genel Müdürlüğü

#### 6.2.3.1. Erdinç Bakla'nın Seramik Duvar Kaplaması



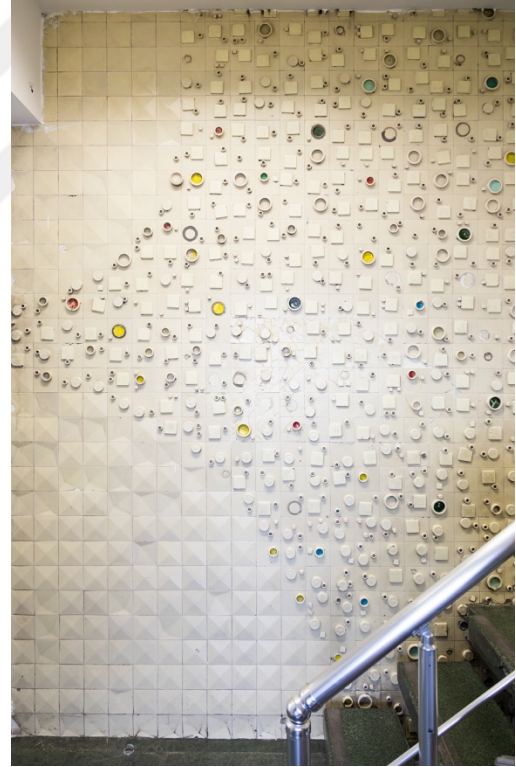
Resim 92. Bakla, E. (1970). *Yapı ve Kredi Bankası Panosu* [Seramik]

Erdoğan Bakla Yapı Kredi Bankası'nın<sup>28</sup> üç sanatçı arasında açmış olduğu bir yarışmayı kazanarak bu panoyu yapmaya hak kazanmış olduğunu ifade etmektedir (Resim 92). Sanatçı mimarların gösterdikleri yerlere modüler tasarımlar yapmıştır. O dönemde üretilmiş parçalarla çalışmanın bir yenilik olduğunu düşünen sanatçı yarışmayı kazanmasında bu tasarım pratiğini seçmesinin katkısı olduğunu düşünmektedir. Sanatçı 1960'lı ve 1970'li yıllarda mimari ve seramik birlikteliğine ilişkin şunları söylemiştir.

Bir ihtiyaçtı bu. Enteresan, mimariyle beraber giden ve iç dekorasyonda o mekânı çok etkileyip, mekâna bir sanat heyecanı getiren şeylerdi seramik panolar. Resim bile mimariyle bir bütünlük sağlamıyordu. Seramik uzun ömürlü ve kalıcıydı. Avantajları vardı. Mesela duvar resminde boyanın renk kaybetmesi söz konusudur. Bundan en çok mimarlar etkilendi. Onlar bizi buldu ve bizimle çalışır oldular (Erdoğan Bakla ile kişisel iletişim, 18 Mart 2017).



Resim 93



Resim 94

Resim 93. Bakla, E. (1970). *Yapı ve Kredi Bankası Panosu* (Detay) [Seramik]

Resim 94. Bakla, E. (1970). *Yapı ve Kredi Bankası Panosu* (Detay) [Seramik]

<sup>28</sup> Adres: Kızılay Mahallesi, Atatürk Bulvarı No:78 D:1, 06420 Çankaya/Ankara

Erdoğan Bakla'nın modüler panosu (W.4.21 m X H.3.12 m) rölyefli modüllerin duvar yüzeyine döşenmesiyle oluşturulmuştur. Kompozisyonu açık, geometrik ve soyut niteliktedir. Modüller üzerinde mat opak krem fildişi rengi sır kullanılmıştır. Rölyefli modüllerin alçak rölyef alanlarında renkli vitray camları ve seramik boyalarıyla elde edilmiş kırmızı, sarı, yeşil ve turkuaz renkleri kullanılmıştır. Zaman içindeki yapıdaki mimari değişiklikler ve kullanım yoğunluğu nedeniyle pano tahrip olmuş; yüzeyinde sır dökülmeleri ile modüllerde kopmalar meydana gelmiştir. Sanatçı panonun üzerine tarihi ve kendi imzasını üzerinde yüksek harf ve rakam rölyefleri olan karolar kullanarak atmıştır. Bakla, rölyefli modüllerde derinlik etkisini güçlendirmek istediği yerlerde mangan oksitle gölgelendirme yapmıştır (Resim 93, 94).

Erdoğan Bakla panosu endüstriyel tasarım pratiğinden yola çıkan bir teknikle ancak atölye ortamında sanatçı tarafından bizzat üretilmiştir. Bunun yanı sıra kompozisyonu sanatsal anlatım dili de oldukça güçlüdür. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi mezunu olan sanatçı bu yaklaşımını eğitimdeki Bauhaus etkisine bağlamaktadır:

Bu Alman Hocalarımızdan dolayı biz stajımızı Almanya'da yaptık. Selb şehrinde. Çekoslovakya sınırında ufak bir şehirdir. Burası porselen şehridir. Rosenthal, Hutschenreuther, Heinrich, Jaeger... Bütün fabrikalar oradadır. Biz de orada staja gittik ve tam bu işin içinde yoğrulduk. Birebir bir endüstriyel fabrika nasıl işliyor orada gördük. Stajımı yaptığım yıl orada Rosenthal o kadar çok kültür sanat etkinlikleri yapıyordu ki... Mesela The Modern Jazz Quartet geldi oraya. Ufacık bir şehir ama bütün dünya sanatı ile iç içe. Picasso seramik yapmaya geliyor. Herkes orada. Zaten okulda Hakkı İzzet'in asistanıydım. Dolu dolu yaşadık. Bauhaus'un ne olduğunu, nasıl geliştiğini takip ettik (Erdoğan Bakla ile kişisel iletişim, 18 Mart 2017).

#### 6.2.3.2. Ruzin (Gerçin) Galatalı'nın Seramik Panosu

Yapı Kredi Bankası çalışanları ile yapılan sözlü görüşmelerde yapının bugün mimari olarak oldukça fazla değişikliğe uğrayarak birimlere bölünmüş olan üst katında Ruzin Galatalı'nın panosunun yapıldığı tarihte yemekhane bulunduğu bilgisine ulaşılmıştır. Bugün panonun parçaları farklı birimler içinde kalmıştır ve bir bütün olarak algılanması güçleşmektedir (Resim 95).



Resim 95. Galatalı, R. (1970). *Yapı Kredi Bankası Panosu* [Seramik]



Resim 96. Galatalı, R. (1970). *Yapı Kredi Bankası Panosu* (Detay) [Seramik]

Panonun (W.12.89 m X H.110 cm) kompozisyonu açık ve figüratif niteliktedir. Panonun tasarımında kuş, mahalle ve ağaç gibi motifler stilize edilerek rölyefler ve dokular ile derinlik etkisi güçlendirilerek kullanılmıştır. Bu motifler mat opak, beyaz, sarı, turuncu, yeşil, mavi ve mor renklerde sırlanmıştır. Pano şamotlu kilden kullanılmıl zeminde mat opak yeşil sırlar ile oksitlere toprak tonlarında renklendirilmiş mat şeffaf sırlar kullanılarak natürel bir renk skalası oluşturulmuştur (Resim 96).



#### 6.2.4. Uzay Sineması

##### 6.2.4.1. Ülkü Bora'nın Seramik Panosu

Ülkü Bora otobiyografisinde 1970 yılında Talat Paşa Bulvarı'nda yapılmakta olan Uzay Sineması'nın mimarından (Özcan Bey) fuaye duvarı için 24 metrekare bir pano işi aldığını belirtmiştir. Sanatçı bu panoyu aynı yıl Ankara'da açtığı atölyesinde yapmıştır (Bora, 2015, s. 30). Panonun malzeme bilgisine kaynaklardan ulaşamamaktadır. Sanatçının kişisel arşivinden ulaşılan fotoğrafta panonun kompozisyonunun soyut ve geometrik olduğu sır renklerinin ise kahverengi tonlarda olduğu anlaşılmaktadır (Resim 97).



Resim 97. Bora, Ü. (1970). *Uzay Sineması Panosu* [Seramik]



### 6.2.5. Hülya Restoran

#### 6.2.5.1. Ülkü Bora'nın Seramik Panosu

Ülkü Bora daha önce Uzay Sineması'nda çalıştığı mimardan (Özcan Bey) Çankaya'da bulunan Hülya Restoran'ın iki duvarı için seramik duvar kaplama işini siparişini almıştır. Toplam olarak 32 metrekarelik bir alandır. Sanatçı bu büyüklükteki seramik duvarı kendi atölyesinin imkânlarında gerçekleştirememiş ve daha önce de çalıştığı Çan'da bulunan Çanakkale Seramik Fabrikası'na gitmiştir. Sanatçının otobiyografisindeki anlatımlarından burada sır denemelerini kendisinin yaptığını anlaşılmaktadır (Bora, 2015, s.. 30-31).



Resim 98. Bora, Ü. (1970). *Hülya Restoran Panosu* [Seramik]

Sanatçının kişisel arşivinde Hülya Restoran'daki seramik duvar önündeki oturma gruplarında oturur halde poz verdiği bir fotoğraf bulunmaktadır (Resim 98). Bu fotoğraftan seramik duvarın yüzeyinde yoğun çizgisel dokular olduğu anlaşılmaktadır. Duvar yüzeyinde şişe, çanak veya güveç gibi geleneksel çömlekçilik formlarının alçak

ve yüksek rölyefler halinde yer aldıkları görülmektedir. Pano yüzeyinin mat opak yeşil sır ile sırlanmış olduğu ve yüzeydeki çizgisel dokuların bakır oksitle belirginleştirildiği söylenebilmektedir. Sanatçının seramik yüzeye ise kahverengi ve toprak sarısı tonlarında sırlanmış çömlekçi formlarını doğrudan yerleştirmesi oldukça dikkat çekici ve ayrıksı bir uygulama olmuştur. Sanatçı Çanakkale bölgesindeki çömlekçilik geleneği ile modern mimarlık ve kamusal sanat arasında bir köprü kurmuş, bu seramik duvarın teması ile mimari yapının işlevi arasında doğrudan bir ilişki de tanımlamıştır. Kendisiyle yapılan röportajda ise bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Tasarımı yapının işlevi ruhen etkiliyor. Ama seni mecbur eden bir şey yok.” (Ü. Bora’yla kişisel iletişim, 27 Mart, 2017).

## 6.2.6. Sosyal Çarşısı ve İş Hanı

### 6.2.6.1. Ülkü Bora’nın Seramik Duvar ve Kolon Kaplamaları



Resim 99. Bora, Ü. (1971). *Sosyal Çarşısı Kolon Kaplamaları* [Seramik]

Soysal Çarşısı'nın<sup>29</sup> girişlerinden birinde bulunan duvar kaplamasının bugün yapıda yapılan mimari değişiklikler nedeniyle üstü kapatılmıştır. Herhangi bir zarar görüp görmediği anlaşılmamaktadır. Çarşı içindeki kolonların üzerindeki seramik kolon kaplamaları (Resim 99) ile iş hanının kat asansörlerinin bulunduğu duvarlarda seramik kaplamalar yer almaktadır. Bu seramiklerin üzerinde Ülkü Bora imzası ve 1971 tarihi bulunmaktadır.

Sanatçı otobiyografisinde Soysal Çarşısı ve İş Hanı inşaatı sırasında seramiklerin siparişini mimar Demirtaş Kamçıl'dan doğrudan aldığını, Kamçıl ile 148 metrekare duvar kaplaması ile 150 metrekare kolon kaplaması yapmak üzere anlaştıklarını belirtmektedir. Bu seramiklerden kolon kaplamaları Ankara'da sanatçının atölyesinde, duvar kaplamaları ise Çan'da Çanakkale Seramik Fabrikası'nda yapılmıştır. Sanatçı duvar kaplamaları için modelini yapmış olduğu rölyefli karoların fabrikada preslerde basılmış olduklarını ifade etmektedir (Bora, 2015, s. 32-33).

İş hanı katlarında katlara çıkan asansörlerin girişlerinin bulunduğu duvarlara yapılan duvar seramiği uygulaması hanın 6 katında da bulunmaktadır (Resim 100, 101, 102, 103, 104, 105).



Resim 100. Bora, Ü. (1971). *Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması* [Seramik]

<sup>29</sup> Adres: Cumhuriyet Mahallesi, 06420 Çankaya/Ankara

Sanatçının bu yapının çarşı kısmında yer alan kolon kaplamalarındaki rölyefli karolar ile iş hanı katlarındaki rölyefli karolar derinlikleri bakımından farklıdır. Kolonlardaki rölyeflerin her biri sanatçı tarafından elde şekillendirilmiştir. Ancak iş hanı katlarındakiler fabrika ortamında kalıplara basılarak çoğaltılmıştır.



Resim 101. Bora, Ü. (1971). *Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması* [Seramik]

Soysal Çarşısı ve İş Hanı seramikleri çağdaş seramik sanatçısının endüstriyel tasarımcıya dönüşmesini örneklemesi bakımından önemlidir. Sanatçı Ülkü Bora'nın eğitim programında Bahusus etkisinin yoğun olarak görüldüğü Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu mezunu olmasının bu dönüşümde gösterdiği kıvraklıkta etkisi olmalıdır. Ancak daha önce de birlikte çalıştığı Çanakkale Seramik Fabrikası bünyesindeki mühendisler ve teknik personel ile kurduğu işbirliği ona çok daha önemli katkılar sağlamıştır. Sanatçı bu deneyimini şöyle aktarmaktadır:

...Arı Stüdyosu'nun işini alınca Çanakkale Seramik Fabrikası'na gittim. Fabrikanın imkânlarını kullanarak orada çalıştım. Sonra bütün işlerimi orda yaptım. Çünkü çok büyük işlerdi zaten yapılması olanaksızdı. O Arı Stüdyosunun kaplama duvarları var ya o zaman rölyefli duvar kaplaması hiç yapılmamış bir uygulamaydı. Ama fabrikada çok güzel bir muhit edindim. İşte makine mühendisi, üst düzey ustalar... Onu kalıp yaptılar bana preste bastılar ilk defa. Hepimiz orda yaptık. Ben orda çalışırken Cemil Eren de geldi oraya. O kadar metraj panonun fabrika imkânları dışında yapılması mümkün mü? Fuayedeki palyaço panosunu da orada yaptım. Ondan sonra peş peşe iş aldım. Demirtaş Kamçıl ve Rahmi Bediz'in mimarlığında (Ü. Bora'yla kişisel iletişim, 27 Mart, 2017).





Resim 102. Bora, Ü. (1971). *Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması* [Seramik]



Resim 103. Bora, Ü. (1971). *Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması* [Seramik]





Resim 104. Bora, Ü. (1971). *Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması* [Seramik]



Resim 105. Bora, Ü. (1971). *Soysal İş Hanı Duvar Kaplaması* [Seramik]

### 6.2.7. Akman Oteli

#### 6.2.7.1.Ülkü Bora'nın Seramik Duvar Ve Kolon Kaplamaları



**Resim 106**



**Resim 107**

Resim 106. Bora, Ü. (1972). *Akman Oteli Duvar Panosu* [Seramik]

Resim 107. Bora, Ü. (1972). *Akman Oteli Kolon Kaplaması* [Seramik]

Ülkü Bora Akman Oteli için 18 m<sup>2</sup>'lik seramik duvar panosunu ve kolon kaplamalarını kendi atölyesinde yapmıştır (Bora, 2015, s.33). Söz konusu yapı tez çalışması kapsamında bulunamadığından, panoların günümüzde var olup olmadıkları bilgisine de ulaşılammıştır. Sanatçının kişisel arşivinde bu yapıdaki panolara ait üç fotoğraf bulunmaktadır. Bu üç fotoğraftan söz konusu seramiklerin kompozisyonları arasında bir benzerlik olmadığı, tamamen farklı tasarımlarla oluşturuldukları anlaşılmaktadır. Fotoğraflardan kompozisyonlarının açık soyut nitelikte olduğu söylenebilmektedir. Bu panoların birinde sanatçı geometrik formlu yüksek rölyefler ve metalik sırlar kullanmıştır (Resim 106). Kolon kaplaması ahşap çerçeve içine yerleştirilmiştir, pano yüzeyindeki geometrik formlu yüksek rölyefler ve stizie motifler mat opak kahverengi ve yeşil renklerde sırlarlar sırlanmıştır (Resim 107). Duvar kaplaması da yine rölyefli

karoların yüzeye döşenmesiyle oluşturulmuştur. Mat opak yeşil ve kehverengi sırlar ile parlak turkuaz ve beyaz sırların kullanıldığı fotoğraflardan anlaşılabilir. Alçak rölyef alanlarındaki kırmızı, mor ve yeşil renklerin sırlardan mı yoksa eritilmiş vitray camlarından mı elde edildiği tam olarak anlaşılamamaktadır (Resim 108).



Resim 108. Bora, Ü. (1972). *Akman Oteli Duvar Panosu* [Seramik]

### 6.2.8. DT Şinasi Sahnesi ( Lale Sineması)

#### 6.2.8.1. Hamiye Çolakoğlu'nun Seramik Paneli

Sanatçının Şinasi<sup>30</sup> Sahnesi'nin ön fuaye alanında bulunan konkav kavisli panelin ön yüzüne yerleştirdiği panosunun kompozisyonu açıktır. Tasarımda hem soyut hem stilize figüratif unsurlar bir arada kullanılmıştır. Yüksek rölyef ve doku kullanımı yoğundur. Pano şamotlu kilden yapılmıştır. Pano yüzeyinde parlak şeffaf sır ile opak parlak turkuaz, beyaz ve siyah sırlar kullanılmıştır. Sır altında oksitler kullanılarak

<sup>30</sup> Adres: Remzi Oğuz Arık Mahallesi, Tunus Caddesi No:92, 06680 Çankaya/Ankara



gölgelendirme yapılmıştır. Kare ve dikdörtgen karolar şeklinde kesilen panonun derz aralıkları sıktır (Resim 109).



Resim 109. Çolakoğlu, H. (1972). *DT Şinasi Sahnesi Paneli* [Seramik]

### 6.2.9. DT Akün Sahnesi

#### 6.2.9.1. Attila Galatalı Seramik Duvar Panoları

Akün Sahnesi'nde<sup>31</sup> bulunan, Attila Galatalı'nın modüler seramik panolarından olan panonun soluk renk skalası da sanatçının işleri içinde farklıdır. Fuaye ve gişe arasında bulunan duvarın ön ve arka yüzeylerinde devam eden bir biçimde yerleştirilen modüler panonun kompozisyonu açıktır. Panonun arka düzleminde dokulu kare karoların döşenmesiyle oluşturulmuş bir seramik zemin bulunmaktadır. Bu zemin üzerinde farklı boyutlarda deforme edilmiş geometrik modüllerin bir araya getirilmesi ile oluşturulan yüksek bir rölyef oluşturulmuştur. Zemin mat opak fildişi rengi sırla sırlanmıştır. Modüllerin renklendirilmesinde ise opak parlak beyaz, mavi, turkuaz sırlar ile mat fildişi ve altın rengi sırlar kullanılmıştır (Resim 110, 111).

<sup>31</sup> Adres: Remzi Oğuz Arık Mahallesi, 06540 Çankaya/Ankara



Resim 110. Galatalı, A. (1972). *DT Akün Sahnesi Duvar Panosu* [Seramik]



Resim 111. Galatalı, A. (1972). *DT Akün Sahnesi Duvar Panosu* [Seramik]



### 6.2.10. Öncüoğlu Mimarlık (RV Restoran)

#### 6.2.10.1. Ülkü Bora'nın Seramik Panosu ve Bar Bankosu

Günümüzde Öncüoğlu Mimarlık Ofisi<sup>32</sup> olarak kullanılan ancak geçmişte Ankara'nın önemli restoranlarından biri olan RV Restoran'ın bulunduğu yapıda Ülkü Bora'nın bir panosu bulunmaktadır. Sanatçının arşivinde bulunan fotoğraflarda söz konusu panonun yapıldığı dönemde bar bankosu üzerine yerleştirilmiş olduğu görülmektedir (Resim 112). Öncüoğlu Mimarlık yapıyı yenilerken bar bankosunu değiştirmiş panoyu da yeni bankoya göre yeniden yerleştirmiştir (Resim 113). Bu süreçte pano hiçbir zarar görmemiştir.



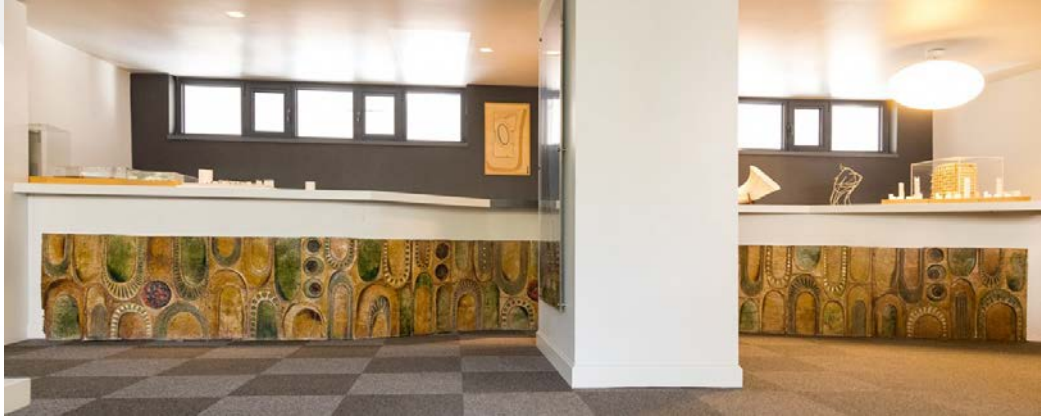
Resim 112. Bora, Ü. (1972). *RV Restoran Panosu* [Seramik]

Panonun kompozisyonu açık ve soyut niteliktedir. Pano şamotlu kilden yapılmıştır. Pano yüzeyi dairesel ve yarım oval formlarda alçak rölyefler ve çizgisel dokularla oluşturulmuştur. Panoda geniş yüzeyler parlak şeffaf sırla sırlanmış, kilden gelen renk de değerlendirilmiştir. Bazı bölgelerde şeffafa yeşil sır ve sır yüzeyinde kırmızı vitray

<sup>32</sup> Adres: Remzi Oğuz Arık Mahallesi, 06540 Çankaya/Ankara

camı kullanılmıştır. Derinlik etkisinin öne çıkarılmak istediği yerlerde oksitlerle gölgelendirme yapılmıştır (Resim 114) .

Sanatçı otobiyografisinde bu yapıda barın önündeki panosunun dışında bir de restoran duvarına pano yaptığını belirtmiştir. Duvar panosunun fotoğrafı da sanatçının arşivinde yer almaktadır (Resim 115). Bu fotoğrafta söz konusu panonun kompozisyonunun açık ve soyut olduğu görülmektedir. Fildişi tonlarda sırlanmış olan panoda yüksek amorf rölyefler ve çizgisel dokular bir arada kullanılmıştır. Derinlik etkisinin oksitlerle güçlendirilmiş olduğu fotoğraftan anlaşılmaktadır. Öncü Mimarlık ile tez çalışması kapsamında yapılan görüşmede, yapıya taşındıklarında bu panonun onarılamaz halde parçalanmış olduğu bilgisine ulaşılmıştır.



Resim 113. Bora, Ü. (1972). *Öncüoğlu Mimarlık Panosu* [Seramik]



Resim 114. Bora, Ü. (1972). *Öncüoğlu Mimarlık Panosu* (Detay) [Seramik]



Resim 115. Bora, Ü. (1972). *RV Restoran Panosu* [Seramik]

### 6.2.11. Karayolları Genel Müdürlüğü

#### 6.2.11.1. Ülkü Bora'nın Seramik Panosu

Sanatçı Karayolları Genel Müdürlüğü'nün<sup>33</sup> giriş holünde 42 metrekarelik duvar panosu yapmıştır. Atölyesi bu büyüklükte bir panoyu çalışmaya olanak tanımadığından sanatçı bu panoyu da Çanakkale Seramik'in Çan'da bulunan fabrikasında yapmıştır (Bora, 2015, s. 34). Sanatçının arşivinde bulunan fotoğraflardan söz konusu panonun farklı boyutlardaki rölyefli karoların geometrik ve kapalı nitelikteki bir kompozisyonla yüzeye döşendiği anlaşılmaktadır. Panonun geniş yüzeyleri parlak opak kahverengi ve fildişi tonlarında sırlarla sırlanmıştır. Kompozisyonun ana motifini oluşturan kare biçimli alçak rölyef alanlarında parlak mavi, turkuaz, yeşil ve kırmızı renkler kullanılmıştır, ancak bu renklerin şeffaf parlak sırlarla mı yoksa renkli vitray camlarıyla mı elde

<sup>33</sup> Adres: Devlet Mahallesi, Türkiye Karayolları Genel Md. Girişi, 06420 Çankaya/Ankara



edilmiş oldukları fotoğraflardan anlaşılmamaktadır (Resim 116). Karayolları Genel Müdürlüğü giriş holünde tez çalışması sırasında yapılan keşif sırasında söz konusu pano bulunamamıştır. Panonun tahribi ya da yıkımı hakkında bilgiye ulaşılammıştır.



Resim 116. Bora, Ü. (1972). *Karayolları Genel Müdürlüğü Panosu* [Seramik]

## 6.2.12. PTT Müzesi

### 6.2.12.1. Ülkü Bora'nın Seramik Duvar Kaplamaları

Sanatçı PTT Genel Müdürlüğü Eğitim Merkezi Müze Müdürlüğü<sup>34</sup> binasına mimar Özcan Bey adındaki kişiden 250 metrekare civarında seramik duvar kaplaması siparişi almıştır. Bora'nın atölyesi bu büyüklükte bir panoyu çalışmaya olanak tanımadığından sanatçı bu panoyu da Çanakkale Seramik'in Çan'da bulunan fabrikasında yapmıştır (Bora, 2015, s. 41). Sanatçının arşivinde bulunan fotoğraftan rölyefli karoların duvar

<sup>34</sup> Adres: Anafartalar Mahallesi, Atatürk Bulvarı No:13, 06050 Altındağ/Ankara

yüzeyine döşenmesiyle oluşturulmuş olduğu ve karoların mat opak kahverengi tonlarında sırla sırlanmış olduğu anlaşılmaktadır (Resim 117).



Resim 117. Bora, Ü. (1973). *PTT Müzesi Panosu* [Seramik]

### 6.2.13. Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi İç Hastalıkları

#### 6.2.13.1. Ömür Bakırer'in Seramik Panosu

Hastane yapısı içindeki diğer seramik panolardan çok ileri bir tarihte 1978 yılında yapılmış olan Ömür Bakırer imzalı pano günümüzde hastane kayıt bankosunun arkasındaki duvarda bulunmaktadır (Resim 118). Amorf biçimli ve büyük ölçekli olan pano şamotlu kilden yapılmıştır. Panonun kompozisyonu açık, soyut ve renkçi niteliktedir. Pano yüzeyinde daire formunda yüksek rölyefler ve geniş yüzeye yayılan sünger dokusu kullanılmıştır (Resim 119). Sanatçı üzerinde delik bulunan bir duvarı örtmek için yaptırıldığını belirttiği bu panonun yapım sürecini şöyle anlatmaktadır (Ömür Bakırer ile kişisel iletişim, 20 Haziran 2017):



...Söğüt Fabrikası hediye toprak yolladı. Bizim fakültede de pişirme izni verdiler. O zaman atölyem de yoktu. Evde ürettim bunu. Bir yukarda küçük odam vardı bloğun en tepesindeki katta. Bir de kendi evimde küçük bir odam vardı. Orada ürettim bunları böyle yemek masaları üzerinde falan, üretildi kurutuldu. Parça parça... Sonra taşındı bizim bölüme orada fırımlandı, bitti...

...İşte o pano bitti, montajı yapıldı, bir teşekkür plaketi verdiler törenle. Taşıma suyla ve sırf istenmeyen bir duvarı kapatmak için yapıldı. Sonra diş hekimleri “Bu azı dişine benziyor.” Dediler. Ben de baktım baktım “Nerden benzetti?” diye ama doğru herhalde. Kırmızıları falan var. Kanlı bir azı dişi diye düşünülebilir. Hiç benim öyle bir fikrim yoktu aklımda. Deliği kapatmaya çalışıyordum...

...Söğüt’ten sır da geldi. Toprağa uygun sır... Ben o uygun sırn içine yalnız cam tozlarını karıştırarak, boya yok, renk yok, oksit falan yok... Sırf o renkler cam tozuyla verilmiştir. Onları karıştırarak camla onun arasında doğal bir geçiş yapmaya çalıştım. Seramik kısımda sırda oksit kullanmadım...

...Ben kendi boyamı kendim hazırlarım. Cam tozunu oksitlerle karıştırır, tekrar potada eritir, eriyik haldeyken suya döker paralar, öğütürüm. Kimya Bölümü’nün öğütücülerinde...



Resim 118. Bakırer, Ö. (1978). *Hacettepe Hastanesi Panosu* [Seramik]

Ömür Bakırer’in seramik panosunun önünde bulunan hastane kayıt bankosu pano yapıldıktan sonraki yıllarda bulunduğu yere yerleştirilmiştir. Aynı duvarda saat, bayrak ve çeşitli uyarı levhaları yer almaktadır. Bankonun üzerindeki camlı bölümde de yine dijital göstergeler, posterler, uyarı ve yönlendirme levhaları bulunmaktadır. Bu durum panonun izleyen kişilerce algılanması güçleştirmekte herhangi bir estetik deneyim yaşanmasına olanak tanımamaktadır. Aynı banko yerleştirmesi Attila Galatalı panosunun da bir yüzünü benzer şekilde kapatmıştır.

Bakırer, kendisiyle tez kapsamında yapılan röportajda, panonun yıllar içinde pek çok defa tahrip edildiğini ve kendisi tarafından onarıldığını ifade etmiştir.



Resim 119. Bakırer, Ö. (1978). *Hacettepe Hastanesi Panosu* (Detay) [Seramik]

Malcolm Miles “Art, Space And The City” adlı kitabında (2005) 19. yüzyıldan itibaren sağlık yapılarında sanat eseri kullanımının ve mimarlık sanat birlikteliğinin sürdürüldüğünü belirtmektedir. Bu anlayış sanatın iyileştirici etkilerinden yararlanmak, kamusal mekânlara kültürel bir boyut ekleyerek söz konusu yapıları daha insancıl hale getirmek ve hasta ya da ziyaretçi geldiğinde karşılama ve güven hissi yaratmak isteğine dayanmaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ise hem dekoratif hem de performatif olarak hastane hayatının içine dâhil olan sanat artık hastane mimarlığının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Duvar resmi, vitray, seramik pano gibi sanatlar, günümüze geldiğinde çağdaş sanat koleksiyonlarını da içeren geniş bir perspektifte hastane yapısı içinde yer almaktadır.

Hacettepe Üniversitesi Çocuk Hastanesi giriş katı bugün taşınmaz bir koleksiyon sergisi niteliğindedir. Bu bölüm sıra bekleme alanı olduğu için hastaneye gelen ziyaretçi ve hastaların seramik duvar panoları ile uzun süre temaşa etme olanakları da bulunmaktadır. Ancak özellikle Ömür Bakırer panosunun günümüzde bulunduğu durum sanat eserinin korunmasına ve sergilenmesine yönelik ihmalleri göz önüne sermektedir. Bakırer açıkça kendi yaptığı panonun mimari bir kusuru kapatmak için dekoratif kaygılarla yaptırılmış olduğunu, hastane sakinleri tarafından sahiplenilmediğini ve korunmadığını düşünmektedir (Ömür Bakırer ile kişisel iletişim, 20 Haziran 2017).

## 7. BÖLÜM

### SERAMİK DUVAR PANOLARININ KORUMA VE ONARIMI HAKKINDA

Sanat eserlerinin yaşatılabilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için koruma ve onarım yapılması büyük önem taşımaktadır. Sanat eserlerinin özgünlüğüne veya yaşamına zarar verecek müdahaleleri kontrol altında tutabilmek amacıyla, çeşitli kriterler belirlenerek uluslararası tüzükler hazırlanmıştır. Söz konusu tüzükler arasında, daha önce hazırlanmış olan antlaşmaları kapsamlı olarak ele alışıyla da önem kazanmış olan, 1964 tarihli 16 maddelik “Venedik Tüzüğü” dür. Bu tüzük gerek taşınır gerekse taşınmaz eserlerin restorasyonu sırasındaki müdahale sınırlarının belirlemekte ve çağdaş restorasyon kriterlerinin temelini oluşturmaktadır.

Venedik Tüzüğü’nde “tarihi kültür varlığı” kavramı yalnızca mimari eserler gibi büyük sanat eserlerini değil, bir uygarlığın, önemli bir tarihsel gelişmenin tanıklığını yapan, kültürel anlam kazanmış, kentsel ya da kırsal unsurları da kapsamaktadır. Tüzük, kültür varlıklarını hem bir sanat eseri hem de tarihi belge olarak konumlandırarak korunmasında ve onarılmasında sürekliliğin sağlanması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Venedik Tüzüğü, bir kültür varlığını, tanıklık ettiği tarihin ve içinde bulunduğu ortamın ayrılmaz bir parçası olarak kabul etmektedir. Tüzüğe göre, bulunduğu çevre ile birlikte bir kültür varlığının korunması, eserin kütle ve renk ilişkilerini değiştirecek hiçbir yeni eklentiye, yok etmeye ya da değiştirmeye izin verilmeksizin yapılmalıdır. Tüzükte kültür varlığının tümünün, ya da bir parçasının başka bir yere taşınmasının, kültür varlığının korunması bunu gerektirdiği ya da çok önemli ulusal veya uluslararası çıkarların bulunduğu durumlar dışında kabul edilemez olduğu belirtilmektedir.

UNESCO (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü ), ICCROM (Kültür Varlıklarını Koruma ve Restorasyon Uluslararası Araştırma Merkezi), ICOMOS (Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi) ve ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi) gibi

dünya kültürel mirasının korunması alanında etkin olan uluslararası kuruluşların üyesi olan Türkiye’de, kültür varlıklarının korunması ve onarımı konusunda yapılan uygulamalara uluslararası düzeyde kabul edilen etik kurallar yön vermektedir. Ancak taşınmaz ve taşınabilir kültür varlıkları ile ilgili sorunların yaşanmakta olduğu da bir gerçektir. Tez kapsamında Ankara’da bulunan seramik duvar panolarının bir kısmının bulundukları yapı ile birlikte yıkılmış olduğu tespit edilmiştir. Bazı panolar yapılar yıkılırken yerinden kaldırılmıştır ancak bu çalışmaların koruma ve onarım kriterlerine uygun olup olmadığı tartışmalıdır. Çünkü söz konusu çalışmalar her zaman bilimsel yöntemler ışığında yürütülmemekte ve akademik danışma heyetlerince desteklenen resmi kurumlarca etkin bir biçimde denetlenmemektedir. 23.07.1983 tarihli ve 18113 sayılı Resmi Gazete ’de yayınlanan, 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu; korunması gerekli taşınır ve taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları ile ilgili tanımları belirlemek, yapılacak işlem ve faaliyetleri düzenlemek, bu konuda gerekli ilke ve uygulama kararlarını alacak teşkilatın kuruluş ve görevlerini tespit etmek üzere düzenlenmiştir. Ancak söz konusu kanun sanat eserlerinin korunması ve onarımı konusunda yeterli olmamaktadır.

Tez kapsamında Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma Ve Onarım Bölümü Dekan Yardımcısı Doç. Dr. Cengiz Çetin ile konuya ilişkin yapılan röportajda 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu’na ilişkin olarak şunları söylemiştir:

...Arkeolojik kültür varlıkları için bir derece ama sanat eserleri için aynı derecede bir koruma örtüsünün var olduğunu düşünmüyorum. Sanat eserleri özelinde 2863 sayılı kanunun kapsamına girmiyor örneğin. Dolayısıyla daha fazla risk altındalar. Hani bunun çok da örneğini görüyoruz, bir yere sorulmadan kimsenin haberi olmadan bunlar yok edilebiliyor. Yok edildiklerinde de kimse sorumlu tutulmayabiliyor. Yani sanatçısı ya da sanatçısının varisleri bir müdahalede bulunmuyor, bir mahkeme vs. yoluna gitmiyorsa çok da bir cezayla da karşılaşmıyorlar. Gitseler de karşılaşmıyor olabilirler. Dolayısıyla bu konuda bir yasal düzenleme gerekir bence. ...2863 sayılı kanun yeterli mi, arkeoloji ve kültür varlıklarını koruma anlamında? Onun da birçok eksigi var. Ama hiç değilse öyle bir yasa var ve bir dereceye kadar onları koruma şansımız var. ...Bir de - bu söyleyeceğim hem kültür varlıkları için, yani 2863 sayılı kanun kapsamına giren kültür varlıkları için hem de sanat eserleri için geçerli – onların korunması yapılırken de her türlü yöntemin yapıldığı bir koruma işlemi yapılabiliyor. Yapılan işlemi denetleyen, onun doğruluğunu, o malzemeye uygunluğunu denetleyen bir kurum yok. Arkeolojik alanlarda belki kazı başkanı var. Bir de müze, bakanlık temsilcisi var belki onlar biliyorlarsa bu konuyu, yapılan işi bir derecede müdahil olabilirler. Ama sanat eserlerinde çok daha bir serbestlik var. İsteyen istediğini yapıyor. Dolayısıyla isteyen

istediğini yapamaz bir düzenlemeye ihtiyaç var (Cengiz Çetin ile kişisel iletişim, 12 Aralık 2017).

### **7.1. TAŞINMAZ KÜLTÜR VARLIKLARI OLARAK SERAMİK DUVAR PANOLARI**

Ankara’da kamusal alanlarda bulunan ve 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen seramik duvar panolarının, “kültürel açıdan özgün değer taşıyan güzel sanatlar” olarak değerlendirilmesi mümkündür. Türkiye’de çağdaş seramik sanatının gelişim evresinde, önemli sanatçılar tarafından kamusal sanat eserleri olarak yapılmış söz konusu seramik panolar, 2863 sayılı kanunun 1. maddesinde "kültür varlıkları" olarak tanımlanan, taşınır ve taşınmaz varlıklar kapsamında değerlendirilmektedir. Venedik Tüzüğü göz önünde bulundurulduğunda, bu panoların kültürel anlamlarının bulundukları kamusal yapılarla bütünleşmiş olduğu, bir dönemin estetik anlayışını yansıttıkları, kentsel belleğin ve kültürel mirasın önemli unsurları olarak içinde bulundukları kamusal alanın ayrılmaz birer parçası oldukları ortaya çıkmaktadır. Bu bakış açısı söz konusu seramik panoları taşınmaz kültür varlıkları olarak nitelememize olanak tanımaktadır. Bu takdirde yalnızca kamusal seramik eserlerin korunması değil, bulundukları tarihi çevrenin de korunması gerekliliği doğmaktadır. Ankara’da 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen seramik duvar panoları, bulundukları kamusal yapılar ve bu yapıların bulunduğu kamusal alanlarla bütünleşik olarak değerlendirilmelidir.

Sanat eserleri mekânsal bağlamlarından koparılmaksızın, kent hafızasında yer etmiş kentsel pratiklerle uyum sağlayacak biçimde, “koruma alanı” tanımlanmalı ve korunmalıdır. Bu koruma alanı kültür ve tabiat varlıklarının sürdürülebilirlik ilkeleri doğrultusunda oluşturulmalı ve arkeolojik, tarihi, doğal, mimarî, demografik, kültürel, sosyo-ekonomik, mülkiyet ve yapılaşma verilerini içeren alan araştırmalarına dayalı olarak geliştirilmelidir. Nitekim 2863 sayılı kanun sit alanlarının, ören yerlerinin ve tarihi eserlerin koruma alanlarının doğal bütünlüğü içerisinde, etkin bir şekilde korunması, yaşatılması, değerlendirilmesi, geliştirilmesi, toplumun kültürel ve eğitsel ihtiyaçlarıyla buluşturulması gibi gerekliliklere işaret etmektedir. Ancak bu gereklilikler kanunda sanat eserleri özelinde tanımlanmamıştır. Sanat eserleri tarihi değer taşıyan ya da çağdaş olsun, sanat eseri koruma ve onarım kriterlerine uygun ayrı bir yasal



düzenleme ile korunmalıdır. Tez kapsamında kendisiyle yapılan röportajda Doç. Dr. Cengiz Çetin, sanat eserlerinin ve fiziksel ya da tematik olarak ilişkide olduğu mekândan kaldırılmasıyla ilgili olarak görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

Kaldırılmaması gerektiğini düşünüyorum. Normalde mümkünse yerinde - biz hani arkeolojide “in situ” diyoruz - in situ konumda korunması gerekir. Tabii yalnızca duvar panoları değil, çevresinde başka kültür varlığı ya da sanat eseri olarak nitelendirebileceğimiz her şeyinde birlikte, konsept halinde korunması lazım. Biz ona “konteks” diyoruz arkeolojide aslında. Herhangi bir objeyi biz hiçbir zaman tek başına değerlendirmeyiz arkeolojik kazılarda. Toprak altından çıktığı an çevresindeki diğer objelerle birlikte onu tarihlendiririz, anlamlandırırız, hikâyesini öyle yazarız. Tabii bunlar tarih açısından birbiriyle benzeşmese de o şekilde bir yaklaşım daha doğru olur. Hepsinin bir arada bir konteks içinde korunması ve yaşamını sürdürmesi için gerekli yardımın yapılması gerekir (Cengiz Çetin ile kişisel iletişim, 12 Aralık 2017).

Seramik duvar panolarının mekânsal bağlamından koparılmayarak taşınmaz kültür varlıkları olarak yerinde korunması gerekmektedir. Bu koruma ise birkaç farklı açılardan değerlendirilmelidir. Öncelikli olarak seramik malzemedeki yaygın bozulma sorunlarının panolar üzerinde bulunup bulunmadığı tespit edilmeli ve temel iyileştirme prensipleri geliştirilmelidir. Nesnelerin bakımında önleyici koruma uygulanması son derece önemli ve gereklidir. Seramik eserlerin bulundukları ortamdan etkilenmeleri, kilin yapısal özelliklerine, seramik pişirim tekniklerine ve derecelerine, fiziksel karakteristiklerine, yüzeylerinin sırlı ya da sırsız olmasına göre değişkenlik göstermektedir. Seramik eserlerdeki bozulmaların bir kısmı pişmiş toprak bünyeden bir kısmı ise sırdan kaynaklanmaktadır. Ayrıca kırılma ve çatlama problemleri oldukça yaygındır. Nefes alan bir malzeme olarak seramik bulunduğu ortamdaki sıcaklık ve bağıl nem değişikliklerinden etkilenmektedir. Seramik yüzeylerde kristalleşen “çözünür tuzlar” nemden etkilenecek eser yapısında bozulmaya yol açabilmektedirler (Johnson, 2000, s. 1044-1054).

Doç. Dr. Cengiz Çetin tez kapsamında kendisiyle yapılan görüşmede sanat eserlerinin yerinde korunmasıyla ilgili olarak öncelikli olarak betonarme yapılarıdaki tuz problemlerine dikkat çekmiştir:

Şimdi tabii yerinde bir görmek gerekiyor ama temel olarak panolar için arkasında bir boşluk oluşmuş mudur? Şimdi tabii bina tabii betonarme bir bina, beton tuz içeriyor içinde. Dolayısıyla o tuzu panoların yüzeyine derzlerinin arasından vs. bir şekilde kusmuş olma ihtimali var. Böyle bir şey var mı, bir ona bakmak lazım. Eğer böyle bir şey varsa, duruma bağlı olarak, panoların arkasına ulaşılabilirse, bir şekilde ulaşmak mümkünse araya bir yalıtım malzemesi koymakta yarar var. Ama bu büyük ihtimal mümkün olamaz. Çünkü panolar duvara yine çimento bazlı bir yapıştırıcı ile

yapıştırılmış olmaları. Ama tuz varsa o tuzu en azından yüzeyden temizlemek lazım. Onun dışında başka ne problem olabilir? Tabii bu tuz varsa tuzla da olabilir yine binanın bir yerlerden su alır, sıhhi tesisatı uygun değildir, su kaçıyordur vs. Duvarla panoların arasına su girmişse o aradaki harcı bozup boşaltabilir. O zaman boşluk oluşmuş olabilir. O boşlukların oluşup oluşmadığını biz hani arkeolojik alanlarda tıklatarak bakıyoruz. Tok bir ses gelirse boş. Oraların yeniden dolgulanması, enjeksiyonla doldurulması gerekir. Onun dışında panolarda çatlak gibi - bir takım hareketler varsa çatlaklar oluşmuş olabilir – onlara bakıp onların da sağlamlaştırılması gerekir. Tabii seramiğin yüzeyinin durumu nedir? Ona da bakmak lazım. Gerekiyorsa belki bir yüzey koruyucu ile kaplanması... Tabii uygun bir yüzey koruyucuyla kaplanması, sıradan piyasada satılan türden bir şey değil de. Koruma onarımında özellikle kültür varlıklarını koruma onarımında kullanılan malzemelerle müdahale edilip, sağlamlaştırma yapmak gerekebilir.

...Yüzeyindeki kimyasal yapıyı - örneğin tuz varsa, sıvanın içerisinde mutlaka tuz var-yüzeyi ıslatmak da çok tehlikeli. Çünkü su tuzu çözecek, suda taşınabilir hale gelecek tuzlar ve ya panoların yüzeyine hareket edip orada kristalleşecek ya da panolardaki kılcal çatlaklar içinde hareket edebilir. Daha tehlikelisi o kılcal çatlakların içinde kristalleşmesi. O çatlaklar kılcal olmaktan çıkıp çatlağa dönüşür zaman içerisinde, sonra da kırığa dönüşebilir. Dolayısıyla ıslak temizlik tehlike içerebilir. ...Kontrollü bir şekilde, ıslak temizlik yapılacaksa da biz genelde suyun içerisine - çabuk buharlaşsın ve içine nüfus etmesin nemi artmasın objenin diye - alkol koyuyoruz. 100 litrelik suyun içine örnek veriyorum 20 litre alkol koyup temizliyoruz ki bir an önce buharlaşsın, yüzeyden içerlere girip pasif konumdaki, uyur pozisyonundaki tuzları hareketlendirip uyandırmasın. Bu tür eserlerde özellikle işte betonarme binalarda tuz ciddi bir problem, onu hareketlendirmemek lazım (Cengiz Çetin ile kişisel iletişim, 12 Aralık 2017).

## 7.2. KÜLTÜR VARLIKLARI OLAN SERAMİK DUVAR PANOLARININ TAŞINMASI

Venedik Tüzüğü'nün 7. maddesinde “kültür varlığının başka bir yere taşınmasına kültür varlığının korunması bunu gerektirdiği ya da çok önemli ulusal veya uluslararası çıkarların bulunduğu durumlar dışında izin verilmemelidir.” ifadesi yer almaktadır. Böyle bir durumda bir sanat eserinin uygun koşullar sağlanarak ve alanında uzman kişiler yönetiminde, bulunduğu yapıdan ya da alandan kaldırılması mümkündür. Tez kapsamında kendisiyle yapılan görüşmede Doç. Dr. Cengiz Çetin, sanat eserlerinin kaldırılması sırasında tarihi eserler konusunda gösterilen hassasiyetin gösterilmesi gerekliliğinin altını çizmiştir. Çetin, kamusal sanat eserleri olan seramik duvar panolarının tıpkı tarihi yapılarda veya alanlarda, duvarda ya da zeminde sabit konumda duran duvar resimleri ve mozaikler gibi değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiş, tüm bu eserlerin benzer işlemlerle kaldırılması gerektiğini belirtmiştir:

Yani benim açımdan onlarla sanat eserleri arasında hiçbir fark yok. Aynı hassasiyetler ve önem anlamında da aralarında bir fark yok. Dolayısıyla önce taşıyıcı yüzey yani duvar ve ya taban buradan nasıl bağlantısı koparılabilir, kesilebilir? Bu değerlendirme için küçük bir sondaj yapılabilir. Sondaj dediğim duvarın kesitinde küçük bir kazıma yapıp orayı açıp bir bakılabilir. Bağlantısı nedir? Bu panolarla duvar neyle bağlanmış? Hangi malzemeyle? Yine hani şimdiden tahmin ediyoruz - ama başka bir şey de olabilir - bu çimentoysa çimentoyu kesme ihtimalimiz yok. Kısmen duvarla birlikte kaldırmak gerekir. Duvarı aşındırarak, panoların arkasındaki harcı değil, duvarı aşındırarak mümkün olduğunca panolara yaklaşıp bırakmak. Tamamen sıfırlamamak. Ama bundan önce panoların yüzeyinin çok iyi kaplanması - biz ona “facing” diyoruz – bir koruyucu, onları bir arada tutacak, hareketlenmelerini önleyecek, olası kırıklarda parçaları tutacak bir örtü ile örtülmesi lazım. Yani bu örtünün panoların yüzeyine yapıştırılması lazım. Yapıştırılırken de tabii yapıştırıcının sonradan da kolay sökülebilir olması gerekiyor. Bunun için duvar resimlerinde falan kullandığımız malzemeler var. O tekniğin tamamıyla uygulanması lazım. Yine bu panoların yüzeyine bir ahşap - metal değil ahşap – plaka yerleştirilip, o plakanın üzerine arkasındaki duvarla bağlantısı kesildikten sonra alınıp taşınması gerekiyor. Tabii bu taşırken de taşınacak panoların boyutları ne olacak? Onun için de binanın içinden nasıl çıkarılacağı sorusunun cevabının verilmesi lazım. Kapı genişlikleri nedir? Bina yıkılacaksa hangi teknikte yıkılıyor? Eserlerin olduğu yere kadar yıkılıp üstü açılabilirse daha kolay. Daha büyük panolar, parçalar halinde fazlaca kesmeden parçalamadan çıkarmak mümkün olabilir, vinçle vs. Ama öyle bir teknik uygulamak mümkün değilse mevcut açıklıklardan kapılardan çıkarmak gerekecek. Onların boyları önemli. Oradan nasıl hareket ettirilir? Nasıl çıkarılır? O zaman da panoları belki kesmek gereği doğacak. Fakat kesmek derken de, bunlar da derz vs. varsa kesme işlemi panonun direk seramik yüzeyinde değil, derzlerinin arasından kıl testereler vs. dikkatli bir şekilde yapıp, yalnızca derzlerden lego gibi kesilip, sonra tekrar o halde bir araya getirilmesi lazım. Ama unuttuğum bir şey var, bütün bunlar yapılmadan önce panoların çok iyi bir belgelenmesinin yapılması lazım. Yani mümkünse birebir çizimleri, bu çizimler üzerinde kesilecekse eğer kesme noktaları gösterilmeli, her kesilen parçaya bir kod verilmeli ki sonradan bunlar bir araya geldiğinde “bu sağa mı geliyordu sola mı” tereddütü oluşmadan. Çünkü onların yüzeyini kaplıyoruz. Dolayısıyla artık yüzeyini göremiyorsunuz. Kestiğinizde de ters çeviriyorsunuz, arkası görünür halde. Onları bir araya getirirken tekrar çevir yüzünü aç yapmadan bir araya getirip, bir araya getirdikten sonra yüzeyini açmak gerekiyor. Onun için de o kodlama çok önemli. Çok atlanan, yapılmayan bir şey. Bunun dışında dediğim gibi çok parçalamadan ve panolara direk temastan ziyade arkasındaki duvarı keserek, onu aşındırarak... Artık duvarın niteliği önemli tuğla duvarsa belki onu aşındırmak kolay ama tamamen betonsa daha zor bir işlem. Ama yapılabilir şeyler. Uzun sürer belki ama yapılabilir şeyler (Cengiz Çetin ile kişisel iletişim, 12 Aralık 2017).

Sanat eserinin yerinden kaldırılması aynı zamanda nakliye ve depolama problemleri de doğurmaktadır. Eserlere zarar vermeden depolama ve sergileme alanlarına taşınması, eğer eser hemen sergilenmeyecekse uygun koşullarda depolanması önem teşkil etmektedir. Doç Dr. Cengiz Çetin yerinden kaldırılan eserlerin depolanmasının, açık havada değil, ortam koşullarının özellikle de neminin kontrol edilebildiği kapalı mekânlarda yapılması gerektiğini belirtmiştir. Eserlerin depolanırken birbirleri üstüne basınç uygulamayacak şekilde yerleştirilmesi gerektiğini de ifade eden Çetin,

depolanma işleminin en az eserin yerinden kaldırılması ve sergiye hazırlanması işlemleri kadar önemli olduğunun altını çizmiştir.

### 7.3. KÜLTÜR VARLIKLARI OLAN SERAMİK DUVAR PANOLARININ SERGİLENMESİ

ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi) müzeyi, somut ve somut olmayan doğal ve kültürel mirastan ve bu mirası koruyup geliştirmekten birinci derecede sorumlu kurumlar olarak tanımlamaktadır. Birer kültürel miras unsuru olarak seramik duvar panoları koruma zorunlulukları gereğince bulundukları mekandan ya da alandan kaldırıldıklarında sergilenmek üzere müze kurumunun yetkisi altına girmektedirler. Seramik eserlerin müzede korunup sergilenerek yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarımı son derece önemlidir. Mekânsal bağlamından koparılan seramik eserlerin, kültürel bellek kavramı kapsamında hafıza tetikleyici rollerinin kuvvetlendirilebilmesi için kaldırılmadan önce bulundukları yerlerde oluşturdukları kültürel anlamlara atıfta bulunan sergileme yöntemleri ile sergilenmesi gerekmektedir. Bu çerçevede eserlerin sergileneceği mekânın seçimi ve tasarlanması ayrı bir çalışma konusu olarak ortaya çıkmaktadır. Sergileme ünitelerinin tasarımı hem kültürel varlıkları koruma ilkeleri hem de müzenin küratöryel pratikleri ile uyumlu olmalıdır. Eserlerin ısıdan kaynaklı termal şoklara maruz kalmaması için dengeli bir biçimde ışıklandırılması da bir diğer önemli husustur. İzleyici ile etkileşime zarar vermeyen ancak koruyucu önlemler alan fiziksel bariyerlerin oluşturulması ve eserlerin periyodik olarak uygun koşullarda temizlenmesi gerekmektedir (Johnson, 2000, s.1061).

Doç. Dr. Cengiz Çetin tez kapsamında kendisiyle yapılan görüşmede uygun koşullarda eserlerin kaldırıldığı mekânın yeniden oluşturulmasının, yapının yaşanmışlıklarının yeniden kurgulanarak anımsatılmasının önemine değinmiştir:

...yerinden alındıktan sonra bence bu eserlerin sergilenmesi için özel olarak tasarlanmış bir yapıda sergilenmeleri hem koruma açısından hem de bunların sanatsal ve tarihi özelliklerini yansıtabilmek için daha uygun olabilir. Genellikle hani bu tür şeylerde yapılan var olan bir yapının içerisinde sergilemeye çalışmak. Bunlar arkeolojik eser için de büyük sıkıntı. O zaman o objeleri o binanın içindeki mekâna göre düzenlemek. Onları taşıdınız yeni bir taşıyıcıya monte ediyorsunuz. O montajı yaparken bile soru o

olmalı. Bunların restorasyonu yerlerinden söküldükten bir depoya taşındıktan sonra yeni bir yüzeye monte edilmeleri aşamasına gelmeden nerede sergilenecekleri sorusuna cevap vermek gerekiyor. Ona karar verilmiş olması lazım ki yapacağınız iş, yeni taşıyıcıların dizaynı, yapacağınız işlemler ona göre planlanmalı. Tamam her duruma uygun bir şey üretemeyebilirsiniz. Özellikle bunların parçalar halinde çıkarılması zorunluluğu doğarsa, bunları bir araya getiriş sistemi sergileneceği yerin durumu çok belirgin olur o konuda. Ona göre bir tasarım bir mühendislik üretmeniz gerekebilir. Dolayısıyla nerede sergileneceğine restorasyonlarının konservasyonlarının yapılmasından hemen önce karar vermeliyiz.

...Bunları da bir müzeye ya da sergi salonuna koyacaksak yeniden bir yeni sergi salonu veya müze planlamak eski bir yapıyı ya da daha önce yapılmış bir yapıyı dönüştürmekten çok daha kolay. O dönüştürme işini ne kadar mükemmel yaparsanız yapın, her zaman bir kesiklik kalıyor. Tekrar tekrar o eksiklikleri gidermek için çaba harcıyorsunuz. Baştan ona göre planlanmamış bir yapı olduğu için bir duvarına bir bakıyorsunuz su almaya başlıyor mesela. Bu tür sergi alanları ve müzeler için nem çok ciddi bir problem. Tabii böyle bir bina yapılmaya karar verildi o zaman bu binanın yapımında elbette ki mimarlar, inşaat mühendisleri olacak. Ama mutlaka bir sanat tarihçi ya da bu eserlerin tarihçesini bilen bir uzman, sanatsal anlamda uzmanlığı olan bir kişi bunun yanı sıra ama mutlaka bir koruma uzmanı da olmalı. Böyle bir grup tarafından bu bina planlanmalı (Cengiz Çetin ile kişisel iletişim, 12 Aralık 2017).



## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

“Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları” başlıklı tez kapsamında 1960’lı ve 1970’li yıllarda yapılmış kamusal seramik eserler incelenmiştir. Tez çalışması kapsamında Ankara’da 25 ayrı yapıda, 17 ayrı sanatçı tarafından yapılmış, 75 seramik duvar panosu ve kaplaması tespit edilmiştir. Panoların 59 tanesi halen bulundukları yapılarda fotoğraflanmış ve çeşitli arşivlerden bulunan 15 adet pano fotoğrafı ile birlikte belgelenmiştir. Bu seramik eserlerin sanatçıları Füreya Koral, Seniye Fenmen, Nasip İyem, Cevdet Altuğ, Sadi Diren, Cemil Eren, Erdoğan Ersen, Gencay Kasapçı, Attila Galatalı, Ruzin Gerçin (Galatalı), Bingöl Başarır, Erdinç Bakla, Hamiye Çolakoglu, Ömür Bakırer, Jale Yılmazbaşar, Ülkü Bora, Beril Anılanmert olarak belirlenmiştir.

Avrupa’da 1950’li yıllar mozaik, duvar resmi, seramik pano, duvar kâğıdı, kumaş gibi sanatsal ürünlerin mimaride kullanımının yaygınlaştığı bir dönemdir. Modern sanatçıların çağın sanat akımları etkisindeki heykelleri, resimleri ve seramik panoları yalınlaşan mimari yapılarda, strüktürün sadeleştiği alanlarda birer plastik öge olarak yer almaya başlamışlardır. Avrupa’da Miro, Fontana, Jorn, Leger, Appel sanatçılar büyük çarşı kompleksleri, kültür merkezleri ve ulaşım istasyonları gibi betonarme yapılara yaptıkları çağdaş seramik panolarla kamusal kent estetiği alanları oluşturmuşlardır. 1970’li yılların sonlarına kadar devam edecek olan bu pratik sanatın ve mimarinin seküler çağda yeniden birleşmesi eğilimidir. Avrupalı sanatçıların eserleri incelendiğinde seramik tekniğini her sanatçının kendi sanatsal eğilimleri doğrultusunda kullanmış olduğu görülmektedir. Örneğin Miro’nun seramik duvar panoları sanatçının sürrealist tablolarıyla kompozisyon özellikleri bakımından benzer özelliktedir (Resim 4). Leger ise figüratif öğelerin öne çıktığı kübist tablolarına benzer bir kompozisyon anlayışını seramiklerinde de kullanmıştır (Resim 6). Sanatçılar etkisinde oldukları sanat akımının renk ve kompozisyon anlayışlarını çağdaş seramik panolarına doğrudan yansıtmışlardır. Türkiye’de de sanatçıların aynı tutumu sergilemiş oldukları görülmektedir.

Türkiye’de çağdaş seramik sanatının eğitimi Bauhaus ve Vkhutemas eğitim prensiplerinin kurumsallaştığı yapılarda olmuştur. Bununla birlikte seramik eğitimi veren başlıca kurumlar olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbiki

Güzel Sanatlar Yüksekokulu ve Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü eğitim programlarının Ecole National des Beaux Arts ve Arts and Crafts Hareketi etkileri altında olmuştur. 1960'lar kuşağı seramik sanatçılarının pek çoğu eğitimlerini Avrupa'da tamamlamışlardır. Bir kısım sanatçı ise seramik eğitimini sanatçı atölyelerinde almışlar ancak uluslararası sergi etkinlikleri<sup>35</sup> aracılığıyla Avrupa etkileşimlerini sürdürmüşlerdir. Çağdaş seramik sanatçıları, dünyada özellikle de Avrupa'da çağdaş seramik sanatının gelişimini yakından takip etmiş olmakla beraber, kendi sanatsal gelişim evrelerinde özgün ve nitelikli eserler ortaya koyabilmişlerdir. Bu sanatçılar, Cumhuriyet'in Batı modernizmiyle diyalog halindeki kurucu değerleri, modernizm ve çağdaş sanat akımlarının etkisi, Paris'te yerleşmiş "sanat seramiği" pratiği ve eğitim kurumlarından devraldıkları Bauhaus prensipleri ile yoğrulmuşlardır. Bu durum çağdaş seramik sanatı eserlerinde, sanatsal dilin çoğul olmasına yol açmıştır.

Sanatçıların seramik sanatına dair kavrayışlarını, içinde yetiştikleri kültürel miras üzerine inşa ettikleri ve geleneksel seramik sanatından beslendikleri görülmektedir (Resim 8). Sanatın yalıtılmış sanat platformları dışında ve gündelik hayat içinde, kamusal alanda konumlanması gerektiği düşüncesini benimsemiş oldukları, sanatçıların çeşitli kaynaklardan ulaşılabilen anlatımlarından anlaşılmaktadır. Çağdaş seramik sanatçıları birer kent estetiği ve kamusal sanat unsuru olan seramik duvar panolarında, formla entelektüel özü, fonksiyonla da estetik kaygıyı bütünleştirmiş, çoğunlukla non-figüratif, soyut ve renkçi bir sanatsal anlatım dili kullanmışlardır (Resim 27). Az sayıdaki figüratif seramik pano ise sanatçılar arasında Cumhuriyet devrimlerinin etkisiyle başlayan Anadolu folkloruna ve kırsal kültüre eğilme isteği ve Anadolu topraklarının arkeolojik kaynaklarını imgesel olarak kullanma eğilimini yansıtmaktadır (Resim 70). Söz konusu eserler yapıldıkları dönemin sanatsal ve estetik değerlerine ışık tutmakla birlikte, Türkiye'de değişen siyasal ve sosyo-ekonomik süreçlerin yansımalarını da taşımaktadırlar. Örneğin Attila Galatalı'nın günümüzde Hâkimler ve Savcılar Kurumu'nda bulunan seramik panosunda, toprak ve tarım reformuna göndermesi olan, tarımsal üretim temalı bir kompozisyon oluşturmuştur. Panoda

<sup>35</sup> 1962 yılında Hakkı İzzet, Füreyâ Koral, Bingöl Başarır, Erdoğan Ersen gibi pek çok sanatçının katıldığı Prag'da açılan Uluslararası Seramik Sergisi (Erbay Aslıtürk, 2009, s.96) ve 1966 yılında Gencay Kasapçı'nın katıldığı Roma'da açılan Zero Avangarde Sergisi (Gencay Kasapçı ile kişisel iletişim, 29 Nisan 2017).

ellerinde kitap, buğday başağı, meşale gibi sembolik objeler bulunan kadın ve erkek figürlerden oluşan bir topluluk, adeta toplumsal kalkınmanın temsili olarak tasvir edilmiştir. Panonun arka düzleminde Atatürk portreleri ve meşale tutan bir asker figürü de yer almaktadır (Resim 26).

Türkiye’de çağdaş seramik sanatının önemli temsilcileri olan sanatçıların imzalarını taşıyan, 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen kamusal yapılardaki seramik duvar panoları öncelikle ortaya çıktıkları sanatsal koşulların değerlendirilmesi açısından önem taşımaktadır. Çağdaş seramik sanatında yaşanan gelişmeler, Avrupa sanatının önemli sanatçılarının seramiği kullanmaya başlaması, Bauhaus ekolüyle birlikte sanatsal disiplinlerin ve zanaatların bir araya gelişi, mimar sanatçı işbirliklerinin yoğunlaşması gibi etkenler göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye’de çağdaş seramik sanatçılarının yeni bir toplumun inşasında sosyal sorumluluk yüklenmiş sanatçılar olarak ortaya çıkışları anlam kazanmaktadır.

Sanatsal tasarım ve üretim süreçlerinin tamamında inisiyatif aldığı atölye pratiğiyle çağdaş seramik sanatında öncü rol üstlenen Füreyâ Koral, kamusal seramikleriyle de çağdaşlarına örnek olmuştur. Koral’ın 1957 yılında yaptığı Meksika gezisi sırasında gördüğü kamusal seramikler, sanatçının kamusal sanat anlayışını oldukça geliştirmiştir. Füreyâ Koral’ın bu tarihten sonra yaptığı kamusal seramikleri başyapıt niteliğinde eserlerdir. Atölyesini genç sanatçılara da açan Koral, özgün ve çağdaş bir sanatsal anlatım dilini geliştirip kendinden sonraki kuşağa aktarabilmiştir (Resim 38).

Ankara’da bulunan 1960’lı ve 1970’li yılların seramik duvar panoları, çağdaş seramik sanatının gelişim evresinde yapılmışlardır. Avrupa’da kamusal yapılarda ve alanlarda seramik duvar kaplamaları ve panoları yaygın olarak kullanılmaya başlandıktan sonra, bu estetik tercihin Türkiye’de de öne çıktığı görülmektedir. Bu yıllar modern mimarlık anlayışları kapsamında oluşan mimarlık ve sanat birlikteliğinden beslenen, dolayısıyla disiplinler arası etkileşimlerin yoğun yaşandığı bir dönemdir.

Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk yıllarında kamu sektörünün, 1950’li yıllardan sonra ise özel sektörün yaptırdığı mimari uygulamalarda sanat için bütçe ayırma uygulaması yasalar dâhilinde düzenlenmemiş ancak bir alışkanlık olarak sürdürülmüştür.

1960'lerden itibaren siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlarda yaşanan gelişmeler<sup>36</sup> devletin sanat alanındaki etkinliğini azaltmıştır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda bir taraftan özel sektöre yönelik devlet teşvikleriyle aile şirketlerinde holdingleşme ortaya çıkarken diğer taraftan işsizlik ve köyden kente göç gibi ekonomik altyapısı olan değişimler yaşanmıştır. Söz konusu değişimlerin etkileriyle kentlerde yapı tipleri çoğalmış, mimarlık pratiğinin yönlendirilmesinde ise devletin değil yüksek kâr düzeyine sahip holdinglerin ve bankaların talepleri rol oynamaya başlamıştır. Dünyada gelişen sanatsal değişimlere entelektüel ilgisi artan mimarlar ise bu talepleri karşılayan projelerinde yeni biçimler aramaya başlamışlardır. 1960'ların toplumsal bilinçlilik ortamında modern mimarlık tartışmaları, insan ihtiyaçlarına odaklanmış ve mimar ile toplum arasındaki diyalogun güçlendirilmesi gerekliliği düşüncesi ortaya çıkmıştır. Türkiye'de de bu toplumcu bakış açısına yönelik duyarlılık mimarların yazılarında ve söylemlerinde belirmiştir.<sup>37</sup> Toplum odaklı bu görüşler doğrultusunda mimarlar insanla bağ kuran mekânlar yaratmaya çalışmıştır. Mimarlık ve sanat birlikteliği de bu süreçte önem kazanmış, sanat eserlerinin yapıya dâhil edilmesi toplumla iletişimi güçlendiren bir çözüm olarak öne çıkmıştır. Sanatçılar mimari projelerde kimi zaman açılan yarışmalar aracılığıyla, kimi zaman ise mimarlardan aldıkları doğrudan siparişlerle çalışmışlardır. Çağdaş seramik panoların kamusal yapılarda yaygınlaşması ve yapı içinde kapladıkları alanların genişlemesiyle, sanatsal bir yapı malzemesine dönüşmesi ise mimarların eğilimleri doğrultusunda olmuştur. Doğan Tekeli, Cengiz Bektaş, Utarit İzgi, Behruz Çinici, Demirtaş Kamçıl ve Rahmi Bediz bu pratiği geliştiren mimarlar arasında önemli isimler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Akademik eğitimleri sırasında mimarlık ve sanat öğrencileri arasında ya da sanatsal ortamlarda sanatçılar ve mimarlar arasında gelişen ilişkiler, yeni yapı tiplerinin tasarımı ve inşasında çağdaş seramik sanatçılarının da rol almasının bir diğer nedenidir. Modern mimarlık geleneksel mimari süsleme biçimlerinin egemenliğinden sıyrılmış, modern ve

<sup>36</sup> Darbe ve muhtıra dönemleri, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı, siyasi ideolojilerin kutuplaşması sonucu yaşanan güvenlik sorunları, köyden kente göç, işsizlik, özel sektöre yönelik devlet teşvikleri, holdingleşme ve hükümet tarafından benimsenen toplumsal kalkınma modeli vb. (Demirtürk, 2015, s. 155-182).

<sup>37</sup> Mimarların yazıları ve röportajları ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Mimarlık Tarihi Doktora programında Ezgi Yavuz tarafından yazılan "An Aesthetic Response to an Architectural Challenge: Architecture's Dialogue with the Arts in Postwar Turkey" başlıklı 2015 tarihli doktora tezinde yer almaktadır (Yavuz, 2015, s. 467-512).

yalın yapı malzemeleri ile yapım yöntemlerinin benimsendiği bu dönemde çağdaş mimarların tercihleri yapı estetiğinin oluşturulmasında etkin rol oynamıştır. Çağdaş mimarlar seramik sanatçılarına kamusal yapılarda yer vererek bu sanatçılara kamusal eserler üretme olanağı sağlamışlardır. Dönemin mimarları toplumla mimarlık arasındaki diyalogu güçlendirecek sanat eserlerinin yapılar ile birlikte yaratılmasını, insan ihtiyaçlarına odaklanan estetik bir pratik olarak geliştirmişlerdir.

Ankara'da 1960'lı ve 1970'li yıllarda Anafartalar Çarşısı, Arı Sineması, Soysal İşhanı, Hacettepe Hastanesi ve ODTÜ Mimarlık fakültesi gibi mimarlık ve sanat birlikteliğinin olduğu yapılarda; plastik etkileri güçlü, toplumun estetik hafızasında kökleri bulunan ve dayanıklı bir yapı ürünü olarak farklı uygulama olanakları sağlayan seramik önemli bir yer tutmaktadır. Çağdaş seramik sanatının pano formlarıyla kamusal hayata temasındaki yoğunluğun, toplumsal değişimlerle ve yeni mimari taleplerle ilgisi olmakla birlikte, ağırlıklı olarak soyut nitelikte olan eserlerin temaları incelendiğinde, panoların temalarıyla dönemin sosyo-politik koşulları arasında doğrudan bir ilişki kurulamamaktadır. Öte yandan binaların fonksiyonları ve bulundukları yerlerin sosyal yapısı, panoların önünden geçen insan profilleri değiştiği için, yapıldığı zaman ilişkide bulunacağı varsayılan demografinin ya da bu profillerin estetik duyarlılıklarının değişmesi sebebiyle de, zaten çok güçlü olma olasılığı az olan bu bağlantı çoğu durumda daha da zayıflamıştır. Tez çalışması kapsamında incelenen eserler arasında, bulunduğu yapının işlevine işaret eden formların bir araya getirildiği kompozisyonlar bulunmakla birlikte, dönemin toplumsal koşullarına göndermesi olan bir seramik panoya rastlanmamıştır. Tez kapsamında yapılan sanatçı röportajlarında yer alan ifadeler de bu durumu destekler nitelikte olmuştur. Sanatçılar, panoları sipariş almış oldukları kişi ve kurumların ya da birlikte çalıştıkları mimarların eserlerinin tema ve kompozisyonlarına herhangi bir müdahalesinin olmadığını belirtmişlerdir. Kamusal seramik panolarını kendi sanatsal eğilimleri ve teknik olanakları doğrultusunda tasarlayan sanatçıların, mimariyle kurduğu bağlamsal ilişkiler farklı düzeylerde olmuştur. Sanatçılardan Erdinç Bakla, Ülkü Bora, Gencay Kasapçı, Bingül Başarır ve Beril Anılanmert kendileriyle yapılan röportajlarda eserlerinin tema ve kompozisyonlarını belirlerken sanatsal ifade özgürlüklerini kullandıklarını belirtmişlerdir. Sanatçılar tasarım süreçlerinde toplumsal beklentilerin, mimarların, panoları sipariş eden kişilerin ve kurumların tesiri altında kalmamışlardır. Mimariyle



bütünleşerek kamusallaşan sanatın, dekoratif kaygılarla değil sanatsal ve estetik kavrayışlarla sürdürülmesi gerektiğini düşünen çağdaş seramik sanatçıları, toplumsal sorumluluklarını, eserlerin içeriğinde değil, sergilendiği konunun seçiminde, mimarlarla birlikte yüklenmişlerdir. Özellikle Füreyâ Koral'ın tez kapsamında incelenen katalog yazıları ile gazete, dergi ve televizyon röportajlarında kamusal seramiklerin sanatçı tarafından değerlendirilmesine ilişkin açık ifadeler tespit edilmiştir (bkz. Bölüm 5.4.1). Sanatçı röportajlarından sanatçıların kamusal yapılardaki büyük boyutlu çağdaş seramik panolarını sanatsal anlayışlarını toplumla paylaşacakları birer platform olarak değerlendirdikleri anlaşılmaktadır. Tez kapsamında yapılan röportajda Erdinç Bakla bu durumu “Halka sanatı götürmek” şeklinde yorumlamıştır. Ferhan Taylan Erder'in değerlendirmesi ise kamusal seramiklerin halk için görsel eğitim, sanatçı için ise iletişim kurma ve kendini tanıtmaya olanağı sağladığı yönünde olmuştur.

Tez kapsamında yapılan sanatçı röportajlarından çıkan bir diğer sonuç da çağdaş seramik sanatçılarının çalıştıkları yapının mimari anlayışı ile ortak bir dil oluşturma kaygısı gütmekle birlikte, tasarımlarında sanatsal anlayışlarını ve tercihlerini ön planda tutmuş olduklarıdır. Örneğin Gencay Kasapçı tez kapsamında kendisiyle yapılan röportajda kamusal seramiklerin mimari tasarım unsurlarıyla ilişkisinin önemini altını çizmiş ancak sanatçının tercihlerinin başat nitelikte olması gerekliliğini belirtmiştir. Röportaj yapılan diğer sanatçılar da yakın ifadelerle sanatsal tercihlerin birincil önemine vurgu yapmışlardır. Ankara'da 1960'lı ve 1970'li yıllarda yapılan kamusal seramikler incelendiğinde sanatçıların mimari yapılarda, geniş yüzeylerin tamamını değerlendiren ve mimari tasarım unsurlarıyla bütünleşen strüktürler oluşturan; buna karşın yapı içinde özerk estetik alanını var etmeyi başarmış mimari seramikler yapmış oldukları ortaya çıkmıştır (Resim 58, Resim 85, Resim 108). Bu dönem çağdaş seramik sanatçıları seramik tekniği bakımından yetkinleşmişler ve seramik endüstrisi tarafından desteklenmişlerdir. Taylan Seramik fabrikası, Eczacıbaşı Seramik Fabrikası ve Çanakkale Seramik Fabrikası bünyesindeki sanat atölyeleri, atölye olanakları kısıtlı olan çağdaş seramik sanatçıların, geniş ölçekli seramik duvar panolarını gerçekleştirebildikleri yerler olmuşlardır.

Dönemin egemen sanat anlayışı olan soyut sanatın biçimsel dili bu eserlere yansımıştır, ancak bu dilin çağdaş sanatla doğrudan ilişkisi olmayan toplum tarafından yaygın olarak

benimsenip benimsenmediği tartışmalıdır. Mimarların yapının maddi ihtiyaçları konusundaki kaygıları ile sanatçıların estetik ve biçimsel kaygıları her zaman örtüşmemiş, bazı yapılar ile eserler arasında bütüncül bir ilişki kurulamamıştır. Bu sorunda en önemli etkenlerden biri de sanatçıların eserlerini, bitmiş bir mimari tasarımın içinde, sınırları sanatsal kaygılardan bağımsız olarak belirlenmiş alanlara yerleştirmesi beklentisidir ve bu alanlar her zaman sanat eserinin kamusalılığı açısından elverişli koşulları sağlamamıştır (Resim 47,48). Dolayısıyla bu konumlardaki eserler çevreleri ile fiziksel ve kültürel ilişki kuramamaktadırlar. Bu durumdaki kamusal seramik panolarının izleyiciyi katılımcıya dönüştüren yeni kamusal sanat pratikleri ile örtüşen deneyimler sağlamaları söz konusu bile değilken, estetik seyir nesneleri olarak algılanmaları dahi zorlaşmaktadır.

Tez kapsamında incelenen seramik duvar panolarının, bulundukları kamusal alanlarda ve mekânlarda yapılan gözlemler sonucunda bu panoların kent imgesinin güçlenmesine katkı sağladıkları söylenebilmektedir. Ancak bu katkının estetik çevre oluşturmak için uygulanan bir dekorasyon öğesi olmanın ötesine geçip geçmediği tartışmalıdır. Seramik duvar panolarının, bulundukları kamusal alanlarda ya da mekânlarda kamusalılığın oluşumuna, örgütlenmesine, gelişmesine ve aktarılmasına doğrudan bir etkisi olmamaktadır. Fakat söz konusu seramik panoların toplumun kültürel değerlerini geleceğe aktarabilmesi için olanaklar taşıdığı bir gerçektir. Bununla birlikte toplum, çoğu soyut kompozisyonlar olan seramik duvar panolarını herhangi bir rehberliğe ve referansa ihtiyaç duymadan anlamlandırmakta güçlük çekmektedir (Resim 49). Gözlem çalışması sırasında seramik panolarla etkileşim halinde olan insanların duyularını daha dikkatli kullanmaya başladıkları tespit edilmiştir. Söz konusu seramik duvar panolarıyla karşılaşmaları sonrasında insanlar, sanata dair “Nedir?”, “Ne zaman yapılmıştır?”, “Ne sebeple yapılmıştır?”, “Hangi malzemeden yapılmıştır?” ve “Ne anlatmak istemektedir?” gibi temel soruları sormaktadırlar. Bu temel sorulara aranan yanıtlar ve panoya dair farkındalıkla birlikte yaşanan estetik deneyimle; duyumsal algının harekete geçmesinin kente ilişkin farkındalığı da artırdığı ve katılımcılığı güçlendirdiği söylenebilir. Bu noktada seramik duvar panoları aracılığıyla yaşanan kent estetiği deneyimi, kentsel sorunlara, tarihsel ve politik süreçlere bağlanarak kent geleceği hakkında tartışmalar başlatmıştır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, seramik duvar panolarının yer duygusu yaratmadaki etkisinin azımsanmayacak nitelikte olduğu

belirtilmelidir. Kent sahnesinde kent dekoru olmanın ötesine geçebilmiş ve birer kent estetiği unsuru olarak yer duygusu yaratmaya katkı sağlamış olan seramik duvar panoları toplumla etkileşime geçebilmektedirler. Söz konusu panolar gündelik hayatın içinde estetik yaşantının sahiplenilmesi için birer istasyon olmanın yanı sıra, kentlilerin geçmiş ve gelecek kuşaklarla ilişkilmesini sağlayan birer araç olma niteliği de taşımaktadırlar (Resim 34).

Ankara’da 1960’lı ve 1970’li yıllarda yaptırılmış olan kamusal yapılarda yer alan seramik duvar panolarının, günümüzde kamu kurumları ve yerel yönetimler eliyle yıkılıyor olması kent belleğinde ve kültürel mirasında tahribat yaratmaktadır. 2863 sayılı “Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu” sanat eserleri için yeterli bir koruma örüntüsü ortaya koymamaktadır. Ayrıca yasanın sanat eserlerinin onarımına yönelik uygulamaları denetlemek bakımından da eksik olduğu anlaşılmaktadır. Bu yasaya dayanarak çağdaş seramik duvar panolarını taşınmaz kültür varlıkları olarak tanımlayıp, korunmasını talep etmek eksik olacaktır. Bugün söz konusu eserler yasadaki eksikler nedeniyle risk altındadır ve sorumsuzca yok edilmektedirler. Buna karşın kamu otoriteleri ana caddeler, havaalanları, metro istasyonları, köprüler ve alışveriş merkezleri gibi pek çok kamusal alanda yeni seramik duvar panoları yaptırmaktadırlar. Kent dekoru mu yoksa kamusal sanat mı oldukları tartışmalı olan bu seramik duvar panoları, 1960’lı ve 1970’li yıllarda yapılan örneklerle karşılaştırıldığında Türkiye’de kültür politikalarındaki ve kamusal sanat örgütlenmesindeki değişimler ortaya çıkmaktadır.

Tez kapsamında sanatçılarla yapılan röportajlardan çıkan bir diğer sonuç da sanatçıların ya da varislerinin kamusal sanat eserleri üzerindeki hakları konusundaki bilgi eksikliğidir. Sanatçılar ve varisleri çoğu zaman eserlerin tahribi ya da yıkımına ilişkin durumlarda 5846 sayılı “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu” kapsamında hukuki bir hak arayışına girmemektedirler. 5846 sayılı kanun kamusal alandaki sanat eserlerine yönelik kapsamlı bir koruma sağlamamaktadır. Aynı yasa toplumu kamusal eserler üzerinde hak sahibi olarak görmemektedir. Bu durum Türkiye’de kamusal sanat eserlerinin yıkımından doğan hak ihlallerini giderecek hukuki zeminin gelişmemiş olduğu gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.

Ankara’da 1960’lı ve 1970’li yıllara tarihlenen çağdaş seramik duvar panoları kent içinde anıtsal ve baskın nesneler olarak konumlanmamaktadırlar. Her ne kadar panoların kamusal alanlarda ve mekânlarda yer almasında toplumsal güç odakları etkin olmuşsa da bu eserleri üreten sanatçıların toplumsal etkileşim becerileri onları kısmen kamusallaştırabilmiştir. Panoların bulundukları kamusal yapılara ilişkin yıkım tehditlerinin, söz konusu seramik eserleri kent sakinleri için hafıza tetikleyicisi sanat nesnelerine dönüştürdüğünü, bu sanat eserlerinde saklı bulunan dünya görüşünün, Cumhuriyet Döneminin evrensel olanla ilişki kuran değerlerinin ve kültürel anlamlarının su yüzüne çıkmasına olanak tanıdığını söylemek mümkündür. 1960’lı ve 1970’li yıllarda yapılmış çağdaş seramik duvar panoları kentin imgesine ve kimliğine katkıda bulunmaktadır. Bu eserler kenti kavrama ve kullanma süreçlerinde toplum ile etkileşime girebilen, kentsel gerçekliğin içinde anın farkındalığına olanak tanıyan, kültürel değerlerin geleceğe aktarılması, kültür katmanları arasında gelişen olanakların keşfedilmesi ve yeni kentsel gerçeklikler yaratılması için katalizör olabilen kent estetiği unsurlarıdır. Kentin kullanım değerini zenginleştiren bu panoların sahiplenilmesi ve geleceklerine ilişkin kararlara katılım ise oluşmakta olan bir kent hakkı olarak karşımıza çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Acartürk, B. (2009). *Popüler Kültürde Kitsch Olgusu ve Seramik Sanatına Yansımaları*. Sanatta Yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Adorno, T. (2008) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. ( Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzer, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Ağatekin, M. (2002). Dünya’da ve Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum Süreci. *Anadolu Sanat*, (12), 1–15.
- Ağatekin, M ( 1993). *Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi ve Anlatım Dili Yönünden Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Akengin, Ç. (2011). Sanat İdeoloji Politika İlişkileri. *Ulakbilge*, 2(4), 143-150.
- AKM'nin Seramikleri ve Türkiye'de Mimari Yapılarda Seramik (27 Kasım 2012) Panel videosu. Salt Online. Erişim: 25.08.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=FaHKLageyY>
- Aksoy, A. , Enlil, Z. , Ünsal, D. , Pulhan, G. , Dinçer, İ. , Gülersoy, N. , Ahunbay, Z. , Köksal, G. (2012). *Kültürel Miras Yönetimi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Aksoy, A., ve Ertürk, E. (2008). *Kamusal Alan ve Güncel Sanat: The Public Turn in Contemporary Art*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Altıntaş, O. , Eliri, İ. (2005). Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda Şekillenen Sanat Olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(5), 61-74.
- Amaduzzi, I. (2010). Seramikçi Olarak Lucio Fontana’nın Arredamenti Borsani Firması ile Gerçekleştirdiği İşbirliği. *Seramik Türkiye*, (33),112-116
- Anılanmert, B. (1985). Seramik Eğitiminde Yeni Yönelimler. *Türkiye’de Sanat’ın Bugünü ve Yarını* (69-74). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.



Artun, A., Aliçavuşoğlu, E. (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aslan, E. E. (2014). Arts & Crafts Hareketi ve Çağdaş Türk Seramik Sanatı Baş Yazarları. *Erciyes Sanat, Erciyes Üniversitesi Enstitüsü Dergisi*, (2), 8-18

Aslanapa, O. (1965). *Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı*. İstanbul: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları

Atalay Franck, O., Cengizkan, A., Doğramacı, B., Kreiser, K., Tekeli, İ. (2012). *Bir Başkent’in Oluşumu: Avusturyalı, Alman ve İsviçreli Mimarların Ankara’daki İzleri*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Ankara ve Goethe- Institut Ankara

Avcı, Z. (2001). *A’dan Z’ye Abidin Dino*. İstanbul: YKY Yayınları

Aydın Altay, S.C. (2014). Yıldız Albümlerinden Yıldız Porselenlerine İstanbul Manzaraları. *Art-Sanat* (2), 229-249

Aydın, S., Taşkın, Y. (2014). *1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aydın, S., Emiroğlu, K., Türkoğlu, Ö., Özsoy, E.D. (2005). *Küçük Asya’nın Bin yüzü: Ankara*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Ayduslu, N. (2016). Doğanın Organik Formlarının Yansıdığı Seramik Heykeller. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4( 37), 302-310.

Balamir, A. (2003). Çağdaş Mimarlık, Mimarlık ve Kimlik Temrinleri- I: Türkiye’de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili. *Mimarlık Dergisi*, 313, 24-29.

Bakla, E. (2010). *İstanbul’un 100 Çini ve Seramik Sanatçısı*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları

Başegit, Y. (2008). *Türk-İslam Seramiklerinin Çağdaş Seramik Sanatına Etki ve Yansımaları*. Sanatta yeterlik tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Bayraktar, N. (2013). Tarihe Eş Zamanlı Tanıklık: Ulus ve Kızılay Meydanlarının Değişim Süreci, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 20-35.

Beykal, C. (27 Ağustos 1997). Yaşamı Güzel Kıldı, Yalnızlığını Bile. *Cumhuriyet Gazetesi*, s.10

Bilgin Altınöz, A.G. (2010). Tarihi Kentin Renkleri, *Dosya 23, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, (Aralık)*, 29-37.

Birol, G. (2006). Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. *Megaron, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Dergisi, (Ekim)*, 3-16.

Birsel, C. (2010). Kent Tasarımı ve Çevre Estetiği, *Dosya 23, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, (Aralık)*, 6-14.

Borger, M., D. (2006). Sanatı Kim Desteklemeli. *Liberal Düşünce Dergisi, 11* (41-42), 63-72

Boynudelik, Z.Ğ., Eğrikavuk, I. (2006). Kamusal Sanat Pratikleri ve Temporary Services, *Arredamento Mimarlık, (193)*, 116-120

Büyükcinal, F. (20 Eylül 1992). Ateş ve Sır Dolu Bir Hayat. *Cumhuriyet Gazetesi*, s.11.

Büyükcinal, F. (Aralık 1991). Ayın Konuğu: Füreyâ Koral. *Sanat Çevresi, 158*, s. 44

Cebrailloğlu, O. (2009). Plastik Sanatlarda Sanatçının Üretiminin Ekonomik Boyutları. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, (28)*, 241-251

Cengizkan, A., Kılıçkiran, D. (2009). *Yer'in Sesi: Ulus İşhanı'nın Söyledikleri*. Ankara: Arkadaş Yayınevi

Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*. (Esin Hoşsucu. Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.(1993)

Çağıl Cesur, S., Özcan, S. (t.y.). *Marmara Otel, Tarihçe*. Erişim: 24.08.2017, ODTÜ Mimarlık Fakültesi AOÇ Araştırmaları:

<http://aocarastirmalari.arch.metu.edu.tr/yitirilen-merkez-bolgesi/>

Çakar, N: (2014). *Kamusal Alanda Seramik Heykeller*. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Çelik, M. (1999). *1970 Öncesi Türk Seramik Sanatçıları*. Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Çil, S. (1994). Abidin Dino'nun Tutuklu Seramikleri. *Hürriyet Gösteri Dergisi*, (158), 76-77.

Demirtürk, S. (2015). 1960–1980 Döneminde Türkiye’de Sosyo-Ekonomik Değişimin ve Dışa Yönelişin Toplumsal Dinamikleri. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 4 (12), 155-182.

Deveci, K. (2012). *Günümüzde Ankara’da Yapılan Seramik Duvar Panolarının İncelenmesi*. Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Diren, S. (1984). Seramik Sanatında Eğitim ve Endüstri. *Sanat Çevresi*, (63), 4-5.

Diren, S. (1974). 50 Yılda Seramik. *Akademi Mimarlık ve Sanat*, (8), 220–235.

Doschka, R. (2003). *Marc Chagall Ceramic Masterpieces*. London: Prestel Publishing

Dostoğlu, N.T. (1995). Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları. *Mimarlık* (263), 46-50.

Dupin, J. (1962). *Joan Miro: Life and Work*. New York: Abrahams Books

Edgü, F. (1992). *Füreye Ateş ve Sır*. İstanbul: Mas Matbaacılık

Elmalı Şen, D. , Midilli Sarı, R., Sağöz, A., Al, S. (2014). 1960-80 Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı. *Turkish Studies*, 9/10, 541-556

Erbay Aslıtürk, G. (2015). *20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatı*. Ankara: Gece Kitaplığı

Erbay Aslıtürk, G. (2010) *İdil Dergisi*, 3, (12), 159-166

Erbay Aslıtürk, G. (2009). *20. Yüzyılda Çağdaş Türk Seramik Sanatı’nda Avrupa Kaynaklı Etkiler*. Doktora tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Erbay, G. (2005). *Çağdaş Türk Seramik Sanatı İçinde İzmirli İlk Seramik Sanatçılarının Yeri*. Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Erdemli, A. (Yapımcı). (1986) *Sanat Dünyamız 7* [Televizyon Programı]. İstanbul: TRT

- Erder, C. (1977). Venedik Tüzüğü Tarihi Bir Anıt Gibi Korunmalıdır. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 3(2), 167-190.
- Erdoğan, A. (2010). Tanzimat Döneminde Yurtdışına Öğrenci Gönderme Olgusu ve Osmanlı Modernleşmesine Etkileri. *Sosyoloji Dergisi* 3. Dizi, (20), 121-151.
- Ertel, M. (27 Ağustos 1997). Füreya'yı Anmak. *Cumhuriyet Gazetesi*, s.10
- Erzen, J. N. (2015). *Üç Habitus. Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul:YKY Yayınları
- Erzen J.N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Erzen, J.N. (2010). Kent Estetiği, *Dosya 23, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, (Aralık)*, 1-5.
- Erzen, J. N (2006). *Çevre Estetiği*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık
- Fisher, G., Prat, J.L. (Ed) (2014). *Miro From Earth To Sky*. NewYork: Prestel Publishing.
- Furtun, C. (29 Aralık 1985). Türk Seramik Sanatının Öncüsü: Füreya Koral, *Cumhuriyet Gazetesi*, s.4
- Füreya. (1981). Katalog. İstanbul: Sayılı Matbaa.
- Galatalı, A. (1990). 3 Saygı, 1 Anı ve Eleştirim 2. *Sanat Çevresi*, (90), 4-11
- Galatalı, A. (1986). Füreya Koral'ın Seramikleri. *Sanat Çevresi*, (87), 24-25
- Galatalı, A. (1978). Seramiğin Çağdaş Zaferi. *Sanat Çevresi*, (107), 6-7.
- Genç,P. (2009). *Türkiye'de Soyut Seramik Sanatının İncelenmesi ve Bazı Sorunların Değerlendirilmesi*. Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Gül, Y. (2009). *Türk Seramik Sanatında Ressam Uygulamaları*. Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Güleç Hoşnut, R. (2006). *Üretim Tekniklerine Göre Seramik Pano Uygulamaları, Türkiye'deki Örnekler ve Bir Sergi*. Yüksek lisans eser metni, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.

Güner, K. (2014). *Modern Türk Sanatının Doğuşu / Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Gürdere, S. (2012). *Kamusal Sanatta Farklı Kamusalıklar: İstanbul'daki Kamusal Sanat Çalışmaları Üzerinden Bir Okuma*. Yüksek lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.

Habermas, J. (2014). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. (Tanıl Bora, Mithat Sancar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Habib, S. (2010). Kentlerin Çehresi, Duvarların Rengini Düşünmek, *Dosya* 23, *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, (Aralık)*, 38-44.

Halikarnas Balıkcısı (3 Kasım 1951). Füreya'nın Sergisi Nedeniyle Cemiyet, Sanat ve Sanatkar, *Vatan Gazetesi*, s.20

Hall, T., and Robertson, I. (2001). Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims, and Critical Debates, *Landscape Research*, 26 (1), 5-26.

Hekimoğlu, M. (Ekim, 1992). Kraliçeye Sevgi ve Saygılarla. *Cumhuriyet Dergi*, 342, 15

Hoffman, T. B. (2006). *Art and Cultural Heritage: Law, Policy and Practice*. New York: Cambridge University Press

İnay Erten, Ö. (2009). *Sadi Diren LSD Söyleşisi*. Erişim:07.03.2017, lebriz.com Ağ Sitesi:<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=612&section=555&lang=tr&periodID=&papage=0&exhID=0&bhcp=1>

Johnson, J.S. (2000). Appendix P, Curatorial Care of Ceramic, Glass, and Stone Objects. (Base on the 1990 version written by Shelley Sturman, Objects Conservator, and Judy Ozone, Objects Conservator, National Gallery of Art) NPS Museum Handbook, Part: Museum Collections, 1044-1061

Kabacalı, A. (13 Mayıs 1990). Toprak ve Ateşle 40 yıl: İlk Seramik Sanatçımız, Altın Madalyalı Füreya: 'Ateş Kızları'nın Annesi. *Cumhuriyet Gazetesi*. Erişim: 09.04.2017, KAİB Taha Toros Arşivi:



<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/17930/001511224006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Kalyoncu, H. (2015). ‘Ehl-i Hiref-i Hassa’ Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi. *International Journal of Social Science*, (33), 279-294.

Karagül, F. (2002). *Seramik Yüzey Kaplamalarında Modüler Çözümler ve Mimaride Uygulama Alanları*. Sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Karamani, A. (Kasım, 1992). The Ceramics of Füreyâ Koral / Ateş ve Sır. *Skylife Dergisi*, 82-85

Karayel Gökkaya, E. (2013). Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler-Seramikçi Ressamlar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (24), 25-40.

Katoğlu, M. (2003). Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanat Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü. *Sanat Dünyamız*, (89), 188.

Kaynardağ, A. (1979). Eski Bir Rapor Açısından Sanatımız ve Toplumumuz. *Çevre Mimarlık ve Görsel Sanatlar Dergisi*, (4), 86-88.

Keskinok, H.Ç. (2010). Kamusallığın Üretimi Olarak Kentsel Estetik, *Dosya 23*, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, (Aralık), 15-22.

Kılıç, N. (12 Ocak 2013). *Duvarlara Şiir Yazan Kadın*. Erişim: [www.posta.com.tr](http://www.posta.com.tr)  
<http://www.posta.com.tr/cumartesi-postasi/HaberDetay/Duvarlara-siir-yazan-kadin.htm?ArticleID=156230>

Kiper, H. (28 Ekim 1954). *Kadınlar ve Güzel Sanatlar, Füreyâ Kılıç Anıt Kabrin Panolarını Yapıyor*. Erişim: 09.04.2017, SALT Araştırma:  
[https://www.archives.saltresearch.org/R/-?func=dbin-jump-full&object\\_id=4205075&silo\\_library=GEN01](https://www.archives.saltresearch.org/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=4205075&silo_library=GEN01)

Koral, F., Sönmez, N., Edgü, F., Tanpınar, A.H., Kür, İ. (1997). *Bir Usta Bir Dünya Füreyâ Koral Sergi Kataloğu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

Kurczynski, K. (2014). *The Art and Politics of Asger Jorn The Avant-Garde Won't Give Up*. England: Ashgate Publishing.

Kurşuncu, A. (2015). *Çağdaş Seramik Sanatında Alternatif Bir Mekan Önerisi Olarak Sokak*. Sanatta yeterlik metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.

Kurşuncu, A. (2009). *Kent Mekânları Olarak Metrolarda Seramik Malzemenin Kullanımı ve İstanbul Örneklerinin İncelenmesi*. Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu. (1983). Resmi Gazete, 18113, 23.07.1983

Lacy, S. (1995). *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art* S. Lacy (Ed.) *Mapping The Terrain* (s.171-185). Seattle, Washington: Bay Press

Lefebvre, H. (2016). *Şehir Hakkı*. (Işıl Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2015). *Mekanın Üretimi*. (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2015). *Kentsel Devrim*. (Selim Sezer, Çev) İstanbul: Sel Yayıncılık

Lynch, K. (2015). *Kent İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Miles, M. (2007). *Cities And Cultures*. Taylor & Francis e-Library

Miles, M. (2005). *Art, Space And The City*. Taylor & Francis e-Library

Mimarlardan Arı Stüdyolarının Yıkımına Tepki. (2016). Erişim: 24.02.2016, <http://www.mimarlarodasiankara.org/index.php?Did=7171>

Mink, J. (2000). *Miro*. Köln: Taschen

Mitchell J.A.C, Coghill, C. (2000). The Creation of a Cultural Heritage Landscape: Elora, Ontario, Canada. *The Great Lakes Geographer*, 7 (2), 89-105

Mumford, L. (2013). *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği değişimler ve Geleceği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Mumford, L. (1970). *The Culture of Cities*. San Diego, New York, Londra: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.

Mülayim Oral, E. (2007). Bir Seramik Duayeninin Ardından: Füreya Koral. *Seramik Türkiye Dergisi*, (22), 100-111

Nicolai, B. ( 2011). *Modern ve Sürgün*.(Yüksel Pöğün Zander, Çev). Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.

Nar, T. (24 Ağustos 1998). Ateş İle Toprağı Elleriyle Birleştirdi. *Radikal Gazetesi* (681),arka kapak.

Okutur, E. (2011). *Türkiye’de Sanat Galerilerinin Gelişiminin Sanat Yönetimine Etkisi*. Yüksek lisans Tezi. İstanbul kültür Üniversitesi, İstanbul.

Onur Erman, D. (2012). Toprağın Ateşle Dansı: Türk Seramik Sanatının Gelişimi. *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4(1), 18-33.

Onur Erman, D. (2010). Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatının Çağdaşlaşma Süreci. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (6), 77-93.

Oral, E. (2005) Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi, *Anadolu Sanat*, (16), 81

Oral, Z. (27 Ağustos 1997). Füreya: Bir Yaşam. *Milliyet Gazetesi*, s.27.

Oral, Z. (t.y.). *Yirmi Yılda Elliye Yakın Sergi Açan Füreya, Seramiğin Mimariden Ayrılamayacağı Kanısında*. Erişim: 09.04.2017, KAİB Taha Toros Arşivi:

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/18113/001583494010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Oran, F. (1993). İzmit Körfezi Kıyısında Bir Seramik Ustası. *Hürriyet Gösteri*, (153), 82-84

Öz, İ. (2014). İdeoloji ve Politikanın Mekânsal Gösterimi: Keçiören Örneği, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 131-158.

Öz, S. (2003). *Çağdaş Bilge Seniye Fenmen*. İstanbul: Bileşim Yayınları.

Özbay, B. (2014). *Artistik Seramik Panoların İç Mekân Tasarımına Estetik Katkısı*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Özbek, M. (Ed.). (2014). *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayın

Özdemir, N. (2012). *Kültür Ekonomisi ve Yönetimi Seçki*. Ankara: Hacettepe Yayıncılık & Kitapçılık Ltd. Şti.

Özel, V. (2007). *Plastik Sanatlarda Disiplinlerarası Etkileşimler ve Seramik Sanatına Yansıması*. Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Özer Yeltan, L. (2001). *Seramik Malzemenin Şehir Dokusu İçinde Yer Alış Sorunu ve Çözüm Önerileri*. Sanatta yeterlik metni, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Öztürk, A. (2014). *Endüstriyel Tasarım Eğitiminde Yeni Yöntem ve Yaklaşımlar*. Yüksek lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.

Paetzold, H. (2010). Kenti Tanımlamak, *Dosya 23, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, (Aralık)*, 45-49.

Pehlivanoglu, B. (2007). *Hale Asaf Türk Resminde Bir Dönüm Noktası*. İstanbul: YKY Yayınları

Pireci, Ç. (1987). *Çağdaş Seramik Sanatını Oluşturan Estetik Değerler*. Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Polatkan, A. H. (2006). Bir Anksiyete Ortamı Olarak Modern Mimarlıkta Brütalizm ve Brütalist Çevre Üzerine Sorular. *Betonart (9)*, 57-73

Prof. Dr. Sadi Diren: Tesadüf Eseri Seramikçi Oldum. (2011). *Seramik Türkiye Dergisi (35)*, 106-111.

Rowel, M. (1971). *Miro*. New York: Abrahams Books.

Rushton, M. (200). Public Funding of Controversial Art. *Journal of Cultural Economics, (24)*, 267-282.

Sadi Diren Seramik Panoları. (1984). *Sanat Çevresi, (63)*, 20.

Sanatın 40. Yılında Füreya: ‘Ateş ve Sır’ Kitabı. (Ekim, 1992). *Cumhuriyet Kitap*, 138, 10.

Sargın, G. A. (2012) *Ankara’nın Kamusal Yüzleri: Başkent Üzerine Mekân-Politik Tezler*. İstanbul: İletişim Yayınları

Sarnıç, K. Ö. (2015). Çağdaş Türk Seramik Sanatında Arkeolojik İmgelem. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (28) 37-46.

Sennet, R. (2014). *Ten ve Taş / Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları

Sennet, R. (2009). *Zanaatkar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Serraller, F. C., Clair, J. (2003). *Collection Museo Picasso Málaga*. Madrid: TF Editores

Şahin, S.Z. (2013). Ankara Kentinin UNESCO Dünya Miras Alanı Adaylığı için Bir Öneri ve Eylem Planı. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 36-50

Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tansuğ, S. (1990). Attila ve Filiz Galatalı’da Seramik ve Sorunları. *Sanat Çevresi*, (90), 16-17.

Tansuğ, S. (1988). Candeğer Furtun ve Çağdaş Seramiğin Sorunları, *Argos Yeryüzü Kültür Dergisi*, (3), 93-105.

Taşçı, H. (2014). *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan*. İstanbul: Kaknüs Yayınları

TBMM Yeni Binasına Konulacak San'at Eserleri ve Etibank San'at Müsabakası.(1955). *Arkitekt Dergisi*, 1955-02 (280), 80-82.

Tırpanlı Stefanutti, B. (2010). *Füreya Koral’ın ‘Sanatçı’ Kimliğinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Çözümlemesi*. Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.



Tuncer, M. (2013). Ankara Tarihi Kent Merkezi Yenileme Alanı Koruma Planı, Niteliği ve İptaline İlişkin Gerekçeler, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 10-34.

Ulu, C. (2014). 1416 Sayılı “Ecnebi Memleketlere Gönderilecek Talebe Hakkında Kanun” ve Cumhuriyetimizin İlk Yıllarındaki Uygulamaları. *Tarih Okulu Dergisi* (17), 495-525.

Uludağ, K. (1999). Seramik Duvar Panosu, Hamiye Çolakoğlu'nun Artistik Duvar Panosu Tasarımları. *Anadolu Sanat* (9), 122-132.

Uludağ, K. (1997). Seramik Sanatının Kimlik Sorunu. *Anadolu Sanat*, (6), 142–153.

Ulueren, Ş.D. (2008). Yılların Seramik Sanatçısı Erdoğan Ersen. *Seramik Türkiye*, 25, 108-111.

Ulueren, Ş.D. (2006). Seramiğin Toprak Anası Hamiye Çolakoğlu. *Seramik Türkiye*, 14, 98-103

Ulueren, Ş.D. (2005). Yılın Seramik Ustası Bingül Başarır. *Seramik Türkiye*, 12, 96-103

Ulueren, Ş.D. (2005). Doğan Hasol İle Dünden Bugüne. *Seramik Türkiye*, 8, 92-97.

Ulusta Tarihi Kent Meydanı İçin İlk Adım. (2015). Erişim: 24.02.2016, <https://www.ankara.bel.tr/haberler/ulusta-tarihi-kent-meydani-icin-ilk-adim/>

Uzunköprülü, Ş.G. (2006). *Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatı'nda Kabartma Yüzey Üzerinde gelişen Dekoratif Betimlemeler ve Kişisel Uygulamalar*. Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

Venedik Tüzüğü. (1964). Erişim: 12.12.2017, [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_0612886001496825607.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_0612886001496825607.pdf)

Xiangzhan, C. (2008) Urban Image and Urban Aesthetics: Urban Aesthetics in Cross-Cultural Perspective. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 25, (2), 59-71

Yahyagil, M. (1998) Kentlerin Kültürün Gelişimine Etkileri, *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, (25), 105-120.

Yalçinkaya, Ö. (2012). *Assessing Ankara Metropolitan Municipality's Public Art Approach in Ankara Since The mid-1990s*. Yüksek lisans tezi, ODTÜ, Ankara.

Yamaner, A.T. (1984). Seramikte San'at ve Endüstri. *Sanat Çevresi*, (63), 17.

Yasa Yaman, Z. (1978). *Cumhuriyet Döneminde Duvar Resmi*. Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Yasa Yaman, Z. (1996). 1950'li Yılların Sanat Ortamı ve 'Temsil Sorunu', *Toplum ve Bilim, Kış*, (79), 94-137

Yavuz, D. (2008). Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı Mimarlık-Sanat Birlikteliğinde 1950-70 Aralığı. *Mimarlık* (344). Erişim: 03.04.2017, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=357&RecID=2138>

Yavuz, E. (2017). Kültür Endüstrisi, Toplumla Yeni Bir Uzlaş Alanı Tasarlama: Türkiye'de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Diyalog. *Mimarlık*, 394. Erişim: 15.04.2017, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=408&RecID=4150>

Yavuz, E. (2015). *An Aethetic Responce To An Architectural Challenge: Architecture's Dialogue With The Arts in Postwar Turkey*. Doktora tezi, ODTÜ, Ankara.

Yetkin, Ç. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*. İstanbul:Bilgi Yayınevi

Yılmazbaşar Ertugan, J. (1970). 1970'te Türk Sanatı: Seramik. *Mimarlık* 76, (2), 44-48.

Yürekli, F. (2016). *Mimarlık Mimarlığımız*. İstanbul: Yem Yayın.

Zeytinoğlu, E. (2009). *Sadi Diren Retrospektif 1957-2008* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

Zeytinoğlu, E. (17 Ağustos 1991). Seramikçe Konuşan Sanatçı. *Cumhuriyet Gazetesi*, s.7

Zümrüt, Y. (2007). *1960'dan Günümüze Çevre sanatı Kapsamında Yapılan Seramik Eserlerin Analizleri, Çevre Konulu Seramik Atölye Uygulamaları ve Bir Sergi*. Yüksek lisans eser metni, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.



## EK 1. SANATÇI ÖZGEÇMİŞLERİ

### FÜREYA KORAL (1910 -1997)

1947 yılında tedavi için kaldığı İsviçre’de Leysin sanatoryumunda plastik hamur ile çalışmaya başlamış; seramik üzerine yazılmış kitaplar okumuş ve resim dersleri almıştır. Koral, 1949 yılında Lozan kentinde devam eden tedavisi sırasında sanatoryum dışında bir seramik atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Sanatçı, 1950 yılında Paris’te dönemin ünlü seramikçisi Serre’nin desteğiyle bulduğu özel bir seramik atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. 1951 yılında ise Paris’te ilk sergisini açmış, litografi ve resim çalışmalarıyla birlikte çoğunluğu duvar panolarından oluşan seramiklerini sergilemiştir. Aynı yıl İstanbul’da Türkiye’nin ilk sanat galerisi olan Maya Sanat Galerisi’nde ikinci sergisini açmıştır ve Türkiye’nin ilk çağdaş seramik sanatçısı olarak evinde ilk seramik atölyesini kurmuştur. Füreya Koral atölyesi, dönemin sanat ve düşünce insanlarının uğrak yeri olan bir kültür sanat platformu niteliğindedir. Pek çok ödülü bulunan sanatçı yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda kişisel sergi açmıştır. Ayrıca sanatçının yurt içinde çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu yer almaktadır.

### SENİYE FENMEN (1918 - 1996)

1958 yılında İstanbul Devlet Güzel sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nden mezun olmuştur. Aynı yıl eşi Tarık Taylan ile birlikte Taylan Seramik fabrikasını kurmuştur. 1959 yılında İstanbul Flarmoni Derneği’nde ilk kişisel sergisini açmıştır. 1973-1974 yıllarında Osaka Japonya, Nagoya Tajimi Design Center’da seramik çalışmaları yapmıştır. Yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda sergiye katılmış ve kişisel sergiler açmış olan sanatçının yurt içinde çeşitli kamusal mimari yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu yer almaktadır.

### **NASİP İYEM (1921 - 2011)**

1939'da İstanbul Devlet Güzel sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girerek Leopold Levy Atölyesi'nde çalışmış, 1944'te ressam Nuri İyem'le evlenerek Akademi'den ayrılmıştır. 1958'de Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nın Karaköy'de bir seramik atölyesi kurduğunu öğrenince buraya başvurmuş ve seramik üzerine resim çalışmaya başlamıştır. 1961'de İstanbul Seramikçiler Derneği'nde pişmiş toprak eserlerini sergilemiştir. 1962'de Prag Uluslararası Seramik Sergisi'nde gümüş madalya kazandıktan sonra 1963 yılında kendi seramik atölyesini kurmuştur. Sanatçı yurt içinde pek çok kişisel sergi açmış, yurt içinde ve yurt dışında karma sergilere katılmıştır. Ayrıca sanatçının yurt içinde çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu yer almaktadır.

### **CEVDET ALTUĞ (1925 - 1994)**

1947 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim Bölümü'ne girmiş, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden mezun olmuştur. Akademi yıllarında seramik ve heykel atölyelerine de devam ettiği gibi Neşet Günel'dan fresk dersleri de almıştır. 1957 yılında Ankara'da Galeri Mılar'da ilk sergisini açmıştır. 1960 yılında Paris'e gitmiş ancak iki yıl sonra dönmüştür. Sanatçı Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nın atölyesinde yöneticilik yapmıştır. Buradan ayrıldıktan sonra bir süre Taylan Seramik Fabrikası'nın atölyelerini kiralayarak seramik yapmış daha sonra Ortaköy'de kendi atölyesini kurmuştur. Yurt içinde kişisel sergiler açan sanatçının çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu yer almaktadır.

### **SADİ DİREN (1927 - 2018)**

1953 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki seramik atölyesinden mezun olmuştur. Diren, 1953 yılında Maya Galerisi'nde ilk sergisini açmıştır. Sanatçı 1955 ve 1964 yılları arasında eğitimci olarak davet edildiği Almanya'da Offenbach Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda gerekli düzenleme yapılamayınca Höhr-Grenzhausen'da bir seramik fabrikasında çalışmaya başlamıştır. 1964'de yurda

döndükten sonra Eczacıbaşı Seramik Fabrikaları'na müdür olmuş ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders vermeye başlamıştır. Sadi Diren yurt içinde ve yurt dışında pek çok kişisel sergi açmıştır. Diren, 1969 yılında Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nda müdürlük ve tasarımcılık görevlerini sürdürürken fabrikanın süs ve mutfak eşyalarına odaklanmış olan üretimini özel yapı seramiği alanına kaydırmıştır. Sanatçı, seramik sırları konusunda uzmanlaşmış olan eşi Belma Diren ile birlikte, İstanbul'da yapımı 1969 yılında tamamlanan AKM'nin (Atatürk Kültür Merkezi) iç ve dış mekânları için mimari seramikler tasarlamıştır. Sanatçının yurt içinde ve yurt dışında çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu yer almaktadır.

#### **CEMİL EREN (1927 - 2016)**

Akademik eğitimi olmayan sanatçının 1948 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisine iki resmi seçilmiştir. 1952'de Devlet Tiyatrosunda dekoratör yardımcısı olarak görev alan Cemil Eren, ilk kişisel sergisini 1957'de Ankara'da açmıştır. Yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda kişisel sergi açmış olan sanatçının yurt içinde çeşitli kamusal mimari yapılarda seramik duvar panosu, fresk ve vitray uygulamaları yer almaktadır.

#### **RUZİN GERÇİN (GALATALI) (1929 - 2011)**

1950 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Dahili Mimari Bölümü'nden mezun oldu. Vedat Ar, İsmail Hakkı Oygur ve Sadi Diren ile seramik çalışmış, 1953-1954 yıllarında seramik hocası Vedat Ar ile birlikte hazırladığı projeyle "Kalkınan Türkiye" sergisinde gemiyle farklı kıtaları dolaşmıştır. 1954 yılında ilk atölyesini Beyoğlu'nda açan sanatçı, resim öğretmenliği, sanat müşavirliği, galeri yöneticiliği ve sanat komiserliği gibi farklı işlerde çalışmıştır. 1957 yılından itibaren resim ve seramik çalışmalarını birlikte sergilemeye başlayan sanatçının yurtiçinde ve yurtdışında 57 kişisel sergisi olmuştur. Sanatçının resimleri ve seramikleri çeşitli koleksiyon ve müzelerde yer almaktadır. Ayrıca çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda seramik duvar panoları bulunmaktadır.



### **BİNGÜL BAŞARIR (1930 -...)**

1960 yılında, Füreya Koral'ın atölyesinde seramik çalışmalarına başlamıştır. Füreya'nın atölyesinde bir yandan ona yardım etmiş, bir yandan da kendi çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı 1961 yılında Füreya Koral'ın atölyesinde düzenlenen bir sergiye katılarak, sanat yaşamına ilk adımını atmıştır. 1962 yılından sonra bir süre Paris'te yaşamış burada sergilere katılmıştır. 1963'te Ankara'da ilk kişisel sergisini açmıştır. Picasso'nun seramiklerini ürettiği Valouris'teki Galeri Madoura'dan sergi teklifi alan Bingül Başarır, özel hayatındaki bir takım engeller nedeniyle bu teklifi reddetmek zorunda kalmıştır. Sanatçı 1978'de İzmir'de kendi atölyesini kurmuştur. Pek çok ödülü bulunan sanatçı yurt içinde ve yurt dışında pek çok kişisel sergi açmış, karma sergilere ve bienallere katılmıştır. Ayrıca sanatçının yurt içinde çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu yer almaktadır.

### **ERDOĞAN ERSEN (1931 – 2008)**

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Moda ve Tiyatro Kostümleri Bölümü'nden mezun olmuştur. Seramik tekniklerini Sadi Diren'den öğrenen sanatçı Eczacıbaşı Seramik fabrikası bünyesindeki sanat atölyesinin kurulmasında Sadi Diren'le birlikte rol almıştır. Cevdet Altuğ ve Tüzüm Kızılcan'la Taylan Seramikte bir süre çalışmıştır. Daha sonra Gorbon Seramik'te Rebii Gorbon'la çalışmış, buradaki sanat atölyesini kurmuş ve 1999 yılında buradan emekli olmuştur. Sanatçı yurt içinde pek çok kişisel sergi açmış, yurt dışında ise karma sergilere katılmıştır. Ayrıca sanatçının yurt içinde çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu yer almaktadır.

### **GENCAY KASAPCI (1933 - 2018)**

1954 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. 1957'de Ankara'da Sanat Sevenler Derneği'nde ilk sergisini açmıştır. Ankara'da Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi'nde 1 yıl Prof. Ekrem Akurgal önderliğinde klasik arkeoloji okumuştur. 1959 yılında İtalyan Hükümeti'nden kazandığı

bursla Floransa'ya giden sanatçı Floransa Akademisi'nde Prof. Collacichi ile fresk ve mozaik çalışmıştır. 1960 yılında, bursu bittikten sonra Roma'ya yerleşmiş ve kendi atölyesini kurmuştur. Roma'da Fondazione Ernesto Besso'da ilk yurtdışı kişisel sergisini açmıştır. Yurtdışında pek çok sergiye katılan sanatçı 1966'da Roma'da "Il Segno" Galerisinde, Abe, Fontana, Uecker, Burri, Afro, Arp, Kandinski, Chagall, Braque'ın eserlerinin de yer aldığı "Zero Avangarde" Sergisi'ne davet edilmiştir. Sanatçı 1966 yılında Türkiye'ye dönmüştür. 1963-1968 yılları arasında kamusal yapılara seramik ve mozaikten oluşan büyük duvar resimleri yapmıştır. 1976-1983 yılları arasında Ankara Vakko Sanat Galerisi sanat danışmanlığı ve yöneticiliğini yapmıştır. 1994-1995 yıllarında kamusal alanlarda anıt çalışmaları olmuştur.

### **HAMİYE ÇOLAKOĞLU (1933-2014)**

1959 -1963 yıllarında İtalya'da Floransa Devlet Seramik Sanat Okulu'nda Teknoloji ve Yüksek Pişirim Eğitimi, Perugia Üniversitesi'nde Sanat Tarihi ve İtalyan Edebiyatı kurslarına katılmıştır. 1965 yılında yurda döndükten sonra kendi seramik atölyesini kurmuştur. 1983 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nü kurmuştur. Sanatçı yurt içinde ve yurt dışında pek çok kişisel sergi açmıştır. Ayrıca yurt içinde çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu bulunmaktadır.

### **ATTİLA GALATALI ( 1936 – 1994)**

1957 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu ile tanışıp sanatçının atölyesinde mozaik çalışmaları yapmıştır. 1960 yılında Göksu'da Hasan Usta'nın yanında seramiğe başlamış, İsmail Hakkı Oygur'ın üç aylık seramik kursuna katılmıştır. 1962'de Taylan Seramik Fabrikası'nda çalışmaya başlamıştır. 1964 yılında bu fabrikadan ayrılmış ve 1967 yılında kendi atölyesini kurmuştur. Sanatçı yurt içinde kişisel sergiler açmış, yurt dışında karma sergi ve bienallere katılarak ödüller almıştır. Sanatçının yurt içinde çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu yer almaktadır.

Galatalı seramik üzerine kuramsal araştırmalar yapmış ve çeşitli dergilerde eleştiri yazıları yazmıştır.

### **ERDİNÇ BAKLA (1939 -...)**

1958 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nü kazanmı Hakkı İzet ve Jan Grove'nin öğrencisi olmuştur. 1960-62 yıllarında Almanya'da Selb şehrindeki Krautheim Porzellan Fabrik'te porselen üretimi ve tasarımı konusunda çalışmalar yapmıştır. 1961 yılında ise Çanakkale geleneksel seramik atölyelerinden Sakızlı Zafer'e ait atölyede çalışarak, son seramik ustalarının ıraklığını yapmıştır. 1962 yılında mezun olmuştur ve 1963'te okulun öğretim kadrosuna kabul edilmiştir. 1999-2002 yılları arasında Kütahya Porselen Fabrikasına tasarım danışmanlığı yapmıştır. Sanatçı yurt içinde ve yurt dışında kişisel sergiler açmış, karma sergilere katılmıştır. Ayrıca sanatçının yurt içinde çeşitli kamusal mimari yapılarda seramik duvar panoları yer almaktadır.

### **ÖMÜR BAKIRER (1939-...)**

1962 yılında Ankara Üniversitesi DTCF Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olmuştur. 1964 yılında Chicago Üniversitesi'nde yüksek lisans, 1969 yılında ise Ankara Üniversitesi DTCF Sanat Tarihi Bölümü'nde doktora eğitimini tamamlamıştır. 1959-1960 yıllarında Floransa'da seramik öğrenimi görmüş, 1986-1987 yıllarında cam üretimi ve kullanımı hakkında araştırmalar yapmıştır. New York ve Columbia üniversitelerinde doktora sonrası eğitime devam etmiştir. 1965 yılında ODTÜ Mimarlık Fakültesi Restorasyon Bölümü'nde çalışmaya başlamıştır. Selçuklu mimarisi üzerine alışan Bakırer'in Selçuklu ve Osmanlı mimarilerinde yapı malzemeleri üzerine yayınlanmış kitap, makale ve bildirileri bulunmaktadır. Bakırer ilk kişisel sergisini Ankara'da açmıştır. Sanatçı yurt içinde ve yurt dışında çeşitli karma sergilere katılmıştır. Ayrıca yurt içinde çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda çok sayıda cam eseri bulunan sanatçının Hacettepe Hastanesi'nde bir seramik duvar panosu bulunmaktadır.

### **JALE YILMABAŞAR (1939-...)**

1962 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nden mezun olmuştur. 1963'de ilk kişisel sergisini açmıştır. 1964 yılında ise Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nün eğitim kadrosunda görev almıştır. 1968 yılında İtalya'da, 1969 yılında ise Almanya'da katıldığı seramik yarışmalarında altın madalya kazanmıştır. 1971 yılında Düsseldorf'ta ilk yurtdışı sergisini açmıştır. Sanatçı yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda kişisel sergi açmış, karma sergilere katılmıştır. Ayrıca sanatçının yurt içinde çeşitli kamusal ve özel mimari yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu yer almaktadır.

### **ÜLKÜ BORA (1942-...)**

1966 yılında Devlet Tatbiki Güzel sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nden mezun olmuştur. 1967 yılında Yıldız Porselen Fabrikası'nda modlör olarak çalışmaya başlamıştır. 1968 yılında Ankara'da ilk atölyesini ortaklarıyla kurmuş 1970 yılında ise kendi atölyesine taşınmıştır. Bu tarihlerde pek çok kamusal ve özel mimari yapıya seramik duvar panoları ve kaplamaları yapmıştır. 1973 yılında Ankara'daki atölyesini kapatmış ve İstanbul'a taşınmıştır. 1974 yılında Ülkü seramik Fabrikası'nın temellerini atmış 1991 yılına dek bu fabrikada endüstriyel mutfak seramiği üretimine devam etmiştir.

### **BERİL ANILANMERT (1963-...)**

1968 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü'nden mezun olmuştur. İlk kişisel sergisini 1981'de açmıştır. 1968-2005 tarihleri arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapmıştır. Ulusal ve uluslararası yarışmalar, workshop, sergi ve konferanslar düzenlemiştir. Japon hükümetinin bursu ile Japonya'da, davetli sanatçı olarak ABD Arizona Üniversitesi'nde çalışmıştır. Sanatçının yurt içinde ve yurt dışında 18 kişisel sergisi olmuştur. Sanatçının seramikleri ulusal ve uluslararası olmak üzere çeşitli koleksiyon ve müzelerde yer almaktadır. Ayrıca kamusal yapılarda çok sayıda seramik duvar panosu bulunmaktadır.

## EK 2. ANKARA’DA SERAMİK DUVAR PANOLARININ BULUNDUĞU ADRESLERİN KROKİSİ



1. AOÇ Marmara Oteli Gazi Mahallesi, Cumhurbaşkanlığı Külliyesi 06560 Yenimahalle/Ankara
2. Anafartalar Çarşısı Anafartalar Mahallesi, Anafartalar Cd. No:4, 06050 Altındağ/Ankara
3. Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi İç Hastalıkları Gevher Nesibe Caddesi, Hacettepe Poliklinikler Ek Binası Merkez Kampüs, 06230 Altındağ/Ankara
4. GATA/Gülhane Eğitim ve Araştırma Hastanesi Emrah Mahallesi, Gen. Dr. Tevlik Sağlık Cd, 06010 Keçiören/Ankara
5. Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü Doğanbey Mh., Atatürk Blv No:8, 06107 Altındağ/Ankara
6. Set Kafeterya Meşrutiyet Mahallesi, Atatürk Bulvarı No:95 06420 Çankaya/Ankara
7. Ziraat Bankası Gökdelen Şubesi Meşrutiyet Mahallesi, Atatürk Bulvarı No:95 06420 Çankaya/Ankara
8. Büyük Ankara Oteli Kavaklıdere Mahallesi, Atatürk Blv No:183, 06680 Çankaya/Ankara
9. Arı Sineması (TRT Arı ve Orkut Stüdyoları) Yukarı Bahçelievler Mahallesi, Wilhelm Thomsen Cd. No:7, 06490 Çankaya/Ankara
10. Sosyal İş Hanı Cumhuriyet Mahallesi, 06420 Çankaya/Ankara
11. ODTÜ Mimarlık Fakültesi ODTÜ Kampüsü Üniversiteler Mh., 06800 Çankaya/Ankara
12. TMO Kafeterya Devlet Mahallesi, Türkiye Karayolları Genel Md. Girişi, 06420 Çankaya/Ankara
13. Talip Sineması Tunalı Hilmi Caddesi No:67 Kavaklıdere Mh. Çankaya /Ankara
14. Şekerbank Genel Müdürlüğü (eski) (adresi tespit edilemedi)
15. Yapı Kredi Bankası Kızılay Kızılay Mahallesi, Atatürk Bulv. No:78 D:1, 06420 Çankaya/Ankara
16. Uzun Sineması (adresi tespit edilemedi)
17. Hülya Restoran (adresi tespit edilemedi)
18. Akman Oteli (adresi tespit edilemedi)
19. DT Akün Sahnesi Remzi Oğuz Arık Mahallesi, 06540 Çankaya/Ankara
20. DT Şinasi Sahnesi Remzi Oğuz Arık Mahallesi, Tunus Cd. No:92, 06680 Çankaya/Ankara
21. Öncüoğlu Mimarlık Remzi Oğuz Arık Mahallesi, 06540 Çankaya/Ankara
22. Karayolları Genel Müdürlüğü Devlet Mahallesi, Türkiye Karayolları Genel Md. Girişi, 06420 Çankaya/Ankara
23. PTT Müzesi Anafartalar Mahallesi, Atatürk Blv No:13, 06050 Altındağ/Ankara

“Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları” başlıklı tez çalışması kapsamında, Ankara kenti içinde bugünkü adresinden önce Şekerbank Genel Müdürlüğü olarak kullanılan yapı, Uzay Sineması, Hülya Restoran ve Akman Otelı adresleri tespit edilememiştir.

Günümüzde “Çamlıca Mahallesi, 123. Cd. No:17, 06200 Yenimahalle/Ankara” adresinde “Tzob Akman Hotel Ankara” isimli bir otel bulunmaktadır ancak sanatçı Ülkü Bora sözkonusu otelin seramik eserler yapmış olduğu Akman Otel ile aynı otel olmadığını belirtmiştir. Ancak sanatçı tam adresi hatırlayamamaktadır. Bora, aynı şekilde Uzay Sineması ile Hülya Restoran’ın da yerini hatırlayamamaktadır. Sanatçının 1970’li yılların başında ayrılmış olduğu Ankara ile ilişkisinin zayıfladığı göz önünde bulundurulduğunda bu durum anlaşılabilmekte, kendisinden alınan bilgilerin ise güvenilirliği azalmaktadır.

Tez kapsamında ulaşılan hiçbir kaynakta söz konusu yapılara ilişkin adres bilgisine rastlanmamıştır.



### EK 3.SANATÇI RÖPORTAJLARI

#### BERİL ANILANMERT RÖPORTAJI, 27 Nisan 2017.

Sanatçı ile e-posta aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

**Özgür Ceren Can: Ankara’da hangi kamusal mekânlara seramik duvar panoları yaptınız ve bu panoları size sipariş eden kişi ve ya kurumlar kimlerdir?**

Beril Anılanmert: İş Bankası Merkez Binası (1974), Töbank Merkez Binası (1981), Silahlı Kuvvetler Rehabilitasyon Merkezi (2000). İş Bankası Merkez Binası’ndaki 30 m2 pano açılan sanat yarışmasında birincilik ödülü almış ve o nedenle uygulanmıştı. Aynı şekilde, Töbank Merkez Binası da bir yarışmada (hatırladığım kadarıyla) birincilik alınarak uygulanmıştı. Bu binalar el değiştirdi. Şimdi ise yerlerinde durup durmadığını bilmiyorum. Silahlı Kuvvetler Rehabilitasyon Merkezi, ana giriş panosu, Mimar Sinan Üniversitesi’nin döner sermayesi ile alınmış büyük bir projede ana giriş duvar panosu bana verilmiştir (Ankara, İzmir ve İstanbul’da da kamu dışında uygulamalarım bulunmaktadır.).

**Ö.C.C.: Söz konusu seramik duvar panolarınızın tema ve tasarımlarına, sipariş eden kişi ve ya kurumlar tarafından herhangi bir müdahalede bulunuldu mu?**

B.A.: Yarışma ile alınan işlerde, şartnamede belirtilen hususlara uymak zorunluluğu vardır. Kamu binalarına veya özel yapılarda olsun, sanatçının mimar ile görüş birliği içinde olmasını önemserim. Sanat eseri, bir mimari projenin içinde yer aldığına göre, çevre ile bütünlük söz konusudur. Silahlı Kuvvetler Rehabilitasyon Merkezi’ne yapılacak işlerde, genel olarak, tedavi görenlerin yaşadıkları travmayı anımsatmayacak renkler kullanılması tavsiye edilmişti.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarınızın bulunduğu yapının mimar ya da mimarlarının, panoların tasarım ve yerleştirilmesine herhangi bir müdahalesi ya da katkısı olmuş mudur?**

B. A.: Mimarların müdahalesi doğrudan olmamıştır ancak, eskiz onayından veya işler ilerledikten sonra projede yapılan değişiklikler çalışmalarda zorluklar yaratan unsurlardır. Örnek vermem gerekirse, panonuzda ayrılan duvarın ortasına açılan bir kapı veya duvardan çıkan ve panonun gizlemesi beklenen bir boru gibi son anda çıkan yapısal problemler olmuştur.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panonuzu uygulayacağınız yapının mimarisine ilişkin tasarım unsurlarından etkilenir miydiniz? Mimarinin tasarım unsurları ile seramik duvar panolarınızın arasında biçimsel bir ilişki kurdunuz mu?**

B. A.: Sanat panosunun yer alacağı mimari yapının tasarım unsurları, üslubu önemlidir ve panonun tasarımını da etkileyen bir öğedir. Panonun mimari ile bütünleşmesi, yapının yeri, konu birlikteliği, ışık kaynağı, yönü, miktarı, renk düzeni, yapısal elemanların oluşturduğu hareket, algılanma boşluğu, çevredeki malzeme ile ilişkisi kompozisyonda dikkate aldığım hususlardır. Ayrıca, eserin bulunduğu yerin, araç veya insan sirkülasyonu, sürtünme, aşınma veya çevresel kirliliğe ne ölçüde maruz kalacağı ölçütlerden bazılarıdır. Bütün bunların yanı sıra, projede sanat eserinin yer alacağı alanın belirli bir etki oluşturması istenilmişse, dinamik veya dingin bir etki alanı olması hususunda mimar ile görüşülmüştür. Bazı projelerde özel durumlar talep edilebilir. (Örnek:Çevrede oluşan sesin yalıtımına katkıda bulunması gibi.) Bu da malzeme seçiminden, tasarıma, montajına kadar bütün süreci etkileyen faktördür.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panosunu uygulayacağınız yapının işlevi ile panonun teması arasında bir ilişki kurdunuz mu?**

B.A.: Yukarıda da belirttiğim gibi, yapının işlevi ile panonun teması arasında bir ilişki daima düşünmüşümdür. Gerektiğinde, yapım yöntemi veya konu ile tarihsel bağlantılar kurulmuştur.

**Ö.C.C.: Seramik panolar yapıldıktan ve kamusal alana yerleştirildikten sonra kamuyla bir etkileşiminiz oldu mu? Eserlerinizin önemli bir kent estetiği unsuru olduğu Ankara ile ne tür bağlar kurdunuz?**

B.A.: Bu konuda hiçbir iletişimim olmamıştır. Yapıların ilk yaptırımlardan farklı sahiplere geçmesi ve farklı amaçlarla kullanılması, içinde özel olarak yapılmış sanat

eserlerini de anlamsız kılmaktadır. El değıştirmesi sonucunda tamamen sanat çalışmalarını yok etmelerini veya kendilerine göre müdahalede bulunduklarını izlemişimdir. Çalışmalarımı teslim ettikten sonra takibi imkânsızlaşmaktadır.

İş Bankasına yaptığım işte, Ankara ile bir bağlantı kurmaya özen göstermiştim. Bu gün Ankara, yapısal ve kültürel değışimle, toplumsal hafızanın zayıflatıldığı bir kenttir. 70'lerin toplum kültürü ve sanat anlayışı olmadığı gibi şehrin simgesi olan eserlerin bile kaldırıldığı kentte, sanat panolarının akıbeti meçhuldür.

**Ö.C.C.: Bu siparişler sanatsal etkinliğinizi devam ettirmeniz için gerekli olan maddi koşullarda bir iyileşme sağladı mı?**

B.A.: Bu siparişler sanatsal etkinliğimi devam ettirmeye katkı sağlamıştır.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarınızın yapımı ve yerleştirilmesi sırasında herhangi bir arşiv ve belgeleme çalışması yapıldı mı?**

B.A.: Çok geniş olmasa da, kişisel arşivim bulunmaktadır.

**Ö.C.C.: 1960'lı ve 1970'li yıllarda kentin kamusal alanlarına yerleştirilmiş seramik duvar panolarını sanatsal özellikleri bakımından nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu panoları yapan diğer seramik sanatçıları ile bir etkileşiminiz oldu mu? (Füreyya Koral, Cevdet Altuğ, Seniye Fenmen, Attila Galatalı, Sadi Diren, Bingül Başarır...)**

B.A.: Belirttiğiniz isimlerin hepsini tanırım. Kimi dostum, arkadaşım, meslektaşım olmuştur. Sadi Diren hocamdır. Hepsinin, seramik sanatına katkıları olmuştur. O zamanın sınırlı imkânları ile çalışmışlar seramik sanatını popüler kılmışlardır. Ülkemizde, yurt dışı etkinlikleri izlemenin günümüzdeki gibi kolay olmadığı, malzeme, araç, gereç sıkıntısının bulunduğu bir dönemde, bu sanatçıların çoğu mimarlarla çalışmış ve eserleri yapılarda yer almıştır. Bu da o zamanın mimarlarının sanat ortamı ile olan ilişkilerini, kültürel birikimlerinin bir yansımasıdır. Mimarlar da yalnızca seramikçilerle değil, ressamlarla da çalışarak hem sanat ortamına, hem de mimari yapıların değerklenmesine katkıda bulunmuşlardır.

1970'lerin diğeri bir özelliğı, yapılacak önemli yapılar için ( oteller, kamu yapıları gibi) yarışmalar açıldı. Bu çok önemli bir husus, demokratik, açık bir ortam, özellikle yeni isimlerin ortaya çıkmasına, sanat ortamının hareketlenmesine, mimar ve sanatçı birlikteliğine yol açan bir durumdu.

**Ö.C.C.: Günümüzde kamusal alanlara (metro istasyonları, AVMler, köprü ayakları, vb.) yapılan seramik duvar panolarını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

B.A.: Hepsi için bir şey söyleyemem, görmedim. Birkaç metro istasyonundakiler çok kötü, nitelsiz. Atatürk Havaalanı'ndaki çok kötü; çevre ile hiç alakası yok. Ankara'da metroya binmediğim için bir şey söyleyemem. Keşke yarışmalarla verilse de biz de kimin ne yaptığını bilsek.

**Ö.C.C.: Tarihsel değeri olan kamusal yapılardaki sanat eserlerinin günümüz kamu otoriteleri tarafından yıkılmak istenmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

B.A.: Kent kültürü olmayan zihniyetler için doğal olarak görüyorum. Kentli olmak için kentte doğmak yetmemektedir. Kenti meydana getiren farklı kültür gruplarının, kent alanlarında bir ortak payda da buluşabilmesi gerekir. Bu farklı grupların toplumsal yaşamlarını yeniden ortak alana toplamak için kente, kültürel birleştirici rolü olan singeler konur. Bunlar sanat eserleridir. Kente yalnızca bir güzellik katması değil, planlı, çevre ile birleştiren, mekânın belleğı ile anlaşılan, geleceğe bellek aktaran sanatsal düzenlemeler yapılır. Bizde kent ile bütünleşmiş mimari ve sanat eserlerinin yok edilişı, yerlerinden taşınması, kentin kimliğini oluşturma tarihsel ve doğal çevrenin niteliklerinin yok olmasına, yaşam belgelerinin kaybolmasına, kentlinin en doğal hakkı olan kentlerinin geçmişleri ile yaşama haklarının, kültürlerinin ellerinden alınmasına neden olmuştur.

Ankara, Cumhuriyet yapılarıyla, heykelleriyle, yeşil alanlarıyla, asil ve ağırbaşlı bir başkent görünümündeydi.

**Ö.C.C.: Siz ve aileniz kamusal alanlarda yer alan sanat eserleriniz ile ilgili hukuki haklarınızı koruyabiliyor musunuz?**

B.A.: Kamusal alanda yer alan sanat çalışmalarından hukuki bir beklentim olamaz. Hukuki haklarımızı koruyamıyoruz. Yasalar olabilir ama yasama süreci bir ömür sürer.

## BİNGÜL BAŞARIR RÖPORTAJI, 18 Aralık 2016

Sanatçı ile çevrimiçi bire bir görüntülü sohbet uygulaması aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

Bingül Başarır: 1960'lı ve 70'li yıllar seramik sanatının kamuda yer almasının en önemli dönemidir.

**Özgür Ceren Can: Ankara'da hangi kamusal mekânlara seramik duvar panoları yaptınız ve bu panoları size sipariş eden kişi ve ya kurumlar kimlerdir?**

B.B.: Bir TRT Genel Müdürlüğü idi. Amerikan Konsoloslugu'nun karşısındaki yapıda dış cephede yer alan panoyu yaptım. Bahçelievler'de Arı Sineması'na bir balkon frizi yapmışım, 25 metre uzunluğunda. Bir de büyük 50 metrekare bir duvar panosu hatta 6 metre yüksekliğindeydi o merdivenlere gelen bölümünü yaptım. Toplam 70 metrekare bir işti ikisi beraber. Tarım Kredi Kooperatifleri ısmarlamıştı. O zamanın en değerli mimarlarından ikisi ile çalıştım, çok güzel bir çalışma oldu. Çankaya Köşkü'nde, Cumhurbaşkanlığı Yönetim Binası'nda da panom var. Turgut Özal zamanında yaptırıldı. Değişik alanlardan on beş sanatçı davet edildi. Pilevneli vitray yaptı, ben, Attila Galatalı ve biri daha vardı şimdi hatırlayamadım üç kişi pano yaptık. Meriç Hızal bir ahşap bölme yaptı. Toplam on beş kişi seçildi ve onlara ısmarlandı. Çok güzel bir çalışmaydı. En severek yaptığım işti çünkü hiç kimseyi karıştırmadım. Zaten hiç karıştırmam yani sizin sorularınız da gelecek öyle, cevap veririm. Onun dışında Türkiye Petrolleri'nin bir binası vardı, Attila Galatalı ile birlikte oraya panolar yapmıştık. Bu modüler çalışmalarda benim çalışmalarım, daha çok rölyef anlamında - düz seramik karo değil - ilktir. İlk defa ben uyguladım. 1965 yılında Paris'e gittim, iki yıl orada kaldım. Orada dört sergi yaptım, iki sergi Paris Sanat Fuarı'nda oldu ve o fuarda sipariş de aldım. Avrupa'da bile çok az olan bir şeydi o rölyef çalışmalar.

**Ö.C.C.: Söz konusu seramik duvar panolarının tema ve tasarımlarına sipariş eden kişi ve ya kurumlar tarafından herhangi bir müdahalede bulunuldu mu?**

B.B.: Hayır. Bazen olacak gibi oluyor mesela burada İzmir'de tütün fabrikası için sipariş vardı. Dediler ki "Tütün toplayan kadınlar yap.", Ben "Hayır, siz bana bırakın."

dedim. Çünkü o benim çok hafızama yerleşmiş bir konuydu. Çocukken Adapazarı'na misafir gitmiştim ve orda sabah erkenden kalkıp tütün toplarlardı. Dizerlerdi ve sergi derlerdi asarlardı kurutmak için. O benim çok hoşuma giderdi ve onu uyguladım. Pek kabul etmem. Hatta Cumhurbaşkanlığı Yönetim Binası'nda da şöyle oldu: Orası daha çok insanların toplandığı bir yerdi, insanı ilgilendiren bir konu diye düşündüm. Yalınlığı da çok seviyorum. Minimalizmi çok seviyorum ama işlerimde onu pek göremiyorsunuz. Bütününde bir Minimalizm var ama ayrıntıya da giriyorum. Burada Minimalizmi daha özgür kullanma şansım oldu, dedim ki madem karışmıyorlar. İnsan profilleri yaptım, geçmişten bir turkuaz rengi de olsun içinde diye turkuaz ve altın da koydum. Fakat turkuaz sırttı, sırtınca vazgeçtim. Ama onu göstermiştim ilgililere, bitince “Gösterdiğiniz şeyi yapmamışsınız.” dediler, “Daha iyisini yaptım.” dedim. Yani karıştırmam. Birim fiyatını da hep yüksek tuttum. Benim amacım imza atacağım işler yapmak. Yani nitelik daha çok nicelik değil. Onun için az sayıda iş yaptım ama nitelikli oldular, uluslararası alana yayınlara kadar girdiler. Uluslararası Seramik Akademisi'ne de bu nedenle davet edildim.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarının bulunduğu yapının mimar ya da mimarlarının panoların tasarım ve yerleştirilmesine herhangi bir müdahalesi ya da katkısı olmuş mudur?**

B.B.: Hepsinde mimarlarla çok uyumlu çalıştık bu da beni mutlu etti. Onlar da bana inandılar, hiç müdahale etmediler. Ama bittikten sonra hep şeyleri oluyor tabii. Mesela Arı Stüdyosu'nda TRT Genel Müdürlüğü'nün girişinde bir nötr renk yaptım kahverengi ama kabahat benim değil tavanı da o renk yapmışlar ikisi karışmış. Dedim ki “Ben burada binayı korumak istiyorum.” Mimari benim için önemli. Birinci gelen mimaridir, sonra seramiktir. Ben uzaktan güneş gibi dikkati çeken bir şey yapabilirim, elimizde namütenahi renkler var; ama böyle bir renk seçtim. Bunlar hep yaşaması için.

**Ö.C.C.: Eşiniz mimar ve şehir planlamacısıymış onun bu çalışmalar etkisi oluyor muydu?**

B.B.: Eşim sanata meraklı bir mimardı. Çalışırken ona gösterdim, yardımcı oldu bana. Seramiği de çok seviyor, fırınlamadan tut her türlü şeyde bana yardımcı oldu. Kendisi de emekli olduktan sonra yitong heykeller falan yaptı. O yönden faydası oldu ama iş



getirme yönünden olmadı. Neden olmadı? O Mimarlar Odası başkanlığı yaptı, yönetimlerde oldu ama son derece dürüsttü ve şaibeli olmasın diye beni uzak tuttu. Yani ben zararını gördüm faydasını değil, diyebilirim.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panosunu uygulayacağınız yapının mimarisine ilişkin tasarım unsurlarından etkilendiniz mi? Mimarinin tasarım unsurları ile seramik duvar panoları arasında biçimsel bir ilişki kurdunuz mu?**

B.B.: Evet onu hep birinci planda tutuyorum. Yoksa ben herkesin dikkatini çekecek biraz daha popüler bir zihniyetle çalışabilirdim. Ama hep yapıyı birinci planda tuttum. Sağ olsun mimarlar da çalışabileceğim mimarlardı. Hatta çalışamayacağım birisi geldi ve anlaşılmadı. “Bakasına gidin.” dedim. Başka yerlere yönlendirdiğim mimarlar ve müteahhitler de oldu.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panosunu uygulayacağınız yapının işlevi ile panosunun teması arasında bir ilişki kurdunuz mu?**

B.B.: Oluyor, onu dikkate alıyorum. Mesela Minimalizm olsun ama biraz da onlara (kamu) saygım olsun, çok hoşlanmayacakları bir şey de olmasın diye biraz renkte ödün verdim. Biçimde hiçbir zaman ödün vermezdim.

**Ö.C.C.: Seramik panolar yapıldıktan ve kamusal alana yerleştirildikten sonra kamuyla aranızda bir etkileşim oldu mu? Eserlerinizin önemli bir kent estetiği unsuru olduğu Ankara ile ne tür bağlar kurdunuz?**

B.B.: Ankara ile duygusal etkileşimim vardı ama orada yaşadığım zamanlarda. Şimdi aynı duygu yok çünkü Ankara “Ankara” olmaktan çıkmış. Başka bir kent olmuş.

**Ö.C.C.: Arı Sineması’nı döneminde kullanan kentliler sizin seramik panonuzu hatırlıyorlar. Tam olarak pano seramik miydi değil miydi malzemesini anımsamıyorlarsa da orada estetik bir deneyim yaşadıklarına dair duyumlar aldım. Siz de duyduunuz mu böyle şeyler hiç?**

B.B.: Şimdi şöyle oldu: Bizi çağırdılar birkaç sanatçı ve proje üzerinden panoları dağıtım yaptılar. Bana ayrıca kolonları da verdiler. Ben “Kolonları kaldırın burası seramik mağazasına döner” dedim ve o işi istemedim. Ben daha önce söylediğim gibi

çok önemsiyorum yapıyı. Yapıya değer katması önemli yoksa sanatçının her tarafı doldurması değil. Balkonları da çok sade çalıştım.

**Ö.C.C.: Bu siparişler sanatsal etkinliğinizi devam ettirmeniz için gerekli olan maddi koşullarda bir iyileşme sağladı mı?**

B.B.: Tabii faydası oluyor. Yalnız ben çok seyrek çalıştığım için... Eğer çok daha fazla sayıda pano yapsaydım çok daha faydası olurdu ama bugüne kalmazdı. Yaptığım panolardan kazandıklarım benim diğer çalışmalarımı sürdürmem açısından da destek oldu.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarının yapımı ve yerleştirilmesi sırasında herhangi bir arşiv ve belgeleme çalışması yapıldı mı?**

B.B.: Ben hep fotoğraf çektim. Belge açısından önemsiyorum, fotoğrafları var bende. Ama başkalarının yaptığını sanmıyorum.

**Ö.C.C.: 1960'lı ve 1970'li yıllarda kentin kamusal alanlarına yerleştirilmiş seramik duvar panolarını sanatsal özellikleri bakımından nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu panoları yapan diğer seramik sanatçıları ile bir etkileşiminiz oldu mu? (Füreyâ Koral, Cevdet Altuğ, Seniye Fenmen, Attila Galatalı...)**

B.B.: Ben öncü diye düşünüyorum, Seniye Fenmen hariç. Onu bu isimler arasında anmam. Ama Füreyâ öncüdür; ilk başlatan odur. Sonra Cevdet; Cevdet çok fazla anılmaz ama öncüdür ve iyidir işleri. Ondan sonra Attila gelir. Ondan sonra ben geliyorum. Daha da birkaç kişi var. Benim de nitelik olarak bir ağırlığım var.

**Ö.C.C.: Füreyâ Koral'ın atölyesinden çıkmış olduğunuzu biliyoruz. Diğer sanatçılarla da bir iletişiminiz ve etkileşiminiz var mıydı o dönemde? Birbirinizin ne yaptığından haberdar oluyor muydunuz?**

B.B.: Oluyorduk. Ama Füreyâ'nın Ankara'daki panolarına benim elim değdi, elimden geçti, baya da bir uğraştırdı bizi büyük panolardı. Onunla çalıştık.

**Ö.C.C.: Günümüzde kamusal alanlara (metro istasyonları, AVMler, köprü ayakları, vb.) yapılan seramik duvar panolarını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

B.B.: Ankara'daki yeni panoları görmedim. Ama şu anda iş olsun gibi yapılıyor. Belki daha iyi bir yere gider.

**Ö.C.C.: Siz en son ne zaman kamusal alana pano yaptınız?**

B.B.: En son 2006 yılında yaptım. Adnan Menderes Havaalanı'na yaptım.

**Ö.C.C.: Tarihsel değeri olan kamusal yapılardaki sanat eserlerinin günümüz kamu otoriteleri tarafından yıkılmak istenmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

B.B.: Bu yeni bir şey değil. Jale Yılmazbaşar'ın başına da gelmişti benim de başıma geldi. Anadolu Sigorta'da panolarım vardı. İki kattaydı. Bir katı kafeteryaydı. Sonra o kafeteryayı kiralamışlar ve kiralayan kişi panoyu istememiş. Pano çünkü tam girişteydi, oraya başka bir şey koymak istemiş; banko gibi. Bana söylemeden bir hafta sonu yıkmışlar. Alıp aşağıda başka bir yere yerleştirecekler. Müdür geldi, özür diliyor benden, "Haberim yoktu." diyor. Ben de "Benim çocuğumu öldürmüşsünüz gibi oldu. Ne heveslerle yaptım o işi. Bir de kırmış etmişsiniz." dedim. "Al bunu sen düzelt, gel nezaret et." diyorlar bana. Ama o panoyu yerine göre ben düşündüm. Mahkemeye vermeye karar verdim. Bir avukat çağırdım.

**Ö.C.C.: Siz ve aileniz kamusal alanlarda yer alan sanat eserleriniz ile ilgili hukuki haklarınızı koruyabiliyor musunuz?**

B.B.: Bu çok Önemli. Çok iyi bir avukattı, sonradan milletvekili de oldu. Bir bilirkişi getirmiş. Bilirkişi demiş ki: "E ne güzel duvara konmuş." Yani şimdi işin özünü bilmeyen anlamayan bilirkişiler olursa... İşin özü şu: bireye inmemiş bu sanat anlayışı. Bireyde yok. Öyle olunca hep yapay kalıyor. Bir şeyler yapılıyor ama... Ben bütün dünyayı dolaştım. Bir insan heykeli bile çok etkiliyor insanı. Bir su heykeli çok etkiliyor. Şimdi o su heykelinde bir gün su var iki gün yoksa onun faydası yok. Bir heykel hatta bir taş kompozisyonu bile olsa bulunduğu alana çok şey katıyor. Bunu bizimkiler hissetmiyorlar maalesef. 60'lı 70'li yıllar diyoruz ya, o zaman hissediyordu insanlar. Daha farklıydı. Sergi gezerken sıradan insanlar çok hevesle geziyorlar ve anlamaya çalışıyorlardı. Şimdi ya gezmiyorlar ya da ne olduğunu anlamadan bakıp geçiyorlar. Bence kültür anlayışında geri gidiş var. Sanatçı üretimi açısından ise çok iyi gidiyoruz. Sanatçılarımız iyi ama talep yok maalesef.

**Ö.C.C.:** Kamusal alana yerleştirilen sanat eserlerinin kamu otoriteleri tarafından yukarıdan halka dayatıldığı eleştirisi var ancak sizin söylediklerinizden şunu anlıyorum: 1960'lı ve 1970'li yıllarda bu eserlerle bir arada yaşayan kamu halinden memnun. Günümüzdekinden daha fazla bir etkileşim söz konusu sanat eserleriyle...

B.B.: Öyleydi. Bütün kamu yapılarında sanat eserleri olurdu: resim, heykel, her şey... Bu sanatı desteklemek adına, ortamı zenginleştirmek adına yapılırdı. Daha fakirdik ama daha entelektüeldik. O zaman Fürey'a'daki atölyede her türlü sanat insanı olurdu. Edebiyattan tut her türlü ortamdan insanlar bir araya gelir her şeyi tartışırlardı. Şimdi ressamısa resimle ilgileniyor, heykeltıraşa heykel, seramikçiye seramik. Aslında sanatçıyı besleyen değişik alanlardır. Kendisini beslemesi donatması lazımdır ama böyle bir bireyselleşme olmuştur. Amerika'da Everson Müzesi'nin müdürü çok yakın ahabımdı. Buraya İzmir'e getirdik konferans versin diye. Ben bütün ressam heykeltıraş sanat insanlarını çağırdım yalnız seramikçiler geldi. Oysa o müzede resim ve heykel koleksiyonu da son derece zengin. O müdürle tanışma imkânını kaybettiler. Belki eserleri müzelere girecekti. Bu anlayıştan memnun değilim.

**Ö.C.C.:** Son olarak şey soracağım size. Panolarınızı çalışırken yanınızda başka seramikçiler, daha genç seramikçiler çalıştı mı?

B.B.: Evet çalıştı. Bir işi de hatta iki öğrencimle birlikte yaptık. Bir huzurevi panosunda üçümüzün de imzası var. Ama ben daha çok kendim çalıştım çünkü dokusal işler yaptığım için. Sizin elinizden çıkması gerekiyor. Panonun ayrı ayrı bölümleri varsa o zaman paylaştırdım.

#### **ERDİNÇ BAKLA RÖPORTAJI, 18 Mart 2017.**

Sanatçı ile yüz yüze görüşme sırasında gerçekleştirilmiştir.

**Özgür Ceren Can:** Ankara'da hangi kamusal mekânlara seramik duvar panoları yaptınız ve bu panoları size sipariş eden kişi ve ya kurumlar kimlerdir?

Erdoğan Bakla: Kızılay'da Yapı Kredi Bankası'nın işlerini yaptım. Doğrudan doğruya İstanbul bankası Kadıköy merkezdeki yapı için üç sanatçı arasında yarışma açtı. Sadi Dören, ben, bir de adını anımsayamadığım bir heykeltıraş. Yarışmayı ben kazandım. Ondan sonra İzmir için yine üçümüzün arasında yarışma oldu, yine ben kazandım. Buna ilaveten Ankara yarışmasını da ben kazandım. Bütün panoları ben yaptım. Para alamadım oradan. Hep atlatıyorlardı “Bir dahaki Çarşamba, bir dahaki Çarşamba...” falan. Ben de dedim ki “Pano yapmıyorum.” Sıtkım sıyrıldı. Yani Yapı Kredi bunu yaparsa demek ki piyasa da böyledir. Yeni atölye açmışız, bir mücadeleyiz... Bıraktım pano yapmayı.

**Ö.C.C.: Söz konusu seramik duvar panolarının tema ve tasarımlarına sipariş eden kişi veya kurumlar tarafından herhangi bir müdahalede bulunulmuş mudur?**

E.B.: Hayır. Yerler gösterildi bize ve teklifimizi beklediler.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarının bulunduğu yapının mimar ya da mimarlarının panoların tasarım ve yerleştirilmesine herhangi bir müdahalesi ya da katkısı olmuş mudur?**

E.B.: Mimarla karşılaştırdılar beni bunlarda. Onlar projelerini verdi. Ondan sonra ben hepsinde modüler tasarımlarla yaklaştım. Belki de onun için tercih ettiler. O zamanlar bir yenilikli üretilmiş parçalarla çalışmak. Hepsinin mimarı ile karşılaştım. Mimarların bir müdahalesi olmadı. Daima yardımcı oldular.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panosunu uygulayacağınız yapının mimarisine ilişkin tasarım unsurlarından etkilendiniz mi? Mimarinin tasarım unsurları ile seramik duvar panoları arasında biçimsel bir ilişki kurdunuz mu? Yapıların işlevi tasarımınıza etki etti mi?**

E.B.: Mimari beni o konuda sürükledi doğrusu. Dediğinizi anlıyorum, bazen etkiliyor sanatçıyı ama ben o etkiyi almadığımı hatırlıyorum şimdi.

**Ö.C.C.: Bu siparişler sanatsal etkinliğinizi devam ettirmeniz için gerekli olan maddi koşullarda bir iyileşme sağladı mı?**

E.B.: Tabii ki iyileştirdi. Sonuçta bir şekilde aldım paramı. Sırf o Ankara'daki Yapı Kredi'nin panosu 200 küsur metrekareydi. Büyük paraydı. Bayağı iyi para aldım ben ve öyle kurdum atölyemi falan. Sadece üzdüler.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarının yapımı ve yerleştirilmesi sırasında herhangi bir arşiv ve belgeleme çalışması yapıldı mı?**

E.B.: Hayır. Öyle bir hayat mücadelesi veriyorsunuz ki... Her şeye koşturduğunuz bir dönem. Bir atölyeyi kurmak orada onu yaşatmak öyle bir macera ki arşiv falan aklımızın ucundan geçmedi. Sadece koşturduk. Hepimiz aynıydık.

**Ö.C.C.: 1960'lı ve 1970'li yıllarda mimari yapılarda seramik duvar panolarının çoğalmasıyla ilgili ne düşünüyorsunuz?**

E.B.: Bir ihtiyaçtı bu. Enteresan, mimariyle beraber giden ve iç dekorasyonda o mekânı çok etkileyip, mekâna bir sanat heyecanı getiren şeylerdi seramik panolar. Resim bile mimariyle bir bütünlük sağlamıyordu. Seramik uzun ömürlü ve kalıcıydı. Avantajları vardı. Mesela duvar resminde boyanın renk kaybetmesi söz konusudur. Bundan en çok mimarlar etkilendi. Onlar bizi buldu ve bizimle çalışır oldular.

**Ö.C.C.: Yurtdışına çıktınız mı? Orada modern sanatçıların yaptığı seramik panoları görme fırsatınız oldu mu?**

E.B.: Tabii ama çok sonraki yıllarda... Kendi panolarımdan çok sonra bütün Miro panolarını falan gördüm.

**Ö.C.C.: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi mezunu olmanız dolayısıyla buradaki Bauhaus yansımalarının yaptığınız çalışmalara etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?**

E.B.: Tabii ki. Bizim kuruluş felsefemiz Bauhaus'tu. Alman Hocalar bize o kültürü verdiler. Biz Tatbiki olarak Türkiye'de Bauhaus'u en iyi bilen ekibiz.

**Ö.C.C.: Füreya ile başlayan ve resimsel anlatım dili olan seramik duvar panoları sizinle birlikte çok daha farklı bir anlatım diline dönüşüyor. Sadi Diren'in de var modüler uygulamaları.**



E.B.: Bu Alman hocalarımızdan dolayı biz stajımızı Almanya’da yaptık. Selb şehrinde. Çekoslovakya sınırında ufak bir şehirdir. Burası porselen şehridir. Rosenthal, Hutschenreuther, Heinrich, Jaeger... Bütün fabrikalar oradadır. Biz de orada staja gittik ve tam bu işin içinde yoğrulduk. Birebir bir endüstriyel fabrika nasıl işliyor orada gördük. Stajımı yaptığım yıl orada Rosenthal o kadar çok kültür sanat etkinlikleri yapıyordu ki... Mesela The Modern Jazz Quartet geldi oraya. Ufacık bir şehir ama bütün dünya sanatı ile iç içe. Picasso seramik yapmaya geliyor. Herkes orada. Zaten okulda Hakkı İzzet’in asistanıydım. Dolu dolu yaşadık. Bauhaus’un ne olduğunu, nasıl geliştiğini takip ettik.

**Ö.C.C.: Bu panoları yaparken bir çömlekçi ustasıyla çalıştınız mı? Asistanlarınız var mıydı?**

E.B.: Benim hiç asistanım olmadı. Hep ben işin başında oldum. Ama montajda çok önemli ustalarla çalıştım. Bilhassa Yapı Kredi’de çalışan ustanın enerjisi ve ustalığı karşısında hayretler içinde kaldım. Bir koridor geliyor ve bankanın asansör kapısında dönüyor. Banka faaliyetlerinin olduğu kısma doğru devam ediyor. Bir ölçü tutturup, milimetrelerle döndüler panomu duvara. Tıkır tıkır tıkır... Her şeyi nasıl hesap ettiler. Kesme falan yok. Muhteşemdi usta. Ankara’da mimarlar bulmuştu o ustayı bana.

**Ö.C.C.: 1960’lı ve 1970’li yıllarda kentin kamusal alanlarına yerleştirilmiş seramik duvar panolarını sanatsal özellikleri bakımından nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu panoları yapan diğer seramik sanatçıları ile bir etkileşiminiz oldu mu? (Füreyâ Koral; Cevdet Altuğ, Seniye Fenmen, Attila Galatalı...)**

E.B.: Hepsi bir kere çok iyi tanıdığım insanlar. Bu panolarda ben bir tek tarzı sevmezdim: Özellikle İstanbul’da moda olan bir şey vardı. Apartmanların üzerlerinde panolar vardı. Bazıları böyle cılk yaralara benzeyen seramiklerdi. Elbette çağdaş bir leke olarak kullanıldı onla, ama kompozisyonda o tip şeyleri sevmedim ben. Kişisel bir yorum bu; lekeleri mimariyle uyumlu olmayan panolar da oldu. Bunun dışında daima iyi oldu seramiğin mimari uygulaması, mimariye hep katkısı oldu. Mimarlar da bunu böyle algıladılar.

**Ö.C.C.: Peki kentteki insan için nasıl bir katkısı olduğunu düşünüyorsunuz kamusal alanda yer almasının?**

E.B.: Çok önemli bir kültür olayı bence... Sanatın mimariyle at başı gittiğini ve birbirini tamamladığını düşünüyorum. Mimarlar da böyle düşündüler hep bunu. Bir sanat eserinin bulunduğu apartmanda yaşamak çok güzel. Bunu yaptığım panoların bulunduğu apartmanlarda birebir dinledim de. Halka sanatı götürmek oldu bu. Seramik kalıcı olduğu için yıllara dönük bir katkısı var. Eğer mimarla iyi bir çalışma yaptıysanız seramik panonun mimariye olumlu katkısı vardır. Terside de vardır ama. Mimar da seramiğe mimari yapıda yer vermekle seramiğe katkıda bulunuyordur. İç içe olgular bunlar.

**Ö.C.C.: Günümüzde kamusal alanlara (metro istasyonları, AVMler, köprü ayakları, vb.) yapılan seramik duvar panolarını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

E.B.: Özellikle Avrupa’da, sanata yer vermek için, bir mimari grubun bir ihaleyi alması için ekibinde bir seramikçi olmasını şart koşan şeyler var. Bu devletin bakış açısını ortaya koyuyor. Bu mimari grupların oluşmasında destek veriliyor önce sanatçıya. Böyle baktığınızda Türkiye’de bu işin böyle gitmediğini fark ediyorsunuz. Bizde daha çok danışıklı dövüş var gibi hissediyorsunuz. Sanatın ön plana geçmeyip, tanıdıklar bu kompozisyonu buraya koymuşlar etkisini alıyorsunuz. Çok büyük şehirlerde kendine yer bulmuş bir sanatçının panosunun değerlendirilmesinde aksamalar olduğunu ben görüyorum. Sanatsal ağırlığı olmayan şeylerin bazı yerlerde yer bulduğunu görüyorum. Bir yarışma açılrsa ve hakkı olan kişi o olanağı değerlendirse daha güzel olur. Şehir burada çok önemli bir şeyi kaybediyor. Kötü bir iş tam aksi etki yaratıyor. Doğru mu? Doğru. Yalapaşap bir şeyler oluyor.

**Ö.C.C.: Tarihsel değeri olan kamusal yapılardaki sanat eserlerinin günümüz kamu otoriteleri tarafından yıkılmak istenmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

E.B.: Dünyanın en büyük yanlış. Bu noktada iki sefer katkım oldu benim. İki büyük panoyu kurtardım. Pangaltı’da Ziraat Bankası’nda Nur Üstüner bir haber verdi; “Erdoğan bankamızda Füreye Hanım’ın panosunu yıkıyorlar.” diye. Gittim ki hakikaten müthiş bir pano. Orada ağırlığımızı koyduk, mani olduk. Bankayı ikna ettik. Derken üç yıl evvel aynı bankaya ekspertiz olarak yine beni çağırdılar. Bu kez bina yıkılıyor olduğu gibi. Nasıl sökebileceklerini anlattım. Nasıl söküldü takip etmedim. Ama Zeynep Oral takip etti, yazı bile yazdı. Tekrar sualinize geleyim. Bu panolar anıt değerinde işlerdir.

Taksim'deki Divan Otel'de Füreyâ Hanım'ın kuşlar panosu vardı. Bir ahababımı aldım gittim görmeye yerinde yoktu. Tarihi kıymeti olan bu panolar yok olmamalı. Çok daha iyi yerlere yerleştirilerek sahip çıkılmalıdır. Kent kimliğine imza atmış işlerdir bunlar, kent kimliğini yok edemezsiniz. Koç'lar bu yanlışı yapmaz onlar uygun bir yere taşımışlardır. Bilmiyorum.

**Ö.C.C.: Siz ve aileniz kamusal alanlarda yer alan sanat eserleriniz ile ilgili hukuki haklarınızı koruyabiliyor musunuz?**

E.B.: Hiç o tip bir sorun başımıza gelmediği için bir şey söyleyemiyorum. Şimdi olsa ben korurum.

### **FERHAN ERDER RÖPORTAJI, 17 Ağustos 2017.**

Sanatçı Seniye Fenmen'in kızı Ferhan Erder ile e-posta aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

**Özgür Ceren Can:** Sanatçı Seniye Fenmen Ankara'da hangi kamusal mekânlara seramik duvar panoları yapmıştır ve bu panoları sanatçıya sipariş eden kişi ve ya kurumlar kimlerdir?

**Ferhan Erder:** Sanatçı Seniye Fenmen Ankara'da Ulus Anafartalar Çarşısı, iç mekânda 4 adet seramik pano yapmıştır.<sup>38</sup> Sipariş eden Vakıflar Genel Müdürlüğüdür. T.B.M.M. milletvekilleri odalarına konmak üzere seramik masalar siparişi verdi. Seniye Fenmen kare ve yuvarlak biçimi olan seramik masalar teslim etti. T.E.K (Türkiye Elektrik Kurumu) dış mekânına uygulanmak üzere enerji konulu yarışma sonucu Seniye Fenmen'in projesi birinciliği kazandı ve binanın Eskişehir yoluna bakan cephesine 5x2 m boyutundaki pano yerleştirilmiştir.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Ferhan Erder ile 20 Ağustos 2017 tarihinde Anafartalar Çarşısı içinde yapılan inceleme çalışmasında Seniye Fenmen'e ait panoların 8 adet olduğu tespit edilmiştir.

<sup>39</sup> Ferhan Erder ile 20 Ağustos 2017 tarihinde yapılan görüşmede sanatçının kişisel arşivinde söz konusu panonun yapı sırasında Seniye Fenmen'in tuttuğu notların ve fotoğrafların bulunduğu bir defter bulunmuştur. Bu defterde seramik işine ait sözleşmenin aslı bulunmaktadır. Sözleşmede panonun ebatları 37.95 m2 olarak belirtilmektedir.

**Ö.C.C.: Söz konusu seramik duvar panolarının tema ve tasarımlarına, sipariş eden kişi ve ya kurumlar tarafından herhangi bir müdahalede bulunulduğuna dair bir bilginiz var mı?**

F.E.: Söz konusu seramik duvar panolarınızın tema ve tasarımlarına, sipariş eden kişi ve ya kurumlar tarafından herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır.

**Ö.C.C.: Bu siparişler sanatçının sanatsal etkinliğini devam ettirmesi için gerekli olan maddi koşullarda bir iyileşme sağlamış mıdır?**

F.E.: Seramik üretimi özellikle büyük panoların malzeme, sırlama ve fırınlama sürecinde elektrik masrafı yüklü olduğundan siparişlerin katkısı değerlidir. Panoların kamu alanlarında sergilenmesi halk açısından bir görsel eğitim ve göz alışkanlığı yaratmaktadır. Sanatçı içinde bir iletişim kurma deneyimi ve kendini tanıtmaya olanağı olarak değerlidir.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarının bulunduğu yapının mimar ya da mimarlarının, panoların tasarım ve yerleştirilmesine herhangi bir müdahalesi ya da katkısı olup olmadığına ilişkin bilginiz var mı?**

F.E.: Duvar panoları çarşı binası boş iken iç mekan tasarımı bütün olarak görkemliydi. Ancak dükkânlar satışa sundukları pantolon ve giysileri panolar önüne askılarla teşhir etmeye başladılar. Görüntü kirliliğini yaşanmaya başladı. Dükkân sahipleri uyarılara hakaretle cevap verdiler ve bu panoların satışlar için önemli olmadığını ifade ettiler. Merdiven duvarlarında Cevdet Altuğ'un dev panosu ve Attila Galatalı'nın asansör duvarındaki panosu önü kapanmadığından görseelliğini ve etkisini sürdürüyor.

**Ö.C.C.: Sanatçı Seniye Fenmen seramik duvar panosu uygulayacağı yapının mimarisine ilişkin tasarım unsurlarından etkilenir miydi? Sanatçı mimarının tasarım unsurları ile seramik duvar panoları arasında biçimsel bir ilişki kurma kaygısı taşıyor muydu?**

F.E.: Seniye Fenmen'in panoları iç mekan mimarisinden etkilenmedi, biçimsel ilişkiyi dükkan duvarlarına uyum sağlayan dikdörtgen yapı ile kurdu.

**Ö.C.C.: Sanatçı Seniye Fenmen seramik duvar panosunu uygulayacağı yapının işlevi ile panonun teması arasında bir ilişki kurma kaygısı taşıyor muydu?**

F.E.: Panoların soyut kompozisyonu sırların renk dağılımı dükkan duvarının işlevini uyum sağlayıcı niteliktedir. Zaten bu panolar satışları teşvik etmek amacıyla yaptırılmış idi.

**Ö.C.C.: Taylan Seramik Fabrikası dönemin seramik duvar panolarının üretildiği bir merkez olarak karşımıza çıkıyor. Sanatçı Seniye Fenmen'in diğer çağdaş seramik sanatçılara fabrikada çalışma ortamı yaratması hakkında ne düşünüyorsunuz? Sanatçılar hangi koşullarla piyasadan aldıkları siparişleri fabrika ortamında üretirlerdi? Seniye Fenmen'in fabrikadan ayrılışından sonra da sanatçıların fabrika bünyesinde duvar panosu üretimine devam ettiler mi?**

F.E.: Taylan Seramik Fabrikası'nda döneminde sanatçılar kile biçim verme sürecinden başlayıp fırınlama sırlama sürecini tamamlıyordu. Bazı sanatçılar sadece sırlama ve fırınlama sürecini fabrikada uygulardı. Fırınlara elektrik sarfiyatı üzerinden ödeme yapılıyordu. Seniye Fenmen ayrıldıktan sonra da fabrikada çalışmaya devam edenler fabrikanın Ortaköy-İskele caddesinde ulaşım kolaylığı nedeniyle çalışmayı tercih etmiştir. Seniye Fenmen'in Güzel Sanatlar Akademisi'nden oluşu, sanatçılarla dostluğu Taylan Seramik'i tercih etmelerini sağlamıştır.

**Ö.C.C.: Ulus'ta Anafartalar Çarşısı yapısında sanatçının imzası bulunan ve imzasını taşımayan ancak üslup özellikleri bakımından imzalı eserleri ile benzerlikler gösteren sekiz adet seramik duvar panosu bulunmaktadır. Bu panolar hakkında neler söyleyebilirsiniz? 1963 tarihli olan panolar nerede üretilmiştir? İmzasız eserler de sanatçı tarafından mı yapılmıştır yoksa bu panolar Fenmen atölyesinde üretilmiş ancak birebir sanatçının elinden çıkmamış olabilirler mi?**

F.E.: Sekiz panonun yerinde tekrar incelenmesi gerekir.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Ferhan Erder ile 20 Ağustos 2017 tarihinde Anafartalar Çarşısı içinde Seniye Fenmen imzalı olan ve imzasız ancak Fenmen panoları ile üslup özellikleri bakımından benzerlik gösteren 8 adet pano incelenmiştir. Ferhan Erder, Fenmen'in atölyesinde bir asistanı bulunmadığını ve panoların başkası tarafından yapılması ihtimalinin olmadığını ifade etmiştir. Erder, tüm panoları ve Fenmen'in defterlerindeki eskizlerini üslup özellikleri bakımından değerlendirdiğinde; imzasız panoların da annesine ait olduğunu düşündüğünü ifade etmiştir.

**Ö.C.C.: Sanatçı Seniye Fenmen seramik duvar panolarını yerleştirdikten sonra Ankara halkı ile nasıl bir etkileşime girmiştir? Sizce panoların gündelik kent yaşamı içindeki yeri nedir?**

F.E.: Seniye Fenmen, çarşıya alışveriş için gelen ve panolardan etkilenecek sorular yönelten Ankara halkı ile olumlu bir iletişim sürdürmüştür. Panoların sanat değerinin alışverişi özendirici niteliği ve etkileyici görsellik taşıması halkın sanata yaklaşımı açısından çok değerlidir.

**Ö.C.C.: Sanatçının seramik duvar panolarının yapımı ve yerleştirilmesi sırasında herhangi bir arşiv ve belgeleme çalışması yapılmış mıdır? Elinizde o döneme ait fotoğraflar ve belgeler var mı?**

F.E.: Sanatçının seramik duvar panolarının yapımı ve yerleştirilmesi sırasında herhangi bir arşiv ve belgeleme çalışması yapılmamıştır. Ne yazık ki elinizde o döneme ait fotoğraflar ve belgeler bulunmamaktadır.<sup>41</sup>

**Ö.C.C.: Bir seramik sanatçısı olarak 1960'lı ve 1970'li yıllarda kentin kamusal alanlarına yerleştirilmiş seramik duvar panolarını sanatsal özellikleri bakımından nasıl değerlendiriyorsunuz?**

F.E.: 1960'lı ve 1970'li yıllar İstanbul'da seramiğin sanat olarak kendini ispat ettiği yıllar olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi seramik bölümü mezunlar vermişti, öğretim görevlileri şehir galerilerinde sergiler açarak, başarılı örnekler veriyordu. Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü Başkanı olarak Profesör İsmail Hakkı Oygur Türkiye Seramik Derneği'ni kurmuş ve önde gelen sanatçıların Prag Uluslararası Seramik Sergisi'ne katılımını sağlamış, Türk sanatçıların yurtdışında tanıtımıştır. Profesör Oygur seramik sanatçıların kamu binalarına panolar yapmaları yollarını açıyor, seramiğin mimariyle buluşması için finansman sağlıyordu. Tatbiki Güzel Sanatlar Fakültesi, bugünün Marmara Üniversitesi Alman Bauhaus dönemi etkisinde seramik sanatçıların, Fransız sanatı etkisindeki Güzel Sanatlar mezunu seramikçilerle ortak projelerde çalışması iletişim ve etkileşim sağlıyor, sergilenen eserler sanatsal değer

<sup>41</sup> Ferhan Erder bu röportaj sonrasında arşivinde yaptığı detaylı aramalardan sonra Seniye Fenmen'e ait defterler, fotoğraflar ve belgeler bulmuştur. Bu dokümanlarda panolara ilişkin çeşitli bilgiler bulunmaktadır.



taşıyordu. Seramiği yaşam biçimi olarak seçen ve sanat olarak kabul eden o dönemin güzide sanatçılardan bazıları, Füreyya, Attila Galatalı, Filiz Özgüven, Alev Ebüzziya, Güngör Güner, Hamiye Çolakoğlu, Cevdet Altuğ, Nasip İyem, Beril Anılanmert, Tüzün Kızılcan, Erdoğan Ersen, Seniye Fenmen'i sayabiliriz.

**Ö.C.C.: Günümüzde kamusal alanlara (metro istasyonları, AVMler, köprü ayakları, vb.) yapılan seramik duvar panolarını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

F.E.: İstanbul metrosu duvarlarında İznik Seramik panoları çok değerli ama yanlarına konan afişlerle değerlerini kaybetmektedirler. Ankara da köprü altı seramik kaplamaları başkente yakışmayan düzensiz kaplama örnekleri olarak utanç verici buluyorum.

**Ö.C.C.: Tarihsel değeri olan kamusal yapılardaki sanat eserlerinin günümüz kamu otoriteleri tarafından yıkılmak istenmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

F.E.: Sanat eserlerinin binalarla birlikte yıkılıp yok edilmesini halka karşı işlenmiş bir suç olarak kabul ediyorum. Tam tersine bu eserlerin özenle korunması gerekmektedir.

**Ö.C.C.: Siz ve aileniz sanatçı Seniye Fenmen'in varisleri olarak sanatçının kamusal alanlarda yer alan sanat eserleri ile ilgili hukuki haklarınızı koruyabiliyor musunuz?**

F.E.: Hukuki haklarımı aramayı düşünüyorum.

Bu röportajdan sonra 20 Ağustos 2017 tarihinde Ferhan Erden ile birlikte Anafartalar Çarşısı'nda Seniye Fenmen panoları üzerinde inceleme çalışması yapılmıştır. Bu çalışma sırasında Erder, 1960'lı yıllarda Prof. İsmail Hakkı Oygur'ın önyak olduğu kamu binalarındaki seramik çalışmalarını teşvik etmek konusunda, Taylan Seramik'in önemli rolü olduğunu belirtmiştir. Erder, Seniye Fenmen'in ve pek çok sanatçının İstanbul'da Ortaköy'de Taylan Seramik'te panoları çalışmış olduklarını ifade etmektedir. Sanatçı çarşı yapısı içindeki imzasız ancak Seniye Fenmen'in üslup özelliklerini taşıyan seramik panoların, doku hareketliliği ve kontrastları bakımından annesine ait eskiz defterlerindeki çizimlerle ve diğer seramik panolarla benzerlik gösterdiğini düşünmektedir. Ferhan Erder'in çarşıdaki inceleme sırasındaki anlatımlarında, Seniye Fenmen'in o dönemde atölyesinde birlikte çalıştığı bir

asistanının bulunmadığı ve imzasız panoların da bizzat annesi tarafından yapıldığını düşündüğü ifadeleri yer almaktadır.

### **GENCAY KASAPCI RÖPORTAJI, 29 Nisan 2017. 190**

Sanatçı ile yüz yüze görüşme sırasında gerçekleştirilmiştir.

#### **Özgür Ceren Can: Biraz sanat hayatınızdan bahseder misiniz?**

Gencay Kasapçı: Ben Ankara doğumluyum. Ama babam yedek subaylığını orada yaptığı için geçici bir süre Ankara'daymışız. O nedenle Ankara'da doğmuşum. Ama İstanbul'da büyüdüm ve genç kızlığım boğazda geçti. Yalıda yüzmeyi öğrendim. Balık burcuyum, onun için suyu çok seviyorum. Mersin'e geliş nedenlerimden biri de suya yakın olmak. Çocukluğum, ilk hatırladığım anılarım Balıkesir'de, babamın lise müdürlüğü yaptığı okulda. Daha anaokuluna gittiğim dönemde okulun resim öğretmeni Kemal Zeren o dönemde 1936-37 yıllarında öğrencilerini resim yapmaya peyzaja çıkartırdı. Kışın soğuk havalarda da sınıfta model çalıştırırdı. O model de ben olurdum. İlk resme ilgim o dönemde, o yaşlarda başladı. Sonra ortaokulda bir ödül kazandım Türkiye çapında, fakat babam göndermedi. "Zira bir kız çocuğuna lise tahsili gereklidir." dedi. Kendisi öğretmendi ve Balıkesir Lisesi'ni Türkiye'nin en iyi okulu durumuna getirmişti. Çok zor notu kıt bir öğretmendi fakat öğrencileri tarafından sevildiğini de ileri yıllarda anlıyorum. Babam bana açıkladı: "Genç bir kız olarak karar verme hakkın yok hiçbir konuda. Ancak kararları senin yerine ben vereceğim. Ama liseyi bitirdikten sonra istediğin okulu seçmekte serbestsin. Bakalım o zamana kadar ilgin devam edecek mi?" dedi. Ve nitekim liseyi bitirdiğim sene akademiye gitmeye karar verdiğimi söyleyince mani olmadı ve akademiye başladım. Sonra Ankara'da bir müddet oturdum. O dönemde Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde Ekrem Akurgal Hocanın Klasik Arkeoloji, Yunan Arkeolojisi derslerine devam ettim. O dönemde hoca benimle çok ilgilendi, hatta ilk sergimi açmışım 1957 yılında Ankara'da Sanat Sevenler Derneği'nde. O sergide resim satın aldı okul için, hiç unutmuyorum; çok şaşırmışım, çok duygulanmışım. Sonra bir gün bana dedi ki "Gencay sen böyle çabalayıp

duruyorsun Türkiye’de ama aslında senin yurtdışına gitmen gerekir. Çünkü sen çok geniş ufukları olan bir kızsın ve birçok şeyleri aşmak için oraları muhakkak görmeyi gerekir.” dedi. Burs almamı söyledi. Tabii burs almanın kolay bir iş olmadığını biliyordum ama beni müracaat etmek için kandırdı. İtalyan devletinin verdiği bir yıllık bursa müracaatımı yaptım ve kazandım. Böylelikle İtalya maceram başladı, oraya bir yıl için gittiğim halde altı buçuk yıl, yedi yıla yakın kaldım. O arada Türkiye’ye gelip gitmelerim oldu. O arada Türkiye’de sergi açtım. Yıllar böyle geçerken, eşimle tanıştım. İtalya’daki işbirliği yaptığım galeriler, o dönemde dünyanın en saygın galerilerindendi. Şimdi bunu artık aradan elli sene geçtiği için söylüyorum: açıkçası Abidin Dino şaşırmıştı bana. “İnanamıyorum Gencay böyle bir galeride nasıl bir Türk kızına yer verirler.” dedi. Ben böylece iyi işler yaptığımı farkındaydım ama bu kadar iyi işler yaptığımı daha sonra, şimdi daha iyi kavırıyorum. Orada sergilerim oldu. Fakat en ilginç tarafı 1966 yılında ben Türkiye’ye dönmek üzereyken, beni Zero sergisine davet ettiler, Il Segno Galerisi’nde Roma’da. Bu galeri yine çok saygın bir galeriydi. Orada iki eserim teşhir edildi. Maalesef katalogda “Gencay” yerine “Gengay” yazıldı. Bu da ayrı bir maceranın başlangıcı oldu. Galeri olarak birçok sergiye davet edildim. O arada sanat eleştirmenleri kongresi vardı. Ona Türk delegesi olarak davet edildim, iki yıl üst üste. O zaman Venturi (Robert Venturi) hayattaydı, onun gözetiminde oldu. Sonra bizim Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nin benzeri yapılırdı her yıl Roma’da, o sergiye davetli olarak katıldım. Sonra ben Türkiye’ye geldikten sonra benim eserlerimi otuz iki İtalyan sanatçıyla beraber Cote d’Azur Plastik Sanatlar Festivali’nde İtalyan pavyonunda teşhir ettiler. Bunlar benim gençliğimin maceraları. Sergi açtığım galeriler, La Saita Galerisi, Li Viarane Cardoso’nun iki galerisi vardı Lavinio Milano’da. Il Cavallino Venedik’te. Venedik’te sergi açtım ondan sonra da Milano’da açacaktım. Fakat Türkiye’ye döndüm. Evlenmem çok duygusal oldu, sevgi, Türkiye’yi özledim falan derken kendimi Türkiye’de evlenmiş buldum.

Roma’daki çalışmalarım sırasında kendime özgü bir teknik buldum ve bu teknikle yaptığım resimler çok beğenildi o dönemde. Fakat maalesef Türkiye’ye döndükten sonra orada ünlü galerilerde sergi açmış olmama rağmen resimlerim Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde refüze edildi. Ve ben tabii çok demoralize oldum. Bir yandan çocuğumu büyütüyordum, bir yandan resim yapmak, Türkiye’nin koşullarına uymayı sağlamak... Hakkımda yapılan eleştirilere kulağımı tıkamak istiyordum ama tıkanır gibi

değildi. Mesela karışık teknikle yaptığım resimlere seramik demeye kalktılar, bir diğer eleştirmen de “Bunlar resim değil, pano.” dedi. Yani plastik bir değer bulmadılar. Ama ben bu üzüntüyü çabuk atlattım sanırım. Fakat on atı sene - bu geometrik, optik resimler ki Zero dönemi diyorum ben onlara- yaptıktan sonra birden bire kendimi galeri yöneticisi olarak buldum. Ve resimlerim doğaya doğru dönük işler oldu.

**Ö.C.C.: Ankara’da hangi kamusal mekânlara seramik duvar panoları yaptınız ve bu panoları size sipariş eden kişi ve ya kurumlar kimlerdir?**

G.K.: Türkiye’ye gidip geldiğim yıllarda, 1963 yılında, Ankara’da Mimar Selçuk Mılar - bence Türkiye’nin en iyi mimarlarından biriydi fakat sadece mimar da değildi. Kendisi Türkiye’nin en güzel mobilyalarını tasarlayıp, satıyordu. “Galeri Mılar” diye bir sanat galerisi açmıştı- bir gün bana dedi ki: “Senin resimlerini çok beğeniyorum, bunlardan Kızılay’daki Ziraat Bankası’na bir pano yapar mısın?”, “Tabii Selçuk.” dedim. Çok keyiflendim, çünkü çok iyi bir mimardı, onunla işbirliği yapmak bana çok keyif veriyordu. Fakat o malzemeyi Türkiye’de bulamadım. O malzeme dediğimiz şey de bir tür bakla. Burada aktarlarda şeker hastalarına tedavi amaçlı satıyorlar. İtalya’da ise maçlarda falan bizde ay çekirdeği yenir ya o şekilde yiyorlardı. Ben onu kendim bulduğum bir teknikle sanat eserine dönüştürdüm. Ve bu resimlerden hala elimde olanlar hayatta. Elli küsur yıllık resimlerde hiçbir aksama, çatlama, patlama olmadı. Bulamayınca “Ben sana bunları seramikten yapayım Selçuk.” dedim. “Yapabilir misin? Olur mu?” “Olur.” Fakat ben seramik bilmiyorum. İtalya’da kaldığım dönemde şuna inanmaya başlamıştım. Bir sanatçı eğer isterse eline aldığı herhangi bir malzemeden sanat eseri yapabilir. Artı onun tekniğini bilmesine gerek yok, bunu iyi bilen insanlarla işbirliği yapmak suretiyle planladığı eseri yapabilir. Nitekim önce rahmetli, Hamiye Çolakoğlu ile sohbet ettik. Dedi ki “Sen bunu yapacaksın ama iş büyük.” On bir metre kareydi Ziraat Bankası’na yapacağım iş. Konuştuk ve bana şunu önerdi: “Hiç sanat eseri yapmamış bir seramik fırını var fakat usta çok bilgilidir. Malzemeyi, çamuru boyayı çok iyi tanır. Seni onlarla tanıştırayım.” dedi. Ve ben Ankara Siteler’de Selim Ustanın atölyesinde buldum kendimi. Selim Usta ile konuştuktan sonra bu işi yapabileceğime kanaat getirdim. Tabii çok zor bir olaydı, tek tek onları boyadım, hamur açılıp hazırlandıktan sonra tek tek ufak düğmeler haline getirdim. Onlara parmağımla şekil verdim. O arada bir de işçi çocuk buldum, o da bana yardım ediyordu. O yüzden

evliliğimi ertelemek zorunda kaldım. Çok beğenildi ve kendim de beğendim, her zaman her yaptığım işi beğenmem. Bir annenin çocukları vardır ama bir tanesini biraz daha fazla sever, o biraz öyle oldu. Sonra tekrar ben İtalya'ya döndüm. Orada sergiler falan açarken, Türkiye'ye kesin dönüş kararı verdim.

Bu arada 1968 yılında Kemal Kurdaş o zaman ODTÜ'deydi ve ODTÜ yeni yeni toparlanıyordu. Behruz Çinici sanat eserleri yaptıracakmış, Kemal Kurdaş da beni önerdi. Biz Behruz Bey ile konuştuk. Beş, altı yer vardı. Bu beş altı yere yapılacak duvar panosu, heykel falan bunların hepsini programladık. Onların eskizlerini yaptım ben. Fakat Behruz Bey, Allah rahmet eylesin diyeyim, biraz inatçı bir adamdı. Bana verdiği duvar -ilk yapmamı istediği yer- eğri bir duvardı. Yani eğri olan duvara ben seramiğimi koyarak, o duvarı şakulüne getirecektim. Bu biraz zor bir olay tabii. Ben bunu pek yapmayı istemedim. “Başka işlerle başlayayım, bu zor iş daha sonraya kalsın.” dedim. Selim Ustayla konuştum. “Niye sana bu duvarı veriyorlar bu betonarme yanlış dökülmüş.” dedi. Bir de betonarmenin altında dolap şeklinde bir ısıtıcı vardı. Kapının kenarında, Mimarlık Bölümü'nün girişindeydi bu duvar. Ben “Bu modülü buradan kaldırmak gerekir.” dedim. “Yok” dedi. “Kalsın, soğuk geliyor.” falan. İnatla bana o modülü kaldırttırmadı. Sonra anlaştık bu beş eseri yapacağım diye, uygun bir fiyat verdim. Tam dokuz ayda yaptım onu. Yaparken Behruz Beyi günün birinde ikna edeceğimi düşünerek o bir metrekairelik boş alanı da yaptım, bütünüyle teslim ettim. Büyük bir keyifle ustalar geldi, monte ettik. Ve maalesef o gün öğleden sonra Amerika Büyükelçisi Komer ODTÜ'yü ziyarete geliyor. Bütün öğrenciler ayaklanıyor. “Biz sanat eseri istemiyoruz. Başka şeyler istiyoruz. Amerika Büyükelçisinin gelmesini istemiyoruz.” dediler ve kırmızı boya döktüler seramiğimin üstüne. Seramiğim düz bir seramik olsa kolay. Girinti çıkıntıları olduğu için o kırmızı boyalar kaldı. Allahtan, yine rahmetli Dünder Elbruz vardı mimar, o okuldaymış. Birkaç öğrenci de okulda. Hemen temizlik işine giriyorlar. Sabaha kadar panoyu temizliyorlar. Fakat halen gidip dikkatli bakarsanız aralarda kırmızı boyalar vardır. Sonra Associated Press'in Ankara temsilcisi bana bir gazete getirdi: London Times. Şöyle bir şey var: “Türkiye’de 1968 öğrenci olayları Gencay’ın panosu üzerinde başladı.” Bu doküman bende mevcut. Hikâye böyle bitmedi. Bundan yirmi sene kadar önce, pano çok beğenildiği için herkes neden o alttaki kısma da yapmadın diye sordular. Dedim ki “Yaptım.” Sonra Mimarlık Fakültesi Dekanı beni aradı: “Gencay Hanım rica etsek orayı yapabilir misiniz?” diye. Dedim ki:

“Ben kaçınıyorum bunu yapmaktan, fakat düşünebiliyor musunuz elli sene sonra bir elbisenizin bir yerine yeni yapıp koyduğunuzu o yama gibi kalır.” Çünkü zamanın aşınmışlığı var zamanın renklere ettiği etki var. “Olmaz, çirkin olur.” dedim. Birden aklıma geldi, unutmuşum, aradan seneler geçmiş. Dedim, “Ben yapmıştım bir metrekare, okulda da bıraktım.” Bir aradık, bulundu. Ama sadece üç tane. Gerisini almışlar. Ben yapamadım tabii onu. Ama buramda bir sızı. Bir sanatçı olarak bir eserinizi var, onu onaramıyorsunuz. Başından beri o duyguyu hissettim. Sonra geçen seneydi, bana telefon geldi. “Gencay Hanım, ODTÜ’nün kuruluşunun 60. Yılı nedeniyle büyük bir festival de yapmak istiyoruz. Sizin eserinizi birebir yapmak istiyoruz. Bize yardımcı olur musunuz?” Ben kaza geçirmişim, iki ameliyat geçirmişim, istesem de yapamam. “Siz teknik olarak değil fikir olarak bize yardımcı olun, biz yapacağız her şeyi.” dediler. Biz Ömür Hanımla (Bakırer) devamlı haberleştik. Oraya tıpkısının aynısı bir yedek parça yapıldı ve kondu. Bana fotoğrafları geldi. Çok mutlu oldum. Hayatımda hiçbir şeye bu kadar sevindiğimi bilmiyorum.

Ben beş teklif vermiştim ODTÜ’ye. Arkasından onlara başlayacaktım. Fakat maalesef bu öğrenci olaylarından sonra üniversite başka sanat eserleri yaptırmaya çekindi. Benim projelerim de yarım kaldı.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarınızın bulunduğu yapının mimar ya da mimarlarının, panoların tasarım ve yerleştirilmesine herhangi bir müdahalesi ya da katkısı oldu mu?**

G.K.: Olmadı açıkçası. Hoş karşılandı. Yalnız Ziraat Bankası’na yaptığım iş mevcut değil. Dekorasyonda değişiklik yaptılar. Benim panoyu yaptığımdan birkaç yıl sonraydı, pano yok oldu. Ziraat Bankası onu nereye attı çöpe mi attı, ne oldu bilmiyorum. Sonra Şekerbank’a bir, bir buçuk metrekarelik bir iş yapmıştım. Onun da ancak fotoğrafı var. Şekerbank restorasyonu sırasında o da çöpe gitti.

**Ö.C.C.: Siparişi size kurum mu veriyordu, mimar mı?**

G.K.: Ben İtalya’da çalışırken mimar Abdurrahman Hancı da Paris’te çalışıyordu iç mimar olarak. Sonra aynı yıllarda Türkiye’ye döndük. Benim işlerimi çok beğenirmiş. İstanbul Divan Oteli’ne benim bazı işleri yapmamı önermiş. Onlar da kabul etmişler.



Ben hiçbir yarışmaya katılmadım. ODTÜ teklifi mimardan ve rektörden geldi. Ziraat Bankası tamamen mimar Selçuk Milar'dan geldi.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panonuzu uygulayacağınız yapının mimarisine ilişkin tasarım unsurlarından etkilenir miydiniz? Mimarinin tasarım unsurları ile seramik duvar panolarınızın arasında biçimsel bir ilişki kurdunuz mu?**

G.K.: Şimdi burada bir mimar ile işbirliği yaptığınız zaman mimarın ne istediğini bilmek lazım. Sizin mimariyi tanımanız lazım. Yapacağınız işin sanat eseri yapıyorum diye oraya konmaması lazım. O müşterek bir tasarımdır. Kendi istediğinizi yaparsınız ama mutlaka mimarın ve mimarinin ne istediğini bilmeniz lazım. Bu çok önemli. Ben çok seviyorum akıllı başında mimarlarla iş birliği yapmayı. Çünkü büyük işler yapmayı çok seviyorum. Şimdi yaşlandım ama. Yaptığınız işler büyüdüğü zaman çok daha etkileyici oluyor.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panosunu uygulayacağınız yapının işlevi ile panonun teması arasında bir ilişki kurdunuz mu?**

G.K.: Benim kendi kişiliğim var ve yapmak istediğim şey var. Onun dışına çıkıp da sırf ısmarladılar, para alacağım diye öyle bir şey yapmadım. Orta müşterekte birleştik.

**Ö.C.C.: Seramik panolar yapıldıktan ve kamusal alana yerleştirildikten sonra kamuyla bir etkileşiminiz oldu mu?**

G.K.: ODTÜ'deki panoya bülbülyuvası diyorlar, güneş diyorlar. Zaten ben de güneşi düşündüm. Sonsuza doğru giden bir büyüme ve nitekim ODTÜ de öyle büyüdü. Suya taş atarsınız bir noktadan yuvarlaklar halinde gider, isteğim oydu.

**Ö.C.C.: Bu siparişler sanatsal etkinliğinizi devam ettirmeniz için gerekli olan maddi koşullarda bir iyileşme sağladı mı?**

G.K.: Bana bir fayda sağladı, dedim ki “Bunu dokuz ayda yaptığıma göre, bir çocuk sahibi de olabilirim.” Ondan sonra kızımı doğurmaya karar verdim. Öyle bir işi yurt dışında yapsanız dokuz ayda aldığınız parayı bir ayda alırsınız. Ama pişman değilim. Hiçbir yaptığım işi para düşünerek yapmadım.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarınızın yapımı ve yerleştirilmesi sırasında herhangi bir arşiv ve belgeleme çalışması yapıldı mı?**

G.K.: Eskizleri ve olan fotoğrafları sakladım ama fotoğraf çekmediklerim de var.

**Ö.C.C.: 1960'lı ve 1970'li yıllarda kentin kamusal alanlarına yerleştirilmiş seramik duvar panolarını sanatsal özellikleri bakımından nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu panoları yapan diğer seramik sanatçıları ile bir etkileşiminiz oldu mu? (Füreyâ Koral; Cevdet Altuğ, Seniye Fenmen, Attila Galatalı, Sadi Diren, Bingöl Başarır...)**

G.K.: Fazla bir şey söylemek istemiyorum arkadaşlarım için. Ama mesela Füreyâ'nın Sheraton Otel'e yaptığı iş güzeldir. Bedri Rahmi duvar panolarının ustası oluyor. Hem bol iş geliyordu hem öğrencilerini çalıştırıyordu, geniş bir ekibi vardı. Benim diğer sanatçılarla bir etkileşimim olmadı ama bazıları benim panoların benzerlerini yaptılar.

**Ö.C.C.: Günümüzde kamusal alanlara (metro istasyonları, AVMler, köprü ayakları, vb.) yapılan seramik duvar panolarını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

G.K.: Eve bağımlıyım seyahatim çok kısıtlandı. Ayrıca çok fazla gördüm diyemem ama gördüklerimin içinde aklımda kalıp da ay çok güzel dediğim olmadı yani. Daha çok ticari oluyor. İnternette gördüm şimdi sanatçının ismini hatırlayamıyorum ama güzel şeyler de oluyor. Olmuyor değil.

**Ö.C.C.: Tarihsel değeri olan kamusal yapılardaki sanat eserlerinin günümüz kamu otoriteleri tarafından yıkılmak istenmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

G.K.: Ziraat Bankası'ndaki işimin akıbetini hiç bilmiyorum. Şekerbank'taki işimin kırıldığını biliyorum. ODTÜ'deki işimin üstüne boya döküldüğünü biliyorum. Ama saygısından dolayı üniversite ona çok iyi baktı. Ayrıca bu son yapılan işlemle beni çok büyük bir sıkıntıdan ve üzüntüden kurtardılar. Onlara minnettarım.

Burada 1993 yılında tam Kıbrıs olayları olmuştu. Kültür Bakanlığı'ndan - O zaman kültür bakanı Fikri Sağlar'dı- benden bir özgürlük anıtı yapmam istendi. Sonra heykeli yaptım belediye etrafına ağaçlar dikti. Dünyanın neresinde olursa olsun, heykel konduğu zaman alan açılır. Bizde ağaç dikiyorlar. Onu bir iki yerden kıranlar oldu fakat

iyi dayandı da yani. 2014 yılıydı galiba bir akşam kuşların birisi kırılmış, diğer kuşlar da yerde duruyor. Beynimden vurulmuşa döndüm. Belediyeden taşeron firma sahil ve parkları güzelleştirmek için ihale almış. Bu adamda sivri akıllı artık kimse, orada bir iki kırık kuş var diye hepsini birden kırıp kaldırmış. Üzüntüden hastalandım. Sonra gazeteler yazıp çizdi. Kocamaz, belediye başkanı haber gönderdi ziyaretinize gelmek istiyorum diye. Tabii kabul ettim. Adamcağız benden özür dilemeye geldi. Bu beni çok mutlu etti. Çünkü bundan öncekine boyna haber gönderdim “Kırılan kuşları onaracağım gerekli müsaade ve yardımın yapılması...” diye, cevap bile vermedi adam. Bu adamcağız yapılan hatayı kabul edip, benden özür dilemeye geldi. Bu maalesef politikacılarda ender bulunan bir şey.

Gazetelerde gördüğüm kadarıyla Sayın Melih Gökçek Ankara’yı rezil ediyor. O kadar uyduruk şeyler yapılıyor ki; nedir o hayvanlar? Söyleyecek bir şey bulamıyorum bir sanatçı olarak.

**Ö.C.C.: Siz ve aileniz kamusal alanlarda yer alan sanat eserleriniz ile ilgili hukuki haklarınızı koruyabiliyor musunuz?**

G.K.: Ben bu bir iki yıl önce adaletle inanırdım. Şimdi güvenim yok. Onun için hiçbir şekilde bir dava açmak işine girmek istemedim.

Özgürlük anıtından sonra Kültür Bakanlığı benden Mersin’in sembolü olarak portakal ağacı yapmamı istedi. Bende portakal ağaçları her gün kesiliyor, inşaatlar nedeniyle diye düşündüm ve betonla seramiği birleştirmek istedim. Bittikten iki üç gün sonra kırılmaya başladı. Yardımcı olan arkadaşlar araştırmasını yapmışlar. Dediler ki; “Boyacı çocuk kırıyor bunları.” Emniyet Müdürlüğü’nün önü. Biz çalışırken orada araba park ediyoruz çimentoları indirecekler hemen polis geliyor burada duramazsınız diye. Bir korumasızlık olduğu kesin. Zor olmakla beraber randevu aldım. Emniyet Müdürü ile konuşmaya gittim. Hayatımın en mutsuz anlarından biridir. Adama gittim, ben orada oturuyorum, o telefonla konuşuyor ve ağzına gelen küfrü söylüyor. Ben orada kadın mıyım, insan mıyım, misafir miyim, sanatçı mıyım? Hiç yok farz ediyor beni. “Peki, niye geldin? Yani senin heykelinin önüne polis mi dikeceğiz?” diyor bana cevap olarak. Ben de dedim ki; “Benim heykelimin önüne polis dikmeyin fakat ufak çocuklar oyun niyeti ile bunu yapıyorlar, kimin olduğunu bildiğinizi söylerseniz korkudan bir

daha gelmezler, yapmazlar.” Her neyse böyle bir anlaşmazlık oldu. Sonra benim paramı ödememeye kalktılar, kültür bakanlığındaki adam. Vali araya girdi. “Bu bir sanat eseridir.” dedi. Efendim, Ankara’dan bilirkişi gelecekmiş, doğru yapılıp yapılmadığını araştırıcaklarmış, ondan sonra param verilecekmiş. Sanki ben yol yaptım. Ya da köprü yaptım. Bir de parayı verirken şöyle diyor: “Ne işe yarar bu?” Dedim ki: “Bakın siz ne işe yarar diyorsunuz ya işte o işe yarıyor.” dedim. “Bir çocuk hiç heykel görmemişse hayatında ‘bu ne’ diye sorar. Ama bir heykel gördüyse ve her gün önünden geçtiyse, onu öğrenirse bir daha sormaz.” dedim. Kırılınca oraya yazı astım, “Bu bir sanat eseridir. Portakal ağaçlarının kesilmesi nedeniyle Mersin’de azaldığını simgeliyor. Bunu koruyalım. Bu sizin gözetiminizde.” diye pankart astım. Bir kez daha Kültür Bakanlığı yapmamı istedi. Tekrar yaptım. Tekrar aynı akıbeti uğradı. Portakallar kırıldı. Ben onarmak istedim. Fakat Amerika’daki sergimden dönüğümde bir baktım oralara portakallar takılmış. Yaptıkları şu belediye kime yaptırdıysa alüminyum kepeçlerden yapmışlar. Çimento ile yapıştırmışlar. Üç gün sonra hepsi dökülmeye başladı. Tabii bana hiç sormadan yapıldığı için benim tepem attı. Dedim ki, “Şikayet edeceğim.” Hemen belediyeden aradı beni, Serdar Kuyuluoğlu şu anda Mersin milletvekili o zaman da belediye başkanının yardımcısıydı. “Gencay Hanım çok üzgünüz, sizin heykele böyle yaptılar.” Bilmiyor, kim yaptı bilmiyorum diyor adam. Bir de bir sürü ağaç ektiler oraya, orman yaptılar. Bir tane iki tane değil... Arasından zor görülüyor heykel. “İster misiniz baştan yapar mısınız?” diye sordu. “Peki, yapayım.” dedim. Uğraştım, fiyat çıkarttım, güzel bir dosya hazırladım, verdim. O arada Amerika’da üç tane sergim var, davet aldım. Sergiye gittim geldim. Eser yok, kaidesi de yok. Halbuki ben şöyle düşünüyordum: Bunlar bu parayı verip de yaptıramazlarsa kaide zaten yağmur yağınca yeşil renge dönüyordu, hiç olmazsa bir anlamı var, kırılan yerler de çimentolardan bir desen olmuş orada, bir de dedim bir plaket yaptırayım. “Bu Mersin’de kesilen portakal ağaçlarını sembolize ediyor ve ben sanatçı olarak portakal ağacını yaptım. Mersin halkı da onu tahrip ederek kesilişini tamamladı.” Bir cevap oluyor. Çöpe atmışlar, öğrendim. Hala ondan beri ses yok. Sekiz sene geçti.

Kamusal alandaki heykellerin başına gelen: Çocuklar oyun diye kırıyor. Emniyet Müdürlüğü bahçesi gibi olan yerde heykelin kırıldığını fark etmiyor. Belediye... Sonra öğrendim, operada bir dekoratöre yaptırmışlar, sanattan anlayan bir kişi olması lazım o desenleri yaptığına göre, hiç düşünmez mi ki bu sanatçının yaptığı bir eserdir, telif

hakkı kanuna göre... “Dava aç.”mış! Davayı kime açıyorsunuz? Yut gitsin. Yetmez mi daha konuşayım mı?

### **ŞEVKET ALTUĞ RÖPORTAJI, 16 Mart 2017.**

Sanatçı Cevdet Altuğ’un kardeşi Şevket Altuğ ile yüz yüze görüşme sırasında gerçekleştirilmiştir.

#### **Özgür Ceren Can: Cevdet Altuğ seramiğe nasıl başlamıştı?**

Şevket Altuğ: Sanatçı Cevdet Altuğ benim ağabeyim. Ağabeyim Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun. Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezunu. Resim yaptı önce. Sonra nerden geldi nasıl ilham geldi bilmiyorum seramiğe başladı. Ve ondan sonra uzun yıllar, ta vefatına kadar seramik yaptı. Esasında ressamdır. Ama ikisi de iç içe olan iki şey.

#### **Ö.C.C.: Sanatçı hangi atölyelerde çalıştı?**

Ş.A.: Önce Eczacıbaşı’nda çalıştı 60’lı yıllarda. Onlar bir seramik atölyesi kurmuşlardı. Ordan ayrıldıktan sonra Taylan Seramik vardı Ortaköy’de. Seniye Fenmen’in eşinin, Orhan Taylan’ın babasının. Orada yapardı profesyonel olarak yapacağı şeyleri orada gerçekleştirirdi, fırınlarda filan. Kendi işlerini yapmak için fabrikanın olanaklarını kullanırdı yani; çamuru, tezgâhı, fırını. Ona da bir para öderdi. Oraya bağlı çalışmazdı.

#### **Ö.C.C.: Bu sırada TBMM için seramik masalar yaptığı ve asıl büyük pano siparişlerinin de bu masalardan sonra geldiği bilgisine rastladım kaynaklarda.**

Ş.A.: Evet. 60’lı yıllar seramik sanatına çok değer verilen yıllardı. Birçok konkur açılırdı. Abim de hepsine girerdi ve kazanırdı da. Zaten konkurda hep belli sanatçılar olurdu, onlar at başı giderlerdi. O arada TBMM’ye bir takım şeyler yaptı. Ankara’da Büyük Ankara Oteli ve Anafartalar Çarşısı’na da panolar yaptı.

#### **Ö.C.C.: Çömlekçi Hasan Usta ile ilişkisi var mıydı?**

Ş.A.: Çok vardı. Ağabeyimin Ortaköy’de atölyesi olduğu zaman, bir tane sandalı vardı. Onunla Göksu’ya giderdik. Hasan Usta’dan çamur alırdık. Şimdi Göksu ayakaltı bir yer o zaman öyle değildi. Küçüksu’dan gelirdik Göksu’dan çamuru yükler, Ortaköy’e veya nerede çalışacaksa oraya taşırdık.

**Ö.C.C.: Cevdet Bey’in Ortaköy’deki atölyesinde fırını var mıydı?**

Ş.A.: İki tane koskocaman fırını vardı. Bir seramik fabrikasıydı o aslında. Fakat ticarete aklı ermediği için onu devam ettiremedi. Hep panolar yaptı orada ama yetmedi. Zaten artık konkurlar falan da azalmıştı. Evlere yapmaya başlamıştı panolar. Ondan sonra da bıraktı orayı. 1970’li yılların sonlarında.

**Ö.C.C.: Hangi yıllar arasında aktif olarak seramik üretmeye devam etmiştir?**

Ş.A.: Benim evimde iki üç parça seramik var duvarımda asılı. En son 1990’lara kadar devam etti. Ağabeyim hastalıktan ölmedi, düştü ve kalçasını kırdı. Sağ olsun hastanede yatmayı da kabul etmedi. Körfez Belediyesi ona bir atölye vermişti İzmit’in orada. “Ben gideceğim atölyeme, çalışmaya devam edeceğim.” dedi. Olmadı tabii, ondan sonra vefat etti. Yani düşmeden önce sağlığı yerindeydi ve ölene kadar seramik yaptı. Hatta Körfez’de İzmit’te bir anıt yaptı, heykel yaptı.

**Ö.C.C.: Duruyor mu yerinde?**

Ş.A.: Duruyor olması lazım.

**Ö.C.C.: Yurtdışında sanatsal etkinliklere katılır mıydı?**

Ş.A.: Ağabeyim Fransa’ya gitti. Bir buçuk iki sene falan Fransa’da kaldı. Ve döndü.

**Ö.C.C.: Hangi yıllar?**

Ş.A.: Yine 60’lı yıllar.

**Ö.C.C.: Fransa’da kaldığı sürede oradaki sanatçıların sanatsal üretimlerini takip etmiş mi ve orada bir atölyeye devam etmiş mi?**

Ş.A.: Onu hiç bilmiyorum.



**Ö.C.C.: Cevdet Bey Ankara’da hangi kamusal mekânlara seramik duvar panoları yapmış ve bu panoları sanatçıya sipariş eden kişi ve ya kurumlar kimlerdir?**

Ş.A.: Herhalde müteahhitler... Yoksa zorunluluk mu vardı? Onu pek bilemiyorum. Yani kimseyi de kırmak istemiyorum ama bunu akıl etmek için üst düzey bir formasyon gerekiyor. Bu rastgele akıl edilebilecek bir şey değil. 1960’lı yıllarda seramik pano! Demek orada üst düzey bir akıl vardı. Genel bir yönlendirme mi yoksa bir moda mı vardı? Onu tam bilemiyorum.

**Ö.C.C.: Söz konusu seramik duvar panolarının tema ve tasarımlarına sipariş eden kişi ve ya kurumlar tarafından herhangi bir müdahalede bulunulmuş mudur?**

Ş.A.: Hayır. Ağabeyim böyle bir şeyin altına katiyen girmezdi. “Şunu yapacaksın.” deyince yapacak insan değildi. Zaten ben göreyim “Bu seramik ağabeyimin.” derim. O kadar kişiliklidir yaptığı iş. İyidir, kötüdür onu bilmem, karışmam ama kişiliklidir. Sonra bir iki taklidi çıktı gençlerden falan ama yapamadılar aynı şeyi.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarının bulunduğu yapının mimarıyla birlikte çalışıyor muydu? Mimarlarla etkileşim halinde olduğunu hatırlıyor musunuz?**

Ş.A.: Hiç öyle bir şey hatırlamıyorum ama mantık olarak baktığınız zaman orada tek etkileşim halinde olacağı şey mimarlar herhâlde.

**Ö.C.C.: Panoların montajını kendisi mi yapıyordu?**

Ş.A.: Hayır ustası vardı ama başında dururdu.

**Ö.C.C.: Hep aynı ustayla mı çalışırdı?**

Ş.A.: Hemen hemen. O ustalardan biri de benim. Bir panosunu da ben monte etmiştim Ankara’da. Bir evde. O aralar boştum. “Ben yaparım ağabey sen bırak.” dedim. Hakikaten çok da başarılı oldu.

**Ö.C.C.: Sanatçının seramik duvar panolarına da yansıyan kompozisyonlarındaki temaya ilişkin bilginiz var mı? Böyle biraz bilimsel hatta astronomi ile ilgili gibi hissediyor insan ilk bakışta.**

Ş.A.: O gökyüzüne takmıştı kafayı. Yunus Nadi yarışmasında ödül kazanan bir şiiri vardır; o da gökyüzü ile ilgilidir. Gökyüzü, bulutlar, kuşlar... Kuşlar sonra geldi de. Güneşe takmıştı, uzaya takmıştı. O tema üzerine gitti hep.

**Ö.C.C.: Bu siparişler sanatçının sanatsal etkinliğini devam ettirmesi için gerekli olan maddi koşullarda bir iyileşme sağlamış mıdır?**

Ş.A.: Sağladı. Maddi olarak iyi karşılık aldığını tahmin ediyorum. Tahmin ediyorum değil, biliyorum.

**Ö.C.C.: Bu maddi olanaklar serbest sanat etkinlikleri için elini rahatlattı yani?**

Ş.A.: Ağabeyim binalara pano yaparken de serbestti, sanat yapıyordu. Kimsenin etkisi altında kalmadı. Başka sergiler de yaptı tabii.

**Ö.C.C.: O dönem seramik yapan diğer seramik sanatçıları ile bir etkileşimi olmuş mudur? (Füreyâ Koral, Cevdet Altuğ, Seniye Fenmen, Attila Galatalı...)**

Ş.A.: Tam bilmiyorum ama Seniye Hanım hariç, öteki sanatçılarla ilişkisi çok sıkı fıkı değildi galiba. Seniye Hanımla birlikte resim atölyeleri vardı Bebek'te. Seniye Hanımla ve oğlu Orhan Taylan'la bir ahbaplığı vardı.

**Ö.C.C.: Ağabeyinizin seramik duvar panolarını ve o 1960'lı ve 1970'li yıllarda yapılan diğer örnekleri göz önünde bulundurduğunuzda, günümüzde kamusal alanlara (metro istasyonları, AVMLer, köprü ayakları, vb.) yapılan seramik duvar panolarını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

Ş.A.: Yapılıyor mu? Kreatif şeyler var mı? Fark etmedim.

**Ö.C.C.: Tarihsel değeri olan kamusal yapılarındaki sanat eserlerinin günümüz kamu otoriteleri tarafından yıkılmak istenmesi hakkında ne düşünüyorsunuz?**

Ş.A.: Üzülüyorum tabii ki. Ağabeyimin seramik panolarının parçaları için bir müteahhit, "İki tane fayans için beni uğraştırmayın." demiş. Bunların muhafaza edilmesi gerekir. Beni sevindiren taraf hala muhafaza edilenlerin olması. Mesela Büyük Ankara Oteli'nde -şimdi Rixos mu oldu?- tesadüfen bulunduğumuzda oğlum amcasının panosunu görüp beni uyardı. Hakikaten ağabeyimin panosuydu. Müdürün odasında da

vardı, gittim teşekkür ettim. “Patronlarınıza, yöneticilerinize benim adıma teşekkür edin.” dedim. Yani... Saklanması gerekir ama... Gerekir ama?

**Ö.C.C.: Çok önemli birer kültürel miras değeri aslında kent için de.**

Ş.A.: Tabii yani hepsi: Attila Galatalı’nın, Füreya Hanımın... Hepsinin ayrı yerleri var.

**Ö.C.C.: Siz kendi koleksiyonunuzda olmayan ama kamusal alanlarda yer alan bu eserlerle ilgili sanatçının ailesi olarak hukuki haklarını koruyabildiğinizi düşünüyor musunuz?**

Ş.A.: Hayır, düşünmüyorum. Koruyamadım ki.

**Ö.C.C.: Herhangi bir danışmanlık aldınız mı?**

Ş.A.: Hayır, almadım. Belki de yanlış hareket ettim. Bir kere çok cahilce bir şey söyleyeceğim; hukuki hakkım var mı onu kestiremedim. Hep bu hakların panoları alanlara geçtiğini düşündüm. Ama galiba Attila Galatalı’nın oğlu yıkımına engel olmuş seramik bir panonun.

**Ö.C.C.: Elbette bu sizin aile mirasınız ancak diğer taraftan kentli insanların da birer kent estetiği unsuru ve kültürel miras değeri olarak bu panolar üzerinde hakları olduğunu düşünüyorum. Bu tez çalışması kapsamında bu fikirleri tartışacağım. Peki, bundan sonra bir hukuki danışmanlık almayı düşünüyor musunuz?**

Ş.A.: Düşürürüm tabii. Mesela TBMM’de seramik sehpalara vardı. O zaman TBMM Başkanı Hikmet Çetin benim ahabımdı. Sıcak bir merhabamız vardı. En basitinden ondan rica edebilirdim “Ağabeyimin işlerini depoya atmayın.” diye. Bir basiret bağlanması oldu.

## ÜLKÜ BORA RÖPORTAJI, 27 Mart 2017.

Sanatçı ile yüz yüze görüşme sırasında gerçekleştirilmiştir.

### Özgür Ceren Can: Seramik yapmaya nasıl başladınız?

Ülkü Bora: Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu’ydu o zaman ismi. Şimdi Marmara Üniversitesi oldu. 1962’de girdim okula. 1967’de mezun oldum. Ondan sonra Yıldız Porselen’de çalıştım “modlör” olarak. Oradaki bir eserim hala imalatta devam ediyor. 1967’de evlendim ve Ankara’ya yerleştim. Eşim tiyatrocuymuş. Ankara’ya yerleştikten sonra eşim vasıtasıyla tanıdığım bir tanıdığın İstanbul Dragos’ta bir evi yapılacaktı. Yine dolaylı yollardan tanıdığım Demirtaş Kamçıl diye bir mimar: Rahmi Bediz ve o çok önemli mimarlardı, Arı Sineması’nı yapanlardı. Bunlar çok sanata özen gösteren ve bütün yapılarında sanatçılarla çalışan kişilerdi. Sanatçılara değer verenlerdi. Dragos’taki o eve bir şelale ve duvar kaplaması yaptım. İş aldım ama ne bir modelaj kalemim var, ne bir atölyem var ama iş aldım. Bir de üstelik 2500 lira çek aldım. Eşim beni çok destekleyen sanat ruhu olan bir kişiydi. Oraya buraya gittik. İstanbul’da o zaman atölye yok zaten. Sonra birisi “Ülkü Çan’a gitsene, oradaki fabrikada yapabilirsin.” dedi. Eşimle birlikte Çan’a gittik. Korkuyla gittik. Ama bizi orada o kadar güzel karşıladılar ve imkân yarattılar ki Dragos’taki evin işlerini orada yaptım ve getirdim.

Ondan sonra Ankara’da atölye açtım. Cebeci’nin arka sokaklarında bir yerde. Evimiz de oradaydı. Oğlum doğmuştu. Bu evini yaptığım kişi çok zengindi. Bize ortaklık teklif etti. Ama bizim hiçbir şeyimiz yok tabii. Ben Mustafa (Tunçalp) diye bir arkadaşımı ortak aldım, yine seramikten mezun olan. Şimdi o benden daha çok sanat üzerine çalıştı çünkü imkânı öyleydi. Onunla beraber açtık atölyeyi fakat sonra bazı nedenlerle lağvettik antlaşmayı. Tabii ben çok yıprandım. Çok emek sarf ettim çünkü. Çok güzel bir atölyeydi. Ondan sonra ben Ankara’da tek başıma bir atölye açtım. Eşimle çalıştık. İşte o atölyede yaptık Soysal İşhanı’ndaki panoları. Tabii onun kalıbını yaptık, çamuru ona göre açtık. Fırınım da kendi yaptığımız bir fırın. İmkânsızlıklarla yapılan bir fırın.

Yani bayağı bir zahmetli. Hatta fırından dolayı bazı renkler istediğim gibi sonuçlanmadı. Sonra büyük işler aldım. Arı Stüdyosu'nun işini alınca Çanakkale Seramik Fabrikası'na gittim. Fabrikanın imkânlarını kullanarak orada çalıştım.

Sonra bütün işlerimi orda yaptım. Çünkü çok büyük işlerdi zaten yapılması olanaksızdı. O Arı Stüdyosu'nun kaplama duvarları var ya o zaman rölyefli duvar kaplaması hiç yapılmamış bir uygulamaydı. Ama fabrikada çok güzel bir muhit edindim. İşte makine mühendisi, üst düzey ustalar... Onu kalıp yaptılar bana preste bastılar ilk defa. Hepimiz orda yaptık. Ben orda çalışırken Cemil Eren de geldi oraya. O kadar metraj panonun fabrika imkânları dışında yapılması mümkün mü? Fuayedeki palyaço panosunu da orada yaptım. Ondan sonra peş peşe iş aldım. Demirtaş Kamçıl ve Rahmi Bediz'in mimarlığında.

**Ö.C.C.: Yurtdışına çıktınız mı eğitim ya da sergi için?**

Ü.B.: Hayır, seramikle ilgili olarak hiç yurt dışına çıkmadım. Okulda da hiç de çalışmayan bir talebeydim ben. Benim hocam vardı, Mahmut Bey beni sırf diploma almak için geliyor zannedermiş. Sonra Mahmut Hoca benim fabrikama gelip çalıştı.

**Ö.C.C.: Fabrika nasıl kuruldu?**

Ü.B.: Çanakkale Seramik Fabrikası'nda çalışırken oradaki müdürler bana ortaklık teklif etti. İşletme müdürü olan Sıtkı Bey - zaten hep kitabımda yazıyor bunlar - "Sizle ortak bir iş yapalım ancak İstanbul'da yapılması lazım bu işin." dedi. Çünkü ben çok çalışkanım, deliler gibi iş yapıyorum. Başka birisi daha teklif etmişti izalatör şefi Tanzer Bey, onunkini kabul etmedik. Ama biz Ankara'da oturuyoruz. Paramız da yok. Neden para yok? Çünkü ben yaptığım işlerden kazandığım parayı hep Ankara'da Ül-Ser diye kurduğum atölyeye yatırdım. Fakat bozulunca atölye tabii her şey ortada kaldı; fırınlar, malzemeler... Hepsi zebil oldu ve benim paralar da gitti zaten. Sıtkı Bey "Bir arsam var Çanakkale'de, onu satarım. Size para gönderirim ama İstanbul'da olması lazım." dedi. Eşim de sanat ruhu olan bir adam, "O zaman İstanbul'a nakil olalım biz, ben emekli olurum, tazminatımı alırım" dedi. Biz kalktık İstanbul'a geldik, 1973 yılı falandı herhalde.

**Ö.C.C.: Ankara’da hangi kamusal mekânlara seramik duvar panoları yaptınız ve bu panoları size sipariş eden kişi ve ya kurumlar kimlerdir?**

Ü.B.: Akman Oteli, Uzay Sineması, TRT Arı ve Orkut Stüdyoları, SSK Hastanesi Psikoloji Bölümü, Pakistan Sefareti, Hülya Restoran, RW Restoran, PTT Müze Binası, Karayolları Genel Müdürlüğü, Soysal İş Hanı. İşte dönemin mimarları Demirtaş Kamçıl ve Rahmi Bediz’in yapılarında onlar verdi siparişi. Pakistan Sefareti’nin işini mimar Hakkı Eldem vasıtasıyla aldım. İş mimarlar getiriyordu. Ankara küçük yer, tanınıyorsunuz. Ne yarışama girdim ne sergi açtım. Bir tek oğlumu kaybedince bir sergi açtım o kadar. Mevlana Müzesi’nde seramik semazenler yaptım.

**Ö.C.C.: Söz konusu seramik duvar panolarının tema ve tasarımlarına sipariş eden kişi ve ya kurumlar tarafından herhangi bir müdahalede bulunuldu mu?**

Ü.B.: Hayır.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarının bulunduğu yapının mimar ya da mimarlarının panoların tasarım ve yerleştirilmesine herhangi bir müdahalesi ya da katkısı oldu mu?**

Ü.B.: Hayır.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panosunu uygulayacağınız yapının mimarisine ilişkin tasarım unsurlarından etkilendiniz mi? Mimarinin tasarım unsurları ile seramik duvar panoları arasında biçimsel bir ilişki kurdunuz mu?**

Ü.B.: Hayır. Mimarın uygun gördüğü yere göre tasarım yapılır işte.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panosunu uygulayacağınız yapıların işlevi ile panolarınızın teması arasında bir ilişki kurdunuz mu?**

Ü.B.: Tabii ki etkilemesi gerekiyor. Bir restorana restorana uygun bir şey yapacaksın. Arı Stüdyosu’nun fuayesinde sanatla ilgili bir şey yaptım; palyaçoları yaptım mesela. Tasarımı yapının işlevi ruhen etkiliyor. Ama seni mecbur eden bir şey yok.



**Ö.C.C.: Seramik panolar yapıldıktan ve kamusal alana yerleştirildikten sonra kamu aranızda bir etkileşim oldu mu? Eserlerinizin önemli bir kent estetiği unsuru olduğu Ankara ile ne tür bağlar kurdunuz?**

Ü.B.: Hayır olmadı. Çünkü hemen İstanbul'a taşındım ve fabrika da çalışmaya başladım.

**Ö.C.C.: Bu siparişler sanatsal etkinliğinizi devam ettirmeniz için gerekli olan maddi koşullarda bir iyileşme sağladı mı?**

Ü.B.: Hayır. Bana manevi olarak çok büyük güç verdi. Çok koşarak yaptım. Hayatım koşuşturmayla geçti çünkü seramik yapmak çok zor bir olay. Hiç durmadan çalışacaksınız. Ben inanır mısın Çanakkale Seramik Fabrikası'nda çalışırken merdivenlere tutunarak çıktığımı biliyorum.

**Ö.C.C.: Seramik duvar panolarının yapımı ve yerleştirilmesi sırasında herhangi bir arşiv ve belgeleme çalışması yapıldı mı?**

Ü.B.: Tabii ki. Fotoğrafladım. Bir de kitap yazdım 2015 yılında basıldı. "Ülkü Bora / Baki Kalan Bu Kubbede Hoş Bir Seda" adında. O zaman bir fotoğrafçı getirip çektirirdim. Ama anı olsun diye, kitaba dönüştüreceğim diye saklamadım.

**Ö.C.C.: 1960'lı ve 1970'li yıllarda kentin kamusal alanlarına yerleştirilmiş seramik duvar panolarını sanatsal özellikleri bakımından nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu panoları yapan diğer seramik sanatçıları ile bir etkileşiminiz oldu mu? (Füreyya Koral, Cevdet Altuğ, Seniye Fenmen, Attila Galatalı,...)**

Ü.B.: O yıllardaki panolar eserdi şimdiki dekorasyon. Diğer sanatçılarla etkileşimim yoktu. Hep çalıştığım için hiç vaktim olmazdı öyle sergiye gideyim, tanışmaya gideyim... Züccayiye imalatı yapıyorum, düşünebiliyor musun, modelini ben yapıyorum, sırnı ben yapıyorum, çıkartmasını ben yapıyorum... Fabrikaya kim gelirse onunla konuşturdum.

**Ö.C.C.: Günümüzde kamusal alanlara (metro istasyonları, AVMler, köprü ayakları, vb.) yapılan seramik duvar panolarını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

Ü.B.: Güzel canım... Herkes zamanının isteğine göre çalışıyor evladım. O zaman sanata bakış açısı daha başkaydı. Sanata ve sanatçıya verilen değer de başkaydı.

**Ö.C.C.: Siz de sanatçı olarak önemsiyorsunuz ama değil mi o dönem. Paramı aldım yaptım geçtim meselesi değil, çok özeniyorsunuz?**

Ü.B.: Gayet tabii. İmkân var mı? Kimsenin beğenmesine gerek yok, önce kendin beğeneceksin. Ben montaj yaparken tenekelerin içinde odun yakar elimi ısıtırdım. Akşama kadar o ustanın başından ayrılmazdım. Hani “Al bunu yerleştir.” falan yok öyle bir şey. Öyle başardım.

**Ö.C.C.: Tarihsel değeri olan kamusal yapılardaki sanat eserlerinin günümüz kamu otoriteleri tarafından yıkılmak istenmesini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

Ü.B.: Valla şimdi her şey tahrip ediliyor zaten. Tahrip edilmeyen bir şey söyler misin bana?

**Ö.C.C.: Siz ve aileniz kamusal alanlarda yer alan sanat eserleriniz ile ilgili hukuki haklarınızı koruyabiliyor musunuz?**

Ü.B.: Ne kanuni hakkımız var? Hiçbir kanuni hakkımız yok ki? Var mı bir şey? Hiçbir hakkım olduğunu zannetmiyorum. Çünkü öyle bir merci yok. Kime neyi şikâyet edeceksin? Kime neyi müdafaa edeceksin?

**Ö.C.C.: Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?**

Ü.B.: Bizim zamanımızın güzel olduğunu anımsıyorum. Bir seramikçi bir yere sanat eseri koyuyor mu şimdi? Benim arkadaşım Mustafa var. Benimle ortaklıktan ayrıldıktan sonra Çanakkale Seramik Fabrikası’na girdi ve orada 20 sene mi 30 sene mi sanat atölyesi şefi olarak çalıştı. Tabii orada her şey ona hazır geldiği ve hiç madde düşünmediği için sanat yapabilir insan. Çok rahat yapar. Etrafında elemanlar dolu, istediği her şey emrinde. Ve o zaman sanatçı. Ben sanatçı olamadım. Bana dedi ki “Sen sanatçı değilsin.” Mustafa. “Neden?” diye sordum. “Kitabın var mı? Sergi açtın mı?” diye sordu. Yok, sergi açmadım, kitabımda yok. Sanatçı değilim.

**Ö.C.C.: Ama kamusal alanda yer alan eserleriniz var. Onlar sanat değil mi? Galeride mi yapılması gerekiyor sanatın?**

Ü.B.: Ben 100 kişiyi çalıştıran bir fabrikayı çalıştırıyorum. Ülkü Seramik Fabrikası'nda 20 sene sanayicilik yaptım. Ürettim ve sattım. O zaman bir Gorbon Seramik vardı. Bir de benim fabrikam vardı.

**Ö.C.C.: Fabrika açıp endüstriyel tasarıma yönelmenizle, Devlet Tatbiki Sanatlar Yüksekokulu mezunu olmanız arasında ilişki kuruyor musunuz? Orada bir Bauhaus etkisi var çünkü...**

Ü.B.: Hayır. Orda bize pano yapıp da panoyu nasıl duvara monte edeceğimizi de öğretmediler.

**Ö.C.C.: Siz deneme yanılma yoluyla çalışırken mi öğrendiniz?**

Ü.B.: Evet. Veyahut akılla. İşçiye mühendise sorup danışarak. Mahmut Hoca gelirdi teknik dersimize “Şu sırı renklendirin.” derdi. Akşama kadar bir gram koy, iki gram koy... Bir şey öğrendiğimi hatırlamıyorum. Sonra benim fabrikamda çalıştı. İstedim ki sert, renkli sırlı yemek takımı yapayım. Hiç yapılmamış. Tünel fırın yaptık. 12 metre tünel fırınım vardı 4 tane. Fırının raflarını yapalım dedim. O biliyor ya yüksek derece çamur yapmasını, biz bir şey bilmiyoruz. Deney değirmenleri var, koyuyor yine 3 gram ondan 5 gram bundan. Dönüyor sabaha kadar, gece bekçilerine tembih ediyoruz. Sabah geliyoruz, olmamış. Yüzlerce deneme. Karşıda boş arsa vardı. Orası yükseldi biz attıkça. Olmadı. Olmayınca ayrıldı bizden. Sonra Ateş Arcasoy geldi. Vitra yapsın diye. Dökümle yapılıyordu. Yemek takımı da vitradan olsun dedik. O da yapamadı.

**Ö.C.C.: Kaç yılında kapandı fabrika.**

Ü.B.: 2002. 20 sene sanayiciydim ben yahu. Sergi yapmaya değil bakmaya bile vaktim yoktu.

## EK 4. KORUMA VE ONARIM HAKKINDA RÖPORTAJ

**DOÇ. DR. CENGİZ ÇETİN RÖPORTAJI, 12 Aralık 2017**

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma Ve Onarım Bölümü Dekan Yardımcısı Doç. Dr. Cengiz Çetin ile yüz yüze görüşme sırasında Öğr. Gör. Simin Şay eşliğinde gerçekleştirilmiştir.

**Özgür Ceren Can: Özellikle Anafartalar Çarşısı'nın maruz kaldığı yıkım tehdidi ile birlikte sanat eserlerine ilişkin koruma ve restorasyon konusu öne çıkıyor. Mekânla fiziksel olarak ve ya tematik olarak ilişki kuran sanat eserlerinin kaldırılmasıyla ilgili ne düşünüyorsunuz?**

Doç. Dr. Cengiz Çetin: Kaldırılmaması gerektiğini düşünüyorum. Normalde mümkünse yerinde - biz hani arkeolojide “in situ” diyoruz - in situ konumda korunması gerekir. Tabii yalnızca duvar panoları değil, çevresinde başka kültür varlığı ya da sanat eseri olarak nitelendirebileceğimiz her şeyinde birlikte, konsept halinde korunması lazım. Biz ona “konteks” diyoruz arkeolojide aslında. Herhangi bir objeyi biz hiçbir zaman tek başına değerlendirmeyiz arkeolojik kazılarda. Toprak altından çıktığı an çevresindeki diğer objelerle birlikte onu tarihlendiririz, anlamlandırırız, hikâyesini öyle yazarız. Tabii bunlar tarih açısından birbiriyle benzeşmese de o şekilde bir yaklaşım daha doğru olur. Hepsinin bir arada bir konteks içinde korunması ve yaşamını sürdürmesi için gerekli yardımın yapılması gerekir.

**Ö.C.C.: O halde önce kaldırılmasıyla ilgili değil de yerinde korunmasıyla ilgili kriterler nelerdir? Nasıl korunmalı?**

C.Ç.: Şimdi tabii yerinde bir görmek gerekiyor ama temel olarak panolar için arkasında bir boşluk oluşmuş mudur? Şimdi tabii bina tabii betonarme bir bina, beton tuz içeriyor içinde. Dolayısıyla o tuzu panoların yüzeyine derzlerinin arasından vs. bir şekilde

kusmuş olma ihtimali var. Böyle bir şey var mı, bir ona bakmak lazım. Eğer böyle bir şey varsa, duruma bağlı olarak, panoların arkasına ulaşılabiliriyorsa, bir şekilde ulaşmak mümkünse araya bir yalıtım malzemesi koymakta yarar var. Ama bu büyük ihtimal mümkün olamaz. Çünkü panolar duvara yine çimento bazlı bir yapıştırıcı ile yapıştırılmış olmalı. Ama tuz varsa o tuzu en azından yüzeyden temizlemek lazım. Onun dışında başka ne problem olabilir? Tabii bu tuz varsa tuzla da olabilir yine binanın bir yerlerden su alır, sıhhi tesisatı uygun değildir, su kaçırmaktadır vs. Duvarla panoların arasına su girmişse o aradaki harcı bozup boşaltabilir. O zaman boşluk oluşmuş olabilir. O boşlukların oluşup oluşmadığını biz hani arkeolojik alanlarda tıklatarak bakıyoruz. Tok bir ses gelirse boş. Oraların yeniden dolgulanması, enjeksiyonla doldurulması gerekir. Onun dışında panolarda çatlak gibi - bir takım hareketler varsa çatlaklar oluşmuş olabilir - onlara bakıp onların da sağlamlaştırılması gerekir. Tabii seramiğin yüzeyinin durumu nedir? Ona da bakmak lazım. Gerekiyorsa belki bir yüzey koruyucu ile kaplanması... Tabii uygun bir yüzey koruyucuyla kaplanması, sıradan piyasada satılan türden bir şey değil de. Koruma onarımında özellikle kültür varlıklarını koruma onarımında kullanılan malzemelerle müdahale edilip, sağlamlaştırma yapmak gerekebilir.

**Ö.C.C.: Çarşı içinde esnafla sohbet ettim panolarla ilgili. Daha önceki belediyelerin panolara baktığıyla ilgili olumlu bir şey olarak, sabunlu sularla yıkandığını söylediler. Bu tip kimyasallarla temizlemenin zararı olur mu?**

C.Ç.: Şimdi sabunlu su biz kullanıyoruz ama noniyonik. İçinde hiçbir asidik bir şey içermeyecek. Yüzeyindeki kimyasal yapıyı - örneğin tuz varsa, sıvanın içerisinde mutlaka tuz var- yüzeyi ıslatmak da çok tehlikeli. Çünkü su tuzu çözecek, suda taşınabilir hale gelecek tuzlar ve ya panoların yüzeyine hareket edip orada kristalleşecek ya da panolardaki kılcal çatlaklar içinde hareket edebilir. Daha tehlikelisi o kılcal çatlakların içinde kristalleşmesi. O çatlaklar kılcal olmaktan çıkıp çatlağa dönüşür zaman içerisinde, sonra da kırığa dönüşebilir. Dolayısıyla ıslak temizlik tehlike içerebilir. Sabunla yıkamak derken, sabunu temizlemek için de bir sürü su tutulabilir. Biz o tür temizlikleri çok kontrollü yapıyoruz. Parça parça yapıyoruz. Mümkün olduğunca az sıvı kullanarak yapıyoruz. Dolayısıyla sabun su yıkamak ne derece doğru... Biz evet yıkayabiliyoruz ama dediğim gibi noniyonik dediğimiz deterjanlar

var, onlar aşırı köpürmüyorlar, yüzeyin yapısına kimyasal olarak herhangi bir etkide bulunmuyorlar, nötrler. Bu şekilde bir temizlik ama onu da kontrollü. Nasıl? Örneğin 1 metrelik bir pano var, onun bir köşesinden önce bu temizlik malzemesini küçük bir kenarda, göze batmayan bir yerde deniyoruz. Orada olumlu sonuç alırsak 1 metrekarelik panonun tamamını değil yine böyle 10 cm 10 cm kareler halinde parça parça uygulayarak devam ediyoruz. Bununla o belediye işçilerinin yaptıkları yıkama arasında dünya fark var. Muhtemelen fırça, araba fırçası vs. de kullanıyor olabilirler. Temelde bu tür sanat eserlerinin temizliği bile başlı başına bir iş. Temizlik deyip geçmemek lazım. Yıkınması hele hiç söz konusu olamamalı. Hortum tutup, şarıl şarıl suyla, tazyikli suyla da yıkıyor olabilirler, bütün bunlar çok zararlı. Kontrollü bir şekilde, ıslak temizlik yapılacaksa da biz genelde suyun içerisine - çabuk buharlaşsın ve içine nüfus etmesin nemi artmasın objenin diye - alkol koyuyoruz. 100 litrelik suyun içine örnek veriyorum 20 litre alkol koyup temizliyoruz ki bir an önce buharlaşsın, yüzeyden içerlere girip pasif konumdaki, uyur pozisyonundaki tuzları hareketlendirip uyandırmasın. Bu tür eserlerde özellikle işte betonarme binalarda tuz ciddi bir problem, onu hareketlendirmemek lazım.

**Ö.C.C.: Diyelim ki yapının yıkılması konusunda bir karar alındı ve bu eserler kaldırılacak yerinden. O çalışma nasıl yapılmalı?**

C.Ç.: Onda da yine bence arkeolojik objelerin, duvar resimleri, mozaik vs. bu tür duvarda ve zeminde sabit konumda duran ama kaldırılması gerektiğinde onlara uygulanan işlemlere benzer işlemler uygulanmalı. Yani benim açımdan onlarla sanat eserleri arasında hiçbir fark yok. Aynı hassasiyetler ve önem anlamında da aralarında bir fark yok. Dolayısıyla önce taşıyıcı yüzey yani duvar ve ya taban buradan nasıl bağlantısı koparılabilir, kesilebilir? Bu değerlendirme için küçük bir sondaj yapılabilir. Sondaj dediğim duvarın kesitinde küçük bir kazıma yapıp orayı açıp bir bakılabilir. Bağlantısı nedir? Bu panolarla duvar neyle bağlanmış? Hangi malzemeyle? Yine hani şimdiden tahmin ediyoruz - ama başka bir şey de olabilir - bu çimentoysa çimentoyu kesme ihtimalimiz yok. Kısmen duvarla birlikte kaldırmak gerekir. Duvarı aşındırarak, panoların arkasındaki harcı değil, duvarı aşındırarak mümkün olduğunca panolara yaklaşıp bırakmak. Tamamen sıfırlamamak. Ama bundan önce panoların yüzeyinin çok iyi kaplanması - biz ona “facing” diyoruz - bir koruyucu, onları bir arada tutacak,



hareketlenmelerini önleyecek, olası kırıklarda parçaları tutacak bir örtü ile örtülmesi lazım. Yani bu örtünün panoların yüzeyine yapıştırılması lazım. Yapıştırılırken de tabii yapıştırıcının sonradan da kolay sökülebilir olması gerekiyor. Bunun için duvar resimlerinde falan kullandığımız malzemeler var. O tekniğin tamamıyla uygulanması lazım. Yine bu panoların yüzeyine bir ahşap - metal değil ahşap – plaka yerleştirilip, o plakanın üzerine arkasındaki duvarla bağlantısı kesildikten sonra alınıp taşınması gerekiyor. Tabii bu taşırken de taşınacak panoların boyutları ne olacak? Onun için de binanın içinden nasıl çıkarılacağı sorusunun cevabının verilmesi lazım. Kapı genişlikleri nedir? Bina yıkılacaksa hangi teknikte yıkılıyor? Eserlerin olduğu yere kadar yıkılıp üstü açılabiliyorsa daha kolay. Daha büyük panolar, parçalar halinde fazlaca kesmeden parçalamadan çıkarmak mümkün olabilir, vinçle vs. Ama öyle bir teknik uygulamak mümkün değilse mevcut açıklıklardan kapılardan çıkarmak gerekecek. Onların boyları önemli. Oradan nasıl hareket ettirilir? Nasıl çıkarılır? O zaman da panoları belki kesmek gereği doğacak. Fakat kesmek derken de, bunlar da derz vs. varsa kesme işlemi panonun direk seramik yüzeyinde değil, derzlerinin arasından kıl testereler vs. dikkatli bir şekilde yapılıp, yalnızca derzlerden lego gibi kesilip, sonra tekrar o halde bir araya getirilmesi lazım. Ama unuttuğum bir şey var, bütün bunlar yapılmadan önce panoların çok iyi bir belgelemesinin yapılması lazım. Yani mümkünse birebir çizimleri, bu çizimler üzerinde kesilecekse eğer kesme noktaları gösterilmeli, her kesilen parçaya bir kod verilmeli ki sonradan bunlar bir araya geldiğinde “bu sağa mı geliyordu sola mı” tereddüdü oluşmadan. Çünkü onların yüzeyini kaplıyoruz. Dolayısıyla artık yüzeyini göremiyorsunuz. Kestiğinizde de ters çeviriyorsunuz, arkası görünür halde. Onları bir araya getirirken tekrar çevir yüzünü aç yapmadan bir araya getirip, bir araya getirdikten sonra yüzeyini açmak gerekiyor. Onun için de o kodlama çok önemli. Çok atlanan, yapılmayan bir şey. Bunun dışında dediğim gibi çok parçalamadan ve panolara direk temastan ziyade arkasındaki duvarı keserek, onu aşındırarak... Artık duvarın niteliği önemli tuğla duvarsa belki onu aşındırmak kolay ama tamamen betonsa daha zor bir işlem. Ama yapılabilir şeyler. Uzun sürer belki ama yapılabilir şeyler.

**Ö.C.C.: Peki, hemen başka bir yere yerleştirilmeyecekse bu sanat eseri, hangi koşullarda saklanmalı?**

C.Ç.: Bunların taşınmasına karar verildi. Yüzeyi bu “facing” dediğim şeyle kaplandı. Tamam. Ama bunun hangi ortamda duracağını bize öncelikle söyleyecek şey kullandığımız yapıştırıcının özellikleri. Nemden etkilenir bir yapıştırıcıysa kesinlikle açık havada duramaz ki genellikle kullanılan yapıştırıcılar nemden etkilenir. Çünkü geri dönüşü olsun, sökerken de kolay sökülsün. Dolayısıyla güneşe açık havaya çok dayanıklı bir malzeme ile bunların yüzeyini kaplamak mümkün değil. Zaten kaplanan malzemelerin arasında kumaş da var. Kumaş açık havada nemde vs. bozulabilir. Dolayısıyla açık havada değil, ortam koşullarının özellikle neminin kontrol edilebileceği bir oranda tutulması gerekir. Yani sonuçta kapalı bir ortam, fakat nem olmayacak. Nem varsa da nemi kontrol edecek cihazların çalıştırılması gerekir. Tabii bunların depolanırken birbirleri üstüne basınç uygulamayacak şekilde, mümkünse dikey konumda, yatay yapıyorsa birbirinin üstüne fazlaca yük bindirmeyecek aralarına ayraçlar konmalı. Raf sistemi gibi bir şey yapılabilir belki. Yani depolanması da en az yerinden kaldırılması, sergiye hazırlanması kadar önemli bir konu. Depolayalım uzun süre bekleyelim, çok riskli. Ne yaparsanız yapın çok da uzun süre, böyle 10 yılları bulan bir süre beklememek gerekir çünkü sonuçta bunları bir arada tutacak olan o facing tabakasının da bir ömrü var. Ortam koşullarını ne kadar kontrol ederseniz edin, kullanılan yapıştırıcıların bir ömrü var, yaşlanabiliyorlar. Yaşlandıklarında geri sökülmeleri zor oluyor ya da yapıştırıcı özelliklerini tamamen kaybedip fonksiyonlarını yerine getirmiyorlar. Dolayısıyla çok uzun süre de duramayabilir. Yani tabii bunlarda olmayabilir ama arkeolojik kazı alanlarından ben biliyorum, Sart (Sardes) antik kenti vardır orada mozaikler kaldırılmış bir dönem, iyi bir yöntemle kaldırılmış, depoya konulmuş, uzun yıllar depoda kalmış. Sonra depoda yangın çıkmış. Bütün yüzeydeki kumaş yanıp gidince, hepsi birer taş parçası. Yani bu tür riskleri de artırır uzun süre onları tutmak. Tabii depo yanar demiyorum ama öyle bir ihtimal de olabilir.

**Ö.C.C.: Peki, yeniden sergilenmesiyle ilgili ne düşünüyorsunuz? Kendi mekânsal bağlamından koparılıyor. Başka bir yerde sergilenirken nelere dikkat edilmeli?**

C.Ç.: Tabii dediğiniz gibi bir mekan içinde bunlar. Mekanın da duvarlarını ya da tabanını oluşturuyorlar. Biz Zeugma antik kentinde duvar resimleri kaldırdık 150 metrelik. Orada toplam 3-4 tane villa vardı. Bu villaların duvarlarında olan resimleri kaldırdık. Fakat onları kaldırırken belgelememizi öyle yaptık ki, o duvar resimlerini

yeni bir taşıyıcı yüzeye koyduğunuzda, o taşıyıcı yüzeyleri bir araya getirdiğinizde duvarları yeniden oluşturabiliyorsunuz. Dolayısıyla burada da öyle bir bakış açısıyla öyle bir yaklaşımla kaldırmakta fayda var. Sonra bunları bir araya getirip yeniden o mekanın hiç değilse duvarlarını oluşturmanız mümkün olabilir. Yani, Zeugma örneğinde biz o duvar resimlerini, bir duvara ait bir duvar resmini isterseniz tek başına sergilenebilir halde yeni bir taşıyıcıya monte ettik ya da diğer parçalarını da getirdiğinizde o mekânı oluşturabiliyorsunuz. Şimdi Gaziantep'te o sayede o duvarları bir araya getirerek villaların duvarlarını yeniden yapmış oldular. Dolayısıyla bu da önemli, bu şekilde de yapılabilir, mekân uygunsa mekânı yeniden oluşturmak önem arz edebilir. Sonuçta orada da bir, o bina içinde orijinalinde yaşanmışlıklar var. Bunları yeniden kurgulamak, onu anımsatmak açısından önemli olabilir.

**Ö.C.C.: Devletin bu anlamdaki denetleme mekanizması sizce yeterli mi? Koruma ve restorasyon alanındaki yasalar ve yönetmelikler yeteri kadar uygulanıyor mu?**

C.Ç.: Yani o konuda ne diyebilirim? Arkeolojik kültür varlıkları için bir derece ama sanat eserleri için aynı derecede bir koruma örtüsünün var olduğunu düşünmüyorum. Sanat eserleri özelinde 2863 sayılı kanunun kapsamına girmiyor örneğin. Dolayısıyla daha fazla risk altındalar. Hani bunun çok da örneğini görüyoruz, bir yere sorulmadan kimsenin haberi olmadan bunlar yok edilebiliyor. Yok edildiklerinde de kimse sorumlu tutulmayabiliyor. Yani sanatçısı ya da sanatçısının varisleri bir müdahalede bulunmuyor bir mahkeme vs. yoluna gitmiyorsa çok da bir cezayla da karşılaşmıyorlar. Gitseler de karşılaşmıyor olabilirler. Dolayısıyla bu konuda bir yasal düzenleme gerekir bence. Bu örneklerde sanat eseri olmasının yanı sıra üzerinden bir de zaman da geçmiş. Dolayısıyla bir tarihi nitelik de kazanmışlar. Bu ikisi bir arada olunca daha da önemli olmalılar. Fakat bu tür bir önemi veren bir yasa var mı? Ne yazık ki yok benim bildiğim. 2863 sayılı kanun yeterli mi, arkeoloji ve kültür varlıklarını koruma anlamında? Onun da birçok eksiği var. Ama hiç değilse öyle bir yasa var ve bir dereceye kadar onları koruma şansımız var. İşte gördüğünüzde 3 gün içinde haber vermeniz gerekiyor. Vermesiniz ceza almıyorsunuz belki ama böyle de bir şeyi var. Hiç değilse bir derecede bir uyarı olabiliyor. Bu tür eserlerde isteyen istediği gibi hareket ediyor. Bir de - bu söyleyeceğim hem kültür varlıkları için, yani 2863 sayılı kanun kapsamına giren kültür varlıkları için hem de sanat eserleri için geçerli – onların

koruması yapılırken de her türlü yöntemin yapıldığı bir koruma işlemi yapılabiliyor. Yapılan işlemi denetleyen, onun doğruluğunu, o malzemeye uygunluğunu denetleyen bir kurum yok. Arkeolojik alanlarda belki kazı başkanı var. Bir de müze, bakanlık temsilcisi var belki onlar biliyorlarsa bu konuyu, yapılan işi bir derecede müdahil olabilirler. Ama sanat eserlerinde çok daha bir serbestlik var. İsteyen istediğini yapıyor. Dolayısıyla isteyen istediğini yapamaz bir düzenlemeye ihtiyaç var.

**Ö.C.C.: Ekleme istediğiniz bir şey var mı?**

**Simin Şay: Benim var. Diyelim ki bu bina yıkıldı. Bu eserler de koruma onarım uygulamalarına ve etiklerine uygun olarak kaldırıldı. Yeni bir yapı oluşturuldu. Bu yapının içinde sergilenmesiyle ilgili bir görüşünüz var mı?**

C.Ç.: Tabii ki bunlar yerinden alındıktan sonra bence bu eserlerin sergilenmesi için özel olarak tasarlanmış bir yapıda sergilenmeleri hem koruma açısından hem de bunların sanatsal ve tarihi özelliklerini yansıtabilmek için daha uygun olabilir. Genellikle hani bu tür şeylerde yapılan var olan bir yapının içerisinde sergilemeye çalışmak. Bunlar arkeolojik eser için de büyük sıkıntı. O zaman o objeleri o binanın içindeki mekâna göre düzenlemek. Onları taşıdınız yeni bir taşıyıcıya monte ediyorsunuz. O montajı yaparken bile soru o olmalı. Bunların restorasyonu yerlerinden söküldükten bir depoya taşındıktan sonra yeni bir yüzeye monte edilmeleri aşamasına gelmeden nerede sergilenecekleri sorusuna cevap vermek gerekiyor. Ona karar verilmiş olması lazım ki yapacağınız iş, yeni taşıyıcıların dizaynı, yapacağınız işlemler ona göre planlanmalı. Tamam her duruma uygun bir şey üretemeyebilirsiniz. Özellikle bunların parçalar halinde çıkarılması zorunluluğu doğarsa, bunları bir araya getiriş sistemi sergileneceği yerin durumu çok belirgin olur o konuda. Ona göre bir tasarım bir mühendislik üretmeniz gerekebilir. Dolayısıyla nerede sergileneceğine restorasyonlarının konservasyonlarının yapılmasından hemen önce karar vermeliyiz. Belli olması lazım; ben bu panoyu x duvara koyacağım, duvarın ölçüleri vs. belli olacak. Ona gör bir tasarımla ve planlamayla koruma işlemleri yapıp, sergideki yerine konulacak. Geçici bir şey olaksa da ona göre. Geçici olacağını bilerek. Burada önemli olan – hep onu söylüyorum ama – panoları yapıştıracığınız yeni taşıyıcı yüzeyin boyutları vs., sağlamlığı... Onlar lego gibi olacak bir araya getirilecek vs. O zaman ona göre bir tasarım yapmanız lazım. Belki bazılarında böyle diğ gibi birbirine girecek olabilir o

zaman bazı taşıyıcı yüzeylerde panolar dışarı sarkacak, bazılarında içerde olacak, birbirinin üzerine oturacaklar vs. Bütün bunları planlayabilmek için bu sorunun net olması lazım? Nerede sergiliyoruz? Geçici mi sergiliyoruz, sürekli mi sergiliyoruz? Bunların çok net olması lazım. Tabii yeni bir sergi alanı yapılacaksa o zaman sergi alanındaki koşulların da denetlenebilir olması çok daha kolay olur. Yani ona göre planlamaları yapılır: nem vs., ziyaretçilerin geliş şekli... Şöyle söyleyeyim: Bir eski yapıyı ve ya daha önce o amaçla inşa edilmemiş bir yapıyı müzeye dönüştürmek çok zordur. Bunları da bir müzeye ya da sergi salonuna koyacaksak yeniden bir yeni sergi salonu veya müze planlamak eski bir yapıyı ya da daha önce yapılmış bir yapıyı dönüştürmekten çok daha kolay. O dönüştürme işini ne kadar mükemmel yaparsanız yapın, her zaman bir kesiklik kalıyor. Tekrar tekrar o eksiklikleri gidermek için çaba harcıyorsunuz. Baştan ona göre planlanmamış bir yapı olduğu için bir duvarına bir bakıyorsunuz su almaya başlıyor mesela. Bu tür sergi alanları ve müzeler için nem çok ciddi bir problem. Tabii böyle bir bina yapılmaya karar verildi o zaman bu binanın yapımında elbetteki mimarlar, inşaat mühendisleri olacak. Ama mutlaka bir sanat tarihçi ya da bu eserlerin tarihçesini bilen bir uzman, sanatsal anlamda uzmanlığı olan bir kişi bunun yanı sıra ama mutlaka bir koruma uzmanı da olmalı. Böyle bir grup tarafından bu bina planlanmalı.

**S.Ş.:** Konusunda uzmanın da altını çizmek istiyorum.

**C.Ç.:** Mimarın belki planına karışmak değil ama duvarının nasıl olacağı, hangi özelliklerde... Çatısının nasıl olacağı, ışık değeri... Direk ışık gelecek mi gelmeyecek mi? Gelecekse ne kadar olacak, açısı ne olacak? Ziyaretçilerin nasıl girecekleri. Mesela bizde öyledir. Müzelere ziyaretçiler bazen direk sergi salonuna girer. Oysa özellikle bu mevsimlerde ziyaretçileri bir ön salonda oyalayıp, üzerlerindeki nemin dengelenmesini sağlamak gerekir. Bunun için bir takım kitaplar koyarsınız, hediyelik eşyalar falan özellikle onları koyarsınız ki oyalansınlar, biraz orada vakit geçirsinler. Ya da bir çay kahve ikram edersiniz. Bu tür şeylerin dahi düşünülmesi gerekir. Sıradan bir iş değil ne yazık ki o da.

**S.Ş.:** X konusunda uzman bir insan, örneğin kağıt konusunda uzman bir insan bu konuda yeterli olmaz.

C.Ç.: Her konservatör her işi yapamaz. Alanında uzman olması gerekiyor. Duvar resmi konusunda duvar resmi, mozaik konusunda mozaik çalışan birisi... O alanlarda uzmanlaşmış kişilerden yardım alınmasında fayda var. Örnek veriyorum bir heykeltıraş ya da heykel koruma uzmanı her konuyu bilemez. Kâğıt, yağlıboya tablo hepsi ayrı konular. Bunların hepsinin bir arada bulunduğu bir heyet olabilir. Yani birden fazla konservatör ama uzmanlık alanları farklı. Ama buna tek bir kişi ya da iki kişi karar verecekse az kişinin olduğu bir şey varsa o zaman mutlaka alanında uzman olması lazım. Bu örnekler için mozaik ve duvar resmi konusunda çalışmış olmakta fayda var. Seramiği de bilmek lazım. Seramik eserler konservatörü lazım.





## EK 5. HUKUKİ HAKLARA İLİŞKİN RÖPORTAJ

### SİBEL BAĞLI BİÇER RÖPORTAJI, 30 Ağustos 2017

Kültür ve turizm uzmanı, hukukçu Sibel Bağlı Biçer ile çevrimiçi bire bir sohbet uygulaması aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

**Özgür Ceren Can: Kamusal sanat eserlerine ilişkin fikrî ve sınaî haklar hakkında yasalar mevcut mudur?**

Sibel Bağlı Biçer: Bir tek 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri kanunu kapsamında kamusal alanda yer alan sanat eserleri de korunmakta. Yani bir eser, bir seramik evde galeri de de olsa kamusal alanda da olsa aynı yasa tarafından korunuyor. Özel kamusal alana yönelik bir yasa yok. Kamusal alan dendiğinde de bir bina olduğu zaman, bir yapı bir kurum olduğunda, o kurumun sorumluluğundadır. Çünkü sanatçı o eseri yaparken binanın sahibi olan kişi ya da kurumla anlaşır ondan muhtemelen ücret alıp yaptırmıştır. O yüzden muhatap yani mülkiyet sahibi o binanın sahibidir. Ama belediyeye ait bir alansa yani park, cadde vs. sokakta yer alan bir eserde belediyenin sahipliği vardır. Bu alanlarla ilgili düzenlemeler belediyeye ait olduğu için belediyenin izni olmadan oralarda bir eser bulunmaz, yer almaz, konulmasına izin verilmez.

**Ö.C.C.: Kamusal sanat eserlerinin koruma ve yenileme çalışmaları nasıl ve hangi kurumlar tarafından denetlenmektedir?**

S.B.B.: Koruma ve yenileme çalışmaları özel olarak bizim bakanlığın (Kültür Bakanlığı) yetkisinde 5846 kapsamında koruma. Özel olarak koruma ve yenileme çalışmaları yürütülüyor. Eserin sahibi olan kurum ya da kişinin esere zarar vermeme, tahrip etmeme onu yok etmeme gibi yükümlülükleri var. Bu yükümlülüklerini yerine getirmediği zaman da yasal olarak bir takım cezalarla karşı karşıya kalıyorlar. O yüzden kendileri bunu yapmakla yükümlü ama bir denetim benim bildiğim kadarıyla yok. Konu bir mahkemeye giderse de dava süreci olarak davada incelenip bir karar verilebilir.

**Ö.C.C.: Kamusal alanlarda ya da mekânlarda yer alan sanat eserleri hukuken kime aittir?**

S.B.B.: Normalde bir esere sahip olmaya, fiilen elinde bulundurmaya mülkiyet diyoruz. Sanat eserlerinde durum farklı oluyor. Örneğin Türkiye’de fikri mülkiyet hakkı dendiği için hep sanat eserini bir mülkiyetle bağdaştırıyoruz. O yüzden örneğin Şebnem Hoca (Prof. Dr. Şebnem Akipek Öcal) da “fikri mülkiyet hakkı” tabirinin yanlış olduğunu düşünür. Fikri hak olarak bunları değerlendirmek gerekiyor. Bir sanat eserini sanatçı yaptığı ve elinde bulundurduğu zaman, yani fiilen elinde bulundurduğu zaman onun hem eser sahibidir her halükarda hem de mülkiyet hakkı sahibidir. Ama diyelim ki bir eserini yaptı, tablosunu, seramiğini ya da heykelini ve bunu sattı. Bir kamu kurumu olabilir, belediye olabilir, kişi olabilir... Bunu satması eser üzerindeki haklarını sona erdirmiyor. Yani sanatçı aynı zamanda eser sahibi olarak kalmaya devam ediyor. Bu haklarını devredemez mi diye sorabilirsin. Şimdi eser üzerindeki haklar ikiye ayrılıyor. Bir mali haklar bir manevi haklar. Mali haklarını sanatçı devredebiliyor. Bu nedir? Eserin çoğaltılmasına izin verebilir. Bu bir mali haktır. Eserde değişiklik işlemi yapılmasına izin verebilir. Eserin televizyonda yayınlanmasına izin verebilir... Bu mali haktır ve bunu mülkiyeti devrettiği kişiye verebilir. Ama manevi hakkını hiçbir şekilde devredemez. Ve sanatçı ölse bile bu kez manevi hakları mirasçıları tarafından korunmaya devam eder. Bu nedir örneğin eserde değişiklik yapılmasını men etme, isminin belirtilmesi salahiyeti dediğimiz yani eserin yanında sanatçının isim bilgisinin künyenin yer almasını isteyebilir. Bu haklarından imtina edemez. Yasal olarak bir sözleşme de imzalarsa “ben haklarımdan feragat ettim.” diye o sözleşmenin de hukuken hiçbir geçerliliği yoktur. O yüzden kamusal alanda olsun ya da olmasın fikri hak sanatçıdadır. Mülkiyet hakkı dediğimiz eseri bulundurma da eseri sanatçının verdiği kişidedir.

Senin bana verdiğin seramiği düşünelim. Evet, onun mülkiyet hakkı bende ama eser sahibi sensin. Ben onu bozamam, parçalayamam, atamam. Eğer ki bunları yaparsam senin bana karşı dava açma hakkın var, sanatçı olarak manevi haklarının zedelendiğine dayanarak.

**Ö.C.C.: Kamu kurumları ve özel sektör tarafından yaptırılan bir kamusal sanat eseri, kamusal alana ya da mekâna yerleştirdikten sonra eserin sanatçısı ya da varisleri bu eserler üzerinde hangi haklara sahip olurlar?**

S.B.B.: Yerleştirildikten, yani verdikten sonra mülkiyet hakkını diyeyim mali ve manevi haklar sanatçıdadır. Sanatçının sahip olduğu bütün haklara varisleri de sahip oluyorlar.

**Ö.C.C.: Bu eserlerin yıkım tehdidi ya da yıkımı halinde sanatçı ya da varisleri haklarını nasıl aramalıdır?**

S.B.B.: Bir yıkım tehdidi varsa ya da yıkılırsa tecavüzün menî ya da tecavüzün refi davası açarak haklarını arayabilirler. Dava açmaları gerekiyor. Ya tecavüzün durdurulması ya da eğer artık yıkıldıysa eser yerine gelemeyecekse o zaman da maddi ve manevi tazminat talebinde bulunurlar. Ama yıkım tehdidi varsa mahkemeden alacakları tedbir kararıyla yıkımın önlenmesini sağlayabilirler. Onun dışında bakanlığa başvursalar da bakanlık ne yapabilir? Ya da belediye. Bakanlık tedbir almak için ilgili kurumlarla iletişime geçebilir. Ama hukuken bir yaptırımı yok bakanlığın. İlişkilerle tedbir almaya çalışabilir ama yasal anlamda tedbir ancak mahkeme kanalıyla alınabiliyor.

**Ö.C.C.: Toplum kamusal sanat eserleri üzerinde hangi haklara sahiptir?**

S.B.B.: Sanat eseri kültür varlıkları gibi görülüyor. Sanatçıya ait olarak görülüyor. Bu sanat eserleri üzerinde toplumun hukuken hakkı var diyemiyoruz. Ama yanlış hatırlamıyorsam bazı durumlarda Kültür Bakanlığı doğrudan dava açabiliyor. Bir dava olarak düşünüyorum toplumun bir temsili gerekiyor. Ama vatandaş olarak... Örnekte bir parkın yıkımına vatandaş olarak diyorsun ki “Ben Ankaralıyım. Ankaralı olmak burada beni muhatap yapıyor. Ben bu parkın yıkılmasına karşıyım diyerek dava açabiliyorsun idari yargıda. Bir vatandaş şunu yapabilir; diyelim ki belediyenin bir yıkım kararı var, bir sanat eserini yıkmaya kalktı. Bununla ilgili idari yargıda dava açabilir. Bu yıkımın kendi menfaatine zarar verdiği iddiasıyla dava açma hakkına sahip aslında. Genel bir hak olarak değil ama idari hukuku gözüyle bakarsan parkın yıkımına vatandaş olarak dava açma hakkımız olduğu gibi şehirli kimliğimizde, aynı şekilde bir sanat eserinin kamusal alanda, topluma ve devlete ait bir alanda yıkımıyla ilgili dava

açma hakkımız var. Ama bir binadaki eserle ilgili böyle bir davada mahkemeler nasıl karar veriyor, bir emsali var mı benim o konuda bir bilgim yok.



## EK 6. FİKİR VE SANAT ESERLERİ KANUNU HAKKINDA

### KISA BİLGİ

Canan Tanrıöver'in 2008 yılında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü bünyesinde yazdığı "Fikri Mülkiyet Hukuku'nda Güzel Sanat Eseri Sahibinin Yeniden Satış Hakkı" başlıklı uzmanlık tezinden alınmıştır.

#### 1.1.FİKİR VE SANAT ESERLERİ

##### 1.1.1.Eser

FSEK'e göre "fikir ve sanat eseri", eser sahibinin hususiyetini taşıyan, ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar ve sinema eserleri türlerinden birisi içine giren her nevi fikir ve sanat mahsulüdür [FSEK m. 1/B (a)]. FSEK'e göre "ürün" kavramı "eser" kavramını da kapsayan daha geniş bir kavramdır ve bağlantılı hakların konularını da içerir (FSEK m. 1 ve 1/A).

Bir fikir ve sanat yaratımının FSEK'te ifade edildiği anlamda eser olarak kabul edilmesi ve korunabilmesi için;

1. Sahibinin hususiyetini taşıması,
2. Sahibinin hususiyetini yansıtacak düzeyde şekillenmiş olması,
3. FSEK'de öngörülen eser türlerinden birinin içine girmesi,
4. Fikri bir çabanın ürünü olması,

gerekmektedir. Bu şartların varlığını mahkeme resen araştırır (Olgaç, 1979, s.99).

Hususiyet konusunda doktrinde farklı görüşler ileri sürülmüştür. Hususiyet konusuyla ilgili tartışmalar bu çalışmanın kapsamını aşacağından yalnızca FSEK'i kaleme alan Hirsch'in buna ilişkin görüşüne yer vermekle yetinilmektedir. Hirsch hususiyet unsurunun zorunluluğunu "Fikri mahsullere eser mahiyetini izafe edebilmek için muazzam bir unsura ihtiyaç vardır. Herkes tarafından vücuda getirilemeyen, yani bir hususiyeti haiz bulunan mahsuller himayeye layıktır ve ancak bunlara eser vasfı izafe edilebilir. Eğer bir mahsul herkes tarafından vücuda getirilebilecek mahiyette ise,

hususiyet de mevcut olmayacağından, bu kabil mahsulleri himaye etmekte cemiyetin hiçbir menfaati yoktur” şeklinde ifade etmektedir.<sup>42</sup>

#### 1.1.1.1.Güzel Sanat Eserleri

Kanun’un 4üncü maddesinde güzel sanat eserleri, estetik değere sahip olan; yağlı ve suluboya tablolar; her türlü resimler, desenler, pasteller, gravürler, güzel yazılar ve tezhipler, kazıma, oyma, kakma veya benzeri usullerle maden, taş, ağaç veya diğer maddelerle çizilen veya tespit edilen eserler, kaligrafi, serigrafi, heykeller, kabartmalar ve oymalar, mimarlık eserleri, el işleri ve küçük sanat eserleri, minyatürler ve süsleme sanatı ürünleri ile tekstil, moda tasarımları, fotografik eserler ve slaytlar, grafik eserler, karikatür eserleri ve her türlü tipler olarak sayılmıştır .

#### 1.1.1.2. Manevi Haklar

Manevi haklar FSEK’de öngörülenlerden ibarettir, yani sınırlı sayıdadır. Ancak eser sahibi gerektiğinde kişilik hukukundan doğan haklara da dayanabilir (Tekinalp, 2005: 151). Manevi haklar miras yoluyla intikal etmedikleri gibi ölüme bağlı veya sağlararası işlemlerle de devredilemezler.

##### 1.1.1.2.1.Umuma Arz Hakkı

Bir eserin umuma arz edilip edilmemesini, yayımlanma zamanını ve tarzını münhasıran eser sahibi tayin eder (FSEK m. 14/1). Umuma arz, eserin belirli sayıda veya dar bir çerçevede değil, belirsiz ve geniş bir çerçevede topluma açıklanmasını gerektirir.<sup>43</sup> Bunun sonucu olarak, eserin aile akraba, belirli meslek mensupları arasında tanıtılması umuma arz olarak değerlendirilemez. Umuma arzda önemli olan eserin bilgisine sunulduğu kişilerin belirsiz ve sınırsız sayıda olmasıdır.

Kanun’un 14üncü maddesinin ikinci fıkrasında da tamamen ya da kısmen alenileşmemiş ya da ana hatları henüz umuma tanıtılmamış eserin içeriği hakkında bilgi verme yetkisi eser sahibine tanınmış bulunmaktadır. burada eserin içeriği hakkında kamuyu bilgilendirme yetkisi söz konusudur. Bu yetkiden söz edilebilmesi için eserin tamamen veya kısmen alenileşmemiş olması ya da eser ana hatları itibariyle herhangi bir şekilde umuma tanıtılmamış olmalıdır. Eser kısmen veya tamamen alenileştikten sonra ya da umuma tanıtıldıktan sonra herkes eserin içeriği hakkında bilgi verebilir.

<sup>42</sup> Hirsch, E. (1943). Hukuki Bakımdan Fikri Say, C. II, Fikri Haklar, s.12

<sup>43</sup> Kılıçoğlu, A. (2006) Sınai Haklarla Karşılaştırmalı Fikri Haklar, s.223.

Aynı maddenin son fıkrasında eserin kamuya sunulması veya yayınlanma tarzı, şeref ve itibarı zedeleyici tarzda ise eser sahibi yazılı izin vermiş olsa bile eserin aslının veya işlenmiş şeklinin umuma sunulmasını veya yayımlanmasını yasaklayabileceği hükme bağlanmıştır (FSEK m. 14/3). Bu yasaklama yetkisinden sözleşme ile vazgeçmek hükümsüzdür.

#### 1.1.1.2.2.Adın Belirtilmesini Talep Hakkı

Adın belirtilmesi hakkı eser sahibinin tanınması ve kariyeri bakımından önem taşır. Bu nedenle FSEK m. 15/2 eserin, kendi adı, takma adı veya isimsiz olarak umuma sunulması yetkisini eser sahibine vermiştir. Eser sahibinin adının belirtilmesi için talepte bulunması zorunlu değildir. Eser sahibi aksini belirtmedikçe adın belirtilmesi gerekir. Bir güzel sanat eserinin kopyalarında ve bir işlenmenin aslı veya çoğaltılmış nüshaları üzerinde adın belirtiliş tarzına karar vermeye de eser sahibi yetkilidir (FSEK m 15/2).

Aynı maddenin üçüncü fıkrasına göre bir eserin kimin tarafından vücuda getirildiği ihtilaflı ise veya herhangi bir kimse eserin sahibi olduğunu iddia etmekte ise eserin gerçek sahibi hakkının tespitini mahkemeden isteyebilir.

Adın belirtilmesini talep hakkı, mali hakların serbest kullanımı nedeniyle eser sahibinin izni olmaksızın kullanılabilen eserler için de geçerlidir (FSEK m 33, 34/4, 35/2, 36/3, 40/4). Olayın özelliği ve durumun icabı gerektirmediği hallerde söz ve nutuk sahiplerinin adı anılmayabilir (FSEK m. 32/2). Umuma açık yerlerde sergilenen güzel sanat eserleri de eser sahibinin adı anılmaksızın teşhir edilebilir (FSEK m. 40/4).

#### 1.1.1.2.3.Eserde Değişiklik Yapılmasını Yasaklama Hakkı

5846 sayılı Kanun'un eser sahiplerine tanıdığı manevi haklardan diğeri de eserde değişiklik yapılmasını men etme hakkıdır. Kanun'un 16ncı maddesine göre eser sahibinin izni olmadıkça eserde veya eser sahibinin adında kısaltmalar, ekleme ve başka değiştirmeler yapılamaz.

Değişikliği önleme hakkı herkese karşı; devir ve lisans alana, sınırlamalar nedeniyle sadece kullanım hakkına sahip olanlara, orijinal eser veya kopyaların mülkiyet veya zilyedine karşı ileri sürülebilir.

Kanun bazı durumlarda eser sahibinin değişikliği yasaklayamayacağını hükme bağlamıştır. Kanunun veya eser sahibinin müsaadesiyle bir eseri işleyen, umuma arz



eden, çoğaltan, yayımlayan, temsil eden veya başka bir suretle yayan kimse; işleme, çoğaltma, temsil veya yayım tekniği icabı zaruri görülen değiştirmeleri eser sahibinin hususî bir izni olmaksızın da yapabilir (FSEK m. 16/2).

Eser sahibi, kayıtsız ve şartsız olarak yazılı izin vermiş olsa bile şeref ve itibarını zedeleyen veya eserin mahiyet ve hususiyetlerini bozan her türlü değiştirilmeleri men edebilir. Menetme yetkisinden bu hususta sözleşme yapılmış olsa bile vazgeçmek hükümsüzdür.

#### 1.1.1.2.4.Eserin Zilyet ve Maliklerinden Eserden

##### Yararlanmayı Talep Hakkı

Kanun'un 17nci maddesinde eser sahibinin eserin zilyet ve maliklerine yöneltebileceği üç ayrı yetki düzenlenmiştir. Bunlardan ilki eser sahibinin eserin aslına ulaşabilmesine ilişkin yetkiyi içeren haktır. Eser sahibi, gerekli durumlarda, aslın maliki ve zilyedinden, koruma şartlarını yerine getirmek kaydıyla, 4üncü maddenin linci ve 2nci bentlerinde sayılan güzel sanat eserlerinin ve 2nci maddenin linci bendinde ve 3üncü maddede sayılıp da yazarlarla bestecilerin el yazısıyla yazılmış eserlerinin asıllarından geçici bir süre için yararlanmayı talep etme hakkına sahiptir (FSEK m. 17/1). Eser sahibinin bu hakkı, bu eserlerin ticaretini yapanlar tarafından eseri satın alan veya elde eden kişilere müzayede ve satış kataloğu veya ilgili belgeler ile açıklanır.

Eser sahibinin eserin zilyedi ve maliklerine karşı yöneltebileceği ikinci yetkisi eserin tahrip edilmesine ilişkindir. Aslın maliki, eser sahibi ile yapmış olduğu sözleşme şartlarına göre eser üzerinde tasarruf edebilir. Ancak eseri bozamaz, yok edemez ve eser sahibinin haklarına zarar veremez. Bu hükümle malikin, eşya hukukundan doğan mülkiyet hakkına eser sahibi lehine sınırlama getirilmiştir.<sup>44</sup>

Eser sahibinin zilyet ve maliklere karşı kullanabileceği üçüncü yetki eserin sergilenmesine ilişkindir. Eserin tek ve özgün olması durumunda eser sahibi kendisine ait tüm dönemleri kapsayan çalışma ve sergilerde kullanmak amacıyla, koruma şartlarını yerine getirerek iade edilmek üzere eseri isteyebilir (FSEK m. 17/3). Böyle bir durumda malik ile eser sahibi arasında yaşanacak bir ihtilafta iki taraf arasındaki çıkar dengesi göz önünde bulundurulmalıdır.

<sup>44</sup> Karahan, S. Ve Diğerleri (2007). Fikri Mülkiyet Hukukunun Esasları, s.71.

## EK 7. ÇARŞI ESNAFILARI İLE YAPILAN RÖPORTAJLAR

### HİKMET ŞAHİN RÖPORTAJI, 20 Ağustos 2017.

Çarşı esnafı ile dükkânın önünde yüz yüze görüşme sırasında yapılmıştır.

#### **Özgür Ceren Can: Kaç yılından beri çarşıda çalışıyorsunuz?**

Hikmet Şahin: 1965 yılından beri çarşıda çalışıyorum, 1970 yılında kendi işime döndüm yani.

#### **Ö.C.C: İlk günden beri bu seramik panolar çarşıdalar değil mi?**

H.Ş.: Tabii daha önceden. Çarşı 1963 yılında açıldığında buraya biz geldiğimizde bunlar vardı yani. Ama daha düzenliydi, tabii yazılar falan silinmemişti o zamanlar. Yıllar oldu yazılar silindi temizlenirken falan. Biraz deforme oldu ama gene de bir şey yok. Çok güzel yapmışlar yani.

#### **Ö.C.C.: Peki, bu duvar uygulaması var Cevdet Altuğ'un. Onun önünde yürüyen merdiven var. O var mıydı ilk günden itibaren.**

H.Ş.: Hayır, bu tarafta hiç merdiven yoktu, yürüyen merdiven. Sadece tahta merdivenlerle inip çıkılıyordu. Bir de bu tarafta üç tane merdivenimiz yapılacaktı. Onları da ben bıraktıktan sonra zaten gidip dernek uğraşıp da yapamazdı.

#### **Ö.C.C.: Siz çarşı yönetimin de mi çalıştınız?**

H.Ş.: Tabii dernek'te çalıştım ben. Aşağı yukarı on beş yıl.

#### **Ö.C.C.: Ne derneği bu?**

H.Ş.: Anafartalar Çarşısı Derneği. Orada yazıyor. (Bizimle paylaştığı derneğin 2010 yılına ait faaliyet raporunu işaret ediyor.)

**Ö.C.C.: Emekli Sandığı Ulus Anafartalar Çevresi Esnafları Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği. Siz bu dernekte çalışırken yürüyen merdiven de o tarihlerde yapıldı yani.**

H.Ş.: Bir kısımda vardı, bir kısımda yoktu. Sadece tek merdiven çalışıyordu yukarıya. Şimdi hem inişli hem çıkışlı oldu.

**Ö.C.C.: Peki, bu panolara o geldiğiniz tarihten beri herhangi bir bakım ve onarım çalışması yapılıyor muydu?**

H.Ş.: Bugün bu çarşıya benim dışımda bir tek çivi çakılmadı.

**Ö.C.C.: Siz panolara ışıklandırma yapmak istemişsiniz galiba?**

H.Ş.: Bunu yaptırmak istedik. Çok güzel oldun dedik. Sonra arkadaşlar, dernek heyeti toplandı dedi ki “Başkan siz yaptıracaksınız ama elektrik tasarrufumuz var.” dedi. Elektrikler burada devamlı kesiliyordu. Jeneratör yetersizdi. İşte o jeneratörü artırdık bilmem ne yaptık ama zaten ben ayrıldıktan sonra dernek hiçbir şey yapmadı.

**ALİ ASLAN RÖPÖRTAJI, 6 Aralık 2017.**

Çarşı esnafı ile dükkânında yüz yüze görüşme sırasında yapılmıştır.

Özgür Ceren Can: Bir takım kaynaklarda mesela Mimarlar Odası’nın kaynaklarında buranın 1967’de proje yarışmasının kazanıldığını ve açıldığını gösteriyorlar.

Ali Aslan: Belki onlar öyle. Bizim mimarın, buranın mimarının yazdığı şey 1965’te Fransa’da yapılan yarışmada dünya birincisi oldu bu plan projesiyle o mimar.

**Ö.C.C.: Tek bir mimar mıydı? İsmi ni hatırlıyor musunuz?**

A.A.: Tek bir mimardı. Valla pek net hatırlayamıyorum ama o mimarın ismi bulunabilir şirketten.

**Ö.C.C.: Peki, siz o mimarla burada çalıştınız...**

A.A.: O mimar bu hususta son derece titizdi. Geliyordu, mimari projenin dışına çıkıldı mı çıkılmadı mı yapıldı mı yapılmadı mı? Mesela şimdi şu girişlerdeki şeyler filan, mimari projede yoktur onlar, girişteki dükkanlar o ufak şeyler yoktur, orası boştur. O mimari projeyi, en ufak bir müsamaha etmeyen bir mimardı. O yüzden kendi şahsıyla öyle bir ilişkimiz oldu. Gelirdi, şey ederdik.

**Ö.C.C.: Siz ne görevle çarşıda çalışıyordunuz, şantiyede?**

A.A.: Ben işte şantiye şef yardımcısı olarak beş buçuk ay çalıştım.

**Ö.C.C.: Hangi yıl bu?**

A.A.: 64 ile 63. 63'ün sonu 64'ün başı. O da belli bir şey vardı , benim için bir kıtas vardı onu tamamlamak için şey ettim.

**Ö.C.C.: Peki o sırada siz burada şantiye şefi yardımcısı olduğunuz sırada mı panolar yapıldı? Daha sonra mı?**

A.A.: Evet, panolar o zaman yapıldı. Yani bina bitimine yakın çalışmalar oldu.

**Ö.C.C.: Bitmiş halde gelip, burada montajı yapıldı değil mi panoların?**

A.A.: Hayır, panoları Füreya Hanım bizatihi kendi duvarlarda iskele ile.

**Ö.C.C.: İskele de yapıştırdı yani.**

A.A.: Yapıştırmadı, çalıştılar üstünde. Burada kardılar şeyleri falan.

**Ö.C.C.: Killeri falan... Nerde pişirildi peki?**

A.A.: Valla o kadarını kesin bilmiyorum ama burası müsaitti o zaman. Boştu, açıkalandı. En son Füreya Hanımgilden sonra bu karolar yapıldı.

**Ö.C.C.: Yer karoları?**

A.A.: Yer karoları. Bakın o zamandan kalmadır bu 64'ten kalmadır. Derzler falan çoğu bozulmamıştır. Sebebine gelince işte o mimar gelir giderdi kaç dozaj beton kullanıldı

yani öyle lalettayin işler şey etmezdi. Ve o çalışan arkadaşlar birkaç kere, ben bilirim belli bir yerini sökmüştür, tekrar yapmıştır yani öyle tamamen yaptım oldu, olmadı.

**Ö.C.C.: Peki şeyi soracağım ben size?**

A.A.: Ama öyle tabla halinde geldiğini hiç görmedim.

**Ö.C.C.: Peki bu duvar resimleri için?**

A.A.: Hepsi öyle. Hatta o asansörlerin yanına iskeleler kuruldu büyük iskeleleri üstünde çalıştılar.

**Ö.C.C.: Geçen sefer geldiğimde siz bana şey söylemiştiniz, buranın nasıl örgütlendiğini, nasıl Emek İnşaat'a geçtiğini falan anlatmıştınız. Onu bir anlatır mısınız tekrar.**

A.A.: Burası 1958'de Menderes'in isteği üzerine kooperatif şeklinde kuruldu Özel İdare'yle. Tabii bu mazide kaldı artık, o günkü devirde. Sonra bu 63'e kadar öyle gitti. 63'te Özel İdare ben bu hissemi satacağım dedi. Bizim arkadaşlara "Gelin alın.". 200 esnaf vardı o zaman burada.

**Ö.C.C.: Küçük, kısa iki katlı dükkanlardan mı bahsediyoruz?**

A.A.: Hayır bu çarşıdan ve buranın yapılış esasında duvarlar yoktur. Şu bloklar vardır. Blok araları yarı yarıya ortak 200 esnaf buraya 200 esnaf da Özel İdare'nin hissesiydi. Özel İdare sonra sattı bu hisseyi. Bizden de alan yeteri kadar adam çıkmadı. TİMLO aldı Emlak Kredi Bankası'nın inşaat şirketi. TİMLO'da bir ay geçmeden dedi ki "Ben burayı yapmayacağım." 7 kuruluşa sattı. İşte Emekli Sandığı, Kızılay, Çocuk Esirgeme, Türk Hava Kurumu efendim Devlet Hava Meydanları, Atatürk Orman Çiftliği gibi kuruluşlara sattı. Onlarda bir ay sonra dediler ki "Bu para az geldi, parayı artırın." Tabii parayı artırmak için de o günkü parayla 10.500 lira hissemiz vardı. "30.000 yapın." dediler. Bir Dr. Raif Gürün o hisseyi yaptı Allah rahmet eylesin. Ondan sonra hiçbirimiz yapamadık. Hepimize "güle güle" dediler. Hatta ben çıktım dedim ki "Bizim paramız burada uzun zamandır yatıyor. Bizim karımız, şeyimiz ne olacak?" efendim. "Biz size rüçhan hakkı tanıyacağız." dediler. Yani tercih, dükkan kiralanırken. Onu da tanımadılar zaten.

**Ö.C.C.: Peki tam olarak ne zaman yerleştiniz dükkanlara, ne zaman açıldı çarşı?**

A.A.: Şimdi altı 10 Kasım 1964'te açıldı. En alt kat.

**Ö.C.C.: Alt kat. İnşaat devam etti sonra...**

A.A.: Üstlerde yapılan işler devam ediyordu. Dışarlardaki dükkânlar devam ediyordu. Tabii burası son derece kontrollü yapılan bir yer. Yani öyle layüsel şey değil. Dediğim gibi mimar devamlı gelir giderdi. Şantiye şefleri Türkiye çapında Rüçhan Atlı, Aykut Tülümen diye şantiye şefleri yüksek mimar mühendisti. Bunlar ufku açık insanlardı. Onların nezaretinde burası o şekilde bitti.

**Ö.C.C.: Ne zaman tam olarak bitti bütün katlar?**

A.A.: İşte bütün katlar 64'ten sonra başladı kiraya vermeye. 64'te, 65'te... En son 66'nın 3. Ayında 3. Katta kalanlar kiraya verildi.

**Ö.C.C.: Peki panolar ne zaman bitmişti?**

A.A.: Panoların çok kısmı 64'ün sonuna doğru bitmişti. Daha kalanları da tabi tam şey etmiyorum o arada ben bir yurtdışına gittim geldim. 65'te bütün panolar falan bitmişti.

**Ö.C.C.: Bu koridorlardaki küçük panolar var ya, onlar da mı burada yapıp yerleştirildi?**

A.A.: Benim bildiğim, benim hafızamda kalan, hepsi burada yapıldı onların. Dışarıdan yani bir pano ve ya tabla şeklinde getirilip de yerleştirilmedi.

**Ö.C.C.: Peki, diyorsunuz ki panolar yapıldıktan sonra yer karoları döşendi. Duvarlardaki mermerler de panolar yapıldıktan sonra döşenmiş olabilir mi?**

A.A.: Hayır, mermerleri daha evvel döşediler.

**Ö.C.C.: Sonra panolar yerleştirildi.**

A.A.: Sonra panoları üstüne çalıştılar. Çünkü mermerlere baktığınız zaman teknik olarak, benim inşaatçılık mesleğim değil ama teknik olarak baktığınız zaman mermerlerin daha evvel döşendiğini görürsünüz. Çünkü çok titiz kontrollü yapıldı

burası. Karolar da burada yapıldı bu şeyin içinde yapıldı. Karolar da dışarda yapıp gelmedi.

**Ö.C.C.: Peki biraz şeyden bahseder misiniz nasıl çalıştılar? İskele kurdular, tüm sanatçılar buradaydı... Nerde kalıyorlardı acaba?**

A.A.: Burada kalmıyorlardı. Geliyorlardı işte zaman zemin hangisine müsaitse...

**Ö.C.C.: Yanlarında usta çalışıyor muydu?**

A.A.: Ben usta yanlarında hiç görmedim. Ben burada çalışan kaç tane varsa 6-7 tane, hepsinin kendi çalıştığını... Çünkü bu öyle bir şey geliyordu ki bana - benim kendi görüşüme göre, kendi okuduğum tecrübeme göre - kendileri onu işliyorlardı. Sebebine gelince, bunu sıradan bir işçinin işlemesi, çünkü burada beyinde teşekkül eden bir şey var, şekil var. Onu oraya ancak kendileri... Ben işçi çalıştığını hiç görmedim.

**Ö.C.C.: Peki duvara monte sırasında usta ile çalıştılar mı acaba? Ya da inşaatta halihazırda var mıydı zaten teknisyen?**

A.A.: Hayır hayır. Öyle olsa bilinirdi. Neden bilinirdi? Şu panocuların adamı... Burada asansörleri yapan Almanlar vardı, Almanların yanında Türkler çalışıyordu öbür binada ve bu binada. O biliniyordu mesela.

**Ö.C.C.: Yani sanatçılar kendileri bir usta getirmediler buraya.**

A.A.: Ben hiç görmedim.

**Ö.C.C.: Bunları kim sipariş etmiş onu duydunuz mu hiç? Bu sanatçılara bunların parasını kim verdi?**

A.A.: İşte o ortak kuruluş ödemiştir. Yani en son kimde kaldıysa onlar ödemiştir.

**Ö.C.C.: Mimarla sanatçılar arasında bir konuşma fikir alışverişi falan oluyor muydu? O mimar bey karışıyor muydu sanatçılara?**

A.A.: Hayır. Şantiye şefleri hiç karışmadı. Şantiye şefleri daimi surette kendi işleriyle ilgili şeylere bakarlardı.

**Ö.C.C.: Yani sanatçılar buraya geldiler, kimin nereye yapacağı belliydi.**



A.A.: Belli. Yani herkesin şeyi belli orada çalışıyordu. Mesela diyelim ki birini bitirdi, öbürkünü çalışıyordu. Ama onların belli bir zaman zeminle hiç ilişkileri olmadı. Kişilerle de olmadı. Benim tahsilim, görgüm ve ya dünya üzerindeki görgümden dolayı ben onlarla alakadar oluyordum. Bir de ben ticaret de okuduğum için ticari resimde falan böyle bir şeyim oldu. İlgim vardı. Peye Radyoları diye göklere uzanan bir şey vardı İngiliz Radyosu'nun hatta Burla Biraderler'e sattı hocam onu. Tabii benim hayal ettiğim resimlerle ilgili değildi. Biz ticari resimle ilgiliz onlar tamamen sanat eseri olarak yaptıkları şeylerdi. Ben şunu da söyleyeyim ben bu arkadaşların dakikalarca o yaptıkları eserlere baktığını gördüm. Karşısına geçer, böyle orada dakikalara saatlerce ki neye bakıyorlardı neden bakıyorlardı bilmiyorum.

**Ö.C.C.: Kompozisyona bakıyorlar... Füreya Hanım'ın bir öncülüğü var mı bu ekip içinde?**

A.A.: Füreya Hanım bunların içinde daha çok sivrilmişti. Öbürleri Füreya Hanım'a göre daha geride, geride demeyeyim de daha az...

**Ö.C.C.: Hocaları çünkü...**

A.A.: Bilmem ama çok iyi bir kadındı. Allah rahmet eylesin. Hakikaten Türkiye için o ve diğer arkadaşlar son derece elzem ve lazım. Ben öyle gelişigüzel... Bizim bir edebiyat hocamız vardı. Bir şehre gittiniz mi o şehirdeki eserlere bakın, o şehirdeki mezarların yapısına bakın, o şehirdeki pazarlara gidin. Yani bunlar bir milletin yükselmesini gösteren vesikalarlardır. Buradaki yapılan olsun, başka yerde olsun bu bir milletin asri ve modern olmasına, yükselmesine vesile olan eserlerdir. Ben öyle düşünüyorum.

**Ö.C.C.: Buraya pano yapmakla ilgili sanatçılarla hiç sohbet etme şansınız oldu mu? Mesela kendi fikirlerini duydunuz mu Füreya Hanım'dan ve ya başka bir sanatçıdan?**

A.A.: Daha çok mesela burada bir kahveci vardı. Kahveciye ben çay demletirdim. Onlarla genellikle bütün sohbet kısmı... Çünkü onların seviyesinde bir kültür yoktu bende. Onlar fevkalade yüksek... Ama ancak onlarla çay içerdik. Onlar zaten çayı da saatlerce içerlerdi. Çünkü devamlı bakıyorlardı, şey ediyorlardı.

**Ö.C.C.: Bittikten sonra memnun kaldılar mı? Herhangi bir tören yapıldı mı? İşini bitiren çıkıp gitti mi?**

A.A.: Valla şimdi tabii buradaki siyasi şartlar değişik olduğu için , o günkü Demokrat Parti devri. 60 İhtilali. Ondan sonra gelen siyasi iktidarlar. Siyasi iktidarların o günkü pozisyonuna göre pek şey olmadı. Öyle açılış merasimi falan hiçbir şey yapılmadı. 60 İhtilali çok karmaşa getirdiydi. Karmaşanın getirdiği şeyle bu pek düşünüldüğünü zannetmiyorum yani.

**Ö.C.C.: Panolar yerleşip, çarşı tamamen açıldıktan sonra o dönemdeki insanların ilgisi ne yöndeydi panolara?**

A.A.: O dönemdeki insanların ilgisi bugünkü dönemden çok daha fazlaydı. Çünkü panoların falan önü açıktı. Şimdiki gibi böyle gelişigüzel harman yeri gibi değildi. O zaman burada Ankara Belediyesi son derece müdahale ederdi bu çarşıya. Böyle gelişigüzel, çul çaput şey gibi döküntü, salaş eşya satışı yoktu. Burası çok disiplinliydi ve o panoların önü özeldi. O panoları o günkü şirket müdürleri güzel sabunlu sularla 6 ayda bir senede bir yıkarlardı. Yani öyle güzel bakılırdı onlara. Hatta ben çok hatırlıyorum bazı kişiler - tabii biz belki yapmadık ama – önünde durur resim çektirirdi. Ben çok resim çektirenleri de gördüm. Ama tabii bugünkü belediyenin bakmaması, zabitanın burayla alakadar olmaması yüzünden, bu gördüğünüz gibi güzelim eserler...

**Ö.C.C.: Yine daha önceki konuşmamızda bahsetmiştiniz, yurtdışından insanlar, turistler gelip fotoğraf çekiyorlarmış.**

A.A.: Buraya turistler otobüslerle zaman zaman geliyorlardı. Hisara çıkarken şurada otobüslerini park edip, grup halinde geziyorlardı. O grupların haricinde sporcular, milli sporcular falan herhangi bir şekilde yurt dışından gelenler geziyordu.

**Ö.C.C.: Tabii o zaman burası en iyi çarşı olduğu için de geliyorlar.**

A.A.: Türkiye'nin bir numaralısı ve ilk defa yürüyen merdivenin olduğu çarşı.

**Ö.C.C.: Yani aslında çarşıya geliyorlar, panoları gezmeye değil.**

A.A.: Tabii Türkiye'den de geliyorlardı yurtdışından da geliyorlardı. Bir de tabii burada Stat Oteli'nin falan yakın olması. Bir takım TBMM'nin yakın olması, Ankara Palas'ın

yakın olması buranın gezme vesilesi oluyordu. Hisar'ı ziyaret edecek turistler onlar için de burası bir şey oluyordu. Bir Jüstinyen Mabedi, Jüstinyen Anıtı, Hacı Bayram Veli'nin bulunması da... Çünkü o turistler geldikleri zaman oraları da geziyorlardı.

**Ö.C.C.: Peki üzerindeki kendi imzalarının dışında bir şey yazmıyor. Yeni yazdılar, o zaman yazmıyordu. Rehberler falan anlatıyor muydu eserlerle ilgili bir şey? Eserler özelinde geziliyor muydu?**

A.A.: Eserleri geziyorlardı da eserleri anlatana rastladım ve ya rastlamadım desem yanlış olur. Çünkü bir yerde de işimizle meşguldük. Bir yerde de ben ticaret odalarında şurada burada görev yapıyordum.

**Ö.C.C.: Kaynaklarda üç mimarın projesi diye geçiyor, siz tek bir mimardan bahsediyorsunuz. Sene 1967 diyor siz 64'te yaşadınız burada çarşı vardı diyorsunuz. O farklılık neden olabilir acaba?**

A.A.: Şimdi belki el değiştirmelerden olabilir. Çünkü o 7 kuruluş belli bir süre sonra devretti birbirine.

**Ö.C.C.: O sırada belgeler kayboldu belki de.**

A.A.: 7 kuruluş devamlı birbirine devretti. Yani oradan oraya oradan oraya geçti. Tam mazinin bilinmemesinin sebebi de o. Çünkü aşağıda bir arkadaşla 7 numaralı dükkanı tuttuk 64'te. En alt katta. Burası yoktu ama orası vardı.

**Ö.C.C.: Giriş katından mı bahsediyorsunuz?**

A.A.: Girişin altı.

**Ö.C.C.: Girişin altı açılmıştı.**

A.A.: Evet, girişin altı açıldı ilk önce. Sonra diğer yerler kademeli olarak açıldı. Hatta bende bir mukavele var. Buranın mukavelesi emek İnşaat yoktur o mukavelede.

**Ö.C.C.: Kim Var?**

A.A.: Başka bir şey vardır. En son sahibi de Emek inşaat ile Kızılay'dır. Bir de DR. Raif Gürün. Onun %1 hissesi vardı rahmetlinin.

Röportajın bu kısmında Ali Aslan kira sözleşmelerinin bulunduğu kişisel klasörünü incelememize müsaade etmiştir. Bu klasörde en eski tarihli belge Ankara İmar ve Emlak İşletme A.Ş. Anafartalar Çarşısı ve İşhanı Kira Mukavelesi olarak bulunur. Çarşının 3. Katındaki 319 numaralı dükkândaki Arslan Mefruşat’a ait kira sözleşmesi 1 Mart 1971 tarihli. Kiralayan Emek İnşaat ve İşlete A.Ş. Ankara Bölgesi İşletme Müdürlüğü olarak kaşelenmiş ve imzalanmıştır. Evrakın bazı kısımlarında Emek Turistik tesisler İşt. Ltd. Şef. Ankara Bölgesi İşletme Müdürlüğü kaşesi de bulunmaktadır. Ali Aslan’ın 1964’te -1. Katta tuttuğu dükkâna ait kira sözleşmesi klasörde bulunamamıştır. Ancak Aslan, böyle bir sözleşmenin arşivinde var olduğunu belki kayıp olmuş olabileceğini ileri sürmektedir.



## EK 8. ORJİNALLİK BELGESİ

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|-----------------|--------------------|-----------|-----------------------|--------------|------------------|--|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b><br><b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b><br><b>YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</b> |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| <b>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ</b><br><b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</b><br><b>SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| Tarih: 18/01/2018                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| Tez Başlığı / Konusu: Ankara'da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları Yüksek Lisans Tezi                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 294 sayfalık kısmına ilişkin, 18/01/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3.7'tür.                                                                                                                                          |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| Uygulanan filtrelemeler: <ul style="list-style-type: none"> <li>1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,</li> <li>2- Kaynakça hariç</li> <li>3- Alıntılar hariç/dâhil</li> <li>4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.                                                                                              |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| Gereğini saygılarımla arz ederim.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| <br>18/01/2018                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 30%;"><b>Adı Soyadı:</b></td> <td>Özgür Ceren CAN</td> </tr> <tr> <td><b>Öğrenci No:</b></td> <td>N11229292</td> </tr> <tr> <td><b>Anabilim Dalı:</b></td> <td>Sanat Tarihi</td> </tr> <tr> <td><b>Programı:</b></td> <td></td> </tr> <tr> <td><b>Statüsü:</b></td> <td> <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans              <input type="checkbox"/> Doktora              <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.         </td> </tr> </table> |                                                                                                                                   | <b>Adı Soyadı:</b> | Özgür Ceren CAN | <b>Öğrenci No:</b> | N11229292 | <b>Anabilim Dalı:</b> | Sanat Tarihi | <b>Programı:</b> |  | <b>Statüsü:</b> | <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr. |
| <b>Adı Soyadı:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Özgür Ceren CAN                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| <b>Öğrenci No:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | N11229292                                                                                                                         |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| <b>Anabilim Dalı:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Sanat Tarihi                                                                                                                      |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| <b>Programı:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| <b>Statüsü:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.             |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |
| <div style="text-align: center;"> <b><u>DANIŞMAN ONAYI</u></b><br/><br/>           UYGUNDUR.<br/><br/> <br/> <hr style="width: 100%;"/>           Doç.Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP         </div>                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                   |                    |                 |                    |           |                       |              |                  |  |                 |                                                                                                                       |

## EK 9.ETİK KURUL RAPORU



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 18/01/2018

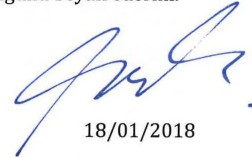
Tez Başlığı / Konusu: Ankara'da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları Yüksek Lisans Tezi

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

  
18/01/2018

**Adı Soyadı:** Özgür Ceren CAN

**Öğrenci No:** N11229292

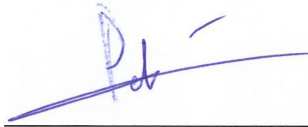
**Anabilim Dalı:** Sanat Tarihi

**Programı:**

**Statüsü:** ☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

### DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Uygundur



Doç.Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP

**Detaylı Bilgi:** <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

**Telefon:** 0-312-2976860

**Faks:** 0-3122992147

**E-posta:** [sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr](mailto:sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr)

## ÖZGEÇMİŞ

### ÖZGÜR CEREN CAN



*Seramik sanatçısı Özgür Ceren Can, akademik çalışmalarını Türkiye’de çağdaş seramik sanatı, kamusal sanat ve kent estetiği üzerine yürütüyor. TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi’nde Küratörlük ve Sergileme Teknikleri dersi veriyor. 29. Ankara Uluslararası Film Festivali Medya Sorumlusu.*

#### 1. İletişim Bilgileri:

**Adres:** 3267. Cad. Yaşam Sitesi B Blok No: 15 Yaşamkent / Ankara

**Telefon:**0533 315 71 18

**Mail:** ocerencan@hotmail.com

#### 2. Doğum Tarihi: 25.02.1980

#### 3. Öğrenim Durumu :

| Derece        | Alan           | Üniversite                                             | Yıl         |
|---------------|----------------|--------------------------------------------------------|-------------|
| Lisans        | Seramik Bölümü | HACETTEPE<br>ÜNİVERSİTESİ Güzel<br>Sanatlar Fakültesi  | 1999 - 2003 |
| Yüksek Lisans | Sanat Tarihi   | HACETTEPE<br>ÜNİVERSİTESİ Sosyal<br>Bilimler Enstitüsü | (2012 -...) |



#### 4. Uluslararası hakemli dergilerde yayınlanan makaleler :

**Erişti, Ö. C.** (2015). Geç Dönem Osmanlı Resminde Kadın İmgesinin Temsili. Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, C 2, S (2), 59-79.

#### 5. Bildiriler:

**Can, Ö.C.** ( Kasım 2017). Sırın Belleği ve Belleğin Sırrı: Anafartalar Çarşısı Seramik Panolarıyla Düşünmek [Bildiri]. HÜTKAM Kültürel Bellek Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi.

#### 6. Kişisel Sergiler:

2014 “Akropolis” Seramik Sergisi, GaleriM Sanat Galerisi & The Brewer, Ankara

2010 “Gündüz Niyetine” Seramik Sergisi Atatürk Kitaplığı Sanat Galerisi, İstanbul

2010 “Nesir” Cam Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi,Arda Sanat Galerisi, Ankara

2009 “Şehr-i Mahlukat” Seramik Sergisi,Elele Sanat Galerisi, Ankara

2008 “Halil İbrahim Sofrası” Seramik Sergisi,Şaraphane, MUSANDER Sergi Salonu, Muğla

2006 “Kutlu İrisler Uğursuz Hisler” Seramik Sergisi, Çengelhan Rahmi M. Koç Müzesi Sergi Salonu, Ankara

#### 7. Sivil İnisiyatif Çalışmaları:

2017’den beri Tiyatro.co’da mentör

2012 - 2017 Solfasol Gazetesi'nde kültür/sanat editörü ve yazarı

2014’den beri AsiKeçi Ankara Sanat İnisiyatifi üyesi

**8. Kamusal Sanat Çalışmaları:**

2017 “PersonaNonGrata” Disiplinlerarası ve Uluslararası Kamusal Sanat

Etkinliği , Anafartalar Çarşısı ve Ulus İşhanı, Ankara.

2017 “GözGözüGörv.2” Sanal Sergi, [www.asikeci.com](http://www.asikeci.com)

2016 “What Design Can’t Do” Video-Art, [www.asikeci.com](http://www.asikeci.com)

2016 “GözGözüGöz”, Sanal Sergi, [www.asikeci.com](http://www.asikeci.com)

2015 “İmkânsız İkamet”, Karma Sergi, A. Ü. Hukuk Fakültesi, Ankara

2015 “Ankara’nın Ölüdoğası”, Karma Sergi, Kuğulupark, Karum, Kuğulu İş Merkezi, Tunus Caddesi, Ankara.

