

## MİMARİ BAĞLAMI DEĞİŞEN SERAMİK PANOLARIN İNCELENMESİ

### INVESTIGATION OF CERAMIC PANELS IN ALTERED ARCHITECTURAL CONTEXTS

Aygün DİNÇER KIRCA\* & Dide DİNÇ ÜSTÜNDAĞ\*\*

\*Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/  
TÜRKİYE, e-mail: [aygun.kirca@msgsu.edu.tr](mailto:aygun.kirca@msgsu.edu.tr)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8505-227X>

\*\* Yüksek Mimar, Teğet Mimarlık,  
TÜRKİYE, e-mail: [didedinc@gmail.com](mailto:didedinc@gmail.com)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4895-532X>

Geliş Tarihi: 03 Temmuz 2020; Kabul Tarihi: 29 Eylül 2020  
Received: 03 July 2020; Accepted: 29 September 2020

#### ÖZET

Türkiye'de 1960'lı yıllarda, özellikle uluslararası üslup ile inşa edilen pek çok mimari yapıda sanat eserlerine sıkça yer verildiği dikkat çekmektedir. Genellikle mimari tasarım ile sanatsal üretim sürecinin paralel gittiği projelerde, başka bir deyişle mimar ve sanatçının iş birliği ile ortaya çıkan çalışmalarda eserin, yapının asli ögesi olarak çeşitli mekânsal ilişkiler kurduğu ve bu ilişkiler üzerinden izleyici ile iletişime geçtiği görülmektedir. Sanatçı, bir mimari bağlam içinde üretim yaptığı durumlarda eseri de kavramsal olarak bağlam ile ilişkilendirmiş ya da fiziksel özellikleri -ölçüleri, konumu, ışık-renk ilişkileri- aracılığıyla o mekâna ait kalmış olabilmektedir. Her iki durumda da izleyici algısı mekânsal veriler üzerinden şekillenmektedir. Bu çalışmada ele alınan dönemin önemli sanatçılarına ait seramik pano ve rölyefler; yıllar içinde yıkım, yeniden yapım ya da yenilenme gibi nedenlerle farklı konumlarda ve mekânlarda yeniden sergilenmeye başlanmıştır. Konu ile ilgili örnekler üzerinden, eserin parçası olduğu yapı ile kurduğu kavramsal ilişkilerin incelenmesi amaçlanmakta; eserlerin mimari bağlamından koparılarak başka bir yere taşınması ile bu ilişkilerin ne şekilde değişmiş olduğu sorgulanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Seramik pano, mimari bağlam, mekâna özgü tasarım, eserin mekân değiştirmesi.

## ABSTRACT

*In 1960's Turkey, the buildings especially designed in international style accommodate an extensive use of artworks. These artworks appear to be mainly the products of a process in which the architectural design and artistic production run parallel through collaboration between the architect and the artist. Thus, constituting a fundamental element for buildings, these pieces of art establish various spatial relations and communicate with the viewer. Working within an architectural context, the artist could formulate a conceptual relation between the artwork and the space or at least create the work to physically fit to the space by its proportions, allocation or lighting. In both cases, perception of the viewer is shaped by the spatial data. This study aims to question the change of conceptual relationship between the artwork and the space through ceramic panels and reliefs produced in the 60s within architectural contexts that were later interrupted due to demolition, reconstruction or the renewal of the buildings.*

**Keywords:** Ceramic panel, architectural context, spatial design, relocation of the artwork.

## 1. GİRİŞ

1950'li yılların sonundan itibaren modern üslup ile inşa edilen pek çok yapıda, mimar ve sanatçın iş birliği ile sanat eserlerinin yapıya dâhil edildiği görülmektedir. O dönemde yurtdışında örneklerine sıkça rastlanan ve temeli Bauhaus modeline dayanan yaklaşım, tasarımın bütüncül bir şekilde ele alınmasını ve sanatçının en başından tasarım sürecine dâhil edilmesini gerektirmektedir. Böylece ortaya çıkan işlerin yapıya sonradan eklenmiş bir "süsleme" olmak yerine mimarının ayrılmaz bir parçası, tasarımın ana öğelerinden biri haline gelmesi hedeflenir. Ülkemizde, özellikle 1958 Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu ile başlayan süreçte, tasarıma bütünsel yaklaşım kaygısı taşıyan Utarit İzgi, Haluk Baysal, Melih Birsal, Abrurrahman Hancı, Doğan Tekeli, Sami Sisa gibi dönemin önemli mimarları; Füreyya Koral, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kuzgun Acar, Sadi Çalık, İlhan Koman, Jale Yılmabaşar, Sadi Diren ve M. Tüzüm Kızılcın gibi yine dönemin ünlü pek çok sanatçısı ile iş birliği içinde oldukça fazla sayıda nitelikli mimari yapı ortaya koymuşlardır.<sup>1</sup>

Disiplinlerarası ilişkilere izin veren hatta yarışmalar ile desteklenen bir mimari üretim ortamında, farklı sanatçılar tarafından çeşitli malzemeler kullanılarak çok sayıda eser üretilmiştir. Bu eserler arasında; yüzey kaplama malzemesi olarak kullanılan, iç ve dış koşullara dayanıklılık gösteren, seramik malzeme ile üretilmiş iki ve üç boyutlu tasarımlar ön plana çıkmaktadır. Dönemin bütünsel tasarım anlayışına uygun bir şekilde; mimarlar ve seramik sanatçıları, çoğunlukla banka ve otel gibi büyük ölçekli kamu yapıları için bir araya gelerek üretim yapmışlardır.

Mimar-sanatçı iş birlikleri sonucunda inşa edilen bahsi geçen yapıların bir kısmı, mekânsal olarak günümüz gereksinimlerini karşılayamamış veya statik problemler, kentsel dönüşüm, el değiştirme, yenilenme gibi çeşitli nedenlerle yıkılmıştır, geri kalan yapılar için de bu tehdit devam etmektedir. Belli bir döneme ait nitelikli yapı stoğu kaybının yanı sıra, bu yapıların barındırdıkları sanat eserleri de çoğunlukla kendileri ile birlikte yok olmaktadır. Az sayıda sanat eseri ise bulunduğu yapıdan bağımsız olarak sergilenmek üzere başka mekânlara taşınma ya da yenilenmiş bir mekânda kendine yer edinme şansı elde etmektedir. Peki, korundukları için şanslı kabul edilebilecek bu eserler yeni konumlandıkları mekânda çevresi ile nasıl ilişkiler kurmaktadır, bu ilişkiler üzerinden izleyici onları nasıl algılamaktadır? Bu alanda yapılmış olan çalışmalar genellikle ilgili eserlerin mimari bağlamını incelerken mimar-sanatçı ilişkisine vurgu yapmaktadır. Eserlerin parçası olduğu yapı ile birlikte yıkılmak yerine

korunmuş olması, toplumsal bellekte yer etmiş yapıların pek çoğunun korunamadığı günümüz Türkiye’inde *yeterli* kabul edilmektedir. Bu nedenle de eserin mimari bağlamı ile ilişkisi ve bu ilişki üzerinden izleyici ile kurulan bağlantıların sürekliliğinin incelendiği çalışmalara sık rastlanmamaktadır. Bu çalışmada; yıkım, yeniden yapım ya da yenilenme gibi nedenlerle taşınarak farklı konumlarda yeniden sergilenmekte olan, dönemin önemli sanatçılarına ait seramik panoların mimari ile kurduğu kavramsal ilişkilerin izi sürülmektedir.

## **2. MİMARİ BAĞLAMI DEĞİŞEN SERAMİK PANOLAR**

Türkiye’de 1950’li yılların sonunda başlayan mimar-sanatçı iş birlikleri dönemin önemli isimlerini bir araya getirmiş ve bu süreçte bütünsel bir tasarım anlayışı ile pek çok önemli yapıda seramik panolara yer verilmiştir. “Bu iş birliğinin en önemli yanı, plastik ve grafik sanatların mimarlığa sonradan eklenen “bezeme” olarak değil, mimari tasarım sürecinin entegre bir parçası olarak en baştan sürece katılmasıdır (Erkol, 2009: 27).”

Mimarinin bir parçası olarak düşünülen sanat eseri bir mekânın kurucu ögesi, tanımlayıcı-sınırlayıcı olabildiği gibi mekânda kullanıcı hareketini belirleyen yönlendirici bir öge de olabilmektedir. Mimar Cengiz Bektaş, bir sanat eserinin kullanıcının mekân algısı üzerindeki gücünü şu sözlerle ifade etmiştir:

“Bir salona geliyorsunuz ne tarafa gideceğinizi şaşırıyorsunuz diyelim. Ama orada birdenbire çok önemli bir duvar panosu var. İster istemez yüzünüzü oraya döndürürsünüz. O renkler çağırır sizi. Onu izlediğiniz zaman salonu bulursunuz (Bektaş, 2013).”<sup>2</sup>

Bahsedilen iş birlikleri sonucunda ortaya çıkan örnekler incelendiğinde, sanatçıların bir mimari bağlam içinde tasarım yaparken mekân ile farklı biçimlerde ilişki kurdukları gözlenmektedir. Bu örneklerden bir kısmında eser çevresi ile yalnızca fiziksel olarak ilişki kurmakta, bir kısmında ise eserin bulunacağı mekân ya da parçası olacağı yapı ile soyut-kavramsal bir bağlantı da kurulmuş olabilmektedir. Bir mekân için tasarım yapmaya başlayan pek çok sanatçı, eserini konumlanacağı mekânın fiziksel verilerine göre biçimlendirmektedir. Mekânın koşulları ve ölçülerine göre, eserin izleyici ile kuracağı görsel ilişki düşünülerek yükseklik ve boyut belirlenmekte, eserin konumlanacağı yerde alacağı ışık miktarı ve yönünün etkisi ile rölyefler oluşturulmaktadır. Tüm bu fiziksel ilişkilerin yanı sıra eserin parçası olacağı yapının işlevi ile tematik bir bağlantı kurarak kompozisyon oluşturmak ya da iletişime geçilecek kişilerin kültür seviyeleri, beklentileri, kavrayışlarına göre hareket etmek de sanatçıların mekânsal aidiyet kurmak için izledikleri yöntemlerdendir. Her iki durumda da fiziksel ya da kavramsal, sanatçı bir mekâna özgü tasarım yaparken, çeşitli ilişkiler kurarak eserini “oraya ait” kılar.

Ülkemizde mimarlık-sanat birlikteliğinin en önemli öncül örneği kabul edilen 1958 Brüksel Türkiye pavyonunda Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından tasarlanan mozaik duvar, yapıyı oluşturan iki prizmatik kütleyle birbiri ile ilişkilendirmekte; ön bahçe ve arka bahçeyi birbirinden ayırmakta, açık kullanım alanlarını tanımlayarak sınırları çizmektedir (Şekil 1). Yapının mimarlarından Utarit İzgi mozaik duvar için “O binada sanat yapıtlarını, özellikle Bedri’nin katkılarını kaldır, neredeyse bina kalmıyor. Yani sadece bir sanat eserinin bir duvara asılması değil sorun. Sanatla birlikte mimarının aynı anda ele alınması ve mimari elemanlardan kimilerinin sanatsal yapı taşıması çok önemli” diyerek yapıdaki sanat eserlerinin mimarının ayrılmaz bir parçası olduğuna işaret etmiştir (İzgi, 1997).<sup>3</sup>

**Şekil 1.** 1958 Brüksel Türkiye Pavyonu (a) Maket Fotoğrafı, (b) Mozaik duvar, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1958



**Kaynak:** Salt Araştırma Arşivi

Expo Fuarı sonrasında, geçici yapı olarak tasarlanan pavyon sökülerek hem bina elemanları hem de sanat eserleri Türkiye'ye geri dönmek için kutulara konarak hazırlanmıştır. Çeşitli diplomatik ve siyasal süreçlerin de etkisi ile önce ülkeye dönüşü geciken bu kutuların sonrasında izi de neredeyse kaybedilmiştir. Bir kaç araştırmacı ve siyaset adamının kişisel ilgi ve uğraşları sonucunda Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun mozaik duvarının 1-2 parçası İstanbul'da, yaklaşık 10-15 parçalık bir kısmı ise Kıbrıs'ta bulunmuştur. Parçaların 1960-61 yıllarında Kıbrıs'ta düzenlenen bir sergide yine Türk Pavyonu duvarları için kullanıldığı, sonrasında ise bir kısmının Elçilik Binası'na taşındığı, bir kısmının Türk Subay Kulübü içinde yer aldığı bilinmektedir. Kıbrıs'ta bir kaç köyde bulunmuş pano parçalarının –atlama taşı, mezar taşı vb.- farklı amaçlarla kullanıldığı da gözlenmiştir.<sup>4</sup> Bağlamını yitirme konusunda oldukça uç bir örnek olan bu eserin geri kalan parçaları ile ilgili bilgiye ulaşılamamaktadır.

## **2.1. Başak Sigorta Merkez ve T. C. Ziraat Bankası Şube Binası- “Toprak, Su, Ateş, Hava” Seramik Panosu.**

Dönemin önemli seramik sanatçılarından Füreyâ Koral 1950'li yıllardan itibaren seramiği mimari ile birleştirmek için çaba sarf etmiştir (Koral, 1984: 114). Candeğer Furtun ile 1984 yılında yaptığı söyleşiye göre, özellikle Meksika seyahatinde kamusal alanlardaki duvar resimlerinden ve Paris'te metroların sanat eserleri ile dolu olmasından etkilendiğini belirtmiştir. Aynı zamanda sanatçı; sanat eserlerinin kapalı alanlardan dışarı çıkmasını ve insanların sanat ile iç içe yaşamasının mümkün kılınmasını arzuladığını da dile getirmiştir (Müellifleri ve MASA, 2017).<sup>5</sup> Bu düşünceden hareketle ilk çalışmalarından itibaren üç boyutlu form ve fonksiyonel eşyaya göre çoğunlukla duvar seramiği çalışmış; Utarit İzgi, Abdurrahman Hancı, Doğan Tekeli, Sami Sisa gibi pek çok mimar ile iş birliği içinde genellikle kamusal yapılar için çok sayıda seramik pano tasarımı ve üretimi yapmıştır. Sanatçının sanat eseri ve mimarlık ilişkisi üzerine, seramiğin yapıya sonradan eklenerek dekorasyona yönelik bir öğe olmasına karşı çıkan şu sözleri dönemin bütüncül yaklaşımını destekler niteliktedir: “Benim için seramiği mimariye sokmak, onu dekoratif yapmak değildir. Bir defa onu kesin olarak ayırayım. Benim için duvar yapmak, seramiği mimariye sokmak bir gelenek, geleneğe dayanarak bir şey yaratmak (Koral, 1984: 115).”

Füreyâ Koral için bir mekânı oluşturan ya da tanımlayan, sınırlar çizen, mekânları ayıran “duvar” önemlidir. Seramik panolar için kullandığı “duvar yapmak” ifadesi ile, bir yüzey olarak “duvar”ı bütünsel bir şekilde ele alma yaklaşımına işaret ettiği düşünülebilir. Sanatçı genellikle bu yüzey aracılığı ile sözünü söylemektedir:

“Füreyya, mahremi himaye ederek sınırlarını tanımlayan duvarın, Şark için anlamının bilincindedir. Duvarın kendisi amaç değildir; duvar varsa içerisi de vardır. Füreyya'nın ilgisini çeken de duvarın kendisi değil, tanımladığı mekânın hissiyatı ve deneyimidir. Mimari ve seramiğin ideal birliktelik arayışı, dekoratif olma kaygısının ötesine geçer (Müellifleri ve MASA, 2017: 420).”

Sanatçı, bir mekâna özgü tasarım yaparken öncelikle mekânın fiziksel özelliklerini göz önünde bulundurmakta; eserin mekân içinde konumlanacağı yeri, alacağı ışığın yönünü, algılanacağı mesafeyi dikkate alarak kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Koral'a göre, ideal mimar-sanatçı birlikteliği, sanatçının tasarım sürecine en başında dâhil olması ve yapının bu birliktelik sonucunda şekillenmesi ile olmalıdır. Bina yapıldıktan sonra eklenen seramik panolar genellikle sanatçının istediği mekânsal etkiyi verememektedir (Müellifleri ve MASA, 2017).

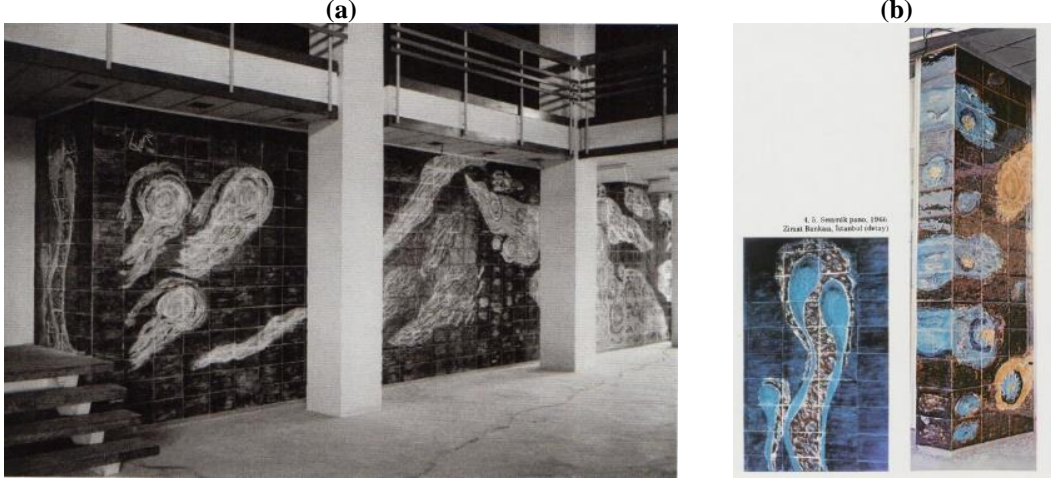
1965 yılında İstanbul-Harbiye'de inşa edilen Başak Sigorta Merkez ve T. C. Ziraat Bankası Şube Binası, mimarlar Utarit İzgi, Asım Mutlu ve Esad Suher ortaklığı ile oluşan M3 Grubu tarafından tasarlanmıştır. Akımın öncü örneklerinden Brüksel Pavyonu'nun da mimarlarından olan Utarit İzgi mimarlık ve sanat birlikteliğine önem vermekte ve yapılarında sık sık seramik sanatçıları ile çalışmaktadır.

Başak Sigorta Binası için Füreyya Koral ile iş birliği yapılmış ve kendisinden yapının zemin katında Ziraat Bankası Harbiye Şubesi ile Başak Sigorta Genel Müdürlüğü girişini ayıran duvar için pano tasarımı istenmiştir. Sanatçı, eserin çevresi ile olan ilişkilerini kurgulayarak tasarımını şekillendirdiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

“Bu duvarda gerçekleştirecektim işimi [...]Duvar deyip geçmeyin, tam tersine, karşısına geçip şöyle bir düşleyin. Ben hep öyle yapmışımdır. [...] Pano ister istemez iki bina arasındaki kolonla ikiye bölünüyordu, daha önce belirtmiş olduğum gibi. Bundan yararlanarak iki ayrı pano yapmak vardı. Ama bu işin kolayına kaçmak olurdu. Bense önce ikiye bölünmüş bir pano düşündüm. (İkisi aynı şey değil tahmin edersiniz.) Doğada dört ana elemanı, toprağı, suyu, ateşi ve havayı aldım. Bunlardan ikisini, toprak ve ateşi panonun bir yarısı için, hava ve suyu öbür yarısı için seçtim. Toprak ve ateş tabii sıcak renkler gerektiriyordu. Hava ve su ise soğuk renkleri. Hem birliktelik hem karşıtlık. Ama özellikle birliktelik. Bu fikir doğunca ben de yavaş yavaş panoyu doğurdum (Edgü, 1992: 31-34).”

Koral'ın sözleri ile ‘toprak, su, ateş ve hava’yı temsil eden tasarım, içeride Ziraat Bankası ile Başak Sigorta’yı birbirinden ayıran duvarın her iki yüzünü kaplamakta, cephenin zemin katta geri çekildiği yerde dışarıda da devam etmektedir (Şekil 2). Böylece duvarın iki yüzeyinde de kesintisiz bir süreklilik içermekte ve sanatçının bahsettiği “birlikteliğe” de işaret eden bir anlam taşımaktadır (Kulin, 2013: 322).

Şekil 2. Harbiye Ziraat Bankası Seramik Panosu, Füreyya Koral, 1965 (a) Mekân içinde yerleşimi (b) Dış cephedeki kısmı, ayrıntı.



Kaynak: (a) Füreyya Sergi Kataloğu, 2017 (b) Salt Araştırma Arşivi

2013 yılında, uzun ve tartışmalı bir süreç sonunda proje müelliflerinden mimar Esad Suher'in tüm çabasına rağmen, Harbiye Başak Sigorta ve Ziraat Bankası Şube Binası yerinde yeniden inşa edilmek üzere yıkılmıştır. Füreyya Koral'a ait seramik pano ise sökülerek korunmuş ve 2016 yılında açılan Arts Otel binasında iki ayrı parça olarak yerleştirilmiştir (Aysel, 2018).

Şekil 3. 1965 yılında yapılan Harbiye Ziraat Bankası Seramik Panosu, Füreyya Koral, günümüzde Arts Otel içinde, 2020.



Kaynak: Füreyya Sergi Kataloğu, 2017

Sanatçının bu panoyu tasarımın başından itibaren iki parça olarak yapmayı tercih etmediği; bir duvarın iki yüzünde kesintisiz bir şekilde devam eden pano üzerinde kullandığı renkler ile “birliktelik ve karşıtlığı” bir arada vurgulamak istediği bilinmektedir. Eserin yeni yapıya yerleşimine baktığımızda, panonun büyük bir bölümünün orijinaline uygun bir şekilde monte edildiği ancak, köşeyi dönmesi gereken parçanın ahşap kaplama içine yerleştirilerek sergilendiği görülmektedir (Şekil 3). Duvarın diğer yüzünü kaplayan pano ise otelin başka bir katına yerleştirilmiştir. Mekândan bağımsız tekil sanat objesi olarak yeniden ele alınma biçimi, eserin bir bölümünü sanatçının isteği ve amacı dışına taşıyarak “duvar olmak”tan uzaklaştırmıştır.

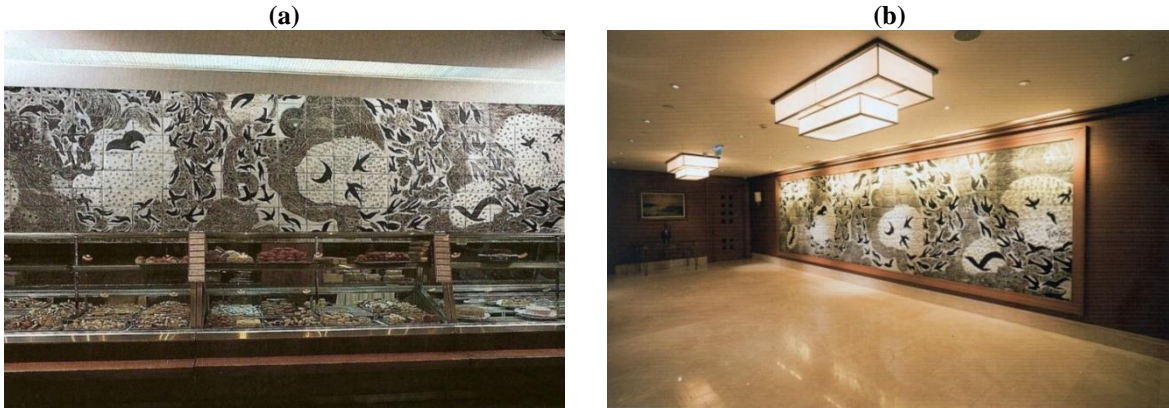
## 2.2 Divan Oteli (Pastanesi)- “Kuşlar” Seramik Panosu

Füreya Koral’ın 1968 yılında Harbiye Divan Oteli Pastanesi için yaptığı panonun tasarım süreci Ziraat Bankası panosundan farklı olsa da kompozisyonun çıkış noktasında yine renkler bulunmaktadır. Bu kez sanatçı tasarımında kullanmak istediği renkleri önceden belirlemiştir. Renkleri nerede ve ne şekilde kullanacağına dair bir öngörüsü bulunmamakta, ancak belirlediği siyah ve beyaz renklerle çalışmasının uygun olacağı bir duvar aramaktadır. Bu arayış, o dönemde Divan Oteli’nin iç düzenlemesi ile ilgilenen mimar arkadaşı Abdurrahman Hancı’nın kendisine bu çalışma için otelin pastanesinde tezgâh arkasındaki duvarı önermesi ile son bulmuştur. Hancı, renkli pastane ürünlerinin arkasında fon olabilecek siyah-beyaz bir duvar fikrini benimsemiş, böylece sanatçı renklerini uygulayacağı duvarı bulduktan sonra tasarımını şekillendirmek için Divan Oteli’ne gitmeye başlamıştır. Mekânı ve çevresini deneyimleyen Füreya Koral, otelin önünde bulunan ağaçlar üzerindeki kuşlar ile kendi belleğindeki yansımalar üzerinden ilişki kurmuş ve kompozisyonunu oluşturmuştur:

“Evet, kanat çırpan tüm kuşlar için yapacaktım panomu. Divan Oteli’nin önündeki ağaçların siyah kuşları, dallardan havalanacak, yükselecek sonra da süzülerek içeri girecek ve pastanenin beyaz duvarında yerlerini alacaklardı. Hep orada kalacaklardı, ben gittikten sonra bile (Kulin, 2010).”

Sanatçı “Kuşlar” panosunun tasarımı için binanın önündeki ağaçlar ve üzerindeki kuşları eserine kaynak olarak seçmiş; dolayısıyla binanın açık alandaki görselliğini bir nevi iç mekâna taşımıştır. 1984 yılında Candeğer Furtun ile yaptığı röportajda sanatçı, mimari olarak yerini çok iyi bir şekilde bulmuş tek panosunun “Kuşlar” panosu olduğunu belirtmektedir: “Maalesef benim tek bir panom var, çok iyi yere kondu ve hala da korunuyor. O da Divan Oteli’nin pastanesinde olan panodur hem ışık bakımından hem yer bakımından hiç de değişmedi (Müellifleri ve MASA, 2017).”

**Şekil 4.** Kuşlar Panosu, 1968 (a) Harbiye Divan Oteli Pastanesi (b) Kuşlar Panosu günümüzde Harbiye Divan Oteli-2. Kat Toplantı Salonu Holünde



**Kaynak:** (a) Bir Usta Bir Dünya: Füreya Koral, 1997 (b) Füreya Sergi Kataloğu, 2017

Harbiye Divan Oteli 2008 yılında yerinde yeniden inşa edilmek üzere yıkılmıştır. Ayşe Kulin’in yazdığı biyografisine göre Füreya Koral “Kuşlar” panosunun kendisinden sonra da yerinde kalmasını temenni etmektedir (Kulin, 2010). Ancak pano tadilat nedeniyle yerinden sökülmüş, 2011 yılından itibaren de yeniden açılan otelin ikinci bodrum katında toplantı salonu holünde ahşap çerçeve içine yerleştirilerek sergilenmeye başlamıştır (Şekil 4b) (Müellifleri ve MASA, 2017). Dolayısıyla tasarımın çıkış noktası olan görsel ve mekânsal ilişkiler tamamen ortadan kalkmış durumdadır. Mekânı tanımlayan yüzeylerden biri olarak, duvarın tamamını kaplayacak şekilde tasarlanan seramik pano, farklı ölçüde bir duvara yerleştirildiği için çerçeve ile sınırlandırılmak zorunda kalmış, ayrıca dış mekân ile kurduğu ilişki de yitirilmiştir.

### 2.3. Büyük Efes Oteli- Seramik Panoları

Mimari ve plastik sanatlar birlikteliğinin en önemli yapılarından biri hiç kuşkusuz Büyük Efes Oteli'dir. 1964 yılında Attila Galatalı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Jale Yılmabaşar, Nasip İyem, Cevdet Altuğ, Erdoğan Ersen gibi seramik sanatçıları ve Sadi Çalık, Eren Eyüboğlu, Salih Acar, Fuat İzer gibi çeşitli alanlarda eser veren önemli sanatçıların bulunduğu bir ekip İzmir Büyük Efes Oteli'ne davet edilmiştir. Kaba inşaatı bitmiş olan yapı sanatçılara gezdirilmiş, düzenlenen yarışma sonucu seçilen sanatçılar yapının farklı kısımları için çeşitli eserler üretmişlerdir (Anon, 1965: 40). 1965 yılında yayınlanan Arkitekt dergisi proje tanıtım yazısında "Otelin üniteleri aşağıda belirlenen çeşitli sanatçıların eserleri ile bezenmiştir" başlığı altında sanatçılar, eserleri ve eserlerin bulunduğu mekânlar tek tek aktarılmıştır. Attila Galatalı yüzme havuzu barı, bar bankosu ve Türk salonu duvarlarının seramik kaplamalarını, Nasip İyem çatı katı asansör holü seramik panosunu, Cevdet Altuğ sandviç barı ve gece kulübü barı bankolarının seramik kaplamalarını, Erdoğan Ersen de ana lokanta nişi duvar kaplamasını tasarlayıp üretmişlerdir. Metinde, artistik yağlı boya, cam, alçı, bakır, mülaj işlerinin yanı sıra Jale Yılmabaşar tarafından tasarlanan seramik kül tablaları da sanat eserleri başlığı altında yer almakta; bu da yapının tasarımındaki bütüncül yaklaşıma işaret etmektedir.

Büyük Efes Oteli 2003 yılında yenileme projesi kapsamında Has Mimarlık ve NBB tarafından yeniden ele alınmış ve otel 2005 yılında Swissôtel Büyük Efes adıyla hizmete açılmıştır. Otelin inşa edildiği 1964 yılında ve sonrasında da çeşitli zaman aralıklarında Attila Galatalı, Nasip İyem, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Jale Yılmabaşar, Beril Anılanmert gibi çok sayıda sanatçı tarafından tasarlanmış olan sanat eserleri, yenileme projesi sonrası kendilerine otelin çeşitli mekânlarında bir koleksiyonun parçası olarak yer edinmişlerdir.

Swissôtel Büyük Efes'e eserlerin sökülüp taşınması ve yeni yerlerine montajları zorlu bir süreç sonrasında gerçekleşmiştir. Örneğin; Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ait mozaik pano eski yerinden belirli ölçülerde kesilerek yerinden sökülmüş, montaj harcına kadar temizlendikten sonra, taşıyıcı olarak cam elyaf ve araldite uygulanarak yeni yerine monte edilmiştir. Bu işlem sonrasında çok sınırlı da olsa malzeme kaybı yaşanmış, ilgili bölümler çizgisel bir geçiş oluşturmasını diye aynı cam tesera malzemesi ile işlenmiştir (Çalışlar, 2010:97). Mozaik panonun eski ve yeni konumu karşılaştırıldığında, eski yerinde niş içinde yer alan pano, yeni yerinde mavi mozaiklere kontrast turuncu bir zemin üzerinde yer almaktadır. Ayrıca mozaik panonun yer zemini kaplamasına yansıyan görüntüsü de dikkat çekicidir (Şekil 5).

Şekil 5. Mozaik Duvar Panosu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, (a)Büyük Efes Oteli, (b) Swissôtel Büyük Efes

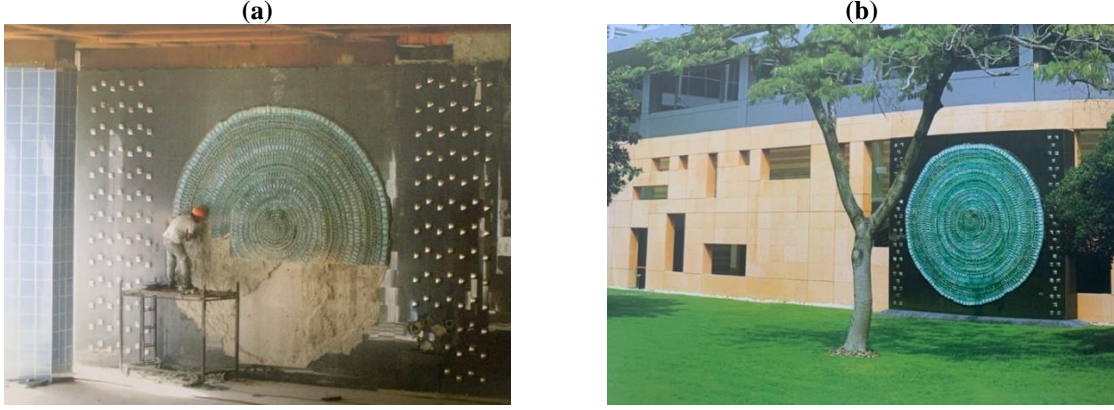


**Kaynak:**(a)<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/203385>(b)[http://www.buyukefessanat.com/tr/artist/bedri-rahmi-eyuboglu\\_28\\_259.html](http://www.buyukefessanat.com/tr/artist/bedri-rahmi-eyuboglu_28_259.html)



Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesi, Türk seramik sanatına alanında çok başarılı bir sanatçı olan Attila Galatalı'yı kazandırmıştır. Bedri Rahmi'nin çizdiği desenleri bir yıl çalışarak uygulayan üç ekipten birine katılan Galatalı, 1958 Brüksel Türkiye Pavyonu için Bedri Rahmi'nin tasarladığı 200 metrekare genişliğindeki dev panonun uygulama aşamasında yer almıştır (Çalışlar, 2010:67).

**Şekil 6.** Seramik Duvar Panosu, Attila Galatalı, (a)Büyük Efes Oteli,(b) Swissôtel Büyük Efes



**Kaynak:** (a-b)Çağdaş Mekanda Sanat, Grand Efes, 2010, (Sf.74-66).

Attila Galatalı'nın 1964 tarihli günümüzde Swissôtel Büyük Efes'in manolya bahçesinde yer alan büyük ölçekli seramik duvar panosu için yazar İzeddin Çalışlar, "Ege'nin maviliğiyle Akdeniz güneşinin parlaklığını eski yeri olan kapalı havuzdan iç bahçeye taşıyor ve geniş alana damgasını vuruyor."<sup>6</sup> diyerek yeni yerine karşı övgüsünü de dile getirmektedir (Şekil 6).

**Şekil 7.** Seramik Duvar Panosu, Attila Galatalı, (a) Büyük Efes Oteli, 1982, (b) Swissôtel Büyük Efes, 2006.



**Kaynak:**Efes Oteli/Grand Efes, YEM yayınları,2009, (sf.72)

Galatalı'nın Büyük Efes Oteli restoranı için tasarladığı pano ise yenileme sonrası asma katta bulunan Cafe Swiss'te kendine yer bulmuştur. Sanatçının sesle hareket arasındaki ilişkiyi ele aldığı eserinin, öncesindeki dokulu ve açık tonlardaki zemininden farklı bir zemin üzerine monte edildiği görülmektedir (Şekil 7).

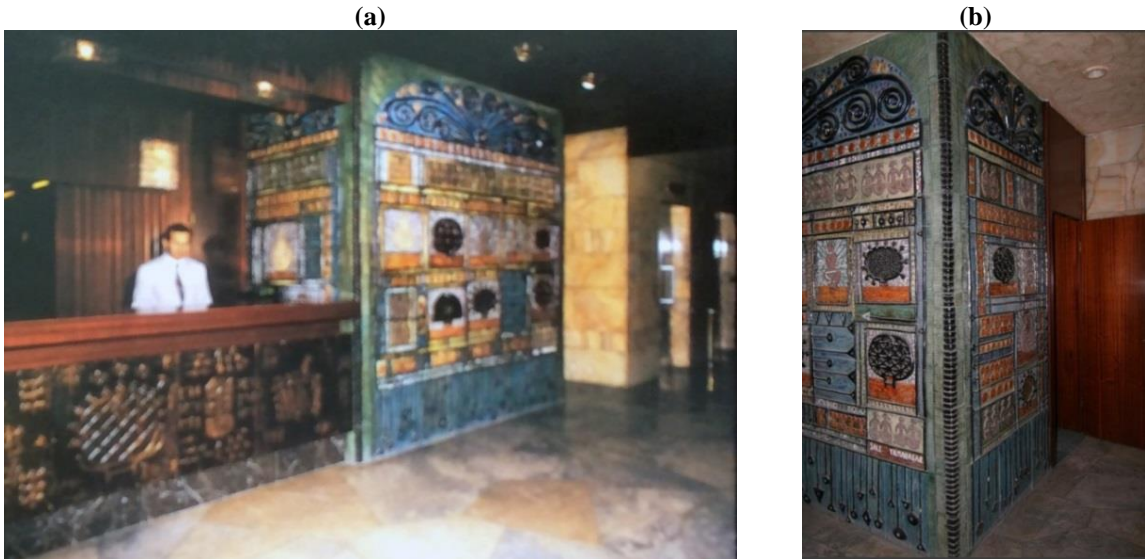
**Şekil 8.** Büyük Efes Oteli Çatı Katı Asansör Holü Panosu, Nasip İyem, 1964 (a) Mekân içinde yerleşimi (b) İzmir Efes Oteli (yeni adı ile Swissotel Büyük Efes Oteli), panoya ait yeni yerleşim görünümü, 2020



**Kaynak:** (a) Salt Araştırma, Sadi Diren Arşivi (b) Çağdaş Mekânda Sanat, Grand Efes, 2010, (Sf.122).

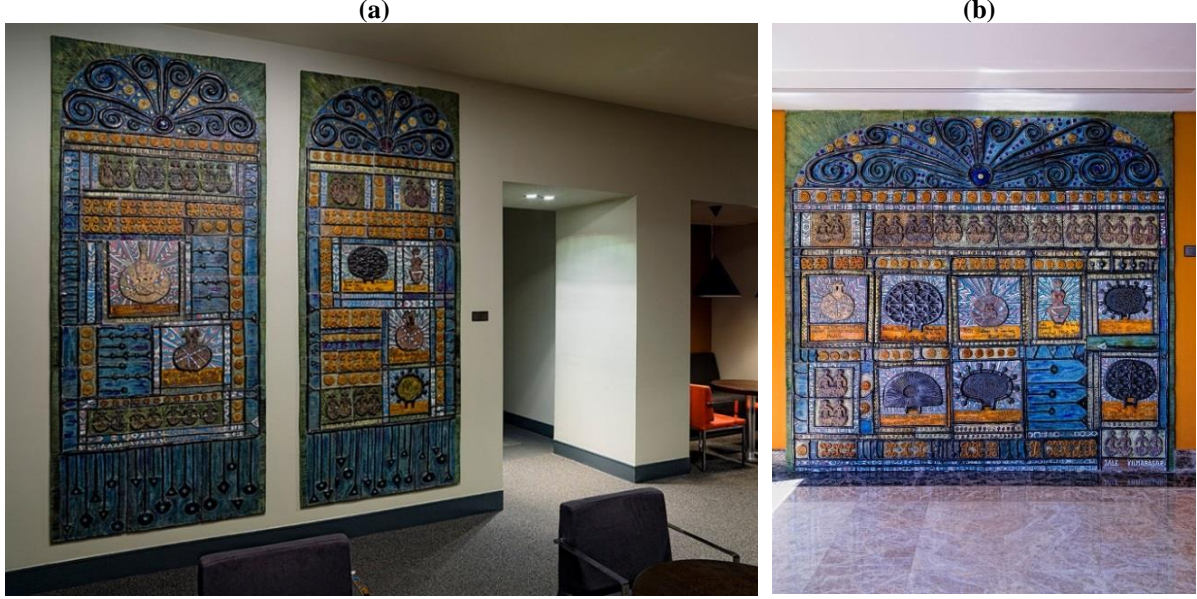
Büyük Efes Sanat Koleksiyonu'na dâhil edilen seramik panoların bazılarının zemininin değiştiği gibi bazılarının yeni yerlerine yerleştirilirken farklı ölçülerde monte edilmeleri gerekmiştir. Örneğin; Nasip İyem'e ait seramik duvar panosunun üstten bir kısmının kesilerek yerleştirildiği gözlenmektedir (Şekil. 8b). Bazı eserler, parçalara ayrılmış şekilde sergilenmektedir; Jale Yılmabaşar'ın Efes Oteli için antik sembollerden yola çıkarak tasarladığı 1983 tarihli panosu resepsiyonun bakır bankosu ile kavramsal olarak da ilişki içindedir ve hemen yanındaki kapalı hacmi dıştan saran yüzey olarak zeminden tavana kadar uzanarak köşeyi tamamen kaplar (Şekil 9). Yenileme projesi sonrasında ise pano bölünerek üç parça haline getirilmiştir ve üç boyutluluğunu da yitirerek otelin iki ayrı mekânına yerleştirilmiştir (Şekil 10). Bazı örneklerde ise kompozisyonun birkaç ögesi korunmuştur ve bütünden bağımsız eserler olarak sergilenmektedir.

**Şekil 9.** “Anadolu Medeniyetleri” temalı seramik duvar panosu, Jale Yılmabaşar, Büyük Efes Oteli, 1983



**Kaynak:** (a) Jale Yılmabaşar Kataloğu, 1992 (b) <http://www.arkist.com/?portfolio=efes-oteli>

**Şekil 10.** Seramik duvar panosu, Jale Yılmabaşar, Büyük Efes Oteli (yeni adı ile Swissotel Büyük Efes Oteli), panoya ait yeni yerleşim görüntüleri.



**Kaynak:** [http://www.buyukefessanat.com/tr/buyuk-efes-sanat/buyuk-efes-koleksiyonu/daimi-sergi\\_16.html](http://www.buyukefessanat.com/tr/buyuk-efes-sanat/buyuk-efes-koleksiyonu/daimi-sergi_16.html)

Sanatçı Beril Anılanmert, İzmir Efes Oteli için 1992 yılında kapalı havuz mekânının duvarları için seramik pano tasarımı ve üretimi yapmıştır. Şartnamede istenen ses izolasyonu için, başka bir deyişle havuzdaki su sesinin yarattığı yankıyı azaltmak amacıyla tasarımda, grenli bir sır ile yüzeyleri parlak olmayan yüksek rölyefler kullanıldığını belirten sanatçı, mekânın ölçülerine göre özel olarak tasarlanan panonun montaj aşamasında yaşanan koordinasyon eksikliği nedeniyle, sonradan yapılan küçük düzenlemenin bile eserin bütünlüğünü bozduğunu belirtmektedir.<sup>7</sup> Anılanmert konu ile ilgili şunları söylemiştir;

“Efes Oteli’nde yüzme havuzuna bir pano istendi. En önemlisi su sesinin fazla duyulmaması. O ses izolasyonun düşünülmesiydi. Orada yaptığım işte parlak yüzey yerine daha emici yüzey, rölyeflerin daha yüksek olduğu emiciliği artırmak için düşündük. Ölçüler aldık projeyi yaptık, onay, herşey bitti. İkinci defa montaj için final ölçüye gittiğimizde baktık ki kapı açmışlar... Pano bitti uydurmak zorundasınız. Bütün konsept bozuluyor... Bunun gibi mimarla ilk başından çalışmak lazım. Sanat eserinin bir bütün olarak düşünülmesi lazım mimaride de (Yavuz, 2015).”<sup>8</sup> (Şekil 11)

**Şekil 11.** “Kırılma, Parçalanma ve Dağılma” temalı seramik duvar panosu, montaj aşamasından görseller, Beril Anılanmert, İzmir Efes Oteli (yeni adı ile Swissotel Büyük Efes Oteli), 1992.



**Kaynak:** Beril Anılanmert’in Arşivinden, 2020.

Havuz çevresindeki duvarı kaplayan panonun akustik amaçlarla tasarlanan üç boyutlu grenli sırlı parçaları, seramik zemini ile birlikte yenileme sonrasında beyaz çerçeve içine alınmış kongre merkezinin girişinde başlayıp, asma katın alınlığına kadar devam edecek şekilde yerleştirilmiştir (Şekil 12).

Şekil 12. Seramik duvar panosu, Beril Anılanmert, Büyük Efes Oteli (yeni adı ile Swissotel Büyük Efes Oteli), Kongre Merkezi (a) Giriş Katı (b) Zemin Katı, 2006



Kaynak: [http://www.buyukefessanat.com/tr/buyuk-efes-sanat/buyuk-efes-koleksiyonu/daimi-sergi\\_16.html](http://www.buyukefessanat.com/tr/buyuk-efes-sanat/buyuk-efes-koleksiyonu/daimi-sergi_16.html)

Seramik sanatçısı Tüzüm Kızılcın otelin yenilenme sürecinde eserlerin korunması için sanatçılar tarafından çaba sarf edildiğini belirtmiştir; yine de eserlerin pek çoğunun geçirdiği mekân ve boyut değişikliği nedeniyle etkilerini kaybetmiş olduğunu düşünmektedir (Kızılcın, 2019). Öte yandan, Beril Anılanmert ise en azından eserleri koruma amacı taşıdığı için kurumun bu tutumunu nadir rastlanan bir iyi niyet göstergesi olarak değerlendirmektedir.<sup>9</sup>

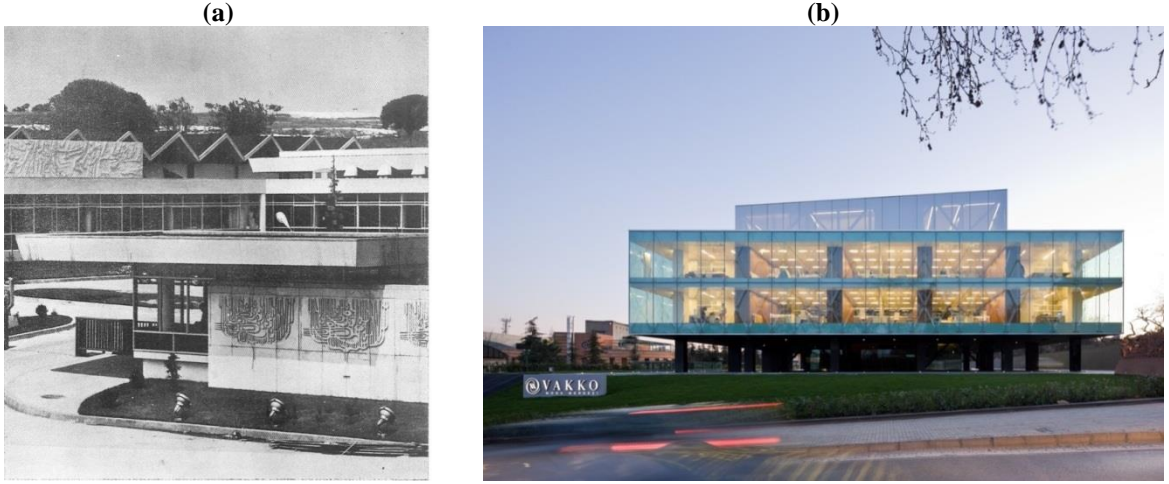
#### 2.4. Vakko Fabrikası- Seramik Panoları

Tasarım sürecine başından dâhil olarak mimar ile iş birliği içinde bir yapıya özgü tasarım ve üretim yapma deneyimini pek çok kez edinmiş dönemin önemli sanatçılarından Jale Yılmazbaşar bütünsel tasarım sürecini şu sözlerle anlatmaktadır:

“Seramik Pano, bir bireysel faaliyet eseri değil, bir ortaklaşa emeğin, tasarımın ürünüdür. Seramik panoyu boş bırakılan bir panoyu son anda değerlendirmeye yarayan bir malzeme olarak düşünmemek gerektiği gibi, bina bütünlüğünden soyutlanmış ayrı bir sanat faaliyeti olarak da ele almak mümkün değildir. [...] Yani, seramik ne sadece yapı için bir süstür ve ne de fonksiyonel bir yapı malzemesidir (Ertugan Yılmazbaşar, 1970: 44-45).”

Jale Yılmazbaşar, mimar Haluk Baysal ile geçirdikleri mimari tasarım sürecini "güzel bir iş birliği" olarak tanımlamaktadır (Yılmazbaşar, 2018). Bu mimar-sanatçı birlikteliği, İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan uluslararası-evrensel modernleşme ortamında Türkiye’de endüstri mimarlığının en önemli örneklerinden biri kabul edilen Vakko Kumaş Fabrikası için kurulmuştur (Altan, 2017: 111). Yapı 1969 yılında Mimar Haluk Baysal tarafından, 14 sanatçı ile iş birliği içinde tasarlanmış ve Merter’de inşa edilmiştir (Şekil 13.a). 1970 yılında Arkitekt dergisindeki inceleme metninde, Vakko Fabrikası’nın o dönemde ülkemizde inşa edilen fabrika ve endüstri yapıları arasında mimarlık ve plastik sanatlar birlikteliği yönünden taşıdığı değer ile ön plana çıkmış olduğu belirtilmiştir. Dergide “Sanat Eserleri” başlığı altında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Metin Şahinoğlu, Nevzat Yüzbaşıoğlu, Jale Yılmazbaşar Ertugan, Haluk Tezozar, Şadi Çalık, Eren Eyüboğlu, Hasan Kavruk, Mustafa Pilevneli ve Teoman Madra eserleri ile birlikte proje künyesinde yer almaktadır. “Mimari ve plastik-grafik sanatlar” adlı ayrı bir başlık altında ise sanat eserlerinin fabrika çalışanlarının çalışma ve yaratma güçlerine katkı sağlanması amaçlanarak sanatçılar ile bütünsel bir ekip çalışması yapıldığı belirtilmiştir (Anon 1970: 159,161).

Şekil 13. (a)Vakko Merter Fabrikası, 1970 (b) Vakko Moda Merkezi, 2010



**Kaynak:** (a) Arkitekt, Vakko Turistik Elişi Eşarp ve Konfeksiyon Fabrikası, 1970 (b) <https://renny.com/project/vakko-fashion-center/> (Fotoğraf: Iwan Baan)

Vakko Fabrika kompleksine Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun beton rölyef çiti yanından geçilerek girilmekte, eser yapının bulunduğu Londra Asfaltı'ndan geçen araçlar tarafından da algılanarak yapının kentsel imgesine katkı sağlamaktadır. Kompleks girişinin sağında ise kapıcı odası ve bekleme alanlarını içeren kütleline yola paralel uzanan cephesinde Bedri Rahmi'nin beton rölyef duvarı, önünde firma amblemi ile birlikte kompleksin kente bakan yüzeyini oluşturmaktadır. Yapının ana giriş cephesinde saçak ile de vurgulanmış giriş merdiveninin iki yanında Jale Yılmabaşar'ın tasarımı seramik panolar binada çalışanları ve ziyaretçileri karşılamaktadır. Tüm bu eserler yapının kat planı ve vaziyet planında da yer almakta, tasarım sürecinin başından beri mimarlık-sanat birlikteliğinin dikkate alındığı bütün bu ilişkiler silsilesinden anlaşılmaktadır.

Şekil 14. Vakko Merter Fabrikası, Giriş Cephesi, 1970



**Kaynak:** (a) Jale Yılmabaşar Kataloğu, 1992 (b) Jale Yılmabaşar Seramikleri, Yöntemleri, 1980

Jale Yılmabaşar, Vakko Merter Fabrikası'nın cephe panoları için yaklaşık 7 ay boyunca 50'den fazla desen ve eskiz çalışması yapmış, mimar Haluk Baysal'ın yorumları üzerine tasarımlarını yapı bütünlüğünü dikkate alacak şekilde revize etmiştir (Yılmabaşar, 1970). Sanatçı, panoların tasarımında imzası haline gelmiş sembolik desenlerini ve renklerini kullanmaktadır; ancak yapının çevresi ile olan ilişkilerini, eserlerin algılanacağı mesafeleri de hesaba katarak tasarımını nihayetlendirmiştir (Şekil 14). Kendi anlatımıyla; "Yol üzerinde olan bu binanın yüzeyine yapılan panoda, hızla geçen araçlardan görülebilecek kadar büyük bir motif ve desenler arasında da yakından bakanlar için detay uygulanmıştır (Yılmabaşar, 1980: 135)."

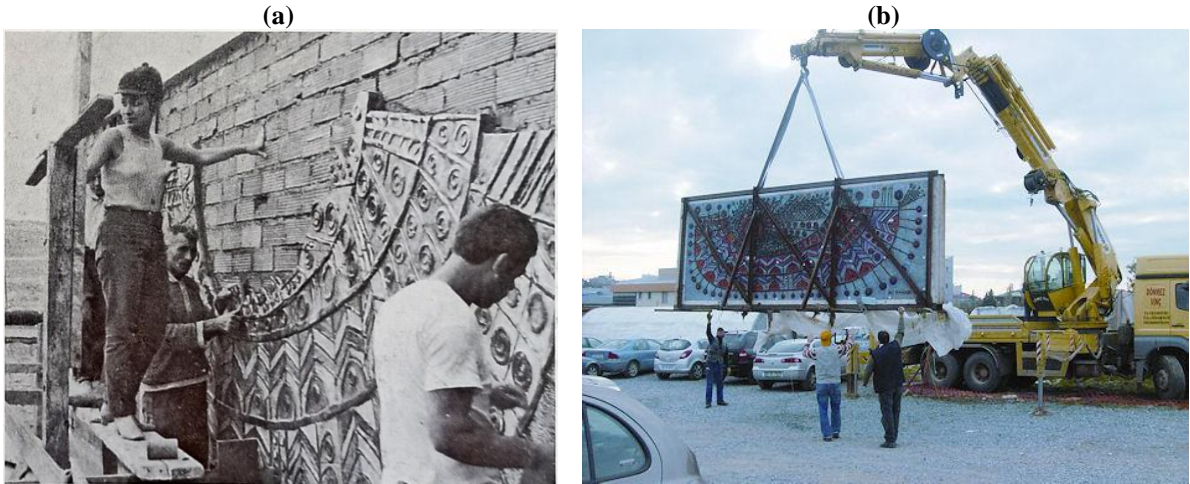
1969 yılında inşa edilen Merter Vakko Fabrikası, mekânsal olarak üretim hacmini karşılayamadığı için boşaltılmış, arazisi de elden çıkarılan fabrika yapısı 2006 yılında yıkılmış ve firma Esenyurt'taki yeni üretim tesisine taşınmıştır.<sup>10</sup> Merter fabrika yapısının bir parçası olarak tasarlanmış Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Jale Yılmabaşar ve Nevzat Yüzbaşıoğlu'na ait eserler 2010 yılında inşa edilen Nakkaştepe Vakko Moda Merkezi'ne taşınarak sergilenmeye başlamışlardır. Vakko Moda Merkezi, arazide bulunan mevcut betonarme otel strüktürünün yeniden ele alınması ve çelik yapı entegrasyonu ile Amerikalı mimarlık ofisi REX tarafından tasarlanmıştır (Şekil 13.b). Çeşitli kaynaklarda, yapının özgün tasarımına, kütsel ve mekânsal organizasyonuna, cephe malzemesinin özellikli üretimine dikkat çekilmekte, bir yandan da sanat eserlerini barındıran bir müzeyi içermesi ve eski yapıdan taşınan eserlere yer verilmiş olması vurgulanmaktadır:

“Zorlu bir süreçten geçerek Merter'den Nakkaştepe'ye zarar görmeden taşınan ve titizlikle yeni yerlerine yerleştirilen Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlhan Koman, Jale Yılmabaşar, Nevzat Yüzbaşıoğlu gibi önemli sanatçılara ait rölyef, heykel ve seramik çalışmaları ise geleceğin mimari yapısının geçmişle bağını en güzel şekilde yansıtıyor (Soydan, 2015).”<sup>11</sup>

Firmanın sahibi ve yöneticisi Cem Hakko, Vitali Hakko'nun Merter fabrikasındaki sanat eserlerine verdiği önem ve değer nedeniyle, eserleri firmanın tarihçesi ve imgesi ile de ilişkilendirerek koruma ve yeni binaya taşıma kararı alındığını aktarmıştır:

“Fabrikaya ilk gittiğimde çok gençtim ve sanattan da biraz uzaktım. O zamanlar babamın vizyonuna çok hayran kalmıştım. Babam bütün duvarları sanat eserleriyle bezenmişti. Babam her gün bu eserlere bakarak ve onlara selam vererek binaya giriyordu. Yine onlarla vedalaşarak fabrikasından ayrılıyordu. Bu duvarların, hem Vakko tarihi hem de tüm Vakko tutkunları için çok özel bir anlam ve önemi olduğunun bilincindeydik. Bu nedenle, yeni binamızda da bu eserlere yer verme kararı aldık (Gence, 2009).”

**Şekil 15.** (a) Merter Fabrikası için üretilen panoların montajı, 1969, (b) Jale Yılmabaşar tasarımı pano taşıma aşamasında, 2006.



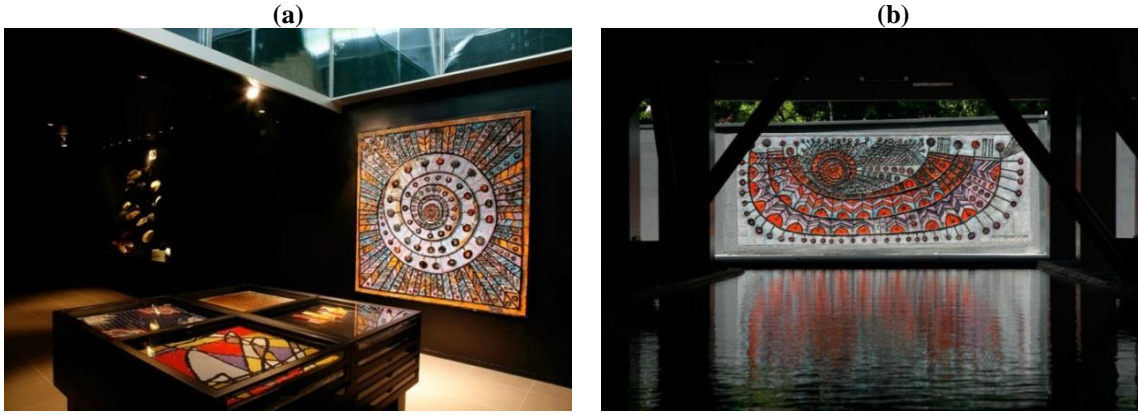
**Kaynak:** (a) Jale Yılmabaşar Seramikleri, Yöntemleri, 1980 (b) Jale Yılmabaşar Kataloğu, 1992.

Beton ve seramik panolar yapısal kaplama malzemesi olarak duvar üzerine harç ile monte edilmiş oldukları için sökülmesi ve taşınması özel yöntemler gerektiren bir süreçten geçmişlerdir (Şekil 15). Panolar lazer ile kesilmiş, üzerine yapışık oldukları duvar parçaları inceltirilmiştir. Kesim ve yerleştirme sırasında parçalanma sorunu yaşanmaması için eserler enjeksiyon yöntemi ile bakımdan geçirilmiştir. İstanbul Üniversitesi Koruma ve Onarım

Bölümü öğrencilerinin de dâhil olduğu bu süreç eserlerin orjinal boyalarının kullanılarak renklendirme ve canlandırma çalışmaları ile tamamlanmıştır. Cem Hakko bu işlemlerin zorlu ve maliyetli olduğunu, eserlerin taşınma işinin yeni sanat eseri almaktan daha pahalıya mal olduğunu belirtmiştir (Gence, 2009).

Merter fabrikasında yapının çeperini tanımlayan, cephesini kaplayan ve yapının ayrılmaz bir parçası olarak “imge”sini oluşturan sanat eserleri, bu gösterişli yeni yapıya “müzeciliğe” uygun şekilde yerleştirilmiştir (Şekil 16). Artık yapının bütünsel bir parçası olmasalar da Hakko, eserlerin eski yapıdaki “izleyici-eser” algısını korumayı amaçlayarak yerleştirildikleri şu sözlerle belirtmiştir: “Moda merkezine girenleri eskisi gibi yine Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun eseri karşılansın istedik. Hemen onun karşısında da yine Jale Hanım’ın çalışması görülüyor (Gence, 2009).”

Şekil 16. Jale Yılmazbaşar Panoları, Vakko Moda Merkezi, 2010



Kaynak: <http://in-between.online/> (Fotoğraf: Dilek Aydıncıoğlu)

Mimari ve sanat eseri arasındaki mekânsal ilişkilerin korunamadığı taşınma durumlarında, Vakko örneğindeki gibi izleyici ile kurulan algısal ilişkileri koruma çabasının Tüzüm Kızılcın’ın da vurguladığı olumlu bir çaba olduğu söylenebilir. “Sanatçı tasarımını yaparken kimlerle ne şekilde iletişime geçmek istemiş?” sorusu sorularak eserin yapım amacına uygun ortak noktalar bulunması ve bu şekilde bazı ilişkilerin yeniden kurulması söz konusu olabilmektedir (Kızılcın, 2019).

## 2.5. Atatürk Kültür Merkezi (AKM)- Seramik Panosu/Kaplamaları

Cumhuriyetin modernleşme hamlesinin en simgesel yapılarından kabul edilen Atatürk Kültür Merkezi, kentin belki de en önemli kamusal alanı ile bütünleyici bir ilişki içinde Taksim Meydanı’nda yer almaktadır. Temeli 1946 yılında atılmış olan yapının inşaatına ara verilmiş, 1956 yılında mimar Hayati Tabanlıoğlu projeyi yeniden ele almıştır. Kültür Merkezi 1969 yılında kullanıma açılmıştır (Anon, 1977). Seramik sanatçısı Sadi Diren, Türkiye’de inşa edilen kültür yapıları içinde ayrı bir öneme sahip olan Taksim Atatürk Kültür Merkezi için yapının mimarı ile önemli bir iş birliğine imza atmıştır.

Sanatçı projeye dâhil olduğunda kaba inşaat bitmiş durumdadır; mimarı ile birlikte yapıyı dolaşan sanatçı iç-dış cepheler ve giriş kapıları için etüt yaparak taslaklar hazırlamıştır. Öneriler kabul edilince, giriş duvarında beyaz, iç fuaye duvarlarında koyu renkli kaplama seramikleri için Eczacıbaşı’nın Kartal’daki fabrikasında üretime başlanır (Zeytinoğlu, 2009).

AKM’nin kente açılan anıtsal cam-çelik cephesinden zemin katta dışarıya taşan beyaz duvar yapının kentsel bellekte yer etmiş imgesini tamamlarken, bir yandan da önündeki meydan ile yapıyı ilişkilendirmekte ve zemin katta yaya ilişkilerini düzenlemektedir. Dışarıda başlayan beyaz seramik modüller ile kaplı duvar, ziyaretçi/oyuncu-servis girişlerini dış mekânda da



ayırarak kullanım alanları arasında sınır çizmekte ve ziyaretçiyi giriş kapılarına yönlendiren anıtsal bir duvar işlevi görmektedir. Duvar kesintisiz biçimde içeriye de devam ederek arkasındaki bilet satış alanını fuaye mekânından ayıran bir bölücü işlevi üstlenmektedir (Yavuz, 2015: 177) (Şekil 17). Sadi Diren, seramik modüllerin ışık ve algı mesafeleri dikkate alınarak bütünsel bir kompozisyon oluşturacak şekilde bir araya getirdiğini şu sözlerle ifade etmiştir (Diren, 2012):

“Tek bir karodan ibaret değildir, desenler bir sistem oluşturur. Bunun amacı ışık ve gölge oyunları yapmaktır. Farklı zamanlarda bakıldığında, farklı ışıklar vurduğunda, farklı derinlikler verir. Yani hacim vermek için o şekilde yaptım. Onlar küçük karolardır. Biri içeri, biri dışarı dönüktür, birleştikleri zaman hayatiyet kazanırlar. Mimari de öyle değil mi?”

**Şekil 17.** AKM Giriş Cephesi Panosu (iç-dış görünümü), Sadi Diren, 1969.



**Kaynak:** Salt Araştırma Arşivi

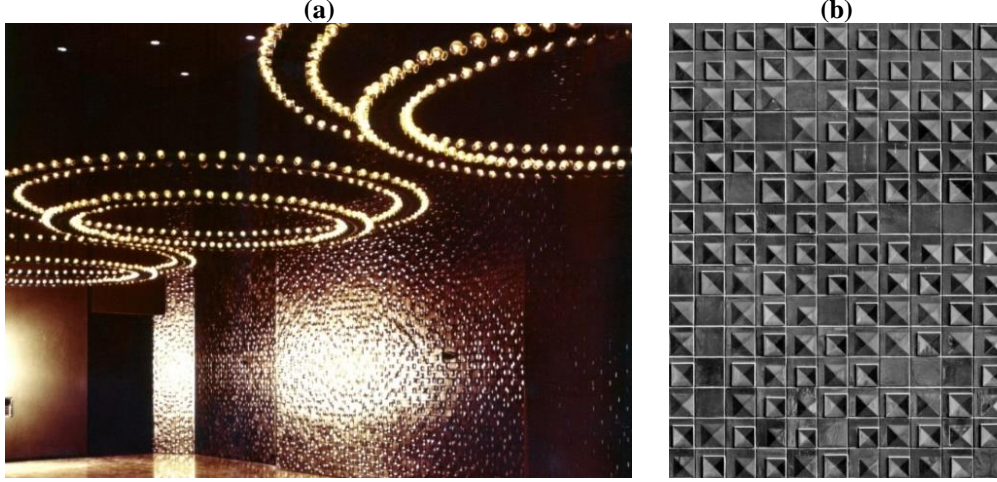
Kültür Merkezi'nin giriş fuayesinde ve ara katlardaki fuayelerin bir kısmında duvar kaplamaları yine yaklaşık 6x6 cm. boyutundaki, bu sefer koyu ve metalik renkli seramik modüllerin bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Ana giriş holünde iki kat yüksekliğindeki seramik duvar yapının anıtsal spiral merdivenine fon oluşturmaktadır (Şekil 18.a). Yapıya özgü üretilmiş geometrik formlu seramik kaplamaların yanı sıra metal heykel, aydınlatma elemanları ve el dokuması halılar gibi özel tasarım eserler AKM'nin tasarım sürecindeki sanat-mimarlık birlikteliğine dikkat çekmektedir (Şekil 18.b-19).

**Şekil 18.** AKM (a) Ana Giriş Holü, 1969 (b) Parter Fuaye, 1977.



**Kaynak:** Salt Araştırma Arşivi

Şekil 19. AKM (a) Büyük Salon Yan Fuaye, 1977 (b) Sadi Diren tarafından tasarlanmış seramik panodan ayrıntı, 1969



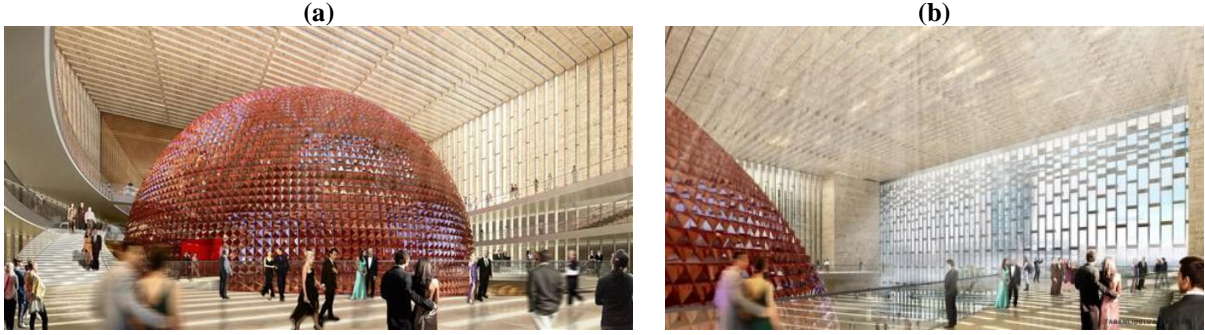
**Kaynak:** Salt Araştırma Arşivi

Kentin gündeminde yer alan uzun ve tartışmalı bir süreç sonunda Taksim Atatürk Kültür Merkezi; statik yetersizlikler nedeniyle, günümüz mekanik ve akustik ihtiyaçlarını da karşılayacak şekilde yeniden inşa edilmek üzere 2018 yılında yıkılmıştır. Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından projelendirilen yeni yapının inşaatı günümüzde devam etmektedir. Hayati Tabanlıoğlu'nun meslek hayatının en önemli projesi olarak kabul edilen AKM'nin kent için de simgesel önemi bilinmektedir. Söz konusu nedenlerle, projenin barındırdığı tarihsel değerleri, kurduğu kentsel ilişkileri ve kolektif hafızadaki imgesini koruyarak yeniden ele almak mimari ofisin birincil önceliği olmuştur. Bu bağlamda, Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından “AKM'nin, yeni yüzyılın mevcut imkan ve gereksinimleri çerçevesinde, şehrin kolektif belleğine ve binanın orijinal biçimine saygı duyarak yeniden üretilmesine dair”<sup>12</sup>, “Recomposing AKM – AKM'yi Yeniden Oluşturmak” adlı sergi 2018 yılında Architektur Galerie Berlin'de düzenlenmiştir:

“AKM'nin bütüncül mimari yaklaşımına vurgu yapan sergi; yapıları, süreçleri, kültürel ve kentsel rolleri ile yapının kolektif hafızadaki önemini anlamaya / anlatmaya çalışıyor. Her şeyin değişmekte olduğu bir dünyada, öz değerlerle bir arada yeni işleri gerçekleştirebilmenin esnek yolları arasındaki dengeyi bulma özeniyle, yeni AKM projesinin başvurduğu özgün temeller; serginin ana unsurlarını oluşturuyor.”<sup>13</sup>

Sergi metninde bahsedilen ve sergide yer alan “projenin özgün değerleri” arasında, Sadi Diren tarafından yapıya özgü tasarlanmış seramik modüller yer almaktadır. Proje kapsamında, yapı ile imgesel olarak özdeşleşmiş beyaz giriş duvarı sökülerek korumaya alınmış, yeni binaya ‘entegre’ edilmeyi beklemektedir. Yeni projenin Taksim Meydanı'ndan da algılanabilecek en dikkat çekici ögesi, ana salon kütesini oluşturan küresel formdur. Bu formun dış yüzeyinin, orijinal projenin fuaye duvarlarını kaplayan seramik modüllerden yola çıkılarak tasarlanan prizmatik seramik modüller ile kaplanması planlanmış (Şekil 20), makalenin nihayetlendirilme aşamasında kaplama çalışmalarına başlanmıştır.

**Şekil 20.** Yeni AKM Fuayesi için Taslak Görseller, Tabanlıoğlu Mimarlık, 2017



**Kaynak:** [http://www.mimarizm.com/haberler/gundem/yeni-akm-projesi\\_128789](http://www.mimarizm.com/haberler/gundem/yeni-akm-projesi_128789)

### 3. SONUÇ

Ülkemizde 1960'lı yılların sonunda mimar-sanatçı iş birlikleri sonucunda, bir yapının parçası olarak ya da bir mekâna özgü üretilmiş pek çok seramik pano bulunmaktadır. Zaman içinde çeşitli nedenlerle mekân değiştirmek durumunda kalmış seramik panoların ele alındığı bu çalışmada, örneklerin birbirlerinden farklı süreçler geçirdikleri ve her birinde de eserlere karşı farklı yaklaşımlar olduğu gözlemlenmektedir. Harbiye Ziraat Bankası Binası ve Harbiye Divan Oteli Pastanesi örneklerinde iki yapı da yıkılarak yerinde yeniden projelendirilmiştir. Her iki örnekte de eserlerin birer parçası tasarlandıkları mekândan başka yerlerde konumlandırılmıştır. Ziraat Bankası'nın dönüştüğü otel yapısı içinde eser, sanatçı Füreyya Koral'ın tasarımı yaparken özellikle uzak durduğu şekilde parçalanarak bütünselliği bozulmuş halde konumlandırılmıştır. Divan Oteli Pastanesi için yapılan pano ise tasarımın dış mekânla ve izleyici ile kurması beklenen algısal ilişkilerin kurulamayacağı bir konumda, bodrum katta, çerçeve içine alınmış halde sergilenmektedir. Vakko Fabrikası örneğinde, fabrika yapısı yıkılırken ailenin manevi bağ kurmuş olduğu eserler korunarak yeni bir yapıya taşınmışlardır. Bu eserler tasarımlarında izleyici ile kurulmak istenen algısal ilişkiler göz önünde bulundurularak yeni mekânlarına yerleştirilmeye çalışılmıştır. İzmir Efes Oteli'nin yerinde yenilenme süreci sonrası, eserler aynı yapının içinde barınmaya devam etmektedir ancak içinde buldukları mekânlar kimlik değişikliğine uğradığı için eserler de çeşitli boyut ve hatta kompozisyon değişiklikleri geçirmek zorunda kalmış; mimari bağlarından kopmuş ve bütünselliklerini yitirmişlerdir. AKM yapısı yerinde yeniden projelendirilmek üzere yıkılmıştır ve mekânın özünü ve kimliğini oluşturduğu düşünülen bina ile özdeşleşmiş seramik pano tasarımlarına yeni projenin çeşitli mekânlarında yer verilmesi amaçlanmaktadır. Bu uygulamanın sonuçları henüz bilinmemektedir; günümüz modern mimarlık üretiminde büyük ölçekli yapılarda sanatsal seramik kullanımına nadir rastlandığı düşünülürse, ancak iyi niyetli bir yaklaşımın varlığından söz edilebilir.

Sonuç olarak; yıkım süreçleri içinde korunamamış ya da günümüzde izi sürülemeyen onlarca seramik esere kıyasla bu çalışmada ele alınmış olan işlerin ikinci bir şans elde etmiş olduğu görülmektedir. Öte yandan, bir yapının parçası olarak tasarlanmış seramik duvar panolarının farklı bir mimari bağlam içinde değerlendirilmesinin, eserlerin mekâna özgü tasarım nedenini; sanat ve mimari birlikteliği ile bütünsel bir üretimin sonucu olmaları durumunu sarstığı düşünülmektedir.

Gelecekte yapılacak çalışmalara referans oluşturması açısından; taşınması gereken herhangi bir durumda, yapının bir parçası olma özelliğini yitirmemesi için, eserin önceki konumunun mutlaka kayıt altına alınarak belgelenmesi, zarar görmeden sökülebilmesi için gerekli önlemlerin alınması (restorasyon ve konservasyon çalışmalarının yapılması), sanatçısının mekân-eser ilişkisini kurduğu hali ile yeni yerine montajının yapılması ve tüm bu sürecin yasalarla korunmasının gerekliliği unutulmamalıdır.

## KAYNAKÇA

- ALTAN, T. E., 2017, Vakko Fabrikası: Bir "Modernleşme" Hikayesi, N. M. Cengizkan, & A. Cengizkan (der.) içinde, Haluk Baysal-Melih Birsal Rasyonalizmi, Ankara, TBMMOB Mimarlar Odası Yayınları, 107-118.
- Anonim, 1965, Büyük "Efes" Oteli-İzmir, *Arkitekt*, 318, 5-13, 40-43.
- Anonim, 1967, Başak Sigorta Merkez ve TC Ziraat Bankası Şube Binası-Harbiye, *Arkitekt*, 327, 101-103.
- Anonim, 1970, Vakko Turistik Elişi Eşarp ve Konfeksiyon Fabrikası, *Arkitekt*, 340, 159-166.
- Anonim, 1977, Atatürk Kültür Merkezi, *Arkitekt*, 368, 139-144.
- Anonim, 2009, Efes Oteli/Grand Efes, YEM Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- AYSEL, N., 2018, Bir Yeniden Yapım Öyküsü: Başak Sigorta Binası, *Mimar.ist*, 51, 48-56.
- ÇALIŞLAR, İ., 2010, Art in a Modern Space/ Çağdaş Mekânda Sanat; Grand Efes, Bilnet Matbaacılık, 1. Basım, İstanbul.
- DİREN, S., 18 Ocak 2012, (P. Derviş, & G. Karakuş, Röportajı Yapanlar).
- EDGÜ, F., 1992, Füreya: Ateş ve Sır, İstanbul, Mas Matbaacılık.
- ERKOL, İ., 2009, Utarit İzgi ve Türkiye'de Modern Mimarlık, Y. Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.
- ERTUGAN YILMABAŞAR, J., 1970, 1970'de Türk Sanatı: Seramik, *Mimarlık*, 2, 44-48.
- GÜLEÇ SOLAK, S., 2017, Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış, *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (1), 13-37.
- GÜNER, D., 2017, Haluk Baysal-Melih Birsal Mimarlığını Yeniden Konumlandırma Arayışları, *Mimarlık Dergisi*.
- HASOL ERKTİN, A., 2004, İzmir Büyük Efes Oteli Yenileme Projesi, *Ege Mimarlık*, 3-51, 21-24.
- İZGİ, U., 1997, Söyleşi: Utarit İzgi-Uğur Tanyeli, *Arredomento Dekorasyon*, 58-65. (U. Tanyeli, Röportaj Yapan)
- KIZILCAN, M. T., 2019, Aralık 10, (D. Dinç Üstündağ, Röportaj Yapan).
- KULİN, A., 2010, Füreya, İstanbul, Everest Yayınları.
- Müellifleri ve MASA, 2017, Füreya, (K. Aliotti, N. Şaşmaz, & F. Aksoy, Der.), İstanbul, MASA.
- TÜRE, F., 1997, Bir Usta Bir Dünya: Füreya Koral, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- YAVUZ, E., 2015, Mimari Bir Soruna Estetik Bir Karşılık: İkinci Dünya Savaşı Sonrası Dönemde Türkiye'de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Dialog, Doktora Tezi, ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILMABAŞAR, J., 1980, Jale Yılmazbaşar Seramikleri, Yöntemleri, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- YILMABAŞAR, J., 1992, Jale Yılmazbaşar, İstanbul, Apa Tasarım Yayıncılık ve Baskı Hizmetleri.
- YILMABAŞAR, J., 2018, Jale Yılmazbaşar: Cumhuriyet Tarihinin İlk Kadın Seramik Profesörü, *Denge Dergisi*, 48-55., (Anonim, Röportaj Yapan), İstanbul, Maestro Reklamcılık Tic. San.Ltd. Şti.

ZEYTİNOĞLU, E., 2009, Sadi Diren: Retrospektif 1957-2008 Retrospective, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

### İnternet Kaynakları

Arkist.com, [Çevrimiçi], [Erişim tarihi: 19.12.2019]

BÜKÜLMİYEN, A., 13 Mart 2013, Hayalimiz İzmir'i gerçek bir sanat merkezi yapmak, Hürriyet. <http://www.hurriyet.com.tr>

Büyük Efes Sanat, [Çevrimiçi], [http://www.buyukefessanat.com/tr/buyuk-efes-sanat/buyuk-efes-koleksiyonu/daimi-sergi\\_16.html](http://www.buyukefessanat.com/tr/buyuk-efes-sanat/buyuk-efes-koleksiyonu/daimi-sergi_16.html) [Erişim tarihi: 23.06.2020]

GENCE, H., 06 Aralık 2009, 40 yıllık Bedri Rahmi eseri lazerle kesilip vinçlerle taşındı. Hürriyet, <http://www.hurriyet.com.tr>

KİREÇCİ, T., 04 Ocak 2007, Hakko Ailesi Merter'deki Vakko arsasını satıyor, Vatan Gazetesi, <http://m.gazetevatan.com/>

Vakko, [Çevrimiçi] <https://www.vakko.com/tarihce> [Erişim tarihi: 19.01.2020]

### NOTLAR

<sup>1</sup> Bu döneme ait geniş kapsamlı bilgi için, bkz. ERKOL, İ., 2009, Utarit İzgi ve Türkiye'de Modern Mimarlık, Y. Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü. ve YAVUZ, E., 2015, Mimari Bir Soruna Estetik Bir Karşılık: İkinci Dünya Savaşı Sonrası Dönemde Türkiye'de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Dialog, Doktora Tezi, ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

<sup>2</sup> Ezgi Yavuz tarafından doktora tezi kapsamında Cengiz Bektaş ile yapılan söyleşiden alıntılanmıştır. Söyleşinin tamamı için, bkz. YAVUZ, E., 2015.

<sup>3</sup> Uğur Tanyeli'nin Utarit İzgi ile Ocak 1997'de gerçekleştirdiği söyleşiden alıntılanmıştır. Söyleşinin tamamı için, bkz. İZGİ, U., 1997, Söyleşi: Utarit İzgi-Uğur Tanyeli, *Arredomento Dekorasyon*, 58-65

<sup>4</sup> Çankaya Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi Johann Pillai'in Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1958 Brüksel Expo'sudaki Türk Pavyonu için yaptığı "kayıp" duvara ilişkin araştırmalarını anlattığı "Bedri Rahmi's Lost Mosaic Wall: Recovering History and Exhibiting Crisis" adlı konuşmadan aktarılmıştır. Detaylı bilgi için bkz. <https://saltonline.org/tr/1806/konusma-johann-pillai>

<sup>5</sup> Candeğer Furtun tarafından 1984 yılında Füreyâ Koral ile yapılan söyleşinin tamamı için bkz. Müellifleri ve MASA, 2017, Füreyâ, (K. Aliotti, N. Şaşmazer, & F. Aksoy, Dü) İstanbul, MASA, 92-126.

<sup>6</sup> İzeddin Çalışlar, "Gün Işığı Altında Güneş", Çağdaş Mekânda Sanat, 2010.

<sup>7</sup> Aygün Dinçer Kırca tarafından ilgili makale kapsamında Beril Anılanmert ile yapılan görüşmeden alıntılanmıştır (2020, Haziran).

<sup>8</sup> Ezgi Yavuz tarafından doktora tezi kapsamında Beril Anılanmert ile yapılan söyleşiden alıntılanmıştır. Söyleşinin tamamı için, bkz. YAVUZ, E., 2015.

<sup>9</sup> Salt tarafından 27.11.2012 tarihinde düzenlenen "AKM'nin Seramikleri ve Türkiye'de Mimari Yapılarda Seramik" başlıklı panel kapsamında Beril Anılanmert ve Sadi Diren ile yapılan söyleşiden alıntılanmıştır. Söyleşinin tamamı için, bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=FaHKIageyKY>

<sup>10</sup> <https://www.vakko.com/tarihce> [Erişim tarihi: 19.01.2020]

<sup>11</sup> <http://www.turkishtimedergi.com/genel/vakko-moda-merkezini-yakindan-taniyalim> [Erişim tarihi: 19.01.2020]

<sup>12</sup> <https://bi-ozet.com/2018/03/20/tabanlıoglu-mimarlikin-akmyi-yeniden-olusturmak-sergisi-berlinde-acildi/sitesinde-bulunan-sergi-metninden-alintilanmistir>. [Erişim tarihi: 19.01.2020]

<sup>13</sup> <https://bi-ozet.com/2018/03/20/tabanlıoglu-mimarlikin-akmyi-yeniden-olusturmak-sergisi-berlinde-acildi> [Erişim tarihi: 19.01.2020]