

MİMARLIK-SANAT BİRLİKTELİĞİ VE BİR KADIN SANATÇI: SÜHENDAN ULUĞ

A FEMALE ARTIST IN ART AND ARCHITECTURE INTEGRATION: SÜHENDAN ULUĞ

Makale Bilgisi | Article Info

Başvuru: 17 Şubat 2021	Received: February 17, 2021
Hakem Değerlendirmesi: 19 Şubat 2021	Peer Review: February 19, 2021
Kabul: 03 Ağustos 2021	Accepted: August 03, 2021

DOI : 10.22520/tubaked.2021.23.004

Aynur ÇİFTÇİ* - Hande TULUM**

ÖZET

İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşananlar sanat ve mimarlık alanını etkilemiş, dönemin anlayışına uygun olarak modern yapı inşası artmıştır. Ancak hızlı üretim nedeniyle kısmen sıradanlaşmaya başlayan modern mimarlık ürünleri eleştiri almaya başlayınca mimarlık ve sanat birlikteliği özgün bir çözüm olarak sunulmuştur. Birçok ülkede olduğu gibi 1950 sonrasında Türkiye’de mimarlık pratiğinde bu birlikteliğin izleri görülür. Bu durum sanatçılar ve kültür politikaları ile ilgili olup devlet tarafından desteklenmeyen sanatçılar dışarıya açılarak mimarlarla çeşitli işbirlikleri oluşturmaya başlamış ve 1950-1980’ler arasında mimarlık ve sanat birlikteliğini yansıtan pek çok ürün ortaya çıkmıştır. Bu dönemde erkek sanatçıların yanı sıra etkin olan kadın sanatçıların bir kısmı literatürde fazla yer bulamamışlardır.

1980 sonrası Türkiye’deki sanat ortamında sanatçıların ifade ve sunum açısından yeni olanaklara kavuşmasıyla mimarlık ve sanat birlikteliği iyice azalmaya başlamıştır. Yine de 1980’den günümüze kadar olan süreçte sınırlı da olsa -kimi 1960’lardan itibaren bu alanda zaten faal olan- kadın sanatçıların üretmeye devam ettikleri görülür. 1980’de İstanbul Tatbiki Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Seramik ve Heykel bölümünden mezun olan Sühendan Uluğ, bu birliktelik alanına özgün eserleriyle katkıda bulunmuş bir sanatçıdır. Çeşitli yapılarda farklı aktörlerle işbirliği yaparak seramik ve mozaik özgün panolar tasarlayan Uluğ, değişik ölçeklerdeki ürün tasarımları ve resimleriyle sanat hayatını sürdürmüştür.

Ancak İstanbul’da devam eden rant odaklı kentsel dönüşüm faaliyetlerinde yasal mevzuattaki eksiklikler ve eser sahiplerinin haklarını gözetememeleri gibi nedenlerle bu birlikteliğin örnekleri hızla yok olmaktadır. Sühendan Uluğ’un

* Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Restorasyon Anabilim Dalı.

e-posta: cifci@yildiz.edu.tr

ORCID: 0000-0003-0926-2413

** Dr. Öğr. Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi, Mimarlık ve Sanat Fakültesi.

e-posta: hande.tulum@arc.bau.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2624-4025



panoları da bu durumdan etkilenmiştir. Bu yazıyla literatürde yer almayan bir kadın sanatçının tanıtılmasına; ayrıca benzer birlikteliklerin ve sanat eserlerinin değerlerinin anlaşılması ve korunabilmeleri için neler yapılabileceğinin ele alınmasına çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık, Sanat, İstanbul, Seramik, Sühendan Uluğ, Koruma.

ABSTRACT

Postwar conditions effected the fields of art and architecture, the construction of modernist buildings that fits with the spirit of the era had accelerated. However modernist architectural products that started to become partially standard due to the rapid production process started to be criticized and the integration of art and architecture was introduced as an original solution. After 1950, the reflections of the integration in the architectural practice were seen in Turkey as other countries. This was related with cultural politics, the artists who were not sponsored by the government started to collaborate with architects and many examples that show the integration popped up between 1950s and 1980s. In this period, in addition to male artists, female artists were active but they were not emphasized.

The integration started to lose its impact in 1980s because of the fact that the artists had started to have different opportunities due to the expression and presentation. Also, some of the female artists -some of whom had been active since 1960s- continued to practice since 1980s in a limited way. Sühendan Uluğ who had graduated from Istanbul State School of Applied Fine Arts in 1980 is one of the artists who had contributed to the integration through her unique works. Uluğ who had designed unique ceramic, mosaic wall panels for many buildings through a collaboration with different actors had practiced with her product designs in different scales and paintings. However the showcases of the integration are being vanished in Istanbul, as a result of severe urban transformation process and conservation problems. Uluğ's panels had been also effected by this process. Through this study, it is aimed to introduce the artist that had not been emphasized yet and highlight the importance of the integration and similar showcases, the possible scenarios for conservation.

Keywords: Architecture, Art, İstanbul, Ceramic, Sühendan Uluğ, Conservation.

GİRİŞ

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, pek çok ülkede, politik, ekonomik, sosyal değişimler söz konusu olmuş ve bu değişimler, ülkelerin kültürel yaşamı, sanat ve mimarlık pratiğini oldukça etkilemiştir. İdil Erkol, savaş sonrasında birçok yapının yıkılmasının hızlı ve seri bir biçimde yapı üretme gerekliliğine neden olduğunu belirtir. Erkol'a göre, bu nedenle bu dönemde rasyonel formüller ve modernist yaklaşımlar izlenir (Erkol 2009: 18). Ancak bu yaklaşımlarda zamanla daha az eleştirel bir yapı üretimi söz konusu olmaya başlar (Earle 2009: 167). Ezgi Yavuz'a göre, savaş sonrası dönemde modern mimarlık, yer ve kimlik ile ilişki kurma gibi dönemin güncel ihtiyaçlarına ve koşullarına uyum sağlayamadığı için sıklıkla eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin önemli bir bölümü, modern mimarlığın insan duyularına ve estetik ihtiyaçlara yeterli vurguyu yapmamasından kaynaklanmaktadır (Yavuz 2017: 57).

Bu noktada, birçok ülkede, bu duruma ilişkin çözüm önerileri geliştirilmeye çalışılır. Bu önerilerin en önemlilerinden birisi de mimar ve sanatçı(lar) arasındaki işbirliğine dayanan mimarlık ve sanat birlikteliği olarak adlandırılan eğilimdir. Yavuz, mimarlıkta sanattan yarar sağlama fikrini şöyle ele alır:

“Mimarlık ortamının içinde bulunduğu bir çıkmaz olarak tariflenen, işlevsel ile insanlı yaklaşım arasındaki gerilimde sanat eserlerindeki ifade dilinin yerel referanslar içermesi ve böylelikle geçmişe ait ortak bir bağı işaret ederek aidiyet duygusu oluşturmaya, mimarlığın toplumla ilişki kurma ideali içinde etken ve uzlaştırıcı bir rol üstlenmesini sağlamıştır.” (Yavuz 2017: 56).

Ezgi Yavuz'un mimarlık ve toplum arasında bir diyalog olarak değerlendirdiği mimarlık ve sanat birlikteliği, Horacio Torrent tarafından dört farklı tipte tanımlanır: Birinci tipte, ortak bir alanın paylaşılması söz konusudur. Kamusal alanda bir heykelin bir yapının bahçesinde bulunması ile aynı alanı paylaşması buna örnektir. Burada, çoğu zaman, inşa sonrası bir süreç söz konusudur ve bu yüzden Torrent, birlikteliğin güçlü olmayan bir ilişkiye işaret ettiğini belirtir. İkinci tipte, yapı cephelerindeki duvar resimleri örneğinde olduğu gibi mimarlık taval olarak kullanılır. Üçüncü tip, vitray bir pencerenin yarattığı etkideki gibi bir atmosfer oluşturma fikri ile ilintilidir. Bu etki, Torrent'e göre mimarlık-sanat birlikteliğinden ziyade süsleme ya da dekorasyon olarak düşünülmelidir. Dördüncü tipte ise mimarlığın, mekânın ve sanat ürününün birbirine bağlanması, adeta yapışması söz konusudur. Bu yüzden Torrent bu tipi, mimarlık ve sanat birlikteliğinin en başarılı hali olarak değerlendirir (Torrent 2010: 9).

Mimarlık ve sanat birlikteliği eğilimine örnek verilebilecek 1958 Brüksel Expo'sundaki Türk Pavyonu, Mim Apartmanı, Başak Sigorta Binası gibi projeleriyle de bilinen Utarit İzgi'ye göre mimarlık ve plastik sanatlar bir bütünü oluşturur. İzgi, mimarlık ve sanat birlikteliğinde üç farklı yaklaşımdan bahsedileceğini belirtir. İlkinde, tasarımcı hem mimar hem sanatçı rolündedir. Le Corbusier bu bağlamda bir örnek olabilir. İkinci yaklaşımda, tasarım sürecinin başlangıcından itibaren, sanatçı ve mimarlardan oluşan, birlikte çalışan bir ekip söz konusudur. Üçüncü yaklaşımda ise mimar, tasarım sürecini tamamladıktan sonra sanatçıya çalışması için bir alan verir. Bu, İzgi tarafından, mimarlık ve sanat birlikteliğindeki “son şans” olarak görülür ve yine İzgi Türkiye'deki projelerde, genellikle üçüncü yaklaşımın hakim yaklaşım olduğunu belirtir (İzgi 1999: 14).

Ela Kaçel ise mimarlık ve sanat birlikteliği konusunda farklı hususlara dikkat çeker. Örneğin, mimarın, bu birliktelikte aşırı baskın bir rolünün olmasının hüsrana uğrattığı bir unsur olduğunun altını çizer. Bir başka konu ise, mimarın, müşteri ve sanatçı arasında edinmek zorunda olduğu ara bulucu rolüdür. Kaçel'e göre, müşterinin sanat eserlerine karşı olan sınırlı ilgisi, mimarlık ve sanat birlikteliğini güçleştiren bir durumdur (Kaçel 2016: 228).

20. yüzyılın erken dönemlerinden itibaren söz konusu olan bu eğilim, pek çok ülkede İkinci Dünya Savaşı sonrasında kendisine daha üretken bir zemin bulmuş (Yavuz 2015: 75) ve bu dönemde, çeşitli kamusal örnekler ve konut yapıları aracılığıyla karşımıza çıkmıştır. Bu birliktelik ayrıca Erkol'a göre, modernizmin özgülleştirilmesini sağlayan etkenlerden biri de olmuştur (Erkol 2009: 18). Yine bu dönemde, birçok ülke, Ela Kaçel'in de belirttiği üzere, sanatı uluslararası politikalarını yansıtmak ve yüceltmek için bir araç olarak kullanmıştır. Bunun yansımaları da özellikle uluslararası fuarlarda görülebilir¹. Ancak farklı kamu ve konut yapılarında da birlikteliğin temsiline sıklıkla rastlanır.

1950-1980 Tarihleri Arasında Türkiye'de Mimarlık ve Sanat Birlikteliği

Farklı coğrafyalarda, farklı nedenlerle karşımıza çıkan mimarlık ve sanat birlikteliği, Sibel Bozdoğan ve Esra Akcan'a göre, Meksika ve Latin Amerika gibi bazı bölgelerde, bölgenin kültürel ve ulusal kimliğiyle entegre olur ve buradaki ülkelerde, modern mimarlık üretimindeki ulusal kimlik kaybı endişesinin giderilmesine yardım eder. Bu ülkelerden biri de Türkiye'dir (Bozdoğan ve Akcan 2012: 130). Türkiye'de mimarlık ve sanat ilişkisi değerlendirildiğinde, Lido Yüzme Havuzu (1944) (Cengizkan 2002: 232) ve bir yarışma aracılığıyla

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Bancı 2009 ve Bozdoğan 2006.

(1952) pek çok sanat eserine kavuşan Anıtkabir (Wilson 2016: 206), gibi öncül örneklerle rastlanır. Kaçel, bu örneklerin sembolik ve figüratif sanat eserlerini içerdiğini, 20.yüzyılın ikinci yarısında ise bu durumun kimi örneklerde değişeceğini belirtir (Kaçel 2016: 220).

20. yüzyılın ikinci yarısında, Türkiye’de, Demokrat Parti’nin 1950’de iktidara gelişiyle, özellikle sosyal ve kültürel politikalarda pek çok değişiklik yapıldığı ve ülkede, modernizasyon sürecinin, savaş öncesine göre oldukça farklı bir biçimde yorumlandığı görülür. Örneğin kültürel ve sanatsal politikaların planlandığı 1923-1945 dönemi büyük ölçüde geride kalmış ve Demokrat Parti, modernleşme sürecinde, tarım ve ekonomiye vurgu yapan bir politika benimsemiştir (Yasa Yaman 1998: 96). Türkiye’nin Marshall Yardımı’ndan yararlanmasının ve NATO’ya kabulünün, Türkiye ve Amerika arasında yakın ilişkiler kurulmasına neden olduğu söylenebilir (Kahraman 2010: 192). Bu durum, eş zamanlı olarak Türkiye’nin “küçük Amerika” olma arzusuna yaklaşması ile sonuçlanır. Böylece daha önceki yıllarda izlenen Batı merkezli ve Avrupa odaklı kültürel politikaların odağı Amerika olarak değişmiş ve mimarlık pratiğinde Amerika’dan ithal bir modernizm söz konusu olmaya başlamıştır (Bozdoğan 2010: 410).

Yine 1950’li yıllarda, Demokrat Parti’nin tarıma dayalı politikalarının bir sonucu olarak köylerden büyük kentlere kitlesel bir göç dalgası yaşanmıştır (Balamir 2003:18). Bu göç dalgası yapı üretimine talebi arttırmıştır. (Tekeli 2010: 48). Ayrıca bu dönemde, Demokrat Parti’nin kentsel müdahaleleri ve yenileme politikaları da büyük ölçekli yıkımlara neden olmuştur (Bozdoğan 2018: 17). Bu nedenlerden ötürü, hızlı ve seri bir mimarlık pratiğine ihtiyaç duyulmuştur. Türkiye’nin “küçük Amerika” öykünmesini modern mimarlık üzerinden göstermesiyle modern mimarlık ürünleri hızlı bir şekilde tasarlanıp inşa edilmiştir. Bu durum ise, İkinci Dünya Savaşı sonrasında pek çok ülkenin yaşadığı bir sorunu beraberinde getirmiş; plan, cephe, kompozisyon bağlamında, birbirine benzeyen yapıların artması, yer ve kimlik ile mimarlığın ilişkisinin sorgulatmıştır (Yavuz 2015: 229).

Bu sorgulamada modern mimarlık pratiği Türkiye’de farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır. Ela Kaçel, modernizasyon sürecini, eleştirel (*good sense*) ve eleştirel olmayan (*common sense*) olarak ikiye ayırır (Kaçel 2009: 65). “Eleştirel olmayan”, hızlı yapı üretim ihtiyacına cevap vermek amacıyla benzer cephe ve plan kurgulu yapılar üzerinden ilerler (Kaçel 2010: 167). Eleştirel olmayan modernizmi, Didem Yavuz, 1950’li yıllarda, kimlik, kişilik gibi hususları yeterince yansıtmadığı için eleştirir. Yavuz’a göre, Türkiye’de 1950-1970 aralığında, mimarlık ürünleri için üretilen

sanat işlerinde Anadolu odaklı folklorik temaların baskın biçimde ele alınması dikkat çekicidir (Yavuz 2008: 71).

Ezgi Yavuz, 20.yüzyılın ortalarında, mimarlık ve sanat alanındaki pek çok figürün, birliktelik ya da işbirliği konusunda, uluslararası arenada, hem çeşitli söylemler oluşturduğunun hem de bu söylemlere pratik, üretken bir alan yaratmaya çalıştığının altını çizer (Yavuz 2020: 43). Yavuz, bu noktada, Türkiye’de de benzer bir durumun söz konusu olduğuna, mimarlık ve sanat birlikteliği fikrinin ve pratiğinin mevcudiyetine işaret eder (Yavuz 2015: 85).

Bu dönemde, bu birliktelik kavramına, sanat perspektifinden bakıldığında, Demokrat Parti’nin az sayıda kültür, sanat etkinliği düzenlemesinin önemli bir etken olduğu görülür (Yaman 1998: 96). Sanat çevreleri bu duruma ilişkin yeni formüller geliştirmeye başlar. İktidarın globalleşme politikaları bu noktada önem kazanır. Çünkü sanatçılar, globalleşme fikrinden hareketle, diğer ülkeleri ziyaret edip sanat dünyasındaki gelişmeleri izlemeye ve bu gelişmeleri Türkiye’de temsil etmeye çalışır (Yasa Yaman 1998: 131). Örneğin seramik sanatçısı Füreya Koral, 1957 yılında Meksika’ya gidip Aztek, Maya kültürlerini tanıma fırsatı elde eder (Aliotti ve Şaşmaz 2017: 23). İsviçre ve Fransa’da da seramik deneyimleri olan Koral, Meksika’daki mimarlık ve sanat birlikteliğinin en önemli ürünlerinden olan büyük seramik panoları görüp bu panolardan oldukça etkilenir (Can 2018: 43). Bunun devamında, Türkiye sanatçıları tarafından çeşitli bienal ve sergilerde temsil edilmeye başlar (Bara 1956: 15).

Ayrıca yine bu dönemde sanatçılar çeşitli dernekler (Helikon Sanat Derneği) ve gruplar (On’lar Grubu) kurarak sanat ve kültür ortamını beslemiştir. Sanatçıların kurduğu bu grup ve derneklerle birlikte ilişkiler güçlenmiş ve birlikte hareket etme bilinci vurgulanmıştır (Yasa Yaman 1998: 98). Bu durum, Ezgi Yavuz’un değindiği, mimarlık ve sanat birlikteliği ile işbirliği fikrinin pratik bir alan arayışının bir kanıtı olarak ele alınabilir. Yavuz, bu alan arayışına örnek olarak Grup Espas, Kare Metal gibi çeşitli oluşumları gösterir (Yavuz 2015: 117). Bu oluşumlarda, sanatçılar ve mimarlar, kişisel ya da profesyonel ilişkiler kurarak bir araya gelmiş ve mimarlık ve sanat birlikteliği ortak hedefinde ilerlemiştir (Erkol 2009: 269).

Bunun sonucunda, Füreya Koral, Sadi Diren, Ercüment Kalmık gibi sanatçılar hem devlet tarafından ekonomik olarak desteklenmediklerinden hem de uluslararası arenada sanatın mimarlık pratiğindeki görünürlüğünden etkilendiklerinden mimarlarla iş birliği yapmaya sıcak bakmıştır. Öte yandan Utarit İzgi, Abdurrahman Hancı

gibi kimi mimarlar da mimarlık pratiğine farklı bir yaklaşım getirebilmek için sanatçılarla iş birliği yapmaya gönüllü olmuştur. Böylece Türkiye’de 1950-1980’ler arasında, azımsanmayacak ölçüde mimarlık ve sanat birlikteliğine örnek olabilecek ürüne rastlanabilmektedir.

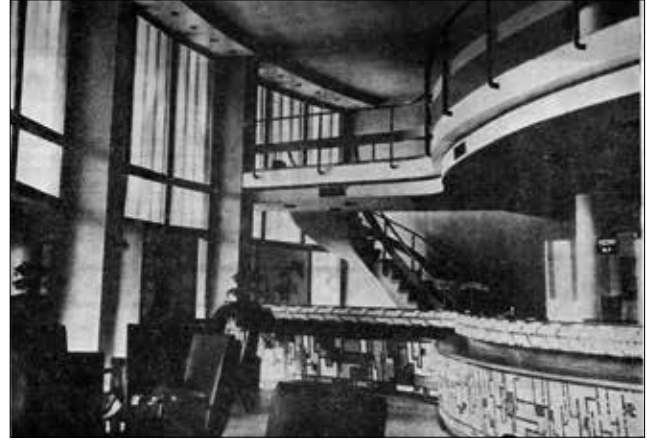
1950’li yıllarda mimarlık ve sanat birlikteliği kapsamında karşımıza sıklıkla seramik malzeme çıkar. Bu dönemde, seramik konusunda önemli atılımlar, seri üretim ve şekillendirme bağlamında önemli gelişmeler olmuştur. Ayrıca Özgür Ceren Can’ın belirttiği üzere, 1950’li yıllarda, duvar yüzeyleri tuval gibi değerlendirilmiştir (Can 2018: 55). 1960’lı ve 1970’li yıllarda da bu durum artarak devam etmiş, ayrıca bu dönemde sanatçılar, yukarıda da bahsedildiği gibi hem eğitim, hem de gezi amaçlı yurt dışına gitmişler veya özellikle gönderilmişlerdir. Bu sanatçılar, bu dönemde seramik panoları farklı biçimlerde yorumlamış, çoğul bir sanatsal anlatım dili ortaya çıkmış (Can 2018: 49) ve pek çok pano, pek çok yapıya kazandırılmıştır (Mutlu 2016: 5). Dönemi örnekleyen bu panolarda geniş yüzeylerin değerlendirildiği, güçlü renklerin hakim olduğu ve hatta yapıda izlenen mimari dil ile ilişki kurulduğu görülür.

1950-1980 aralığında, mimarlık ve sanat birlikteliğinde önemli rolü olan sanatçılar incelendiğinde ise kadın sanatçıların rolü yadsınamaz. Bunların en önemlilerinden olan Füreyâ Koral, Utarit İzgi, Doğan Tekeli&Sami Sisa gibi pek çok mimarla iş birliği yapmış ve İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (1963), Anafartalar Çarşısı (1967) gibi kamusal yapılara ve Mim Apartmanı (1963), Adnan Kunt Evi (1964) gibi konut yapılarına/apartmanlara pek çok seramik pano, seramik şömine, seramik sehpa, seramik tabak hazırlamıştır².

Koral’ın bu noktada motivasyonu, sanatın yaşamın bir parçası haline gelmesi gerektiğine duyduğu inançtır (Aliotti ve Şaşmazer 2017: 421). Füreyâ Koral bu duygusunu, belki de pek çok farklı sanatçıyı etkileyecek şu sözlerle yeğeni ile paylaşmıştır:

“Sanat eserlerinin müzelerde hapsolmeması gerek. Bu eserler toplumun her kesimi tarafından benimsenmeli, insanlarla birlikte yaşamalı, nefes almalı, onların bir parçası olmalı ki sanatçılar ve sanatseverler çoğalsın” (Aliotti ve Şaşmazer 2017: 24).

Bu dönemde Koral’dan başka Mediha Akarsu, Seniye Fenmen, Jale Yılmazbaşar, Nasip İyem, Ruzin Gerçin Galatalı, Gencay Kasapçı etkin kadın sanatçılara da rastlanır. Bu sanatçılar, büyük ölçekli kamusal yapılardaki sanat ürünleri için genellikle bir yarışma için seçilirken konut/apartman gibi yapılarda çoğu zaman mimarla olan etkileşimlerinden ya da ürünlerinin bu mimarlara önerilmesiyle mimarlık ve sanat birlikteliğinde yer



Fotoğraf 1: Mediha Akarsu’nun Türkiye İş Bankası A. Ş. Kadıköy Şube ve Lojman Binası için tasarladığı seramik bankosu / *The ceramic information desk designed by Mediha Akarsu for Is Bank Branch and Housing, Kadıköy* (“Türkiye İş Bankası A. Ş. Kadıköy Şube ve Lojman Binası”, *Arkitekt, Cumhuriyet Publishers, No: 287, p. 51-55*).



Fotoğraf 2: Mediha Akarsu’nun Muammer Karaca Evi’nde yaptığı kuş motifleri / *The bird motifs that Mediha Akarsu created for Muammer Karaca House* (URL 1 https://docomomo.ozyegin.edu.tr/sites/docomomo.ozyegin.edu.tr/files/umut_sumnu-ehat_caglar-muammer_karaca_evi.pdf).

almışlardır (Tulum 2018: 418-419). Bu figürlerin üretim pratikleri incelendiğinde, soyut, figüratif, yerel, karma gibi pek çok sanatsal yaklaşımla karşılaşılır. Kimi zaman ise sanatçı geometrik bir dil izlerken kimi zaman figüratif bir yaklaşımı takip eder. Bunlardan biri, mimar Perran Doğancı ile Türkiye İş Bankası Kadıköy Şubesi’nde (1957) ve Muammer Karaca Evi’nde (1957) birlikte çalışan seramik sanatçısı Mediha Akarsu’dur. Sanatçı, banka yapısında, müşteri holününün seramik bankosunda

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Tulum 2018.



Fotoğraf 3: Kadıköy'deki Cemal Bey Apartmanı'nda Nasip İyem tasarımı pano (Yazarların Arşivi, Haziran 2017) / *Ceramic Wall panel of Nasip İyem for Cemal Bey Apartment, Kadıköy (Authors' Archive, June 2017).*



Fotoğraf 4: Nasip İyem tasarımı seramik panonun genel görünümü (Yazarların Arşivi, Haziran 2017) / *General view of ceramic wall panel designed by Nasip İyem (Authors' Archive, June 2017).*

geometrik, soyut bir kompozisyon hazırlarken (Foto. 1), Muammer Karaca Evi'nde ise merdiven duvarını kuş motifleriyle bezemiş (Foto. 2) yine evde bulunan şöminede de horoz figürüne yer vermiştir³.

Buna karşın çoğu zaman soyut kompozisyonu izleyen kadın sanatçılar da vardır. Bunlardan biri olan Seniye Fenmen, pek çok sanatçının dahil olduğu Anafartalar Çarşısı için iç mekânda soyut, serbest kesimli, çizgisel ve satışı arttırmak adına renkli panolar üretmiştir. Sanatçı ayrıca Koral gibi T.B.M.M. için sehpa tasarımlarına imza atmıştır (Can 2018: 224). 1950-1980 aralığında oldukça popüler ve aktif olan bir diğer figür ise seramik sanatçısı Jale Yılmazbaşar'dır. Sanatçı özellikle İzmir Efes Oteli (1964), Tarabya Oteli (1966), Yalova Aydın İş Hanı (1966) gibi pek çok kamusal yapıda seramik panolar yapmıştır. Yılmazbaşar, panolarında farklı temalar ve kompozisyonlar izlemiş ancak hep rölyef etkisini oluşturmaya odaklanmıştır (Yılmazbaşar 2006: 41). Kendisi diğer kadın sanatçılardan, çalışmalarını kitaplaştırması, arşivlemesi ve hatta sosyal medyadan

paylaşması bağlamında da ayrılır. Bu noktada, diğerlerine kıyasla Yılmazbaşar'a ait pek çok sanat yapıtına, mimarlık ve sanat birlikteliğindeki rolüne ilişkin pek çok belgeye ve fotoğrafa ulaşmak oldukça olağandır.

Bu tarih aralığında etkin olan başka bir kadın sanatçı ise Nasip İyem'dir. İyem, İstanbul Büyük Tarabya Oteli (1965), İzmir Efes Oteli gibi pek çok yapı için seramik pano hazırlamıştır (URL 2). Bu panoların bir kısmında, figüratif, tarihsel, yerel ve etnik kompozisyonlar tercih ederken bir kısmında soyut, geometrik, çok renkli yaklaşımlara yer verir. *"Ancak sevdiği işi yapan insan özgürdür"* (Ulus 1990: 12) düsturuyla hareket eden İyem, konut/apartman yapıları için de pano tasarlamış olmalıdır. Örneğin Kadıköy'de bulunan Cemal Bey Apartmanı'ndaki 1968 tarihli imzalı panosu bunlardan biridir (Foto. 3-4). Ancak bu panolar, sanatçının biyografisinde ya da literatürde yer almaz. Elbette bu durum, yalnızca Nasip İyem'e özgü olmayıp pek çok farklı sanatçı için de söz konusudur.

Yakın geçmişte, mimarlık ve sanat birlikteliği konusunda, çeşitli araştırmacılar tarafından derinlemesine analizler içeren çalışmalar yapılmıştır. Ancak hala bu konuda odaklanılmamış figürler ve sanat eserleri vardır. Sanatsal

³ Figürler için bkz. https://docomomo.ozyegin.edu.tr/sites/docomomo.ozyegin.edu.tr/files/umut_sumnu-cihat_caglarumuammer_karaca_evi.pdf

çalışmalar apartmanların bir kısmı kentsel dönüşüm nedeniyle yıkıldığından günümüzde mevcut değildir. Bu hızlı dönüşüm devam ettiği için genel olarak mimarlık ve sanat birlikteliği örnekleri halen risk altındadır.

Henüz odaklanılmamış ve risk altındaki örnekler arasında, farklı kadın sanatçıların varlığından bahsedilebilir. Örneğin, ürün çeşitliliği gösteren kimi kadın sanatçıların literatürde ismine rastlanmamaktadır. Bunlardan biri de apartman, konut cephelerine seramik panolar tasarlayan ve konut iç mekânları için çeşitli uygulamalar yapan, 1980’li yıllardan itibaren aktif bir sanat hayatı yaşamış Sühendan Uluğ’dur. Kendisinin kişisel arşivi incelendiğinde, mimarlık ve sanat birlikteliği bağlamında ele alınmaya değer bir figür olduğu anlaşılır. Sühendan Uluğ, her ne kadar 1980’li yıllarda ürünler vermeye başlayan bir sanatçı olsa da, seramik eğitimi aldığı figürler arasında 1950-1980 aralığında ürünler veren, kendisini etkilemiş kişiler olması yazı kapsamında bu dönemin de incelenmesi gerektirmiştir. Ayrıca bu aralıkta, mimarlık ve sanat birlikteliği bağlamında pek çok ürün ortaya konulmasının Uluğ’u etkileyen başka bir unsur olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle yazının takip eden bölümünde, 1980 sonrası mimarlık ve sanat birlikteliği bağlamındaki gelişmelere ve bu alanda üreten kadın sanatçılara değinilmiştir.

1980 Sonrası Türkiye’de Sanat Ortamı, Mimarlık ve Sanat Birlikteliğindeki Kadın Sanatçılar

Türkiye’de, 1940’lı ve 1950’li yıllarda plastik sanatlar alanındaki arayışlar, yerellik, evrensellik tartışmaları ile başlamış olsa da 1980’lerden itibaren bu arayışlar, kendi varoluşsal problemlerini kavramsal yöntemlerle dünyaya daha açık bir biçimde aktaran, evrensel bir dile yakın ifade olanaklarına dönüşmüştür (Kıyar 2018: 52).

1980’li yılların ilk yarısı, neoliberal ekonomi politikalarının da etkisiyle, üretimlerin değer karşılığında alınıp satıldığı bir dönem olmuştur. Peş peşe açılan özel galeriler, banka destekli galerilerin ve kültür merkezlerinin kurulması, yerli sermayenin finansal katkısı, çağdaş sanatların yeni bir mecraya geçmeye başladığının habercisi olmuştur. 1980’lerin ikinci yarısında, Akademi tarafından düzenlenen “Yeni Eğilimler” ve benzer yarışmalı sergiler dışında, tamamı sanatçılar tarafından üstlenerek gerçekleştirilen sergiler de düzenlenmiştir. Bu sergilerden sonra sanatçılar bu kez başka bir oluşumla, yalnızca kavramsal ve mekâna dayalı ürünlerin sergilendiği sergiler gerçekleştirmiştir. 1987 yılında yapılan “1. İstanbul Bienali”, hibrit çalışan sanatçıların üretimleri için yeni bir alan bulması ve bu üretimlerine yeni bir isim (güncel sanat) vermeleri açısından oldukça önemlidir (Şentürk 2018: 7, 13).

1980’li yıllardan sonra ise iletişim olanaklarının daha verimli kullanılması ve gelişmesi ile artan küresel ilişkiler, güncel organizasyonlar, sanat hareketleri, alternatif, farklı mecralar ile kentli insanların hayatına dahil olmuştur (Kıyar 2018: 53). 1980’li yıllarda mekânsal imkânsızlıklar nedeniyle çağdaş sanat sergileri için kullanılan tarihi yapılar, 1990’lı yıllarda çağdaş sanatın popüler hale gelmesini sağlamakla birlikte yeni mekânsal denemeler açısından kısıtlı bir yaklaşım sunmuştur. 1990 sonrasında Türkiye’de kent olgusunun ön plana çıkması ile birlikte İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerin yanında ve merkez dışı sanat ortamlarının olduğu gözlemlenmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise çağdaş sanat, tarihsel mekânından çıkarak şehirle birlikte yaşamaya başlamış, önceki on yıldan farklı olarak mekâna göre tasarlanan ve uygulanan çağdaş sanat eserleri üretimi çağdaş sanatta mekân olgusunun yeniden ele alınmasını sağlamıştır. Kamusal sanat (*Public Art*), geleneksel mekân kavramının dışına çıkarak sanatı herkes için mümkün kılan bir şey haline getirmiştir (Bozkuş 2013: 82, 84).

2000’lerden itibaren çağdaş sanat müzelerinin kurulması sanat ortamını hareketlendirmiştir. Sürdürülebilirliklerini devlet finansmanı olmaksızın, alternatif fon kaynakları ile sağlamaya çalışan sanatçılar, maddi destek eksikliğinden dolayı zaman zaman mekânlarını terk etmek zorunda kalmıştır. Bu dönemde, kimi sanatçılar, “mekânsız” çalışmalarına devam ederken kimileri yeni mekânlara, platformlara taşınmış ve zorluklara rağmen sanatsal üretimlerine devam etmişlerdir (Şentürk 2018: 17, 30). 2000’li yıllar sonrasında ise Türkiye’de güncel sanat açısından müze ve galerinin dışında sanatın mekâna, kültürle ve toplumsal yapı ile ilişkiye girebileceği bir oluşum yaratmaya çalışılmıştır (Bozkuş 2013: 96).

1980 sonrasında yukarıda ana hatlarıyla aktarılan dinamiklerle şekillenen sanat ortamında duygu ve düşüncelerini, yaptıkları sanat eserlerini farklı alanlarda sergileyerek aktarmaya çalışan sanatçılardan bazıları gelen taleplerle, 1950-1980 aralığında olduğu gibi, mimarlık-sanat birlikteliğine katkı sunma olanağı da bulmuştur. Bu birlikteliğin devam etmesinin en önemli nedenlerinden birini mimar Cengiz Bektaş şöyle aktarır:

“Bir salona geliyorsunuz ne tarafa gideceğinizi şaşıırıyorsunuz diyelim. Ama orada birdenbire çok önemli bir duvar panosu var. İster istemez yüzünüzü oraya döndürürsünüz. O renkler çağırır sizi. Onu izlediğiniz zaman salonu bulursunuz” .

Bu noktada, sanat eserinin, bir mekânda öncül bir öge olduğu düşünülebilir. Bu bakımdan mimarlık ve sanat birlikteliğinin 1980 sonrası da karşımıza çıkması anlamlıdır (Kırca ve Üstündağ 2020: 293). Bu

Yıl	Mimar	Sanatçı	Eserin Konumu
1981		Hamiye Çolakoğlu	Bilkent Kütüphanesi
1981		Beril Anılanmert	Töbank Merkez Binası
1982		Jale Yılmabaşar	Milli Savunma Bakanlığı
1983		Hamiye Çolakoğlu	Cemil Özgür Tuğla Fabrikası
1984		Bingül Başarır	Anadolu Sigorta Müdürlüğü Bölge Binası
1985		Jale Yılmabaşar	Noramin
1985-87		Gülsün Erbil	Londra
1986		Jale Yılmabaşar	Koç Holding Girişi
		Jale Yılmabaşar	Halk Bankası
1988		Bingül Başarır	Universal Tütün Fabrikası
1989	Ersen Gürsel	Ferhan Taylan Erder	Erderler Evi
1992	Erkut Şahinbaş	Hamiye Çolakoğlu	Ihsan Doğramacı Evi
1993-07	Erkut Şahinbaş, İlham Selim Kural	Hamiye Çolakoğlu	Bilkent Üniversitesi, panolar
1992		Beril Anılanmert	Büyük Efes Oteli
1996	Ersen Gürsel	Ferhan Taylan Erder	Naibi Evi
1996		Hamiye Çolakoğlu	Uğur Mumcu Evi
2000		Beril Anılanmert	Silahlı Kuvvetler Rehabilitasyon Merkezi
2001		Beril Anılanmert	Kara Kuvvetleri Merkez Binası
2006		Bingül Başarır	Adnan Menderes Havalimanı Gelen Yolcu katı
2008		Zehra Çobanlı	Eskişehir Büyükşehir Belediye Binası

Çizelge 1: 1980 sonrasında uygulamalarına ulaşılabilen kadın sanatçıların eserleri (mimarın belirtilmediği yapılara, eserler sonradan eklenmiştir.)

dönemdeki kadın sanatçıların etkinlikleri incelenirse; bir kısmının sanatsal faaliyetlerine 1960'larda başladığı ve -neredeyse- günümüze kadar kamu yapılarında ya da konutlarda duvar panosu tasarladığı ve uyguladığı görülür. Bu sanatçılar arasında: Ayfer Karamani (1933-....), Hamiye Çolakoğlu (1934-2014), Candeğer Furtun (1936-....), Bingül Başarır (1938-.....), Ferhan Taylan Erder (1939-....), Jale Yılmabaşar (1939-...) Beril Anılanmert (1942-...), Gülsün Erbil (1948-...), Azade Köker (1949-....), Zehra Çobanlı (1958-....) gibi isimler sayılabilir (Çize. 1).

1980 sonrasında, sanatçılar kavramsal sanata odaklanmaya başlamış ve çağdaş sanat içindeki yerlerini sorgulamaya başlamıştır. Bu dönemde, elbette daha önceki yıllarda karşımıza çıkan kimi teknik engeller aşılmış, uluslararası bağlamda, sanat alanındaki gelişmeler daha yakından izlenebilmiştir. Böylece, pek çok sanatçı, çok farklı yaklaşımlara imza atmıştır. Bu sayede, mimarlık ve sanat birlikteliği konusunun, kimi örneklerde farklı biçimlerde yorumlanabilmesi söz konusu olmuştur (Çevik 2015: 90). Bu dönemde, birliktelik bağlamında, üretkenliklerinin ve sanatsal yaklaşımlarının anlaşılması adına çeşitli kadın sanatçıların uygulamalarına aşağıda kısaca değinilmiştir.

Bu sanatçılardan, Sabit Karamani'yle birlikte 20'den fazla seramik duvar panosu uygulaması⁴ yapan Ayfer Karamani (Zamanın İzinde Çağdaş Seramik Sergisi kataloğu 2012) kendisi ile yapılan 2016 tarihli bir söyleşide mimarlık ve sanat birlikteliğinde üretime 1950'lerin sonunda Beyoğlu'nda bir sütun kaplayarak başladıklarını ancak bu çalışmalarının yok olduğunu; Nişantaşı'nda 2-3 duvar üzerine yaptıkları işlerin de artık görünmediğini; Akbank'ın Galatasaray Şubesi için tasarladıkları panonun ise dışarıdan ve içeriden görünümünün zorlaştığını belirtir. Karamani ayrıca siparişi aldığı zaman ne iş yapacağını bildiğini; metrekareye bağlı olmakla birlikte üretimin en az 6 ay sürdüğünü; bu nedenle bir mimarla yaşadığı bir anlaşmazlık sonucu iş kaybettiğini; panoların fırına girmeden önce kesim ve numaralandırma işlerinin

⁴ Ayfer Karamani ve eşi Sabit Karamani'nin yaptığı duvar panoları arasında: Adana'da Sabancı Holding; İstanbul'da: Akbank Galatasaray, Valideçeşme ve Bebek Şubeleri; Osmanlı Bankası, Öğretmenler Bankası Mecidiyeköy ve Fındıklı Şubeleri; Sözen Oteli, Sheraton Oteli; Resteria Oteli; Gureba Hastanesi; Ayeks Yaş Fabrikası; Kandilli Rasathanesi; Ankara'da Etap-Altınel Oteli; Mersin Oteli ve Bodrum'da Turmen Oteli sayılabilir (URL 5). Sanatçının kızı Arzu Karamani Pekin, Karamani Seramik Atölyesi'ni devam ettirerek günümüzde de mimarlık alanında bazı uygulamalar gerçekleştirmektedir (URL 6).

tamamen eşi Sabit Karamani tarafından yapıldığını; yekpare parçaların Eczacıbaşı'nda piştiğini aktarır (URL 3). Bu noktada Karamani, hem mimarlık ve sanat birlikteliği kapsamındaki işlerinin akıbetini hem de süreçte yaşananları vurgulamıştır.

Kadın sanatçılar arasında bir başka önemli isim olan Hamiye Çolakoğlu'dur. Sanatçının güvercin betimlemeli büyük duvar panoları, Türkiye'de yeni seramiğin dekorasyon sanatındaki önemli örneklerindendir (Geze 2009: 25). Çolakoğlu'nun 1960'larda Ankara Ulus'taki Yıba Çarşısı'nın girişine yaptığı duvar panosuyla başlayan mimarlık-sanat birlikteliğini yansıtan üretimi 1976-2007 yılları arasında birçok kamu ve özel şirket binaları ile devam etmiştir⁵ (URL 4). 1983 yılında Hacettepe Üniversitesi'nde Seramik Bölümü'nü kuran Çolakoğlu, 2000'li yıllara kadar seramik duvar panoları tasarlamış ve uygulamıştır. Önemli eserleri arasında, Bilkent Kütüphanesi için hazırladığı "Evrende Barış Senfonisi" isimli eseri (1981), Cemil Özgür Tuğla Fabrikası'ndaki "Sümerlerden Günümüze" adlı panosu (1984) ve İhsan Doğramacı Evi için gerçekleştirdiği pano (1990) sayılabilir (Başbüyük 2019: 54).

Çolakoğlu'nu takiben bir başka önemli isim ise seramik çalışmalarına 1960 yılında İstanbul'da Füreya Koral'ın atölyesinde başlayan Bingül Başarır'dır (Diri 2014: 89). Başarır, kendisiyle yapılan bir söyleşide Türkiye'de, seramik sanatının zengin geçmişinin büyük bir şans olduğunu ve bu nedenle duvar seramiğine geçmesinin zor olmadığını; duvar panolarının yapımındaki en parlak dönemin 1960'larda yaşandığını; bu süreçte bir ekip çalışmasının söz konusu olduğunu ve yapının projesi safhasında sanatçı, mimar ve yapı sahibinin ortak bir çalışma yaptıklarını belirtir. Sanatçı ayrıca bu süreçte, kendi deneyimleri üzerinden bir değerlendirme yaparak zaman ve bedel konusunun tartışılmadığını; sanatçının olabildiğince özgür bırakıldığını; 1990'lı yıllarla birlikte ise yapının tamamlanmasına 1 ay kala sipariş verildiğini; yetersiz bir bedele yaptırılmak istendiğini ve bazen de ihale konusu olabildiğini söyler (Molva 1993: 87). Başarır alana katkısını ise: "Türkiye'de Füreya, Atilla, Jale, Cevdet ve ben duvar seramikleri çalışıyorduk. Bir anlamda bu alanda



Fotoğraf 5: Ferhan Taylan Erder'in Erderler Evi'ndeki panosu (1989) / Wall panel of Ferhan Taylan Erder for Erderler House (1989) (URL 11 <http://epamimarlik.com/tr/proje/erderler-evi>).

öncüyüz. Duvar panosunda Türkiye'de ilklerdenim⁶ sözleriyle diler getirir. Sanatçı, duvar panosu yaparken, hem mimariyle uyumunu hem de sanat eserinin olacağı mekânda yaşayacak insanları düşündüğünü ekler. Sanatçı ayrıca, panonun, kendisinin imzasını taşıyabilecek nitelikte olması gerektiğinin, mimariyle uyumunun ve kalıcılığının çok önemli olduğunun altını çizer (Diri 2014: 13, 98-99). Bingül Başarır, Anadolu Sigorta Müdürlüğü Bölge Binası (1984) ve Universal Tütün Fabrikası (1988) gibi az sayıda ama nitelikli işler yaptığını, tüm işlerinde mimarlarla uyumlu çalıştığını ve işleve de önem verdiğini vurgular (Can 2018: 200-202).

Seniye Fenmen'in kızı olan Ferhan Taylan Erder'in de 1989-2008 tarihleri arasında mimarlarla yaptığı çeşitli işbirlikleri ve mimarlık alanında üretimleri vardır. Sanatçı, mimar Ersen Gürsel ile Erderler Evi (1989) (Foto. 5) ve Naibi Evi (1996) projelerinde iş birliği

⁵ Hamiye Çolakoğlu'nun yukarıda bahsedilenler dışında bilinen panoları: Yüzme Havuzu Duvarı, Münih, Almanya (1976); Ankara'da C.H.P. Merkez Binası Giriş Duvarı Panosu (1978); Kara Kuvvetleri Karargâhı Duvar ve Friz Uygulaması (1984); Hilmi Bodur evi dış duvar uygulaması (1991); Uğur Mumcu evi dış duvar uygulaması (1996); Bilimin Işığı dış duvar panosu, Bilkent Üniversitesi (1997); Bilkent Üniversitesi Rektörlüğü Mühendislik Fakültesi giriş duvarı panosu (1998); Bilkent Üniversitesi Rektörlük Giriş Duvar Panosu (1999), Bilkent konferans salonu giriş duvar uygulamaları (2007) olarak sıralanabilir (URL 7).

⁶ Bingül Başarır'ın yukarıda sayılanlar dışında yaptığı duvar panoları arasında: Cumhurbaşkanlığı Yönetim Binası (Turgut Özal döneminde), TRT Arı Stüdyosu-Ankara (1968), TRT Genel Müdürlük Binası, Adnan Menderes Havalimanı Gelen Yolcu katı-İzmir (2006) vardır (Diri 2014: 177-178, 191; Molva 1993: 88-89). (Can 2018: 200).

yapmış ve bu konut projeleri için panolar tasarlamıştır⁷ (URL 8). Bu panolarda parçalı bir üretim söz konusudur.

Hem 1960-1980 aralığında hem de 1980 sonrasında üretken ve önemli bir figür ise yukarıda da bahsedilen Jale Yılmazbaşar'dır. Yılmazbaşar, Milli Savunma Bakanlığı (1982), Noramin İş Merkezi (1985), Koç Holding Girişi (1986) gibi pek çok yapı ve iç mekânda panolar uygulamıştır. 1990'lar ve 2000'lerde özel ve kamu yapılarında sanatsal çalışmaları yer bulmuş sanatçılar arasında Azade Köker⁸, İzmir, Ankara ve Bursa'daki eserleriyle Beril Anılanmert⁹; Eskişehir'deki yapıtıyla Zehra Çobanlı¹⁰ vardır.

Bu isimler arasında hem eğitimci hem de sanatçı olması nedeniyle Beril Anılanmert, Büyük Efes Otel (1992) ve Silahlı Kuvvetler Rehabilitasyon Merkezi (2000) için uyguladığı çalışmalarını öne çıkar. Anılanmert, duvar panolarının tema ve tasarımlarında sanatçının mimar ile görüş birliği içerisinde olmasını önemseydiğini; sanat eseri bir mimari projenin içinde yer aldığı panonun mimari ile, yapının işlevi ile bütünleşmesini ve pek çok ölçütü dikkate aldığını; yarışma ile alınan işlerde şartnamede belirtilen hususlara da uyulduğunu ifade etmiştir (Can 2018: 196-197).

Mimarlık ve sanat birlikteliği bağlamında değerlendirilebilecek ürünlerinde aynı zamanda mistik mesajlar da veren sanatçı Gülsün Erbil'in etnik bir ayaklanmadan etkilenerek hayata geçirdiği "Eşitlik-Uyum" (Londra) isimli mozaik panosu (1987) da bu seçkide anılabilir. Erbil ayrıca 2007 yılında benzer bir mesaj içeren bir mozaik pano (Büyükkada) gerçekleştirmiştir (Soylu 2013: 144).

1980 sonrası örnekler değerlendirildiğinde, 1980 öncesine oranla daha az ürünle karşılaşıldığı vurgulanmalıdır. Ayrıca 1980 öncesinde hem mimar hem sanatçı figürü, süreçte oldukça etkinken, 1980 sonrasında sanatçının ya da mimarın kimliğinden bahsedilmeyen örneklerle karşılaşırız. Sanatçı Cevdet Altuğ (1925-1994) 1960'ların

ikinci yarısından 1970'li yılların ilk yarısına dek pek çok yapıya pano yapıldığının altını çizer ve bu durumun dönemin politik zemini ile ilişkili olduğunu savunur. Altuğ'a göre, politik ve ekonomik yapı değiştikçe, mimarlık ve sanat birlikteliğinin yapılarda yer alma sıklığı da azalır (Can 2018: 103). Aslında 1970'li yılların sonunda, bütçeden sanat eserlerine bir pay ayırılmasını savunan yasa önerileri olsa da ne yazık ki bu öneriler hayata geçmemiş (Yavuz 2020: 169) ve 1980 sonrasında daha az örnekle karşılaşılmıştır.

Bu örneklerin günümüzdeki durumlarına bakıldığında ise bazı eserlerin kullanıcı müdahaleleri nedeniyle korunamadıkları görülür. Bu koruma meselesi karşısında, sanatçılar üzüntülerini dile getirir. Örneğin Beril Anılanmert, kent ile bütünleşmiş mimari ve sanat eserlerinin yok edilişi ya da yerlerinden taşınmasının, kentin kimliğini oluşturan tarihsel ve doğal çevrenin niteliklerinin yok olmasına, yaşam belgelerinin kaybolmasına, kentlinin en doğal hakkı olan geçmişleri ile yaşama haklarının, kültürlerinin elinden alınmasına neden olduğunu belirtmiştir. Kendisi kamusal alanda yer alan sanat çalışmalarını ilgili hukuki haklarını koruyamadığını da eklemiştir (Can 2018: 199). Bingül Başarır, Anadolu Sigorta yapısında yıkılan panosu için konuyu mahkemeye taşıdığını söylemiştir (Can 2018: 204). Ferhan Taylan Erder annesi Seniye Fenmen'in sanat eserleri ile ilgili hukuki haklarını aramayı düşündüğünü ifade etmiş (Can 2018: 214), Gülsün Erbil de zarar verilen Barış Panosu'nun hem verdiği mesaja hem de taşıdığı sanatsal değere saldırıldığını vurgulamıştır (URL 14).

Bir sonraki bölümde ele alınan kadın sanatçı Sühendan Uluğ'un çeşitli eserlerine de kullanıcı kararları ya da farklı nedenlerle günümüzde ulaşılamamaktadır. Yazı kapsamında, 1980 sonrasında sanat hayatına başlayan Uluğ'un mimarlık ve sanat birlikteliği bağlamında değerlendirilebilecek çalışmalarının incelenmesinden önce eğitim ve iş hayatına aşağıda kısaca değinilmiştir.

SÜHENDAN ULUĞ'UN EĞİTİM VE İŞ HAYATI

Sühendan Uluğ, 1971 yılında Diyarbakır Maarif Koleji'nde başladığı orta ve lise eğitimini sırasıyla Üsküdar Amerikan Kız Lisesi (1972), AFS bursuyla gittiği Cincinatti, Ohio ABD (1974) ve New Jersey'deki (1975) okullarda (high school) devam ettirdikten sonra 1976'da İstanbul'da Özel Doğu Lisesi'nde tamamlamıştır. Uluğ, lisans eğitimi için tercih ettiği İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (günümüzdeki adıyla Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi) Seramik ve Heykel bölümüne 1976

⁷ Ferhan Taylan Erder, ayrıca Mimar Ali Kural'ın Alaçatı, Değirmenaltı Çarşı Meydanı'na Türkiye ve Koreli sanatçılarla ortak bir seramik duvar panosunun (2008) organizasyon, katılım ve uygulamasında bulunmuştur (URL 9). Sanatçı, bir söyleşisinde bu panonun kültürel bir işbirliği olarak algılanması ve kalıcı olmasının amaçlandığını ifade etmiştir (URL 10).

⁸ Azade Köker'in Almanya ve İstanbul'da bazı kamusal alanda ve özel mülkiyetteki yapılarda çalışmaları olmuştur (URL 12).

⁹ Beril Anılanmert'in diğer duvar panoları: İş Bankası Merkez Binası (1974); Töbank Merkez Binası (1981); Kara Kuvvetleri Merkez Binası, Ankara (2001); "Anılar Duvarı", Seramik ve Tuğla Duvar Paneli, Bursa Belediyesi, Bursa (2003) olarak sıralanabilir (URL 13).

¹⁰ Zehra Çobanlı'nın Eskişehir Büyükşehir Belediye Binası (2008) ön duvarına yaptığı düzenleme yaklaşık 16 m²'lik bir alanı kaplayan seramik bir eserdir (Gezer 2009: 109).

yılında girmiş ve 1980’de mezun olmuştur¹¹. 1979-1980 yılları arasında T.C. Kültür Bakanlığı’nın rehberlik kursunu tamamlayan sanatçı 1976-1980 yılları arasında Alman ve İtalyan Kültür’ün dil kurslarına, 1989 yılında ise İtalya’da Perugia “Università Internazionale”de İtalyanca dil kursuna katılarak yabancı dil bilgisini pekiştirmiştir. Sanatçı 1979 yılında başladığı iş yaşamına 2003 yılına kadar aktif şekilde devam etmiştir (Çize. 2). Bu süreçte 1979-1980 yılları arasında Mehmet Ali Meriç Atölyesi’nde fayans dekoru ve seramik duvar panoları, 1980-1982 yıllarında özel hediyelikler yapmış; 1982-1988 yıllarında bireysel atölyesinde¹² seramik duvar panoları, şömine, heykel, fayans üzerine çalışmıştır. Uluğ, 1985’de İtalya’da Sicilya ve Floransa’da; 1989’da ise Paris’te sanat alanında araştırmalarda bulunmuştur.

Yıl	Mimar	Eserin Konumu
1980		Derya Apartmanı
1983		Uğur Apartmanı
1984	Agah Kuyucu	Fuat İmsık Villası
1984		Mağaza
198?		Epengle Kumaş Fabrikası
198?		Çiftehavuzlar, apartman
1985		Oktay Milor Evi

Çizelge 2. Mimarlık ve sanat birlikteliği bağlamında, Sühendan Uluğ’un bilinen eserleri (yalnızca bir projede, mimar bilgisine ulaşılmıştır.)

1988-1991 yıllarında turist rehberi olarak Türkiye’yi dolaşan sanatçı 1990-1993 yıllarında sanat atölyesi eğitmenliği ve çeşitli tasarımlar (kumaş-ipek-boyama, afiş, broşür ve giysi tasarımı, fuar uygulamaları) yapmış¹³; 1993-2002 yıllarında alçı model ve kalıp, mozaik, duvar tasarım uygulamaları da gerçekleştirdiği bireysel atölye çalışmalarına geri dönmüş, bir dönem havuz yüzeylerinin

¹¹ Ailesinde de resimle ilgilenen kişiler olan Uluğ, seramikle ilk olarak Amerika Birleşik Devletleri, lise 2 dönemi eğitimi sırasında tanışmış ve ürettiği parça ABD Ohio’da sergilenmiştir. Sanatçı üniversite ve yetenek sınavıyla girdiği Marmara Üniversitesi’nde çok iyi bir eğitim aldığı, 1. Sınıfta diğer dallardan öğrencilerle “Temel Sanatlar” gibi ortak derslerinin bulunduğunu, “Uygurlık Tarihi” hocasının Server Tanilli, torna hocasının Güngör Güner, seramik hocalarının Prof. Dr. Tankut Öktem, Jale Yılmazbaşar ve heykeltıraş Haluk Tezoner olduğunu; özellikle Öktem ile soyutlamalar çalıştığını, okulda çeşitli sırlarla, çamurun iyi uyum sağlaması için denemeler yaptığını, borlu ve kurşunlu, karışık sırlar kullandığını ifade etmiştir.

¹² Sanatçının 35 m2 kadar olan kişisel atölyesi Kadıköy, Feneryolu Mahallesi’nde eski adı Tuğlacıbaşı Çıkmazı’nda yer almaktaydı (Tuğlacıbaşı Camisi’ne yakın olduğu düşünülen sokağın günümüzdeki adı tespit edilememiştir).

¹³ Uluğ, 1991-1992 yılları arasında Antalya, Belek’te Clup Salima’da çeşitli yaratıcı sanatsal çalışmalar, 1994’te bir firmada kısıtlı programlarla bilgisayarda tasarım yapmıştır.

tasarımları üzerine çalışmıştır. 2002-2004 yılları arasında Yılmaz Demirağ Atölyesi’nde seramik ve cam füzyon uygulamaları yapan sanatçı, 2003 yılından itibaren resim alanındaki üretimini sürdürmektedir. Sühendan Uluğ, lisans eğitimi öncesinde 1975 yılında Ohio’da eyaletler arası düzenlenen bir sergide ilk kez seramik ve tekstil çalışmalarını sunmuştur. Lisans eğitimi sonrası 1986’da İtalya’nın Floransa kentinde¹⁴ “Il Punto” Sanat Galerisi’nde açtığı kişisel sergisinde seramik pano, heykel ve yağlıboya resimlerini sanatseverlerle paylaşmış ve eserleri özel bir koleksiyona girmiştir. 1988’de Akbank, Levent Sanat Galerisi’nde seramik pano ve gümüş heykellerini sergileyen ve yine özel bir koleksiyona giren sanatçı son olarak 2007’de Nişantaşı’nda “Starest Sanat Galerisi”ndeki sergiye katılmıştır (Sühendan Uluğ ile görüşme).

SÜHENDAN ULUĞ’UN MİMARLIK ALANINDAKİ ÇALIŞMALARI

Sanatçı mimarlık alanındaki üretimine ilk olarak öğrenci iken 1979’da bir başka sanatçının atölyesinde fayans dekoru ve seramik pano yaparak başlamıştır. 1982’de kendi atölyesini kurduğunda bu alandaki üretiminin iç cephe, fayans, yer kerosu ve şömine üzerine olduğunu; iç mekânda çalıştıktan sonra dış cephelerde de çalışmaya başladığını ifade etmiştir.

Mimar, iç mimar ve müteahhit tanışıklıkları ve daha önceki işlerin referanslarıyla ilerleyen bu süreçte mimar inşaat başladığı zaman sanatçıya haber vermiş, sanatçı çalışma alanının ölçülerini aldıktan sonra kağıt eskizlerle alternatifler sunmuş ve çoğu zaman¹⁵ mimarın seçimiyle Uluğ eserin üretimine geçmiştir. Mimarlar atölyede sınırları ve renkleri görme imkânı da bulmuştur.

İlhamını kendi resimlerinde ve kütüphanesindeki kaynaklarda bulduğunu ifade eden Uluğ, mimar ya da müteahhitin verdiği süre boyunca sözleşme olmadan genellikle söze ve güvene dayalı bir ilişkiyle işlerini tamamlamıştır. Bazı durumlarda doğrudan yapının sahibi ile iletişimde olan sanatçı özgün eserler dışında, minyatür gibi tarihsel geçmişi olan sanatlardan esinlenen siparişler aldığını ve o yönde de üretim yaptığını belirtmiştir. Sanatçı eserleri için gereken toprak, sır, boya, mozaik vb. malzemeleri en iyi yerlerden temin

¹⁴ Sanatçı, Floransa’daki sergisine gelen eleştirmenden ve sanatçılardan özellikle tornadan heykeliyle ilgili övgüler aldığını ve bir okuldan seramik alanında kendisine hocalık teklifi edildiğini ancak sürecin uzunluğu nedeniyle bu teklifi değerlendiremediğini söylemiştir.

¹⁵ Uluğ, kışın inşaatlar durduğundan işlerin yazın yoğunlaştığını, bir firmayı olduğundan aynı anda iki ayrı iş alamadığını, her sene bir mimar ya da müteahhitle çalışma imkânı bulunduğunu ifade etmiştir.

etmeye çalışmıştır¹⁶. Eserlerini üretirken bazı sanatçı arkadaşlarıyla işbirliği yapmış¹⁷, çırak ve ustalardan¹⁸ üretiminin çeşitli safhalarında destek almıştır.

Sühendan Uluğ'un yapı dış cephesinde yer alan en büyük özgün seramik çalışması Kadıköy, Kızıltoprak, Zühtüpaşa Sokak'ta mimar Agâh Kuyucu tarafından tasarlanan villanın giriş cephesinde, kapının iki yanında uzanan geometrik desenli, "Sühendan" imzalı, 1984 yılında gerçekleştirdiği soyut duvar panosudur (Foto. 6-11). Okuldan bir öğrencinin asistanlığıyla ürettiği bu eserde sanatçı siyah ve toprak tonlarında renkler kullanmış, Kapalıçarşı'dan aldığı halı tarağı ile "tırmık atarak" esere doku vermiştir. Sanatçı ile yapılan görüşmelerden ve sanatçının kişisel arşivindeki fotoğraflardan, mimar ve sanatçının süreçte birlikte çalıştıkları anlaşılır. Bu süreçte, mimar, sanatçıya çalışacağı duvarları işaret etmiş ve sanatçı ilgili duvar ölçüsünü aldıktan sonra tasarıma ilişkin eskizler yaparak uygulamayı gerçekleştirmiştir.

Mimarlık-sanat birlikteliği bağlamında, özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda karşımıza çıkan soyut, geometrik panolara, 1980'lerin ikinci yarısında bir yenisini ekleyen sanatçı, tasarım ve uygulama sürecinde kompozisyon, tema gibi hususlarda özgürce hareket edebilmiştir. Giriş boyunca, iki duvara yayılan seramik pano yapıyla bütünleşmiştir. Ancak soyut sanata bakış açısının 1960'lı yıllarda ve 1980'li yıllarda değişmediği görülür. Kuzgun Acar'ın İMÇ'deki panosunun "Kuşlar"a benzetilmek istenmesi gibi (Tulum 2018: 243), Uluğ'un da panosu ısrarla somut bir figüre benzetilmek istenmiş ve sanatçı



Fotoğraf 6: Uluğ ve okulundan bir öğrenci seramik panoyu üretirken (Sühendan Uluğ Arşivi, 1984) / *Uluğ and a student from her school during the process of ceramic panel production (Sühendan Uluğ Archive, 1984).*



Fotoğraf 7: Sait Usta seramik duvar panosunun montajında (Sühendan Uluğ Arşivi, 1984). / *Master Sait at ceramic wall panel's assembly (Sühendan Uluğ Archive, 1984).*



Fotoğraf 8: Sait Usta'nın oğlu olan çırak ve sanatçı seramik duvar panosunun montajında (Sühendan Uluğ Arşivi, 1984) / *Apprentice; master Sait's son and the artist at ceramic wall panel's installation (Sühendan Uluğ Archive, 1984)*

¹⁶ Sanatçı çamuru büyük miktarlarda, m² üzerinden ağırlığı hesaplayıp Haliç'teki Aslan Tuğla Fabrikası'ndan aldığını, sırları Eczacıbaşı'nın Tuzla'daki fabrikasından, boyaları (sıra katılan farkörperleri) Çanakkale Seramik'ten, cam mozaikleri BTB'nin Topkapı'daki fabrikasından temin ettiğini; ayrıca İspanya'dan ithal cam mozaiklerle de çalıştığını belirtmiştir.

¹⁷ Uluğ, İstanbul'da Epengle Kumaş Fabrikası'na Gül ön isimli arkadaşıyla büyük bir pano yapmıştır. Arkadaşının imzasını taşıyan pano, Ortaköy'de bir seramik atölyesinde, atölye küçük olduğundan parça parça yapılarak bitirilmiştir.

¹⁸ Sanatçı özellikle seramik pano yapımının fiziksel güç istediğini, günde 8 saat çalıştığını, meslek kazası geçirmediğini ancak çok yorucu bu süreçte hamuru havasını çıkarmak için yoğururken ve fırına yerleştirirken çırağından destek aldığını vurgulamıştır. Uluğ, eserlerinin yerleştirilmesi sırasında da deneyimli ustalardan yararlanmıştır. Örneğin montaj için beraber çalıştığı -sanatçının ifadesiyle "değerli bir usta" olan müteveffa Sait Usta, eskiden Beyoğlu'nda taş ustası olarak çalışmış ve Jale Yılmazbaşı'ın da yanında bulunmuştur. Seramik, fırında pişerken küçüldüğünden Uluğ, Sait Usta'nın panoların arkasındaki harcı çok iyi yaptığını; sığağa, donmaya karşı dayanıklı özel bir karışım hazırladığını; hatta cam atölyesinden aldığı ikinci el fırını Sait Usta'nın bir haftada dış karkasını koruyarak, içini tamamen yenilediğini ifade etmiştir. Sanatçı, ayrıca Necmettin Baş usta ile de çalışmış, bu usta da Uluğ'un fayanslarının krom nikel kasetlerini ve alçı aletlerini yapmıştır. Uluğ, Alparslan adlı çırağını tesadüfen bulduğunu, askere gidene kadar da onunla çalıştığını belirtmiştir.



Fotoğraf 9: Fuat İmsık villasının mimarı Agâh Kuyucu ile sanatçı (Sühendan Uluğ Arşivi, 1984) / *Fuat İmsık villa's architect Agâh Kuyucu and the artist (Sühendan Uluğ Archive, 1984).*



Fotoğraf 10: "Sühendan'84" imzalı seramik panodan detay (Sühendan Uluğ Arşivi, 1984) / *Ceramic Wall panel detail signed "Sühendan'84" (Sühendan Uluğ Archive, 1984).*



Fotoğraf 11: Uluğ'un tasarımı Kızıltoprak'taki Fuat Imsık villasının girişindeki seramik pano (Sühendan Uluğ Arşivi, 1984) / *Ceramic Wall panel design of Uluğ at Fuat Imsık Villa, in (Sühendan Uluğ Archive, 1984).*

her ne kadar figüratif bir çalışma yapmamış olsa da, bu sorulara cevap olarak, tasarlarken hiç düşünmese de panoyu “İstanbul Köprüsü’ne” benzettiğini belirtmiştir¹⁹. Sühendan Uluğ'un yapıdaki bu eseri ne yazık ki günümüzde mevcut değildir. Yerine 1996'da cam bir pano yapılmıştır.

Sanatçı aynı villanın sırsız fayanslarının sırlamasını yapmış, fayans dekorlarını sır üstü boyalarla da çalışmıştır. Uluğ'un bir diğer cephe çalışması Üsküdar, Sultantepe Mahallesi, Yeni Dünya Sokağı üzerindeki Derya Apartmanı (No: 27, günümüzde No: 11) cephesi için öğrenci iken, okul arkadaşı Efsun ile birlikte yaptığı “Sühendan Efsun 1980” imzalı seramik²⁰ panodur. Levni'nin iki minyatüründen yararlanarak çeşitli renkli ve şeffaf sırlarla ürettiği bu pano günümüze ulaşabilmiştir (Foto. 12-14). Panoda, çubuk (sucuk) tekniği kullanılmıştır.

Sanatçı, bu yapıdaki çalışmayı, doğrudan müteahhit talebiyle gerçekleştirmiştir. Müteahhitten bir pano uygulanmasını isteyen ise mimardır ancak mimar, burada, sanatçıyla dolaylı bir ilişki kurmuştur. Uluğ'a pano boyutları bildirilmiş ve düşey bir pano tasarlaması istenmiştir. Bu noktada, mimarlık ve sanat birlikteliğinde beklenen doğrudan iletişim ya da ilişkinin var olmadığı anlaşılır. Bu durum, panonun Imsık Villası'ndakinin aksine, yapıyı sarıp mekansal olarak tam anlamıyla bütünleşmemesine neden olmuştur.

¹⁹ Villanın sahibi İşveren Fuat Imsık, sanatçıya seramik panonun yoldan geçen yayalar tarafından ya da arabalarını durduranlar tarafından ilgiyle seyredildiğini ve bundan çok mutlu olduğunu belirtmiştir. Sanatçı büyük boyutlu bu eser için Göztepe Sanayi'de, üçüncü katta bir yer tuttuğunu eklemiştir.

²⁰ Sanatçının sunduğu eskizlerin işveren Mustafa Turanlı tarafından tercih edilmemesi üzerine kendisine gösterilen Levni tarafından yapılmış iki minyatürü beğenmesi sonucu öğrenci olan Uluğ, bu çalışmasında Osmanlı minyatüründen yararlanmıştı.



Fotoğraf 12: Uluğ'un Üsküdar'daki bir apartmanın giriş cephesindeki 1980 tarihli seramik panosu (Yazarların Arşivi, Temmuz 2020) / *1980 signed ceramic wall panel of Uluğ at the entrance façade of an apartment in Üsküdar (Authors' Archive, July 2020).*



Fotoğraf 13: Seramik panonun genel görünümü (Yazarların Arşivi, Temmuz 2020) / *General view of ceramic panel (Authors' Archive, July 2020).*



Fotoğraf 14: “Sühendan Efsun 1980” imzalı seramik panodan detay (Yazarların Arşivi, Temmuz 2020) / *Detail from the ceramic panel with the signature; “Sühendan Efsun 1980” (Authors' Archive, July 2020).*



Fotoğraf 15: Uluğ'un Fenerbahçe Mahallesi'nde bir apartman giriş holündeki seramik duvar panosundan detay (Sühendan Uluğ Arşivi, 1983) / *Ceramic wall panel of Uluğ at the entrance hall of an apartment at Fenerbahçe district (Sühendan Uluğ Archive, 1983).*



Fotoğraf 16: Aynı seramik duvar panosunun "Sühendan'83" imzalı III. Ahmet Çeşmesi ve Haydarpaşa Garı iç dekorasyonundan esinlenilmiş bölümü (Sühendan Uluğ Arşivi, 1983) / *Same ceramic wall panel part inspired from III. Ahmet Fountain and Haydarpaşa Railway Station interior decoration, signed "Sühendan'83" (Sühendan Uluğ Archive, 1983).*



Fotoğraf 17: Uluğ'un Oktay Milor villası için eski çini sobalardan kalıp olarak yaptığı şömine (Sühendan Uluğ Arşivi, 1985) / *Fireplace of Oktay Milor villa, made by making mold from old tiles' stove by Uluğ (Sühendan Uluğ Archive, 1985).*



Fotoğraf 18: Sanatçının İzmit'te bir mağaza için yaptığı Art-Nouveau esintili 1984 tarihli seramik sır üstü duvar panosu (Sühendan Uluğ Arşivi, 1984) / *Ceramic wall panel of the artist created for a shop at İzmit, inspired from Art-Nouveau style, dated back to 1984 (Sühendan Uluğ Archive, 1984).*



Fotoğraf 19: Sühendan Uluğ atölyesinde elinde sır dolu plastik enjektörle sırustü çalışma için kabartma yaparken (Sühendan Uluğ Arşivi, 1982) / *Sühendan Uluğ at her atelier, creating reliefs with a plastic injector (Sühendan Uluğ Archive, 1982).*



Fotoğraf 20: Sanatçının bir restoran için yaptığı BTB cam mozaik pano (Sühendan Uluğ Arşivi, 2001) / *BTB Mosaic panel for a restaurant created by the artist (Sühendan Uluğ Archive, 2001).*



Fotoğraf 21: Uluğ'un bir havuz için tasarladığı mozaik pano (Sühendan Uluğ Arşivi, 2001-2002) / *Mosaic panel designed by Uluğ for a pool (Sühendan Uluğ Archive, 2001-2002).*



Fotoğraf 22: Uluğ'un Fuat İmsık villası giriş merdivenleri için tasarladığı pano ile uyumlu saksılar (Sühendan Uluğ Arşivi, 1984) / *Harmonious pots with the panel, designed for Fuat İmsık Villa's entrance stair by the artist (Sühendan Uluğ Archive, 1984).*



Fotoğraf 23: Sanatçının modüler bahçe saksı tasarımları Fuat İmsık koleksiyonundadır (Sühendan Uluğ Arşivi, 1990) / *Modular garden pots designs of the artist, belonging to Fuat İmsık's collection (Sühendan Uluğ Archive, 1990).*



Fotoğraf 24: Uluğ'un tornadan çıkma bölünme-çoğalma temalı eseri (Sühendan Uluğ Arşivi). / *Art work of Uluğ with the inspiration of division, reproduction (Sühendan Uluğ Archive).*



Fotoğraf 25: Sanatçının tasarımı bir aydınlatma başlığı (Sühendan Uluğ Arşivi) / *Lighting element designed by the artist (Sühendan Uluğ Archive).*

Uluğ, apartmanların dış cephelerinde olduğu gibi iç cephelerinde de çalışmalar yapmıştır. Bayramoğlu soyadlı bir müteahhitin talebiyle, sanatçı Kadıköy, Fenerbahçe Mahallesi, Dr. Kazım Lakay Sokak'ta yer alan, Uğur Apartmanı'nın (No: 9) giriş holünün, sağ iç duvarına 35 m²'lik cami temalı bir pano tasarlamış, bu tasarımda Ayasofya'nın perspektifini temel almış, kubbelerinin yerine nazar boncuğu yapmıştır²¹ (Foto. 15-16). Bunun dışında Kadıköy, Çiftehavuzlar'da yine bir iç cephede "Ağaçlar Panosu" üretmiştir²².

Sanatçının bu tasarımları incelendiğinde, farklı teknik, tema ve kompozisyonlar kullandığı görülür. Pano dışında pek çok farklı yüzeyde de uygulama yapan Uluğ'un bu uygulamalarından birisi de şöminedir. Şömine tasarımı her ne kadar Batılılaşma döneminde İstanbul'daki nitelikli köşk, kasır ve saray gibi yapılarda görülen bir iç dekorasyon ögesi olsa da, 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren seramik sanatçıların ilgisini çekmeye başlamış ve Semahat Acuner, Mediha Akarsu ve Füreya Koral (Aliotti ve Şaşmazer 2017: 421) gibi sanatçılar şömine tasarımı gerçekleştirmiştir. Sühendan Uluğ da yeni tasarımların yanı sıra antika bir çini sobadan kalıplar alarak beraber çalıştığı Sait Usta ile Dragos'taki Oktay Milor Evi (Foto. 17) ve Kızıltoprak'taki Fuat Imsık Villası için birer şömine yapmıştır.

Panolarıyla, hem cephede hem de iç mekânda çalışmalar yapan ve mimarlık-sanat birlikteliğine katkıda bulunan Uluğ'un çalışmaları konut yapılarıyla sınırlı değildir. Sanatçı, ticari faaliyet gösteren bazı mağazaların girişlerine bitkisel desenli, Art-Nouveau sanatından esintiler taşıyan seramik panolar üreterek bu alanda da etkinlik göstermiştir (Foto. 18-19). Ayrıca cam mozaik pano tasarımları da yapmıştır (Foto. 20-21).

Bu üretimlerin dışında, sanatçı, farklı ölçekte ürün tasarımlarına da imza atmış ve tasarımlarındaki konu çeşitliliğini arttırmıştır. Bunlar arasında modüler saksı ve aydınlatma başlığı gibi fonksiyonel nesne tasarımları da vardır (Foto. 22-23). Örneğin modüler saksı grubunu, villa cephesine pano tasarladığı Fuat Imsık satın almıştır. Bu noktada sanatçının önceki işlerinde kurduğu ilişkileri sürdürdüğü ifade edilebilir.

Önceki tasarımlarında, hem figüratif hem de soyut, geometrik kompozisyonlar ve temalar gözlemleyebildiğimiz sanatçının, ürün tasarımlarında birim, modül, bölünme, çoğalma gibi farklı konuları

çalıştığı görülür (Foto. 24-25). Bu temalar Hamiye Çolakoğlu gibi sanatçıların eserlerinde de izlenebilir. Çolakoğlu'nun 1985 yılında gerçekleştirdiği Nene Hatun isimli modüler heykeli bu bağlamda önemli örneklerdendir (Başbüyük 2019: 46). Ürünlerinde, uyum, bütünlük, dinamizm gibi hususlara odaklanan Sühendan Uluğ'un eserlerindeki bu çeşitlilik, uzun yıllar süren sanat hayatında kolaylıkla izlenebilir.

DEĞERLENDİRME VE ÖNERİLER

Türkiye'de 1950'li yıllarda dönemin kültürel atmosferi sonucu ortaya çıkan modern mimarlık ürünleri ve mimarlık-sanat birlikteliğini yansıtan, çoğu tanınmış sanatçılara ait eserler, kent estetiğine ve kamusal alanda sanata önemli katkılar sunmuştur. 1950-1980 aralığındaki bu sanatsal üretimi özelde inceleyen araştırma ve yayınlardan dönemin arka planı, sanatçılar ve üretimleri hakkında pek çok bilgiye ulaşılabilir. Ancak 1980'li yıllardan itibaren sosyal yapı, ekonomi vb. etkenlere bağlı olarak sanat anlayışında yaşanan değişimle bu birliktelik eski ivmesi ve yoğunluğunu kaybetmiş; bir önceki döneme göre sınırlı taleplerle, az sayıdaki sanatçıyı kapsayan bir olguya dönüşmüştür.

Bu sanatçılar incelendiğinde, aralarında 1960'lardan itibaren üretim yapan kimi akademi mezunu, kimi alaylı, akademisyen olarak bir okulda ya da kendi atölyesinde eğitmenlik de yapan, ulusal ve uluslararası alanda ödüller almış Ayfer Karamani, Hamiye Çolakoğlu, Candeğer Furtun, Bingül Başarır, Ferhan Taylan Erder, Jale Yılmazbaşar, Beril Anılanmert, Gülsün Erbil, Azade Köker ve Zehra Çobanlı gibi önemli kadın sanatçılar olduğu görülür. Ulaşılabilen yayınlar incelendiğinde; adı geçen kadın sanatçıların 2000'lerin ilk 10 yıllık dilimine kadar kamuya ya da özel mülkiyete ait, farklı işlevli yapıların dış ya iç cephelerinde ağırlıklı olarak seramik panolar tasarladıkları tespit edilmiştir. Ancak literatürde kadın sanatçıların 1980 sonrası mimarlık-sanat birlikteliğindeki faaliyetlerini inceleyen çalışmalar sınırlı olduğundan bu dönemin daha ayrıntılı ve bütüncül olarak belgelenmesine ihtiyaç vardır.

2000'lerden itibaren çağdaş sanatın farklı platformlarda sunum olanaklarının artması; mimarların yeni yapı malzemeleri, teknikler ve biçimlerle üretimleri; toplumun kültürel değerlerindeki, estetik algılarındaki değişiklik vb. nedenlerle sanatçıların mimari ile ilişkileri kavramsal sanat odağında geçici yerleştirme işlerine ya da *video mapping* gibi görsel çalışmalara kaymıştır. Bu dönemde kamu otoriteleri bazı şehirlerde ana caddeler, havaalanları, metro istasyonları, köprüler ve alışveriş merkezleri gibi pek çok kamusal alanda yeni seramik ya da mozaik duvar panoları yaptırmışlardır. Ancak Can'ın belirttiği gibi "*kent dekoru mu yoksa kamusal sanat mı oldukları tartışmalı olan*" (Can 2018: 18) bu üretimler,

²¹ 29.07.2020 tarihinde yerinde yapılan incelemede Uluğ'un, nazar boncuklarının yapımında Jale Yılmazbaşar'dan etkilenmiş olabileceğini söylediği bu çalışmasının tamamen kapatıldığı tespit edilmiştir.

²² Sanatçıyla beraber yapılan saha incelemesinde Çiftehavuzlar Sementi eski meteorolojinin arsasına yakın konumdaki yapıyı tespit etmek mümkün olmamıştır.

1950-1980 aralığındaki örneklerle karşılaştırıldığında Türkiye’de kültür politikalarındaki ve kamusal sanat alanındaki değişimler de ortaya çıkar.

Bu yazı kapsamında özelde sanatsal üretimi incelenen Sühendan Uluğ, günümüzdeki adıyla Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Heykel bölümünden Türkiye’de çağdaş sanat ortamı açısından önemli sayılabilecek bir kırılma noktası olan 1980’de mezun olmuş bir kadın sanatçıdır. Okul sürecinde ve meslek hayatının ilk dönemlerinde arkadaşlarıyla ortak üretimleri olan Uluğ, sınırlı da olsa mimarlık-sanat birlikteliğine katkıda bulunma fırsatı yakalamış; müteahhit, mimar, mülk sahibi gibi farklı aktörlerle iş birliği yaparak seramik uygulamalarını gerçekleştirebilmiştir. Bu durum, 1950’li yıllarda Türkiye’de mimar-sanatçı iş birliğiyle başlayan birlikteliğin ve karakterin değişmesine de işaret eder.

Bu değişim, Uluğ’un sanatsal aktarımında tema ve kompozisyon konusuna da yansımıştır. Örneğin sanatçı bazen işverenin talebi, bazen kişisel tercihleri sonucu esin kaynağı olarak tarihsel geçmişte Osmanlı’da icra edilen sanatlar ya da Batı kaynaklı sanat akımlarından, resimsel anlatımdan etkilenmiştir. Ancak sanatçı kendisini en iyi biçimde, Fuat İmsık Villası’ndaki soyut çalışmasının ve burada kullandığı tekniğin yansıttığını, bu eserin “içine sinen bir iş” olduğunu ve bu yaklaşımda daha çok ve büyük üretimler yapmak arzusunu taşıdığını, halen imkânı olsa büyük pano yapmak istediğini ifade ederek özgünlük arayışında bir sanatçı olduğuna vurgu yapmıştır. Ne yazık ki sanatçının bu eseri, değişen kullanıcı tercihi nedeniyle 1996’da yok edildiğinden günümüze ulaşamamıştır.

Büyük panoların üretimindeki fiziksel zorluklar, atölye şartları, üretim ve montajda nitelikli çırak, usta gibi yardımcı elemanların eksikliği, sanatçının ifadesi ile “bazı mesleki kıskançlıklar”, apartman mimarisindeki anlayışın değişerek cephelerde sanat eserlerine yer verilmiyor oluşu Uluğ’un bu alandaki üretimini sonlanmasına, daha küçük boyutlu heykel, resim gibi bireysel sanat çalışmalarına ağırlık vermesine neden olmuştur.

Sanatsal özgürlük ve özgünlük arayışı, soyut ifade tercihi, siparişlerin azlığı ya da eskisi gibi yarışmaların düzenlenmemesi, üretim, fırınlama, montaj, bakım konusundaki sıkıntılar ve benzeri sorunların diğer kadın sanatçıların da değindikleri ortak konular olduğu ve tüm bunların Uluğ’un da sanat hayatını etkilediği görülür.

İstanbul’da sayısı iyice azalmış nitelikli mimarlık-sanat birliktelikleri olumlu yönde farklılık ve ayrışmayı, mimari açıdan da özgünlük ve kaliteyi getiren unsurlardır. Bu birlikteliklerde yapılar nitelikli ise sanat eserleri ile

birlikte veya eserler yapılardan ayrı olarak ayrıca ele alınarak korunmalıdırlar. Mimarlık-sanat birlikteliğini yansıtan yapılar sokağa bakan cepheleriyle kamusal sanatın sergilendiği yüzeyler haline dönüştüklerinden kent estetiğine katkı sunan varlıklardır. Ercan’ın değindiği üzere kamusal sanat eserleri insan duyularına hitap eden etkileriyle çevresel uyaranlardan biridir (Ercan 2013: 234). Mc Carthy de kamusal mekânda sanatın insanların estetik gereksinimlerini karşıladığını, onları motive ettiğini, ilham verdiğini, yaratıcı yeteneklerini arttırdığını ve yeniliği teşvik ettiğini belirtmiştir (McCarthy 2006: 260).

Ancak bu sanatsal öğelerin korunması ülkemizdeki mevcut yasal düzende kolay değildir. 1983’te yürürlüğe giren 2863 sayılı “Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu” yapılarla bütünleşmiş sanat eserlerini, bu eserler için ayrıca alınmış tescil kararları yok ise özelde koruyan ve sanat eserlerinin onarım ilkelerini belirleyen kapsayıcı bir yasa niteliği taşımamaktadır. Yasal mevzuattaki bu boşluk nedeniyle tescilsiz yapılar yıkılırken sanat eserleri de yapılarla beraber yok olmakta, bazı durumlarda ise kullanıcı müdahaleleri nedeniyle kısmen tahrip edilmektedirler. Bu nedenle “kültür varlığı” olarak çeşitli değerlere sahip bu eserlerin gerektiği gibi korunabilmesi ve onarılabilmesi için ya mevcut koruma kanun iyileştirilmeli ya da ayrı bir yasal düzenleme yapılmalıdır.

Bu soruna Ankara’da kamusal alanlardaki seramik duvar panoları ile ilgili, Özgür Ceren Can tarafından yapılan 2018 tarihli tez çalışmasında da dikkat çekilmiştir (Can 2018). Tezde Türkiye’de çağdaş seramik sanatının gelişim evresinde, önemli sanatçılar tarafından kamusal sanat eserleri olarak yapılmış bu yapıtların “kültürel açıdan özgün değer taşıyan güzel sanatlar” olarak değerlendirilmesinin mümkün olduğu belirtilmiştir. Bu panoların kültürel anlamlarının buldukları yapılarla bütünleşmiş olduğu, bir dönemin estetik anlayışını yansıttıkları, kentsel belleğin ve kültürel mirasın önemli unsurları olarak içinde buldukları kamusal alanın ayrılmaz birer parçası olduklarından taşınmaz kültür varlıkları olarak nitelendirilebilecekleri ve mekânsal bağlamlarından koparılmaksızın korunmaları gerektiği ifade edilmiştir.

Bu noktada korumayla ilgili kurumlar, uzmanlar kadar yapıları kullananların ve kentlilerin de sorumlulukları olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. İstanbul’da 2008’de kentsel sit alanı ilan edilen 4. Levent Mahallesi örneğinde olduğu gibi yapı cephelerindeki sanat eserlerinin ayrı olarak 2012 yılında yasal koruma altına alınmasında kişilerin farkındalık ve duyarlılıklarının büyük etkisi olmuştur. Beşiktaş Belediyesi’nin ilgili Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu’na başvurmasıyla 20 mozaik pano tescil edilmiştir (URL 15).

İlgili koruma kurulları dışında, sanatçıların kendileri ya da yasal mirasçılarının da gündeme getirebilecekleri bazı hakları vardır. Ancak sanatçılar ya da varisleri bu hakları konusunda yeterince bilgi sahibi olmadıklarından eserlerin tahrip ya da yıkımı söz konusu olduğunda harekete geçememektedirler. 1951’de yürürlüğe giren 5846 numaralı “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu”nda “*Fikri Haklar*”, “*Eser sahibinin hakları*” başlığı altında, Madde 13’te: “*Eser sahiplerinin talebi üzerine, bu Kanun kapsamında korunan tüm eserlerin kayıt ve tescili yapılabilir*” ve “*Adın belirtilmesi salahiyyeti*” başlığında, Madde: “*Eser niteliğindeki mimari yapılarda, yazılı istem üzerine eserin görülen bir yerine eser sahibinin uygun göreceği malzeme ile silinmeyecek biçimde eser sahibinin adı yazılır*” ibarelerine yer verilmiştir (URL 16). Ancak bu maddeler mimarlık-sanat birlikteliğinin toplum ve devlet kurumları tarafından bütüncül olarak korunması sağlamaktan ziyade daha çok bilinçli bireysel başvurularla işletilebilir. Bu kanuna göre bireysel başvuru ile yapıdaki bir sanat eseri tekil bir kültür varlığı olarak korunabilir; nitelikli mimari bir yapıda tasarımcısının adı yazılabilir. Yine bireysel ya da kurumsal başvuru ile 2863 sayılı kanuna göre nitelikli bir yapı ya da sanat eseri ilgili koruma kurulu tarafından tescil edilebilir. Fakat asıl hedeflenmesi gereken bu birlikteliklerin ve sanat eserlerinin olabildiğince bağlamlarıyla korunması olmalıdır ki bu da üst ölçekte bir bakış ve sürekliliği olan bir kültür politikasıyla mümkündür.

Sanat eserlerinin korunmasıyla ilgili yasal düzenlemelerde uluslararası tüzüklerden yararlanılabilir. Örneğin ICOMOS’un 2003 tarihli “Principles for The Preservation and Conservation-Restoration of Wall Paintings” (Duvar Resimlerinin Korunması-Restorasyonu İçin İlkeler) başlıklı metni duvarlardaki diğer sanat eserlerinin korunmasına da ışık tutacak nitelikte maddeler içermektedir. Madde 5’teki: “*Duvar resimleri binanın veya strüktürün ayrılmaz bir parçasıdır. Dolayısıyla korunmaları mimari yapının dokusu ve çevresi ile birlikte ele alınmalıdır. Anıta yapılacak her müdahale duvar resimlerinin özelliklerini ve korunma koşullarını dikkate almalıdır. Sağlamaştırma, temizleme ve bütünleme gibi tüm müdahaleler mümkün olan en alt düzeyde tutularak maddi ve resimsel özgünlüğün zarar görmesi önlenmelidir*” ifadesi mimarlık-sanat birlikteliği açısından bu yazı boyunca açıklanmaya çalışılan yaklaşımı duvar resmi özelinde özetlemektedir (URL 17).

Günümüzde İstanbul’da- özellikle de deprem açısından daha düşük riske sahip olmasına karşın Kadıköy’de- devam eden rant odaklı kentsel dönüşüm faaliyetlerinde son kalan mimarlık ve sanat birlikteliği örnekleri de yasal mevzuattaki boşluklar nedeniyle hızla yok olmaktadır. Bu nedenle öncelikle çeşitli

eğitim ve farkındalık çalışmalarıyla (seminerler, atölye çalışmaları, duyurular, yarışmalar, oyunlar vb.) farklı yaş grubuna dahil kullanıcıların, yapılarıdaki sanat eserlerini korunması gerekli değerler olarak görmeleri, benimsemeleri sağlanmalıdır. Kültür ve Turizm Bakanlığı, yerel yönetimler ve üniversitelerin ilgili bölümlerinin işbirliği ile yapılarıdaki nitelikli sanat ürünlerinin envanterleri çıkarılmalı, tescil edilmeli, araştırmacılara açık dijital bir veri tabanı oluşturulmalıdır. Son olarak İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin Kültürel Miras Koruma Müdürlüğü’nün İstanbul genelindeki çağdaş sanat eserlerinin tespitine yönelik bir çalışma başlattığı, binin üzerindeki eserden 24’ün pano şeklinde olduğu bilgisi edinilmiştir (URL 18). Sanat eserlerinin önleyici koruma kapsamında sürekli bakımları yapılmalıdır. Acil durumlarda veya yapı cephelerinde sıva-boya, izolasyon vb. onarımlar yapılacağı zaman, sanat eserlerinin korunmaları için özel önlemler alınmalı, yapıtlar uygun şekilde geçici olarak kapatılmalı, zarar gören yerleri ilgili uzmanlar tarafından onarılmalıdır. Eserlerin niteliksiz eklerle kapatılmasına izin verilmemelidir.

Deprem riski nedeniyle güçlendirilmeyen, tescilsiz yapıların yıkımı söz konusu olduğunda taşınabilir sanat eserlerinin mevcut konumlarının mutlaka kayıt altına alınarak bilimsel açıdan belgelenmelerine, zarar görmeden sökülebilmeleri için gerekli önlemlerin alınarak uygun tekniklerle yerlerinden alınmalarına, restorasyon ve konservasyon çalışmalarının yapılmasına ve yeni inşa edilen yapılarda yer verilerek anlamlı/yeni birliktelikler oluşturulmasına çalışılmalıdır. Ülkemizde nitelikli taşıma uygulamalarına az sayıda da olsa rastlanmaktadır. İstanbul’da Vakko Merter Fabrikası’ndan aynı firmanın Nakkaştepe’deki merkezine taşınan eserler, Ankara’da Kavaklıdere’deki İşbankası’ndan İstanbul Tuzla’daki İşbankası’na taşınan seramik panolar, yine Ankara’da Eti Maden İşletmeleri Genel Müdürlük binasındaki mozaik panoların taşınması bu uygulamalara örnek olarak verilebilir. Bu bağlamda yerel yönetimlerin yapı yıkımlarıyla ilgili yönetmeliklere, kullanıcıların da yeni yapı inşaat sözleşmelerine sanat eserlerini korumaya yönelik maddeler koymaları önerilir. Cumhuriyet’in erken dönemlerinde gündeme geldiği üzere bu birliktelikler yasalarla dahi teşvik edilebilir. Özellikle yerel yönetimlerin bu konuda göstereceği duyarlılık kentlilerin günlük yaşamlarında sanatla buluşmalarını, mimarlık-sanat birlikteliğinin artarak devamını sağlayacaktır.

Yakın geçmişte, içerisinde pek çok sanat eseri bulunan ve mimarlık ve sanat birlikteliğini simgeleyen yapılardan olan Anafartalar Çarşısı, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) gibi pek çok yapının yıkılması gündeme

gelmiş ancak bu yapıların kamusal görünürlüğü ve kentlilerin, uzmanların duyarlılık göstermesiyle yapılar ve eserler yıkımdan kurtulmuştur. İMÇ'deki 9 sanat eseri de tescil edilerek koruma altına alınmıştır. Ancak yapılardaki eserlerin niteliksiz eklerle kapatılması, görünürlüğü'nün azaltılması, eserlere özensiz davranılmasına devam edilmektedir. Bu konuda, uzun soluklu bir bilinçlendirme kampanyası yürütülmesi ve koruma çağrısının oluşturulması gerekmektedir.

Bunun dışında, Sühendan Uluğ gibi literatürde daha önce yer bulmamış sanatçıların eserlerinin bulunduğu özellikle konut yapıları için daha ciddi önlemler alınmalıdır. Konut yapılarının nispeten kısmi bir görünürlüğü'nün olması, bu yapılardaki eserlerin kolaylıkla kapatılmasına, yıkılmasına neden olmuş ve çoğu mimarlık-sanat birlikteliğinin simgesi olabilecek çok sayıda konut yapısındaki eserler günümüze ulaşmamıştır. Bu noktada, özellikle mimarlık-sanat birlikteliğini yansıtan konut yapılarıyla ilgili yönetmelikler, yasalar ivedilikle düzenlenmeli, bu eserlerin yapılarla beraber bütüncül olarak korunması için çeşitli formüller aranmalıdır.

TEŞEKKÜR

Eğitim ve sanat hayatı ile bilgilerini, görüş ve dileklerini bizimle paylaşan ve kişisel arşivini açarak bu yayını özgün kılmamızı sağlayan Sn. Sühendan Uluğ ile değerli katkı ve yorumlara için hakemlere çok teşekkür ederiz.

Not: Bu yazının ilk giriş ve 1950-1980 aralığındaki mimarlık-sanat birlikteliği metin bölümleri tümüyle makalenin ikinci yazarı Hande Tulum tarafından kaleme alınmıştır.

KAYNAKÇA

ALIOTTI, K. ve ŞAŞMAZER, N., 2017, **Füreyya Koral (1910-1997)**, Kale Grubu, s. 23, İstanbul.

ANONİM, 1957, *"Türkiye İş Bankası A. Ş. Kadıköy Şube ve Lojman Binası"*, **Arkitekt**, Cumhuriyet Matbaası, Sayı: 287, s. 51-55.

BALAMİR, A., 2003, *"Mimarlık ve Kimlik Temrinleri- I: Türkiye'de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili"*, **Mimarlık Dergisi**, Sayı: 313. (<http://www.mimarlarodasi.org.tr/mimarlikdergisi/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=6&RecID=66>), s.18-23.

BANCI, S., 2009, **Turkish Pavillion in the Brussels Expo '58: A Study on Architectural Modernization in Turkey During the 1950s**, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Orta Doğu Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

BAŞIBÜYÜK, G., 2019, **Çağdaş Türk Seramik Sanatında Hamiye Çolakoğlu'nun Yeri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

BARA, H., 1956, *"XXVIII.inci Venedik Bienali"*, **Arkitekt**, 283, s. 15.

BOZDOĞAN, S., 2006, *"A Lost Icon of Turkish Modernism: Expo '58 Pavilion in Brussels"*, **Docomomo Journal**. 35, s. 62-70.

BOZDOĞAN, S., 2010, *"From 'Cubic Houses' to Suburban Villas: Residential Architecture and the Elites in Turkey"*, K.Öktem, C. Kerslake (Ed.), **Turkey's Engagement with Modernity**, Palgrave Macmillan Yayınları, s. 405-424, Londra.

BOZDOĞAN, S. ve AKCAN, E., 2012, **Turkey: Modern Architectures in History**, Reaktion Yayınları, Londra.

BOZDOĞAN, S., 2018, *"Turkey's Postwar Modernism: A Retrospective Overview of Architecture, Urbanism, and Politics in The 1950s"*, M. Gürel (Ed.), **Mid-Century Modernism in Turkey**, Routledge Yayınları, s. 9-27, Londra.

BOZKUŞ, Ş., 2013, *"Çağdaş Sanatın Kentle Buluşması: 1980 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanatın Mekansal Dönüşümü"*, **Marmara İletişim Dergisi**, 20, s. 80-97.

- CAN, Ö., 2018, **Ankara'da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- CENGİZKAN, A., 2002, **Modernin Saati**, Boyut Yayınları, Ankara.
- ÇEVİK, N., 2015, "Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları", **STD**, s.77-95.
- DİNÇER KIRCA, A. ve DİNÇ ÜSTÜNDAĞ, D., 2020, "Mimari Bağlamı Değişen Seramik Panoların İncelenmesi", **Journal of Arts**, Cilt 3, Sayı 4, s. 291, 312.
- DİRİ, M., 2014, **Sıra Dışı Sanatsal Yaratıcılık ile Sıra Dışı Bilimsel Yaratıcılık Üzerine Bir Araştırma: Bingül Başarır ve Vahit Bademci Durum (Örnek Olay) Çalışmaları** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- EARLE, D., 2009, **Re-covering Modernism: Pulp, Paperbacks, and the Prejudice of Form**, Routledge Yayınları, Londra.
- ERCAN AKKAR, M., 2013, "Kamusal Sanatın "Kamusalılığı": Erişim, Aktör, Fayda Yaklaşımı (The Publicness of Public Art: Access, Actor, Interest Approach)", **İDEALKENT**, Sayı 10, s. 234.
- ERKOL, I., 2009, **Utarit İzgi ve Türkiye'de Modern Mimarlık** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- GEZER, H., 2009, **Prof. Zehra Çobanlı'nın Çağdaş Türk Seramik Sanatı'ndaki Yeri** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- İZGİ, U., 1999, **Mimarlıkta Süreç: Kavramlar – İlişkiler**, Yem Yayınları, İstanbul.
- KAÇEL E., 2009, "Önal'ın Evi: Sağduyunun Sessiz Eleştirisi", **Betonart**, 24, s. 64-69.
- KAÇEL, E., 2010, "This is Not an American House: Good Sense Modernism in 1950s Turkey", D. Lu (Ed.), **Third World Modernism**, Routledge Yayınları, s. 165-183, Londra.
- KAÇEL E., 2016, "Integration of Arts and Architecture in Postwar Turkish Modernism", **Journal of Decorative and Propaganda Arts**, 28, s. 214-237.
- KAHRAMAN, H., 2010, **Türk Siyasetinin Yapısal Analizi 2**, Agora Yayınları, İstanbul.
- KIYAR, N., 2018, "Türk Sanat Ortamında 80'ler ve Değişim Sürecinin Düşündürdükleri", **International European Journal of Managerial Research Dergisi (EUJMR)**, Cilt 2, Sayı 2, s. 39-55.
- McCARTHY, J., 2006, "Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity ?", **Journal of Urban Design**, V.11.2, p. 260.
- MOLVA, S., 1993, "Kültür-Sanat, Bingül Başarır- Söyleşi", **Ege Mimarlık**, Sayı 1-2, s. 87-89.
- MUTLU, H., 2016, "Ceramic Panels in Contemporary Urban Architecture and İnönü University Congress and Culture Application", **İnönü University Journal of Art and Design**, 14, s. 1-12.
- SOYLU, A., 2013, "Sanatçı Gülsün Erbil", **Akdeniz Sanat Dergisi**, Cilt 6, Sayı 12, s. 141-160.
- ŞENTÜRK, A., 2018, **80'ler Sonrası Türkiye Sanatında Üretim Pratiklerinin Dönüşüm Süreci** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- TEKELİ, İ., 2010, **Konut Sorununu Konut Sunum Biçimleriyle Düşünmek**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- TORRENT, H., 2010, "Art and Architecture on Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes", **Docomomo Journal**, 42, s. 6-21.
- TULUM, H., 2018, **Art and Architecture Synthesis in Turkey: Between 1950s and 1970s** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Bahçeşehir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- ULUS, U., 1990, "Nasip İyem: Sevdiği İşi Yapan İnsan Özgürdür", **Sanat Çevresi**, Sayı: 136, Kurdiş Matbaacılık, s. 2-15, İstanbul.

WILSON, C., 2016,
“*Visualizing Turkish Nationalist History in the Decorative Program of Anıtkabir*”, **Journal of Decorative and Propaganda Arts**, 28, s. 194-213.

YASA YAMAN, Z., 1998,
“*1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu*”, **Toplum ve Bilim**, 79, s. 94-137.

YAVUZ, D., 2008,
“*Mimarlık-Sanat Birlikteliğinde 1950-1970 Aralığı*”, **Mimarlık Dergisi**, 344, s. 70-76.

YAVUZ, E., 2015,
An Aesthetic Response to an Architectural Challenge: Architecture’s Dialogue with the Arts in Postwar Turkey (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

YAVUZ, E., 2015,
“*Designing the Unity: Türk Grup Espas and Architecture in Postwar Turkey*”, **METU JFA**, 32:2, s. 117-132.

YAVUZ, E., 2017,
“*Kültür Endüstrisi, Toplumla Yeni Bir Uzlaşma Alanı Tasarlama: Türkiye’de Mimarlığın Sanatla Kurduğu Diyalog*”, **Mimarlık Dergisi**, 394. (<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=408&RecID=4150>) s. 56-61.

YAVUZ, E., 2020,
II. Dünya Savaşı Sonrasında Türkiye’de Mimarlık-Sanat Diyalogu, ODTÜ Yayıncılık, Ankara.

YILMABAŞAR, J., 2006,
Ateşin Ustası, Promat, İstanbul.

URL 1: https://docomomo.ozyegin.edu.tr/sites/docomomo.ozyegin.edu.tr/files/umut_sumnu-cihat_caglar-muammer_karaca_evi.pdf (erişim tarihi: 01.02.2021) (“Muammer Karaca Evi”, DOCOMOMO-TR, Türkiye’de Modern İç Mekânlar Sempozyumu 1, 15-16 Haziran 2020.)

URL 2: Nasip İyem. http://www.buyukefessanat.com/tr/artist/nasip-iyem_28_267.html (erişim tarihi: 01.02.2021)

URL 3: Ayfer Karamani. <https://antipopuler.wordpress.com/tag/ayfer-karamani/> (erişim tarihi: 28.04.2021)

URL 4: Ayfer Karamani. <https://www.biyografya.com/biyografi/12469> (erişim tarihi: 28.04.2021)

URL 5: Ayfer Karamani. <https://v3.arkitera.com/v1/sanat/2001/05/mercekaltinda6.htm> (erişim tarihi: 28.04.2021)

URL 6: Ayfer Karamani. <https://eqdergi.com/eq84/karamani-atolyesinde-ikinci-kusak/> (erişim tarihi: 28.04.2021)

URL 7: Hamiye Çolakoğlu. <http://www.hamiyecolakoglu.com.tr/index.php?menu=ozgecmis> (erişim tarihi: 28.04.2021)

URL 8: Erderler Evi. <http://epamimarlik.com/tr/proje/erderler-evi> (erişim tarihi: 01.05.2021)

URL 9: Ferhan Taylan Erder. http://www.galeriselvin.com/sanatcilar.php?p=Ferhan_Taylan_Erder (erişim tarihi: 28.04.2021)

URL 10: Ferhan Taylan Erder. <https://docplayer.biz.tr/50859-Serami-i-hep-cok-yonlu-cok-boyutlu-bir-sanat-dal-olarak-alg-lad-m.html> (erişim tarihi: 28.04.2021)

URL 11 <http://epamimarlik.com/tr/proje/erderler-evi> (erişim tarihi: 01.05.2021) (Erderler Evi) Sühendan Uluğ Arşivi

URL 12: Azade Köker. <http://www.azadekoker.com/vita.html> (erişim tarihi: 28.04.2021)

URL 13: Beril Anılanmert. <http://www.anilanmert.com/beril/about-tr-tr/oezgecmi-beril-anilanmert/> (erişim tarihi: 28.04.2021)

URL 14: Londra’da Türk ressamın eserine saldırı. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/londrada-turk-ressamin-eserine-saldiri-3945114> (erişim tarihi: 28.04.2021)

URL 15: Aradığımız Parça Sizde Olabilir. http://www.besiktas.bel.tr/Files/File/mozaik_brosur.pdf (erişim tarihi: 28.04.2021).

URL 16: Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu. <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.5846.pdf> (erişim tarihi: 28.04.2021).

URL 17: Duvar Resimlerinin Korunması. http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0533768001536913431.pdf (erişim tarihi: 28.04.2021).

URL 18: Bedri Rahmi’nin. <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/bedri-rahminin-istanbulu-bakimsizlikten-dokuluyor/> (erişim tarihi: 08.05.2021).

Sühendan Uluğ görüşmesi, 10 Mart 2020.

Sühendan Uluğ ile sahada tespit, 29 Temmuz 2020.

