İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

175805

1960 SONRASI İSTANBUL MİMARLIĞI'NDA RASYONALİZM İLE ETKİLEŞEN YAKLAŞIMLAR

DOKTORA TEZİ
Y. Mimar Rana KARASÖZEN
(502972503)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 2 Mayıs 2005
Tezin Savunulduğu Tarih : 7 Ekim 2005

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Filiz ÖZER

Diğer Jüri Üyeleri Prof.Dr. Semra ÖGEL (İ.T.Ü.)

Doç.Dr. İlknur KOLAY (İ.T.Ü.)

Doç.Dr. Ayla ANTEL (M.S.Ü.)

Doç.Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN (Y.T.Ü.)

EKİM 2005

ÖNSÖZ

"1960 Sonrası İstanbul Mimarlığı'nda Rasyonalizm ile Etkileşen Yaklaşımlar" başlıklı bu çalışmamın hazırlanması sürecinde, tez danışmanı Sayın Hocam Prof. Dr. Filiz Özer'e teşekkür ederim.

Mayıs, 2005

Rana Karasözen

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ iv
ÖZET xii
SUMMARY xiii

1. GİRİŞ 1
1.1 Çalışmanın Amacı 2
1.2 Kapsam 2
1.3 Yöntem 3

2. RASYONALİZM 4
2.1 Rasyonalizm'in Tarihsel Gelişimi 5
2.2 XX. Yüzyıla Kadar Mimarlıkta Rasyonalizm 7
2.3 XX. Yüzyılda Rasyonel Mimarlığın Gelişimi 13
2.3.1 Katı Rasyonalizm 13
2.3.2 Katı Rasyonalizm'e Rasyonalist tepkiler 24
2.3.2.1 Katı Rasyonalizm'de yumuşama 26
2.3.2.2 New York Beşlisi (Beyazlar) 26
2.4 Rasyonalizm'in Günümüzdeki Değişik Anlamları 29
2.4.1 Yeni Rasyonalizm 29
2.4.2 Sürrasyonalizm 32

3. 1960 SONRASI BATI MİMARLIĞINDAKİ PLÜRALİST TUTUM 34
3.1 Geç Modern Tavırlar 36
3.2 Post-Modernizm ve Sonrası 41

4. XX. YÜZYIL İSTANBUL MİMARLIĞI'NIN GENEL GELİŞİMİ 46
4.1 1960 Öncesi İstanbul Mimarlığı 46
4.2 1960 Sonrası İstanbul Mimarlığı 55

5. 1960 SONRASI İSTANBUL MİMARLIĞI'NDA RASYONALİZM İLE ETKİLEŞEN YAKLAŞIMLARIN YER ALDIĞI YAPILARDAN ÖRNEKLER 64
5.1 Beyazıt – Eston Katlı Villaları 64
5.2 Mercan Sitesi 67
5.3 Türk Eğitim Vakfı Binası 71
5.4 Dış Ticaret Kompleksi 74
5.5 EGS İş Merkezi 80
5.6. Ser Plaza 83
5.7 Fatih Hükümet Konağı 87
5.8 Osmanlı Bankası 90
5.9 Princess Hotel 93
5.10 Sabancı Center 97
5.11 Garanti Bankası Genel Müdürlük Binası 100
5.12 Kalsın İş Merkezi 104

5.13 Koç Vakfı Atatürk Kitaplığı 107
5.14 Elit Residence 110
5.15 Kozyatağı'nda Büro Binası 113
5.16 Kartal Yuvası Apartmanı 116
5.17 Bilimer Apartman-Yalısı 118
5.18 Mecidiyeköy İş Merkezi 120
5.19 V Plaza 124
5.20 Spring Giz 126
5.21 Bank Ekspres Binası 130
5.22 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası 134
5.23 Kozyatağı İş Merkezi 140
5.24 Klassis Resort Hotel 144
5.25 Doğan Medya Center 149
5.26 İş Bankası Genel Müdürlük Binası 152
5.28 Fenerbahçe Orduevi Komutan Dinlenme Tesisleri 157
5.29 Capitol Alışveriş ve Eğlence Merkezi 159

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 163

KAYNAKLAR 168

EKLER 174

ÖZGEÇMİŞ 263

ŞEKİL LİSTESİ

		Sayfa No
Şekil A.1	:Küçük Rustik Kulübe, Laugier	175
Şekil A.2	:Newton Anıtı, Boullée	175
Şekil A.3	:Müfettiş'in Evi, Ledoux	175
Şekil A.4	:Glasgow Sanat Okulu, Mackintosh	175
Şekil A.5	:Hill House, Mackintosh	175
Şekil A.6	:Guaranty Building, Sullivan & Adler	176
Şekil A.7	:Carson Pirie Scott, Sullivan	176
Şekil A.8	:Post Office Savings Bank, Wagner	176
Şekil A.9	:Steiner Evi, Loos	176
Şekil A.10	:Frankfurt Gaz Şirketi, Behrens	176
Şekil A.11	:AEG Turbin Fabrikası, Behrens	176
Şekil A.12	:Fagus Ayakkabı Fabrikası, Gropius	177
Şekil A.13	:Kompozisyon, Mondrian	177
Şekil A.14	:Kırmızı-Mavi Sandalye, Rietveld	177
Şekil A.15	:Ev Çalışmaları, Van Doesburg, Van Easteren	177
Şekil A.16	:Purmerend'de Fabrika, Oud	177
Şekil A.17	:Schröder Evi, Rietveld	177
Şekil A.18	:Lenin Enstitüsü, Leonidov	177
Şekil A.19	:Rus Pavyonu, Melnikov	178
Şekil A.20	:Fiat Otomobil Fabrikası, Trucco	178
Şekil A.21	:Yeni Bauhaus, Gropius	178
Şekil A.22	:Yeni Bauhaus, Gropius	178
Şekil A.23	:Weissenhof Sitesi	178
Şekil A.24	:Alman Pavyonu, Mies Van der Rohe	179
Şekil A.25	:Farnsworth Evi, Mies Van der Rohe	179
Şekil A.26	:Cam Gökdelen Çalışmaları, Mies Van der Rohe	179
Şekil A.27	:Lever House, Mies Van der Rohe	179
Şekil A.28	:Domino Evi, Le Corbusier	180
Şekil A.29	:Citrohan Evi, Le Corbusier	180
Şekil A.30	:Villa Savoye, Le Corbusier	180
Şekil A.31	:Chrysler Binası	180
Şekil A.32	:Rockefeller Center	180
Şekil A.33	:Pirelli Binası, Ponti	180
Şekil A.34	:Ev III, Eisenman	181
Şekil A.35	:Smith House, Meier	181
Şekil A.36	:Yeni Getty Müzesi, Meier	181
Şekil A.37	:Hanselman Evi, Graves	181
Şekil A.38	:Celebration Place Ofis Kompleksi, Rossi	181
Şekil A.39	:San Cataldo Mezarlığı, Rossi	182
Şekil B.1	:Ronchamp Şapeli, Le Corbusier	184
Şekil B.2	:Amerikan Hava Kuvvetleri Akademisi, SOM	184
Şekil B.3	:TWA Terminali, Saarinen	184
Şekil B.4	:Sydney Opera Binası, Utzon	184
Şekil B.5	:Berlin Flarmoni Binası. Scharoun	184
Şekil B.6	:Unite d'Habitation, Le Corbusier	184
Şekil B.7	:Hunstanton Okulu, Smithson	185
Şekil B.8	:Yale Un. Sanat ve Mimarlık Binası, Rudolph	185

Şekil B.9 :Leicester Un. Mühendislik Fak. Binası, Stirling..... 185
Şekil B.10 :Pennsylvania Un. Richards Tıbbi Araş. Ens., Kahn..... 185
Şekil B.11 :Bensberg Belediye Binası, Böhm..... 185
Şekil B.12 :Vanna Venturi Evi, Venturi..... 185
Şekil B.13 :AT&T Binası, Johnson & Burgee..... 186
Şekil B.14 :İtalyan Meydanı, Moore..... 186
Şekil B.15 :Portland Binası, Graves..... 186
Şekil B.16 :Staadsgalerie, Stirling & Wilford..... 186
Şekil B.17 :Wexner Görsel Sanatlar Müzesi, Eisenman..... 186
Şekil B.18 :Paris-Amerikan Müzesi, Gehry..... 186
Şekil B.19 :Viyana'da Apartman, Himmelblau..... 187
Şekil B.20 :St. Veit / Gland'da Fabrika, Himmelblau..... 187
Şekil B.21 :Parc de la Villette – "Folie", Tschumi..... 187
Şekil B.22 :House VI, Eisenman..... 187
Şekil B.23 :City Walk, Jerde..... 187
Şekil B.24 :City Walk, Jerde..... 187
Şekil C.1 :Harikzedegan Apt., Mimar Kemalettin..... 189
Şekil C.2 :Dördüncü Vakıf Han, Mimar Kemalettin..... 189
Şekil C.3 :Florya Köşkü, Seyfi Arkan..... 189
Şekil C.4 :İller (Belediyeler) Bankası, Seyfi Arkan..... 189
Şekil C.5 :İstanbul Üniversitesi Observatoryumu, Arif Hikmet..... 189
Şekil C.6 :Bayan Firdevs Evi, Eldem..... 189
Şekil C.7 :SATİE, Eldem..... 190
Şekil C.8 :İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Onat & Eldem..... 190
Şekil C.9 :Hilton Oteli, Eldem..... 190
Şekil C.10 :Hukukçular Sitesi, Baysal & Birsel..... 190
Şekil C.11 :Sheraton Oteli, Aru, Aydın, Çağlar, Emiroğlu, Erol, Handan..... 190
Şekil C.12 :Karayolları 17. Bölge Müdürlüğü, Konuralp & Sağlamer..... 190
Şekil C.13 :Harbiye Orduevi..... 191
Şekil C.14 :Tercüman Binası, Çilingiroğlu & Tunca..... 191
Şekil C.15 :SSK Zeyrek, Eldem..... 191
Şekil C.16 :Sirer Yalısı, Eldem..... 191
Şekil C.17 :Kıraç Yalısı, Eldem..... 191
Şekil C.18 :Yeşilköy Terminali, Tabanlıoğlu..... 191
Şekil C.19 :İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, Tokcan & Gönül..... 191
Şekil C.20 :Yapı Kredi Plaza, Tümay & Böke..... 191
Şekil C.21 :Sabah Gazetesi Tesisleri, Konuralp..... 192
Şekil C.22 :Hürriyet Gazetesi, Boysan..... 192
Şekil C.23 :Milli Reasürans, Hadi..... 192
Şekil C.24 :Galleria, Tabanlıoğlu..... 192
Şekil C.25 :Nova-Baran, İzgi, Demir, Gök..... 192
Şekil C.26 :Akmerkez, Uran..... 192
Şekil C.27 :Swissotel, BirleşmişMimarlar..... 193
Şekil C.28 :Altunizade Konakları, Çilingiroğlu & Kazmaoğlu..... 193
Şekil D.1 :Beyazıt – Eston, kesit..... 195
Şekil D.2 :Beyazıt – Eston, vaziyet planı..... 195
Şekil D.3 :Beyazıt – Eston, zemin kat planı..... 195
Şekil D.4 :Beyazıt – Eston, dubleks alt kat planı..... 195
Şekil D.5 :Beyazıt – Eston, dubleks üst kat planı..... 196
Şekil D.6 :Beyazıt – Eston, kuzey cephesi..... 196
Şekil D.7 :Beyazıt – Eston, güney cephesi..... 196
Şekil D.8 :Beyazıt – Eston, batı cephesi..... 296
Şekil D.9 :Beyazıt – Eston, doğu cephesi..... 196
Şekil D.10 :Mercan Sitesi, genel görünüş..... 196

Şekil D.11 :Mercan Sitesi, kesit..... 196
Şekil D.12 :Mercan Sitesi, alt dubleks üst kat planı..... 197
Şekil D.13 :Mercan Sitesi, alt dubleks alt kat planı..... 197
Şekil D.14 :Mercan Sitesi, normal kat planı..... 197
Şekil D.15 :Mercan Sitesi, üst dubleks üst kat planı..... 197
Şekil D.16 :Mercan Sitesi, üst dubleks alt kat planı..... 197
Şekil D.17 :Mercan Sitesi, ön cephe..... 197
Şekil D.18 :Mercan Sitesi, arka cephe..... 198
Şekil D.19 :Mercan Sitesi, yan cephe..... 198
Şekil D.20 :TEV Binası, vaziyet planı..... 198
Şekil D.21 :TEV Binası, kesit..... 198
Şekil D.22 :TEV Binası, zemin kat planı..... 198
Şekil D.23 :TEV Binası, 1. -7. kat planı..... 198
Şekil D.24 :TEV Binası, arka cephe..... 199
Şekil D.25 :TEV Binası, ön cephe..... 199
Şekil D.26 :TEV Binası, giriş yan cephesi..... 199
Şekil D.27 :TEV Binası, yan cephe..... 199
Şekil D.28 :Dış Ticaret Kompleksi, üstten görünüş..... 200
Şekil D.29 :Dış Ticaret Kompleksi, vaziyet planı..... 200
Şekil D.30 :Dış Ticaret Kompleksi, zemin kat planı..... 200
Şekil D.31 :Dış Ticaret Kompleksi, galeri katı planı..... 200
Şekil D.32 :Dış Ticaret Kompleksi, kafe cephesi..... 201
Şekil D.33 :Dış Ticaret Kompleksi, giriş cephesi..... 201
Şekil D.34 :Dış Ticaret Kompleksi, normal kat planı..... 201
Şekil D.35 :Dış Ticaret Kompleksi, ofis cephesi..... 201
Şekil D.36 :Dış Ticaret Kompleksi, giriş cephesi..... 202
Şekil D.37 :Dış Ticaret Kompleksi, oditoryum cephesi..... 202
Şekil D.38 :Dış Ticaret Kompleksi, mutfak cephesi..... 202
Şekil D.39 :Dış Ticaret Kompleksi, arka cephe..... 202
Şekil D.40 :EGS, vaziyet planı..... 203
Şekil D.41 :EGS, genel görünüş..... 203
Şekil D.42 :EGS, blok cephesi..... 203
Şekil D.43 :EGS, zemin kat planı..... 203
Şekil D.44 :EGS, 1. kat planı..... 203
Şekil D.45 :EGS, normal kat planı..... 204
Şekil D.46 :EGS,14. kat planı..... 204
Şekil D.47 :EGS, 17. kat planı..... 204
Şekil D.48 :EGS, görünüş..... 204
Şekil D.49 :EGS, giriş..... 204
Şekil D.50 :EGS, avludan giriş..... 204
Şekil D.51 :Ser Plaza, yan cephe..... 205
Şekil D.52 :Ser Plaza, kesit..... 205
Şekil D.53 :Ser Plaza, 1. bodrum kat planı..... 205
Şekil D.54 :Ser Plaza, 2. bodrum kat planı..... 205
Şekil D.55 :Ser Plaza, showroom asma katı planı..... 205
Şekil D.56 :Ser Plaza, showroom katı planı..... 205
Şekil D.57 :Ser Plaza, 1. kat planı..... 205
Şekil D.58 :Ser Plaza, yol cephesi..... 205
Şekil D.59 :Ser Plaza, otopark cephesi..... 206
Şekil D.60 :Ser Plaza, giriş cephesi..... 206
Şekil D.61 :Fatih Hükümet Konağı, kesit..... 206
Şekil D.62 :Fatih Hükümet Konağı, 0.00 kotu planı..... 206
Şekil D.63 :Fatih Hükümet Konağı, -3.20 kotu planı..... 207
Şekil D.64 :Fatih Hükümet Konağı, +3,20 kotu planı..... 207

Şekil D.65 :Fatih Hükümet Konağı, +16 kotu planı..... 207
Şekil D.66 :Fatih Hükümet Konağı, toplantı salonu..... 207
Şekil D.67 :Fatih Hükümet Konağı, giriş cephesi..... 207
Şekil D.68 :Fatih Hükümet Konağı, cadde cephesi..... 208
Şekil D.69 :Fatih Hükümet Konağı, otopark cephesi..... 208
Şekil D.70 :Fatih Hükümet Konağı, sokak cephesi..... 208
Şekil D.71 :Osmanlı Bankası, vaziyet planı..... 208
Şekil D.72 :Osmanlı Bankası, kesit..... 209
Şekil D.73 :Osmanlı Bankası, ön cephe..... 209
Şekil D.74 :Osmanlı Bankası, zemin kat planı..... 209
Şekil D.75 :Osmanlı Bankası, konferans katı planı..... 209
Şekil D.76 :Osmanlı Bankası, normal kat planı..... 209
Şekil D.77 :Osmanlı Bankası, yan cephe..... 210
Şekil D.78 :Osmanlı Bankası, yan cephe..... 210
Şekil D.79 :Princess Otel, zemin kat planı..... 210
Şekil D.80 :Princess Otel, kesit..... 210
Şekil D.81 :Princess Otel, bodrum kat planı..... 211
Şekil D.82 :Princess Otel, 1.bodrum kat planı..... 211
Şekil D.83 :Princess Otel, 2. bodrum kat planı..... 211
Şekil D.84 :Princess Otel, 3. bodrum kat planı..... 211
Şekil D.85 :Princess Otel, 6. -22. kat planı..... 212
Şekil D.86 :Princess Otel, ön cephe..... 212
Şekil D.87 :Princess Otel, yan cephe..... 212
Şekil D.88 :Sabancı Center, vaziyet planı..... 213
Şekil D.89 :Sabancı Center, genel görünüş..... 213
Şekil D.90 :Sabancı Center, bodrum kat planı..... 213
Şekil D.91 :Sabancı Center, giriş katı planı..... 213
Şekil D.92 :Sabancı Center, 6.kat planı..... 213
Şekil D.93 :Sabancı Center, 7.kat planı..... 213
Şekil D.94 :Sabancı Center, 11.kat planı..... 214
Şekil D.95 :Sabancı Center, 33.kat planı..... 214
Şekil D.96 :Sabancı Center, cephe..... 214
Şekil D.97 :Sabancı Center, cephe..... 214
Şekil D.98 :Garanti Bankası, kroki 214
Şekil D.99 :Garanti Bankası, kesit 214
Şekil D.100 :Garanti Bankası, genel görünüş 215
Şekil D.101 :Garanti Bankası, giriş katı planı 215
Şekil D.102 :Garanti Bankası, normal kat planı..... 215
Şekil D.103 :Garanti Bankası, ön cephe..... 215
Şekil D.104 :Garanti Bankası, yan cephe..... 215
Şekil D.105 :Garanti Bankası, arka cephe..... 215
Şekil D.106 :Kalsın İş Merkezi..... 215
Şekil D.107 :Kalsın İş Merkezi, 7. kat planı..... 216
Şekil D.108 :Kalsın İş Merkezi, 8. kat planı..... 216
Şekil D.109 :Kalsın İş Merkezi, aksonometrik perspektif..... 216
Şekil D.110 :Kalsın İş Merkezi, cadde cephesi..... 216
Şekil D.111 :Kalsın İş Merkezi, yan cephe..... 216
Şekil D.112 :Atatürk Kitaplığı, vaziyet planı 217
Şekil D.113 :Atatürk Kitaplığı, kesit..... 217
Şekil D.114 :Atatürk Kitaplığı, üst kat planı..... 217
Şekil D.115 :Atatürk Kitaplığı, ara kat planı..... 217
Şekil D.116 :Atatürk Kitaplığı, depo katı planı..... 217
Şekil D.117 :Atatürk Kitaplığı, arka cephe..... 217
Şekil D.118 :Atatürk Kitaplığı, yan cephe..... 217

Şekil D.119 :Atatürk Kitaplığı, giriş cephesi..... 218
Şekil D.120 :Atatürk Kitaplığı, üstten görünüş..... 218
Şekil D.121 :Elit Residence, zemin kat planı..... 218
Şekil D.122 :Elit Residence, genel görünüş..... 218
Şekil D.123 :Elit Residence, bodrum kat planı..... 218
Şekil D.124 :Elit Residence, spor ve sağlık kulubü katı planı 219
Şekil D.125 :Elit Residence, 1. -8. kat planı 219
Şekil D.126 :Elit Residence, 9. -23. kat planı..... 219
Şekil D.127 :Elit Residence, 24. -25. kat planı 219
Şekil D.128 :Elit Residence, görünüş..... 219
Şekil D.129 :Kozyatağı'nda büro, kesit..... 219
Şekil D.130 :Kozyatağı'nda büro, giriş katı planı..... 220
Şekil D.131 :Kozyatağı'nda büro, normal kat planı..... 220
Şekil D.132 :Kozyatağı'nda büro, ön cephe..... 220
Şekil D.133 :Kozyatağı'nda büro, yan cephe..... 220
Şekil D.134 :Kozyatağı'nda büro, yan giriş cephesi..... 220
Şekil D.135 :Kozyatağı'nda büro, arka cephe..... 220
Şekil D.136 :Kanlıca'da apartman, görünüş..... 221
Şekil D.137 :Kanlıca'da apartman, plan..... 221
Şekil D.138 :Bilimer Yalısı, zemin kat planı..... 221
Şekil D.139 :Bilimer Yalısı, üst kat planı..... 221
Şekil D.140 :Bilimer Yalısı, giriş cephesi..... 222
Şekil D.141 :Bilimer Yalısı, yan cephe..... 222
Şekil D.142 :Bilimer Yalısı, deniz cephesi 222
Şekil D.143 :Mecidiyeköy İş Merkezi, vaziyet planı..... 223
Şekil D.144 :Mecidiyeköy İş Merkezi, strüktür..... 223
Şekil D.145 :Mecidiyeköy İş Merkezi, kesit..... 223
Şekil D.146 :Mecidiyeköy İş Merkezi, zemin kat planı 223
Şekil D.147 :Mecidiyeköy İş Merkezi, kule planı 224
Şekil D.148 :Mecidiyeköy İş Merkezi, ön cephe 224
Şekil D.149 :Mecidiyeköy İş Merkezi, giriş 224
Şekil D.150 :Mecidiyeköy İş Merkezi, kule blok 224
Şekil D.151 :V Plaza, kesit..... 225
Şekil D.152 :V Plaza, otopark katı..... 225
Şekil D.153 :V Plaza, 1. bodrum kat planı..... 225
Şekil D.154 :V Plaza, zemin kat planı..... 225
Şekil D.155 :V Plaza, asma kat planı..... 226
Şekil D.156 :V Plaza, normal kat planı..... 226
Şekil D.157 :V Plaza, çatı katı planı..... 226
Şekil D.158 :V Plaza, giriş 226
Şekil D.159 :V Plaza, yan cephe..... 226
Şekil D.160 :V Plaza, ön cephe..... 226
Şekil D.161 :V Plaza, köşeden görünüş 227
Şekil D.162 :V Plaza, sokak cephesi..... 227
Şekil D.163 :V Plaza, arka cephe..... 227
Şekil D.164 :Plaza Spring Giz, vaziyet planı..... 228
Şekil D.165 :Plaza Spring Giz, kesit..... 228
Şekil D.166 :Plaza Spring Giz, zemin kat planı..... 228
Şekil D.167 :Plaza Spring Giz, ofis katı planı..... 228
Şekil D.168 :Plaza Spring Giz, ofis katı plan alternatifi..... 228
Şekil D.169 :Plaza Spring Giz, 20. kat planı..... 228
Şekil D.170 :Plaza Spring Giz, 21. kat planı..... 228
Şekil D.171 :Plaza Spring Giz, 22. kat planı..... 228
Şekil D.172 :Plaza Spring Giz, 23. kat planı..... 229

Şekil D.173 :Plaza Spring Giz, çatı katı planı 229
Şekil D.174 :Plaza Spring Giz, ön cephe 229
Şekil D.175 :Plaza Spring Giz, arka cephe 229
Şekil D.176 :Plaza Spring Giz, yan cephe 230
Şekil D.177 :Plaza Spring Giz, ayrı blok cephesi 230
Şekil D.178 :Plaza Spring Giz, kule blok bitişi 230
Şekil D.179 :Plaza Spring Giz, arka cephe 230
Şekil D.180 :Bank Ekspres Binası, yan cephe 231
Şekil D.181 :Bank Ekspres Binası, giriş holü planı 231
Şekil D.182 :Bank Ekspres Binası, giriş holünden kesit 231
Şekil D.183 :Bank Ekspres Binası, yönetici katı planı 232
Şekil D.183 :Bank Ekspres Binası, VIP katı planı 232
Şekil D.185 :Bank Ekspres Binası, VIP katından kesit 232
Şekil D.186 :Bank Ekspres Binası, çatı katından kesit 233
Şekil D.187 :Bank Ekspres Binası, Büyükdere Caddesi'nden görünüş 233
Şekil D.188 :Bank Ekspres Binası, girişten görünüş 233
Şekil D.189 :Bank Ekspres Binası, Ayazağa Köyü Yolu cephesi 234
Şekil D.190 :Bank Ekspres Binası, yan cephe 234
Şekil D.191 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, vaziyet planı 234
Şekil D.192 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, kesit 235
Şekil D.193 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, bodrum kat planı 235
Şekil D.194 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, genel görünüş 235
Şekil D.195 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, zemin kat planı 236
Şekil D.196 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, 1. kat planı 236
Şekil D.197 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, mevcut yapıdan gör. 236
Şekil D.198 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, mevcut yapıdan gör. 236
Şekil D.199 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, ana giriş 236
Şekil D.200 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, avludan görünüş 237
Şekil D.201 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, ön ve yandan görünüş.. 237
Şekil D.202 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, yan cephe 237
Şekil D.203 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, konf., kafeterya bloğu... 238
Şekil D.204 :Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, arka cephe 238
Şekil D.205 :Kozyatağı İş Merkezi, vaziyet planı 238
Şekil D.206 :Kozyatağı İş Merkezi, maket 238
Şekil D.207 :Kozyatağı İş Merkezi, zemin kat planı 239
Şekil D.208 :Kozyatağı İş Merkezi, kesit 239
Şekil D.209 :Kozyatağı İş Merkezi, 1. bodrum kat planı 240
Şekil D.210 :Kozyatağı İş Merkezi, 2. ve 3. bodrum kat planı 240
Şekil D.211 :Kozyatağı İş Merkezi, 3-21. katlar planı 240
Şekil D.212 :Kozyatağı İş Merkezi, 22-24. katlar planı 240
Şekil D.213 :Kozyatağı İş Merkezi, 1. kat planı 240
Şekil D.214 :Kozyatağı İş Merkezi, 2. kat planı 241
Şekil D.215 :Kozyatağı İş Merkezi, ön cephe 241
Şekil D.216 :Kozyatağı İş Merkezi, girişten görünüş 241
Şekil D.217 :Kozyatağı İş Merkezi, giriş saçağı 242
Şekil D.218 :Kozyatağı İş Merkezi, arka cephe 242
Şekil D.219 :Kozyatağı İş Merkezi, alçak blok ön cephesi 242
Şekil D.220 :Kozyatağı İş Merkezi, alçak blok yan cephesi 242
Şekil D.221 :Klassis Resort Hotel, vaziyet planı 243
Şekil D.222 :Klassis Resort Hotel, sahilden genel görünüş 243
Şekil D.223 :Klassis Resort Hotel, konferans merkezi planı 243
Şekil D.224 :Klassis Resort Hotel, lobi bölümü planı 244
Şekil D.225 :Klassis Resort Hotel, spor merkezi planı 244
Şekil D.226 :Klassis Resort Hotel, kral dairesi planı 244

Şekil D.227 :Klassis Resort Hotel, bahçe villası planı..... 244
Şekil D.228 :Klassis Resort Hotel, dubleks havuz villası planı..... 244
Şekil D.229 :Klassis Resort Hotel, konferans merkezi cephesi..... 245
Şekil D.230 :Klassis Resort Hotel, gece kulübü cephesi..... 245
Şekil D.231 :Klassis Resort Hotel, doğu bölümü otel bloğu cephesi..... 245
Şekil D.232 :Klassis Resort Hotel, doğu bölümü otel bloğu havuzdan gör. ... 246
Şekil D.233 :Klassis Resort Hotel, batı böl. otel bloğu, bahçe villaları, köprü. 246
Şekil D.234 :Klassis Resort Hotel, havuzlu teras..... 246
Şekil D.235 :Klassis Resort Hotel, teraslar ve blokların görünüşü..... 247
Şekil D.236 :Klassis Resort Hotel, dairesel merdivenli teras..... 247
Şekil D.237 :Klassis Resort Hotel, ana aksın sonundaki yapı..... 247
Şekil D.238 :Doğan Medya Center, vaziyet planı..... 248
Şekil D.239 :Doğan Medya Center, kesit..... 248
Şekil D.240 :Doğan Medya Center, zemin kat planı..... 248
Şekil D.241 :Doğan Medya Center, 1. kat planı..... 249
Şekil D.242 :Doğan Medya Center, 1. bodrum kat planı..... 249
Şekil D.243 :Doğan Medya Center, ön cephe..... 249
Şekil D.244 :Doğan Medya Center, girişten görünüş..... 250
Şekil D.245 :Doğan Medya Center, yan cephe..... 250
Şekil D.246 :Doğan Medya Center, yan cephe..... 250
Şekil D.247 :İş Bankası Genel Md. Binası, vaziyet planı..... 251
Şekil D.248 :İş Bankası Genel Md. Binası, kesit..... 251
Şekil D.249 :İş Bankası Genel Md. Binası, genel perspektif..... 251
Şekil D.250 :İş Bankası Genel Md. Binası, zemin kat planı..... 251
Şekil D.251 :İş Bankası Genel Md. Binası, 1. kat planı..... 251
Şekil D.252 :İş Bankası Genel Md. Binası, 1. bodrum kat planı..... 252
Şekil D.253 :İş Bankası Genel Md. Binası, ikiz blok tip planı..... 252
Şekil D.254 :İş Bankası Genel Md. Binası, ikiz blok 25. kat planı..... 252
Şekil D.255 :İş Bankası Genel Md. Binası, yüksek blok tip planı..... 252
Şekil D.256 :İş Bankası Genel Md. Binası, yüksek blok 36. kat planı..... 252
Şekil D.257 :İş Bankası Genel Md. Binası, ön cephe..... 253
Şekil D.258 :İş Bankası Genel Md. Binası, kaide bloğu ön cephesi..... 253
Şekil D.259 :İş Bankası Genel Md. Binası, kaide bloğu ön cephesi..... 254
Şekil D.260 :İş Bankası Genel Md. Binası, geçitten görünüş..... 254
Şekil D.261 :İş Bankası Genel Md. Binası, çarşı yan girişi..... 255
Şekil D.262 :İş Bankası Genel Md. Binası, oditoryum girişi..... 255
Şekil D.263 :İş Bankası Genel Md. Binası, kaide bl. otoparka bakan cephe.. 255
Şekil D.264 :İş Bankası Genel Md. Binası, otoyola bakan yan cephe..... 256
Şekil D.265 :İş Bankası Genel Md. Binası, yan cephe genel md. girişi..... 256
Şekil D.266 :İş Bankası Genel Md. Binası, arka cephe..... 256
Şekil D.267 :Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, genel görünüş..... 256
Şekil D.268 :Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, plan..... 257
Şekil D.269 :Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, kesit..... 257
Şekil D.270 :Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, ön cephe..... 257
Şekil D.271 :Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, iç strüktür..... 257
Şekil D.272 :Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, yan giriş cephesi..... 258
Şekil D.273 :Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, yan cephe..... 258
Şekil D.274 :Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, arka cephe..... 258
Şekil D.275 :Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, çatı planı..... 258
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, vaziyet planı..... 259
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, kesit..... 259
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, zemin kat planı..... 259
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, 1. kat planı..... 260
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, 2. kat planı..... 260

Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, 3. kat planı..... 260
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, 1. bodrum kat planı..... 261
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, iç mekan ve tonoz..... 261
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, iç mekandan görünüş..... 261
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, yan ana giriş ve ön cepheler..... 261
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, arka cephe..... 262
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, arka cepheden detay..... 262
Şekil D.275 :Capitol Alışveriş Merkezi, yan cephe..... 262

1960 SONRASI İSTANBUL MİMARLIĞI'NDA RASYONALİZM İLE ETKİLEŞEN YAKLAŞIMLAR

ÖZET

Mimarlıkta Rasyonalizm, 20. yüzyıl Batı mimarisi içinde büyük öneme sahiptir. Türkiye'de de, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında ağırlıklı olarak benimsenen akım olmuştur. 1960'lı yıllar, dünya ve Türk mimarlık tarihi açısından öneme sahiptir. Batı toplumlarında, artan özgürlük ve çok seslilik ortamı ile ortaya çıkan çoğulcu anlayış, mimarlığa da yansımıştır. Artık belli üsluplar yerine, bir çok üslubun bir arada kullanılması söz konusudur. Türkiye ise, kendisini, Batılılaşma ve kentlileşme süreci içinde, bir çok alt kültürün oluşturduğu farklı bir çoğulculuk ortamı içinde bulmuştur. 1960 sonrası Türkiye'deki siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik yapılarda, kurumlarda, dış dünya ile ilişkilerde ortaya çıkan yeni durumlar, mimarları yeni arayışlara yöneltmiştir. Ancak, teknik ve ekonomik koşullar rasyonel tasarımları zorunlu kılmış, dünyada süre gelmekte olan bir çok mimari akım ülkemizde genellikle Rasyonalizm çerçevesi içinde izlenmiştir. Bu gelişim içinde, İstanbul, özellikle 1960'lardan sonra, Türkiye'nin Batı'ya en açık, değişimlerin ilk yaşandığı, en çok göç alan, en karmaşık sosyal yapıya ve en büyük tarihi mirasa sahip kenti olması gibi bir çok nedenden dolayı, büyük öneme sahip olmuştur. Bu yüzden, İstanbul, Türk mimarisinde öncü bir rol oynamaktadır. Bu çalışmada, İstanbul'dan seçilen örnekler aracılığıyla, Rasyonalizm çerçevesi içinde izlenen akımlar incelenmiştir.

Giriş bölümünün ardından, tezin İkinci Bölümü'nde, "Rasyonalizm" başlığı altında, Antik dönemden başlayarak günümüze dek Rasyonalizm'in tarihsel gelişimi incelenmiştir. İlk olarak, Rasyonalizm kavramının ne anlama geldiği açıklanmıştır. Daha sonra, 20. yüzyıl öncesi ve sonrasında mimarlıkta Rasyonalizm'im gelişimi ve günümüzdeki değişik anlamları üzerinde durulmuştur. Üçüncü Bölüm'de, "1960 Sonrası Batı Mimarlığı'nda Gelişen Rasyonalizm Dışı Plüralist Tutumlar" incelenmiştir. Bu tutumlar, Geç Modern tavırlar ile Post-Modernizm ve sonrasında gelişen tavırları içermektedir. Dördüncü Bölüm'de ise, "20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı'nın Gelişimi" başlığı altında, 1960 yılı öncesi ve sonrasında Türkiye'deki mimari gelişmeler ele alınmıştır. Beşinci Bölüm'de, İstanbul'dan seçilen örneklerin özellikleri incelenmiştir. Araştırma yöntemi olarak, Mugo Fridah'ın "Convenient Sample" (Uygun Örnek) metodu tercih edilmiştir. Altıncı Bölüm'de, incelenen örnekler, önceki bölümlerin ışığı altında irdelenerek kategoriler oluşturulmuş. Burada, incelenen örneklerde, Rasyonalizm çerçevesi içinde Brütalizm, Ekspresyonizm, Katı Rasyonalizm'in yumuşatılması, New York Beşlisi'nin yaklaşımı, Post-Modernizm ile Pop-Mimarlık ve Gelenekselci yaklaşımların kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

THE APPROACHES INTERACTING WITH RATIONALISM IN ISTANBUL ARCHITECTURE AFTER 1960

SUMMARY

The Rationalism in architecture has great importance especially in the 20th Century Western architecture. It has also been one of the most preferred architectural trends in Turkey through the second half of the 20th Century. 1960's have great importance both for the world and Turkish architectural history. In these years Pluralism in Western societies, which have occurred with increasing freedom and effort to understand cultural differences, have also reflected in architecture. Here after, use of many styles instead of one certain style has become prevalent attitude in architectural field. Turkey has found itself in a different pluralist environment which many sub cultures have occurred in the process of Westernisation and urbanisation. Emerging new conditions in political, social, cultural and economic structures and institutions the new relations to the world as well as led to Turkish architects find new ways in architecture. However, technical and economic conditions of Turkey have made the rational designs almost obligatory and Rationalism influenced architectural praxis greatly. After 1960's, Istanbul that has the most complex urbanisation problems and the greatest historical heritage reflected the results of this development. Istanbul has played a pioneer role in Turkish architecture. This study is to analyse the contemporary Turkish architecture that influenced by the Rationalist movement through the examples chosen from Istanbul.

Following the "Introduction" chapter, the second chapter of the thesis titled "Rationalism", examines historical development of Rationalism beginning from the Ancient period until today. Firstly, the concept of Rationalism concept has been explained. This was followed by critical examination and development and change in the concept of Rationalism before and after the 20th Century. Third chapter focused on "The Irrational Pluralist Influences in Western Architecture Developed After 1960". These influences include the Late Modern approaches and Post-Modernism as well as the later developments in contemporary architecture. Fourth chapter titled the "The Development of 20th Century Turkish Architecture" studies the architectural developments in Turkey before and after 1960. Fifth chapter examines the characteristics of the examples that represent the Rationalist influences in architecture of Istanbul. Mugo Fridah's "Convenient Sample" method is chosen as the research method. Sixth chapter categorises the studied examples leading to the conclusion that Brutalism, the break of strict Rationalism, the influence of New York Five, Post-Modernism, Pop-Architecture and the Traditional approaches have been influential in the contemporary architectural praxis of Istanbul.

1. GİRİŞ

Rasyonalizm kavramının mimarlığa yansıması ve özellikle XX. yüzyıl Batı mimarisindeki yeri, mimarlık tarihi içinde büyük öneme sahiptir. Bu önem, çeşitli nedenlerle, tüm dünya mimarisini etkisi altına alan evrensel bir niteliğe sahip olmasından da kaynaklanmaktadır. Kaynağını, Antik Dönem'e dayanan Aydınlanma Dönemi felsefesinden ve endüstrileşmenin sonuçlarından alan Rasyonalizm, seri üretim, basit işçilik ve ekonomik olması gibi nedenlerle, Avrupa'da, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan konut gereksiniminin karşılanmasında başvurulan yaklaşım olmuştur. Türkiye'de ise, 1950'li yıllarla başlayan ve 1960'lardan sonra artan kentlere göç olayının görülmemiş bir hızda gerçekleşmesi sonucu ortaya çıkan konut gereksiniminin kısa sürede ve ekonomik olarak karşılanması amacıyla benimsenmiştir. Burada, ülkenin içinde bulunduğu kısıtlı ekonomik koşullar, Batı'ya göre geride kalmış endüstriyel gelişim ve dışarıdan ithal edilen yaklaşımın özünün genelde kavranamamış olması, ortaya çıkan mimari ürünlerin niteliğini olumsuz kılan etkenler olmuştur.

1960'lı yıllar, dünya ve Türk mimarlık tarihi açısından öneme sahiptir. Batı toplumları, savaş sonrası artan refah düzeyleri sonucu farklı arayışlara yönelmiş, artan özgürlük ve çok seslilik ortamı ile ortaya çıkan çoğulcu anlayış, mimarlığa da yansımıştır. Artık belli üsluplar yerine, birbiriyle iç içe girmiş bir çok üslubun bir arada kullanılması söz konusudur. Bu çoğulculuk ortamı, Türkiye'de daha farklı boyutlarda oluşmuştur. Hızla değişen Türk toplumu, Batılılaşma ile paralel yürütmeye çalıştığı kentlileşme süreci içinde, bir çok alt kültürün oluşturduğu farklı bir çoğulculuk ortamı içinde kendisini bulmuştur. 1960 öncesi Türk mimarlığında kendini gösteren geleneksellik ile modernite arasındaki iki yönlü kimlik arayışı, 1960 sonrası Türkiye'deki siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik yapılarda, kurumlarda, dış dünya ile ilişkilerde yeni durumların ortaya çıkmasıyla yeni boyutlar kazanarak çok yönlü arayışlara yönelmiş, mimari üslup karmaşalarıyla kendini gösteren bir ortam oluşmuştur. Tüm mimari arayışlara karşın, teknik ve ekonomik koşullar rasyonel tasarımları zorunlu kılmış, dünyada süre gelmekte olan bir çok mimari akım ülkemizde genellikle Rasyonalizm çerçevesi içinde izlenmiştir. Türkiye'de gelişen

mimarlık da, özellikle 1980'lerden sonra, Batı'da gelişen anlayışa paralel bir gelişim göstermiştir.

Bu gelişim içinde, İstanbul kenti ayrı bir öneme sahiptir. Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte Ankara'da yoğunlaşan yapı eylemleri, 1950'lerden sonra İstanbul'a kaymıştır. Bunda, artan nüfusun yanı sıra, üretim, ticaret, kültür, tarih açısından İstanbul'un Türkiye geneli için taşıdığı önem etkendir. İstanbul, özellikle 1960'lardan sonra, Türkiye'nin Batı'ya en açık, değişimlerin ilk yaşandığı, en çok göç alan, en karmaşık sosyal yapıya ve en büyük tarihi mirasa sahip kenti olması gibi bir çok nedenden dolayı, büyük öneme sahip olmuştur. Bu yüzden, Türk mimarisinde öncü rol oynayan, en nitelikli mimari ürünlerin ortaya konduğu ve tüm Türkiye'nin toplamı olan kent olma konumundadır. Bu tezde, örnekleme çalışması için İstanbul'un seçilmiş olması, bu nedenlere dayanmaktadır.

1.1 Çalışmanın Amacı

1960'lardan sonra, Batı'daki gelişmelerin etkisi ve ülkenin kendi koşulları sonucunda etkili olan mimari yaklaşımlar, bir çok bilimsel çalışmada ve çeşitli platformlarda ortaya konmuştur. Oysa, çoğulcu ortam içinde çoğu kez, mimari tavırların birbirine karışarak birlikte yorumlandığı durumlar da söz konusudur. Birbirine karışan yaklaşımlar, genellikle, Rasyonalizm ile birlikte kullanılmıştır. Bu çalışmadaki amaç, 1960 sonrası dönem içinde, İstanbul'da, Rasyonalizm çerçevesi içinde izlenen mimari akımların, incelenen örneklerle ortaya konmasıdır.

1.2 Kapsam

Çalışmanın amacına ulaşabilmesi için, örneklerin değerlendirmelerinin dayandırıldığı mimari yaklaşımların tarih içindeki gelişimleri ve bu örneklerin içinde yer aldığı ortamın, yapıların tasarımına etkilerini kavramak önem taşımaktadır. Bu nedenle, tezin ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerinde, literatür araştırmasına dayalı, bilgi temelli bir çalışma yapılmıştır.

İkinci Bölüm'de, "Rasyonalizm" başlığı altında, Antik dönemden başlayarak günümüze dek Rasyonalizm'in tarihsel gelişimi incelenmiştir. Buradaki amaç, incelenen örneklerin, tarih içinde ya da günümüzdeki hangi rasyonel yaklaşımdan etkilendiğini anlamaktır. "1960 Sonrası Batı Mimarlığı'nda Gelişen Rasyonalizm Dışı

Plüralist Tutumlar" başlıklı Üçüncü Bölüm, rasyonel nitelikler taşıyan örneklerin, rasyonel olmayan tutumlardan hangileriyle birlikte kullanıldığını doğru yere oturtabilmek amacını taşımaktadır. Dördüncü Bölüm'de ise, "XX. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı'nın Genel Gelişimi" başlığı altında, 1960 yılı öncesi ve sonrasında Türkiye'deki mimari gelişmeler ele alınmıştır. Buradaki amaç da, Batı'daki gelişmeler yaşanırken, Türkiye'nin hangi aşamalardan geçtiğini ve tüm bunların Rasyonalizm çerçevesi içindeki tasarımları nasıl etkilediğini kavramaktır. Beşinci Bölüm'de, 1960 sonrası İstanbul Mimarlığı'nda Rasyonalizm ile etkileşen yaklaşımların yer aldığı yapılardan örnekler incelenmiştir. Altıncı Bölüm'de, bir önceki bölümde incelenen örnekler irdelenerek sonuca varılmıştır.

1.3 Yöntem

1960 sonrası İstanbul mimarlığında Rasyonalizm'in diğer mimari yaklaşımlarla etkileşiminin ele alındığı bu çalışmada, katalog örneklemesi için araştırma yöntemi olarak, Mugo Fridah'ın "Convenient Sample" (Uygun Örnek) metodu tercih edilmiştir. Bu yöntem, gözlem için çok sayıdaki örnek arasından en uygun temel özellikleri taşıyan örnekleri seçerek sonuca gidilmesi ilkesine dayanmaktadır **(Mugo, 2003)**. Böylelikle, genel eğilimler hakkında bir sınıflama yapmak söz konusu olabilecektir. Katalog için seçilen örnekler hakkında bilgi toplama ise, literatür taramasının yanı sıra, fotoğraf çekme, yerinde gözlem ve bazı yapıların mimarlarıyla görüşme yolu ile sağlanmıştır.

Araştırmada gereksiz tekrarlardan kaçınmak için eleme yapılmış, çalışmada yer alan yapılar, yaygın olarak kullanılan tavırların belirli örnekleri arasından seçilmiştir. Ayrıca, yapılar hakkında bilgi toplamada bazı güçlüklerle karşılaşılmıştır. Yapıların belirli bir alan içinde olmayıp, İstanbul geneli içinden seçilmesi, tüm yapıların mimarlarına ulaşılamaması, bazı yapıların yerinde inceleme ve fotoğraf çekimi sırasında görevliler tarafından engellenilmesi, bu güçlüklerden bazılarını oluşturmaktadır.

2. RASYONALİZM

Sözlük anlamı olarak Rasyonalizm, Akılcılık ya da Usçuluk anlamına gelmektedir. Felsefede, aklı bilginin temel kaynağı ve sınanabilirlik ölçüsü olarak kabul eden akımdır **(Ana Britannica, 1990, s. 430)**. Felsefi anlamda, sözcük, tarihsel sürekliliğe sahiptir. Rasyonalizm, son 2500 yıldır birçok dönüşüme uğramıştır. M.Ö. V. Yüzyılda, "*nous*"ın (akıl), evrenin köşe taşı olduğunu ilan eden Yunan filozof Anaxagoras ile oluş haline gelmiştir. O zamandan beri, Batı insanının düşünce yapısında rasyonalite ve akıl kriterleri, etkin bir rol oynamaktadır **(Skolimowsky, 1978, p.161)**. Rasyonalizm terimi, felsefe tarihinde çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Genel anlamı, düşünceci ve metafiziktir; bilgiyi sadece aklın ürünü sayan öğretiler bu adla anılmaktadır **(Hançerlioğlu, 2000, s.38)**. Gerçek anlamda rasyonalizm, din ve idealizm egemenliğine karşı insan aklının sınırsız olanaklarına güveni dile getirmektedir. Özellikle XVII. yüzyıldaki Descartes (1596-1650) rasyonalizmi bu açıdan ileri bir yapıdadır. Rasyonalizm, bu anlamda, akıl dışı ve akla aykırı olana karşı koyan öğretilerin genel adıdır. İnsana karşı aklı çıkarmaktadır ve her türlü doğaüstü verileri yadsımaktadır **(Hançerlioğlu, 2000, s.40)**. İlk kez Descartes ile başlayan Rasyonalizm tartışmaları, Locke, Hume ve Newton'a bağlanmaktadır **(Steele, 1995, p.8)**. Rasyonalizm, XX. yüzyıla doğru endüstriyel ve teknolojik devrimin ideolojisi haline gelen Pozitivizm ile tamamlanmaktadır. XVIII. Yüzyıl Aydınlanma düşünürü Kant ise, bu sürecin önemli bir uğrak noktasıdır **(Oğuz, 1999, s.65)**. Aristotales, bilgilerin deneylerden elde edilerek akıl tarafından yapıldığı düşüncesiyle, Alman düşünür Immanuel Kant'a öncülük etmiştir **(Hançerlioğlu, 2000, s.40)**. Duygu yerine akıl ve mantığın, pozitif bilimlerin ön plana geçtiği bu akıma, doğru olmamakla birlikte, fonksiyonalizm de denilmektedir **(Hasol, 1988, s.432)**. Rasyonalizmin karşıtı ise, Empirisizm, Romantizm, İrrasyonalizm kavramlarıyla ifade edilmektedir ve bilgi tartışmalarında sezgilerin, duyguların ve deneyimlerin hesaba katılması gerektiğini ileri süren görüşleri içermektedir.

2.1 Rasyonalizm'in Tarihsel Gelişimi

Antik Yunan'da, fiziksel olayların fiziksel kurallarla açıklandığı ve tanrısal veya doğaüstü güçlerden doğal kurallara dönüldüğü görülmektedir **(Özeke, 2001, s.5)**. Dünyanın gerçek bilgisini arayan kişinin, duygularına değil mantığına güvenmesi gerekliliği de ilk kez bu noktada gündeme gelir, çünkü duyular sadece nesnelerin değişken niteliği hakkında bilgi verirken mantık, temelde yatan ve zamana bağlı olmayan biçimleri anlatmaktadır. Burada beyin, dış görünüşün altında bulunan bir tür ebedi yapıyla ilişkilendirilmiş ve rasyonel düşüncenin de ilk temelleri atılmıştır **(Özeke, 2001, s.6)**. Antik Yunan'dan başlayarak Roma döneminde de devam eden rasyonalist düşünce sisteminin, Orta Çağ'da kesintiye uğradığı görülmektedir. Ancak, Antik Yunan ve Roma'dan esinlenen Rönesans Dönemi'nde, rasyonel düşünce yeniden ele alınmıştır. Felsefe alanında ön plana çıkan rasyonalist gelenek, saf mantık ve dünyadaki rasyonel strüktürlere olan inancıyla, Rönesans'tan Barok'a geçiş dönemini de etkisi altına almıştır **(Özeke, 2001, s.8)**. Barok dönem sanatı, bilgi teorisi alanında sürekli çatışan tümdengelimci rasyonalist ile tümevarımı savunan Empirist teorilerin etkisi altında bir çatışmaya sahne olmuştur **(Özeke, 2001, s.9)**.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısı, dünya tarihini her yönden derinden etkileyecek olan iki büyük devrime sahne olmuştur. Endüstri Devrimi olarak adlandırılan fenomen, beraberinde toplumsal ve politik olayları da sürükleyerek, etkileri günümüze dek sürecek olan köklü ve sürekli bir değişikliğe yol açmıştır **(B. Özer, 1964, s.17)**. Fransız Devrimi ise, burjuvazinin ani ve kesin bir şekilde iş başına gelmesi ve böylece, Ortaçağ'daki toplumsal sistemin her yönüyle yıkılmasına neden olmuştur **(B. Özer, 1964, s.16)**. Aydınlanma Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde, Fransız Devrimi yeni bir çağın sembolü olurken, endüstri devrimi gerçeği olmuştur **(Risebero, 1994, p.15)**. Devrim fikri, evrensel bir geçerlilik kazanmıştır. "Özgürlük", "eşitlik", "kardeşlik" kavramları geniş ölçüde konuşulur olmuştur **(Risebero, 1994, p.13)**. Aydınlanma, her şeyden önce bilimi ön plana alan, skolastik ve mistik düşünce tarzlarına set çeken bir davranıştır **(B. Özer, 1964, s.22)**.

Aydınlanma Dönemi'nde, çağa hakim olan burjuva anlayışı, akılcı, pozitif ve yararcıdır. Hepsi de açıklık, aydınlık, akla uygunluk, ilkelere saygı isterler; bu ilkeler de, özdeşliktir, çelişmezliktir, nedensellik ve kanunsallıktır **(Tanilli, 1994, s.76)**. XVIII. yüzyılda rasyonalite ve akıl, Aydınlanma'nın ideolojistleri tarafından uygun görülmüştür. Onların tasarısında, rasyonalite, Kilise ve tüm dinlere karşı doğrultulan bir silah haline gelmiştir **(Skolimowsky, 1978, p.161)**. Aydınlanma felsefesi en kısa

ve öz olarak Emmanuel Kant'ın tanımıyla "insanın kendi aklını kullanma cesaretini göstermesidir" **(Kortan, 1996b, s.58)**.

XIX. yüzyıl entelektüel yaşamı ise; önceki çağlardan daha karmaşıktır. Bunun değişik nedenleri vardır. Öncelikle, ilgili alan öncekilerden geniştir. Amerika ve Rusya önemli katkılarda bulunmuş; Avrupa, eski ve modern Hint filozoflarından haberli duruma gelmiştir. XVII. yüzyıldan beri belli başlı yenilik kaynağı olmuş olan bilim, atılımlar yapmıştır. Makine üretimi, toplumsal yapıyı derinden değiştirmiş, insanlara fiziksel çevreye bakıldıkça yeni bir güç duygusu vermiştir. Gerek felsefe ve siyasette, gerekse düşünce ve ekonomide ortaya çıkan geleneksel sistemlere köklü baş kaldırma, o zamana değin dokunulmaz sayılan pek çok inanç ve kuruma karşı çıkışla sonuçlanmıştır. Bu baş kaldırmanın biri romantik, diğeri rasyonalist, birbirinden çok ayrı biçimleri vardır. Romantik başkaldırma Byron, Schopenhauer ve Nietsche'den Mussolini ve Hitler'e uzanmaktadır. Rasyonalist başkaldırma ise, Fransız devrim filozoflarıyla başlamış, biraz yumuşatılmış olarak İngiliz felsefi radikallerine geçmiş, Marx'ta daha derin bir biçim kazanarak Sovyet Rusya'da noktalanmıştır **(Russel, 2000, s. 67)**.

Daha önceleri, evrenin rasyonel ve objektif prensipler üzerine kurulduğuna ve insan beyninin de bu prensipleri algılama yeteneğine sahip olduğuna inanan bireylerin, XIX. yüzyılın başlangıcında bu inançları kaybolmuştur. İnsanın mantığına olan inanç, Fransız Devrimi'nin terörü ve Endüstri Devrimi'nin yarattığı sosyal durum karşısında sekteye uğramıştır. Dönemin ünlü filozoflarından Kierkegaard'a göre, evrenin rasyonel prensiplerinin yok olması nedeniyle bireyler, bölünme, yabancılaşma ve yalnızlık gibi duygularla karşı karşıya kalmışlardır. Nietsche ise, rasyonel düşünce ve objektif bilginin boşunalığına inanmıştır. Ona göre düzen arayışı, gerçekte bir kaos olan dünyaya mantık kazandırmaya yönelik, sonuçsuz bir çabadır **(Özeke, 2001, s.53)**. Batı düşüncesi bir yüzyıl içinde, bütüncül bir tavırdan, Kant'ın ortaya koyduğu idealist düşünceden, Nietzsche'nin eleştirel tavrına ulaşmıştır. Aydınlanma, evrensellik ve akılcılık izinde bir bütünlük hedeflerken aynı zamanda parçalanmanın başlangıcını oluşturmuştur **(Erzen, 2000, s.19)**.

Avrupa Rasyonalizm'i, klasik felsefede doğan, Fransız Aydınlanma'sında inceltilen ve İkinci Dünya Savaşı'na kadar eksiksiz devam eden, 1980'lerde ciddi olarak tehdit edilene dek devam eden entelektüel bir gelenek üzerine kurulmuştur. Bu son tüketim-yönlü dönemde, rasyonalist, Kartezyen tanımlı "düşünüyorum, öyleyse varım" cümlesi, "eğer iyi gözüküyorsa, yanlış olabilir" düşüncesini haklı çıkaran etik bir duruma dönüşmüştür **(Steele, 1997, p.36)**.

2.2 XX. Yüzyıla Kadar Mimarlıkta Rasyonalizm

Mimarlıkta rasyonalizm, küp, prizma, silindir, piramit, koni gibi birincil geometrik biçimler ve bu biçimlerin kompozisyonlarıyla yapılan biçim dili olarak ifade edilmiştir ve elle tutulamayan bir kavramdır **(Kortan, 1996b, s.55)**. Mimarlık, her ne kadar rasyonel düşünce süreciyle oluşturulmasa da, bir binanın tasarımında izlenmesi gereken mantıki sıralamalar vardır. Metodolojik tasarım süreci sırasında, bir tasarımın ortaya çıkma yolunda genelde bir rasyonel vardır. Fakat sonuçta, mimari ürün, rasyonel fikirlerle ne kadar yüklendiği kriterine göre yargılanmaktadır **(Sharp, 1978, p.1)**.

Mimarlıkta Rasyonalizm'in tarihi, rasyonel düşünce tarihine paralel bir çizgi izlemiştir. Ünlü düşünür Platon (M.Ö. 427-347), evrensel rasyonel geometrik birincil formların, içeriklerinden bağımsız olarak, sadece biçimsel yönden güzel formlar olduğunu ileri sürmüştür **(Kortan, 1996b, s.55)**. Böylece, mimarlık tarihinin başlangıcından itibaren kullanılagelen bu yapı biçimleri, geleneksel ve klasik biçimler olma özelliğini de kazanmıştır: Antik Mısır'da, Antik Yunan'da, Roma mimarlığında, Rönesans'ta, Neoklasisizm'de ve Modern Mimarlık'ta, temelde bu klasik, rasyonel geometrik formlar kullanılmıştır **(Kortan, 1996b, s.56)**.

Eski Mısır'da, sanat kavramlarının kaynağı doğanın kendisi olmakla beraber, sanat eseri ve temsil ettiği kavramlar arasında bir bütünlük ya da benzerlik bulunması gereği aranmamış, sanat eserine tasarımcının kişisel ifadesi de yansıtılmamıştır. Mimarlar biçimlerini yaratırken geometrik sistemler kullanmışlardır. Böylece Batı tasarım teorisinde Klasik görüşün temelini oluşturan bir fikirler zincirinin ilk adımları da atılmış olacaktır; iyi bir tasarım zamana bağlı olmayan biçim kurallarına dayanır ve geometrik sistemler de bu kuralların gereğidir. Ancak, zamanla kültürel bir gelenek haline dönüşen bu sistem, o dönem insanı için sadece tanrısallığı ve tanrıların zamansız ve evrensel genel-geçer tasarım gereklerini temsil etmektedir **(Özeke, 2001, s.4)**.

Eski Yunan'da, kurallar tarafından yönetilen, bugünün bilimleri, zanaatleri ve güzel sanatlarının alanında kabul edilen, "yapma" olarak adlandırılan "rasyonel" üretim sistemleri, "Techné" olarak görülmekteydi. Bugün, aksine, "rasyonellik" ve mantıksal "sistematiklik" sanatın değil, yalnızca bilimin görevi olarak görülmektedir ve sanat, kurallar tarafından yönetilmeyen esinlenme ve yaratıcılığın alanı içindedir **(Turan, 1998a, s.158)**. Yunan mimarları, tanrıların beklentilerini karşılayacak binalar inşa

etmek amacıyla geçerliliği kanıtlanmış evrensel kurallar aramış, bu kuralları da geometri ve simetride bulmuşlardır **(Özeke, 2001, s.25)**.

Antik Roma döneminde ise, Romalı mimar Vitruvius (M.Ö. 90-M.Ö. 20), "Mimarlık Üzerine On Kitap"ta, mimarlığın kurallarını ortaya koymuştur. Vitruvius tarafından betimlenen ideal orantılı formlar, Platon'un Philebus'ta betimlediği ideal geometrik formlardan türetilmiştir. Bunlar, düz doğrular ve dairelerden türetilen formlarla bunların üç boyutta oluşturduğu katı cisimlerdir. İdeal orantı sistemlerinin, insan vücudunun kusursuz oranlarından oluştuğunu belirtmiştir **(Roth, 2000, s.435)**.

Rönesans Dönemi'nde, yeni hümanist sanat koruyucularının ve mimarlarının kaynağı Vitruvius olmuştur **(Roth, 2000, s.435)**. Rönesans mimarları tasarımlarında, Pythagoras ve izleyicilerinin gizemciliğini andırır biçimde, açık sayısal ilişkileri ifade etmeye çalışmışlardır **(Roth, 2000, s.438)**. Alberti ve Lonardo'nun başını çektiği sanatçılar, tüm sorunların matematiksel açıklamayla çözülebileceğini düşünmüşlerdir. Onlara göre mimarlık, mekansal birimlerle çalışılan matematiksel bir bilimdir, evrensel mekanın parçalarıdır. Böylelikle, evrensel olarak geçerli oranları yeniden yaratabileceklerine inanmışlar ve bunları mümkün olduğunca soyut geometriye yaklaştırarak, saf ve kesin biçimde dışa vurmuşlardır **(Steele, 1995, p.9)**. Günümüzde uygulandığı biçimiyle perspektife ilişkin geometrik konstrüksiyon, Rönesans'ta keşfedilmiş, mimari tasarım sürecinin ussal, geometrik kalıplar içinde biçimlenmesi gerçekleşmiştir **(Oğuz, 1999, s.66)**.

Aydınlanma döneminde Rasyonalizm'in bilimsel bir metod olarak başarısıyla, XVIII. ve erken XIX. yüzyılda mimarlık, rasyonel kökenler tarafından verilen değerlere adapte olmuştur. Aydınlanma mimarlığı, sonuçları, kutsal düzenden çok saf, laik ürün olan rasyonel bir tasarım sürecini elde etmeye çalışmıştır **(Eisenman, 1998, p.527)**. Bu dönemde, özellikle geleneğe baş kaldıran Fransız mimarlar, yapılarda sadeleştirme, soyutlama ve saf geometrik formlara yönelme eğilimleri göstererek, rasyonel mimarlık yolunda önemli adımlar atmışlardır.

Aydınlanma Dönemi'nin çerçevesini kurarak radikal teorilerle Fransız Rasyonalizm'inin doğuşunun ilk işaretini veren, XVII. yüzyıl sonunda Claude Perrault (1613-1688) olmuştur. Mimarlığın daha esnek yaklaşıma sahip olması ve klasik düzenlerin katı kriterlerini kırması gerektiği fikrini savunmuş, dönemin ileri gelenleri ve Akademi tarafından dışlanmıştır **(Sharp, 1991, p.120)**.

XVIII. yüzyılda Jean-Louis de Cordemoy, Klasik elemanların yararlı ya da ticari strüktürler üzerine uygulanmasına karşı çıkmıştır. Cordemoy ayrıca, Barok'un

düzensiz kolonlama, kırık pedimentler ve burkulmuş sütunlarına karşılık, elemanların geometrik saflığıyla ilgilenmiştir. Adolf Loos'un *Ornament and* Crime'ından ikiyüz yıl önce (1706), binaların hiçbirisinin süsleme istemediğini tartışmıştır **(Frampton, 1982, p.14)**.

Fransız Marc-Antonine Laugier (1713-1769), mimarlıkta kesin kurallar olduğunu reddederek en iyi biçimlerin fonksiyonel veya strüktürel temellere dayandığını belirtmiş ve böylece de XIX ve XX. yüzyıllar boyunca tekrar tekrar gündeme gelecek olan Pozitivist doktrini formüle etmiştir **(Özeke, 2001, s.45)**. Laugier, geometrik biçimlerin çıkış noktasını ve en yalınını, insanoğlunun ilk olarak ormanda yapmış olduğu küçük ve rustik bir kulübede bulmuştur (1753). Bu ilkel kulübe, dört köşesinde dört adet ağaç dikmeden ve üstü örtülü olarak da karşılıklı üçgen şeklinde birbirine çatılmış dallardan oluşturulmuştur (Şekil A.1). Bu kulübenin biçimi geometrik dille anlatılırsa, bir dikdörtgen prizma üzerine konmuş bir üçgen prizmadır **(Kortan, 1996b, s.55)**. Laugier, Descartes'in ilkel, rasyonel tezine karşılık gelen, çatı, kolon, kapı ve pencere gibi, ilkel bir kulübede gerekli olan tektonik elemanlar üzerinde düşünmüştür **(Steele, 1997, p.36)**. Laugier'nin doktrinleri, XVIII. yüzyıl sonlarındaki Neo-Klasik akımın, Barok mimarisine karşıt olan eğilimlerine arka çıkmış ve biçimsel saflık ve geometrik yalınlığa doğru giden yeni bir mimarlık akımına yardım etmiştir **(Kortan, 1996b, s.58)**.

XVIII. yüzyılın ortasından itibaren, mimari ürünün yasallaşmasına iki baskın tipoloji hizmet etmiştir: Birincisi, ilkel kulübe modelinde olduğu gibi, mimarlığı doğal orijinlerine döndürmek; ikincisi ise, Endüstri Devrimi'nin bir sonucu olarak, mimarlığı makine üretimi dünyası içinde asimile etmektir. Her iki tipoloji de, rasyonel bilim ve sonraları teknolojik üretim içinde sağlam bir yer bulmuştur **(Vidler, 1998, p.288)**.

Fransız Jacques-François Blondel (1705-1774), binaların objektif doğada bulunan rasyonel prensiplere göre biçimlendirilmesi gerekliliğine inanmakla birlikte, farklı bina ve projelerin de farklı inşaat problemlerine sahip olabileceğini belirtmiş ve böylece Klasisizm'in evrensel prensiplerini, Pozitivizm'in özel gereklilikleriyle birleştirme yönünde ilk adımları atmıştır **(Özeke, 2001, s.45)**.

Söz konusu çağın mimarlarından Etienne-Louis Boullée (1728-1799), simgesel formları işlevsel anlamlar taşıyan, büyük ölçekli, süsten arındırılmış bir mimari önermiştir **(Roth, 2000, s.538)**. Boullée'nin önerdiği biçimler, Platon'un ideal geometrik biçimler evrenine göndermede bulunan küp, küre, piramit, koni gibi saf geometrik biçimler olmuştur **(Oğuz, 1999, s.68)**. Özellikle Isaac Newton'un anısı için yaptığı tasarımlarda birincil, temel geometrik elemanlardan olan küre, koni gibi

formları kullanmış, onları saf, yalın, soyut ve arınmış halleriyle ifade etmiştir **(Kortan, 1996b, s,58)** (Şekil A.2). Boullée, anıtsal formun süslemesiz geometrik saflığını geliştirmiştir **(Frampton, 1982, p.15)**.

Mimarlığının ilk dönemlerinde Neo-Klasik normlara uygun çalışmalar yapan Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) ise, 1770'li yıllardan itibaren projelerinde giderek saflığa ve arınmaya yönelmiştir **(Özeke, 2001, s.48)**. Ledoux'nun, basit bir konut ile bir sarayın aynı dille biçimlendirilmesine dayanan tutumu, eşitlik fikrinin geometrik biçimler yoluyla elde edilmesine yönelik bir atılımdır (Şekil A.3). Bu bakımdan, Fransız Devrimi ile birlikte ortaya çıkan ve sosyal düzende değişikliği öngören devrimsel nitelikli düşüncenin mimarlık alanındaki temsilcilerinden biridir **(Özeke, 2001, s.49)**.

Boullée ve Ledoux'nun çalışmalarında, Loos'tan yaklaşık yüz yıl önce onun savunduğu ilkelerin var olduğu gözlenebilir **(Kortan, 1996b, s.58)**. Cordemoy ve Laugier yapıların strüktürlerini vurgulamayı ön planda tutarken, Ledoux ve Boullée formun kendisinin psiognomik karakterini vurgulamaya eğilimli olmuşlardır **(Frampton, 1982, p.19)**.

XIX. yüzyılda teorisyenlerin, Aydınlanma Çağı'ndan miras kalan Pozitivist fikirleri, dönem sanatını etkisi altına alan Eklektisist tutum içinde kullandıkları görülmektedir **(Özeke, 2001, s.14)**. Endüstrinin, ve o endüstrinin gelişimine olanak veren karışık bir düşünce dünyasının baskısındaki toplum, ya da bizzat sanatçı veya mimar, söz konusu dünyanın karmaşık sorunlarına girmektense, ondan tümüyle kaçarak geçmiş devirlerin duygusal kalıpları içinde arayışa girmiştir **(B. Özer, 1964, s.19)**. Ayrıca, egemen sınıf ve ona yaklaşmaya çalışan Burjuvazi, değişen bir dünyada devamlılığın sembolü olarak geleneksel mimari biçimlerin kullanılması konusunda sanatçı üzerinde güçlü bir baskı oluşturmaktadır. Dönem mimarlarının üsluba ve anıtsallığa verdikleri önem, Endüstri Devrimi'nin yeni malzemelerinin getirdiği yapısal olanakları en azından başlangıçta görmelerini engelleyecek kadar güçlüdür. Özellikle 1820'den 1890'lara kadar olan dönem, bütün stillerin gelip gittiği bir devre olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha sonraki dönemlerde ise, bastırılmış özgürlük ruhunun, bir dizi radikal hareket halinde açığa çıktığı görülmektedir **(Özeke, 2001, s.55)**.

Bu dönemde, Jean Nicolas Louis David Durand (1760-1834), Fransız Rasyonalist mimari tarzından etkilenmiş ve onun temsilcisi olmuştur. Neo-Klasik tarzı kabul etmesine karşın, mimariyi strüktür, geometri ve yararcı amaçlarına indirgemiştir **(Sharp, 1991, p.46)**. Laugier'nin görüşlerini tarihsel dönem, işlev ve daha önemlisi

form doğrultusunda genişletmiştir **(Steele, 1997, p.36)**. Eklektik tarihselciliği, gerçek prensiplerin bozulması olarak görmüştür. Geometrik formüle indirgenen tip fikrini oluşturmuştur ve XIX. yüzyıl başlarında Durand, modüler permütasyonlarla değişik plan tipleri ve cephe alternatifleri olan strüktürler tasarlayarak (1802-09), normatif, ekonomik ve evrensel bir bina metodojisi kurmaya çalışmıştır **(Frampton, 1982, p.15)**. Durand, Paris'teki Ecole Polytechnique'de verdiği derslerde, formel sorunları, yeni bina tipleri, yeni malzemeler ve değişen toplumsal gereksinimlerle çözmeyi amaçlamıştır **(Steele,1997, p.36)**.

Fransız Eugéne Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), soyut uluslararası stile karşı olup, bölgesel mimariyi savunarak Fransız Klasik Rasyonalizm'ine karşı gelmesine rağmen, Strüktürel Rasyonalizm fikrini geliştirmiştir **(Frampton, 1982, p.64)**. Kendisi, mimarları XIX. yüzyılın endüstriyel olanaklarına karşı duyarlı olmaya davet etmiş, ayrıca, Gotik Mimari'nin rasyonel yapısal kurallara uygunluğunun altını çizmiştir. Rasyonel mimarlığın temelinin teknik olduğunu savunan Viollet-le-Duc'ün görüşleri, Laugier'nin Rasyonalist bağlamında yer almakla birlikte mimar, Ortaçağ değerlerini, malzeme ve konstrüksiyonu daha dürüstçe sergiledikleri gerekçesiyle Antikite'ninkilerden daha üstün tutmuştur **(Özeke, 2001, s.64)**. Viollet-le Duc tarafından geliştirilen Strüktürel Rasyonalizm fikri, Choisy ve Perret ile devam eden ve son yüzylda Le Corbusier'ye dek uzanan bir etkidir **(Sharp, 1978, p.1)**.

Art-Nouveau'nun temsilcilerinden İskoçyalı mimar Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), XIX. yüzyıl Eklektisizmi'ne karşı tepkisini, yöresel mimarinin sade biçimlerine yönelerek ortaya koymuştur. Klasik sembollerden uzak duran mimar, doğru oranlanmış biçim yüzey ve strüktürler kullanarak geometrinin estetik değeri üzerinde yoğunlaşmıştır **(Özeke, 2001, s.75)**. Gerçekleştirilmemiş olan Bir Sanatsever için Ev ve Glasgow Sanat Okulu (Şekil A.4) projeleri, Mackintosch'un XX. yüzyıl mimarisine katkısının temsilcileridir. Ev tasarımında, tamamen Kübizm'e yakınlaşan formel bir plastisite sözkonusudur **(Frampton, 1982, p.77)** (Şekil A.5). Viyana "Secession"u ise, yapılardaki ağır dekoratif yüke karşı gelişen sadeleşme eğilimleriyle, Eklektisizm'i yepyeni bir anlayışla yenmeye çalışmıştır **(Özeke, 2001, s.75)**.

A.B.D.'de ortaya çıkan Chicago Okulu, XIX. yüzyılın son çeyreğinde, özellikle Chicago'nun ticari yapılarında kendini gösteren rasyonalist bir akımdır **(Özeke, 2001, s.88)**. Chicago Okulu'nun mimarları, yeni tip konstrüksiyon olan demir iskelet ile çalışmışlardır. Yüzer temeli icad etmişlerdir. Yatay olarak genişleyen Chicago penceresini tanıtmışlardır **(Giedion, 1997, p.381)**. Okulun mimarlık tarihi açısından

önemi şu gerçekte yatmaktadır: yüzyıla damgasını vuran konstrüksiyon ile mimarlık, mühendis ile mimar arasındaki ayrılma, XIX. yüzyılda ilk kez olumlu bir sonuca ulaşmıştır. Chicago Okulu belirgin bir şekilde, konstrüksiyon ile mimarlığı aynı ifade içinde birleştiren saf formların başarısı için uğraşmıştır **(Giedion, 1997, p.382)**. Louis Sullivan (1856-1924), üslupların ve tarihsel mimarinin bire bir yeniden kullanılmasına karşı çıkmıştır **(Roth, 2000, s.599)** (Şekil A.6, Şekil A.7). Onun "form fonksiyonu izler" sözüyle, mimarlık, bir yapının, onun üretim ve kompozisyon süreçlerinin rasyonalitesini açıkça gösteren, fonksiyonunu ifade etmesi fikriyle tanışmıştır. Bu azaltma süreci, soyutlama olarak adlandırılmıştır. Tabanı ve başı olmayan bir kolon, bir soyutlama olarak düşünülmüştür. Bu azaltmayla, formun fonksiyonu daha dürüst bir şekilde ortaya çıkardığına inanılmıştır. Saf fonksiyonellik yaratan bu azaltma, gerçekte soyutlama değil, kendi gerçeğini temsil etme gayretidir. Modernler "realizm"i süslemesiz, fonksiyonel bir objeyle temsil etmişlerdir **(Eisenman, 1998, p.525)**.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru, estetik anlayışın hızla basitliğe doğru yönelmesi, eklektisist akımlara büyük darbe indirmiştir. Söz konusu eğilimin amacı, mimariyi arıtmak, üslup fazlalıklarını ayıklamak, devrin spritüel, sosyal ve ekonomik yaşamını ifade etmek için taze bir başlangıç noktası sağlayabilecek şekilde basit ve dolaysız bir mimariye dönmekti. Bu hareketin en önemli odak noktaları Hollanda ile Avusturya olmuştur. Basitliğe doğru yönelme eğiliminin Hollanda'lı temsilcisi H. P. Berlage'dir (1856-1934) **(B. Özer, 1964, s.42)**. Onun Rasyonalizm fikirleri (Fransız ve Alman / İsviçre kaynakları ile Hegel ve Schopenhauer'den alınmıştır), yüzyıl dönüşümünde Hollanda'da hızla büyüyen "Yeni Sosyalizm" ile bağlantılıdır **(Sharp, 1978, p.1)**. Onun fikirlerinin Avusturya'daki iki ünlü temsilcisi ise Otto Wagner (Şekil A.8) ile Adolf Loos olmuştur **(B. Özer, 1964, s.42)**.

Sağlıksız büyümelerin ve biçimin uğradığı çirkin saldırıların ortaya çıkardığı ve Barok'un başlangıcından XIX. yüzyıla kadar uzanan çöküş döneminin ardından, mühendis ve makine yapımcısı, zeka yoluyla kavrayışın yarattığı özgün geleneğe dönmüştür ve bunların ortaya koyduğu saf biçimler, "yeni üslubun" öncüleri arasındaki avant-garde'ın, aklın ölümsüz, temel yasalarını düşünerek bulmaya çalıştığı biçimler ile çakışmıştır. Biçimsel saflığın bu yeni tanıkları XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Akıl yoluyla tasarlanmış ve yalnızca işleviyle belirlenmiş her biçim saftır ve böylece bir koşulu, olmazsa olmaz güzellik koşulunu getirmektedir **(Van de Velde, 1991, s.130)**. XIX. ve XX. yüzyıl rasyonalitesinde "bilimsel" ve teknolojik olarak verimli olan her şey, rasyonel olarak nitelenmiştir **(Skolimowsky, 1978, p.161)**.

2.3 XX. Yüzyılda Rasyonel Mimarlığın Gelişimi

XX. yüzyılın ilk onyılları, birçok ulus için, sanatı endüstriye enjekte etme çabalarıyla belirginleşmiştir. En mantıklı alternatif, değerleri ve makine üretim sürecini yansıtan ve yeni yüzyılı teknolojik zaferleriyle temsil eden basit, rasyonel bir stil geliştirmek olmuştur. Bu dönemde Art Nouveau'nun kurumları terk edilmiştir. Daha basit, geometrik "makine estetiği"ne olanak veren Rasyonalizm, XX. yüzyılın ilk otuz yılının baskın stili olmuştur **(Sparke & others, 1997, p.72)**. 1900'lerde Adolf Loos ile başlayan rasyonel mimari De Stijl ile devam etmiş, Bauhaus ile doruğuna ulaşmış, 1928 yılında yapılan CIAM toplantısı ile daha da ağırlık kazanan akım olmuştur. **(Hasol, 1988, s.432)**.

XX. yüzyıldaki rasyonalist evre sadece stilistik bir başlangıç olmayıp, sosyal, ekonomik ve teknik faktörlerin de etkisi altında gelişmiştir **(B. Özer, 1993, s.374)**. Rasyonalizm ve Fonksiyonalizm kavramları, kendini daha iyi bir toplum inancı yoluyla bireycilikten koparan ve tasarımı sosyal gelişmenin hizmetine yerleştiren bir mimariyi arayan anlayışı temsil etmişlerdir **(Gössel & Leuthauser, 1991, p.183)**. Erken XX. yüzyılın Modernist doktrini, teknolojik ve mekanik mimarlığın, insanın sosyal ve manevi kurtuluşu olduğunu beyan ederek, daha saf, rasyonel ve fonksiyonel bir çevrenin insanları iyileştireceğini savunmuştur **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.488)**.

2.3.1 Katı Rasyonalizm

Katı Rasyonalizm kavramı, mimarlıkta 90 derecelik açıların egemenliğine dayanan tasarım anlayışını ifade etmektedir. Dik açıların öncelikli gerçeği yalnızca konstrüksiyonel gerçeğe - ya da düşey yükler ve yatay yüzeylere dayanmaz. Ayrıca, akıl tarafından kolayca kavranan ve belli bir psikolojik evrenselliği isteyen (iddia eden) düzen sistemlerinden biridir. Buna ek olarak, basittir **(Jencks, 1978, p.211)**. Adolf Loos ile başlayıp Mies van der Rohe'de en katı şekline ulaşan Rasyonalizm süreci, bu anlayışa dayanmaktadır. Bu süreç, 1960'lı yıllara dek sürmüş, yarattığı olumsuz sonuçlar nedeniyle tepki görerek, mimarlıkta farklı yaklaşımların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Mimarlıkta geçmişten yararlanmadan basitleşmeye, rasyonel ve yalın biçimlere gidilmesini "tezyinat cinayettir" sözüyle ilk defa öneren Adolf Loos'tur (1870-1933) **(F. Özer, 1982, s.20)**. "Ornament and Crime"da (1908), Loos'a göre, "*kültürün evrimi, kullanıma dönük nesnelerin süslemeden arındırılmasıyla eşanlamlıdır* **(Loos, 1991, s.8)**. *Süsleme, boşa harcanan işgücü, para ve malzeme, ulusal ekonomiye*

karşı işlenen bir suçtur. Zaman bu zararı düzeltemez **(Loos, 1991, s.10)**. *Süslemeden kurtulmak, ruh gücünün bir belirtisidir. Çağdaş insan, eski ya da yabancı kültürlerin süslemelerini uygun gördüğü biçimde kullanır. Kendi yaratıcılığını ise başka şeylere yöneltir"* **(Loos, 1991, s.12)**. Loos'un fikirlerinin oluşmasında, A.B.D.'de kaldığı üç yıl içinde Chicago Okulu ve Louis Sullivan'ın yazılarının etkisi büyük olmuştur **(Frampton, 1982, s.94-95)**. Loos'un etik ve estetik ifadeleri, o dönemde, onu yalnızca Art Nouveau ve çağdaş tutuculardan değil, onun anlayışının derinliğini henüz kavrayamamış olan geleceğin "Purist"leri, gerçek halefleri tarafından da dışlanmıştır **(Frampton, 1982, s.92)**. 1910 yılında Viyana'da inşa ettiği Steiner Evi (Şekil A.9), öngerilmeli betonla inşa edilen ilk konutlardan biri olması, plan biçimi, mekanlarının bir araya getirilişi, çizgilerinin saflığı, teras çatısı, yatay pencereleri ve kübik üslubuyla Modern Mimarlık'ta bir dönüm noktasıdır. Adolf Loos'un Steiner Evi'ni inşa ettiği ve Modern Mimari'nin başlangıcı sayılan 1910 yılından 1930'lu yıllara kadar benimsenen biçim dili genel olarak rasyonalist olacaktır **(Frampton, 1982, s.93)**.

XX. yüzyılın başında, endüstri alanında İngiltere'nin liderliğini Almanya devralmış, bunu 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı'na dek sürdürmüştür. Bu yüksek ulusalcı iklim içinde, Almanya'nın dünya çapındaki endüstriyel ününü tamamlayacak bir stilistik dil arayışı başlamıştır. Ekonomik, ulusal ve kültürel faktörlerin bileşimi olan Deutscher Werkbund (Alman Zanaatçılar Birliği), 1907 yılında kurulmuştur ve I. Dünya Savaşı öncesinde sanat ve endüstrinin en başarılı ve önemli birlikteliğini temsil etmiştir **(Droste, 1990, p.11)**. Hermann Muthesius (1861-1927) tarafından kurulan birlik, endüstri ile tasarımı birbirine yakınlaştırmayı amaçlamış ve sanayici, tasarımcı mimar ve zanaatçıları biraraya getirmiştir. Bruno Paul (1874-1954), Peter Behrens (1868-1940) ve Henry van de Velde (1863-1957), birliğin üyeleri arasındadır. Tasarımcının bireyselliğini korumasını savunan van de Velde'nin direncine karşın, standartlar kurmak, uygun performans düzeyleri bulmak ve ekonomik ürün elde etmek, seri üretim için tasarım yapan Werkbund felsefesinin temelini oluşturmuştur. Örneğin, Behrens'in AEG için yaptığı çalışmalar, tasarım standartlarını kurmak ve binalardan elektrikli ürünlere kadar herşeye ortak bir imge vermek üzere tasarlanmıştır **(Risebero, 1994, p.154)** (Şekil A.10, A.11). Behrens'in, AEG yapılarında örneklenen form ve beğeni şekillendiricisi olarak mimari kavrayışı, genç mimarları Berlin'deki bürosuna çekmiştir. Bu mimarlardan en önemlileri, Walter Gropius **(Roth, 2000, s.615)**, Ludwig Mies ve Charles-Edouard Jeanneret'dir **(Roth, 2000, s.620)**. Ayrıca, XIX. yüzyılın taklitçi, eskiye dönük, abartmalı dekoratif mimarisine karşıt olarak sadeleşmeye ve arınmaya yönelmiştir **(Hasol, 1988, s.432)**.

Alman Werkbund, ve özellikle Muthesius, sanat yararına, makine üretiminin rasyonalizasyonu hakkında özel bir görüşe sahipti. Muthesius, standartların ve tiplerin geliştirilmsini ve tasarım ve mimarlığa rasyonel yaklaşımı savunmuştur **(Sharp, 1991, p.111)**. Werkbund'un amaçlarında edindiği bilgisinden büyük yarar elde eden Walter Gropius (1883-1969), *Zweckbau* (fonksiyonel yapı) fikrini ciddiye alan, Behrens'ten sonraki ilk Modern Akım mimarı olmuştur. Gropius, 1910-14 yılları arasında, yapının fonksiyonlarının analizine dayanan tasarım anlayışına yönelmiştir (Şekil A.12). Dünya olaylarının yönüne ve Almanya'da savaş sonrası yıllarında gelişen *Ütopyacı* akıl çerçevesine bağlı olarak, bu analiz, kısa *Ekspresyonizm* arasından sonra devam etmiştir. Bu dönem boyunca yeni mimari formlar ve fikirlerin arayışında olan hemen her mimar, geçici olarak "anti-rasyonel" denen atmosfere yakalanmıştır **(Sharp, 1978, p.4)**.

Geçmişle tüm bağlarını koparıp, tarihsel üslupların etkisinde kalmadan yaratma eylemine giden ilk akım, Neo-Plastisizm adıyla da bilinen De Stijl olmuştur. İlk sayısı Hollanda'nın Leiden şehrinde 1917 yılında yayımlanan "De Stijl" adlı derginin etrafında toplanan birçok sanatçı ve mimar tarafından meydana getirilen bu akım, tarihten hiç yararlanmadan evrensel bir üslup geliştirmeye çalışmıştır. Derginin amacı yeni bir güzellik anlayışını getirmeye katkıda bulunmak; dileği, modern insanı plastik sanatlarda ortaya çıkan yeni düşüncelerden haberdar etmek; isteği, arkaik bir kargaşadan ibaret olan "modern Barok"un karşısına çıkacak olan ve devrin ruhunu daha iyi ifade eden mantıki bir üslubun ilkelerini saptamaktı.

Akımın kuramsal alanda öncülüğünü yapan Piet Mondrian'a göre, sanatta kişisel yorumların yerini evrensel bir düzen almalıydı. Kendisinin saf geometrik bir soyutlamaya yöneldiği ve eserlerinde dengenin yatay ve düşey hatlarla sağlandığı görülmektedir **(F. Özer, 1982, s.20)**. Ayrıca, çalışmalarında renk olarak yalnızca kırmızı, mavi ve sarıdan ibaret olan asal renklerle, siyah, gri ve beyaz gibi "renk olmayan"ları kullanmıştır (Şekil A.13). Bunun yanısıra, geleneksel simetrinin yerini asimetrik denge almıştır **(F. Özer, 1982, s.21)**. Hayatını, yatay / düşey ilişkileri ve asimetrik grid içindeki renkler arasındaki farkı keşfetmekle geçiren Gerrit Rietveld'in (1888-1964) Kırmızı-Mavi Koltuk'u (1917) (Şekil A.14), Konstrüktivist De Stijl sanatçı Mondrian'ın üç-boyutlu gerçeğe dönüşümüdür **(Sparke & others, 1997, p.74)**.

Formları tüm keyfi davranışlardan arıtan, aynı zamanda da tüm geçmiş uygarlıkların izlerini silmeye çalışan bu akımın mimarları da kişiselliğe karşı çıkarak evrenselliğe yönelmişlerdir. De Stijl mimarlarının başta gelen ögeleri dik-açılı bir sistem içerisinde geçmişin tüm gereksiz süslerinden arınmış yüzeyler ile konstrüksiyonun geometrik

formlardan meydana gelmesi olmuştur. Ayrıca, düzgün yüzeyler vermediği gerekçesiyle bütün doğal malzemeler ve tuğla reddedilmiştir **(F. Özer, 1982, s.21)**.

Üç dönemden oluşan De Stijl hareketinin 1921'den 1925'e dek süren ikinci dönemi, büyük öneme sahiptir. Bu dönem, Rus Suprematizm'i ve Elementarizmi'nin etkisinde kalarak dönüşüme uğramıştır. Cornelius van Eesteren (1897, -) ve Theo van Doesburg (1883-1931), bir hacimsel merkez etrafında asimetrik olarak kümelenmiş düzlemlerin kontrastlarının oluşturduğu aksonometrik perspektivler üzerinde çalışmışlardır (Şekil A.15). Böylelikle, Neo-Plastisizmin mimari tarzı oluşmuştur. Yeni mimarlık, birincil, ekonomik ve fonksiyonel; anıtsal olmayan ve dinamik; formda anti-kübik, renkte anti-dekoratiftir **(Frampton, 1982, s.145)**. De Stijl'in üçüncü ve son dönemi, 1925-1931 arasıdır ve diagonallerin resme girmesiyle, Mondrian ile van Doesburg arasındaki dramatik ayrılıkla ortaya çıkmış ve birlik bozulmuştur **(Frampton, 1982, p.147)**. Van Doesburg'un ayrılmasıyla, rasyonalistlerin ağırlıkta olduğu Hollanda modernizmi, modern hareket içinde asimile olmuştur **(Risebero, 1994, p.201)**.

De Stijl akımının ünlü isimlerinden J.J.P.Oud'un (1890-1963) 1919'da Hollanda'da Purmerend'de gerçekleştirdiği fabrika binası projesi (Şekil A.16), rasyonalist anlayışın cephede soyut plastisite elde etmeye çalıştığı başarılı bir örnektir **(B. Özer, 1993, s.216)**. Rietveld'in 1924 yılında Utrecht şehrinde yapmış olduğu Schröder evinde, yatay ve düşey yüzeyler, küpler ve boşluklar, asal renkler ve beyazlık dramatik bir şekilde bir araya gelmiştir (Şekil A.17). Bundan başka, yapıda strüktür ve estetik kavramı arasında bir çelişki olmadığını belirtmek için, çelik elemanlar cephede açık olarak gözükecek şekilde kullanılmıştır **(F. Özer, 1982, s.23)**. De Stijl anlayışı, Gropius tarafından kurulan Bauhaus okuluna da önderlik etmiştir. Objektif ve evrensel kriterleri ön plana alan bu anlayış, geleceğin tasarımcılarını yetiştirmek için kurulan Bauhaus'da pratik bir düzeyde kullanılacaktır **(F. Özer, 1982, s.24)**.

Rusya'da ise, 1917'deki Bolşevik Devrimi'nden sonra, politik ve sosyal alanlarda yeniden yapılanma hareketi başlatılmıştır **(Risebero, 1994, p.164)**. Konstrüktivistler ve Rasyonalistler, sıra dışı modern tasarımlarıyla devrime hizmet eden sanatçılar olmuşlardır **(Risebero, 1994, p.174)**. Devrim ideolojisini yaratıcılığın merkezine alan sanatçılar, zamanla gruplar oluşturmaya başlamışlardır. 1918'de kurulan Serbest Devlet Sanat Stüdyoları, 1920'de VKHUTEMAS olarak bilinen sanat ve teknik çalışmalar okuluna dönüştürülmüştür. Mimarlık, resim, heykel, grafik ve zanaatte, sosyal söylem, evrensellik ve erişilebilirlik yönünden eşsiz olan grubun üyeleri arasında, Alexander Vesnin, Ilya Golossov, Moisei Ginsburg, Nikolai Ladovsky,

Konstantin Melnikov ve Vladimir Semenov bulunuyordu **(Risebero, 1994, p.167)**. Alexander Rodchenko'nun VKHUTEMAS'taki çalışmalarıyla Marcel Breuer'in Bauhaus'taki çalışmaları birbirine paralel olmuştur. Ginsburg'a göre Modern mimarlık "stil"i inkar etmelidir; o, rasyonel planlama, modern konstrüksiyon teknikleri, parçaların standardizasyonu ve prefabrikasyonu ile bina sürecinin endüstrileşmesini kapsayan bir *fonksiyonalizm* sorunudur. Leonidov'un 1927'de Moskova'da tasarladığı Lenin Enstitüsü, ince uzun kütüphane kulesiyle birleştirilen geniş küresel bir oditoryum kütlesinden oluşan ve saf geometrik fikre dayanan konstrüktivist bir tasarımdır **(Risebero, 1994, p.180)** (Şekil A.18). 1919'da Ermolaeva, Malevich ve Lissitzky tarafından kurulan UNOVIS, De Stijl üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Lissitzky, resim sanatını mimarlığa bağlayan konstrüksiyonlar üzerinde çalışmıştır. 1923'te, Ladovsky ve Melnikov, "Rasyonalizm"e adanan Yeni Mimarlar Birliği'ni (ASNOVA) kurmuşlardır. İlkeleri, yeni malzeme ve tekniklerin kullanımı, strüktürün rasyonel ifadesi ve mimari mekanın analizine dayanmaktadır **(Risebero, 1994, p.167)**. Malevich'in yarı-plastik mimari çalışmaları, özel bir amaç için tasarlanmayan basit mekansal arayışlardan oluşmaktadır. Birbirinin içine geçen ya da fırlayan prizmalar, plakalar ve yüzeyler arasında ilişkiler yaratmıştır **(Giedion, 1997, p.440)**. 1925'te gerçekleştirilen Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi'nde yer alan Melnikov'un Konstrüktivist Rus Pavyonu, basit geometrik tasarımı, düz duvarları ve büyük cam yüzeyleriyle, Le Corbusier'nin tasarladığı l'Esprit Nouveau Pavyonu yanında, Rasyonalizm'in tek örneği olma ayrıcalığını da taşımıştır **(Risebero, 1994, p.180)** (Şekil A.19).

İtalya'da ise, 1922'den itibaren güç kazanmaya başlayan Mussolini, mimarlıkta devlet ideolojisini ifade etme yolu olarak neo-klasik ve anıtsal mimariyi tercih etmiştir. Bununla beraber, Matteé Trucco'nun Fiat çalışmaları, Rasyonalizm'i İtalya'ya tanıtmıştır (Şekil A.20). En önemli isimleri arasında Figini, Pollini ve Terragni'nin bulunduğu ve bir rasyonalist mimarlar birliği olan Gruppo 7, 1926 yılında Milano ve Como'da kurulmuştur. Rasyonalizm, özellikle 1926'da Gruppo 7, 1931'de MIAR'ı (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) kuran İtalyan mimarların tercih ettiği addır. Burada da estetik küçük bir rol oynamış, rasyonalizm sadece fonksiyonel çözümlerden daha fazlasını içererek, rasyonel ve sosyal-düzenli mimarlık geleneği içine düşmüştür. "Gruppo 7", modern mimarisini "gelenek ruhu" temeline oturtmayı denemiştir **(Gössel & Leuthauser, 1991, p.179)**. Zengin Barok geleneğini XX. yüzyıl teknikleriyle birleştirme fikrine dayanmıştır. Fütürizm'e saldırırken, Sovyet Konstrüktivizm'i ve Le Corbusier'nin *Yeni Bir Mimarlığa Doğru* adlı eserinden ilham almışlardır. Giuseppe Terragni'nin (1904-1943) ilk yapısı olan

Como'daki Novocomum apartmanları (1928), zengin bir küp ve silindir kompozisyonundan oluşmaktadır **(Risebero, 1994, p.186)**.

Rasyonalist mimarlıkla ilgili bu gelişmeler Avrupa'da eş zamanlı olarak sürerken, Almanya'da, 1919'da, eski "Grand-Ducal Saxon Academy of Fine Art" ile eski "Grand-Ducal Saxon School of Arts and Crafts"ın birleştirilmesiyle, Weimar'da Bauhaus Okulu kurulmuştur **(Droste, 1990, p.17)**. Okulun kuruluşu, Almanya'nın I. Dünya Savaşı sonrası büyük ekonomik sorunlara sahip olduğu döneme denk gelmektedir **(Peel & others, 1996, p.44)**. Tohumları Werkbund ile atılan Bauhaus, ideal makine-çağı estetiği arayışı içinde, sanatsal ve endüstriyel gerçekler arasındaki boşluğa köprü kurarak güzel sanatlar, zanaatlar, endüstriyel tasarım ve mimarlığın tümünü kucaklayarak, onları estetik bir disiplinin parçaları olarak düşünen bir devlet okulu olarak kurulmuştur **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.523)**. Walter Gropius (1883-1969) liderliğindeki bu okul, döneminin en kapsamlı ve modern sanat okulu olmuştur **(Droste, 1990, p.17)**. Böylelikle çağdaş sanat, ilk kez eğitim alanı içinde etkili bir yer bulmuştur **(Giedion, 1997, p.489)**.

1920'lerden önce mimarlık henüz erken modern evresi içinde arayışını sürdürürken, diğer sanatlar devrimci bir gelişme göstermişlerdir. 20'lerde bu sanatlar, estetik prensiplerini, Yüksek Modernist evre olarak tanımlanan Bauhaus'a iletmişlerdir **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.524)**. Başlangıçta, Expresyonist akım, Uzak Doğu felsefesinin sükuneti, sanatçının politik sorumluluğu olduğu fikri, Rus Konstrüktivizmi ve Hollanda De Stijl'i gibi, birçok farklı ve aykırı eğilimler ortaya çıkmıştır **(Mang, 1979, p.107)**. Ancak daha sonra, mevcut toplumsal, ekonomik ve teknik zorunlulukların etkisiyle, rasyonalizm galip gelecektir **(B. Özer, 1993, s.400)**. Bauhaus'a, Johannes Itten, Lionel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Laszlo Moholy-Nagy, Georg Muche gibi ileri görüşlü birçok sanatçı katılmıştır. Bu sanatçıların çalışmalarıyla Bauhaus, soyut hareketlere doğru güçlü bir eğilim göstermiştir **(Giedion, 1997, p.487)**. De Stijl grubunun etkisi ise, estetik problemlere, temel elemanlar ve temel ilişkiler üzerinde vurgu yapan formel yaklaşım şeklinde olmuştur **(Giedion, 1997, p.488)**. Soyut form ve fonksiyonel plan, Bauhaus'u karakterize eden temel özelliklerdendir **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.524)**.

Bauhaus'un temel fikri, bir yandan sanatla zanaat, öte yandan da çeşitli sanat kolları arasında varılması gereken birleşme, bütüne gitme, yani integrasyon zorunluluğudur. Bunun amacı, sanat eserinde teori ve uygulamayı birbirinden ayrılmaz hale getirmektir **(B. Özer, 1993, s.301)**. Sanat – zanaat birliğinde, çeşitli

sanat kollarının aynı amaca, yani mimariye yönelmesi, tasarım ilkeleri bakımından beraberlik kurulması söz konusudur **(B. Özer, 1993, s.304)**. Makine gerçeği göz önünde tutulacaktır. Herkesin kolaylıkla erişebileceği karakteristik ana biçim ve renklerle sınırlı kalınacak; çeşitlilikle sadelik; mekan, malzeme, zaman ve paranın ekonomik kullanımı sağlanacaktır. Toplumsal bir gereksinim olarak, hergün kullanılan pratik eşyalar için standart tipler yaratılacaktır **(Gropius, 1991, s.80)**. Gropius için yapı, sosyal, entelektüel ve sembolik bir aktivitedir. Yapı eylemi, sınıf farklılıklarını düzeltmek ve meslek sahibi olmayanla sanatçıyı biraraya getirmek içindir **(Droste, 1990, p.19)**.

1925'te Bauhaus, artan politik baskılar nedeniyle Weimar'dan, bir endüstri kenti olan Dessau'ya taşınmıştır. Gropius'un Meyer ile birlikte tasarladığı yeni Bauhaus binaları, betonarme strüktürü, cam perde duvarları, düz çatıları, fonksiyonel ve süslemeden uzak yapısıyla, Bauhaus'un tasarım anlayışını yansıtmaktadır **(Peel & others, 1996, p.44)** (Şekil A.21, A.22). 1927'de başlayan sergiler, Bauhaus'un gelişimini desteklemiştir. Soğuk, rasyonel ve bazen steril Bauhaus stilini tüm dünyaya tanıtmış ve gittiği her yerde, sanatsal avant-garde tarafından iyi karşılanmış ve taklit edilmiştir **(Mang, 1979, p.112)**. 1928'de Gropius'un, Bauhaus yönetimini Hannes Meyer'e (1889-1954) bırakmasıyla, Bauhaus'ta radikal değişiklikler meydana gelmiştir. Meyer, Bauhaus'u daha fazla "sosyal sorumluluklu" bir tasarım programına yönlendirmiştir. Estetikten çok sosyal faktörlerin vurgulanmasıyla, daha fazla Bauhaus tasarımları üretilmeye başlanmıştır **(Frampton, 1982, p.129)**. Meyer yönetiminde Bauhaus ekonomik olarak büyümüş, fakat artan politik baskılar nedeniyle iki yıl sonra kendisi ayrılmak zorunda kalmıştır. Meyer'den sonra Bauhaus'un yönetimine, bir çelik ve cam ustası olan Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) gelmiştir. Mies, mimarlık teorisine ağırlık vermiş, zengin tabakaya özel tasarımlar üretmeye yönelmiştir **(Peel & others, 1996, p.45)**. Bauhaus'u politikadan uzak tutma çabalarına karşın okul, 1932'de Nazi'ler tarafından kapatılmıştır. Okulu Berlin'de canlandırma çabaları ise, sonuç vermemiş, 1933'te tamamen son bulmuştur. İleri yıllarda, Gropius, Mies van der Rohe, Moholy-Nagy ve Breuer, Nazi Almanya'sını terkederek A.B.D.'ye yerleşmiş, burada etkili konumlara gelerek Bauhaus fikirlerini yaymışlardır **(Peel & others, 1996, p.46)**. Bauhaus'un iki büyük ustası olan Gropius ve Mies van der Rohe, savaş yıllarına rağmen, rasyonalizmi ülkenin şartlarına ve cam, çelik gibi endüstrileşmiş malzemelerine uygulayacak, bundan da Pürizm ya da Biçimsel Püritanizm denen akım doğacaktır. Diğer büyük usta Le Corbusier'den ilham alan Brezilya ise, onun rasyonalizmini belirli değişimlere uğratarak, günümüze kadar getirecektir **(B. Özer, 1993, s.409)**.

Bauhaus'tan sıçrayan kıvılcımlar ilk olumlu meyvelerini A.B.D.'de verirken, Avrupa'da yeniden faal bir hale gelmesi için II. Dünya Savaşı'nın sonunu almak gerekecektir **(B. Özer, 1993, s.300)**.

Görüldüğü üzere, rasyonalizm bu yıllarda Avrupa'nın ortak mimari anlayışıdır. 1927 yılında Mies van der Rohe'nin yönetiminde, birçok mimarın katılımıyla Stuttgart'ta yapılan Weissenhof Sitesi, bunu açıkça ortaya koymuştur (Şekil A.23). Weissenhof çalışmasına katılan onaltı mimarın değişik ülkelerden ve çeşitli mimari sistemlerden geldikleri halde, aynı ortak anlayışta birleşmesi de bu anlayışın sözü geçen yıllarda uluslararası bir niteliğe kavuştuğunu göstermektedir **(F. Özer, 1982, s.24)**. Yazık ki, sonraki mimarlar kuşağı, değişen sosyal dünyalarında yaşarken, beyaz, kutu-formunda, düz çatılı, geniş pencereli, zeminden kopmuş yapıları ve soyut kompozisyonları taklit etmişler, fakat bu simgelerin altında yatan amacı unutmuşlardır **(Sharp, 1991, p.234)**.

1928 yılında İsviçre'nin La Sarraz kentinde ilk defa toplanan CIAM (Congrés Internationaux d'Architecture Moderne – Uluslararası Modern Mimari Kongreleri) aynı ortak anlayışı uluslararası bir niteliğe kavuşturmak amacını gütmüştür **(F. Özer, 1982, s.24)**. La Sarraz Bildirisine göre, "en verimli üretim yöntemi, rasyonalizm ve standartlaşmadan doğmaktadır. Rasyonalizm ve standartlaşma hem modern mimarlığın (düşünce) hem de yapı endüstrisinin (gerçekleştirme) çalışma yöntemlerini doğrudan etkilemektedir. Rasyonalizm ve standartlaşma, üç yönlü etki yapmaktadır:

a – mimarlıktan, şantiyedeki ve fabrikadaki çalışma yöntemlerinde basitleşmeye götürecek düşünceler üretmesini istemektedir;
b – yapı firmaları için, nitelikli işgücünde azalma anlamını taşır; yetkin teknisyenlerin yönetiminde çalışacak ve daha az uzmanlaşmış işgücünün kullanılmasına yol açmaktadır;
c – tüketiciden taleplerini toplumsal yaşamdaki yeni koşullara uyacak şekilde değiştirmesini beklemektedir. Böyle bir değişim, artık geçerliliği ortadan kalkmış olan bir takım bireysel gereksinimlerin azaltılması biçiminde kendini gösterecektir; bu azalmanın sağlayacağı kazançla, en çok sayıda insanın bugün hala kısıtlı olarak karşılanan gereksinmeleri en iyi şekilde karşılanabilecektir **(CIAM, 1991, s.93)**.

1928 yılından sonra yaklaşık olarak otuz yıllık bir süreye yayılan çeşitli CIAM kongrelerinde gerek mimari gerekse de şehircilik için tekrarlanan sözler, mimarinin ekonomiyle olan bağlantısından dolayı rasyonalizasyonun ve standardizasyonun gerekliliğine aittir **(F. Özer, 1982, s.24)**. Aşağı yukarı aynı uygarlık düzeyini tutturan

Batı ülkelerinde CIAM'in öngördüğü cinsten, daha ziyade objektif kurallara göre ayarlanan, duygusal yönü oldukça nötr üslûpların geliştikleri dönemlerde, biçimsel benzerliğin de artması beklenir. 1930 yılları mimarisine "International Style" adının verilmesi bir bakıma bundandır **(B. Özer, 1993, s.433)**.

"Uluslararası Üslup", 1931'de New York'ta açılan bir sergi ile A.B.D.'ye tanıtılan harekete Henry Russel Hitchcock ve Philip Johnson tarafından verilen addır. İlkelerini, mekanın sarılması, kütle yerine hacim, simetri yerine düzen ve keyfi yüzey dekorasyonunu reddetme olarak belirlemişlerdir **(Risebero, 1994, p.199)**. Rasyonalizmin uluslararası nitelik kazandığı La Sarraz Bildirisiyle tüm dünyada benimsenen Uluslararası Üslup'un estetik tanımı, bireysel farklılıklardan uzak bir şekilde, esas olarak fonksiyonalizme doğru değişmiştir. Fonksiyonalist prensip, modern mimarlığın daha çok teknik ve sosyal yönlerini kapsamıştır **(Gössel & Leuthauser, 1991, p.179)**. Loos, Le Corbusier, Gropius ve de Mies van der Rohe gibi ünlü mimarların önerip uyguladıkları Rasyonalist Fonksiyonculuk anlayışı giderek 1950'lerde tümel mekan (total space) mimarisini doğuracaktır **(B. Özer, 1993, s.219)**.

Loos'la başlayan, De Stijl ile gelişen ve CIAM'da akademik bir niteliğe kavuşan rasyonalist tutumu günümüze kadar getirenlerin başında hiç şüphesiz Mies van der Rohe gelmektedir. Profesör Joedicke'nin sözleriyle, Mies van der Rohe'nin mimari felsefesi kaynağını çeşitli fikirlerden almıştır. Bunları disiplin, dolaysızlık, kesinlik ve mükemmellik, düzenin en direkt elemanlarla belirtilmesi, objektiflik ve evrensellik gibi kavramlarla açıklayabiliriz **(F. Özer, 1982, s.25)**. "Less is more" kavramından hareket eden Mies van der Rohe, geometrik formları ön plana alan yalın bir rasyonalizme yönelmiştir. Sanatında tüm kişisel, tek defaya özgü unsurları silerek, yeni formlar bulma yerine, her zaman ve her yerde geçerli olabilecek evrensel yöntemler geliştirmeyi tercih etmiştir **(F. Özer, 1982, s.26)**. Mies'e göre, mimarlık kendi zamanına bağımlıdır. Teknoloji ve mimarlık birlikte gelişmeli ve ileride biri, diğerinin anlatımı olabilmelidir **(Van der Rohe, 1991, s.132)**. Mies'in mimarlık ve endüstri arasındaki bağlantıya ilişkin görüşleri, Gropius'un görüşleriyle benzerlik göstermektedir **(Roth, 2000, s.620)**. 1927'de Weisenhof Sitesi'nin düzenlenmesi ve yönetilmesinde gösterdiğ başarıyla mesleki bir ün kazanmıştır **(Roth, 2000, s.622)**.

Mies van der Rohe'nin 1929 Barselona Sergisi için tasarladığı Alman Pavyonu, rasyonalizmin henüz kutsal tümdengelimin boyunduruğuna girmediği dönemine ait karakteristik bir örnektir (Şekil A.24). Kütlesel düzenlemede olduğu kadar mekansal geçişlerde de titizlikle izlenen hiyerarşik mafsallandırma iradesi, böylesine bir

rasyonalist yöntemin belirleyici özelliğini oluşturmaktadır **(B. Özer, 1993, s.217)**. Mimarın 1950 yılında ABD-İllinos'de tasarladığı Farnsworth Evi'nde ise, cephe camdan bir örtüyle özdeşleşmiştir (Şekil A.25). Bu yapı, çağdaş rasyonalizmin en aşırı örneklerinden birini temsil etmektedir **(B. Özer, 1993, s.283)**.

Mies'in serbest plana sahip ilk cam gökdelen tasarımları 1919 yılına ait olmakla birlikte, savaş sonrası Almanya'sının ekonomik koşulları içinde gerçekleşmesi mümkün olmamıştır **(Roth, 2000, s.622)** (Şekil A.26). 1937'de Nazi Almanya'sını terk ettikten sonra, Chicago'da IIT Mimarlık Bölümü'nün yöneticiliğine getirilerek meslek yaşamında uluslararası etkiye sahip olduğu bir döneme girmiştir. ABD'deki endüstriyel üretim olanaklarıyla, cam gökdelen tasarımlarını uygulama şansına sahip olmuştur **(Roth, 2000, s.624)**. Mies burada hep rasyonel-geometrik dikdörtgen prizmalarla çalışmış, klasik bir tutum içinde "kutu"larla biçimci bir mimarlık yapmıştır **(Kortan, 1996d, s.40)** (Şekil A.27). Böylelikle, dik açılı cam prizmalardan oluşan gökdelen fikrini geliştirerek tüm dünyaya yaymış, rasyonalizmin en katı şeklini yüksek bloklara taşımıştır.

Rasyonalizm'in XX. yüzyıldaki diğer öncü kişiliği, asıl adı Charles Edouard Jeanneret (1887-1965) olan Le Corbusier olmuştur. Onun rasyonalist fikirlerinin oluşmasında, Akdeniz, Doğu Avrupa ve Türkiye'ye yaptığı gezilerin yanı sıra, strüktürel rasyonalist Auguste Perret ile endüstriyel tasarım arayışı içinde olan Peter Behrens gibi iki ustanın yanında çalışmış olmasının etkileri büyüktür. Werkbund'un çalışmaları, onun standartlaşma ve endüstrileşmeye büyük ilgi duymasına neden olmuştur **(Yücel, 1991b, s.45)**. Sosyal konut sorunuyla yakından ilgilenmiş, 1914'ten itibaren, strüktürel modül sistemini kullanarak endüstrileşmiş yapı sürecini geliştirmeye başlamıştır. Dom-ino adını verdiği bu sistem, üç kat, eşit aralıklı altı (2x3) betonarme kolon dizisi ve birbirine birleşebilen prefabrike elemanlardan oluşmaktadır **(Jenger, 1996, p.31)** (Şekil A.28). Domino sisteminin birçok varyasyonunu toplu konut projelerinde kullanmış, beş ilkesinin bazılarını bu sistemden çıkarmış, mimarlık kariyeri boyunca, Citrohan Evleri'nden (Şekil A.29) lüks apartman projelerine kadar aynı sistemi bir çok yerde uygulamıştır **(Jenger, 1996, p.33)**. Çünkü bu sistem, basitleştirilmiş ve seri-üretime olanak veren rasyonalleştirilmiş bir tasarım olanağı sunmaktadır **(Jenger, 1996, p.47)**. Le Corbusier bu fikirlerini Bauhaus'a da taşımış, prefabrike ögelerle standart konutlar Bauhaus'ta Walter Gropius yönetisinde öğrencilerce tasarlanırken, Le Corbusier her yere uygulanabilecek standart konut tiplerini önermiştir **(Aslanoğlu, 1979, s.26)**.

Le Corbusier 1926 yılında yeni mimarlığın beş ilkesini; yapının pilotiler üzerinde yükseltilerek zemin katın ortadan kaldırılması; çatı bahçesi olarak kullanılabilen teras çatı; bölme duvarların taşıyıcılar arasına yerleştirildiği serbest iç planlama; dış perde duvarların serbest düzenlemesi; ve bant pencereler olarak ortaya koymuştur **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.528)**. Onun Poissy'de tasarladığı Villa Savoye (1929-31), bu beş temel ilkenin sentezi niteliğindedir **(B. Özer, 1987, s.35)** (Şekil A.30).

Le Corbusier, Purizm akımının da öncülüğünü yapmıştır. Amédée Ozenfant ile 1917'de yaptıkları resimlerdeki tarzı Pürizm olarak adlandırmış, 1918'de "Aprés Le Cubisme" (Kübizm'den Sonra) adlı bir kitap yazmışlardır. Birlikte yayınladıkları *L'Esprit Nouveau* dergisinde de pürizmi savunmuşlardır. Pürizmin ilkelerine, kübizm ilkelerinin daha abartılmış şekli olarak bakılabilir. Pürizmde bütün biçimlerin kare üçgen, daire, küp, silindir gibi basit geometrik ögeler haline getirilebileceği savunulmuştur **(Hasol, 1988, s.428)**. Rusya'daki Konstrüktivizm ve Hollanda'daki Neoplastisizm ile karşılaştırıldığında, Fransa'da yeşeren Pürizm, Kübizm amaçlarına ve mimariye en yakın olanıdır **(Giedion, 1997, p.439)**. Daha sonraları Avrupa rasyonalizmi, özellikle A.B.D.'de Gropius ve Rohe gibi iki güçlü ustanın etkisiyle Pürizm'e dönüşmüştür **(Hasol, 1988, s.428)**.

Le Corbusier, 1928'den sonra Purizm'i terketmiştir **(Jenger, 1996, p.43)**. 1950'den sonra ise, Ronchamp Şapeli ile, genelde benimseyip uyguladığı rasyonalist yaklaşım bakımından dönüm noktası yaşayarak, farklı tasarımlara yönelecektir **(B. Özer, 1987, s.45)**. Le Corbusier'nin rasyonalist ilkeleri, daha sonraları, başta New York Beşlisi olmak üzere, bir çok mimar tarafından izlenmiştir. Rasyonel özellik taşıyan Le Corbusier'nin Purizm konsepti ile, Louis Kahn da kariyerinin büyük bölümünde ilgilenmiştir **(Steele, 1997, p.17)**.

XX. yüzyılın ilk yarısında tüm bu Rasyonalist gelişmeler, yalnızca Modernizm çerçevesi içinde sınırlı kalmamış, geleneğe bağlı kalmayı seçen yaklaşımlar da yer almıştır. İki dünya savaşı arasında ABD'de bazı mimarlar, Modernizm'e gelenekselci bir bakış açısıyla yaklaşarak, ne Gelenekselci, ne de Modernist olan yeni bir stil yaratmışlardır. Gelenekselci modern olarak tanımlanabilen bu stil, özellikle New York gökdelenlerinde ortaya çıkmıştır **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.554)**. Art Deco'nun mimari tarzı, Avrupa Modernizmi ile geleneksel Amerikan gökdelenlerinin sentezidir **(Tietz, 1999, p.47)**. 1925'deki Paris Uluslararası Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisi'nden sonra Avrupa ve A.B.D.'ye yayılan Art Deco, Kübizm'den esinlenen Avrupa Modernizmi, akışkan, ritmik makine formları ve Erken-

Kolombia ve Navajo zigzag imgelerin, taş, ahşap ile plastik, alüminyum, paslanmaz çelik gibi parlak malzemeler ve renk ile birlikte hep bir arada kullanıldığı, genellikle dekoratif sanatlarda kullanılan bir stil olmuştur. Art Nouveau'dan esinlenmesine karşın, dik açılı, kesik, heykelsidir ve sentetik duygusu uyandırmaktadır **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.556)**. 1930'da yapılan Chrysler Binası ile ertesi yıl yapılan Empire State Binası ve Rockefeller Center, stilin ilk mimari örnekleridir **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.554)**. Chrysler Binası'nda, geleneksel düşey hatlar, Modernist yataylık ve köşelere uzanan bant pencerelerle birleştirilmiş, Art Deco'nun kesiklik vurgusu, çıkma gibi yamalarla gerçekleştirilmiştir. Benzer birleşimler binanın tacına da yayılmaktadır. Tepeye doğru daralan yaylar serisi sivrilerek Gotik bir etki yaratmaktadır (Şekil A.31). Rockefeller Center'da ise, bir tarafta düşeylik, anıtsal taş kaplama ve aksiyellik; diğer tarafta detayda modern yalınlık, Kübist heykelsi kütle, düz çatılar ve asimetrik düzenler yer almaktadır (Şekil A.32). Gelenekselci Modernizm New York gökdelenleri ile sınırlı kalmamış, bir çok çeşitlemeler yapılarak dünyanın farklı bölgelerinde uygulanmıştır **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.556)**.

Mimari literatürde sayısız Rasyonalist konu varyasyonları ortaya çıkmıştır. Mimar ve sanatçıların tasarıma karşı rasyonel yaklaşım yolları dört kategoride gruplanabilir. Birincisi, basitlik ve netlik arayışında olan yaklaşımdır. Loos ve Mies bu yaklaşımın içindedirler. İkincisi, XIX. yüzyılda konstrüksiyon ile stil ilişkisi bütünlüğü ve konstrüksiyona bağlı ilkelerin rafine edilmesi ideallerine dayanan ve "Strüktürcü" olarak tanımlanabilecek görüştür. Behrens, Perret ve Berlage, strüktürcü bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Üçüncü yaklaşım, sosyal programları hesaba katan, modern dünyadaki sorunlara objektif bir yaklaşımdır (Sachlich) ve 20'lerin "Fonksiyonalizm"i bu grup içine girmektedir. Son olarak, Fonksiyonalizm ile ilişkili olan "mekanik" yaklaşım, daha çok, kendi çalışmasını haklı çıkarıcı bir neden arayan bireysel sanatçının yetki alanındadır. Bazı durumlarda, bu görüşler üst üste binmektedir; hiçbiri karşılıklı olarak özel değildir **(Sharp, 1978, p.4)**.

2.3.2 Katı Rasyonalizm'e Rasyonalist Tepkiler

II. Dünya Savaşı tüm dünyayı toplumsal ve ekonomik yönden sarsmış, özellikle Avrupa'da en hızlı ve ekonomik yapılaşmayı sağlayan tasarımlara yönelinmiştir. Savaş sonrası, 1950'lerin ortalarına kadar Avrupa mimarisi kısır bir rasyonalizmin izlerini taşımaktan kurtulamamıştır **(B. Özer, 1993, s.410)**. A.B.D.'de ise, daha önce görülmemiş biçimde, hızlı kentleşme ve ekonomik büyüme, çok katlı yapılaşmayı, her tip yapı için birinci derece önemli duruma getirmiştir. Bunların çoğu, büyük

şirketlerin prestij yapıları olarak inşa edilmiştir **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.544)**. Savaş sonrası A.B.D.'de yeni bir düzeye gelen Rasyonalizm'in çelik ve camdan oluşan mimarisi, savaş yaralarını sarmaya çalışan 50'lerin Avrupa'sı için bir çekim kaynağı olmuştur **(Mang, 1979, p.155)**. 1950 – 1960 arasında yapılan bütün yüksek yapılar için tek geçerli çözüm birbirine benzeyen kutulardan meydana gelmiş, bunun sonucunda bütün dünya şehirleri birbirine benzemeye başlamıştır **(F. Özer, 1989, s.10)**. İnşa edilmiş çevrenin çok yüksek bir oranı, böylelikle, rasyonel karakterde ve tek-düze kütle ve cephe sistemlerinin simgesiz, mesajsız toplamı haline gelmiştir **(B. Özer, 1993, s.283)**. 1960'lara doğru, Rasyonalizm'in yarattığı olumsuz çevrelere karşı tepkilerin yükselmeye başladığı görülmektedir. Bu tepkiler, Rasyonalizm'e tamamen karşıt olabildiği gibi, Rasyonalizm'in kendi bünyesi içinden de ortaya çıkmıştır.

Rasyonel temelli Modern Mimarlık ilkelerinin ilk ciddi sorgulaması Team 10 ve Louis Kahn tarafından gerçekleştirilmiş; eleştiri, daha sonraki yıllarda genellikle "post-modernist" olarak tanımlanan mimarlar tarafından farklı biçimlerde sürdürülmüştür **(Dostoğlu, 1996, s.143)**. CIAM'ın içinden çıkan Team 10 grubu (Jacob Bakema, Alison ve Peter Smithson, Aldo van Eyck, Georges Candilis, Shadrach Woods), Modern Mimari'nin II. Dünya Savaşı sonrası gerçeklerine uyum sağlayamayan ve yetersiz kalan tezlerine karşı tepki göstermiş; CIAM'ın soyut Platonik düşünme tarzına karşı çıkmışlardır **(Dostoğlu, 1996, s.138)**. Modern Mimari'nin ilkeleri Avrupa'da Team 10 tarafından sorgulanırken, aynı yıllarda A.B.D.'de Louis Kahn (1901-1974) benzer bir yaklaşımı sergilemiştir. Meslek yaşamının başlarında Modern Mimarlık ilkelerini benimseyen Kahn, "Uluslararası Üslup" geleneğini dışlamış ve anıtsal geometrik formlar ve soyut bir sembolizm içeren bir yaklaşımı benimsemiştir **(Dostoğlu, 1996, s.139)**. Louis Kahn, genellikle tasarıma, kare bir planla başlamıştır. Daha sonra, bu platonik formu bozan özel durumları aramıştır. Böylelikle, yapılarının tümü, bükme ve kıvrım denemeleri ile Rasyonalist formların karışımı olacaktır. Kahn'ın tasarımları, Palladio'nun çiftlik evlerine benzemektedir, ve Philadelphia School ile New York Beşlisi'ni büyük oranda etkilemiştir **(Jencks, 1978, p.211)**.

Bu dönemde, bir yandan Rasyonalizm'e yönelik eleştiriler yapılırken, diğer yandan Rasyonalist çalışmalar sürdürülmüştür **(Jencks, 1978, p.211)**. 1950-60 arasında yüksek yapılarda tek çözüm olarak kabul edilen prizma anlayışı 1960 sonrası bu özelliğini yitirecek ve ancak değişik çözümler arasında bir alternatif olarak karşımıza çıkacaktır **(F. Özer, 1992, s.61)**.

Modern mimarinin biçimsel özelliklerine bağlı kalarak katı rasyonel mimarlığa alternatif oluşturma çabaları taşıyan tasarımlar, Geç Modern mimarlık olarak adlandırılmaktadır. Geç Modern mimarlık içinde, rasyonel ve irrasyonel yaklaşımlar yer almaktadır. Bu bölümde, rasyonalist tavırları oluşturan "Katı Rasyonalizm'in yumuşaması" ve "New York Beşlisi"nin yaklaşımları ele alınacaktır. Geç Modern tavırlar içinde yer alan Rasyonalizm dışı tutumlar ise, Bölüm 3.1'de açıklanacaktır.

2.3.2.1 Katı Rasyonalizm'de Yumuşama

1960'ların hemen başında, Mies'in katı geometrik tutumunu yumuşatan örneklere rastlanmaktadır. Yumuşamış Rasyonalizm olarak adlandırılan bu anlayışın temelinde, geometrik formlardan ayrılmadan, yapılara tek defaya özgü bir görüntü kazandırmak amacı bulunmaktadır. Başka bir deyişle, bu tutum özde geometriden ayrılmadan prizma anlayışının monoton görüntüsünü ortadan kaldırma çabaları olarak tanımlanabilir. Böylece yapılara tanınabilir bir özellik kazandırılmaktadır. Aynı zamanda, yapının içinde bulunduğu çevre de tekdüzelikten kurtulmaktadır **(F. Özer, 1992, s.61)**. 1960 sonrası Rasyonalizm'deki yumuşama yüksek yapılarda bir başka sonucu da beraberinde getirmiştir. Bu sonuç, Mies van der Rohe'nin, prizma gökdelen anlayışı terk edilirken, tekrar Sullivan'ın kaide, gövde ve belirgin bir çatı bitişi formülüne dönülmesidir **(F. Özer, 1989, s.10)**.

Yumuşak Rasyonalizmin ilk örneklerine Gio Ponti'nin Milano'daki Pirelli Binası (1956-58) (Şekil A.33) ile Walter Gropius'un New York'daki Pan Am Binasında (1963) rastgelinmektedir. Her iki yapı da kütlelerindeki doksan derece açılardan kaçan tutumla aerodinamik bir görüntüye kavuşturulmuştur **(F. Özer, 1992, s.62)**.

2.3.2.2 New York Beşlisi (Beyazlar)

Avrupa'da Modern Akım'ın öncüsü olan mimar ve sanatçıların politik nedenlerle A.B.D.'ye gelerek buradaki mimarlık eğitiminde de söz sahibi olmaları, onlar tarafından eğitilen yeni nesil mimarların da, bu hareketin etkisinde kalmalarına neden olmuştur. Ancak bu süreçte Modern Akım, orijinal anlamını önemli ölçüde yitirmiş ve giderek biçimsel bir dile dönüşen anonim bir karaktere bürünmüştür **(Özeke, 2001, s.144)**. Yeni nesil Rasyonalist'lerin başında, New York Beşlisi gelmektedir. Bu grubun tartışmasız lideri, karakteristiği tamamen beyaz mimari olan Richard Meier idi. Meier, 1966 yılında, New York'lu beş mimarın (Richard Meier, John Hejduk, Charles Gwathmey, Peter Eisenman ve Michael Graves) çalışmalarını sunduğu "Five Architects" kitabının yayınlanmasıyla ilk kez uluslararası sahneye

çıkmıştır **(Steele, 1997, p.304)**. Bu beş mimarın tasarımları, geniş bir çeşitlilik göstermesine rağmen, temelde ortak bir takım özelliklere sahiptirler. Tasarımların biçim ve ölçekleri ile malzemeyi ele alış biçimleri ortaktır **(Özeke, 2001, s.144)**. Grubu biraraya getiren temel payda, Modernizm'in altın dönemlerinin sunduğu olanakları sorgulamak ve yeniden kullanmak yönünde gösterdikleri çabadır **(Özeke, 2001, s.146)**. Amerika'daki Beyez Rasyonalist mimarlık, semantik olarak konuşulursa, Neo-Klasik stilin karşılığıdır. Bu kez Palladian bir villa değil, Corbusian olanı söz konusudur **(Jencks, 1978, p.221)**. Geç Modern diriltmecilik, erken dönem ikonografisiyle aynı olmasına karşın, formda bazı değişikliklere gitmiştir **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.550)**. Oysa New York Beşlisi, Le Corbusier'nin "beyaz" mimarisine sadakat ve onun tanımladığı "beş nokta"ya bağlı kalmalarıyla, diğer Geç Modern yaklaşımlardan ayrılmışlardır. Le Corbusier'nin beş noktası olan grid, serbest plan, serbest cephe, bant pencereler ve çatı bahçesine, Modernizm'in kısaca sembollerle gösterimi olarak bakılabilir **(Steele, 1997, p.304)**. Bu semboller, çoğu kez, kendinden başka şeyi taşımayan kolonlar gibi, fonksiyonu olmayan elemanlarla ifade edilmiştir. Beşli'nin yorum kodunda başka işaretler de vardır. Ne zaman yuvarlak bir kolon görülse, bu 'döndürme' anlamına gelmektedir **(Jencks, 1978, p.225)**.

Graves ve Eisenman, fonksiyonsuz ve aşırı kompozisyonlara eğilimli olmuşlardır. Graves, karmaşık, açık iskeleli, inşa edilmemiş esrarengiz konutlar yaratmıştır. Eisenman, örneğin, 45 derecelik açılarla birbirinin üzerine binen iki takım De Stijl çerçeve sistemini uzlaştırabilen konut tasarımında olduğu gibi, yoğun kompakt tasarımlar üretmiş ve Manyerist bir tutum sergilemiştir (Şekil A.34). Meier ise, bu aşırılıklar arasında klasik bir denge kurmuştur **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.551)**. Charles Gwathmey, Le Corbusier'nin beş-noktasına değişik bir incelik bulmuştur. Onun elinde tasarım, malzeme ve işçilik sorunu haline gelmiştir **(Steele, 1997, p.310)**. Gwathmey ve Graves, sonraları beyazı terketmişlerdir. Gülkurusu-pembe ve gri-maviye dönmüşler, fakat ana prensiplerden vazgeçmemişlerdir. John Hejduk, polemiklerini akademik arena ile sınırlarken, Modernizm'in rasyonel gündemini şiirsel bir karşı-tezle masaya yatırmıştır **(Steele, 1997, p.311)**.

Eisenman, yapıların, mimarlığın yapılması hakkında olup, bir sonuç değil, süreç olduğunu savunmuştur. Eisenman'ın yapıyı belirleyen bazı keyfi kuralları şöyledir: diyagonal yönde hareket eden hacimler, doğruların ve düzlemlerin rotasyonu ve ters dönmesi, mekanın katmanlaşması **(Jencks, 1978, p.218)**. Jencks'e göre, Eisenman, köşeye itilen Rasyonalizm'in irrasyonel olduğunu kanıtlamıştır **(Jencks, 1978, p.221)**. Peter Eisenman, Five Architects'in yayınlanmasından sonraki yirmi yıl

içinde, polemikleri Corbusier Modernizmi'nden Dekostrüktivizm'e doğru taşıyan bir sanat formuna dönmeye başlamıştır **(Steele, 1997, p.310)**. Eisenman, derin ya da daha az açık strüktür fikrini, Le Corbusier'nin gridini, onun varlığı kadar "yokluğu"nu yatay ve düşey boyutlarıyla ifade ederek izlemektedir **(Steele, 1997, p.311)**. Eisenman, akımın felsefi açıdan önde gelen ismidir.

Michael Graves'in mimari evrimi ise, Eisenman'ınkinden daha şaşırtıcıdır. Neredeyse hiç ara vermeden, Modernist'ten, Post-Modernist dile geçmiştir. Onun modern dildeki tasarımları, Five Architects'in basımından öncedir **(Steele, 1997, p.311)**. Michael Graves'in mimarlığı, özellikle kapılar ve giriş noktalarının oluşturduğu belli mimari elemanlar hakkındadır. Bu elemanları, onların alışılmış bağlamındaki yerinden çıkarıp dikkati çekerek 'ön plana' çıkarmıştır. Örneğin, Hanselmann Evi'nde, kamusal giriş yükseltilerek evin ana gövdesinden çekilmiş ve perde ya da ilan panosu etkisi yaratılarak kolonların ekstra artikülasyonu verilmiştir (Şekil A.35). Graves'in anahtarı, mekanlar arasındaki zıtlık ve onların arasındaki geçiştir. Hanselmann evi bu niteliklerin bazılarına sahiptir **(Jencks, 1978, p.221)**. Graves'in tüm yapılarında, dikey boyutun yükselmesi vardır: gökyüzü daima mekana doğru uzanan kolon ve kirişlerle çerçevelenmiştir. Mekanik, strüktürel ve duvar elemanları iki-boyutlu bir görünümde dizilmişlerdir **(Jencks, 1978, p. 223)**.

Meier, Five Architects'deki beş mimar içinde, beş noktayı en etkili uygulayan kişi olmuştur **(Steele, 1997, p.304)**. Meier, kendisini 20'lerin başındaki, Le Corbusier'nin daha akışkan ve Brütalist olmadan önceki anlayışı ile sınırlamıştır **(Jencks, 1978, p.219)**. 1967'de Connecticut'ta yaptığı Smith House'da, grid strüktür karmaşık bir mekansal örgü yaratmakta, serbest plan patlamakta, bant pencereler tamamen cam cepheler oluşturmak için abartılmakta ve çatı bahçesi gerçek bir 'beşinci cephe' haline gelmektedir **(Steele, 1997, p.304)** (Şekil A.36). Bu yapı, özünde, Villa Savoye'un parlak idealizmini ve aydınlık bir yarın için yanlış umutlarını bir parça kopya eden De Stijl formalizminin nükteli bir oyunudur. Böyle çalışmalarla, modernizm, yeni bir tutuculuk anlayışının haberini vermektedir **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.551)**. Harekete sıkı bir şekilde bağlı olan Meier, sonraları taviz vermeye başlamıştır. Yeni Getty Müzesi'nde, işverenin yapıda renk istemesinden dolayı beyaz renkten taviz vermiş, beyaza yakın olmasından dolayı traverten kullanmıştır (Şekil A.37). Akımın günümüzdeki tek temsilcisi, Meier'dir.

2.4 Rasyonalizm'in Günümüzdeki Değişik Anlamları

Rasyonalizm'in mimari bir akım olarak, son zamanlarda yeniden ortaya çıktığı görülmektedir ve Jencks'e göre bu, şaşırtıcı bir durumdur. Bu tasarımcılar, Rasyonalizm'in soyut form, sonsuz dik açılar ve evrensel kabul edilen mimari gerçekler gibi bildiğimiz prensiplerini ve diğer yaklaşımların bu prensipleri silici etki yaratıp yaratmayacağını sorgulamışlardır. Bu mimarlar, bir yandan rasyonalist felsefenin dogmatizm, seçkincilik ve azaltmacılık gibi bazı özelliklerini paylaşırlarken, diğer yandan, bu felsefeye yeni bir bükülme vererek belirsiz, gerçek üstü ve akla uygun olarak görünen bir anlayışa yönelmişlerdir. Günümüzdeki Rasyonalist mimarlık, tüm mimari akımlarda olduğu gibi, ortak bir bayrak etrafında gevşek olarak gruplanmış heterojen stil ve fikir hücrelerinden oluşmaktadır **(Jencks, 1978, p.209)**. Şu anda iki tür rasyonalitenin çarpışmasına tanıklık edilmektedir. Bilimsel ve teknolojik sistemin belkemiği olup ekonomi, teknik uzmanlık ve "form fonksiyonu izler" prensibi üzerinde varolan eski objektivist rasyonaliteden, "yaşam kalitesi" ve "form kültürü izler" anlayışına dayanan yeni mimarlık kavramı içinde bulunan, yeni gelişmeye açık rasyonaliteye dönüşüm süreci içinde bulunulmaktadır **(Skolimowsky, 1978, p.161)**.

2.4.1 Yeni Rasyonalizm

1960'li yıllarda, İtalya'daki öğrenciler, işçilerle birlikte, kapitalizmi, devleti ve burjuva toplumu aşağılayan ortak bir tavır içine girmişlerdir. Bu süreçte, mimarlığın politik ve ideolojik işlevleri de sorgulanmıştır **(Turan, 1998b, p.4)**. Öğrenciler, mimarlığın yalnızca yönetici sınıflara ve baskın ideolojiye hizmet ettiğini savunarak, "kamu yararını destekleyen, toplumsal açıdan yararlı, toplu zanaat" talebinde bulunmuşlardır **(Turan, 1998b, p.5)**. Mimarlık öğrencilerinin, mimarlık disiplini yasalarını sorgulamaya başlamasıyla, "elit" bir disiplin, estetik üretime uydurularak bireysel yaratıcılık kavramı üzerine oturtulmuştur **(Turan, 1998a, p.158)**. 1930'ların İtalyan Rasyonalizmi'nin belli başlı figürleri, bu dönemde, genç mimar kuşağının yol göstericileri olmuşlardır. 1960'larda, aralarında Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Ezio Bonfanti, Ernesto Rogers, Lodovico Belgiojoso, Massimo Scolari ve Carlo Aymonino'nun bulunduğu mimar ve şehirciler, yazılarında "mantık", "özerklik", "analiz", "bilim" ve "rasyonel mimarlık" gibi belli terimleri kullanmaya başlamışlardır **(Turan, 1998a, p.159)**. Bu yeni mimarlar kuşağının yaklaşımı, İngiliz ve A.B.D.'li eleştirmenler tarafından "Rasyonalizm" ya da "Yeni-Rasyonalizm" olarak tanımlanırken, İtalya'da "Tendenza" olarak adlandırılmıştır **(Turan, 1998b, p.1)**. Bazı

eleştirmenler ise, hareketi "Post-Modern Rasyonalizm" olarak ifade etmektedirler **(Gieselmann, 1996, s.19)**. Yeni-Rasyonalist hareket, Aldo Rossi'nin 1966'da yazdığı "L'architettura Della Citta" ile Giorgio Grassi'nin 1967'de yazdığı "La Costruzione Logica Dell'architettura" adlı kitaplarının basımıyla başlamıştır. Birincisi, zaman içinde gelişen kentsel formun morfolojik strüktürünü tanımlamada kurulmuş bina tiplerinin rolünü vurgularken, ikincisi, mimarlık gerekli kompozisyonel ve birleştirici kurallarını formüle etmeye çalışmıştır. Her ikisi de, formun fonksiyonu izlemek zorunda olduğunu reddederek, yerine, mimari düzenin mutlak özerkliğini ileri sürmüşlerdir **(Frampton, 1982, p.290)**.

Modernizm sonrası Avrupa mimarisinin en yaygın eğilimine, Yeni Rasyonalizm'e kuramsal dayanak teşkil eden yaklaşıma göre, kent anlamlı bir biçimdir. Yollar, meydanlar, parseller, anıtlar ve anonim konut yapıları bu anlamın okunmasına yardımcı olan parçalardır. Aralarında mantıki ilişkiler vardır ve bu ilkeler, tıpkı dildeki sentaks esasları gibi, değişmezdir. Biçimin özü sabittir ve bu bakımdan biçim ideolojiden de bağımsızdır. Böylece bu mimari, tarih, gelenek, anlam, biçim gibi ortak temalardan ve ortak kaygılardan yola çıkmasına rağmen, ne Venturi'vari bir Post Modernizm'in yüzeyselliğini, ne de otantik bir rejyonalizmin yerel ifadelerini benimsemiştir. Soyut, saf yüzeyler; basit geometrik ve topolojik ilişkilerine indirgenmiş pencere ve arkad boşlukları; sert ışık-gölge ilişkileri, biraz abartılı ve katı bir rasyonalizm söz konusudur. Modernist ifadeden farkı, bu rasyonel düzenin tarihsel örneklerdeki morfolojik ilkelerini sürdürmesi; yani ritm, düzen, mekan tipolojileri, diziliş, hiyerarşi gibi genel özellikler düzeyinde tarihsel kent bütünü ve onun mimari elemanlarıyla kurulan ilişkilerdir **(Yücel, 1991a, s.118)**.

Yeni-Rasyonalizm'in önde gelen ismi Aldo Rossi, Modern Mimarlık'a karşı çıkarken, onun yerine "Sosyalist Gerçekçilik"i koymuştur. Sosyalist Gerçekçilik, modern sanata karşı çıkmaktadır, çünkü sıradan halk modern sanatın soyut ifadesinden anlayamamaktadır. Rossi, bu kavramı halkın beklentilerini yapmak ve onları kendi kültür mirasları ve kullanımlarından haberdar etmek şeklinde tanımlamıştır. Bu açıdan bakıldığında, Robert Venturi ile benzer görüşleri paylaşmaktadırlar **(Kortan, 1996c, s.20)**. Rasyonalitenin her türlü kültürel hareketi dışlamasından haberdar olmasına karşın Rossi, saf formu içeren rasyonel paradigmalarını hatırlatan ve hatta aşan çalışmalarını, tarihsel arkitektonik elemanlar üzerine kurmuştur **(Frampton, 1982, p.290)**. Tasarımda biçim dili olarak küp, prizma, piramit, koni, silindir, daire gibi birincil rasyonel-geometrik formları kullanmıştır **(Kortan, 1996c, s.20)** (Şekil A.38, A.39). Üstatlarının ise, Loos, Tessenow ve Mies olduğunu belirtmektedir **(Rossi, 1997, s.46)**. Ancak, örneğin, Le Corbusier bu birincil geometrik formlara

yeni ve çağdaş yorumlar getirirken, Rossi bu formları tarihteki kullanımlara benzer bir şekilde kullanmıştır. Onun bu rasyonel, klasik, durağan, simetrik biçimlerle yaptığı mimarlık, melankoli, yalnızlık ve hüzün sunmaktadır **(Kortan, 1996c, s.23)**. Rossi'nin doğrudan izleyicileri olan öğrencileri arasında en etkili olanları, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, Mario Botta ve Aurelio Galfetti'dir **(Frampton, 1982, p.291)**.

Yeni-Rasyonallizm, İtalya kaynaklı olmasına karşın, İtalya'da çok az inşa edilmiş, daha çok, İtalyan kentlerinin gelecekteki planlamaları üzerinde etkili olmuştur. Yeni kentsel gelişmelerin geleneksel kentin morfolojik dokusuna entegre olması üzerine en özenli çalışmalar, Lüksemburg'lu mimarlar Robert ve Leon Krier'e aittir. Krier kardeşler, plancıların zoning kavramına karşı çıkarak, projelerini kentsel morfoloji üzerine dayanarak tasarlamışlardır **(Frampton, 1982, p.292)**. Rob Krier, 1979'da yayınlanan kitabı "Urban Space"de, sürekliliği olan tüm kentsel durumları arkadlar, köşeler, avlular, girişler ve merdivenler gibi başlıklar altında kodlayarak, ortak değişkenleri bir süreç içerisinde çizerek kategorize etmiştir. Bu kategorizasyonun Krier'ler ve tüm diğer çağdaş rasyonalistler için anlamı, Laugier'nin 1753'te "ilkel baraka" için gerekli elemanlar olarak düşündüğü çatı, kolon, kapı, pencere sınıflamasına ve onunla tektonik olarak aynı olan Descartes'in ilkel, rasyonel tezine ve Durand'a dayanmasındadır **(Steele, 1997, p.36)**.

Le Corbusier ve Louis Kahn ile çalışmış olan ve her iki mimardan, özellikle de Kahn'dan derin etkilenen İsviçre'li Mario Botta da, Yeni-Rasyonalist tutumu benimseyen bir diğer mimardır. Botta'nın çalışmaları, İtalyan Yeni-Rasyonalist hareketinin kurulması ve yerel zanaat geleneği açısından önemlidir. Çalışmalarında, geleneksel mimari sembolizmi Modern akımın rasyonel kodlarıyla bağdaştırmıştır. Botta'nın çalışmaları, topoğrafik koşullara ve bölgesel duyarlılıklara saygı ile birleştirilen zanaat ve geometrik düzenin vurgulanması olarak karakterize edilmektedir **(Sharp, 1991, p.27)**. Botta'nın üslubunun temel özellikleri, cesur dikdörtgen ve silindirik kütleler, simetrik planlar, cam, tuğla ve çelik gibi malzemelerdir **(Özeke, 2001, s.178)**. Botta, formalist bir tutum izleyerek, prizmayı belli yerlerinden delerek, oyarak, evrensel değerlere kendi kişisel değerlerini katmıştır **(Kortan, 1996c, s.23)** (Şekil A.40).

Alman mimar Oswald Mathias Ungers de, tipolojik bileşen fikri ve "mimarlığın teması ve içeriği yalnızca mimarlık olabilir" inancıyla, Yeni-Rasyonalist ilkelere dayanarak tasarımlar üretmiştir **(Steele, 1997, p.60)**. 1982 yılında ortaya attığı "Yeni Soyutlama" kavramını, fikir ve kavramların tarihsel süreç içindeki değişimi, plan ve

cephelerde net, düzenli ve rasyonel geometrik formların kullanımıyla özdeşleştirmektedir **(Özeke, 2001, s.194)** (Şekil A.41). Ungers, tasarlamada mimara düşen görevin üstesinden, sadece biçimlerin ve pragmatiğin çözülmesiyle gelinemeyeceğini, aynı zamanda filozofça ortaya konacak bir dayanağa gereksinim olduğunu savunmuş, Rasyonalizm'i "Ev içinde Ev" sloganıyla yüceltmek istemiştir **(Gieselmann, 1996, s.19)**.

2.4.2 Sürrasyonalizm

Binalarda tüm tarihi, içeriği ve süslemeyi tabula rasa (sil baştan) ortadan kaldıran prizma gökdelen anlayışının yarattığı monoton çevreleri, tekrardan tek defaya özgü hale getirmek için, 1960 sonrasında karşılaşılan çeşitli girişimler arasında, Sürrealist proje teklifleri de yer almaktadır. Bu tekliflerin çoğu, uygulanmamış tasarımlardan oluşmaktadır **(F. Özer, 1992, s.60)**. Sürrealist tasarımlar arasında, hem irrasyonel, hem de rasyonel yaklaşımlar olduğu görülmektedir. İrrasyonel tasarımlar arasında Rem Koolhaas'ın "Delirious New York" (1978) isimli kitabında yeralan gökdelen, yerdelen, başları olan binalar ve mimari gemi enkazları gibi projeler ile OMA firmasının, Sfenks Oteli gibi antropomorfik bina teklifleri **(F. Özer, 1992, s.60)** ile Hundertwasser'in, "Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosu" (1958), sayılabilir **(Hundertwasser, 1991, s.137)**.

Rasyonalizm'i benimseyen mimarlar arasında da, Sürrealist tasarımlara yönelik çalışmalar yapılmıştır. Jencks'e göre, herhangi bir doktrin basit olmaya bağlandığında her şeyiyle kötü değildir ve onun izleyicileri zamanlarının çoğunu, eğer onu yalanlamıyorlarsa, dengelemeye çalışmakla geçireceklerdir. Ya deneysel tabana doğru gelişerek *Eleştirel* Rasyonalizm olacak, ya da Surrasyonalizm'e, daha mutlak yönlere doğru gelişecektir. Böylelikle, hareketin içinden, Rasyonalizmin açıkça aşırı olduğu ironistler gelmesi sözkonusudur. Onlar Rasyonalizm'i Sürrasyonalizm'e itmişlerdir. Sürrasyonalizm, Surrealizm'den büyük ölçüde etkilenmiştir ve şaşırtıcı olmayan şekilde, hiçbir şey inşa etmemişlerdir, fakat projeleri ikna edici değildir **(Jencks, 1978, p.225)**.

Surrasyonalist tasarımlar yapan John Hejduk, sıradan ve normal bir fikri alacak ve onu sıra dışı ve anormal bir duruma dönüştürecektir. Geleneksel bir Surrealist gibi, Hejduk gerçekliğin gündelik görünüşleri üzerinde odaklanmıştır, fakat daha sonra, orijinal işlevinden koparark, onlara kendilerine ait bağımsız bir yaşam vermiştir. Kapılar, duvarlar, üçgenler, bacalar, uzun salonlar her şeye egemen olmaktadır. Bu da, neyin gerçekten rasyonel olduğu varsayımını yeniden düşünmeye zorlamaktadır

(Jencks, 1978, p.226). Onun çalışmaları, aslında 1954 yılında başlayan bir süreçtir. İlk olarak 1954'te, dokuz kareye dayanan kareler tasarlayarak, bu kareleri kolonlar ve bacalarla doldurmuştur. Saf geometrik ilişkiler üzerine bu araştırması ve kafesli mekan sistemi, Van Doesburg gibi, 1962'de, geometrisini 45 derece döndürene dek devam etmiştir. Sonraki dört yıl boyunca eşkenar dörtgenler, diyagonaller ya da hipotenüsler üzerine yoğunlaşmıştır. Mondrian ve Van Doesburg'un sadece dokunduğu her çeşit diyagonal özellikleri keşfetmiştir: iki gridin ağ kurması sonsuz güzel çarpışmalar oluşturmuş, mekan neredeyse santrifüj burkulması gibi görünmüş, merdivenler ve bacalar 'üç-boyutlu burulma momenti'ne girmiş, kenarlar ya da köşeleri maksimum gerilimle yüklemiş ve doldurmuştur. Böylelikle, büyüleyici bir etki yaratmıştır **(Jencks, 1978, p.225)**. Hejduk, Philip Johnson'un duvar evlerine ve azizleştirilmiş Rasyonalist yapı Hadrian'ın Villa'sına, tüm duvar çeşitlerine ve elbette Hadrian'ın kendi duvarına bakmıştır. 1964'ten itibaren, gerçekten ciddi şekilde duvara girmiş ve bir dış duvarı delip geçen dramalar içeren konutlar tasarlamıştır. Duvarların büyülemesi (Wallism), 1974'teki Viyana Bienali için tasarladığı projeyle doruğa ulaşmıştır. 'Düşünce Külleri Mezarlığı' denen proje, tamamen ölmemiş ya da en azından anmayı dilediği düşünceler için bir çeşit müze ya da mozole idi. Hejduk, İtalya için bir proje olması, Aldo Rossi'nin projelerinde görülen 'mimarlığın ölümüne bir yorum ve cevap' olmasından dolayı onu Rasyonalizm'in açık bir yorumu yapmıştır. Cevabı birçok duvar olmuştur. Üç buçuk metre yüksekliğinde, 120 cm aralıklı ve 180 m uzunluğunda, bir tarafı siyah, diğer tarafı beyaz, delikler bulunan, optik titreşim yarattığı için sayılamayacak kadar çok sayıda birçok duvar bulunmaktadır. Bu projeler, mimarlığın ilk ilkeleri ve bireysel mimarlık ile Rasyonalist endişeden başlayarak ortaya çıkan tasarımlar olmuşlardır **(Jencks, 1978, p.226)**.

3. 1960 SONRASI BATI MİMARLIĞINDAKİ PLÜRALİST TUTUM

Kültürel bütünlüğün tümüyle ortadan kalkması, bir toplumda hiç değilse çoğunluğun seçimi olabilecek tercihleri yok etmektedir. Örneğin, sömürgeciliğin farklı kültürleri iç içe sokması, bilimin birçok konuda kültür ötesi evrensel varsayılan doğrular ortaya koyması ve teknolojinin, kültürü doğanın koşullarından bağımsızlaştırması sonucunda, toplumsal değerler de bütünlüklerini yitirmektedirler **(Erzen, 2000, s.19)**. Savaş sonrası Modern Mimaride görülen çözülme kendisini önceden bilimsel açıdan dışa vurmuştur. Biçimlerin insanoğlunun ruhsal refahını etkilediği ve çevrenin biçimlenmesinin insanlığın gelişmesinde önemli bir faktör olduğu, bilimsel açıdan kanıtlanmıştır **(Gieselman, 1996, s.16)**.

1960'lı yıllar, Batı'nın savaş sonrası yaralarının sarılıp ekonomik açıdan refaha kavuştuğu ve toplumsal tabuların sorgulanıp yıkıldığı bir dönemdir. 1960 sonrası Batı mimarisini karakterize eden formel zenginleşme, biçimsel ferahlama gerçekte Avrupa toplumunun sosyal, ekonomik ve teknik şartlarındaki genişlemeyle, zenginleşmeyle, ferahlamayla elele yürüyen bir olgudur. Endüstri düzenine tamamen adapte olmuş, kalkınmış Batı'nın kültür tarihine gerçekleriyle oturan bir olaydır. Her yönden nefes alan, kemerleri gevşeten bir toplumun mimari alanda da ferahlayışıdır. Başka bir deyimle, teknokratik düzenin ilk safhasıyla birlikte insanoğlunun yaşayışını birtakım kalıplara, normlara, standartlara sokan, monoton isimsiz bir mekanizmaya sığdırmaya çalışan sistemin karşısındaki tepkidir. Buna ferdileşme, sübjektifleşme, başkalaşma çabaları da denebilir **(B. Özer, 1993, s.412)**.

Bu dönem ayrıca, patlayan Amerikan zenginliğinin, gücünün ve ihtirasının yönettiği ve genel olarak davranış ve duygulardaki geleneksel sınırların terkedildiği bir dönemdir **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.544)**. 1950'lerin sonunda endüstrileşmiş dünyanın sayısız insanı tarafından yaşanan yaşam tarzındaki hızlı değişim, Amerikan ekonomisinin ve bu ülkenin stil yaşatmaya ve modası geçmişliğe yaklaşımının doğrudan bir sonucudur. Endüstrileşmiş toplum hem daha zengin, hem daha parçalıdır ve bunun sonucu olarak tasarım daha çoğulcu hale gelmiştir. Bu dönem ayrıca, katı kurallara dayanan savaş-öncesi yekpare fonksiyonalizminin tasarım felsefesinin ölümünü temsil etmektedir. Bu hem "atılan etik", hem de

objelerde sembolik uygunluk fikrini kabul eden, uzun vadeden çok kısa vadeli gereksinimleri doldurmaya çalışan daha eklektik, açık-uçlu yaklaşımlara doğru giden tasarım ve stilin başlangıcıydı **(Sparke & others, 1997, p.165)**. Her ne kadar 1960 dolayları bir geçiş dönemi oluşturuyorsa da, bu tarih bir durumun billurlaşmasına, haberci niteliğindeki bütün bir dizi olgu tarafından ilan edilmiş ve hazırlanmış olan evrimin doruk noktasına denk düşmektedir **(Restany, 1997, s.346)**.

1960 sonrası dönem, geçmişe oranla kendi tutumundan çok daha az güvenli, fakat çok daha fazla devingen bir dönem olma özelliği taşıyacaktır. Bu nitelikleri nedeniyle, artık aynı genel çerçeve içine sığdırılabilecek genel bir tutum yerine, bir ölçüde genelleşmiş çok sayıda tutumdan söz edilebilir **(Sözen, 1996, s.75)**. Böylelikle, herkesin dilediğini düşünüp dilediğine inanması anlamına gelen çoğulcu anlayış, yani Plüralizm geçerli hale gelmiştir. Artık birliğin, tekdüzeliğin yerini çeşitlilik, heterojenlik almıştır. Plüralizm, çeşitli gerçekleri, ya da değişik olmakla birlikte, dünyanın her yerinde geçerli olan bir gerçeğin farklı yüzlerini ifade etmektedir. Çoğulcu görüş, ideolojileden korurken, belirli bir üslubun oluşmasını da engellemektedir **(Gieselmann, 1996, s.20)**.

Lever House ve diğer rafine tasarımlara ilham kaynağı olan 1920'lerin büyüsü, 1960'larda ömrünü sürdürememiştir **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.544)**. Özellikle, Mies'in mimarlığına karşı katılık ve hayatsızlık suçlamaları duyulmaya başlanmıştır. Onun konstrüksiyonda dürüstlük prensibinin Brütalizm tarafından devralınmasını, daha sonra manyerist ve formalist eğilimler izleyecektir **(Mang, 1979, p.158)**. Binayı nesnel karaktere sahip bir tarafsızlık içerisinde, yani katı bir geometrizme göre biçimlendirmeyi tercih eden Rasyonalist Modernizm'e karşı bir yandan Organımsı Mimari, öte yandan da Brütalizm kimlik, kişilik kazandırıcı reçetelerle ortaya çıkacaklardır. Ancak bu reçetelerde de Modern'e özgü temel ilkeler geçerliliklerini koruyacaklardır **(B. Özer, 1993, s.428)**. Biçimsel zenginleşmenin Avrupa'daki ilk yayıcıları ve savunucuları arasında, ötedenberi serbest ve ferdiyetçi bir yol izleyen Finli mimar Alvar Aalto, eserlerini organik ve hümanist görüşler doğrultusunda tasarlamıştır. Aalto'nun yapıları, rasyonel olmakla birlikte duygusal, itiraz dolu, ancak tutarlıdır ve geşmişle duygusal bağlar kurmayan gerçek yenilikçi örneklerdir **(Gieselmann, 1996, s.17)**. Rasyonalizm'in oldukça katılaştığı bir dönemde, insani değerleri yumuşak, doğaya yakın biçimlerle desteklemek iddiasını taşıyan Aalto, bugünü hazırlayan geçiş aşamasında çok önemli bir katalizör rolü oynayacaktır **(B. Özer, 1993, s.420)**. Alvar Aalto'ya paralel olarak, Hans Scharoun, Le Corbusier, Bruno Zevi, Alison ve Peter Smithson gibi isimler sayılabilir **(B. Özer, 1993, s.412)**. Endüstri Devrimi paralelinde gelişen

Modern Mimarlığın, prototiplerin evrensel ölçekte uygulanmasını savunan yaklaşımına karşı, 1947'de Team 10 Grubunun çıkışıyla başlayan ve daha sonra "Post-Modern" olarak tanımlanan mimarlar tarafından sürdürülen çoğulcu eleştiri ortamında tarihe, doğal ve yöresel özelliklere, toplumsal değerlere ve kimliğe karşı genel bir ilgi başlamış, ancak pek çok mimar bu ilgiyi bir modayı izlercesine sürdürerek, olayın felsefi boyutlarını gözardı etmiştir **(Dostoğlu, 1995,s.46)**.

Birbirinden farklı pek çok tartışma platformu içinde, 1970'li yılların sonları mimarlık için bir dönüm noktası olarak görülmüştür. Mimarlığın "modernizm" geleneğinden ayrılmaya başlaması ve bu geleneğin yerini "çoğulculuk" sözcüğünün genelliği içinde derlenebilecek bir çeşitliliğin almaya başlaması, bu dönem mimarlık tartışmalarının temelini oluşturmuştur. Başta yalnızca mimarlığa dair masum bir "dil / üslup" sorunu gibi sunulan bu dönüşümün giderek salt mimarlığa dair bir tercihten çok dünyada kültür, ekonomi gibi başka çevrelerde yaşanan değişim ve dönüşümlerin kaçınılmaz yansıması olduğu görüşü ağırlık kazanmıştır **(Güzer, 1996, s.7)**.

1980'lerin başından bu yana artık birlik yerine farklılaşma (hem de aynı yapı içinde) kabul edildi, mimarlığın belli bir gerilim taşıyabileceği kabul edildi. Hiyerarşik bir düzen anlayışı yerine hiyerarşik olmayan, ama hala bir düzen kavramını içeren bir düzen, kontrol yerine ise, otonomi kavramı öne çıktı; bilinçli davranış yerine bilinçaltına doğru girildi, yani bilinçaltının yansımalarının mimariyi etkileyebileceği kabul edildi. 1980-88 yıllarından başlayarak, bugün Türkiye'de de gördüğümüz bir başka pozisyon; farklılığı değil, parçalanmışlığı, anarşiyi, düzensizliği kabul eden ve bilinçüstüyü (yani subconscious değil de, supraconscious) kabul eden; bunlara bağlı alt kavramlarla mimarlığı kurmaya çalışan bir döneme girildi **(Pamir, 1998, s.51)**.

3.1 Geç Modern Tavırlar

Charles Jencks, günümüz mimarlığını, Geç Modernizm ve Post Modernizm olarak temelde iki sınıfa ayırmaktadır **(Jencks, 1996, s.74)**. Geç Modernistler, Modernizm'e özgü anlatım özelliklerini genişleterek ayrıntılandırırken, Post Modernistler, bilinçli olarak Modern Mimarlığı kullanıcılarının kolayca erişebileceği anlam düzeyleriyle yeniden donatmaya çalışmakta ve Modern mimarlığı reddetmektedirler **(Roth, 2000, s.660)**. Geç Modern mimarlıkta, "makine olarak mimarlık" anlayışı yüksek bir düzeye ulaşmış, ya da Le Corbusier'nin 1920'lerdeki Erken Modernist karakteri yeniden canlandırılıp sürdürülmeye çalışılarak bir tür tarihselcilik anlayışı ortaya konmuştur **(Roth, 2000, s.661)**. Bu yaklaşım, Bölüm

2.3.2.2.'de açıklanan New York Beşlisi'nin tutumunu yansıtmaktadır. Geç Modernizm, Modern mimarlığın dikdörtgenler prizmasından oluşan tekdüzeliğine karşı 1970'lerde, özellikle ABD'de silindirler, piramitler, eğri yüzeyler, karmaşık geometrik strüktürlerle biçimlenen ve modern mimarinin devamı sayılan akım olmuştur. Bu yeni eğilim, Modern Mimari'nin ana çizgilerini korurken çeşitlilik getirerek tekdüzelikten uzaklaşmayı amaçlamıştır. Bölüm 2.3.2.1.'de açıklanan katı rasyonalizmin yumuşaması, bu yaklaşım içinde yer almaktadır. Burada geometri daha zengin ve daha çeşitlidir. Ayrıca, Modern Mimari'nin dışladığı anıtsallığa açık kapı bırakmaktadır. Bunlar, Geç Modern tutum içinde yer alan rasyonalizm kaynaklı yaklaşımlardır. Geç Modern mimarlıkta, tekdüze bir çevreye çeşitlilik getirmek, yaşayanlarla çağın mimarisini birbirine yaklaştırma çabası görülmektedir **(Hasol, 1988, s.198)**. Modern mimarlık ilkelerine bağlı kalarak rasyonel olmaktan kaçan tutumlar da, 1960 sonrasında etkili olmuştur. Bunlar arasında, XX. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Ekspresyonizm'in yeniden canlanması, doksan derecelik açıların hakimiyetinden kurtulmaya çalışan Organımsı Mimari'ye dayalı tasarımlar yapılması, Le Corbusier'nin Brütalizm'inin Yeni Brütalizm olarak yeniden ortaya çıkması sayılabilir.

Art Nouveau ve Gaudi ile birlikte, ulusal değişkenlere karşın, kökten teması biomorfik ve geomorfik fantazyaya dalan, aynı hikayenin üst üste binen bölümlerinden biri olan Expresyonizm, ilk olarak, sanatında mistisizm ve duygusal uçlara eğilimli olan (Geç Gotik, Geç Barok, Romantisizm) Almanya'da, Birinci Dünya Savaşı'nın sıkıntıları ile bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır ve 1918-21'de doruğa ulaşmıştır **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.512)**. Bu duygusallık yüklü atmosferde, Sullivan'ın "form fonksiyonu izler" kuralına karşılık, Hans Poelzig "form mistik bir kuyudan yükselir" ve teorist Bruno Taut "mimarlık güçlü duyguları kapsar ve kendisini duygulara yöneltir" demişlerdir. Ekspresyonistler, en önemlileri yaratık, mağara (ve dağ), kristal olan biomorfik ve geomorfik motifler etrafında fantazyalar kurmuştur **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.513)**.

Ekspresyonist mimarlık sürecinde belirgin olan özellik, eserin "tümdengelim" yöntemiyle meydana gelmesi ve formun dıştan içe doğru bir yaklaşımla elde edilmesidir **(Kortan, 1996a, s.69)**. Tasarım irrasyonel ve tek defaya özgüdür. İmajı bellekte yer eder ve genelde dinamik bir heykel gibidir. "Öz"de ne ise "biçim"de onu anlatır; başka bir deyişle tinsel "öz"ü biçimde dışlaştırır. Kendine özgü dili, güçlü duygusal etkisi vardır. Yaratıcı, sezgisel ağırlıklı ve yüksek imgeler gücüün ürünüdür ve üstün estetik değerlere sahiptir. Sadece akıl ile anlaşılamayan fakat özel bir estetik algı ile bereber kavranabilen formlar ekspresyonisttir **(Kortan, 1996a, s.70)**.

Ekspresyonizm, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tekrar gündeme gelmiştir. XX. yüzyılın son otuz yılında, Avrupa'dan çok A.B.D.'de uygulama alanı bulmuştur. Bunda, bu ülkedeki, diğerlerine göre daha fazla idealize edilmiş birey düşüncesinin rolü büyüktür **(Steele, 1997, p.254)**. Mimaride rasyonalizmin önde gelen kuramcı ve savunucularından, dikaçı ozanı Le Corbusier'nin yüzyılın tam ortasında Ronchamp Şapeli (1950-53) projesiyle ortaya attığı öneri tüm sanat ve mimarlık çevrelerini büyük bir şaşkınlığa sürükleyecektir (Şekil B.1). Le Corbusier, özellikle de böylesine bir konuda, rasyonelden irrasyonele akıldan gönüle transfer olmanın zamanı geldiğine inanmıştır. Bundan böyle mimarlığın kapıları yeniden ekspresyonist davranışlara açılacak, rasyonalist, dikaçısal tasarlama yöntemi "edebe uygun" tek yol olmaktan uzaklaşacaktır. Gerçekten de, Le Corbusier gibi bir üstadın böylesine bir çözümü deneyerek yeşil ışığı yakması, mimari tasarımdaki ferahlamanın belki de en önemli etkeni olmuştur **(B. Özer, 1993, s.224)**. Böylece, Ekspresyonizm, 1960'lardan sonra yeniden denenmeye başlamıştır. Heykelsi, anlatımcı yapılardan oluşan Ekspresyonist örnekler arasında, S.O.M.'in çatılmış silshlsrı andıran Amerikan Hava Kuvvetleri Akademisi Kilisesi (1956-63) (Şekil B.2), Eero Saarinen'nin uçmaya hazırlanan bir kuş biçimindeki TWA hava terminali (1958-62), (Şekil B.3) Jorn Utzon'un yelkenleri andıran çatılarıyla Sydney Opera Binası (1953-73) (Şekil B.4) sayılabilir **(Hasol, 1988, s.174)**.

Organımsı Mimarlık (Organhafte Architektur), planda, cephede ve kütlede canlı, dinamik bir yapı sanatını dile getirerek, modern mimarlığın rasyonel, statik kanadının karşısında güçlü bir antitez geliştirecektir. Başlangıçta, belirli bir süre için sanki yalnızca Almanya'ya özgü bir üslupmuş gibi yorumlanıp değerlendirilen bu akım, daha sonra özellikle Avrupa ülkelerinde de revaç bularak birçok başarılı örneğe damgasını vurmuştur. Böylece, rasyonalist Modern Mimari'nin tekdüzeliğini reddetmekle beraber, Postmodernizm'in geniş bir yelpazede sunduğu çeşitli eğilimleri de benimsemek istemeyen çağdaş mimarlar için, Modern'in bu ucu kendi bağlamındaki birtakım zenginleşmelerle daima canlı kalabilen bir çıkış yolu oluşturmaktadır **(B. Özer, 1993, s.231)**. Organımsı Mimari'nin dayandığı temel ilke, konuların içeriğinden hareket ederek serbestçe biçime varmaktır. Daha doğrusu, alışılagelen form-verme eylemi yerine, burada konuların içeriğine cevap veren bir form-bulma eylemi söz konusudur **(B. Özer, 1993, s.416)**. Ünlü Alman mimarları Haering ile Scharoun'un geliştirmiş oldukları Organımsı Mimari adlı akımın, temel ilkesi bakımından Brütalizm ile arasında bir paralellik kurulabilir; burada da binanın içindeki eyleme cevap veren bir biçim yaratmak söz konusudur. Ancak, Organımsı Mimari'de serbest davranabilme imkanı vardır. Doksan derece veya belirli bir açı

reddedilmemekle beraber, eylemi en iyi ifadelendirebilecek biçimi ararken mimar tamamen özgürdür; serbest kırık, serbest eğrisel ya da dikaçısal çalışabilir **(B. Özer, 1993, s.226)**. Akımın önde gelen isimleri, Alman mimarlar Hugo Haering (1882-1958), Hans Scharoun **(B. Özer, 1993, s.416)** (Şekil B.5) ile onların yakın izleyicisi olan ve Almanya'da çalışan Çinli mimar Chen Kuen Lee olmuştur **(B. Özer, 1993, s.418)**.

Le Corbusier'nin 1947'de gerçekleştirdiği Marsilya'daki Unite d'Habitation projesi, yeni bir konut şeması geliştirmesinin yanında, 1950'ler ve 1960'ların sosyal konut tasarımları için yeni bir estetik anlayışı ortaya çıkarmıştır (Şekil B.6). Unite'nin duvarlarının brüt beton olması ve dokusunun hissedilmesinden dolayı, eleştirmenler, Le Corbusier'nin tavrını, malzemesinin kesinliği ve ifade edici kalitesini vurgulamak amacıyla, "Brütalist" olarak adlandırmışlardır. İngiliz Alison ve Peter Smithson ise, bu terimi 1949'da tasarladıkları bir ortaokul projesinde çelik ve tuğla ile, döşeme kirişleri ve servis elemanlarını açıkta bırakarak kendilerine uyarlamışlardır **(Peel & others, 1996, p.84)**. A. ve P. Smithson'un birlikte inşa ettikleri Hunstanton Okulu'nda (1952-54) hareket noktaları Mies van der Rohe'nin taviz tanımayan anlayışıydı (Şekil B.7). Fark, malzemelerin sahip oldukları niteliklerin ayrı ayrı belirtilmesinde, dışa yansıtılmasında toplanıyordu. Smithson'ların iddiası sorumluluk, gerçeklik, objektiflik, malzeme ve konstrüksiyona bağlılık, bakınca tanınabilme, okunabilme gibi kavramlara dayanacaktır **(B. Özer, 1993, s.422)**. Bu ilkeleri benimseyen mimarlık anlayışı, "Yeni Brütalizm" olarak adlandırılmıştır. Alison ve Peter Smithson'un Brütalizm'i, "plastisite peşinde koşan akımların en disiplinlisi ve en rasyoneli" olarak kabul edilmektedir **(B. Özer, 1993, s.416)**.

Brütalizm, doksan dereceye bağlı kalmakla beraber, herhangi bir binada, o binayı oluşturan çeşitli işlevlerin kendilerini dışarıya vurma zorunluluğunu şart koşacaktır **(B. Özer, 1993, s.219)**. Malzeme kullanımında da aynı tutumu öneren bu akım, mimari tasarlamada "kimliği bileşenleriyle belirtme" felsefesinden hareket ederek, mimarın sorumluluğuna yeni bir boyut getirmiştir **(B. Özer, 1993, s.220)**. Cam plakaları ve ince metal elemanlardan oluşan, kişisel olmayan Uluslararası Üslub'a karşı Brütalizm kaba, kalın beton formlardan oluşan agresif bir stil sunmuştur. Stilin ABD'deki önde gelen yorumcularından Paul Rudolph'un en önemli tasarımı, New Haven'daki Yale Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Binası'dır (1959-63) (Şekil B.8). Oluklu betondan oluşan kaba dış cephesi, Wright'ın Larkin Binası, Le Corbusier'nin Brütalist örnekleri ve De Stijl estetiğiyle çekişmektedir. Konsept olarak İngiltere'deki Brütalizm yalnızca beton değil, çelik ve cam ile de uygulanmıştır. Bunların başında, Smithson'lardan sonra James Stirling gelmektedir. Leicester Üniversitesi

Mühendislik Okulu'nun (1959-63) Hi-Tech Brütalizmi (Şekil B.9), Rudolph'un üç boyutlu enerjisi ve keskin iç içe geçişlerini sergilerken, Wright ve Le Corbusier'den çok, Fütürizm ve Konstrüktivizm'in "fabrika estetiği"ni yansıtmaktadır **(Trachtenberg & Hyman, p.1986, p.548)**. Brütalizm'in en önemli isimlerinden biri olan ABD'li mimar Louis Kahn, tesadüfiliği, keyfi form farklılaşmasını ortadan kaldırıp, onun yerine doğrudan doğruya fonksiyondan, fonksiyonel farklılaşmadan meydana gelen bir biçimsel zenginlik aramıştır. Pennsylvania Üniversitesi Laboratuarları (1957-61), bu düşüncesini başarıyla uyguladığı örneklerinden biridir (Şekil B.10). Özellikle Mies van der Rohe ve izleyicilerinde rastlanan rasyonel tümdengelim tasarlama tarzı ve onun doğal sonucu olan "total mekan" fikrine karşı çıkan Kahn, belirli bir binada değişik fonksiyonlara, farklı strüktür ve konstrüksiyon niteliklerine sahip kısımların birbirlerinden ayrılmaları gerektiğini savunmuştur. Böylelikle, ortaya çıkan biçimsel, plastik tek defalılık konuya ait tek defalılığın objektif ifadesi halinde belirecektir **(B. Özer, 1993, s.425)**. Brütalizm, mimarlık dünyasının 60'lardaki en önemli olaylarından biridir. Tasarımda gerçeklik, çevreye ve topluma karşı sorumluluk, tasarımda yapının amacının vurgulanması ve tasarımın ana fikrini anlatan biçimler aranması ilkesine dayanan Yeni Brütalizm, estetik olmaktan çok etik bir öneridir **(Batur, 1984, s.1412)**.

1960 sonrası Batı mimarlığında Rasyonalizm dışında ortaya çıkan bir diğer tutum da, kentsel mekan içinde, mevcut olan bir çevreye ek yapılması durumunda ortaya çıkan, modern çevre ile geleneksel çevre arasında uyum sağlama kaygısıyla yapılan tasarımlardır. Bunun en etkileyici örneklerinden biri, 1964-69 yılları arasında, Alman mimar Gottfried Böhm tarafından gerçekleştirilen Bensberg Belediye Binası'dır **(F. Özer, 1982, s.66)** (Şekil B.11). Böhm, İkinci Dünya Savaşı'nda büyük hasara uğrayıp kısmen yıkılmış olan Ortaçağ şatosunu Belediye Binası halinde yeni bir bütüne kavuşturmuştur **(B. Özer, 1993, s.347)**. Ortaçağ kentlerinin karakterine uyan, serbest, spontane bir yapı oluşturmuştur. Ortaçağ'dan kalan kısımlar, üç eski kule ile duvar kalıntılarından oluşmaktadır. Üç eski kuleye dördüncü kule olarak eklenen merdiven kulesinin üst kısmı, irrasyonel betonarme bir plastik olarak ele alınmıştır **(F. Özer, 1982, s.66)**. Bu kule, heykelsi değerleri açısından çağdaş Ekspresyonist nitelikler taşıyan, anıtsal karaktere sahip güçlü bir simge oluşturmaktadır **(B. Özer, 1993, s.349)**. Ayrıca, brüt beton kullanımından dolayı Brütalist özellik de taşımaktadır. Gerek dış mekanın ele alınışında, gerekse kütle ve plan düzenlemelerinde Ortaçağ mimarisinin geometrik disiplinden uzak, serbest ve spontane karakterine uygun bir tasarım anlayışı benimsenmiş, böylece eski ile yeni arasında içiçe bir öz birliği sağlanmıştır **(B. Özer, 1993, s.347)**.

3.2 Post-Modernizm ve Sonrası

Post-Modern hareket, Modern Mimari'nin tekdüze, sıkıcı, soyut, sıradan insanla iletişim kurmayan seçkinci tavrına karşılık bir tepki hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Post-Modern mimarlar, Modern Mimari'nin reddettiğ her şeyi kabul edip, kabul ettiklerini reddetmişlerdir. Özellikle 1960'ların başlangıcından itibaren seslerini yükseltip etkilerini arttırmaya başlayan birtakım kişi ve akımlar, Modern Mimari'nin Mies'den Scharoun'a varıncaya kadar tümüne karşı çıkıp yazı, proje ve yapılarıyla yeni çözüm yolları aramaya başlamışlardır **(B. Özer, 1993, s.227)**. 1966'da yayınlanan Robert Venturi'nin "Complexity and Contradiction in Architecture", Aldo Rossi'nin "L'Architecttura della Citta" hatta daha önceleri, 1963'te, Christian Norberg-Schulz'un "Intensions in Architecture" isimli çalışmaları bir ortak tema olarak "kültürel sembolizm"e açılma kavramı çerçevesinde modern mimarlığın soyut dilini sorgulamaya başlamışlardır **(Güzer, 1996, s.8)**. Venturi ve Rossi'nin ortak eleştirisi "tarihten kopma, herşeye sıfırdan başlama" projesiydi **(Korkmaz, 1996, s.28)**. Modern mimariden asıl çözülmeyi başlatan Venturi, kitabında teorilerini açıklarken, Kahn ve Aalto'nun eserleri yanında İtalyan Baroku'ndan da örnekler vermiştir. Venturi, yapının kullanıcıyla olduğu kadar onun dışarıdan izleyenle de diyalog kurması gerektiğini iddia etmiştir. Mies'in "Less is More" sözünü tersyüz ederek "Less is Bore" şekline dönüştürmüştür **(Gieselman, 1996, s.17)**. Venturi'ye göre mimarlık saf değil, melez; kişisel olmayan değil, tam tersi; basit değil, gereğinden fazla olan; net değil, kararsız; tasarlanmış değil, geleneksel; anlam birliği ve netliğinden çok anlamın karışık canlılığı ve zenginliği olan olmalıdır **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.563)**. Venturi tasarıma temsili alay, renk, süsleme ve tarihle birlikte getirmiştir (Şekil B.12). Tasarımlarından çok, tasarımlarının ardında yatan düşünce önemlidir **(Collins & Papadakis, 1989, p.108)**.

Post-Modernizm terimi ilk olarak, Charles Jencks'in 1977'de yazdığı, "The Language of Post-Modern Architecture" adlı kitabında kullanılmıştır. Jencks, Post-Modernizm'i "doğrudan iletişimin Popülist-Çoğulcu sanatı" olarak tanımlamıştır **(Peel & Powell, 1996, p.101)**. Ona göre, merkezini çoğulculuk ve karmaşıklığın oluşturmasına karşın, Post-Modern mimarlık açıkça daha fazlasıyla ilişkilidir. Stil çeşitliliğinden oluşan geniş bir spektrum, tarihsel imge, kent morfolojisi geliştiren bağlamsalcılık, karmaşık mekan, mecaz, nükte, soyut temsil, süsleme, gelenek, retorik, ikonografi, renk, heykel bağlamsal sembolizm, antropomorfizm gibi bir çok kavram, Post-Modern mimarlık anlayışı içindedir **(Jencks, 1991, p.13)**. Jencks'e göre Post

Modernizmin sağladığı üç başarı vardır: Kenti mimarlık arenası olarak gören şehircilik uygulamaları; süs, çok renklilik ve mecaz gibi ifadeleri tekrar gündeme getirmesi; paylaşılan bir toplumsal dilin sentezi olmasıdır **(Collins & Papadakis, 1989, p.123)**.

Biçimin anlamdan boşaltılmış olduğu Post Modern kültür ortamı, küresel olarak üst ve alt gelir grupları arasındaki açığı karşılıklı beğeni yakınlaştırması ile kapatmıştır. Bu iki sınıfın bir araya geldiği gündelik yaşamda, güç ve piyasa çıkarlarının gizli güdümünde, "gündelik olan" estetikleştirilmiştir **(Erzen, 2000, s.20)**. 1970'lerin başından itibaren pek çok mimar, en azından dil bazında, modern mimarlık geleneğinin dışına çıkan ürünler vermiştir. Ancak bu davranışların yaygın bir geçerlilik zemini kazanması ve popüler anlamda mimarlıkta "modernizm"e alternatif bir tutum olarak kabulü, 1980'lerin başını bulmuştur **(Güzer, 1996, s.8)**. 1980'lerin sonuna doğru Postmodernizm, sihirli bir kurtarıcı olmanın getirdiği saygınlığı yitirmiş ve yalnızca mimarlığa özgü avant-garde bir dönüşüm olmamanın hayal kırıklığı içinde alternatif algılama / tartışma biçimleri gelişmiştir. Özellikle sosyoloji, felsefe gibi disiplinlerin sunduğu çerçeveler içinde Post-Modernizm'in herşeyden çok bir tüketim kültürü olduğu, mimarlığın da yıllardır soyunduğu elitist öncülük rolü yerine "kolay tüketilebilir" değerlere açılmaya başladığı eleştirisi öne çıkmıştır. Pop, kitsch, eklektik, kolaj, imaj, arabesk gibi kavramlar birer olumsuzluk ifadesi olarak mimarlık içinde sıkça kullanılır olmuştur **(Güzer, 1996, s.9)**. Dış biçime önem verilmesine; plastik sanatların cephelerden şehirsel mekana yansıtılmasına; tarihle, geçmişle, çevreyle ilişkilerin yeniden kurulmasına çalışan birtakım olumlu çabalar ne yazık ki genelde olumsuz gelişmelere yol açmıştır. Beklenebileceği üzere, geçmişçilik, tarihçilik, bölgeselcilik bazı örneklerde otantik yaratmayı zedeleyebilecek boyutlara vardırılmış; gelişigüzel biçimcilik de son derece tehlikeli bir düzeyde belirmiş; Post Modernizm, olumlusu ve olumsuzuyla, Modern Mimari'nin karşısında gelişen veya ondan farklı olan davranışların tümünü kapsayan bir terim niteliğinde kullanılır hale gelmiştir **(B. Özer, 1993, s.227)**.

Post-Modern hareket, bir bütün halinde geniş alanlara yayılmış, tasarımım tüm alanlarında bu tarzda örnekler verilmiştir. Post Modernizm'in önde gelen isimleri arasında, iki kurucusu Robert Venturi ve Charles Jencks'in yanısıra, Michael Graves, Robert Stern, Charles Moore ve Stanley Tigerman gibi mimarlar bulunmaktadır **(Collins & Papadakis, 1989, p.103)**. Post-Modernizm'in başyapıtlarından biri sayılan, Philip Johnson'un tasarladığı New York'taki AT&T Binası (1978-84), gökdelenin tepesinde yer alan Chippendale (XVIII. yüzyılda yaşamış olan bir ingiliz marangozun yaptığı tarzda olan salon takımı) stilindeki kırık

pedimentiyle, yaygın olarak kopya edilmiş bir klişeye dönüşen bir şakadır (Şekil B.13). Post-Modernist mimarlığın belki de en aşırı örneği ise, Charles Moore'un New Orleans'ta tasarladığı Piazza d'Italia'dır (1975-80) (Şekil B.14). Meydanın odak noktasında İtalya şeklinde bir çeşmeden akan sular, Po, Tiber ve Arno nehirlerini oluşturmaktadır. Moore, beş düzenin her birini, bir çok farklı malzemeyi ve parlak renkleri bir arada kullanarak bir kaos yaratmıştır. Klasik, Mısır ve Art Deco stillerin bir arada kullanıldığı Michael Graves'in Portland Public Service Binası (1979-82), Amerikan Post-Modernizmi için çok önemli olan, malzeme ve temadaki Plüralizm'i ifade etmektedir (Şekil B.15). Avrupa'da ise, Post-Modern ruhun en önemli temsilcilerinden biri, Ricardo Bofill olmuştur. James Stirling'in tasarımları, sadece Post-Modern yerine, Post-Modern-Klasik olarak tanımlanabilir. Michael Wilford ile birlikte tasarladığı Stuttgart'taki Staatsgalerie (1977-84), De Stijl'den Le Corbusier ve Alvar Aalto'ya dek dizilen akımları, traverten ve kumtaşı gibi rustik malzemelerle parlak renklere boyanmış metalleri, merkezi "kubbesiz kubbe"yi, bir XVIII. yüzyıl portikosunu ve bir Mısır kornişini bir araya getirerek Post-Modern'in kesin bir örneğini oluşturmaktadır **(Peel & Powell, 1996, p.102)** (Şekil B.16).

Post-Modern kültür ortamı içinde gelişen bir diğer yaklaşım da Pop-Mimarlık'tır. Plastik sanatlarda 1960'lı yılların başlangıcından itibaren etkisini sürdüren Pop-Art akımının, ilhamını büyük şehirlerde yaşayan insanların karmaşık eğilimlerine, özlemlerine açık olan, bu arada aleladeliğe de yer veren çeşitli popüler nesnelerden aldığı bilinmektedir. Nitekim, "pop espri" bugün artık mimari yaratmada belirli bir geçerliliğe sahiptir. Alışılagelmişi alışılagelmemiş ortamlarda kullanma anlayışının birtakım mimarların uygulamalarında sıkça görülmesi, bizi Pop-Mimari kavramıyla yakından ilgilenmeye zorlamaktadır. Rasyonalizm ağırlıklı Modern Mimari'den, çok yönlü, çoğulcu bir modern-sonrası dönem mimarisine geçişte, "pop-espri" için de gerekli bir pencere açılmış olmuştur **(F. Özer, 2002, s.66)**. 1972'de yayınlanan "Learning From Las Vegas" kitabında Venturi, D.S. Brown ve S. Izenour, Modern mimarlık tarafından batırılan "mimari formun unutulan sembolizmi"ni yeniden keşfetmeyi istemekte ve sembolizmi halkla iletişimi sağlama sistemi olarak görmektedirler **(Trachtenberg & Hyman, 1986, p.564)**. Bu kitapta ticari vernaküler mimarlığı araştırıp, Las Vegas gibi kentlerin popüler estetiğini övmüşlerdir. Bir binanın, işlevini biçimsel ve görsel olarak ifade etmesi gerekmediğini savunmuşlar, binanın, iç program ve strüktürden bağımsız olarak, cephelerinde özgürlüğünden yana tavır almışlardır. Günümüzde "popülist" mimarlık diye tanımlanan olgu, doğrudan bu serbestlikten gelmektedir **(Steele, 1997, p.340)**.

Popülist mimarlık, 1980 ve 1990'larda yükselişini, çift yönlü olarak, şahlanmış tüketicilik ve büyüyen global istikrarsızlığa borçludur. 1960'lardan 1980'lerin başına kadar, Post-Modernizm içinde doğal olarak bulunan popüler tüketicilik, çoğunlukla tekil yapılarda ya da küçük gruplarda gösterilmiş, fakat sonraları tüm bina çevresini kapsayarak genişlemiştir. Bu çevreler, genellikle insanların kendilerini tehdit altında ve güvensiz hissettiği yerlerde, sosyal güvenlik gereksinimine girişimci bir tepki ve kültürel ve kişisel kimlik kaybı sezgisine toplu bir karşılık olarak ortaya çıkmıştır. Bu süreçte, kimlik kaybına verilen karşılık, algılanan ya da gerçek geçmişin sürekliliği ve sahip olamak istedikleri en iyi ütopyacı geleceğin tahmini olan, insanların en iyi anladığı dilin yeniden canlandırılması olmuştur **(Steele, 1997, p.340)**.

Günümüzde Pop-Mimari örnekleri ile en fazla Los Angeles şehrinde karşılaşılmaktadır. Charles Jencks, bu şehrin, dünyanın en fazla göç alan bölgesi olma özelliğine sahip olduğunu belirtmektedir **(F. Özer, 2002, s.66)**. Yazara göre mimarlar, böylesine bir etnik çeşitliliğin gereksinimlerini üç ayrı yoldan karşılayabilirler. Bunlardan birincisi çeşitlilikte birlik sağlamaya çalışmak; yani var olan, her yerde kabul gören mimari anlayışı uygulamaya çalışan klasik yöntem. Yollardan ikincisi ise, değişik kültürlere ait mimari parçaları kolaj anlamında birleştiren çağdaş yöntemdir. Üçüncü yol da, bir ve ikinin karışımından meydana gelen "hetero-mimari" yöntemidir. Burada değişik parçalar tam anlamıyla benliklerini kaybetmeden öğütülmektedirler. Hetero-mimari, fundamentalistler ve dekonstrüktivistler arasında süregelen kavganın sınırında yer almaktadır. Heterofili (değişik olma sevgisi) diye tanımlanabilecek bu davranış tarzı melez bir yaratıcılığı beraberinde getirmektedir. Pop-Mimari'nin önemli temsilcileri arasında bulunan Los Angeles'lı mimar Jon Jerde'nin tasarladığı Los Angeles'daki City Walk Alışveriş Merkezi, bugüne kadar gerçekleştirilmiş en geniş çaptaki Pop-Mimari uygulamalarından biridir **(F. Özer, 2002, s.69)** (Şekil B.23, B.24). Burada, Pop-Sanat'a özgü belirleyici karakteristiklerin mimarlığa da yansıdığını ve onu oluşturan bileşenlerin sonuçta bir Pop-Mekan bileşkesiyle senteze kavuştuğunu söylemek mümkündür **(F. Özer, 2002, s.72)**.

Rasyonalizm'e karşı gelişen bir başka alternatif tutum da, Peter Eisenman, Frank Gehry, Rem Koolhas, Zaha Hadid gibi mimarların toplumsal yaşamın karmaşasını kültürel sembollerin naif aktarmacılığı yerine doğrudan yapı tektoniğinde arayan ve "Deconstructive" olarak adlandırılan mimarlık anlayışıdır **(Güzer, 1996, s.8)**. "Dekonstrüktivizm" terimi ilk kez New York Times'ta tasarım ve mimarlık üzerine yazan Joseph Giovanni tarafından, yaklaşıma esin kaynağı olan iki akımdan yola çıkarak ortaya atılmıştır. Bunlardan birincisi, Fransız düşünürü Derrida'nın edebiyat

ve felsefe alanında ortaya attığı "Dekonstrüksiyon" akımı, diğeri de Rus konstrüktivistlerinin etkisi olmuştur. Terim, bu iki etkilenmenin bileşkesini yansıtmaktadır **(Esin, 1989, s.49)**. Charles Jencks, bu akımı Yeni Modernizm olarak da adlandırmaktadır **(Jencks, 1996, s.72)**.

1988'de New York Güzel Sanatlar Müzesi'nde Wigley ve Johnson tarafından düzenlenen sergi, yedi ünlü mimarın (Eisenman, Gehry, Hadid, Himmelblau, Koolhaas, Libeskind, Tschumi) daha çok 1980'li yıllarda yaptıkları çalışmaları bir araya getirip sunduktan sonra, dekonstrüksiyon mimarlık gündeminin en popüler tartışmalarından biri haline gelmiştir. Bu yedi mimarın çalışmalarının benzer imgelere sahip olmaları ve Rus Kostrüktivistlerini çağrıştırmaları, onları buluşturan ortak yönler olarak gösterilmiş; bu sergide inşasökümcü mimarlık, uyum, ahenk, bütünlük, denge gibi değerlerin sorgulanması, geometrik düzenin kırılması, strüktüre farklı bir bakış açısının geliştirilmesi, eskinin şoku, yerinden etme (dislocate), saptırma, büküp bozma (distort) gibi kavramlarla tanımlanmıştır **(Akcan, 1996, s.45)** (Şekil B.17, B.18, B.19, B.20, B21, B.22).

Modernizm nasıl endüstrileşme, rasyonelleşme, yeni bir ruh arayışı vb., Postmodernizm ise Popülizm, Historisizm, komünikasyon, dil vb kavramlarla açıklanıyorsa, Dekonstrüktivizm'i de uyumsuzluk, çelişki, dinamizm, değişkenlik, hareket vb. kavramlarla tanımlamak mümkündür. İşte bu açıdandır ki, önce Post Modernizm içinde varlık gösterip sonra kendiliğinden farklı bir duyarlılığa dönüşmüştür **(Uluoğlu, 1989, s.56)**. Dekonstrüktivistler, insan-insan, insan-mekan ilişkisine yeni bir yorum getirmişlerdir ve bu yorum tüm diğer alanlarda da hissedilebilen bir değişimin, bir bakış açısı değişiminin mimarlıkta vücut bulmuş şeklidir **(Uluoğlu, 1989, s.57)**.

Günümüzde artık birliğin, tekdüzeliğin yerini, çeşitlilik, heterojenlik almıştır. Ancak konuya Venturi'de görüldüğü gibi sadece formel açıdan bakmamak gerekmektedir. Plüralizm çeşitli gerçekleri veya değişik olmakla beraber dünyanın her yerinde geçerli olan bir gerçeğin farklı yüzlerini ifade etmektedir. Çoğulcu görüş, yani Plüralizm, mimarlığı, değişik düşünenlerin baskısı altında olan ve dünyanın her yöresi için geçerli çözümler getiren düşünme ve inanma reçetelerinden, yani ideolojilerden mümkün olduğunca korurken, belirli bir üslubun oluşmasına da engel oluşturmaktadır **(Gieselman, 1996, s.20)**.

4. XX. YÜZYIL İSTANBUL MİMARLIĞI'NIN GELİŞİMİ

Bilindiği gibi, Rasyonel Modern Mimari, Batı'daki gelişmelerin ardından, İstanbul'da da XX. yüzyılda benimsenmiş ve uygulama alanı bulmuştur. 1960 sonrası İstanbul'daki mimari gelişmelerin Rasyonalizm ile ilişkisi bağlamında, 1960 öncesi ve sonrasındaki mimari gelişmelerin incelenmesi gerekli olacaktır.

4.1 1960 Öncesi İstanbul Mimarlığı

XX. yüzyıl Türk mimarlığı, ulusalcı ve modernist yaklaşımların, karşılıklı olarak çeşitli dönemlerde, birinin diğerine göre ağırlık kazanmasına sahne olmuştur. II. Meşrutiyet sonrasında, özellikle İttihat ve Terakki Fırkası'nın başlıca düşünürlerinden biri olan Ziya Gökalp'in ekonomi, siyaset, felsefe, hukuk, din, dil alanında geliştirdiği düşünceler zamanla güç kazanıp yaygınlaşarak, mimarlık alanında uygun bir ortam yaratılmasına olanak sağlamıştır. Kısa zamanda Milli Mimari, Milli Mimari Rönesansı, Milli Mimari Üslubu, Neo-Klasik Üslup olarak adlandırılan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı geçerlik kazanmıştır **(Sözen, 1984, s.27)**. Bu akım ile, Avrupa'da 1905'lerdeki gelişmelerden tamamen uzak, Neo-Klasik bir davranışla, klasik Osmanlı dinsel yapılarının dekoratif mimari elemanları kopya edilerek "ulusal bir mimari" yaratılmaya çalışılmıştır **(Sözen, Tapan, 1973, s.99)**.

1910 yılı dolaylarında örneklerini veren bu akım, Cumhuriyetin ilk yıllarında da etkilerini sürdürmüş, belirli bir gelişme göstererek, 1930 yılı dolaylarına kadar etkin olmuştur. Batı seçmeciliğine uygun tasarlanmış yapılara, Selçuklu ve Osmanlı yapı ögeleri eklenmiştir. Ancak temeldeki seçmeci tutumda bir ayrım ortaya çıkmamakta, yaslanılan kültürün seçiminde açıklık getirilmekte, diğer kültürlerin etkilerinden sıyrılma eğilimi güçlenmektedir. Mimarlarımızın ilk ürünlerinden başlayarak gelişmeleri izlenirse, gittikçe kendi tarihsel miraslarına yöneldikleri görülmektedir **(Sözen, 1984, s.28)**. Hükümetin desteğiyle de yayılan ulusal mimarlık anlatısı, yalnız kamu yönetim ve hizmet yapılarında değil, bazı konutlarda da yeğlenen üslup olmuştur. 1920'li yıllarda sayıca çok az olan Türk mimarları arasında ulusal üsluptan farklı yönde çalışan pek olmamıştır. Bunun nedenleri olarak hem hükümetin bu

üslubu desteklemesi, hem de henüz dışarıya kapalı bulunuşumuz gösterilebilir. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde sanat ve mimarlıktaki ilerlemelere, mimarlıkta, artık süslemenin, yüzeyciliğin yerinin, işlevden hareketle toplumsal sorunlara eğilinildiği rasyonel tutumdaki gelişmelerin almasına karşın, Türk mimarları geriye dönüp eskiyi yeniden yaşatmayı düşünmekle, devrimlerin yapıldığı yeni ortamla çelişkiye düşmüş oluyorlardı **(Aslanoğlu, 1979, s.13)**. Oysa, henüz oturmamış bir siyasi ortamda Cumhuriyet rejiminin kendisi için bir mimarlığı anlayışı, gündemdeki soru değildir. 1925'lerde o gün gereken, o gün varolanla karşılanmak durumundadır. Ayrıca Kurtuluş Savaşı'nın yükselttiği düşünce, kendisinin devam ettirdiği kadro olarak da beslendiği İttihat-Terakki Osmanlı milliyetçiliğinin ideolojik zeminine oturan Milli Mimari üslubunda kendi anlatımını hem de hazır bir formül olarak bulmaktadır. Milli Mimari üslubundan çözülme, Osmanlı milliyetçiliğinden Cumhuriyetin ulus kavramına açılırken başlayabilecektir **(Batur, 1984, s.1382)**.

Bu dönemin en ünlü mimarları olarak Kemalettin ve Vedat Beyleri görmekteyiz **(Sözen, Tapan, 1973, s.99)**. Kemalettin ve Vedat Beyler mimariyi tamamen estetik yönüyle, öznel ve bireysel bir açıdan ele almışlar, yapay gereksinmelerle yapay olanaklar arasında denge arayan, rejyonalist karakterde, bir "ulusal mimarlık" ortamı yaratmışlardır. Başka bir deyimle, XIX. yüzyıldan beri süregelen yapay atmosferi devam ettirmişlerdir **(B. Özer, 1964, s.53)**. Onların açtığı yolda yürüyen diğer önemli mimarlar Muzaffer, Arif Hikmet, Halim, Ahmet Kemal, Tahsin Sermet, Fatih Ülkü, Mehmet Nihat Beyler ve İtalyan Giulio Mongeri'dir **(Aslanoğlu, 1979, s.13)**.

İlk ulusal mimarlık üslubu, Ankara başta olmak üzere birçok kentin yapılarında uygulanmıştır **(Aslanoğlu, 1979, s.13)**. Bu dönemde İstanbul'da gerçekleştirilen belli başlı yapılar arasında, Mimar Kemalettin Bey'in Laleli Harikzedegan (Tayyare) Apartmanları (Şekil C.1), Sirkeci'deki Dördüncü Vakıf Han (Şekil C.2), Mimar Vedat Bey'in Sirkeci Yeni Postane Binası, Sultanahmet'teki Tapu ve Kadastro Binası (1908), Haydarpaşa ve Moda vapur iskeleleri sayılabilir.

Ulusal Mimarlık Dönemi'nin sonlarında siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda köklü değişmeler başlamış, mimarlık alanında da buna koşut bir ortam yaratılmak istenmiştir **(Sözen, 1984, s.167)**. Aranan, ilk kez Cumhuriyetle gelen ve ulaşılmak istenen çağdaş uygarlık düzeyini temsil edecek bir anlatımdır. Modern mimarlığa yönelme, çağdaş olmanın gereği ve İslam / Doğu kökenli kültürden Batı kültür sistemine geçmenin tamamlayıcı öğelerinden biri olarak algılanmıştır. Her alanda olduğu gibi, mimarlıkta da bir modernizasyon istenmektedir. Kalkınma yönünü ve politikasını "çağdaş uygarlık düzeyine erişmek" olarak formüle eden

yönetimin, kültürel ve teknolojik açığı kapatmak için yabancı uzmanlardan yararlanması gerekmektedir **(Batur, 1984, s.1387)**. 1927'de çıkarılan Teşvik-i Sanayi Yasası ile başlatılan dışa açılma hareketi bu dönemde hızlandırılmıştır. Batılı anlamda bir sosyal değişmeyi amaçlayan devrimcilik ilkesinin batı uygarlığı ile eş düzeye gelebilme anlayışı, mimarlık alanını Batılı biçimlere yöneltmiştir **(Aslanoğlu, 1979, s.32)**. Gittikçe sayıları artan yabancı mimarlara karşı, Türk mimarları, onlara sağlanan olanaklar olmadan varlıklarını sürdürebilmenin yollarını aramışlardır. Bunlardan bir bölümü ulusal mimarlık akımına bağlı kalmışlar, diğerleri ise, devletin her alanda yapmak istediği yeniliklere uygun, uluslararası mimarlık anlayışını ülkede egemen kılmaya çalışmışlardır **(Sözen, 1984, s.167)**. Yabancı ve yerli mimarların yaklaşımları gözden geçirilirse, bir gruplandırma yapılabilir. Yabancı mimarların bir bölümü Uluslararası üsluba bağlı çalıştıkları halde, bir bölümü anıtsallığı temel alan biçimsel neo-klasik özellikler taşımışlardır. Yerli mimarlarda da bu ikili görünüm vardır. Onların da bir bölümü, uluslararası anlayışa uygun, Batı'dan esinlenen rasyonel-fonksiyoncu akıma bağlı kalmışlardır. Diğerleri ise, yabancı mimarların bazıları gibi biçimsel, anıtsallığı temel alan yaklaşıma uygun çalışmışlardır. Bu arada ulusal mimarlığı oluşturma çabaları sınırlı boyutlarda da olsa sürdürülmüştür **(Sözen, 1984, s.168)**. Daha 1927'lerde Türk mimarı dış ülkelerde ne olup bittiğinin henüz bilincine varmadan yabancıların yalın örneklerini karşılarında bulmuşlardır. Bu yapılar Türk mimarını çağdaş üsluba yöneltici bir dürtü işlevi görmüştür denebilir **(Aslanoğlu, 1979, s.39)**.

1927 yılından itibaren yurdumuza gelmeye başlayan yabancı mimarlar arasında, en önemlileri isimler olarak Prof.Holzmeister, Prof.Egli, Mimar Jost, Baurat Robert Oerley, Prof. Hermann Jansen, Berlin'den Stadtbaurat Wagner, Prof.Elsaesser, Prof. Bruno Taut sayılabilir **(B. Özer, 1964, s.52)**. Önemli devlet yapılarının çoğu, Clemens Holzmeister'in elinden çıkmadır. Mimar bir yanda çağın mimarlık örneklerini verme çabasındayken, diğer taraftan gerek bölgesel mimarlığa yaklaşma ve gerekse devletin otoritesini belirtmek için yararlandığı neo-klasik yaklaşımdaki bazı çabalarıyla seçmeci tutuma girmiştir **(Aslanoğlu, 1979, s.38)**. Giulio Mongeri, Cumhuriyetin ilk yıllarında geçerli olan ulusal üslubu uygulamıştır. Mongeri'nin Vedat Tek'le birlikte yönettikleri ulusal mimarlık yönünde çalışan atölye, 1930'lardan başlayarak, yerini, Egli yönetiminde, uluslararası ilkeleri temel alan yeni bir tutuma bırakmıştır **(Aslanoğlu, 1979, s.35)**. Artık geçmiş üsluplarla uğraşmanın anlamsızlığını belirten mimar, yapılarını bu düşüncelerin koşutunda gerçekleştirmiştir. Yapılarıyla değerlendirildiğinde, Ernst Egli, fonksiyonu temel alan rasyonel uluslararası mimarlığın Türkiye'deki en başarılı yabancı temsilcisidir

(Aslanoğlu, 1979, s.36). Çoğu yabancı mimar gibi ulusal Türk mimarlığı üzerine yüzeyde kalmış kişisel çabaların dışında, Bruno Taut'un yapıları rasyonel fonksiyonalist anlayışla biçimlenmişlerdir **(Aslanoğlu, 1979, s.38)**.

Bizde "kübik mimari" olarak adlandırılan ve yabancı mimarlarca Türkiye'ye giren Uluslararası Üslub'un yerli mimarlar tarafından yapılan ilk örnekleri 1930'dan önceye inmektedir. Yerli mimarlar arasında Modern tutumun yayılma nedenleri arasında, geçmişin mimarlığının geçersizliğinin anlaşılması ile güncel olma isteği, dışa açılma, bilinçlenme ve yabancı mimarlar yanında mimarların varlıklarını kanıtlamaları sayılabilir. Batı dünyası dikta ülkelerinde modern mimarlığın yerini neo-klasik üsluba bıraktığı yıllarda, böyle bir politik yapının söz konusu olmadığı Türkiye'de modern anlatımda yapıların sayısı giderek artmıştır **(Aslanoğlu, 1979, s.40)**.

Dönemin önde gelen Türk mimarları arasında Seyfi Arkan, Şevki Balmumcu, Sedad Hakkı Eldem, Zeki Sayar, Bekir İhsan, Rebii Gorbon, Rüknettin Güney, Tahir Tuğ, Asım Kömürcüoğlu sayılabilir. Bu dönemde İstanbul'da gerçekleştirilen en önemli yapılar arasında, Ekspresyonist bir biçimleme anlayışının eşlik ettiği Modernizm'le, çağdaşlarından ayırdedilen Arkan'ın önemli uygulamalarından Florya Köşkü (Şekil C.3), Florya Plaj Tesisleri (1936-37), Çemberlitaş Palas (1937-38), Üçler Apartmanı ve Belediyeler (İller) Bankası Binası (Şekil C.4) sayılabilir. Arif Hikmet'in İstanbul Üniversitesi Observatoryumu (1934-36) (Şekil C.5), dönemin önemli tasarımları arasındadır **(Batur, 1984, s.1392)**. Dönemin en tipik Pürist yapıları Sedad Hakkı Eldem tarafından tasarlanmıştır. İstanbul Teşvikiye'de Bayan Firdevs Evi (Şekil C.6) ve Fındıklı'da bugün yıkılmış olan Satie depo binasında (Şekil C.7) Pürist ilkeler en iyi anlatımlarını bulmuşlardır. Bu yapılar kübik kütle biçimlenmesi, açık-kapalı kısımların cephelerdeki oran ve biçimleri ile Le Corbusier ve Ozenfant'ın ortaya attıkları pürist-kübist estetiğin temsilcileri olmuşlardır. Kütlelerde saf geometrik biçimler aranırken, bu yıllara özgü olarak yarım silindirin de kullanıldığı görülmektedir **(Aslanoğlu, 1979, s.41)**.

Modern Mimari'nin Avrupa'da avant-garde bir akım olmaktan henüz çıktığı ve kendini resmi mimarlık düzeyinde kabul ettirme mücadelesinde olduğu bir dönemde Türkiye uygulamalarının modern espriye dolaysız yakınlığı ilgi çekicidir ve daha başka açıklayıcı etkenlerin bulunduğunu göstermektedir. Bunların başında, yüksek, çok sayıda yapı talebi gelmektedir. Buna karşılık yapı sanayii ve teknolojisi geridir ve dışalıma bağımlıdır. Bu yapı talebi, işlev ve konforu sağlayan, üslupları dışlamış ve tipleştirilmiş sıradan yapıların kullanımını getirmiştir. Modern Mimarinin benimsenip tutulmasında, Cumhuriyetçi kadroların orta ve orta-üst gruplarının, asker, sivil yeni

yöneticilerin, yüksek bürokrat ve teknisyenlerin ve gelişmesi teşvik edilen ulusal burjuvazinin bir kesiminin de önemli rolü olmuştur. Görece olarak iyi kazanan ve Avrupa standartlarına özenen bu gruplar, özellikle Ankara'da kendine yeni bir yaşam biçimi kurmaya giriştiğinde, Modern Mimaride aradığı yanıtı bulmuştur: geçmişi hatırlatmayan, yeni, çağdaş, ayrdettirici. Bu nitelikleri, Modern Mimarinin özellikle konut mimarlığında benimsenmesine yol açmıştır **(Batur, 1984, s.1388)**.

1932 yılında yapılmış küçük birkaç konutta yalın geometrik biçimli kübik formların asimetrik olarak birleştirilmelerinden oluşan ve bu arada çeşitli terasların elde edildiği düz çatılı kütle anlayışı vardır. Aynı yıllarda, farklı işlevli yapılara da uygulanmış olan yarım daire kesitli uzantının kübik kütleye eklendiği örnekler de görülmektedir **(Aslanoğlu, 1979, s.56)**. Geleneğin katı kurallarının bırakıldığı uluslararası etkilerle tasarlanan yapılar, süslemeden arınmış yalınlık, biçim-işlev birliği, iskelet sisteminin getirdiği olanaklarla, ilk ulusal mimarlık tutumundan tümüyle farklı bir anlatım bulmuştur. Betonarme iskelet sistemi tek katlı yapılarda bile kullanılmaya başlanmış, getirdiği olanaklardan yararlanılmıştır. Uluslararası üslubu belirleyen düz çatı, serbest planlama, kübik kütle anlayışı, simetriden kaçış, geniş cam yüzeyler ve özellikle yatay şerit pencereler bu yapılar için de karakteristiktir **(Aslanoğlu, 1979, s.40)**. Türkiye'de özellikle konut yapılarında Mendelsohn etkisi gösteren, köşe arsalarına yerleştirilmiş bazı yüksek İstanbul apartmanlarının tüm köşeleri yuvarlatılmış, bu hatları kesintisiz izleyen şerit pencereler yerleştirilmiştir **(Aslanoğlu, 1979, s.41)**. Modern konut, modern konfor ve donatı ve modern mobilya, sahibi için bir statü ve çağdaşlık belgesi sayılmıştır. Modern Mimarinin konutlarda kullanımının yaygınlaşması, bir yaşam biçimi değişmesinin yaygınlaşmasına eşlik etmiştir. Osmanlı döneminde üst gelir ve kültür gruplarının kullandığı Avrupa tipi mobilya ve konut donatısı, Cumhuriyet'ten sonra orta sınıflara doğru yaygınlaşırken konutların plan şemalarını zorlamıştır. Böylece, ihtisaslaşmış mekanlı konut tipine geçiş yaygınlaşmıştır **(Batur, 1984, s.1388)**.

Bu dönem içinde savaş sonrası nüfus kaybına uğrayan İstanbul'da bir iki açık alan düzenlemesi ve bazı cadde ve yolların açılması dışında kent ölçeğinde büyük değişiklikler getirecek gelişmeler olmamıştır **(Aslanoğlu, 1979, s.22)**. Taksim Meydanı düzenlemesi, Cumhuriyet Anıtı'nın dikilmesi ve Cumhuriyet Bulvarı'nın açılmasından sonra gelişen Taksim ve Gümüşsuyu ile Nişantaşı – Pangaltı semtlerinde çok sayıda ev ve apartman yapılmıştır **(Batur, 1984, s.1391)**.

Dünyada gelişen ulusçuluk fikirlerinin mimarlıkta yansıması, Türkiye'yi de etkilemiş, bir ulusal mimarlık yaratma isteği belirmiştir. Bu istek yabancı mimarların varlığına

bir karşı tepki olarak da görülebilir **(Aslanoğlu, 1979, s.45)**. Savaşın ekonomik sıkıntılara eklenen sosyopsikolojik baskısı, genel tehlike ortamında bir savunma güdüsü olarak ulusal dayanışma ve kendine yetme eğilimlerini beslemiştir. Tek partili rejimin uygunlaştırdığı ortamda savaşla güçlenen ve barışın gelişiyle gerileyen bir yerli ve ulusal mimari anlayışı egemen eğilim olarak 30'ların Modernist eğilimlerinin yerine geçmiştir. Modern mimarlığa radikal başlayışın ve bağlanışın içerdiği antitez, ikili bir eleştirel zemine oturmaktadır: Öncelikle, Modern Mimari'nin geleneksel tarihi çevreyle uyumsuzluk yarattığı; sonra da büyük ölçüde ithal malı malzeme ve teknolojiye dayandığını, teras çatılı saçaksız binaların akan tavanlarını, zaman içinde iyi eskimeyişlerini öne sürmektedir **(Batur, 1984, s.1395)**.

Yeni Ulusal Mimarlık Akımı'nın başlıca iki girişim çevresinde filizlendiği bilinmektedir. Biri yabancı mimarların Türkiye'de iş yapmalarına karşı çıkma eylemleri, diğeri Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlatılan (1934) Milli Mimari Semineri'ne bağlı çalışmalardır. Biri eylem öbürü kuram düzeyinde, biri ekonomik öbürü kültürel planda, her iki girişimin de 30'lu yıllarda başlamasına ve zaman içindeki denk düşümüne karşın bir restorasyon hareketinin Atatürk'ün ölümünden önce gerçekleşmemesi gözden kaçırılmamalıdır **(Batur, 1984, s.1395)**.

II. Ulusal mimarlık Dönemi boyunca başlıca üç yaklaşım öne çıkmaktadır:

Birinci yaklaşım, Milli Mimari Semineri'nde başlatılıp sürdürülen İstanbul konutlarının etüdüne dayanan ve kente özgü özelliklerle belirginleşen, nostaljik bir espri ve akademik yöntemlerin sentezi olmaya yönelen tasarım anlayışıdır. Eldem'in başlıca temsilcisi olduğu bu anlayış, tarihi biçimlerin doğrudan seçilip kullanılması yerine plan şemalarının ölçü, oran ve biçimlerin analizi yoluyla tasarım ilkelerinin ve ölçütlerin elde edilmesini öngörmektedir. Ancak bu öngörünün gerçekleşmesinin o denli kolay olmadığı görülmüştür **(Batur, 1984, s.1397)**. 1930-40 dönemi içinde göze çarpan ulusal mimarlık özellikleri gösteren yapıların en başta gelenleri Sedad Hakkı Eldem tarafından yapılmıştır. "Milli Mimari Semineri" düzenlenmesi ve bu atılımda yapılan çalışmalar Eldem tarafından yürütülmüş, öğrenciler o sırada İstanbul'da mevcut eski Türk evlerinin rölövelerini çıkararak mimarlık tarihi açısından yararlı dokümantasyon toplamışlardır. Bunun yeni mimari tasarımı etkileyen bir yönü olmuştur **(Aslanoğlu, 1979, s.47)**. Yeni düzenlemelerde, yeni sosyal düzene ve aile yapısına göre planlarında değişmeler yapılmıştır. Yapı sistemi ve malzemesi de o yılların teknik gelişmelerini gösterir. Yaşam değişiklikleri sonucu kaç-göçün kalkmasıyla, yapı dışa dönüktür. Batı yaşam biçimini gösteren mobilya kullanımı da önemli farklılıklardandır **(Aslanoğlu, 1979, s.48)**.

İkinci yaklaşım, Modern Mimari'nin rasyonel-fonksiyonalist ilkelerini klasik ve anıtsal biçimlendirmeler için kullanan, bir ölçüde Holzmeister'in ve daha çok 40'lı yılların etkili ismi mimar Paul Bonatz'ın çizgisini izleyen akademik-ulusalcı yaklaşımdır. Kamu yapılarının çoğunda bu yaklaşım yeğlenmiştir. Bu, Avrupa etkilerine –ve biçimlerine- en yakın; bu anlamda yine uluslararası nitelikte, ulusallığı pencere, kolon başlığı vb. mimari öğelerin biçimlenişinde veya bir saçak eklenişinde beliren, genellikle cepheleri taş kaplanmış ama taşıyıcı strüktüründe gelenek dışı modern malzeme ve yapım tekniklerini kullanan bir mimaridir. Değinilen biçimsel özellikler dışında Avrupa örneklerinden ayrılan en önemli yanı, hiçbir zaman kolossal boyutlara ulaşmayan, her şeye rağmen kentlerin ölçeğini deforme etmeyen ölçüleridir. Emin Onat ve S. H. Eldem'in İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Binaları (1944) (Şekil C.8); İ.Utkular ve D. Erginbaş'ın İstanbul Radyoevi Binası (1945), bu yaklaşımın örnekleridir **(Batur, 1984, s.1398)**.

Üçüncü yaklaşım ise, ulusallığı bölgesel-folklorik öğelerle rasyonalist ilkelerin ve biçimlerin bileşiminde arayan eğilimdir. Dönemin halkçı eğilimleriyle ilişkisi kurulabilecek bu yaklaşım, Milli Mimari Semineri'ne benzer biçimde, fakat bu kez İstanbul'un üst sınıf veya tabakalarının konak veya köşkleri yerine, farklı bir ideolojik ve tarihi perspektifle, Anadolu kentlerinin mimarlık birikiminin etüdüne yaslanmıştır. Bölgesel şemalara, anonim ve kırsal biçimlere eğilimli bu yaklaşım, özellikle tek konut tasarımında düzeyi olan bir çizgi tutturabilmiştir **(Batur, 1984, s.1398)**. Emin Onat'ın en iyi uygulamalarını gerçekleştirdiği bu yaklaşımın örnekleri arasında Moda'da kendi evi (1944) belirtilebilir **(Batur, 1984, s.1399)**.

Cumhuriyet yılları boyunca bir ulusal mimarlığın yaratılması düşüncesi daima var olmuştur. İlk dönemde, Osmanlı mimarlığı her tür yapıya giydirilen bir dış örtü olarak anlaşılmış, ikinci denemenin 1930'lu yılları ürünlerinde Türk sivil mimarlığı yine yüzeyde kalan benzerliklerden öteye gidememiş, bir tarihe dönükçülükten kurtulamamıştır **(Aslanoğlu, 1979, s.48)**. Ancak bu kez seçmecilik, Birinci Ulusal Mimarlık'taki gibi dinsel yapılardan alınan öğelerle değil, geçmişteki sivil yapılardan alınan ögelerden yararlanılarak daha sade şekilde uygulanmıştır. Özü biçim aktarmaya dayanan bu deneme 1950'li yıllara değin sürmüş, dönemin çağdaş mimarlık anlayışına ayak uyduramayarak sona ermiştir **(Hasol, 2003, s.52)**.

II. Dünya Savaşı'nın bitiminde Türkiye, yeniden oluşturulan Batı dünyasının uluslararası ekonomik düzeninin bir parçası haline gelecektir. Ekononomide devlete ağırlık tanıyan politikanın yerini özel girişime öncelik veren bir politika almış, 50'li yıllara liberal politika arayışları içinde girilmiştir **(Batur, 1984, s.1400)**. Modern

Türkiye tarihindeki en önemli dönüm noktası "demokrasinin kurulması" olmuştur. Atatürk'ün kurduğu Cumhuriyet Halk Partisi 1950 seçimlerini kaybetmişti. Yeni siyasi liderler, aynı partiden gelmekle birlikte, çoğunlukla taşralı büyük toprak sahipleriydi. II. Dünya Savaşı'ndan sonra gömlekten arabaya, arabadan gökdelenlere ve gökdelenlerden kente kadar bütün Amerikan imgeleri, yaşamın her kesiti için üstün bir statü niteliği kazanmıştır **(Kuban, 1996, s.389)**.

Uluslararası sisteme açılışın ve benimsenen modelin toplumsal yapıda yol açtığı gelişmelerin Türkiye'nin mimarlık geleneklerini değişikliğe zorlaması ve değiştirmesi kaçınılmazdır. Aslında değişiklik, o yıllarda biçimsel değişiklik olarak görülenin ötesinde, daha derin ve yapısaldır. Önce yapı talebinin kaynaklarında değişiklik olmuştur. Osmanlı-Türk mimarlık geleneğinde yapı talebinin niteliği, -kamu yapıları aracılığıyla- daima devlet tarafından belirlenegelmiştir. Ama, 1950'lerden sonra bu gelenek gerileyecek ve Cumhuriyet mimarlığını yönlendirmede artık gelişmeye başlayan iş çevrelerinin istekleri, beğenileri ve değer yargıları egemen olacaktır. İkinci olarak, Türkiye mimarlığının tipolojik programına, yeni ekonominin ve genişleyen iş hacminin gereksindiği ofis-büro, market vb. gibi yapı tipleri katılmıştır. Üçüncü olarak, dış yardımın tarımda makineleşmeye yönelttiği krediler 50'li yılları traktör yılları olarak anılmasına yol açan ve artık işgücünü kırsal alandan kentlere göçe zorlayan gelişmeyi başlatmıştır. Türkiye'nin toplumsal coğrafyasıyla birlikte kentlerin fizik yapısı da değişime uğrayarak kentleşme olgusu, Türkiye mimarlığının geleceğini etkileyen dramatik boyutlara açılmaktadır. Dördüncü olarak, serbest ticaret rejimi, inşaat malzemesi dışalımını kolaylaştırmıştır **(Batur, 1984, s.1400)**. Böylece, 50'li yıllar Türkiye'de yapı sektörünün hızla canlandığı, büyük ölçüde (ve lüks) yapı malzemesi dışalımının gerçekleştirildiği bir dönem olmuştur. Kredilerin yöneldiği yapı tipleri ve ithal edilen malzeme, doğal olarak, bağlı oldukları kullanım ve biçim kalıplarını ve giderek bunların gerisindeki düşünce kalıplarını ve ideolojiyi de birlikte getirmişlerdir **(Batur, 1984, s.1401)**.

1952-62 devresi, en kısa tarifiyle, Türk mimarlığının dış yayınlarla ve dış etkilerle beslendiği bir devredir. Yani evrenselci, üniversalist bir tutumun ifadesidir **(B. Özer, 1964, s.77)**. 60'lara kadar mimarlar kendilerini Batı'nın bir parçası sayabileceklerdir. Daha doğrusu, aksini akla getiren ve bir kimlik sıkıntısı duyan yoktur **(Tanyeli, 1998, s.237)**. 1950'li yıllarda, tekrar moda olan ve "Uluslararası Üslup", "Rasyonalizm" ya da "Fonksiyonalizm" diye adlandırılan eğilimin biçimlendirici bakımdan hakim rol oynadığına tanık olmaktayız. Rasyonalist akımın 6-7 yıl süreyle herhangi bir sarsıntı geçirmeksizin tutunabilmesi, her şeyden önce başlangıç tarihinde Batı mimarisinin sahip bulunduğu karakterle ilgilidir. Öte yandan, ön planda gelen ve nispeten eski

kuşağa mensup mimarlar da, formasyonları bakımından, rasyonalizme karşı daha fazla sempati duyan kimselerdi. Bunların bizzat yaratıcı mimar olarak tutumları, hoca olarak telkinleri ve jürilerdeki davranışları da rasyonalizmin ilerlemesine neden olmuştur denebilir. Yabancı yayınlardan esinlenen bu akımlarda, o ara moda olan Brezilya mimarisinin, özellikle de Oscar Niemeyer'in önemli etkisini unutmamak gerekir **(B. Özer, 1964, s.76)**. Bu dönemin en belirgin özelliği, kullanılan modelin, Türkiye koşullarına, çevrenin kültür ve fizik yapısına veya teknolojik düzeyine uygun olup olmadığı üzerinde pek durmadan uluslararası eğilimin ilkelerinin ve biçimlerinin tasarlanan konuya uyarlanmasıdır **(Batur, 1984, s.1403)**. Yabancı dil bilmeyen, yabancı ülkeleri tanımayan mimarlar, gelişmiş ülkelerdeki mimarlık hareketlerini, sadece yabancı dergilerdeki fotoğraflardan izleyerek tanımışlardır. Türkiye'deki yapı teknolojisinin ithal edilen mimari biçimlerin geldiği ülkelerdeki düzeye erişmemiş olması nedeniyle, bizdeki Uluslararası Üslup uygulamaları yerel olarak kalmıştır **(Sözen, 1996, s.73)**.

Bu üslubun kullandığı malzemelerden çelik, Türkiye'de pahalı ve uygulama tekniği bilinmeyen bir malzeme olduğu için Türk mimarları daha çok, bilinene, betonarmeye yönelmişlerdir **(Sözen, 1996, s.74)**. Kare veya dikdörtgen gibi asal geometrik biçimlere sahip ve ayrıntılanmış işlevleri toplayan bina gruplarını işleyim kurallarına göre birleştirilmesini öngören bir genel planlama anlayışı vardır. Genellikle yatay konumda (ve değişik oranlarda) bir dikdörtgenler prizması olan kitle veya kitle grupları veya az katlı zemin grupları üstünde yükselen tek bir prizmatik kitle karakteristiktir. Betonarme karkas strüktür sisteminin akslarını dışlaştıran cephe bölümlemesi, bölümlemenin kafes örgü biçimindeki dokusu tasarımın özellikleri arasındadır. Cephe dokusu bazı kez strüktürden bağımsız, ince metal çerçevelerden oluşan bir perde-duvarla elde edilmektedir. Markasının adı ile anılan cam mozaik (BeTeBe) dönemin en gözde cephe kaplama malzemesidir. Geniş cam yüzeyleri, aksiyal olmayan pencere kayıtları kural haline gelmiş biçimlerdir. Geniş camların sağladığı saydamlık, hafiflik vb. önem verilen özelliklerdir. Prizmatik kitleli yapıların teras katlarında Le Corbusier üslubunda eğrisel biçimlerden oluşan plastik öğeler, parabolik veya tonozlu eğrisel örtülü hacimler düzenlemek, oldukça geçerli bir moda olmuştur. Bunun, kitlelerin katı geometrisini yumuşatacağı ve cephelerin yeknesaklığını değiştireceği ve mimara daha kişisel bir alan bıraktığı düşünülüyor olmalıdır **(Batur, 1984, 1403)**.

Bu dönemde, Cumhuriyet Halk Partisi'ne muhalefet eden yeni partiler için İstanbul, Ankara'nın simgesel karşıtı olmuştur. İstanbul, oy potansiyeli yüzünden ve o zamana kadar oldukça ihmal edildiği için uygun bir seçimdir, fakat kentin yeniden

inşası, herhangi bir plan ya da program olmaksızın sürdürülmüştür. Menderes döneminde İstanbul'un nüfusu ikiye katlanmış, trafik çözümlenmesi zor bir hale girmiştir. Modern kent imgesinin iki bileşeni, modern apartmanlar ve motorlu taşıtlar olmuştur **(Kuban, 1996, s.391)**. 1950'lerden sonra yeni yolların açılmasıyla meydana gelen yapısal değişikliklere ve kapsamlı dönüşümlere, kentin mimari görünümündeki değişiklikler de eklenebilir. 1950 öncesi İstanbul'da, modern Türk mimarlık tarihi içinde önemli sayılabilecek ancak bir-iki modern yapı vardır. Bunlar Uluslararası üslubun ilk örnekleri olarak İstanbul'a çağdaş mimari görünümü kazandıran Deniz Yolları Liman Binası, Eminönü ve Kadıköy Halkevleri, Taksim Gazinosu ve birkaç konut yapısıdır **(Kuban, 1996, s.398)**.

Modern Amerikan mimarlığının egemenliği altında ortaya çıkan ikinci evrede ise, basit bir modern mimarlık dili, cephesinde sürekli pencerelerin bulunduğu dikdörtgen betonarme bloklardan oluşan yapılar, modernizmin simgeleri olarak İstanbul'u istila etmişlerdir **(Kuban, 1996, s.399)**. Modernist yönelimli projeler, 1953'teki İstanbul Hilton tasarımı (Şekil C.9) ve İstanbul Belediye Sarayı yarışmasından başlayarak vardır, ama Büyükada Anadolu Kulübü (A. Hancı, T. Cansever, 1953-57) öncesinde tavizsiz bir tasarımla inşa edilmiş modernist örnek yoktur. Tekil yapıyı aşan ölçekte ise, 1954'ten sonra 4. Levent, 1958'den sonra da Ataköy yerleşmeleri planlanırken modernist yaklaşımın bilinçli olarak uygulanmaya çalışıldığı görülür. Bunlar o yıllardaki İngiliz "New Towns" anlayışıyla paralellik göstermektedirler. Daha da önemlisi, dönemlerinin Batı Avrupa eğilimlerine yönelik ve tasarımsal kalite bağlamında düzeyli bir ilgiyi yansıtmaktadırlar. Şaşırtıcı olan, dünya çapındaki etkisinin doruklarda olduğu bir sırada, Batı'da birkaç kuşak mimarın eğitiminde önemli rol oynayan Le Corbusier tasarımlarına öykünme çabasına burada pek rastlanılmamış oluşudur. Büyükada Anadolu Kulübü ve İstanbul Hukukçular Sitesi (H. Baysal, M. Birsel, 1959-66) gibi düzeyli etkilenme örnekleri çok azdır (Şekil C.10). Kimi zamansa ortamdaki bilinç düzeyinin düşüklüğünü örnekleyecek biçimde, Le Corbusier'den etkilenen yabancı ürünlerden, dolaylı olarak etkilenildiği görülmektedir. Örneğin Le Corbusier aşılı Brezilya mimarlığından yararlanan tasarımlar vardır **(Tanyeli, 1998, s.240)**.

4.2 1960 Sonrası İstanbul Mimarlığı

1960 sonrası dönem, gerek düşünsel atmosfer, gerekse tasarımsal açıdan ele alınacak olursa, 1960-80 aralığı ile 1980 sonrası dönemi ayrı dönemler olarak

değerlendirmek doğru olacaktır. 1960 sonrası döneme atfedilen çoğulculuk çağı niteliği ise, ortamın düşünsel karakteristiği ile tasarım tutumları arasındaki ilişkinin olağan sonucu sayılmalıdır **(Tanyeli, 1998, s.244)**.

1960'lı yıllar, siyasi, ideolojik, toplumsal, ekonomik ve teknolojik açıdan bir çok yeni gelişmelere sahne olmuştur. 60'lı yıllar, Türkiye'de ülkenin toplumsal ve siyasi yaşamında derin izler bırakacak olan 27 Mayıs askeri müdahalesi ile açılmıştır. Bu dönemde politik ve entelektüel liberalizm, çoğulcu bir demokrasiyi filizlendirirken, ülkenin kültürel yaşamında sosyal gerçekçiliğin egemen eğilim olduğu bir "sola açılma" başlamıştır **(Batur, 1984, s.1405)**. 1950'lerde siyasal söylemlerle ilişkisini koparan mimarlık, 1960-80 aralığında yeniden siyasal söylemin koşullandırıcı etkileri altında düşünülecektir **(Tanyeli, 1998, s.242)**. Tüm aydın kesimlerle birlikte mimarların da sosyalist kuram ve yapıtlarla tanışması, mesleğin niteliği, işlevi, mimarın toplumsal konumu ve rolleri üzerine bir iç sorgulamayı başlatmıştır. Böylesi bir eleştirel bakış, daha önceki dönemlerin mesleki ideolojisinin normlarına kuşku ve soru getirmiştir **(Batur, 1984, s.1406)**. 1960, ilk başlarda "reel" mimarlığın tasarım tavrını çok fazla etkilememiştir, fakat mimarlığa yönelik entelektüel bakış açısından umut vericidir **(Tanyeli, 1998, s.241)**. O güne kadar "estetik" içeriği toplumsal içeriğinden çok daha ağır basan mimarlık ürünü, artık diğer boyutlarıyla da tartışılır olacaktır. Bu yeni düşünsel çerçeve içinde, bir yandan konut sorunu ana ilgi alanını oluşturur duruma gelmiş, öte yandan bize özgü bir mimarlığın biçimsel araştırmaları belirmeye başlamıştır **(Sözen, 1996, s.87)**.

Seminer ve kongrelerle, yayınlarla hareketlenen bir iletişim ortamında ve güçlenen kurumsal örgüt çatısı altında canlanan tartışmalarla mimarlık yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Tasarım ve uygulamada toplumsal belirleyicilerin rolü daha açık olarak kavranmaya başlamıştır. Mimarlığın toplum bilimleriyle ilişkisi öne çıkmış, diğer disiplinlerin de katılımı aranır olmuştur. Genişleyen iletişim yelpazesi, dünyadaki gelişmelerin daha geniş ve yakından izlenebilmesini sağlamıştır. Artık yalnız akımlar, üsluplar ve biçimler değil, onların gerisindeki düşünce ve yaklaşımlar da aranır olmuştur. Başından beri ortak ideolojik yönelimleri olan mimarların, artık birbiriyle çelişen yönelimleri ortaya çıkmıştır **(Batur, 1984, s.1406)**.

1960'lı yıllar, demokratik ve çoğulcu topluma geçiş ile birlikte planlı ekonomik politikaların uygulamaya konduğu ve hızlı sanayileşmeye geçilen yıllardır. Tüm bunların, mimarlık ortamına doğrudan etkileri olmuştur. Yapı malzemesi sanayiinin kurulup gelişmesinde önemli gerçekleştirmeler olmuştur. Üretimin çoğalması ve çeşitlenmesine paralel olarak ulusal ve uluslararası düzeyde yeni kurum ve kuruluşlar

oluşturulmuştur. Malzemenin iç pazardan sağlanabilir olması, yapım alanının belirli bir istikrar kazanmasına ve yapıların teknik düzeyinin görece olarak daha yüksek olmasına olanak vermiştir. Ancak, gelişen bu sektör, kentli yaşam biçiminin tüketim eğilimlerini karşılamaya yaramış, üretimin niteliği yapımı rasyonelleştirmeye planlanmamıştır. Malzeme sanayii, orta ve orta-üst sınıfların konutları ile büyük yapımların gereksinimlerini karşılayarak gelişmiştir. Örneğin prefabrikasyon, yapım teknolojisi ile eşgüdümü sağlanmamış bu sektörün gündemine ancak 70'li yıllarda girecektir. Sanayileşme, Türkiye'nin yapı programına mimarlık için önemli iki alan açmıştır: Sanayi yapıları ve sanayi için hizmet yapıları. Bu dönemde mimarlık etkinliğinde ağırlık kazanan diğer alanlar ise, sırasıyla, yönetim yapıları, sosyal nitelikli kamu yapıları, eğitim ve kültür yapıları, turizm yapıları, dinsel yapılar, restorasyon uygulamaları ve konutlar olmuştur **(Batur, 1984, s.1404)**.

Mimarlar bu dönemde, Türk toplumunun kendi dinamiğiyle oluşturduğu yaşam çevresini çok az etkileyebilmişlerdir. Ekonomik dönüşümün ortaya çıkardığı kentleşme süreci kendi kurallarını kendi koyarak, toplumun değişik güçlerini harekete geçirerek yeni bir yaşam çevresi yaratmaktadır. Yeni çevrenin oluşumunda başlıca iki yapım süreci egemendir: Gecekondu ve yapsatçılık. Her iki süreçte de, geleneksel kurumsallaşma biçimi içindeki mimarların katılma veya yönlendirmelerine açık değildir. Genellikle en düşük standartları kullanan gecekondu yapımı, 60'lara doğru ve 60'lardan sonraki gelişmesiyle mimar ve kent plancılarının öngörülerini bozan, dengeleri değiştiren, altyapı ve görünüm olarak kentsel çevreyi denetlenemez kılan bir olgu olmuştur. 60'lara doğru başlayıp 60'lardan sonra yaygınlaşacak olan yapsatçılık ise, konut talebini orta sınıflar düzeyinde örgütleyerek, kentsel alan içinde yüksek yoğunluklu apartman mahallelerinin oluşumunu başlatmıştır. Yapsatçılıkta mimar, formasyonunu kullanıcı değil, yapsatçı adına kullanmaktadır **(Batur, 1984, s.1405)**.

Bu dönemde, iki farklı mimar kesiminden söz edilebilir. Birinci kesim, Türkiye'de mimarlığın üst düzeyini temsil eden aydın kesimidir. Bu mimarlar, uluslararası akımları kuramsal bir bilgi ve deney birikimiyle izleyen, etik ve estetik düzeyde tartışmaktadır. Profesyonel düzeyini uluslararası piyasada yarışmak üzere geliştirmemiş diğer mimar kesimi ise, iç piyasa koşullarının ölçütleriyle çalışmak durumundadır. Büyük bölümü yapsatçılık sistemi içinde yer alan bu mimar çoğunluğu, Uluslararası Üslub'un öğrenilmiş, kodlandırılmış tasarım standartlarını tüketici beğenisine ve geçerli modalara uyarlayarak, dünyadaki gelişmeleri ikinci elden izleyerek veya izlemeyerek, Türkiye'nin kentsel yaşam çevresini biçimlendirmektedir **(Batur, 1984, s.1410)**.

60'lı yıllar, çağdaş mimarlıkta önemli değişmelerin olduğu bir dönemi tarihlemektedir. Bu dönemde, Modern Mimari'nin tek başına egemenliğini sona erdiren farklı eğilimler Batı mimarlığının gündemine girmeye başlamıştır. 60'ların devingen ve liberal ortamı, uluslararası mimarlık çevrelerindeki bu gelişmelerin ve çoğulculuğun Türkiye'ye hemen yansımasını sağlamıştır. Uluslararası sistemle kurulan çok yanlı ilişkiler ve hızlanan bilgi akışı, artık yalnız biçimlerin değil, düşünce ve kuramların, tekniklerin de tanınmasına, düşünce akımlarının gecikmelerle değil, gününde izlenmesine olanak vermiştir. Değişik eğilim ve biçimlerin denendiği 1960-80 döneminde, görünürdeki çeşitliliğe karşın, birkaç eğilim öne çıkmıştır **(Batur, 1984, s. 1410)**. Mimarlık sahnesinde 60'ların başından itibaren görülen çoğulluk, Uluslararası Üslup, Organik ve Organımsı yaklaşımlar, küçük parçalı şema çalışmaları, Brütalizm ve Yeni Rejyonalizm olarak karşımıza çıkmaktadır **(Batur, 1984, s. 1412)**.

Türkiye'de, bağımsız biçim arayışları içinde ortaya çıkan iki eğilim, Organımsı Mimarlık ve Ekspresyonizm olmuştur. Dik açıyı yadsıyan ilk önemli girişim, 1959'da tasarlanan İstanbul Sheraton Oteli (K. A. Aru, T. Aydın, H. Suher, Y. Emiroğlu, M. A. Handan, A. Erol) olmuştur (Şekil C.11). Son yıllar için bir dönüm noktası sayılabilecek yapı, kendinden öncesiyle kesin bir kopuşu gerçekleştirmektedir **(Sözen, 1996, s.85)**. Bu yapı, dik açılı sistemin ve prizmatik kutunun çözülmesinin; planda ve kitledeki kırılmalarla sağlanan plastik anlatımın ilk örneği oluşuyla o güne kadar olandan farklı bir anlayışı ve estetiği önermektedir. Organımsı mimarlık eğilimi, 60'lı yıllar boyunca mimarlara prizmatik kutunun katı geometrisinin kalıplarının kırılmasına ve daha yumuşak anlatım denemelerine olanak veren bir yolaçıcı olmuştur. Bu eğilim, Türkiye'de fazla yaygınlaşmamış, ama mimarlığın Uluslararası Üslub'un koşullandırmalarından kurtulmasını sağlamıştır **(Batur, 1984, s. 1411)**. Organımsı mimarlığın yanında Ekspresyonizm ise, daha kısıtlı bir uygulama alanı bulmuştur. Buna karşın, örneklerin az olması nedeniyle, Ekspresyonist bir eğilimden söz edilemez **(Sözen, 1996, s.86)**. Bunlar genellikle büyük prestij yapıları olduğundan, kente katılımları açısından özel bir önem taşımaktadırlar. Ekspresyonist bir tutum gösteren, İstiklal Caddesi'nin tarihi dokusunu parçalayan K. Tecimen, A. K. Taner 'in tasarladığı İstanbul Sanayi Odası'na ait Odakule (1970-1975), kentsel alanda kendi başına varolan bir yapıdır. Karayolları 17. Bölge yönetim Binası (Şekil C.12) ise, anıtsallığını iyi etüd edilmiş ve sadeleştirilmiş kitle kompozisyonundan ve yapımındaki teknolojiden alan bir örnektir **(Batur, 1984, s. 1413)**.

Öte yandan, prizmanın kendi geometrisi içinde ayrışmaya dayanan bir yaklaşım da bu dönemde gündeme gelmiştir. Prizmanın kendi geometrisini koruyan ama bunu küçük boyutlarda yineleyerek çok parçalı bir plan tipolojisine dönüştüren bu eğilim, diğer yaklaşımlardan farklı olarak yaygın bir kabul ve kullanıma erişmiştir. Bu eğilim, kağıt üzerinde farklı boyutlarda, genellikle kare biçimli öğelerin bir soyut geometrik kompozisyon içinde birleştirilmesini ve yapının işlev şemasına bağlanmasını, bu öğeleri birleştiren girintili çıkıntılı bir ortak zemin alanının varlığını öngören; üçüncü boyutta da küçültülmüş prizmalardan parçalı, sürprizli hacim ve mekan etkilerinin elde edilmesini amaçlayan bir tasarlama yöntemine oturuyordu. Böylece, hem Uluslararası Üslub'un rasyonalizmi, teknik ve ekonomik olanakları kullanılabilir hem de mimar tasarımda belirli bir özgürlük ve kişisellik alanı bulabilirdi. Bu tasarım modeli, blokların eklemlenmesinden plastik sonuçlar alınabilmesine, biçim zenginliklerine ve Uluslararası Üslub'un büyük prizmalarının çevreye yabancı kalan agresif boyutları yerine daha uyumlu, daha insancıl bir ölçek önerisine açıktı. Yapı programını araziye yayılarak daha alçak yapılarla çözümlemek, koridorlar yerine iç ve dış avlular kullanmak, Türk mimarlarının kendilerini yatkın buldukları ve giderek benimsedikleri bir çalışma biçimi olmuştur. Bu şema, parçaların eklemlenmesine getirilen yorumlara karşılık, cephede Uluslararası Üslub'un bilinen biçimlerini sürdüren ikili bir yapıya sahip olmuştur **(Batur, 1984, s. 1411)**.

İkiliğn çözümü, ancak Yeni Brütalizm'in ilkeleri ve tasarım önerileri içinde belirmiştir. Brütalizm, Türkiye'de zaten benimsenmiş olan parçalı yapı tipolojisini tamamlayan ve geliştiren bir eğilim olarak tutunmuş ve yaygınlaşmıştır **(Batur, 1984, s. 1412)**. Brütalizm'de malzemenin doğal doku ve rengiyle bırakılması ve yapının içinde yer alan işlevlerin kendini yansıtabilmesi özelliklerinin, geleneksel konut mimarlığında sıkça rastlanan bir tutum olmasından dolayı, Türkiye'de hızla yaygınlaşmıştır. Üstelik, geri bir yapım teknolojisiyle çalışılan ülkede, gelişmiş tekniklere gereksinme duyulan Purist-Rasyonalist tutumdan çok daha uygun olmuştur **(Sözen, 1996, s.83)**. Brütalizm, bir yandan ülkeye özgü bir biçim dilini kullanmayı denerken, diğer yandan da uluslararası özellikleri ağır basan tasarımlar yapılmıştır. Brütalist anlayışın Türkiye'ye girişiyle diğer mimarlık akımlarının ithali arasında çok önemli bir ayrım olduğu söylenebilir. Öteki tüm akım ve anlayışlar, ülkemize hep gecikmiş olarak girmişlerdir. Oysa Brütalizm'in gelişmiş ülkelerdeki belirişiyle, Türkiye'deki uygulanması neredeyse eş zamanlıdır. Eğilimin tanınmış uygulamaları arasında, Harbiye Orduevi (Şekil C.13) ile Tercüman Gazetesi Binası (G. Çilingiroğlu, M. Tunca) (Şekil C.14) sayılabilir **(Sözen, 1996, s.84)**.

Mimarlık sahnesinde 60'ların başından itibaren görülen bir diğer eğilim, Yeni Rejyonalizm olmuştur. Buna, geleneksel mimarlık değerlerinin yeniden yorumlanması da denebilir **(Sözen, 1996, s.87)**. 60'ların başında, dünyanın başka yerlerinde olduğu gibi Türkiye'de de belli bir "geçmişe özlem" eğilimi belirdi. Kentsel mimari mirasın hızla ve hoyratça ortadan kaldırılmasına yol açan; mevcut çevrenin ölçeğini, dokusunu, rengini fark etmeyen bir yenilikçiliğe karşı uyanan tepkiyle dile getirilen bu eğilim, kavramın içeriği üzerine kuramsal bir tartışma başlatmıştır. Rejyonalizm terimi, kimi mimar tarafından "gelenek ağırlıklı" olarak tanımlanırken, kimisi ise "çevre" bileşenini öne çıkarmıştır. Fakat, ister gelenek ağırlıklı, ister çevreye dönük olsun, mimarlıkta Rejyonalizm'in kilit terimleri, kentsel doku ve biçimler ile ölçek ve tarihselliğe ilişkin kavramlardır. I. ve II. Ulusal Mimarlık deneylerini ve bunların düş kırıcı yüzeyselliklerini yaşamış olan Türkiye mimarlarının bu kez tarihselci (historisist) ve canlandırmacı (revivalist) yönelmelerden uzak durdukları gözlenmiştir **(Batur, 1984, s. 1412)**. Herşeyden önce, yeni dönem ne yeni teknikleri, ne de yeni gelişmeleri gözardı etmektedir. Brütalizm'in aynı yıllarda ortaya çıkışı, daha önceki yerellik arayışlarını Brütalizm ile bağlantılı olarak ele aldırmıştır. Hem geleneksel tasarımın içe dönüklüğünü, hem de çevresine uyumun, malzeme ve biçimlenmenin başarılı çözümlerini sergileyen örnekler verilmiştir **(Sözen, 1996, s.87)**. Ertur Yener'in İstanbul'da tasarladığı Anadolu Kulübü'nün gazino bölümü, T plan şemasının yeniden yorumlandığı iyi bir örnektir **(Sözen, 1996, s.88)**.

Gelenekselin yeniden değerlendirilmesi açısından en önemli kişilerden biri, belki de birincisi, Sedad Hakkı Eldem'dir. 1930'lardan itibaren "Türkiye'ye özgü"yü arayan Eldem, 1960 sonrasında yeni bir atılım yapmıştır. Özellikle detay ve motiflerde geçmişle ilişkisini tümüyle koparan mimar, daha arınmış ve gelenekselin özüne inen bir tutum geliştirmeye yönelmştir. Bu anlamdaki çalışmaları arasında, Zeyrek SSK Binası ve Taksim'de Atatürk Kitaplığı seçkin örneklerdir **(Sözen, 1996, s.88)**. Zeyrek'teki SSK Kompleksi'nde, kenarında yer aldığı mahallenin dar sokaklar çevresinde küçük parçalardan oluşan dokusunu yeniden kurmuş, kendisine verilmiş olan küçük adada sokaklar, geçit ve aralıklar düzenlemiştir (Şekil C.15). Değişik düzeylerde yerleştirdiği bloklarda küçük ölçek izlenimi vermek üzere ortak cephe öğeleri kullanmış ve belirgin bir tarihi motif kullanmadan kurgusunu gerçekleştirmiştir **(Batur, 1984, s. 1412)**. Tek aile evleri konusunda da, Eldem, neredeyse alanının en etkin ve en fazla ürün veren mimarı durumuna gelmiştir. Yeniköy'de Sirer Yalısı (1966) (Şekil C.16), Emirgan'da Uşaklıgil Evi, Vaniköy'de Kıraç Yalısı (Şekil C.17) gibi yapılar, bu geniş etkinliğin bir bölümünü oluştururlar ve tasarımcısının eski Türk konut mimarlığını yorumlamadaki başarısına tanıklık etmektedirler **(Sözen, 1996,**

s.88). Modern kuramı Batı'dan yapılan doğrudan retorik transferleri aracılığıyla değil, yerli bir biçim malzemesiyle içselleştirmeye hizmet ettiği için, Eldem'in bu alandaki rolünün tüm çağdaşlarından fazla olduğu söylenebilir **(Tanyeli, 1998, s.245)**.

Rasyonel, fonksiyonel anlayıştaki Uluslararası Üslup, 1970'li yıllarda Türkiye gerçeği çerçevesinde yeniden ele alınmış ve ülke teknolojisinin olanaklarına uyarlanmıştır. Düz çatılar aktığı için eğimli çatıya dönülmüş, enerji tasarrufu pencerelerin küçülmesine neden olmuş, ekonomi ucuz malzeme seçimini gerektirmiş ve böylece bir Bayındırlık Mimarisi ortaya çıkmıştır. 1970'lerde Türk mimarlarının çabaları iki nokta üzerinde birleşmiştir. Mimarlar arasında sosyal konulara olan ilgi artmış ve Uluslararası üslubun dışında yeni bir mimarlık dili arama çabaları yoğunlaşmıştır. **(Sözen, 1996, s.89)**. Ancak, politik pratiğe yönelik ilgi asli mimarlık sorunlarını tartışmayı ikinci plana atmıştır. Gelişmiş ülkelerde modern mimarlık düşüncesi keskin analizlerle hırpalanır ve karşı-modernist irdelemeler ortaya konurken, Türkiye bunlardan büyük oranda habersiz kalacaktır **(Tanyeli, 1998, s.245)**. 1970'lerden başlayarak, Modern sonrası ve dış etkilere dayalı çoğulculuk (plüralizm) örneklerinin yaygınlaştığı görülmektedir **(Hasol, 2003, s.53)**.

1980 sonrası dönem, Türk mimarlığı açısından bir dönüm noktası daha oluşturmaktadır. Kendini siyaset alanı ile sınırlamayan 12 Eylül rejiminin serbest piyasa ekonomisinin önündeki engelleri kaldırma çabaları, yeni dünya düzeni doktrini ile bir denk düşüm içinde desteklenerek Türkiye mimarlığını beklenmedik ölçüde ve alanlarda değişime zorlamıştır **(Batur, 1996, s.894)**. Mimarlığın siyasal ideolojilerle olan organik bağı, 80'lerin oluşturduğu eşikte kopmuştur **(Tanyeli, 1998, s.245)**. İthalatın serbest bırakılması ile Türkiye pazarı yapı malzemesi açısından o zamana dek görülmemiş zengin bir çeşitliliğe kavuşmuştur. Körüklenen tüketim ekonomisi bu çeşitliliği alabildiğine kullanırken, yerli malzeme üretiminde de standartların yükselmesini zorlamıştır. Öte yandan, Türk inşaat sektörünün Libya, Irak gibi petrol ülkeleri ile daha sonraları Rusya ve Orta Asya'da gerçekleştirdiği proje hizmetleri, mimarların da uluslararası ortamda performanslarını kanıtlama olanağı yaratmıştır **(Batur, 1996, s.894)**. Uluslararası ortamda yer alma, uluslararası yarışmalara katılma ve ödüllerin sayıca artmasının, Türkiye mimarlığına prestij kazandırdığı söylenebilir **(Batur, 1996, s.895)**.

Büyük yapı yatırımlarının ticaret ve sanayi kesimince gerçekleştirilmesi, önemli yenilikler getirmiştir. Büyük projelerin devlet eliyle ve genellikle ulusal ölçekte yarışmalar yoluyla elde edilmesine alışmış Türkiye mimarlık kamuoyu kendini, artık özel sektörün davetli / sınırlı yarışma veya doğrudan sipariş düzenine uyarlamak

zorunda kalmıştır. İş almanın koşulu, tanınmak veya kişisel ilişkiler kadar kalite ve düzey ile de belirlenir olmuştur. Kalite ve düzey sorununun, özel sektörün prestij ve imge gereksinmesiyle birleşmesi ise farklılaşma, buluculuk ve teknolojik gösteri alanını genişletmiştir. Mimarlık düşüncelerinin baskın eğilimleri, bu sektörün belirleyici rolünü biçimlendirmiştir. Belediyelere ve bağlı kuruluşlara ait yapı talepleri ise zaman zaman yöresellik ve yerellik arayışlarının biçimlerine sahip olsalar da, resmi yapılarda modernist tasarımlar ağırlığını korumuştur **(Batur, 1996, s.896)**. 1980 sonrası mimarlık etkinliğinde öncelik ve ağırlık kazanan yapı programları, sırasıyla resmi yapılar, sanayi ve ticaret kuruluşlarının yönetim / hizmet yapıları, sanayi yapıları, iş ve alışveriş merkezleri, turizm yapıları, eğitim ve kültür yapıları, restorasyon ve koruma çalışmaları ile konutlar olarak sayılabilir **(Batur, 1996, s.897)**. Bu dönemde değişik akımlar ve eğilimlerle ve bunların yan ürünleriyle çeşitlilik kazanan mimarlık ortamı, 80'li yıllarda Geç Modernizm ve Post-Modernizm'in katılmasıyla daha da genişleyen bir çoğulluk edinmiştir **(Batur, 1984, s. 1413)**.

İletişim ve kültürlerarası etkileşimin her geçen gün ivme kazandığı günümüz dünyasında, yoğun bir evrensel kültür alışverişine tanık olunmaktadır. Ve bu arada "kültürel kimlik" arayışları, ya tarihsel mirasın korunması, ya da söz konusu mirasa ait biçimlerin günün eklektik yorum çeşitlemeleri içinde damıtılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece, 80 sonrası dönem zevki, birden çok esin ve üslup çeşitlemesini ve her zaman bir çoğulculuğu değilse bile bir çeşitliliği içermektedir. Atila Yücel, bu dönemin mimarisini, "piyasa mimarisi", "resmi mimari" ve "seçkin-elitist mimari" olarak sınıflamaktadır. Ona göre, üzerinde durulması gereken, "seçkin mimari"dir. Bu mimari içinde, birkaç temel "üslup" ya da "davranış" kategorisinden söz etmektedir. Bunları, "ileri teknoloji modernizmi", "post-modernist biçimcilik" ve "tarihselci-ulusalcı-yerel mimari" arayışları olarak sınıflandırmaktadır. Tarihsel-yerel geleneklerin beslediği eğilim, birkaç örnek dışında, Sedad Hakkı Eldem'in 1950'lerde yaptığı yorum formülasyonunu aşamamıştır **(Yücel, 1989, s.30)**. Diğer iki kategoriye, yani teknoloji ağırlıklı modernizm ile ile post-modern biçimciliğe gelince, zaten evrensel akımlara bağlı bu eğilimlerin evrensel geçerlikte değer içermeleri, program, mekan ve estetik değerler açısından eriştikleri düzeye ve daha da önemlisi, simge ve mesaj değerinin öncelik kazandığı dünya mimarlık ortamında, biçimsel yorumun dayandığı entelektüel değerlerin var olmasına bağlıdır. Bu noktada, bir yandan ülkenin özgün ve yaygın bir teknoloji üreticisi olmaması, öte yandan yapılan yorumların genellikle örnek biçimsel modelleri yinelemeleri,

uygulamaların çoğunun evrensel geçerliliği açısından en büyük engeli oluşturmaktadır **(Yücel, 1989, s.31)**.

Tüm bunların yanında, son yıllarda, erken küreselleşmenin olumsuz etkileriyle mimarlık, dış ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de etik değerlerin aşınıma uğraması nedeniyle, her şeyin bilinçli-bilinçsiz denendiği bir kargaşaya sürüklenmiştir. Özellikle son zamanlarda, büyük yatırımlara ilişkin projelerin yapımında, mal sahipleri ve işverenler, tasarım işlerinde tercihlerini, çoğu yerel kültürel değerlerden habersiz, sıradan yabancı mimarlar lehine kullanmaya başlamışlardır. Genelde, ülke çapında yaygınlık kazanan kültürel yozlaşma, ülke mimarlık sanatının kendisini göstermesinin önündeki en önemli engel olarak durmaktadır **(Hasol, 2003, s.54)**.

1980 sonrasında yapılan İstanbul'daki önemli yapılar arasında, ilk Post-Modernist örneklerden olan, Altuğ-Behruz Çinici'nin Moda'daki apartmanı ile Doğan Tekeli ve Sami Sisa'nın Aksaray'daki Yapı ve Kredi Bankası sayılabilir. Gelişmiş yapı teknolojilerinin etkili ve geniş kullanımı, genellikle endüstri binalarında görülmektedir. Hayati Tabanlıoğlu'nun Yeşilköy Havaalanı Terminal Binası (Şekil C.18), İstanbul'da bu türde yapılmış yapıların örneklerinden biridir **(Sözen 1996, s.90)**. Adnan Kazmaoğlu ile Mutlu Çilingiroğlu'nun tasarladığı Altunizade Konakları ise, tarihselci-ulusalcı-yerel mimari anlayıştaki yapılara bir örnektir (Şekil C.19). Bu dönemde İstanbul'da gerçekleştirilen yapılar arasında, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası (Ömür Tokcan) (Şekil C.20), Yapı Kredi Bankası Genel Müdürlük Binaları (Haluk Tümay, Ayhan Böke) (Şekil C.21), Sabancı Merkezi (Haluk Tümay, Ayhan Böke), Garanti Bankası Genel Müdürlük Binası (Arolat Mimarlık), Sabah (Şekil C.22) (Mehmet Konuralp), Hürriyet (Aydın Boysan) (Şekil C.23) ve Milliyet (Hayati-Murat Tabanlıoğlu) Gazeteleri yönetim ve basım binaları, Milli Reasürans T.A.Ş. Kompleksi (Şandor ve Sevinç Hadi) (Şekil C.24), STFA Grup Merkezi Binaları (Fuat Kınıkoğlu), T.E.V. Binası (Zeynep ve Ahmet Etikan), eski Demirbank Genel Müdürlük Binası (Haluk Tümay), Ataköy Galleria (H. Tabanlıoğlu) (Şekil C.25), Altunizade Capitol (A. Kazmaoğlu, M. Çilingiroğlu), Novabaran (Utarit İzgi, A. Demir, N. Gök) (Şekil C.26), Akmerkez (Şekil C.27), Swiss Hotel (Şekil C.28), Conrad Hilton, İstanbul Kültür ve Kongre Merkezi (Arup Associates), Darüşşafaka Sitesi (Fatih Gorbon) ve Özel Koç Lisesi (Y. Sağlıkova) dikkat çeken çalışmalardır.

5. 1960 SONRASI İSTANBUL MİMARLIĞI'NDA RASYONALİZM İLE ETKİLEŞEN YAKLAŞIMLARIN BULUNDUĞU YAPILARDAN ÖRNEKLER

Çalışmanın bu bölümünde, 1960 sonrası İstanbul'da inşa edilen yapılardan örnekler verilecektir. "Uygun Örnek" yöntemiyle seçilen yirmi sekiz yapının plan, cephe ve kütle boyutlarında ele alınan özellikleri, Rasyonalizm bağlamında analiz edilecektir.

5.1 Beyazıt – Eston Katlı Villaları

MİMARI: Mutlu Çilingiroğlu, Adnan Kazmaoğlu
YAPIM YILI: 1996 -1998
KONUMU: Gülden Sok. No: 17 / Çiftehavuzlar
İŞLEVİ: Konut
İŞVERENİ: Eston İnşaat A.Ş.
ARSA ALANI: 4 500 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 13 500 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Mutlu Çilingiroğlu ile Adnan Kazmaoğlu tarafından dubleks daireli bir konut bloğu olarak tasarlanan Beyazıt-Eston Katlı Villaları, Çiftehavuzlar'ın üst kısmında, ayrık nizam bahçeli çok katlı konutların yer aldığı bir bölgede, trafik yoğunluğu olmayan iki sokak arasında bulunan bir arsa üzerinde yer almaktadır. Söz konusu yapı, dubleks daireli, toplam 25 katlı bir bloktan oluşmaktadır (şekil D.1). Bina taban alanı 338 metrekare olup, her daire 240 metrekareden oluşmaktadır. Arsada korunması gereken ağaçlar bulunmaktadır. Bu nedenle, bina, ağaçların bulunmadığı, arsanın Cezmi Or Sokağı'na yakın olan bölümünde konumlandırılmıştır. Bahçede, bu yönde açık bir otopark, binanın arka kısmında kalan bahçe alanında ise bir açık yüzme havuzu ve daha geride tenis kortu yer almaktadır (şekil D.2). Gülden Sokağı'ndan da, kontrol kulübesi ile yaya girişi sağlanmaktadır.

Plan şeması, kare ve dikdörtgenlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir düzen üzerine kuruludur. Zemin kat, üst katlara göre içe çekilmiştir. Zemin katta, bina

girişinde dikdörtgen bir giriş holü etrafında idare, ofis, kafe, çocuk oyun odaları, çocuk WC, düşey sirkülasyon çekirdeği ve yangın merdiveni yer almaktadır (şekil D.3). Bodrum katta ise sauna ve spor salonu mekanları bulunmaktadır. Bina çekirdeği, iki merdiven kovası ve iki asansörden oluşmaktadır ve her katta, üç dairenin girişlerinin bulunduğu dikdörtgen bir ortak sirkülasyon alanına açılmaktadır. Binada katlar arası görsel ilişkiyi sağlayan, daire giriş katlarında yarım daire, üst katlarında dikdörtgen şeklini alan bir iç boşluk oluşturulmuş, ortak alanın her katta doğal ışık alması ve dış mekanla ilişkisi sağlanmıştır. Bu ortak sirkülasyon alanından, her katta üçer adet bulunan kare formlu kabuklar içindeki dairelere alt ve üst katlarından ulaşılabilmektedir. Her üç daire de aynı plan şemasına sahiptir. Yalnızca üst kat çözümlerinde, dairelerin ikisi aynı plan şemasına sahipken, üçüncüsünde odalar farklı konumlandırılmıştır. Bu dairenin diğerlerinden farkı, binanın kuzeydoğuya bakan cephesinin sağır perde duvarı olarak tasarlanmış olmasıdır. Burada, dubleks çözümün, klasikleşmiş apartman planındaki "önde salon, arkada yatak odaları" düzeni yerine, "altta salon, üstte yatak odaları" düzeni kullanılarak, tüm mekanların aynı manzaradan yararlanması sağlanmıştır **(Çilingiroğlu ve Kazmaoğlu, 2000, s.46)**. Daireler, alt katlarda salon, mutfak, WC ile üst katlarda dört oda ve iki banyodan oluşmaktadır (şekil D.4, şekil D.5).

Taşıyıcı sistem, plan ve cephe tasarımında belirleyici olmuştur. Perde duvar olan kuzeydoğu cephesi dışındaki diğer cephelerde, birinci kattan itibaren 3.30 metrelik konsollar bulunmaktadır. Her dairenin bir katının taşıyıcı sistemi, 30 cm kalınlığındaki perde duvar ve kirişsiz döşemelerden oluşan kare prizma bir kutu gibi çalışmaktadır. Perde duvar bulunmayan iki dış yüzeyin köşesini ise 130 x 130 cm boyutlarındaki kolon taşımaktadır. Bu kolonlar, dairelerde balkonların iç köşelerinde yer almaktadır. Daire içinde başka taşıyıcı bulunmamaktadır. Binaya karakterini veren beton çerçeve, balkon dış köşelerinden düşey olarak yükselip, iki katta bir yatay olarak yinelenerek saçağa kadar devam etmektedir. Daha sonra teras çatıyı kat yüksekliği kadar geçip kirişlerle bağlanan bu çerçeve, gerçekte kendisinden başka şeyi taşımayan bir strüktürdür (şekil D.6).

Bina kütlesi, daireler ile bina çekirdeğini oluşturan prizmaların vurgulanmasıyla oluşturulmuştur. Böylelikle, daireler ve çekirdek kütlesel olarak algılanabilmektedir. Cephe malzemesi olarak tuğla kaplama, brüt beton, renkli doğramalar kullanılmıştır. Tuğla kaplamalar, duvar örgü kurallarına göre değil, yatayda ve düşeyde derzleri aynı hizaya gelecek şekilde düzenlenmiştir. Bina girişinin bulunduğu kuzeydoğu cephesi tamamen brüt beton yüzeyden oluşmaktadır ve yüzey alanının büyük bölümü sağır duvardır. Daireler arasındaki ortak alana ait cam yüzey bina yüksekliği

boyunca kesintisiz düşey bir etki yaratırken, bu cepheye duvarı olan dubleks dairelerin üst kat oda pencereleri, kesintili bir düşeylikle iki katta bir cepheye yansımaktadır (şekil D.7).

Binanın diğer cephelerinde, dubleks düzenleme, her iki katta bir geçen balkon kirişlerinin balkon köşelerindeki kolonlarla çerçeve oluşturması ve cephenin orta bölümünde, dubleks dairelerin alt ve üst kat pencerelerinin, bu kirişlerin arasında kalan bölümlerde gruplandırılmasıyla dışa yansıtılmıştır. Bunun sonucunda her iki kat tekil olarak algılanmaktadır. Aynı dubleks daireye ait alt ve üst kattaki pencereler arasında kalan dolu yüzeyler ve kirişler mavi renkli alüminyum paneller ile kapatılarak, salon penceresinin bulunduğu cephe yüzeylerinde kare, mutfak penceresinin bulunduğu yüzeylerde T şeklinde düzenlenmiştir. Bu kısımlar, tuğla kaplı yüzeyden duvar kalınlığı kadar içeri çekilmiştir. Balkon köşelerinden yükselerek teras çatıda kiriş olarak devam eden betonarme strüktür bina konturlarını çerçevelerken, tuğla kaplı yüzeyler de iki katın tekil olarak algılanan pencere düzenini çerçevelemektedir (şekil D.6, D.8, D.9).

Plan ve cephe düzeni açısından incelendiğinde, dik açıların kullanılması burada tutum olarak rasyonalizme başvurulduğunu göstermektedir. Tasarımcılar, yapının çeşitli detaylarında kare formunu yaygın kılmışlardır. Bu anlayışı katlarda daireleri sınırlayan kabuklarda, hollerde, salonlarda ve balkonlar ile salon penceresinin yer aldığı cephelere yansıyan pencerelerin kompozisyonunda görmekteyiz. Bunun dışında, binayı düşey olarak delen ortak boşluğun yarım daire ve dikdörtgen kesitli tasarımıyla mimarlar, geometrik form dünyasından kaynaklanan anlayışlarını merdiven boşluklarında da sürdürmüşlerdir.

Görüldüğü üzere, yapının estetik felsefesinin açıkça geometrik form dünyasına dayandığı bir durumla karşı karşıyayız. Ancak burada, katı Rasyonalizm'in felsefesi olan "form fonksiyonu izler" anlayışı görülmemektedir. Burada zemin katın geri çekilmesi ve teras çatı, eski rasyonalistlerin, özellikle de Le Corbusier'nin tutumunu devam ettiriyormuş izlenimini vermektedir. Oysa, teras çatıdaki kendisinden başka hiçbir şeyi taşımayan strüktür anlayışı, Le Corbusier'nin Rasyonalist ilkelerine dayanan Geç Modernist bir tutumdur. Bu anlayışın özellikleri, Bölüm 2.3.2.2'deki Beyazlar veya New York Beşlisi konusunda açıklandığı gibi, burada da açıkça görülmektedir. Kendisinden başka bir şeyi taşımayan çerçeve strüktürler de New York Beşlisi ve onların izleyicilerinin yaygın olarak başvurduğu bir tutumdur.

Söz konusu yapının cephelerine ilk bakıldığında, Brütalist olarak algılanmaktadır. Çünkü, taşıyıcı çerçevenin estetik amaçlı olarak cepheye yansıtılması, brüt beton ve tuğla malzemenin cephede vurgulanması, binaya ait fonksiyonların gizlenmeden açıkça ortaya konması, Brütalist mimarinin özellikleri arasındadır. Ancak, bina konturlarını çevreleyen beton çerçevenin, taşıyıcı etkisi vermesine karşın taşıyıcı olmaması, tuğla görünümlü cephelerin duvarların gerçek malzemesi olmayıp kaplama olmasından dolayı, bu tutumların, Brütalist yaklaşımın sembolik ifadesi olduğu anlaşılmaktadır. Balkon kirişlerinin her kat yerine iki katta bir olması ve tuğla örgüsünün derzler üst üste gelecek şekilde yapılması bu sembolik ifadeyi güçlendirmektedir. Burada, simgesel bir Brütalizm'in varlığının söz konusu olması, yapıyı okumak açısından önem taşımaktadır. Bu özellik, yapıya gizli bir Post-Modernist anlam yüklemektedir. Yapıyı sembollerle ifade etme, renk öğesinin kullanılması, yapının giriş, gövde ve çatı bölümlerinin vurgulanması da, Post-Modern mimariye ait özelliklerdir. Burada, üç ayrı anlayış yan yana görülmektedir. Sözü edilen Brütalizm yer yer gerçek, yer yer değildir. Gerçek olmayan Brütalizm, Post-Modern mimarlık anlayışı içine girmektedir. Rasyonel elemanların ve kendisinden başka bir şeyi taşımayan duvarların kullanılması, New York Beşlisi'nin yöntemidir. Böylece, sözü edilen yapıda, temelde rasyonel, cephe tutumu yönünden farklı akımların bir arada kullanıldığı söylenebilir.

5.2 Mercan Sitesi

MİMARI: Behruz Çinici, Altuğ Çinici
KONUMU: Ortaköy
İŞLEVİ: Konut
YAPIM TARİHİ: 1993 - 95
İŞVERENİ: Korkmaz Yiğit İnşaat – Taahhüt ve Ticaret A.Ş.
ARSA ALANI: 6 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas, yer yer çelik

Behruz ve Altuğ Çinici tarafından tasarlanan Mercan Sitesi, Ortaköy Vadisi yamacında, eğimli bir arsada konumlanmaktadır. Çevre yapılar, beş katı geçmeyen ayrık nizam konut yapılarıdır. Site, eş planlı beşer katlı, yan yana iki bloktan oluşmaktadır **(Akçal, 2002, s.119)** (şekil D.10). Mercan Sitesi'nde, 110-400 metrekare arasında değişen, zemin ve çatı dublekslerinin de bulunduğu toplam 20 konut birimi yer almaktadır. Blokların taban ölçüleri, 15 x 20 metre boyutlarındadır.

Katlardaki çıkma ve geri çekmelere göre, kat alanlarında değişiklikler oluşmaktadır. Giriş kotundan saçağa kadar beş katlı olan bloklar, arazi eğiminden dolayı, giriş zemin kotunun altında kazanılan kat ve çatı katıyla birlikte, toplam yedi kattan oluşmaktadir. Bu katlar, alt katlarda zemin dubleksi, üst katlarda çatı dubleksi, ara katlarda ise normal daire olarak çözülmüştür (şekil D.11). Normal katlar, çıkmalar nedeniyle, üst zemin kata göre daha büyük kat alanına sahiptir. Tüm daireler, blokların iki tarafında, simetrik olarak yer almaktadır. Her blokta, toplam on daire bulunmaktadır. Ayrıca, bloğa ait bir bodrum katı da bulunmaktadır. Burada, gerekli servisleriyle hizmetli odaları ve depolar düzenlenmiştir.

Söz konusu sitede, konutların iç kurgularında esneklik olanakları sağlanmıştır **(Çinici, 2000, s.50)**. Taşıyıcı sistem, farklı katlarda farklı plan şemalarının oluşmasını mümkün kılmaktadır. Plan şemaları incelendiğinde, giriş katında, bina girişinin 45 derecelik açılarla cepheden geri çekildiği görülmektedir. Giriş kapısından itibaren, galeri olarak devam eden elips bir giriş holü, daire kapılarının açıldığı dikdörtgen bir koridor ve kare bir betonarme kabuk içine kırkbeş derecelik açıyla yerleştirilmiş merdiven ve asansörden oluşan çekirdek, sırasıyla birbirine bağlanmaktadır (şekil D.12). Binaya, arka cephe yönünden, eğimden dolayı oluşan, ana giriş kotunun bir kat altında yer alan kottan da giriş verilmiştir. Kat planlarında farklılaşmalar olmasına karşın, her kattaki daireler birbirine simetriktir.

Giriş katında, zemin dublekslerinin üst katları yer almaktadır. Bu kat, salon, WC, mutfak ve hizmetli mekanlarından oluşmaktadır. Her iki daire salonunun ön cepheye bakan tarafında ve arka cephenin tam ortasında yarım daire şeklinde birer balkon, yan cephelerde ise, geniş dairesel birer çıkma bulunmaktadır. Mutfakların yer aldığı arka köşeler, 45 derecelik açılarla kırılmıştır (şekil D.12). Bu bölümden ortadaki yarım daire balkona birleşen duvarlar, hafif bir açı yaparak geriye çekilmiştir. Alt katta, ebeveyn yatak odası ile iki yatak odası ve küçük bir banyo ile oturma odası bulunmaktadır. Alt zemin katın giriş cephesi tarafındaki duvar yüzeyi, arazi eğiminden dolayı, tamamen sağırdır. Üst katından farklı olarak, dış duvarlar, kolonların hizasındadır ve plan şeması tam bir dikdörtgenden oluşmaktadır (şekil D.13).

Normal kat planları, köşeleri 45 derecelik açılarla kesilmiş bir dikdörtgen şemadan oluşmaktadır. Bina girişi yönündeki çıkmalar ve yan cephelerde yer alan dairesel balkon çıkmaları, dikdörtgenin bütünlüğünü bozmaktadır. Bu katlarda, salon, mutfak, kiler, sandık odası, banyo ve arka cepheye bakan üç yatak odası bulunmaktadır. Mutfak, yan cepheye bakmakta ve 45 derece kırılmış duvar parçalarıyla dairesel bir

balkona açılmaktadır. Bu balkon, cephenin tam orta aksında yer almaktadır (şekil D.14).

Çatı dubleksinin daire ana girişi ise, en üst kattan verilmiştir. Bu dairenin diğerlerinden farkı, tonoz çatının altında yer alan ve üç cepheye açılan mekanın büyük bölümünün salon olarak tasarlanmış olmasıdır. Bu katta, salon, mutfak ile ön ve arka cephelerde yer alan birer camlı sera bulunmaktadır. Dikdörtgen plan şemasının bütünlüğü, dört köşede yer alan kare balkonlar ve ön ve arka cephelerin tam ortasında bulunan dairesel çıkmalı seralar ile bozulmaktadır (şekil D.15). Çatı dubleksinin alt katında ise, ebeveyn yatak odası, banyo, ve ayrıca üç oda bulunmaktadır (şekil D.16).

Cephelere bakıldığında ilk dikkati çeken özellik, gerek malzeme, gerekse bina elemanlarının düzenlenişi açısından çeşitlilik sunuyor olmasıdır. Malzeme açısından incelendiğinde, kütle ve cephe düzenlerinde, ağırlıklı olarak özel renk ve dokulu tuğla kaplama kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca, yer yer gri tarak sıva, cam tuğla ve taşıyıcı metal söveler kullanılmıştır. Betonarme kabuktan oluşan tonoz çatı ise, bakır kaplama malzemesi kullanılarak örtülmüştür. Cam, sıva ve tuğla malzeme kaplı yüzeyler, katmanlar oluşturarak üst üste giydirilmiş izlenimi vermektedir. Bu katmanlaşma, bina köşelerinde çatıya doğru kalınlaşan basamaklı bir form almaktadır. Bu basamaklı form, geleneksel mimarideki mukarnas elemanı çağrıştırmaktadır. Planlardaki simetri, binaların cephesinde de vurgulanmıştır. Tam ortada yer alan giriş kapısının, iki kat yüksekliğinde devam ettirilerek içeri doğru çekilmesi, kapı hizasından yukarıya doğru devam eden düşey metal silindirik eleman ve en üstte ortada tonoz çatıya saplanan bir diğer tonoz, bu simetriyi güçlendirmekte, aynı zamanda binaya anıtsal bir nitelik katmaktadır. Alt dubleks kat hizasında, cephede malzeme olarak yalnızca sıva kullanılmıştır. Tuğla malzeme, normal katlardan itibaren cephelere kaplanmıştır. Zemin kat üstünden başlayan çıkmalar, eliböğründe formundaki betonarme kirişlerle desteklenmektedir. Ön ve arka cephelerde yer alan geniş cam yüzeyli pencereler, normal katlarda şeffaf malzemeli Fransız balkonu ile sınırlanırken, çatı dubleksinin alt katının balkonu tuğla malzeme ile örülmüştür. Bu katın balkonu, hafif bir dairesel çıkma oluşturmaktadır ve pencerenin üst kısmı da kemer formundadır (şekil D.17, D.18).

Yan cepheler ise, ön ve arka cephelere göre kapalı bir görüntü vermektedir. Daireler, yalnızca cephenin tam ortasında bulunan balkon kapıları ya da pencerelerle dışa açılmaktadırlar. Alt dubleksin üst kat yan cephesinde, ortada balkon yer almayıp, cephenin ortasında yer alan pencerenin iki tarafında devam

eden dairesel yüzey, cam tuğla olarak örülmüştür. Alt kat cephesinde ise, sadece sıva kullanılmıştır. Normal katlardaki balkon duvarları açılı yüzeylerle içeriye doğru çekilirken, balkonlar dışa doğru dairesel çıkmalar yapmaktadır. Dört kat boyunca devam eden dairesel balkon çıkmaları, alt kattan üste doğru çıkıldıkça genişlemektedir. Değişik malzemelerin kullanımı, yan cephelerin simetrisini bozmaktadır. Balkonların bir tarafındaki yüzey tuğla kaplı iken, diğer tarafında sıva yüzey oluşturulmuş, sıva kaplama, dairesel balkon duvarları üzerinde de devam ettirilmiştir. Böylelikle, sıva yüzeylerin tuğla yüzeyler üzerine bindirildiği etkisi oluşmaktadır. Ayrıca, sıva yüzeyler üzerinde, balkonların hizasında yatay derz çizgileri görülmektedir. Çatı dubleksinin üst katının yan cephesini, tonoz çatının kalkan duvarı oluşturmaktadır. Kalkan duvarının yüzeyi de sıva kaplıdır. Tonoz çatıdan daha alçak kotta devam eden saçak hizasında sıvada yatay derzler yapılmıştır. Ortada yer alan pencerenin alt köşelerinden kalkan duvarın üst köşelerine doğru da sıva üzerine çapraz derzler bulunmaktadır. Pencerenin üzerinde ise, köşesi dışa doğru üçgen çıkma yapan ve üst ucu yukarı doğru sivrilerek biten bir bina elemanı yer almaktadır. Üçgen prizma formundaki bu şeffaf eleman, çatının üzerine dönerek yatayda devam etmektedir (şekil D.19).

Çatının formu, bina cephesinde önemli bir yer tutmaktadır. Binayı tonoz olarak örten çatı, çatı katının dört köşesinde bulunan kare balkonlarla köşelerden kesilmektedir. Çatıya, ön ve arka cephelerin orta kısmından birer tonoz daha saplanmaktadır. Bu kısımlar, seraların cephesinde cam yüzeyle kaplanmıştır. Çatının ön cepheden devam eden saçağı, yan cephelerde yer alan kalkan duvarının başladığı noktaya eğrisel bir hareketle birleşmektedir. Çatı dubleksinin ara döşemesi hizasında ikinci bir saçak oluşturularak, çatı katı etkisi korunurken daha fazla ışık alınması sağlanmıştır. Ayrıca, çatılarda parçalı ve hareketli bir etki oluşturulmuştur. Bu çatının bir önemli özelliği de, binada yer alan tüm bacaları gizliyor olmasıdır. Mimar, böylelikle, tonozun çağdaş biçimde kullanılmaya çalışıldığını belirtmektedir **(Çinici, 2000, s. 50)**.

Bu binalarda mimar, geleneksel mimarinin özelliklerini taşıyan bir çok elemanı yeniden yorumlayarak bir arada kullanmıştır. Tuğla çevre duvarı ve doğal taş döşeme yollar, iki kat boyunca yükseltilerek taç kapı imajı verilmiş giriş kapısı, apartman bloklarının cephelerindeki çıkmalar ile çıkmaları destekliyor görünen eliböğründeler, kapalı etkisi veren alt katlara karşılık, dışa açık görüntüsü veren üst katlar, bina köşelerinde mukarnası çağrıştıran basamaklı cephe hareketleri, kemerler, saçaklar ve bakır kaplı tonozlar, tarihi referans alan mimari elemanlardır. Ancak, plan şeması açısından geleneksel Türk konutunu esas aldığı söylenemez.

Burada kemer ve tonoz çatı, yapım teknikleri gerektirdiği için değil, form elde etmek için tasarlanmıştır ve betonarme olarak inşa edilmiştir. Kaldı ki, tonoz, geleneksel konutta kullanılmış olan bir yapı elemanı değildir. Ayrıca, cephede görülen bazı diğer elemanlar da, fonksiyonel olmanın dışında, dekor amaçlı olarak kullanılmıştır. Ön ve arka cephelerin orta aksında yer alan metal silindirik eleman ile yan cephede çatı katı penceresi üzerinde bulunan üçgen prizmatik eleman buna örnektir. Tarihten gelen elemanların yeniden yorumlanarak farklı malzeme ve renklerden oluşan çeşitlilik içinde, fonksiyon dikkate alınmadan oluşturulması Post-Modern yaklaşıma özgü niteliklerdir (bkz. Bölüm 3.5.1).

Diğer yandan, plan şemasına bakıldığında, dikdörtgen bir şemaya sahip olduğu ve elips, daire ve 45 derecelik köşe kırmalar gibi geometrik şekillere bağlı kalındığı görülmektedir. Cephelerde de, dairesel çıkmalar, geometriye dayalı dekor amaçlı cephe oyunları ve dairesel kirişler yapılması, cetvel-gönye açılarını esas alan ve geometriye dayanan rasyonel ilkelere bağlı kalınarak tasarlama yapıldığını göstermektedir. Bu nedenlerden dolayı Mercan Sitesi apartman blokları, Rasyonel plan şeması üzerine Post-Modern cephenin giydirildiği yapılar olarak tanımlanabilir.

5.3 Türk Eğitim Vakfı Binası

MİMARI: Zeynep ve Ahmet Etikan
KONUMU: Barbaros Bulvarı / Balmumcu
İŞLEVİ: Büro Binası
TASARIM TARİHİ: 1988
YAPIM TARİHİ: 1989 - 91
İŞVEREN: Türk Eğitim Vakfı
ARSA ALANI: 1 554 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 6 578 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Türk Eğitim Vakfı Binası, Zeynep ve Ahmet Etikan tarafından, hem vakfa gelir kaynağı olmak üzere ticari amaçlı, hem de bir prestij binası olarak tasarlanmıştır **(Etikan, 1991, s.48)**. Çevrede, ayrık nizam çok katlı yapılar bulunmaktadır. Binanın iki yanında 9 ve 12 katlı eski apartman yapıları yer almaktadır. Yapı, arsanın cadde tarafında tasarlanmış, arka kısımda ise bir açık otopark oluşturulmuştur. Önden mağaza girişi, yan cepheden büro girişi, binanın arka tarafından ise açık otopark ve kapalı garaja giriş yapılmaktadır. Yan girişin bulunduğu tarafta, ana cadde

kenarındaki yaya yolu ile bina otoparkını bağlayan bir yaya alanı oluşturulmuştur (şekil D.20). Bina, zemin kat dahil olmak üzere onüç kat ve iki bodrum katından oluşmaktadır (şekil D.21). Söz konusu yapının zemin katı mağaza, üst katları büro, bodrum katları ise kapalı otopark olarak tasarlanmıştır.

Zemin kat planı, birbirine eklenmiş ya da çıkarılmış dikdörtgen ve karelerin parçalı bir görüntüsü şeklindedir. Bu plan şeması, bina kütlesinde yaratılmak istenen formdan kaynaklanmaktadır. Mağaza, bina giriş holü ve bina çekirdeği bu plana yerleştirilmiştir. Mağazanın planı dik açılı parçalı geometrilerden oluşmakla beraber, net bir geometrik formun ifadesi değildir. Mağaza girişi bina ön cephesindeki ve yan cephedeki girintilerden verilmiştir. Dikdörtgen bir hacimden oluşan bina giriş holü, mağazanın yan girişinin devamında çıkıntı yapan kütlenin içindedir ve giriş kapısı ana caddeye dönük konumdadır. Bina çekirdeği ise binanın arka cephesine çıkıntı yapmaktadır. Bina giriş holüne iki basamak çıkılarak bağlanan asansör holünde iki adet asansör yer almaktadır. Asansör ve servis bölümleri, dikdörtgen bir kabuk içindedir. Bu kabuğa ve bina giriş holüne bitişik olarak merdiven yerleştirilmiştir. Merdiven holünden servis girişi verilerek servis holüne bağlantı sağlanmaktadır (şekil D.22). İki kattan oluşan bodrum katlarda, binaya ait garajlar, teşhir merkezi ve diğer servisler çözülmüştür.

Diğer oniki katta, 1-7. katlar, 8-9. katlar ve 10-12. katlar birbirinin aynı plan şemasına sahip olmak üzere büro alanları yer almaktadır (şekil D.23). Katlar arasındaki farklı plan tipleri, dış cephede yaratılmak istenen kütle oyunlarından kaynaklanmakta ve üst katlara çıkıldıkça kat alanı büyümektedir. Zemin katta servis holü ve bekçi odası olan bölüme, üst katlarda yine asansör holüyle bağlantılı olarak WC'ler yerleştirilmiştir. Asansör holüne bir kapı ile bağlanan merdivenden, dış cephe duvarına açılan bir kapı ile dönel yangın merdivenine çıkılmaktadır. Teras katında ise, klima santralı ve asansör kulesi yer almaktadır.

Taşıyıcı sistem, iç mekanda çeşitli modüler bölünmelere olanak verecek şekilde çözülmüştür. Cephede kullanılan cam modülasyonu, bütün binada tekrar eden bir modül olarak alınmış, bu modülasyon kütle hareketlerini ve dolayısıyla taşıyıcı sistem akslarını belirlemiştir. Cephe malzemesi olarak alüminyum doğramaya monte edilmiş mavi renkli reflektif cam kaplama, sağır yüzeylerde doğal granit, bina formu içerisinde bütünleştirilmiştir. Arka cephedeki servis çekirdeğinin dışı, nitelikli hazır sıva ile kaplanmıştır **(Etikan, 1991, s.51)**. Arka cephenin köşesinde yer alan yangın merdiveni konstrüksiyonunun malzemesi ise demirdir. Cam modülasyonu, bütün binada tekrar eden kare bir modül ve en gerideki düzlemde bunun yarısı

boyutlarında olan bir modül olarak çözülmüştür. Sağır yüzeylerdeki granit kaplamanın modülasyonu da cam modülasyonla koordinasyon içindedir. Servis çekirdeğinin bulunduğu arka cephe yüzeyinde yer alan camlı ve dolu yüzeyler, bina yüksekliği boyunca düşey süreklilik içinde devam etmektedir (Şekil D.24).

Binaya, çevresinde sıradan olarak tanımlanan yapılar arasında anıtsal bir nitelik kazandırılmak amacıyla güçlü bir plastik oluşturulmaya çalışılmıştır. Bina kütlesi, trafiğin Beşiktaş yönüne doğru akışına göre algılanacak şekilde tasarlanmıştır. Beşiktaş yönündeki yan cephe tamamen düz alınırken, trafikten algılanan ön ve diğer yan cephede kütle hareketleri yaratılarak plastik etki sağlanmıştır (şekil D.25, D.26, D.27). Kütle formunun oluşumunda mimarlar, vakfın temel amacı olan yardımseverliği, kollarını açmış, vakıf benliğine sarılan bir genç ve onu saran vakfın sembolik kolları olarak stilize ederek Ekspresyonist bir tutum içine girdiklerini belirtmektedirler **(Etikan, 1991, s.48)**. Ancak, bu fikrin algılanamaması nedeniyle, Ekspresyonist bir yaklaşımdan söz edilemez. Yapıda, dik açılı geometrilerin kütle oyunları dikkati çekmektedir. Kütle hareketi, bina köşesini odak alarak iç içe geçmiş ve yer yer yarılmış üç farklı düzlemde yer alan dikdörtgen prizmalar görünümündedir. Zeminden 7. kata kadar ön cephe ve yan cephedeki girişlerin bulunduğu girintiler en gerideki ilk düzlemde, 8-9. katlar köşedeki çıkıntının yanlara doğru devam ettiği ikinci düzlemde, 10-12. katlar ise zeminden devam eden diğer köşeler hizasında en ilerideki çıkıntının dikdörtgene tamamlandığı en dıştaki düzlemde yer almaktadır. Bina çatısında, parapet ve saçak çıkıntısı olmayıp, cam kaplı cephe bina üst sınırına kadar devam etmektedir. Cam cephe modülleri 150 x 150 cm boyutlarında karelerden oluşup, iki modül bir kat yüksekliği boyutundadır.

Söz konusu yapının tasarımında, geometrik bir şekil olan karenin modül olarak alınması, yapıdaki dik açıları algılamada ön plana çıkarmakta, ona tartışılmaz bir rasyonel nitelik kazandırmaktadır. Teras çatının tercih edilmesi de, kutu mimarisi etkisini güçlendirmektedir. Mimarlar, plastik kütle arayışına, fonksiyonun önünde yer vermişlerdir. Plastik etkiyi yaratabilmek uğruna, dükkan ve büro planlarında net geometrik mekanlar elde etmeyi ya da tüm katları bina sınırına dayayarak kat alanlarıyla birlikte rant artırmayı göz ardı etmişlerdir. Prizmanın keyfi olarak bozulması, yapıya tek defaya özgü özellik kazandırmaktadır. Arka cephe dışında, cephelerin tamamen cam ya da granit kaplı olması da içteki fonksiyonların ve taşıyıcı sistemin algılanmasına engel olmakta, binayı geometrik oyunlar yapan kapalı bir kutuya dönüştürmektedir. Bina rasyonel esaslara göre tasarlanırken, aynı zamanda tek defaya özgü bir niteliğe sahip olmaktadır. Bu nedenlerden dolayı sözü

edilen yapı, katı Rasyonalizm'den ayrılarak Bölüm 2.3.2.1'de açıklanan yumuşamış Rasyonalizm içinde yer alan bir yapı olarak tanımlanabilir.

5.4 Dış Ticaret Kompleksi

MİMARI: Emre Arolat
YAPIM YILI: 2000 (1. Etap)
KONUMU: Çobançeşme Mevkii Sanayi Cad. No: 2 Yenibosna
İŞLEVİ: Ofis
İŞVERENİ: İhracatçılar Birlikleri
ARSA ALANI: 200 000 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 47 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

1997 yılında açılan sınırlı bir yarışma sonucunda birincilik ödülü kazanan Emre Arolat'a ait bu proje, İhracatçılar Birlikleri'nin büroları, Dış Ticaret Müsteşarlığı, laboratuar, sosyal tesisler, kongre merkezi, beş yıldızlı otel ve alış-veriş merkezi gibi değişik birimlerden oluşan bir komplekstir. Etaplar halinde inşa edilmesi planlanan bu yapılardan, 1. etap "Ofisler Yapısı" Ağustos 2000 tarihinde tamamlanarak kullanıma açılmıştır. Kompleks, TEM otoyolu ile E-5 yolunun kesişme noktasında, Yenibosna mevkiinde yer almaktadır **(E. Arolat, 1999a, s.72)**. Çevre yollarından da algılanan kompleksin girişi ise, trafik yoğunluğu olmayan Sanayi Caddesi üzerindendir.

Sözü edilen kompleks, altı ana yapı kütlesinden oluşmaktadır. Bunlar, değişik İhracatçı Birlik'leri için gerçekleştirilmiş, çevre yoluna bakan üç ayrı yüksek blok ile giriş tarafında yer alan Dış Ticaret Müsteşarlığı, oditoryum ve mutfak bloklarıdır. Bu kütleler, iki kat yüksekliğindeki, ortak kullanımlı bir plaza ile zemin ve birinci katlarından birbirlerine bağlanmıştır. Komplekse ait kütleler, teras çatı ile örtülmüştür. Teras çatılar, cephe yüzeyi hizasında yükselerek devam eden parapet duvarlarıyla çevrelenmiştir. Her kütlenin teras çatısı farklı bir tasarımla ifade edilmiştir (şekil D.28). Vaziyet planında, hareketli ve simetriden kaçan bir yerleşim anlayışı ile karşılaşılmaktadır. Yerleşim alanı, geniş bir yay çizen ve kompleksin diğer ucunda sona eren otopark yolu ile ikiye ayrılmaktadır. Yolun bir tarafında yapılar diğer tarafında ise, yola paralel uzanan otopark alanı yer almaktadır. Komplekse, arkadlı bir yaya yoluyla, tek bir giriş kapısından girilmektedir (şekil D.29).

Komplekse giriş, rüzgarlık ve kontrol bölümlerinden geçilerek, plazanın sikülasyon alanı içine olmaktadır. Plazanın sirkülasyon alanı, bloklar doğrultusunda uzanan geniş ve boş bırakılmış bir mekan olup, ortak fonksiyon alanları, üzerinde yükselen kütlelerin izdüşümleri içinde yer almaktadır. Plaza ayrıca, seminer salonları, yemek salonları ve kafeteryalar, sanat galerisi, kütüphane, banka ve çeşitli satış ünitelerinin de çevresinde yer aldığı bir alan olarak düzenlenmiştir. Plaza cephesi, yay şeklindeki yola paralel olarak biçimlenirken, ızgara sisteminde dizilmiş kolonlar bina dışında da devam ederek taşıyıcı sistemi dışa yansıtmaktadırlar. Dış cephe malzemesi olarak metal ve yer yer doğal taş kaplamalar kullanılmış, teknolojik güneş kırıcı elemanlar ile güneşin zararlı etkileri en aza indirgenmeye çalışılmıştır. Cephelerde renk olarak, beyaz, yeşil, sarı ve gri renkleri tercih edilmiştir. Kompleksin cephelerinde genelde yatay çizgiler hakimdir. Bu yataylık, plaza katlarından dış mekana taşınan kolon düzeni ile ve dış ticaret müsteşarlığı bloğunun üzerinde yükseldiği iki kat yüksekliğindeki kolonların düşey çizgileriyle dengelenmektedir. Plazanın giriş tarafında, giriş kapısı ile mutfak bloğu arasında kalan yüzeyler, planda eğrisel otopark yoluna paralel olacak şekilde kırıklıklar yapılarak geriye doğru çekilmiştir. Üç bloğun zemin kattaki çevre yoluna bakan yüzeyleri de hareketlilik göstermektedir. Ortadaki blok 90 derecelik çıkıntılar oluştururken, yandaki bloklar eğrisel hatlarla farklılık oluşturmaktadır. Plaza içindeki düşey sirkülasyon, plaza alanının girişe yakın olan merkezi noktalarına yerleştirilen yürüyen merdivenlerle sağlandığı gibi, üç ofis bloğuna ait düşey sirkülasyon çekirdeklerinden de gerçekleşmektedir (şekil D.30). Plazanın üst katını oluşturan galeri katı, üç ofis bloğunun sınırları hizasında geri çekilerek, onları bağlayacak şekilde oluşturulmuştur (şekil D.31).

Cephelerde, komplekse giriş, plazanın cephe düzleminden öne doğru çıkıntı yapan ve plaza yüksekliğini biraz aşan şeffaf bir prizma kütle ile vurgulanmaktadır. Plaza cephelerinde, ortak bir tavırdan söz edilemez. Kolon ve kirişler arasındaki geniş kare şeffaf açıklıkların oluşturduğu cephelerin yanı sıra, tamamen şeffaf ya da dolu cephe yüzeyleri kullanılmıştır. Plazanın, eğrisel otoparka paralel şekillenen giriş cephesinin, iki kat yüksekliğindeki kolon dizisinin yer aldığı bölümü tamamen şeffaf bırakılırken, onun yan tarafında devam eden ve dışa doğru çıkıntı yapan yüzey, gri kaplama malzemesi ile kaplanmıştır. Bu duvar yüzeyi üzerinde kesik ince yatay çizgiler halinde devam eden açıklıklar bırakılmıştır. Böylelikle, plaza yüzeyinin şeffaflığı doluluk ile dengelenirken, diğer kütle cephelerinin yatay hatlarıyla uyum sağlanmaktadır (şekil D.32). Çevre yoluna bakan, blokların altında kalan cephelerdeki eğrisel dalgalı cepheler ise, tamamen şeffaf olarak ifade edilmiştir

(şekil D.33). Kompleksin kütleleri arasında kalan plazanın diğer cepheleri, kolon ve kirişler açıkta bırakılıp aralarında kalan kare yüzeyler şeffaf bırakılarak oluşturulmuştur. Plazanın teras çatısında ise, üç ofis bloğuna paralel olarak sıralanan 10 adet ışıklık yer almaktadır. Bu ışıklıklar kesik silindir formunda olup, üst yüzeyleri şeffaftır (şekil D.28).

Plazanın, çevre yollarına bakan tarafında yer alan ofis blokları, galeri katından itibaren üst katlara doğru özelleşmektedir. Yandaki iki blok, zemin kattan itibaren 7'şer kat, ortadaki ise 11 kattan oluşmaktadır. Bu blokların her biri, planda 30 x 30 metre boyutlarındadır. Ofis bloklarının ortalarında atriumlar yer almaktadır. Kare blokların merkezine yerleştirilen kare atriumlar dört tarafından koridor ile çevrelenmekte, ofisler, bu koridorlara açılmaktadır. Atriumların yarı saydam üst örtüleri sayesinde çalışma bölümleri gün ışığı almakta, aynı zamanda katlar arasında görsel ilişki sağlanmaktadır. Ofislerin atriuma bakan yüzeyleri, opak malzemeleri ile koridorlardan ayrılmaktadır. Her üç bloğun yan bloğa bakan tarafında çekirdek bulunmaktadır. Diğerlerine göre daha yüksek olan orta bloğun en üst katında da yöneticilerin ve misafirlerinin kullandıkları sosyal mekanlar yer almaktadır (şekil D.34).

Tüm ofis bloklarında cepheler, ana hatlarıyla simetrik bir düzen üzerine kurulmuştur. Cephe bölümlenmesi, kare planda eşit aralıklarla yerleştirilen dört sıra kolon arasındaki açıklıklar modül alınarak belirlenmiştir. Cepheler, düşeyde üç bölüme ayrılarak, iki modül genişliğindeki orta bölüm, birer modül genişliğindeki yan bölümlerden duvar kalınlığı kadar geri çekilmiştir (şekil D.35). Yanlarda çıkıntı yapan yüzeyler, yan cephelerde teras çatı parapeti hizasında, çevre yolları ve plazaya bakan ön ve arka cephelerde ise, yan bloklarda üst katta, orta blokta ise üst iki katta da devam ederek orta bölümü çerçevelemektedir. Bu bölüm, pencere düzeni ile malzeme kullanımı açısından da yan bölümlerden farklılaştırılmıştır ve tüm cephelerde çerçevelenmiş bir orta yüzey etkisi yaratmaktadır. Çerçeve etkisi oluşturan yan yüzeylerin pencere düzeni, Dış Ticaret Müsteşarlığı bloğu cephelerinin yatay pencere düzeniyle aynı karakterdedir. Oditoryum tarafındaki blokta yer alan üst kat pencereleri ile ortadaki bloğun onuncu kat pencereleri, çerçeve yüzeylerdeki pencere düzeni ile aynı yatay karakterde devam etmektedir. Ortadaki ve diğer yan bloktaki üst kat pencereleri ise, kare düzende yerleştirilmiştir. Bu iki bloğun son katlarında, bina köşelerine denk gelen kısımlar, iki yüzeyi açık olan ve köşelerinde kolonu bulunan balkonlar olarak bırakılmış, böylelikle bina kütlesinde boşluklar yaratılmıştır. Ortadaki bloğun teras kat seviyesinde, taşıyıcı kolonlar bir kat yüksekliğinde yükseltilerek ve kirişlerle bağlanarak, kendisinden

başka şeyi taşımayan bir strüktür oluşturulmuştur. Oluşturulan çerçeveler, yanlarda ikişer kare, orta bölümlerde ise ince yatay boşluklar bırakılarak, blokta kullanılan diğer cephe elemanının çizgileriyle uyumu sağlamaktadır. Çerçevenin ortasında kalan geri çekilmiş yüzeyler, ön ve arka cephelerde, yeşil rengin hakim olduğu şeffaf bir malzeme ile kaplanmıştır. Bu bölümlerin kayıt çizgileri yatay etkili olup, oditoryum cephesi kaplamalarının derz çizgileriyle uyum sağlamaktadır. Blokların çekirdeklerinin yer aldığı cephelerde orta bölüme, her katta ikişer adet bulunan küçük kare pencereler açılmıştır. Ofislerin yer aldığı dışa bakan yan cephelere de eşit aralıklı kare pencereler açılmış, kenarlarda yer alan pencere dizisi ise üst üste yerleştirilmiş küçük kare pencerelerden oluşturulmuştur. Orta bölüm, tüm yan cephelerde, gri kaplama malzemesiyle kaplanmıştır. Orta blok, ön ve arka cephelerinin tam ortasına denk gelen altıncı katında yapılan cephe düzenlemesiyle diğer iki bloktan farklılaştırılmıştır. Gri kaplamalı yüzey elemanı, binanın cephe yüzeyinden dışa doğru taşırılarak yatay çizgili boşluklar bırakılmıştır. Her üç bloğun çevre yollarına, iki bloğun da mutfak tarafına bakan cephelerinde, döşeme hizasında çıkma yapan beton güneş kırıcılar yer almaktadır. Her bloğun saçakları, farklı katlarda ve genişliklerde tasarlanan farklı düzenlerde ele alınmıştır. Yandaki iki bloğun çevre yollarına bakan cephelerinde, binaya dik ve düşey olarak birleşen, üzerinde katlar hizasında kare boşluklar bulunan ve kendisinden başka bir şeyi taşımayan bir çerçeve strüktür yer almaktadır. Bu strüktür, saçak seviyesini geçtikten sonra teras çatının parapet seviyesini de aşarak yatayda devam etmekte ve böylelikle binaya saplanmış etkisi yaratmaktadır. Aynı zamanda, yatayda devam eden saçaklar, gri renkteki bu strüktürü delip geçmektedir. Sözü edilen iki ofis bloğunun çevre yollarına bakan iki dış köşesinde sarı renkli kaplama kullanılarak sınırlayıcı bir etki yaratılmıştır (şekil D.36, D.37, D.38, D.39).

Üç ana ofis bloğundan yanlarda bulunan iki bloğun çatı tasarımları aynıdır. Her ikisinde de çekirdek bölümleri yükseltilmiş, kare atriumların üzerindeki ışıklığın çevresinde yükseltilen duvarlar eğik olarak kesilmiş, ışıklığın çevresinde kalan bölüm, yükselen çekirdek duvarının iki köşesinden başlayan dairesel şeffaf bir sınırla çevrilmiştir. Bu dairesel hatlar, elips formundaki oditoryum ile uyum sağlamaktadır. Dairenin strüktürünün bölümleri de, yine oditoryumun kaplama derzleri ve ofis bloklarının orta bölümlerinde yer alan şeffaf yüzeylerin kayıt bölmeleriyle dil birliği oluşturmaktadır. Ortadaki blokta, yükseltilen sirkülasyon kulesi ile ışıklığın üzerini çevreleyen eğik kesilmiş duvarlar aynı şekilde yer alırken, şeffaf dairesel duvar bulunmamaktadır. Parapet duvarları ise, bloğun cephelerinin pencere düzenine uygun boşluklar bırakılarak devam edip kat yüksekliği kadar

yükselmektedir. Böylelikle, kendisinden başka bir şeyi taşımayan bir çerçeve oluşturmaktadır şekil (D.28).

Giriş tarafında, plazaya bağlanan dış ticaret müsteşarlığı, oditoryum ve mutfak kütleleri yer almaktadır (şekil D.36). Dış ticaret müsteşarlığı, altı kat yüksekliğinde dikdörtgen planlı bir büro bloğu kütlesidir. Bu yapı, oditoryum ile giriş kapısı arasındadır ve ön cephede yer almaktadır. Bloğa giriş plazadan olmasına karşın, plaza ile herhangi bir görsel ya da mekansal bağlantısı yoktur. Girişin yapıldığı dikdörtgen planlı çekirdek kütlesi, zemin kattan itibaren altı kat yükselmektedir. Zemin katta, çekirdekten başka müsteşarlığa ait birim yer almamakta olup, üçer adetlik iki kolon sırasıyla bina izdüşümü zemin katta arsa üzerinde yansımaktadır. Bloğun birinci katı kare kesitli ilk kolon sırası hizasında son bulurken, ikinci kattan itibaren daire kesitli ikinci kolon sırası üzerinde de yapı yükselmektedir. Bloğun yola bakan ön cephesi, üst katlara çıkıldıkça düşeyde dışa doğru açılı bir yüzey oluşturmaktadır. Bu yüzden, plan, üst katlara çıkıldıkça ön cepheye doğru büyüdüğü görülmektedir. Dış ticaret müsteşarlığı kütlesinin ön kısmı, yerden iki kat yükseklikteki kolonlar üzerinde yükselmektedir. Kütlenin ön ve yan cephelerinde yatay bant pencereler kullanılmıştır. Çekirdeğin bulunduğu kısım kütlede yükseltilmiş ve dolu yüzeylerle ifade edilmiştir. Bu bölüm gri kaplama malzemesi, büroların yer aldığı kısım beyaz malzeme ile kaplanmıştır (şekil D.37). Dış ticaret müsteşarlığının teras çatısı, yarım silindir formunda, düz yüzeyi üste gelecek şekilde yatık duran ve öne doğru çıkma yapan bir elemanla sonlandırılmıştır (şekil D.28).

Giriş cephesi tarafında yer alan elips planlı oditoryum, iki kat yüksekliğindeki bir hacimden oluşmaktadır (şekil D.37). Oditoryuma, plazanın zemin katından girilmektedir. Giriş, elips planın ucu düz biçimde kesilmiş kenarından sağlanmaktadır. İkinci kat seviyesinde ise, plan elipse tamamlanmaktadır. Oditoryum, 280 kişilik bir kapasiteye sahiptir. Yapının çatısı da, planı yansıtarak, elips şeklinde gerçekleştirilmiştir. Oditoryumun cephesi tamamen sağır olup, yatay dikdörtgenlerden oluşan çizgilerin hakim olduğu metal malzeme ile giydirilmiştir. Çatı, yanlardan çıkma yapan plak şeklinde düz bir çatı olarak bitirilmiştir (şekil D.28).

Plazanın, giriş kapısının diğer tarafındaki giderek daralan ucu, kare planlı, tek katlı mutfak kütlesiyle sonlanmaktadır. Mutfak kütlesi aslında tek katlı olup, üzerinde iki kat yüksekliğinde, kendisinden başka şeyi taşımayan çerçeve strüktür yükselmektedir. Mutfağın yer aldığı zemin kat cepheleri dolu bırakılıp, sadece küçük kare pencereler açılmıştır. Galeri katı hizasında bulunan kattaki çerçeve strüktürlerin arasında kalan boşluklar cam yüzeylerle doldurularak kat etkisi yaratılmıştır. En üst

seviyede yer alan çerçevelerin açıklıkları ise boş bırakılmıştır. Gerçekte, iki üst kat izlenimi yaratan bu çerçeveler arasında döşeme bulunmamaktadır ve mutfaktan yükselen tesisatı gizlemektedir. Çerçeve, plazadaki kolon ve kirişlerin açığa vurulduğu cephelerle aynı karakter ve boyutlardadır. Çerçevenin üst kısmı ise tamamen açık olup, döşeme bulunmamaktadır. Mutfak kütlesinin cephesi gri kaplama malzemesiyle kaplanmıştır (şekil D.38). Mutfak, mutfak kütlesi ile ofis bloğu arasında kalan plaza alanı içinde yer alan, önündeki kafeteryaya hizmet vermektedir. Kafeteryanın planda çevre yollarına bakan tarafta yer alan eğrisel hatları, cephede dalgalı şeffaf yüzeylerle ifade edilmiştir (şekil D.32).

Genel olarak değerlendirildiğinde, Emre Arolat'ın gerçekleştirdiği bu komplekste, geometrik prizmaların hakim olduğu görülmektedir. Kare, dikdörtgen ve dairelerin kompozisyonunun, plan boyutunda olduğu kadar, cephe ve çatı düzenlemelerinde de esas alındığı dikkati çekmektedir. Geometrik esaslara göre düzenlenmesinden dolayı bu kompleks, rasyonel bir nitelik taşımaktadır. Ancak, bu rasyonalizm daha çok bölüm 3.1'de açıklanan Charles Jencks'in Geç Modernizm olarak adlandırdığı tutum içinde değerlendirilmelidir. Burada karşılaşılan tutum Geç Modernizm'in içinde yer alan Beyazlar veya New York Beşlisi olarak tanınan akımın anlayışı içine girmektedir (bkz. bölüm 2.3.2.2). Örneğin, sözü edilen komplekste yer alan dış ticaret müsteşarlığı binası, taşıdığı özellikler bakımından Le Corbusier mimarisinin izlerini taşımaktadır. Bu özellikler, kolonlar üzerinde yükseltilmiş yapı bloğu, yatay bant pencereler ve teras çatıda heykelsi tasarımlardır. Bu heykelsi tasarımlar, üç ofis bloğunun teras çatılarında da karşımıza çıkmaktadır. Mutfak bloğu ile ortada yer alan ofis bloğunun çatı bitişleri, kendisinden başka bir şeyi taşımayan strüktürlerden oluşmaktadır. Plazanın giriş cephesinde bulunan kolon dizisinin, taşıyıcı strüktürün devamı olarak dış mekana taşınması da strüktürel bir zorunluluk değil, bir mimari tavrın uygulamaya geçirilmesidir. Öte yandan, sözü edilen yapı kompleksinin bu tutumdan farkı, cephelerde beyaz renk dışında renk kullanılmasıdır. Ancak, New York Beşlisi'nin geç döneminde renk kullandığı dikkate alındığında, bu tutumun içine giren bir davranış biçimi olarak kabul edilebilir. Komplekste yer alan kütleler, kompozisyonları açısından asimetrik bir denge oluştururken – ki bu, modernist bir tutumdur, kütleler tek tek ele alındığında simetrinin hakim olduğu görülmektedir. Simetri, sadece, bazı ofis cephelerinde, cephelere takılan elemanlarla yer yer bozulmuştur. Ayrıca, ortadaki ofis bloğunun ön ve arka cephelerinin orta kısmında yer alan gri cephe elemanı, yan blokların çevre yollarına bakan cephelerini dikey olarak kesen boşluklu duvar strüktürleri, saçakları boydan boya çevreleyen metal profil elemanlar, blokların çatı formları gibi, görsel etki yaratmak isteyen, fakat hiçbir

işlev taşımayan uygulamalar da yer almaktadır. Böylelikle, geometrik elemanlardan oluşan bu yapı kompleksi, tek defaya özgü hale gelmektedir. Burada, yer yer Post-Modern, yer yer de Geç Modern'e göz kırpan, ancak genelde Rasyonalist elemanlardan hareket eden bir tasarım anlayışı ile karşılaşıldığı söylenebilir.

5.5 EGS Business Park Ofis Binaları ve Alışveriş Merkezi

MİMARI: Ova Tasarım Yapım Ltd. Şti (Yalçın Sağlıkova, Burak Sağlıkova)
YAPIM YILI: 1998-2000
KONUMU: Yeşilköy
İŞLEVİ: Ofis Binası ve Alışveriş Merkezi
İŞVERENİ: EGS
ARSA ALANI: 230 000 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 198 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

EGS Business Park, tasarımı baba-oğul mimarlar Yalçın ve Burak Sağlıkova'ya ait olan bir projedir. İçinde, fuar merkezi, sergi salonları, havaalanı oteli, kongre merkezi ve iş merkezleri bulunmaktadır. Sözü edilen yapı kompleksi, İstanbul Dünya Ticaret Merkezi'nin Yeşilköy'deki arazisinin ortasından geçen imar yolu ve metro hattının doğusunda kalan alanda yer almaktadır. Kompleks, arsayı ikiye bölen yola göre simetrik olan iki adet yapı grubundan oluşmaktadır. Yapı grupları, üçer adet ofis bloğu ile birer alışveriş merkezinden oluşmaktadır. Her yapı grubunun 5 adet girişi ile ofis bloklarının ve alışveriş merkezinin trafiği birbirinden izole edilmiştir (şekil D.40). Üçlü bloklar kaydırılarak, avlulu gruplar oluşturacak şekilde kümelenmiştir (şekil D.41). Yapı gruplarının çevresindeki alanlar, 4000 araç kapasiteli açık otopark ve yeşil alan olarak düzenlenmiştir **(Sağlıkova, Y., Sağlıkova, B., 2003, s.68)**.

Her yapı grubu, üç katlı alışveriş merkezinin üzerinde yükselen 16 katlı üçer adet ofis bloğundan oluşmaktadır. Blok yükseklikleri, havaalanı çevresindeki yapılaşmaya ilişkin ana kriterlerden olan +72.20 kotuyla sınırlanmıştır. Blokları üç kat yüksekliğinde bağlayan alışveriş blokları, ofis blokları arasındaki boşluklardan dairesel çıkıntılar oluşturarak taşmaktadır. Ofis blokları, 17. kata kadar haç formunda yükselmektedir. Bu katların 14. katından itibaren, haç formun adeta içinden çıkarak oluşumunu 17. katta tamamlayan ve 18., 19. katlarda devam eden kare planlar, yapı plastiğinin ana hatlarını oluşturmaktadır **(Sağlıkova, Y., Sağlıkova, B., 2003, s.68)**. Kareler, haç planın kollarıyla 45 derecelik açı

oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. 14. katta küçük boyutlarda olan kare planlar, 17. kata kadar kademeli olarak genişledikten sonra, son iki katta sabit boyutlara ulaşmaktadır. Bu kütle formu, haç formundaki prizmanın üzerine yerleştirilmiş basamaklı bir ters piramit görünümündedir (şekil D.42). Yapıda cephe malzemesi olarak kiremit, krem ve gri renkli taş kaplama, alüminyum kaplama, cam ve metal doğramalar kullanılmıştır.

İlk üç katı oluşturan alışveriş merkezinde, mağazalar, showroomlar ve sinemalar bulunmaktadır. Bu katlar arasındaki bağlantı, yürüyen merdivenlerle sağlanmaktadır. Ofislere ulaşım ise, alışveriş merkezi içindendir. Üçer adet ofis çekirdeği, kontrollü bir şekilde ofislere bağlanmaktadır (şekil D.43, D.44). Yüksek bloklar, demontable sistemlerle düzenlenmesi düşünülen boş büro alanlarından oluşmaktadır **(Sağlıkova, Y., Sağlıkova, B., 2003, s.69)**. Bu alanların merkezinde, sirkülasyon çekirdeği bulunmaktadır. Çekirdeğin içinde yer aldığı kabuk kare formunda olup, köşeleri 45 derecelik açılarla kırılmıştır (şekil D.45, D.46, D.47).

Yapı cephelerinde, kütle oyunlarıyla elde edilen hareketliliğin yanı sıra, malzeme ve renk oyunlarıyla motifler oluşturan bir düzenlemeye gidilmiştir. Alışveriş merkezinin yer aldığı kütlenin cepheleri, kiremit ve krem renkli kaplamalar sık yatay çizgiler oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. En üstte kalan krem rengi çizgi, diğerlerinden daha kalın tutularak, bitişi vurgulamaktadır. Yatay çizgiler, ofis bloklarının haç kollarının düşey hatlarıyla yer yer kesintiye uğramaktadır (şekil D.48). Yapı grubunun, beş adet giriş kapısı bulunmaktadır. Bina girişlerinin ikisi, yarım daire formunda çıkıntı yapan iki yüzeyden verilmiştir. Buralarda da, yatay çizgiler arasında düşey eleman olarak 7 adet sütun ve sütunların iki yanında düşey hatlı pencereler yer almaktadır. Daire kesitli sütunlar, alüminyum kaplıdır ve üst bölümlerinde sütun başlığını çağrıştıran daha geniş daire kesitli elemanlar yer almaktadır. Bu elemanlar, aydınlatma amacıyla kullanılmaktadır. Giriş kapısı, ortada bir sütunun açıkta kaldığı üç sütun arasından, geriye çekilerek verilmiştir. Giriş saçağı ise, metal bir strüktürün taşıdığı, yüzeye paralel şeffaf yatay bir elemandan oluşmaktadır. Sütunları bağlayan kiriş, kemerlerden oluşmaktadır. Burası, kiremit renkli malzeme ile kaplanmıştır (şekil D.49). Yapı gruplarının diğer üç girişi, avlu bölümünden verilmiştir. Her bloğun, avluya bakan köşelerinde birer giriş bulunmaktadır. Bu girişlerin, haç kollarının arasından 45 derecelik açıyla dışa taşan yüzeyleri, gri renkli malzeme ile kaplanmıştır. Kare formundaki avluyu, orta kısmı açık kalacak şekilde, üzeri saçaklı bir yürüme yolu çevrelemektedir. Saçak, binalardan kopuktur ve tek sıra kolon dizisi tarafından taşınmaktadır. Kolonlar, daire kesitlidir ve alüminyum kaplıdır. Saçak yüzeyleri, krem ve gri renkli yatay çizgili taşlarla kaplanmıştır. Kare çerçeveden

oluşan saçağın üç köşesi, giriş kapılarına denk gelmektedir. Diğer köşesi ise, ileri doğru devam ederek araçların yanaştığı cebin de üzerini örtmektedir. Bu köşe, kesik silindir formunda bir danışma kulübesi tarafından taşınmaktadır. Silindirin dış yüzeyi, alüminyum ve gri renkli taş ile kaplanmıştır (şekil D.50).

Ofis bloklarının tüm cepheleri, birbiriyle aynıdır. Bu cephelerde, yatay ve düşey çizgilerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Haç planlı katlardaki kolların ön yüzeyleri masif, kolların birbirine birleştiği yan yüzeyleri şeffaf olarak tasarlanmıştır. Masif yüzeyler, kenarlarda kiremit renkli taş, orta kısımda ise dik açılı olarak yukarıdan aşağıya doğru daralan krem rengi motiflerden oluşmaktadır. Orta kısımda, 7 kat boyunca, karelerden oluşan iki sıra pencere dizisi yer almaktadır. Şeffaf yan yüzeyler ise, köşelerdeki kolonların üstte kiriş olarak dönmesiyle çerçevelenmiştir. Bu çerçeve, kiremit rengi taş malzeme ile kaplıdır. Çerçeveyle ters piramidin arasında kalan cam yüzeyler, metal doğramaların düşey çizgileriyle bölünmüştür. Ters piramit ise, tamamen yatay çizgilerden oluşmaktadır. Basamaklı olarak üst katlara doğru genişleyen piramidin her katı, bir basamağı oluşturmaktadır. Cephede her kat, sürekli yatay bant pencereler ve aynı kalınlıktaki krem renkli cephe kaplamasıyla ifade edilmiştir. Böylelikle, siyah ve beyaz yatay çizgilerden oluşan ters piramit ortaya çıkmıştır. Kare planlı son iki kat da aynı karakterde devam etmektedir. Bu katların köşe kısımları, siyah granit kaplanarak, alt katlardaki haçın ön yüzeylerinde, piramidin başladığı kata dek uzatılmıştır. Böylece, haç kollarının ön cephelerinde, kare pencere dizilerinin üzerine yerleştirilmiş bir üçgen prizma oluşturulmuştur (şekil D.48).

Yapı grubunun çatıları, genelde teras çatı olarak tasarlanmıştır. Alışveriş merkezinin çatısı tamamen teras olup, duvar hizasında yükselen parapetlerle gizlenmiştir. Yarım dairelerin oluşturduğu kütlelerin çatısına, birer adet kubbe formunda şeffaf çatı feneri yerleştirilmiştir. Blokların çatıları ise, yanlarda teras bırakılarak, çekirdeğin üzerine gelen bölüm yükseltilmiştir. Bu bölümden yanlara doğru saçaklar uzatılmıştır. Kare formlu çekirdek kütlesinin çatısı ise, teras çatı olarak bırakılmıştır (şekil D.41).

Sözü edilen yapı grubunun planları incelendiğinde, kareler, yarım daireler, 45 derecelik döndürmeler ve köşe kırmalardan oluşan bir geometrik düzenleme anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Cephelerde birbirine dik açılarla oluşturulan yatay ve düşey çizgiler, kare pencereler bu anlayışı sürdürmektedir. Kütleleri oluşturmada kullanılan haç planlı prizma üzerinde yükselen ters piramit, geometrik düzeni üçüncü boyuta taşıyan bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Silindir

formundaki danışma kulübesi, üst katların köşelerindeki üçgen piramitler de tasarımın geometri yoluyla ifadesini vurgulamaktadır. Bu nedenlerden dolayı, yapının, rasyonel ilkeler esas alınarak tasarlandığı söylenebilir.

Diğer yandan, yapı grubunda tarihi çağrışım yapan elemanlar da kullanılmıştır. Yarım daire formlu girişlerde yer alan sütunlar, sütunlar arasındaki kemerler, yarım daire formun çatısındaki cam kubbe, diğer girişlerdeki sütunlu, arkadlı yürüme yolları, tarihten gelen, Eski Roma'ya ait elemanların yorumlanarak kullanılmasıdır. Alışveriş merkezi cephelerinde iki renkten oluşturulan yatay çizgiler, Bizans duvar örgülerini anımsatmaktadır. Eşit kollardan oluşan haç formu da bu anlamda düşünülebilir. Basamaklı ters piramit ise, Eski Mısır'ı çağrıştırdığı gibi, yatay bant pencereleriyle Modern mimariyi de temsil edebilir. Burada, piramidin ters olarak yerleştirilmesinde, bir temsil ve alay söz konusudur. Ayrıca, cephelerde bir çok farklı renklerden oluşan malzeme, farklı geometrik formlarla birlikte kullanılmış, hareketli ve renkli cepheler elde edilmiştir. Tüm bu özellikler göze alındığında, Bölüm 3.5.1'de açıklanan uluslararası Post-Modernizm'in formel davranışı içinde olduğu izlenimi vermektedir.

5.6 Ser Plaza

MİMARI: TAGO Mimarlık (Tatsuya Yamamoto, Gökhan Aktan Altuğ)
YAPIM YILI: 1995 - 98
KONUMU: Basın Ekspres Yolu, Yenibosna
İŞLEVİ: Büro ve Sergileme Salonu
İŞVERENİ: Eresinler Otomotiv A.Ş.
ARSA ALANI: 7 528 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 15 039 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Türkiye'de yaşayan Japon mimar Tatsuya Yamamoto ile Gökhan Aktan Altuğ tarafından tasarlanan Ser Plaza, Yenibosna'da bulunmaktadır. Yapı, oto showroom ve servis istasyonu ile ofis bölümü olarak işlevlendirilmiştir. Basın Ekspres Yolu'ndan ulaşılan yapı, esas olarak trafik yoğunluğu olan TEM Otoyolu'ndan algılanmaktadır. Arsa, TEM Otoyolu yönüne doğru azalan bir eğime sahiptir. Yapı Basın Ekspres Yolu'na dayalıdır. Yan cephelerine paralel olarak inen yollarla, otoyol tarafında yer alan açık otoparka giriş ve çıkış sağlanmaktadır. Yapının tasarımında adı geçen mimarlar, ikinci kat bodrum inşaatı bitmiş durumda iken tasarımı

devralmışlardır. Bu nedenle, çekirdeğe müdahale olanağına sahip olmamışlar, tasarımı var olan bina sınırları üzerinde geliştirmişlerdir **(Yamamoto, Altuğ, 1999b, s.86)**.

Yapının kütlesi, küp ile üst kısmı kesik bir tonozun iç içe geçmesiyle oluşturulmuştur (şekil D.51). Küpe ait yüzeyler, yapının ön ve arka cephelerinde çıkıntı yapmaktadır ve otoyol cephesinde, Basın Ekspres Yolu tarafına göre daha geniştir. Tonozun metal, diğer yüzeylerin ise cam malzemeyle ifade edilmesi, farklı geometrileri daha güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. Tonozun metal plaklarıyla cam yüzeyleri oluşturan tabakalar aynı boyutlardadır ve ½ oranını sağlayacak şekilde boyutlandırılmıştır. Söz konusu yapının mimarları, cam küp ile metal tonoz kütlelerin kompozisyonunda, hareketin fotoğrafik imgelerde olduğu gibi dondurulduğunu, doğası gereği bitmiş ve durağan nitelikte olan binaya da kinetik bir özellik kattığını belirtmektedirler. Ayrıca, renk, malzeme, oran gibi öğelerde sadelik ve basitliği yakalama çabası içinde olduklarını ve binanın net biçimde anlaşılır olmasını dile getirmektedirler **(Yamamoto, Altuğ, 2000, s.98)**.

Ser Plaza, biri asma kat olmak üzere yedi kat ve üç bodrum kattan oluşmaktadır. Eğimden dolayı Basın Ekspres Yolu'na beş, otoyola yedi kat bakmaktadır (şekil D.52). Bodrum katların taban alanı, normal katların alanından daha fazladır (şekil D.53, D.54). Üç bodrum katın en altta olanı, bodrum kat alanının yarısı kadardır. Plan şeması, arsa sınırlarına uygun olarak, dik açılı yamuk şeklindedir. Yamuğun uzun kenarları yan cepheleri oluştururken, en dar kenarı Basın Ekspres Yolu'na bakmaktadır. Plan şeması, her iki yola ayrı ayrı bakacak şekilde, duvarla iki bölüme ayrılmıştır. Basın Ekspres Yolu'na bakan bölümde büro, otoyol tarafında ise showroom yer almaktadır. Her iki yol tarafından giriş verilmiştir. Ayrıca, iki giriş katı arasında kalan katın yan cephesinden her iki bölüm için iki ayrı giriş verilmiştir. Bu kat, giriş katı ya da showroom asma katı olarak belirtilmiştir.

Giriş katında, yan cephe duvarının orta bölümü, dışa doğru dairesel olarak çıkıntı yapmaktadır. Bu çıkıntının iki yanında, iki bölüm için ayrı giriş kapıları yer almaktadır. Her iki bölümde de, giriş kapısı ile yanında yer alan asansörlerin önünde dikdörtgen giriş holleri oluşturulmuştur. Girişlerin diğer yanlarında ise, dış duvara bitişik olarak çekirdekler yerleştirilmiştir. Giriş katının büro bölümünde, bir dükkan yer almaktadır. Dükkan döşemesinde, alt katı görülebilen dikdörtgen bir galeri boşluğu oluşturulmuştur. Dükkan, bu katından alt kata dairesel bir merdivenle bağlanmaktadır. Bu merdiven, dairesel duvara teğet olarak değmektedir. Giriş katının showroom bölümünde ise, otoyol cephesi boyunca geriye çekilerek

oluşturulan bir asma kat yer almaktadır. Burası, showroom üst katını oluşturmaktadır. Burada, pazarlama, satın alma, muhasebe, yönetim kurulu başkanı odası bulunmaktadır (şekil D.55). Asma kattan showrooma, yarım daire şeklinde bir merdivenle inilmektedir. Burada, showroomun yanı sıra, müşteri sorumlusu, toplantı, genel müdür ve yedek parça odaları bulunmaktadır (şekil D.56).

Basın Ekspres Yolu ile bağlantılı olan zemin kat, giriş kat ile aynı bina dış sınırlarına sahiptir. Showroom ve büro kısımlarını ayıran bölme duvarının iki yanında, diğer yan cepheye paralel inen yangın merdivenleri yer almaktadır. Her iki bölümdeki geriye kalan alanlar, açık büro olarak tasarlanmıştır. Zemin katın büro bölümü, merdiven ve rampalarla Basın Ekspres Yolu'na bağlanmıştır. Ortadaki giriş bölümü yanlara göre geri çekilerek iki dairesel kolon açıkta bırakılmıştır. Bu katın showroom bölümü tarafında da, otoyola bakan cephenin orta bölümü, üç dairesel kolon açıkta kalacak şekilde geri çekilmiştir.

Üst katlar da, zemin katta olduğu gibi birbirinden bağımsız açık büro katları olarak düzenlenmiştir. Bu katların zemin kattan farkı, yan giriş cephesindeki dairesel çıkıntının devam ettirilmeyerek, kolonlar hizasında düz duvar olarak tasarlanmasıdır (şekil D.57). Bodrum katlarda ise, showrooma ait oto servis mekanları bulunmaktadır (şekil D.53). Binanın çatısı teras çatı olarak çözülmüş ve yeşil bitkilerin yer aldığı bir çatı bahçesi oluşturulmuştur.

Yapının Basın Ekspres Yolu tarafından girişinin bulunduğu ön cephesinde, üç yönden de yaklaşımı sağlayan basamaklar, giriş kapısına ulaşmaktadır. Yapıya bitişik ve paralel olarak iki yönden çıkan rampalar platforma ulaşmaktadır. Rampaların ön tarafında, giriş platformu yüksekliğinde sürdürülen duvarlarla, giriş basamakları gerisinde ikinci bir düzlem oluşmaktadır. Taş kaplama bu duvar üzerine, eşit aralıklarla kare motifler yerleştirilmiştir. Geriye çekilen giriş kapısı, açıkta duran iki dairesel kolonun tam ortasında yer almaktadır. Tonozun eğik yüzeyinden dışa doğru çıkıntı yapan cam küp ise, bu kolonların üzerinden başlayıp, geriye çekilen giriş genişliğinde yükseltilerek zeminden kopartılmıştır. Metal tonoz parçası üzerinde, cam yüzeyli dörder daireden oluşan gruplar bu küpü çerçeveleyecek şekilde dizilmişlerdir (şekil D.58). Otoparka bakan diğer cephe de ön cepheyle aynı karakterdedir. Bu cephenin ön cepheden farkı, cam küpün altında açıkta üç dairesel kolon yer alması ve kolonların daha yüksek olmasıdır. Kolonlar, ilk kat hizasından yatay bir kiriş ile kesintiye uğramaktadır. Cam küp, ön cephedeki küp ile aynı katta başlamaktadır. Bu cephe, düzensiz açılı plandan dolayı, arka cepheye

göre daha geniştir (şekil D.59). Her iki cephede de küpün iki yanında kalan metal tonoz yüzeyler boyut açısından simetrik değildir.

Yan cepheler, iki farklı karakterde tasarlanmıştır. Girişlerin yer aldığı yan cephede, dik açılı olmayan ve eğrisel hatlar hakimken, dik açılı olan yan cephe dik açılı hatlardan oluşmaktadır. Yapının girişlerinin bulunduğu yan cephesi, iki kenardaki tonozlar arasında kalan yüzey boyunca cam kaplamadır. Büro kısmının giriş katı ile diğer kısmın showroom katı seviyesi metal malzeme ile kaplanmış, iki tarafa da ikişer daireden oluşan cam yüzeyler simetrik olarak konmuştur. Cephenin tam ortasında yer alan iki kat yüksekliğindeki geniş yarıkta, dairesel çıkıntı yapan duvar yüzeyi ve giriş kapıları yer almaktadır. Giriş kapıları cam yüzeylerden oluşmaktadır. Dairesel yüzey ise metal kaplıdır. Bu yüzeyin üzerine eşit aralıklarla alt katta daire, üst katta ise dikdörtgen pencereler açılmıştır. En üstteki teras katın üç parçadan oluşan duvarları da metal kaplamadır (şekil D.60). Diğer yan cephe ise sıva kaplı olup, üzerine yatay düzende pencereler açılmıştır. Yangın merdivenlerinin yer aldığı bölüm ise, dikdörtgen prizma formunda bir çıkıntı yaparak tüm katlar boyunca yükselmektedir. Bu bölüm, cam kaplanarak sıva yüzeylerden ayrıştırılmıştır (şekil D.51).

Söz konusu yapı, plan ölçeğinde arsa formundan kaynaklanan düzensiz hatlara sahip olsa da, tasarımda dik açılar ile dairesel çizgiler kullanıldığı görülmektedir. Bu yaklaşım, yapının üçüncü boyutunda özellikle vurgulanmaktadır. Gerçekten de, yarım silindir formunda üstü kesik tonoz ile küpün farklı malzemelerin de yardımıyla vurgulanmasıyla, mimarlığın geometri yoluyla ifade edilmesine farklı bir yorum getirilmiştir. Geometrik düzen, cephe elemanlarında kullanılan dikdörtgen, daire, kare gibi formlarla tüm binanın ortak dili olarak yansımaktadır. Yapıda, tümü rasyonel olan elemanların bir araya getirilerek farklı ve tek defaya özgü bir bina formu yaratıldığı görülmektedir. Mimarlarının bu binaya yaklaşımı, Bölüm 2.3.2.1'de açıklanan ve Geç Modern tavırlar içinde yer alan yumuşamış Rasyonalizm olarak tanımlanabilir.

5.7 Fatih Hükümet Konağı

MİMARI: Hasan Özbay, Tamer Başbuğ
YAPIM YILI: 1991-1999
KONUMU: Adnan Menderes Bulvarı (Vatan Cad.) / Fatih
İŞLEVİ: Hükümet Dairesi, Adliye, Emniyet
İŞVERENİ: TC Bayındırlık ve İskan Bakanlığı Yapı İşleri Genel Müdürlüğü
ARSA ALANI: 6 000 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 16 075 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Tasarımı, Ankaralı mimarlar Hasan Özbay ve Tamer Başbuğ'a ait olan Fatih Hükümet Konağı, 1988-89 yıllarında projelendirilmiş, yapımı ise 1999 yılında tamamlanmıştır. Söz konusu yapı, Adnan Menderes Bulvarı ile ona paralel Adembaba Sokağı arasında kalan dikdörtgen bir arsa üzerindedir. Yapı, ayrık nizamda ve kendi yüksekliğini aşmayan yapıların yer aldığı bir bölgede bulunmaktadır. Adnan Menderes Bulvarı üzerinde genellikle resmi yapılar yer alırken, yapının arka tarafındaki bölge, 4-5 katlı bitişik nizam konutların bulunduğu yapı adalarından oluşmaktadır. Yapının üzerinde yer aldığı arsa, yola dik olarak hafif bir eğime sahiptir. Yapı, arsanın bir yanına doğru çekilerek bina ana girişi diğer yan cepheden verilmiş, burada bir meydan oluşturulmuştur (şekil D.61). Meydana her iki yoldan da yaya girişi sağlanmaktadır. Arsanın meydan tarafı, diğer tarafa göre düşük kottadır. Meydan, iki farklı kottan oluşmaktadır. Meydanın sokak tarafındaki köşede oluşturulan dikdörtgen platform meydana göre yükseltilerek köprü şeklinde bir merdivenle binaya bağlanmaktadır. Binanın diğer tarafında ise açık otopark yer almaktadır (şekil D.62).

Yapı, 7 kat ve 2 bodrum kattan oluşmaktadır. Yapının kütlesi, kare bir atriumun çevresini saran iki "L" bloktan oluşmaktadır. Atrium, 4 kat yüksekliğindedir. "L" blokların bir araya gelmesiyle, kare oranlarında plan şemasına sahip, prizma formunda bir kütle ortaya çıkmıştır. Prizmayı oluşturan "L" blokların birbirine bağlandığı mafsal noktaları, kollara göre girintiler oluşturmaktadır. Cephe malzemesi olarak, brüt beton, bordo renkli granit, açık kiremit rengi Ünye taşı, metal doğramalar ve çatıda polikarbonat levhalar kullanılmıştır **(Özbay, Başbuğ, 2000, 148)**.

Söz konusu yapıda, Adnan Menderes Bulvarı'na bakan blokta adliye yer alırken, diğer blok hükümet konağı olarak tasarlanmıştır. Hükümet konağının en alt katı emniyet, diğer katlar hükümet ve kaymakamlık birimlerinden oluşmaktadır (şekil

D.62, D.63, D.64). Bu bloğun en üst katında ise yemekhane yer almaktadır (şekil D.65). Meydanın üst kotta yer alan platformunun altında yer alan bodrum ile ikinci bodrum kat, kapalı otopark olarak tasarlanmıştır. Yapının, biri ortak ana giriş, diğerleri hükümet konağı, emniyet ve tutuklu girişleri olmak üzere, dört girişi bulunmaktadır. Ana giriş ile hükümet konağı girişi meydana bakan cepheden, emniyet ve tutuklu girişleri ise, açık otoparkın bulunduğu cepheden verilmiştir (şekil D.63). Ana giriş, hükümet konağı girişine göre alt, diğer girişlere göre üst kottadır.

Ana giriş katında, "L" kolların ortasında oluşturulan kare formundaki atriumun tam ortasında, kare kesitli kolonlar üzerinde yükselen bir toplantı salonu yer almaktadır. Bu salon, atriumdan küçük boyutlarda ve kare planlıdır. Toplantı salonunu, kolonlarla beraber iki kat yüksekliğindedir (şekil D.62, D.64). Toplantı salonunun çevresinde kalan alanın üstü, atriumun dördüncü katından toplantı salonuna doğru eğimli çatı ile örtülmüştür. Çatı örtüsü, polikarbonat levhalardan oluşmakta, böylelikle çatı ışığı ortak atrium mekanına iletilmektedir (şekil D.66). Planlarda "L" kollar, dış köşelerinde çekirdeklerin bulunduğu koridorlu sistemden oluşmaktadır. Çekirdeğin bulunduğu kol diğerinden geriye doğru çekilmiş, ayrıca "L" birimler geçitlerle birleştirilmiştir. Böylelikle, birimlerin plan ve kütle olarak okunması sağlanabilmektedir. Ayrıca, adliye bloğunun bir köşesi, giriş kapısına doğru 45 derece kırılarak girişi vurgulaması sağlanmıştır (şekil D.67).

Cephelerde, "L" kolları oluşturan yüzeylerle, bu yüzeylere göre girintide kalan yüzeylerin cepheleri birbirinden farklı, fakat birbiriyle bütünlük oluşturarak tasarlanmıştır. Tüm cephelerin düşeyde ve yatayda bölümlere ayrıldığı görülmektedir. Bu cepheler, yatayda üç bölüme ayrılmıştır. Bölümler, farklı malzemeler ve farklı pencere düzenleri ile oluşturulmuştur. Alt ve orta bölümlerde, brüt betondan oluşan bir ızgara sistemi bulunmaktadır. Bu ızgara sistemin alt bölümünde, zemin katlarda kare pencereler, birinci katlarda ise, kolonlar arasındaki iki kare pencerenin birleştirilmesiyle oluşan yatay bant pencereler bulunmaktadır. Orta bölümde yer alan dört kat ise, brüt beton kolonlar ile iki katta bir geçen kirişlerin oluşturduğu bir grid sistem üzerine kuruludur. Burada, farklı malzemeler ve cephe yüzeylerinde farklı düzlemler oluşturularak bir katmanlaşma etkisi yaratılmıştır. En alt tabakada kiremit rengi taş kaplama, ikincide bordo renkli granit kaplama, en üstteki katmanda ise brüt beton kullanılmıştır. Gridler, aralarında kare açıklıklar oluşturmaktadır ve malzeme sürekliliği açısından alt bölümün devamı niteliğindedir. Böylelikle, farklı renklerdeki malzemelerin, üçüncü boyutta farklı yüzeyler oluşturarak iç içe geçen iki grid oluşturması aracılığıyla, bir görsel yanılsama etkisi yaratılmaktadır. Gridlerin kesişmeleriyle aralarında kalan kare açıklıklarda,

pencereleri yer almaktadır. Cephelerin üst bölümü de kiremit rengi taş kaplıdır ve aynı malzemeyle kaplı diğer yüzeylerle bütünleşerek adeta cephenin fonunu oluşturmaktadır. Son katı oluşturan bu bölümün giriş cephesi dışındaki cephelerinin tümünde, diğerleriyle aynı büyüklükteki kare pencereler dizilmiştir. Cephelerdeki kare pencerelerin tümü, kare bölmeler oluşturacak şekilde bölünmüştür (şekil D.68).

"L" kolların girintide kalan yüzeyleri, çekirdeklerin yer aldığı yüzeylerdir. Buralarda, bina köşesindeki kolondan merdivene kadar olan kısımda, brüt beton kirişler tüm katlarda devam ettirilmiş, taşıyıcı dışındaki sağır yüzeyler kiremit rengi taş ile kaplanmıştır. Merdiven sahanlığı ise, üçgen prizma formunda dışarı doğru taşırılarak vurgulanmıştır. Bu prizma, kırmızı metal doğramalı cam yüzeylerden oluşmaktadır ve cepheye düşey bir eleman olarak yansımaktadır (şekil D.68, D.69, D.70).

Yapının giriş cephesi, diğerleriyle aynı karakterde olmasına karşın, düzenlenmesinde bazı farklılıklar bulunmaktadır. Bu cephede, alt bölümde yer alan bant pencereler, bir yerine, iki kat yüksekliğinde tutulmuştur. Bu iki kat, brüt beton grid sistem içinde yer almaktadır. Burada, ikinci katmanı oluşturan bordo granit kaplı tabaka, bant pencerelerin arasında, kiriş ve parapet birleştirilerek elde edilen yatay bir hat oluşturmaktadır. Bu yatay hat, ortada yer alan iki gridin içinden üçgen saçaklar oluşturarak kaymakamlık girişini vurgulamaktadır. Giriş cephesinde, yapının diğer üç cephesinde dört kat yüksekliğinde olan orta bölüm ile tek kat olan üst bölüm, ikişer kat yüksekliğinde alınmıştır. İç içe geçen giridlerin oluşturduğu orta bölüm, diğerleriyle aynı karakterdedir. Üst bölümde ise, karelerden oluşan pencere dizisi diğer cephelerde olduğu gibi yer alırken, en üst katta farklı bir düzen oluşturulmuştur. Bu kısımda, personel yemekhanesi bulunmaktadır. Alt katların kare pencereleri hizasında devam eden pencereler, düşey hatlı dikdörtgenlere dönüşmekte ve 45 derecelik açı yaparak çatıya doğru kırılmaktadır. Pencereler arasındaki dolu yüzeyler ise şeffaf yüzeylerin en üst noktasına kadar devam etmektedir. Açılı duran şeffaf yüzeyler arasındaki dik açılı dolu yüzeyler, yapının üst kısmında dilimlenmiş cephe etkisi yaratmaktadır. Aynı cephede yer alan yapının ana girişi, "L" kolların eklemlendiği bölümden verilmiştir. Bu bölüm, "L" kollara göre daha geride ve bir kat alçaktır. Giriş kapısının olduğu kısım, daha da içeri çekilerek vurgulanmıştır. Burası, üç kat yüksekliğinde tutulmuştur ve tümü cam yüzeylerden oluşmaktadır. Üstte yer alan iki kat, yatay bant pencereler ile aralarındaki bordo granit kaplı yatay yüzeylerden oluşmaktadır. Bu yataylık, yandaki grid sistemin brüt beton üst kirişinin devamı ile sürdürülürken, kirişten aşağı, açığa inen kolon ile kesintiye uğramaktadır. Kirişin üzerindeki son katta ise, kiremit rengi taş kaplı yüzey üzerinde kare pencereler dizisi yer almaktadır. Giriş bölümünün diğer tarafındaki

kolun yan yüzeyi, girişe doğru 45 derecelik açıyla kırılarak yönlendirme yapılmıştır. Bu yüzey, tamamen dolu olup, son kata kadar brüt beton, son katta ise kiremit rengi taş kaplama malzemesinden oluşmaktadır. Yapının çatısı ise, teras çatı olarak tasarlanmıştır (şekil D.67).

Söz konusu yapı, plan ve cephe olarak incelendiğinde, dik açıların hakimiyeti göze çarpmaktadır. Dik açılar, özellikle cephelerde oluşturulan grid sistemde belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır. Ayrıca, cephelerde merdiven sahanlıklarını oluşturan üçgen prizmalar ile hükümet binası girişini vurgulayan üçgen çıkmalar kullanılarak dik açılı sistem içinde hareket yaratılmıştır. Farklılık yaratan bir diğer yüzey olan ana giriş kapısı yanındaki, köşesi 45 derece kırılmış olan bina duvarıdır. Burada da, gönye açısı olduğu için geometriden sapma söz konusu değildir. Tüm bunlar, mimari tasarımın geometri yoluyla ifadesini yansıtmaktadır. Bunlardan dolayı, yapının rasyonel ilkelere göre tasarlandığı görülmektedir.

Öte yandan, farklı renk ve malzemelerle kütle hareketlerinin, yapının strüktürünü ve fonksiyonunu dışa yansıttığı görülmektedir. Yapının kolon ve kiriş sistemi açık renk malzeme ile ifade edilerek, strüktür vurgulanmıştır. "L" kolların kaydırılması ve geçitlerle bağlanması, yapıda farklı fonksiyonların varlığını dışa yansıtmaktadır. Cephelerde üçgen prizma formunda çıkıntı yapan cam yüzeylerin gerisinde, merdiven sahanlıklarının olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, üst katta yer alan personel yemekhanesi cephede farklı karakterde vurgulanarak, diğerlerinden farklı bir fonksiyonun varlığını işaret emektedir. Tüm bu özellikler, Bölüm 3.3'de açıklanan Brütalizm akımının tasarım anlayışını yansıtmaktadır. Bu nedenlerden dolayı söz konusu yapı, Rasyonel ve Brütalist olarak tanımlanabilir.

5.8 Osmanlı Bankası

MİMARI: Ertem Ertunga (Kaba yapı aşamasına kadar ilk proje), Reşit Soley (Yeniden kullanım projesi ve dekorasyon)
KONUMU: Büyükdere Caddesi, Maslak
İŞLEVİ: Yönetim ve servis
YAPIM YILI: 1989 (E. Ertunga), 1996 (R. Soley)
İŞVEREN: Osmanlı Bankası, Doğuş Grubu
ARSA ALANI: 3 797 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 38 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Maslak'ta konumlanan bu yapının ilk tasarımı, Ertem Ertunga tarafından Alarko için yapılmıştır. Yapı, henüz kaba inşaat aşamasındayken Osmanlı Bankası tarafından satın alınmış, daha sonra Doğuş Grubu'na geçmiştir. 2001 yılından sonra ise, yapının mal sahibi OYAK olmuştur. Reşit Soley tarafından yapılan ikinci tasarımda, taşıyıcı sistemi tamamlanmış olan binanın sirkülasyon elemanları ve teknik donanımları yeniden tasarlanarak, yapı kütlesi ve kurum kimliği verileriyle dış cephesi yeniden tasarlanmıştır. Aynen benimsenen mevcut taşıyıcı aks sistemi, iç ve dış cephelere veri oluşturmuştur **(Soley, 2000, s.116)**. Sözü edilen yapı, Büyükdere Caddesi ile ona paralel olan Ayazağa Köyü Yolu arasında, iki yanında ayrık nizam çok katlı yapıların bulunduğu bir arsa üzerinde yer almaktadır. Arsada, Büyükdere Caddesi'ne doğru azalan bir eğim söz konusudur. Yapı, arsanın büyük bölümünü kaplamaktadır. Bina alanına giriş, Ayazağa Köyü Yolu'ndan verilmiştir. Binanın girişinin bulunduğu ön kısımda, araçların yanaşması için bir alan düzenlenmiştir. Arsanın bir tarafında, bodrum kattaki otoparka inen bir rampa bulunmaktadır. Diğer tarafta ise, eğime uygun olarak inen basamaklarla, giriş kodunun altındaki katın girişine ulaşılmaktadır (şekil D.71).

Yapı, giriş koduna göre 12, Büyükdere Caddesi tarafında ise 13 katlıdır. Ayrıca, 5 bodrum katı bulunmaktadır (şekil D.72). Yapının kütlesi, iç içe girmiş iki prizmadan oluşmaktadır. Bu prizmaların biri tamamen şeffaf, diğeri daha dolu yüzeylerden oluşmaktadır. Şeffaf kütle, kare prizmaya yakın oranlardadır ve üst katlara çıkıldıkça, kenarlarından dışa doğru az bir açıyla genişleyerek, 90 dereceden sapmaktadır. Kütlenin yan cephesi ise, hafif bir dışbükey eğriselliğe sahiptir. Dolu olan kütle ise, uzun kenarı yollara dik olan bir dikdörtgenler prizması formundadır. Şeffaf kütle, uzun kenarının tam ortasından dolu olan kütleye birleşmektedir. Binanın zemin katı ile altında yer alan konferans katı, şeffaf kütlenin ön ve yan cephelerinde, diğer kütle ile aynı hizaya gelecek şekilde dışa taşırılmıştır. Yapının düşey sirkülasyon çekirdeklerinin bulunduğu ortada yer alan dikdörtgen kısım ise, her iki kütleye göre yükseltilerek üçüncü boyutta vurgulanmıştır (şekil D.73). Cephe malzemesi olarak, cam, taş kaplama malzemesi ve metal doğramalar kullanılmıştır.

Söz konusu yapının planları incelendiğinde, dışarıdan iki farklı kütle olarak okunmasına karşın, iç tasarımlarda böyle bir ayrışmaya baş vurulmadığı görülmektedir. Zemin kat planında, birisi banka şubesine, diğeri ise ofis bölümlerine olmak üzere iki ayrı kapıdan giriş sağlanmaktadır. Banka şubesi, diğer katlarla bağlantılı olmayıp, bağımsız olarak işlemektedir. Burada, şube ve bekleme bölümlerinin yanı sıra, arka ofis, müdür, toplantı ve servis odaları yer almaktadır. Ofis bölümünde ise, giriş salonlarıyla birlikte, üst ve alt katlarla bağlantıyı sağlayan

düşey sirkülasyon elemanlarının bulunduğu çekirdekler yerleştirilmiştir. Burada, zeminde bina ana kütlesinden çıkıntı yapan "L" şeklindeki hol ile kütle hizasında yer alan bölüm, cam bölmelerle birbirinden ayrılmıştır. Sirkülasyon kabuklarının bulunduğu salona, güvenlik noktasından geçilerek girilebilmektedir (şekil D.74). Giriş katının altında yer alan konferans katı, giriş katıyla aynı plan sınırlarına sahiptir. Bu katta, 220 kişilik bir konferans salonu ile 270 kişilik bir kafeterya yer almaktadır. Ayrıca, konferans salonu önündeki fuaye ile bağlantılı bir kafe mekanı da bulunmaktadır. Konferans salonu ile kafe, ana kütleye eklenerek genişletilmiş alanın sınırları içindedir. Bu kata, yan cephenin düşük kotta olan noktasından da dışarıdan giriş verilmiştir (şekil D.75). Normal kat planlarında, ortada yer alan sirkülasyon çekirdeğinin çevresinde kalan alanlar açık ofis olarak tasarlanmıştır. Bunun dışında, her katta müdür ve toplantı odaları bulunmaktadır (şekil D.76). Yapının son iki katı ise, yönetime ayrılmıştır **(Soley, 2000, s.116)**.

Cephelerde, kurum kimliğini tanımlayan yeşil ve sarı renkler kullanılmıştır. Cam yüzeyler yeşil, dolu yüzeyler ise sarı ile ifade edilmiştir. Tamamen cam yüzeylerden oluşan kütlenin zemin katında, diğer kütle hizasından başlayarak dışa taşırılan ve "L" formunda yan cepheye devam eden bölümü, üst ve köşe bölümlerinde oluşturulan kalın masif yüzeylerle, geniş cam yüzeyleri çerçevelemektedir. Böylelikle, yapının girişi gerek kütle, gerekse cephe karakteri açısından farklılaştırılarak vurgulanmaktadır. Şeffaf kütlenin girişin üstünde yer alan kat cepheleri, birbiriyle aynı karakterde tasarlanmıştır. Bu cephelerde, cam yüzeyler arasına yerleştirilen düşey metal profiller, yüzeylerdeki hafif eğimin optik olarak algılanmasını sağlamaktadır (şekil D.77). Kütlenin hafif dışbükey eğriselliğe sahip olan yan cephesinin tam ortasında bulunan bir bölüm, dördüncü kattan çatıya kadar düşey olarak yarılarak geriye çekilmiştir. Burası, düşey metal profil aralıklarıyla aynı açıklıktadır. Yarığın girintide kalan yan çeperleri sarı kaplama malzemesi ile kaplanırken, aradaki cam yüzey yatay hatlarla bölünmüştür. Bu yarığın, dördüncü katı ile çatı katında birer balkon yer almaktadır. Dördüncü katın balkonu yarıktan yanlara doğru genişleyen ve kattan ulaşılan bir balkondur. Sarı balkon döşemesi, yarığın alt ucunu vurgulayıcı ve cephenin düşey hatlarını yataylıkla dengeleyici bir etki yaratmaktadır. Üstteki balkon ise, yarığın sınırları içindedir ve yalnızca bayrak direğinin yeri olarak özelleştirilmiştir (şekil D.78).

Daha dolu olan diğer kütle ise, köşelerde bulunan ve taşıyıcılardan daha geniş yüzeylere sahip olan şaftların çerçevelediği, cephelerden oluşmaktadır. Bu cepheler, homojen şekilde yatay ve düşey hatlarla bölünmüştür. Cephelerin zemin katlarında düşey bir etki oluşturulmuştur. Burada, taşıyıcı kolonlar arasında kalan kısımlar,

kolon kalınlığındaki düşey elemanlarla üç eşit parçaya bölünmüştür. Cephelerin zemin kat üstünde kalan bölümleri, yatayda kirişler ve düşeyde onlarla aynı kalınlıktaki duvar elemanları ile bölünerek, ızgara sistemine göre düzenlenmiştir. Bu düşey hatlar, taşıyıcı kolonlar ile her iki kolon arasına yerleştirilen ve kolonlarla eşit kalınlıkta olan duvarlardan oluşmaktadır. Bu kütlenin şeffaf kütleyle birleşen yan cephesinde, ızgara sisteminin dışına çıkılarak yatay bant pencereler oluşturulmuştur. Cephedeki dolu yüzeyler arasında yer alan açıklıklar, yeşil renkli cam yüzeyler olarak tasarlanmıştır. Dolu olan kısımlar ise, sarı renkli kaplama malzemesiyle kaplanmıştır (şekil D.73, D.78).

Söz konusu yapı, gerek plan, gerekse cephe ve kütle düzenleri açısından incelendiğinde, rasyonel özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Plan şemaları, dikdörtgen ve karelerden oluşan dik açılı bir sistem üzerine kurulmuştur. Cepheler de yine aynı ilkeye uygun olarak düzenlenmiştir. Özellikle daha az şeffaf olan kütlede dik açılı yatay ve düşey hatlar ile aralarında oluşan kare ve dikdörtgen yüzeyler, katı bir Rasyonalizm anlayışı yansıtmaktadır. Şeffaf olan kütle ise, bina kabuğunun düşeyde dik açıdan ayrılmasına kaşın, geometrik özelliğini korumaktadır. Ayrı ayrı incelendiğinde her ikisi de rasyonel olan iki farklı kütle, bir arada düzenlendiğinde tek defaya özgü ve tanınabilir bir kompozisyon ortaya çıkmaktadır. Rasyonel elemanlardan yola çıkılarak tek defaya özgü bir form yaratılması söz konusudur. Bu da, Bölüm 2.3.2.1'de açıklanan yumuşamış Rasyonalizm yaklaşımının ilkelerine uymaktadır.

5.9 Princess Hotel

MİMARI: Ertem Ertunga
YAPIM YILI: 1989 -1992
KONUMU: Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkkii No:49 / Maslak
İŞLEVİ: Otel
ARSA ALANI: 6 500 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 52 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Ertem Ertunga tarafından, Mövenpick Oteli olarak tasarlanan yapı, Maslak Büyükdere Caddesi üzerinde yer almaktadır. Yapının tasarlandığı tarihte, yakın çevresinde İTÜ Kampusü, Harp Akademileri, İstanbul Atçılık Kulübü ile yeni bitirilen büro blokları bulunmaktaydı **(Ertunga, 1992, s.48)**. Arsa sınırları, farklı açıları olan

ve düzenli olmayan bir formdadır. Arsanın, yol tarafındaki giriş kotu, diğer tarafına göre daha yüksektedir. Arsa sınırının giriş kapısı hizasına, kapalı otopark için rampalar yerleştirilmiştir. Ön bölüm dışında arsanın diğer bölümlerine araç girişi verilmemiş, eğime paralel basamaklar tasarlanarak çeşitli kotlardan binaya girişler sağlanmıştır (şekil D.79).

Yapı, 5 bodrum kat ile zeminden itibaren, tesisat katı dahil, 27 kattan oluşmaktadır. Giriş kotuna göre bodrumda kalan katlar, arsa eğiminden dolayı, arka ve kısmen yan taraflarda dış cepheye açılmaktadır. Giriş tarafında dört kat ve eğimden dolayı arka tarafta oluşan yedi kat, yapının kaidesini oluşturmaktadır. Kaide kısmı, arsanın düzensiz geometrisine göre biçimlenirken, üst katlara doğru, kademeli olarak geri çekilmektedir. Bu kısım, çok sayıda girinti ve çıkıntılardan oluşmaktadır. Kaidenin üzerinde, yatak katlarının bulunduğu kule yükselmektedir. Burası, girişe göre geri çekilerek kaidenin arka kısmına doğru yerleştirilmiştir (şekil D.80). Kule, kaydırılarak iç içe geçmiş iki dikdörtgenler prizması görünümündedir ve biri diğerinden dört kat yüksektedir. Kulenin prizma görüntüsünü, çatı bölümü bozmaktadır. Burada, kütlenin farklı yükseklikteki kolları, iki ayrı tonoz çatı ile bitirilmiştir. Yapının kaidesini oluşturan kütle içinde, binanın ortak fonksiyonları yer almaktadır. Kule bölümü ise, yatak katlarına ayrılmıştır. Yapıda cephe malzemesi olarak, somon rengi sıva, metal doğramalar ile cam kullanılmıştır.

Kat yüksekliklerinin farklı tasarlanması nedeniyle, kaidenin giriş tarafında beş, arka bölümde ise üç bodrum katı bulunmaktadır. Bodrum katlarda, otopark, personel, otomasyon ve teknik bölümler, çamaşırhane, gazino, sinema, disko ve çarşı yer almaktadır (şekil D.81). Birinci bodrum kattan başlayarak, yatak katlarının başladığı kata kadar devam eden bir atrium tasarlanmıştır. Atrium, kaidenin ön bölümünde, kulenin hemen bitiminde yer almaktadır. Bodrum katların her biri, 4500 metrekare alana sahiptir. Zemin kat ise, 3800 metrekaredir. Bu katta, otel ana girişi, lobi, resepsiyon, ofisler, lobi-bar, banka, seyahat acenteleri, kafe, pastane, iki adet restoran, mutfak, personel yemekhanesi ve oda servisi yer almaktadır. Müşteri, mutfak, servis ve garaj için ayrı sirkülasyon çekirdekleri tasarlanmıştır **(Ertunga, 1992, s.50)** (şekil D.79). Birinci kat da zemin katla aynı kat alanına sahiptir. Birinci katta, çok amaçlı salon, fuaye, snack bar, ziyafet mutfağı, toplantı salonu, mutfak ve mobilya deposu bulunmaktadır. Bu katta, yapının arka tarafında, bir ara kat oluşturulmuştur. Burada da, simultane odaları ve tüm otel idari personeli için bürolar yer almaktadır (şekil D.82). İkinci kat, 3000 metrekarelik bir kat alanına sahiptir. Bu katta, güzellik ve sağlık merkezi, jimnastik salonu, Türk hamamları, kapalı yüzme havuzu ve squash ile kafeler ve teras bulunmaktadır (şekil D.83). 2800 metrekare

alana sahip üçüncü katta ise, kış bahçesi, mutfak ve teraslar yer almaktadır. Bu kat, alt blok ile yatak katları blokunu ayıran tesisat katının bulunduğu kottadır **(Ertunga, 1992, s.51)** (şekil D.84).

Yatak katlarının bulunduğu yükselen blokta ise, 35 ve 51 metrekarelik odalardan oluşan 292 adet normal yatak odası, 78 metrekarelik 16 adet suit daire tasarlanmıştır **(Ertunga, 1992, s.53)**. Bu katların planları, kaydırılarak köşelerinden kesiştirilmiş iki dikdörtgenden oluşmaktadır. Dikdörtgenlerin kesiştiği alanda çekirdek yer almaktadır. Çekirdeğin iki tarafında birbirine paralel uzanan koridorlarla odalara ulaşılmaktadır. Her katta 16 oda bulunmaktadır (şekil D.85). 23. Kattan itibaren köşelerdeki ikişer oda birleştirilerek suitler oluşturulmuştur. 24 ve 25. Katlarda, suit dairelere hizmet veren özel kahvaltı salonu, toplantı salonu, oturma ve dinlenme alanları, çalışma ve danışma olanakları bulunmaktadır. Bu iki kat, tonoz örtünün altında tasarlanmıştır. Cam tonoz örtüsü mekanik olarak açılabilmektedir **(Ertunga, 1992, s.64)**.

Söz konusu yapının cepheleri, kaidenin parçalı geometrisi ile kulenin düşey hatları ve tonozların uyumlu bir şekilde bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Kaidede yer alan giriş cephesi, taşıyıcılar dikkate alınarak beş eşit parçaya bölünmüştür. Zemin kat, taşıyıcılar arasında bulunan tamamen cam yüzeylerden oluşmaktadır. Bu yüzeyler, hareketli olarak yerleştirilmiştir. Otele giriş saçağı, iki metal konstrüksiyonlu tonozun yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bir tonoz saçak da, restoran girişi için yerleştirilmiştir. Her iki giriş, birbirine simetrik duran açıklıklar arasında yer almaktadır. Birinci kat, dolu yüzey oranlarının fazla olduğu bir cepheye sahiptir. Şeffaf yüzeylerden oluşan zemin kat üzerindeki dolu yüzeylerle, yapının yerden koparıldığı izlenimi uyanmaktadır. Birinci katta, kolonlar arasındaki yüzeyler, beş parça halinde öne doğru çıkma yapmaktadırlar. Bu çıkmalar, kare oranlara sahiptirler ve alt ve üst döşeme hizalarında 45 derecelik açılarla kırılmışlardır. Her çıkmanın orta kısmına, birer kare pencere yerleştirilmiştir. Pencerelerin orta kısımlarının alt ve üst noktalarından açılan düşey yarıklarla, adeta katlar arası bir akış sağlanmaktadır. İkinci kat cephesi, alt kata göre geriye çekilmiştir ve bu yarıklarla aynı düzlemdedir. Ayrıca, bu cepheyi oluşturan beş bölümün yanlarda kalan ikisi daha da geriye çekilerek teraslar oluşturulmuştur. Kalan üç bölüm, yatay bant pencerelerden oluşmaktadır. Kaide bölümünün son katı olan üçüncü kat cephesi, kış bahçesine aittir. Önündeki teraslardan dolayı kış bahçesi, alt kattan geridedir. Cephesi cam yüzeylerle kaplanmış, çatısı tonozlarla örtülmüştür. Kış bahçesinin haçvari plan şemasına sahip olmasından dolayı, yanlardaki kolların üzerinde uzanan tonozlar da daha geri plandan görünüşe girmektedir. Kaidenin

cephesinde yer alan tüm cam yüzeyler, kare bölmeli doğramalar arasına yerleştirilmiştir (şekil D.86). Kaide bölümünün birbiriyle simetrik olmayan yan cepheleri, birbiriyle aynı karakterde tasarlanmıştır. Yan cephelerde, katlarda geri çekmeler yoktur. Buna karşın, plandaki girinti ve çıkıntıların oluşturduğu düşey kütle hareketleri vardır. Bu kütle hareketlerinin içine pencereler, düşey söveler ve asansörlerin oluşturduğu daha küçük boyutlu düşey elemanlar da eklenerek, kütlenin düşey etkisi artırılmıştır (şekil D.87).

Yatak katlarının yer aldığı kule, kaydırılmış prizmalardan oluşan görüntüsü ve bir parçanın diğerinden daha yüksek olması nedeniyle iki ayrı kule gibi algılanmaktadır. Kulenin ön ve arka cephesi, birbiriyle aynı özelliklere sahiptir. Bu cephelerde, dolu ve şeffaf yüzeyler eşit oranlardadır. Odaların bu cephede yer alan yan duvarları, dolu yüzeyler yaratmıştır. Kaidenin üzerinde kesintisiz düşey hatlar şeklinde yükselen cam ve dolu yüzeyler, çatı tonozunun başladığı noktaya kadar devam etmektedir. Bu noktada, tonozlar ile kulenin cepheleri, yatay birer kiriş ile birbirinden ayrılmaktadır. Cam yüzeyler, eşit büyüklükte karelere bölünmüştür. Kare doğramalar, tonoz çatının yüzeyinde de devam ederek cam yüzeylerden oluşan tonoz strüktürü oluşturmaktadır. Yalnızca, üstteki tonozun, kaydırılmış kütlelerin kesiştiği hizada bulunan çeyrek dairelik yüzeyi dolu olarak tasarlanmıştır. Kulenin yan cepheleri de birbiriyle aynıdır. Bu cephelerde, odaların dar kenarları yer almaktadır. Bu nedenle, şeffaf yüzeyler ağırlıktadır. Cam yüzeyler, hiç bir yatay kesintiye uğramadan düşey hatlar oluşturmaktadır. Düşeyde ise, odaları birbirinden ayıran duvarlar hizasındaki girintili dolu yüzeylerin oluşturduğu elemanlarla bölünmüştür. Taşıyıcı tonoz kemerleri, bu elemanlarla aynı hizada yerleştirilmiştir. Böylelikle, düşeylik bu cephelerde de vurgulanmıştır. Cam yüzeyler, diğer cephelerde olduğu gibi, metal doğramalarla, eşit büyüklükteki karelere bölünmüştür.

Ertem Ertunga'nın tasarladığı bu büyük otel yapısı, plan, kütle ve cephe olarak incelendiğinde, geometrinin esas alındığı anlaşılmaktadır. Arsanın düzensiz sınırlarına karşın, planlarda dik açılar ya da gönye açıları ile dairelerin dışına çıkılmadığı görülmektedir. Özellikle kaidenin girintili ve çıkıntılı planı, kütleye birbirine eklenmiş çok sayıda prizmalar olarak yansımıştır. Planda iç içe geçmiş iki dikdörtgenden oluşan yatak katları bloğu, farklı yüksekliklerin de etkisiyle, iki ayrı prizma kütlesi gibi algılanmaktadır. Giriş saçakları ve kış bahçesi ile kulenin çatı örtülerini oluşturan tonozlar, yarım silindirlerin oluşturduğu geometrik formlardır. Pencere bölmelerinde ise, kare formun esas alındığı görülmektedir. Bunlardan dolayı, yapının, geometrik form dünyasını esas alan rasyonel bir anlayışla tasarlandığı görülmektedir.

Öte yandan, söz konusu yapıda kullanılan tonoz, tarihten gelen bir yapı elemanıdır. Tamamen rasyonel formlarla oluşturulan bu yapıda tonozun kullanılması, ona farklı bir anlam yüklemektedir. Yapı, Modern Mimari'nin aksine, kaide, gövde ve baş olarak bölümlere ayrılmıştır ve cephelerde özellikle renk kullanımı tercih edilmiştir. Ayrıca, kaidenin yan cephelerinde yer alan birbirinden farklı bir çok geometrik elemanın kompozisyonu, tanımlamayı güçleştiren bir çeşitlilik ve hareket yaratmaktadır. Sayılan tüm bu özellikler, Bölüm 3.5.1'de açıklanan Post-Modern mimarinin tasarım anlayışı içinde yer almaktadır.

5.10 Sabancı Center

MİMARI: Haluk Tümay, Ayhan Böke
YAPIM YILI: 1988-1993
KONUMU: Büyükdere Cad. / 4. Levent
İŞLEVİ: İş Merkezi
İŞVERENİ: Sabancı Holding
ARSA ALANI: 20 457 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 107 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Sabancı Center, 4. Levent'te Büyükdere Caddesi ile Fatih Sultan Mehmet Köprüsü çevre yollarının kesiştiği kavşakta yer almaktadır. İnşası 1988-93 yılları arasında gerçekleştirilen Sabancı Center'ın tasarımı, 1984-86 yılları arasında Haluk Tümay ve Ayhan Böke tarafından yapılmıştır. Yapı kompleksinin içinde yer aldığı çevrede, diğer bankaların yönetim yapıları ile iş merkezleri bulunmaktadır. Kompleksin yer aldığı arsa, aslında dikdörtgen olup, kavşaktan dolayı bir köşesi kırıktır. Yapı alanına giriş, Büyükdere Caddesi'ne bağlanan Çınar Sokak üzerinden verilmiştir. Arsada, Büyükdere Caddesi'ne göre ön ve arka tarafta olmak üzere, iki açık otopark alanı bulunmaktadır. Ayrıca, bodrum katlardaki otoparklara ulaşmak amacıyla giriş rampaları yerleştirilmiştir. Yapıların yakın çevresinde kalan alanlar ise, yeşil alan olarak tasarlanmıştır (şekil D.88).

Yapı kompleksi, iki yüksek ve iki alçak bloktan oluşmaktadır. Yüksek bloklar, 39 katlı Akbank Genel Müdürlük Kulesi ile 34 katlı Sabancı Holding Yönetim Binası'dır **(Dökmeci ve diğ., 1993, s.114)**. Alçak bloklar ise, üç katlı şube binası ile dört katlı konferans binasından oluşmaktadır. Kompleks yapıları, birbirine paralel, arsa kenarlarına diyagonal olarak yerleştirilmiş, köşeleri 45 derecelik açılarla kırılmıştır.

Araç yolları da bloklara paralel olarak planlanmıştır. Kuleler arsanın orta bölümünde, konferans yapısı ise arka tarafa yerleştirilmiş, bu yapılar ortak bir cam pavyon ile birbirine bağlanmıştır. Şube binası ise, arsanın kırık köşesi tarafında, ayrı bir kütle olarak durmaktadır (şekil D.89).

Yapının planları incelendiğinde, komplekse girişin, sekizgen cam pavyondan verildiği görülmektedir. Bu bölüm, planlarda saçak olarak görünmesine karşın, uygulamada cam ile çevrelenerek kapalı bir mekan oluşturulmuştur ve beş kenarı komplekse ait bloklara bitişiktir. Pavyondan her bloğa ayrı girişlerle ulaşılmaktadır. Konferans bloğu, karşılıklı duran iki kulenin arasından geçen giriş aksının devamında yer almaktadır ve girişin bulunduğu zemin katta, yüksek bloklara bitiştirilerek genişletilmiştir. Burada, konferans ve sergi salonları bulunmaktadır (şekil D.91). Girişin üstündeki kattan itibaren, konferans bloğu kulelerden koparak köşeleri 45 derecelik açılarla kırılmış ayrı bir blok haline gelmektedir. Bu katlarda, 700 kişilik konferans salonu, çok amaçlı audio visual toplantı salonu, sergi ve büro lobileri yer almaktadır. Kulelerde ise, zemin ve normal katların aynı şemaya sahip olduğu görülmektedir. Bu blokların planları, esas olarak kare bir plan şemasının karşılıklı iki köşesi 45 derece kırılıp, karşılıklı diğer iki köşesine 90 derecelik girintiler yapılarak tasarlanmıştır. Blok çekirdekleri sekizgen kabukların içinde yer alıp, katları simetrik iki parçaya bölmektedir. Çekirdeğin 90 derecelik girintilere yakın köşelerine, karşılıklı birer yangın merdiveni yerleştirilmiştir. Bu merdivenler, dışa doğru çıkıntı yapmaktadır ve dış köşeleri 45 derecelik açılarla kesilmiştir. Çekirdeğin iki yanındaki kanatlarda, çalışma odaları, açık bürolar ve toplantı salonları tasarlanmıştır. Sadece bazı katlarda üst düzey yönetim mekanları için kapalı bürolar hazırlanmıştır (şekil D.92, D.93, D.94, D.95). Yapı kompleksinin ayrıca 5 bodrum katı bulunmaktadır. Bu katlarda, kapalı otopark, tesisat ve kasa daireleri, kafeteryalar ile bilgi merkezleri bulunmaktadır (şekil D.90). Şube binası ise, köşeleri 45 derecelik açılarla kırılmış bir dikdörtgen plana sahip olup, girişin verildiği köşe yine kırık olarak içe doğru çekilmiştir. Burada son kat, uzun olan kenar doğrultusunda geriye doğru çekilmiştir.

Söz konusu yapıların kütleleri, geometrik esaslara göre tasarlanmış planların prizmaya dönüşmüş durumudur. Şube ve konferans binaları, köşeleri 45 derece kesilmiş dikdörtgen ve kare prizmalardan oluşmaktadır. Cam pavyon, sekizgen prizma formundadır. Kulelerde ise, diğer kütlelerden farklı olarak, üçüncü boyutta da oynamalar yapılarak kütleler tek defaya özgü hale getirilmiştir. Bu kütlelerde, cepheler üst katlara doğru ufak kademelerle geri çekilerek yüzey hareketi oluşturulmuştur. Çekirdeklerin yer aldığı perde kabuklar, kulelerin ortasından yükselmektedir. Çekirdeklerin iki eşit parçaya böldüğü kanatlar arasında, üçer katlık

yükseklik farkı oluşturulmuş, çekirdek kütlesi her iki kanattan daha yüksek tutulmuştur (şekil D.89).

Sabancı Center'ın cepheleri incelendiğinde, kompleksin tümünde net bir tasarım anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Buna göre, alçak bloklarda yatay hatlar dikkati çekmektedir. Alçak blokların cepheleri, sürekli olarak kütleyi çevreleyen yatay bant pencereler ile aralarında kalan yine sürekli yatay dolu yüzeylerden oluşmaktadır. Cam yüzeyler mavi renkli reflektif cam, dolu yüzeyler ise beyaz granit ile kaplıdır. Üç bloğu bağlayan sekizgen pavyon çelik konstrüksiyon ile inşa edilmiş olup, cephesi tamamen şeffaf cam ile kaplanmıştır. Yüksek blokların çekirdek kuleleri ile doksan derecelik girintilerin bulunduğu yüzeyler, tamamen sağır perde duvarlardan oluşmaktadır. Bu yüzeyler, beyaz granit ile kaplıdır. Böylelikle, blokların düşeyliği vurgulanmaktadır. Kanatların cephelerini oluşturan yüzeyler ise, tamamen mavi cam ile kaplanmıştır. Bu yüzeyler, 12., 19. ve 25. katlarda küçük kademelerle geriye doğru çekilerek yüzey hareketi sağlanmıştır. Geri çekilme yalnızca yatayda olmayıp, düşey doğrultuda da gerçekleştirilmiştir. 45 derece kırıklığın bulunduğu cam yüzeylerin iki yanından simetrik olarak düşey doğrultuda da kademeler oluşturularak aynı düzlemdeki yüzeyler birbirine bağlanmıştır (şekil D.96, D.97).

Sözü edilen komplekste, şube ve konferans bloklarının çatıları teras çatı olarak tasarlanmıştır. Şube bloğunun çatısının orta bölümüne, sekizgen piramitten oluşan bir çatı feneri yerleştirilmiştir. Cam pavyonun çatısı ise kırma çatı olup, tamamen şeffaf malzeme ile kaplanmıştır. Yüksek bloklarda, kanat cephelerinin cam yüzeyleri, çatıda da kullanılmıştır. Bu yüzeyler, hiçbir elemanla kesintiye uğratılmadan, belli bir eğim verilerek çatıda devam etmektedir. Kanatların ortasından yükselen çekirdeklerin bulunduğu sekizgen prizmaların ise, tepesi hafif bir eğimle kesilmiştir. Çatı eğimi, kabuğun içinde, kütleye yansımayacak şekilde çözülmüştür (şekil D.89).

Sabancı Center, tasarım anlayışı olarak tamamen rasyonel ilkelere göre tasarlanmıştır. Planlarda, geometrik form dünyası içinde yer alan kare, dikdörtgen ve sekizgen şemalar esas alınmıştır. Kuleler ve konferans bloğunda kare, şube binasında dikdörtgen plan şemaları kullanılırken, sekizgen şemalardan oluşan formlar giriş pavyonu ile şube binasının sekizgen piramitten oluşan çatı fenerinde karşımıza çıkmaktadır. Tasarımda dik açılar kullanmaktan kaçınılarak, kare ve dikdörtgen şemaların köşeleri 45 derecelik açılarla kırılmıştır. Kule blokların kare plan şeması da, karşılıklı köşeleri kırılarak ve içe doğru 90 derecelik girintiler yapılarak oluşturulmuştur. Böylelikle, kare prizmadan oluşan evrensel bir form yerine, tek defaya özgü ve tanınabilir bir form yaratılmıştır. Bu form aynı zamanda,

kavşakta yer alan bir yapı olmasından dolayı, farklı açılardan farklı perspektifler vermektedir ve bulunduğu yere özgüdür. Yani, Rasyonalizm'in ana ilkelerine sadık kalan, fakat katı Rasyonalizm'in eleştirilen yönlerini dikkate alarak yapılmış bir tasarımdır. Tüm bu özelliklerinden dolayı sözü edilen kompleksin, Bölüm 2.3.2.1'de açıklanan Yumuşamış Rasyonalizm'in tasarım ilkelerine uyduğu görülmektedir.

5.11 Garanti Bankası Genel Müdürlük Binası

MİMARI: Arolat Mimarlık Bürosu
YAPIM YILI: 1989-1993
KONUMU: Büyükdere Caddesi / Maslak
İŞLEVİ: Büro
İŞVERENİ: Hasan Cansız
ARSA ALANI: 5 000 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 20 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Maslak'ta yer alan yapının projesi, Şaziment, Neşet, ile Emre Arolat'a ait olup, 1984 yılında açılan sınırlı bir yarışma sonucunda başlamıştır **(Dökmeci ve diğ., 1993, s.131)**. Yapı o yıllarda, İstanbul'un yeni gelişen ticari aksı olan Büyükdere Caddesi'nin kuzey ucundaki son binadır ve çevrede yapıya katkıda bulunacak bir görüntü yoktur **(4. Ulusal, s.35)**. Dikdörtgen şeklindeki arsanın dar kenarı Büyükdere Caddesi'ne bakmaktadır (şekil D.98). Arsada, Büyükdere Caddesi'ne doğru artan bir eğim söz konusudur. Arsanın yol cephesinin iki yanından, araç giriş ve çıkışı verilmiştir. Öndeki kısımda ise, küçük bir yeşil alan oluşturulmuştur. Otoparka ulaşım, arsanın iki yanındaki ve arka tarafındaki rampalarla sağlanmaktadır.

Yapı, 12 kat ve üç bodrum kattan oluşmaktadır (şekil D.99). Arsa sahibinin amacı, yapıyı bir müteahhitle birlikte, kat karşılığı yolu ile gerçekleştirmek olduğu için, birbirinin tamamen eşi iki blok tasarlanması istenmiştir **(Ş., N. Arolat, 1997, s.45)**. Bina kütlesi, dikdörtgenler prizması formunda, köşelerde eğik yüzeyleri olan bir kaide ile iki üçgen prizma bloktan oluşmaktadır. Prizmalar, geniş yüzeyleri dış tarafa, köşeleri birbirine bakacak şekilde, simetrik olarak konumlandırılmıştır. Bu bloklar, birbirinden bağımsız olup, sadece kaide ile ve üst kattaki köprü ile birbirine bağlanmaktadır. Üçgen prizma kütleler yanlarda kaideden ileri doğru taşarken, ön ve arka cephelerde ise, kaide kütlesi öne doğru çıkmaktadır. Çekirdeklerin yer aldığı

üçgen prizma kütleler, içinde bulundukları ofis kütlelerine göre daha yüksektir (şekil D.100).

Planlar, simetri esaslarına göre tasarlanmıştır. Bina girişi, üçgen prizma bloklar, prizma kütleler içindeki çekirdekler, birbirine simetrik düzenlenmiştir. Yapının giriş katı planı, esas olarak dikdörtgen bir plan şemasından oluşmaktadır. Kaideden taşan bloklardan inen üçgen sirkülasyon çekirdekleri ona iki yandan bitişmektedir. Dik açılı eşkenar üçgenlerden oluşan üçgen çekirdeklerin dik açılı olan köşeleri, dikdörtgenin yan cephelerini oluşturan uzun kenarlarının tam ortasına teğettir. Çekirdeklerin dikdörtgen alan ile bağlantısı, iki yanlarında oluşturulan üçgen alanlarla sağlanmaktadır. İki çekirdeğin aksında yer alan orta alanda ise, kare formunda bir iç avlu oluşturulmuştur. Zemin kat, lobi olarak kullanılmaktadır. Dikdörtgen planın arka cepheye bakan kısmındaki alan ise, bölücülerle ayrılarak bir açık büro mekanı oluşturulmuştur (şekil D.101). Binanın, kaide bloğu içinde üç bodrum katı bulunmaktadır. Birinci bodrum katında, toplantı salonu, personel yemekhanesi, açık büro, arşiv ve depolar bulunmaktadır. Diğer iki bodrum katta ise, otopark ve depolar yer almaktadır **(Dökmeci ve diğ., 1993, s.126)**.

Ofis bölümünü oluşturan üçgen prizma blokların tüm katları açık bürolar olarak tasarlanmış, son katta kapalı mekanlar yer almıştır. Bu bürolar, gerektiğinde tek bir şirket için kullanılabilecek şekilde planlanmıştır. Kat planlarında, dış duvarlar, üçgen çekirdeklere paralel olarak düzenlenmiş, üçgenlerin köşeleri kesilmiştir. **(Dökmeci ve diğ., 1993, s.134)**. Her kattaki büro alanı ise, 250 metrekaredir. Kulelerin en üst katları, üst düzey yöneticiler için tasarlanmıştır. Bu katlarda, özel yönetici odaları ve toplantı odaları bulunmaktadır **(Dökmeci ve diğ., 1993, s.126)** (şekil D.102).

Bina cephelerinde, form, renk ve malzeme çeşitliliği göze çarpmaktadır. Dış cephe malzemesi olarak, cam, kırmızı, krem ve beyaz renkli doğal granit, kızıl renkli sıva ile metal doğrama ve profiller kullanılmıştır **(Ş, N. Arolat, 1997, s.47)**. Planlarda olduğu gibi, cephelerde de simetrinin hakim olduğu görülmektedir. Bina girişi, kaideyi oluşturan kütlenin tam ortasından verilmiştir. Burada, ana girişi vurgulayan bir giriş saçağı dikkati çekmektedir. Saçak, köşelerde kare kesitli dört kolon, öndeki iki kolonun arasında yer alan dairesel kesitli iki sütun, kolonları üç yönden bağlayan kirişler ve kirişler üzerine oturan cam tonozdan oluşmaktadır. Saçağı oluşturan elemanlar, farklı geometrik form, malzeme ve renkler kullanılarak birbirinden ayrıştırılmıştır. Kolonlar ve yan kirişler, kırmızı renk arasına beyaz çizgiler oluşacak şekilde, granit ile kaplanmıştır. Her iki kirişin orta kısmına, üçer adet dairesel boşluklar açılmıştır. İki dairesel sütun üzerinde yer alan öndeki kiriş, dairesel bir

çıkma oluşturmaktadır. Bu kiriş ve sütunlar, açık renk sıva ile kaplıdır. Dairesel kirişin iki yanında ise, kiriş kalınlığında, siyah kare granitler kaplanmıştır. Cam tonoz, metal tonoz kirişlerinden oluşan bir strüktüre oturtulmuştur. Tonoz, metal kirişlerin hizasında yer alan silindir formundaki elemanlarla yan kirişlerden kopartılmıştır. Saçağın ön cephesinde ise, metal tonoz kirişin ortasına, metal bir daire profil yerleştirilmiştir. Girişin iki yanında yer alan lobi cephesi yüzeyleri, köşelerde aşağıya doğru genişleyerek ve yan cephelerde de eşit uzunlukta devam ederek kesik piramit etkisi yaratmaktadır. Bu cephelerin yüzeyleri kat yüksekliği boyunca cam kaplı olup, yatay ve düşey hatlı doğramalarla bölünmüştür. Köşelerde ise, brüt beton dolu yüzeyler bulunmaktadır (şekil D.103). Kaidenin yan cepheleri, birbiriyle aynıdır ve dışa kapalıdır. Kaidenin arka cephesi, köşeleri masif, ortadaki yatay deniş dikdörtgen bölümü şeffaf, üstü kesik bir piramit görünümündedir. Eğimden dolayı arka cepheye katılan bodrum kat cephesi, zemin kata göre dışa taşmaktadır. Burası, kaidenin eğik yüzeyli giriş katı altında adeta ikinci bir kaide gibi durmaktadır. Bu cephe, betonarme perde duvarlarıyla çevrilmiştir. Cephede, eşit aralıklarla dikdörtgen ve daire pencereler açılmıştır. Daire pencerelerin üzerine, teras döşemenin suyunu akıtacak çörtenler yerleştirilmiştir (şekil D.105).

Ofis bloklarının cephelerinde de simetri hakimdir. Ön ve arka cepheler, birbiriyle aynı karakterdedir. Bu cephelerde, düşey hatlar hakimdir. Cephe yüzeyleri, üçgen prizmanın kesik köşelerinde yer alan ve blokların son katları boyunca devam eden kızıl renkli perde duvarlarla çerçevelenmektedir. Bu çerçevenin içinde kalan yüzeyler, blok yüksekliği boyunca düşey olarak devam eden kolon ve cam elemanlardan oluşmaktadır. Bu düşey hatlar, birbirine eşit kalınlıklardadır. Eş görünümlü kolonların hepsi taşıyıcı olmayıp, bir kısmı yalancı kolondur. Kolonlar, düşey çizgiler oluşturacak şekilde, gerideki cam yüzeylere doğru basamaklı üç kademe halinde şekillenmiştir ve granit kaplıdır. Kolonlar, dış köşeler arasında kırmızı ve krem rengi kaplamalarla gerçekleştirilen yatay çizgi oyunlarıyla hareketlendirilmiştir. Cam yüzeyler ise, reflektif camdır. Yönetici katı olan son katın perde duvarları üzerine, daire formunda pencereler açılmıştır. Bu pencereler, cephedeki düşey pencere dizileriyle aynı hizaya gelmektedir. İki bloğun üst katlarını birbirine bağlayan köprü ise, yatay duran bir yarım silindir formundadır ve üzerindeki tonoz cam kaplıdır (şekil D.103).

Üçgen prizma blokların geniş yüzeyini oluşturan yan cepheler de birbiriyle aynıdır ve simetriktir. Ön cepheye düşey çizgiler hakimken, yan cephelerde yatay çizgilerle karşılaşılmaktadır. Esas olarak bu cepheler, düşey hatlarla üçe bölünmüştür. Çekirdeğin yer aldığı orta bölümde düşey, iki yanında ise yatay çizgiler hakimdir.

Köşelerde ve son katta devam eden kızıl renkli betonarme perde duvarlar, ortadaki sirkülasyon bölümüyle kesintiye uğramaktadır. Çekirdeğin bulunduğu bölüm, bloktan daha yüksektir. Bu bölüm, iki yandan ve üstten gri betonarme perde duvarlarla çerçevelenmiştir. Bu çerçevenin içindeki asansörler, dairesel çıkıntılar yapan perde duvarlarla dışa yansıtılmıştır. Asansör duvarları, üç adet düşey silindir görünümündedir ve kızıl renkli betonla ifade edilmiştir. Silindirlerin üstüne, son kat seviyesinde, dairesel bir kiriş öne doğru çıkarılarak saçak oluşturmaktadır. Bu saçak, giriş saçağındaki dairsel çıkmayla uyum sağlamaktadır. Yan cephenin, perde duvarlar ve çekirdek arasında kalan iki yüzeyi, simetriktir. Zemin katta bu kısımların yüzeyleri, blok yüzeyine göre geriye çekilmiştir. Üst katların cephe yüzeyleri ise, kırmızı ve krem renkli yatay çizgilerden oluşmaktadır. Bu çizgiler, ön cephedeki kolonların yatay çizgileriyle aynı renk ve kalınlıktadır. Böylelikle, cephelerde çizgi devamlılığı sağlanmaktadır. Yatay çizgili granit kaplı yüzeylerin perde duvarlara bitişik kenarlarında, ince düşey çizgi halinde pencere dizileri yer almaktadır. Son katın betonarme perde duvarı üzerinde, diğer cephelerde olduğu gibi, çekirdeğin iki yanında daire pencereler açılmıştır (şekil D.104).

Yapı, teras çatılardan oluşmaktadır. Kaideyi oluşturan bloğun terası, çatı bahçesi olarak tasarlanmıştır. Burası, alçak parapet duvarı ve yatay metal profillerle dışa yansımaktadır. Blokların teras çatıları ise, betonarme perdeden oluşan parapetlerle tamamen gizlenmiştir. Bu parapetler, bina cepheleri ile aynı düzlemdedir.

Gerek kütle, gerekse plan ve cephelerine bakıldığında, yapının geometrik form dünyasını esas alan rasyonel ilkelere göre tasarlandığı görülmektedir. Kesik piramit, üçgen prizma kütleler, dikdörtgen, kare ve üçgenlerden oluşan plan şeması, daireler ve dik açılardan oluşan cephe elemanları, yapının tasarımında geometrinin esas alındığını gösteren özelliklerdir. Öte yandan, yapıya giydirilen cephenin diğer nitelikleri, ona farklı bir kimlik kazandırmaktadır. Bu nitelikler, farklı malzeme, farklı renk ve biçimlerdeki elemanların bir arada kullanılması, simetri, yapının giriş, gövde ve bitişinin ayrı ayrı vurgulanması, taşıyıcı olan ve olmayan kolonların birbirinden ayırt edilemeyecek şekilde tasarlanmasıdır. Ayrıca, tarihi çağrıştıran özellikler de bulunmaktadır. Antik dönemin sütunlu, tonozlu ve alınlıklı giriş saçağı, Bizans duvarlarını çağrıştıran iki renkli çizgili granit kaplamalar, Eski Mısır mastabalarını çağrıştıran giriş katı kütlesi, çörtenler, Antik tapınakların yivli kolonlarını çağrıştıran ofis bloklarının ön ve arka cephelerindeki kolonlar, geçmişten aktarılan cephe elemanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada, belli bir tarihsel dönemin değil, farklı dönemlerin mimari özelliklerinin bir arada yorumlanması söz konusudur. Ayrıca bu elemanlar, geçmişteki biçimleriyle değil, geometrik soyutlamalar yoluyla

aktarılmıştır. Tüm bu özellikler, Bölüm 3.2'de açıklanan Post-Modern mimari anlayışı yansıtmaktadır. Temel olarak geometrik esaslara göre tasarlanmış bir kütle ve plana, Post-Modern bir cephe giydirilerek her iki anlayışın bir arada kullanıldığı söylenebilir.

5.12 Kalsın İş Merkezi

MİMARI: TAGO Mimarlık (Tatsuya Yamamoto, Gökhan Altuğ)
YAPIM YILI: 1995-96
KONUMU: Ahmet Bayman Caddesi, Oto Sanayi Bölgesi / Şişli
İŞLEVİ: İş Merkezi
İŞVERENİ: Oto Murat A.Ş.
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Kalsın İş Merkezi, Tatsuya Yamamoto ile Gökhan Altuğ tarafından tasarlanmıştır ve Büyükdere Caddesi ile TEM Otoyolu'nun kesiştiği Şişi Oto Sanayi bölgesinde yer almaktadır. Yapı, otomobil servis istasyonları, metal atölyelerinin yanı sıra, iş merkezlerinin de bulunduğu bir bölgede bulunmaktadır. Büyükdere Caddesi'ne paralel bir yol olan Fatih Caddesi ile ona dik bir sokak olan Ahmet Bayman Caddesi'nin kesiştiği köşe parsel üzerinde bulunan yapı, bitişik nizamda konumlanmıştır. Binanın oturduğu parsel, farklı açılara sahip olan bir dörtgen formundadır. Yalnızca, iki yolun birleştiği köşenin açısı doksan derecedir. Yapı, arsanın tamamını kaplayacak şekilde inşa edilmiştir. Yan cepheleri, cadde tarafında dört, sokak tarafında ise sekiz katlı binalara bitişiktir. Yapının oturduğu arsa, Büyükdere Caddesi'ne doğru azalan bir eğime sahiptir.

Söz konusu yapı, sekiz kat ve bir bodrum kattan oluşmaktadır. Proje, beşinci katın kaba inşaatı bitmiş haldeyken TAGO Mimarlık şirketine verilmiştir. Bina kütlesi, bir küpe yakın oranlara sahiptir. Kütlede cephe bir miktar şişirilerek, tüm havalandırma ve klima sistemleri buraya yerleştirilmiştir. Kütlenin üst iki katı, kademeli olarak geri çekilmiştir ve her iki katta saçaklarla bitirilmiştir. Saçaklar içinde tüm tesisat, yangın suyu ve giderleri bulunmaktadır **(Yamamoto, Altuğ, 1999a, s.85)**. Çatıda ise, birbirine ikişerli bitişik olan dört adet yarım küre göze çarpmaktadır (şekil D.106). Bu yarım küreler aynı büyüklüktedirler ve yapının iç mekanlarına tepe ışığı almak amacıyla tasarlanmışlardır. Cephe malzemesi olarak, cam ve alüminyum kullanılmıştır.

Binanın zemin katı, dükkan katıdır. Bu kısım, tek bir şirkete aittir. Büro girişi sokak tarafında, yan parsele yakın bir noktada yer almaktadır. Binanın sirkülasyon çekirdeği ve ıslak hacimler ise sağır olan arka köşe tarafındadır. Yapının caddeye bakan komşu bina tarafında, dairesel bir yangın merdiveni de yer almaktadır. Bu merdiven açıkta olmayıp, bina kabuğu içine yerleştirilmiştir. Normal katlar, açık büro düzenindedir. En üstteki iki kat olan yedinci ve sekizinci katlar, yönetim katları olarak tasarlanmıştır. Yedinci katta, dört adet yönetici odası, bulunmaktadır. Her yönetici odasının, kendisine ait birer banyosu bulunmaktadır. Banyolar, her iki yönetici odası arasına ikişer adet yerleştirilmiştir. Bu odalar, ortada bekleme bölümü ve bankoların yer aldığı ortak bir hole açılmaktadır. Bu katta ayrıca, elips formunda bir toplantı salonu yer almaktadır. Bu salonun, bina dış yüzeyleriyle hiçbir bağlantısı olmayıp, hole açılmaktadır. Elips formundaki salon, uzun olan aksı bina dış köşesini tutacak şekilde, binanın sağır köşesine yakın, diyagonal olarak yerleştirilmiştir. Son iki kata bir merdiven daha eklenerek kendi içinde bağımsız çalışması da sağlanmıştır (şekil D.107). Sekizinci kat, alt katlara göre her iki cepheden de geriye doğru çekilmiştir. Bu katta, personel yemekhanesi, yemekhane ile bağlantılı mutfak ve yönetici yemek bölümü ile dinlenme salonu bulunmaktadır. İki kat arasında bağımsız olarak çalışan merdiven, dinlenme salonu ile alt kattaki holü bağlamaktadır. Bu katta ayrıca, yedinci kattaki bekleme holü üzerine açılan, kare formunda bir galeri boşluğu bulunmaktadır (şekil D.108).

Üst katların bir özelliği de, çatı ışığından yararlanıyor olmalarıdır. Çatıda dört adet çatı feneri bulunmaktadır. Bunların üçü yarım küre, biri ise küre formundadır. Metal strüktüre sahip bu formlar, şeffaf malzeme ile kaplanmıştır. Yarım küre fenerlerin ikisi, üst kattaki personel yemekhanesi ile yönetici yemek bölümlerini aydınlatmaktadırlar. Diğer iki fener, üst kat döşemesinde açılan boşluklar aracılığıyla tepe ışığını yedinci kata iletmektedirler. Yarım küre formundaki üçüncü fener, yedinci kattaki bekleme bölümünü aydınlatmaktadır.

Küre formunda olan fener ise, diğerlerinden farklı tasarlanmıştır. Küreye, sekizinci katta yer alan bir merdivenle çıkılabilmektedir. Burası, mal sahibinin isteği doğrultusunda, mescit olarak tasarlanmıştır. Mescit, kubbede yer alan küçük deliklerden ışık almaktadır. Mimarlar, bunu tasarlarken hamamlardan esinlendiklerini belirtmişlerdir **(Altuğ, 2003)**. Elips formundaki toplantı salonu ise, kürenin çevresinde kalan boşluktan, halka şeklinde bir tepe ışığı almaktadır. Kürenin alt yarısının metal strüktürü, toplantı salonu içinden algılanmaktadır. Küreyi, metal profiller taşımaktadır. Bu profiller, küreden elips formundaki toplantı salonunun çeperlerine doğru açılarak, yedinci kat döşemesi üzerine dizilmişlerdir (şekil D.109).

Söz konusu yapı, köşe parsel ve bitişik nizamda yapılmış olmasından dolayı, iki cephesi bulunmaktadır. Her iki cephe de birbiriyle aynı özellikleri taşımaktadır. Zemin katı oluşturan dükkanın cam yüzeyleri, yeşil renkli düşey metal profillerle bölmelere ayrılmıştır. Profil aralarında, taşıyıcı kolonlar yer almaktadır. Bu kolonlar daire kesitlidir ve alüminyum malzeme ile kaplıdır. Kolonların alt ile orta bölgesi arasında kalan kısımlarında yatay kırmızı çizgiler bulunmaktadır. Sokak cephesine bakan giriş kapısının da kasası kırmızı bir çerçeveden oluşmakta, böylelikle girişi vurgulamaktadır. Dükkanın üstünde yer alan normal katlar, cephede tamamen cam ile giydirilmiştir. Tesisat yerleştirmek amacıyla şişirilen cam yüzeyler, sokak tarafında komşu yapıya kadar devam ederken, cadde tarafında komşu binaya gelmeden sona erdirilerek geri çekilmiştir. Geriye çekilen kısmın cephesi alüminyum kaplıdır ve üzerine her katta dairesel pencereler açılmıştır. Burası, yangın merdiveninin bulunduğu kısımdır ve saçağa kadar devam etmektedir. Binanın yedinci katı, cam yüzeylerden geriye doğru çekilmiştir. Bu kat cephede, yangın merdiveni cephesiyle aynı düzlemdedir. Bu katın kolonlarla kesilen cam yüzeyleri, yatay bant pencereler oluşturmaktadır. Her iki cephenin yedinci katının orta bölümünde, cam yüzeylerden dışarı doğru taşan cephe elemanları yer almaktadır. Bu elemanlar alüminyum kaplıdır ve dışbükey bir eğriselliğe sahiptir. Üzerlerinde, beşer adet küçük kare pencereler bulunmaktadır. Cephedeki bu elemanlar, yönetici odalarında yer alan banyoların bulunduğu bölümlerdedir. Yedinci kat üzerinde, saçaklar yer almaktadır. Banyoların cephelerini oluşturan alüminyum elemanlar, saçaklarla birleşmektedir. Saçaklar, alüminyum kaplıdır ve saçakların alt yüzeyleri dairesel olarak yukarıya doğru kıvrılmaktadır. Sekizinci kat, yedinci kata göre daha da geriye doğru çekilmiştir. Burada da cephede bant pencereler bulunmaktadır. Bu katın üzerinde, diğeriyle aynı özellikleri taşıyan ikinci bir saçak yer almaktadır (şekil D.110, D.111).

Binanın çatısı, kırma çatı olarak tasarlanmıştır. Çatıda, gün ışığı almak amacıyla çatı fenerleri bulunmaktadır. Bu fenerler, ikişerli sıralar halinde birbirine bitişik olarak yarleştirilmiş dört adet yarımküreden oluşmaktadır. İç mekanda küre olarak devam eden ışık feneri de çatıya yarımküre olarak yansımaktadır. Yarımkürelerin her biri eşit büyüklüktedir. Strüktürleri metal olup, şeffaf malzeme ile kaplıdırlar. Bina çekirdeğinin olduğu kütle de çatı seviyesinin üstünde yükselmektedir. Bu kütle, dikdörtgen prizma formundadır ve beyaz renkli sıva ile kaplıdır.

Sözü edilen yapıda, gerek plan, gerek ise kütle ve cephe olarak incelendiğinde, geometriyi temel alan bir anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Planlar, arsanın doksan dereceden sapan açıları bulunmasına karşın, dik açılı bir sistem üzerine

kurulmuştur. Dik açının kullanılmadığı mekanlarda ise, yine geometrik bir form olan elips kullanılmıştır. Küre ve yarımkürelerden oluşan çatı fenerleri, cephelerdeki daire ve kare pencereler, silindir kolonlar geometrik form dünyası içinde yer alan elemanlardır. Bu nedenlerden dolayı, yapı rasyonel bir karakter taşımaktadır.

Diğer yandan, sözü edilen yapı, kendisine farklı bir karakter kazandıran ve onu yalnızca rasyonel bir yapı olmasının ötesine taşıyan özelliklere de sahiptir. Bir bina elemanı olarak giriş kapısının kırmızı renkli çerçeve şeklinde vurgulanması, sembolik bir ifadedir. Yedinci katta, banyoların cephesine yerleştirilen alüminyum cephe elemanları ise, keyfi bir form anlayışının ürünüdür. Ayrıca, binanın çatı kısmında bir takım etnik yaklaşımlar yer almaktadır. Son iki katta yer alan ve kademeli olarak geriye çekilerek kıvrılan saçaklar, Uzak Doğu mimarisini çağrıştırmaktadır. Çatıya yerleştirilen yarımküre çatı fenerleri ise, tarihten gelen bir eleman olan kubbelerden oluşmaktadır. Bu elemanlar, orijinal hallerinden farklı bir şekilde, tasarıma mimarların yorumu katılarak biçimlendirilmiştir. Mescidin kubbesi, Türk hamamlarının ışıklı kubbelerinden esinlenilerek tasarlanmıştır. Tüm bu özelliklerin, Bölüm 3.5.1'de tanımlanan Post Modern mimarinin tasarım anlayışına uyduğu görülmektedir.

5.13 Koç Vakfı Atatürk Kitaplığı

MİMARI: Sedad Hakkı Eldem
KONUMU: Kamarot Sokağı / Taksim
İŞLEVİ: Kitaplık
YAPIM YILI: 1973-75
İŞVEREN: Koç Vakfı
TOPLAM YAPI ALANI: 5 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Sedad Hakkı Eldem tarafından Koç Vakfı için tasarlanan Atatürk Kitaplığı, Taksim'de, Dolmabahçe'ye bakan bir arsa üzerinde yer almaktadır. Arsada, eğimden dolayı, farklı kotlarda kademeler oluşturulmuştur. Arsanın giriş cephesi, yolun diğer tarafındaki eski Sheraton Oteli'ne bakarken, diğer cepheleri yapılaşma olmayan park alanına açılmaktadır. Yapı, girişin verildiği Kamarot Sokağı'ndan geriye doğru çekilmiş, ön kısımda sokağa paralel olan bir otopark alanı tasarlanmıştır. Arsanın alt kotundan da araç girişi verilerek, ikinci bir otopark alanı oluşturulmuştur (şekil D.112). Söz konusu yapı, Koç Vakfı için, başlangıçta, İstanbul

Atatürk Kültür Merkezi olarak, kitaplık, müze ve sergi salonlarından oluşan bir kompleks olarak tasarlanmış, ancak, yalnızca kitaplık bölümü inşa edilmiştir **(Bozdoğan ve diğ., 1989, s.80)**.

Eldem'in bu tasarımının kaynağını, kendisinin İstanbul Hilton Oteli için tasarladığı, fakat inşa edilmemiş olan Türk Lokantası oluşturmaktadır (1954-62). Mimar, altıgenlerden oluşan geometrik düzeni kitaplık fonksiyonuna uyarlayarak yeniden tasarlamıştır. Koç Vakfı Atatürk Kitaplığı, üç kattan oluşan bir yapıdır. Arsa eğiminden dolayı, giriş üst kattan verilmiştir ve giriş yönünden, bina tek kat olarak algılanmaktadır. Giriş tarafında, bu kütleye eklenmiş, tek kat yüksekliğinde altıgen kanatlar yer almaktadır. Bina ana kütlesi, geniş bir altıgen kaide üzerine oturan iki kattan oluşmaktadır. Kütlenin üst katı, ara kat üzerine sürekli çıkma yapmaktadır. Plan şeması, altıgen birimlerden oluşan bir sistem üzerine kurulmuştur. Ana kütlede, biri merkezde, diğerleri onun çevresine dizilmiş yedi adet altıgen yer almaktadır. Giriş katında burası, okuma salonudur. Ortada giriş holü ile iki yanındaki sergi holü ve oditoryumdan oluşan üç adet eşit büyüklükteki altıgen birim de, giriş cephesi tarafından ana kütleye simetrik olarak eklemlenmiştir. Bu kanatların altlarındaki katlarda idare ve kitap bakım ve servis yerleri bulunmaktadır **(Eldem, 1979, s.45)** ve bu katlar eğimden dolayı toprağın altında kaldığı için kütleye yansımamaktadır (şekil D.113). Sergi holü ile oditoryumun iki ucundan, kütleden bağımsız, altıgen kesitli iki simetrik baca yükselmektedir. Bu bacalar, havalandırma ve ısıtma sistemlerine aittir **(Eldem, 1979, s.45)**. Giriş holü, ana kütlede yer alan altıgen formundaki merdivenin bulunduğu birime bağlanmakta, buradan da okuma salonuna geçilmektedir. Okuma salonu, merkeze doğru raflarla bölünmüştür. Merkezdeki altıgende, kitaplık bankosu yer almaktadır. Ana kütledeki bu altıgen birimler, altıgen fenerlerin pleksiglas kapaklarından, tepeden gelen doğal ışığı almaktadır **(Bozdoğan ve diğ., 1989, s.80)** (şekil D.114). Giriş katının altındaki ara kat, ana kütlede üst kattan geriye doğru çekilmiştir. Üst kattan taşan sürekli çıkmalar, altıgenlerin dış kenarlarından inen kolonlarla desteklenmektedir. Bu katta, özel salonlar ile idare ve ofisler yer almaktadır. Bodrum katı oluşturan ve her iki kattan daha büyük alana sahip olan altıgen kaide, ara katın önünde bir platform oluşturmaktadır. Binaya, bu yükseltilmiş platformdan da girilebilmektedir (şekil D.115). Bu altıgen kaidenin içinde 400-500 000 kitap kapasiteli depo bölümü yer alırken, ona bitişik olan servisler, giriş katında ana kütleye eklemlenmiş olan altıgenlerin altındaki kütlenin içindedir (şekil D.116). Merkezi bir sistem üzerine kurulan kompozisyonun ortasında, yük asansörlerinden oluşan dikey bağlantılar ve kumanda noktaları bulunmaktadır **(Eldem, 1979, s.44)**.

Yapıda cephe malzemesi olarak, brüt beton, doğal taş cephe kaplaması, çatı kaplamasında kurşun, çatı fenerlerinin kapaklarında pleksiglas, ahşap saçak altı kaplaması ve metal doğramalar kullanılmıştır. Yapının cepheleri incelendiğinde, giriş cephesi ile kaide cephelerinin sağır, okuma salonlarının yer aldığı cephelerin ise şeffaf düzenlendiği dikkati çekmektedir. Taşıyıcı sistemi oluşturan kolon, kiriş, perde duvarlar ve çatı saçakları, cephede brüt beton olarak ifade edilmiştir. Üst kat pencerelerinin metal doğramaları, pencere altındaki dolu yüzeylerde de, iki kiriş arası yüksekliği kadar düşeyde devam ettirilmiştir. Taşıyıcılar ile pencereler dışında kalan cephe yüzeyleri taş kaplamadır. Altıgen kaidenin kabuğunu oluşturan betonarme perde duvarlar yükselerek, aynı zamanda platformu çevreleyen parapeti de oluşturmaktadır. Perde üzerinde, bodrum kat hizasında ince düşey yarıklar açılarak, deponun ışık alması sağlanmıştır. Yarıkların üstünde kalan kısımlar da betonarme perde üzerinde iz olarak devam ettirilerek, düşey dilimler oluşturulmuştur (şekil D.117, D.118).

Yapının diğerlerinden farklı olan tek cephesi, giriş cephesidir. Bunun nedeni, ana kütleden farklı karakterde olan sergi salonu ve oditoryumun bu cephede yer almasıdır. Altıgenlerden oluşan bu iki birim, giriş kapısının iki yanında simetrik olarak yer almaktadır. Giriş kapısı, iki kütlenin kenarlarından içeri doğru çekilerek, üzerinde yatay bir beton giriş saçağı oluşturulmuştur. Bu kütleler tamamen kapalı olup, cephe yüzeyleri taş kaplamadır. Sergi salonu ile oditoryumun yan tarafında, iki birimden ayrık olarak yükselen altıgen prizma formundaki iki baca, giriş cephesinin simetrisini güçlendirici bir etki yaratmaktadır (şekil D.119).

Çatı formu ise, okuma salonlarının bulunduğu ana kütle çatısı ile ona eklemlenen giriş, sergi salonu ve oditoryumun çatısında, iki farklı karakterde ifade edilmiştir. Ana kütlenin çatısı, geniş saçakları olan bir teras çatı üzerine açılmış çatı fenerlerinden oluşmaktadır. Teras çatı, iki kademelidir. Saçakları oluşturan döşeme plakası alt kademede yer alırken, çatı fenerleri, üst kat plan sınırları üzerinde yükselen üstteki kademede yer almaktadır. Işınsal düzendeki altıgenlerden oluşan okuma salonunun çatısı, her altıgen birimin üzerine altıgen çatı fenerleri oturacak şekilde düzenlenmiştir. Bu fenerler, kesik altıgen piramitlerin tepesinde yer alan yarım küre formundaki şeffaf açıklıklar yoluyla mekana tepe ışığı sağlamaktadır. Merkezde yer alan çatı feneri, diğerlerinden daha büyük boyutlara sahiptir. Altıgen piramit yüzeylerde kurşun, yarım küre şeffaf açıklıklarda ise pleksiglas malzeme kullanılmıştır. Teras çatı döşemesi brüt beton olup, saçakların alt yüzeyleri ahşap kaplıdır. Üç adet altıgen birimden oluşan giriş, sergi salonu ve oditoryumun çatısı da teras çatıdır. Ancak, bu bölümlerin çatısının ana kütle çatısından farkı, üzerlerinde

çatı feneri olmaması ve saçak yapılmayarak dış duvarların parapet olarak devam ettirilmesidir(şekil D.120).

Genel olarak incelendiğinde, Sedad Hakkı Eldem'in bu yapısının geometrik esaslara göre düzenlendiği dikkati çekmektedir. Plan şeması, altıgenlerden oluşturulan bir geometrik düzenleme üzerine kurulmuştur. Bu düzenleme, üçüncü boyuta altıgen prizmalar ve çatı fenerleri için oluşturulan altıgen piramitler olarak yansımıştır. Bu yüzden, yapı, rasyonel bir niteliğe sahiptir. Ancak, mimarın tasarıma kattığı bazı öğeler, yapının, saf rasyonel olmanın ötesinde bir karakter kazanmasına neden olmaktadır. Yapıda oluşturulan çıkma ve saçaklar, pencere doğrama düzeninin oranları, ahşap kaplama saçaklar ve kurşun kaplama çatılar, yapıya, geleneksel Türk mimarisi karakteri kazandırmaktadır. Yapının brüt beton olarak açığa vurulan taşıyıcı sistemi ise, Brütalizm'i çağrıştırmasına karşın, aslında geleneksel Türk mimarisinde de var olan, stürüktürün açıkta bırakılması özelliğinin bir ifadesidir. Ancak, gelenekselde var olan özellikler bire bir uygulanmamış, örneğin, çıkmalar orta noktalarından betonarme kolonlarla desteklenmiştir. Burada, geleneksel mimarinin farklı bir geometrik anlatım dili ve çağdaş yapım tekniği ile ifade edilmesi söz konusudur. Bu nedenden dolayı bu yapı, rasyonel form dünyası ile geleneksel Türk mimarisinin yorumlaması olarak tanımlanabilir.

5.14 Elit Residence

MİMARI: BSB London Architects
YAPIM YILI: 1997-2000
KONUMU: 19 Mayıs Cad. İsmet Öztürk Sok. No: 17 / Şişli
İŞLEVİ: İş / Alışveriş Merkezi, Konut
İŞVERENİ: Elit İnşaat A.Ş. (Al-Huda, Koray Yapı A.Ş.)
ARSA ALANI: 4 205 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 30 037 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Elit Residence, merkezi Londra'da bulunan BSB (Bloodgood Sharp Buster) Architects tarafından tasarlanmıştır ve 2000 yılında, Konut Geliştirme kategorisinde, MIPIM (Marche International des Professionnels de l'mmobilier) Ödülü'nü kazanmıştır **(skyscrapers.com)**. Proje ekibi, Savaş ve Berna Basatemur'dan oluşmaktadır. Yapı, Şişli'de Fransız La Paix Hastanesi'nin güneyinde, Büyükdere Caddesi'ne 100 metre uzaklıkta yer almaktadır **(Basatemur, 2003, s.61)**. Çevre

yapılar arasında, hastane, büro ve konut yapıları bulunmaktadır. Yüksekliği nedeniyle yapı, çevresinde bulunan geniş bir alandan algılanabilmektedir. Yapı alanına giriş, Abide-i Hürriyet Caddesi'ne paralel bir yol olan 19 Mayıs Caddesi'ne bağlanan İsmet Öztürk Sokak'tan verilmiştir. Arsa, Abide-i Hürriyet Caddesi'nden Büyükdere Caddesi'ne doğru azalan bir eğime sahiptir. Arsa formu, birbirine eklenmiş iki dörtgenden oluşup, yapı bunlardan birinin büyük bölümü üzerine kurulmuştur. Diğerinde ise, eğimden dolayı kademeler oluşturulmuş, burası yeşil alan, çocuk parkı ve tenis kortu olarak tasarlanmıştır. Yapının, biri giriş cephesinden, diğeri yeşil alana bakan yan cepheden olmak üzere, iki girişi bulunmaktadır. Öndeki ana girişin önü yükseltilerek, rampayla ulaşılan bir meydan oluşturulmuştur. Buranın altından ise, otopark ve servis girişi verilmiştir (şekil D.121).

Söz konusu yapının kütlesi, dikdörtgen şemalı bir kaide ile üzerinde yükselen bir kule bloktan oluşmaktadır. Kaidenin, kulenin altındaki bölümü, gerideki bölümden bir kat fazladır. Burası, giriş bölümünde iki katlı olup, eğimin azaldığı yan yüzeyi üç kata çıkmaktadır. Kule bloğu ise, elips kesitli bir prizmadır ve ikisi tesisat katı olmak üzere, toplam 33 katlıdır. Kule, kaidenin, giriş tarafındaki uç kısmında yer almaktadır ve kütlesi kaideye göre bir parça öne doğru taşmaktadır. Bu kısımda, kulenin eğrisel hatları zemin kata kadar inmekte, kaide kütlesinde de asimetrik hareketler oluşturmaktadır. Elipsin merkeze göre bölünen ¼'lük bölümü, dik açılardan oluşturulmuştur ve eğik dış yüzeylerden geriye doğru çekilmiştir. Üst katlar, merkezin etrafında parçalı şekilde yükselerek kademe oluşturmaktadır (şekil D.122). Kuleyi, onu dört parçaya bölen perde duvarlar taşımaktadır. Ayrıca, eğrisel dış duvarların iç yüzeylerine kolonlar yerleştirilmiştir. Cephe malzemeleri ise, alüminyum, cam ve sıvadan oluşmaktadır.

Yapının, kaide içinde 5 bodrum katı bulunmaktadır. Eğimin az olduğu tarafta bu sayı, üçe inmektedir. Burası, yüksek bloğun bulunduğu taraftır. Bu tarafta ayrıca, kat yüksekliklerinin farklı alınmasından dolayı, bodrum kat sayısı bir kat eksiktir. Bu nedenle birinci bodrum kat, giriş katı ile aynı seviyededir. Bu katta, resepsiyon, ofis alanları, mağazalar, kargo servisleri ve yönetim bulunmaktadır (şekil D.123). İkinci bodrum katta, spor ve sağlık merkezi ile iki açık tenis kortlu bahçe bulunmaktadır (şekil D.124). Diğer üç bodrum katta ise, 185 araçlık otopark ve binanın genel servisleri yer almaktadır. Zemin kat olarak, eğimi yüksek olan kodun üzerindeki kat kabul edilmiştir. Bu katta, açık teraslı restoran, tenis kortları ve çatı bahçesi yer almaktadır.

Kule blokta ise, apartman daireleri yer almaktadır. Kulenin plan şeması, ışınsal olarak dört ana parçaya bölünmüş bir elipsten oluşmaktadır. Bu dört parçanın biri, birbirine eklenmiş parçalı dikdörtgenlerden oluşan çekirdek bölümüdür. Bu bölüm, elipsin dış yüzeylerinden daha geridedir. Katlarda ışınsal planlama esas alındığı için, dik açılı mekanlar bulunmamaktadır. Kule blok içinde toplam 61 adet daire yer almaktadır. Bu daireler, tam kat, dubleks ve tripleks alternatiflerden oluşmaktadır. Binanın en üst katındaki yedi daire özel olarak projelendirilmiştir **(Basatemur, 2003, s.61)** (şekil D.125). Blokta yer alan dairelerin alanları, 170 ila 532 metrekare arasında değişmektedir **(skyscrapers.com)**. Daire büyüklüklerine göre, katlarda yer alan daire sayısı da farklılık göstermektedir (şekil D.126, D.127).

Söz konusu yapının giriş cephesinde eğrisel, diğer cephelerinde ise dik açılı hatlar hakimdir. Kule bloğu meydan platformuna kadar inerken, eğrisel olan bölüm ana giriş olarak tasarlanmıştır. Giriş saçağı, yüzeye paralel olarak öne çıkan bir alüminyum ızgaradan oluşmaktadır. Bu ızgara saçak, giriş kapısının düşey doğramalar hizasındaki metal çubuklarla taşınmaktadır. Izgara saçaklar, bu kat yüksekliğinin fazla olmasından dolayı, yatay doğramalar hizasında üç kez tekrarlamaktadır. Girişin iki yanındaki kaide bölümü, birbirine göre simetrik olmayan ve dik açıdan şaşan asimetrik yüzeyler olarak cepheye yansımaktadır. Giriş meydanını oluşturan platform da eğrisel hatlara sahiptir ve altındaki otoparkın girişi olarak ön plana çıkmaktadır. Kaidenin yan cephesinde ise, çatı bahçesi olarak kullanılan bölümlerin, kolon ve kirişlerin açıkta bırakılmasıyla ifade edildiği görülmektedir. Cephelerde, kaide ile kulede farklı düzenler kullanıldığı görülmektedir. Her iki kütlede de, doğramaların düşey olarak böldüğü pencereler yatay bantlar oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Aradaki fark, kaide kütlesinde dolu yüzeylerin daha fazla olmasıdır. Dolu yüzeyler, genellikle taşıyıcıların bulunduğu kısımlarda yer almaktadır. Kulenin alt bölümündeki kaidenin son katının cephelerinde ise, düşey hatlı pencereler, aralarında duvar yüzeyleri bırakılarak gruplandırılmışlardır. Kule bloğun cepheleri, tamamen yatay bant pencereler ile pencere aralarındaki yatay bant kirişlerden oluşmaktadır. Tesisat katları da, yatay çizgili metal ızgaralarla ifade edilmiştir. Bu yatay hatlar, merkezden geçerek elips prizmayı taşıyan perde duvarların kısa kenarları tarafından kesintiye uğratılmaktadır. Son üç kat ise, her katta kademeli olarak elipsin merkezi çevresinde döndürülmüştür (şekil D.122, D.128).

Kaidenin üstü, teras çatıdan oluşmaktadır. Burası, çatı bahçesi ve tenis kortu olarak değerlendirilmiştir. Burada, ikinci bodrum katın bir bölümünün üzerinde teras çatının örttüğü kat yar almamaktadır. Spor vr sağlık merkezinin bulunduğu bölümün üstü,

eğrisel dışbükey bir çatı strüktürü ile örtülmüştür ve çatı ışığı almaktadır. Elips kulenin çatısı ise, farklı yükseklik kademelerinden dolayı parçalanmıştır. Parçalar, aralarında yükselen kalkan duvarlarıyla birbirinden ayrılmaktadır. Çatı yüzeyi, cepheden merkeze doğru eğimli olarak yükselmektedir. Çatı kaplaması ise şeffaf yapılarak katların çatı ışığı alması sağlanmıştır (şekil D.122).

Elit Residence genel olarak değerlendirildiğinde, geometrik form dünyasının elemanlarının oluşturduğu rasyonel bir tasarım anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Planlarda, kaide kısmında dik açıların egemen olduğu bir planlama söz konusudur. Yalnızca girişin bir tarafında kalan duvar 90 dereceden saparak farklılık yaratmaktadır. Kulenin elips plan şeması ve onun duvarlarını oluşturan ışınsal sistem, geometri esaslı bir tasarımdır. Elipsin kesilip çıkarılan kısmında yer alan çekirdek de tamamen farklı boyutlardaki dikdörtgenlerin birbirine eklenmesiyle oluşturulmuştur. Bu yüzden, yapı rasyonel bir karaktere sahiptir. Diğer yandan, tasarımda çatı bahçesi kullanılması, kuledeki kolonlara karşın dış duvarların pencere düzeninin bozulmaması, yatay bant pencereler, katlarda değişebilen serbest plan anlayışı, Le Corbusier'nin erken Modernizm dönemindeki ilkelerine uymaktadır. Kulenin çatı detayı ise, yapıya çok tanınabilir bir özellik katmaktadır. Bu nitelikleriyle söz konusu yapının, Geç Modern anlayış içinde yer aldığı söylenebilir.

5.15 Kozyatağı'nda Büro Binası

MİMARI: Emre Arolat
KONUMU: Bayar Cad. No: 111 / Kozyatağı
İŞLEVİ: Büro Binası
TASARIM TARİHİ: 1997
YAPIM TARİHİ: 1998
İŞVEREN: Aksay Denizcilik
ARSA ALANI: 525 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 2 300 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Tasarımı Emre Arolat'a ait olan büro yapısı, Kozyatağı'nda E-5 karayoluna paralel, işlek bir cadde olan Bayar Caddesi üzerinde bulunan bir parselde yer almaktadır. Çevre yapılar, altında dükkanların bulunduğu farklı yüksekliklerdeki ayrık nizam büro ve konut yapılarından oluşmaktadır. Dar kenarı yola bakan dikdörtgen parselin iki yanında komşu parseller bulunmakta, arka cephesi ise E-5 karayoluna bakmaktadır.

Yapı, arsa sınırlarından, çekme mesafesi kurallarına göre geri çekilerek inşa edilmiştir. Bina, zemin kat üzerinde yer alan yedi kat ile bir bodrum kattan oluşmaktadır. Terasın üzerinde yer alan kat, asıl tasarımda yer almayıp, binaya sonradan eklenmiştir. Bu katın, binanın genel karakterinden farklı olduğu dikkat çekmektedir.

Bina kütlesi, esas olarak dik duran bir dikdörtgen prizmadan oluşmaktadır. Bu prizma, ön cephe boyunca devam eden çıkma, yan cephelerdeki kısmi çıkmalar, son kattaki ön cepheden geri çekme ve merdiven ile asansör kulesinin yükselmesiyle hareket kazanmaktadır. Bodrum katın derinliği ise, bina derinliğini aşarak geriye doğru uzanmaktadır (şekil D.129). Plan şeması, arsanın formuna uygun olarak, yalın dikdörtgen sınırlar içine yerleştirilmiştir. İçinde, wc grupları, yangın merdiveni ile ana merdiven ve asansörün bulunduğu şaft ile önündeki kolonsuz açık ofis düzeninden oluşmaktadır. Çekirdek, brüt beton bir beton kabuk içindedir (şekil D.130). Yapının bodrum katında kapalı garaj ve tesisat hacimleri, zemin katında giriş holü ve mağaza/showroom olarak kullanılabilecek bir mekan ile üst katlarında açık ofis hacimleri bulunmaktadır **(E. Arolat, 1999b, s.87)**. Ofis girişi, binanın yan cephesinden verilmiştir.

Yapıda dış cephe malzemesi olarak brüt beton, metalik renkli alüminyum doğramalar ve cam tuğla kullanılmıştır. Cephelerdeki şeffaf ve dolu yüzeylerin kullanımına ve oranlarına göre, içteki mekanların niteliği okunabilmektedir. Şaftın bulunduğu bölüm kapalı bir etki vermekte, net bir prizma görünümünde yükselmektedir. Büroların yer aldığı bölümler ise cephelere şeffaf olarak yansımış ve üç cephedeki farklı düzenlenmiş çıkmalarla hareketlendirilmiştir. Ön cephede, birinci kattan itibaren, zemin kat hizasından 1.50 metre öne taşan çıkma, cephe genişliği boyunca devam ederek son kata kadar tekrar etmektedir. Dördüncü ve beşinci katlarda yan cephelere yapılan 0.50 metrelik çıkmalar ile en üst katta ön cephenin zemin kat hizasında 1.50 metre geri çekilerek teras oluşturulmasından dolayı, farklı büyüklüklerde büro mekanları ortaya çıkmıştır (şekil D.131). Binanın ön cephesinde, zemin kattan sonraki altı kat boyunca devam eden çıkma bulunmaktadır. Çıkmanın bulunduğu cephe yüzeyi, geride bulunan asıl düzleminden, koparılarak öne doğru çekilmiş etkisi yaratmaktadır. Çıkmanın ön yüzeyi, yatayda kat kirişleri, düşeyde ise ikisi çıkma köşelerinde, biri ise çıkmanın tam ortasında yer alan brüt beton elemanlarla bölünerek dik açılı çerçeveli bir cephe oluşturulmuştur. Çerçeve içinde kalan alanlar, tamamen kat yüksekliğinde, kare oranlı şeffaf yüzeyler olarak bırakılmıştır. Pencere doğramaları, yatay dikdörtgenler oluşturacak şekilde bölünmüştür. Böylelikle, dikey konumda olan ön cephe bütünü, kiriş ve pencere

doğramalarının yarattığı yatay etkiyle dengelenmektedir. Son kat olan yedinci kat, zemin kat düzlemi hizasında geri çekilerek çıkma üstü teras olarak tasarlanmıştır. Terasın korkuluğu alüminyum çerçeveli olup, profillerin arasında kalan boşluk şeffaf malzeme ile kapatılmıştır. Terasın üst kısmına ise, teras ile aynı boyutlarda, yine alüminyum profillerin dört eşit parçaya böldüğü ve aralarına cepheye paralel alüminyum ızgaraların yerleştirildiği bir güneş kırıcı eleman, binanın teras çatısının ön parapet duvarı hizasından yükselen iki adet betonarme dikmeye, çelik halatlarla bağlanarak monte edilmiştir. Güneş kırıcı eleman, çatı terası kirişinin alt çizgisi seviyesindedir. Kirişin üst çizgisinden sonra teras çatının parapet duvarı, cephe yüzeyi ile aynı düzlemde kalarak tüm yapıyı çevrelemektedir (şekil D.132).

Binanın iki yan cephesi, birbiriyle aynı düzenlenmiştir. İki cephenin birbirinden tek farkı, birisinden ofis girişinin verilmiş olmasıdır. Bu giriş, cephenin, şafta yakın orta bölümünde yer almaktadır. Giriş, üzerindeki yatay beton saçak ile algılanmaktadır. Bu cephelerde, ofis bölümünün üçüncü ve dördüncü kat hizasında yapılan kısmi çıkma ve pencere düzeni sayesinde, tekdüze olmayan cepheler elde edilmiştir. Bu cephelerde de tüm pencereler kat yüksekliğinde alınmış olup, çıkmaların tamamı, bölünmemiş şeffaf yüzeylerden oluşturulmuştur. Diğer açıklıklar ise düşey beton elemanlarla bölünmüştür. Ön cepheye yakın olan bölüm ile üst kat pencereleri, brüt beton yüzey üzerine açılan kare pencerelerden oluşmaktadır. Böylelikle, bu cephelerde, brüt beton yüzeyler, ortada yer alan şeffaf yüzeyleri çerçevelemektedir. Çıkma ise, farklı düzenlerdeki pencerelerin çevrelediği bir odak noktası görünümündedir (şekil D.133). Cephenin çıkmadan sonra arkaya doğru devam eden bina çekirdeği duvarı ise, girişin bulunduğu cephede tamamen sağır bırakılmıştır (şekil D.134). Diğer yan cephede ise, yalnızca, şaftın orta bölümünde, kat yüksekliği boyunca cam tuğla ile örülmüş yüzeyler bulunmakta, bu bölümün düşey etkisini güçlendirmektedir. Arka cephede, daire şeklinde tepe pencereleri yer almaktadır. Bu daireler, brüt beton üzerinde yüzeyden bir parça geri çekilerek üçüncü boyut etkisi yaratan kareler içine yerleştirilmiştir. Pencereler eşit aralıklarla yerleştirilmiş olup, her katta tekrarlamaktadır. Zemin katta ise, ortadaki pencere hizasından tek kanatlı bir servis kapısı açılmıştır (şekil D.135).

Gerek plan, gerekse cephe düzeni açısından incelendiğinde, dik açılardan oluşan geometrik ve yalın bir düzen içinde, rasyonel bir kurgu söz konusudur. Bu kurgu, ön ve yan cephelerde birbirini dik kesen çizgilerle güçlendirilmektedir. Binanın yalın prizmadan oluşan kütlesi, çıkma oyunlarıyla hareketlendirilmiştir. Arka cephedeki daire pencere düzeniyle de binanın rasyonel ifadesi zenginleştirilmektedir.

Söz konusu yapıda rasyonel anlayışın yanında, gerek planlama ilkesi, gerekse malzeme seçimi ve her ikisinin cepheye yansıtılması açısından farklı bir yaklaşım daha söz konusudur. Dış cephede duvar malzemesi olarak tamamen brüt beton kullanılması Bölüm 3.1'de açıklanan, Le Corbusier'nin Brütalizm anlayışına uygundur. Diğer yandan, binanın ofis mekanları şeffaf, çekirdek bölümü ise dolu bırakılmıştır. Dolu cephelerde de, cam tuğla kaplı yüzey merdiveni ifade etmektedir. Böylelikle, içteki fonksiyonların dışa yansıtılması sağlanmış, yapı tek defaya özgü bir nitelik kazanmıştır. Bu yaklaşım da yine aynı bölümde açıklanmış olan Yeni Brütalizm'in tasarım ilkeleriyle örtüşmektedir. Bu nedenlerden dolayı, sözü edilen yapının Rasyonel nitelik taşımasının yanında Brütalist bir anlayışla tasarlandığı söylenebilir.

5.16 Kartal Yuvası Apartmanı

MİMARI: *Kaya Tecimen, Ali Çiçek*
YAPIM YILI: 1976
KONUMU: Çubuklu Cad. No: 60 / Kanlıca
İŞLEVİ: Konut
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Kaya Tecimen ve Ali Çiçek tarafından tasarlanan apartman bloğu, Kanlıca'da, sahil yolu olan Çubuklu Caddesi'nin hemen üzerinde, denize bakan bir arsada yer almaktadır. Rasim Paşa Yalısı ile Hıdiv Kasrı, yakın çevrede yer alan tarihi yapılardır. Yapının çevresinde, ayrık nizamda, oldukça seyrek olarak konumlanmış konut yapıları, ağaçlık alanlar içine yerleştirilmiştir. Arsanın denize doğru inen bir eğimi olup, bu eğim oldukça diktir. Yapı alanına yaya ve araç girişi, arsanın üst kısmında bulunan Feneryolu Sokak'tan verilmiştir. Arsanın yan tarafında bulunan merdivenlerle de, ayrıca sahilden yaya ulaşımı sağlanmaktadır.

Yapının mimarları, tasarımı teras ev olarak gerçekleştirmek istemiş, fakat imar yönetmeliklerinin kısıtlamasıyla bu mümkün olmamıştır. Ancak, geniş teraslar elde ederek ve ileri, geri çıkmalar yaparak bu fikri vurgulamışlardır **(Tecimen, 1997, s. 173)**. Söz konusu apartman yapısı, esas olarak dikdörtgen bir prizmadan oluşmaktadır. Bu prizmaya, ön ve yan cephelerde çıkmalar, arkada ise, simetrik prizma kütleler eklenerek hareketlendirilmiştir. Yapı, dört kattan oluşmaktadır. Bu dört kat, eğim nedeniyle tasarlanan istinat duvarı üzerine oturmaktadır. Tüm katlarda, ön ve yan cephelerdeki teraslar bulunmaktadır. Ön cephede, yapının

zemin kat terası ile son katı, geriye doğru çekilerek kademeler oluşturulmuştur. Yan cephelerde, üç ve dördüncü katlarda çıkmalar da eklenmiştir. Yapının çıkmaları, 1.50 metre ile sınırlanmıştır **(Tecimen, 1997, s. 173)** (şekil D.136).

Apartman bloğunun girişi, manzaraya göre arka cephedendir. Her katta iki daire bulunmaktadır. Bu daireler, birbirine simetrik olarak yerleştirilmişlerdir. Yapının plan şeması incelendiğinde, ön tarafta geniş bir dikdörtgen ile arkada simetrik olarak ona eklenmiş küçük dikdörtgenler dikkati çekmektedir. Bu iki dikdörtgenin arasında, arka cepheye bakan düşey sirkülasyon çekirdeği yer almaktadır. Öndeki büyük dikdörtgen içinde iki dairenin salon, mutfak ve banyolu ebeveyn yatak odası bulunurken, iki yatak odası ve banyo, arka tarafta, iki daire için ayrı eklentiler oluşturmaktadır. Planda, teras ve balkonlar kütleye göre çıkma yapmaktadır. Ön cephedeki teraslar, salon cephesi boyunca ve ebeveyn yatak odasının bir bölümü genişliğinde yerleştirilmişlerdir. Salonun önündeki teras daha ileride olup, diğeri geriye doğru çekilmiştir. Yan cephelerde, mutfağın önünde yer alan balkon çıkma yapmaktadır. Son iki katta, bu balkonun yanında, salon duvarı da yana doğru genişleyerek çıkma oluşturmaktadır. Salonun çıkması, balkondan daha geridedir (şekil D.137).

Dış cephe malzemesi olarak, brüt beton, ahşap ve sıva kullanılmıştır. Yapının cepheleri incelendiğinde, simetrik planın cephelere de yansıdığı görülmektedir. Ön cephedeki iki daire ile yan cepheler, birbiriyle aynı tasarlanmıştır. Cephelerde, betonarmenin plastik olanaklarından yararlanan bir tasarım anlayışı esas alınmıştır. Kolon ve kirişler açıkta bırakılarak ve abartılarak binaya plastik bir değer kazandırılmaya çalışılmıştır **(Tecimen, 1997, s. 173)**. Ön cephede, teras çıkmaları, ikiz kolonlardan taşan ikiz kirişlerle sağlanmıştır. Bu kirişlerin üzerine, cepheye paralel olarak birer kiriş daha eklenmiş, böylelikle terasların ön parapetleri oluşturulmuştur. Bu parapetler, aynı zamanda çiçeklik olarak tasarlanmıştır. Parapet kirişlerin döşeme seviyesinin üzerinde olmasından dolayı, döşeme plağı da cephede ayrı bir eleman olarak algılanabilmektedir. Kirişler köşelerde üst üste bindirilirken birbirinin hizasını aşarak ileri doğru fırlamaktadırlar. Ön cephede, iki dairenin terasları arasında, sağır bir duvar yüzeyi bulunmaktadır. Bu yüzey, ortadaki iki kat yüksekliğindedir ve ahşap kaplama malzemesi ile kaplanmıştır. Zemin kat terasları ile üst kat, ara katlara göre geriye doğru çekilmiştir. Bu katlarda, sağır yüzeyin hizasına duvar örülmeyerek teraslar devam ettirilmiştir. Teraslardaki duvarlar ile döşeme plaklarının yüzeyleri ise beyaz sıva kaplıdır (şekil D.136).

Yan cephelerde, çıkma olmayan alttaki iki katın duvar yüzeyleri beyaz sıva kaplıdır. Çıkma yapılan son iki katta ise, kirişlerin uç kısımları, ön cepheye doğru taşırılarak vurgulanmıştır. Kirişlerin arasında kalan iki katın sağır yüzeyleri, ahşap malzeme ile kaplanmıştır. Bu katların çıkmalarında ayrıca, köşe pencereleri oluşturulmuştur. Yapının doğramalarında ahşap kullanılmıştır. Ayrıca, pencerelerin ahşap kepenkleri bulunmaktadır. Çıkma yapan balkonlar ise, tüm katlarda, üst üste bindirilen kolon ve kiriş sistemiyle oluşturulmuştur. Buralarda da, ön cephede olduğu gibi brüt beton kullanılmıştır ve tüm katlarda bulunmaktadır (şekil D.136).

Genel olarak incelendiğinde, söz konusu yapının, dik açılardan oluşan bir sistem üzerine kurulduğu görülmektedir. Yapının planı, dikdörtgen ve kare odalardan oluşmaktadır. Ön cephede, ikiz kolon ve kirişlerin üst üste bindirilmesiyle oluşturulan sistem, dik açıları daha da belirginleştirerek vurgulamaktadır. Bu yüzden, yapının rasyonel bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Diğer yandan, betonarmenin plastik olanaklarından yararlanmak amacıyla kolon ve kirişleri açıkta bırakılmıştır. Bu da, yapının stürüktürünün dış cepheden okunabilmesini sağlamaktadır. Ayrıca, bina cephesindeki her çıkma ve kütle hareketi, arkasında var olan farklı bir mekanı işaret etmektedir. Bu da, içerideki fonksiyonun dışa yansıtılması anlamına gelmektedir. Bu özellikler değerlendirildiğinde, yapının, Bölüm 3.1.3'de açıklanan Brütalizm'in de ilkeleri esas alınarak tasarlandığı görülmektedir.

5.17 Bilimer Apartman – Yalısı

MİMARI: Sedad Hakkı Eldem
YAPIM YILI: 1978-81
KONUMU: Köybaşı / Yeniköy
İŞLEVİ: Konut
İŞVERENİ: Bilimer Ailesi
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Sedad Hakkı Eldem tarafından tasarlanan Bilimer Apartman - Yalısı, Yeniköy Boğaz sahilinde yer almaktadır. Yapının üzerinde bulunduğu arsa, Boğaz ve ona paralel trafik yolu ile iki yanda ayrık nizam yalıların bulunduğu komşu parsellerle çevrelenmiştir. Arsa, yol ve deniz cephesi dar, derinliği uzun bir dörtgen formundadır. Yol cephesi deniz cephesine göre biraz daha geniştir. Yapı, denizden on metre geriye çekilerek inşa edilmiştir. Giriş yol tarafındandır. Binanın iki yanından verilen yaya yolları, rıhtıma ulaşmaktadır. Altı kardeş için tasarlanan yapı, üç kat ve

sekiz daireden oluşmaktadır **(Baydar ve Gerçek, 1982, s.155)**. Zemin katın altında bir yarım bodrum katı oluşturularak, zemin kat daireleri dubleks olarak tasarlanmıştır. Çatı katında ise stüdyo daireler oluşturulmuştur.

Daireler, birbirine simetrik olarak tasarlanmıştır. Yapı, zemin katta 11 x 15 metrekarelik bir taban alanına oturmakta, üst katlarda yapılan çıkmalarla kat alanları büyümektedir. Binanın zemin katı, giriş kapısı ve giriş koridoru ile merdivenin simetrik olarak ikiye ayırdığı dikdörtgen bir plan şemasından oluşmaktadır. Bu katta iki daireye ait salon, mutfak, ikişer oda ve birer banyo bulunmaktadır. Salonun içinde yer alan bir merdiven, alt kat ile bağlantıyı sağlamaktadır. Alt katın dış sınırları, deniz cephesi tarafından binaya paralel olarak taşırılmıştır. Bu sayede, bina önünde bir platform oluşturulmuştur (şekil D.138). Bu platformun üstü, giriş katından teras olarak kullanılmaktadır. Normal dairelerin bulunduğu üst katlarda, yaklaşık 1.50 metrelik çıkmalar yapılmıştır. Her daire 96 metrekare kullanım alanına sahiptir. Dairelerde, salon, mutfak, üç oda ve iki banyo bulunmaktadır (şekil D.139).

Kütle olarak incelendiğinde, binanın dikdörtgen formunda bir zemin kat ve üzerinde yükselen iki kattan oluştuğu görülmektedir. Zemin kat üzerindeki katlarda çıkmalar bulunmaktadır ve bu çıkmalar, dört cephede de yer almaktadır. Binanın üst bitişini, geniş saçaklar oluşturmaktadır. Binanın bodrum katı, bina ön sınırlarının dışına doğru taşarak bir platform oluşturmakta ve binaya üç katlı etkisi vermektedir.

Bina cephelerine bakıldığında, ilk olarak oranlar dikkati çekmektedir. Cephelerde, yaklaşık 1.50 metrelik çıkma ve saçak ölçülerinden ortaya çıkmış olan bir karolaj sistemi esas alınmıştır. Cepheler, bu sisteme göre düşeyde eşit parçalara bölünerek orantı kurulmuştur. Bu sistemde, saçakta bulunan kare çizgiler bina cephesinde eşit aralıklı düşey çizgiler olarak devam etmekte, rıhtımın mermer döşemesinde tekrar karolaj olarak yansımaktadır. Böylelikle, görsel bir süreklilik sağlanmaktadır (şekil D.140, D.141). Saçaktan devam eden çizgiler, binanın deniz cephesini, zemin katta altı, zemin katın üstündeki katlarda düşeyde sekiz eşit parçaya bölmektedir. Çizgilerin arasında kalan kısımlarda, pencereler yer almaktadır. Pencereler de düşey olarak iki eşit parçaya bölünmüştür. Bu cephede, simetrik olarak yerleştirilmiş iki çıkma bulunmaktadır. Bu çıkmalar, her iki taraftaki dairenin tam ortasına gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Yan cephelerin çıkmaları da deniz cephesine yansımaktadır (şekil D.142).

Yan cepheler, birbiriyle aynı görünümdedir. Bu cephelerin çıkmaları asimetrik yerleştirilmiştir ve farklı genişliklerdedir. Şeffaf olan deniz cephesine karşılık, daha sağır yüzeylerden oluşmaktadır. Ayrıca, deniz cephesi pencerelerinin yatay etkisine

karşılık düşey bir etkiye sahiptir. Giriş cephesi de yan cepheler gibi daha sağır yüzeylerden ve düşey etkili pencerelerden oluşmaktadır. Bu cephedeki çıkmalar, ortadaki girişin iki yanında, simetrik olarak yer almaktadır. Giriş kapısı ise, zemin kat düzleminden içeri doğru çekilmiş, girişin üstü tonoz ile ifade edilmiştir.

Çatıda ise geniş saçaklar, diğer Sedad Hakkı Eldem yapılarında olduğu gibi, etkili bir görünüm ortaya koymaktadır. Çıkma kenarlarına paralel şekillenen hareketli saçaklar yerine, köşelerden ileriye doğru bir kare genişliğinde taşarak tüm cepheler boyunca düz devam eden saçaklar yer almaktadır. Böylelikle, çıkma olmayan cephe yüzeyleri üzerinde ve köşelerde daha geniş saçaklar ortaya çıkmaktadır. Çatı formu olarak, dikdörtgen planlı bir kırma çatı tasarlanmıştır.

Gerek plan, gerekse cephe bazında incelendiğinde, söz konusu yapının, dik açıların baskın olduğu, kare ve dikdörtgenlerden oluşan geometrik bir sistem üzerine kurulduğu görülmektedir. Dolayısıyla, katı bir Rasyonalizm söz konusudur. Öte yandan, plan bazında olmasa da, cephelerde geleneksel Türk konutu esaslarına göre tasarım yapıldığı görülmektedir. Burada, modern yaşam koşullarına paralel olarak planda geleneksellik aranmamış, geleneksellik arayışları cephelerde yorumlanmıştır. Yapının ölçek ve oranlama sistemi, çıkmalar, geniş saçaklar bu doğrultuda gerçekleştirilen tasarımlardır. Ayrıca, çağdaş yapım teknikleri ve malzemeleri kullanılmıştır. Bu tasarım anlayışı, Bölüm 4.1'de açıklandığı üzere, İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nde Sedad Hakkı Eldem tarafından ortaya atılan, geleneksel mimari değerlerimizin yeniden yorumlanması ilkesine dayanan anlayışın devamıdır. Tüm bu nedenlerden dolayı, Bilimer Apartman-Yalısı, geleneksel Türk mimarisinin yorumlandığı rasyonel bir yapı olarak tanımlanabilir.

5.18 Mecidiyeköy İş Merkezi

MİMARI: Doğan Tekeli, Sami Sisa
YAPIM YILI: 1986-1989
KONUMU: Mecidiyeköy
İŞLEVİ: Çarşı, Büro Binası
ARSA ALANI: 2 700 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Mecidiyeköy İş Merkezi, Doğan Tekeli ve Sami Sisa tarafından, 1985 yılında tasarlanmıştır. Söz konusu yapı, Mecidiyeköy Büyükdere Caddesi'nin çevre yoluna

bağlandığı noktada, ana yola göre bir blok geride kalan bir parsel üzerinde inşa edilmiştir. Çevre yapılar, farklı yüksekliklerdeki ayrık nizam büro yapılarından oluşmaktadır. Binanın üzerinde yer aldığı arsanın, Büyükdere Caddesi'ne doğru artan bir eğimi bulunmaktadır ve köşeleri farklı açılara sahiptir. Yapı alanına giriş, Büyükdere Caddesi'ne bağlanan yoldan, arsanın köşe noktasından verilmiştir. Yapı taban alanı, arsanın büyük bölümünü kaplamaktadır. Yalnızca girişin olduğu köşede ve arsanın diğer iki kenarında boşluklar bırakılmıştır (şekil D.143).

Yapı, eğimden dolayı iki kat olan kaide bölümü ile üzerinde yükselen 15 katlı bir kule bloktan oluşmaktadır. Kaidenin kütlesi, düzenli bir form olmayıp, "L" bir kütleye eklenmiş çıkıntılardan oluşmaktadır. Kule blok ise, arsaya, yollara göre 45 derecelik açı yapacak şekilde yerleştirilmiştir. Kule, esas olarak kare prizma formundadır. Son iki katta, bloğun tüm cephelerinde çıkma yapılarak kütlede farklılık yaratılmıştır (şekil D.144). Cephe malzemesi olarak da brüt beton tercih edilmiş, bina strüktürü herhangi bir malzeme ile gizlenmemiştir.

Yapının kaidesi, iki kat ile bir bodrum kattan oluşmaktadır. Bu katlar, çarşı olarak tasarlanmıştır (şekil D.145). Yapıya, farklı eşiklerden geçilerek girilmektedir. İlk olarak, yoldan açık mekana girişte bir taç kapı ve arsa sınırı boyunca devam eden bir kolon dizisi ile karşılaşılmaktadır. Bu kapı, arsaya göre 45 derecelik açıyla konumlanmıştır. Bina girişi de bu girişe paralel olarak geriye doğru çekilmiştir. Avlu kapısı ile bina girişi arasında kalan alan, ufak bir meydan olarak tasarlanmıştır. Yola paralel olan kolon dizisi ise, üst kısımlarından devam ederek yapıya birleşen kirişlerle, arkadlı bir mekan oluşturmaktadır. Bu mekana ve giriş avlusunun diğer yanında kalan alana dükkanlar açılmaktadır. Büro ve çarşı girişleri, ayrı kapılardan verilmiştir. Büro ve çarşının birer girişi, meydana açılmaktadır. Büro girişi, avlu girişine paralel ve kuleyle aynı düzlemde olan 45 derece açılı cepheden verilmiştir. Çarşı girişi ise, büro girişinin hemen yanında, yola paralel yüzeydendir. Çarşıya ait ikinci giriş, arkadlı bölümün bitiminde, girintide kalan bir noktadan verilmiştir. Çarşıda yer alan dükkanlar, koridorlardan oluşan bir sistem içinde düzenlenmiştir. Dükkanların bazıları dış, bazıları iç, bazıları ise hem iç, hem de dış mekan ile bağlantılı olarak tasarlanmıştır. Çarşı içinde düşey sirkülasyonu sağlayan iki adet merdiven yer almaktadır (şekil D.146).

Kule blok, büro katlarından oluşmaktadır. Her kat yaklaşık 450 metrekarelik bir alana sahiptir. Plan şeması, kare formundadır. Karenin tam ortasında, çekirdek yer almaktadır. Katlar, altı bağımsız bölüm halinde, ancak gerektiğinde bölünebilecek ya da birleştirilebilecek şekilde tasarlanmıştır **(Tekeli, Sisa, 1994, s.189)**. Kulenin ilk üç

katı, tam kare formundaki plan şemasından oluşmaktadır. Üst katlarda ise, köşeler 45 derecelik açılarla kırılmıştır. Ancak, köşede yer alan kolon son kata dek açıkta devam etmektedirler. Son iki katta ise, köşelerin kırıldığı noktalardan itibaren, cephe boyunca çıkmalar yapılmıştır. Bu çıkmalar, tüm cephelerde, eşit şekilde taşmaktadır. Kulenin, girişe göre arkada kalan tarafında ise, dairesel bir yangın merdiveni yerleştirilmiştir. Bu merdiven, bina dış kenarının tam ortasındadır ve bir koridorla sirkülasyon çekirdeğine bağlanmaktadır (şekil D.147).

Söz konusu yapının kaide ve kule cephelerini ayrı ayrı incelemek gerekmektedir. Yapının dış mekana girilen cephesinde, kirişlerle bağlanmış kolon dizisi ile onların arasındaki taç kapı yer almaktadır. Kolonlar kare kesitli olup, üzerlerinde yine kare kesitli kolon başlıkları bulunmaktadır. Taç kapının üzerindeki kirişin üst kısmı basamaklı, alt kısmı ise yarım daire kemer formundadır. Burası, kolonların üzerindeki kirişlerin devamı niteliğindedir, ancak, daha yüksektedir. Kirişin üst kısmı ise, yatay çizgiler oluşturan bir kornişle bitirilmiştir (şekil D.148). Avlunun iç kısmında da, dış yüzeydeki kolonlar, yola dik yöndeki kirişlerle yapıya bağlanmaktadır. Kirişler, kaidenin saçakları boyunca devam etmektedir. Büro giriş kapısının üzerindeki kiriş de, avlu girişinde olduğu gibi yükselerek, üst kısmı basamaklı, alt kısmı yarım daire formunda bir giriş saçağı oluşturmaktadır. Yatay çizgili kornişler, burada da devam etmektedir (şekil D.149). Kaidenin, arsa sınırlarına dayanan cepheleri ise sağır duvarlardan oluşmaktadır ve yer yer yağmur sularının terastan akışını sağlayan çörtenler yerleştirilmiştir.

Kule cepheleri ise, eşit büyüklükte ve eşit aralıklarla dizilmiş bir pencere düzenine sahiptir. Pencereler, kareye yakın oranlara sahiptir ve aralarında kolonlar bulunmaktadır. Pencereler, ilk üç katta köşe kolonlara kadar devam etmektedirler. Diğer katlarda ise, köşeler kırılmasına karşın, köşe kolonlar son kata kadar devam etmekte ve yatayda kirişlerle binaya bağlanmaktadır. Böylelikle, bina köşelerinde boşluklar bulunan bir kütle ortaya çıkmaktadır. Son iki katta ise, köşelerin kırıldığı noktalardan başlayarak cephe yüzeyleri boyunca devam eden çıkmalar yapılmıştır. Çıkmalar, kolonlar hizasında bulunan betonarme payandalarla desteklenmektedir. Yapının tüm yüzeyleri, brüt beton malzemeden oluşmaktadır (şekil D.150).

Söz konusu yapının çarşı ve kule kütlelerinin çatıları, teras çatı olarak tasarlanmıştır. Kaide bölümünü oluşturan çarşının, koridorların üzerine denk gelen kısımda piramit formunda fenerler yerleştirilerek tepe ışığı alması sağlanmıştır. Kule blokta ise, kare formundaki çekirdek çatıda yükseltilerek kütleye yansıtılmıştır.

Mecidiyeköy İş Merkezi plan, kütle ve cephe bazında incelendiğinde, geometrik form dünyasından gelen rasyonel elemanlara yer verildiği görülmektir. Arsanın dik açılı olmayan kenarlarından dolayı, çarşı kütlesi planlarında, iki kenar, arsa sınırlarına paralel olarak düzenlenmiştir. Diğer kenarlarda ise, arsa sınırları dikkate alınmamış, dik açılar tercih edilmiştir. Giriş kapılarında, dik açılı basamaklar ile yarım dairelerden oluşan bir kiriş ve saçak tasarımı yapılmıştır. Avlu girişi ile büro bloğunun konumu ve kulenin köşe kırıklıklarında, gönye açısı olan 45 derece esas alınmıştır. Çarşının tepe ışığı alması için de piramitler kullanılmıştır. Kulenin kare plan şeması, ızgara sisteminden oluşan cephe düzeni geometri esaslı tasarımlardır. Tüm bu tutumlar, Rasyonalizm ilkeleri esas alınarak tasarım yapıldığını göstermektedir.

Diğer yandan, kaide ve kulede yer alan iki farklı tavır dikkati çekmektedir. Kaide bölümündeki taç kapıyı çağrıştıran giriş kapısı, başlıklı kolonlar, arkadlar, kornişler, kemerler, çörtenler tarihten gelen elemanlar olarak dikkati çekmektedir. Bu nedenle, bu bölümde Post-Modern bir tavır olduğu kesin olarak söylenebilir. Ancak, yüksek blokta, brüt beton malzeme ve strüktürün açıkta bırakıldığı bir tasarım söz konusudur. Kolonların açıkta bırakıldığı ve çıkmaların bina cephesinde vurgulanan payandalarla taşındığı yapıda, Brütalist bir tavır söz konusudur. Ancak, planla birlikte incelendiğinde, cephede pencereler arasında yer alan kolon ve payandaların gerçek taşıyıcılar olmayıp, taşıyıcı kolonların cephelerin arka tarafında kalacak şekilde tasarlandığı görülmektedir. Bu da kuleye yine Post-Modern bir anlam yüklemektedir. Köşe kolonların gerçek taşıyıcılar olması ve kirişlerle birlikte dışa vurulması ile brüt beton malzemenin cephede kullanılması ise, Brütalist olan tavırlardır. Tüm bu açılardan değerlendirildiğinde, sözü edilen yapıda Rasyonalizm ile birlikte, kaide bölümünde Post-Modern, kule bölümünde ise Post-Modern ve Brütalist anlayışın birlikte kullanıldığı söylenebilir.

5.19 V Plaza

MİMARI: Serdar İnan
YAPIM YILI: 2001
KONUMU: Büyükdere Cad. No:5 / Mecidiyeköy
İŞLEVİ: Ofis
İŞVERENİ: Mustafa Gülaçtı
ARSA ALANI: 972 m^2
TOPLAM İNŞAAT ALANI: 8861 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Mecidiyeköy'de bulunan büro binası, Mecidiyeköy merkezinden Şişli yönüne doğru giden Büyükdere Caddesi'nin Kar Kuyusu Sokak ile kesiştiği köşe parsel üzerinde yer almaktadır. Çevre yapılar, cadde üzerinde, 8 katı aşmayan ayrık nizam, büro ve konut yapılarından oluşmaktadır. Yapının arka tarafı ise, bitişik nizam az katlı konutların yer aldığı mahallelerden oluşmaktadır. Caddenin karşı tarafında, Ermeni Katolik Mezarlığı yer almaktadır. Köşe parselin yan tarafında bulunan sokağın diğer tarafı ise boş bir arsadır ve burası lunapark alanı olarak kullanılmaktadır. Yapı, cadde tarafındaki komşu parsele göre ayrık nizamda yapılmıştır. Arka tarafta ise, ana kütleye eklenen alçak bir kütle ile diğer yapılara bitiştirilmiştir.

Söz konusu yapı, zemin kat üzerinde yükselen bir asma kat, 8 normal kat ve bir çatı katı ile üç bodrum kattan oluşmaktadır (şekil D.151). Birinci bodrum ile zemin ve asma katlar dükkan, normal katlar büro olarak tasarlanmıştır. Otopark ise, ikinci ve üçüncü bodrum katlarda yer almaktadır (şekil D.152). Otoparka giriş, Kar Kuyusu Sokak tarafından, yapının arka köşesindendir. Bina ana girişi ise, Büyükdere Caddesi'ne bakan cepheden verilmiştir. Plan şeması, yolların kesiştiği köşede dik açıdan hafif bir sapma gösterse de esas olarak kareye yakın oranlardadır. Merdiven ve asansörlerin bulunduğu çekirdek, şemanın orta bölümüne, simetri sağlamayacak konumda yerleştirilmiştir. Birinci bodrum kattaki dükkanlara, Kar Kuyusu Sokak tarafından, zemin çökertilerek, dıştan merdivenlerle inilmektedir (şekil D.153). Zemin katta ise, dükkanlar ve büronun girişi cadde tarafındandır. Buradaki iki dükkan, farklı büyüklüklerdedir ve büyük dükkan, gerektiğinde büro bölümü ile birleşebilecek şekilde tasarlanmıştır (şekil D.154). Asma katta, giriş holü ve küçük dükkan üzerinde galeri boşlukları tasarlanmıştır (şekil D.155). Büro katlarını oluşturan bölüm, asma kattan sonra dört cephede de sürekli çıkmalar yaparak devam etmektedir. Normal katlar ise, açık büro olarak tasarlanmıştır. Arka cepheye bakan WC'lerin yanından, binaya paralel uzanan yangın merdivenine çıkış verilmiştir (şekil D.156). Çatı katı

ise, bina sınırlarından geriye çekilerek dört tarafında teras oluşturulmuştur (şekil D.157).

Yapının kütlesi, dik açılı bir dörtgen şemanın oluşturduğu prizma formundadır. Büro katları, tüm cephelerde zemin kata göre çıkma yapmaktadır. Cephe malzemesi olarak ise, siyah granit, alüminyum ve cam kullanılmıştır. Sözü edilen yapının cephe tasarımı, TAGO Mimarlık tarafından yapılmıştır. Tüm cepheler birbirinden farklı, ancak bütünlük içinde tasarlanmıştır. Bu farklılık, cephe yüzeylerinde, farklı malzemelerle farklı yüzey oyunları yapılarak oluşturulmuştur. Dükkan katının üç cephesinde, kolon ve kirişler siyah granit kaplı olup, boşluklar ise cam yüzeylerle doldurulmuştur. Binanın caddeye bakan giriş kapısı için, zeminden başlayıp bina çıkmasına doğru belirli bir açı yapan bir form oluşturulmuştur. Bu formun ön ve yanları, cam yüzeylerden oluşmaktadır. Bu form, asma kat kirişleri hizasında oluşturulan bir saçakla kesintiye uğramaktadır. Saçak da aynı şeffaf malzemeden yapılmış olup, eğik yüzeyin kiriş altında bittiği yerde, iki noktadan metal çubuklarla taşınmaktadır. Bu çubuklar aynı zamanda, eğik formun kenarlarını da çevrelemektedir (şekil D.158).

Büro katlarında, cepheler üç farklı bölüm olarak tasarlanmıştır. Esas olarak, tüm cephelerde eşit aralıklarla yerleştirilmiş eşit büyüklükteki pencerelerin bulunduğu yüzeyler, geometrik formlardan oluşan geniş cam kaplı yüzeylerle kesintiye uğratılmıştır. Pencereler, alüminyum giydirme cepheler üzerine açılmıştır ve cephe yüzeyinden geriye doğru çekilmiştir. Cepheler, adeta, küçük delikli bir kartonun üzerine büyük dikdörtgen ve yarım daire boşluklar açılarak daha sonra kutu yapılmış bir karton görünümündedir. Bu nedenle, yan cephede yer alan büyük dikdörtgen cam yüzey, kıvrılarak ön cephenin bir bölümünde devam etmektedir. Bu yüzeyler, çıkmadan itibaren 7 kat yüksekliğindedir ve kat döşemeleri kırmızı renkli çizgilerle vurgulanmıştır (şekil D.159). Ön cephenin diğer köşesinde yer alan daire şeklindeki cam yüzey de, yine kıvrılarak sokak cephesinde devam etmekte ve yarım daire bir alan oluşturmaktadır (şekil D.160). Dairenin merkezi bina üst köşesinden alınmıştır ve birinci katta, çıkmaya yakın bir noktaya kadar inmektedir. Daire parçasını oluşturan cam yüzeyler arasında, dikdörtgen yüzeyden farklı olarak, hiçbir bölücü eleman bulunmamaktadır. Cephede yer alan alüminyum ve cam plakalar, birbiriyle eşit boyutlardadır. Dairenin kesintiye uğrattığı yüzeylerde, birbirlerini tamamlayarak levha boyutunu sağlamaktadırlar (şekil D.161, D.162). Binanın arka cephesi ise, tamamen, pencerelerin bulunduğu alüminyum yüzeyden oluşmaktadır. Cephenin orta kısmında, balkonlar yer almaktadır. Balkonlardan, metal yangın merdivenine ulaşılmaktadır (şekil D.163).

Binanın çatısı, teras çatı olarak tasarlanmıştır. Çekirdeğin olduğu bölüm, dikdörtgen bir prizma olarak yükseltilmiştir. Prizmanın tepe kısmı ise, üç sıra kırmızı çizgi ile çevrelenmiştir. Bu çizgilerin üstteki ikisi ince, alttaki ise diğerlerine göre kalındır. Çizgilerin alt bölümünde ise, sık düşey çizgilerden oluşan ızgara yer almaktadır.

Sözü edilen yapıda, geometrik form dünyasını oluşturan elemanların kullanıldığı görülmektedir. Yapının kendisi, küpe yakın oranları olan bir kütleye sahiptir. Ayrıca, cephe düzenlemelerinde dikdörtgen, daire gibi asal geometrik formlar vurgulanarak tasarlama yapılmıştır. Bu açıdan, yapının kesinlikle rasyonel bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Öte yandan, geometrik şekillerin dikkati çeken yüzey bezemeleri oluşturacak şekilde tasarlanması, 1960'larda ortaya çıkan Pop-Sanat'ı çağrıştıran etkiler yaratmaktadır. Burada, geometrik parçaların bir arada kullanıldığı bir kolaj oluşturulması söz konusudur. Böylelikle, çeşitlilikte birlik sağlanmaya çalışılmıştır. Genelde Rasyonalizm'in disiplini içinde olan bu yapıda, Bölüm 3.4.3'te açıklanan Pop mimarlık olarak değerlendirilebilecek dekoratif öğelerle karşılaşılmaktadır.

5.20 Plaza Spring Giz

MİMARI: GIZ İnşaat Yatırımları Tic. A.Ş.
YAPIM YILI: 1990-92
KONUMU: Büyükdere Cad. Meydan Sok. No: 15 / Maslak
İŞLEVİ: İş Merkezi
İŞVERENİ: 59 ortaklı
ARSA ALANI: 5 469 m^2
TOPLAM İNŞAAT ALANI: 17 022 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

GIZ İnşaat Yatırımları Tic. A.Ş. tarafından tasarlanan Plaza Spring Giz'in yapımına 1990 yılında başlanmış, 1992 yılında tamamlanmıştır. Yapı, Maslak'ta, farklı yükseklikteki ayrık nizam bloklardan oluşan iş merkezlerinin bulunduğu bir bölgede, Meyden Sokak üzerinde yer almaktadır. Çevresinde, çeşitli yüksekliklerdeki ofis ve otel yapıları ile alışveriş merkezleri bulunmaktadır. Plazanın yer aldığı arsa dikdörtgene yakın bir formda olup, dar kenarının köşesinden sokağa açılmaktadır. Arsada, Meydan Sokak'tan geriye doğru azalan bir eğim söz konusudur. Yapı, yol tarafına yaklaştırılarak inşa edilmiştir ve arsanın arka köşesinde yer alan küçük ofis yapısına tüp geçit ile bağlanmıştır. Arsanın diğer arka köşesi ise, açık otopark alanı olarak düzenlenmiştir. Araç giriş ve çıkışı, yol tarafındaki iki ayrı noktadan verilmiştir.

Eğimden dolayı, ön ve arka kısımlar arasındaki bağlantılar, arsa sınırlarına paralel geçen araç rampaları aracılığıyla gerçekleştirilmiştir (şekil D.164). Söz konusu yapı, kesitte görüldüğü gibi, üç bodrum kat ile bir galeri katı üstünde yükselen yirmi ofis katı ile ondan üç kat yüksek olan çekirdek kulesinden oluşmaktadır (şekil D.165). Ayrı ofis kütlesinde ise, iki ofis katı ve bir bodrum katı bulunmaktadır. Yüksek bloğun giriş ve bodrum katlardan oluşan bölümü, yapının kaidesini oluşturmaktadır ve üzerinde yükselen ofis bloğundan daha büyük bir taban alanına sahiptir.

Yapının kaide kütlesi, arsanın ön ve yan sınırlarına yakın olarak tasarlanmıştır. Burası, 40 x 40.5 metre boyutlarındadır ve 1650 metrekare büyüklüğünde bir alana sahiptir. Giriş kotunda bir kat yüksekliğinde olan kütle, arka kotta üç kata yükselmektedir. Bunun nedeni, arsa eğimine bağlı olarak iki garaj katının da cephe kazanmasıdır. Tüm yapıya, giriş katındaki tek bir noktadan yaya girişi verilmiştir. Kare planın köşeye yakın bir noktasına giriş merdivenleri yerleştirilmiştir. Merdivenin önündeki ve giriş katının yan cephesi tarafındaki duvar yüzeyi bir parça geriye doğru çekilerek, buralarda yarı açık bir giriş alanı ile arkad oluşturulmuştur. Kapalı mekana giriş ise, köşeden 45 derecelik açıyla geriye doğru çekilen kapıdan sağlanmaktadır. Bu katta, ortada duvarlara göre 45 derecelik açıyla asansörler ve merdiven, kenarlarda ise çeşitli büyüklüklerdeki mağazalar yer almaktadır. Ayrıca, arka tarafta bulunan alçak ofis bloğuna tüp geçit ile bağlantı sağlanmıştır. Bu ofis bloğu, 19.90 x 13.90 boyutlarında dikdörtgen bir plana sahiptir. Galeriden uzanan tüp geçit, ofis bloğunun üst katına bağlanmaktadır (şekil D.166).

Kaidenin üzerinde, ondan daha küçük taban alanına sahip olan büro bloğu yükselmektedir. Büro bloğu, ortada bir çekirdek kulesi ile ona iki yandan takılmış kanatlardan oluşmaktadır. Çekirdek kulesi, kütlelere güre 45 derecelik açıyla durmaktadır. Ofis kanatları, alçak ofis bloğu ile aynı dış ölçülere sahip dikdörtgenlerden oluşmaktadır. Dikdörtgenler, uzun kenarları birbirine paralel gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Bu dikdörtgenler, birer köşelerinden çekirdeğe bağlanmaktadır. Her kanat, birbirinden bağımsız bürolar olarak tasarlanmıştır. Cepheye göre önde yer alan kanat, kaideye göre ön tarafa çıkıntı yapmaktadır. Bu çıkıntı, zemin katta dışta açıkta kalan beş adet kolon ile taşınmaktadır. Arkadaki kanat ise, kaide duvarına göre içeride kalmaktadır. Yani, büro bloğunun, kaideye göre kaydırılması söz konusudur. Ofis kanatları içinde yer alan taşıyıcı kolonlar, pencere yüzeylerinden geriye doğru çekilerek mekan içinde serbest olarak bırakılmıştır. Bu bölümler, birbirinden farklı düzenlerde tefriş edilebilmektedir (şekil D.167, D.168). 19 ve 20. katlar ise, iki katlı ofis daireleri olarak çözülmüştür. Bu

ofislerin üst katlarında, çekirdeğe yakın olan tarafta birer galeri boşluğu bırakılmıştır. İki kat arasındaki bağlantı, boşluğun köşesinde yer alan dairesel bir merdivenle sağlanmaktadır (şekil D.169). Kanatların, girişe göre arkada kalan köşelerinden, çekirdeğe bitişik olarak birer WC bölümü de eklenmiştir. Bu bölümler, kanatlardan ileriye doğru dikdörtgen formunda çıkıntılar oluşturmaktadır. Her iki WC grubunun kesişme noktasında yangın merdiveni bulunmaktadır. Yangın merdiveni sekizgen formunda olup, beş kenarı dışa doğru çıkıntı oluşturmaktadır (şekil D.170). Kanatların kesişme noktasında yer alan çekirdek bölümü, ofis katlarının bitiminden sonra üç kat daha yükselmektedir. Burada çekirdek, WC çıkıntılarıyla birlikte, iki köşesinde küçük kare çıkıntıları bulunan bir dörtgen formundadır. Çekirdeğin, ofis katlarının üzerinde yer alan 22. ve 23. katları tesisat katları, 24. katı ise toplantı odası olarak tasarlanmıştır (şekil D. 171, D.172, D.173).

Söz konusu yapıda cephe malzemesi olarak, cam ve alüminyum renkli doğramalar ile krem rengi, pembe ve kiremit renkli sıvalar kullanılmıştır. Yapının cepheleri incelendiğinde, plazayı oluşturan birbirine eklenmiş kütlelerin farklı karakterlerde ifade edildiği görülmektedir. Bunlar, kaide, çekirdek ve kanatların cepheleri olarak sınıflanabilir. Yapının kaidesi ile arka tarafta konumlanan alçak büro bloğunun cepheleri aynı karakterdedir. Bu cepheler, düşey olarak parçalara bölünmüştür ve üst bölümlerinde parapetler yükseltilmiştir. Bu parapetler, cephelerin düşey hatları hizasında, birer atlayarak, üçgen ve dikdörtgen alınlıklarla bitirilmiştir. Üçgen alınlıkların altında yer alan yüzeylerde pencereler açılmış, dikdörtgen alınlıkların altındaki yüzeyler sağır duvar yüzeyleri olarak bırakılmıştır. Üçgen ve dikdörtgen alınlıkların boyutları, farklı cephelerde değişkenlik göstermekle birlikte, aynı cephe yüzeyinde eşit boyutlarda tasarlanmıştır. Alınlıkların üçgen olanları pembe renklidir ve kiremit rengi sıva ile çerçevelenmiştir. Dikdörtgen alınlıklar ise, krem rengi olup, pembe sıva ile çerçevelidir. Dikdörtgen alınlıkların altındaki sağır duvarlar da, krem renkli sıva ile sıvanmıştır ve her katta ayrı olarak, pembe sıva ile çerçevelenmiştir. Çerçevelerin bulunduğu düzlemler, cephe yüzeylerine göre çıkıntı oluşturmaktadır (şekil D.174, D.175). Kaidenin yan cephesi ile ayrı ofis bloğunun arka cephesinde, otopark giriş ve çıkış kapıları açılmıştır (şekil D.176, D.177). Ayrı ofis bloğunun arka cephesi, diğerlerine göre daha kapalı bir karaktere sahiptir (şekil D.177).

Yapının açılı duran çekirdek kütlesi, ön ve arka olmak üzere, iki cepheye sahiptir. Ayrıca, ofis kanatlarına bakan, üç kat yüksekliğinde iki yan cephe bulunmaktadır. Bu cephelerde, kiremit ve krem renkli sıva ile cam yüzeyler kullanılmıştır. Çekirdeğin düşeyliği, giriş ön cephesinde yer alan dört adet panoramik asansörün tüm katlar boyunca devam eden düşey cam yüzeyleri ile vurgulanmaktadır. Cam yüzeyler,

aralarında bulunan duvar yüzeyleriyle birlikte, düşey çizgili bir cephe oluşturmaktadır. Cam yüzeylerin düşey çizgileri, asansör-makine dairesinin bulunduğu 22. katın döşeme hizasından, döşeme çizgisiyle kesintiye uğramaktadır. Toplantı odasının yer aldığı 23. katta ise, tamamen kesilerek, aynı düşey hatta yer alan kare pencerelere dönüşmektedir. Bu kare pencereler, çapraz doğramalarla farklılaştırılmıştır. Kare pencerelerin üstünde, cephe genişliğinde, üçgen bir parapet oluşturulmuştur. Bu parapetin üst noktasında, üst ucu açık kalacak şekilde, dairesel bir boşluk bırakılmıştır (şekil D.176). Çekirdek kütlesinin yan cephelerinde, ön cephedeki kare pencereler hizasında, üç adet kare pencere bulunmaktadır. Pencerelerin çevresi, krem renkli duvar yüzeyi ile çerçevelenmiştir. Bu çerçeve, kiremit renkli duvar yüzeyi üzerinde çıkıntı yaparak vurgulanmaktadır. Çerçeve ayrıca, kenarlardan ve pencere aralarından inen dört adet dikme ile bütünlük kazanmaktadır. Bu dikmeler, krem renkli çerçeve ile aynı renk ve düzlemdedir ve ofis kanatlarının çatılarına kadar inmektedir. Kenardaki iki dikme arası boşluktan, çatıya çıkış kapısı açılmıştır. Pencerelerin üstündeki parapet üzerine ise, pencerelerin hizasında kalacak şekilde, altı adet küçük kare boşluklar açılmıştır (şekil D.178). Çekirdeğin arka cephesinde, iki adet ıslak hacim mekanı düşey olarak cepheye yansımaktadır. Bu yüzeyler, tüm katlar boyunca sağır bırakılmıştır. Birer yüzeylerinin parapetlerinde, ön cephenin parapetinde olduğu gibi, üçgen alınlıklar yapılarak uç noktasında dairesel boşluklar bırakılmıştır. Bu alınlıklar, duvar yüzeyi genişliğinde olup, ön cephenin alınlığından daha küçük boyutlara sahiptirler. Ortada kalan girintili bölümde ise, metal yangın merdiveni yer almaktadır. Yangın merdiveninin bittiği noktada, üstte iki adet kare pencere bulunmaktadır. Bu pencereler de krem renkli sıva yüzeylerle çerçevelenmiştir. Kiremit renkli yüzeyler, parapet boyunca yatay, arka cephedeki ıslak hacim çıkıntıları boyunca düşey olarak devam ederek, kütlede çerçeve oluşturmaktadır (şekil D.179). Ofis kanatları, dikdörtgenler prizması formundaki kütlelerdir ve cephe yüzeyleri tamamen cam malzeme ile kaplanmıştır. Plazayı oluşturan tüm kütlelerin çatıları ise, teras çatılar olarak tasarlanmıştır (şekil D.176).

Plaza Spring Giz genel olarak incelendiğinde, birbirine eklenmiş dikdörtgenler prizması formundaki kütlelerden oluştuğu görülmektedir. Plan bazında da, dik açılarla 45 derecelik gönye açılarına bağlı kalan bir anlayış söz konusudur. Ayrıca, merdivenlerde daire ve sekizgen gibi geometrik formlar kullanılmıştır. Cepheler ele alındığında da, kare ve dikdörtgenlerden oluşan pencere açıklıkları, üçgen ve dikdörtgen alınlıklar, parapetlerde bırakılan kare ve dairesel boşluklar, dik açılı çerçevelerden oluşan cephe bezemeleri ile bu anlayışın sürdürüldüğü görülmektedir.

Bir yandan geometrik form dünyası esas alınarak gerçekleştirilen bu yaklaşım, rasyonel bir tasarım anlayışını yansıtmaktadır. Özellikle ofis bloğunun kanatlarını oluşturan kütle ve cephe anlayışında, tamamen Mies Van der Rohe'nin katı rasyonalist tutumunun geçerli olduğu görülmektedir. Diğer yandan, bu rasyonalist yaklaşıma farklı karakter veren cephe düzenlemeleri söz konusudur. Plazanın kaide bölümündeki arkadlı düzen ile yukarıda sözü edilen kaide ve ayrı ofis bloğunun cephelerinde yer alan üçgen alınlıklar, tarihten gelen mimari elemanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, cephelerde bezeme niteliğinde renk kullanılarak cephe elemanları üzerinde çerçeveler oluşturulduğu görülmektedir. Çekirdek kulesinde ise, ön cephede gerçekleştirilen düşey ızgara görünümündeki cephe ile üst noktasında yer alan dairesel boşluk, Philip Johnson'un New York'taki AT&T binasındaki cephe tasarımını yansıtmaktadır (şekil B.13). Burada da, büyükbaba saatinden esinlenen bir tarihçilik söz konusudur. Ayrıca, yapının kaide, gövde ve çatı bölümlerinin belirgin bir biçimde vurgulandığı görülmektedir. Bir arada kullanılan tüm bu özellikler, Bölüm 3.2'de açıklanan Post Modern Mimari'nin tasarım ilkelerine uymaktadır.

Tüm bu açılardan değerlendirildiğinde, söz konusu yapıda, katı Rasyonel ve Post-Modern yaklaşımların bir arada kullanıldığı görülmektedir. Buradaki birliktelik, incelenen diğer birçok yapıdan farklı olarak, sadece bu iki yaklaşımın iç içe geçmesi şeklinde değildir. Buradaki tavırda, ayrıca, yapıyı oluşturan kütle cephelerinin birbirinden bağımsız olarak iki farklı yaklaşımda tasarlanması söz konusudur. Ayrıca, plan ve kütle bazında rasyonel olan söz konusu yapının, detaylarda Post-Modern bir karaktere büründüğü görülmektedir. Sonuç olarak, Plaza Spring Giz, Post-Modern Rasyonel bir tasarım olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.21 Bank Ekspres Binası

MİMARI: Sandy & Babcock International
YAPIM YILI: 1999
KONUMU: Büyükdere Cad. / Maslak
İŞLEVİ: İş Merkezi
İŞVERENİ: Korkmaz Yiğit İnşaat – Taahhüt ve Ticaret A.Ş.
TOPLAM YAPI ALANI: 33 535 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Çelik konstrüksiyon

Bank Ekspres Binası'nın mimari tasarımı 1998 yılında gerçekleştirilmiştir. Yapımına ise 1999 yılında başlanmıştır ve halen devam etmektedir. Yapının mülkiyeti, 2001 yılından itibaren Doğuş Grubu'na geçmiştir. Söz konusu yapının üzerine oturduğu arsa, Büyükdere Caddesi ile ona paralel bir yol olan Ayazağa Köyü Yolu arasında kalmaktadır. Arsada, Büyükdere Caddesi'ne doğru azalan bir eğim bulunmaktadır. Sözü edilen yapı, 21 kat, giriş katı ve 5 bodrum kattan oluşmaktadır. Tasarım aşamasında, binanın yollara bakan her iki cephesinden giriş tasarlanmış, ancak, ana giriş olarak düşünülen Büyükdere Caddesi yönünden yaklaşım mümkün olamamıştır. Bu girişlerin biri banka, diğeri şirket girişi olarak tasarlanmıştır. İki giriş katı arasında, eğimden dolayı, bir kat yüksekliğinde kot farkı bulunmaktadır (şekil D.180).

Söz konusu yapının plan şeması, dik açılardan oluşmaktadır. Yapı, girişleri ve çekirdeği orta aksa gelecek şekilde, simetrik olarak tasarlanmıştır. Her iki giriş, dışa doğru dikdörtgen çıkıntılar oluşturmaktadır (şekil D.181). Binanın çekirdeği, Ayazağa Köyü Yolu'na bakan tarafta yer almaktadır. Yapının bodrum katları otopark ve teknik bölümler, ilk dört katı banka, beşinci kat yönetici katı, daha sonraki on yedi kat ofis katları, en üst kat ise V.I.P. katı olarak tasarlanmıştır. Ana giriş katındaki hol üzerinde, üç kat yüksekliğinde bir galeri boşluğu bulunmaktadır (şekil D.182). Yönetici katından itibaren yapı, Büyükdere Caddesi'ne bakan taraftan geriye doğru çekilmiştir. Bu katlarda ayrıca, girişlerin hizasında yer alan orta kısım içeriye doğru girinti yapmaktadır. Böylelikle, orta aksın iki yanında simetrik kanatlar oluşmaktadır. Yönetici katında, konferans salonu, fuaye, yönetici suiti ve yönetici odaları yer almaktadır. Binanın geriye doğru çekildiği kısım, konferans salonundan çıkılarak teras olarak kullanılabilmektedir (şekil D.183). Ofis katları ise, çekirdek etrafında açık bürolar olarak tasarlanmıştır. En üst katta bulunan V.I.P. katı, yan cephelerinden geriye çekilerek daraltılmıştır. Yan yüzeyler, tam orta bölümlerinden karşılıklı olarak içeriye doğru çekilerek plandaki girintiler artırılmıştır. Burada, iki adet ofis dairesi ile bir ofis ve yemek salonu bulunmaktadır. Ön cephede yer alan girintili bölümde ise, açık bir oturma salonu yer almaktadır (şekil D.184). Çekirdekle birlikte binanın orta aksında yer alan bu bölümün yüksekliği, kanatlardaki mekanlardan daha fazladır (şekil D.185). Bu bölümün üstünde, bir de çatı katı bulunmaktadır (şekil D.186).

Söz konusu yapının strüktürünün çelik olmasına karşın, orijinal tasarımın cepheleri yerine mal sahibinin istekleri doğrultusunda cepheler oluşturulmuştur **(sandybabcock.com)**. Yapının kütlesi, esas olarak, dik açılardan oluşan bir prizma niteliğine sahiptir. Bu prizma, yataydaki bölünmelerle kaide, gövde ve tepe olarak

ayrıştırılmıştır. Yapının ön ve arka cephelerinin kaide bölümlerinde kütle hareketlerinden doğan farklılıklar gözlenirken, kaide üzerinde yer alan bölümlerin ve yan cephelerin birbiriyle aynı karakterde tasarlandığı görülmektedir. Kaide bölümü, ana giriş katından itibaren dört katı kapsamaktadır. Bu kütle, Büyükdere Caddesi tarafında üçüncü ve dördüncü katlarda kademeli olarak geriye çekilerek, gövdeye göre çıkıntı yapmaktadır. Yan cephelerde ise, dördüncü kat hizasında, ön cepheye göre daha az olan çıkıntılar bulunmaktadır. İlk üç katın kütlesinin köşeleri, düşey olarak dik açılarla girintiler yapılarak kırılmıştır. Bu köşeler, düşey düzleme çevrilmiş merdiven basamakları görünümündedir (şekil D.187). Giriş cephelerinde, giriş kapılarının bulunduğu bölümler, zemin katlar hizasında dışa doğru prizma formunda çıkıntılar oluşturmaktadır. Bu bölümlerin üzerindeki duvar yüzeyleri, ana girişte hafifçe içe, diğer girişte ise dışa doğru kaydırılarak ve kaidenin bittiği katta yatay bir saçak ile çevrelenerek vurgulanmıştır (şekil D.188). Kaide ile gövdeyi, ayrıca, yine döşemeden taşarak binayı yatayda çevreleyen bir korniş ayırmaktadır. Gövde bölümünün orta aksında, giriş kapılarının üst hizasındaki bölümlerde, bina yüksekliği boyunca düşey girintiler yer almaktadır. Yapının orta aksında yer alan bu girintiler, yapıda adeta bir omurga oluşturarak, kütlenin yatay bölünmelerini düşeyde dengelemektedir (şekil D.189). Gövde bölümünün en üst katı, yanlardan geriye çekilmiştir. Bu yan cephelerin orta bölümleri, içe doğru daha fazla girinti yapmaktadır. Yan cephelerden alt katlara göre yapılan girintilerle eşit ölçülerde, omurga tarafından da kanatlara doğru girintiler yapılmıştır. Böylelikle, binanın tepe bölümünde de omurganın iki yanında yer alan kanatların kütle hareketinde simetri sağlanmıştır. Tepe bölümü, saçaklarla ayrıştırılan ve yukarıya doğru sivrilerek yükselen bir çatıyla son bulmaktadır. Burada, omurga bölümü son kata göre daha yüksektedir ve üzerinde uç kısmına doğru incelerek yükselen bir paratoner bulunmaktadır (şekil D.187).

Yataydaki bu bölümlenmeler, cephe yüzeylerinde oluşturulan düzenlemelerle de güçlendirilmektedir. Bu, özellikle malzemenin kullanımı ve pencere düzenlerinde görülmektedir. Yapıda, cephe malzemesi olarak somon ve bej renkli granit, alüminyum doğramalar ve paslanmaz çelik elemanlar ile yeşil renkli cam kullanılmıştır. Kaide cepheleri somon, diğer cephe yüzeyleri ise bej renkli granit plaklarla kaplanmıştır. Metal elemanlar ise, detaylarda kullanılmıştır (şekil D.189). Esas olarak, yapının tüm cepheleri, bina köşelerinde eşit miktarda dolu yüzeyler oluşturularak çerçevelenmiştir. Böylelikle, kütle hareketleri de vurgulanmaktadır. Bu çerçevelerin içinde kalan cephe yüzeyleri ise, çerçeveden daha ince olan dolu elemanlarla, yatay ve düşey çizgiler oluşturacak şekilde bölünmüştür. Bu yatay ve

düşey çizgi aralıkları, yapının kaide, gövde ve tepe bölümlerinde farklı düzenlenmiştir. Kaide bölümünde, galerinin devam ettiği üç kat boyunca düşey pencereler yerleştirilmiştir. Dördüncü katta da devam ettirilen düşey hat, yataydaki kirişle galeri olan ve olmayan katları cephede de yansıtmaktadır. Ayrıca, kaidenin bitişi belirtilmektedir. Bu kirişin yüzeyleri, pencerelerin alt hizasında metal elemanlarla kaplanmıştır. Böylelikle, düşeydeki kolon çizgileri ile pencerelerin düşey hatları vurgulanmaktadır. Beşinci kat, cephelere kaide ve gövde bölümleri arasında bir geçiş katı olarak yansımaktadır. Kütle ve renk olarak kaideye ait iken, pencere düzeni açısından gövde bölümü ile aynı karaktere sahiptir (şekil D.190). Buradan itibaren gövde cephesi, ondört kat boyunca, eşit kalınlıklardaki kiriş ve ara bölmelerle karelere bölünmüş pencere boşluklarından oluşmaktadır. Ondört katın bitiminde, cephe yatayda bir korniş hattıyla bölünerek, gövdenin üst bölümünde farklı bir pencere düzeni uygulanmıştır. Buradaki beş kat boyunca, yatayda kiriş bölümlemesi yapılmayarak, alt katların düşey pencere hatları devam ettirilmiş, kesintisiz düşey cam yüzeyler oluşturulmuştur (şekil D.187).

Gerek kaide, gerekse üst bölümlerdeki katlar boyunca omurganın düşeyliği, cam yüzeylerle vurgulanmıştır. Bu düşey vurgu, kaide bitiminde ve tepe bölümünde, kiriş altında oluşturulan basık kemerlerle yatayda kesilmektedir. Giriş kapısının yer aldığı çıkıntılı bölümün ön cephesinde de omurganın cam yüzeyleri ve doğrama çizgileri devam ettirilmiştir. Çıkıntının iki köşesinde, kare kesitli sütunlar yükselmektedir. Bu sütunlar, kapı yüzeyine göre çıkıntı oluşturmakta ve giriş kütlesine göre daha yüksekte bulunmaktadır. Sütunların üzerinde, kaide bölümündeki saçağa kadar uzayan parlak metal elemanlar yer almaktadır. Metal elemanların alt bölümü silindir formunda, üst üste bindirilmiş diskler görünümündedir. Bu bölümlerin üstünde, alttakinden çok daha dar daire kesitli birer boru yükselmektedir. Ayrıca, saçak altında, kare prizma sütunlar hizasına ikişer adet gelecek şekilde metal payandalar yerleştirilmiştir. Bu payandalar, kare kesitli ve dik açılıdır (şekil D.188).

Söz konusu yapının çatısı ise, teras çatı olarak tasarlanmıştır. Teras çatının, simetrik kanatlar üzerinde yer alan bölümünde, saçaklar yer almaktadır. Saçakların, ön ve arka cephelerde bulunan omurga tarafındaki köşelerinde, ikişer adet metal sivri eleman görülmektedir. Bu elemanlar, giriş kapılarının saçaklarında yer alan metal elemanlarla aynıdır. Kanatlardan daha yüksek olan omurga bölümünün üzerinde de, diğerleriyle aynı karakterde tasarlanmış, fakat onlardan daha büyük boyutlu olan paratoner bulunmaktadır. Paratoner, omurga üzerinde basamaklı piramit formundaki bir platform üzerine yerleştirilmiştir. Böylelikle, kademeli olarak yükselen ve en uçta sivrilerek sona eren bir bina bitişi elde edilmiştir (şekil D.190).

Bank Ekspres Binası gerek plan, gerekse kütle ve cephe bazında incelendiğinde, dik açıların hakim olduğu bir tasarım anlayışına sahip olduğu görülmektedir. Bu bakımdan, rasyonel bir yapı olduğu söylenebilir. Ancak, kütlede yapılan hareketlerle, girinti ve çıkıntılarla bu rasyonellik yumuşatılmıştır. Diğer yandan, plan şeması, kütle hareketleri ile cephelerin düzenleri ve detayları, rasyonalizmin ötesinde bir yaklaşımı vurgulamaktadır. Yapının tasarımında belirgin bir simetrinin varlığı söz konusudur. Bu, tarihten gelen ve Post Modern mimaride de uygulanan bir özelliktir. Kütle ve cephenin kaide, gövde ve tepe olarak bölümlere ayrılması da yine aynı nedenlerden dolayı Post Modern anlayışı yansıtmaktadır. Bu yaklaşım, Chicago Ekolü'nde de mevcuttur. Gövde bölümündeki pencere düzeni de bu ekolü çağrıştırmaktadır. Kütlenin yukarıya doğru kademeli olarak geri çekilip tepede sivrilerek sona ermesi, yapıya düşey hatların hakim olması ve cephe detaylarına bakıldığında, metal elemanların dekor amaçlı kullanılması, Bölüm 2.3.1'de açıklanan Art Deco tarzı mimari yaklaşım ile örtüşmektedir. Burada, bu tarzın günümüzdeki yorumu, yani Neo-Art Deco söz konusudur. Bunun yanında, yapı çelik strüktürle inşa edilmiş olmasına karşın, onun strüktürel işlevini gizleyerek farklı yansıtmaktadır. Bu tavırlar da, Post Modern yaklaşım içinde değerlendirilebilir. Tüm bu açılardan değerlendirildiğinde, yapının, Chicago Ekolü ile Art Deco yaklaşıma gönderme yapan Post Modernist bir anlayışla tasarlandığı söylenebilir.

5.22 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası

MİMARI: Nevzat Sayın, Gökhan Avcıoğlu
YAPIM YILI: 1991-1993
KONUMU: Oymacı Sokak, Altunizade / Üsküdar
İŞLEVİ: Yönetim Binası
İŞVERENİ: Shell A.Ş.
ARSA ALANI: 16 000 m^2
TOPLAM YAPI ALANI: 11 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Shell Genel Müdürlük Binası olarak inşa edilen yapı, şu anda Doğan Şirketler Grubu'na ait yönetim binası olarak kullanılmaktadır. Söz konusu yapı, Altunizade'de, Nakkaştepe'ye yakın, tarihi dokusunu koruyan, seyrek yapılaşmanın yer aldığı bir bölgede inşa edilmiştir ve Kuşbakışı Caddesi ile Oymacı Sokağın kesiştiği bir köşe parsel üzerinde yer almaktadır. Yapı alanına giriş, Oymacı Sokak üzerinden

sağlanmaktadır. Arsada, girişin verildiği yöne doğru azalan hafif bir eğim vardır. Arsa üzerindeki yerleşim, beş yapıdan oluşan bir yapılar topluluğunun kompozisyonu şeklindedir. Bu yapılar, önceden mevcut olan bir taş yapı, giriş yapısı, ana büro bloğu, toplantı salonları ve kafeteryanın yer aldığı bir yapı ile bir trafo yapısından oluşmaktadır. Arsanın düzensiz açılara sahip olmasına karşın, yollar ve yapılar dik açılı bir sistem içinde yerleştirilmiştir. Burada, Kuşbakışı Caddesi tarafında yer alan mevcut taş yapının doğrultusu esas alınmıştır **(Sayın, Avcıoğlu, 1995, s.88)**. Girişin bulunduğu bölüm de mevcut yapıya dik doğrultuda geri çekilmiş, yapı alanını çevreleyen duvarların dış ve iç tarafında kalacak şekilde, otopark alanları oluşturulmuştur. Ana giriş ile bina ana girişi arasında yer alan aksta, daire şeklinde bir havuz çevresinde dönen dairesel bir araç yolu bulunmaktadır. Giriş aksı ile mevcut yapının orta aksının kesiştiği noktada, yapıların da odağı oluşturulmuştur. Burada, ana büro bloğu yer almaktadır. Bu aksın devamına da, toplantı salonları ve kafeteryanın yer aldığı yapı yerleştirilmiştir. Trafo yapısı ise, arsanın, Kuşbakışı Caddesi tarafındaki uç bir noktasında yer almaktadır. Yapılar, her biri tam ortada yer alan giriş aksları doğrultusunda arkadlı yaya yollarıyla birbirine bağlanmaktadır (şekil D.191). Mevcut yapı, ana büro bloğu ile toplantı ve kafeteryanın bulunduğu yapılar, üçer kat ile çatı katları ve tüm yapıların birleştirildiği bir bodrum kattan oluşmaktadır (şekil D.192). Bodrum katta, kapalı otopark alanı yer almaktadır (şekil D.193). Giriş ve trafo yapıları ise birer katlıdır.

Söz konusu yapı grubunda, cephe malzemesi olarak somon, bej ve gri renkli taş kaplamalar, brüt beton, açık renk sıva, siyah renkli alüminyum doğramalar, yeşil ve kırmızı renkli metal boru profiller, alüminyum borular ile çatı kaplamasında bakır ve şeffaf malzemeler kullanılmıştır. Tüm cephelerde ortak özellik olarak, simetri, su basman kotunun gri taşlarla kaplanmış olması, birer sıra aralıklı kaplanmış iki renkli yatay çizgili taş duvar yüzeyleri, genelde düşey olarak yerleştirilmiş ritmik dikdörtgen pencere dizileri ve pencere düzenlerinde yaratılan farklılıklarla simetri içinde asimetri yaratılması sayılabilir. Aynı ilkelerin her yapıdaki tekrarı, tasarımda bütünlük oluşturmaktadır (şekil D.194).

Arsa üzerinde yer alan mevcut taş yapı, Anıtlar Kurulu'nun koruma zorunluluğu olmadığı raporuna karşın, görünür bir ekle restore edilerek korunmuştur **(Sayın, Avcıoğlu, 1995, s.91)**. Söz konusu yapı, uzun kenarının ortasında giriş aksı ve merdivenin bulunduğu dikdörtgen bir plan şemasından oluşmaktadır. Üç katlı yapının son katı ile arka cephesinde çıkıntı oluşturan merdiven kulesi, yapıya sonradan eklenmiştir. Bu yapı, büro olarak işlevlendirilmiştir (şekil D.195, D.196). Mevcut yapının cephesinin iki kattan oluşan orijinal bölümü, tamamen taş

malzemeden oluşmaktadır. Yapının ön cephesinde ritmik, yan cephelerinde ise farklı boyutlu ve aralıklı bir pencere düzeni mevcuttur. Bu yapıda gerçekleştirilen ekler, cephelerinde belirgin biçimde ifade edilmiştir. Yapıya sonradan eklenen üçüncü kat, iki renkli yatay çizgili taşlarla kaplanmıştır. Merdivenin yer aldığı bölüm, arka cephede çıkıntı yapan prizmatik dolu bir kütle olarak yükseltilmiş, bu kütlenin cephe yüzeyleri sıvanmıştır. Ek katın ön ve arka cepheleri de dolu yüzeyler olarak bırakılırken, yan cephelere farklı düzende kare pencere açılmıştır. Yapının üstü, tonoz çatı ile örtülmüştür (şekil D.197, D.198).

Giriş yapısı, giriş kapısının iki yanında yükselen taş bahçe duvarlarının gerisinde ve onlara paralel olan, kare planlı iki simetrik kütleden oluşmaktadır. Yapılar, iki renkli, yatay çizgili, taşlarla kaplanmıştır. Giriş yapıları teras çatılı olup, girişin yapıldığı iki kütle arasındaki açıklığın üzeri basık tonoz şeklinde bakır bir örtüyle örtülerek giriş saçağı oluşturulmuştur (şekil D.194).

Söz konusu yapı grubunda yer alan ana büro bloğunun planlarının, dikdörtgenlerden oluştuğu görülmektedir. Birbirine eşit boyutlarda dört adet dikdörtgen, eşit aralıklarla, ikişerli olarak, uzun kenarları birbirine paralel olacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu dikdörtgenler, kısa kenarları doğrulusunda orta bölümden birleştirilerek, burada bir giriş holü ve sirkülasyon alanı oluşturulmuştur. Burada aynı zamanda, yapının, dikdörtgen bloklar arasından karşılıklı olarak dört yöne açılan giriş aksları yer almaktadır. İki aksın kesiştiği noktada, holün ortasında, daire formunda bir galeri boşluğu ve içinden çıkan merdiven bulunmaktadır. Dikdörtgen kollar, kısa kenarlarının orta akslarından hole bağlanmaktadır. Bu bölümler, açık büro mekanları olarak tasarlanmıştır. Dikdörtgen kütlelerin dışa bakan kısa kenarlarının orta aksları üzerinde ise, birer yangın merdiveni yer almaktadır (şekil D.195, D.196). Ön cephede, uzun kenar doğrultusundaki iki kütle arasındaki girintiye, bina ana giriş kapısı yerleştirilmiştir. Girişin iki yanında yer alan dikdörtgen kütlelerin köşeleri, iki kat yüksekliğinde, çeyrek daire formunda, içbükey olarak kesilmiş, üçüncü katta ise dik açılı olarak tamamlanmıştır. Üçüncü katın dik açılı köşesi, girişin iki yanında yer alan daire kesitli, kırmızı renkli kolonlarla desteklenmektedir. Böylelikle, yapı girişi anıtsal bir karaktere bürünerek vurgulanmaktadır. Girişin olduğu bölüm, bina yüksekliğinde cam yüzeyden oluşmaktadır. Bu cam yüzey, üstte brüt beton yatay bir kiriş ile sınırlanmaktadır (şekil D.199). Bloğun diğer girişleri de aynı karakterdedir. Ön ve arka cephelerde, girişlerin iki yanındaki cepheler, birbirine simetrik olarak düzenlenmiştir. Bu cephelerde, yüzeyde yapılan girintilerle hareket sağlanmıştır. Her iki kanatın ilk iki katının girişe göre simetrik olan orta bölümleri, üst kat ve dış köşelere yakın olan cephe düzlemine göre geriye çekilerek adeta çerçevelenmiştir.

İki cephe arasındaki fark, ön cephede girişin iki yanındaki dairesel girintilerin arka cephede yer almayıp, dik açılı olarak orta mekanın kütlesinden ileriye doğru çıkmasıdır (şekil D.195). Ritmik bir pencere düzeni oluşturulmasına karşın, farklı büyüklük ve geometrilerdeki pencereler kullanılarak simetri içinde asimetri sağlanmıştır. Prizma kütleleri arasında kalan girintili avluya bakan uzun cephelerde ise, girintide kalan bölüm, cephe yüzeyinin tam ortasında yer almaktadır ve yanlarda kalan çıkıntılı yüzeylerde pencere bulunmamaktadır (şekil D.200). Girintide kalan duvar yüzeyleri bej renkli taş, çıkıntılı yüzeyleri ise, iki renkli taşlarla yatay çizgili olarak kaplanmıştır.

Yan cephelerde ise, yeşil renkli boru profillerin kullanıldığı yangın merdivenleri dar cepheleri tam ortadan ikiye bölmektedir. Böylelikle, birbirine simetrik kolların simetrik cephelerinin yanısıra, tekrar simetrik olarak bölünmüş cephe yüzeyleri ortaya çıkmaktadır. Binanın yan cepheleri, birbirinden küçük detaylarla farklılaşmaktadır. Tüm yüzeylerde düşey dikdörtgen pencereler kullanılırken, prizma kollardan birinin cephesinde kare pencereler kullanılmıştır. Diğer kolun cephesinde ise, bodrum kattan gelen bacalar cephe düzlemi önünden yükselmektedir. Bu bacalar, birbirine bitişik üç adet metal renkli alüminyum silindirden oluşmaktadır. Sözü edilen bloğun ortasından yükselen iki prizma kütlenin cepheleri ise sıva ile kaplanmıştır (şekil D.201, D.202).

Büro bloğunun arkasındaki konferans ve kafeterya bloğunun plan şeması, geometrik olarak, bir yarım daire ile ona bitişik olarak devam eden dikdörtgenden oluşmaktadır. Binaya giriş, düz kenarın orta noktasındandır. Yarım dairenin merkezine, sahanlık bölümü yarım daire olan bir merdiven yerleştirilmiştir. Bu merdiven, bina girişini karşılamaktadır. Düz duvara paralel uzanan dikdörtgen bölüm içinde, servis bağlantıları, WC gibi ikincil mekanlar yer almaktadır. Yarım daire şemanın içine ise, seminer odaları, konferans salonu, yemekhane ve dinlenme terasından oluşan asıl fonksiyonlar yerleştirilmiştir (şekil D.195, D.196).

Söz konusu bloğun cephelerine bakıldığında, kütle hareketlerinden dolayı bina yüksekliğinde oluşan farklılaşmaların cephelere yansıdığı görülmektedir. Giriş cephesi, simetrik olarak tasarlanmıştır. Giriş bölümü, ana büro bloğunun girişleriyle aynı karakterdedir ve üç kat yüksekliğindedir. Cam yüzeyin iki tarafında, kırmızı renkli yağmur suyu akış boruları görülmektedir. Giriş holünün üzerinde yer alan prizmatik bir kütle, cephe düzleminin gerisinden yükselerek giriş cephesine yansımaktadır. Brüt beton olan bu kütle, beş kat yüksekliğindedir ve son katta dairelerden oluşan yatay pencere dizisi yer almaktadır. Girişin iki yanındaki duvar

bölümleri ise, dört kat yüksekliğindedir. Bu bölümler, dolu yüzeylerden oluşmakta olup, yalnızca son katta daire boşluklar açılmıştır (şekil D.203). Kesitte, yapının üç kattan oluştuğu, dördüncü kat duvarının ise, yalnızca cepheye yansıyan bir duvar elemanı olarak yükseldiği görülmektedir (şekil D.192). Duvar yüzeyleri ise, iki renkli, yatay çizgili taş kaplamalardan oluşmaktadır. Bu bloğun yan cephelerinde, dairesel bölüme bitişik olan prizma kütlenin bir kat yüksek olduğu görülmektedir. Prizma bölümün yan cepheleri, birbirinden farklıdır. Bir tarafta, planda girintide yer alan merdiven dış cephenin şekillenmesinde etkili olmuştur. Burada, merdiven, ön cepheye ait duvarı prizma kütleden, içinde yer aldığı düşey yarıkla ayırmaktadır. Bu yarığın cepheye yansıyan yüzeyinde, yeşil renkli yatay boru profillerle bir ızgara oluşturulmuştur. Prizma cephe üzerinde, ilk üç katta yatay bant pencereler, son katta ise daire pencereler bulunmaktadır. Bu pencerelerin önü, yeşil renkli ızgaralarla kaplıdır (şekil D.203). Diğer yan cephede ise, bodrum kattan yükselen metal renkli silindir baca ön plana çıkmaktadır. Burada, her katta daire pencereler açılmıştır. Her iki cephenin duvarları, somon renkli taş ile kaplanmıştır (şekil D.204). Bloğun dairesel bölümü ise üç kattan oluşmaktadır. Pencere düzenlerinde, katlara göre farklılaşmalar görülmektedir. Duvar yüzeyleri, zemin katta gri, birinci ve ikinci katlarda iki renkli, yatay çizgili taşlarla kaplanmıştır. Bu bölümün terasında ise, prizma kütle önünde, yeşil renkli metal profillerden oluşan bir gölgelik strüktürü yer almaktadır. Burası, alt katlardan geriye çekilmiştir. Ayrıca, iki sıra yeşil renkli metal boru profilden oluşan yatay korkuluklar cepheye yansımaktadır. Terastan inen, kırmızı renkli su boruları ise, yan cephelerde düşey bir etki yaratmaktadır (şekil D.203).

Çatılarda , tonoz çatı kullanılmıştır. Bu tonozlar, yan cephelerde kalkan duvarları üzerine oturmayıp, adeta teras çatılar üzerine oturtulmuştur. Üzerleri ve yan cephelerde kalan bölümleri bakır malzeme ile kaplanmıştır. Yalnızca, ana büro bloğunun odak noktasında yer alan merdivenin üstündeki tonozda şeffaf malzeme kullanılmıştır. Tonoz örtüler, yer yer kütlelerden yükselen prizmalarla kesintiye uğratılmıştır. Bu prizmaların çatıları ise, teras çatı olarak tasarlanmıştır (şekil D.194). Ayrıca, blokları birbirine bağlayan metal dikmeli arkadlı yolların üstleri şeffaf malzeme ile örtülmüştür (şekil D.200).

Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, iki ve üç boyutlu olarak incelendiğinde, geometrik form dünyası içinde yer alan bir tasarım anlayışına sahip olduğu görülmektedir. Arsanın düzensiz açılarına karşın, planlar, dikdörtgen, daire, yarım daire, çeyrek daire gibi geometrik şekiller ve dik açılı bir yerleşim düzeni esas alınarak oluşturulmuştur. Cephelerde de dikdörtgen, kare ve daire pencere düzenleri

görülmektedir. Kütlelere bakıldığında, dikdörtgenler prizması, yarım silindir gibi geometrik formların kompozisyonu dikkat çekmektedir. Bu nedenlerle, söz konusu yapı grubunun rasyonel bir anlayıştan yola çıkarak tasarlandığı söylenebilir.

Diğer yandan, tasarımda farklı bir yaklaşımın varlığı da söz konusudur. Öncelikle, mevcut taş yapının, yerleşim ilkesinin yanısıra, plan ve cephe ölçeğinde de belirleyici olduğu görülmektedir. Söz konusu yapının, plan şeması ile kütlesinin simetrisi, uzun cephenin ritmik pencere düzenine karşılık yan cephelerde farklı boyutlardaki ve düzendeki pencerelerin kullanılarak asimetrik düzen oluşturulması, yapı grubu içindeki diğer yapıların tasarımında da esas alınmıştır. Burada, mevcut tarihi yapı ile bir hesaplaşma söz konusudur. Bu hesaplaşma, Bölüm 3.2'de sözü edilen, James Stirling'in Neue Staatsgalerie tasarımının, yakınında bulunan Schinkel'in Altes Müzesi ile hesaplaşmasına benzer bir tavırdır (şekil B.16). Stirling'in yapısında tarihi yapının U plan şeması ve daire formlu heykel salonu esas alınırken, burada simetrik plan şeması ile, ritmik pencere düzeni içinde ortaya çıkan asimetrik cephe düzeni alınmıştır. Malzeme olarak, doğal taş duvarlara kesme taş kaplama duvarlarla karşılık verilmiştir. Bunların yanında, Neue Staatsgalerie'deki tarihi kolaj burada da söz konusudur. Somon ve krem renkli yatay çizgili duvarlar, Bizans mimarisinde yer alan taş ve tuğla örgülü duvarları çağrıştırmaktadır. Tonoz çatılar, dairesel kolonlar, arkadlı yollar da Roma'dan gelen elemanlar olarak tasarımda yer almaktadır. Burada, arkadların metal strüktürü ve şeffaf çatı örtüleri, Staatsgalerie'de olduğu gibi, High-Tech malzeme ile gerçekleştirilen Fütürist bir versiyondur. Ayrıca, daire formundaki odak noktası ile renkli boru profiller her iki yapıda da mevcuttur. Simetri, anıtsallık, tarihsel elemanların bir arada kullanımı ile renk, form ve malzemedeki çeşitlilik, Post-Modern mimarlığın özellikleri arasındadır. Bu nedenlerden dolayı, söz konusu yapı grubu Post-Modern ve Rasyonel olarak tanımlanabilir.

5.23 Kozyatağı İş Merkezi

MİMARI: Ergün Mimarlık (Ender Ergün)
YAPIM YILI: 2000-2003
KONUMU: E-5 Karayolu
İŞLEVİ: İş Merkezi
İŞVERENİ: Mustafa Çıkrıkçıoğlu
ARSA ALANI: 8 793 m^2
TOPLAM İNŞAAT ALANI: 46 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Ergün Mimarlık tarafından tasarlanan Kozyatağı İş Merkezi, TEM-E5 Karayolu bağlantı noktası ile, E5-Bostancı bağlantısı arasında, E5 Karayolu'na cepheli bir konumdadır. Arsa, düzensiz açı ve kenarlara sahip, kesik üçgen şeklinde bir köşe parseldir. Yapı alanı, yan tarafta Değirmen Sokak, arkada ise arsa kenarının ortalarına kadar uzandıktan sonra kıvrılan Gülbahçe Sokak ve devamında komşu parsellerle çevrilidir. Çevresinde, farklı yüksekliklerde, ayrık nizam iş ve alışveriş merkezleri ile konut yapıları yer almaktadır (şekil D.205). Arsada, E5 Karayolu'ndan geriye doğru azalan bir eğim söz konusudur. Yapı alanına ulaşım, araç ve yayalar için, Değirmen Sokak üzerinden verilmiştir. İş merkezi, 30 katlı bir büro bloğu ile 4 katlı mağaza bloğundan oluşmaktadır. İş merkezinin kütleleri, arsanın E-5 Karayolu tarafına doğru inşa edilmiştir. Mağaza bloğu E-5 Karayolu'na paralel, yüksek blok daha geride konumlandırılmıştır (şekil D.206). Açık otopark alanı ise, blokların arka kısmında yer almaktadır. Burası, arsa eğiminden dolayı, iki farklı kotta çözülmüş, bu kotlar, birbirine rampa ile bağlanmıştır. İkinci bir rampa ise, yapının bodrumunda bulunan kapalı otoparka ulaşmaktadır (şekil D.207). Yapı grubunun altında, 3 kattan oluşan bodrum katlar yer almaktadır (şekil D.208). Bodrum katlar, arsa sınırlarına paralel olacak şekilde planlanmıştır (şekil D.209, D.210).

Söz konusu yapıda yer alan yüksek bloğun ilk 3 katı giriş holü ile mağaza, bir katı tesisat katı, 24 katı ise büro olarak işlevlendirilmiştir. Bu blok, plan şemasında, dik açılı bir eşkenar üçgene bitişik bir kesik daire parçasından oluşmaktadır. Kesik daire, üçgene, uzun kenarından birleşmektedir. İki geometrik form, planda yapılan küçük girintilerle birbirinden koparılmıştır. Üçgenin dar açılı köşelerine yangın merdivenleri yerleştirilmiştir. Her üç köşe de, iki dış kenardan bir parça geriye doğru çekilmiştir. Binanın sirkülasyon çekirdeği ise, plan şemasının orta kısmında, üçgen kenarlara paralel şekilde yer almaktadır. Bloğun ana girişi, dairesel yüzeyden, üst katlara göre içeriye doğru çekilerek verilmiştir. Bu kısım, 4 kat boyunca yükselen

giriş holü mekanını oluşturmaktadır. Arkadaki üçgen kısmın ilk üç katı, mağaza olarak tasarlanmıştır (şekil D.207). Alt katlarda birbirinden ayrı işlevler verilen geometrik parçalar, üst katlarda büro olarak çözülmüştür. Büro katlarında çekirdeği çevreleyen alanlar, üçgen kısımda açık büro, dairesel kısımda ise bir koridora bağlanan yönetici odaları olarak tasarlanmıştır (şekil D.211, D.212). Büro bloğunun yirmi katının kat alanı 812 metrekaredir. Yalnızca üçgen şemadan oluşan üstteki dört kat ise, 550 metrekarelik alanlara sahiptir. Yapının son üç katı, plan şemasının merkezinden yükselmektedir ve daire formundadır. Burası, tüm bina için ortak bir dinlenme mekanı olarak tasarlanmıştır (şekil D.208).

Alçak bloğun plan şeması, 90 derecelik açılardan kaçan, komşu parsel tarafında açılı olarak kesilmiş olup diğer ucuna doğru adeta mekiğe benzer şekilde sivrilen, tek defaya özgü, irrasyonel bir forma sahiptir. Açılı olan kenar, arsa kenarına paralel olacak şekilde kesilmiştir, buradaki dairesel çıkıntılardan restoran ve servis girişleri verilmiştir (şekil D.207). Böylesine tek defaya özgü, irrasyonel çizgilere sahip bu plan şeması, birbirine paralel duvarlarla bölünerek, mağazalar oluşturulmuştur. Altı adet mağazanın her biri farklı alanlara sahiptir. Mağazaların dairesel merdivenleri, arka cephede çıkıntılar oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir (şekil D.213). Bloğun en üst katında, restoran tasarlanmıştır. Burası, alçak bloğun kesik kenarı tarafında yükselmektedir. Restoranın servis bölümleri, kütlenin eğrisel ön ve arka yüzeylerinden geriye doğru çekilerek çözülmüştür. Bu bölümler dik açılı mekanlar olarak bölünürken, kesik olan yüzeyi açılı mekanlar oluşturmaktadır. Restoranın salon bölümü ise, servis bölümlerine bağlanan ve kütlenin eğrisel yüzeyinden hafifçe taşan bir daire formundadır. Buranın önünde yer alan teras, mağaza bloğunun dış yüzeylerinden geriye doğru çekilerek, açık yemek mekanı olarak tasarlanmıştır. Restoranın daireden oluşan mekanı, bir kat daha yükseltilerek ortasında daire şeklinde bir galeri boşluğu bırakılmıştır. Mağaza bloğunun diğer taraftaki sivrilen köşesine doğru, restorandan daha küçük daire şeklinde bir bölüm, restoranın üst katı kadar yükseltilmiştir. Burası, alt kattaki mağazaya ait bir mekandır (şekil D.214).

Söz konusu iş merkezinin kütleleri incelendiğinde, prizma anlayışı ile tasarlandıkları görülmektedir. Yüksek bloğun plan şemasında yer alan üçgen parça, dairesel olan parçaya göre daha fazla yükselmiştir. Böylelikle, düşey olarak kesilmiş bir silindire bitişik ve ondan daha yüksek olan bir üçgen prizma kütle ile, iki formun birleştiği orta noktadan, her iki formdan daha yüksek olan bir silindir kütleden oluşan kompozisyon ortaya çıkmaktadır. Ortadan yükselen silindirin üst kısmı, alçakta kalan kütleye doğru 30 derece açılı olarak kesiktir (şekil D.215). İş merkezinin cephelerinde malzeme olarak, mavi renkli cam, beyaz granit kaplama, beyaz sıva ve çelik

kullanılmıştır. Büro bloğunun ana girişine, iki tarafında kare prizma beton aydınlatma elemanları bulunan yoldan yürüyerek ulaşılmaktadır (şekil D.216). Ana girişin ön kısmında, geniş bir beton giriş saçağı bulunmaktadır. Bu saçak, girişin yer aldığı dairesel yüzeye paralel olarak uzanmakta, alçak bloğa değdiği kısımda ise, ona paralel bir şekilde kesilmektedir. Giriş saçağı, üç kat yüksekliğindeki çelik dikmelerle desteklenmektedir. Bu dikmeler, gruplandırılarak yerleştirilmiştir ve cephede düşey ritmik bir görüntü oluşturmaktadır (şekil D.217). Giriş kapısı yürüme yolunu karşılayacak şekilde yerleştirilmiştir. Giriş kapısının yer aldığı yüzey, dört kat yüksekliğinde, geriye doğru çekilmiştir. Bu bölümde, yüzeye paralel olarak, eşit aralıklarla dört adet dairesel betonarme sütun bulunmaktadır. Bu sütunlar da, giriş saçağına kadar, üç kat boyunca yükselmektedir. Giriş cephesinin büro katlarını oluşturan dairesel yüzey, tamamen cam malzeme ile kaplıdır. Burası, üçgen prizma büro kütlesinin uzun kenarını oluşturan sağır duvara yaslanmıştır. Sağır duvar, düşey olarak kesilmiş cam silindirin arkasında beyaz bir fon oluşturmaktadır. Kesik silindirin son beş katı, hafif bir kütle hareketiyle geriye doğru çekilmiştir. Dairesel yüzeyin tam ortasında, yukarıdan aşağıya doğru onbir kat boyunca inen düşey bir yiv uzanmaktadır. Yiv, kütlenin ortasından yükselen üstü kesik silindir kütlenin orta kısmında da devam etmektedir. Silindir kütlenin bu yüzeyi, yatay bant pencerelerden oluşmaktadır (şekil D.215). Üçgen prizma kütlenin diğer iki cephesi ise, birbiriyle aynı özelliklere sahiptir. Bu cephelerin köşeleri sağır yüzeylerden oluşmaktadır. Köşelerdeki düşey hatlar, üçüncü ve dördüncü katlar ile saçak kotunun altından geçen dolu yatay yüzeylerle çerçeve oluşturmaktadır. Bu çerçevelerin arasında kalan kısımlar, cam yüzeylerden oluşmaktadır. Alt katlardaki cam yüzeyler çerçeve ile aynı düzlemdeyken, büro katlarına ait cam yüzeyler, çerçeveye göre daha ileridedir. Yüksek bloğun çatıları ise, teras çatı olarak tasarlanmıştır (şekil D.218).

Alçak bloğun irrasyonel plan şeması, kütlede üç kat boyunca yükselmektedir. Cephelerde katlar, yatay bant pencerelerle ifade edilmektedir (şekil D.219). Kütlenin, sivri biten uç kısmındaki yüzeyi ise, dolu bant yüzeylerle aynı malzeme olan granit ile kaplanarak, sağır duvar olarak bitirilmiştir. Bu duvar yüzeyi üzerinde, zemin katta daire formunda bir pencere açılmıştır. Sivri köşe, zemin kat seviyesinde kesilmiştir, üst katlarda ise sivri olarak devam etmektedir (şekil D.216). Zemin kat, üst katlara paralel olarak geri çekilmiştir. Burada mağazalar, birbirinden, düşeyde öne doğru hafif çıkıntı yapan dolu yüzeylerle ayrılmış, geniş olan cam yüzeyler daha geride kalacak şekilde tasarlanmıştır (şekil D.215). Mağaza cepheleri, kullanıcının tasarlaması için boş bırakılmıştır. Mağaza katlarının üstünde, farklı büyüklükte iki silindir kütle yükselmektedir. Büyük olan silindir kütle üst kattaki restoranı

tanımlamaktadır. Küçük silindir kütle ise, sivri taraftaki mağazaya aittir. Mimar, bu kütleyi, yatay çizgilere sahip olan bloğu, diğer silindir kütle karşısında düşey olarak dengelemek amacıyla tasarladığını ifade etmektedir **(Ergün, 2004)**. Her iki silindir de, ön cephede çıkıntılar oluşturmaktadır. Büyük silindir kütlenin tam ortasından, mağazalardan birinin girişi verilmiştir. Giriş kapısının iki yanında ikişer adet düşey dikdörtgen, üstünde ise daire şeklinde bir pencere yer almaktadır. Restorana ait pencereler de, kademeli olarak tam ortada büyüyerek simetriye katkıda bulunmaktadır. Böylece, asimetrik bir forma sahip bina kütlesinin cephesinde, simetrik bir cephe yüzeyi oluşturulmuştur. Bu silindir formu, üst kattaki restorandan kaynaklanıp, mağazalarla işlevsel bir bağlantısı yoktur. Büyük silindirin cephesinde dolu yüzeyler de yer alırken, küçük olan silindir tamamen cam yüzeye sahiptir. Silindir kütlelerin dolu olan parapet yüzeyleri, yatay olarak alüminyum profillerle çevrelenmiştir. Böylelikle, bir yandan kütlelerin bitişi sağlanırken, diğer yandan da yatay çizgiler vurgulanmaktadır (şekil D.216, D.219). Ön cephenin komşu parsel tarafındaki köşesi, içe doğru girinti yapmaktadır. Bu bölümün üstünü, çatı döşemesi ile parapet, ön cephenin çizgilerini devam ettirerek örtmektedir. Bu döşeme, köşeden yükselen daire kesitli, üç kat yüksekliğinde bir kolonla taşınmaktadır. Alçak bloğun yan ve arka cepheleri de benzer karakterdedir (şekil D.220). Buralarda, dairesel mağaza merdivenleri düşey silindir masif kütleler olarak cepheye yansımaktadır. Bu cephelerde malzeme olarak granit yerine beyaz sıva kullanılmıştır. Bunun nedeni, uygulamada, çapı küçük olan eğrisel yüzeyler üzerine granit kaplama güçlüğü olarak açıklanmaktadır **(Ergün, 2004)**. Mağaza bloğunun çatıları da teras çatı olarak tasarlanmıştır. Yalnızca büyük olan silindirin üstü kubbe ile örtülmüştür ve kenarlarında beton saçakları bulunmaktadır.

İki bloktan oluşan Kozyatağı İş Merkezi'nin yüksek bloğu, gerek plan, gerekse kütle olarak incelendiğinde, geometrik form dünyasının elemanlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu formlar, plan bazında üçgen, daire ve kesik dairelerden, kütle bazında ise, üçgen prizma, silindir ve kesik silindirlerden oluşmaktadır. Bu formların kompozisyonunda, arsa formunun da etkili olduğu görülmektedir. Bu nedenlerden dolayı, büro bloğunun rasyonel bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. İşlevsel açıdan değerlendirildiğinde ise, geometrinin kimi zaman işlevleri ayrıştırırken, kimi zaman da işlevden bağımsız, keyfi olarak uygulandığı görülmektedir. Büro bloğunun alt katlarında, giriş holü ve mağaza bölümü, üçgen ve kesik daireden oluşan farklı geometrik şekillerle ifade edilmiştir. Büro katları da malzeme ve kütle hareketindeki farklılıklarla dışa yansıtılmıştır. Ancak, yüksek bloğun ortasından yükselen kesik silindir, binanın çekirdeği olduğu izlenimini vermesine karşılık, aslında değildir ve

tamamen formel olarak ele alınmıştır. Aynı şekilde, alçak blokta yer alan silindirlerin de herhangi bir fonksiyonu ifade ettiği söylenemez. Alçak bloğun plan şemasına bakıldığında ise, eğrisel hatlara sahip, sivri biten bir köşesi bulunan, 90 derecelik açılardan kaçan irrasyonel bir tutumla karşılaşılmaktadır. Bu tutum, tek defaya özgü, Ekspresyonist bir anlayışı yansıtmaktadır. Ancak, böylesine yek defaya özgü, irrasyonel bir formun dükkanlarını bölerken yine rasyonel bir şekilde bölündüğü görülmektedir. Cepheye bakıldığında ise, mimarın rasyonel bir disiplin içine girdiği gözlenmektedir. Bu disiplin, silindir kütleler, daire ve dikdörtgen pencereler olarak cepheye yansımaktadır.

Kozyatağı İş Merkezi'nin iki bloğu ayrı ayrı değerlendirildiğinde, yüksek bloğunda, bilinen geometrik formların bir araya getirilerek tek defaya özgü ve tanınabilir bir kompozisyon oluşturulması söz konusudur. Bu nedenle, Bölüm 2.3.2.1'de açıklanan yumuşamış Rasyonalizm'in, bu tasarımın yaklaşımı olduğu söylenebilir. Alçak blokta ise, Ekspresyonist anlayıştaki bir plan şemasının, cephelerinde Rasyonalist bir tutumla tasarlandığı görülmektedir. Genelde, planda rasyonel anlayışla tasarlanan yapılara, cephelerde başka anlayışların hakim olduğu görülmektedir. Oysa söz konusu yapıda bunun tersi bir durum söz konusudur. Bunların yanında, dekoratif anlayışla kolon, kubbe, korniş, arkad gibi elemanların kullanılması ve her iki blokta var olan form-fonksiyon kopukluğu, Bölüm 3.2'de açıklanan Post-Modern mimari anlayışın izlerini taşımaktadır. Sonuç olarak, iş merkezinin, rasyonalizmi temel olarak alan, fakat onu Ekspresyonist ve Post-Modern yaklaşımlarla birlikte yorumlayan bir anlayışla tasarlandığı söylenebilir.

5.24 Klassis Resort Hotel

MİMARI: Atelier d'Art Urbain (Şefik Birkiye)
YAPIM YILI: 1989
KONUMU: Silivri
İŞLEVİ: Turizm, sağlık, spor, eğlence
İŞVERENİ: Hamoğlu Turizm ve Otelcilik Sanayi ve Ticaret A.Ş.
ARSA ALANI: 50 000 m^2
TOPLAM İNŞAAT ALANI: 85 500 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Klassis Resort Hotel, çalışmalarını Belçika'da sürdüren, Atelier d'Art Urbain mimarlık bürosunun kurucusu, mimar Şefik Birkiye tarafından tasarlanarak Silivri'de inşa

edilmiştir. İnce, uzun bir parselden oluşan arsanın dar cephesi deniz kıyısı, uzun kenarlar yan parsellere komşu olup, yapı alanına giriş diğer dar cephedendir. Arsa, düzensiz açılara sahiptir ve denize doğru bir parça genişlemektedir. Ayrıca, girişten denize doğru azalan bir eğime sahiptir. Söz konusu tesis, farklı fonksiyonlara sahip, farklı yüksekliklerdeki parçalı yapıların kompozisyonundan oluşmaktadır. Bu kompozisyon içinde, doğu ve batı olarak adlandırılan iki otel bloğu, casino, konferans salonu, havuz villaları ve bahçe villaları yer almaktadır (şekil D.221). İki ila beş kattan oluşan bina grupları, yapay olarak yaratılan vadinin yamaçlarına yerleştirilerek deniz manzarasına egemen kılınmıştır **(Birkiye, 1994, s.9)** (şekil D.222).

Yapı grubunun yerleşim düzeni incelendiğinde, yol cephesinin kenarındaki giriş kapısından başlayan yol aksının, organik bir şekilde devam ederek arsayı boydan boya, asimetrik olarak iki parçaya böldüğü görülmektedir. Yapıların her biri, birbirine göre farklı açılarla arsaya yerleştirilmiştir. Arsanın, girişe yakın olan arka bölümünde beş adet bahçe villası bulunmaktadır. Bu villalar, arsanın yol tarafındaki sınırına paralel konumlandırılmıştır. Villaların önündeki alan, açık otopark alanı olarak tasarlanmıştır. Otoparkın karşı tarafında tenis kortları, ön tarafında ise konferans salonu yer almaktadır. Konferans salonunun bittiği noktada, ana aksı oluşturan yol bir meydana dönüşmekte ve buradan iki yandaki doğu ve batı bölümü otel bloklarına giriş sağlanmaktadır. Otopark, konferans salonu ve doğu bölümü otel bloğu aynı doğrultu üzerine yerleştirilmiştir. Doğu bloğu kompakt bir yapıya sahip olup, bir köşesi 45 derecelik açı yapacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu bloğun ön tarafında bulunan alanda, havuz ve teraslarla açık alan düzenlemeleri yer almaktadır. Batı bloğu ise lineer bir yapı olup, farklı açılarla hafif kıvrımlar verilmiştir. Batı bloğunun önünde, ondört adet havuz villası yer almaktadır. Bu villalar, doğu bloğu önündeki havuza ve denize yönlendirilmiştir (şekil D.221). Tesiste, villalarla birlikte, farklı tip ve büyüklüklerde tasarlanmış toplam 304 oda bulunmaktadır.

Yapı kompleksinin planları incelendiğinde, blokların parçalı şemalardan oluşturulduğu dikkati çekmektedir. Otoparkın önündeki yapı, konferans salonu ile diskotek olarak işlevlendirilmiştir. Her iki işlev için ayrı girişler verilmiştir. Bunlardan otopark tarafında olanı diskotek, denize doğru inen yola açılan ise konferans salonu girişidir. Konferans bölümünde, balo ve konferans salonu olarak kullanılan büyük bir mekan ile daha küçük boyutlardaki üç adet toplantı salonu bağlanmaktadır. Kare ve dikdörtgenlerden oluşan tüm bu mekanlar, asimetrik bir düzende, dışta mekanlar vurgulanacak şekilde düzenlenmiştir (şekil D.223).

Konferans ve diskotek bloğunun hemen bitiminde, doğu bölümü otel bloğu yer almaktadır. Bu blokta, yatak katları olarak yükselen bölüm esas olarak "L" formunda olup, dış köşesi kırkbeş derecelik açıyla kırılmıştır. Otel lobisi ve resepsiyon ile spor kulübünün yer aldığı alt katlardaki bölümler ise, daha alçak kütleler halinde, eğimli arazide kademeler oluşturarak daha geniş bir alana yayılmaktadır. Bu geniş alan içinde, üçgen formunda bir iç avlu yaratılmıştır (şekil D.224, D.225). Kademeli bölümlerde ise teraslar oluşturularak manzaraya doğru açılım sağlanmıştır. Lobiye giriş, denize inen yolun üzerinde oluşturulan meydandan verilmiştir. Lobi içinde, sekizgen formunda bir mekan oluşturulmuştur. Burası, kule olarak yükselmekte ve ana girişi vurgulamaktadır. Kuleden, aynı zamanda, diğer otel bloğuna köprü ile bağlantı sağlanmaktadır. Lobi ayrıca lobi bar ve terasa bağlanmaktadır. Teras, L plan şemasının iç yüzeyleri boyunca, köşesinde dışa doğru çeyrek daire formunda çıkıntı oluşacak şekilde konumlanmıştır (şekil D.224). Bu bölümün altındaki katta, çeyrek daire genişleyerek kapalı yüzme havuzunu içine almaktadır. Burası aynı zamanda, açık yüzme havuzuna açılmaktadır. Bu kat ile altındaki katta, spor merkezi yer almaktadır (şekil D.225). Açık yüzme havuzunun yer aldığı alan, iki kat yüksekliğindeki bir merdivenle lobinin açıldığı terasa da bağlanmaktadır. Bu merdivenle aynı aks üzerinde, kademelerle sahile doğru inen, kare planlı üç adet teras yer almaktadır. Teraslar, aksa göre simetrik olarak yerleştirilmiştir. Ayrıca, sahile inen ana yol aksı, denize paralel uzanan, dikdörtgen planlı, simetrik, tek katlı bir yapı ile son bulmaktadır (şekil D.221).

Batı bölümü otel bloğu, birbirine küçük kırıklıklarla eklenmiş, denize doğru uzanan altı parçalı lineer bir plandan oluşmaktadır. Bunlardan meydan tarafındaki daha büyük olanı, diğerlerinden biraz daha koparılarak ve daha kırık bir açıyla yerleştirilmiştir. Bu bölümün alt katı gece kulübü olarak tasarlanmıştır ve buraya meydandan giriş verilmiştir. İki bloğu bağlayan köprü ise, gece kulübünün yer aldığı parçanın diğerlerine eklendiği noktadan bağlanmaktadır. Diğer bloktan farklı olarak, bu bloğun bitişinde kademeli teraslar tasarlanmamıştır (şekil D.221). Her iki bloğun da denize bakan uç kısmında kral daireleri tasarlanmış ve yarım daire formundaki çıkmalarla ifade edilmiştir (şekil D.226). Otel bloklarında, beş farklı tipte oda bulunmaktadır.

Bahçe ve havuz villaları ise, dikdörtgen plan şemaları içinde tasarlanmış, teras bölümleri yarım daire formundaki çıkıntılardan oluşturulmuştur. Villalar, iki katlıdır ve iki yatak odası, bir salon ile küçük birer mutfakları bulunmaktadır. Havuz villalarından ikisi dubleks olarak tasarlanmış, diğerleri ise her katta ayrı daire olarak çözülmüştür (şekil D.227, D.228). Havuz villalarının önünde, eğime gizlenmiş,

ortasında dairesel çıkıntı bulunan tek katlı simetrik bir yapı yer almaktadır. Buranın hemen bitişiğinde, denize doğru, beş kademeden oluşan teraslar tasarlanmıştır (şekil D.221).

Klassis Resort otel kompleksinin cephelerinde, farklı tarih dönemlerine ve kültürlere ait bir çok mimari elemanın bir arada kullanıldığı görülmektedir. Tek katlı bir yapı olan konferans salonunun cephesi, yükseltilmiş basamaklı girişi ve Dor sütunlarından esinlenilmiş daire kesitli sütunlarıyla, Antik tapınaklara benzer bir cephe anlayışına sahiptir (şekil D.229). Gece kulübünün bulunduğu bölümde ise, zemin kat Roma dönemi tekniğine benzer masif taş duvarlardan, üst iki katı ise ortası çıkmalı, simetrik, saçaklı geleneksel Türk evini anımsatan bir cephe düzeninden oluşmaktadır (şekil D.230). Otel blokları, beş, altı ve yedi katlı bölümlerden oluşmaktadır. Alt katlar Rönesans, üst katlar ise geleneksel Türk mimarisini çağrıştıran, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi anlayışında düzenlenmiştir. Alt katlarda, zemin katları oluşturan cephe yüzeyleri Roma'yı çağrıştıran taşlarla kaplanmış, diğer katlarda sıva üzerine yatay fugalarla taş duvar etkisi yaratılmıştır. Bu katlarda, odalar geriye çekilerek gömme balkonlar oluşturulmuş, balkonlara antik döneme ait sütun ve korkuluklar eklenmiştir. Bu bölümün üst katlarındaki balkonların üstü ise, yuvarlak kemerlerle tamamlanmış, kornişlerle bitirilmiştir. Geleneksel Türk mimarisine göre tasarlanmış üst katlarda ise, çıkmalar, Türk evi pencere oranlarına uyan açıklıklar, balkon ve teraslarda ahşap dikme ve pergolalar, saçaklara dayanmış ahşap payandalar ile pencerelerin üst kısımlarındaki çini bezemeler dikkati çekmektedir. Burada, çinilerin saçak altındaki bölümlere yerleştirilmesi, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin yeni bir yorumu olarak değerlendirilebilir (şekil D.231, D.232, D.233). Villaların da dairesel çıkmalı balkonlarının alt bölümü stilize edilmiş dairesel sütunlar, saçağa uzanan üst kattaki bölümü ise ahşap dikmelerle çevrelenmiştir. Dolayısıyla, burada da otel bloklarıyla benzer bir tutum söz konusudur. Söz konusu yerleşimin diğer bir çok detayında da tarihsel elemanlara rastlanmaktadır. Otel bloklarını birleştiren köprünün alt bölümünde geniş dairesel bir tonoz oluşturularak taş kaplanmış, üzerindeki camlı koridordan geçiş sağlanmıştır (şekil D.233).

Farklı tarihsel dönemlerin yeniden canlandırılması tutumu, yerleşim üzerindeki açık mekanlarda da sürdürülmüştür. Doğu bölümü otel bloğunun ön tarafında, aynı aks üzerinde üç teras yer almaktadır. En üst kottaki havuzlu, kare formlu teras, Dor sütunlarının yeni bir yorumu olan kare kesitli sütunları, ahşap pergolaları ve taş işçiliğiyle, Antik Roma Dönemi'ni çağrıştırmaktadır (şekil D.234). Orta kademedeki terasta, orta aks boyunca uzanan bir havuz yer almaktadır. Havuzun arka tarafında,

Roma Dönemi taş işçiliğiyle örülmüş duvarlar içinde, birbirine simetrik olarak iki tonoz oluşturulmuştur. Buranın düzenlemesi, Art Deco'da yer alan geometrik form dünyasına dayanmaktadır. Terasın önündeki dairesel olarak denize doğru uzanan bölümü ve onu simetrik olarak saran dairesel merdivenleri ise, Barok Dönemi'ni anımsatmaktadır (şekil D.235, D.236). En alt kademede ise, basamaklı, üstü kesik bir kare piramit tasarlanmış, dört kenarın tam ortasına yerleştirilen merdivenlerle terasa çıkış sağlanmıştır. Terasta, ilkinde olduğu gibi, Dor sütunlarının yeni bir yorumu olan kare kesitli sütunlar ile ahşap pergolalar yerleştirilmiştir. Burası, geleneksel Hint kültüründe yer alan ve dört taraftan eşit girişi olan "mandala" formunu akla getirmektedir (şekil D.235). Ana yaya aksının ucunda yer alan yatay simetrik tek katlı yapı ise, gerek oranları, gerekse kemerli pencereleri ve teras korkuluklarıyla Rönesans Dönemi'ni çağrıştırmaktadır (şekil D.237).

Genel olarak değerlendirildiğinde, Klassis Resort Otel'de, geometrik form dünyasının elemanlarının esas alındığı görülmektedir. Örneğin, plan şeması, kare ve dikdörtgen mekanlar ile dairesel çıkmalar üzerine kurulmuştur ve bunlar, tekrarlanan formlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Lobiden yükselen kule, sekizgen bir forma sahiptir. Yerleşimdeki hareketlilik, eğrisel ya da irrasyonel formlar kullanılarak değil, rasyonel formların farklı açılarda düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Bu yüzden, rasyonel bir tasarım anlayışı söz konusudur. Bunun yanında, farklı tarihsel dönemlere ait üslupların ve farklı malzemelerin büyük bir çeşitlilik içinde, bir arada kullanılması söz konusudur. Hint, Antik Roma, Rönesans, Barok ve Birinci Ulusal Türk Mimarlığı dönemine ait elemanlar, gerek ayrı bölümlerde, gerekse aynı bölüme ait cephe üzerinde bir arada kullanılmıştır. Ayrıca, ahşap, seramik, taş ve hatta farklı taş örgüleri bir malzeme çeşitliliği yaratmaktadır. Bu nedenlerden dolayı söz konusu yapı kompleksinin, anlayışı temelde Rasyonalizm'in ürünü olan yapılara Post-Modern cepheler giydirilmesi ilkesine dayandırılarak tasarlandığı söylenebilir.

5.25 Doğan Medya Center

MİMARI: Hayati Tabanlıoğlu, Murat Tabanlıoğlu
YAPIM YILI: 1992-93
KONUMU: Bağcılar
İŞLEVİ: Medya Merkezi
İŞVERENİ: Milliyet Gazetecilik A.Ş.
ARSA ALANI: 30 000 m^2
TOPLAM İNŞAAT ALANI: 35 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

Hayati ve Murat Tabanlıoğlu tarafından tasarlanan Doğan Medya Center, Fatih Sultan Mehmet Köprüsü'nden ve Vatan Caddesi'nden gelen E-5 ile E-6 yollarının buluşma noktasında yer almaktadır. Arsanın bir diğer kenarı ise E5 Karayolu Bağlantısı'na bitişiktir. Yapının içinde yer aldığı çevre, çarpık kentleşmenin doruk noktada olduğu bir bölgedir. Bu nedenle, yeni bir konsept geliştirilmiş, hazırlanan projede park hissi veren, yeşil bir alan içinde yapılaşma öngörülmüş, iki katı inşa hakkı olmasına karşın arazinin ancak yarısı inşaat için kullanılmıştır **(Tabanlıoğlu, 1999, s.114)**. Yapının üzerinde bulunduğu arsa, düzensiz açılara ve kenarlara sahiptir. Yapı, her iki çevre yolundan da geriye doğru çekilerek inşa edilmiştir. Yapı alanına giriş, bina giriş aksı üzerinde verilmiş, giriş önünde araç dönüşünü sağlayan, ortası yeşil, dairesel bir meydan bırakılmıştır. Buradan, bir rampa ile bina altındaki kapalı otoparka ulaşılmaktadır. Ayrıca, E5 Karayolu Bağlantısı'ndan, binanın yan cephesine bakan bir servis girişi bulunmaktadır. Buradan devam eden araç servis yolu, binanın çevresini arkadan dolaşarak diğer taraftaki kapalı otopark girişine kadar uzanmaktadır. Servis yolu, büyük araçların binaya yanaşmasına olanak verecek şekilde tasarlanmıştır. Binanın arka tarafında ise, bir açık otopark alanı bulunmaktadır (şekil D.238).

Söz konusu yapı, büro bölümü ile pre press, ana baskı ve sevk işlevlerinin içinde yer aldığı endüstriyel bölüm olmak üzere, iki ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin, binanın plan ve kütlesine de yansıtıldığı görülmektedir. Yapının plan şeması, dik açılı bir eşkenar üçgen ile ona uzun kenarından eklemlenmiş bir kareden oluşmaktadır. Üçgen bölüm büro, kare ise endüstriyel bölümü ifade etmektedir. İki geometrik form birbirinden bir parça koparılarak aralarına her iki bölüme de paralel uzanan bir geçiş alanı yerleştirilmiştir (şekil D.238). Büro bölümü, altı kat ve iki bodrum kattan oluşmaktadır (şekil D.239). Binaya giriş, üçgenin, giriş aksını karşılayan dik açılı köşesinden verilmiştir. Bu köşe, üç kat boyunca, üçgenin uzun

kenarına paralel olarak kesilmiştir ve girişte girinti oluşturulmuştur. Ana giriş aksından, bir iç bahçenin bulunduğu, doğal ışık alan bir atriuma ulaşılmaktadır (şekil D.240). Büro katları açık büro sisteminde tasarlanmış olup, aynı zamanda atriumla da bütünleşmektedir (şekil D.241). Büroların altında yer alan birinci bodrum katta, fuaye, konferans salonu, yemek salonları, bar, pastane, kütüphane ve sağlık kulübünden oluşan sosyal tesisler bulunmaktadır (şekil D.242). İkinci bodrum katta ise kapalı otopark yer almaktadır. Üçgen büro bloğunun arka bölümüne, bloğa paralel uzanan ince dikdörtgen bir bölüm eklenmiştir. Burası, asansör, merdiven, ıslak hacimler ve servislerin bulunduğu bir çekirdek olarak çözümlenmiştir. İki bölüm arasında yer alan geçiş bloğu, dar kenarı ondan daha geniş olan bir paralel blok olarak uzanmaktadır. Bu bölüm, büro bloğuna ait bodrum katlar üzerinde yükselen iki kattan oluşmaktadır. Arkadaki kare planlı blok, yan yüzeylere paralel uzanan üç aksa ayrılmıştır. Buranın zemin kotu, büro bölümünün zemin kotundan yarım kat düşüktür. Bloğun yüksekliği ise, büro bloğunun birinci kat tavan döşemesi hizasındadır. Buranın üst döşemesinde, orta aks hizasındaki dikdörtgen bir alan, bu bloğun yüksekliğini aşarak 16 metrelik bir yüksekliğe ulaşmaktadır (şekil D.239). Zemin katta, bu yükseltilmiş mekan ana baskı holü, onun sol tarafı bobin deposu, sağ tarafı ise paketleme ve sevk bölümleri olarak tasarlanmıştır. Paketleme ve sevk bölümlerinin alt katındaki aks boyunca uzanan alanda, personel için gerekli servisler ve teknik merkezler bulunmaktadır (şekil D.240). Birinci kat hizasında yer alan aynı aksta ise, pre-press bölümü yer almaktadır. Büro bölümündeki avlu ile baskı holü arası, üç kat boyunca devam eden cam bir yüzeyle ayrılmış, iki bölüm arasında ses izolasyonu ile birlikte şeffaflık da sağlanmıştır. Burası, aradaki geçiş bölümüne doğru yapılan üçgen bir çıkmayla görsel bağlantıyı kurmaktadır (şekil D.241). Baskı holü, ana girişten, atriumdan ve pre-press'ten algılanabilmektedir **(Tabanlıoğlu, 1997, s.170)**.

Söz konusu yapının kütlesi, planların üç boyutlu prizmalara dönüşmesiyle oluşturulmuştur. Prizmaların farklı yüksekliklerde düzenlenmesiyle, hareketli ve okunabilir bir kütle elde edilmiştir. Cephe malzemesi olarak, cam, brüt beton, ısı yalıtımlı, özel profilli sac paneller, sarı renkli alüminyum doğramalar ve metal renkli alüminyum cephe elemanları kullanılmıştır. Binanın ön cephesini, üçgen bloğun köşe bölümü ile iki yan yüzeyi oluşturmaktadır. İlk üç katta bloğun köşesi üçgen prizmanın uzun kenarına paralel olarak kesilmiş, üstteki katlarda ise, aynı düzlem hizasında ortada bir yarık ve yanlarda simetrik iki üçgen çıkma oluşturulmuştur. Bu çıkmalar, üç kat yüksekliğinde, daire kesitli, metal rengi alüminyum kaplı kolonlar tarafından taşınmaktadır (şekil D.243). Tam ortada yer alan ana giriş kapısı,

üzerinde yer alan alüminyum ızgara strüktürlü, üzeri şeffaf malzeme ile kaplanmış bir saçakla vurgulanmaktadır. Saçak, ince metal profiller aracılığıyla, metal kaplı kolonlarla desteklenmektedir (şekil D.244). Üçgen prizma bloğun yan cepheleri birbirine tamamen simetriktir. Üçgen prizma bloğa ait cepheler, tamamen cam kaplı yüzeylerden oluşmaktadır. Bu bloğun arkasında, uzun kenarına paralel olan ve onun yan ve üst kenarlarından taşan dikdörtgenler prizması formunda ince bir kütle yer almaktadır. Böylelikle, üçgen prizma, adeta sırtını brüt betondan oluşan masif kalın bir duvara dayamış izlenimi vermektedir (şekil D.243, D.245). Arkada yer alan ve iki katlı bir mafsal bloğuna bitişik olan prizma blok, cephe düzeni ve malzeme açısından farklı bir karakterdedir. Paketleme ve sevk bölümleri ile pre-press bölümünün bulunduğu yan cephe, sarı alüminyum doğramalı kapı ve pencerelerden oluşmaktadır. Birinci katın pencereleri, kat yüksekliğinde tutulmuştur. Baskı holüne ait diğer cepheler ise, özel profilli sac panellerden oluşmaktadır ve sağır görünüme sahiptir. Bu cephelerde, zemin katta yer alan kapılar ve saçaklar ile sac panellerde, sarı renkli alüminyum doğramalar kullanılmıştır. Böylelikle, fonksiyondan kaynaklanan malzeme farklılığının yanında, bloğun diğer cepheleriyle tasarım bütünlüğü sağlanmıştır. Bu bloğa ait tüm cephelerin üst köşeleri, cephe boyunca belli bir açıyla kırılarak, burada yer alan cam yüzeyler sayesinde tepe aydınlatması sağlanmıştır (şekil D.245, D.246). Çatılar ise, teras çatı olarak tasarlanmıştır. Büro bloğu ile iki blok arasındaki geçiş bloğunda, tepe ışığını almak için şeffaf örtüler kullanılmıştır.

Sözü edilen yapı plan ve kütle bazında incelendiğinde, geometrik form dünyasını temel alan bir tasarım anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Bu yaklaşım, büro bloğundaki üçgen plan şeması ve dikdörtgen geçiş bloğu ile kare plan şemalı endüstriyel blokta belirgin şekilde görülmektedir. Kütle bazında ise, prizmaların farklı yüksekliklerde tasarımıyla ortaya çıkan geometrik formların kompozisyonu söz konusudur. Bu formlar, öndeki üçgen prizma, arkasında ona paralel uzanarak bir parça yükselen ince dikdörtgenler prizması, yine ona paralel uzanan iki katlı geçiş bloğu, arkada iki katlı büyük bir kare prizma ve üzerine eklenmiş daha küçük bir dikdörtgenler prizmasından oluşmaktadır. Geometrik formların düzenlenmesinde, fonksiyonun vurgulanmasından çok, estetik bir kompozisyon oluşturma çabaları dikkati çekmektedir. Bu nedenlerle, sözü edilen yapının rasyonel bir yapı olduğu söylenebilir. Bunun yanında, gerek geometrik formların düzenlenmesi, gerekse ana girişin verildiği köşenin geriye doğru çekilerek düşeyde de yarılmasıyla, tek defaya özgü ve tanınabilir bir yapı elde edilmesi söz konusudur. Arkadaki kare prizma formlu endüstriyel bloğun üst köşelerinin kırılması da katı rasyonel kütleyi

yumuşatmaktadır. Bunlar, yapının katı rasyonel bir anlayıştan uzaklaşarak yumuşatılmış rasyonel bir tasarım anlayışına dönüşmesine neden olmaktadır.

5.26 İş Bankası A.Ş. Genel Müdürlük Binası

MİMARI: Doğan Tekeli - Sami Sisa (ön proje), Swanke Hayden Connell Int. Ltd. (uygulama)
YAPIM YILI: 1993-2000
KONUMU: Büyükdere Caddesi, 4. Levent
İŞLEVİ: Yönetim binası, iş ve alışveriş merkezi
İŞVERENİ: Türkiye Şişe Cam Fabrikaları Genel Müdürlüğü (1988), Türkiye İş Bankası A.Ş. Genel Müdürlüğü (1993)
ARSA ALANI: 25 909 m^2
TOPLAM İNŞAAT ALANI: 224 357 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betonarme karkas

İş Bankası Kuleleri olarak da bilinen Genel Müdürlük Binası projesine, 1988 yılında açılan sınırlı yarışma sonucunda, Doğan Tekeli ve Sami Sisa tarafından başlanmıştır. O yıllarda Türkiye Şişe Cam Fabrikaları'na ait olan arsanın 1993 yılında Türkiye İş Bankası'na devredilmesiyle proje yeniden düzenlenmiştir **(Tekeli, Sisa, 1999, s.65)**. Uygulama aşamasında ise, A.B.D.'den Swanke Hayden Connell Int. Ltd. ile anlaşılmış ve yapı 2000 yılında hizmete girmiştir. Söz konusu yapı grubunun üzerinde yer aldığı arsa, Büyükdere Caddesi ile İkinci Boğaz Köprüsü giriş yolunun kesiştiği yerde bulunmaktadır. Yapı alanına giriş ise Manolyalı Sokak üzerinden verilmiştir. Arsada, Manolyalı Sokak'tan Büyükdere Caddesi'ne doğru azalan bir eğim söz konusudur ve arsa, düzensiz sınırlara sahiptir (şekil D.247). Çevrede, ayrık nizamda yapılanmış büyük iş merkezleri ile az katlı konut yapıları yer almaktadır.

Söz konusu yapı kompleksi, biri daha yüksek olmak üzere, üç kuleden oluşmaktadır. Bu kuleler, tabanda iki kat yüksekliğinde ve beş bodrum katı olan yatay bir kütleye oturmaktadır (şekil D.248). Büyük kule, İş Bankası Genel Müdürlük binası olarak tasarlanmıştır ve girişe göre gerideki, otoyolların kavşağına bakan köşede yer almaktadır. Bu kule, taban bloğu üzerinde yükselen 41 ofis ve dört tesisat katından oluşmaktadır. Küçük olan ikiz kuleler ise kiralık ve satılık olarak düşünülmüştür ve birbirine yakın olarak, girişlerin verildiği Manolyalı Sokağa paralel konumda yerleştirilmiştir (şekil D.249). Her bir kule, 26 ofis, üç tesisat katına sahiptir. Bu kulelerin yanında, kompleks yapısından ayrı olarak köşesi kırık, dörtgen, üç katlı bir

kütle yer almaktadır. Burası, özel otopark olarak tasarlanmıştır (şekil D.247). Planlarda daire formunda tasarlanmış, daha sonra dörtgen olarak inşa edilmiştir. Bodrum katlarda da ayrıca otopark tasarlanmıştır. Kapalı otoparklara araç girişleri, iki ayrı noktadan verilmiştir. İkiz kulelerin bulunduğu taraftan genel otoparka girilirken, İş Bankası bloğu tarafından yalnızca banka personeli için giriş verilmiştir. Arsa üzerinde ayrıca, bina kütlesinin üç yanında açık otoparklar yer almaktadır (şekil D.249). Ana girişe göre arka tarafında ise bir helikopter pisti tasarlanmıştır. Bu tarafta ayrıca, açık oturma alanları da bulunmaktadır (şekil D.247).

Kompleksin planları incelendiğinde, arsanın düzensiz sınırlarına karşın, dik açılar ile gönye açılarından oluşan bir tasarımın esas alındığı görülmektedir. Kuleleri bağlayan yatay bloğun planı, zemin katta, kareye yakın oranlara sahiptir. İki küçük kuleden biri, ayrı bir kütle halinde, bu katta zemin kattan kopuk olarak yerleştirilmiş, bodrum ve üst katlarda birleştirilmiştir. Zemin katta iki kule arasında oluşan aralık, aynı zamanda yaya ve araç geçişini de sağlamaktadır. Zemin ve birinci bodrum katlar, personele ve yakın çevreye hizmet edecek küçük bir çarşı ünitesi olarak düzenlenmiştir. Zemin katta dört ayrı cepheden verilen girişlerle, karşılıklı aksları kesişen, haç şeklinde bir ana sirkülasyon alanı oluşturulmuştur. Aksların ayırdığı bölümler, işlevsel farklılıkları da ifade etmektedir. Bu bölümler, ön tarafta az katlı kule ve banka şubesi, arkada ise oditoryum ve yüksek kule olarak işlevlendirilmiştir. Kulelerin giriş ve çekirdek bölümleri çarşıyla doğrudan ilişki kurmadan zemin katta yer almaktadır (şekil D.250). Zemin katta, bu bölümleri çevreleyen alanlarda dükkanlar yer almaktadır. Üst katta ise, sirkülasyon akslarının üzerinde boşluklar bırakılmış, oditoryum ile banka şubesi, köprülerle Genel Müdürlük bloğuna bağlanmıştır (şekil D.251). Zemin katta, aksların kesişme noktasında, bodrum kattaki ortak alana bakan sekizgen bir atrium açılmıştır. Birinci bodrum katta, mağazaların yanı sıra, Büyükdere Caddesi yönünde düzenlenen yeşil bahçeye açılan banka personeline ait büyük kafeterya bulunmaktadır (şekil D.252). İkinci bodrum katta ise, personele ait ayrı bir yemekhane ile ana mutfak yer almaktadır.

Kule bloklar, esas olarak köşeleri kırkbeş derecelik açılarla kesilmiş kare plan şemalarına sahiptir. İkiz blokların taban bloğu üzerindeki ilk katları ise, tam kare şemalardan oluşmaktadır. Bir üst kattan itibaren köşedeki kırıklıklar kademeli olarak geriye çekilerek, üst katlarda adeta planlar eksenleri etrafında kırkbeş derece döndürülmüş bir görünüme sahip olmuştur. Bu planlar da yine köşeleri kırık karelerden oluşmaktadır. Böylelikle, bloklar birbirlerinin görüş alanını kesmemektedir. Üst katlarda, planda bir grid sistem oluşturularak, ön ve arka cephelere bakan kırık yüzeylerde, üstlere doğru kademeli olarak içeri çekilmiştir. Her

üç blokta da, binaların düşey sirkülasyon çekirdekleri merkeze yerleştirilmiştir (şekil D.253, D.254, D.255, D.256).

Sözü edilen yapı grubunda cephe malzemesi olarak, kuleleri bağlayan yatay kütlenin cephelerinde kahverengi ve bej renkli granit kaplama ile metal cephe elemanları, yüksek blokların cephelerinde ise alüminyum ve cam kullanılmıştır. Cepheler incelendiğinde, farklı işlevlerin cephelere de yansıtıldığı görülmektedir. Giriş cephesi, belli bir karakterde tasarlanmıştır. Oldukça geniş bir yüzeye sahip olan yatay bloğun cephesini, düşeyde oluşturulan hareketlenmeler tekdüzelikten kurtarmaktadır. İkiz kulelerin hizasında, kule girişlerinin iki yanında kalan bölümler, yatay bloğa göre bir kat, dik açılı olarak yükseltilmiştir. Böylelikle, köşeleri kırık olan ikiz kuleler, kaide üzerindeki katta dik açıya tamamlanmıştır. Çarşı ana girişi ise, bir parça geriye çekilerek, blok yüksekliğini aşan kemerli bir taç kapıyla vurgulanmıştır (şekil D.257). Taç kapının kemer bölümünü, metal bir strüktürden oluşan ve öne ve yukarı doğru açılarak gelen şeffaf bir eleman çerçevelemektedir. Zemin kat üst döşemesi hizasında, dörtgen bir saçak bulunmaktadır (şekil D.258). Taç kapı, dış hatlarına paralel devam eden parlak metal doğramalar ile aralarında bulunan cam yüzeylerden oluşmaktadır. Taç kapının tonoza yakın üst bölümünde, parlak metalden oluşan daire formunda bir saat bulunmaktadır. İkiz kulelerin girişleri, kulelerin kaideden taşan üçgen çıkmalarının hizasında yer almaktadır. Bu bölümler ayrıca, kaideden yükseltilmiş bölümlerin arasındadır. Girişler üzerinde betonarme yatay plak döşemeyle birer giriş saçağı oluşturulmuştur. Saçakların üstü ile kule çıkmaları arasında kalan cephe yüzeyleri tamamen cam olup kare oranlara sahiptirler. Bu yüzeylerin önüne, metal boru profillerden oluşan cephe elemanları eklenmiştir. Cephe elemanları, dört parçaya bölünmüş ve her birinin karşılıklı köşelerinin diagonallerle birleştirildiği karelerden oluşmaktadır (şekil D.259). Bu cephede, ikiz bloklar arasından, zemin kat hizasında geçit olarak bırakılan boşluk üzerindeki kat, köprü etkisi yaratmaktadır (şekil D.260). Pencere düzeni de, cephedeki bölümlenmeyi vurgulayacak şekildedir. Genel olarak her katta dörtgen pencereler kullanılırken, kulelerin hizasındaki kaide bloğu üzerinde yükselen katta küçük dörtgen pencereler, geçitin üstüne gelen bölümde ise iki kat yüksekliğinde düşey pencereler kullanılmıştır. İki kat boyunca pencereler düşey hatlar oluşturacak şekilde cephe yüzeyinden geriye doğru çekilmiştir. Bu bölümler kahverengi granit ile kaplanarak, bej renkli duvar düzlemiyle kontrast yaratmaktadır. Her iki düzlemdeki duvar yüzeyleri üzerinde, yatay ve düşey hatlardan oluşan ufak yüzey hareketleri oluşturulmuştur. Bu katlar ile zemin katı birbirinden ayıran kirişler de pencere hizalarında ve kolon aralıklarına denk gelecek şekilde geriye çekilmiştir. Bu kirişler,

metal elemanlarla kaplanmıştır. Metal elemanların orta bölümünde, kare piramit formunda yüzey kabartmaları bulunmaktadır. Ayrıca, kirişlerin hizasında, kolon yüzeyleri üzerine, parlak metal strüktürlü aydınlatma elemanları monte edilmiştir. Cephenin üst bölümü ise, kornişlerle bitirilmiştir.(şekil D.259).

Geçitin altından girilen bölümdeki cephede, çarşı ile oditoryum girişleri yer almaktadır. Kaide bloğuna göre yükseltilmiş olan dairesel tonozlu çarşı girişinde, diğer ana çarşı girişinden farklı olarak şeffaf dairesel eleman bulunmamaktadır (şekil D.261). Oditoryumun bulunduğu bölümde, zemin kat bir parça geriye çekilmiş, üst katta ise tamamen şeffaf, geniş dairesel bir çıkma oluşturulmuştur. Bu çıkmayı, zemin kattaki iki adet dairesel kolon desteklemektedir (şekil D.262). Kaidenin, kapalı otopark tarafındaki yan cephesi, sabit bir yükseklik ve belli bir cephe düzenine sahiptir. Ön cephede de bulunan, iki kattaki dörtgen pencerelerin düşey hatlar oluşturacak şekilde geriye çekilerek farklı renklerle ifade edilmesi, üst kat pencerelerin ise küçük dörtgenlerden oluşması, yüzey hareketleri, kornişler ve kirişlerdeki metal elemanlar, bu cephenin karakterini oluşturmaktadır (şekil D.263). Kaide bölümünün, yüksek bloğun bulunduğu yan cephesi, farklı cephe hareketlerinin kullanıldığı bir karaktere sahiptir (şekil D.264). Burada, orta bölümde yer alan Genel Müdürlük girişi, çarşı ana girişiyle aynı karakterde, geriye doğru çekilen taç kapı olarak tasarlanmıştır (şekil D.265). Taç kapının bir tarafı ön cephe ile aynı karakterde devam etmektedir. Yüksek kulenin altında bulunan cephe bölümü ise, bloğun aynı düzlemde devam eden kırık köşesine, kademeli olarak üç kat yükselerek birleşmektedir. Burada, eşit aralıklı küçük pencereler kullanılmıştır. Pencereler, onları çevreleyen alanlarla duvar yüzeyinden geriye doğru çekilmiş, çekilen bölümler kahverengi yüzeylerle ifade edilmiştir (şekil D.264). Büyükdere Caddesine bakan arka cephede de yüksek kulenin altındaki bölüm aynı karakterde tasarlanmıştır (şekil D.264). Cephenin diğer tarafındaki oditoryuma ait cephe bölümünde ise, kat yüksekliğinde, oditoryum bloğu boyunca uzanan yatay bir açıklık bulunmaktadır. Bu açıklık içine, düşey güneş kırıcı elemanlar, açılı olarak yerleştirilmiştir (şekil D.264, D.266).

Kaideye paralel yerleştirilmiş olan kuleler, kaide üzerindeki ilk iki katta köşeleri kırkbeşer derecelik açılarla kesilerek kademeli olarak geriye çekilmiş, adeta bir burkulma hareketi yaparak birbirine göre kırkbeş derecelik açılı konuma gelecek şekilde yükselmiştir. Kuleler, üç boyutlu bir grid sistem olarak düşünülerek kütle ve cepheye yansıtılmıştır. İkiz bloklar, ön ve arka cephelerin orta bölümündeki, yüksek blok ise diagonal köşelerindeki gridlerin oluşturduğu girintilerle düşey bir süreklilik içinde yükselmektedir. Kulelerin son beş katında, kütlelerdeki sözü edilen düşey

gridlerden blokların tepe noktalarına doğru basamaklı olarak eksiltilen parçalarla, bu üç boyutlu grid etkisi güçlendirilmektedir. Kule cephelerinin karakterini, alüminyum cephe malzemesi ile gerçekleştirilen yatay ve düşey hatlar da belirlemektedir. Yatay hatlar, kirişlerin alt ve üst hizalarındadır ve ince görünümlüdür. Gridlerin geri çekilmeye başladığı katların alt ve üst kirişleri de kalın hatlarla belirginleştirilerek ayrıca yatayda bir vurgulama yapmakta, kuleleri bölümlere ayırmaktadır. Daha kalın olan düşey hatlar ise, kulelerin yükseklik etkisini daha da güçlendirmektedir. Gridlerin yüzey hareketi oluşturduğu bölümlerde ise, tamamen ince hatlar kullanılmıştır (şekil D.257).

Söz konusu yapının çatıları incelendiğinde, farklı işlevlerin çatılardan da okunabildiği görülmektedir. Kaide bölümünde teras çatı kullanılmıştır. İçerideki haç formlu ana sirkülasyon aksı, camlı tonozlarla çatıya yansıtılmıştır. Aksların kesişme noktasına ise, sekizgen bir piramit yerleştirilmiştir. Şube bloğunun bir bölümü, oditoryum bloğunun ise geniş bir bölümü teras sınırlarından geriye doğru çekilerek yükseltilmiş, üzerleri eğrisel tonozlarla kapatılmıştır (şekil D.264). İkiz kuleler ile yüksek bloğun çatıları da farklı karakterlerde tasarlanmıştır. İkiz kulelerin çatılarında, teras çatı üzerine yerleştirilen ve yukarı doğru sivri olarak yükselirken üzeri kesilmiş kubbeler dikkati çekmektedir. Yüksek blokta ise, diagonal köşelerden eksilerek orta bölümde ince bir kütle oluşturan gridlerin yükseltildiği görülmektedir (şekil D.257).

İş Bankası Genel Müdürlük Binası projesi plan ve kütle bazında incelendiğinde, geometrik form dünyasının elemanlarının kullanıldığı görülmektedir. Bunlar, kareler, dikdörtgenler, daireler ve kırkbeş derecelik gönye açıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı anlayış, kütlelerde de devam etmekte, özellikle üç boyutlu grid sistemiyle oluşturulan küplerin hareketleriyle vurgulanmaktadır. Ancak, burada katı bir rasyonel anlayıştan söz edilemez. Dik açılı kütlelerin köşelerinin kırılması ya da üç boyutlu kütle oyunlarıyla tek defaya özgü ve tanınabilir bir anlayışın uygulanması söz konusudur. Burada, yapı grubunun kaide ve kule bölümlerinin, kullanılan malzemeler ve detaylar açısından farklı anlayışlara sahip olduğu görülmektedir. Kaide bloğunda kemerli taç kapılar, tonozlar, kubbeler, kornişler ve söveler gibi tarihsel elemanların da tasarımda yer alması söz konusudur. Bunlar da yapıya Post-Modern özellikler katmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde, yapının kaide, gövde ve tepe olarak bölümlere ayrılmış olması ve kule cephelerindeki simetrik anlayış, bu görüşü desteklemektedir. Bunların yanında, tonozlu girişlerde, kirişlerde, saat ve aydınlatma gibi cephe elemanlarında metal malzemenin dekoratif amaçla kullanılmış olması, Art Deco mimari tarzına gönderme yapan Neo-Art Deco bir yaklaşım sergilemektedir. Metalin yüksek bloklarda da kullanılması, bu anlayışın devamı

olarak görülebilir. Ayrıca, kulelerde düşey hatlar vurgulanmakta ve tepeye doğru kademeli olarak geri çekilen bina formu, bu anlayışı desteklemektedir. Kulelerde kullanılan metal ve cam, Modernist bir yaklaşım olarak da görülebilir. Ancak, kulelerin bitişinde yer alan kesik kubbeler, yine tarihten gelen elemanlar olarak tasarımda yerini almıştır. Özetle, sözü edilen yapının, yer yer yumuşatılmış rasyonel, ağırlıklı olarak da tarihten stilize edilmiş Post-Modern söyleme dayanan bir tasarım olduğu söylenebilir.

5.27 Fenerbahçe Orduevi Komutan Dinlenme Tesisleri

MİMARI: Selim Velioğlu
YAPIM YILI: 1999
KONUMU: Fenerbahçe
İŞLEVİ: Dinlenme Tesisi
İŞVERENİ: TC Milli Savunma Bakanlığı
ARSA ALANI: 1000 m^2
TOPLAM İNŞAAT ALANI: 800 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Çelik asma-germe sistem

Fenerbahçe Orduevi Komutan Dinlenme Tesisleri, ayrık nizam konut yapılarının bulunduğu bir bölgede, sınırlanmış askeri alan içinde yer almaktadır. Fenerbahçe sahilinde bulunan yapı, deniz kıyısında ve Marmara Denizi ile Dalyan Koyu manzarasına sahip bir konumdadır. Arsada, denize doğru azalan bir eğim söz konusudur. Projenin başlangıç noktası, toplantı, yemek, dinlenme amaçlı ana salon, TV salonu, bar, hazırlık mutfağı, teknik merkez ve açık teras mekanlarının mevcut, tek katlı bir restoran yapısının terası üzerinde yapıya dönüştürülmesidir (şekil D.267).

Dinlenme tesisinin teras zeminini oluşturan mevcut yapı, esas olarak dikdörtgen bir plan şemasına sahiptir. Bu şema, arka köşelerinde yer alan dik açılı, köşesi kırık girinti ve dairesel merdiven ile bozulmaktadır. Yeni yapı, mevcut yapıdan üç taraftan geriye doğru çekilerek tasarlanmış, dairesel köşenin bulunduğu tarafa yakın olarak yerleştirilmiştir. Diğer yanda ise, yeni yapıya bitişik olarak, dış mekandan terasa çıkış merdivenleri yerleştirilmiştir. Yeni yapının üç tarafı terasla çevrilidir. Arka bölümü ise, mevcut yapıya göre dışa doğru taşmaktadır. Ana salon, dikdörtgenin uzun kenarında, denize paralel olarak yerleştirilmiştir ve üç yanı açık konumdadır. Buraya, teras merdivenlerinin bulunduğu taraftaki yan cepheden, doğrudan giriş

verilmiştir. Arka tarafta ise diğer fonksiyonlar yer almaktadır. Farklı fonksiyonlar, arkaya doğru farklı geometrik formlarla çıkıntılar oluşturmaktadır. Teknik merkez dikdörtgen, aradaki ikinci salon ise gönye açılarıyla oluşturulmuş üçgen çıkıntılar yaratmaktadır. Mutfak bölümünün dış sınırı, diğerlerine göre geriye çekilmiş, dikdörtgene paralel bir konumdadır. Mevcut yapı ile düşey bağlantıyı sağlayan köşedeki merdiven ile önündeki küçük hol, birbirine yapışık iki daireden oluşmaktadır. Mevcut yapının köşesine yakın konumda olan bu daireler, daha geride bulunan ana salonun yan yüzeyine açılı ve eğrisel olarak bağlanırken, dikdörtgen şemayı da bir parça bozmaktadır (şekil D.268).

Söz konusu yapının kütle karakterini, denize paralel bir şeffaf blok ile arkasında yaslandığı masif kütle oluşturmaktadır (şekil D.269). Cephe malzemesi olarak çelik, cam, beyaz taş kaplama ve beyaz sıva kullanılmıştır. Dinlenme tesislerinin cepheleri incelendiğinde, ana salona ait ön cephe ile yan yüzeylerin tamamen şeffaf, diğer mekanlara ait cephelerin dolu yüzeyli olarak tasarlandığı görülmektedir. Ön cepheyi oluşturan cam yüzey, çatıya doğru 70 derecelik bir açıyla öne doğru çıkmaktadır **(Velioğlu, 2000, s.90)** (şekil D.270). Cam yüzeyler birbiriyle asma-germe sistemin strüktürüne bağlı olan daire formlu metal parçalar ile, doğramasız olarak birleştirilmiştir. Bu parçalar, cam tabakalarının köşelerinde, ikişerli ve dörderli gruplar şeklinde cepheye yansımaktadır. İçerideki metal strüktürler, dışarıdan da kolayca algılanmaktadır (şekil D.271). Cam kütlenin yaslandığı masif kütlenin duvar yüzeylerinde, girişin bulunduğu yan cephede taş kaplama, diğer yan cephede ise sıva kullanılmıştır (şekil D.272, D.273). Sıva kullanılan yüzeylere birleşen köşedeki silindirik kütleler de sıva ile kaplıdır. Burada, eğrisel yüzeylerde uygulama kolaylığından dolayı sıva kullanılırken, aynı zamanda, alttaki sıva kaplı mevcut yapı ile de görsel ve işlevsel bağlantı kurulmuştur (şekil D.273). Yapının arka cephesi, diğerlerine göre en hareketli olan cephedir. Burada, duvarın bir taraftaki yarısı diğerine göre öne çıkarılmıştır. Gerideki duvar bölümü üzerinde, üçgen bir pencere çıkması oluşturulmuştur. Bu pencere, masif görünümlü kütledeki tek açıklıktır ve doğramasız olarak cepheye yansımaktadır. Köşedeki merdivene ait silindirler, bu cephenin de görünüşüne girmektedir. Arka cephenin silindirlere kadar olan yüzeyi de taş kaplamadır (şekil D.274).

Yapının çatı strüktürü de cepheye önemli ölçüde karakterini vermektedir. Masif kütlenin çatısı teras çatı olarak tasarlanırken, şeffaf bölümün üzeri asma-germe sistemden oluşan bir çatı ile örtülmüştür (şekil D.275). Bu çatı, eğik yüzeyli ön cepheye doğru eğrisel olarak yükselmektedir. Saçak bölümünde ise, eğrisel kirişlere saplanan yatay profillerle güneş kontrolü sağlanmaktadır (şekil D.270). Asma-germe

sisteme ait taşıyıcı dikmeler ise, tek bir aks üzerindeki beş adet dikme olarak çatı üzerinde yükselmektedir (şekil D.273). Terasa çıkan ana merdivenin yanındaki açık mekanın üzeri de ayrıca asma-germe strüktürlü bir saçakla örtülmüştür (şekil D.274). Çatı formu, adeta bir yelkenliyi andıran plastik bir heykel gibi ele alınan tek defaya özgü bir niteliğe sahiptir.

Selim Velioğlu'nun bu tasarımı genel olarak incelendiğinde, geometrik form dünyasının elemanlarının kullanıldığı görülmektedir. Plan bazında dik açılar ya da gönye açıları ile daireler göze çarpmaktadır. Cephe ve kütleye bakıldığında da dik açıyı yine geometri kuralları içinde bozmaya çalışan bir tasarım anlayışı söz konusudur. Bu anlayış, ön cephenin üçüncü boyutta tamamen açılı olarak yerleştirilmiş eğik cam yüzeyi ile arka cephedeki üçgen pencere çıkmasında görülmektedir. Bu tutum, katı rasyonalizmin yumuşatılarak tekdüzelikten uzaklaştırıldığı, tek defaya özgü hale getirildiği anlayış içinde yer almaktadır. Bunun dışında, fonksiyonların şeffaf ve masif yüzeylerle ve farklı geometrik formlarla ayrıştırılarak dışa yansıtıldığı bir anlayışın da varlığı söz konusudur. Ana salonun cepheleri tamamen cam tasarlanarak mekan vurgulanmaktadır. Arka cephedeki duvar hareketleri, çıkma ve silindirler de farklı mekanların ifadeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün bunlar, Bölüm 3.1'de Brütalizm kapsamında sözü edilen, çelik ve cam ile uygulanan Hi-Tech Brütalizmi içinde yer almaktadır. Ayrıca, çatının taşıyıcı strüktürünün dışarıdan tamamen algılanması binaya Brütalist özellik vermektedir. Ancak, sahip olduğu heykelsi form, ona Ekspresyonist bir nitelik yüklemektedir. Özetle, sözü edilen yapı temelde Rasyonalist elemanlardan hareket eden Ekspresyonist ve Brütalist yaklaşımlara sahip bir mimari anlayışa sahiptir.

5.28 Capitol Alışveriş ve Eğlence Merkezi

MİMARI: MİAR Mimarlık Ltd. (Mutlu Çilingiroğlu, Adnan Kazmaoğlu)
YAPIM YILI: 1990-93
KONUMU: Altunizade / Üsküdar
İŞLEVİ: Alışveriş ve eğlence merkezi
İŞVERENİ: Mesa Mesken A.Ş. ve Aksoy Grubu
ARSA ALANI: 19 860 m^2
TOPLAM İNŞAAT ALANI: 60 000 m^2
YAPIM TEKNİĞİ: Betnarme karkas

Mutlu Çilingirpğlu ve Adnan Kazmaopğlu tarafından tasarlanan Capitol Alışveriş ve Eğlence Merkezi, az katlı, ayrık nizam büro ve konut yapılarının bulunduğu bir bölgede yer almaktadır. Söz konusu yapı, ön cephesi Bağlarbaşı Tophanelioğlu Caddesi, yan tarafı ise Aksoy Sokağa bakan bir köşe parsel üzerindedir. Aksoy Sokağın diğer köşesinde, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Camii, arsanın arka tarafında ise ilköğretim okulu bulunmaktadır. Arsa, sokak tarafında dar olup, diğer tarafa doğru genişleyen kenarlara ve düzensiz açılara sahiptir. Arsada, Aksoy Sokak tarafına doğru azalan bir eğim söz konusudur. Yapı, arsaya uygun şekilde, cadde cephesi uzun, diğer cepheleri dar bir konumda yerleştirilmiştir. Arsanın genişleyen bölümünde binanın genişliği de artırılmıştır (şekil D.276). Bu tarafta , yan ve arkada kalan alanlar açık otopark olarak tasarlanmıştır. Açık otoparklara cadde, binanın altında bulunan otoparka ise, sokak tarafından girilmektedir. Yapı, iki bodrum ve dört normal kattan oluşmaktadır. Binaya giriş, farklı kotlardan yararlanılarak, üç ayrı kattan verilmiştir. Zemin ve ikinci kat girişleri yan cephelerden verilirken, cadde tarafındaki giriş birinci kattandır (şekil D.270).

Plan şeması, karşılıklı uzun kenarları birbirine paralel olup, paralel kenarlar arasındaki uzaklık arsa boyutlarına göre farklılaşan iki bölümden oluşmaktadır. Bu iki farklı bölüm, ön ve arka taraflarda oluşturulan dışbükey dairesel hatlarla birbirine bağlanmaktadır. Lineer bir şekilde uzanan kütlenin yan kenarları da dışbükey dairesel hatlardan oluşmaktadır (şekil D.278). Şemanın orta bölümünde, kütleye paralel, lineer bir galeri boşluğu yer almaktadır (şekil D.279). Bu boşluk, katlar arasında geriye çekilerek kademeli olarak yukarı doğru açılmaktadır. Boşluğun iki tarafındaki koridorlar, ikinci ve üçüncü katlarda köprülerle birbirine bağlanmaktadır (şekil D.280, D.281). Kütle geçişini sağlayan dairesel bölümler hizasına gelen kısımdaki boşluk alt katlarda daha geniş bir kare formundayken, üst katta genişleyen boşlukla aynı genişliğe sahip olmaktadır (şekil D.279, D.280, D.281). Mekanın üzeri, basık tonoz formunda bir tavan ile kapatılmış olup, galeri boşluğu boyunca, çatıdan gün ışığı alınmaktadır (şekil D.282). Total mekanın elde edildiği iç mekanda, renk, malzeme ve çizgi bütünlüğü de sağlanmıştır (şekil D.282, D.283). Zemin kat girişi, sokak tarafından verilmiştir. Bu girişin karşısında, üst katlarla da görsel bağlantı kuran bir orta mekan tasarlanmış, burası, alışveriş merkezi içinde çeşitli etkinliklerin düzenlendiği ve üst katlardan da izlenebilen bir kent meydanı gibi ele alınmıştır **(Çilingiroğlu, Kazmaoğlu, 1993, s.131)**. Meydan çevresinde ise fast-food üniteleri yer almaktadır (şekil D.278). Birinci kata giriş, cadde tarafındaki orta bölümdendir. Diğer yandaki açık otoparktan ise ikinci kata giriş sağlanmaktadır. İşlev olarak, bodrum katlarda otopark ve teknik servisler, zemin katta fast-food ve mağazalar,

birinci ve ikinci katlarda da çeşitli büyüklükte mağazalar yer almakta olup, yapının geniş olan bölümüne büyük mağazalar yerleştirilmiştir. Üçüncü kat ise tamamen eğlence katı olarak tasarlanmıştır. Binanın dış yüzeyleri tarafına ise yük giriş ve çıkışı için servisler yerleştirilmiştir (şekil D.278, D.279, D.280, D.281, D.284).

Orijinal tasarımda dış cephe malzemesi olarak, koyu kiremit ve krem rengi sıva, koyu renk camlar kullanılmıştır. Tez çalışması yapıldığı sırada, sıva kaplı cephe yüzeylerinin aynı renk granit ile kaplanması çalışmaları yapılmaktaydı. Koyu renk, yapının ağır kütle etkisini azaltmak için seçilmiştir. Kütlenin işlevinden kaynaklanan büyüklüğü, kademeli bir çözüm ve bölümlenmiş cephe hatlarıyla, çevresine ölçeklendirilmeye çalışılmıştır **(Çilingiroğlu, Kazmaoğlu, 1999, s.132)**. Yapının eğrisel ve düz yüzeyleri farklı karakterlerde ele alınmıştır. Düz yüzeylerde koyu kiremit rengi kullanılırken, eğrisel yüzeyler koyu kiremit ve krem renklerinden oluşan yatay çizgilerle vurgulanmıştır. Eğrisel yüzeyler aynı zamanda binaya girişleri işaret etmektedir. Cephelerde ayrıca yatay ve düşeyde yer yer geri çekmelerle cephe hareketleri oluşturulmuştur (şekil D.285).

Binanın caddeye bakan ön cephesinde, girişin yer aldığı ortadaki eğrisel bölüm net bir şekilde yükselirken, yüzey hareketleri yanlardaki cephe bölümlerinde yapılmıştır. Buralarda, üst bölüm yatay olarak geriye doğru çekilmiştir. Düşeyde ise, servislerin bulunduğu kuleler bina üst sınırına kadar yükselerek yataydaki bu hareketi eşit parçalara ayırmaktadır. Kulelerin arasındaki daha alçak olan yüzeyler, birinci kattan itibaren, kulelerle aralarında düşey girintiler oluşturacak şekilde ayrıştırılmıştır. Bu yüzeyler de ayrıca orta bölümlerine yapılan, iki kat yüksekliğindeki düşey dikdörtgen girintilerle tekrar parçalanmıştır. Böylelikle, geniş cephe yüzeylerinin oluşmasına izin verilmemiştir. Ana giriş, portal niteliğinde ele alınarak, sağır cephenin ortasında iç mekana açılan bir sahne gibi düzenlenmiştir. Yan kollara paralel olarak geriye doğru çekikmiş olan bu bölümün yüzeyi, tamamen koyu renkli cam ile kaplanmıştır. Krem rengi yatay çizgiler, iki kat yüksekliğindeki bu sahnenin üst sınırına kadar devam etmektedir (şekil D.285).

Yapının arka cephesi de ön cepheyle aynı karakterde tasarlanmıştır. Ön cepheden farklı olarak, orta bölümün alt katında, dairesel bir camlı kütle cephe düzleminden taşmaktadır. Bu bölümle aynı hizada, yatay dikdörtgen bir açıklık yer almaktadır. Arka cephede sevis kuleleri arasında kalan kütleler, ön cepheye göre daha alçak olup, girintide kalan üst bölümlerin parapete yakın kısımlarında yatay bant pencereler açılmıştır (şekil D.286, D.287).

Sokak girişinin bulunduğu yan cephe tamamen dışbükey dairesel bir yüzeyden oluşmaktadır. Bu cephede de üst bölüm, yatayda ön cepheninkiyle aynı hizada, geriye doğru çekilmiştir. Giriş bölümünde, sağır cephe yüzeyi üzerinde, ters "L" formunda bir boşluk bırakılmıştır ve yüzeyden düz olarak geriye doğru çekilen cam yüzeyle kaplanmıştır. Burası, yatayda zemin kat hizasında, ön cepheye yakın olan taraftan başlayarak ortadaki giriş kapısına dek uzanan ve düşeyde giriş kapısı hizasında iki kat yükselen bir alanı kaplamaktadır. Bu cephe, tamamen yatay çizgili bir yüzeye sahiptir. Çizgiler, birinci kat hizasından itibaren başlayıp geri çekilen yüzeye kadar devam etmektedir (şekil D.285). Yapının otoparka bakan diğer yan cephesi de yine aynı karakterde olup, eğimden dolayı daha az bir cephe yüksekliğine sahiptir. Bu cephenin giriş bölümü, camlı bir dörtgen prizma olarak çıkıntı yapmaktadır. Ayrıca, metal profillerden oluşan yay formunda bir eleman, yükselerek dik doğrultuda cepheye saplanmaktadır. Bu elemanlar, orijinal tasarımda olmayıp, yapıya sonradan eklenmiştir. Bu cephenin üst bölümü, iki kademeden oluşan kütlenin geri çekilme hareketiyle son bulmaktadır (şekil D.288). Söz konusu yapının çatısı basık tonoz biçimindedir, ancak, parapet duvarları yükseltilerek çatı formu cepheye yansıtılmamıştır (şekil D.285).

Capitol Alışveriş ve Eğlence Merkezi genel olarak incelendiğinde, geometrik form dünyası içindeki elemanların kullanıldığı görülmektedir. Tasarımda, dik açılarla dairesel yüzeyler uyumlu bir şekilde bir araya getirilmiştir. Bunu, arsanın düzensiz şekline karşın paralel duvarlı ve dik açılı bir sistem oluşturulmasında, plan ve cephelerde görülen dairesel geçişlerde, dairesel çatı tonozunda ve cephelerdeki dik açılı yüzey oyunlarında görmekteyiz. Ayrıca, aydınlatma elemanları, çöp kutuları, banklar, döşeme çizgileri gibi detaylarda da dik açı belirgin şekilde hissedilmektedir ve hapsi aynı geometrik form anlatışı içinde tasarlanmıştır. Bu nedenlerden dolayı, yapının rasyonel bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Dik açıları kıran dairesel hatlar ise, yapıyı katı bir rasyonalizmden uzaklaştırmaktadır. Bunun yanında, yapıyı sadece rasyonel olmaktan öteye götüren bazı özellikleri de bulunmaktadır. Örneğin, özellikle ana cephenin simetrik olarak bölümlenişi, ana girişin içe doğru çekilerek sahne etkisinin yaratılmak istenmesi, giriş kapılarının yer aldığı cephelerin dairesel duvarlar ve çizgili yüzeylerlerle işaret edilmesi, tasarıma simetri, oyun, simge gibi kriterlerin de girdiğini göstermektedir. Bunlar da, Post-Modern mimari içinde yer alan özellikler arasındadır. Yani binada çok belirgin bir dizayn kimliği görülmektedir. Çok yazık ki bugün yapılan yeni müdahalelerle bu anlayış ortadan kalkmış bulunmaktadır.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Rasyonalizm terimi, 2. Bölüm'de anlatıldığı gibi, bilgiyi sadece aklın ürünü sayan öğretiler anlamında kullanılmaktadır. Rasyonalizm'de, duygu yerine akıl ve mantık, pozitif bilimler öne geçmektedir. Antik Yunan'dan başlayarak Roma Dönemi'nde de devam eden Rasyonalist düşünce sistemi, Ortaçağ'da kesintiye uğramış, Rönesans'ta yeniden ele alınmıştır. Rasyonalizm, XVIII. yüzyıl Aydınlanma Dönemi'nin baskın ideolojisi olmuştur. XIX. yüzyıl ise, insan mantığına olan inancın sarsılarak parçalanmaya başladığı dönemdir. Bunun sonucunda, Rasyonalizm'e karşı yeni fikirler ortaya çıkmıştır.

Mimarlıkta Rasyonalizm, saf geometrik formlar esas alınarak yapılan tasarımları ifade etmektedir. Rasyonel mimarlığın tarihi de, rasyonel düşünce tarihine paralel bir çizgi izlemiştir. Rasyonel mimarlık ürünü, çeşitli dönemlerde farklı anlamlarla yüklenerek ifade edilmiştir. Antik dönemlerde tanrılara ulaşmanın evrensel ifade aracı olarak kabul edilmiş, Rönesans'ta ise ideal güzelliğin aracı olmuştur. Endüstri Devrimi ve Fransız Devrimi ile ortaya çıkan Aydınlanma Dönemi'nde ise, sosyal, ideolojik, teknik, ekonomik bileşenler, kavramın içini doldurmada belirleyici olmuştur. Ancak, gerçek anlamda rasyonel mimari ürünlerin ortaya çıkması, XX. yüzyıl başında Adolf Loos ile gerçekleşmiştir. Rasyonalizm, XX. yüzyılın ilk otuz yılının baskın stili olmuştur. XX. yüzyıl Rasyonalizm'i, tasarımı bireycilikten koparark sosyal gelişmenin hizmetine sunan, onu geniş halk kitlelerine yayabilmek için ekonomiyi dikkate alan, bunun da standardizasyon ve seri üretim ile mümkün olduğuna inanan ve fonksiyoncu bir anlayış esasına dayanmıştır. Tüm bunları elde etmenin, evrensel, saf geometrik formlarla mümkün olduğu sonucuna ulaşmıştır. Ancak, bu anlayışın, tümü dik açılı ve birbirine benzeyen yapılardan oluşan katı Rasyonalizm'e dönüşmesi ve bunun sonucunda kimliksiz çevrelerin ortaya çıkmaya başlaması, tepkilere neden olmuştur. 1960'lardan itibaren katı Rasyonalizm'e karşı tepkilerin ortaya çıkması, ekonomik refah düzeyi yükselmiş ve bireyselliği güçlenmiş Batı toplumlarında ortaya çıkan çoğulcu yapının bir sonucudur. Bu dönemden başlayarak, önceleri saf olarak izlenen akımlar, artık kesin çizgilerle birbirlerinden ayrılmayıp, bir arada kullanılır olmuştur.

Katı Rasyonalizm'e karşı tepkiler, Rasyonalist ve Rasyonalizm dışı tepkiler olarak ele alınabilmektedir. Rasyonalist tepkiler, Rasyonalizm'in kendi içinde gelişen, fakat tek defaya özgü ve tanınabilir yaklaşımlar olan katı Rasyonalizm'in yumuşaması, New York Beşlisi'nin tutumu, Yeni Rasyonalizm ve Surrasyonalizm olarak ortaya çıkmıştır. Rasyonalizm dışı tepkiler ise, Geç Modern ve Post-Modern tutumlar olarak ele alınabilir. Geç Modern tutumlar içinde Ekspresyonizm, Organımsı Mimari, Brütalizm yer alırken, Post-Modernizm ile birlikte Dekonstrüktivizm ve Pop-Mimarlık ortaya çıkmıştır.

Türkiye'de ise, XX. yüzyılda, mimari tasarımlarda, ulusallık ile evrensellik arasında gidip gelen bir tavır söz konusu olmuştur. 1950'lerden itibaren Batı'daki gelişmeleri izlemeye başlayan Türkiye, 1980'lerden sonra bu gelişmeleri yakalamıştır. İstanbul ise, bu gelişmelerin merkezi olmuştur. Ancak, burada izlenen hemen hemen tüm yaklaşımlar, mevcut ekonomik, teknik ve sosyal koşulların etkisiyle, Rasyonalizm sınırları içinde izlenmek durumunda kalmıştır.

1960 sonrası İstanbul Mimarlığı'nda Rasyonalizm ile etkileşen yaklaşımları belirlemek amacıyla, İstanbul'dan seçilen örnekler incelenmiştir. Buna göre, ortak tasarım anlayışı Rasyonalizm olan tüm bu yapıların, hangi diğer mimari yaklaşımlarla birlikte kullanıldığı görülmüştür. Bu yaklaşımlar, yumuşamış Rasyonalizm, New York Beşlisi'nin tasarım anlayışı, Brütalizm, Ekspresyonizm'den oluşan Geç Modernist tutumlar, Pop-Mimarlık ve Neo-Art Deco'nun da içinde yer aldığı Post-Modernizm ile Geleneksel mimariyi yeniden yorumlayan yaklaşımlar olarak değerlendirilebilir. Burada, Rasyonalizm ile ilgili bazı önemli tavırların ortaya çıktığı görülmektedir. Bunlardan birisi, özellikle Modern Mimarlık içinde gelişen rasyonel tasarımın, Post-Modern yaklaşım ile bir arada kullanılmasıdır. Diğeri ise, Rasyonalizm'in, Modern Mimarlık içinde yer alan rasyonel olan ve olmayan yaklaşımlarla birlikte kullanılmasıdır. Buradaki rasyonel yaklaşımlar, yumuşamış Rasyonalizm ile New York Beşlisi ya da Beyazlar olarak bilinen grubun benimsediği tutum; rasyonel olmayan yaklaşımlar ise, Brütalist, Ekspresyonist ve Post-Modern tutumlardır.

İncelenen yapılar içinde, Rasyonalizm yanında tek bir tutuma sahip olanların yanında, birden çok yaklaşımın bir arada kullanıldığı örnekler de söz konusudur. Beyazıt-Eston Katlı Villaları ile Kozyatağı İş Merkezi'nde üç, Dış Ticaret Kompleksi, Mecidiyeköy İş Merkezi, İş Bankası Genel Müdürlük Binası ve Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri'nde iki yaklaşım bir arada kullanılmıştır. Bir yapıda birden fazla tutumun kullanılması, iki şekilde gerçekleşmektedir. Birincisi, yapı grupları içinde yer

alan blokların ayrı olarak farklı tavırlara sahip olmasıdır. Mecidiyeköy İş Merkezi, Kozyatağı İş Merkezi ile İş Bankası Genel Müdürlük Binası'nda kule bloklar ile alçak blokların farklı tavırları söz konusudur. İkincisi ise, bir yapı bloğunun aynı anda birden çok yaklaşımı barındırması olarak karşımıza çıkmasıdır. Beyazıt-Eston Katlı Villaları, Dış Ticaret Kompleksi ile Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, bu gruba girmektedir.

Rasyonel temelli Geç Modern tavırlar içinde yer alan yumuşamış Rasyonalizm Türk Eğitim Vakfı Binası, Ser Plaza, Osmanlı Bankası, Elit Plaza, Kozyatağı İş Merkezi ile İş Bankası Genel Müdürlük Binası'nın yüksek blokları ve Doğan Medya Center'da yer alırken, Beyazıt-Eston Katlı Konutları ile Dış Ticaret Kompleksi'nde, New York Beşlisi'nin tutumuna benzer bir tutum benimsenmiştir. Rasyonel temelli olmayan Geç Modern yaklaşımlar içinde yer alan Brütalizm'in özellikleri Beyazıt-Eston Katlı Villaları, Fatih Hükümet Konağı, Kozyatağı'nda Ofis Binası, Kartal Yuvası Apartmanı, Mecidiyeköy İş Merkezi yüksek bloğu ve Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri'nde, Ekspresyonizm ise Kozyatağı İş Merkezi alçak bloğunda ve yine Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri'nde karşımıza çıkmaktadır. Ekspresyonist uygulamalarda dikkati çeken nokta, bu tutumun çok belirgin olarak vurgulanmamasıdır.

Sedad Hakkı Eldem'in tasarladığı Koç Vakfı Atatürk Kitaplığı ve Bilimer Apartman Yalısı, geleneksel Türk evini yorumlayan örneklerdir. Bank Ekspres ve İş Bankası Genel Müdürlük binalarında ise, geleneksel Amerikan gökdelen anlayışını temsil eden Art Deco tarzının günümüzdeki yorumu olan Neo-Art Deco karşımıza çıkmaktadır.

Post Modern yaklaşımı benimseyen örnekler incelendiğinde, iki tür tavır söz konusudur. Bunlardan birincisi, tarihten gelen mimari elemanların tasarımda kullanılması, diğeri ise göründüğünden farklı olma ya da fonksiyonunu farklı yansıtma durumudur. Tarihsel elemanların kullanımı iki şekilde gerçekleşmiştir. Bu, belli bir kültüre ait elemanların kullanılması ya da çeşitli kültürlere ait elemanların bir arada kullanılması şeklindedir. Mercan Sitesi'nde Türk kültürüne ait elemanlar kullanılırken, Princess Hotel, Mecidiyeköy İş Merkezi alçak bloğu, Spring Giz, Doğan Şirketler Topluluğu ve İş Bankası Genel Müdürlük Binası alçak bloğunda başka kültürlere ait olan tarihsel elemanlar kullanılmıştır. Bank Ekspres ve İş Bankası Genel Müdürlük binalarında görülen Neo-Art Deco tarzını da bu grup içinde değerlendirmek gerekir. Çeşitli kültürlere ait tarihsel elemanlar, EGS İş Merkezi, Garanti Bankası, Kalsın İş Merkezi ve Klassis Resort Hotel'de bir arada

kullanılmıştır. Post Modern yapılar içinde tarihsel elemanların kullanımının yaygın olduğu görülmektedir. Bu elemanlar, malzeme ve renk çeşitliliği içinde geometrik formlar üzerine giydirildiği gibi, rasyonel bir yapı üzerine eklemlenen elemanlar olarak da karşımıza çıkmaktadır. Mercan Sitesi, EGS İş Merkezi, Garanti Bankası Genel Müdürlük Binası gibi örneklerde tarihsel detaylar renk ve malzeme çeşitliliği içinde rasyonel kütleler üzerine giydirilmiştir. Princess Hotel, Kalsın İş Merkezi ve Plaza Spring Giz'de ise, tarihten gelen elemanların, rasyonel kütlelerin üst bölümlerine eklemlenmesi söz konusudur. Olduğundan farklı görünme durumu ise, Beyazıt-Eston Katlı Villaları, Dış Ticaret Kompleksi ve Bank Ekspres Binası için geçerlidir. V Plaza ise, Pop-Mimarlık yaklaşımı ile Post-Modern akım içinde karşımıza çıkmaktadır.

İncelenen yirmisekiz yapının mimarları ele alındığında, bunlardan dördünün yabancı mimar ya da şirketler olduğu görülmektedir. Yabancı mimarların tasarımları incelendiğinde, A.B.D. kaynaklı şirketler tarafından tasarlanan Bank Ekspres Binası ile İş Bankası Genel Müdürlük Binası'nda, yine A.B.D. kaynaklı bir yaklaşım olan Art Deco tarzının kullanıldığı görülmektedir. Tasarımcıları arasında Türkiye'de yaşayan Japon mimar Yamamoto'nun bulunduğu Kalsın İş Merkezi'nde ise, Uzak Doğu kültürüne ait yapı elemanları kullanılmıştır. Londra merkezli bir şirket tarafından tasarlanan Elit Residence, herhangi bir kütüre ait yapı elemanının bulunmadığı Geç Modernist bir örnektir. Çalışmalarını Belçika'da sürdüren Türk mimar Şefik Birkiye'nin tasarladığı Klassis Resort Hotel'de ise, farklı kültürlere ait bir çok eleman bir arada kullanılırken, Ulusal Türk Mimarlığı'na ait elemanlar ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Bu çalışmada özetle, İstanbul'dan seçilen örneklerin incelenmesi sonucunda, Rasyonalizm'in yumuşatılması ve New York Beşlisi'nin (Beyazlar) tutumu ile Ekspresyonizm ve Brütalizm'in içinde yer aldığı Geç Modern yaklaşımlar, Geleneksel Türk Mimarisi'nin yorumlanması ile Pop-Mimarlık ve Neo-Art Deco tarzını kapsayan Post-Modern yaklaşımlara ait örneklerin Rasyonel tutum ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Modern Mimarlık içinde gelişen Rasyonalizm'in, Modern ve Post-Modern yaklaşımlarla birlikte kullanıldığı gibi, ayrıca, rasyonel olan ve olmayan yaklaşımlarla birlikte kullanılması da söz konusudur. Yapıların çoğunda rasyonalizm yanında bir yaklaşım kullanılmışken, bazı yapılarda iki, hatta üç yaklaşımın birlikte kullanılması söz konusu olmuştur. Post-Modern örneklerde, tarihten gelen elemanlar ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Bunlar, bazen Türk mimarlık kültüründen alınan elemanlar, bazen başka kültürlere ait elemanlar olurken, kimi zaman da farklı kültürlere ait bir çok elemanın bir arada kullanılması olarak

karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımlar, rasyonel bir kütlenin üzerine kılıf olarak giydirilmiş stiller ya da eklenmiş bina elemanları olarak tasarımda yerini almıştır. Yerli ve yabancı mimarlar açısından değerlendirildiğinde ise, yerli mimarların geleneksel Türk mimarisinin yorumunu ve çağdaş mimari yaklaşımları benimsediği, yabancı mimarların ise, daha çok kendi kültürlerine ait olan mimari yaklaşımları tasarımlarında esas aldıkları görülmektedir.

KAYNAKLAR

Akcan, E., 1996. Dekonstrüksiyon ve Mimarlık, *70 Sonrası Mimarlık Tartışmaları*, 45-52, Mimarlar Derneği Yay., Ankara.

Akçal, A. H., 2002. Y. Mimar Behruz Çinici Yapıtlarının Analizi, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Altuğ, G. A., 2003. Kişisel görüşme.

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 18, Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopedia Britannica, Inc., İst., 1990.

Arolat, E., 1999 (a). Dış Ticaret Kompleksi ve Teknopark Projesi, *Tasarım*, **88**, 72-75.

Arolat, E., 1999 (b). Kozyatağı'nda Ofis Binası, *Tasarım*, **88**, 86-89.

Arolat, Ş. ve Arolat, N., 1997. Garanti Bankası – Maslak, *1950'ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi*, 44-47, Der: Kortan, E., YEM Yayın, İstanbul.

Aslanoğlu, İ. N., 1979. 1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (Sosyal, Ekonomik, Kültürel Ortam Değişimi ve Mimarlığa Yansıması), *Doktora Tezi*, İ.T.Ü., Fen Bilimleri Ens., İstanbul.

Basatemur, S. ve Basatemur, B., 2003. Elit Residence, Şişli, İstanbul, *Tasarım*, **128**, 60-67.

Batur, A., 1984. Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans.*, 1379-1420, Ayrı Basım, İletişim Yay., İstanbul.

Batur, A., 1996. Yüzyıl Sonuna Doğru Türkiye Mimarlığı, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans., Yüzyıl Biterken Cilt 14*, 894-904, İletişim Yay., İstanbul.

Baydar, L. ve Gerçek, C., 1982. Sedad Hakkı Eldem – Büyük Konutlar, Yaprak Kitabevi, Ankara.

Birkiye, Ş., 1994. Klassis, *Turizm Yapıları Tatil ve Turizm Tesisleri Kent Otelleri Ulaşım Tesisleri Bir Görüş, Yapı'dan Seçmeler 2*, 9-14, YEM Yayın, İstanbul.

Bozdoğan, S., Özkan, S. ve Yenal, E., 1989. Sedad Eldem Architect in Turkey, Mimar Book, 2nd Ed. (1987), London.

CIAM, 1991. La Sarraz Bildirisi (1928), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, 92-98, Der: Conrads, U., Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., Ankara.

Collins, M. and Papadakis, A., 1989. Post Modern Design, Academy Editions, London.

Çilingiroğlu, M. ve Kazmaoğlu, A., 1993. Capitol Alışveriş ve Eğlence Merkezi, *Arredamento Dekorasyon*, **1993 / 11**, 128-132.

Çilingiroğlu, M. ve Kazmaoğlu, A., 1999. Geleneğin İzinde, *m,*, **Ekim 1999**, 132-139.

Çilingiroğlu, M. ve Kazmaoğlu, A., 2000. Beyazıt – Eston Katlı Villaları, *Mimarlık Yıllığı / Türkiye'de Mimarlık 2000*, 46-49, Koleksiyon Yay., İstanbul.

Çilingiroğlu, M., 2002. Kişisel görüşme.

Çinici, B., 2000. Platin Sitesi, *Mimarlık Yıllığı / Türkiye'de Mimarlık 2000*, 50-55, Koleksiyon Yay., İstanbul.

Dostoğlu, N.T., 1995. Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları, *Mimarlık*, **263**, 46-50.

Dostoğlu, N.T., 1996. Modern Mimarlık'ın Dönüm Noktası: Team 10 – Louis I. Kahn, *Mimari Akımlar 2*, 136-148, YEM Yayın, İstanbul.

Dökmeci, V., Dülgeroğlu, Y. ve Akkal, L. B., 1993. İstanbul Şehir Merkezi Transformasyonu ve Büro Binaları, Literatür Yay., İstanbul.

Droste, M., 1990. Bauhaus 1919-1933, Benedikt Taschen, Berlin.

Eisenman, P., 1998. The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End, *Architcture Theory Since 1968*, pp. 525-538, Ed. Hays, K.M., MIT Press, Cambridge, Mass.

Eldem, S. H., 1979. Atatürk Kitaplığı, *Arkitekt*, **374**, 43-46.

Ergün, E., 2004. Kişisel Görüşme.

Ertunga, E., 1992. Yeditepeden Biri Üzerinde Renkli Bir Mega-Yapıt, *Tasarım* **24**, 46-65.

Erzen, J., 2000. Beğeni, *XXI, Mimarlık Kültürü Dergisi*, **1**, 18-20.

Esin, N., 1989 Mimariye Değişik Bir Bakış: Dekonstrüktivist Mimari, *Yapı*, **90**, 49-51.

Etikan, Z. ve Etikan, A., 1991. Bir Prestij Binası, *Tasarım*, **19**, 48-53.

Frampton, K., 1982. Modern Architecture, A Critical History, Oxford Un. Press, London,

Giedion, S., 1997. Space, Time and Architecture The Growth of a New Tradition, 13th Printing (1941), Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Gieselman, R., 1996. Mimaride Üslup Arayışı, *Yapı'dan Seçmeler 8, Mimari Akımlar 1*, 9-21. Çev. Gülsen, Ö., YEM Yayın, İstanbul.

Gössel, P. and LeutHauser, G., 1991. Architecture in the Twentieth Century, Benedikt Taschen, Köln.

Gropius, W., 1991. Bauhaus Üretiminin İlkeleri (1926), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, 80-81 Der. Conrads, U., Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., Ankara.

Güzer, A., 1996. Derleyenin Sunuşu: 1970 Sonrasında Mimarlık, *70 Sonrası Mimarlık Tartışmaları*, 7-11, Mimarlar Derneği Yay., Ankara.

Hançerlioğlu, O., 2000. Felsefe Ansklopedisi (Kavramlar ve Akımlar – 7), Üçüncü Basım, (Birinci 1980), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hasol, D., 1988. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, 3. Baskı, YEM Yayın, İstanbul.

Hasol, D., 2003. 80. Yılda Cumhuriyet Dönemi Mimarlığına Bir Bakış, *Yapı*, **265**, 49-54.

Hundertwasser, F., 1991. Mimarlıkta Akılcılığa Karşı Küf Manifestosu (1958), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, 135-138, Der: Conrads, U., Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., Ankara.

Jencks, C., 1978. Irrational Rationalism: The Rats Since 1960, *The Rationalists Theory and Design in the Modern Movement*, pp. 208-230, Ed. Sharp, D., The Architectural Press Ltd, GB, Hampshire.

Jencks, C., 1991. The Language of Post-Modern Architecture, Sixth edition, Academy Editions, London.

Jencks, C., 1996. Yeni Modernler, *Mimari Akımlar 2*, 68-89, Çev. Göldeli, İ., YEM Yayın, İstanbul.

Jenger, J., 1996. Le Corbusier Architect of a New Age, Thames & Hudson, London.

Korkmaz,T., 1996. (Post) Modern Sürekl(li)(siz)lik, *70 Sonrası Mimarlık Tartışmaları*, 24-31, Mimarlar Derneği Yay., Ankara.

Kortan, E., 1996 (a). Eksprsyonist Mimarlıkta Tasarım Süreci, *Mimari Akımlar 1*, 64-75, YEM Yayın, İstanbul.

Kortan, E., 1996 (b). Mimarlıkta Rasyonalizm, *Mimari Akımlar 1*, 54-63. YEM Yayın, İstanbul.

Kortan, E., 1996 (c). Mimarlık Alanındaki Son Gelişmeler Üzerine, *Mimari Akımlar II*, 9-35, YEM Yayın, İstanbul.

Kortan, E., 1996 (d). Modern ve Postmodern Mimarlığa Eleştirisel Bir Bakış, *Mimari Akımlar II*, 36-47, YEM Yayın, İstanbul.

Kuban, D., 1996. İstanbul Bir Kent Tarihi Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.

Loos, A., 1991. Süsleme ve Suç (1908), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, 8-12, Der. Conrads, U., Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., Ankara.

Mang, K., 1979. History of Modern Furniture, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, NY.

Mugo, F.W., 2003. Sampling in Research, *http://trochim.human.cornell.edu/tutorial/mugo/tutorial/htm*, Cornell Un.

Oğuz, Ş., 1999. Batı Mimarisinde Estetik'in Geçirdiği Temel Yapısal Değişimler Mimarlık Düşüncesinde Bir Geçiş Dönemi: 17. ve 18. Yüzyıl Mimaride Rasyonalist ve Ampirist Estetik, *Yapı*, **215**, 65-69.

Özeke, E., 2001. Mimarlıkta Rasyonellik Kavramına Tarihsel Gelişim Süreci İçerisinde Bir Bakış, *Doktora Tezi*, M.S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Özbay, H., Başbuğ, T., 2000. Fatih Hükümet Konağı, *Mimarlık Yıllığı / Türkiye'de Mimarlık 2000*, 148-151, Koleksiyon Yay., İstanbul.

Özer, B., 1964. Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Özer, B., 1987. Doğumunun 100'üncü Yılında Le Corbusier, *Yapı*, **76**, 27-53.

Özer, B., 1993. Yorumlar Kültür Sanat Mimarlık, 2.Baskı, Y.E.M. Yayınları, İstanbul.

Özer, F., 1982. Çağdaş Mimari Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi, İ.T.Ü. Yay., İstanbul.

Özer, F., 1989. Yüksek Yapıların Tarihsel Evrimi, *Yüksek Binalar I. Ulusal Sempozyumu*, İ.T.Ü. Mimarlık Fak., İstanbul, 1-3 Kasım, 7-13.

Özer, F., 1992. Gökdelenlerin Şehirlere Etkisi, *Yüksek Binalar II. Ulusal Sempozyumu*, İ.T.Ü. Mimarlık Fak., İstanbul, 4-6 Kasım, 57-64.

Özer, F., 2002. Bir Pop-Mimari Örneği: City Walk, *Yapı*, **245**, 66-73.

Pamir, H., 1998. Son On Yılın Türkiye Mimarlığı / Ankara'dan Bakış, *Arredamento Dekorasyon*, **100**, 51-59.

Peel, L., Powell, P. and Garrett, A., 1996. An Introduction to 20th Century Architecture, Quantum Books, London.

Restany, P., 1997. Pop Art, *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990*, 346-350, Der. Batur, E., YKY, İstanbul.

Risebero, B., 1994. Modern Architecture and Design, An Alternative History, Fifth Printing (1982), The MIT Press, Massachusets.

Rossi, A., 1997. Aldo Rossi'nin Seçilmiş Sözcükleriyle Geçmiş ve Geleceğin Şiirsel Birlikteliği, *Tasarım,* **68**, 44-51, Röp. Sağıroğlu, G..

Roth, L.M., 2000. Mimarlığın Öyküsü, Kabalcı Yay., İstanbul.

Russel, B., 2000. Batı Felsefesi Tarihi Yeniçağ, Say Yay., Yedinci Basım (1961), İstanbul.

Sağlıkova, Y. ve Sağlıkova, B., 2003. EGS Business Park Office Buildings and Shopping Centre, Yeşilköy – İstanbul, *Tasarım*, **128**, 68-75.

Sayın, N., Avcıoğlu, G., 1995. Shell Genel Müdürlük Binası, *Yapı*, **168**, 87-95.

Sharp, D., 1978. Introduction, *The Rationalists Theory and Design in the Modern Movement*, pp. 1-5, Ed. Sharp, D., The Architectural Press Ltd, GB, Hampshire.

Sharp, D., 1991. The Illustrated Encyclopedia of Architects and Architecture, Whitney Library of Design, NY.

Skolimowski, H., 1978. Rationality in Architecture and in the Design Process, *The Rationalists Theory and Design in the Modern Movement*, pp. 160-172, Ed. Sharp, D., The Architectural Press Ltd, GB, Hampshire.

Soley, R., 2000. İdare Merkezi, *Mimarlık Yıllığı / Türkiye'de Mimarlık 2000*, 116-121, Koleksiyon Yay., İstanbul.

Sözen, M. ve Tapan M., 1973. 50 Yılın Türk Mimarisi, İş Bankası Kültür Yay. 12, İstanbul.

Sözen, M., 1984. Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.

Sözen, M., 1996. Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. Genel Yayın No: 349 Sanat Dizisi 48, İstanbul.

Sparke, P., Hodges, F., Coad, E.D., Stone, A. and Aldersey-Williams, H., 1997. The New Design Source Book, Third Edition, Knicker Bocker Press, NY.

Steele, J., 1995. The Epistemology of Reason, *20th Century European Rationalism*, by p. Kaulermos, 8-12, Ed. Steele, J., Academy Editions, London.

Steele, J., 1997. Architecture Today, Phaidon Press, London,.

Tabanlıoğlu, M., 1999. Doğan Medya Center, *1950'ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi*, 169-171, Der: E. Kortan, YEM Yayın, İstanbul.

Tanilli, S., 1994. Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, İnsanlık Tarihine Giriş: XVIII. Yüzyıl, Cilt IV, 3. Bası, Cem Yayınevi, İstanbul.

Tanyeli, U., 1998. 1950'lerden Bu Yana Mimari Paradigmaların Değişimi ve Reel Mimarlık, *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, 235-254, Tarih Vakfı Yay., İstanbul.

Tecimen, K., 1997. Kanlıca'da Bir Ev, *1950'ler Kuşağı Mimarlık Antolojisi*, 172, 173, Der: E. Kortan, YEM Yayın, İstanbul.

Tekeli, D. ve Sisa, S., 1994. Projeler Yapılar / Doğan Tekeli, Sami Sisa, Aksoy Basımevi, İstanbul.

Tekeli, D. ve Sisa, S., 1999. İş Bankası Kuleleri, *Arredamento Mimarlık*, **1999 / 05**, 62-67.

Tietz, J., 1999. The Story of Architecture of the 20th Century, Könemann, Cologne.

Trachtenberg, M. and Hyman, I., 1986. Architecture From Prehistory to Post-Modernism / The Western Tradition, Harry N. Abrams Inc., The Netherlands.

Turan, B., 1998 (a). Is Rational Knowledge of Architecture Possible? Science and Poiésis in "L'Architettura della Citta' ", *Journal of Architectural Education*, **51 / 3**, 158-164.

Turan, B., 1998 (b). Architecture and Techne: The Impossible Project of Tendenza, *http://www.saed.kent.edu/Architronic/html*, Kent State Un. Collage of Arts & Environmental Design.

Uluoğlu, B., 1989. Dekonstrüktivist Mimari Üzerine Değinmeler, *Yapı*, **90**, 56-58.

Van de Velde, H., 1991. Biçimler (1949), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, 130-131, Der. Conrads, U., Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., Ankara.

Velioğlu, S., 2000. Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, *Mimarlık Yıllığı / Türkiye'de Mimarlık 2000*, , Koleksiyon Yay., İstanbul.

Vidler, A., 1998. The Third Typology, *Architcture Theory Since 1968*, pp. 288-294, Ed. Hays, K. M., MIT Press, Cambridge, Mass.

Van der Rohe, L. M., 1991. Teknoloji ve Mimarlık, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, s. 132, Der. Conrads, U., Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., Ankara.

www.sandybabcock.com, 2004. SB Architects.

www.skyscrapers.com, 2002. Emporis.

Yamamoto, T. ve Altuğ, G., 1999. Kalsın İş Merkezi, *Arredamento Mimarlık*, **1999 / 06**, 85.

Yamamoto, T. ve Altuğ, G., 1999. Ser Plaza, *Arredamento Mimarlık*, **1999 / 06**, 86, 87.

Yamamoto, T. ve Altuğ, G., 2000. Ser Plaza, *Mimarlık Yıllığı / Türkiye'de Mimarlık 2000*, 98-101, Koleksiyon Yay., İstanbul.

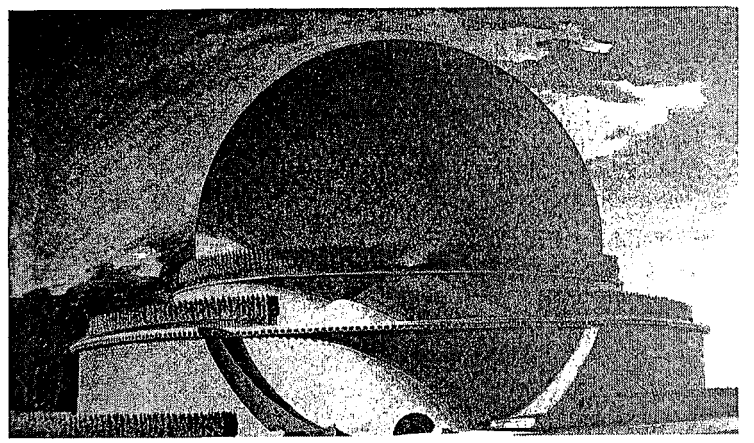
Yücel, A., 1989. Farklı "mimarlık"lar, *Mimarlık*, **89 / 2**, 30, 31.

Yücel, A., 1991 (a). Kuramcı ve Sanatçı Aldo Rossi: Rasyonalizm ve Manyerizm Arasında, *Arredamento Dekorasyon*, **28**, 117-119.

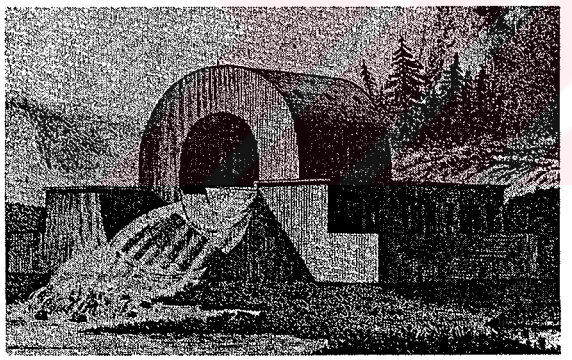
Yücel, A., 1991 (b). Le Corbusier: Yeni Bir Mimarlığa Doğru: Yönlendirici İlkeler, Önsöz, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, 45-48, Der. Conrads, U., Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara.

EK A

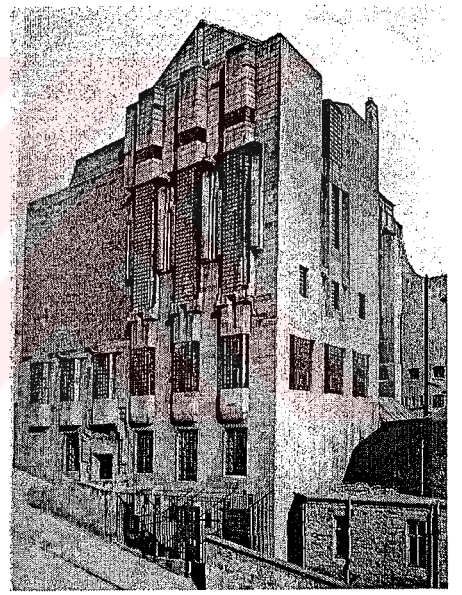
Şekil A.1 Küçük Rustik Kulübe, Laugier



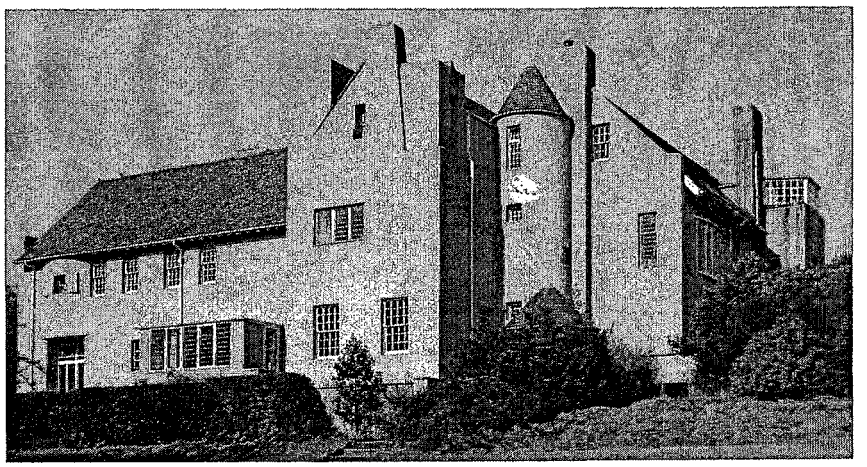
Şekil A.2 Newton Anıtı, Boullée



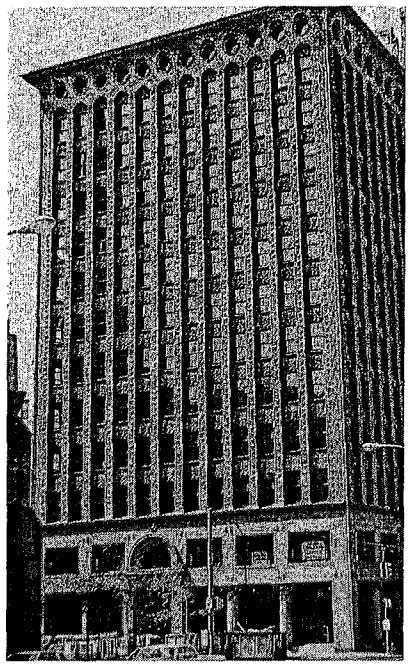
Şekil A.3 Müfettiş'in Evi, Ledoux



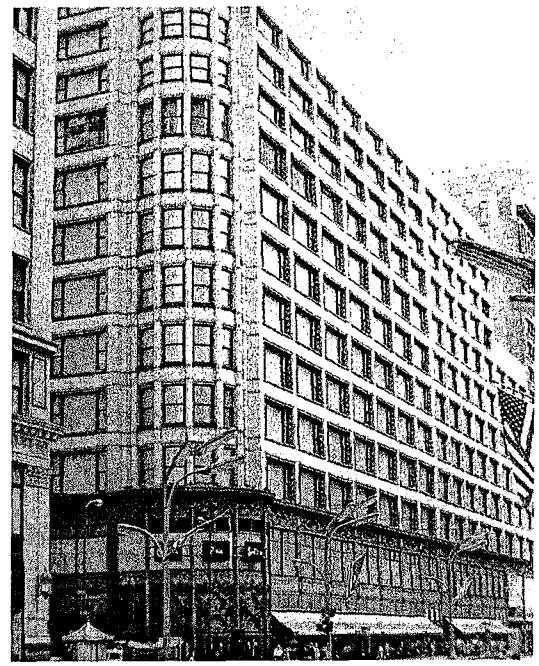
Şekil A.4 Glasgow Sanat Okulu, Mackintosh



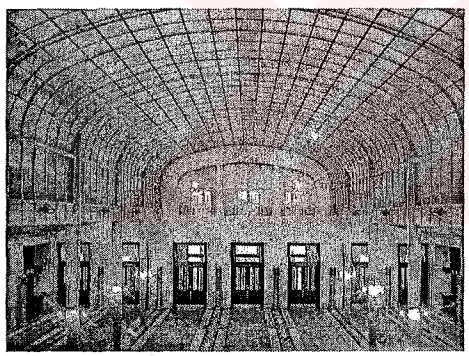
Şekil A.5 Hill House, Mackintosh



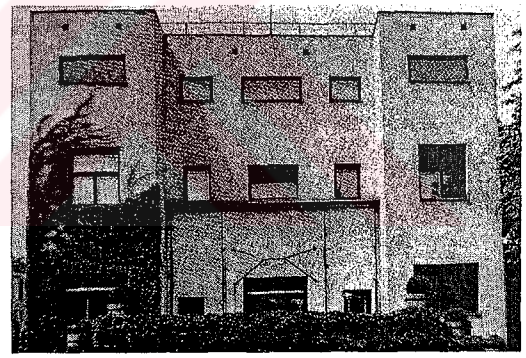
Şekil A.6 Guaranty Building, Sullivan & Adler



Şekil A.7 Carson Pirie Scott, Sullivan

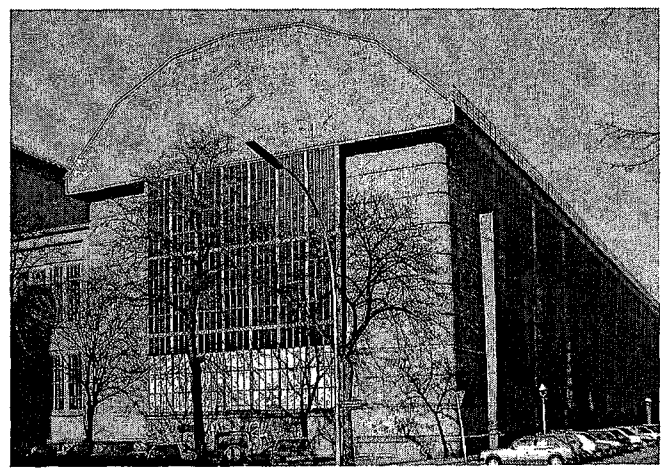


Şekil A.8 Post Office Savings Bank, Wagner

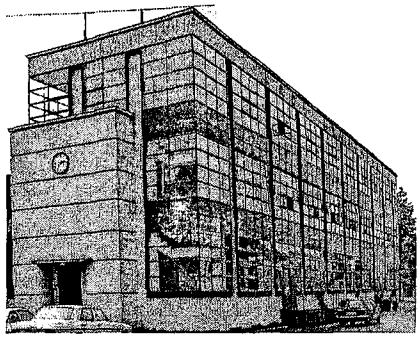


Şekil A.9 Steiner Evi, Loos

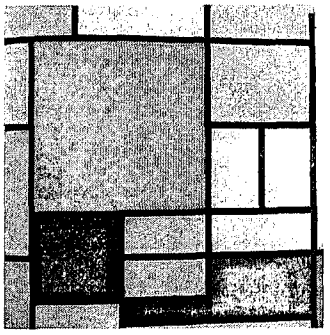
Şekil A.10 Frankfurt Gaz Şirketi, Behrens



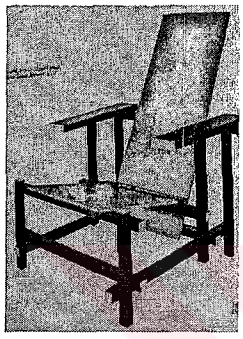
Şekil A.11 AEG Türbin Fabrikası, Behrens



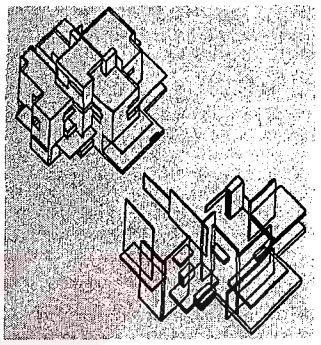
Şekil A.12 Fagus Ayakkabı Fab., Gropius



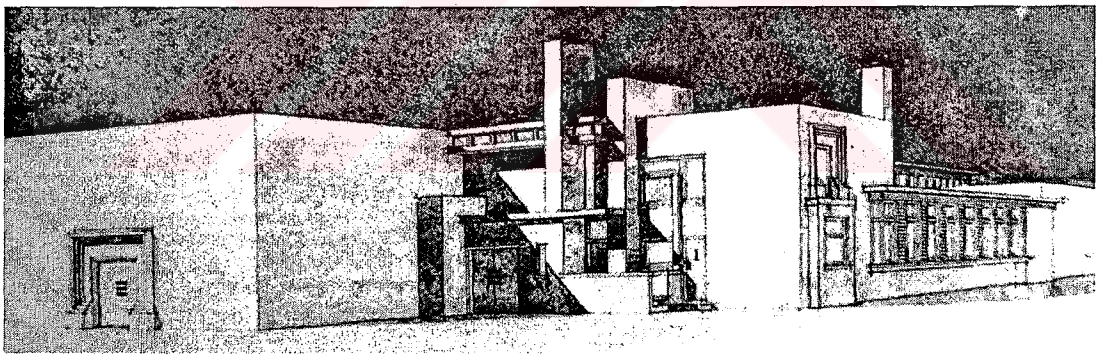
Şekil A.13 Komposizyon, Mondrian



Şekil A.14 Kırmızı-Mavi Koltuk, Rietveld Rietveld

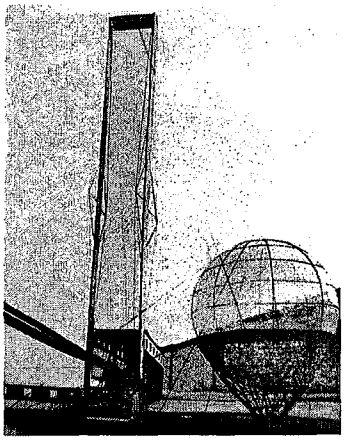


Şekil A.15 Ev Çalışmaları, Van Doesburg, Van Easteren

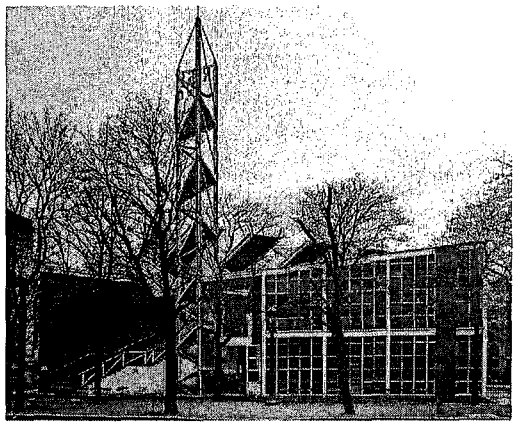


Şekil A.16 Purmerend'de Fabrika, Oud

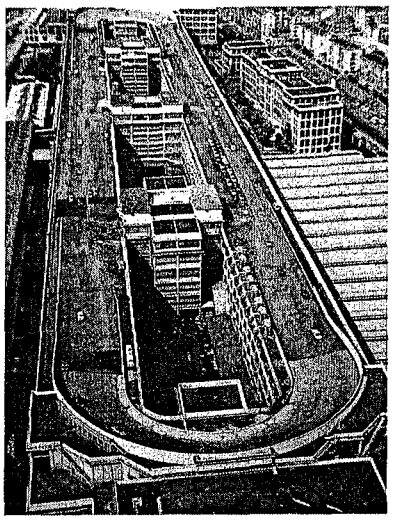
Şekil A.17 Schröder Evi, Rietveld



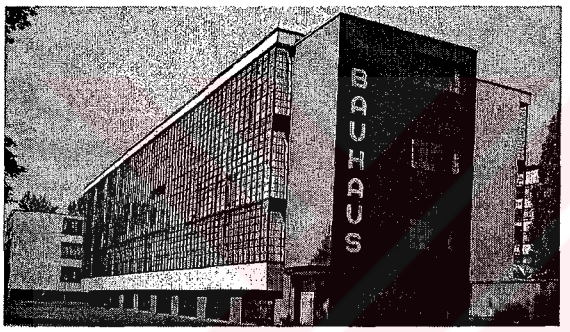
Şekil A.18 Lenin Ens., Leonidov



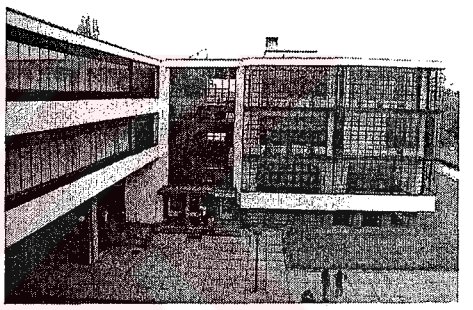
Şekil A.19 Rus Pavyonu, Melnikov



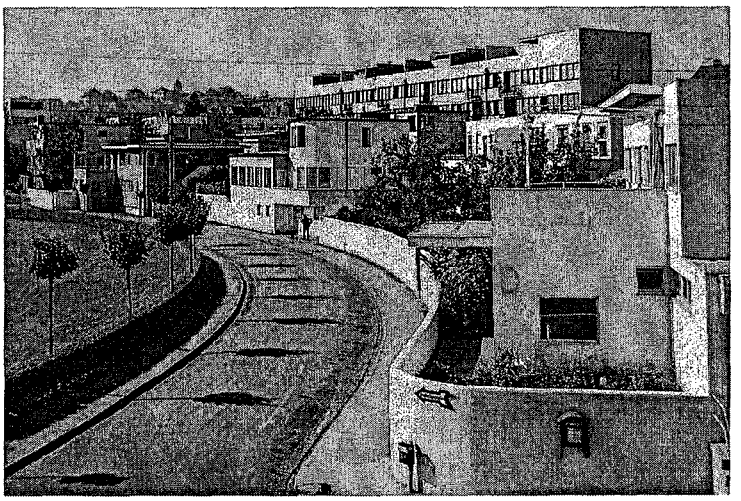
Şekil A.20 FIAT Otomobil Fab., Trucco



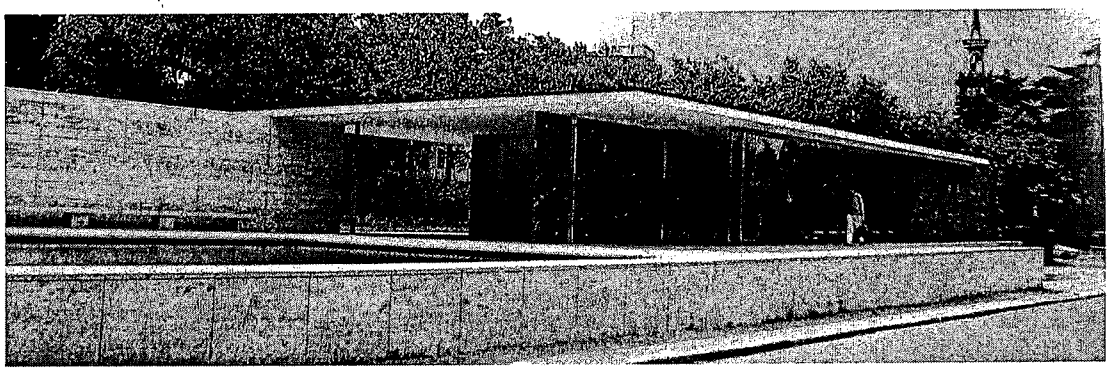
Şekil A.21 Bauhaus Dessau, Gropius



Şekil A.22 Bauhaus Dessau, Gropius

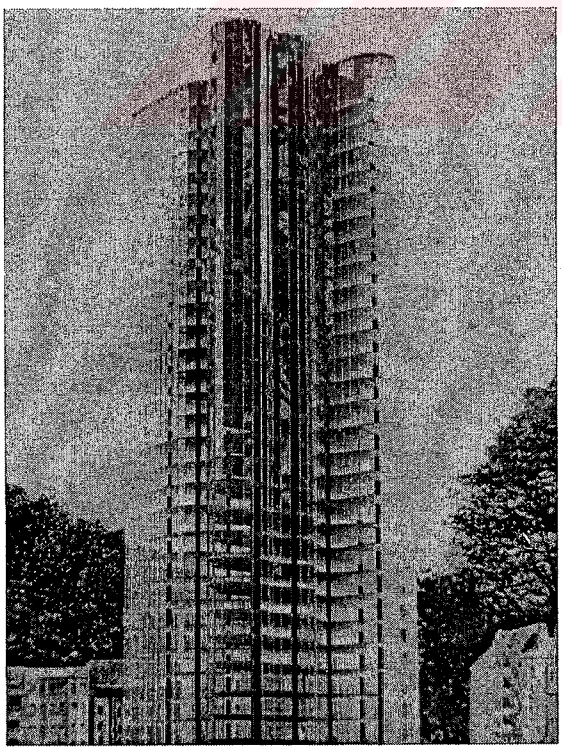


Şekil A.23 Weissenhof Sitesi

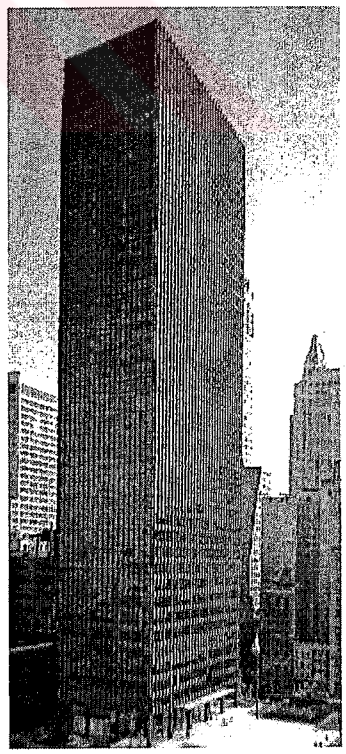


Şekil A.24 Alman Pavyonu, Mies Van der Rohe

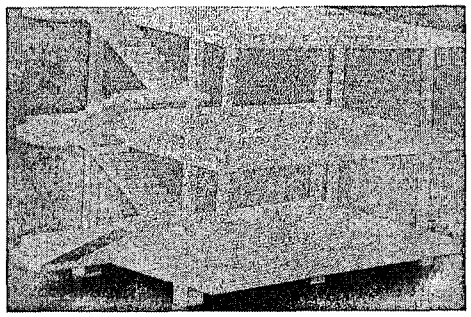
Şekil A.25 Farnsworth Evi, Mies Van der Rohe



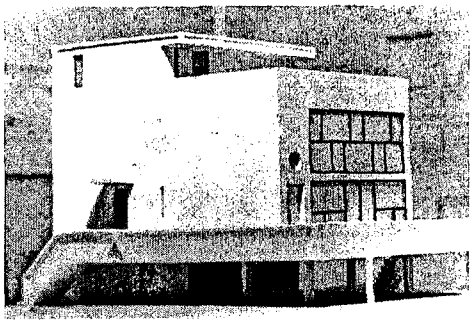
Şekil A.26 Cam Gökdelen Çalışmaları, Mies Van der Rohe



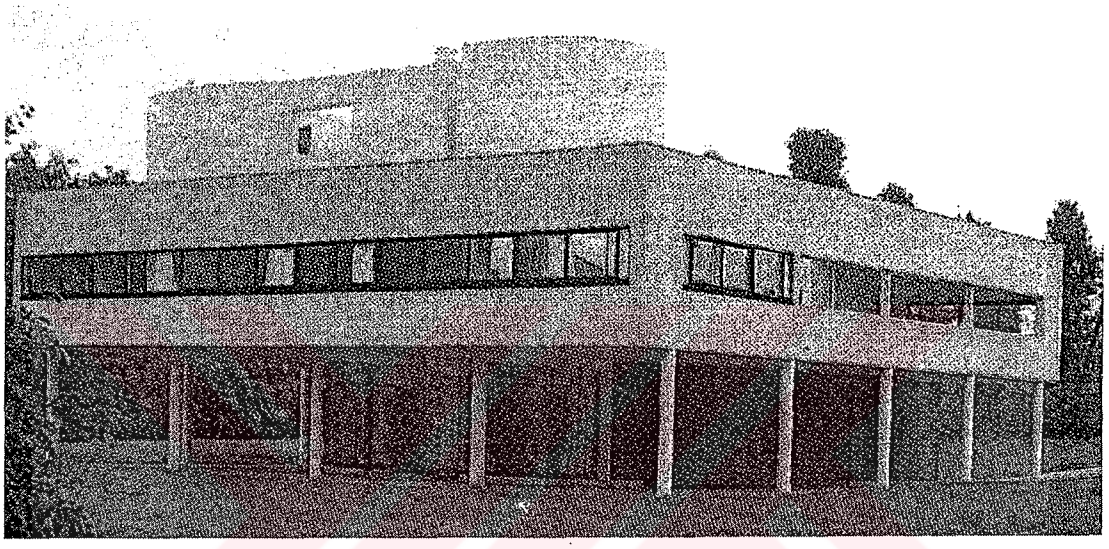
Şekil A.27 Lever House,
Mies Van der Rohe



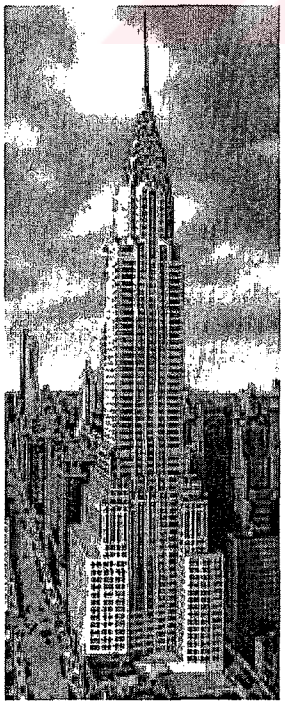
Şekil A.28 Domino Evi, Le Corbusier



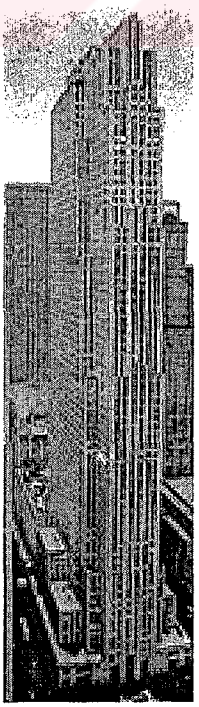
Şekil A.29 Citroan Evi, Le Corbusier



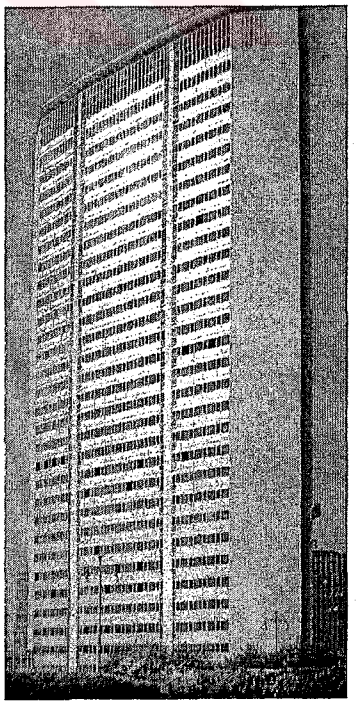
Şekil A.30 Villa Savoye, Le Corbusier



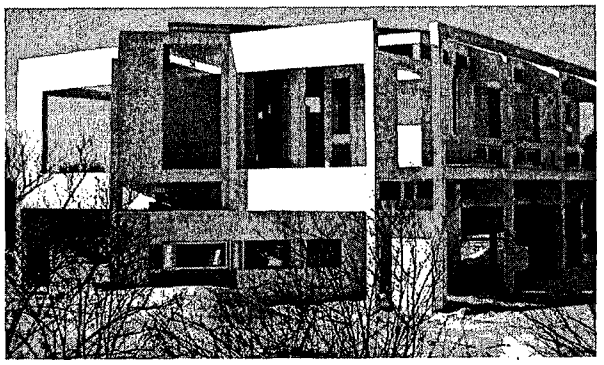
Şekil A.31 Chrysler Binası



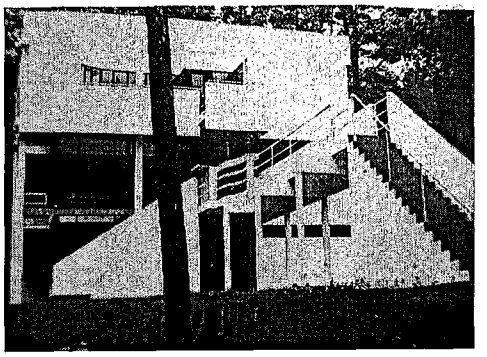
Şekil A.32 Rockefeller Center



Şekil A.33 Pirelli Binası, Ponti

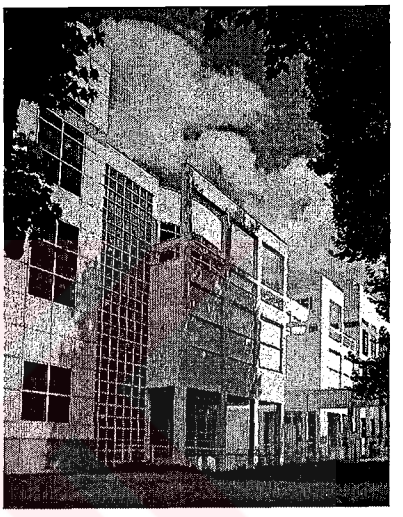


Şekil A.34 House III, Eisenman

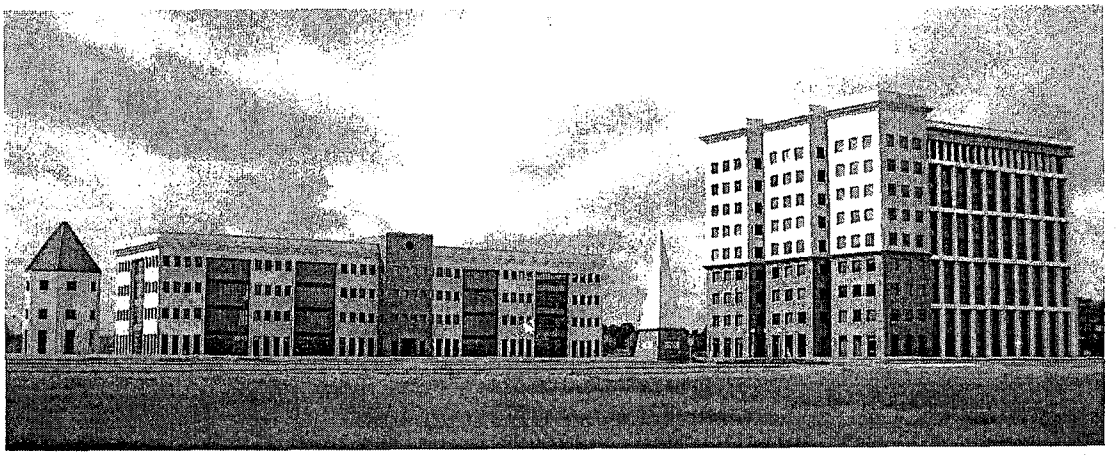


Şekil A.35 Hanselman Evi, Graves

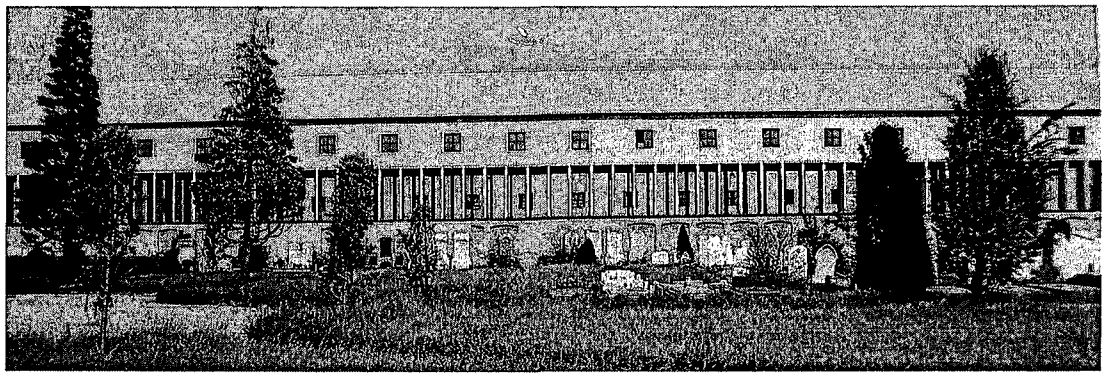
Şekil A.36 Smith House, Meier



Şekil A.37 Yeni Getty Müzesi, Meier

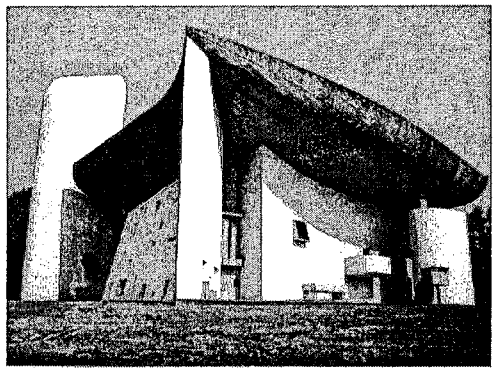


Şekil A.38 Celebration Place Ofis Kompleksi, Rossi

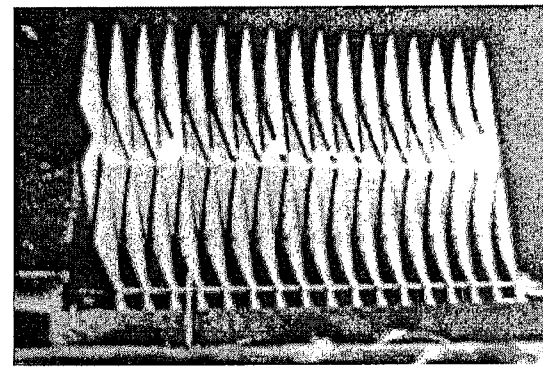


Şekil A.39 San Cataldo Mezarlığı, Rossi

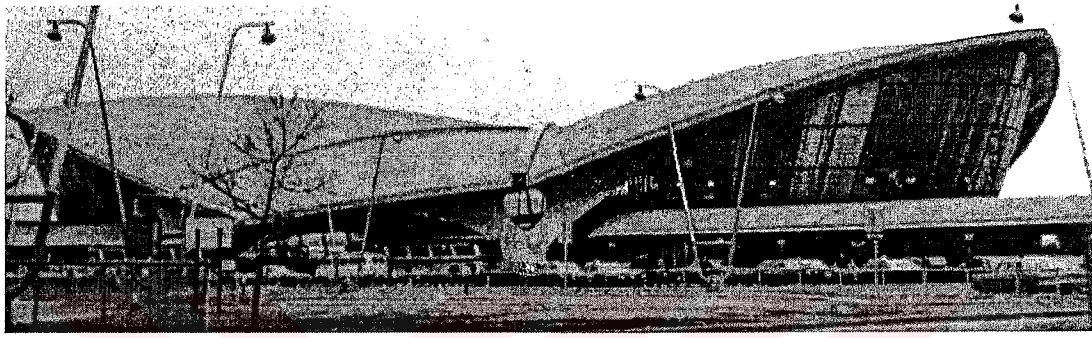
EK B



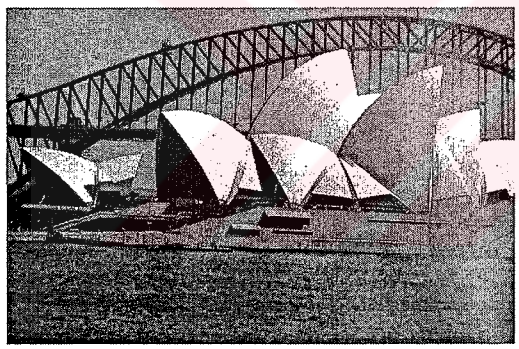
Şekil B.1 Ronchamp Şapeli, Le Corbusier



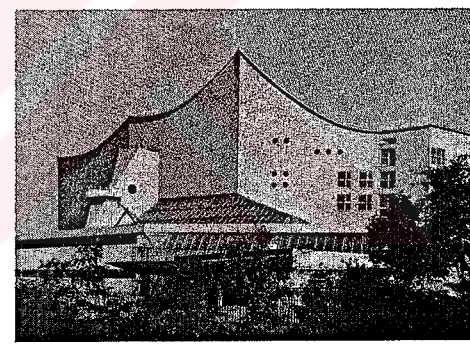
Şekil B.2 Amerikan Hava Kuvetleri Akademisi, SOM



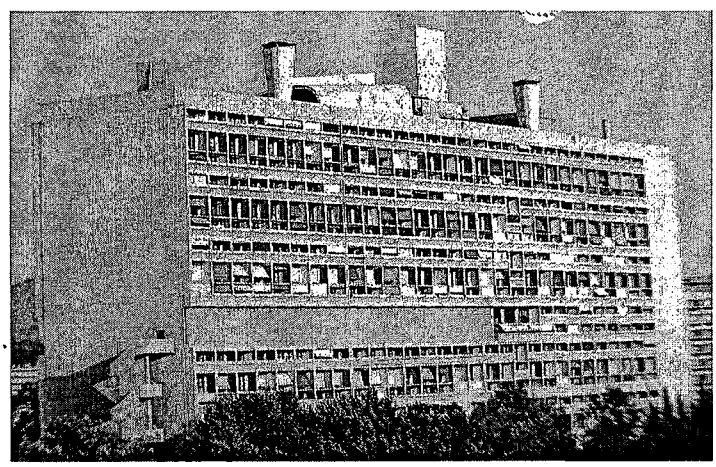
Şekil B.3 TWA Terminali, Saarinen



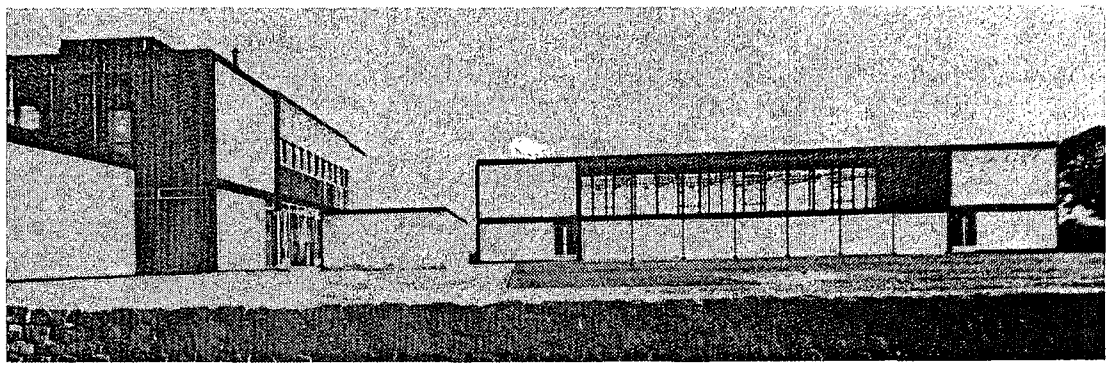
Şekil B.4 Sydney Opera Binası, Utzon



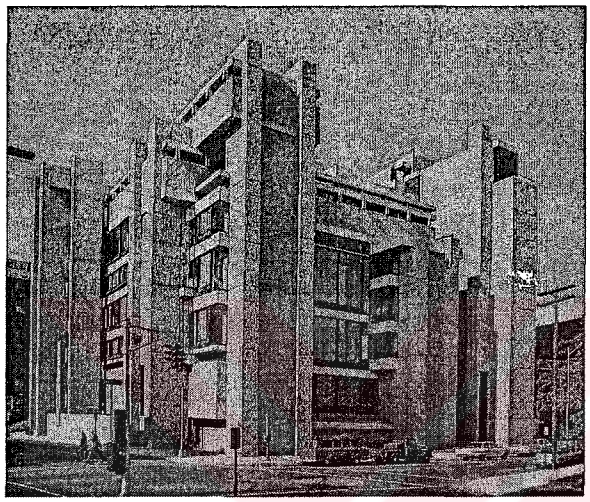
Şekil B.5 Berlin Filormani Binası, Scharoun



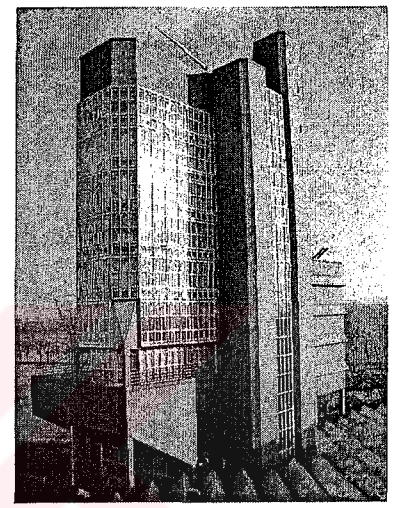
Şekil B.6 Unité d'Habitation, Le Corbusier



Şekil B.7 Hunstanton Okulu, Smithson

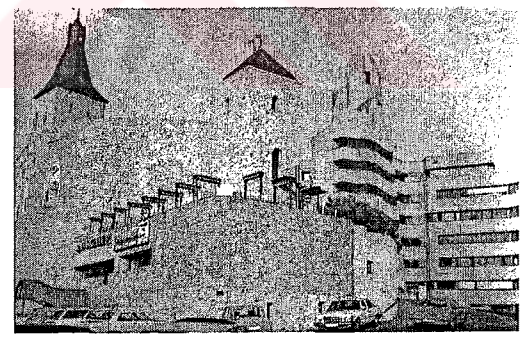


Şekil B.8 Yale Un. Sanat ve Mimarlık Binası, Rudolph

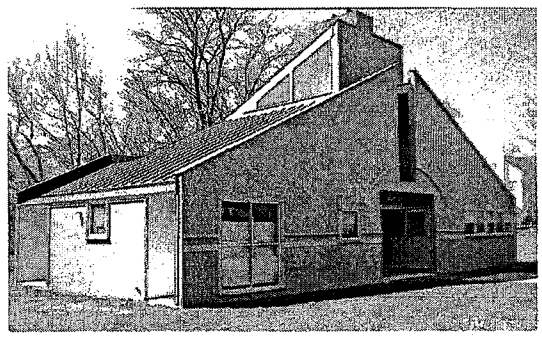


Şekil B.9 Leicester Ün.Müh.Fak.,Stirling

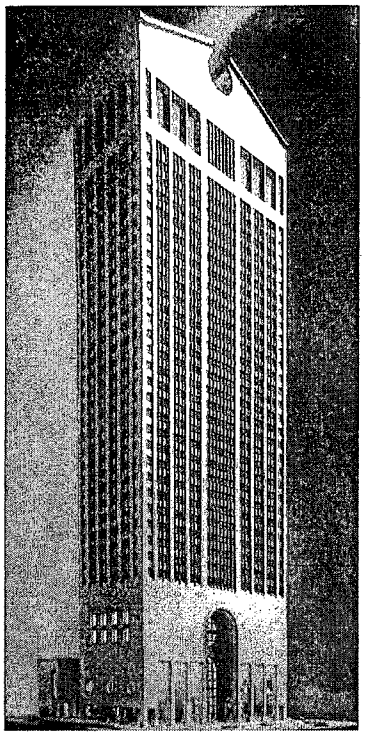
Şekil B.10 Penn. Un. Richards Tıbbi Araştırma Ens., Kahn



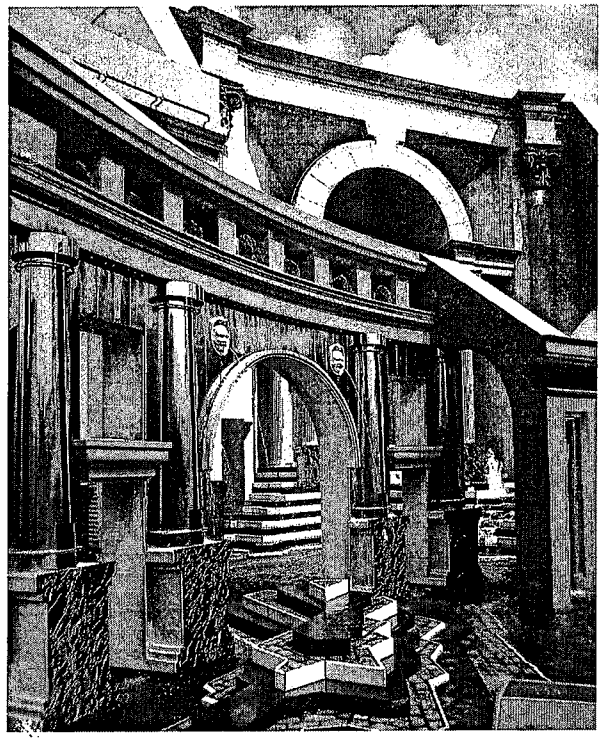
Şekil B.11 Bensberg Belediye Binası, Böhm



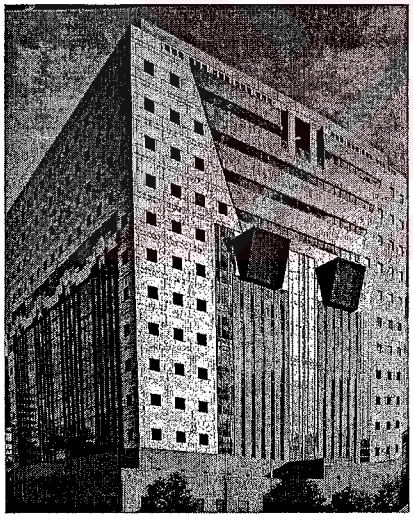
Şekil B.12 Vanna Venturi Evi, Venturi



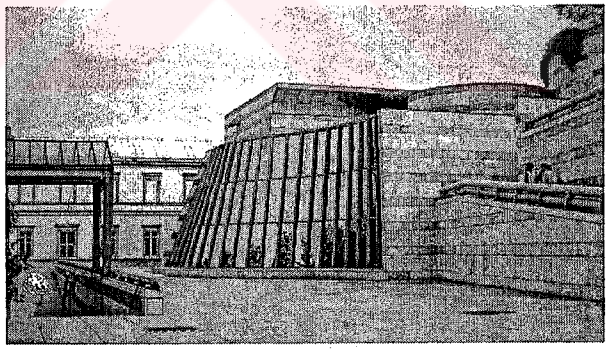
Şekil B.13 AT&T Binası, Johnson & Burgee



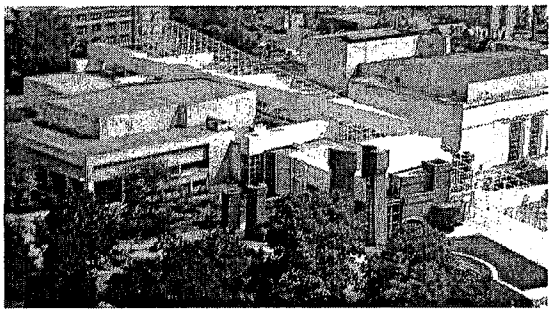
Şekil B.14 İtalyan Meydanı, Moore



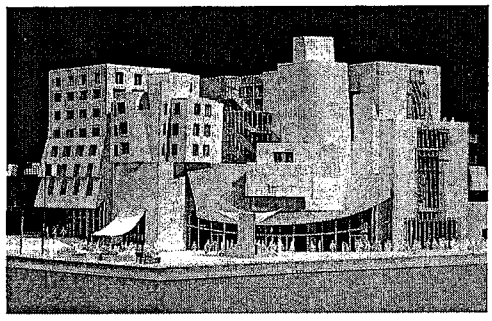
Şekil B.15 Portland Binası, Graves



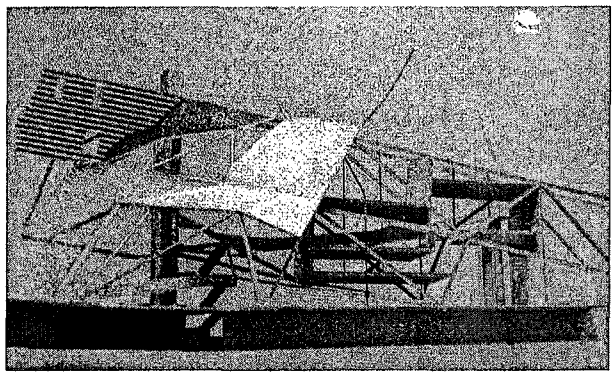
Şekil B.16 Staadsgalerie, Stirling & Wilford



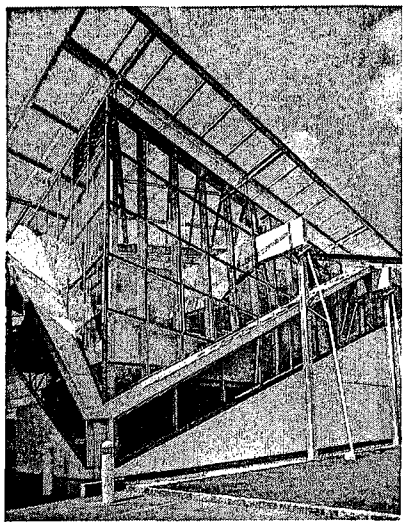
Şekil B.17 Wexner Görsel Sanatlar Müzesi, Eisenman



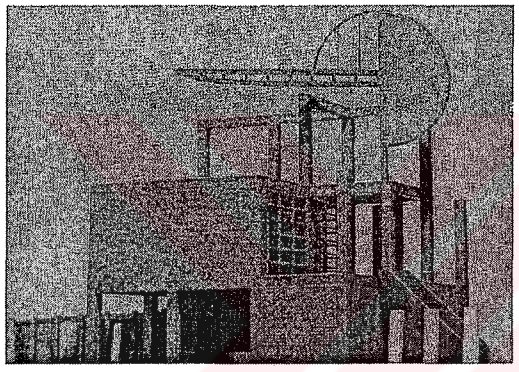
Şekil B.18 Paris-Amerikan Müzesi, Gehry



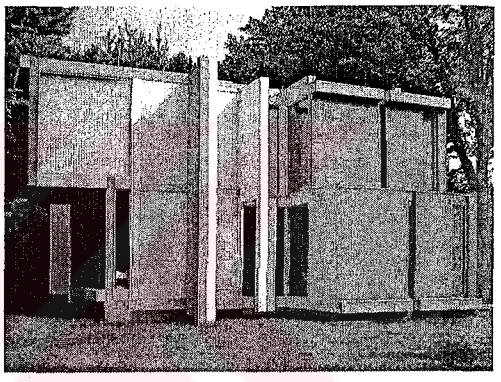
Şekil B.19 Viyana'da Apartman, Himmelblau



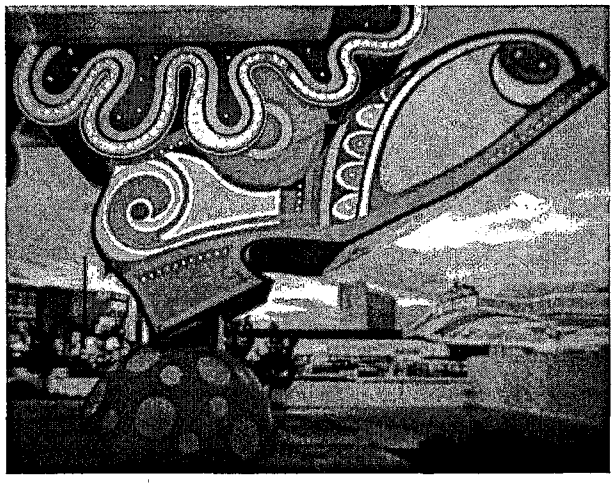
Şekil B.20 St Veit / Gland'da Fabrika, Himmelblau



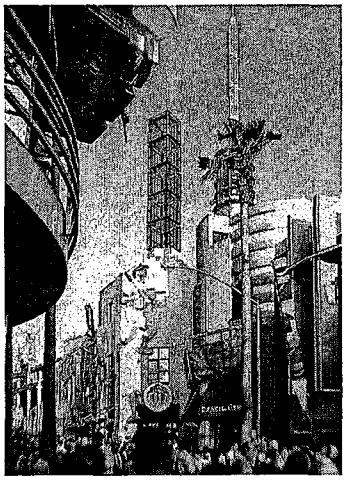
Şekil B.21 Parc de la Villette – "Folie", Tschumi



Şekil B.22 House VI, Eisenman

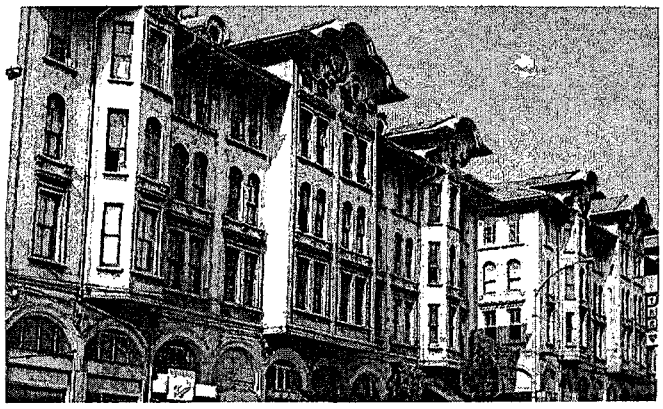


Şekil B.23 City Walk, Jerde

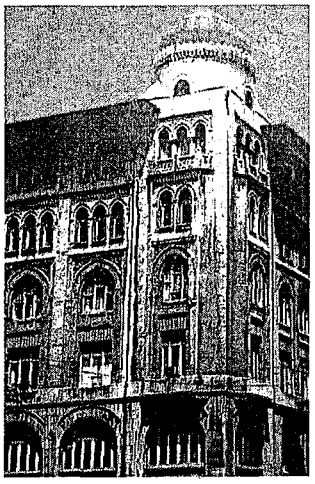


Şekil B.24 City Walk, Jerde

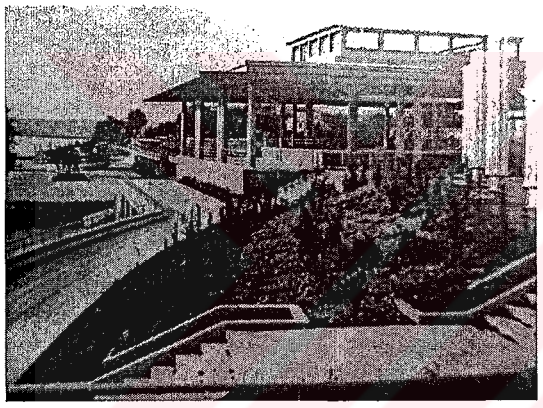
EK C



Şekil C.1 Harikzedegan Apt., Mimar Kemalettin

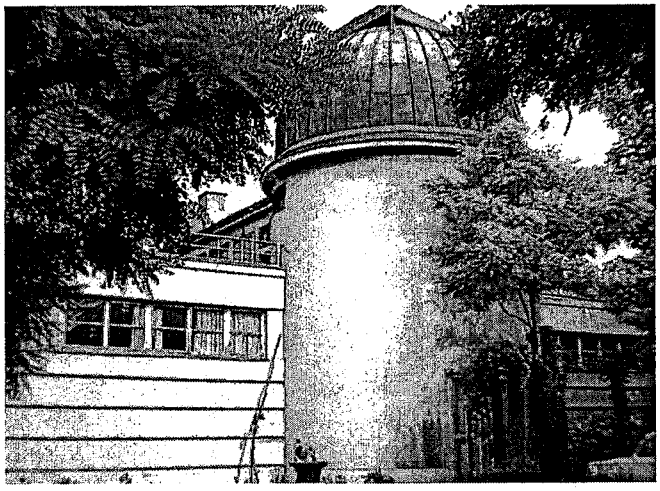


Şekil C.2 4.Vakıf Han, Mimar Kemalettin



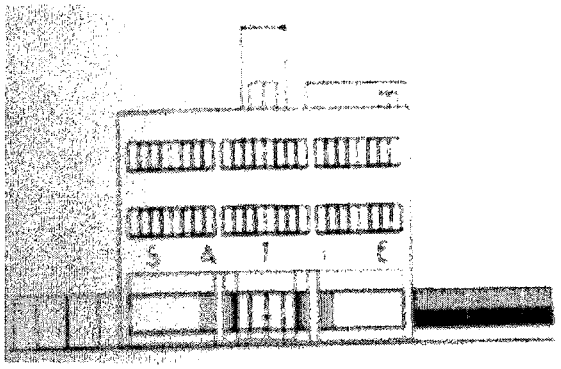
Şekil C.3 Florya Köşkü, Seyfi Arkan

Şekil C.4 İller (Belediyeler) Bankası, Seyfi Arkan

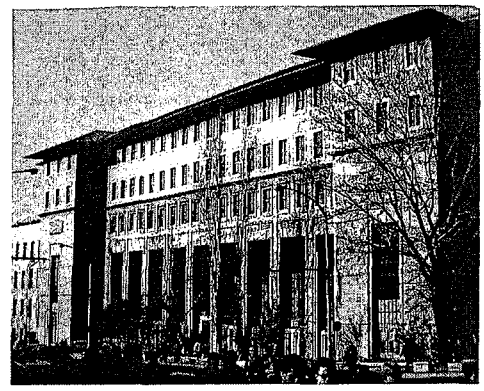


Şekil C.5 İ.Ü. Observatoryumu, Arif Hikmet

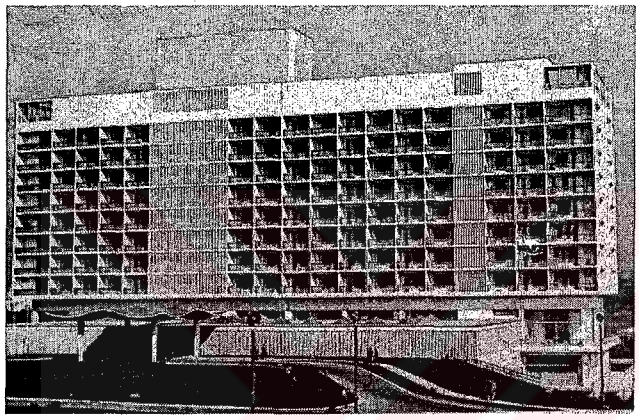
Şekil C.6 Bayan Firdevs Evi, Eldem



Şekil C.7 SATİE Deposu, Eldem

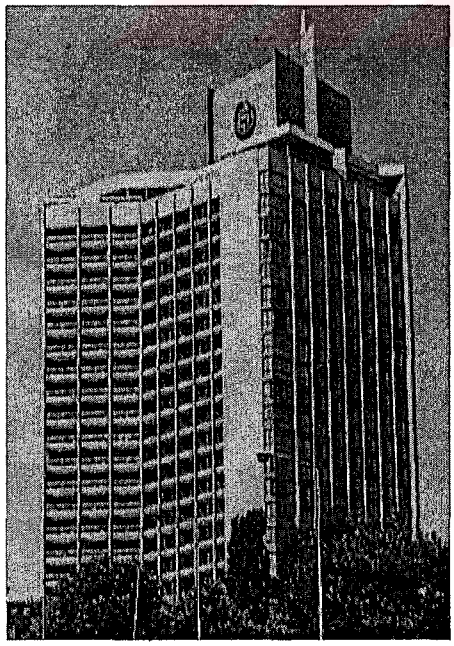


Şekil C.8 İ.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi, Onat & Eldem



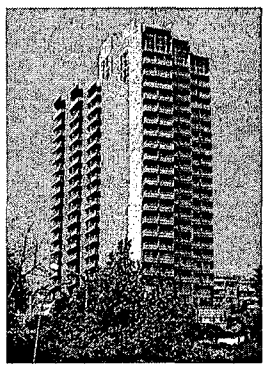
Şekil C.9 Hilton Oteli, SOM & Eldem

Şekil C.10 Hukukçular Sitesi, Birsel & Baysal

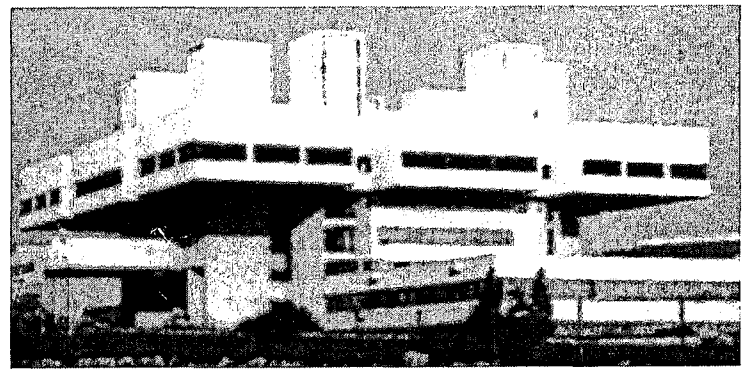


Şekil C.11 Sheraton Oteli, Aru, Aydın, Çağlar, Emiroğlu, Erol, Handan

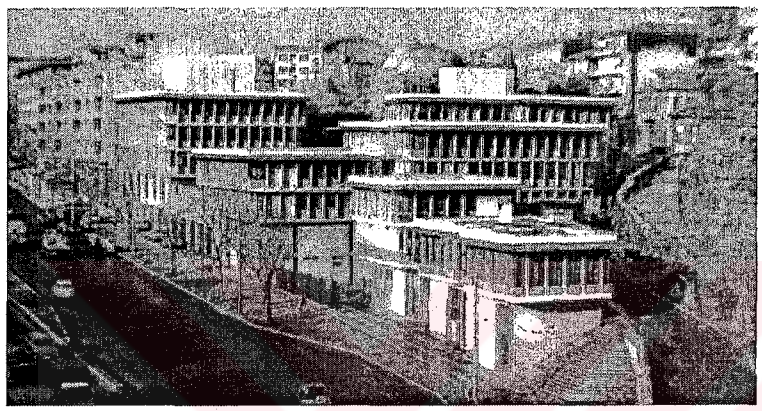
Şekil C.12 Karayolları 17. Bölge Müdürlüğü, Konuralp & Sağlamer



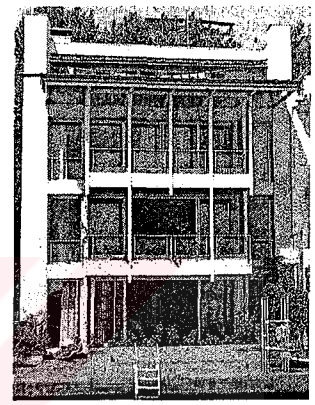
Şekil C.13 Harbiye Orduevi



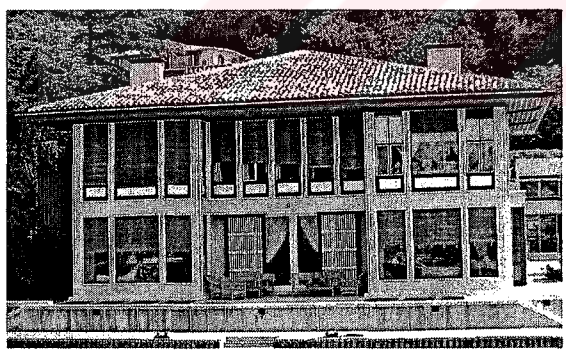
Şekil C.14 Tercüman Binası, Çilingiroğlu & Tunca



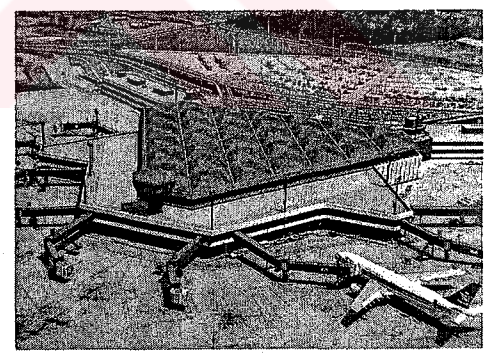
Şekil C.15 SSK Zeyrek, Eldem



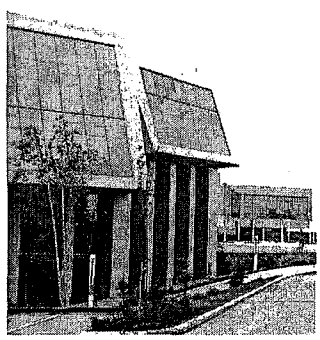
Şekil C.16 Sirer Yalısı, Eldem



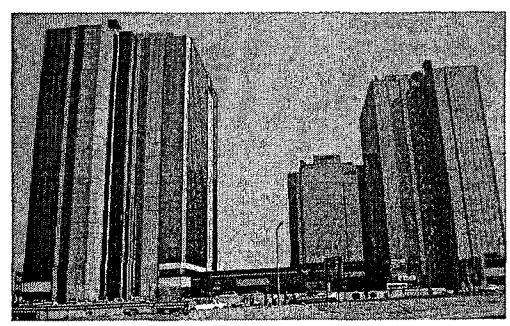
Şekil C.17 Kıraç Yalısı, Eldem



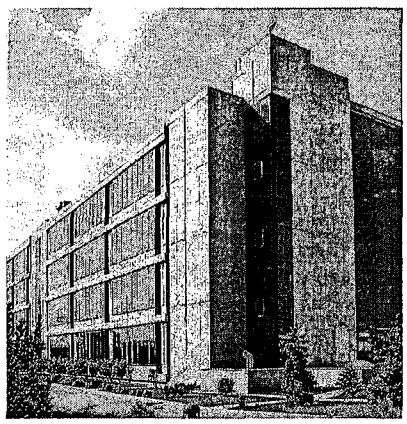
Şekil C.18 Yeşilköy Terminali, Tabanlıoğlu



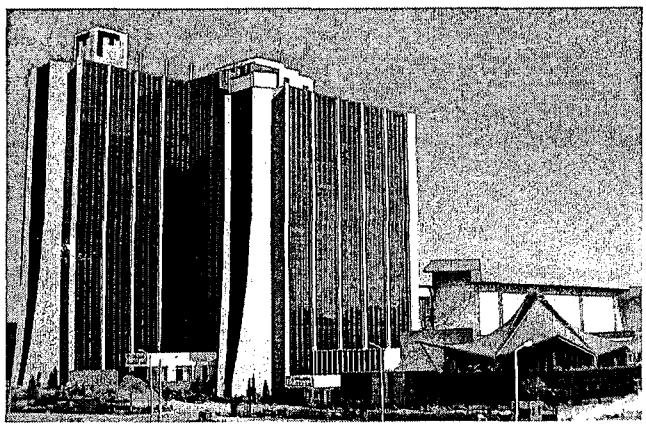
Şekil C.19 İMKB, Tokcan & Gönül



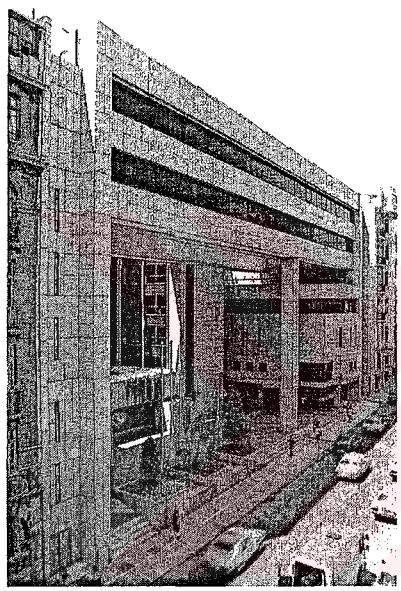
Şekil C.20 Yapı Kredi Plaza, Tümay & Böke



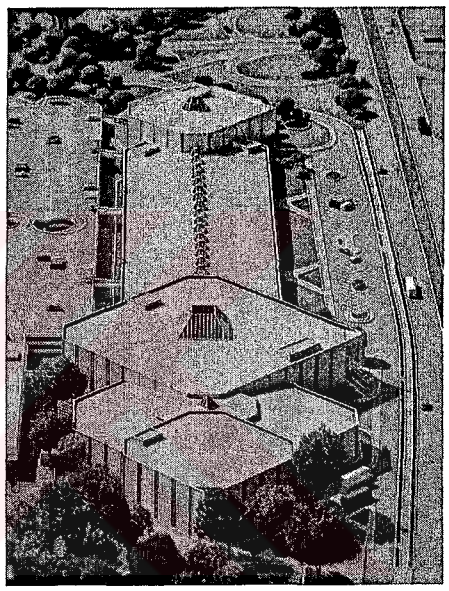
Şekil C.21 Sabah Gazetesi, Konuralp



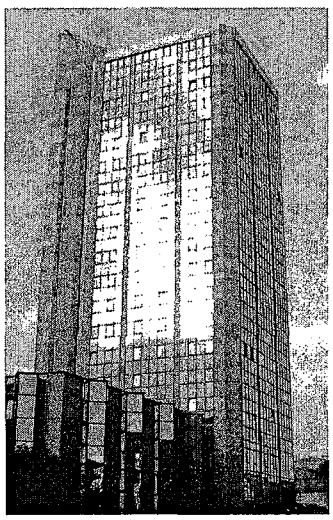
Şekil C.22 Hürriyet Gazetesi, Boysan



Şekil C.23 Milli Reasürans, Hadi



Şekil C.24 Galleria, Tabanlıoğlu



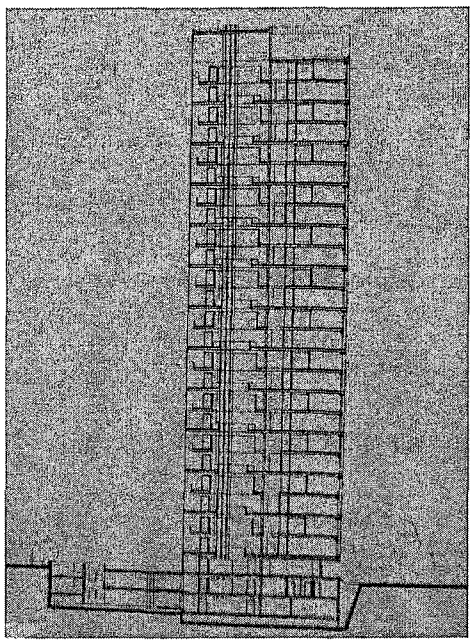
Şekil C.25 Nova-Baran, İzgi, Demir,Gök

Şekil C.26 Akmerkez, Uran

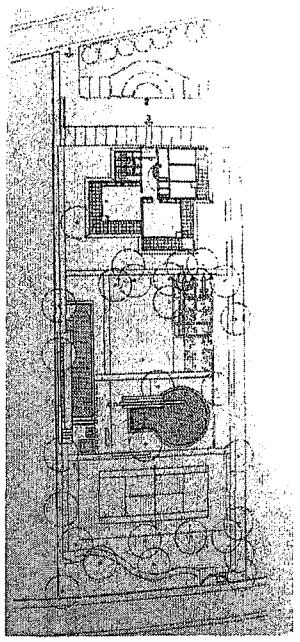
Şekil C.27 Swissotel, Birleşmiş Mimarlar

Şekil C.28 Altunizade Konakları, Çilingiroğlu & Kazmaoğlu

EK D

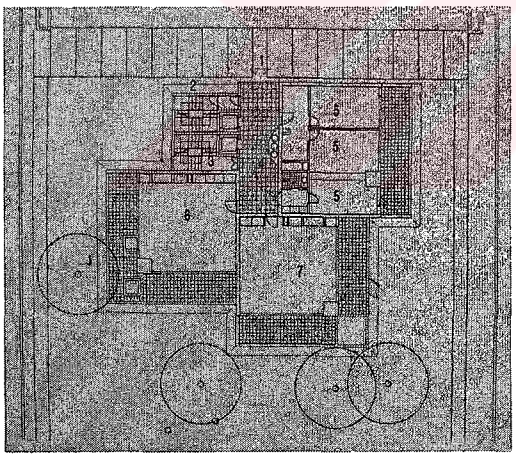


Şekil D.1 Beyazıt-Eston, kesit



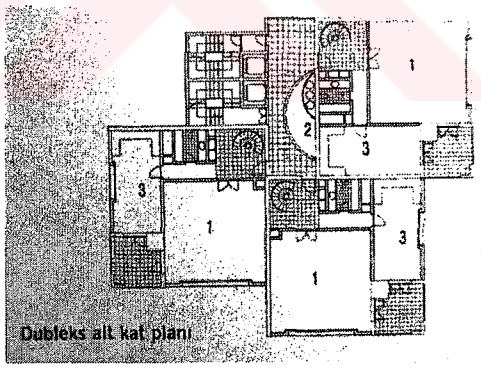
Şekil D.2 Beyazıt-Eston, vaziyet planı

1. Otopark girişi
2. Açık otopark
3. Bina girişi



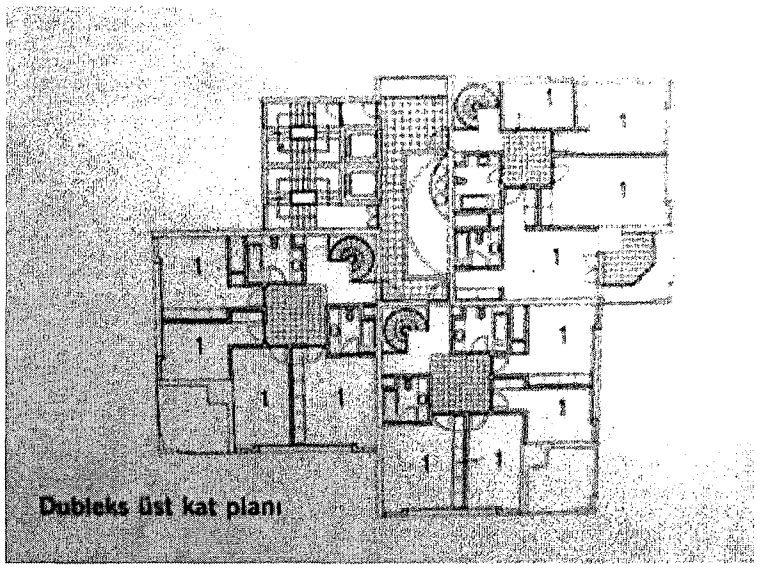
Şekil D.3 Beyazıt-Eston, zemin kat planı

1. Bina girişi
2. İdare
3. Ofis
4. Kafe
5. Çocuk oyun odası
6. Giriş holü
7. Merdiven
8. Yangın merdiveni

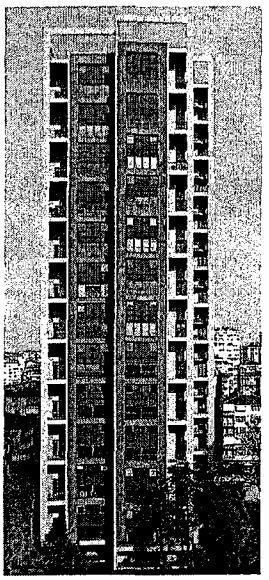


Şekil D.4 Beyazıt-Eston, dubleks alt kat planı

1. Salon
2. Galeri
3. Mutfak

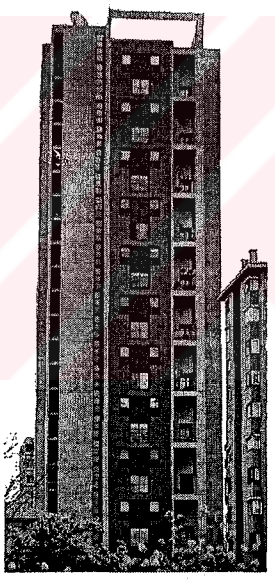


Şekil D.5 Beyazıt-Eston, dubleks üst kat planı



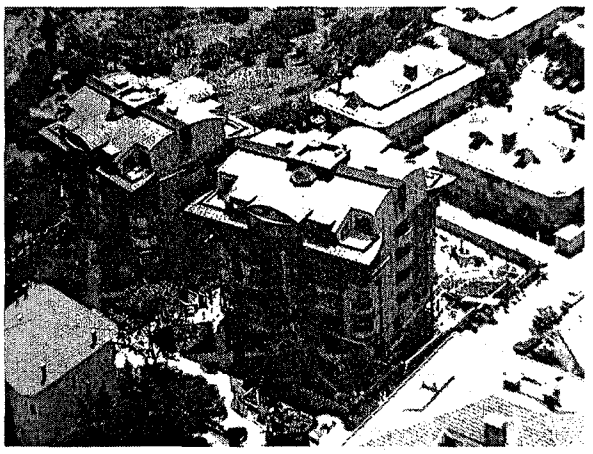
Şekil D.6 Beyazıt-Eston, güney cephesi

Şekil D.7 Beyazıt-Eston, kuzey cephesi

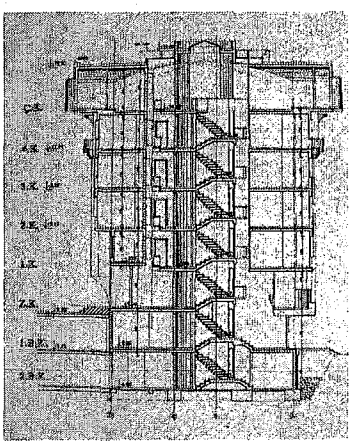


Şekil D.8 Beyazıt-Eston, batı cephesi

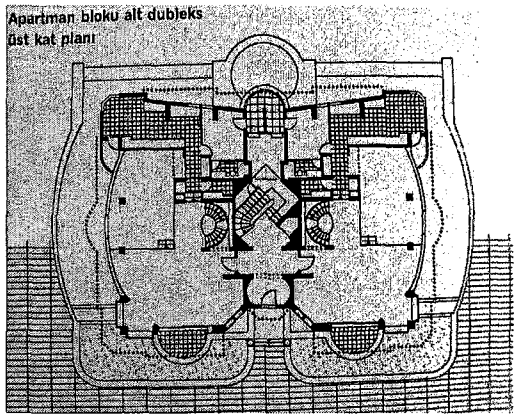
Şekil D.9 Beyazıt-Eston, doğu cephesi



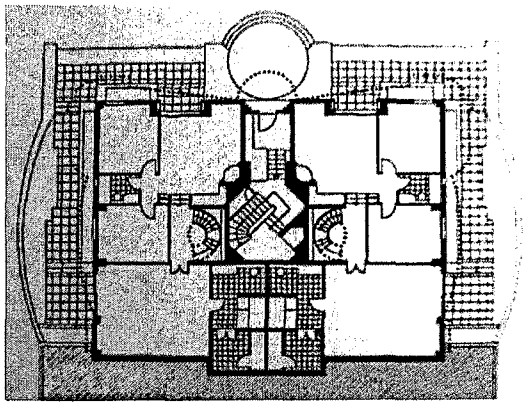
Şekil D.10 Mercan Sitesi, genel görünüş



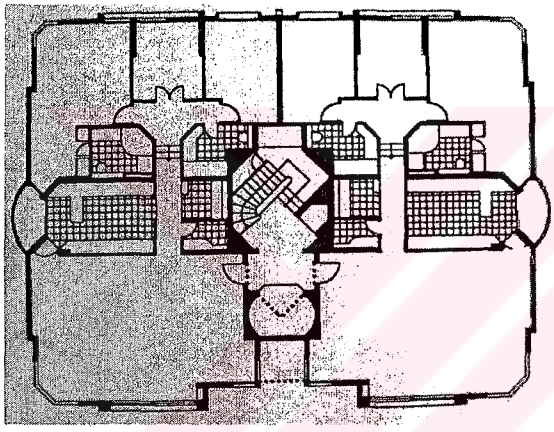
Şekil D.11 Mercan Sitesi, kesit



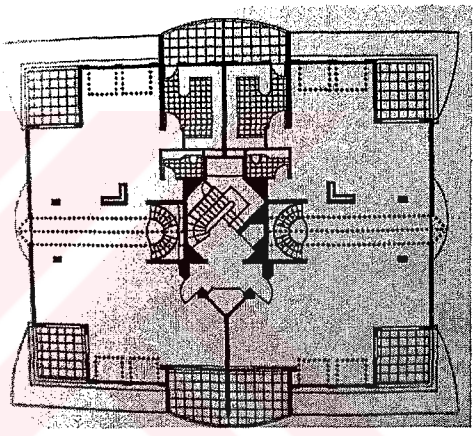
Şekil D.12 Mercan Sitesi, alt dubleks üst kat (giriş katı) planı



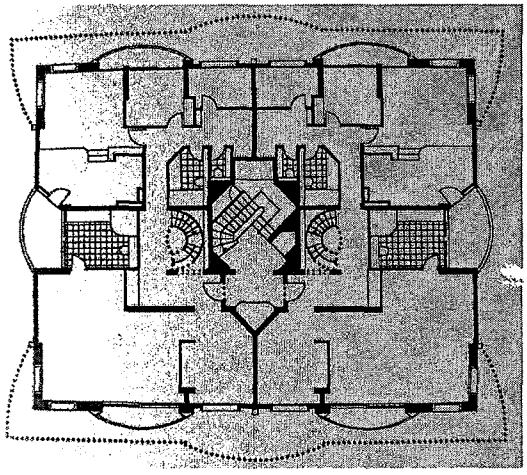
Şekil D.13 Mercan Sitesi, alt dubleks alt kat planı



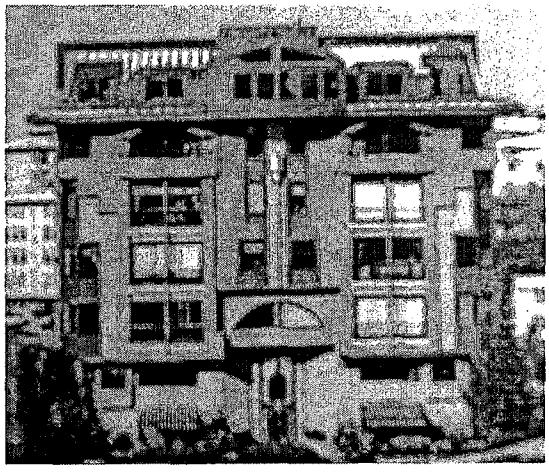
Şekil D.14 Mercan Sitesi, normal kat planı



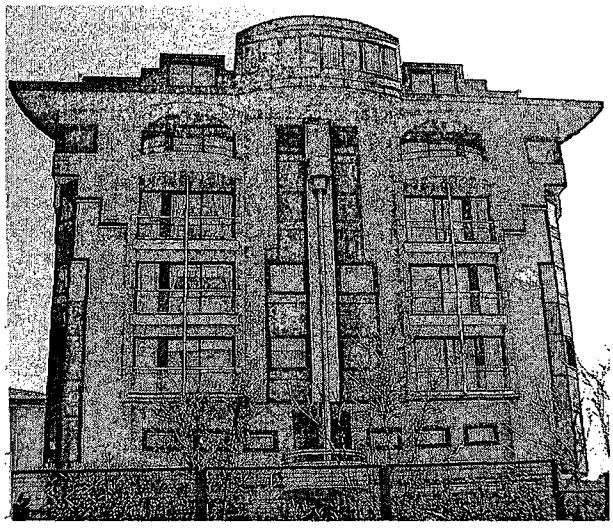
Şekil D.15 Mercan Sitesi, üst dubleks üst (çatı) kat planı



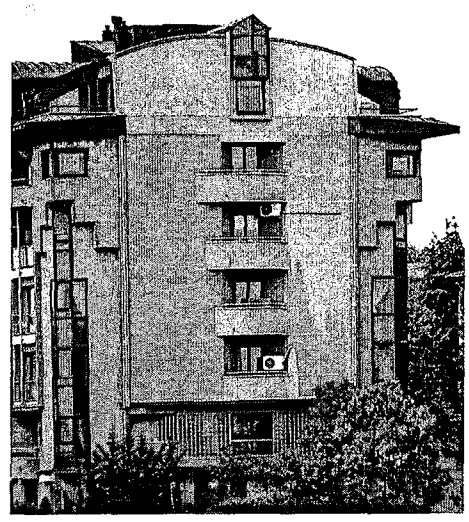
Şekil D.16 Mercan Sitesi, üst dubleks alt kat planı



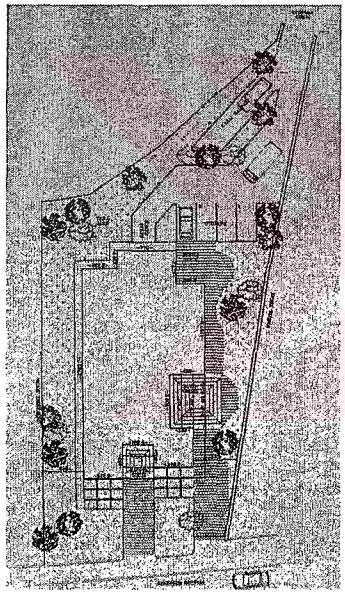
Şekil D.17 Mercan Sitesi, ön cephe



Şekil D.18 Mercan Sitesi, arka cephe

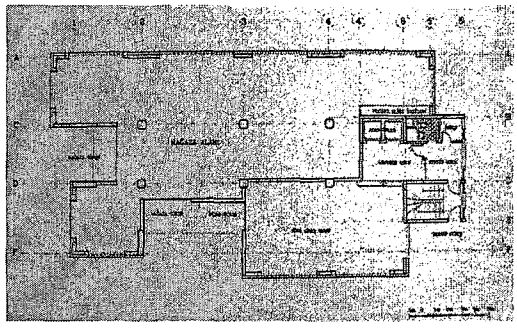


Şekil D.19 Mercan Sitesi, yan cephe

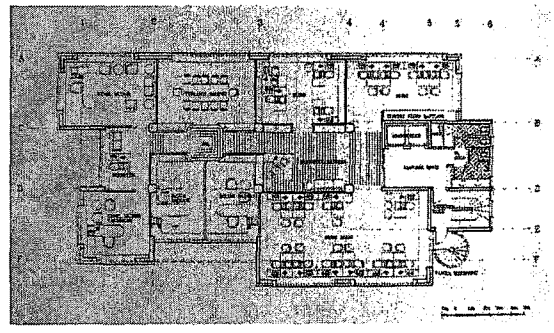


Şekil D.20 TEV Binası, vaziyet planı

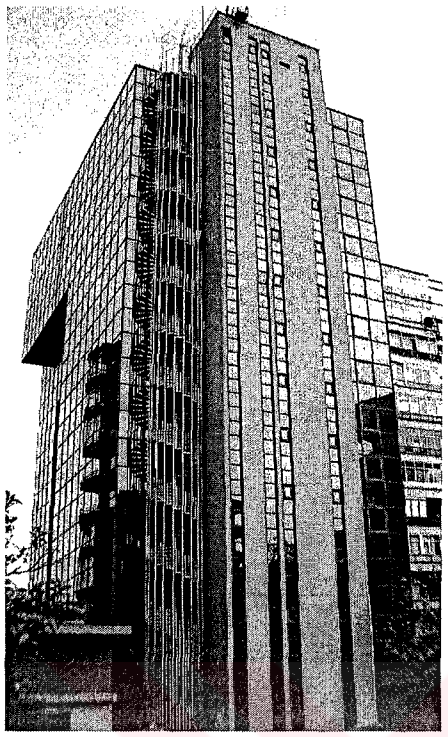
Şekil D.21 TEV Binası, kesit



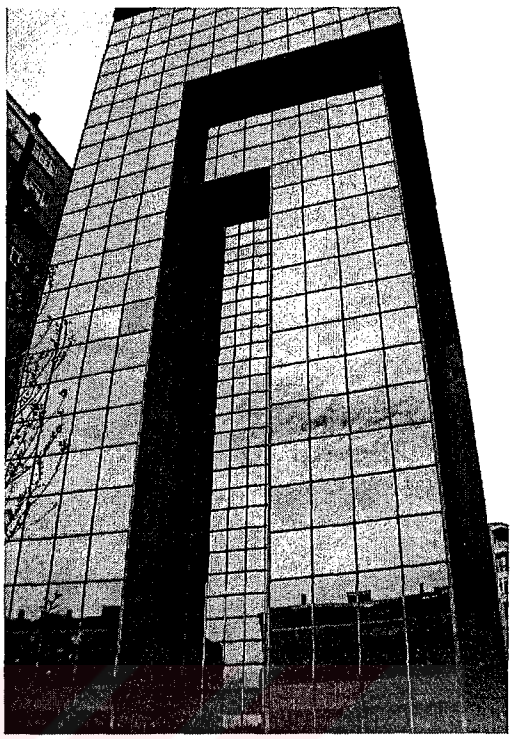
Şekil D.22 TEV Binası, zemin kat planı



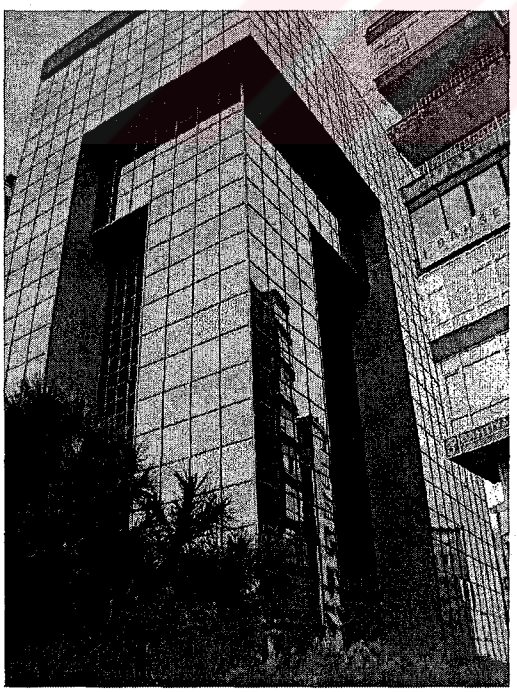
Şekil D.23 TEV Binası, 1. - 7. kat planı



Şekil D.24 TEV Binası, arka cephe

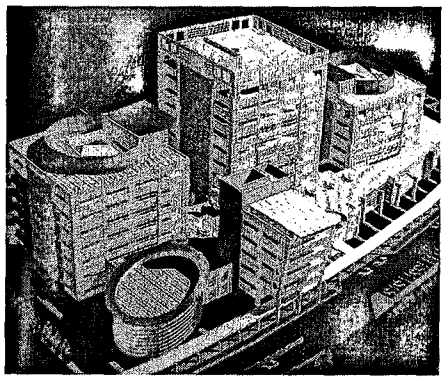


Şekil D.25 TEV Binası, ön cephe

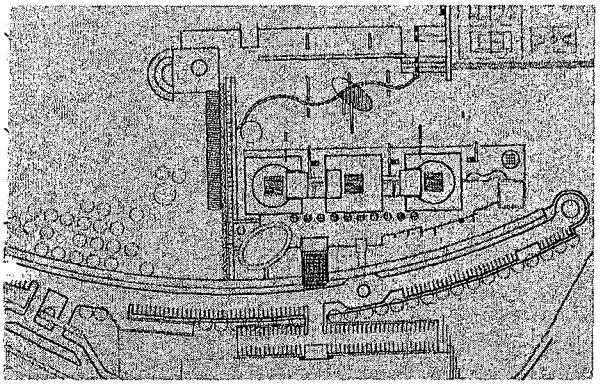


Şekil D.26 TEV Binası, giriş yan cephesi

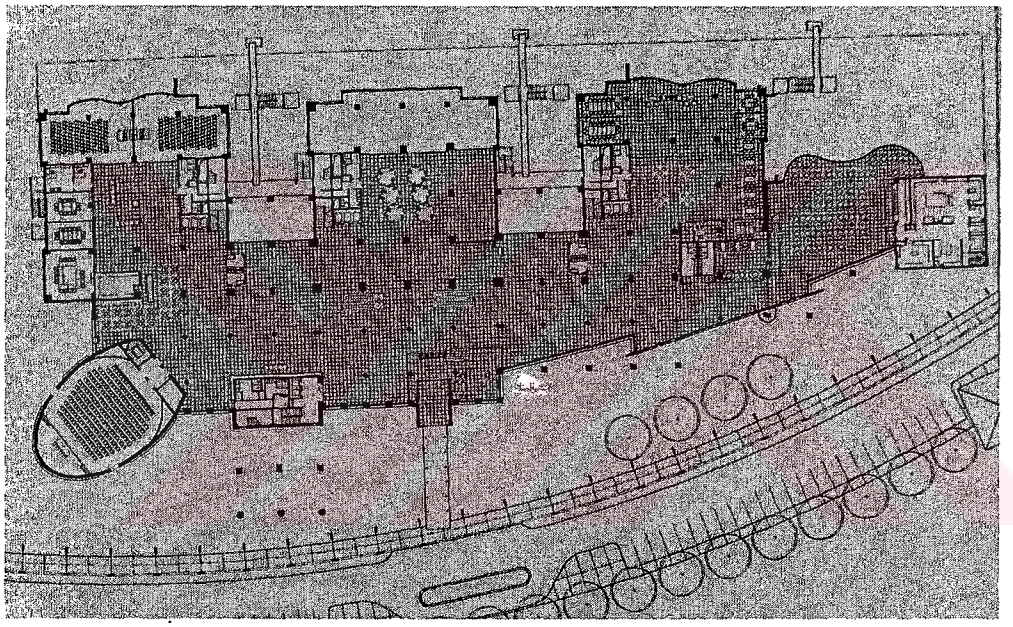
Şekil D.27 TEV Binası, yan cephe



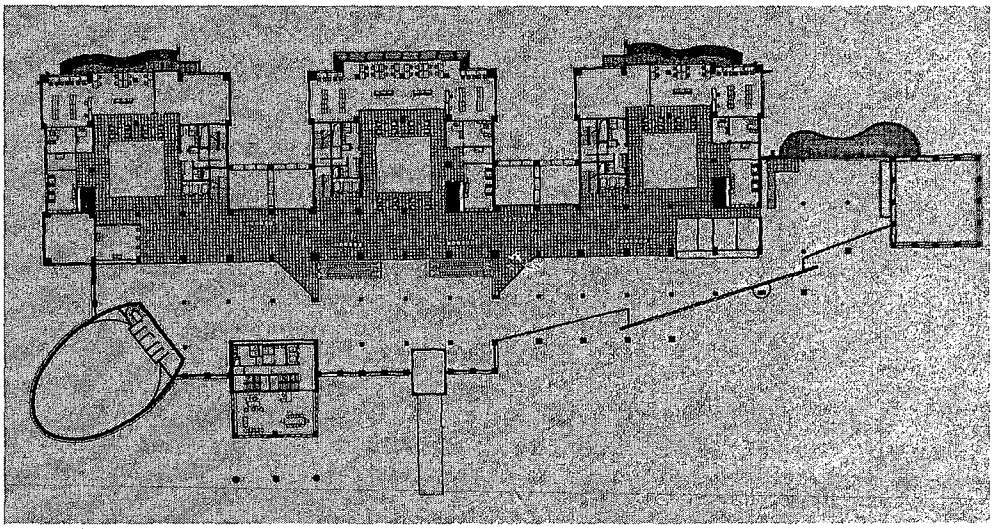
Şekil D.28 Dış Ticaret Kompleksi, üstten görünüş



Şekil D.29 Dış Ticaret Kompleksi, vaziyet planı

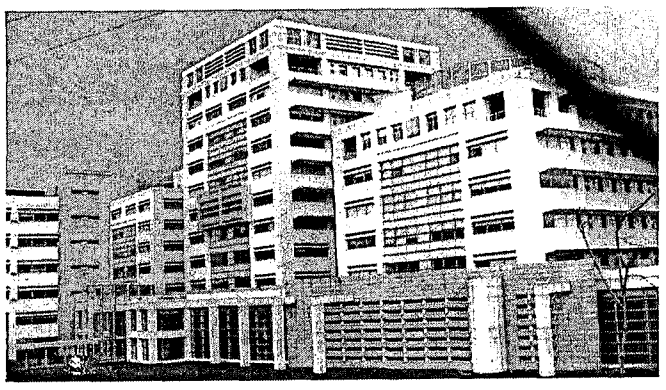


Şekil D.30 Dış Ticaret Kompleksi, zemin kat planı

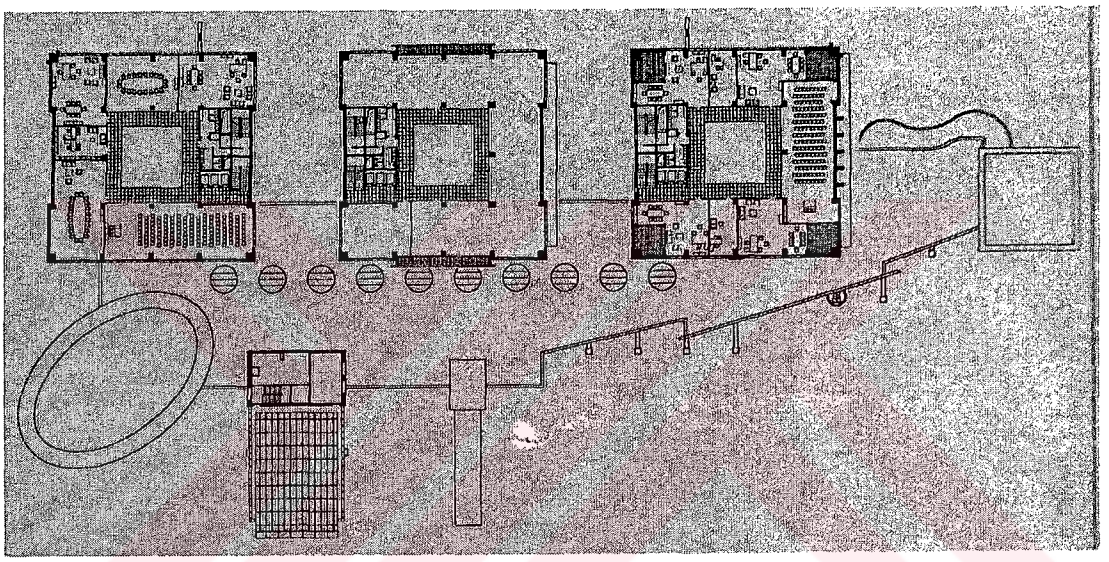


Şekil D.31 Dış Ticaret Kompleksi, galeri katı planı

Şekil D.32 Dış Ticaret Kompleksi, cafe cephesi

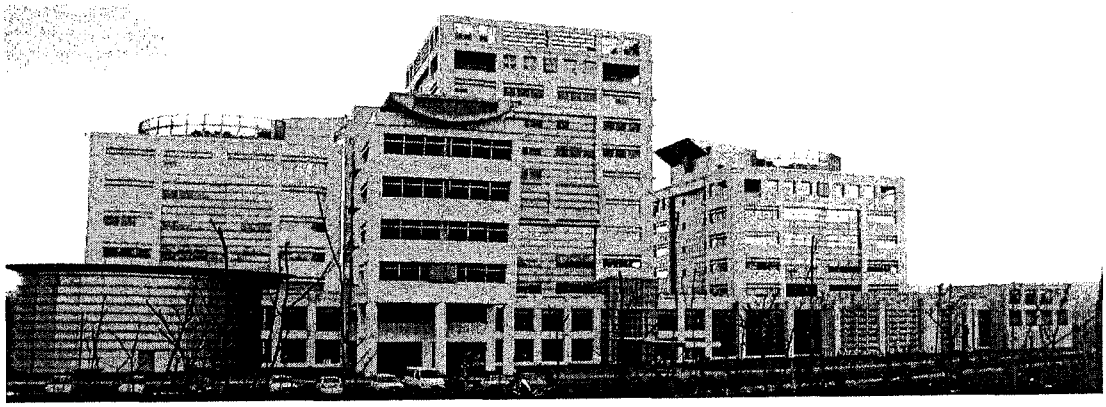


Şekil D.33 Dış Ticaret Kompleksi, giriş cephesi

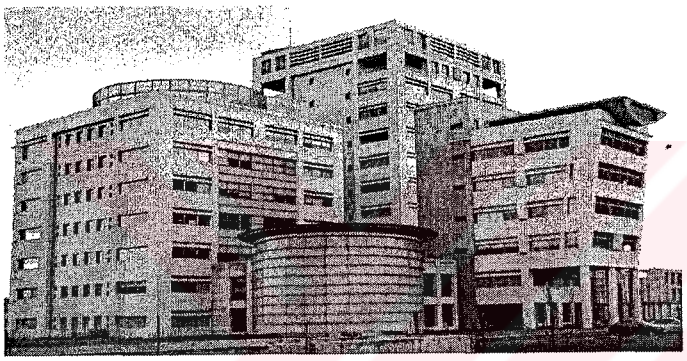


Şekil D.34 Dış Ticaret Kompleksi, normal kat planı

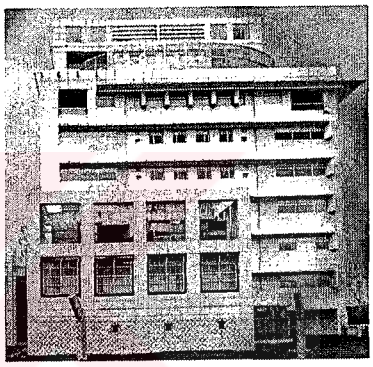
Şekil D.35 Dış Ticaret Kompleksi, ofis cephesi



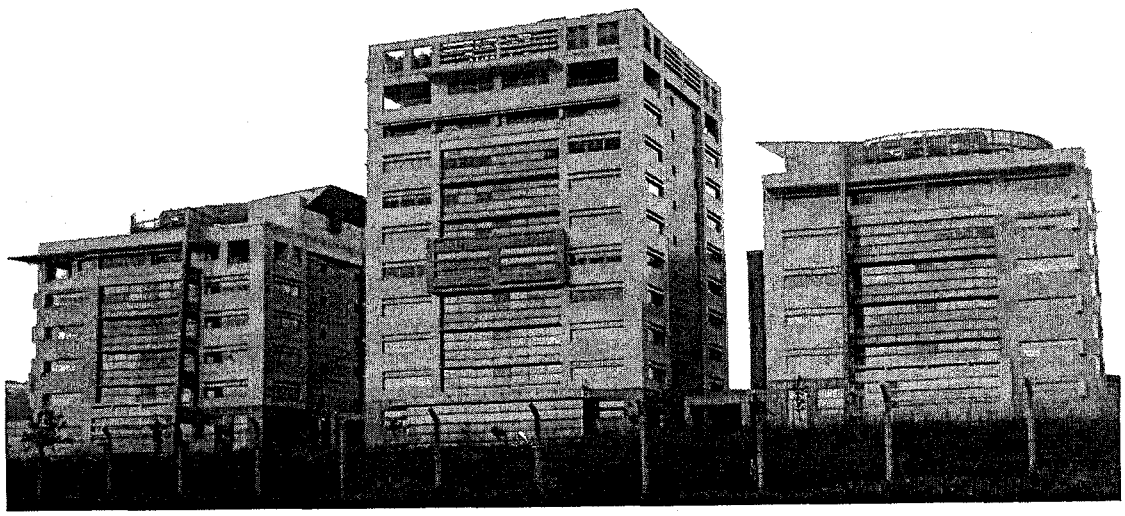
Şekil D.36 Dış Ticaret Kompleksi, giriş cephesi



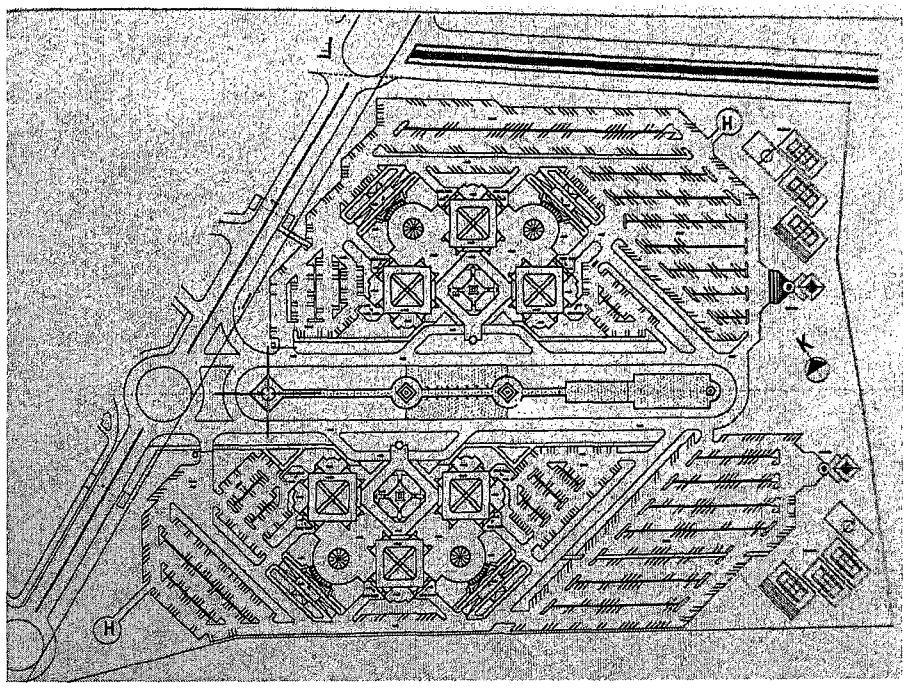
Şekil D.37 Dış Ticaret Kompleksi, oditoryum cephesi



Şekil D.38 Dış Ticaret Kompleksi, mutfak cephesi

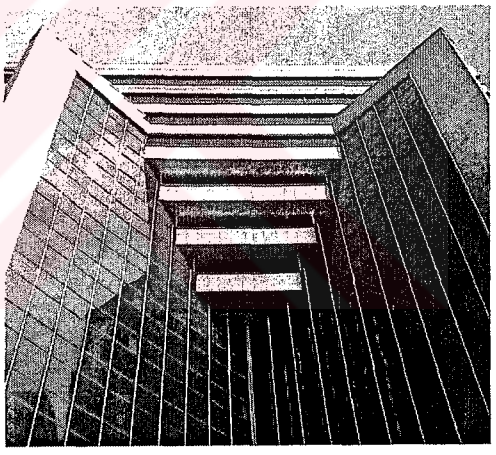


Şekil D.39 Dış Ticaret Kompleksi, arka cephe

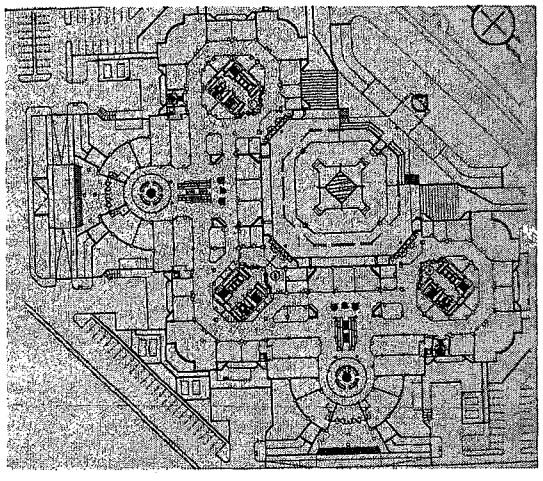


Şekil D.40 EGS, vaziyet planı

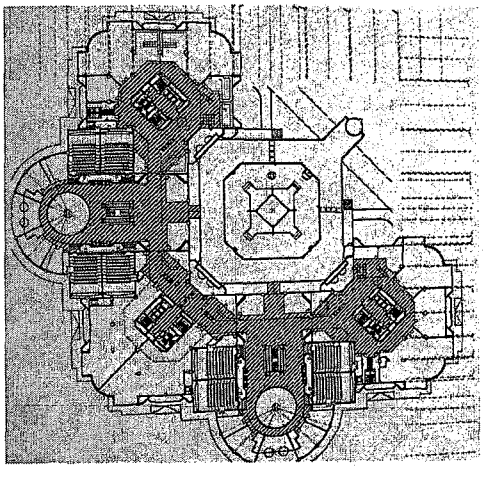
Şekil D.41 EGS, genel görünüş



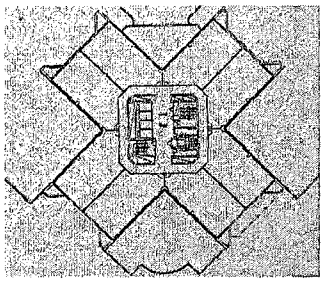
Şekil D.42 EGS, blok cephesi



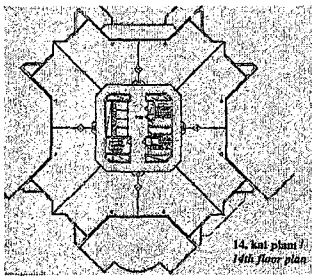
Şekil D.43 EGS, zemin kat planı



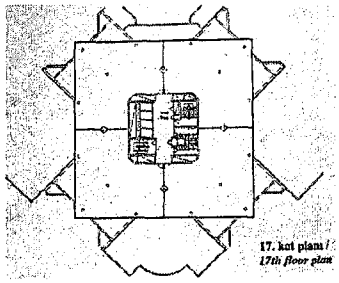
Şekil D.44 EGS, 1. kat planı



Şekil D.45 EGS, normal kat planı

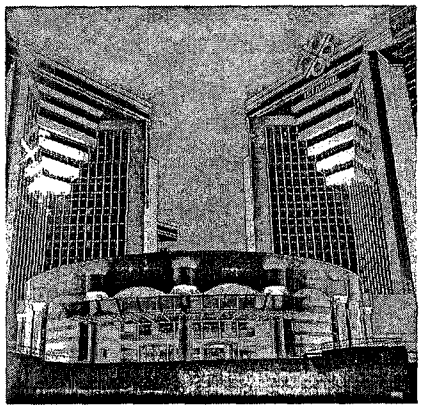


Şekil D.46 EGS, 14. kat planı

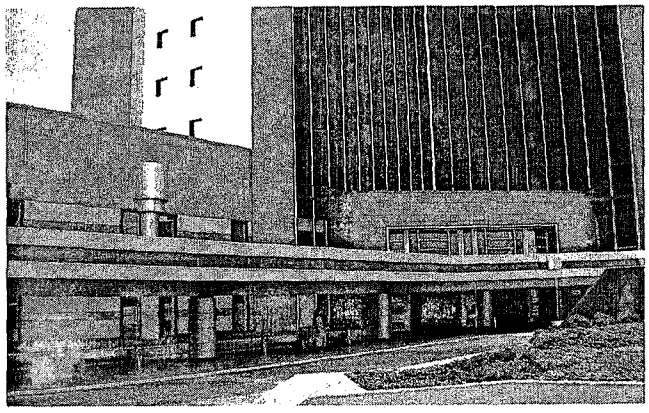


Şekil D.47 EGS, 17. kat planı

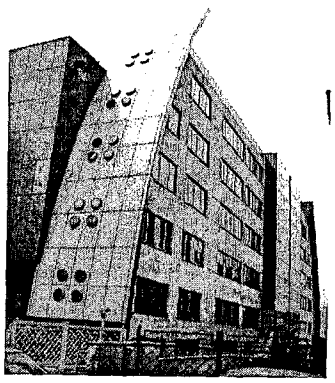
Şekil D.48 EGS, görünüş



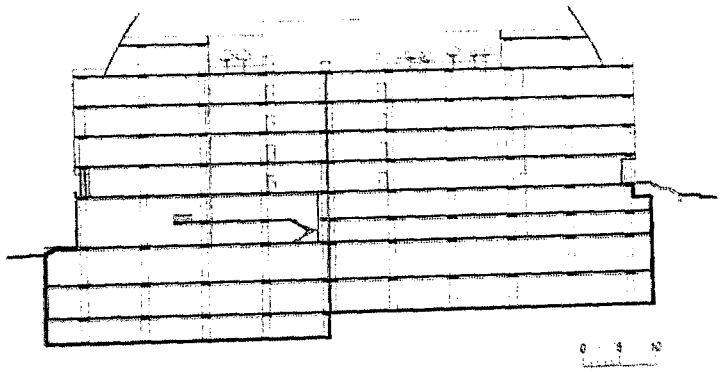
Şekil D.49 EGS, giriş



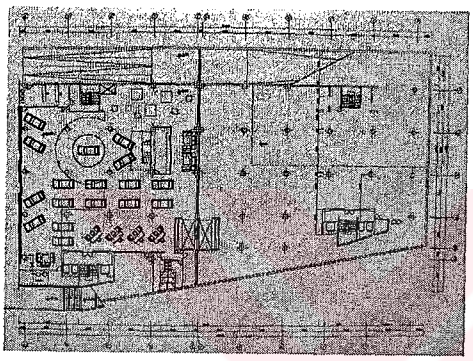
Şekil D 50 EGS, avludan giriş



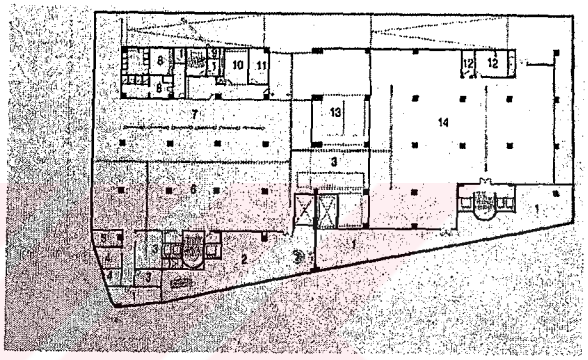
Şekil D.51 Ser Plaza, yan cephe



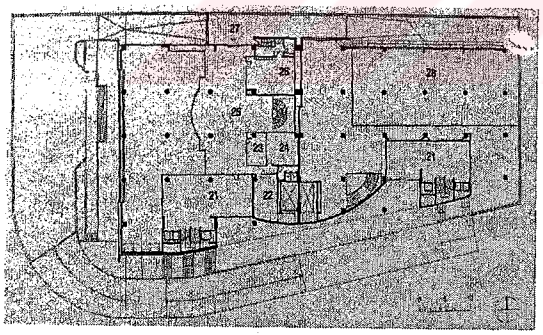
Şekil D.52 Ser Plaza, kesit



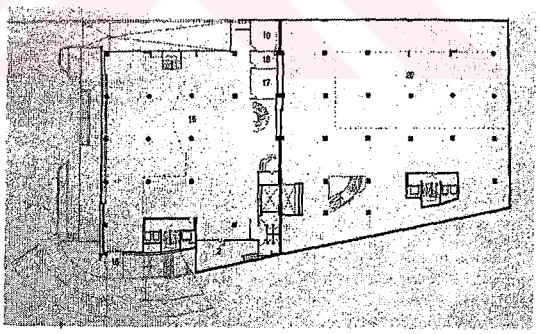
Şekil D.53 Ser Plaza, 1. bodrum kat planı



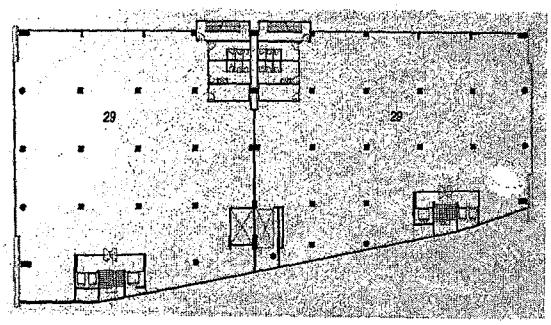
Şekil D.54 Ser Plaza, 2. bodrum kat planı



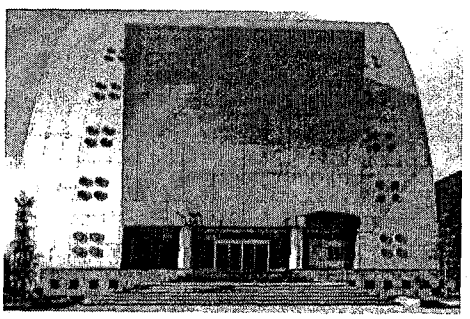
Şekil D.55 Ser Plaza, Showroom asma (giriş) katı planı



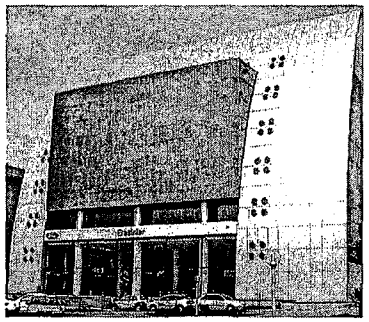
Şekil D.56 Ser Plaza, Showroom katı planı



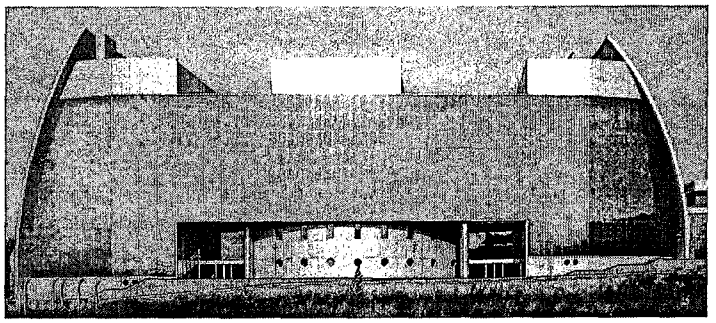
Şekil D.57 Ser Plaza, 1. kat planı



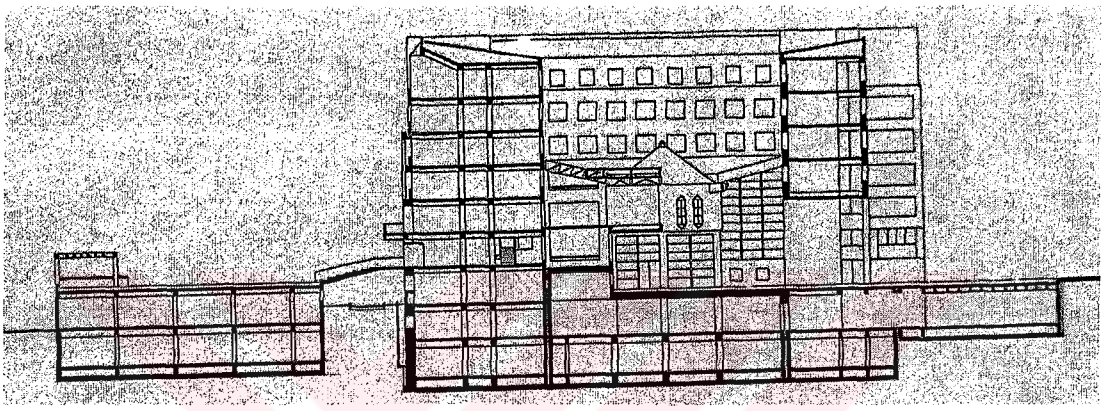
Şekil D.58 Ser Plaza, yol cephesi



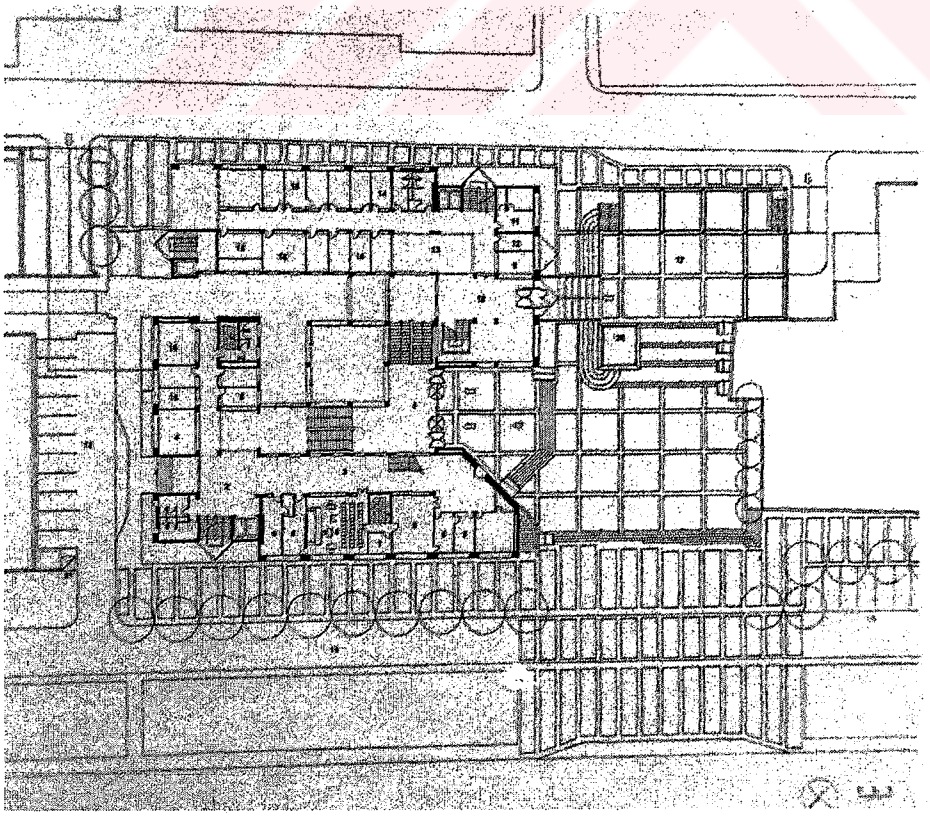
Şekil D.59 Ser Plaza, otopark cephesi



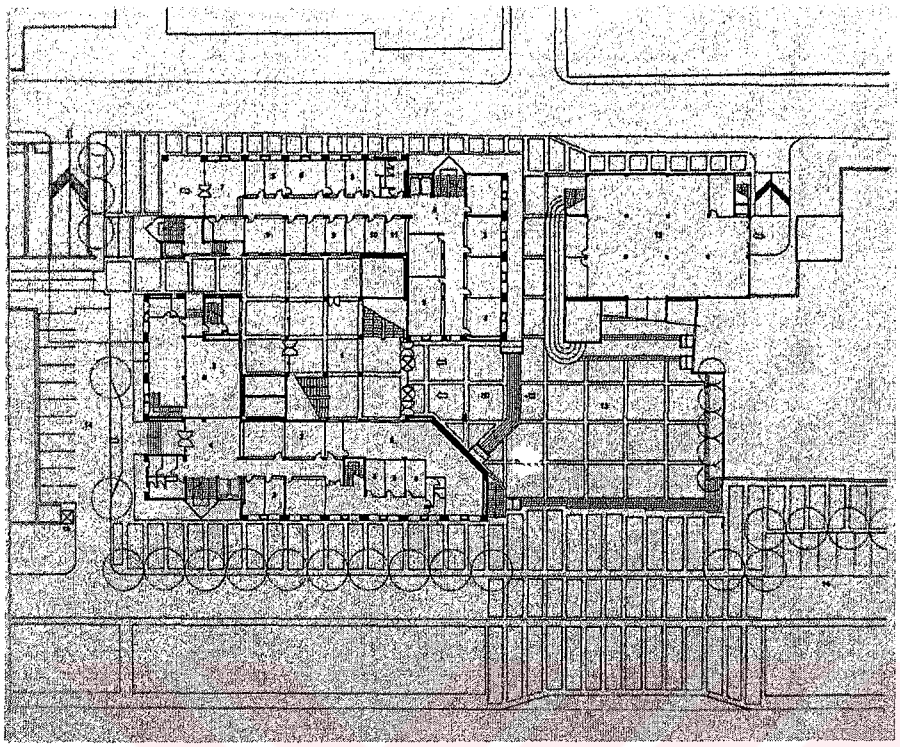
Şekil D.60 Ser Plaza, giriş cephesi



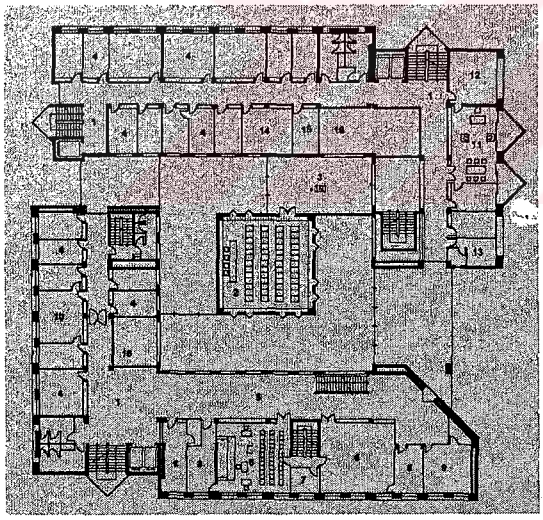
Şekil D.61 Fatih Hükümet Konağı, kesit



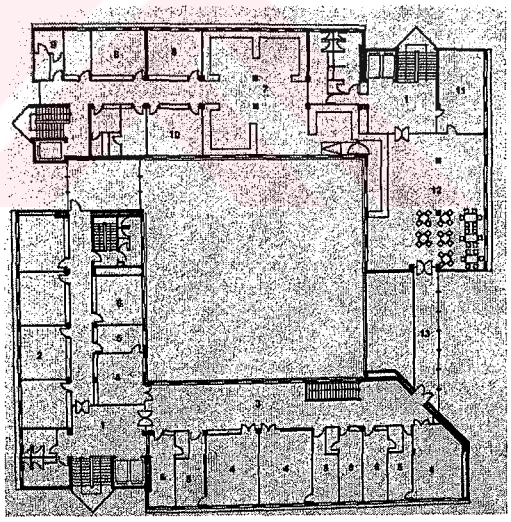
Şekil D.62 Fatih Hükümet Konağı, 0.00 kotu planı



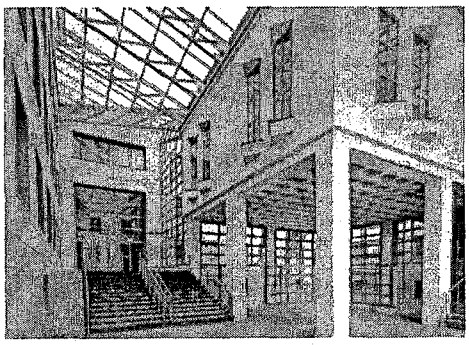
Şekil D.63 Fatih Hükümet Konağı, -3.20 kotu planı



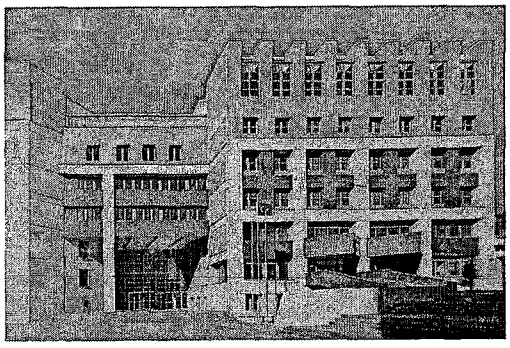
Şekil D.64 Fatih Hükümet Konağı. +3.20 kotu planı



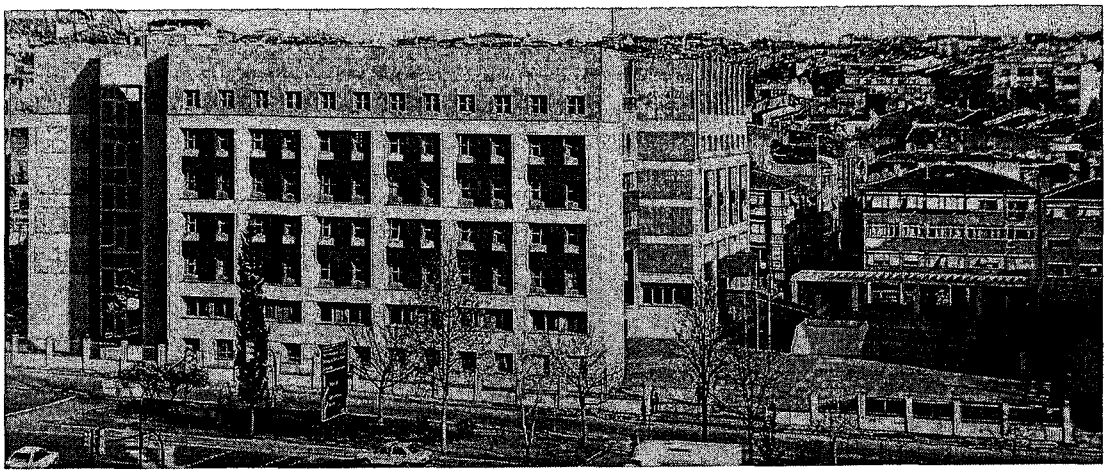
Şekil D.65 Fatih Hükümet Konağı, +16 kotu planı



Şekil D.66 Fatih Hükümet Konağı, toplantı salonu

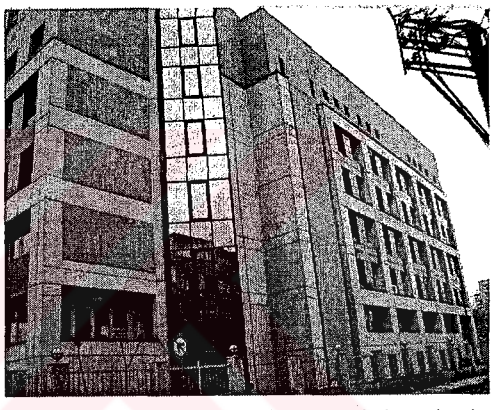


Şekil D.67 Fatih Hükümet Konağı, giriş cephesi

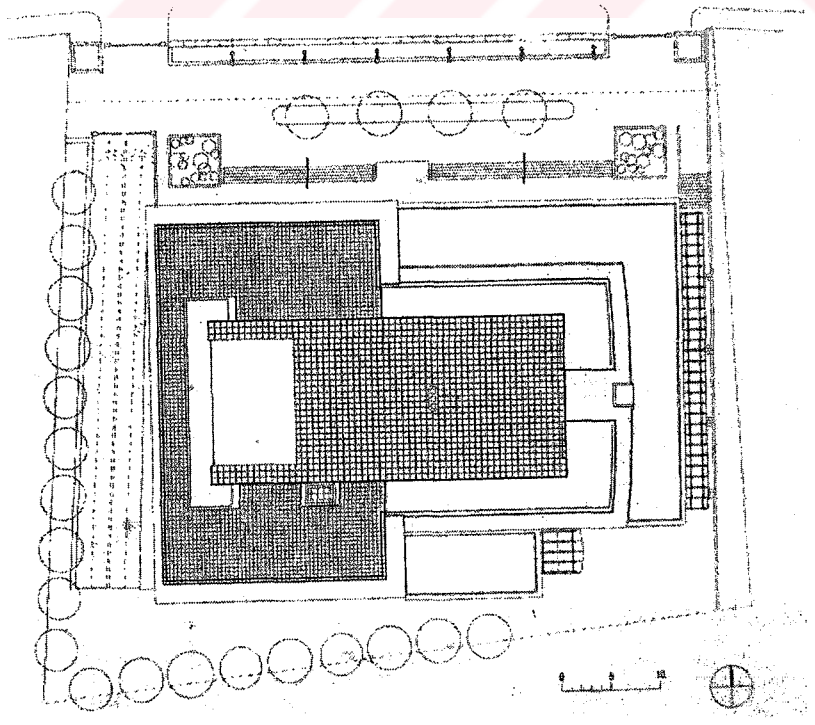


Şekil D.68 Fatih Hükümet Konağı, cadde cephesi

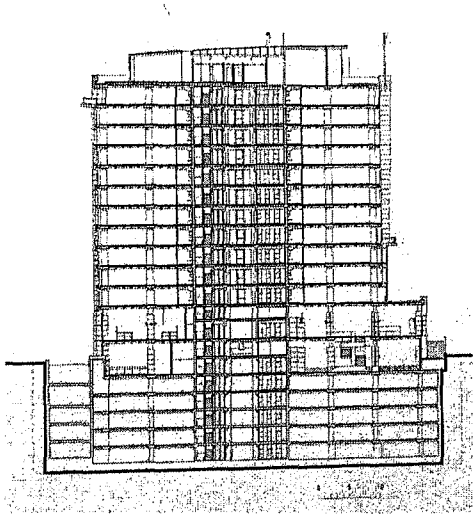
Şekil D.69 Fatih Hükümet Konağı, otopark cephesi



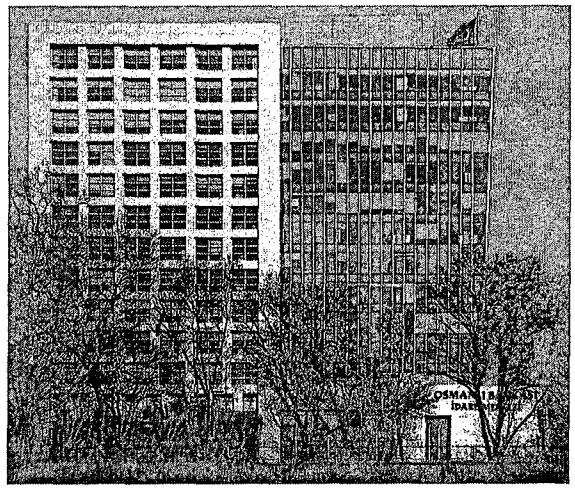
Şekil D.70 Fatih Hükümet Konağı, sokak cephesi



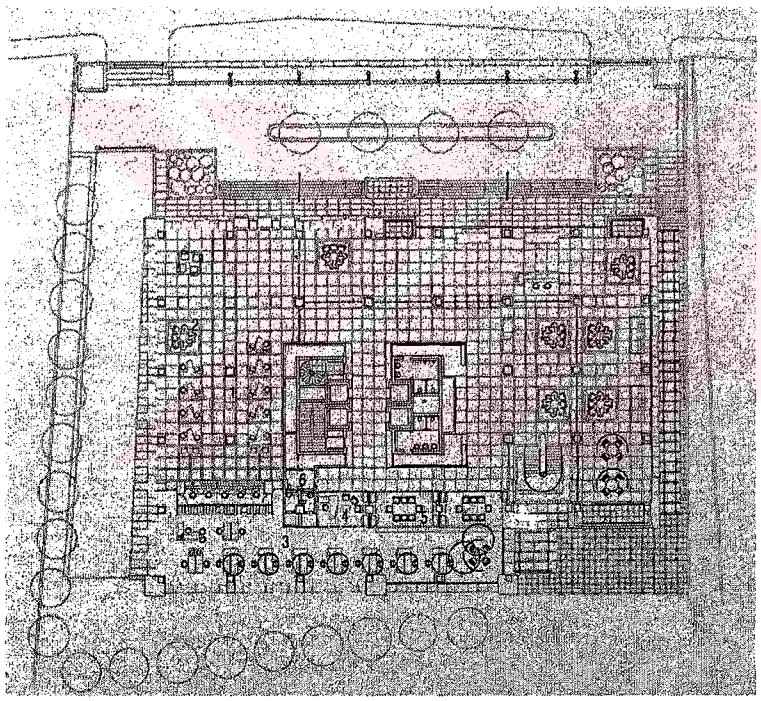
Şekil D.71 Osmanlı Bankası Binası, vaziyet planı



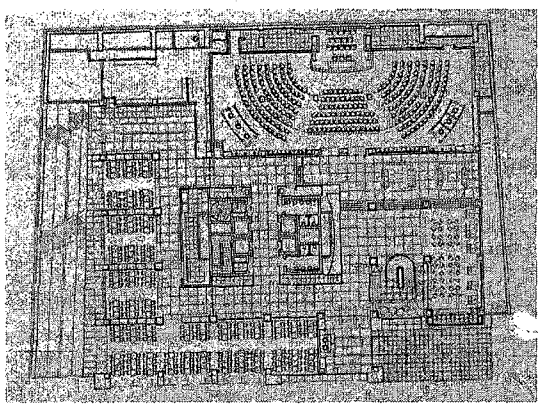
Şekil D.72 Osmanlı Bankası Binası, kesit



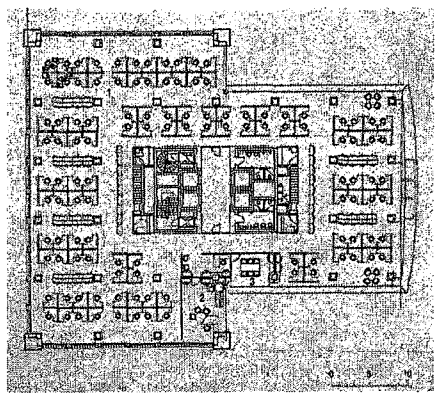
Şekil D.73 Osmanlı Bankası Binası, ön cephe



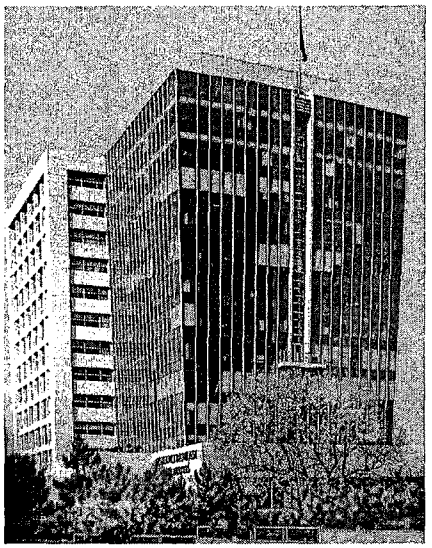
Şekil D.74 Osmanlı Bankası Binası, zemin kat planı



Şekil D.75 Osmanlı Bankası Binası, konferans katı planı

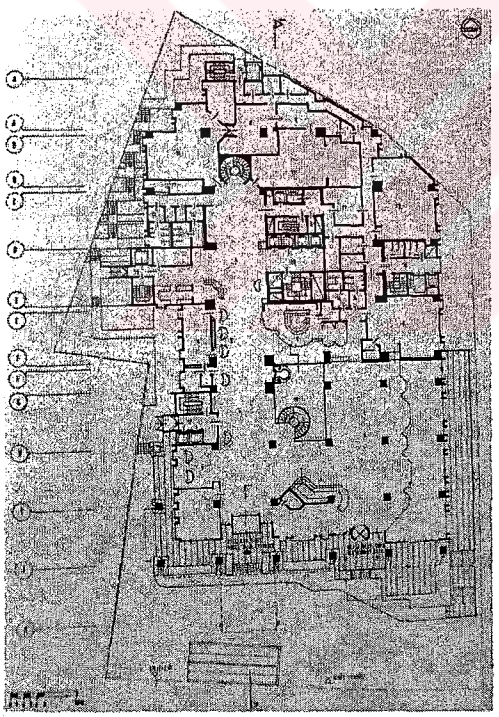


Şekil D.76 Osmanlı Bankası Binası, normal kat planı

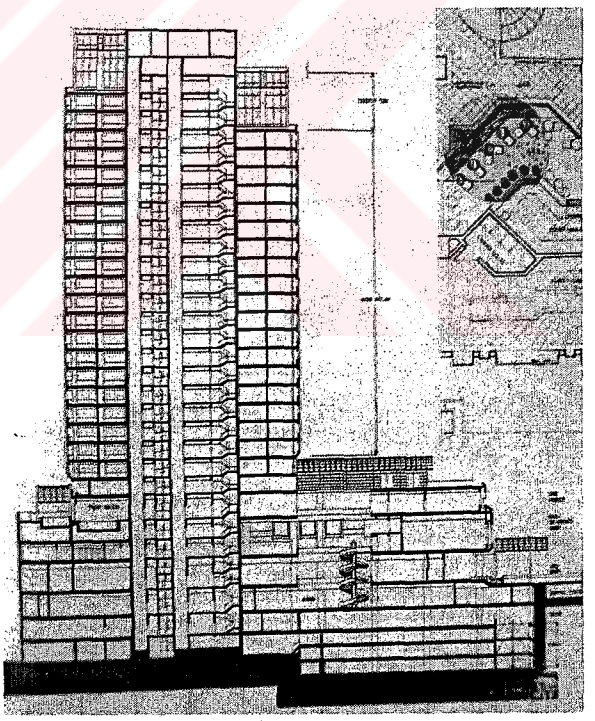


Şekil D.77 Osmanlı Bankası Binası, yan cephe

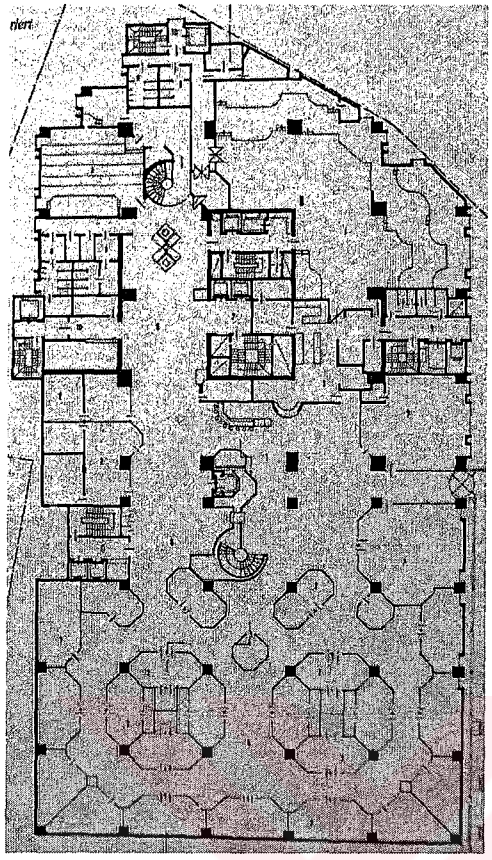
Şekil D.78 Osmanlı Bankası Binası, yan cephe



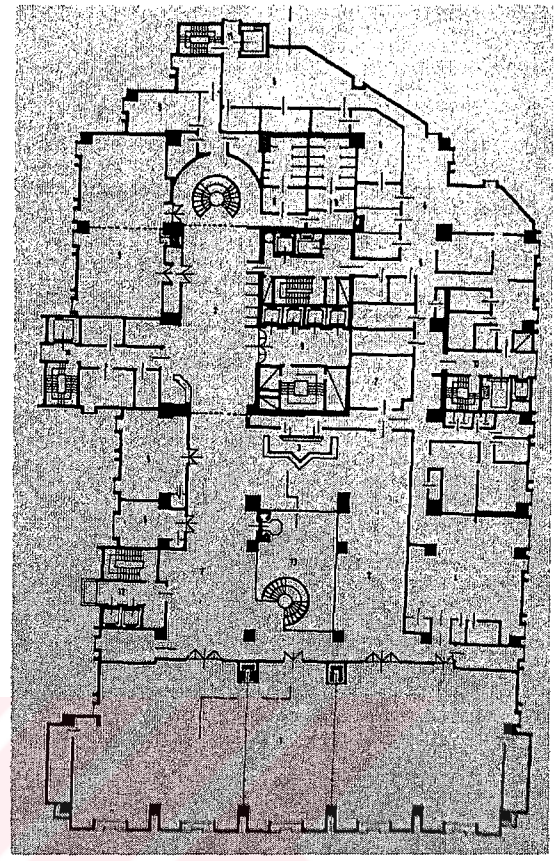
Şekil D.79 Princess Otel, zemin kat planı



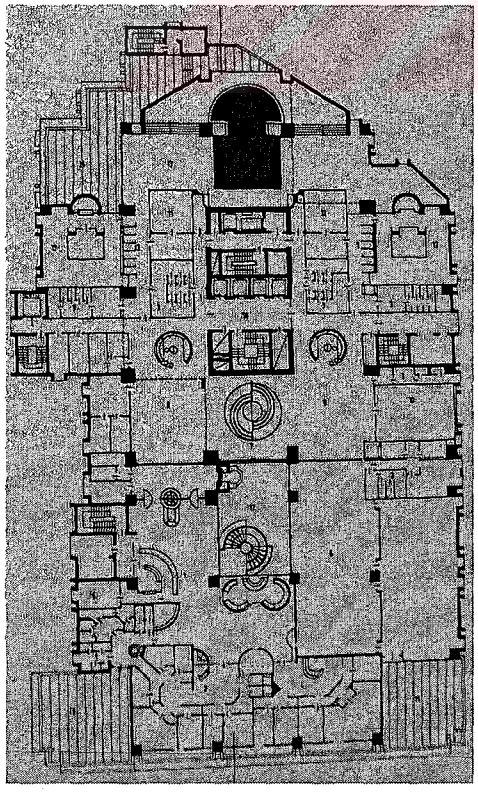
Şekil D.80 Princess Otel, kesit



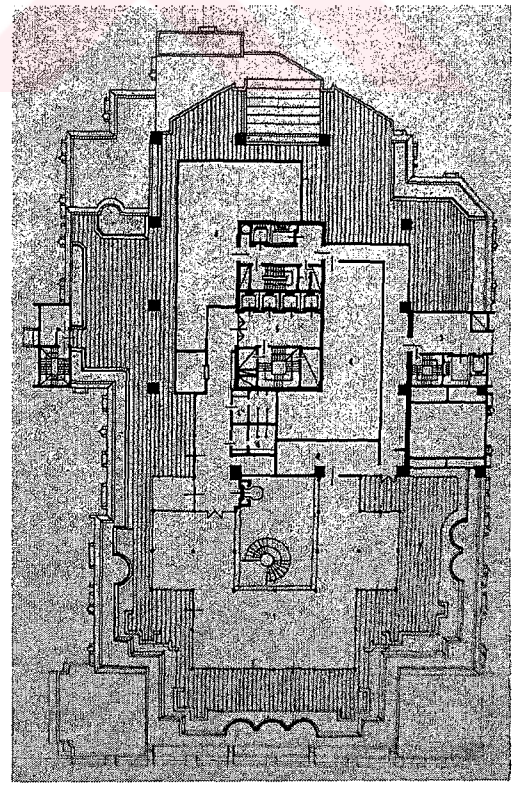
Şekil D.81 Princess Otel, bodrum kat planı



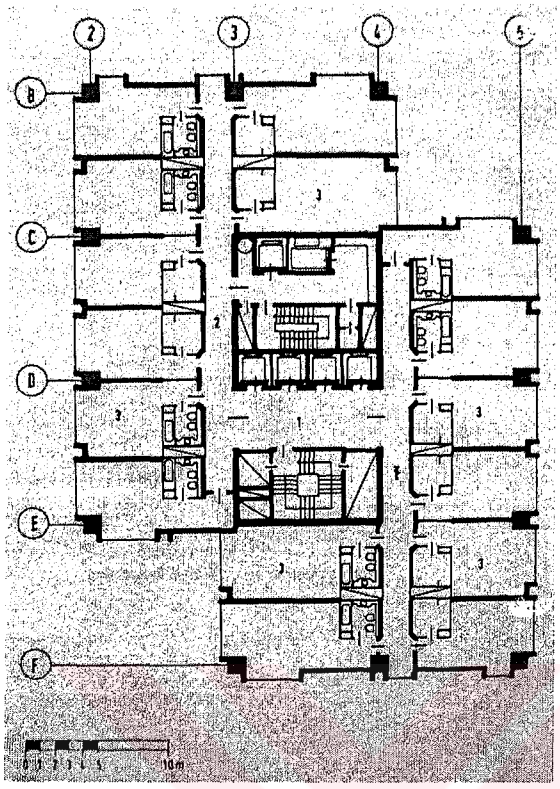
Şekil D.82 Princess Otel, 1. kat planı



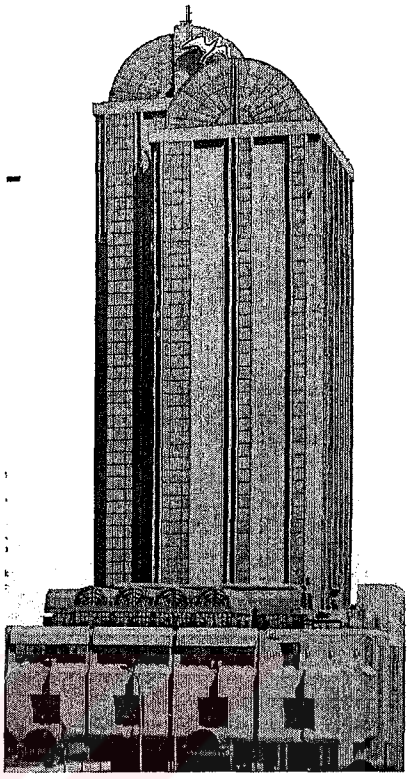
Şekil D.83 Princess Otel, 2. kat planı



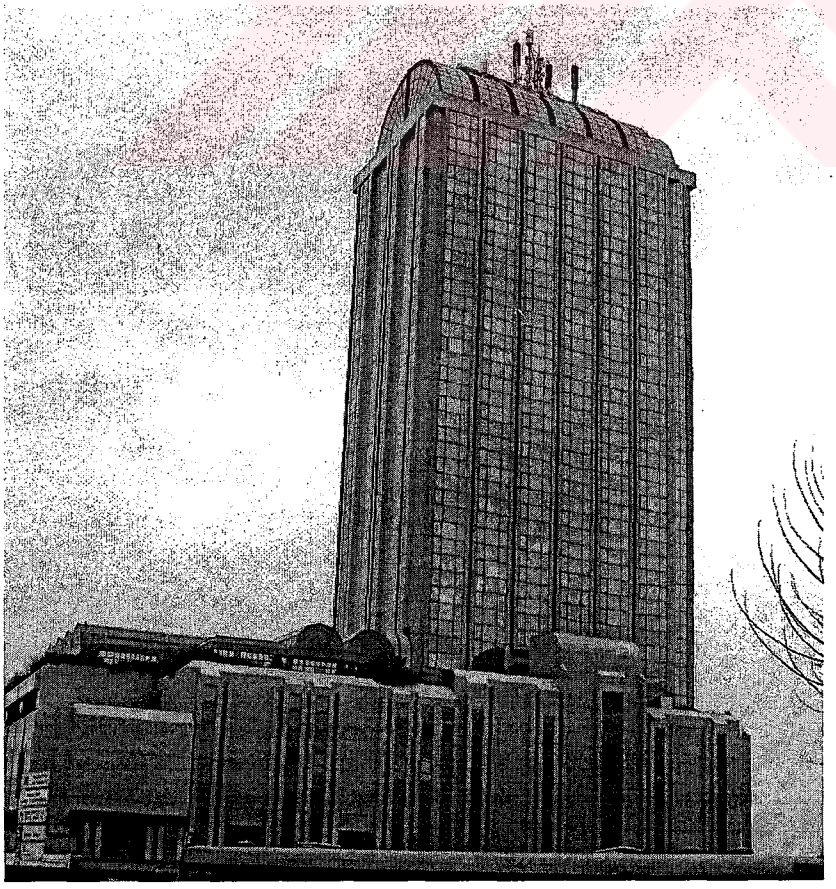
Şekil D.84 Princess Otel, 3. kat planı



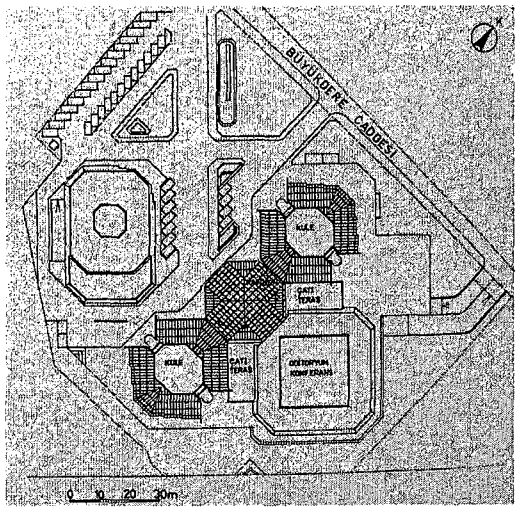
Şekil D.85 Princess Otel, 6. – 22. kat planı



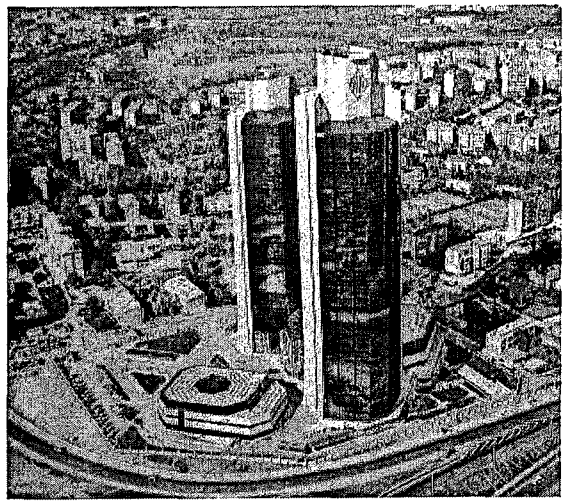
Şekil D.86 Princess Otel, ön cephe



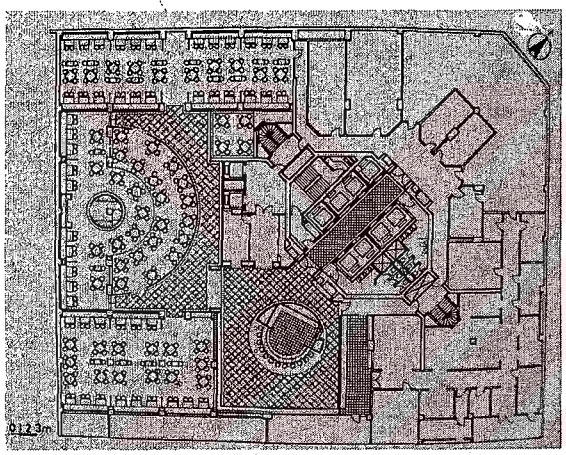
Şekil D.87 Princess Otel, yan cephe



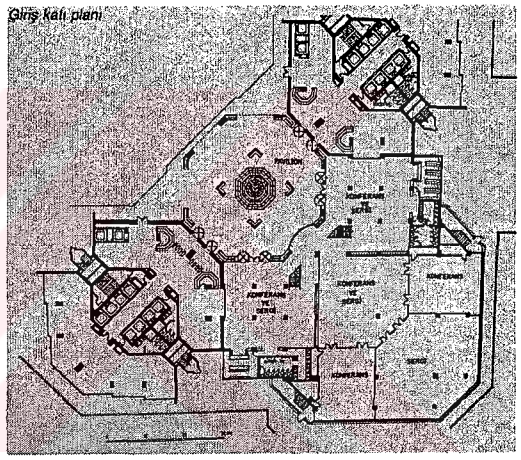
Şekil D.88 Sabancı, vaziyet planı



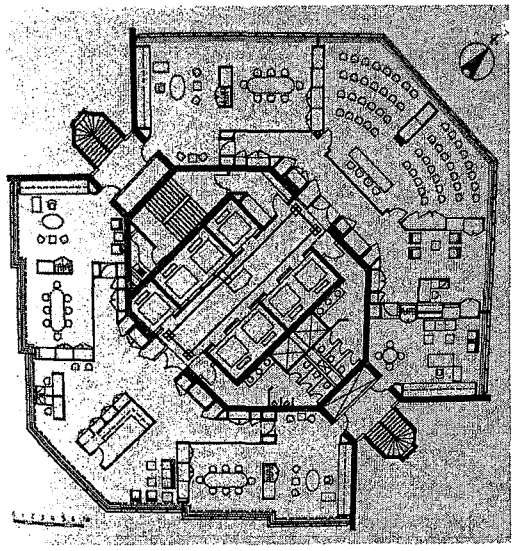
Şekil D.89 Sabancı, genel görünüş



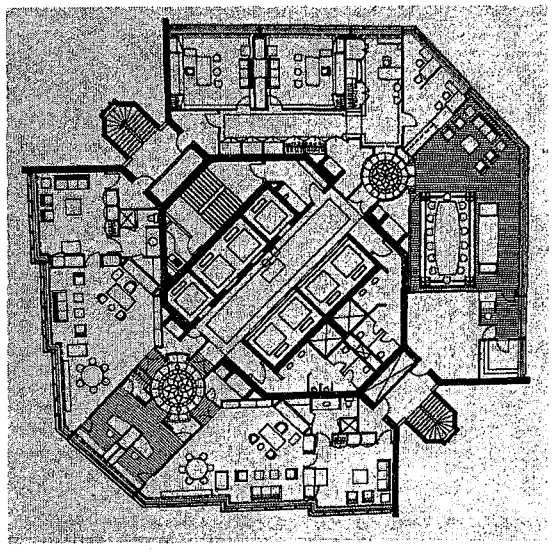
Şekil D.90 Sabancı, bodrum kat planı



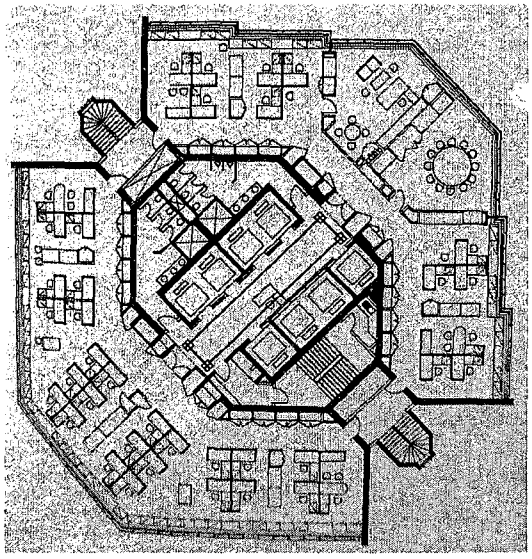
Şekil D.91 Sabancı, giriş katı planı



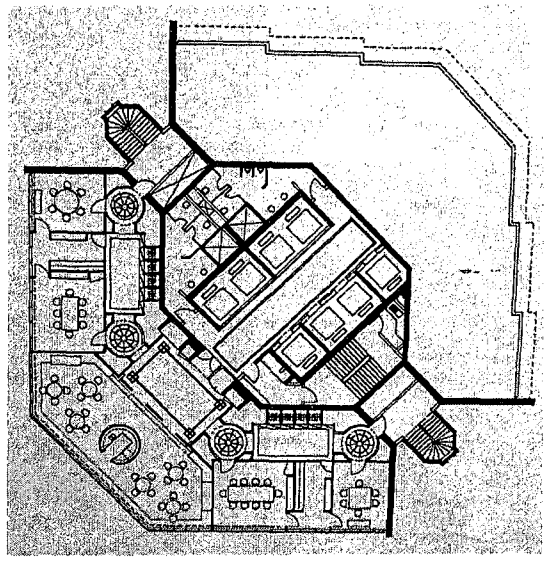
Şekil D.92 Sabancı, 6. kat planı



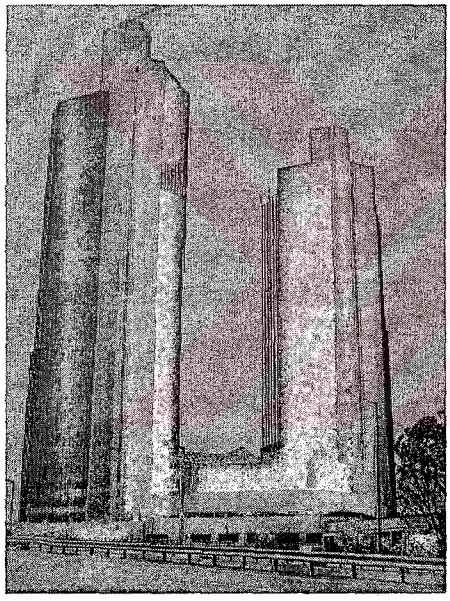
Şekil D.93 Sabancı, 7. kat planı



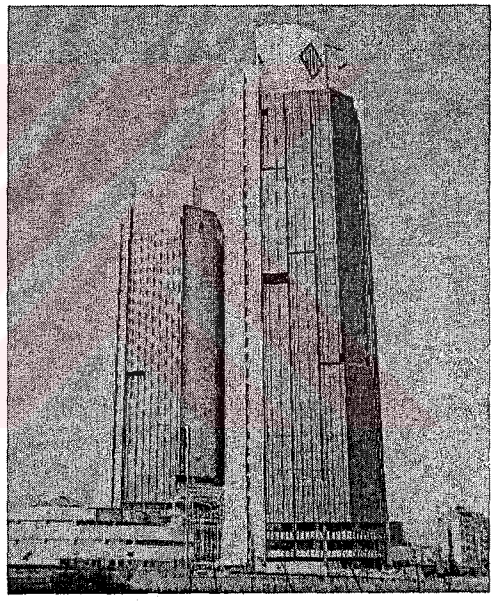
Şekil D.94 Sabancı, 11. kat planı



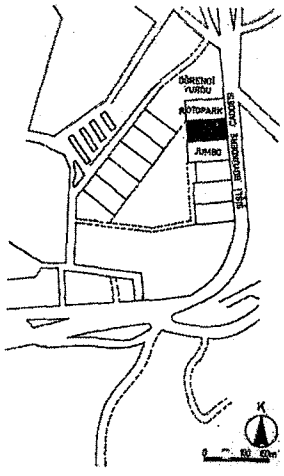
Şekil D.95 Sabancı, 33. kat planı



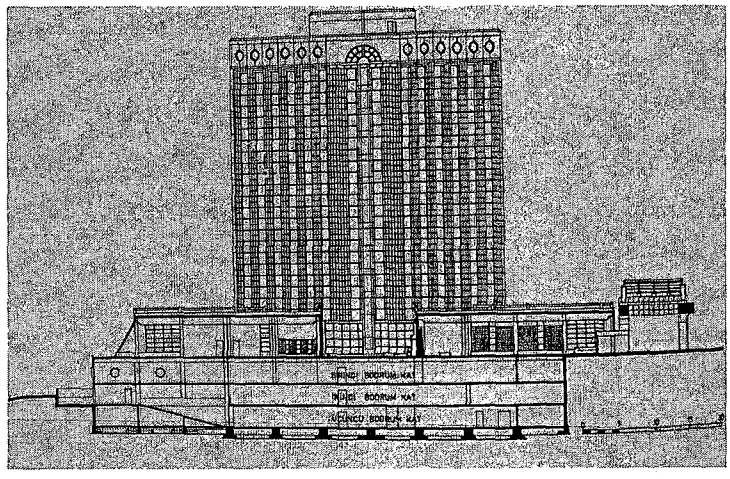
Şekil D.96 Sabancı, cephe



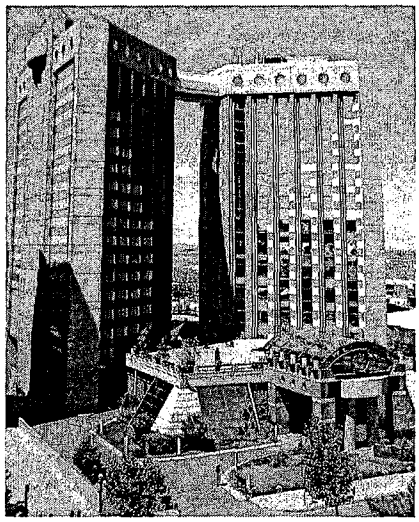
Şekil D.97 Sabancı, cephe



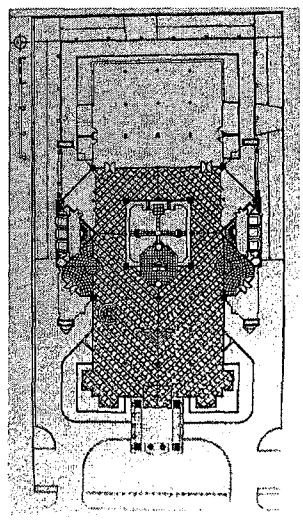
Şekil D.98 Garanti Bankası, kroki



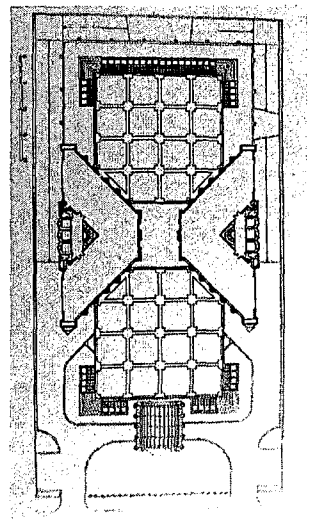
Şekil D.99 Garanti Bankası, kesit



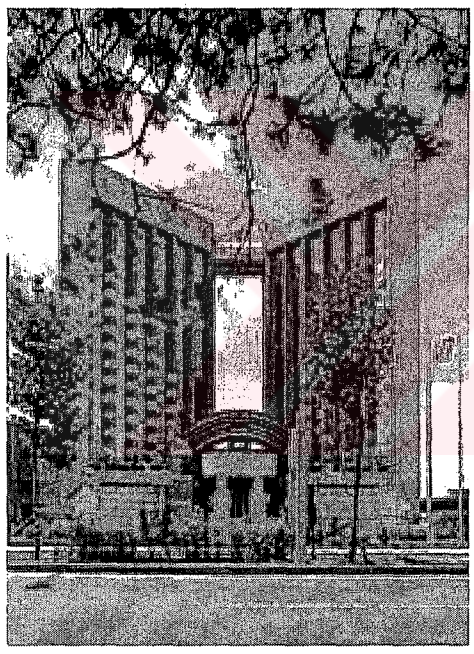
Şekil D.100 Garanti Bankası, genel görünüş



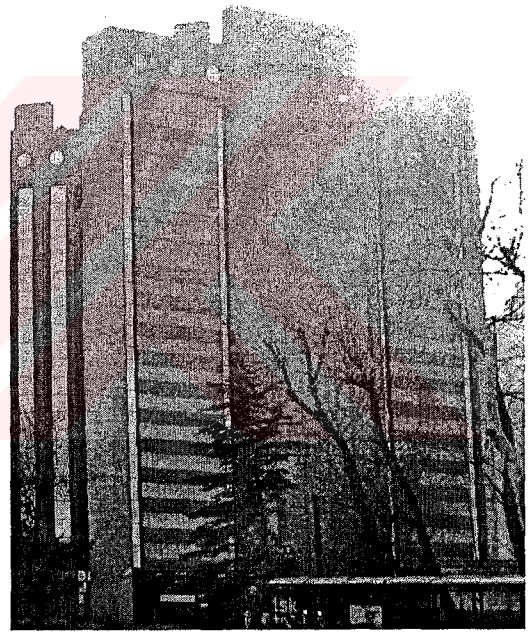
Şekil D.101 Garanti Bankası, giriş katı planı



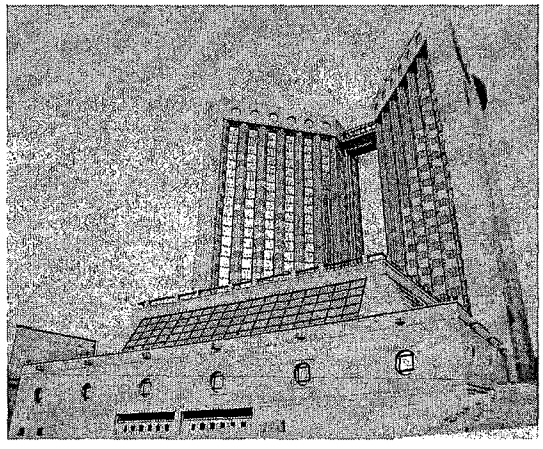
Şekil D.102 Garanti Bankası, normal kat planı



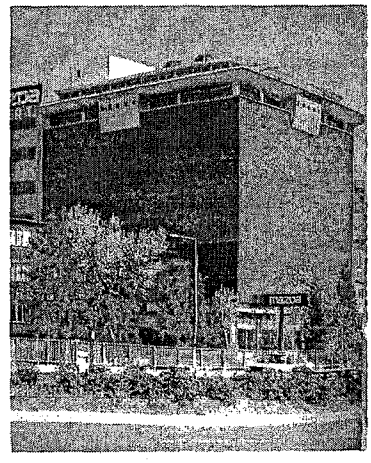
Şekil D.103 Garanti Bankası, ön cephe



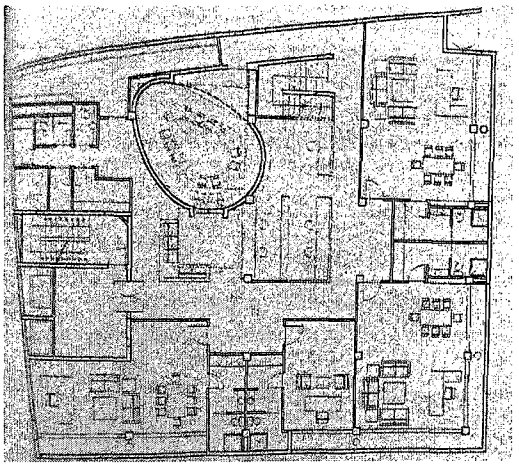
Şekil D.104 Garanti Bankası, yan cephe



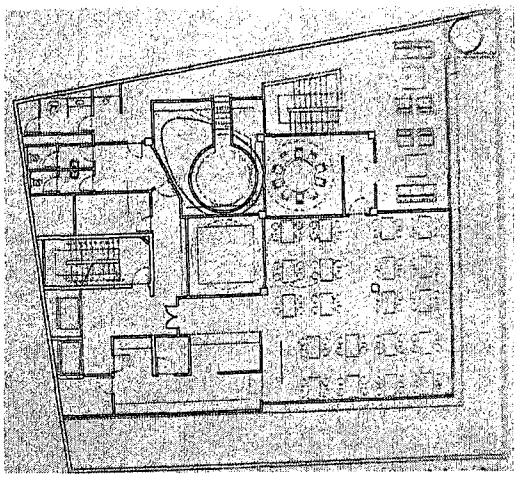
Şekil D.105 Garanti Bankası, arka cephe



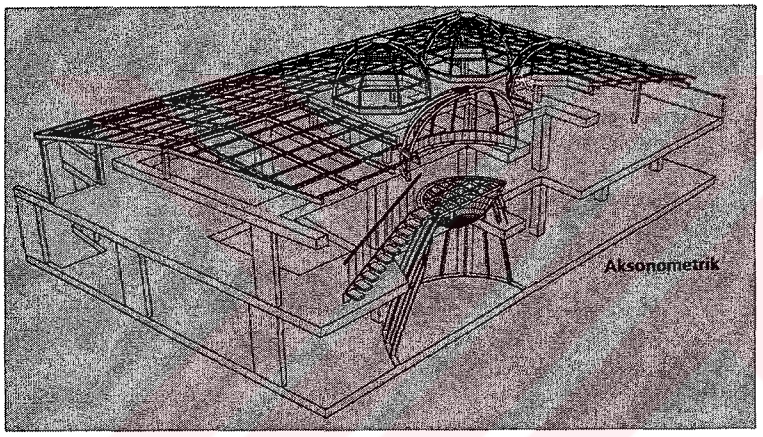
Şekil D.106 Kalsın İş Merkezi



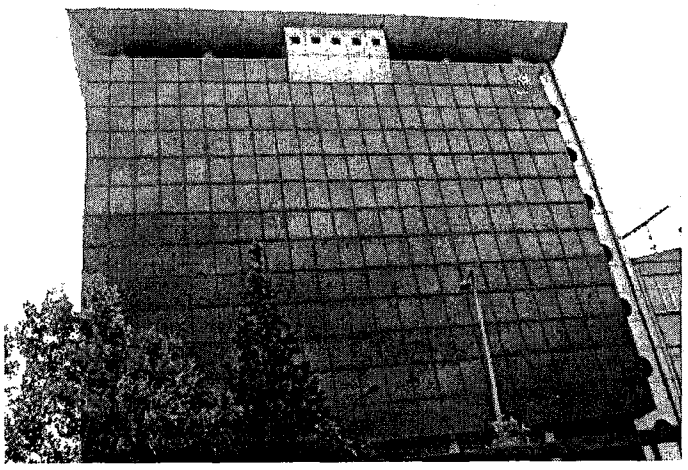
Şekil D.107 Kalsın İş Merkezi, 7. kat planı



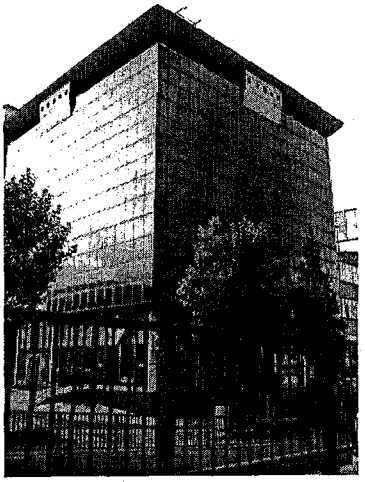
Şekil D.108 Kalsın İş Merkezi, 8. kat planı



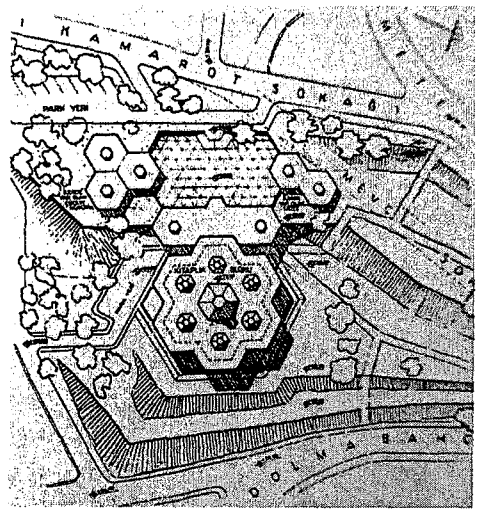
Şekil D.109 Kalsın İş Merkezi, aksonometrik perspektif



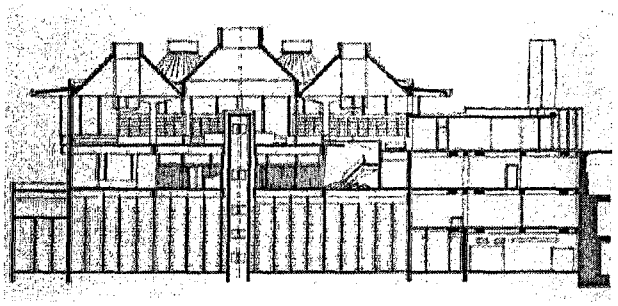
Şekil D.110 Kalsın İş Merkezi, cadde cephesi



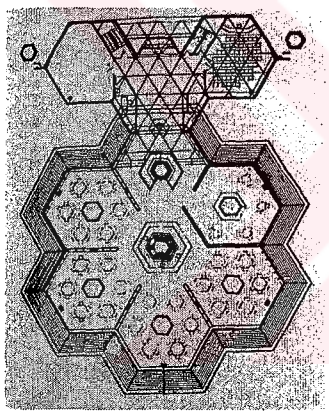
Şekil D.111 Kalsın İş Merkezi, yan cephe



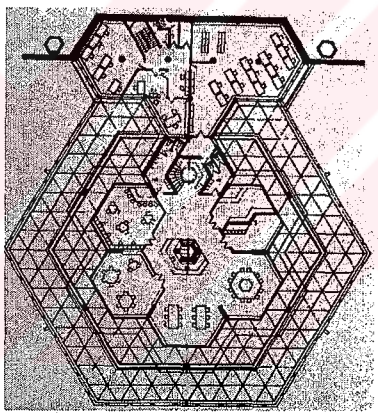
Şekil D.112 Atatürk Kitaplığı, vaziyet planı



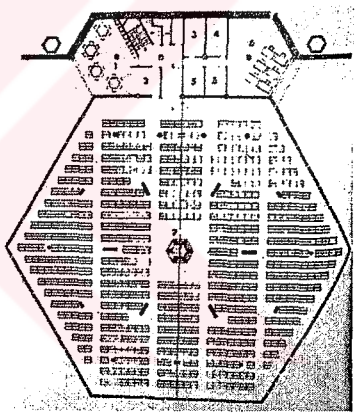
Şekil D.113 Atatürk Kitaplığı, kesit



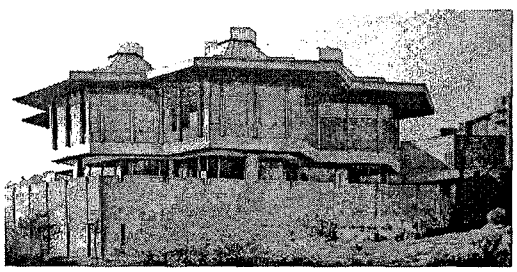
Şekil D.114 Atatürk Kitaplığı, üst kat planı



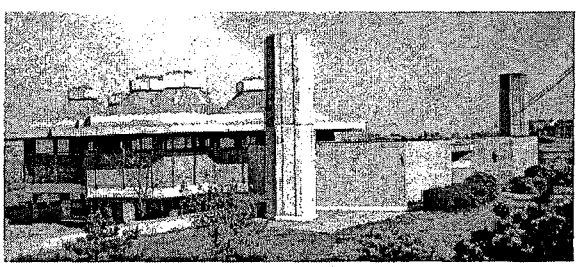
Şekil D.115 Atatürk Kitaplığı, ara kat planı



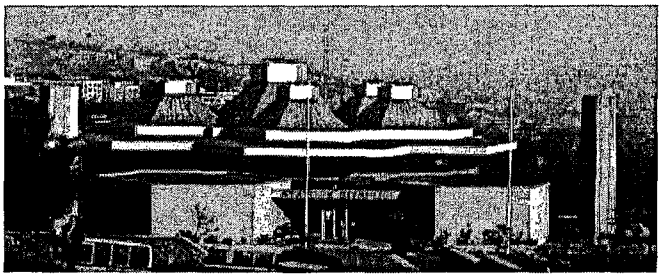
Şekil D.116 Atatürk Kitaplığı, depo katı planı



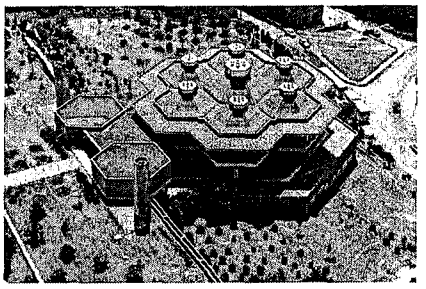
Şekil D.117 Atatürk Kitaplığı, arka cephe



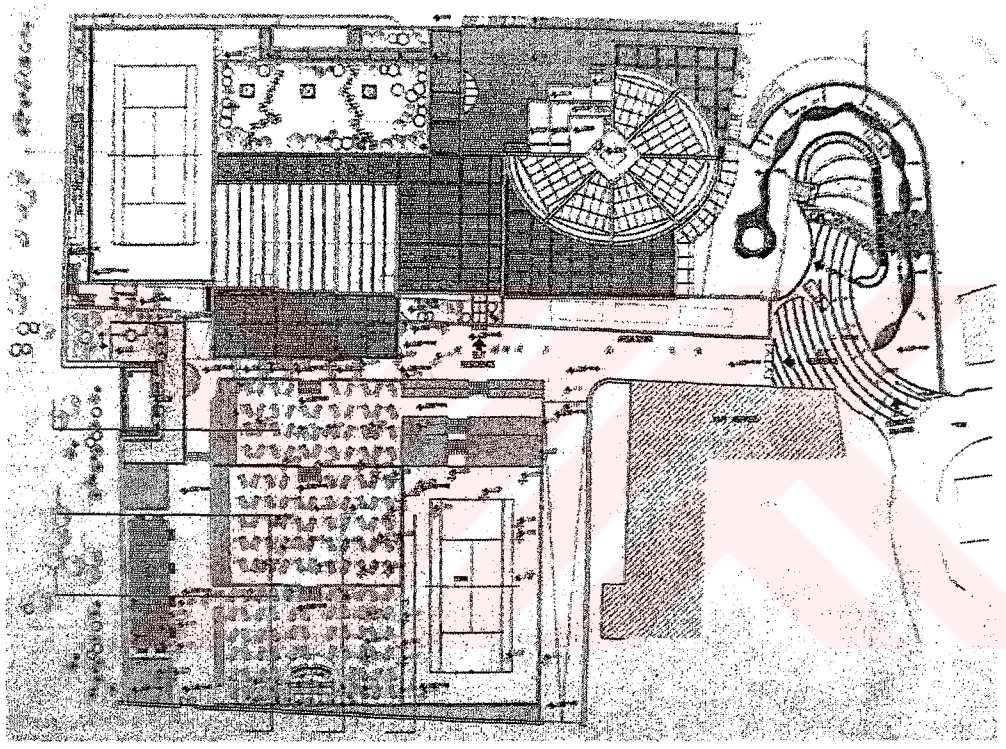
Şekil D.118 Atatürk Kitaplığı, yan cephe



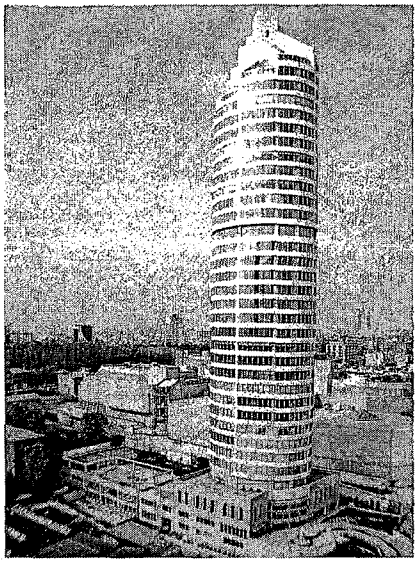
Şekil D.119 Atatürk Kitaplığı, giriş cephesi



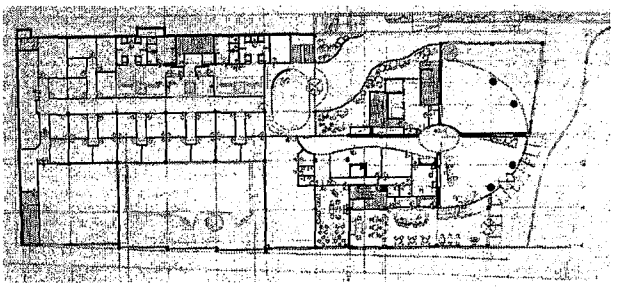
Şekil D.120 Atatürk Kitaplığı, üstten görünüş



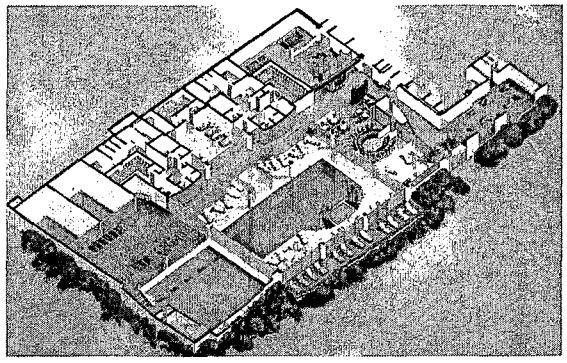
Şekil D.121 Elit Residence, zemin kat planı



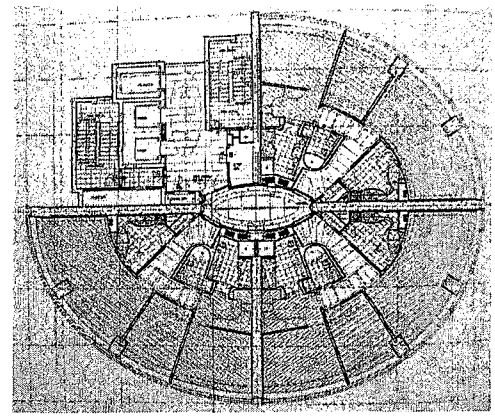
Şekil D.122 Elit Residence, genel görünüş



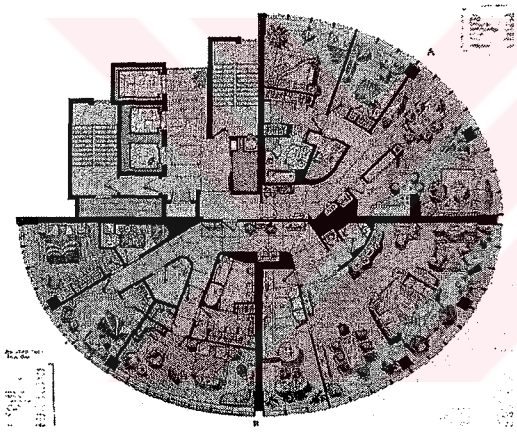
Şekil D.123 Elit Residence, bodrum kat planı



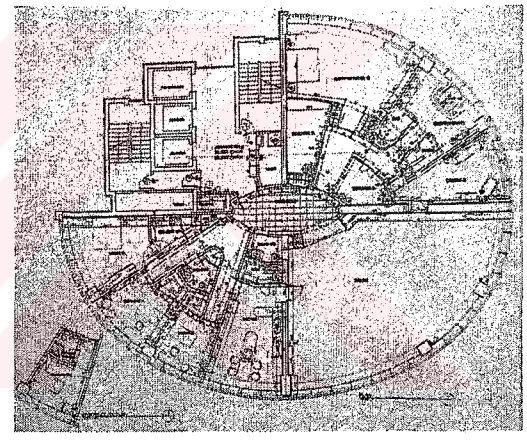
Şekil D.124 Elit Residence, spor ve sağlık kulübü katı planı



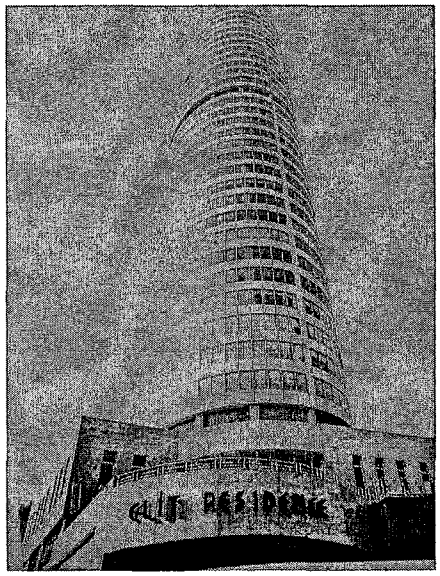
Şekil D.125 Elit Residence, 1. – 8. kat planı



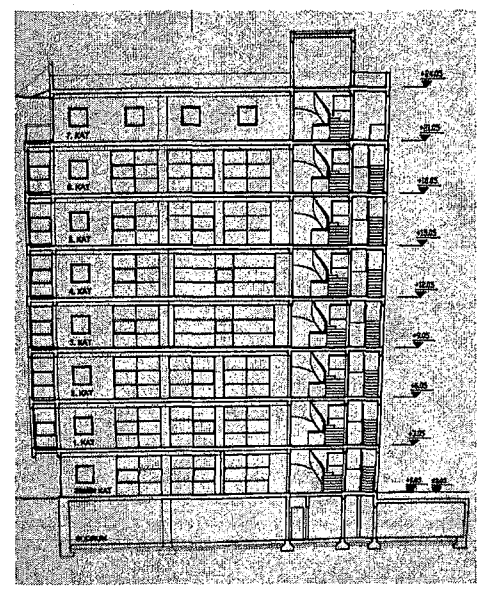
Şekil D.126 Elit Residence, 9. - 23. kat planı



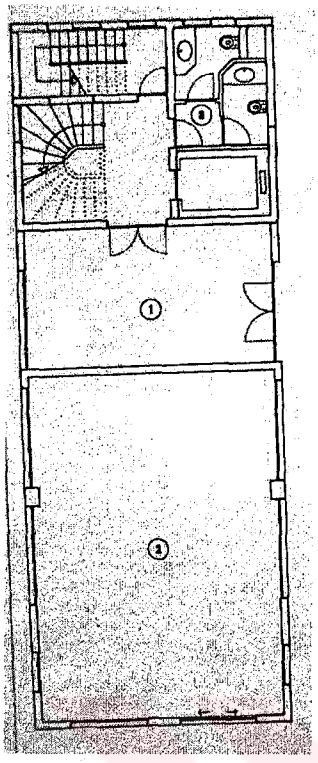
Şekil D.127 Elit Residence, 24. - 25. kat planı



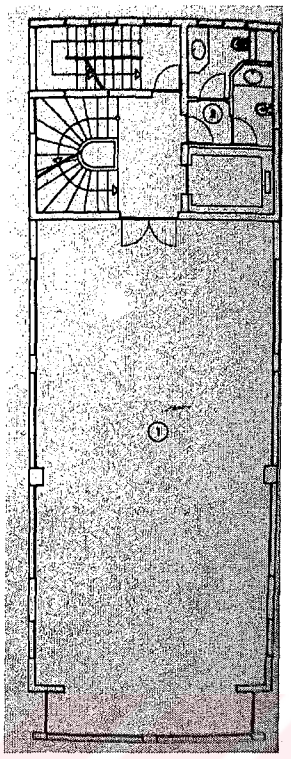
Şekil D.128 Elit Residence, görünüş



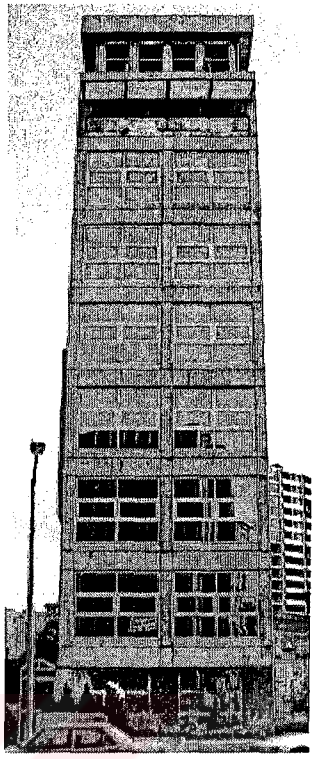
Şekil D.129 Kozyatağı'nda büro, kesit



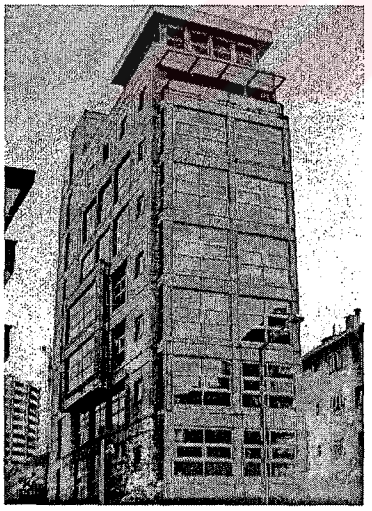
Şekil D.130 Kozyatağı'nda büro, giriş katı planı



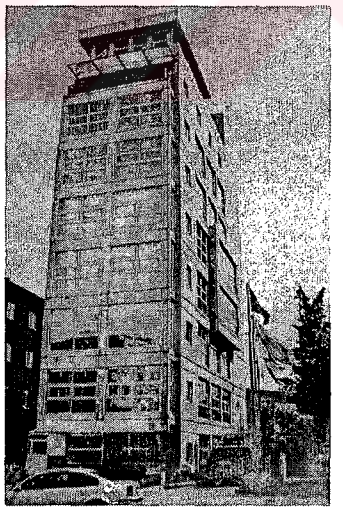
Şekil D.131 Kozyatağı'nda büro, normal kat planı



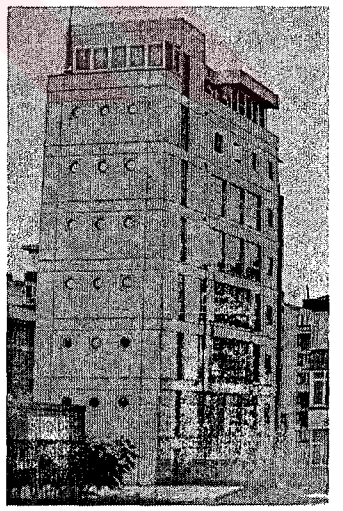
Şekil D.132 Kozyatağı'nda büro, ön cephe



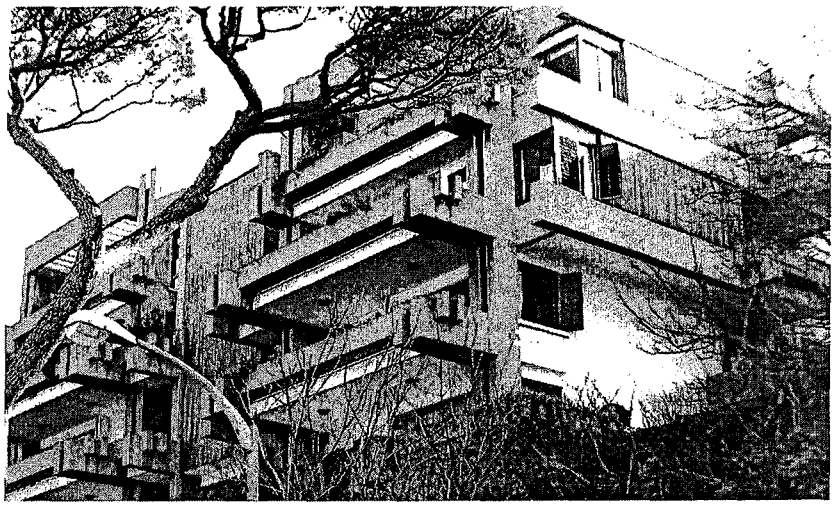
Şekil D.133 Kozyatağı'nda büro, yan cephe



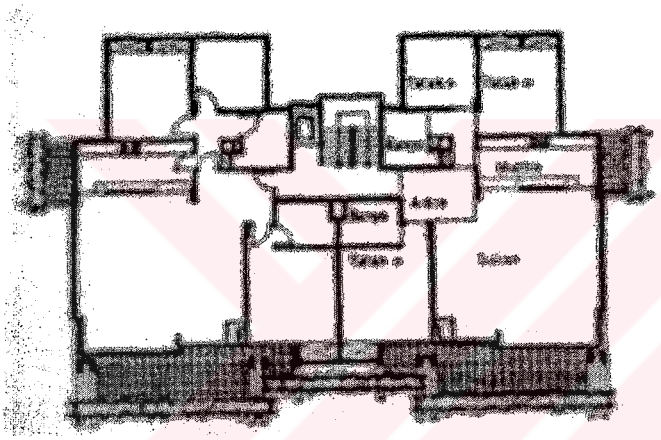
Şekil D.134 Kozyatağı'nda büro, yan giriş cephesi



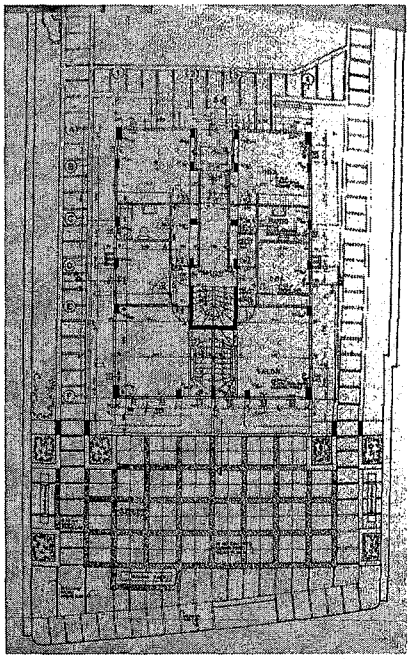
Şekil D.135 Kozyatağı'nda büro, arka cephe



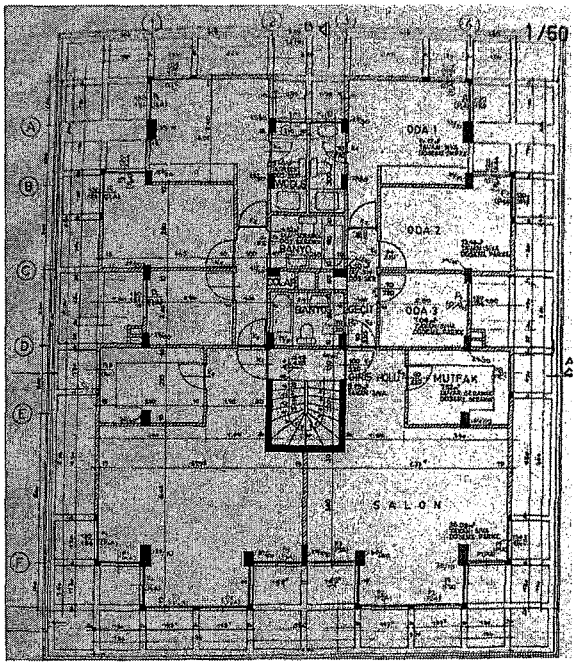
Şekil D.136 Kanlıca'da apartman, görünüş



Şekil D.137 Kanlıca'da apartman, plan



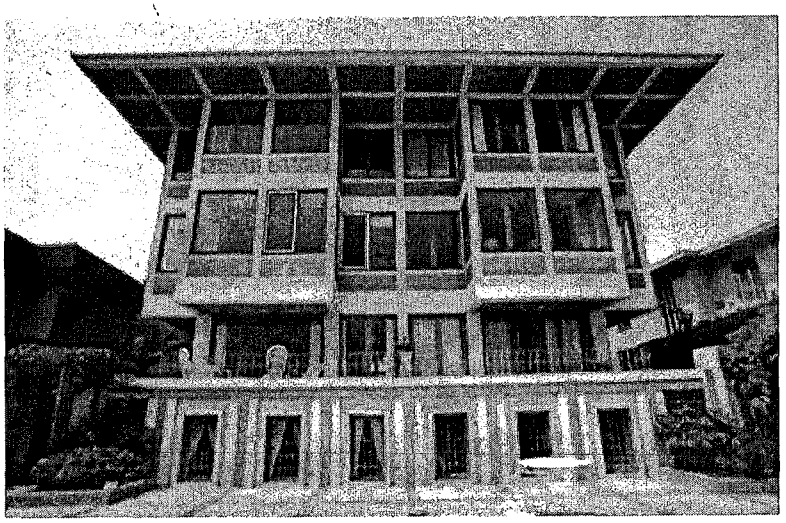
Şekil D.138 Bilimer Yalısı, zemin kat planı



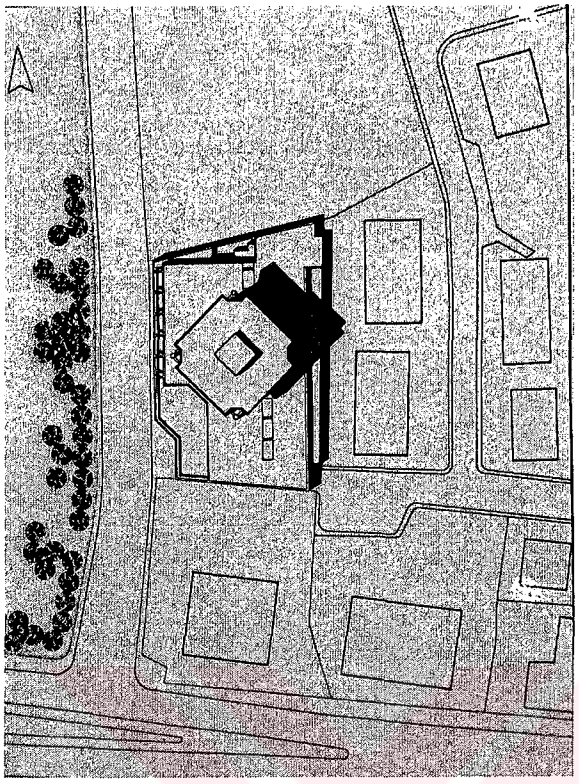
Şekil D.139 Bilimer Yalısı, üst kat planı

Şekil D.140 Bilimer Yalısı, giriş cephesi

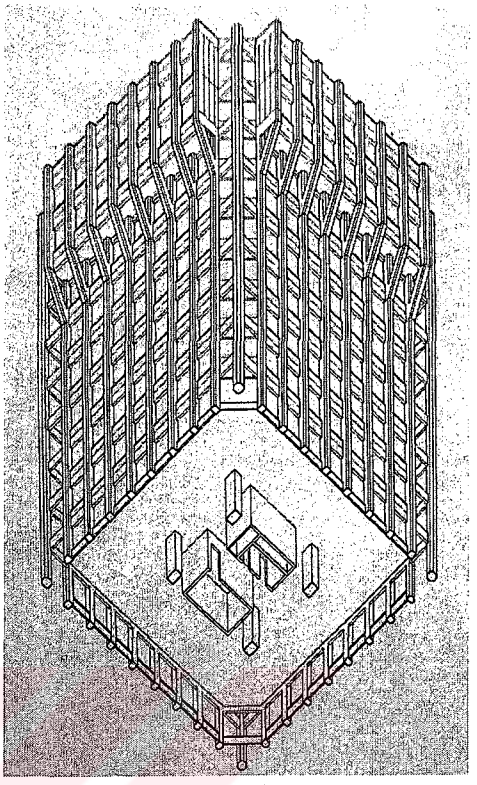
Şekil D.141 Bilimer Yalısı, yan cephe



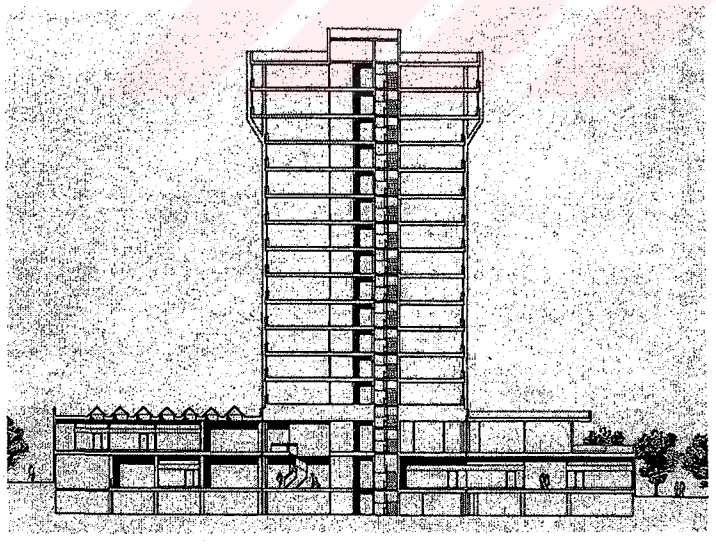
Şekil D.142 Bilimer Yalısı, deniz cephesi



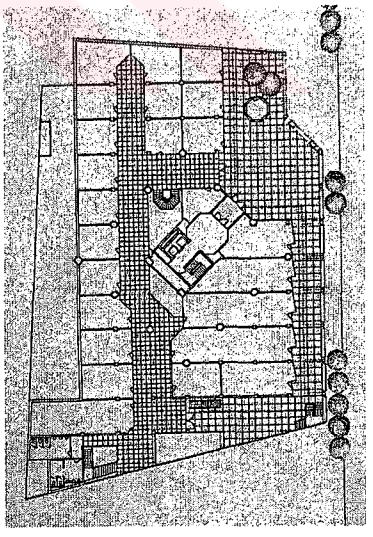
Şekil D.143 Mecidiyeköy İş Merkezi, vaziyet planı



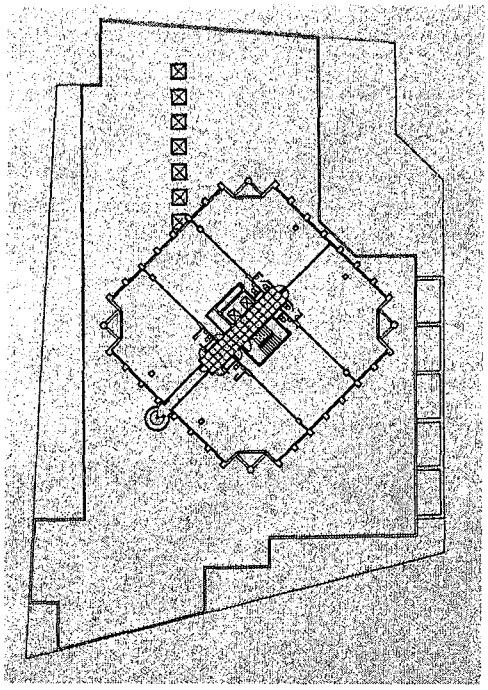
Şekil D.144 Mecidiyeköy İş Merkezi, sütrüktür



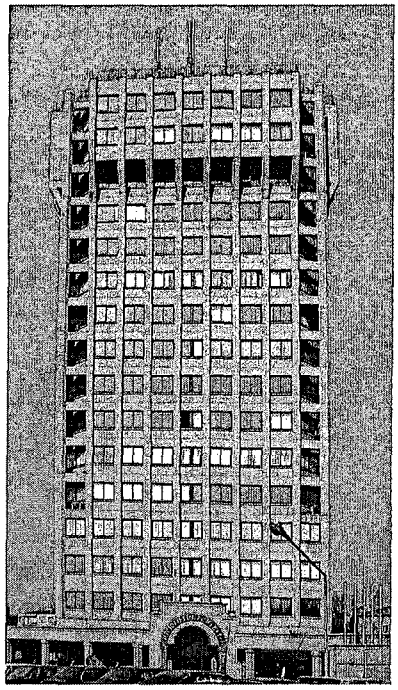
Şekil D.145 Mecidiyeköy İş Merkezi, kesit



Şekil D.146 Mecidiyeköy İş Merkezi, zemin kat planı

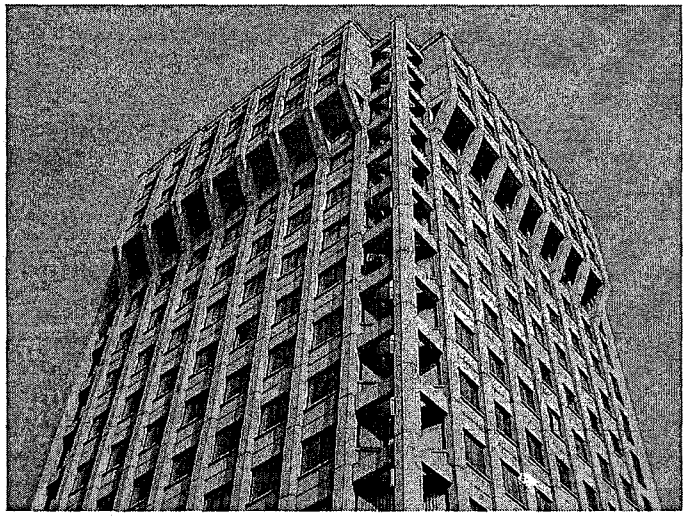


Şekil D.147 Mecidiyeköy İş Merkezi, kule planı

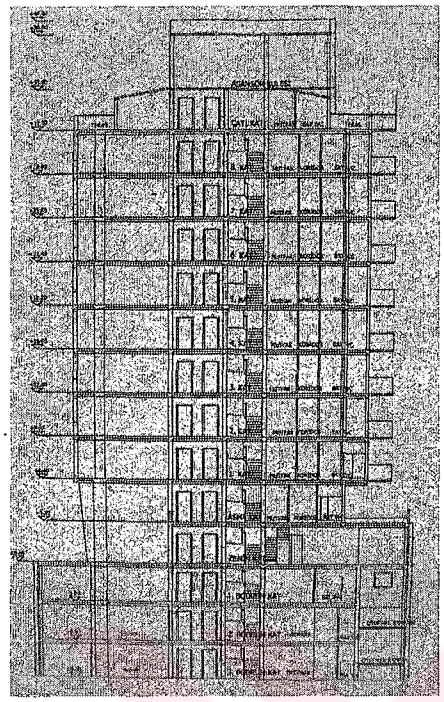


Şekil D.148 Mecidiyeköy İş Merkezi, ön cephe

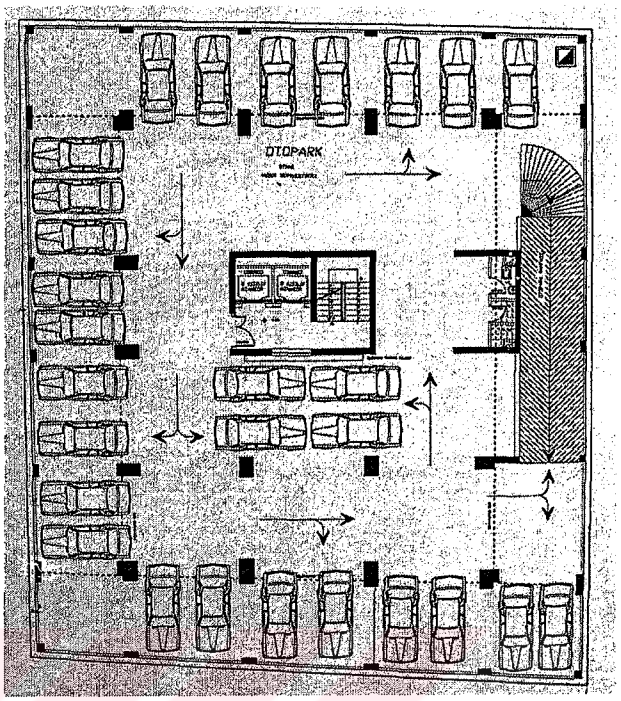
Şekil D.149 Mecidiyeköy İş Merkezi, giriş cephesi



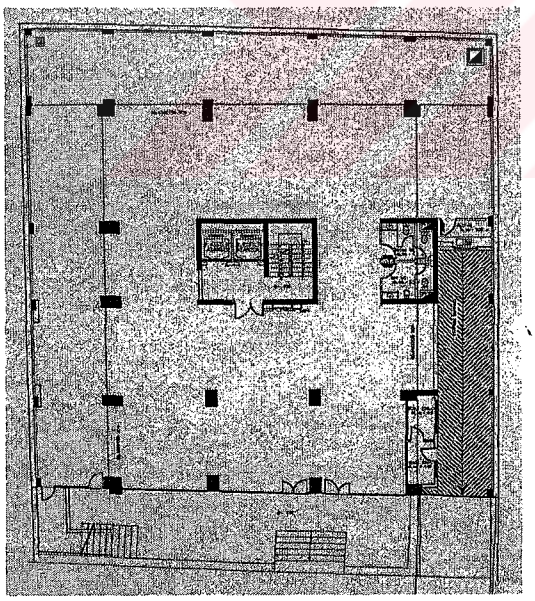
Şekil D.150 Mecidiyeköy İş Merkezi, kule blok



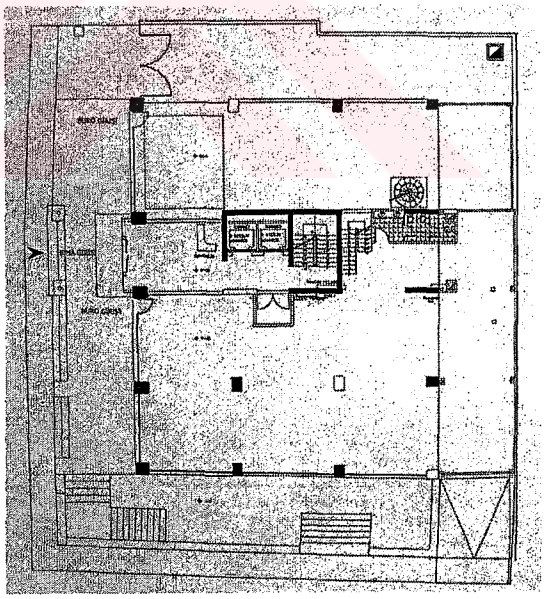
Şekil D.151 V Plaza, kesit



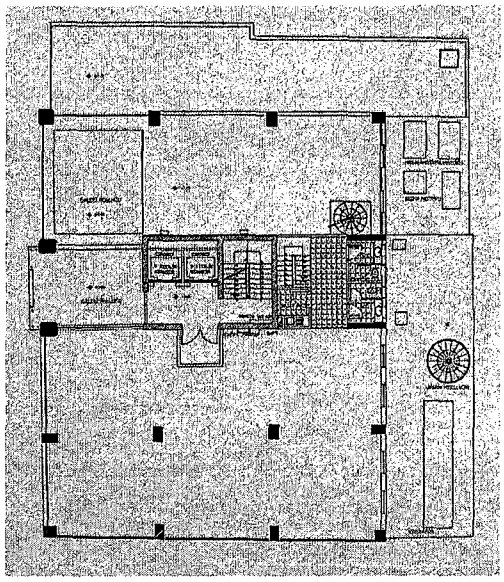
Şekil D.152 V Plaza, otopark katı planı



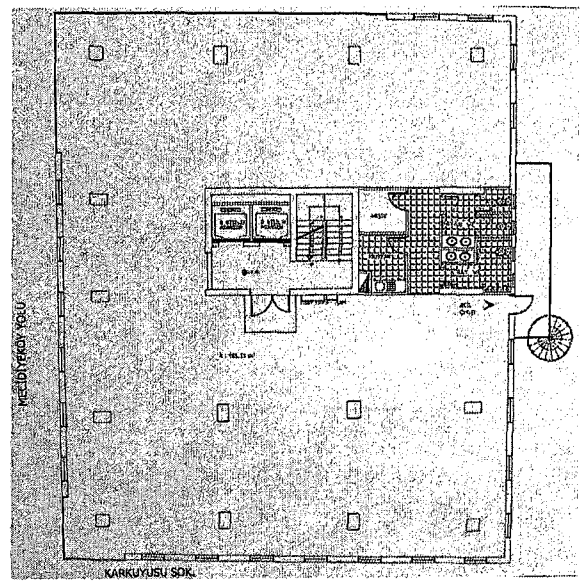
Şekil D.153 V Plaza, 1. bodrum kat planı



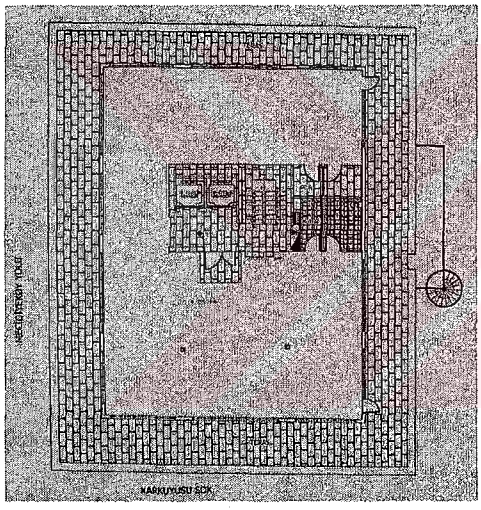
Şekil D.154 V Plaza, zemin kat planı



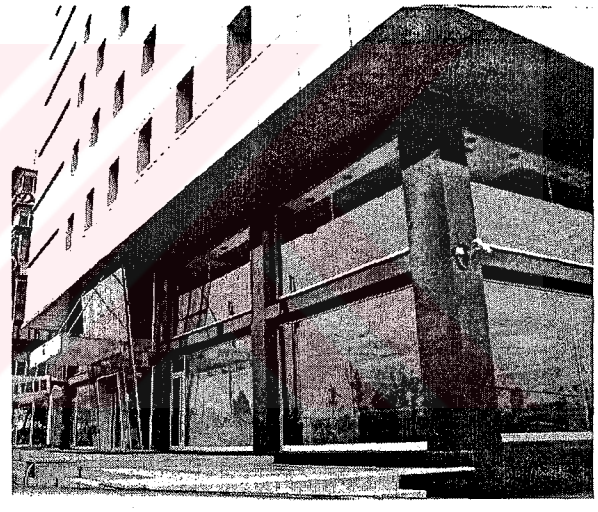
Şekil D.155 V Plaza, asma kat planı



Şekil D.156 V Plaza, normal kat planı

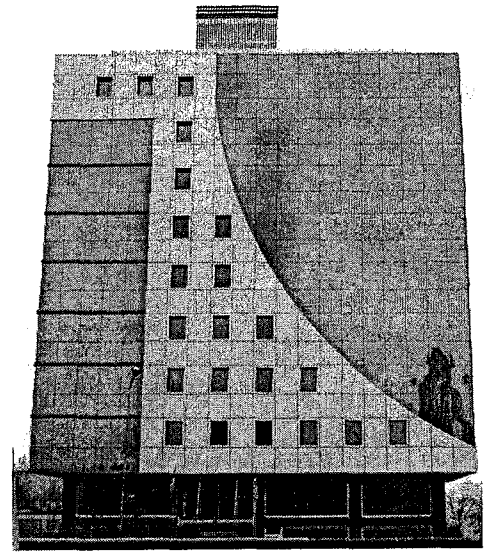


Şekil D.157 V Plaza, çatı katı planı

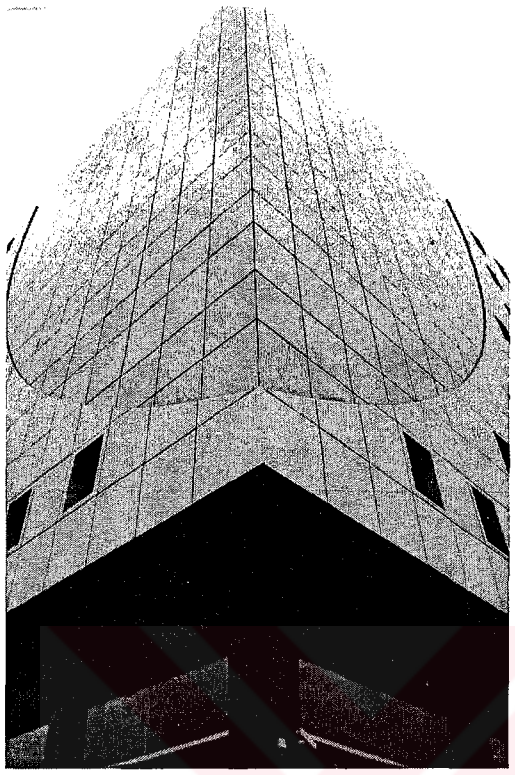


Şekil D.158 V Plaza, giriş

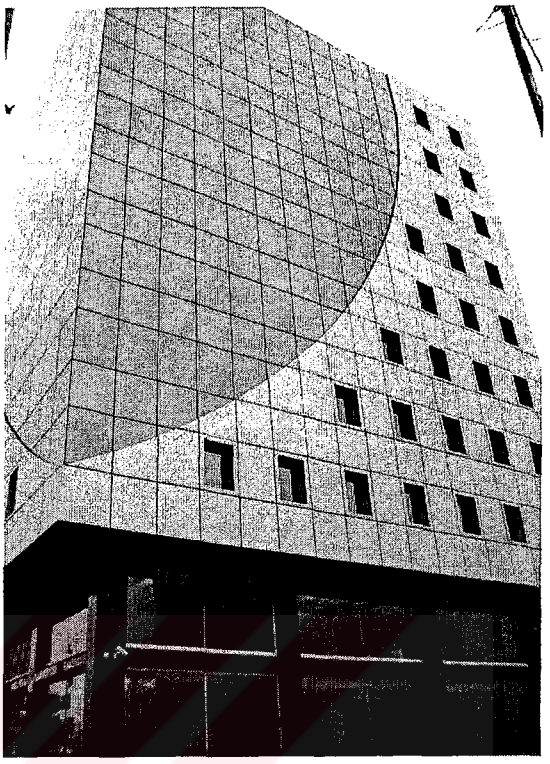
Şekil D.159 V Plaza, yan cephe



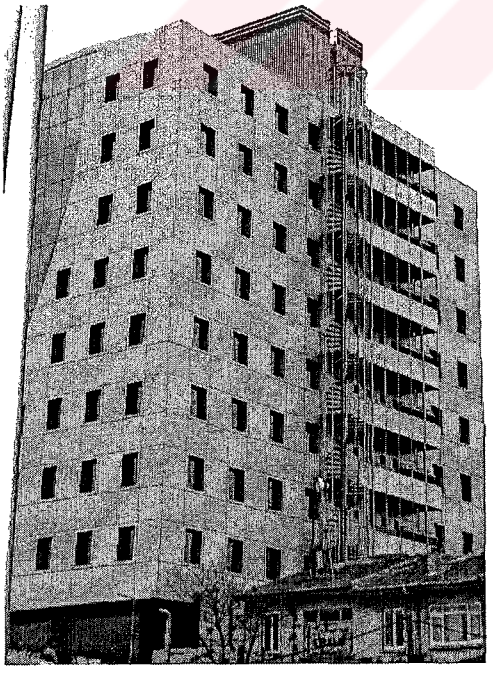
Şekil D.160 V Plaza, ön cephe



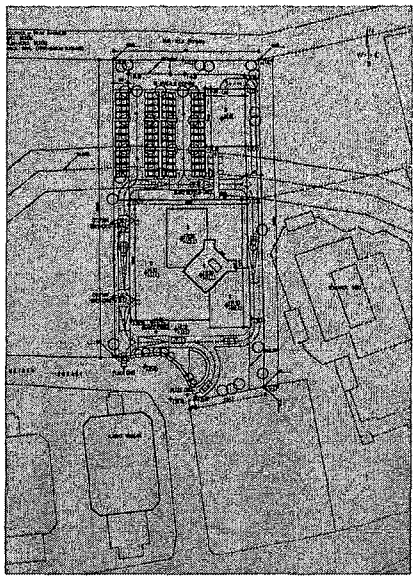
Şekil D.161 V Plaza, köşeden görünüş



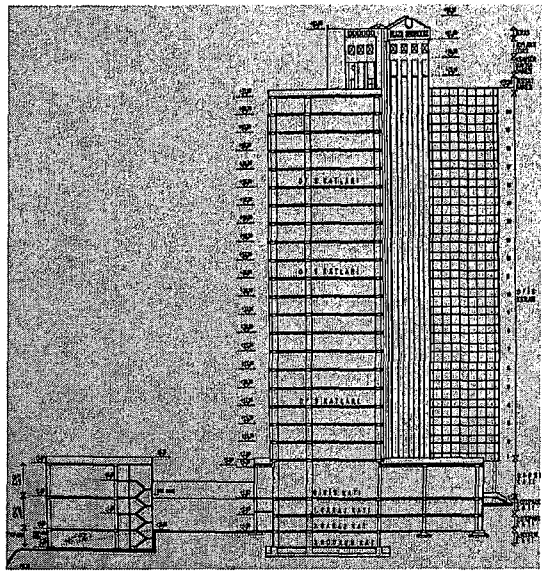
Şekil D.162 V Plaza, sokak cephesi



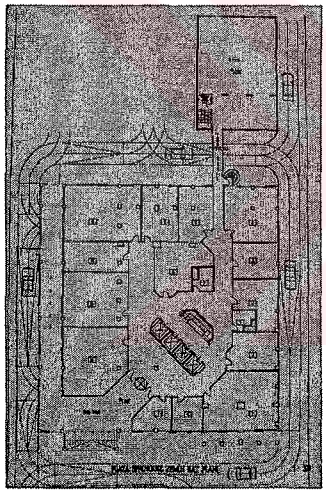
Şekil D.163 V Plaza, arka cephe



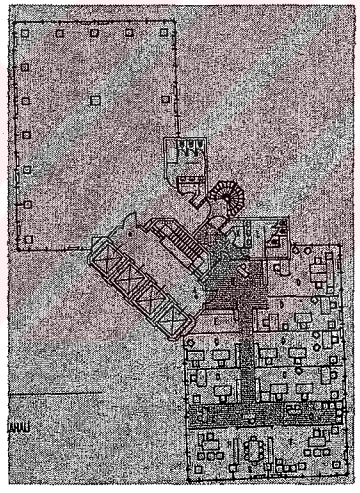
Şekil D.164 Plaza Spring Giz, vaziyet planı



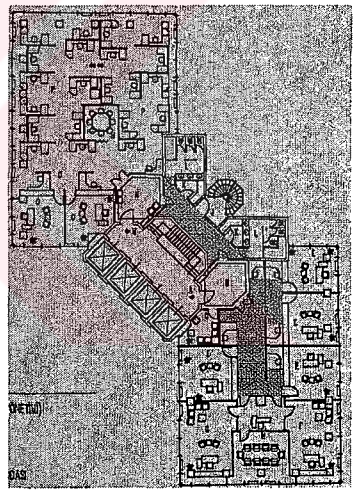
Şekil D.165 Plaza Spring Giz, kesit



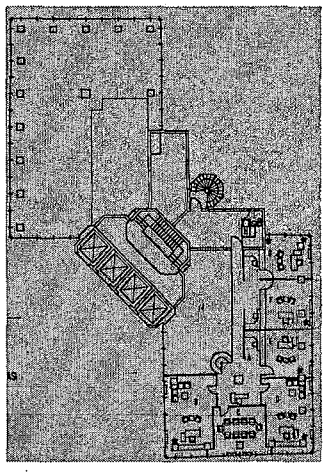
Şekil D.166 Plaza Spring Giz, zemin kat planı



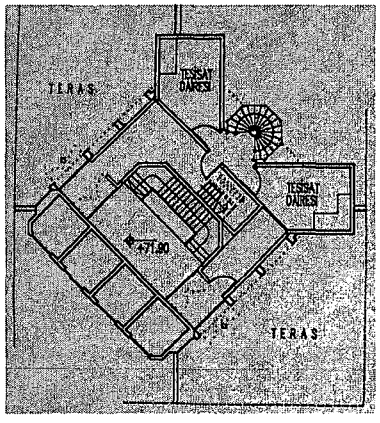
Şekil D.167 Plaza Spring Giz, ofis katı planı



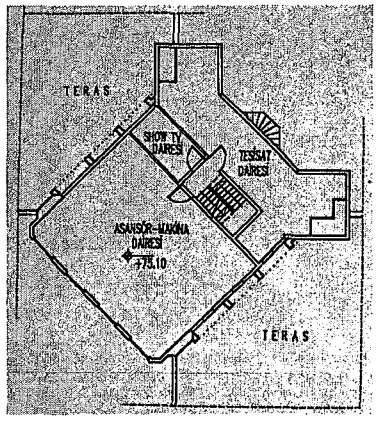
Şekil D.168 Plaza Spring Giz, ofis katı plan alternatifi



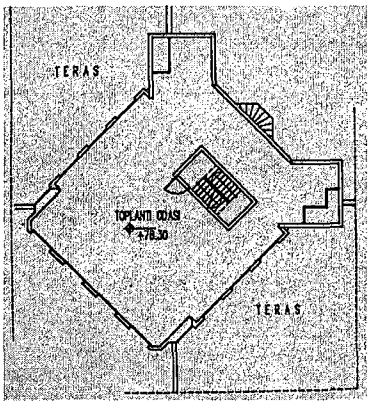
Şekil D.169
20. kat planı



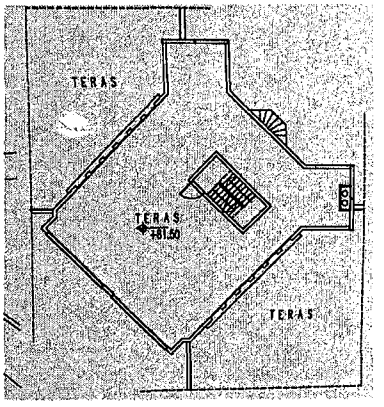
Şekil D.170 Plaza Spring Giz, 21. kat planı



Şekil D.171 Plaza Spring Giz, 22. kat planı

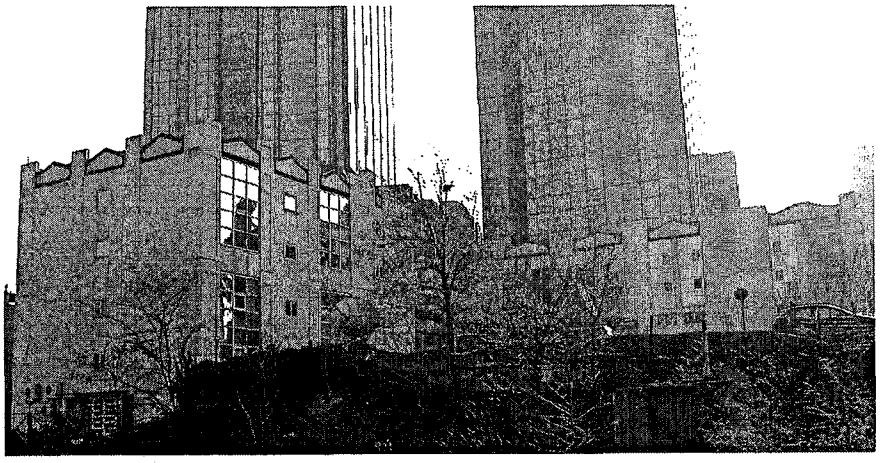


Şekil D.172 Plaza Spring Giz, 23. kat planı

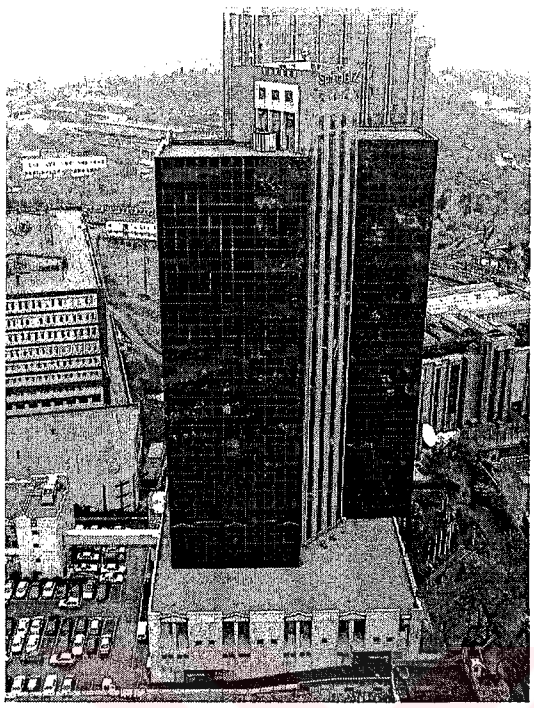


Şekil D.173 Plaza Spring Giz, çatı katı planı

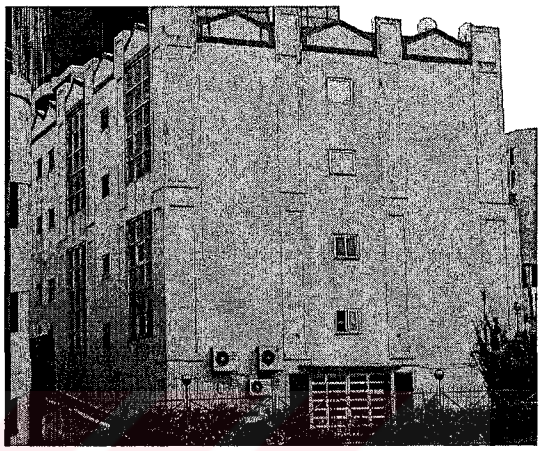
Şekil D.174 Plaza Spring Giz, ön cephe



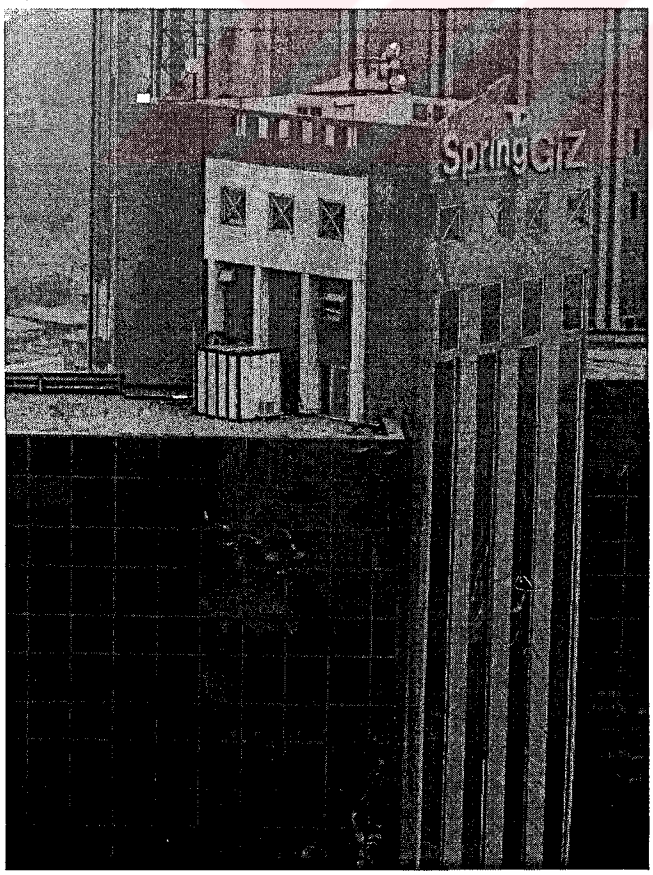
Şekil D.175 Plaza Spring Giz, arka cephe



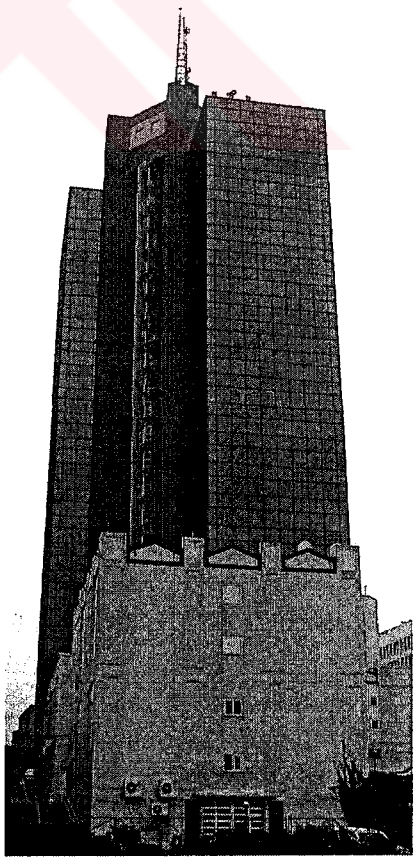
Şekil D.176 Plaza Spring Giz, yan cephe



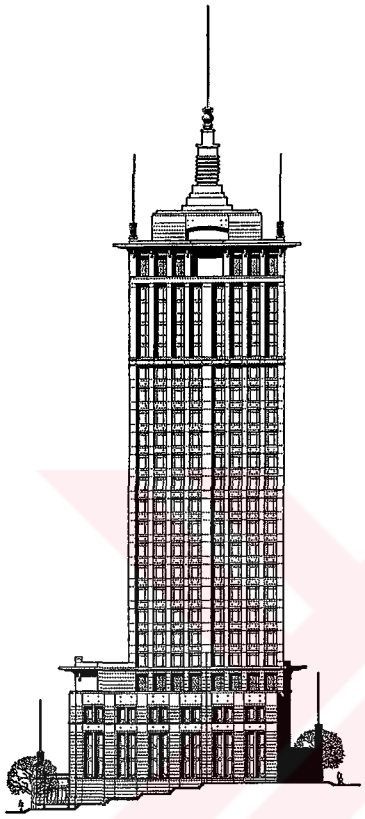
Şekil D.177 Plaza Spring Giz, ayrı blok cephesi



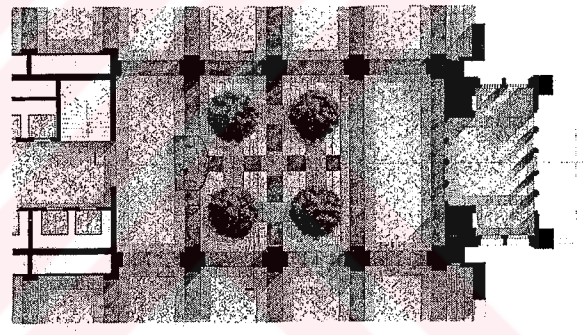
Şekil D.178 Plaza Spring Giz, kule blok bitişi



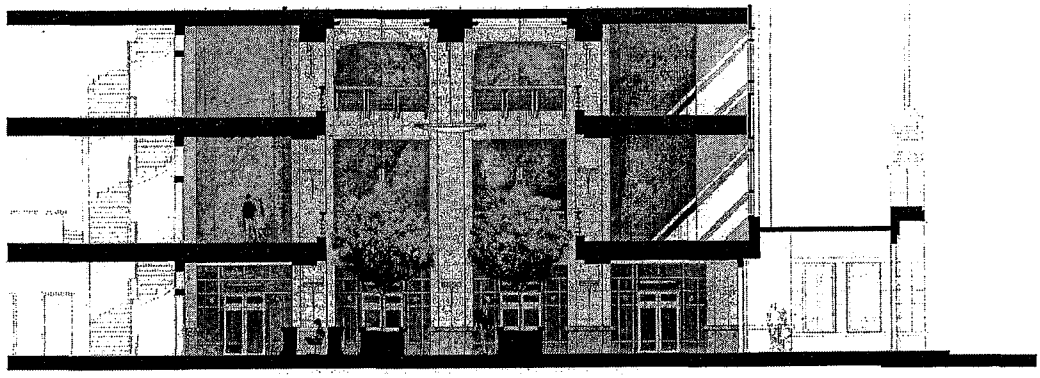
Şekil D.179 Plaza Spring Giz, arka cephe



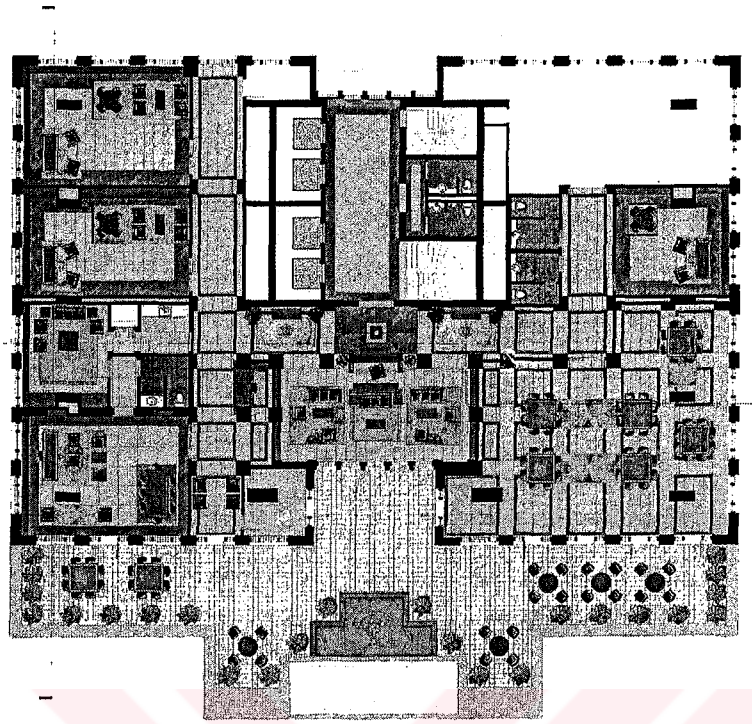
Şekil D.180 Bank Ekspres Binası, yan cephe



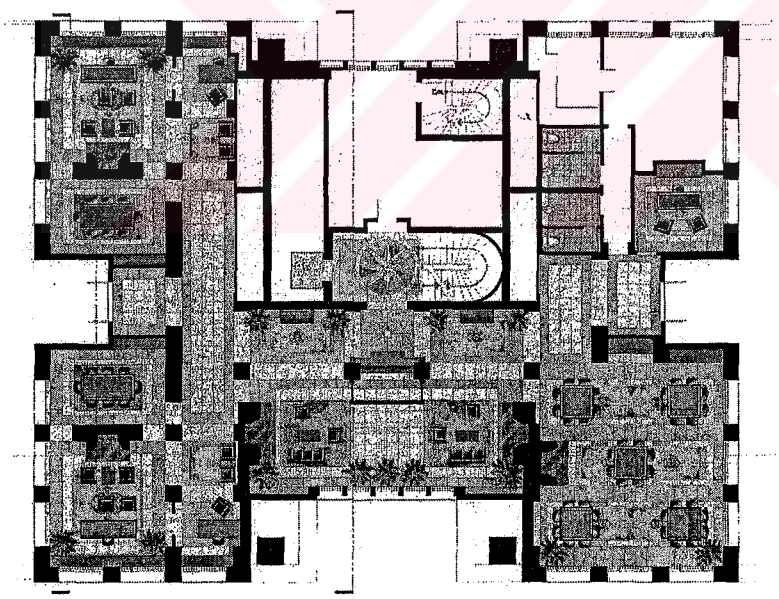
Şekil D.181 Bank Ekspres Binası, giriş holü planı



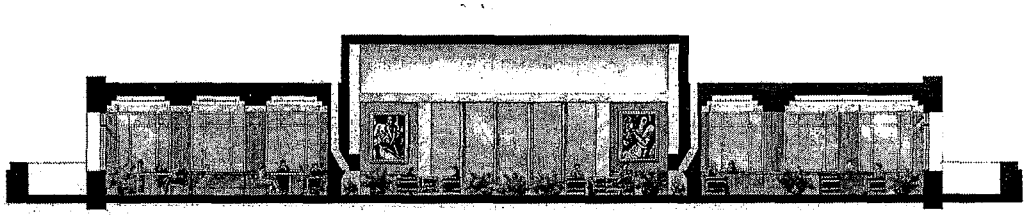
Şekil D.182 Bank Ekspres Binası, giriş holünden kesit



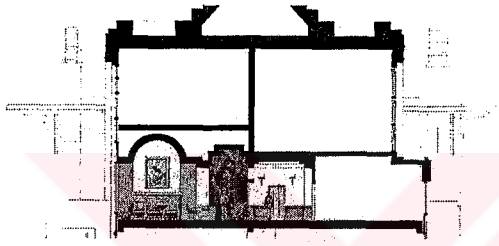
Şekil D.183 Bank Ekspres Binası, yönetici katı planı



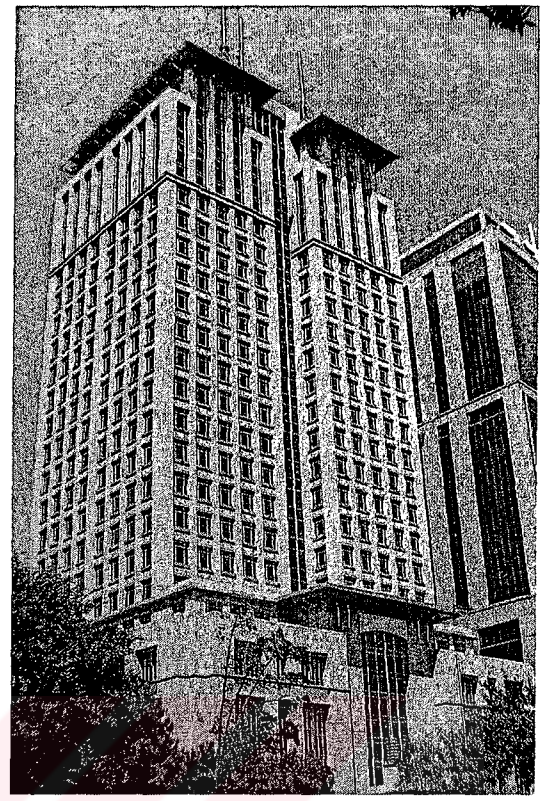
Şekil D.184 Bank Ekspres Binası, VIP katı planı



Şekil D.185 Bank Ekspres Binası, VIP katından kesit



Şekil D.186 Bank Ekspres Binası, çatı katından kesit

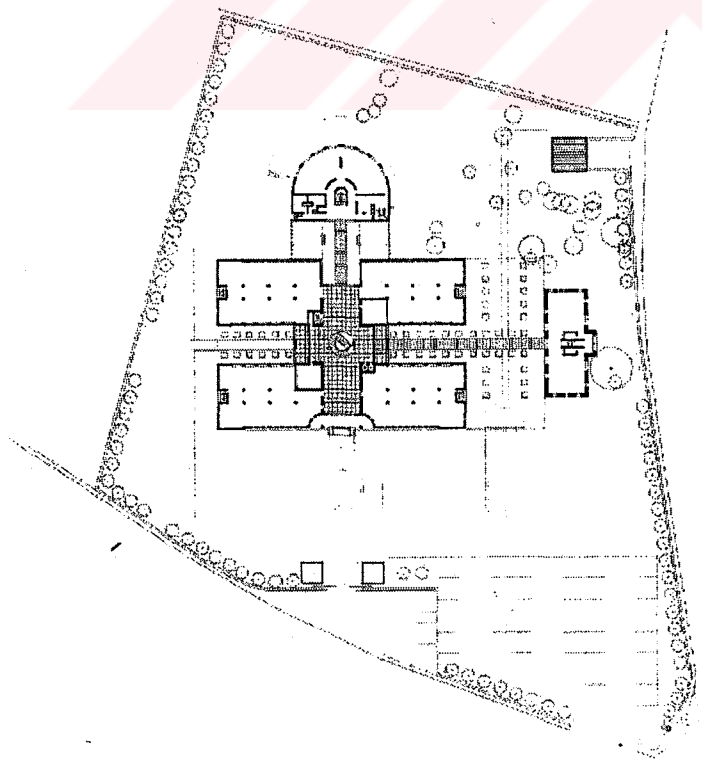


Şekil D.187 Bank Ekspres Binası, Büyükdere Caddesi'nden görünüş

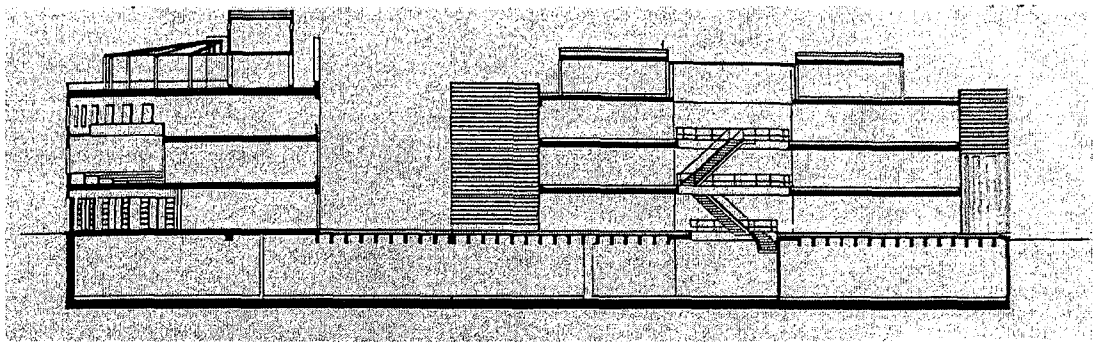
Şekil D.188 Bank Ekspres Binası, girişten görünüş

Şekil D.189 Bank Ekspres Binası,
Ayazağa Köyü Yolu cephesi

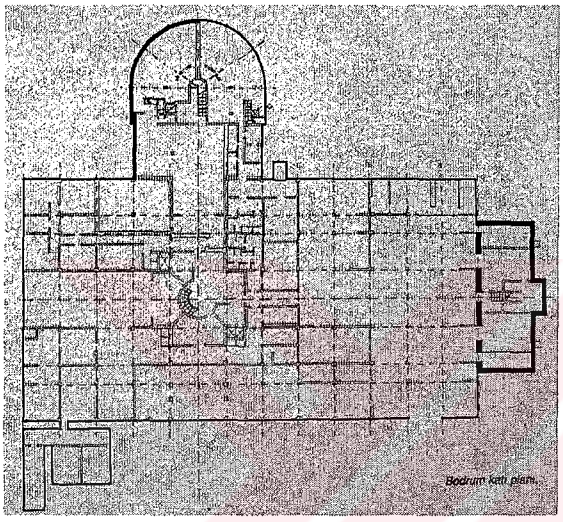
Şekil D.190 Bank Ekspres Binası, yan cephe



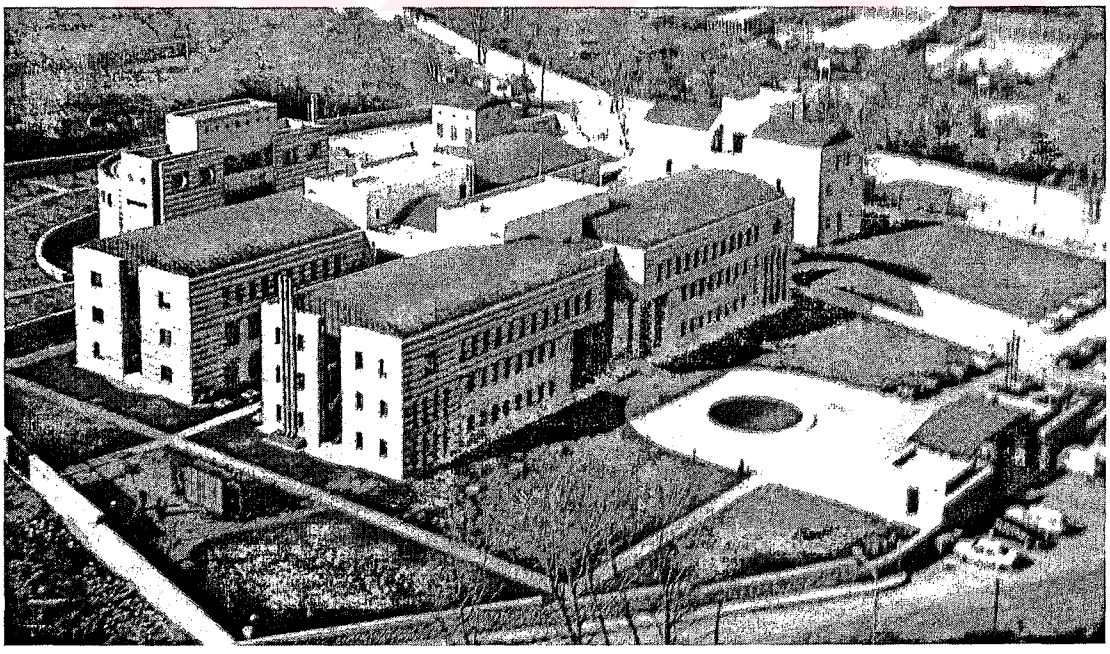
Şekil D.191 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası,
Vaziyet planı



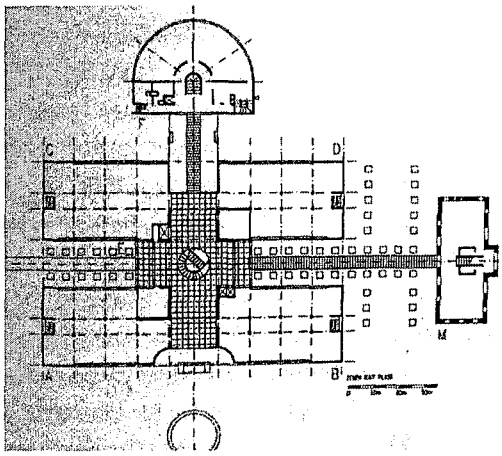
Şekil D.192 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, kesit



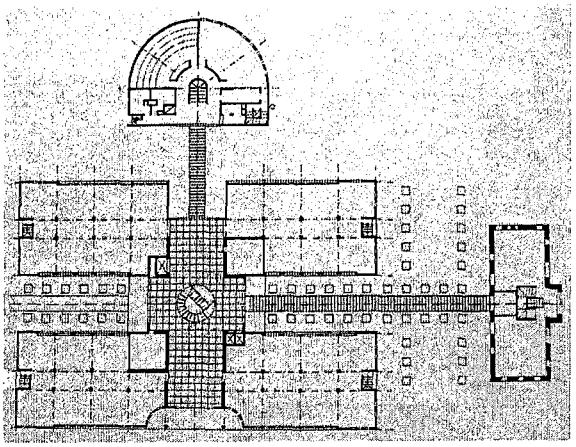
Şekil D.193 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, bodrum kat planı



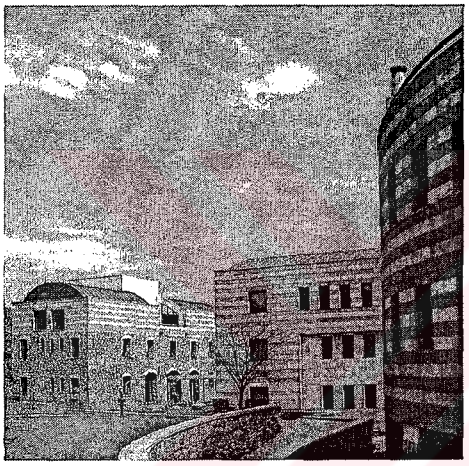
Şekil D.194 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, genel görünüş



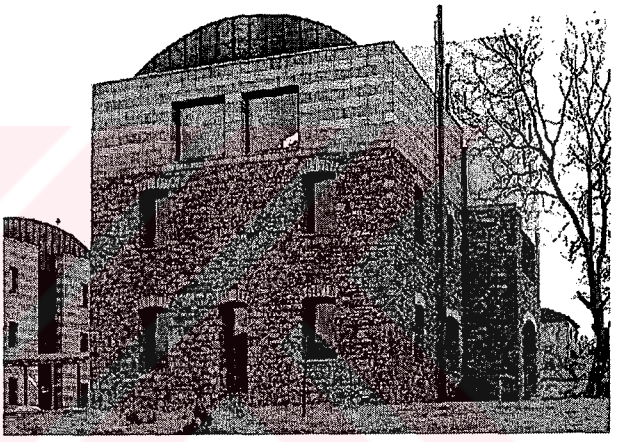
Şekil D.195 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, zemin kat planı



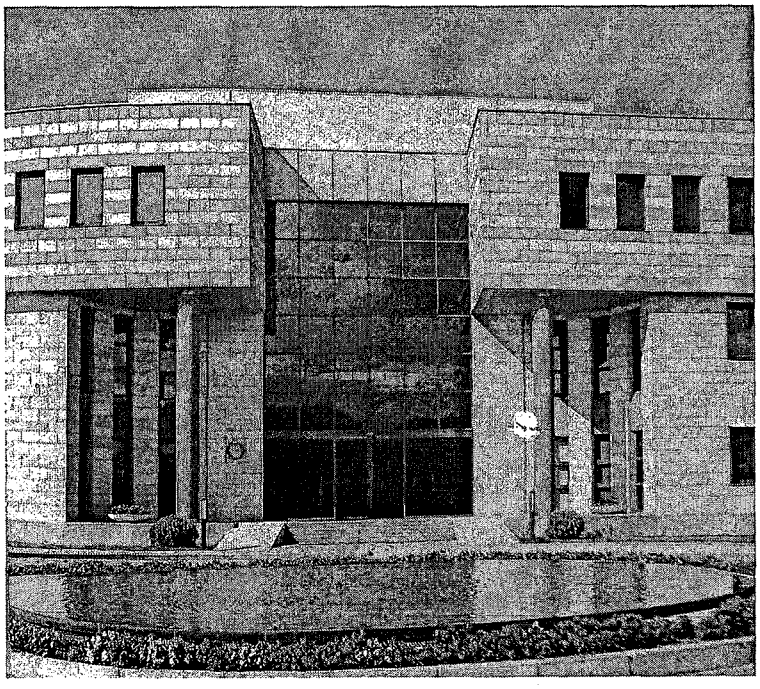
Şekil D.196 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, 1. kat planı



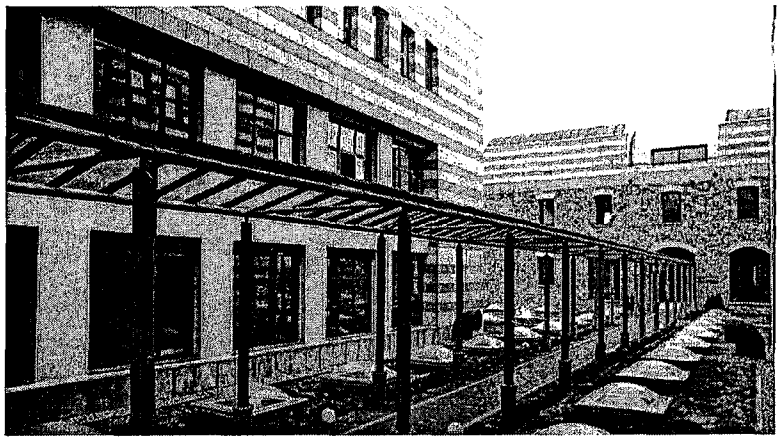
Şekil D.197 Doğan Şirketler Grubu Holding Binası, mevcut yapı görünüşü



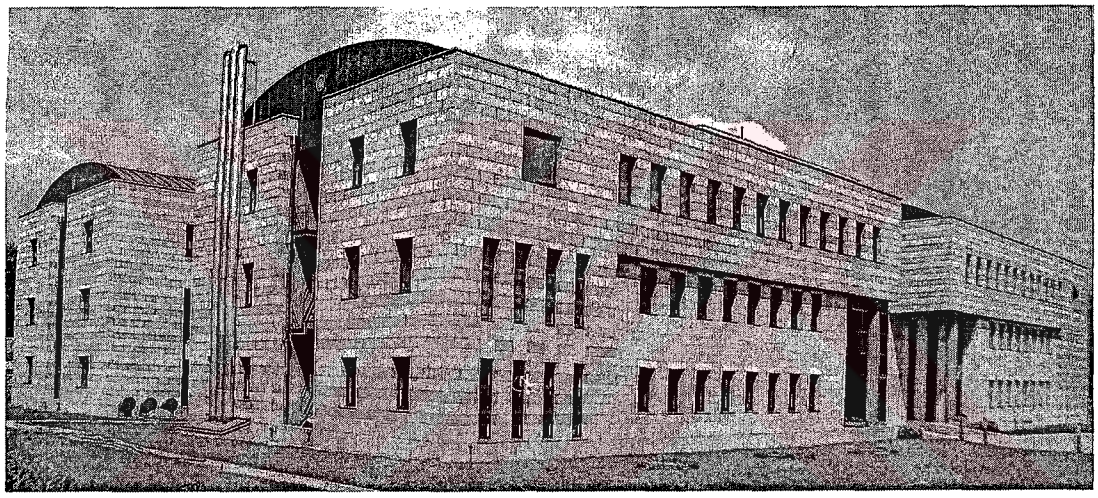
D.198 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, mevcut yapı görünüşü



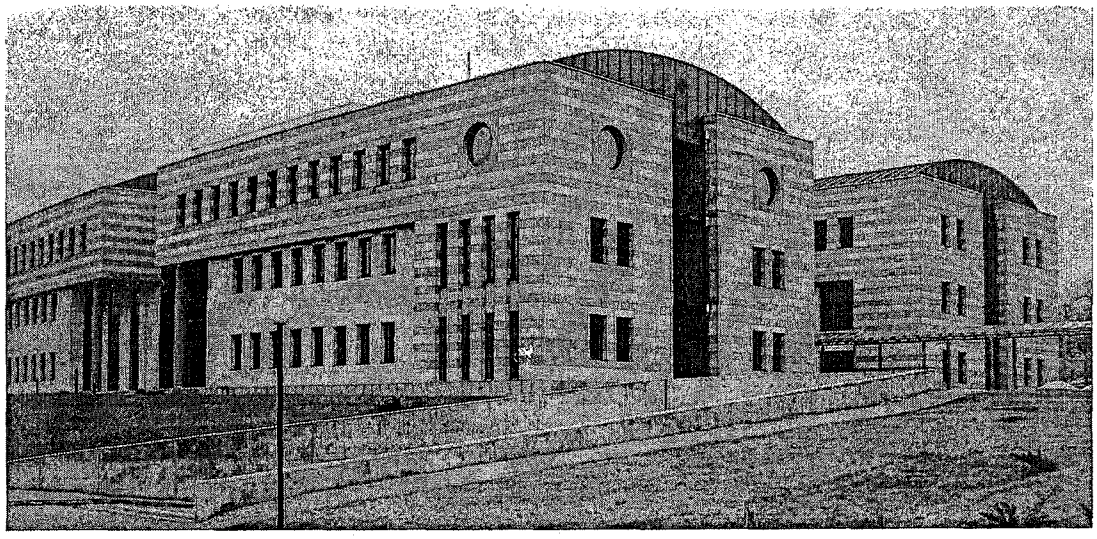
Şekil D.199 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, ana giriş



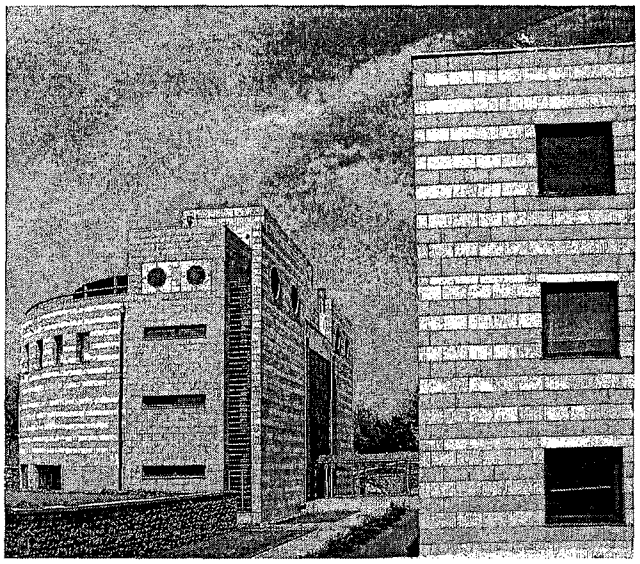
Şekil D.200 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, avludan görünüş



Şekil D.201 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, ön ve yandan görünüş

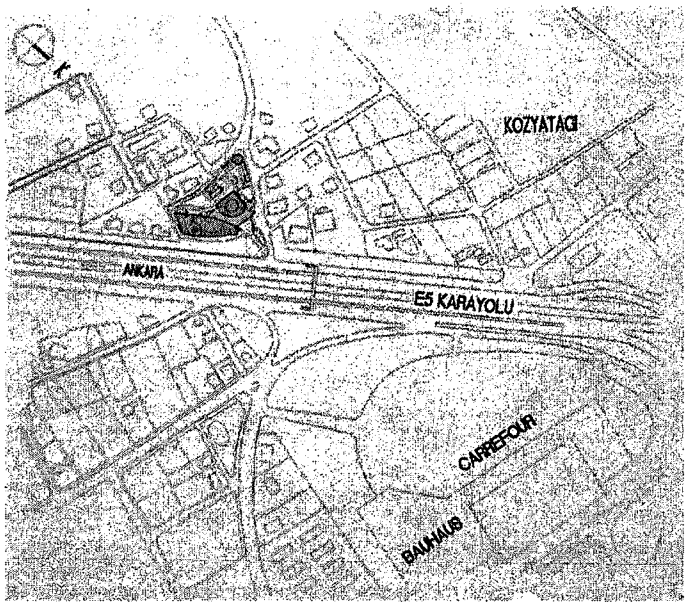


Şekil D.202 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, yan cephe

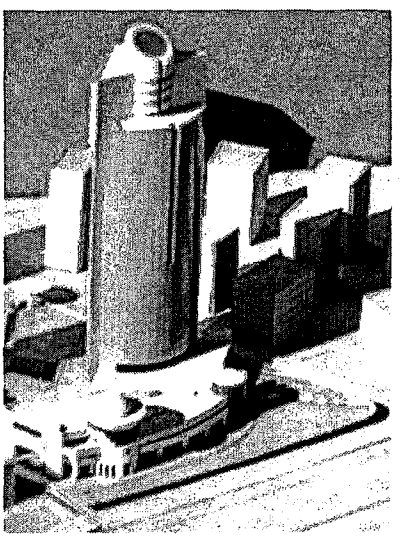


Şekil D.203 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, konferans ve kafeterya bloğu giriş ve yan cephesi

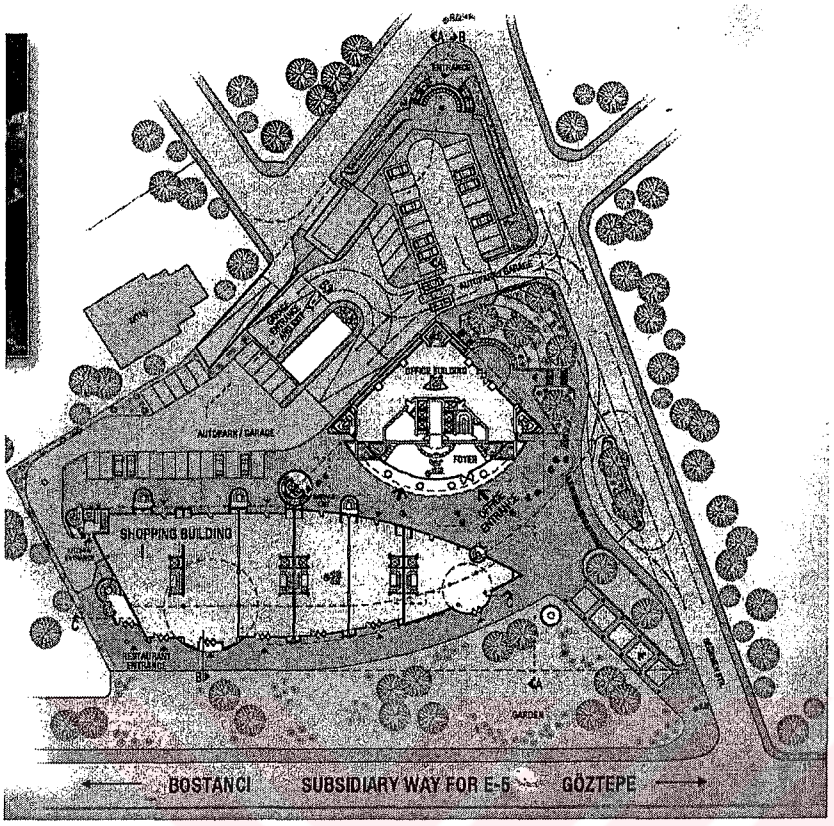
Şekil D.204 Doğan Şirketler Grubu Holding A.Ş. Binası, arka cephe



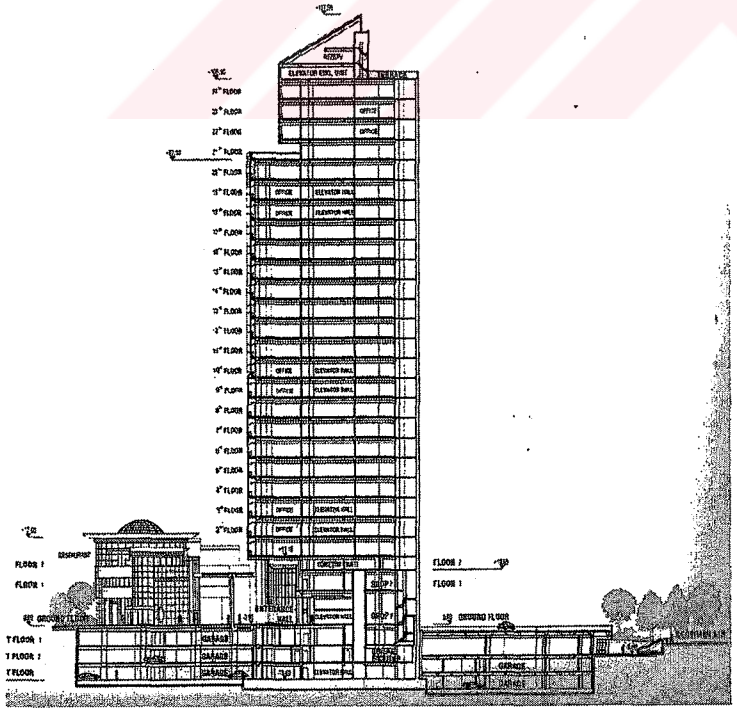
Şekil D.205 Kozyatağı İş Merkezi, Vaziyet planı



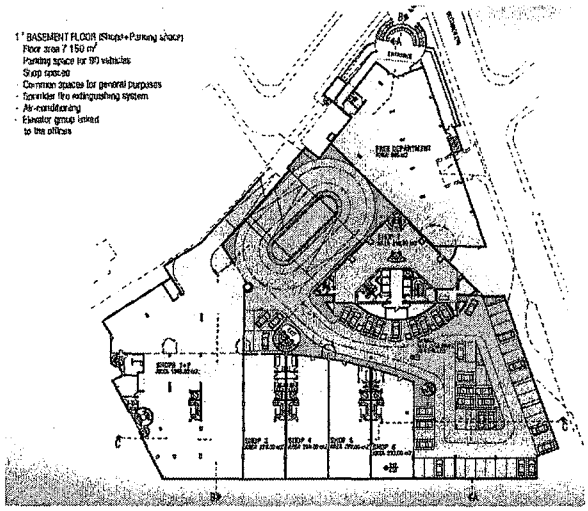
Şekil D.206 Kozyatağı İş Merkezi, Maket



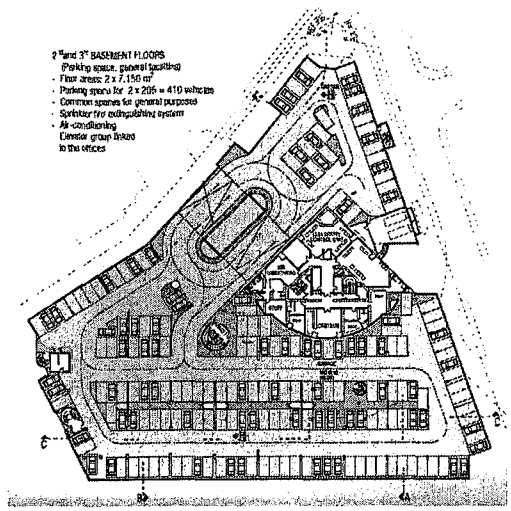
Şekil D.207 Kozyatağı İş Merkezi, zemin kat planı



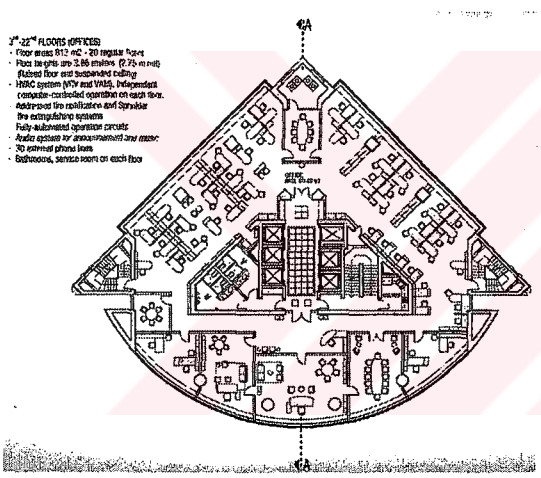
Şekil D.208 Kozyatağı İş Merkezi, kesit



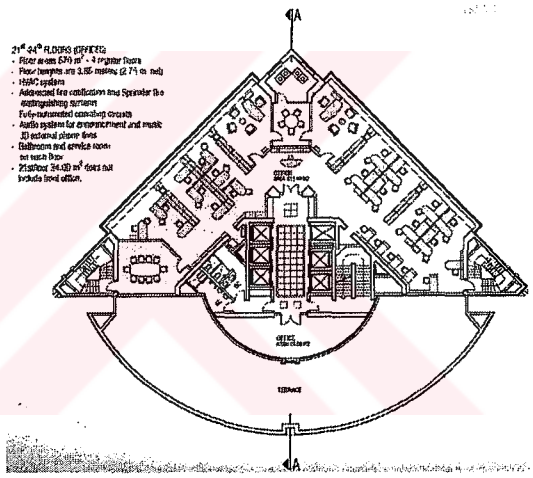
Şekil D.209 Kozyatağı İş Merkezi, 1. bodrum kat planı



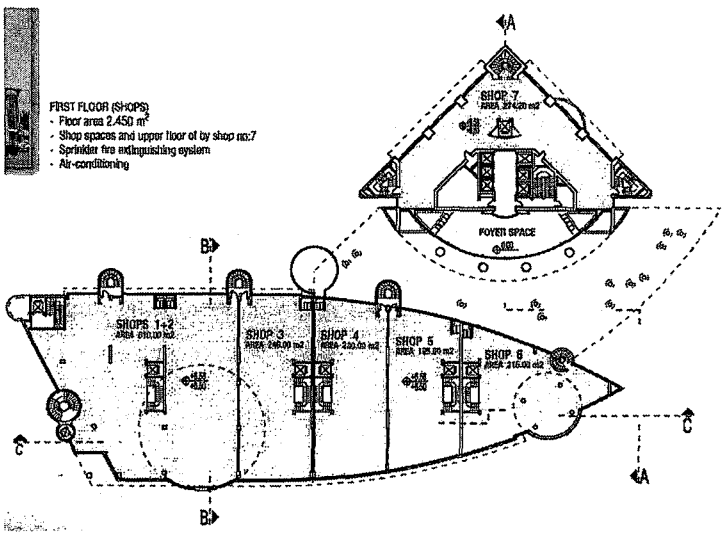
Şekil D.210 Kozyatağı İş Merkezi, 2. ve 3. bodrum kat planı



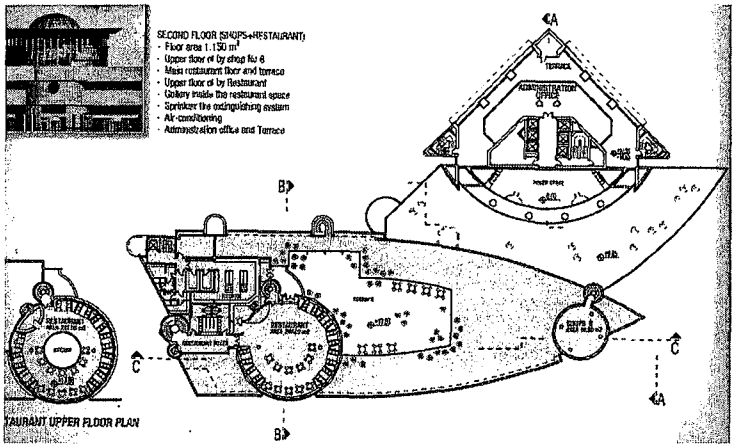
Şekil D.211 Kozyatağı İş Merkezi, 3-21. katlar planı



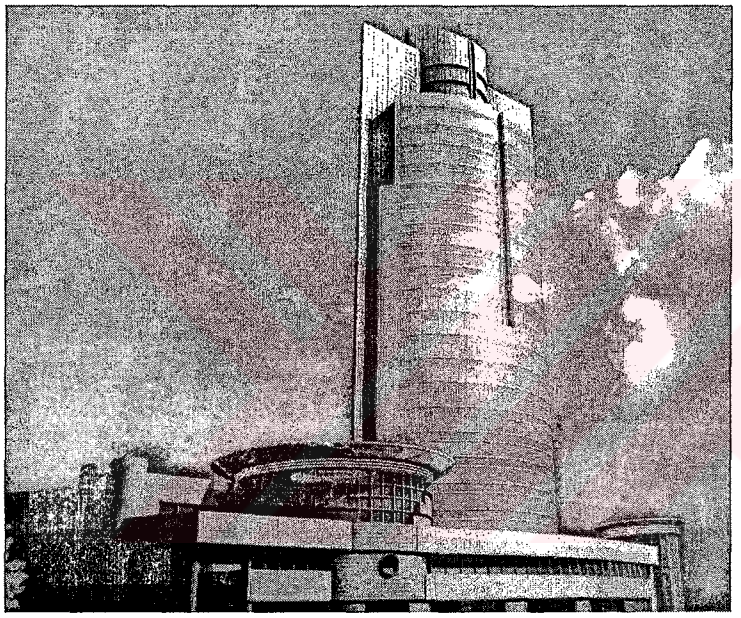
Şekil D.212 Kozyatağı İş Merkezi, 22-24.katlar planı



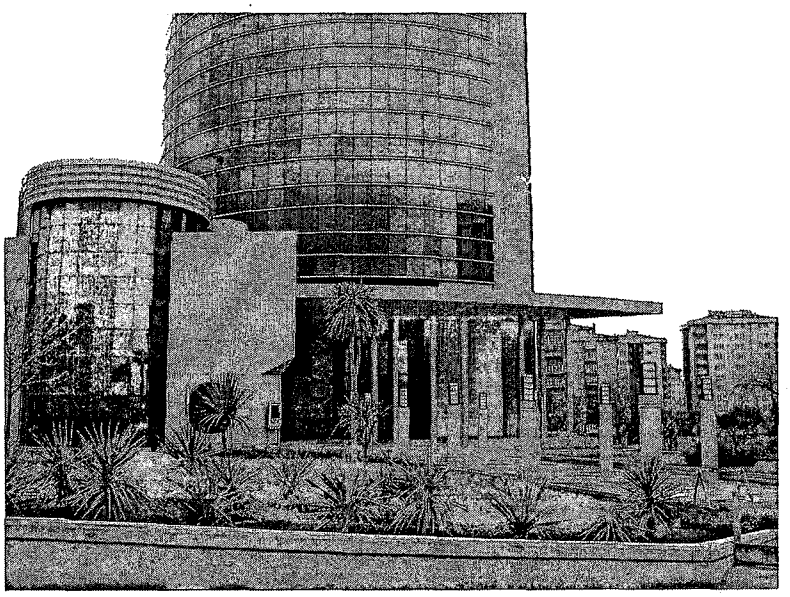
Şekil D.213 Kozyatağı İş Merkezi, 1.kat planı



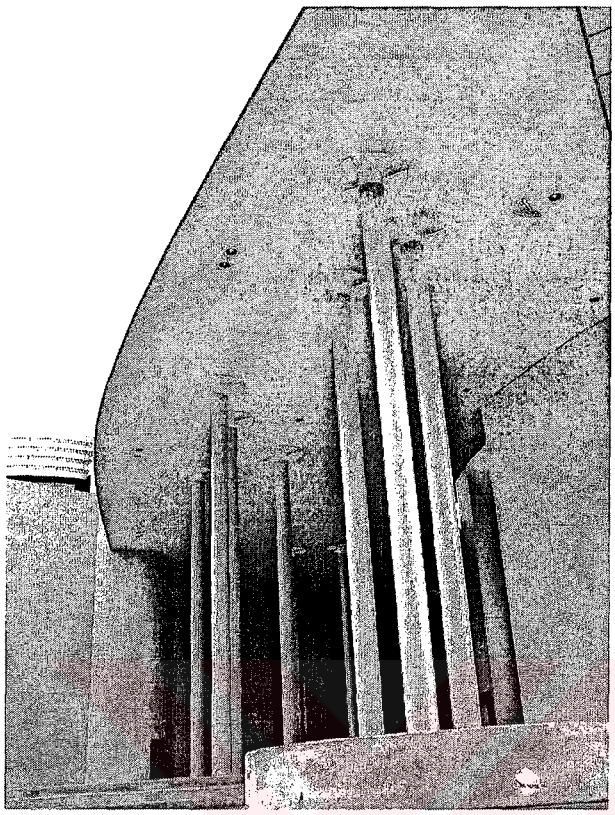
Şekil D.214 Kozyatağı İş Merkezi, 2. kat planı



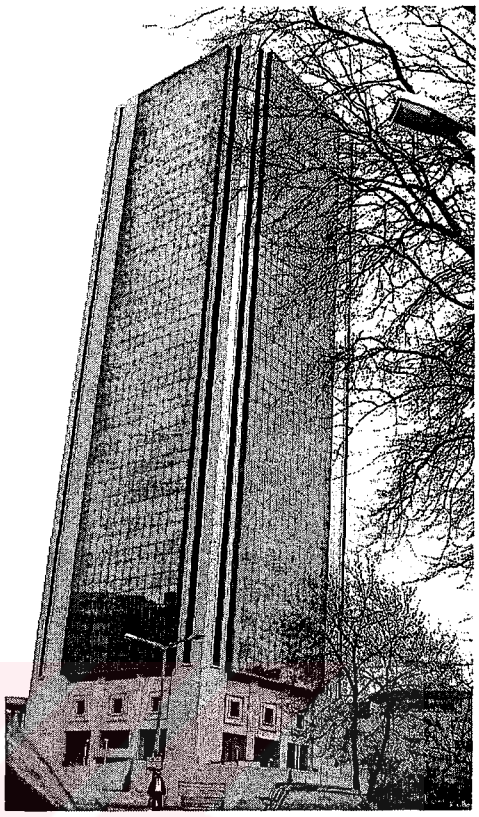
Şekil D.215 Kozyatağı İş Merkezi, ön cephe



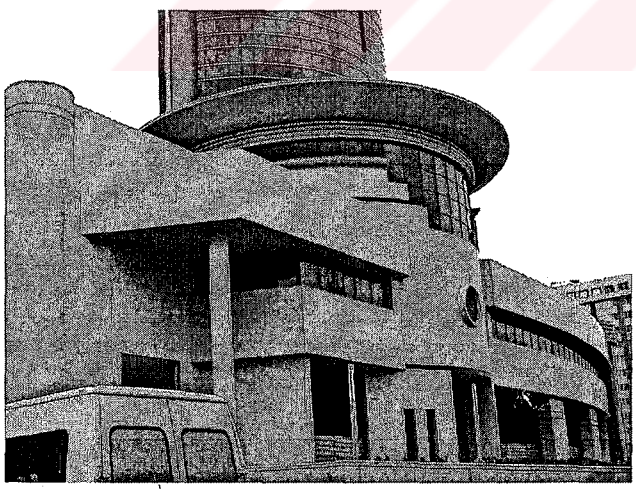
Şekil D.216 Kozyatağı İş Merkezi, girişten görünüş



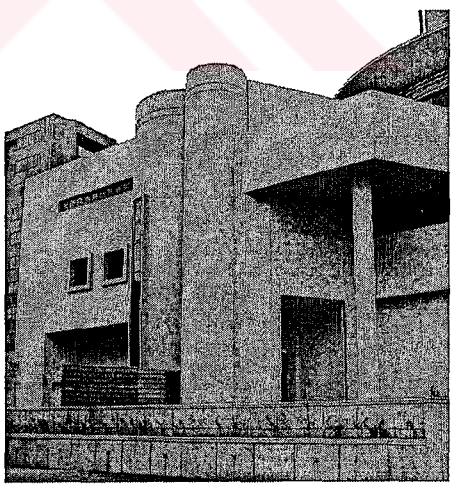
Şekil D.217 Kozyatağı İş Merkezi, giriş saçağı



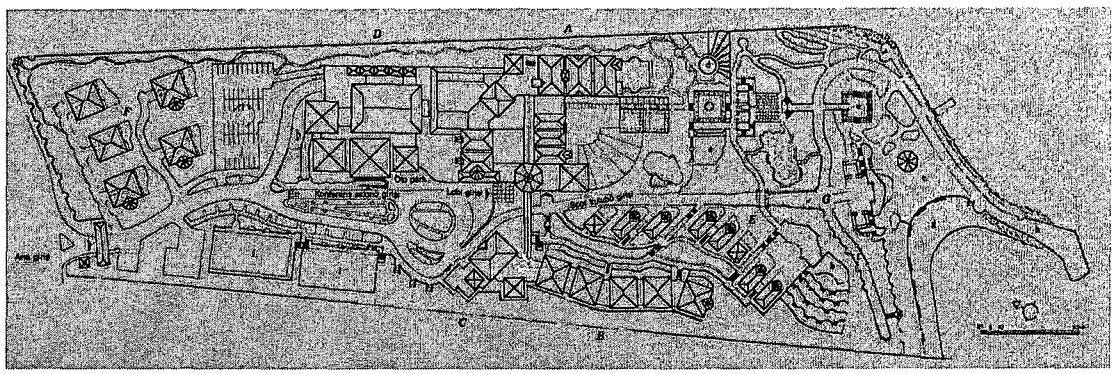
Şekil D.218 Kozyatağı İş Merkezi, arka cephe



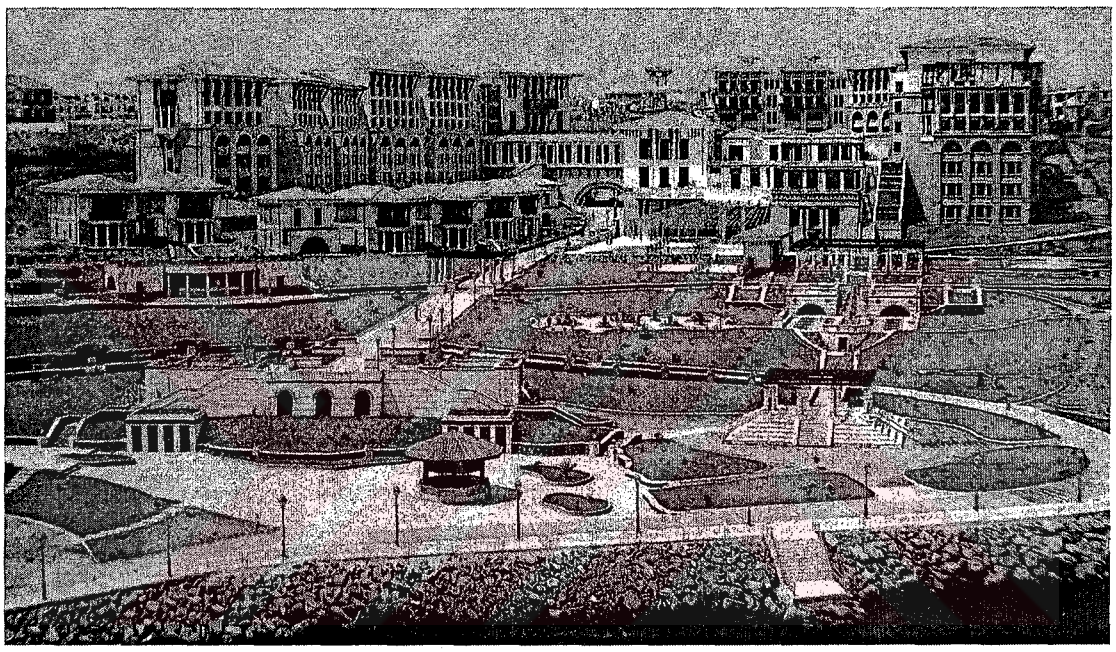
Şekil D.219 Kozyatağı İş Merkezi, alçak blok ön cephesi



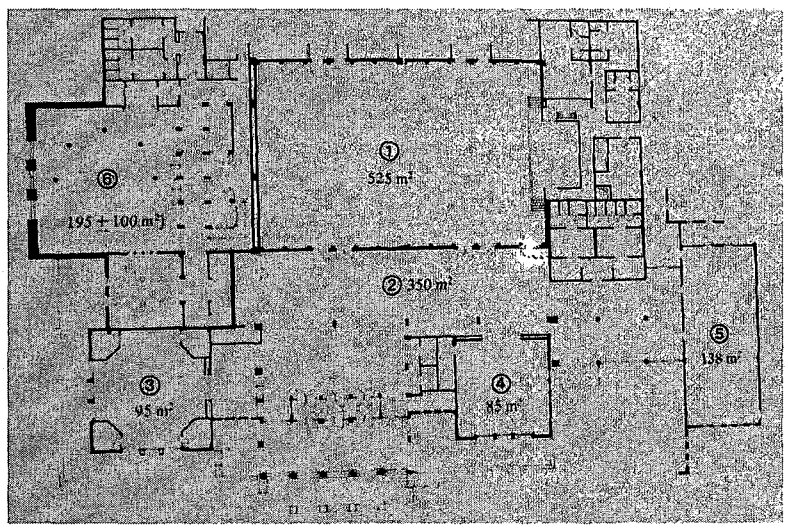
Şekil D.220 Kozyatağı İş Merkezi, alçak blok yan cephesi



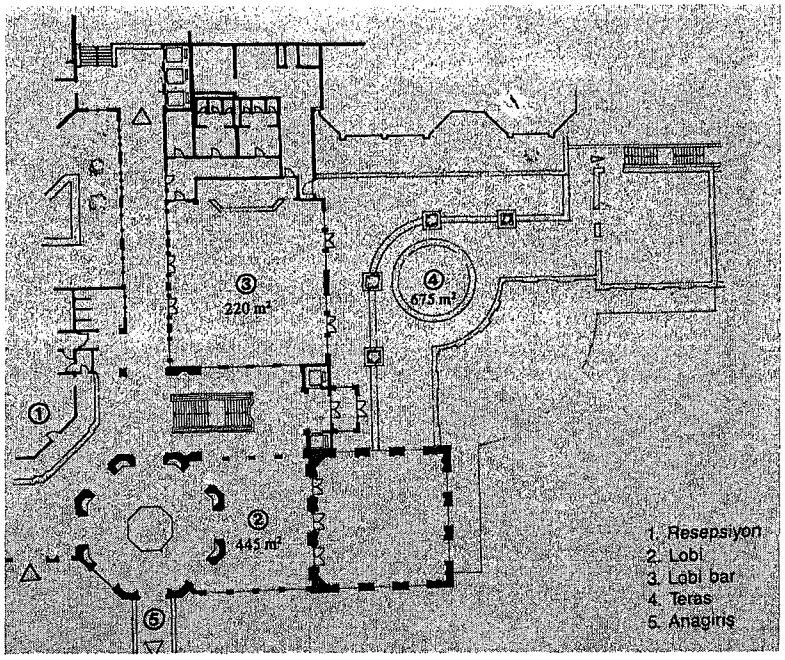
Şekil D.221 Klassis Resort, vaziyet planı



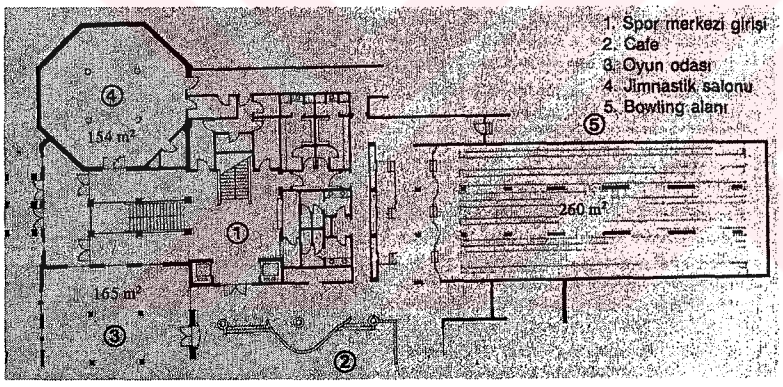
Şekil D.222 Klassis Resort, sahilden genel görünüş



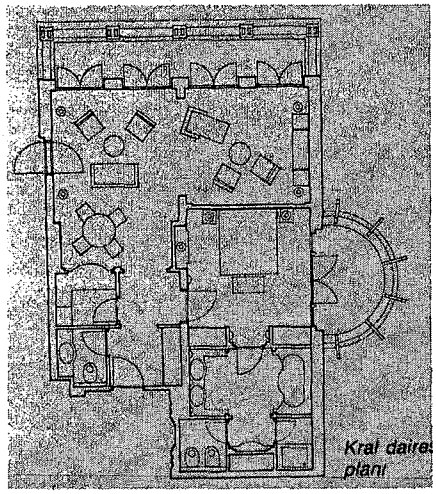
Şekil D.223 Klassis Resort, konferans merkezi planı
1.Balo ve konferans salonu 2.Konferans merkezi lobisi
3.4.5. Toplantı odaları 6. Diskotek



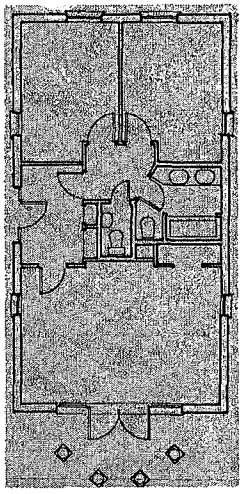
Şekil D.224 Klassis Resort, lobi bölümü planı



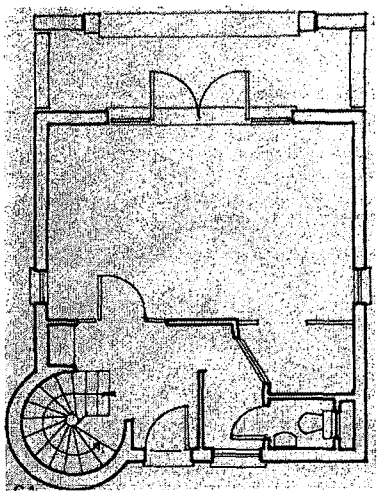
Şekil D.225 Klassis Resort, spor merkezi planı



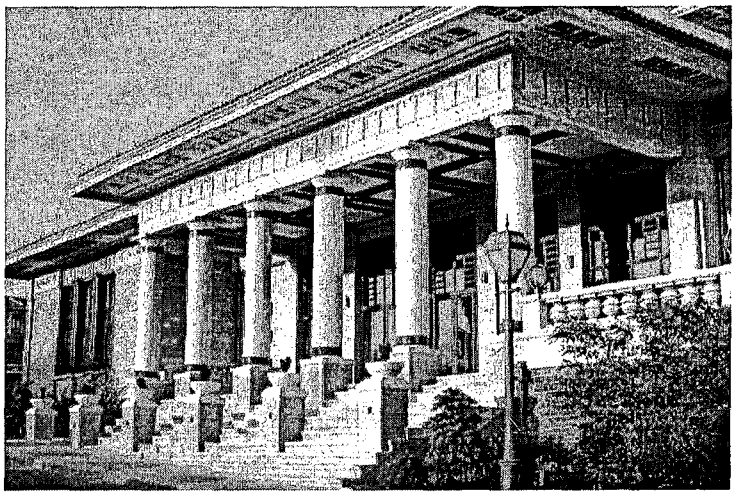
Şekil D.226 Klassis Resort, kral dairesi planı



Şekil D.227 Klassis R., bahçe villası planı

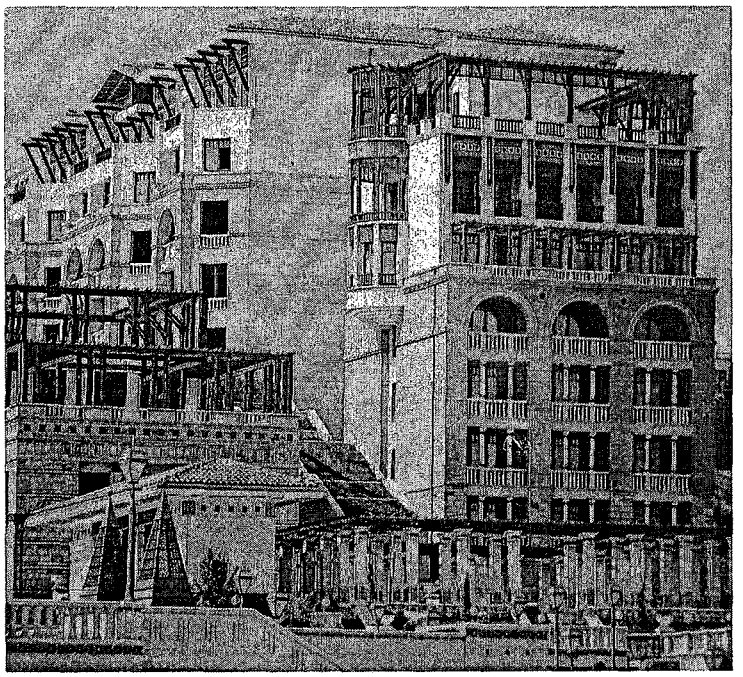


Şekil D.228 Klassis Resort, dubleks havuz villası planı

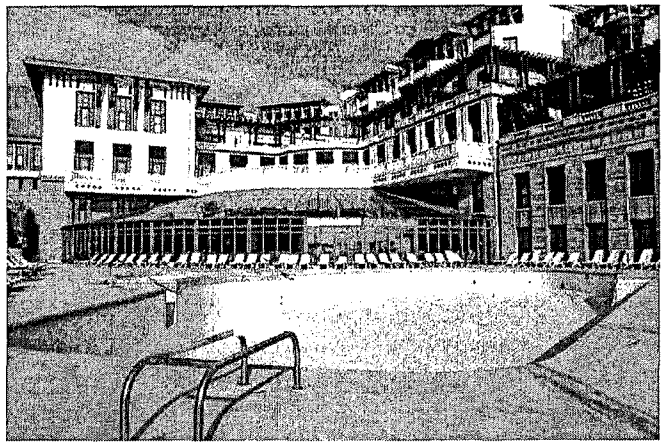


Şekil D.229 Klassis Resort, konferans merkezi cephesi

Şekil D.230 Klassis Resort, gece kulübü cephesi

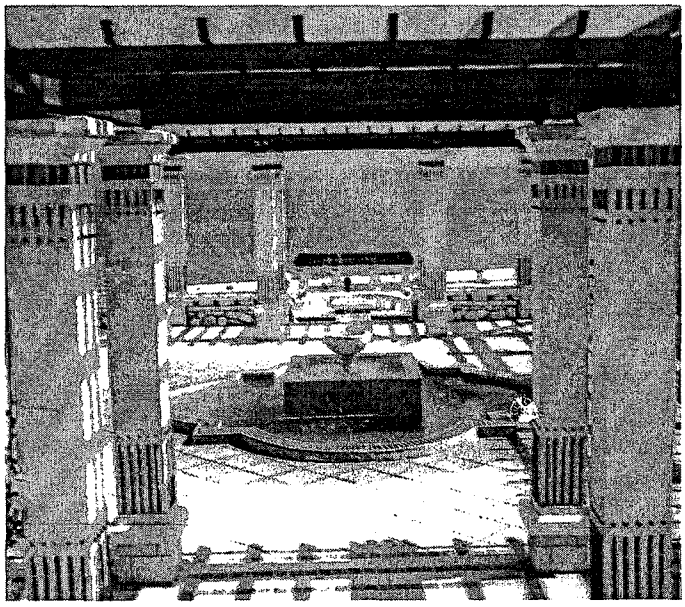


Şekil D.231 Klassis Resort, doğu bölümü otel bloğu cephesi

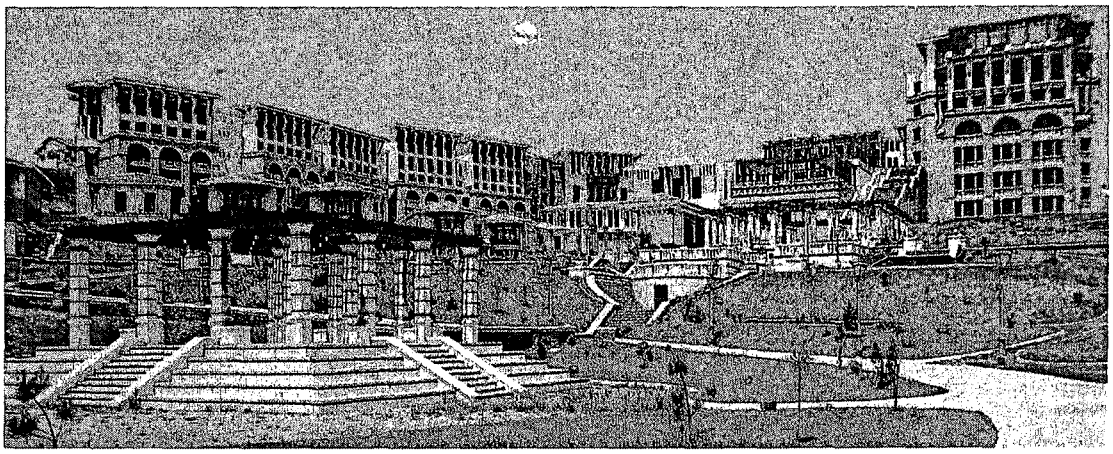


Şekil D.232 Klassis Resort,
doğu bölümü otel bloğunun havuzdan görünüşü

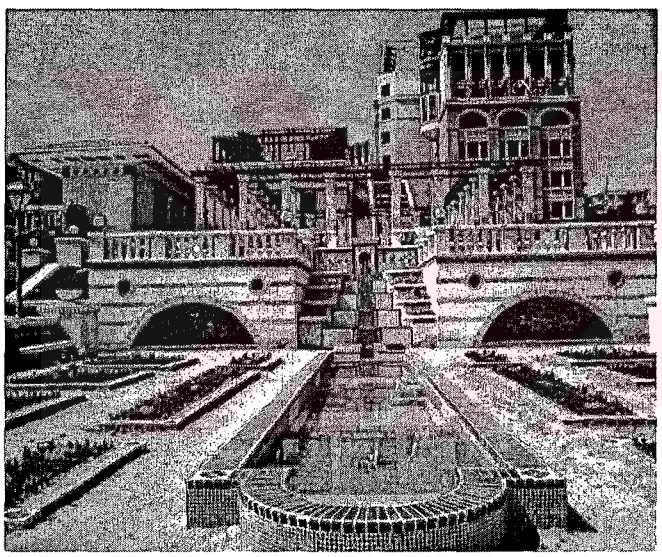
Şekil D.233 Klassis Resort, batı bölümü otel bloğu, bahçe villaları ve köprü yapı



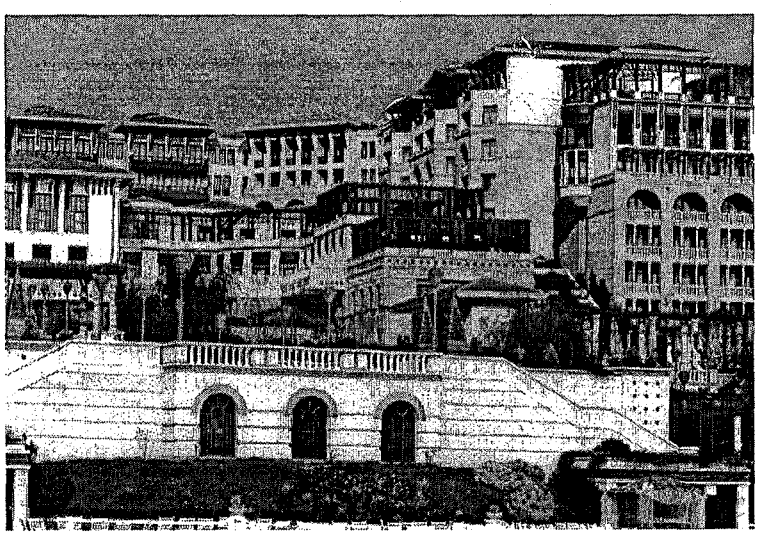
Şekil D.234 Klassis Resort, havuzlu teras



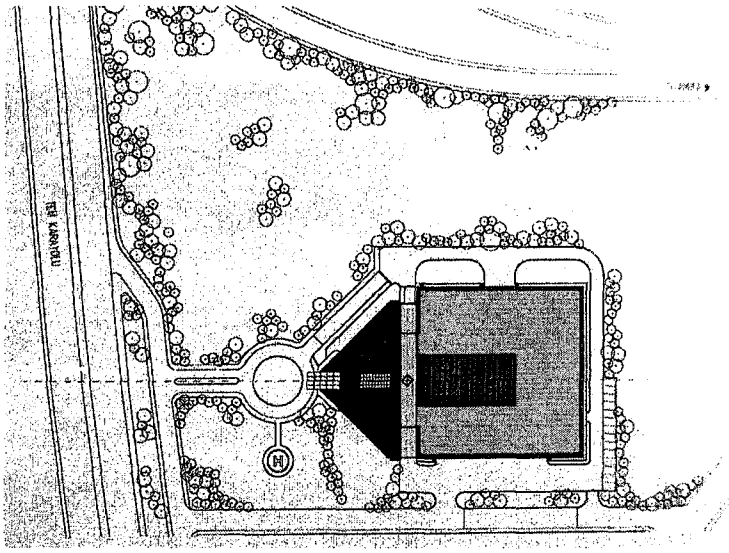
Şekil D.235 Klassis Resort, teraslar ve blokların görünüşü



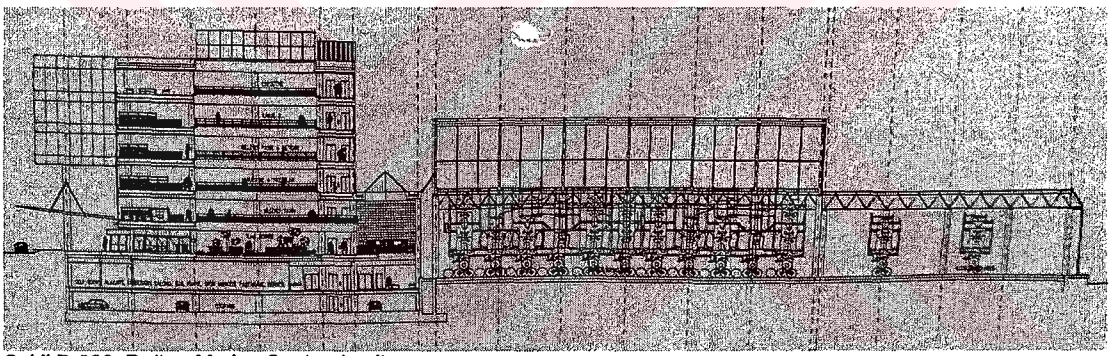
Şekil D.236 Klassis Resort, dairesel merdivenli teras



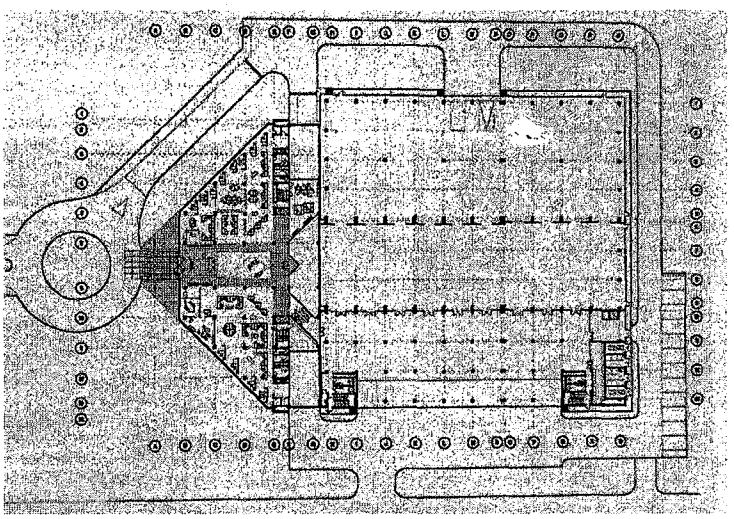
Şekil D.237 Klassis Resort, ana aksın sonundaki yapı



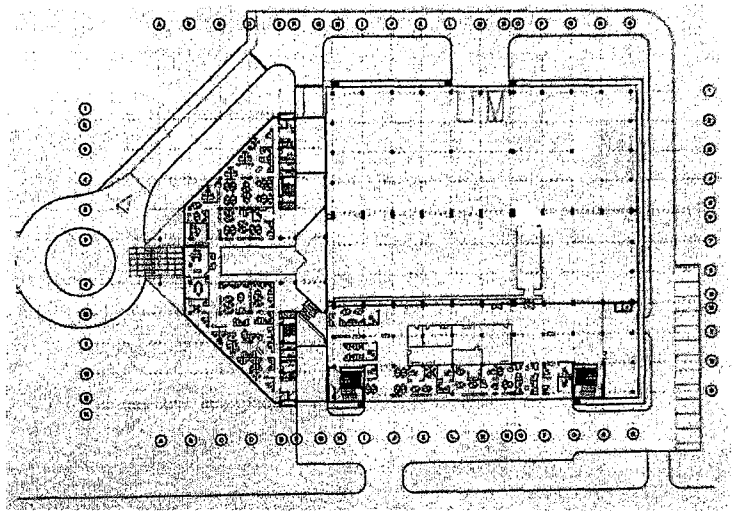
Şekil D.238 Doğan Medya Center, vaziyet planı



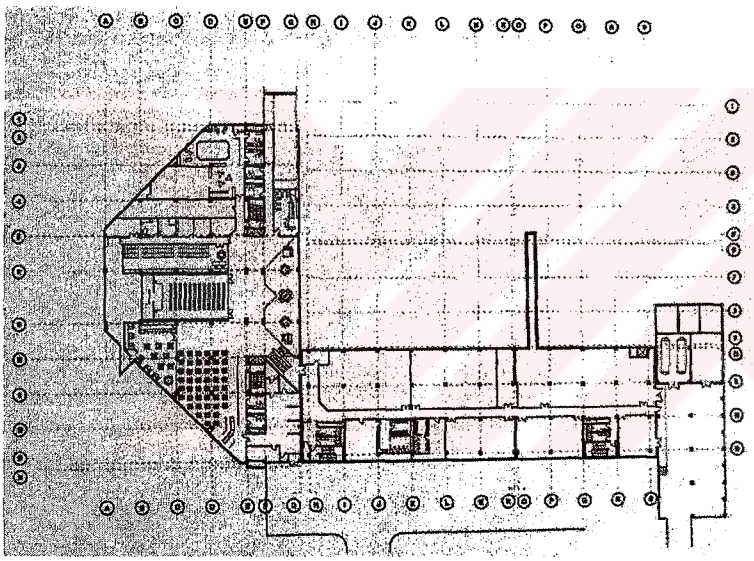
Şekil D.239 Doğan Medya Center, kesit



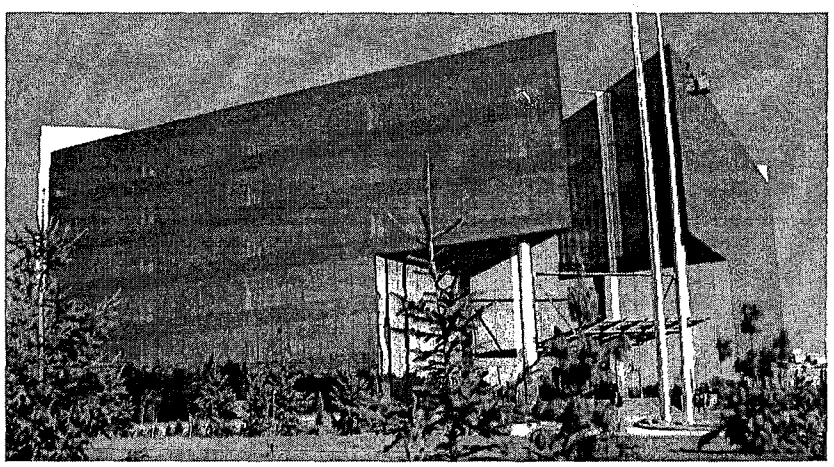
Şekil D.240 Doğan Medya Center, zemin kat planı



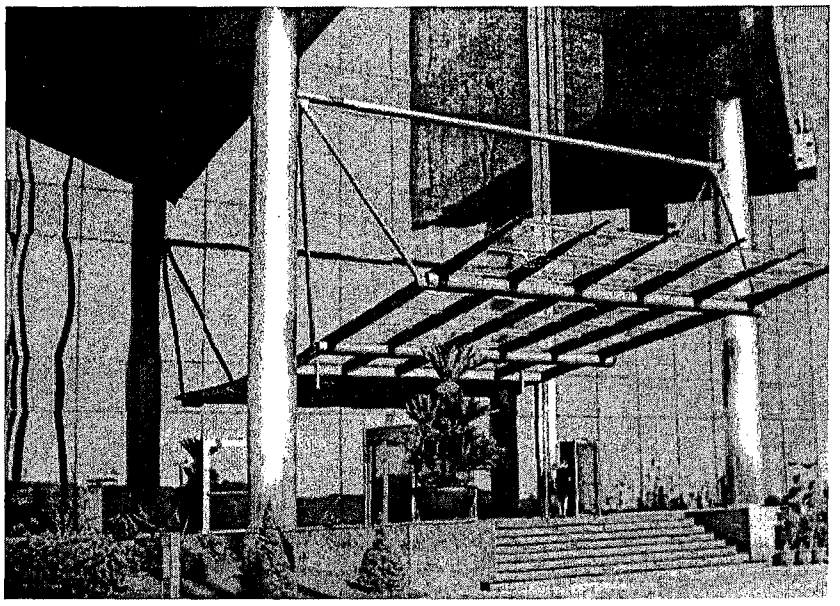
Şekil D.241 Doğan Medya Center, 1. kat planı



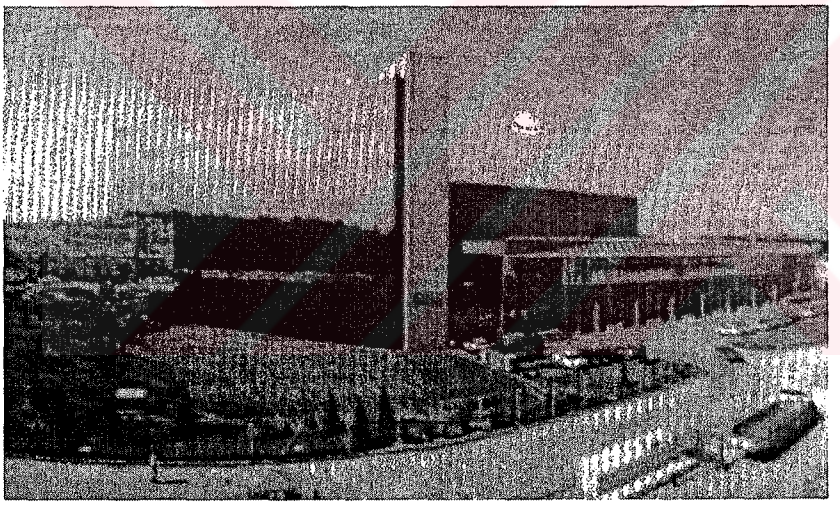
Şekil D.242 Doğan Medya Center, 1. bodrum kat planı



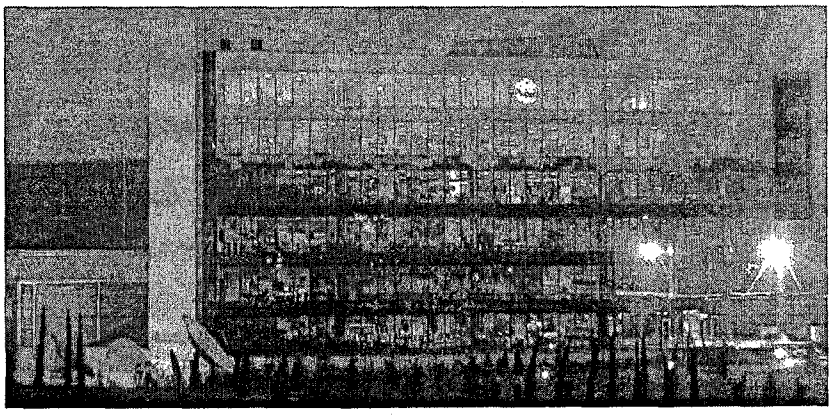
Şekil D.243 Doğan Medya Center, ön cephe



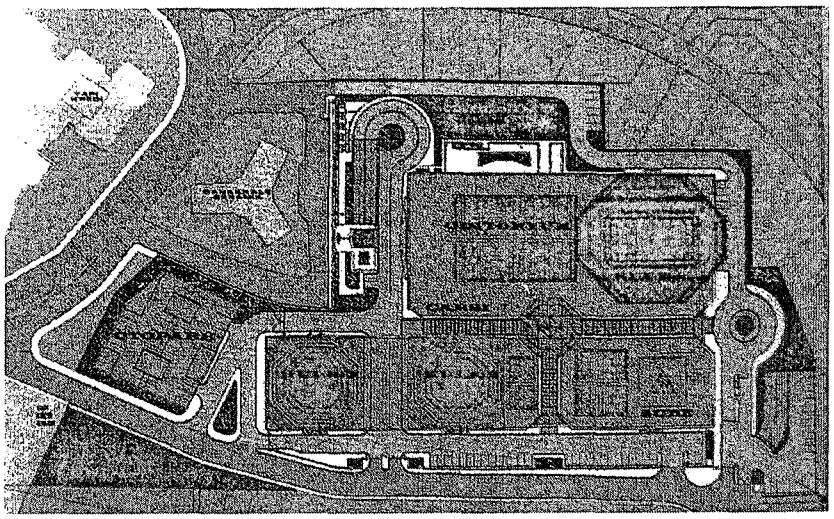
Şekil D.244 Doğan Medya Center, girişten görünüş



Şekil D.245 Doğan Medya Center, yan cephe

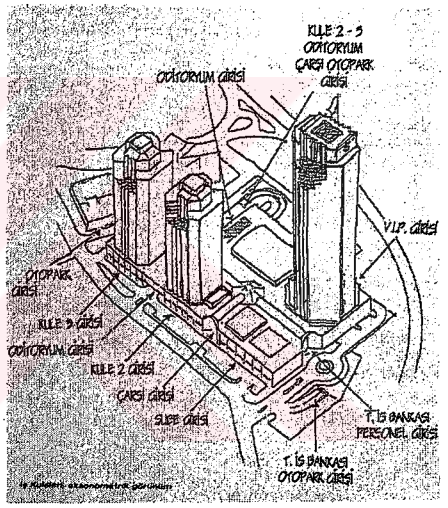


Şekil D.246 Doğan Medya Center, yan cephe

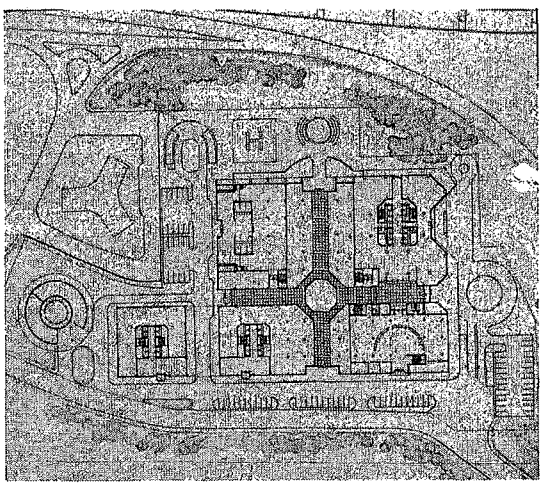


Şekil D.247 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, vaziyet planı

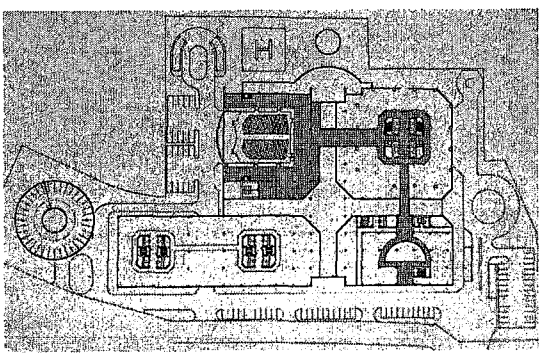
Şekil D.248 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, kesit



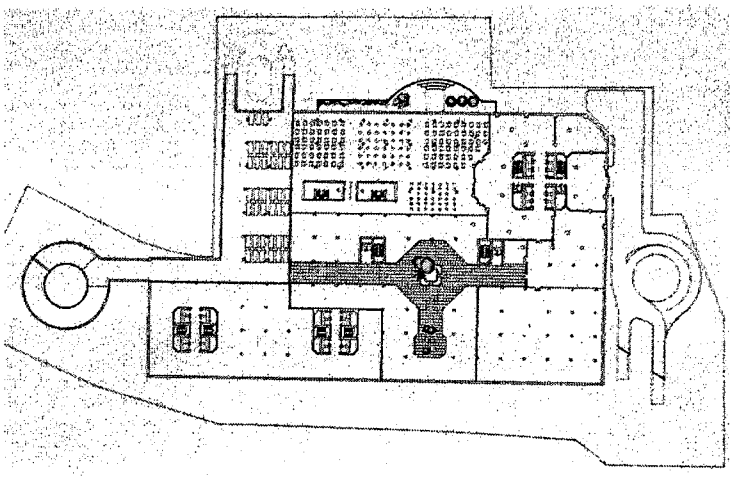
Şekil D.249 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, genel perspektif



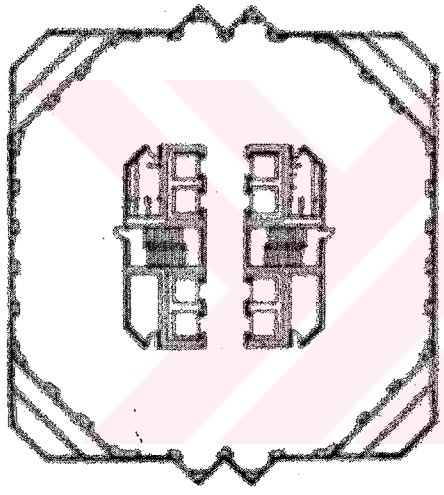
Şekil D.250 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, zemin kat planı



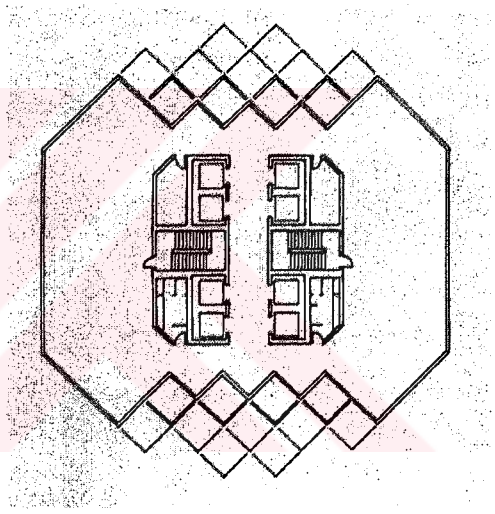
Şekil D.251 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, 1. kat planı



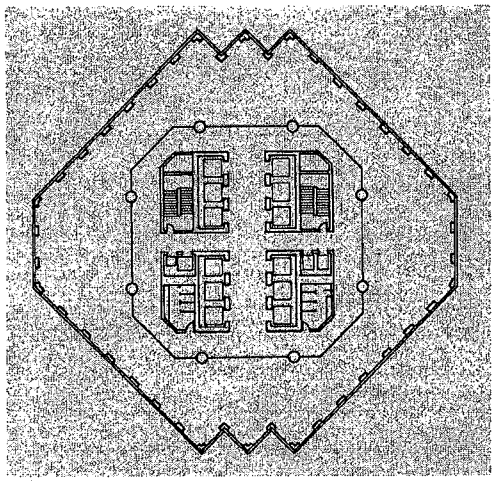
Şekil D.252 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, 1. bodrum kat planı



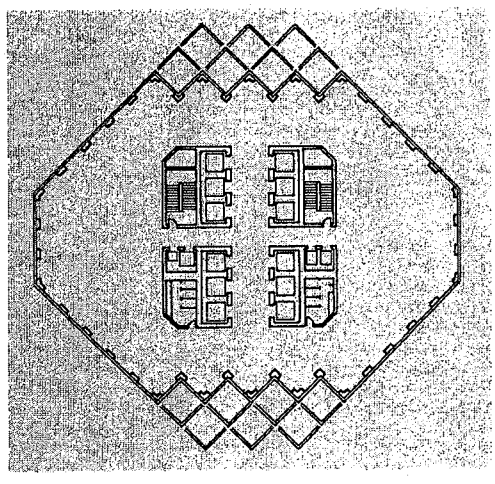
Şekil D.253 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, İkiz blok tip planı



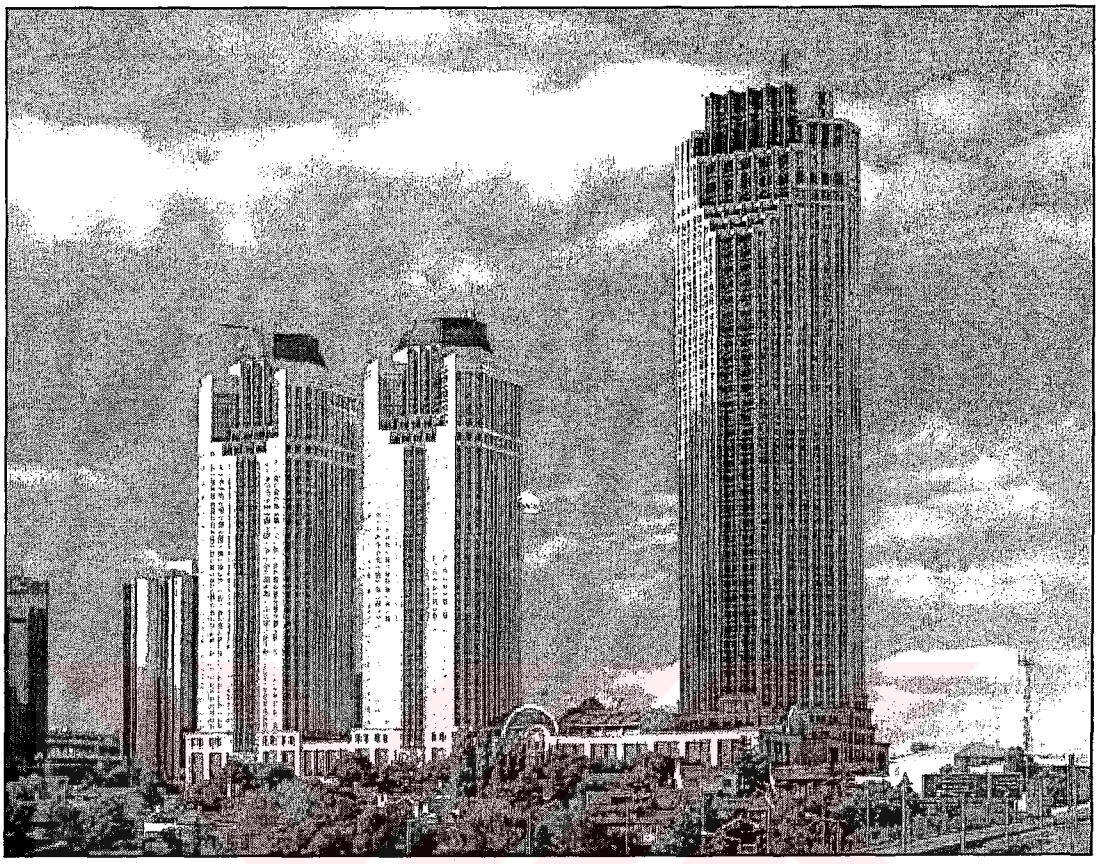
Şekil D.254 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, ikiz blok 25. kat planı



Şekil D.255 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, yüksek blok tip planı

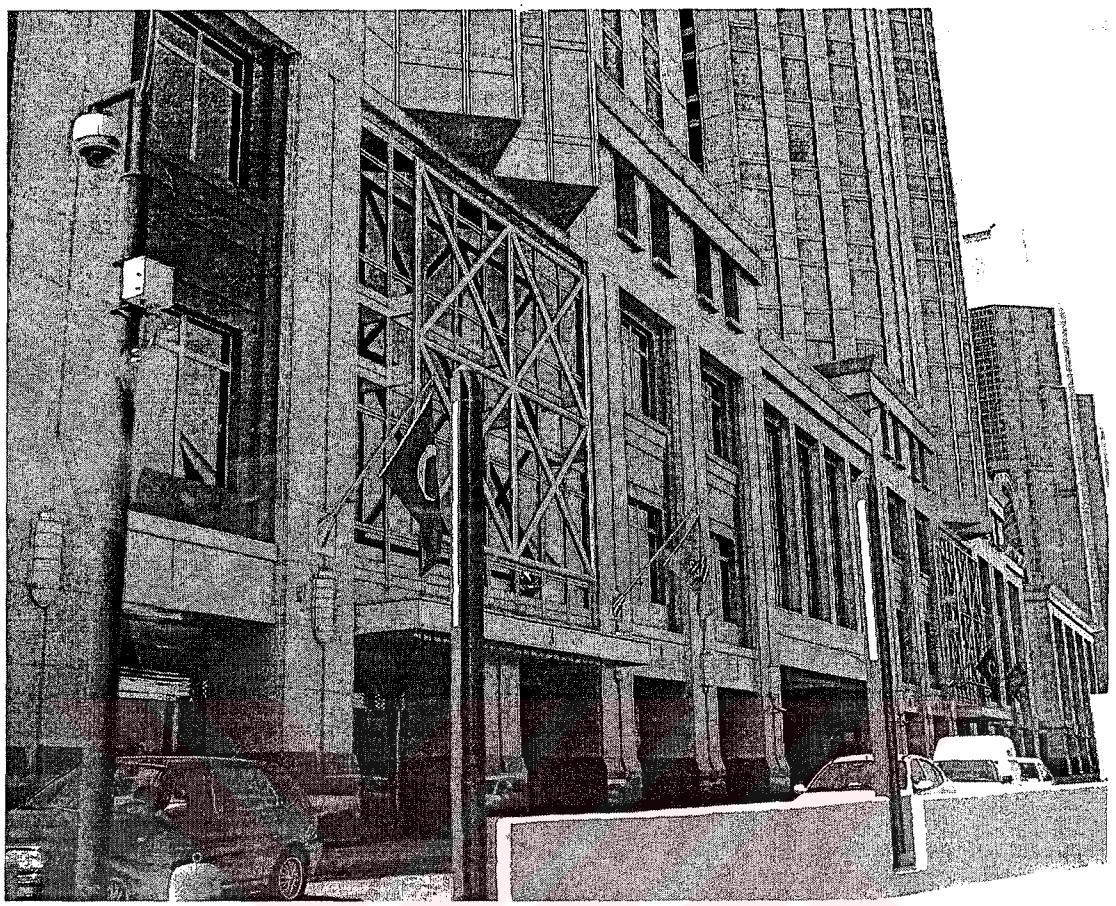


Şekil D.256 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, yüksek blok 36. kat planı

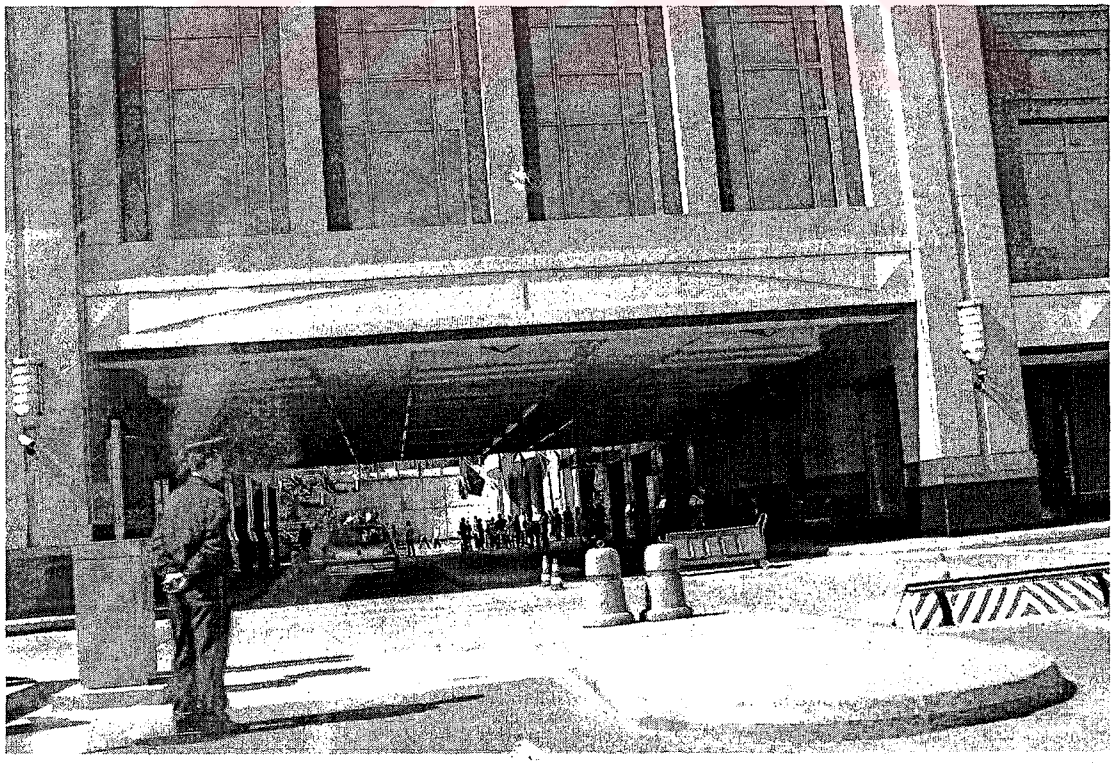


Şekil D.257 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, ön cephe

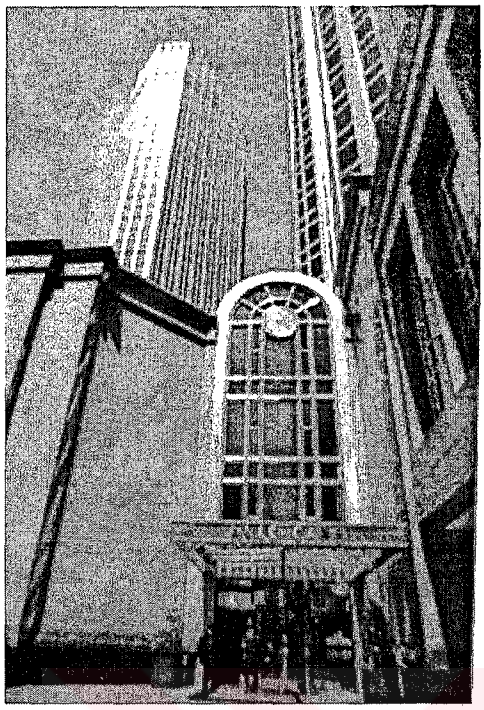
Şekil D.258 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, kaide bloğu ön cephesi



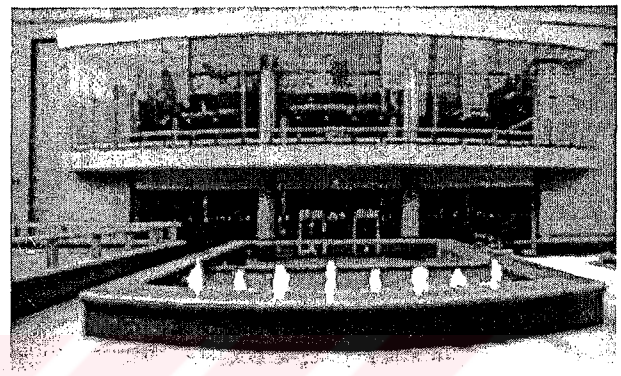
Şekil D.259 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, kaide bloğu ön cephesi



Şekil D.260 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, geçitten görünüş



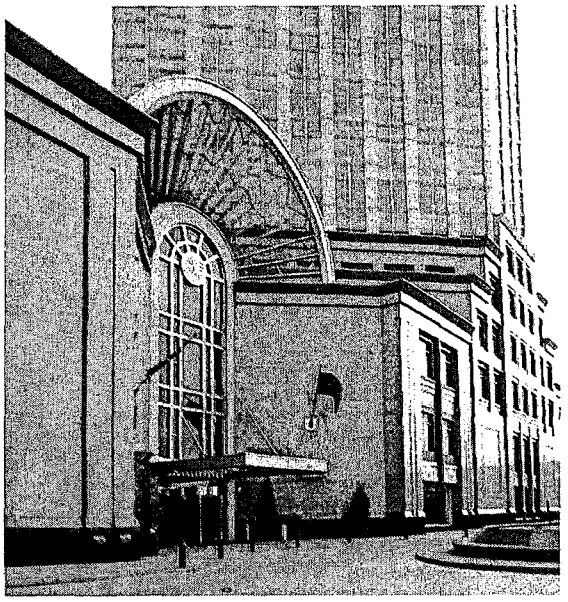
Şekil D.261 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, çarşı yan girişi



Şekil D.262 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, oditoryum gitişi

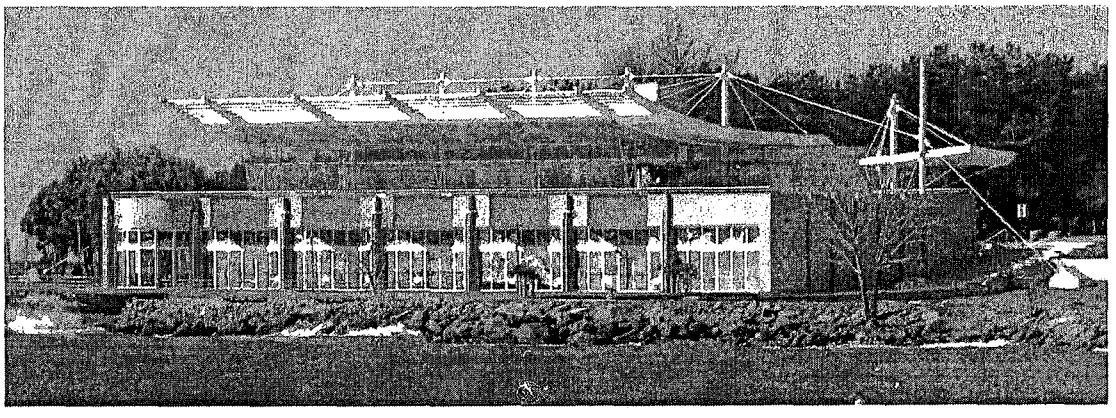
Şekil D.263 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, kaide bloğu otoparka bakan cephesi

Şekil D.264 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, otoyola bakan yan cephe

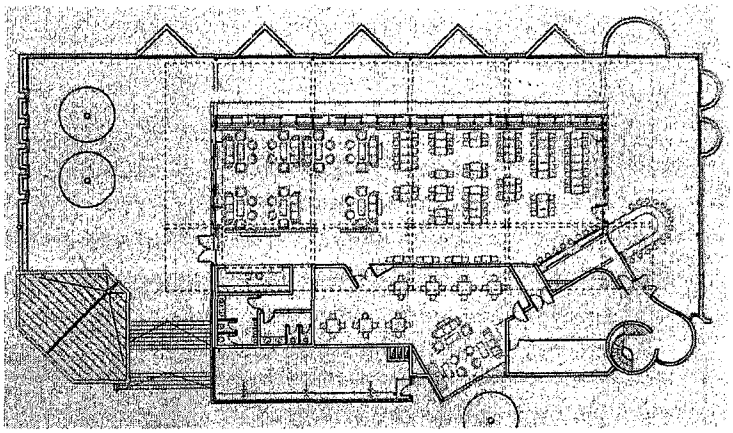


Şekil D.265 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, yan cephe genel müdürlük girişi

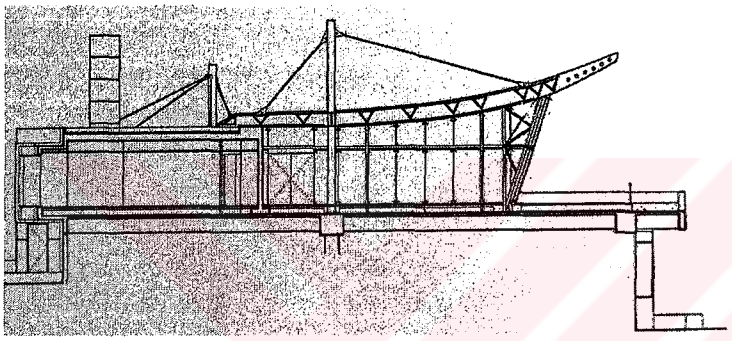
Şekil D.266 İş Bankası A.Ş. Genel Md. Binası, arka cephe



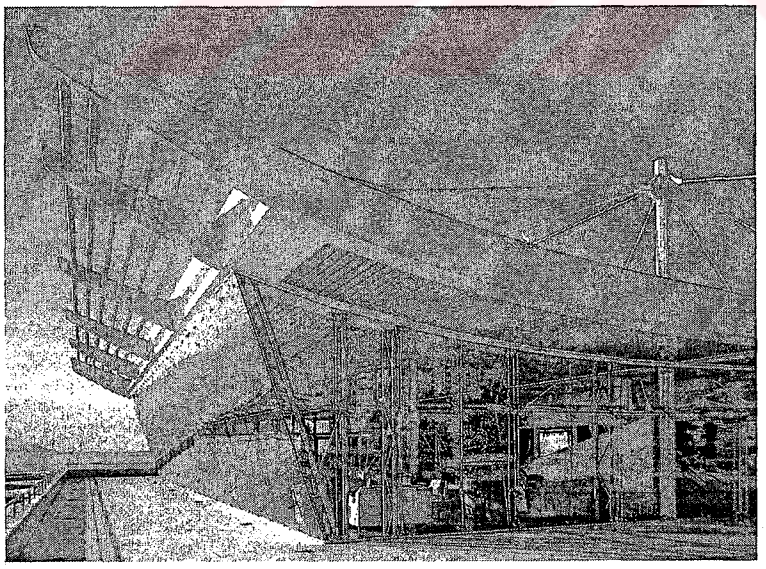
Şekil D.267 Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, genel görünüş



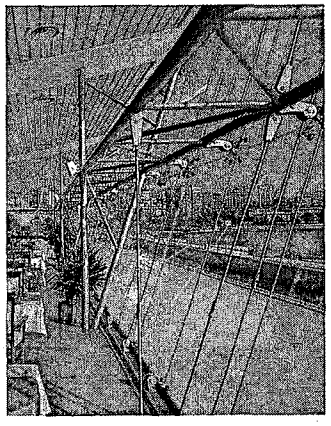
Şekil D.268 Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, plan



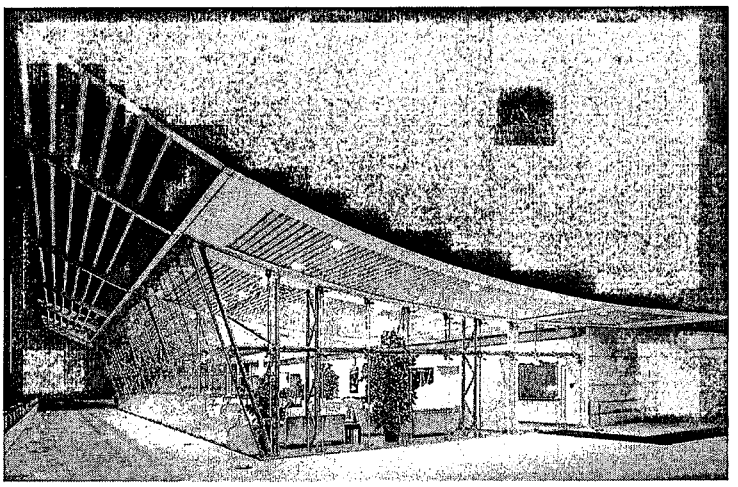
Şekil D.269 Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, kesit



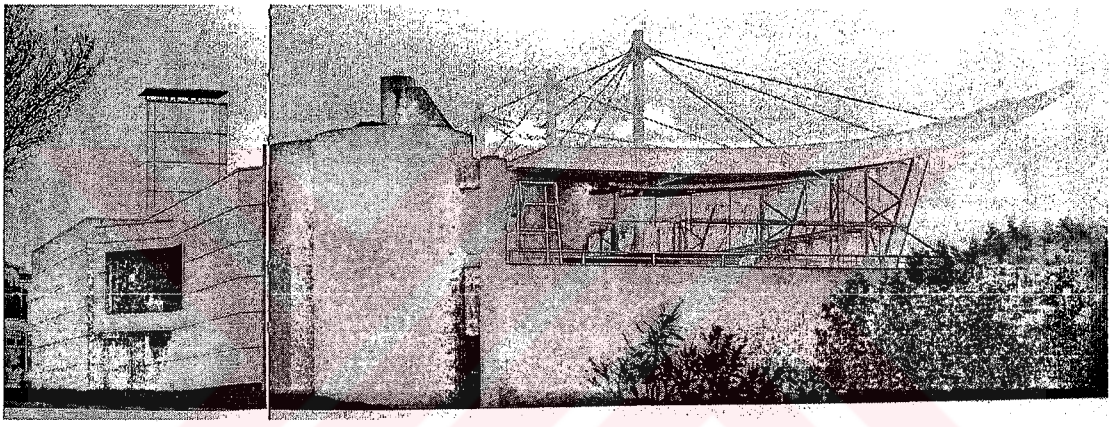
Şekil D.270 Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, ön cephe



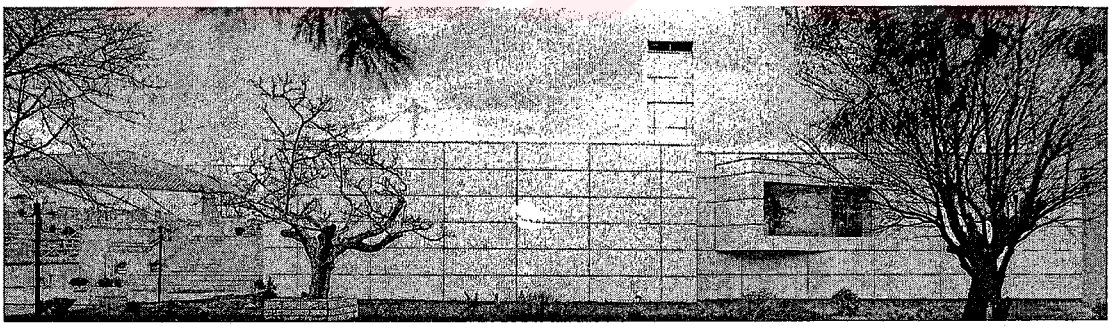
Şekil D.271 Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, iç strüktür



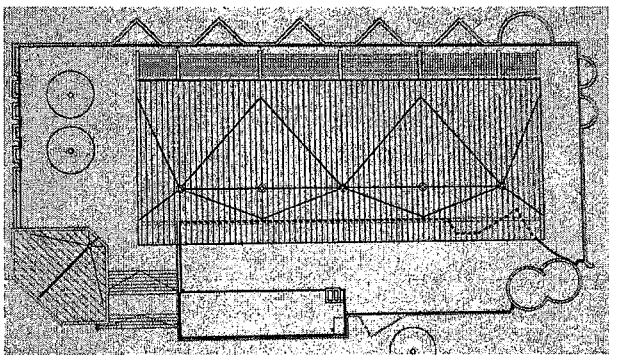
Şekil D.272 Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, yan giriş cephesi



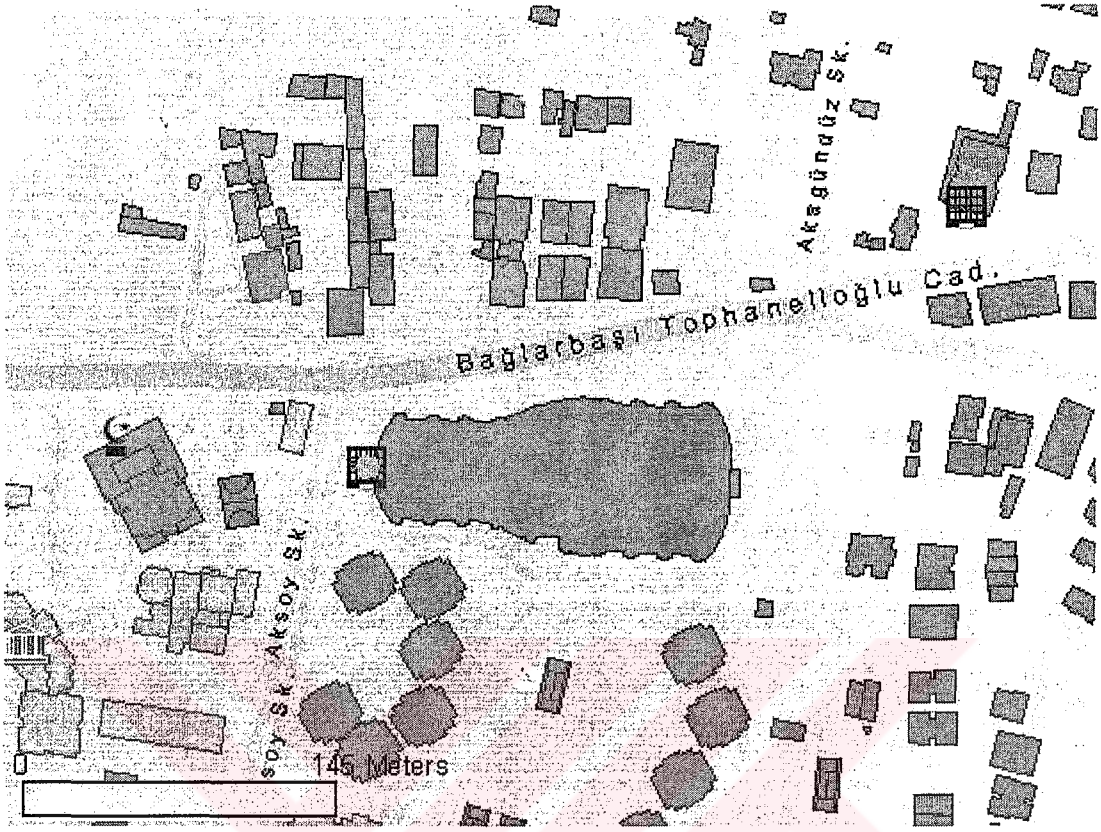
Şekil D.273 Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, yan cephe



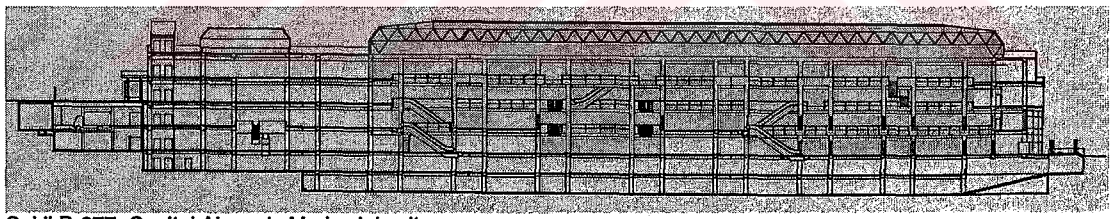
Şekil D.274 Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, arka cephe



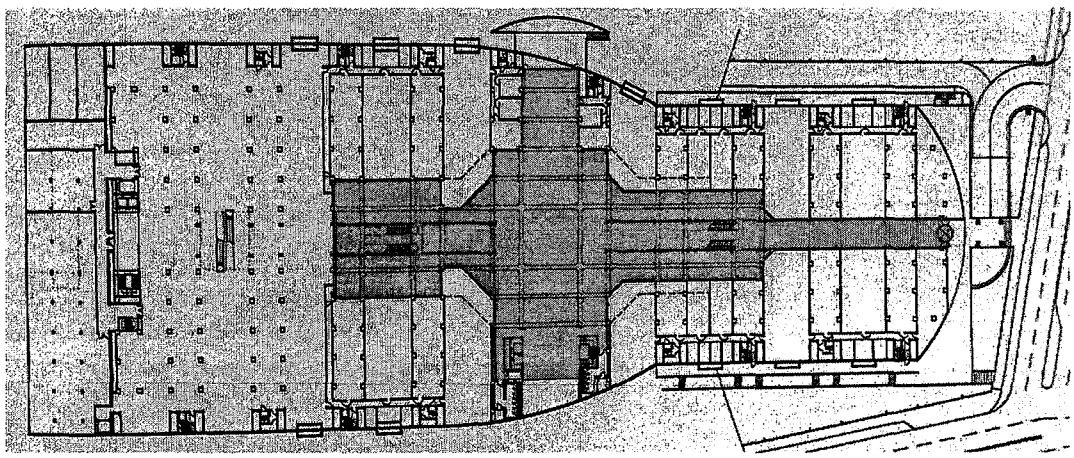
Şekil D.275 Fenerbahçe Orduevi Dinlenme Tesisleri, çatı planı



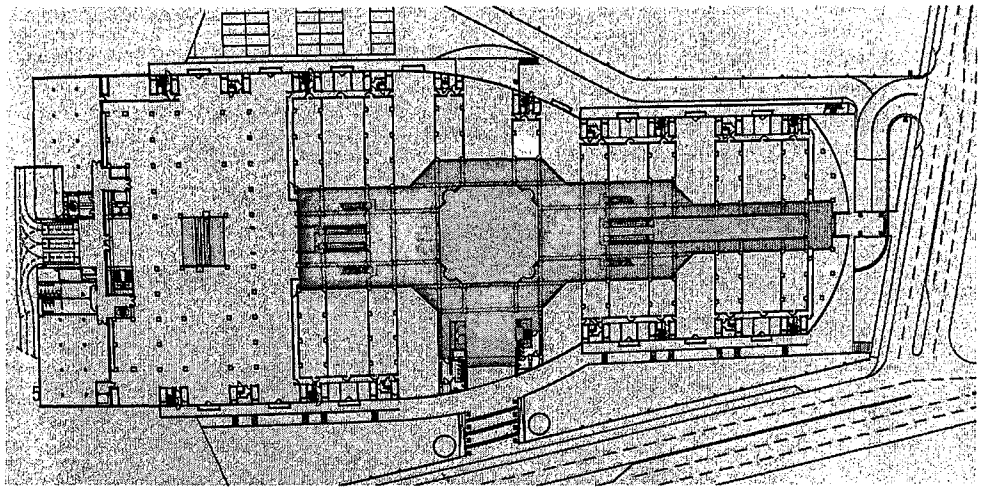
Şekil D.276 Capitol Alışveriş Merkezi, vaziyet planı



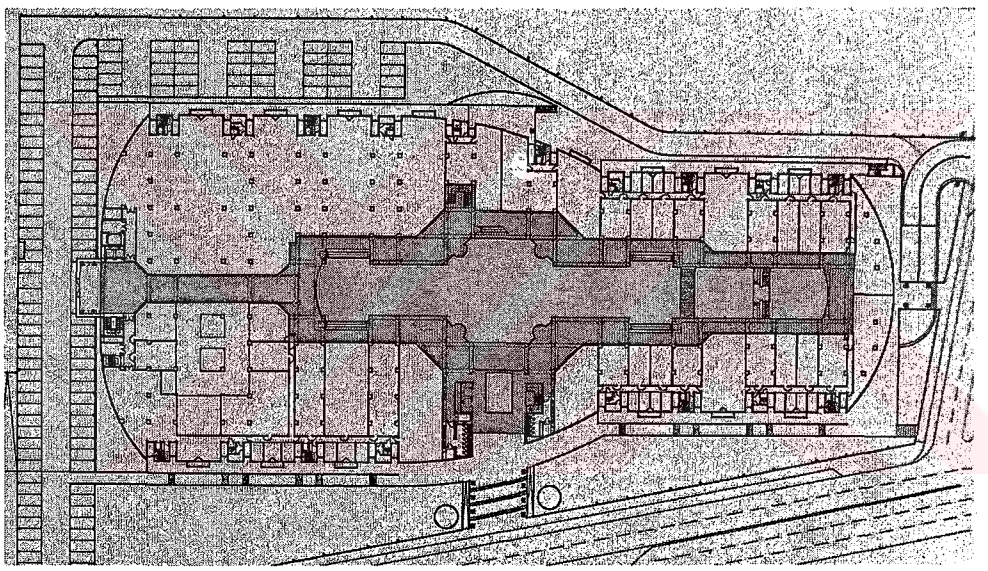
Şekil D.277 Capitol Alışveriş Merkezi, kesit



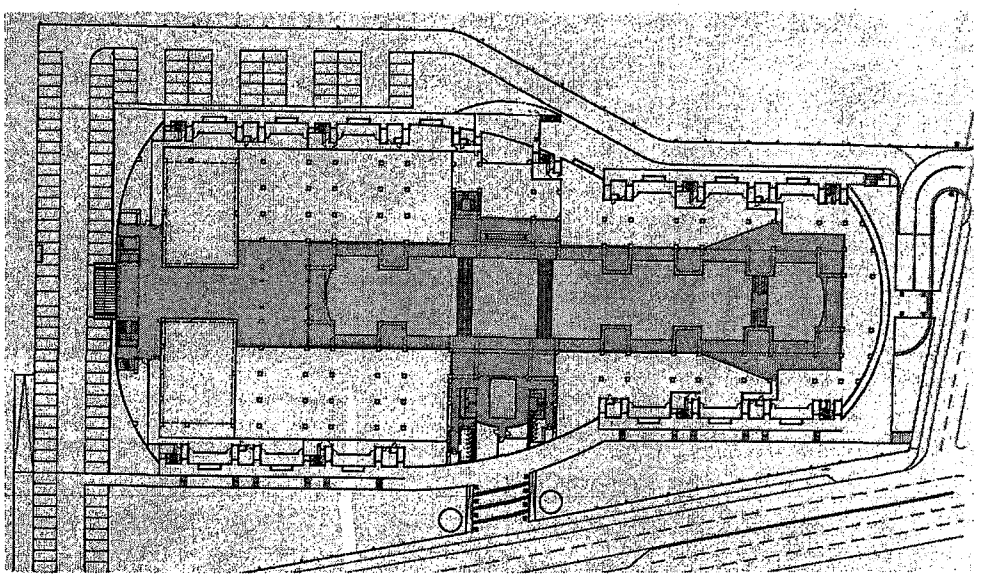
Şekil D.278 Capitol Alışveriş Merkezi, zemin kat planı



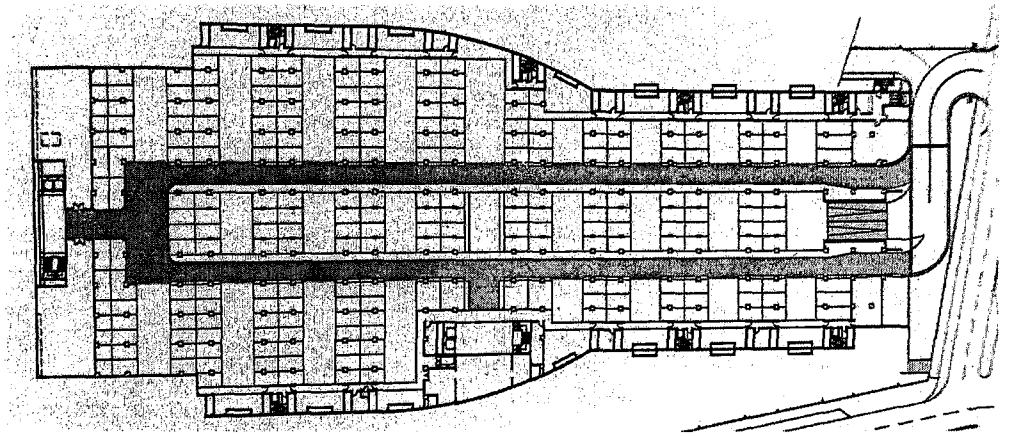
Şekil D.279 Capitol Alışveriş Merkezi, 1. kat planı



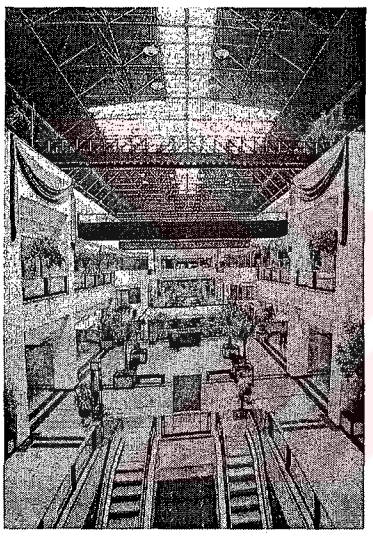
Şekil D.280 Capitol Alışveriş Merkezi, 2. kat planı



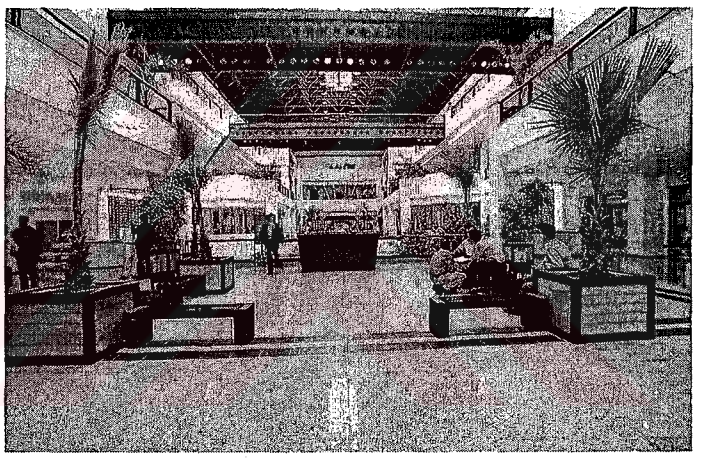
Şekil D.281 Capitol Alışveriş Merkezi, 3. kat planı



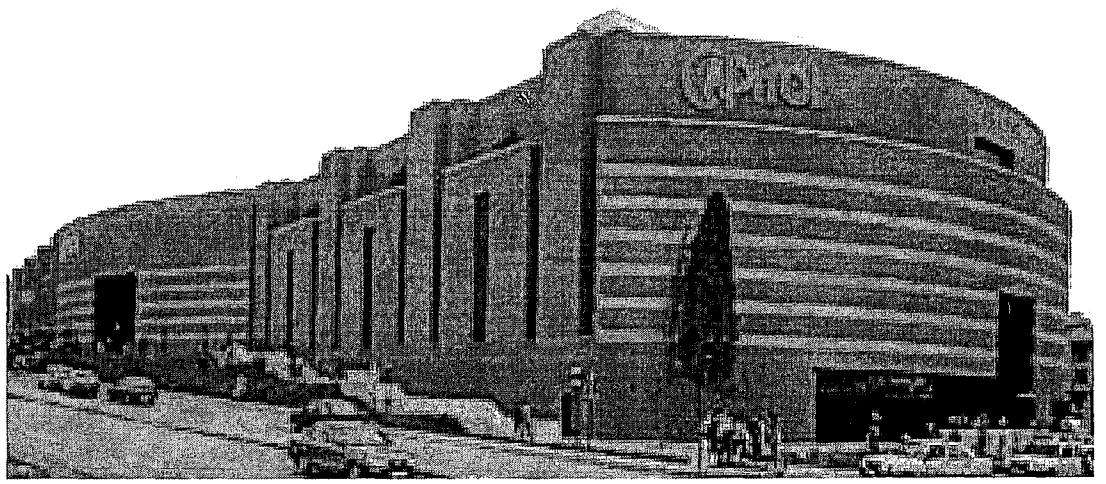
Şekil D.282 Capitol Alışveriş Merkezi, 1. bodrum kat planı



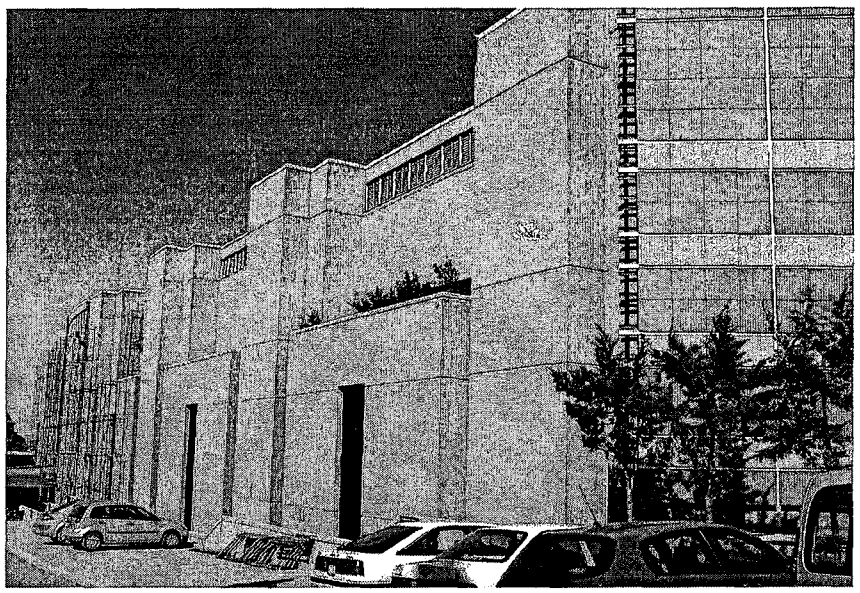
Şekil D.283 Capitol Alışveriş Merkezi, iç mekan ve tonoz



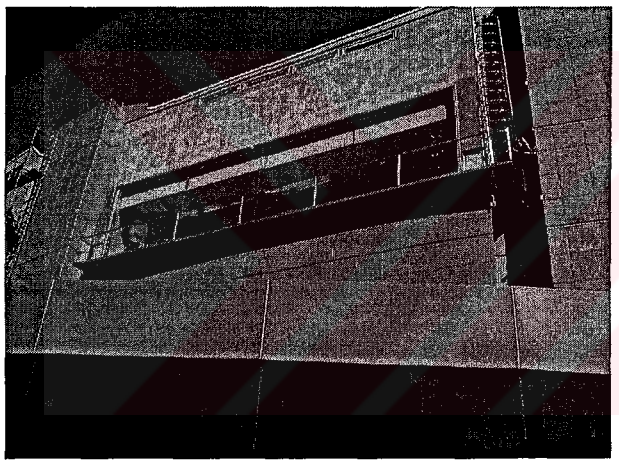
Şekil D.284 Capitol Alışveriş Merkezi, iç mekandan görünüş



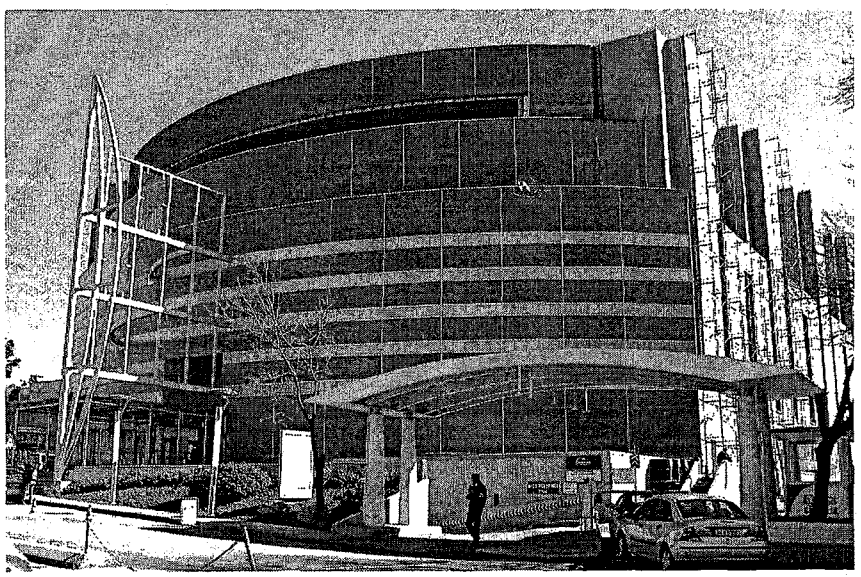
Şekil D.285 Capitol Alışveriş Merkezi, yan ana giriş ve ön cepheler



Şekil D.286 Capitol Alışveriş Merkezi, arka cephe



Şekil D.287 Capitol Alışveriş Merkezi, arka cepheden detay



Şekil D.288 Capitol Alışveriş Merkezi, yan cephe

ÖZGEÇMİŞ

1966 yılında Eskişehir'de doğdu. İlköğrenimini Eskişehir Murat Atılgan İlkokulu, orta öğrenimini Eskişehir Anadolu Lisesi'nde tamamladı. 1988 yılında, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. 1993 yılında Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı Bina Bilgisi Bilim Dalı'ndan Yüksek Lisans derecesi aldı. Anadolu Üniversitesi M.M.F. Mimarlık Bölümü ve Osmangazi Üniversitesi M.M.F. Mimarlık Bölümü'nde Okutman ve Öğretim Görevlisi kadrolarında görev yaptı. Şubat 1994 - Kasım 1995 tarihleri arasında bulunduğu A.B.D.'de, University of Cincinnati, College of Design, Art, Architecture and Planning'de konuk öğrenci olarak derslere katıldı.