

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI

MİMARLIKTA SINIFLAMA VE GRUPLAMA SORUNU: İSTANBUL BEŞLİSİ

DOKTORA TEZİ

Yüksek Mimar Derviş DEMİRKAYA

TEMMUZ 2009

TRABZON

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARLIK ANABİLİM DALI

MİMARLIKTA SINIFLAMA VE GRUPLAMA SORUNU: İSTANBUL BEŞLİSİ

Yüksek Mimar Derviş DEMİRKAYA

**Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
“Doktor (Mimar)”
Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 24.06.2009
Tezin Savunma Tarihi : 14.07.2009**

**Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Nilgün KULOĞLU
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Şengül ÖYMEN GÜR
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. A. Melih ÖKSÜZ
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ayhan USTA
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Deniz İNCEDAYI**

Enstitü Müdürü: Prof. Dr. Salih TERZİOĞLU

Trabzon 2009

ÖNSÖZ

Mimarlıkta Sınıflama ve Gruplama Sorunları: İstanbul Beşlisi adlı bu çalışma, KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak hazırlanmıştır.

Çalışmada başta tez danışmanlığımı üstlenen ve desteğini benden esirgemeyen sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Nilgün KULOĞLU olmak üzere, tez izleme jürimde yer alan ve yoğun çalışmalarını sırasında bana vakit ayıran Prof. Dr. Şengül Öymen GÜR'e, yine tez izlem jürimde yer alan ve çalışmalarımnda yardımlarıyla Yrd. Doç. Dr. Ahmet Melih ÖKSÜZ'e, teze katkılarından dolayı Arş.Gör. Fulya ÜSTÜN'e, İstanbul Beşlisini oluşturma kriterleri ile ilgili beni aydınlatan Uğur TANYELİ'ye, yoğun iş temposunda görüşme taleplerimi geri çevirmeyen İstanbul Beşlisi mimarları Emre AROLAT, Gökhan AVCIOĞLU, Nevzat SAYIN, Murat TABANLIOĞLU ve Han TÜMERTEKİN'e, tez çalışmamda gerekli zamanı veren ve desteği gösteren İstanbul Bayrampaşa Belediyesi Başkan Yardımcısı Mustafa DEMİRKAN'a teşekkür ederim.

Son olarak tez çalışması boyunca manevi destek veren eşime, kızıma, anneme, babama, kardeşlerime teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Tez çalışmasının bundan sonra gelecek çalışmalara faydalı olması ümidiyle...

Derviş DEMİRKAYA
Trabzon 2009

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	II
İÇİNDEKİLER	III
ÖZET	IX
SUMMARY	X
ŞEKİLLER DİZİNİ	XI
TABLolar DİZİNİ	XII
1. GENEL BİLGİLER	1
1.1. Giriş	1
1.2. Literatür Araştırma	2
1.2.1. Mimari Olguları Sınıflama Çeşitleri	3
1.2.1.1. Maddenin Özü	3
1.2.1.2. Mimarinin Oluşumu	5
1.2.1.3. Mimarlık Tarihindeki Büyük Dönüşümlerin Nedenleri	6
1.2.1.4. Tarzları Birbirinden Ayıran Sınıflamalar	7
1.2.1.4.1. H.Wölfflin'in Rönesans ve Barok Sınıflaması	7
1.2.1.4.2. C.Jencks'in Sınıflandırmaları	8
1.2.1.4.3. F.Hassan ve D.Harvey'in Sınıflaması	12
1.2.1.4.4. Ş.Öymen Gür'ün Sınıflaması	13
1.2.1.4.5. K. Frampton'un Sınıflaması	13
1.2.1.4.6. Dekonstrüktivizmin Kavramları ile İlgili Sınıflamalar	14
1.2.1.4.7. Dönemsel Sınıflamalar	15
1.2.1.5. Tarihçiler ve Kuramcıların Yaptıkları Sınıflamalar	20
1.2.1.6. Mimarların Sınıflandığı Çalışmalar	23
1.2.1.6.1. P.Johnson'ın Sınıflaması	23
1.2.1.6.2. H.R.Hitchcock'un Öncü Mimarlar Sınıflaması	24
1.2.1.6.3. Torino Yedi Tepe Yedi Mimar Sergisi	25
1.2.1.6.4. New York Beşlisi	27
1.3. Türkiye Mimarlık Ortamı	29

1.3.1.	1980 Öncesi Türkiye Mimarlık Ortamı	30
1.3.2.	1980 Sonrası Türkiye Mimarlık Ortamı	31
1.4.	İstanbul Beşlisi	36
1.4.1.	Emre Arolat	40
1.4.1.1.	Özgeçmiş	40
1.4.1.2.	Tasarım Felsefesi, Yorumlar	40
1.4.2.	Gökhan Avcıoğlu.....	44
1.4.2.1.	Özgeçmiş	44
1.4.2.2.	Tasarım Felsefesi, Yorumlar	44
1.4.3.	Nevzat Sayın.....	48
1.4.3.1.	Özgeçmiş	48
1.4.3.2.	Tasarım Felsefesi, Yorumlar	48
1.4.4.	Murat Tabanlıoğlu	52
1.4.4.1.	Özgeçmiş	52
1.4.4.2.	Tasarım Felsefesi, Yorumlar	52
1.4.5.	Han Tümertekin.....	55
1.4.5.1.	Özgeçmiş	55
1.4.5.2.	Tasarım Felsefesi, Yorumlar	56
2.	YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	61
2.1.	Çalışmanın Yöntemi: Mekansal Analiz.....	61
2.1.1.	Form	62
2.1.1.1.	Form	63
2.1.1.2.	Format (Kalıp)	63
2.1.1.3.	Tektonik Ayrıntı	63
2.1.2.	Geometri	65
2.1.2.1.	Düzenli Formlar.....	65
2.1.2.2.	Düzensiz Formlar	66
2.1.3.	Topoğrafya	67
2.1.3.1.	Yayılma/Dokunma	68
2.1.3.2.	Oyma/Düzelme.....	69
2.1.4.	Malzeme	70
2.1.4.1.	Geleneksel Malzeme	70
2.1.4.2.	Karma Malzeme	71

2.1.4.3.	İleri Malzeme.....	71
2.1.5.	Tasarım Stratejisi.....	72
2.1.5.1.	Kabuk	72
2.1.5.2.	Strüktürel Doku	74
2.1.5.3.	Kutulama	76
2.1.5.4.	Katlama/Bükme	77
2.1.5.5.	Şeffaflık	77
2.1.5.6.	Farklılık	78
2.1.5.7.	Yalınlık	79
2.1.6.	Dikey/Yatay Biçimlenmeler	80
2.1.6.1.	Dikey Biçimlenme	81
2.1.6.2.	Yatay Biçimlenme	81
2.1.7.	İşlev Türü.....	82
2.1.8.	Yer	82
2.2.	Mekansal Analiz Tabloları	83
3.	BULGULAR İRDELEME	124
3.1.	Görüşme Bulguları	124
3.2.	Mekansal Analiz Bulguları	127
3.2.1.	Emre Arolat ile İlgili Veriler	128
3.2.1.1.	Form Verileri	128
3.2.1.2.	Geometri Verileri.....	129
3.2.1.3.	Topografya Verileri	129
3.2.1.4.	Malzeme Verileri	130
3.2.1.5.	Dikey/Yatay Biçimlenme Verileri.....	130
3.2.1.6.	Tasarım Stratejisi Verileri	130
3.2.1.7.	İşlev Türü Verileri	131
3.2.1.8.	Yer Verileri.....	132
3.2.2.	Gökhan Avcıoğlu ile İlgili Veriler	132
3.2.2.1.	Form Verileri	133
3.2.2.2.	Geometri Verileri.....	134
3.2.2.3.	Topografya Verileri	134
3.2.2.4.	Malzeme Verileri	135
3.2.2.5.	Dikey/Yatay Biçimlenme Verileri.....	135

3.2.2.6.	Tasarım Stratejisi Verileri	136
3.2.2.7.	İşlev Türü Verileri	136
3.2.2.8.	Yer Verileri.....	137
3.2.3.	Nevzat Sayın ile İlgili Veriler.....	137
3.2.3.1.	Form Verileri	138
3.2.3.2.	Geometri Verileri.....	139
3.2.3.3.	Topografya Verileri	139
3.2.3.4.	Malzeme Verileri	139
3.2.3.5.	Dikey/Yatay Biçimlenme Verileri.....	140
3.2.3.6.	Tasarım Stratejisi Verileri	140
3.2.3.7.	İşlev Türü Verileri	141
3.2.3.8.	Yer Verileri.....	142
3.2.4.	Murat Tabanlıoğlu ile İlgili Veriler	142
3.2.4.1.	Form Verileri	143
3.2.4.2.	Geometri Verileri.....	144
3.2.4.3.	Topografya Verileri	144
3.2.4.4.	Malzeme Verileri	144
3.2.4.5.	Dikey/Yatay Biçimlenme Verileri.....	145
3.2.4.6.	Tasarım Stratejisi Verileri	145
3.2.4.7.	İşlev Türü Verileri	146
3.2.4.8.	Yer Verileri.....	147
3.2.5.	Han Tümertekin ile İlgili Veriler.....	147
3.2.5.1.	Form Verileri	148
3.2.5.2.	Geometri Verileri.....	149
3.2.5.3.	Malzeme Verileri	149
3.2.5.4.	Malzeme Verileri	149
3.2.5.5.	Dikey/Yatay Biçimlenme Verileri.....	150
3.2.5.6.	Tasarım Stratejisi Verileri	150
3.2.5.7.	İşlev Türü Verileri	151
3.2.5.8.	Yer Verileri.....	151
3.3.	Mekansal Analiz Tabloların Yorumlanması	152
3.3.1.	Form-Mimarlar Değişimi	153
3.3.2.	Format-Mimarlar Değişimi	154

3.3.3.	Tektonik Ayrıntı-Mimarlar Değişimi	155
3.3.4.	Geometri-Mimarlar Değişimi	156
3.3.5.	Topoğrafya-Mimarlar Değişimi	157
3.3.6.	Malzeme-Mimarlar Değişimi	158
3.3.7.	Dikey/Yatay Biçimlenme-Mimarlar Değişimi	158
3.3.8.	Tasarım Stratejisi -Mimarlar Değişimi.....	159
3.3.9.	İşlev Türü-Mimarlar Değişimi	160
3.3.10.	Yer-Mimarlar Değişimi	161
4.	SONUÇLAR VE ÖNERİLER	163
4.1.	Görüşme Bulgularının Yorumlanması	163
4.2.	Grafiklerdeki Bulguların Yorumlanması.....	165
4.3.	Tartışmalar	169
4.4.	Öneriler	172
5.	KAYNAKLAR.....	174
6.	EKLER	180

ÖZGEÇMİŞ

ÖZET

İstanbul Beşlisi (Türk Beşlisi) gruplaması ilk kez Uğur Tanyeli'nin A.D. Mimarlık dergisi 2000/12 sayısındaki makalesinde dile getirilmiştir. Bu yazı mimarlık ortamında pek çok tartışmaları da beraberinde getirmiştir. O dönem itibariyle bu gruplamaya itiraz eden, tartışan, savunan pek çok görüş dile getirilmiştir. İstanbul Beşlisi sınıflamasında adı geçen mimarların bir araya gelme kriterleri, geçmişte yapılan sınıflama ve gruplamaların irdelenmesi yoluyla tez kapsamında incelenecektir.

Birinci bölümde mimarlık literatüründe yer alan mimari olguları sınıflama çeşitleri ele alınmıştır. Bu sınıflamaların altı başlık altında incelenmesi uygun görülmüştür. Bunlar; Maddenin Özü, Mimarının Oluşumu, Mimarlık Tarihindeki Büyük Dönüşümlerin Nedenleri, Tarzları Birbirinden Ayıran Sınıflamalar, Tarihçiler ve Kuramcılar Sınıflaması, Mimarların Sınıflandığı Çalışmalar şeklindedir. Bu bölümde ayrıca, İstanbul Beşlisinin üyelerinin özgeçmişleri, tasarım felsefeleri, kendileri hakkında yapılan yorumlarla ilgili bilgiler verilmiştir. Ayrıca İstanbul Beşlisinin ortaya çıkış dönemini yansıtan 1980 sonrası Türkiye'deki mimarlık ortamı özetlenmektedir.

İkinci bölüm olan Yapılan Çalışmalar bölümünde söz konusu mimarları değerlendirmek üzere mekansal analiz tabloları oluşturulmuş ve analiz tabloları yardımıyla İstanbul Beşlisi mimarlarının tasarımları değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölüm, Bulgular ve İrdelemeden oluşmaktadır. Bu bölümde tablolardaki veriler, bu verilerden ortaya çıkan grafikler ve İstanbul Beşlisi ile ilgili diğer değerlendirme tabloları ortaya konulmuştur.

Sonuçlar ve Öneriler bölümü olan dördüncü bölümde ise elde edilen veriler değerlendirilerek sonuçlar ve yorumlara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul Beşlisi, Sınıflama, Gruplama, Mekansal Analiz

SUMMARY

Classification And Grouping Problem in Architecture: The Quintet of İstanbul

Grouping of the quintet of İstanbul (Turkish Quintet) firstly was uttered in Uğur Tanyeli's article in A.D. Architecture Journal 2002/12. This article bring so many discussion in Architecture platform. So many thoughts which are disputed discussed and defened to this grouping from the begining of that period are uttered. In conideration of that term, grouping criteria of these architects who are mentioned classification of the Quintet of İstanbul will be analysed by considering of classification and grouping within the context of thesis.

In the first part, classification variation of architectural phenomenons which are in architecture literature. Analysing of these classification is approved under six title. These are substance of matter, formatin of architecture, reasons of great transformations in the Architecture History, classifications which are distinguished styles, classification of historians and theorists, studies which are classificated architects. In this part, also, autobiographies, design philosophies, the Quintet of İstanbul member's constructions. Also, later 1980's in Turkey architecture enviroment which reflect term of the İstanbul Quintet that is summarized.

In the second part, in the working part, application part analysing table of spatial is formed for evaluting of these architects and with helping of these analysing table, designs of these architects are evaluated.

In the third part, is formed with discovery and examination. In this part datas in table, graphics which is composed of these datas and the other evaluation tables about the Quintet of İstanbul are produced.

In the final section, it is showed results of study according to all of evaluations and surveys.

Key Words: The Quintet of İstanbul, Classification, Grouping, Analysis of Spatial.

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1. Form-Mimarlar değişim grafiği.....	153
Şekil 2. Format-Mimarlar değişim grafiği.....	154
Şekil 3. Tektonik Ayrıntı-Mimarlar değişim grafiği	155
Şekil 4. Geometri-Mimarlar değişim grafiği	156
Şekil 5. Topoğrafya-Mimarlar değişim grafiği.....	157
Şekil 6. Malzeme-Mimarlar değişim grafiği	158
Şekil 7. Dikey/Yatay Biçimlenme-Mimarlar değişim grafiği	159
Şekil 8. Tasarım Stratejisi-Mimarlar değişim grafiği	160
Şekil 9. İşlev Türü-Mimarlar değişim grafiği	161
Şekil 10. Yer-Mimarlar değişim grafiği	162

TABLolar DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 1. Aydınlı'nın kavramsal değişimler tablosu.....	4
Tablo 2. Balamir'in kavramsal değişimler tablosu	5
Tablo 3. C.Jencks'in kavramsal sınıflama tablosu	9
Tablo 4. Altaş'ın Jencks'in Architectural Today kitabı alıntılarında oluşturduğu mimari mekan anlayışında değişim tablosu.....	10
Tablo 5. Altaş'ın Jencks'in Architectural Today kitabı alıntılarında oluşturduğu mimari mekan anlayışında değişim tablosu.....	11
Tablo 6. Hassan ve Harvey'in modernizm-postmodernizm kavramsal tablosu	12
Tablo 7. Ş.Öymen Gür'ün kavramsal sınıflanması	13
Tablo 8. Dekonstrüktivizm kavramlar ile ilgili bir sınıflama	15
Tablo 9. Dönemlerde öne çıkan mimarlar-yapılar tablosu	19
Tablo 10. Jencks'in Mitsel Dönüşümler sınıflaması.....	21
Tablo 11. C. Jencks'in tarihçiler sınıflaması.....	22
Tablo 12. Hitchcock'un Öncü Mimarlar ve Yapılar tablosu	25
Tablo 13. New York Beşlisi mimarlarının yapıları.....	29
Tablo 14. Küreselleşen Biçimler tablosunun yeniden düzenlenerek Form Tablosu adı altında bu çalışmada kullanılan formatı	64
Tablo 15. Düzenli formlara dünyadan örnekler	66
Tablo 16. Düzenli formlara İstanbul Beşlisinden örnekler	66
Tablo 17. Düzensiz formlara dünyadan örnekler	67
Tablo 18. Düzensiz formlara İstanbul Beşlisinden örnekler.....	67
Tablo 19. Yayılma/Dokunma yaklaşımı, dünyadan örnekler	68
Tablo 20. Yayılma/Dokunma yaklaşımı, İstanbul Beşlisinden örnekler	69
Tablo 21. Oyma/Düzeltilme yaklaşımı, dünyadan örnekler	69
Tablo 22. Oyma/Düzeltilme yaklaşımı, İstanbul Beşlisinden örnekler	69
Tablo 23. Geleneksel malzemeye dünyadan örnekler	70
Tablo 24. Geleneksel malzemeye İstanbul Beşlisinden örnekler	71
Tablo 25. Karma malzemeye İstanbul Beşlisinden örnekler	71
Tablo 26. İleri malzemeye dünyadan örnekler.....	72

Tablo 27.	İleri malzemeye İstanbul Beşlisinden örnekler.....	72
Tablo 28.	Kabuk tasarım stratejisine dünyadan örnekler.....	73
Tablo 29.	Kabuk tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler.....	74
Tablo 30.	Strüktürel doku tasarım stratejisine dünyadan örnekler	75
Tablo 31.	Strüktürel doku tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler	75
Tablo 32.	Kutulama tasarım stratejisine dünyadan örnekler.....	76
Tablo 33.	Kutulama tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler.....	76
Tablo 34.	Katlama/Bükme tasarım stratejisine dünyadan örnekler	77
Tablo 35.	Katlama/Bükme tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler	77
Tablo 36.	Şeffaflık tasarım stratejisine dünyadan örnekler	78
Tablo 37.	Şeffaflık tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler	78
Tablo 38.	Farklılık tasarım stratejisine dünyadan örnekler.....	79
Tablo 39.	Farklılık tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler.....	79
Tablo 40.	Yalınlık tasarım stratejisine dünyadan örnekler	80
Tablo 41.	Yalınlık tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler	80
Tablo 42.	Dikey Biçimlenmeye dünyadan örnekler	81
Tablo 43.	Dikey Biçimlenmeye İstanbul Beşlisinden örnekler	81
Tablo 44.	Yatay Biçimlenmeye dünyadan örnekler.....	82
Tablo 45.	Yatay Biçimlenmeye İstanbul Beşlisinden örnekler.....	82
Tablo 46.	Gökhan Avcıoğlu Analiz Tablosu	83
Tablo 47.	Emre Arolat Analiz Tablosu	93
Tablo 48.	Nevzat Sayın Analiz Tablosu	105
Tablo 49.	Murat Tabanlıoğlu Analiz Tablosu.....	113
Tablo 50.	Han Tümertekin Analiz Tablosu	120
Tablo 51.	İstanbul Beşlisi ile ilgili genel bilgiler.....	124
Tablo 52.	Mimar olmalarını etkileyen faktörler tablosu	124
Tablo 53.	İstanbul Beşlisinin tasarım öncelikleri.....	125
Tablo 54.	İstanbul Beşlisinin tasarımlarıyla ilgili temel kavramlar	125
Tablo 55.	İstanbul Beşlisinin Malzeme Seçimi	125
Tablo 56.	İstanbul Beşlisinden biri olmalarının kendi üzerindeki etkileri.....	126
Tablo 57.	İstanbul Beşlisinin Ortak Özellikleri	126
Tablo 58.	İstanbul Beşlisinin mimarlık ortamına yaptığı katkılar	127
Tablo 59.	İstanbul Beşlisinin tasarım düşünceleriyle örtüşen beş yapısı.....	127

Tablo 60.	Emre Arolat form verileri	128
Tablo 61.	Emre Arolat geometri verileri	129
Tablo 62.	Emre Arolat topoğrafya verileri	129
Tablo 63.	Emre Arolat malzeme verileri	130
Tablo 64.	Emre Arolat Dikey/Yatay Biçimlenme verileri	130
Tablo 65.	Emre Arolat Tasarım Stratejisi verileri	131
Tablo 66.	Emre Arolat işlev türü verileri	131
Tablo 67.	Emre Arolat yer verileri	132
Tablo 68.	Gökhan Avcıoğlu form verileri	133
Tablo 69.	Gökhan Avcıoğlu geometri verileri	134
Tablo 70.	Gökhan Avcıoğlu topoğrafya verileri	134
Tablo 71.	Gökhan Avcıoğlu malzeme verileri	135
Tablo 72.	Gökhan Avcıoğlu dikey/yatay biçimlenme verileri	135
Tablo 73.	Gökhan Avcıoğlu tasarım stratejisi verileri	136
Tablo 74.	Gökhan Avcıoğlu işlev türü verileri	136
Tablo 75.	Gökhan Avcıoğlu yer verileri	137
Tablo 76.	Nevzat Sayın form verileri	138
Tablo 77.	Nevzat Sayın geometri verileri	139
Tablo 78.	Nevzat Sayın topoğrafya verileri	139
Tablo 79.	Nevzat Sayın malzeme verileri	140
Tablo 80.	Nevzat Sayın dikey/yatay biçimlenme verileri	140
Tablo 81.	Nevzat Sayın tasarım stratejisi verileri	141
Tablo 82.	Nevzat Sayın işlev türü verileri	141
Tablo 83.	Nevzat Sayın yer verileri	142
Tablo 84.	Murat Tabanlıoğlu form verileri	143
Tablo 85.	Murat Tabanlıoğlu geometri verileri	144
Tablo 86.	Murat Tabanlıoğlu topoğrafya verileri	144
Tablo 87.	Murat Tabanlıoğlu malzeme verileri	145
Tablo 88.	Murat Tabanlıoğlu dikey/yatay biçimlenme verileri	145
Tablo 89.	Murat Tabanlıoğlu tasarım stratejisi verileri	146
Tablo 90.	Murat Tabanlıoğlu işlev türü verileri	146
Tablo 91.	Murat Tabanlıoğlu yer verileri	147
Tablo 92.	Han Tümertekin form verileri	148

Tablo 93.	Han Tümertekin geometri verileri	149
Tablo 94.	Han Tümertekin topoğrafya verileri	149
Tablo 95.	Han Tümertekin malzeme verileri	150
Tablo 96.	Han Tümertekin dikey/yatay biçimlenme verileri	150
Tablo 97.	Han Tümertekin tasarım stratejisi verileri	151
Tablo 98.	Han Tümertekin işlev türü verileri	151
Tablo 99.	Han Tümertekin yer verileri	152
Tablo 100.	Grafikler özet tablosu	166

1. GENEL BİLGİLER

1.1. Giriş

Herhangi bir konuda yapılan sınıflama ve gruplamalar, bir konuyu veya düşünceyi vurgulamak amacıyla, birbiriyle bağlantılı oldukları düşünülen, kişilerin, dönemlerin, düşüncelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulurlar. Mimarlık tarihinin başlangıcından itibaren bu kapsamda çeşitli sınıflamalar ve gruplamalar yapılmıştır. Bunlar; bazen dönemlerin sınıflanması, bazen mimarların gruplanması, bazen de düşünce ve yaklaşımların gruplanması şeklinde mimarlık literatüründeki yerlerini almışlardır. Bu sınıflama ve gruplamalardaki amaç, mimarlıkta belli bir düşünceyi, akımı veya konuyu vurgulamaktır. Bazı yapılar dönemi ifade eden düşünceyi çarpıcı bir şekilde yansıtır. Yapılar bazen kendi başına bazen de mimarları ile birlikte dönemsel düşünceyi vurgulayabilirler. Dönemin düşüncesini benimseyen mimarlar, yapılarıyla dönem özelliklerinin ortaya koymuş olurlar. Bu yapılar ve mimarları bazen de dönemler arası geçişi sağlarlar.

Uğur Tanyeli'nin Emre Arolat, Gökhan Avcıoğlu, Nevzat Sayın, Murat Tabanlıoğlu ve Han Tümertekin'i kapsayan İstanbul Beşlisi gruplaması bu tez kapsamında irdelenecektir. Uğur Tanyeli, New York Beşlisine gönderme yapmak amaçlı olarak İstanbul Beşlisini ortaya çıkardığını söylemektedir. New York Beşlisi, bir araya geliş biçimleri, ortaya çıkışları ve yaptıklarıyla mimarlık tarihinin önemli gruplarından birisi olmuşlardır. Belirli bir dönem aralığında yapmak istediklerini yapılarına da yansıtarak amaçlarına ulaştıkları söylenebilir. Daha sonraları hepsi bireysel olarak mimarlıklarını sürdürmüşlerdir.

İstanbul Beşlisinde mimarların bir araya gelmesi Tanyeli'nin yaptığı sınıflama ile ortaya çıkmıştır. Bu durumda gruplamayı oluşturma kriterleri de, mimarlık ortamında tartışılır duruma gelmiştir. Uğur Tanyeli ile yapılan görüşme sonucunda [1], kendisi İstanbul Beşlisini oluşturma kriterlerini şu şekilde ifade etmektedir:

- Yaşlarının birbirine yakın olması,
- O dönemde popüler olmaları,
- Türk mimarlığı değil, mimarlık yapmak istemeleri,
- Siyasal ortam,

- Ekonomik ortam,
- Yer kavramı (Kent olarak İstanbul)

Tanyeli'nin belirttiği bu kriterlerin bir grup oluşturmada yeterli olup olmadığı tez kapsamında ortaya koyulan analiz yöntemi ile tartışmaya açılacaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için daha önce yapılmış gruplama ve sınıflamaların kapsamının anlaşılması gerekmektedir. Buna bağlı olarak İstanbul Beşlisi gruplamasının geçerliliği tartışılacaktır. Ayrıca, 1980 sonrası Türkiye'de mimarlık ortamına bakılarak, İstanbul Beşlisi'nin ortaya çıkış döneminin bu gruplama üzerindeki etkisi incelenecektir. Oluşturulan analiz tablolarıyla İstanbul Beşlisi mimarlarının yapıları arasında anlamlı bir ortaklık olup olmadığı sorgulanacaktır. Sonuçta İstanbul Beşlisinin mimarlık tarihi içerisindeki yeri ve önemi, bir grup olarak anılmalarının anlamı ortaya konulmuş olacaktır.

1.2. Literatür Araştırma

Mimarlıkta tarzların, dönemlerin, stillerin, yapıların, mimarların sınıflandırılması giriş bölümünde de belirtildiği gibi mimarının doğası gereğidir. Uzmanların ya da kullanıcıların tartışması, yorumlar yapması, fikir üretmesi bu sınıflamalara bağlı olarak gerçekleştiğinde, çeşitlilikler, farklılıklar, benzerlikler gibi kavramların ortaya çıkması ve üzerinde yeni tartışmalar yapılması daha kolay ve anlaşılır olmaktadır. Bu sınıflamaların yapılması, anlatılmak istenen tarz, dönem, stil, yapı ya da mimarların daha iyi anlaşılmasını, vurgulanmasını sağlar. Mimarlık tarihi boyunca yapılan sınıflama ve gruplamaların incelenmesi, yeni yapılan sınıflamalara ışık tutması ve İstanbul Beşlisi sınıflamasının anlaşılması açısından önemlidir.

İstanbul Beşlisi sınıflamasını incelerken öncelikle mimarlık literatüründe yer alan sınıflama çeşitlerinin incelenmesi gerekmektedir. Literatürdeki sınıflamaların oluşum biçimleri, anlam ve amaçlarının anlaşılmasına bağlı olarak İstanbul Beşlisinin oluşum nedenlerini ve kriterlerini anlamak, buna bağlı olarak da böyle bir sınıflamanın anlamını sorgulamak amaçlanmıştır. Uğur Tanyeli'nin sınıflama kriterlerinden biri olduğunu belirttiği 1980 sonrası Türkiye mimarlık ortamının da incelenmesi İstanbul Beşlisini değerlendirmede önemlidir. Bu dönemdeki gelişmelerin, mimarlık ortamındaki tartışmaların İstanbul Beşlisi'ne yansımaları gözlemlenmiş olacaktır. Ayrıca İstanbul Beşlisi kapsamında değerlendirilen mimarlar ile ilgili bilgiler de bu bölümde verilecektir. İstanbul

Beşlisi mimarlarını tanıtan açıklamalarda tasarım yaklaşımları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tartışılmaktadır.

1.2.1. Mimari Olguları Sınıflama Çeşitleri

Bu çalışmada İstanbul Beşlisi sınıflamasının gerekliliği tartışmalarına bağlı olarak mimarlık etkinliği kapsamında yapılmış olan sınıflamalar incelenmiş ve bunların içerikleri ve amaçlarının anlaşılması ile bu çalışmaya özgü bir değerlendirme yöntemi belirlenmiştir. Bu çalışmada kapsamlı araştırmalar sonucunda mimarlık eylemi süresince yapılan sınıflamaların; Maddenin Özü, Mimarının Oluşumu, Mimarlık Tarihinde Büyük Dönüşümlerin Nedenleri, Tarzları Birbirinden Ayıran Sınıflamalar, Tarihçiler ve Kuramcılar, Mimarların Sınıflandığı Çalışmalar şeklinde altı başlıkta ele alınması uygun bulunmuştur. Buradaki sınıflamalarda kronolojik sıralama yerine taksonomi kullanılmıştır. Kronolojik sınıflamada çelişkiler, zıtlıklar olabileceğinden anlam ifade eden taksonomi kullanılması daha uygun görülmüştür.

1.2.1.1. Maddenin Özü

Mimarlığın temelinde yatan kavramların mimarlık tarihi boyunca çeşitli şekillerde yer aldığı görülmektedir. Bu başlık altında da bu kavramlarla ilgili olarak mimarlık tarihinde yer alan bazı sınıflamalara yer verilmektedir.

En genel yaklaşımla mimarının temelde, Antik çağda Vitruvius tarafından ortaya konulmuş olan “sağlamlık, kullanışlılık, güzellik”, fakat günümüzde genişletilmiş olarak “ekonomi ve ekolojiyi” de içine alan bir bileşenler takımı ile sonuçta iç ve dış mekan yaratma eylemi olduğu ve bu mekan boyutu ile işlevsel ve teknik boyutların bir bütün olarak estetik değeri oluşturduğu bilinmektedir [2]. Estetik değerlerin altında yatan ilkelerin Vitruvius’tan başlayarak Modern ve Modern Sonrası Mimaride gösterdiği değişim bir çalışmada Tablo-1’deki gibi ele alınmıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere, günümüz mimarları tarafından da benimsenen mimarlıktaki üç temel bileşen giderek estetik değerlere ağırlık veren bir görünüm kazanmaktadır. Mimarlar tarafından, önemle vurgulanan bu kavramlar, sosyal, toplumsal, kültürel değerler sonucu oluşmuş estetik değerler olarak tanımlanmaktadır. Vitruvius’un üç temel kavramı sonraki yıllarda Aydınlı

tarafından, Modern Mimari, Modern Sonrası Mimari bağlamında mimarlıkta kavramsal değişimler üzerinden tablodaki gibi sınıflandırılmıştır [3]:

Tablo 1. Aydınli'nin kavramsal değişimler tablosu

Vitruvius	Modern Mimari	Modern Sonrası Mimari
Sağlamlık	Teknoloji (prefabrikasyon)	Geleneksel+Çağdaş Teknoloji
Kullanışlılık	İşlevsellik (amaca uygunluk)	Kültürel, Sosyal, Psikolojik, Mekansal Gereksinimler
Güzellik (objenin nitelikleri)	Estetik Biçimsel-Görsel Etki (obje-süje bağı)	Anlamsal+Simgesel Estetik (içerik+biçim=ifade) (insan-çevre etkileşimi)

Bu çalışmada, Vitruvius'un klasik üçlemesinin (sağlamlık, kullanışlılık, güzellik), Modern Mimari ve Modern Sonrası Mimaride nasıl bir değişime uğradığı izlenmektedir. Dönemin ve çağın şartlarıyla mimari değerlerin değişebilir ve dönüşebilir olduğu bu sınıflamadan kolayca anlaşılmaktadır.

Bilim, ahlak ve sanat alanlarındaki keskin yarışmanın kültürel modernliğin özüne işaret ettiği sıkça vurgulanmıştır [4]. Scruton'un sözleriyle, "Kant'ın zihinsel yetenekleri kuramsal, pratik ve estetik (ya da kendi deyişi ile anlama, pratik akıl ve muhakeme) olarak bölmesi, sonraki tüm araştırmalar için bir başlangıç noktası oluşturmuştur" [5]. Max Weber, bu bölünme dindar ya da metafizik dünya görüşüne birliğin "bilimsel gerçeklik", "ahlaki doğruluk" ve "estetik duyarlılık" şeklinde parçalara ayrıldığını öne süren ilk düşünürdür [6]. Habermas bu tartışmayı, modernlik projesinin bir yönü olan toplumun "meslekleşmiş tedavisi" etrafında geliştirdi. Tartışmanın bilimsel modernizmde bilim-ahlak-sanat ayrışmasıyla ortaya çıkması sonucunda; "bilişsel-araçsal", "ahlaki-pratik" ve "estetik-ifadeci" rasyonelliklerin her birinin ilgili uzmanların kontrolünde yapılarak birbirinden kopuk özerk alan oluşturduğudur [7]. Mimarlığın klasik tanımındaki üçlü amaç (Vitruvius üçlemesi) varlığın bu üç alanı da ayırım etmeksizin, eşit olarak kapsayışının delili olarak literatürde sıkça söylenir [4].

Mimarlığın güzel sanat, zanaat, mühendislik ve planlama boyutlarına denk düşen kaygılar, tekil olarak ele alındığında, göreceli bir bağımsızlık ve yalıtılmışlık gösterir; sanatın güzellikle, zanaatın iyi ve doğruyla, mühendisliğin bilimsel gerçeklikle, planlamanın kısmen bilimsel kısmen de ahlaki doğrulukla olan ilişkileri ön plandadır.

Bilim, ahlak, sanat alanları ayrışması ve mimarlığın klasik tanımındaki üçlü yapı ilişkisi bir diğer çalışmada Tablo 2'deki gibi sınıflanmaktadır [4].

Tablo 2. Balamir'in kavramsal değişimler tablosu

BİLİM Anlama	AHLAK Pratik akıl	SANAT (estetik) muhakeme
Bilişsel-Araçsal (bilgi)	Ahlaki-Pratik (haklılık)	Estetik-İfadeci (zevk)
'Gerçek'	'İyi'/ 'Doğru'	'Güzel'
SAĞLAMLIK	KULLANIŞLILIK	GÜZELLİK
Dayanıklılık, teknik 'strüktür'	Yararlılık, kullanım 'işlev'	Şiirsellik, ifade 'biçim'
(Mühendislik)	(Planlama ve Zanaat)	(Güzel Sanatlar)

Bu tabloda da bilim, ahlak ve sanat alanlarında değerlerin nasıl anlam kazandığı, nasıl değiştiği, bu sınıflama sonucunda ulaşılanın ne olduğu belirtilmiştir.

Her iki sınıflamada da mimarinin özüne dair kavramlardan söz edilmektedir. Bu tür sınıflamalar mimarlığı anlatan değerlerin uğradığı değişimi yansıtırlar. Dönemsel gereksinmelere karşı değişim her zaman kaçınılmazdır.

1.2.1.2. Mimarinin Oluşumu

Mimarlıkta tarzların oluşumunun temelinde bazı faktörler yatar. Bu faktörlere değinilerek tarzların oluşumu hakkında sağlam bilgiler edinilmiş olur.

1910'lar civarında daha çok kübik ve fütürist hareketlere mal edilen devinimsel yapılanmalar modern mimarinin gelişiminde başlıca hareket noktasıydı. Belki de kökünü 19. yüzyıldan alan etkileri Banham, üç başlık altında ele alınmıştır: [8]

1. Ruskin, Morris Sanatlar ve Zanaatkarlar Hareketi
2. Rasyonalizm
3. Dünya çapında etkileri olan Ecole des Beaux-Arts

R.Banham, Modern mimarinin oluşumunu da üç başlık altında toplanmıştır:

1. Tarihin Anlamı
2. Bilimin Statüsü
3. Klasik Geleneğin Statüsü

Modern mimarinin temelinde nelerin yattığını, modern mimarinin oluşumunda nelerin etkin rol aldığı bu sınıflamadan anlaşılmaktadır. Modern mimariyi oluşturan etmenlerin belli olması onun anlamını ve nelerden etkilendiğini açık bir şekilde ortaya koyar. Benzeri sınıflamaların da alt yapısının belli olması o sınıflamanın yeterliliği hakkında bilgiler vermektedir.

1.2.1.3. Mimarlık Tarihindeki Büyük Dönüşümlerin Nedenleri

Mimarlık tarihinde bazı büyük dönüşümler, belli nedenlere bağlı olarak gerçekleşirler. Bu nedenler, mimarlıktaki dönüşümlere paralel olarak gerçekleşen toplumsal, ekonomik, kültürel, teknolojik değişimler olabilmektedir. Bunların ortaya koyulması mimarlıkta sebep-sonuç ilişkisinin kurulması açısından önemli olacaktır.

Modern mimarlık tarihini yazarken ilk önce periyodun başlangıcını tespit etmek gerekir. Vitruvius'un oranlarının evrensel doğrularına karşı Claude Perrault'un geç 17. yüzyıl meydan okumaları ve 1747'de Paris Ecole des Ponts et Chaussees ilk mühendislik okuluyla tarihlenen mimarlık ve mühendislik arasındaki kesin ayırım modern mimarlığın kaçınılmaz durumudur. Burada modern hareketin tarih öncesinin en yalın taslağını verir [9].

K.Frampton kültürel gelişmeler ve etkilenen tekniklere göre yaptığı sınıflamada mimarlık tarihindeki büyük nedenleri vurgulamıştır. Buna göre yapılan sınıflama şu şekildedir [9]:

1. Kültürel Dönüşümler: Neo-Klasik Mimarlık (1750-1900)
2. Bölgesel Dönüşümler: Şehircilikteki gelişmeler (1800-1909)
3. Teknik Dönüşümler: Strüktürel Mimarlık (1836-1967)

Burada modern mimarlığın temelinde yatan değişimler ortaya koyulmaktadır. Toplumdaki kültürel değişimler, modernizmin nedenlerinden birisidir. Şehircilik alanında yapılan çalışmalar ve teknolojinin gelişmesi sonucu malzemelerin, yapım tekniklerinin gelişmesi de modern mimarlığı etkileyen diğer faktörlerdir.

Bu sınıflamada büyük dönüşümlere neden olabilecek faktörler vurgulanmaktadır. Büyük dönüşümleri ortaya çıkararak daha sonra stillerin, dönemlerin, yapıların, mimarların sınıflanmasında etkili olan faktörlerin incelenmesinde yol gösterici olacaktır.

1.2.1.4. Tarzları Birbirinden Ayıran Sınıflamalar

Mimarlık tarihinde tarzların, dönemlerin ortaya çıkması sonucunda, bunlar arasındaki farklılıkların ortaya koyulması, tarzların önemine dikkat çekmek amacıyla çeşitli sınıflamalar yapılmıştır. Burada tarzlarla ilgili literatürde yer alan bazı sınıflamalara yer verilmiştir.

1.2.1.4.1. H.Wölfflin'in Rönesans ve Barok Çalışması

H.Wölfflin Rönesans ve Barok arasındaki farkları belirgin bir biçimde ortaya koyabilmek için beş kavram üzerinden değerlendirme yapmıştır. Bu kavramlarla birlikte Rönesans ve Barok arasında farklılıklar net bir biçimde ortaya koyularak mimarlık literatüründe önemli bir değerlendirme çalışması olarak yerini almıştır.

Wölfflin, “Çizgiselden Düzlemsel Geçiş” olan birinci değerlendirme kavramında Rönesans’ı çizgisel ve Barok’u düzlemsel olarak sınıflamaktadır. Rönesans’ta vurgu nesnenin sınırlarında, Barok’ta ise görüntünün sınırsızlaşmasındadır. Birincisinde nesnelere birbirinden ayrılmakta, ikincisinde ise nesnelere birbirine ulaşmaktadır. Rönesans’ta görünüş hep aynı kalmakta, Barok’ta ise sürekli değişiyor duygusu uyandırmaktadır [10].

“Düzlemsellikten Derinliğe Geçiş” ikinci değerlendirme kavramında, Wölfflin, Rönesans’ın paralel düzlemler kullandığını, Barok’un ise derinlik anlatımlarından yararlandığını söylemektedir [10].

“Kapalı Şekilden Açık Şekle Geçiş; (Kapalı form-Açık form) (Tektonik-Atektionik)” olan üçüncü değerlendirme kavramında, Wölfflin, Rönesans’ın kapalı şekilde, ancak Baroğun çözülmüş, açık şekilde olduğunu söylemektedir. Yapılacak bir şey kalmayacak kadar olan form Rönesans’ı, görünüşte tamamlanmamış olan, Barok’u anlatmaktadır. Sınırlı olan Rönesans, sınırsız olan Barok olarak değerlendirilmektedir [10].

Wölfflin, “Çokluktan Birliğe Geçiş; (Çokluklu Birlik-Bölünmez Birlik)” olan dördüncü değerlendirme kavramında, iki tarzında bir birliği olduğunu söylemektedir. Ama,

Rönesans'ta bağımsız kısımların ahengiyle birlik sağlanmış, Barok'ta ise kısımların bir meydana getirmek üzere toplaşması, ya da geri kalan elemanların zorunlu olarak egemen bir elemana bağlanarak onun güdümüne girmesiyle elde edilmektedir [10].

Wölfflin, “Nesnelerin Mutlak Belliliği ve Oranlı Belliliği; (Belirlilik ve Belirsizlik)” olan beşinci değerlendirme kavramında, çizgiselle gölgeselin karşıtlığında yani nesnelerin nasıllarsa öyle, tek tek ele alınması ve üç boyutlu dokunma duyusuna göre tasviri ile, nesnelerin tüm olarak görüldükleri gibi ve daha çok üç boyutlu olamayan niteliklerine göre tasviri arasındaki farkta kendini gösteren bir durum olduğunu söylemektedir. Rönesans'ta belirlilik, Barok'ta ise belirsizlik olduğu gösterilmektedir [10].

Wölfflin çalışmasında, Klasik ve Barok tiplerinin karşıtlığı içinde, görüş değişmelerini incelenmektedir. Amacının 16. ve 17. yüzyıl sanatlarını inceleyip çözümlenmek değil; bunlar daha çok daha zengin ve daha canlı olduğu; yapının sadece, sanatın bunlardan birincisinde olduğu gibi ikincisinde de uyumu olduğunu ve uymak zorunda kaldığı şemayı, görme ve şekillendirme imkanlarını ele almak ve incelemek olduğunu belirtmektedir. Her şeyin bir geçiş aşaması olduğunu ve tarihi sonsuz bir akış olarak görenlere karşı cevap bulmak zorunda olduğunu savunmaktadır. Ama Wölfflin, tüm olayların sınırsızlığı içinde hiç değilse bazı tutunma noktalarına bağlanarak düzen sağlamanın, aklın zorunlu bir ihtiyacı olduğunu belirtmektedir. [10]

Bu çalışmada beş kavram çiftiyle Rönesans ve Barok dönemlerinin birbirinden farkı ortaya koyulmuştur. Dönemsel farklar biçimsel olarak ele alınmıştır. Dönemler arası geçişlerde sanatın da bunlara bağlı olarak etkilendiği görülmektedir. Bu çalışma başlayıp biten, sınırları belli olan dönemleri araştırmaktadır.

1.2.1.4.2. C. Jencks'in Sınıflandırmaları

Jencks'in temel yaklaşım, stil ve tasarım görüşleri açısından modern ve modern sonrası mimarlık üzerine yaptığı kavramsal sınıflama, görüşlerin, söylemlerin dönemlerdeki değişikliği üzerine yapılan bir çalışmadır [11].

Tablo 3. C.Jencks'in kavramsal sınıflama tablosu

Modern Mimari (1920-1960)		Late Modern Mimari (1960-...)	Post Modern Mimari (1960-...)
Temel Yaklaşım Açısından			
1	Uluslar arası stil ya da stilsiz	Stil kaygısı yok	Çift kodlu stil
2	Ütopik ve idealist	Yararcı	Çoğulcu
3	İşlevsel nedene bağlı biçim	Esnek uyum	Anlamsal biçim
4	Yeni ruh (Zeitgeist)	Geç kapitalist	Gelenek ve tercih
5	Çözüm getiren öncü sanatçı	Baskı altına girmiş sanatçı	Sanatçı / Kullanıcı
6	Sıradan insana seçkince yaklaşım	Seçkin bir meslek anlayışı	Seçkin katılımcı
7	Bütüncü, topyekün, yaygın, yeniden geliştirmeden yana	Bütüncü	Parçacı
8	Kurtarıcı	Hizmet getiren mimar	Tanıttıcı ve eylemci mimar
Stil Açısından			
9	Dosdoğruluk	Doyum üstü, şık, ileri teknoloji	Çift anlatım
10	Yalnlık	Yalın biçimlerle elde edilen karmaşıklık	Karmaşıklık
11	İzotropik mekan / Chicago çevresi Domine	Aşırı izotropik mekan (açık plan, ofislerbest mekan, tekrarlar ve yatıklık)	Değişen, sürprizli mekan
12	Soyut biçim	Heykelsi, hiperbol, şaşırtıcı biçim	Uzlaşmacı ve soyut biçim
13	Pürist	Aşırı tekrar ve pürist	Eklektik (seçmeci)
14	Vurgusuz sağır kutu	Aşırı vurgular	Anlatımsal vurgu
15	Makine estetiği, doğrudan mantık, mekanik sirkülasyon, teknoloji ve strüktür	2. bir makine estetiği, aşırı mantık, mekanik sirkülasyon, teknoloji ve strüktür	Bağlam içinde değişken, karışık bir estetik, işleve yönelik anlamsal uygunluk ve içeriğin ifadesi
16	Süse karşı	Yapı ve yapım, yapının süsü	Organik ve uygulamalı süslemecilikten yana
17	Anlatıma karşı	Mantığın, mekanik sirkülasyonunun ifadesi, teknoloji ve yapı döndürülmüş hareket	Anlatımdan yana
18	Benzetmeye karşı	Benzetmeye karşı	Benzetmeden yana
19	Tarihi anılara karşı	Tarihe karşı	Tarihi referanslardan yana
20	Espride karşı	Niyetlenilmemiş espri ya da beceriksiz espri	Espriden yana
21	Sembolizme karşı	Niyetlenilmemiş sembolizm	Sembolizmden yana
Tasarım Görüşleri Açısından			
22	Park içinde kent	Park içinde anıt	Bağlam içinde kentçilik
23	İşlevsel ayırma	Kabuk içinde işlevler	İşlevsel karıştırma
24	İskelet ve deri	Görsel efektlerle şık bir deri ıslağmsı görünüş, sfumasto	Manierist ve barok
25	Ortak yapı sanatı (Gestamtkunswerk)	İndirgeyici eliptik ızgaracılık irrasyonel ızgara	Tüm hitabet araçları
26	Kütle değil hacim	Deri ile sarılmış hacimler, kütlelinin inkarı, topyekün biçim synechoche	Çarpık mekanlar ve uzantılar
27	Tabliye, nokta blok	Konsol binalar, doğrusallık	Sokak fikri
28	Saydamlık	Tam saydamlık	Kararsızlık
29	Asimetrik ve düzenlilik	Biçimsel tekrar ve simetriye eğilimli, yansıma ve seriler	Asimetrik simetriye eğilimli (Wueen Anne Revival)
30	Uyumlu bütün	Paketlenmiş uyum, zoraki uyum	Yapıştıma, çatışma

Modern, Modern Sonrası ve Postmodern Mimarlıkta temel yaklaşım ve stil açısından kavramlar başka kuramcılar tarafından sınıflandığı gibi C.Jencks tarafından da sınıflanmaktadır. Burada da dönemler arasında kavram farklılıklarının, görüşlerin değişimini incelemek mümkün olmaktadır.

Altaş'ın Jencks'in Architectural Today kitabından yararlanarak oluşturmuş olduğu Tablo 4'te modern mimarinin bazı mekansal kavramlarının yeni mimari yaklaşımlarda ne denli saptığı ve anlam değiştirdiği görülmektedir [12].

Tablo 4. Altaş'ın Jencks'in Architectural Today kitabından alıntılarla oluşturmuş olduğu mimari mekan anlayışında değişim tablosu

MİMARİ MEKAN ANLAYIŞINDA DEĞİŞİM
<p>MODERN MEKAN <u>Le Corbusier, F.L. Wright vd.:</u> Okunabilir Mekan; İki ya da fazla hacmin üst üste gelebilmesi, daha önce ayrılmış alanların büyük cam yüzeylerle birleşmesi, mimari düzlemlerin birbiri üzerinde kayması ve sürekli akıcı hareket sağlanması; Strüktürel akslar, işlevsel ızgara=rasyonellik</p> <p>GEÇ-MODERN MEKAN <u>"High-Tech Mekan (Rogers, Piano, Foster vd.):</u> Aşırı izotropik (akslar boyunca eşit fiziksel özellikler taşıyan) mekan, esnek kullanımlı, çok merkezli odakları dev mekan, Aşırı, ürkütücü tekrar, strüktürel aşırılık <u>20'lerin canlandırılması (Meier, Eisenmann, Hejduk, Isozaki vd.):</u> Sürprizli mekanlar, hacimsel çıkartma, boşaltma, iç-dış labirenti; plan, görünüş ve kesitte belirsizlik yaratan mekansal iç içe geçmeler, iç dönüşümlerin dışa yansıtılması, kendisiyle çelişkili figürle (beton/ahşap, çocukça sofistikasyon, bina/model, kolon/duvar/hacim,) Kimlik ve mekanın alışılmış işaretlerini taşımayan, insansız, Sürrealist mekan, Beyaz soyutlama <u>Gridizm (Isozaki vd.):</u> Strüktürel olmayan, boyutsal ve yönleneyle ilgili paradokslar yaratan, zamana vemekana ilişkin ipuçlarını yok eden ızgara (gridizm), ızgaranın mekanda arka düzende anonimlik, yansızlık yaratmak üzere kullanılması, Karmaşık basitlik, Minimalizm <u>Dekonstrüktivist mekan (Eisenmann, Gehry, Hadid vd.):</u> Yönsüzlük, yersizlik duygusu veren mekan; Boşaltılmış, soyulmuş, patlatılmış hacimler, birbirini karşılıklı etkileyen, bozan ancak bir arada kullanılan biçimlerden oluşan mekan,</p> <p>POST-MODERN MEKAN <u>Post-Modern Mekan (Venturi, Moore, Graves, Gehry vd.):</u> Biçimsel karmaşıklık ve sembolik kolaj; Çift anlamlılık; Mekanların iç içe geçmesi ve katmanlaşma yoluyla belirsiz, gizemli, karmaşık ve sürprizlerle dolu bir mekan yaratılması; Kaymış akslar, eğiklik, çarpışma ve bitişme, bitmemiş eğriler Yarım formlar, Mekanda sürprizli distorsiyonlar, asimetrik simetri, ters perspektif Binanın içi ve dışı arasında çelişki, pozitif/negatif dönüşümler</p>

Jencks, modern akımdan post modern akıma geçişi ve programlarda ortaya çıkan karşıtlıkları bir paradigmadan öteki paradigmaya atlanması olarak tanımlamaktadır.

Politika, ekonomi, toplum, kültür, estetik, felsefe, medya, bilim, din ve dünya görüşü olarak bu paradigma kaymasını açıklamaktadır [12].

Altaş'ın Jencks'in Architectural Today kitabından yararlanarak oluşturmuş olduğu bir diğer çalışması Tablo 5'te sunulmakta ve bu çalışmada mimari terminolojiye modern sonrası katılmış kavramlar verilmektedir [12].

Tablo 5. Altaş'ın Jencks'in Architectural Today kitabından alıntılarla oluşturmuş olduğu kavramlar tablosu

MİMARİ TERMİNOLOJİYE MODERN SONRASI KATILMIŞ KAVRAMLAR	
GEÇ-MODERN MİMARİ	POST-MODERN MİMARİ
geç-modern	post-modern
yeni-modern	kültürelci post-modern
ilerlemeci post-modern	“kitsch” mimari
sezgisel modernizm	belirsizlik, muğlaklık
anıtsal anlatımcılık	belirsiz bölgeleme
“high-tech”	anonimlik
“slick-tech”	çeşitlilik
dekonstrüktivist mekan	sürprizli mekan
depo estetiği	gizemli mekan
makine estetiği	ironi
gümüş estetiği	mizah
yönsüzlük	eğik, kaydırılmış akslar
yersizlik	yanım formlar
kimliksiz mekan	eksiltme, çıkartma
nötr mekan	çarpışma, bitişme
belirsizlik	asimetrik simetri
ironi	ters perspektif
paradoks, çelişki	paradoks, çelişki
izometrik mekan	eğiklik
patlatılmış mekan	...
boşaltılmış mekan	...
yırtılmış mekan	...
aşırılık	
karmaşık basitlik	
sonsuz düzlük, aşırı yataylık	
...	
...	

Bu tabloda modern sonrası kavramların değişimini gözlemlemek mümkündür. Tarzların değişmesiyle kullanılan dilin de değiştiği, yeni kelimelerin ortaya çıktığı vurgulanmaktadır.

1.2.1.4.3. F. Hassan ve D.Harvey'in Sınıflaması

Hassan ve Harvey'in modern ve postmodern mimariyi karşılaştırdığı çalışmada iki dönem arasındaki temel farklar ortaya konulmaktadır. Bu farklılıklar şematik ve kavramsal açıdan ele alınmaktadır. Kavramların dönemler arasındaki geçirdiği değişimi göstermesi açısından önemli bir çalışmadır.

Tablo 6. Hassan ve Harvey'in modernizm-postmodernizm kavramsal tablosu [11].

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm / Simgencilik	Parafizik / Dadacılık
Form (birleştirici, kapalı)	Anti-form (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet / Logos	Tükenme / Sessizlik
Sanat Nesnesi / Bitmiş Yapıt	Süreç / Performans / Happening
Mesafe	Katılım
Yaratma / Bütünselleştirme / Sentez	Yaratmayı İmha / Yapıbozum / Antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür / Sınır	Metin / Metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecazı mürsel
Kök / Derinlik	Rizom / Yüzey
Yorum / Okuma	Yoruma karşı / Yanlış okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (Okuyucuları)	Yazılabilir (Yazarları)
Anlatı / Büyük Tarih	Anlatı Karşısı / Küçük Tarih
Ana Kod	İdiyolekt / Kişisel Dil
Belirti	Arzu
Tür	Mutasyona Uğramış
Cinsel Uzunlar / Fallik	Çok Biçimli / Androjin
Paranoya	Şizofreni
Köken / Neden	Fark / İz
Tanrı Baba	Ruhülkudüs
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşknlık	İçkinlik

1.2.1.4.4. Ş. Öymen Gür'ün Sınıflaması

Diğer tarz sınıflamalarından farklı olarak, Gür ise, Modern ve modern sonrası kavramların sınıflamasına öneriler kısmını da ekleyerek dönemsel farklılıklara yeni bir bakış açısı getirmektedir.

Tablo 7. Ş. Öymen Gür'ün kavramsal sınıflanması [13].

Modern	Modern Sonrası	Önerilen
Bütünlük	Parçalılık	Bütünlük Duyumu
Birlik	Heterotopya	Dinamik
Düzen	Düzensizlik	Kaotik Düzen
Süreklilik	Kopma	Bağlam
Doğa	Kültür	Organik Mimari
Biçim	İçerik (Öz)	Özdek
Sadelik / Basitlik	Karmaşıklık	Varoluş

Modern ve modern sonrası dönemlerdeki kavramların değişimi ile yeni bir anlayış bağlamında önerilen kavramlar bu çalışmada farklı bir bakışla ortaya konulmaktadır.

1.1.4.5. K. Frampton'un Sınıflaması

K.Frampton, 1925–91 yılları arasındaki kritik değerlendirme ve genişletme (Critical assessment and extension into the present 1925-91) başlığında, bu yıllar arasındaki değişim nedenlerini sınıflamaktadır [9]. Altı başlıkta ele alınan bu nedenler aşağıdaki şekildedir:

1. Uluslar arası Stil: içerik ve değişim 1925–65 (The International Style: theme and variations 1925-65)

2. Yeni Brütalizm ve Refah Devleti mimarlığı: İngiltere 1949–59 (New Brutalism and the architecture of the Welfare State: England 1948–59)

3. İdeolojinin değişimleri: CIAM ve X takımı: eleştiri ve karşı eleştiri 1928–68 (The vicissitudes of ideology: CIAM and team X, critique and counter-critique 1928–68)

4. Yer, Ürün ve Scenography: 1962'den beri uluslararası teori ve uygulama (Place, Production and Scenography: international theory and practice since 1962)

5. Eleştirici Bölgeselcilik: modern mimarlık ve kültürel kimlik (Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity)

6. Dünya mimarlığı ve yansıtıcı uygulama (World architecture and reflective practice)

K. Frampton; dördüncü başlıkta ele aldığı, Yer-Ürün-Scenography üst başlığında 1962 yılından günümüze teori ve uygulamaların sınıflamasını yapmaktadır: [9]

1. Popülizm

2. Rasyonalizm

3. Strüktüralizm

4. Prodüktivizm

5. Post-Modernizm

6. Neo-Avant-Gardizm

1962'den günümüze teori ve uygulamaların sınıflaması yapılarak bu dönemde ortaya çıkan akımlar vurgulanmıştır. Sınıflamanın yapıldığı 1970 yılına kadar olan tarihsel süreç incelenmiştir. Başlangıcı ve sonu yine belli olan bir çalışmadır. Bu çalışma süreci daha ileri tarihlere alınarak geliştirilebilir.

1.2.1.4.6. Dekonstrüktivizmin Kavramları ile İlgili Sınıflamalar

Brenner'ın Konstrüktivizm'den Dekonstrüktivizme adlı çalışmasında Uzay, Tip, Form/Renk, Teknik, İdeoloji ana başlıkların Konstrüktivizm, Uluslararası Tasarım, Postmodernizm, Dekonstrüktivizm dönemlerdeki kavramsal değişimi ortaya koymaktadır [14].

Dekonstrüktivizm, aslında var olana eleştiri getirmek gibi bir düşünceden kaynağını alır. Temel düşünceleri, parçalara ayırmak; bir yapının yüzeylerine dair fikirleri çarpıtmak; alışılmış mimari öğeleri bozmak; değiştirmek üzere dik olmayan şekiller kullanmaktır. Dekonstrüktivizmin kavramlarla birlikte ele alındığı bu çalışmada 12 adet kavramla Dekonstrüktivizmin işaret ettiği olgular ortaya koyulmuştur [15].

Tablo 8. Dekonstrüktivizmin kavramları ile ilgili bir sınıflama

KAVRAMLAR	DEKONSTRÜKTİVİZM
ALAYCILIK	Doğaya hakim olmak, inşa edilemez gibi görülen binalar yapmak, teknolojinin üstünlüğünü vurgulamak, soruna alışılmadık çözümler getirmek.
TOPLAYICILIK	Çeşitli kültürlerle ait, farklı karakterdeki formların kullanılmasıdır.
DETAYCILIK	Güzelin içinde çirkin, rasyonelin içinde irrasyonelin aranması ve strüktürün gizem dolu kullanılmasıdır.
FRAGMANLAR	Kullanılan biçimler arasında benzersizlik, formu parçalama, asıl biçimleri yitirmedir.
KARŞITLIK	Geçmişe ait geleceği çağrıştıran biçimlerin bir arada kullanılması, renk ve biçimlerin farklılığıdır.
UYDURMA	Düşsel biçimler ve metafora uğramış formların yaratılmasıdır.
KURGU	Uydurma biçimleri bir araya getirmekteki pervasızlıktır.
SİMGESELLİK	Malzeme ve detayları değiştirilse dahi geçmişe ait öğelerin tekrar ya da sadeleşme yoluyla kullanılmasıdır.
YANILSAMACILIK	Bina strüktürünün dışarıya yanlış yansıtılması, optik illüzyona başvurulmasıdır.
BOZGUNCULUK	Biçimleri metafora uğratmak, klasik öğelerin yapısını bozarak birleştirmektir. Ayrıca zaman ve mekana hakim olmak, yerçekimine meydan okumaktır.
BELİRSİZLİK	Sınır oyunu ilkesidir. İç-dış, dolu-boş sınırlarının belli olmaması, ışık gölge oyunlarının kullanılmasıdır.
BEKLENMEZLİK	Olmadık yerde olmadık biçimler kullanmak, bir kapıyı gizlemek ya da fazlaca vurgulamak, yarım kalmış bir yapıyı aşırı farklılıkla tamamlamaktır.

Kavramların dekonstrüktivist söylemdeki karşılıklarının açıklaması yapılmaktadır. Her dönem için de belirli kavramlar üzerinden değerlendirmeler yapılabilir. Kavramlar üzerinden bir dönemi anlatmak bir sınıflamayı tartışmada etkili bir yöntem olabilir.

1.2.1.4.7. Dönemsel Sınıflamalar

Mimarlık tarihinde her zaman dönemsel ve tarzlar arası geçişi sağlayan yapılar ve mimarlar olmuştur. Bu geçişi sağlayan yapılar ve mimarlar doğal olarak sınıflanmış olurlar. Mimarlık tarihinde dönemler ve tarzlardaki önemli mimarlar ve önemli yapılara aşağıda örneklerle değinilmektedir.

Eski dünyanın tarihçileri Giza'da yer alan piramitlerin özel karakterlerinin farkındaydı; onlar Dünyanın Yedi Harikasının en önde gelenleriydi. Giza üçlüsü, piramit yapımının Mısırlılarca aşılamayan doruk noktasını temsil eder: Keops, Kefren ve Mikerinos [16].

Yunanlılar kamusal ve kutsal mimari yapılarıyla hep gurur duymuşlardır: ilk çağda bile Atina, Akropolis'in tepesindeki beyaz mermerden Parthenon, özel bir başarı olarak değerlendirilmiştir [16].

Roma mimarlığında mekan çevirme tarzını ve bu şekilde tanımlanmış mekanın güçlü etkisini en iyi simgeleyen yapı Panthenon'dur. Romanın ulaştığı başarıyı hiçbir yapı Panthenon kadar iyi özetleyemez. Panthenon tanrılar, doğa, insan ve devletin değişmez birliğinin sonucudur [17]. Roma mimarlığının diğer önemli yapıları arasında Colloseum, Caracalla Hamamı yer almaktadır.

Erken Hıristiyan ve Bizans'a bakılacak olunursa; Erken Hıristiyan dönemi ana kilisesi Latern Katedralidir. Diğer ana kilise Saint Peter Bazilikası'dır. Bizans dönemi önemli yapılarından Ayasofya Kilisesi de etkileyici bir örnektir. Bir diğer örnek ise San Vitale Kilisesidir. Geç Bizans Kiliseleri örnekleri, Kutsal Havariler Kilisesi ve San Marco Kilisesi olarak yorumlanmaktadır [16].

Romanesk, 1066 yılında Normanlar'ın İngiltere'yi fethetmesiyle başlayan akımdır. İngiltere'de Norman üslubu, Avrupa'da Romanesk üslubu olarak adlandırılır. Romanesk üslubun önemli yapıları arasında Durham Katedrali, Tournai Katedrali, Murbach Benediktin Kilisesi ve Saint Tromphime Kilisesi yer alır [16].

Gotik mimarlığın 1122'de Abbot Suger tarafından tasarılan, Paris yakınındaki St. Denis Manastır Kilisesi ile başladığı kabul edilir[17]. Notre Dame Katedrali gelişkin Gotik Katedrallerinin klasik örneği olarak kabul edilir. Gotik'in bir diğer örneği Beuvais'deki Saint-Pierre Kilisesidir. Salisbury Katedrali, Sainte-Chapelle diğer örneklerdendir. Geç Gotik dönemin en iyi örneği Rouen'deki Saint-Maclou'dur [16].

Rönesans stiline ilk yapı Filippo Brunelleschi'nin 1420'de başlamış olan Öksüzler Hastanesidir [17]. Brunelleschi, 1436'da Santa Spirito Kilisesinde en başarılı tasarımı olarak saydığı tasarımı gerçekleştirmiştir [16]. Bramante'nin 1502'de yaptığı The Tempietto of San Pietro Yüksek Rönesans'ın ilk yapısıdır. Bramante, Rafael ve Michelangelo Yüksek Rönesans'ın en büyük mimarlarındandır [17]. Ayrıca Palladio ve Alberti de Rönesans'ın önemli mimarları arasındadır. Rönesansın önemli tasarımcıları arasında F.Brunelleschi, L.B.Alberti, D.Bramante, Michelangelo, G.Romano, S.Serlio yer almaktadır [16]. Alberti'nin San Francesco Kilisesi, Sant Andrea Kilisesi ve Palazzo Rucellai'si Bramante'nin The Tempietto San Pietro'su Rönesans döneminin önemli yapıları arasındadır [16].

Michalengo'nun Campidoglio'su, Medici Şapeli, San Lorenzo Kütüphanesi, Maniyerist dönemi yansıtan örneklerdendir. Maniyerist mimarlığın oyunbozanlığının belki de en açık olarak görüldüğü yapı G.Romano tarafından inşa edilen 1525–1532 tarihli Palazzo del Te'dir . Palladio'nun Villa Rotonda'sı da dönemin önemli örneklerindendir [16].

Barok stilin önce Michalengelo'nun San Pietro kubbesinin masif biçimi ve devasa görünümüyle başladığı görülmektedir [17]. Barok mimarisi 1742–1772 yılları arasında J.B.Neumann tarafından inşa edilen Almanya'daki Vierzehnheiligen kilisesinde açık şekilde görülmektedir [16]. Maderno, Bernini, Borromini ve Cortona Barok dönemin önemli mimarlarındandır [17]. Barok'un "heykelsi plastiklik" üzerine yaptığı vurgu, M.Lunghi'nin Roma Saint Vincent ve Ansatasius Kilisesi'nin ön yüzünde açıkça görülebilir. Vignola'nın Roma'daki Gesu Kilisesi, G.della Porta'nın Gesu cephesi, Bernini'nin Cornaro Şapeli, Sant Andrea al Quirinale'si, Saint Peter Piazzası, Borromini'nin San Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi, Sant Ivo della Sapienza Kilisesi, Guarini'nin Santa Maria della Divina Provvidenza'sı, Kutsal Kefen Şapeli, Sir C.Wren'in Londra'daki Saint Paul Katedrali Barok dönemin önemli yapıları arasındadır [16].

Rokoko dönemle gelen ev tasarımındaki özgürlüğün iyi bir örneği, J.Courtonne tarafından tasarlanan Paris'teki 1722-1724 tarihli Hotel de Matignon'dur. Paris üslubunun karakterinin tüm özellikleri G.Bouffrand tarafından yeniden tasarlanan Hotel de Soubise, Salon de Princesse'nin iç mekanında örneklenir. F.Cuvilliés'in Amalienburg Pavyonu, Rokoko dönemin çarpıcı örneklerinden biridir [16].

Aydınlanma çağının önemli mimarları arasında Soufflot, Ledoux yer alır. Soufflot'un Saint-Geneviève'si, Ledoux'un Barrière de la Villette'si, étienne-Louis Boullée'si ve Tuz Ocakları dönemin önemli tasarımlarındandır [16].

Yeniklasikçilik anlayışının en erken örneklerinden biri Leo von Klenze tarafından Münih'te inşa edilen heykel galerisidir [16]. Schinkel tarafından tasarlanan Altes Müzesi dönemin belirgin örneklerindendir.

De Stijl akımının öncüsü Theo Van Doesburg'dur. Bu akımın ünlü mimarları olarak Jacobus Oud, Robert Van't Hoff, Jan Wils ve Gerrit Rietveld gösterilebilir [17].

Pürizm akımı ise Le Courbusier ve Amadeé Ozenfant tarafından yaratılmıştır [16].

Ekspresyonizm (dışavurumculuk), Gaudi gibi dışavurumcu kişilerden ilham almış ve Alman sanatında, edebiyatında ve tiyatrosunda geniş bir hareketle birleşmiştir. Bruno Taut, Hans Poelzig ve Erich Mendelsohn bu akımın mimarlarındandır. Ekspresyonizmde belli

bir form seçilmekte ve fonksiyonlar bunun içine oturtulmaktadır. Burada iki tutum izlenmektedir. Bazı projeler bir kavramdan hareket etmektedir, bazılarında ise tek defaya özgü heykelsimsi bir yapı yapmak amaçlanmıştır [18].

Art Nouveau akımının 1893'te Victor Horta'nın Brüksel'de Paul-Emile Janson 6 numaraya inşa ettiği ev ile başladığı kabul edilir [17]. Art Nouveau'yu dekorasyon stili olmaktan çıkarmaya çalışan mimarlar arasında Gaudi ve Mackintosh yer almaktadır.

Uluslar arası üslubun isim babalığını H.R.Hitchcock ve P.Johnson'dır. Uluslar arası Üslup anlayışına uygun yapı tipleri model olarak P.Behrens tarafından yapılan 1908-1909 tarihli Berlin'deki AEG Türbin Fabrika'sını ve W.Gropius tarafından yapılan 1911 tarihli Almanya Alfeld'deki Fagus Fabrika'sını almışlardır. Bunların ikisi de yapının formu hemen hemen bütünüyle içsel endüstriyel süreçlerle belirlenmiştir [16].

Brütalizm, 1950'li yıllarda rasyonalist anlayışa bir tepki olarak değerlendirilmektedir. Brütalizm, genellikle "yeni brütalizm" ve "uluslararası brütalizm" şeklinde iki ayrı isimle kullanılmaktadır. Bunlardan birincisi Smithson grubu tarafından ortaya atılmış ve ilkeleri açıklanmaktadır. İkincisi ise, bu ilkelerin başka ülkelerdeki mimarlar tarafından yorumlanmasıyla oluşturulmuştur [19].

18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmaya başlayan demir köprüler Modern mimarinin ilk otantik örnekleri sayılır. Bina olarak ise 1851 Londra sergisindeki Paxton'un Crystal Palace'ına gelinceye kadar bir örneğe rastlamak mümkün değildir. Crystal Palace, Modern mimarinin başlatıcısı ve en önemli örneklerinden biri olarak sayılabilir. Modern mimarinin klasik örnekleri arasında, Lever House, Seagram Binası, F.L.Wright binaları sayılabilir. Modern üslubun Behrens, Gropius, Rohe ve Le Corbusier'le yayılmaya başladığı söylenebilir [16].

Robert Venturi, Postmodern mimarlığın öncüsüdür. Postmodern mimarlığın Venturi'nin Guild Evi gibi yapılarıyla başladığı söylenebilir [16]. Postmodern mimarinin geçiş örnekleri arasında, Oregon, Portland Binası ve New York'taki Sony Binası yer alır. M.Graves, P.Johnson, C.Pelli, R.Stern, J.Stirling, A.Aalto, M.Botta ve J.Burgee önemli Postmodern mimarlardandır.

Dekonstrüktizmin yaratıcısı ve isim babası Derrida, kendi metodunu bir mimari tasarım olarak ileri sürmez. Felsefe ve mimarlık arasındaki bağ, P.Johnson, M.Wigley, P.Eisenman tarafından kurulmuştur [15]. B.Tschumi, Z.Hadid, D.Libeskind, F.O.Gehry, R.Koolhaas ve P.Benmari Dekonstrüktivizmin önemli mimarları arasındadırlar.

H.Wölfflin 1888'deki yazısında “mimarlık çağın yaşama ilişkin tutumunu ifade eder” saptamasını yapmıştır [16]. Aşağıdaki tabloda da görüldüğü gibi ilk dönemlerde genellikle binalar ön planda idi, mimarlar dönemle birlikte anılmazlardı. Rönesans'tan sonra mimarlar da çağlarla birlikte ön planda ortaya çıkarlar. Bazen yalnızca mimarlar, bazen de yalnızca binalar, bazen de her ikisi birden çağın yaşama ilişkin tutumunu yansıtır.

Yukarıdaki dönemsel sınıflamalardan yararlanılarak, öne çıkan mimar ve yapılar Tablo 9'daki gibi görselleştirilebilir.

Tablo 9. Dönemlerde öne çıkan mimarlar-yapılar tablosu

ÇAĞ/AKIM	MİMARLAR	YAPILAR
Mısır Mimarisi	-	Keops-Kefren-Mikerinos Piramitleri
Yunan Mimarisi	-	Parthenon
Roma Mimarisi	-	Panthenon, Collesium, Caracalla
Erken Hristiyan Mimarisi	-	Latern Katedrali, Saint Peter Bazilikası
Bizans Mimarisi	-	Ayasofya Kilisesi, San Vitale Kilisesi, <u>Geç Bizans</u> : Kutsal Havariler, San Marco Kilisesi.
Gotik Mimari	Suger Sens'li Willam	St.Denis Manastır Kilisesi (Başlangıç) <u>Erken Gotik</u> - Conterbury Katedrali Notre Dame Katedrali, Saint Peter Kilisesi, Salisbury Katedrali, Saint-Chapelle <u>Geç Gotik</u> - Saint Macloy.
Rönesans Mimarisi	Brunelleschi Bramante Alberti	Öksüzler Hastanesi (Başlangıç), Santa Spirito Kilisesi, The Tempietto of San Pietro, San Francesco, Sant Andrea Kilisesi
Manyerist Dönem	Michalengelo G.Romano Palladio	Compicoglio, Medici Şapeli, San Lorenzo Kütüphanesi, Palazzo del Te. Villa Rotonda
Barok Mimari	J.B.Neumann M.Lunghi Vignola G.della Porta Bernini Borromini Guarini Sir C.Wren	Vierzehnheiligen kilisesi Saint Vincent ve Ansatasius Kilisesi Gesu Kilisesi Gesu cephesi Cornaro Şapeli, Sant Andrea al Quirinale'si, Saint Peter Piazzası San Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi, Sant Ivo della Sapienza Kilisesi Santa Maria della Divina Provvidenza, Kutsal Kefen Şapeli Saint Paul Katedrali
Rokoko Dönemi	J.Courtonne G.Bouffrand F.Cuvilliés	Hotel de Matignon Hotel de Soubise, Salon de Princesse'nin iç mekanı Amalienburg Pavyonu

Tablo 9'un devamı

Aydınlanma Çağı Mimarisi	Soufflot Ledoux	Saint-Geneviève Barrière de la Villette'si, Étienne-Louis Boullée'si ve Tuz Ocakları
Yeniklasikçilik	Leo von Klenze Schinkel	Münih'te inşa edilen heykel galerisi Altes Müzesi
De Stijl Dönemi	Theo Van Doesburg (öncü) Jacobus Oud, Robert Van't Hoff, Jan Wils ve Gerrit Rietveld	
Pürizm	Le Corbusier ve Amadeé Ozenfant	
Ekpresyonizm	Gropius (öncü), Poelzig, Mies Van der Rohe, Taut ve Mendelsohn	Einstein Kulesi
Art Nouveau Dönemi	Victor Horta Gaudi, Mackintosh	Paul-Emile Janson 6 numaraya inşa ettiği ev. (Başlangıç)
Uluslar arası Üslup Mimarisi	H.R.Hitchcock ve P.Johnson (isim babaları) P.Behrens W.Gropius	AEG Türbin Fabrikası Fagus Fabrikası
Brütalizm Mimarisi	Hans Asplund (ilk ismi kullanan) Alison-Peter Smithson, L.Kahn	Hunstanton Ortaokulu (ilk örnek)
Modern Dönem	Paxton Behrens, A.Aalto, Gropius, Rohe ve Le Corbusier	Crystal Palace Lever House, Seagram Binası, F.L.Wright binaları.
Postmodern Dönem	R. Venturi (öncü), M.Graves, P.Johnson, C.Pelli, R.Stern, J.Stirling,, ve J.Burgee	Guild Evi (Başlangıç) Oregon, Portland Binası ve New York'taki Sony Binası
Dekonstruktivizm Dönemi	P.Johnson, M.Wigley, P.Eisenman B.Tschumi, Z.Hadid, D.Libeskind, F.O.Gehry, R.Koolhaas ve P.Benmari	

1.2.1.5. Tarihçiler ve Kuramcıların Yaptıkları Sınıflamalar

Tarihçiler ve kuramcılar da tarih boyunca gerek yapıları, gerek dönemleri ve gerekse mimarları önemli buldukları bazı ölçütlere göre sınıflandırmışlardır. Örneğin Jencks'in Mitsel Dönüşümler sınıflaması tabloda görüldüğü şekildedir [20].

Tablo 10. Jencks'in Mitsel Dönüşümler sınıflaması

		MİT A		MİT B	
		Rasyonalizm	Sosyal Ütopyanizm	Pürizm	Ekspresyonizm
I-I	COURBUSIER (1923)	+	+	+	-
	Gropius (1925)	+	+	+	-
	Hilberseimer (1926)	+	+	+	-
	Platz (1927)	+		+	-
	Giedion (1928)	+	+	+	-
	B.Taut (1929)	+	+	+	-
	Sartories (1932)	+	+	+	-
I-II	Mumford (1924-1931)	-	-	-	+
	Hitchcock (1929)	-	-	+	+
	Cheney (1930)			+	+
	HITCHCOCK (1932) & JOHNSON	-	-	+	+
I-III	Kaufmann (1933)	+		+	
	P.M.Shand (1934)	+		+	
	PEVSNER (1936)	+	+	+	-
	Behrendt (1937)	+	+	+	-
	Richards (1940)	+	+	+	-
	GIEDION (1941)	+	+	+	-
	Rasyonalizm	Kültürel Yorum			
I-IV	Zevi (1945,1950)	-	+	+	+
	Rowe (1947,1950)		+	+	+
	Summerson (1949)		+	+	+
	Wittkower (1950)		+	+	
	Mumford (1952)		+	+	+
	Dorfles (1954)		+	+	+
	Jaffe (1956)			+	+
	BANHAM (1960)	+	+	+	+
	Rasyonalizm	Sosyal Ütopyanizm			
I-Va	Whittick (1950)		-	+	+
	Hamlin (1952)		-	+	+
	Sartoris (1957)		-	+	+
	HITCHCOCK (1958)		-	+	+
	Joedicke (1959)		-	+	+
	Rasyonalizm	Kültürel Yorum			
I-Vb	Benevolo (1960)		+	+	+
	Kidder-Smith (1961)		+	+	+
	Banham (1962)		+	+	+
	Hatje En. (1963)		+	+	+
I-VI	V.SCULLY (1961)		+	+	+
	MAS Sym. (1964)		+	+	+
	Collins (1965)	+	+	+	-
	N.-Schulz (1965)		+	-	+
	Jocabus (1966)			+	+
	Sharp (1966)		+	-	+
	BANHAM (1966)	+	+	-	+

Jenks, mimarlıkta mitsel dönüşümler tablosunda mitler Mit A ve Mit B olarak sınıflamaktadır. Mit A, Rasyonalizm ve Sosyal Ütopyanizm-Kültürel Yorum Mitlerine, Mit B ise Pürizm ve Ekspresyonizm mitlerine ayrılmaktadır. Tabloda bu mitler üzerinde mimarların yer alması, artı ve eksi değerler verilerek oluşturulmuştur. Mitler ve mimarların değişimi bu tabloda vurgulanmaktadır.

Bu sınıflama, Rasyonalizm-Sosyal Ütopyanizm veya Kültürel Yorum Miti (MitA) ve Pürizm-Ekspresyonizm Miti (Mit B) üzerinden mimarların görüş farklılıklarının ve benzerliklerinin ortaya koyulması şeklinde ele alınmıştır.

Jencks'in tarihçiler sınıflaması Tablo 11'deki gibidir [20].

Tablo 11. C. Jencks'in tarihçiler sınıflaması

TARİHÇİLER	MİT	MİT A-MİT B	ÇÖZÜM	SÜREKLİ ATLATMA
PEVSNER	ÇAĞIN RUHU 'stil'	RATIONALITY- EKSPRESYONİZM berraklık-fantezi standart-süsleme Sachlichkeit-karışıklık sosyal sorumluluk-sanat için sanat	GROPIUS	CHOISY Gaudet; 1960'a kadar Gaudi, Sant' Elia
GIEDION	ÇAĞIN RUHU ' dengeli görünüm'	GELENEK-BÖLÜNME denge-dengesizlik bütünleştirici sanatçı- ayırıcı toplum cons.facts-trans. facts	BAHAUS	EKSPRESYONİST Gaudi, Scharoun, Mendelsohn, Dutch Exp.
BANHAM	FÜTÜRİZM 'bütünüyle radikal'	FÜTÜRİST DİNAMİZM- AKADEMİK SAKINMA değişme-semboller teknoloji-gelenek hız,tehlike-statis makanizasyon-klasik trad.	NO Çözüm, presents zıtlık	GAUDI Scharoun, English Garden City, Hareket
SCULLY	VAROLUŞÇULUK 'demokrasi hayali'	ROMANTİK SINIF- ROMANTİK NAT. Barok düzen-Parçalı ektektikizm Rasyonalizm-sürekli değişim	COURBUSIER Kahn	SHORTNESS atlatmanın engelleyici örnekleri

Bu tabloda yer alan dört tarihçinin oluşturmuş olduğu Mit'ler bir değerlendirme kriteri olarak sınıflanmaktadır. Ayrıca bir başka sınıflamada bu mitlerin alt mitleri Mit A-Mit B olarak gösterilmektedir. Burada ana mitlerinde altında yer alan daha dar alandaki mitler yer almaktadır. Ayrıca bu mitlerin sonucunda önerilen çözüm yine tabloda yer almaktadır.

Çağın önemli tarihçileri arasında gösterilen, Pevsner, Giedion, Banham ve Scully'den oluşan dört tarihçinin mitlere göre görüşlerinin neler olduğu, nasıl değişkenlik gösterdiği bu tabloda ifade edilmektedir. Mitlerin değerlendirme kriteri olduğu bu çalışma mimarlık literatürü açısından önemlidir.

1.2.1.6. Mimarların Sınıflandığı Çalışmalar

Mimarlık tarihinde mimarların belli bir amaç, düşünceleri vurgulamak ve açıklamak için bir araya geldiği, gruplandığı birçok çalışma yer almaktadır. Bu bölümdeki örnek mimar sınıflamalarının incelenmesi ve değerlendirilmesi İstanbul Beşlisi'nin de mimar sınıflaması olması nedeniyle önem kazanmaktadır.

1.2.1.6.1. P.Johnson'm Sınıflaması

P. Johnson, Modern Sanat Müzesi 1989 Dekonstrüktivist Mimarlık sergisine F.Gehry, D.Libeskind, R.Koolhaas, P.Eisenman, Z.Hadid, Coop Himmelb(l)au ve B.Tschumi'yi çağırıştır. Bu sergiden sonra bu mimarlar Dekonstrüktivist mimarlıkla birlikte anılmaya başlamıştır. Bu mimarlar çeşitli postmodernist ve muhafazakar antientellektüeller tarafından "kuramsal" olarak itham edilmişlerdir. Sanat Müzesinde sonuç hareketi olarak sunulan "Dekonstrüktivizm" ile ilgili her fikir diğerleri tarafından reddedilmiştir. Yaklaşık 20 yıl sonra bu teorik olarak itham edilen mimarlar global ölçekte en önemli uygulamacılar olarak ortaya çıkmışlardır. Başlangıçta Avrupa şartlarında başarılı olmuşlardır. Gehry'nin Bilbao'da "Guggenheim"; Koolhas'ın Fransa'da "Euralie"si ve Rotterdam'da "Kuntsal"ı; Hadid'in Almanya'daki "Vitra Fire Station"u ve Insburg'taki "Bergisel Ski Jump"ı; Coop Himmelb(l)au'nun Dresden'deki "UFA Cinema Center"ı; Tschumi'nin Fransa'da "Le Fresnoy Art Center" ve "Rouen Concert Hall"ı ve tabii ki Libeskind'in Berlin'deki "Murdered Jews of Europe" ve İspanya'daki "City of Culture for Galicia"ı; Tschumi'nin Atina'daki "Acropolis Museum"u onların uygulamalarına örnek olarak verilebilir. Amerika'da; Gehry'nin Los Angeles'taki "Walt Disney Concert Hall"ı; Koolhaas'ın Chicago'daki "Student Center at the Illinois Institute of Technology"ı; Hadid'in Cincinnati'deki "Lois&Richard Rosenthal Center for Contemporary Art"ı;

Koolhaas'ın Seattle'daki "Public Library"si; Coop Himmelb(l)au'nun "high school in Los Angeles" örnekleri yer almaktadır [21].

"Dekonstrüktivizm" sergisi mimarının kendi içindeki strüktüralist ve poststrüktüralist anlayışa karşı değişik yollar deneyen mimarları gruplamaktadır. Bazıları semiotik vasıtasıyla "anlam"ın analiziyle, bazıları strüktüralizm ve strüktürün rastlantısıyla, bazıları Clement Greenberg'in sanatına benzer form sorularıyla ve diğerleri de tarihsel örnek ve kentin dönüşümü ve tipolojik tutarlılığının analiziyle ilgilenmektedir. Hepsi, mimari retorik ve revelatörlerin ihtiyaçları arasındaki gergin uyuşmadaki profesyonelizme karşı tutumlarıyla ittifak halindedirler [21].

Johnson'ın sınıflamasına giren bu mimarlar olgunluk zamanlarında hepsi hala bir ortak noktada birleşmişlerdir: ilk vazifeleri olan "teorik" tutumun peşinden gitmek. Buradaki "teorik" yalnızca entelektüel ya da inşa edilemeyeni ifade etmez, her yeni projesiyle programatik ve tipolojik şekilde mimarlığın doğasını sorgulayacaklardır. İyi bilinen Dekonstrüktivizm, "Postmodernizm"ın iddiasıyla bozulmuş modern hareketin sürekliliğini tekrar sorgulamak ve yüzyılın deneyiminin tamamen modern ve konstrüktif onaylamasını ortaya çıkarmaktır [21].

Bu sınıflamada dikkat çekmek için sergi üzerinden başlangıç yapılmış, sergideki mimarlar, yaptıklarıyla Dekonstrüktivizme öncülük etmişlerdir. Başlangıçta "teorik" olarak görünse de sonraki yıllarda tasarlanan projelerle "uygulamacı" olduklarını ortaya koymaktadırlar. Başlangıçtaki tepkiyle birlikte daha tanınır hale gelmişlerdir.

1.2.1.6.2. H.R.Hitchcock'un Öncü Mimarlar Sınıflaması

Hitchcock Modern Mimarının öncüleri olarak bazı mimarları göstermiştir. Bunlar; Le Courbisier, Lurçat, Oud, Rietveld, Gropius, Mies van der Rohe'dir [22].

Tablo 12. Hitchcock'un öncü mimarlar ve yapılar tablosu

ÖNCÜ MİMARLAR	YAPILARI
Le Courbisier	1924'teki Citrohan tasarımı, 1922'de Vaucresson villası, 1923'te Ozenfant evi, 1923'de Vevey evi, 1924'de Cook evi, 1928'de Palace of the League of Nations, 1928'de Garches villası.
Lurçat	1924-1926'da cité Seurat'daki 8 ev, 1925'de Versay'da iki villa, 1928'de Boulogne-sur-Seine'deki köy.
Oud	1922'de Oud-Mathenesse evi, 1924'de Hollanda'da sokak evleri (yeni mimarlığın en iyi eseri).
Rietveld	1922'de Utrecht'deki ev (Yeni Öncülerin en orijinal ve en erken örneklerinden biri).
Gropius	1926'da Dessau'daki Bahaus (geniş ve karmaşık problemle ilgili Yeni Öncülerin tarzının estetik imkanlarının ve teknik uygulamalarının en başarılı delilidir).
Mies van der Rohe	Cam gökdelen projesi

Bu sınıflamada modern mimarlığın öncü mimarları ve yapıları yer almaktadır. Burada yer alan mimarlar ve yapıları daha sonra modernizmi savunan diğer mimarlar için yol gösterici olmuşlardır.

Hitchcock, Yeni Öncülerin mimarlığını “konstrüksiyonun yeni metotlarının mantıklı ve açık ifadesi” olarak nitilemekte ve bunları beş kategoriye ayırmaktadır [22]:

1. Yeni konstrüksiyon metotlarına bağlı strüktürel elemanlar.
2. Yeni konstrüksiyon metotlarına bağlı yüzeysel morfolojik elemanlar.
3. Yeni konstrüksiyon metotlarına bağlı içsel elemanlar.
4. Yeni konstrüksiyon metotlarına bağlı olmayan elemanlar.
5. Negatif elemanlar.

Mimarlığa getirilen yeni metotların ortaya koyulması, daha önce yapılan tasarımlar arasındaki farkların belirgin bir biçimde gösterilmesi modernizmin öncü mimarlarının yaptığı yeniliklerin ve öncülüklerin gözler önüne serilmesine olanak sağlamaktadır.

1.2.1.6.3. Torino Yedi Tepe Yedi Mimar Sergisi

Dünya Mimarlık Kongresi kapsamında, Türkiye'deki mimari gelişmeleri yansıtan çok özel bir sergi düzenlenmiştir: “Yedi Tepe Yedi Mimar”. 29 Haziran-3 Temmuz

2008’de Torino kent merkezindeki Palazzo Bertalazone di San Fermo sanat galerisinde düzenlenen sergide; Emre Arolat, Can Çinici, Mehmet Kütükçüoğlu, Şevki Pekin, Nevzat Sayın, Melkan ve Murat Tabanlıoğlu ile Han Tümertekin’in yapıtları yer almaktadır [23]. Sergi için modern Türk mimarisinin üçüncü nesil mimarlarından en çok uluslar arası isim yapan, en çok ses getiren, projeleri tartışılan, ticari olmayan işler yapmış yedi isim seçilmiştir. 7 odada 7 mimar, eserlerini pano veya projeksiyon gibi farklı yöntemlerle sunmuşlardır [24].

Emre Arolat bu sergi ile ilgili görüşlerini: “Mimari düşüncemizi temsil eden örnekler. Torino’da yer alan yapıların önemli bir bölümü, daha önce ilki İstanbul’da ve daha sonra Ankara, İzmir, Trabzon ve Kayseri’de olmak üzere Türkiye’nin farklı kentlerinde, açılan sergide bulunanlar. Bir de o tarihten sonra gündeme gelen yapılar ve projeler var. Dalaman ve Sabiha Gökçen Havalimanı, Maslak Bijoux, Kağıthane Ofisleri, Göktürk Metal Yapı Konut Yerleşimleri, Brüksel Kraliyet Antreposu, Santralistanbul, Maksimum Evler, Savoy, Evidea, Narlıdere, Misia ve Folkart Mavişehir Konutları, Astana ve Şişli Mixed-Use projeleri, Kervansaray Lara ve Makyol otelleri, İpekyol ve Siemens Fabrikaları ile Minicity, İzmir Fuar Alanı, Yalova Akkök gibi sosyal ve kültürel yapılar bunlar. Bu yapıları seçmemizdeki en önemli neden, birbirine benzemesi söz konusu olan bu projelerin, bağlamsal veriler nedeniyle birbirlerinden ne kadar ayrışabildiklerini doğrudan ve kolaylıkla örnekleyebilmeleri. Zira bağlamsallık ve spesifiklik, bizim peşinde koştuğumuz mimarlık düşüncesinin en belirgin unsurları” şeklinde özetlemektedir [25].

Nevzat Sayın bu sergi ile ilgili görüşlerini: “Geleneksel yöntemlerle iyi mimarlık olabilir. Mimarlığın yapılan bir şey olmasının yanı sıra konuşulan bir şey olması da çok önemli. Mimari genellikle gündemin birincil konularından değil. Özellikle Türkiye’de hiç kimsenin umurunda değil. Ben sergiye İzmir Dikili Yahşi Bey köyündeki taş yapılarımızla katılıyorum. Tek konuyla katılmayı, istediğim derinlikte anlatma fırsatı vereceği için tercih ettim. Bu yapıları istememin nedeni de küçük yapılar, geleneksel yöntemler ve bölgesel verilerle iyi mimarlıklar yapılabileceğini anlatmak. Giderek daha çok gösteri dünyasının önemli bir parçası olan mimarlık için ters bir örnek olması kışkırtıcı oldu. Globalleştikçe bol seçenekli ama tek merkezli olan modern dünyada başka modernliklerin de olduğunu bilmek ve yapmak doğrusu uğraşmaya değer bir konu” şeklinde özetlemektedir [25].

Murat-Melkan Tabanlıoğlu: “İstanbul’un değişiminde rolü olan projeler. Biz sergiye İstanbul Sapphire, Levent Loft I ve II, DMC Ankara ve diğer medya projelerimiz, Kanyon, İstanbul Modern ve yurtdışı projelerimizden iki örnek olarak Abay Ofis ile Baku Kristal

projeleriyle katlıyoruz. Bu yapıları tercih etmemizin nedeni İstanbul'un değişiminde önemli olduğuna inandığımız, bulvar projeleri olarak adlandırdığımız projelerle, medya binalarından örnekleri biraraya getirmek. DMC Ankara başkentte inşa edilen ilk medya merkezi olarak bu yıl tamamlanan ve 2008'de Ulusal Mimarlık Ödülü alan bir bina. İstanbul Modern bir mimari proje olmanın ötesinde kentsel anlamı olan bir oluşum. Baku Kristal ve Abay Ofis'i ise son dönem yurtdışında yaptığımız projelere örnek olarak seçtik" sözleriyle sergiye katılma gerekçelerini açıklamaktadırlar [25].

Can Çinici serginin önemini ve katıldığı yapıtlarını açıklarken: "Küresel konuşma tartışma fırsatı yaratıyor. Dünya Mimarlık Kongresi'nin, mimarlık mesleği üzerine küresel bir konuşma, tartışma fırsatı yaratmasının eleştirel bir önemi olabileceğini düşünüyorum. Sergiye İzmir Alsancak Liman Bölgesi için kentsel tasarım önerisi, Büyük Mısır Müzesi için bir öneri, Evliyagil Evleri, Manavgat Evleri, Fibaline Projesi ve Bursagaz Yönetim Binası'yla katılıyorum" demektedir [25].

Bu sergiye çağrılan mimarlar ile ilgili net bir kriter yoktur. Sergiyi düzenleyenler tarafından takdir edilen mimarlar çağrılarak gruplama yapılmıştır. En çok uluslar arası proje yapmış, en ses getiren mimarlar oldukları açıklansa da [24] diğer bir çok mimarın alınmayışı ile ilgili tartışmalar gündeme gelmiştir. Uğur Tanyeli'nin sınıflaması olan İstanbul Beşlisi mimarlarından yalnızca Gökhan Avcıoğlu'nun sergide olmayışı da ilginç bir noktadır.

1.2.1.6.4. New York Beşlisi

New Yorklu 5 mimardan (Richard Meier, Peter Eisenman, John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey) oluşan New York Beşlisi ilk olarak 1967'de Arthur Drexler'in organize ettiği Modern Sanatlar Müzesi sergisinde çalışmalarını göstermişler ve 1972'de "Five Architect" kitabıyla adlarını duyurmuşlardır. New York Beşlisi, Philip Johnson'un akıl hocalığında, Modernizmin saf formlarına dönüş ilkesiyle Le Courbusier'in 1920-30'lu yıllarındaki çalışmalarına dönüşü amaçlamışlardır. New York Beşlisi "Beyazlar" olarak da anılır. Beyazın en temiz ve güçlü renk olduğunu düşünürler [25]. Postmodern karmaşanın dışında olmasa da kenarında, New York'da Peter Eisenman öncülüğünde beş mimarın bir araya geldiği görülür. Kendilerine daha sonra New York'lu beşler ya da beyazlar ismi de takılan bu gruptan Eisenman ve Hejduk'un çalışmaları Frampton tarafından avangardist bir

estetik pratik olarak nitelenmiştir. Michael Graves, Charles Gwathney ve Meier'in ise Le Courbusier'in pürist villalarını örnek aldıkları söyleniyordu [26].

New York Beşlisi daha sonraları dağılmıştır. John Hejduk eğitimci olmuş ve 2000'de ölmüştür. Michael Graves postmodernizmi benimsemiş, Peter Eisenman daha çok dekonstrüktivizmle anılmıştır. Richard Meier'in çalışmaları modernist estetiğe bağlı kalmış, Charles Gwathmey ise saflığını biraz yumuşatsa da yine de modernizme bağlı kalmıştır [25].

Beş mimarın tasarımları geniş bir çeşitlilik göstermesine rağmen, temelde ortak bir takım özelliklere sahiptirler. Tasarımların biçim ve ölçekleri ile malzemeyi ele alış biçimleri ortaktır [27]. Amerika'da Beyaz Rasyonalist mimarlık semantik olarak konuşulursa, Neo-Klasik mimarlığın karşılığıdır [28].

Geç Modern diriltmecilik, erken dönem ikonografisiyle aynı olmasına karşın, formda bazı değişikliklere gitmiştir [29]. Oysa N.York Beşlisi, Le Courbusier'in "beyaz" mimarisine sadakat ve onun tanımladığı "beş ilke" ye bağlı kalmalarıyla diğer Geç Modern yaklaşımlardan ayrılmışlardır. Le Courbusier'in beş ilkesi olan grid, serbest plan, serbest cephe, bant pencereler ve çatı bahçesine, Modernizmin kısaca sembollerle gösterimi olarak bakılabilir [30].

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, De Stijl çerçeve sistemi uzlaştırabilen konut tasarımında olduğu gibi, yoğun kompakt tasarımlar üretmiş ve Manyerist ve bir tutum sergilemiştir. Meier ise bu aşırılıklar arasında bir denge kurmuştur [29]. Gwathmey, Le Courbusier'in beş ilkesine değişik bir incelik bulmuştur.

Eisenman, Five Architect'in yayınlanmasından sonraki 20 yıl içerisinde, mimarlığını Courbusier Modernizminden Dekonstrüktivizme doğru taşıyan bir sanat formuna dönüştürmeye başlamıştır [30]. Graves'in mimari evrimi ise Eisenman'ınkinden daha şaşırtıcıdır. Neredeyse hiç ara vermeden, Modernist tavırdan Postmodernist dile geçmiştir. Onun modern dildeki tasarımları Five Architects'in basımından öncedir [15]. Graves'in mimarlığı özellikle kapılar ve giriş noktalarının oluşturduğu belli mimari elemanlar hakkındadır. Bu elemanların alışılmış bağlamındaki yerinden çıkarıp dikkati çekerek ön plana çıkarmıştır. Graves'in anahtarı, mekanlar arasındaki zıtlık ve oranların arasındaki geçiştir [28]. Meier, beş mimar içerisinde beş ilkeyi en iyi uygulayan kişi olmuştur [30]. Meier 20'lerin başındaki, Le Courbusier'in daha akışkan ve Brütalist olmadan önceki

anlayışı ile sınırlamıştır [28]. Harekete sıkı bir şekilde bağlı olan Meier, sonraları taviz vermeye başlamıştır. Getty müzesinde işverenin yapıda renk istemesinden dolayı beyaz renkten taviz vermiş, beyaza yakın olmasından dolayı traverten kullanmıştır. Akımın günümüzdeki tek temsilcisi Meier'dir [28].

Tablo 13. New York Beşlisi mimarlarının yapıları

				
High Museum of Art, Atlanta, R.Meier	Staten Island Institute of Arts, P.Eisenman	Wall House, Amsterdam, J.Hejduk	Bel Air Residence, California, C.Gwathmey	Minneapolis Institute of Arts, M. Graves.

Newyork Beşlisi, Modernizmin saf formlarına dönüş ilkesiyle Le Courbisier'in 1920-30'lu yıllarındaki çalışmalarına dönüşü amaçlamışlardır, kendilerini başlangıçta bu adla adlandırıp ortaya çıkmışlardır ve tasarımlarında beyaz rengi kullanmaya önem göstermişlerdir. İstanbul beşlisinin ise belli bir amaçtan çok yeni bir tasarım alanına giren ilk kişiler oldukları söylenmekte ve bu kendilerinin bir araya gelip oluşturdukları bir grup değil, gıyaplarında yapılan bir yakıştırma değildir.

1.3.Türkiye Mimarlık Ortamı

Uğur Tanyeli, İstanbul Beşlisini oluşturma kriterlerinden birisi olarak 1980 sonrası mimarlık ortamını göstermektedir [1]. Tanyeli'nin bahsetmiş olduğu bu ortamı inceleyerek İstanbul Beşlisi kriterlerinden birinin değerlendirilme imkanı sağlanacaktır. 1980 öncesi bu mimarlık ortamına kadar olan gelişmeler incelenecek ve İstanbul Beşlisinin oluştuğu ortam karşılaştırılacaktır.

1.3.1. 1980 Öncesi Türkiye Mimarlık Ortamı

Birinci Ulusal Mimarlık Akımı Cumhuriyetten önce, İttihat ve Terakki döneminde ortaya çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki “batılılaşma” hareketleriyle birlikte Avrupa'daki eklektisist mimarlık akımının da İstanbul'a gelmesi ve 19.yüzyılın ikinci yarısında kenti “adeta istila etmesi” üzerine mimar Vedat ve Kemalettin Bey'ler “mimariyi Türkleştirme” çabaları doğrultusunda ulusal mimarlık stilimi oluşturmuşlardır [31]. Kısaca Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, Avrupa'daki çağdaş mimarlık akımının Türk ülkesine yayılmasına karşı bir tepkidir. Bu tepkide eski biçimlerin seçilmesi anlayışı benimsenirken, seçilen biçimler Batı kaynaklı olmak yerine klasik Osmanlı mimarisinden alınmıştır. Birinci Ulusal Mimarlık Akımında “Türkiye için mimarlık yapmak” düşüncesi öne çıkmaktadır.

İkinci Ulusal Mimarlık Akımının güçlü olduğu dönem ortalama 1940–1950 tarihleri arasındadır. Bu akımın ilk örneği Tarım ve Orman Bakanlığı binası ve son örneği Bulvar Palas'tır. S.Hakkı Eldem'in öncülüğü yaptığı İkinci Milli Mimari diye adlandırılan anlayış, tarihten alıntılar yapan bir kopyacılığa dayanmaz, toplanmış olan belgelerin analizine dayalı plan ve oranlara bağlı bir referans sisteminden söz edilebilir [26].

İkinci Ulusal Mimarlık Akımında da, Uğur Tanyeli'nin İstanbul Beşlisini sınıflama kriterleri arasında belirttiği “Türkiye için mimarlık yapmak” düşüncesi görülmektedir.

1950 yılına doğru ve sonrası Avrupa'daki liberal ve demokratik ortamın Türkiye'de yansımaya başlaması ve genç Türk mimarlarını dünya mimarlığı ile daha yakın ilişki kurmaya başlamasıyla Eldem'in öncülüğünü yaptığı İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi, arkasında, daha sonra yıkılan Taşlık Kahvesi gibi güzel tasarımları ve yapılan çok sayıda röleveyi bırakarak yavaş yavaş etkinliğini kaybetmeye başlamıştır. Bunun ilk belirtisi İstanbul Adalet Sarayı yarışmasının sonuçlarıdır. Yarışmayı kazanan Onat-Eldem projesi geniş saçaklarıyla geçmişe bir gönderme yapmasına karşın, yeni bir çizgidedir. 1940 yılları sonrası dönemde Yüksek Mühendis Mektebi'ndeki çalışmaların odak noktasında Emin Onat vardı. İsviçre'den genç bir mimar olarak dönüp adı geçen kurumda göreve başladıktan sonra, kurumun çağdaş mimarlık ile ilişkilerini güçlendirmede büyük çaba sarf etmişti [26].

1950'li yıllarla birlikte Türkiye'deki mimarlık ortamı çağdaş mimarlık hareketinden gelen “rasyonel-uluslar arası” akımın etkisi altına girmiştir. İlk örnekler İstanbul'daki

Hilton Oteli ve Belediye Sarayı binalarıdır. Eldem bu mimarlık akımını “Klasik Modern (Amerikan Moderni)” şeklinde isimlendirmektedir [32].

1950 yılına doğru ve sonrası dönemde çağdaş mimarlık akımlarıyla paralel devam etmiş olup, “Türkiye için mimarlık yapmak” düşüncesi bu dönemde terk edilmiştir.

Türkiye’deki mimarlık ortamı 1959’dan itibaren, rasyonalist akımdan sonra, yeniden çağdaş mimarlık hareketinden gelen irrasyonalist, brütalist, bölgeselci ve gelenekselci mimarlık akımlarının etkisi altına girmiştir. Bu etkiler arasında Corbusier, Aalto, Wright gibi güçlü mimarların özel tutumları da yer almaktadır [32].

Bu yıllarda geçmişle olan bağlantılar azalmakta ve mevcut toplumsal gelişmelere paralel olarak mimari de kendine şekil vermektedir.

1970–1980’de sosyal çalkantılar içinde olan Türkiye’de 1967 sonrası mimari eğilimler ise hala yarışmalar yoluyla ve Aydan Balamir’in birazda alaycı bir tavırla “yerli modernizm”, “modernin vernaküleri”, “teknokrat-Bakanlık üslubu” ya da “monotonluk ve vasatlık örneği müteahhit modernizmi” dediği bir ortamda oluşmaktaydı; gene onun deyişle, önde gelen mimarların egemen Uluslar arası Üsluptan Organik Mimarlık, Yeni Bölgeselcilik ve Brütalizme yönlendiği gözlenmekteydi [26].

1980 öncesi Türkiye mimarlık ortamının birinci ve ikinci ulusal mimarlık akımları dışında, çağdaş mimarlık hareketinin etkisi altında kaldığı söylenebilir.

1.3.2 1980 Sonrası Türkiye Mimarlık Ortamı

Uğur Tanyeli’nin İstanbul Beşlisini oluşturma kriterlerinde öne sürdüğü 1980 sonrası mimarlık ortamına bu bölümde değinilmektedir. Literatürde yer alan bu geçiş dönemiyle ilgili görüşler şu şekilde özetlenebilir:

Batı mimarlığı, yüzyıl başından beri modernizm, ardından da postmodernizm süreçlerini yaşarken Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerin bu gelişmeye ayak uydurmak için “aidiyet ve kimlik problemi” gibi bir sorunla karşılaştığı gözlemlenmektedir. Batı dünyası uzun süren teorik imgeleme ve felsefe çağını yaşamış, tamamlamış ve sonra da onun devamı olan ikinci aşamaya erişmiştir. Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Le Courbisier gibi büyük yaratıcılar bu çağda ortaya çıkmış, XIX. Yüzyıl seçmeciliği yerine teknolojik yeniliklerin, sanayileşmenin, sosyal, psikolojik ve ekonomik değişmelerin sonucu olarak modern mimarlığın ilkelerini ortaya koymuş ve yapıtlar vücuda getirmiştir. Bunun ardından, günümüzde de devam etmekte olan “postmodernizm”

tartışmaları başlamıştır. Türk mimarlığı ise 1900'lerin başından itibaren ulusal ve uluslar arası mimarlık akımları arasında gidip gelmeler yaşamaktadır. Batı'nın yaşayıp tamamladığı süreçlere katılamayan diğer ülkeler gibi, bu değişim içinde kendi yerini sorgulamaktadır [33].

Türkiye mimarlık tarihinde, Cumhuriyet'in erken yıllarında ve öncesinde, Birinci Ulusal Mimarlık ve İkinci Ulusal Mimarlık dönemlerinde Batılı modellere karşı tepkiler oluşmuş, daha sonra günümüz mimarlığında Batı etkisiyle gelişen çoğulcu düşüncelerin yanı sıra rejyonalizm tartışmaları da başlamıştır. Bir başka deyişle, yüzyıl başından beri yaşanan gidip gelmelerin yerellik (rejyonalizm) ve evrensellik (üniversalizm) arasında olduğu söylenebilir [33].

1980 sonrası mimarlık tartışmalarında söylem ve uygulama arasındaki farkın açılması gibi konuların, gündemi belirleyen tartışmalardan bazıları olduğu görülmektedir.

Bu durumla ilgili olarak mimarlık literatüründe yer alan tartışmacılar ve tartışmalardan bazıları aşağıdaki şekildedir:

Güzer durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Türkiye’de mimarlık ortamı olarak kabul ettiğimiz ve başta birçok alt başlığın açıldığı şemada öne çıkan iki ana unsur var. Bunlardan bir tanesi tartışma, söylem, ya da eleştiri ortamı, öbürü de üretim ortamı diye görüyorum... Benim bu son on yıl için en önemli gözlemim, bu iki ortam arasındaki farkın Türkiye ortamında giderek açılmakta olduğu. Yani söylem ile pratik arasındaki farkın açılması. Değerlerin birbirine karışması sonucunda, çok kolay üretilen ve büyük birikimlere, yatırımlara gerek göstermeyen ürünlerle, söylemin bir sonucu olan ve arkasında araştırma barındıran ürünler arasındaki fark algılanamıyor [34].”

Gürsel bu durumdan, “Mimarlığımızda pratiksiz teori ile teorisiz pratik, varlıklarını ve çalışmalarını ayrı ayrı sürdürüyorlar. Teoriden teori, pratikten pratik üretiliyor, ancak kendi pratiğimizden teori üretmediğimiz gibi, teori pratiğin önünü açma, yol gösterme görevini yerine getiremiyor [35]” şekilde söz etmektedir.

Kuban ise 1980 sonrası mimarlık ortamını, “Bugünkü görüntü bize mimari uygulamanın düşünsel tabanının oluşmadığını gösteriyor. Türkiye’de mimarlık kuramı üzerinde, kişisel düşünceler şurada burada dile getirilmiş olsa bile, herhangi bir kuramsal yaklaşım genelleşmemiştir. Kendi mimarlık yaşamımızdaki kuram yokluğu dışında Batı’dan esinlenerek yapılan mimari uygulamaların kuramsal temelleri ile de pek ilgilenilmemiştir. Batı biçimleri, bir mal gibi, görsel özellikleri ithal etmişiz [36]” şeklinde açıklamaktadır.

Kurktan'a göre ise ortam: “Uygulama ile uğraşan bütün mimarların söylem üretmesini, söylemlerini çeşitli araçlarla iletmesini beklemek hayalci bir beklenti olacaktır. Sadece Türkiye’de değil, dünyada da bu böyledir. Ancak bu beklenti, yaptıkları uygulamalarla gündemde olan mimarların, mimarlık mesleğini daha ileri seviyelere ulaştırması, eleştiri ve tartışma ortamına katkıda bulunmaları için olmalıdır”. “1980 yılında yaşanan askeri darbe ve onun arkasından sivil hükümetin kurulması ve özgür, demokratik bir ortam yaratma çabalarıyla yeni bir dönem başladığı söylenebilir. Yeni hükümetin genel politikasının liberal ekonomik sisteme dayanması mimarlık alanında da birçok değişikliğe neden olmuştur. Bu değişikliklerden bazıları; ithal malzemelerin kullanımı, yabancı yayınlara ve gelişmelerin rahatça izlenebilmesidir. Bütün bu değişiklikler çok sesli bir ortamı da beraberinde getirmiştir” olarak özetlenmektedir [33].

Özer bu durumdan, “Endüstrinin ve o endüstri gelişimine imkan veren karışık bir düşünce dünyasının baskısındaki toplum, ya da bizzat sanatçı veya mimar, bahis konusu dünyanın kompleks problemlerine nüfuz etmektense; ya ondan bütün bütüne kaçıp selameti geçmiş devirlerin duygusal kalıplarında arıyor, ya da sözü edilen kompleks aktüel düşünce problemlerine eğilmek suretiyle bunlardan duygusal sonuçlar çıkartabilmiş toplumların çözüm tarzlarını aynen kabul ediyor. Sanat ve mimaride, birinci türlü davranışın rejyonelizme, ikinci türlü davranışın ise üniversalizme yol açtığını söyleyebiliriz [31]” şeklinde söz etmektedir.

1980’li yıllara yönelik mimari değerlendirmeler yapılırken bu çoğulculuk ve çeşitlilik Kazmaoğlu ve Tanyeli tarafından şu başlıklarda toplanmıştır [37]:

- Prestij mimarisi
- Resmi mimari
- Dinsel mimari
- Tarihsel mimari
- Yeni kırsal mimari

Yazarlar daha sonra özellikle postmodern diye tanımlanan tasarım anlayışlarının Türkiye’deki ele alış biçimini üç grupta değerlendirmiştir [33]:

- Tarihsel biçimlere doğrudan yönelme
- Tarihsel yorum denemeleri
- Serbest biçim denemeleri

Dostoğlu ise Türkiye’deki mimarlık alanındaki gelişmeleri üç ana başlık altında toplamıştır [38]:

- Gelişmiş ülkelerdeki mimari yaklaşımları benimsemek,
- Anadolu'daki yerel ve İslami kaynaklara yönelmek,
- Mimarlığın evrensel gelişmesiyle ülkemizin özgün koşullarını ele alarak kalıcı değerler üretmeyi amaçlamak.

Abdi Güzer, Türk mimarlarını “Modernler”, “Çoğulcular” ve “Gelenekselciler” olarak sınıflamaktadır [39].

Bu tartışmalarda yer alan kavramlardan “Evrensellik-yerellik” söylemlerine 1980 sonrasındaki bazı mimarların açıklamaları üzerinden bakıldığında mimari yaklaşımlar aşağıdaki gibi özetlenebilir:

Turgut Cansever, mimarlığını İslam görüşü ile ilişkilendirilen bir tasarımcıdır. Mimarlığı ve söylemi ile Batılı söylemlerin dışında sayılabilecek bir mimar olan Cansever, tasarlarken tarihten, antropolojiden, teolojiden, sosyolojiden hareket etmektedir. Turgut Cansever'in söylemi; Mimarının bütünlüğü (varlığın bütünlüğü, zemin-zaman bütünlüğü, mimarının tabiatla bütünleşmesi), Teyinilik, Sınırsız Mekan, Tevazu, Yalınlık, İnsan ölçeği [33] gibi başlıklarla özetlemektedir.

Tanyeli, Cansever'in düşüncesinin bugünkü Türkiye'nin tek gerçek muhalif söylemini oluşturduğunu belirtmektedir. Cansever'in batılı modernist ve postmodernist söylemlere muhalefet edişi onu Türk mimarlık dünyasının yaratabildiği en özgün bileşimlerden biri kılmaktadır [40].

Tuncay Çavdar, 1980 sonrası Türk mimarlık ortamında en çok tartışılan isimlerden birisidir. Tuncay Çavdar'ın söylemi: Görme biçimi (Tinsel mekan, Aksiyonla oluşan mekan, Renk saçan yüzeyler, Yüzeylerin çoğaltılması), Toplum belleği, Sanatsal gerilim, Mizah (Humour), Anarşi mimarisi esprisi (Boşlukta asılı şekiller, Kitlelerin ağırlığı, Parçalama, Şaşırtıcı oranlar), Katılımsal planlama, İnsanilik [33] gibi kavramlarla açıklamaktadır.

Mehmet Konuralp, 1969–1971 yılları arasında gerçekleştirdiği Göztepe Apartmanları ile başlayan uygulamalarıyla 1980 sonrası Türk mimarlığında dikkati çeken önemli isimlerden birisidir. Mehmet Konuralp'in söylemi: Yalınlık aracılığıyla Evrensellik, Çağdaş teknoloji, Yapılabilirlik, İşlevsellik-İşlerlik [33] kavramlarıyla özdeş tutulmuştur.

Merih Karaaslan, 1980 sonrası Türk mimarlığının tartışmalı isimlerinden biridir. Karaaslan, “Türkiye’de modernizm sonrasında beliren serbestlik ve çeşitlilik ortamını en çok kullanan mimarlardan biridir. Bu da onun binalarını yalnız dikkat çekici kılmakla kalmayıp birçok mimarlık tartışmasının hedefi haline getirmektedir [41]. Merih

Karaaslan'ın mimari yorumu ise: Anadolu'nun çağdaş yorumu, Kentsel ölçek, Özgür formlar, Kolaj, Kullanıcı katılımı [33] kavramlarıyla özdeş tutulmuştur.

Haydar Karabey, 1980 sonrası Türk mimarlığında uygulamacı-eleştirmen mimarlardan biridir. Karabey'in söylemi: Bütünleşen çeşitlilik, Süren tarihi anımsatma, Çağdaş malzeme ve teknoloji, Bilgi-mesaj [33] temalarıyla mimariyi yorumlamaktadır.

İstanbul Beşlisi mimarlarından biri olan Nevzat Sayın ise kendi söylemini: Yalınlık, Kolay yapılabirlik, Esneklik, Zamansız yapı [33] şeklinde özetlemektedir.

Han Tümertekin, çağdaş Türk mimarlığının bugün de içinde bulunduğu evrensellik-yerellik ikilemine farklı arayışlar getiren bir mimardır [33]. İstanbul Beşlisi mimarlarından biri olan Han Tümertekin'in mimari söylemi: Gelenekselin yeniden yorumu, Yalınlık, Mekansal değer, İç-Dış alışkanlığı [33] şeklinde özetlenmektedir.

Günümüz Türkiye'sinde mesleki uygulama alanında ürün veren, söylemleri ve uygulamaları ile gündemi etkileyen ve ele alınan mimarların hemen hepsi Modernizmin etkisinde bir mimari eğitim almıştır. 1980 yılından sonra Türk mimarlığının geldiği dönemeç noktasının, çoğulluk ve çeşitlilik ortamının söz konusu mimarların çalışmalarını etkilediğini ve değişimlere yol açtığını söylemek yanlış olmaz. Bu değişimlerden belki de en önemlisi, dönemin sayısız çeşitliliği içinde mimarların yaptıkları ve söyledikleri ile kendilerini meşrulaştırma çabası içine girdiğidir. Mimarlar bunun için kimi zaman da geleneğe, yerel kavramlara başvurmaktadır [33].

Günümüz Türk mimarlığında çoğu mimarın yerel-evrensel arasında bir ikilem yaşadığını konusunda çeşitli söylemlere bakılacak olursa; Atilla Yücel bu konudaki görüşünü, “Son 20–30 yılda Türkiye'nin, Türkiyeli yerli mimarlık söylemine yeni ithal edilen, dünyadaki bir akımın sempaticanı olup ya da ona duygusal açıdan bağlanıp onun jargonunu tekrarlayanların dışında, iyi-kötü burada üretilen bir mimarlık söylemi hatırlamıyorum, rejyonalist söylem dışında [42]” şeklinde açıklamaktadır. Uğur Tanyeli de aynı konudaki görüşünü, “Türkiye için tipik olanın, mimari tavırlarda rejyonalist tavırların sürekli prim yapmakta oluşu [43]” şeklinde açıklamaktadır.

Tanyeli, 1980 öncesi serbest mimarlar kuşağı için, ülkenin hiyerarşik statü tanımlarını titizlikle korumaya çalışan Premodern zihniyet kalıntıları nedeniyle, kendisine “güneşte bir yer bulmak” için çok zorlandığını söylemektedir [44].

1980'lerde taze bir büyüme trendi yakalamış olan Türkiye'nin yeni kompleks yapı programlarını, yeni malzeme ve tekniklerin de yardımıyla, öğrenmekte olduğu dilin kalıpları içinde “hizaya sokuyor”, karmaşık programlarla başa çıkmanın yordamlarını

keşfetmenin “mimari” hazzını tadıyordu. Hazzı yarım bıraktırmayan, narsistik bir tatmin olmaktan çıkararak da, bu açık uçlu, “kıvrak çözümlerin, yeni Türkiye’nin “yükselen değerleri” ile örtüşmesi, yeni zevkin karşılığı olmasıydı: Sadece haz alınmıyor, aynı zamanda verilmiş de oluyordu [45].

1980 sonrası dönemde literatürdeki tartışmalardan da anlaşılacağı gibi yerellik ve evrensellik arasında kalan mimarların bulunduğu görülmektedir. Ulusal mimarlık akımlarıyla başlayan yerellik söylemleri daha sonraları evrensellik söylemleri ile beraber devam etmiştir. Burada önemli olan yerellik söylemlerinin bitişiyle İstanbul Beşlisinin konuşulmaya başladığı zaman arasında bir bağlantı olup olmadığıdır. Literatür araştırmasından çıkan sonuca göre İstanbul Beşlisinin konuşulmaya başlandığı 2000 yılından önce yerellik söylemlerinin terk edildiği görülmüştür. Uğur Tanyeli’nin dile getirdiği “Türkiye için mimarlık yapmak” yalnızca Ulusal Mimarlık akımlarının bulunduğu yıllarda ortaya koyulmaktadır.

1.4. İstanbul Beşlisi

Tez çalışmasına konu olan İstanbul Beşlisi, Uğur Tanyeli’nin ilk olarak A.D. Mimarlık dergisi 2000/12 sayısındaki makalesinde yaptığı bir sınıflamadır. Uğur Tanyeli İstanbul Beşlisinden şu şekilde söz etmektedir. “Türk mimarlık dünyasında yakın zamana dek yaşa dayanan bir kıdem tanımladığı sıradüzeni, 1980 sonrası bir grup mimarın belirişiyle altüst oldu. Mesleğin yalnızca kariyer oluşturma bağlamındaki düzenini değil, tasarımsal alışkanlıklarını da yıktılar. Gençlerin iddialı kişiliklerini “büyüene kadar” gizlemek zorunda olduğu eski sistemin yerine, yırtıcı bir gençliğin amaçlarına uygun yeni rekabet ortamının temellerini attılar. Bu değişim hem kaçınılmazdı (hatta çok gecikmişti), hem de tam anlamıyla hazır olmayan bir ülkede gündeme geliyordu. Kaçınılmazdı; çünkü çağdaş bir mimarlık ortamı başka türlü olamazdı. Ortam henüz hazır değildi; çünkü değişim ani yaşanmıştı ve gençlere deneyim oluşturma şansı sunmadan geniş çaplı tasarlama ve uygulama fırsatı veriyordu. Bu ikilemin üstesinden çok küçük bir grup gelebilirdi. İstanbul Beşlisi, deneyimi bu denli az olanlara Merkez dünyasında asla verilmeyecek işleri yapma olanağını yakaladılar. Ve ilginçtir, başarabildiler de...” [46]

- Uğur Tanyeli’nin İstanbul Beşlisini sınıflama kriterleri: Bu çalışma ile tartışılmaya ve anlaşılmaya çalışılan İstanbul Beşlisinin sınıflanma kriterleri Uğur Tanyeli’ye göre şu şekilde ifade edilmektedir: “Benim biraz da matrak

geçmek amacıyla yaptığım bir şeydi. New York Beşlisine, bizim de İstanbul Beşlimiz var diye. Hafifçe dalga geçen, onları da hırpalamayan, doğrudan göndermesi New York Beşlisi olmayan bir nitelemeydi o. New York Beşlisinin gerçekten ortak denebilecek davranış özellikleri var. New York Beşlisinin aynı kitabın içerisine girebilecek nitelikte ürünleri var. 1973, yanlış hatırlamıyorsam, o tarihte bir kitapları vardır. Orda belirgin bir biçimde hem morfolojik özellikleri var, hem de görüşleri bağlamında ortaklaşan bir beşli. 5 gruptan söz edebiliriz, bir tanesi ikili New York Beşlisinin. Buradakilerin böyle bir ortaklığından söz etmenin imkanı yok. Böyle olduğu için bunları bir araya getiren parametreleri sorarsanız, tek parametresi Uğur Tanyeli olan bir şey derim” [1].

- Uğur Tanyeli’ye göre İstanbul Beşlisinin ortak noktaları: “Hepsinin genç olması gibi ortak noktaları var. 1950 ve sonrasında nesli, Nevzat Sayın içerisinde en yaşlısı, 1954’lü, geri kalanların hepsi daha genç. Bir kere genç oldukları söylenebilir, bu işe başladıkları dönemde Türkiye bağlamında oldukça genç bir başlangıç yaptılar. 1985 eşiğinden sonra hepsi çalışmaya başladı. Düşünecek olursanız, başladıkları yıllarda 30 yaşlarında insanlardı bunlar ve Türkiye için 30 yaş kariyere başlamak için erken bir yaştı. Dolayısıyla böyle bir ortaklıkları var. New York Beşlisindeki ortaklığa benzer bir ortaklık değil ama yaş bağlamında ortaklaşıyorlar, ikincisi o dönemde genel alışkanlıkların dışında bir mimarlıkla karşımıza çıktılar. O dönemde Türkiye mimarlık ortamındaki ana aktörler, tanıdığımız ünlüler, onların mimarisinden epey farklı, büyük ölçüde A.B.D. ve Batı Avrupa’daki eğilimlere bulaşmak istemeyen, önceki kuşağın çok ısrarlı bir biçimde altını çize çize bir Türkiye mimarlığı, bir anlamda dünyaya açmak isteyen bir tavırları vardı. Kaygılarının içinde hiç birinin bildiğim kadarıyla Türkiye mimarlığı yapalım, Türk mimarlığı yapalım diye bir başlık yoktu, mimarlık yapalım diye bir başlık vardı. O dönem bağlamında bu önemli bir açılım sağlıyordu, ciddiye alınır bir açılım sağlıyordu. Ben bugün bile o bağlamda önemli olduklarına inanıyorum. Türkiye’ye kapalılık, hep Türkiye üzerinden düşünme saplantılarının ötesine geçebildikleri doğrultusunda. Bu önemliydi. Önceki kuşak hep onun üzerinden, hele 70 kuşağı için bu neredeyse hiç akıllarından çıkmayan bir saplantıydı. Hep aynı şey, Türkiye için mimarlık yapalım, sanki Türkiye için bir mimarlık, dünyanın başka yerlerinden kategorik olarak farklı bir mimarlık olmak zorundaymış gibi bir saplantı vardı. Bu

saplantının dışında oldular, bu bana önemli gibi geliyor. Türkiye için mimarlıktan daha önemlisinin her özgül durumda, her fikir proje örneğinde zaten orası için yapmak olduğumuz gerçeğini dikkate almak gibi önemli bir rolleri vardı bence. Yani soyut bir biçimde Türkiye ya da Türk mimarlığı, ya da bizim mimarlığımız, ya da yerel mimarlık lafının ötesine geçtiler. Her özgül durumda mimarlık yapmayı denediler” [1].

- Uğur Tanyeli'nin İstanbul Beşlisi sınıflaması ile ilgili görüşleri: Tanyeli, “İstanbul Beşlisi terimini New York Beşlisi'ne ironik bir gönderme yaparak ben icat ettim. Ancak, kastettiğim, New York'takinin bir İstanbul versiyonunun gerçekleştiği değildi. Her iki beşli de yeni açılım olanaklarının olabirliğini göstermişti. Ancak, benzerlik de burada bitiyordu. Modernizm'in tam da vahim bu pörsüme ya da tıkanma yaşadığı, yaratıcı gençlere bildik formülleri yinelemek dışında yapacak bir şey kalmamış gibi gözüktüğü bir sırada, bir grup genç adam New York'ta yeni bir arayışa girdiler. Öncü Erken Modernistler'in düşlerinde bile görmedikleri standartlara sahip Amerikan üniversite öğrenim sisteminden gelmişlerdi. Mimarlık tarihi ve kuramının ikincil metinlerini bile içselleştirmiş ve ikinci derece kişiliklerini bile iyi tanımışlardı. Yani, entelektüel avantajları vardı. Onları kullanarak, uzlaşmalara, ticari kaygılara teslim olmamalarına olanak veren konumlarından da yararlanarak, mimarlıkta hem biçim, hem de düşünce alanlarında yeni yolların bulunabileceğini gösterdiler. Genç öncüler, yaşayan kült-figürler olmayı başardılar. İstanbul Beşlisi de bir açılım olanağına işaret etti. Ne var ki, New Yorklular epistemolojik ve morfolojik bir tıkanmayı aşmayı denerken, İstanbul'dakiler mimari pratik alanında bunu yapmaya giriştiler. Hatta buradakiler bir tıkanmayı da gidermediler; onlar tıkanmak bir yana, henüz açılmamış bir mimari pratik bölgesine giren ilk kişiler oldular. Merkez dünyası kalitesinde hizmet ve tasarım standardı talep etmeye başlamış bir müşteri kitlesi doğarken, ona istediğini verdiler. Bunun anlamı, buradaki beşlinin New York'takinin aksine, tasarım bağlamında bir dönemeç oluşturmadığı, ama Türk mimarlık dünyasında yeni bir çağı başlattığıdır. Yani, İstanbul Beşlisi ortak bir grup tavrı geliştirmedeği gibi, üyeleri tekil olarak da yeni tasarımsal sözler söylemedi. Daha da önemlisi, New Yorklular kendilerini daha başlangıçta bir Beşli olarak tanımlamışken, buradaki onlara giyaplarında yapılmış bir adlandırmaydı [47]” şeklinde görüşlerini belirtmektedir.

İstanbul Beşlisi sınıflaması eleştiri de almıştır, övgü de almıştır. Başka araştırmacıların bu sınıflama değerlendirmelerine bakılacak olunursa;

Bülent Tanju, İstanbul Beşlisinden şu şekilde bahsetmektedir: “Türkiye’de kuramsal olanla kılışsal olanın mimarlık ortamında “yarılarak” ayrıştığını söylemek için henüz çok erken, ancak bu durumun şimdiden nasıl “ağır” bir sıkıntı olarak algılandığı ayrıca üzerinde düşünölmeye değer. Bir avuç mimar hem alanın sınırlarını genişletmeye, hem de kendilerine bu alan içinde bir yer tanımlamaya çalışıyorlar. Çevrede olmaktan kaynaklanan kimi sınırlara ve alanın görelî darlığına karşın, etkinlik biçimleri onları modern mimarlık üretimi içinde konumlandırıyor, başka bir ifade ile merkezin diğeri bir ötekileştirme biçimi olan yöreselcilikten sıyrılıyorlar. Giderek uzun vadeli üretimleri çevreden kaynaklanan koşulları/sorunları tasarım avantajına dönüştürme potansiyelini de içeriyor. Öte yandan zaten çelişkisiz var olmanın neredeyse olanaksız olduğı bu modern alan içinde, Türkiye’ye özgü tutarsızlıkları da deneyimlerine eklemek zorunda kalıyorlar” [40].

Atilla Yücel, İstanbul Beşlisi ile ilgili görüşlerini, “Yüzyıl dönemeci Türkiye mimarları kuşağının, ülke mimarlığının –ülkeyle ve onun diğeri kurumlarıyla birlikte-yüzyılın ilk yirmi yılı içinde küresel biçimde sahip olacakları -ya da olamayacakları- evrensel konum açısından çok önemli bir rolün sahnesi ve aktörleri olduğunu düşünüyorum” [48] şeklinde özetlemektedir.

Süha Özkan, İstanbul Beşlisinden bahsederken düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir; “İstanbul 5’e değinmek istiyorum. Ben Nevzat Sayın, Han Tümertekin, Murat Tabanlıoğlu, Emre Arolat ve Gökhan Avcıoğlu’nu kapsayan bir mimarlar topluluğunu, Türkiye’de değışimi fitilleyecek bir devinimde görüyorum. Buraya rahatlıkla Şevki Pekin ve Bünyamin Derman da katılabilir. Türkiye’deki mimarlık ve tasarım anlayışının değışimini özleyen bu mimarlar kendilerini birlikte görüyorlar mı? Onu bilmiyorum. Bu grup mimarlıkta Batı kökenli bir yeniliğı özlemek teyse de, her birinin çabasında ‘özgünlük’ önem kazanmaktadır. Henüz birlikte oldukları kuramsal, eleştirel ve düşünsel bir ortam oluşturmuş değiller. Çünkü birliktelik için kuramda, yaklaşımda özgünlük arayan bir ölkü birliğı şimdilik izlenebilir olmasa da, bir “yenilik” kaygıları var ki, bence o bile onları bir araya getirmeye değer [49]”.

İstanbul Beşlisi mimarlarının kendilerinin haberi olmadan atfedilerek yapılan bu sınıflamadan, ilgili konuda yazı yazıldığında haberleri olmuştur. Dolayısıyla kendilerinin ortak hareket etme gibi bir durumları söz konusu değildir. Yalnızca kendilerinden sonra

gelen mimarlara cesaret verme yönünde bir ortaklıkları olabilir. Bunu da yalnızca İstanbul Beşlisi mimarları için söylemenin doğru olup olmadığı tartışılır bir konudur.

Burada değinilen İstanbul Beşlisini oluşturan mimarlar;

1. Emre Arolat
2. Gökhan Avcıoğlu
3. Nevzat Sayın
4. Murat Tabanlıoğlu
5. Han Tümertekin'dir.

1.4.1. Emre Arolat

1.4.1.1. Özgeçmiş

1963'de Ankara'da doğdu. 1986 yılında Mimar Sinan Üniversitesinden mezun oldu. 1992 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Yüksek Lisansı bitirdi. 2006 yılında, Dalaman Havalimanı yapısı Türkiye'den katılımlarda ilk kez uluslararası "The AR Awards for Emerging Architecture, highly commended" ödülünü kazandı. Çalışmalarına 2004 yılında Gonca Çırakoğlu ile birlikte kurduğu EAA-Emre Arolat Architects'de devam etmektedir.

1.4.1.2. Tasarım Felsefesi, Yorumlar

Emre Arolat'ın tasarım düşüncesiyle ilgili bilgi edinmek için literatürde yer alan yorumlardan ve Emre Arolat ile yapılan görüşmelerle ilgili bilgilerden faydalanılmıştır.

Uğur Tanyeli'nin Emre Arolat ile ilgili görüşleri: Uğur Tanyeli Emre Arolat'ı yorumlarken düşüncelerini şöyle özetler; "Emre Arolat, ailesinin ikinci kuşak mimarı. Bu hep zor bir kimliktir. Eliel (baba) ve Eero (oğul) Saarinen örneklerinde olduğu gibi, önceki kuşak sonrakine taşınması kolay olmayan bir miras bırakır. Ortada durmuş oturmuş tercihler, alışkanlıklar vardır. Oğul bunları aşır kendi varlığını ilan edebilmek için uğraşmak zorunda kalır. Kimi zamansa, hiçbir zaman kendi bireyselliğini ilan edemeyecek, eski kuşağın gölgesinde silinip gidecektir. Kuşkusuz, böyle bir mimar hanedanına mensup olmak bir yandan da avantajlıdır. Başkalarının oluşturmak için yıllar boyu çabalayacağı hazır bir bürosu ve hatta hazır müşterileri vardır genç yaşında. Emre Arolat bu avantajları

alışılmışın dışında bir verimlilikle ve hızlı kullanmayı bilen ender “genç”lerden biri. Daha mezuniyet yıllarından başlayarak, ailesinin o güne kadarki çizgisini sürdürmek yerine, onu yenilediğini ve giderek de kendi çizgisini yarattığını düşünmeniz gerekiyor. Gençliğin verdiği bir ataklıkla, tam da işe başladığı yıllarda Türkiye gündemine gelen biçimsel beklentilerini tahmin etmeyi hedefleyen bir mimarlığa doğru rota tutturdu. Sonraki yıllarda aşırı biçimcilikle itham edilse de, bu erken Arolat görsel şöleni Türk mimarlık dünyasındaki tıkanıklığı açan araçlardan biri oldu. Ve ortam bir kez açıldıktan sonra, Emre Arolat’ın bu kez de yeni rolü gündeme geliyor: Tasarım sürecinden uygulamaya dek gerçek teknolojik derinlik içeren bir prezisyon mimarisini var etmek [50]” şeklinde söz etmektedir.

Emre Arolat’ın tasarım öncelikleri ile ilgili görüşleri: Emre Arolat tasarım önceliklerinden şu şekilde bahsetmektedir: “Önce yapılacak olan yapının bulunacağı yer, konteks. O yapının bütün şeyleri, o durumun ortaya koyduğu bütün veriler, bütün ölçütler olabildiği kadar onların tümünü incelemeye, onlarla ilgili analitik çalışma yapmaya, gerek sayısal, gerek kavramsal, gerek ekonomik pek çok faktörü devreye almaya, ondan sonra da o yapının var olma biçimiyle düşünmeye kavramsal çerçevesini var etmeye çalışırız, genellikle yaptığımız budur” [51].

Emre Arolat’ın tasarımını açıklayan temel faktörlerle ilgili görüşleri: Tasarım düşüncesini açıklayan temel faktörlerden; “Herhalde bağlam, temel kavram bağlamdır. Bağlamsalcı bir tasarım yöntemimizin olduğunu, bunun zaman zaman demin söylediğim gibi inşa edilecek yerin kendisi olarak önemsendiğini, o yerin özelliklerinin, o yerin aurasının, kokusunun, o yerin bütün girdilerinin hesaba katılması, bazen de yerle birlikte farklı bağlamların, gene sosyolojik, kültürel ekonomik bağlamların devreye sokulması olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda bağlamsal düşüncemizin olduğunu söyleyebilirim” [51] şeklinde söz etmektedir.

Emre Arolat’ın İstanbul Beşlisi üyesi olması ile ilgili görüşleri: İstanbul beşlisinden bir üyesi olmasıyla ilgili olarak düşüncelerini: “Bu Uğur Tanyeli’nin ortaya atmış olduğu bir tanımdı ve aslında birbirleriyle herhangi bir epistemolojik platform üzerinden, herhangi bir düşünsel platform üzerinden ilişki kurmayan, biraz işte yaşları, konumları ve bu tür bugüne kadar alışıldık olan hiyerarşik iş alma biçimini ve iş yapma biçimini, iş gerçekleştirme biçimini yeniden tariflemeleri gibi bir ortaklıkları vardı bu beşlinin Uğur Tanyeli’nin tarifinde. Onun dışında da birbirleriyle ilişkisi olan mimarlar değillerdi. Bugün için bu beşli gruptan Nevzat Sayın ve Han Tümertekin’le Santral İstanbul projesinde, gene

Nevzat Sayın'la Evidea projesiyle, Murat Tabanlıoğlu ile de Zorlu Center projesinde zaten birlikte çalışıyoruz ve çalıştık. Bu anlamda aslında birbirinden hayli farklı yönelimlerimizin olduğunu söyleyebilirim. Gökhan Avcıoğlu ile hiç çalışmadık. Ama şunu söyleyebilirim ki bu tarif yapıldığı dönemde bir hayli şaşırmışım. Hatta Uğur Tanyeli'nin ilk Türk Beşleri yazısını ya Han'ın ya da Nevzat'ın profilinde Arrademento'da yazmıştı, hatırlamıyorum şimdi. Okuduğumda bu beşliden bir tanesinin kendim olduğunu hiç düşünmemiştim. Sonra birisi bana söyledi herhalde bunlardır diye, çok da şaşırmışım. O dönemde beni ne kadar etkilemişti, belki de o beşlinin o dönemdeki en genç üyesi olarak bir tür korkuya veya sorumluluğa, veya işte bu tür tariflerin içinde kaldığı zamanki, bu çünkü pasif bir durum, aslında sizin hiç düşünmediğiniz bir şeyi birisi sizin için tarif ediyor, siz pasif bir durumda kalıyorsunuz. Bu biraz tekinsiz de bir durum. Öyle düşünmüştüm, öyle etkilemişti, bir tür tekinsizlik gelmişti üzerime, ama sonra şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki; bunu çok fazla önemsemedim ve sonrada unuttum gitti zaten. Arada bir başka konularda, mesela Klasik Türk Sanat Müziğindeki Türk beşleri gündeme geldiğinde gülüyorum. Yani Ahmet Adnan Saygun Türk Beşlerinden bir tanesi diye anıldığında, ha demek böyle bir şey onlar içinde söylenmişti kim bilir neler düşünmüşlerdir diye merak ediyorum doğrusu” [51] şeklinde ifade etmektedir.

Emre Arolat'ın İstanbul Beşlisinin mimarlık ortamına yaptığı katkılar ile ilgili görüşleri: İstanbul Beşlisinin mimarlık ortamına yaptığı katkıları; “Mimarlık ortamına bir katkı yapmak mıdır bilmiyorum ama, zaten Tanyeli'nin tarifinde de net olarak beşlinin üyelerinin o dönemin hiyerarşik iş yapma biçimini ve mimarlık yapma durumunu bir miktar değiştirdiğine veya bu değişimin içinde sembolik önemlerinin olduğunu yazıyordu Tanyeli. Tam da böyle düşündüğümüzde aslında ortamı böyle bulunduğu mimariyi ve kavramsal tikanıklıktan kurtaracak bir şey değil, katkı değil, olsa olsa böyle bir dönemde böyle bir yaşta bu tür işlerin alınabilmesinden, kotarılabilmemesinden dolayı bir biçimde kotarılabilmemesinden veya kotarılmış gibi gözükmesinden dolayı, ne kadar kotarıldığı tartışma götürür. Mimarlık dünyasının o günkü gençleri üzerinde biraz böyle ufuk açıcı, umut verici bir etkisi olmuş olabilir. Bunun dışında kavramsal yönden veya epistemolojik olarak herhangi bir etkisi olduğunu düşünmüyorum bu beşlinin, hele tümsel olarak böyle bir etki bence hiç yok” [51] şeklinde yorumlamıştır.

Emre Arolat, kendi mimarlık anlayışı ile ilgili düşünceleri aşağıdaki şekildedir:

“Mimarlık duruma göre tasarlamaktır. Bir üsluba ya da mimarlık anlayışına doğrudan angaje olmadan yapılacak yapının yerini iyi anlayabilmek, doğru yorumlamaktır.

Yapıları daha önce öğrenmiş olduklarımız ışığında değil, neredeyse bütün bildiklerimizi unutup yeniden bir bakış açısı üreterek tasarlamalıyız” [51].

“Mimarlığın amacı, mimarın tamamen ortadan kalktığı sistem değil, ama bir takım doğrular üzerine kurulu bir ekonomik, teknolojik, çağa ait kavramsal doğrular üzerine kurulu bir sistemin yapıda uygulanabilir olmasıdır” [51].

“Önceden angaje olunmuş, önceden belirlenmiş ve katılaştırılmış mimarlık anlayışı veya çözümler silsilesi yerine her duruma göre yeniden düşünmek, bildiği unutmaktan ziyade aslında o cümle biraz eksik, bildiğini tamamen unutmak diye bir şey zaten olamaz, ama bildiklerinin oluşturduğu alışkanlıkları bir kenara koyabilmek bence önemli. İnsan bildiğini unutmaz, ama bildiği yüzünden bazı şeyleri alışkanlık olarak saplanmışsa, o alışkanlıkları her seferinde bir kenara koymak, askıya almak, ondan sonra duruma göre onları tekrardan birbirleriyle ve durumla çarpıştırmak, yapıyla çarpıştırmak ve seçmek önemli” [51].

“Mimarlık bence bir dünya görüşü üzerinden şekillenen ve o denli tutarlı olan bir iş üretmektir” [51].

Emre Arolat ile ilgili çeşitli araştırmacıların görüşleri mimarlık literatüründe yer almaktadır. Bunlarla ilgili görüşlere aşağıda yer verilmektedir.

İhsan Bilgin, Emre Arolat’ın mimarisinden “Mimari gücünü bağlamı yorumlama ve dönüştürme kapasitesinden, dikkatini dağıtmamış yoğunluğundan alıyor” [39] şeklinde söz etmektedir.

Bülent Tanju, Emre Arolat ile ilgili olarak; “ ‘şeyleri yeni kılma’ potansiyeline sahip bir özne olarak Emre Arolat, kendi saptayıcı sözcüsünün sınırlarını –günün konvansiyonları betimlemesini- taşıyarak uzlaşma alanının dışına çıkar, kendi yeni sözcük dağarını icat eder. Var olan uzlaşmalardan farklı bir şekilde konuşma yeteneğini geliştirir”, “Emre Arolat’ın ‘postmodern’ döneminin söz konusu gölgeden gerçek bir özgürleşme süreci olduğunu düşünüyorum; ‘bizden biri’ olmayanın, özsel olarak farklı ve yanlış olanın yakından tanınma süreci. Ve ‘öteki’nin ayrıntılı betimi, kaçınılmaz olarak kendinin de neye benzediği üzerinde düşünmeye yol açar” [40] yorumlarını yapmaktadır.

Emre Arolat, Dalaman Havalimanı ile en yüksek derecesine ulaştırmış olduğu mimarlığını günümüzde de etkin bir şekilde yürütmektedir. Günümüzün en ünlü ve en çok iş yapan mimarları arasındadır. Son yıllarda daha çok büyük ölçekli projeleri tercih ederken, çalışmalarındaki modern tavır ile kendini ortaya koymaktadır. Mimari söylemini

daha çok bağlam üzerine kurduğunu söylemiş olsa da bunun doğruluk payı, yapılarının incelendiği özgün analiz tablolarında ortaya koyulacaktır.

1.4.2. Gökhan Avcıoğlu

1.4.2.1. Özgeçmiş

1960'da Ankara'da doğar. 1983 yılında Konya Selçuk Üniversitesi Mimarlık Fakültesinden mezun olur. Akademik ortamlarda mimari proje dersleri vermiştir. 1994 yılında kendi mimarlık şirketi olan Gadarchitects'i kurmuştur. İstanbul, New York, Paris ve Bodrum'da olmak üzere toplam dört mimarlık ofisi bulunmaktadır.

1.4.2.2. Tasarım Felsefesi, Yorumlar

Uğur Tanyeli'nin Gökhan Avcıoğlu ile ilgili görüşleri: Uğur Tanyeli, Gökhan Avcıoğlu'dan; "O şaşırtan ve kızdıran bir mimar. Ne yaptığını ve bir sonraki üründe ne yapacağını merak ediyoruz. Ancak, erken yakaladığı ününe karşın, gündemde kalmak için totolojik söz bolluğuna başvurma yolunu kullanmayı ilginç gözüküyor. Aksine, kariyerinin birinci aşamasında doğal olarak henüz çeşitlilik adına çeşitlilik (ve yol) ararken, şimdi her yeni ürününde bir öncekiyle daha belirgin bir biçimde ilişkili olmaya çabaladığı söylenebilir. Bu çabası, giderek daha da kesinleşen mimari tercihleri sayesinde olağan mecrasını bulmuş gibi. O teknoloji merkezli, yalın, saydam (kimi zaman gerçek, kimi zaman mecazi anlamda) ve Merkez dünyasında akrabaları bulunan bir yaklaşımla çalışıyor. Çünkü, Merkez dünyasının gündem(ler)ini izlemeye özen gösteriyor. Bu özenini gözlerden saklamaya da kalkışmıyor. Kökenlediği, başvurduğu biçimsel/teknolojik dağarı tanınmaz kılmak için acemice "yerlileştirme" hileleri yapmıyor. Bunun anlamı şu: İkiyüzlülük etmiyor. McLuhan'ın tanımladığı "Küresel köy"ün küresel köylüsü olmaktan korkmuyor. Böyle bir dünyanın Periferi'sinde nasıl davranılması gerektiğini değil, Merkez'de nasıl davranıldığını, mimari oyunun orada nasıl oynanması gerektiğini sağlamaya çalışıyor. Bu oyunu oynamak için daha epeyi antrenman yapması gereken bir ülkede çalıştığı için işi zor. Ancak bu oyun öğrenmeye de oynanmaya da değer" [52] şeklinde bahsetmektedir.

Gökhan Avcıoğlu'nun tasarım öncelikleri ile ilgili görüşleri: Gökhan Avcıoğlu, tasarım önceliklerinden şu şekilde söz eder: “Bir araziyle ilgili öncelikler, programa ilişkin öncelikler var, bir de mimarlığın kendi doğasında kendi dünyasında olan gelişimler var. Bunlar arasında karmaşık bir ilişki oluşuyor, biz bunun için mümkün olduğunca bir projeye başlamadan önceki belli toplama, ön araştırma sürecini, bu üç katmandan aldığımız destekle geliştirmeye çalışıyoruz. Mesela, proje verileri bazen o arazi bölge şartlarının çok önemli bir özelliğinden yola çıkabilir. Mesela, çok eğimli bir arazi olabilir, değerli bir manzaranın etkili olduğu bir arsa olabilir, suyla bir ilişkisi olabilir, çok verimli bir toprak olabilir, aslında yapısal olarak kullanmak çok doğru olmayabilir. Bütün her tarafa yayılmak onun için belki başka bir program geliştirmek gerekebilir, bunlara arsında çok çok kafamıza yatmazsa esasında bu veriler vazgeçtiğimiz çalışmadığımız bir iş haline dönüşebiliyor. Ya da deniyoruz da müşterimizi ikna etmeye, daha şimdi yapma, bekle veya bu araziyi kullanma. Bu anlamda her verilen vazifeyi üstlenen mimar tipinden değiliz. Birincisi bu, bunu kendimiz için yapıyoruz. İkincisi düşünülen program çok gelişmiş olmayabilir, o günkü şartlarda uygun olmayabilir veya geliştirilmesi gerekir. Bize verilmiş bir programı motomot aynı biz böyle kullanmalıyız, aynı bu şekilde hiç, modernistler gibi bizim görevimiz bunu buraya tatbik etmek diye ele almıyoruz. Orda da çalışma yapıyoruz. Üçüncüsü de bize bu konuyu ısmarlayan insan, kurum, devlet neyse bizden beklediği şekillenme, bir araya gelme, büyüklük-küçüklük, yükseklik-alçaklık gibi ön kararları da kendi düşüncemize göre gözden geçiriyoruz. Hatta bunda ortaya çıkacak olan site, shape ya da kullanılan materyallerin, öne çıkarılması gereken vurgunun bizim bugünkü mimarlık düşüncemize, inancımıza ters geldiği noktalar varsa, bu konuda da bir çalışma yapıyoruz. Genelde bunlardan ortaya çıkan şey bizi ilgilendiriyor [53]”.

Gökhan Avcıoğlu'nun tasarımını açıklayan temel faktörlerle ilgili görüşleri: Tasarım düşüncesini açıklayan temel faktörleri; “Çok belirgin temel kavramlar yok. Sadece analitik düşünce, geniş bir araştırma, hemen bir şeyin peşinden koşmadan önce mümkün olduğunca ön araştırmayı uzun tutmak. Günümüzde herkesin acelesi var gibi, bu acele kavramı içerisinde çok şey güme gidiyor. Bazen çok basitçe barınak ihtiyacı da mimarlar tarafından abartılabiliyor, tersi olarak. Buralarda da biraz tecrübe işi, görme işi, bizi mümkün olduğunca çok proje üretme, ama ürettiğimiz projeye göre daha az inşa etme gibi bir durumumuz var, iyi bir durum bu. Dolayısıyla her yaptığımız projeden bir şey öğreniyoruz. Proje zaten bir öngörü, ille de yapılacak diye şart yok, bazen yapılmaması sonucu çıkabilecek projeler üstünde çalışabilirsin. Çalışırsın, çalışırsın ve orda aslında inşa etmek

çok mantıklı olmayabilir, gelecek nesillere bırakmak lazım onun inşasını. Şartları bugün onu inşa etmeye uygun olmayabilir. Dolayısıyla ben inşa etme kavramıyla ilgilimim esasında. O projeyi inşa etmek önemli aslında. O yüzden de inşa etme teknolojisiyle ilgilimim [53]” şeklinde özetlemektedir.

Gökhan Avcıoğlu'nun İstanbul Beşlisi üyesi olması ile ilgili görüşleri: İstanbul beşlisinden birisi olmasıyla ilgili olarak ise düşüncelerini; “Sanıyorum bunu esasında beşimizin de mimari çizgiler arasında büyük farklılıklar var, çok büyük farklılıklar var. En azından ben çok farklı olduğunu biliyorum, öyle bir farklılık söz konusuydu. Sanıyorum Uğur Tanyeli bizim Türkiye’de diğer mimarlara nazaran müşterilerimizle kurduğumuz ilişki, projelerle kurduğumuz ilişki, bizden yaşça büyüklerden çaldığımız rol nedeniyle bunu söyledi. Ama çok bariz bir bizim beşimizin bir araya gelerek oluşturduğumuz bir şey değil, bize atfedilen bir şey aslında. Biz üstelik Nevzat Sayın’la beraber bir çalışma yaptık, onda bile bazı tavır benzerlikleri bulunabilir de, mimari çizgi olarak çok farklı yani. Ben mesela yan yana iki bina yaparken bile ikisinin birbirini etkilediğini ve ikisinin birbirinin aynı olamayacağını hep şüpheyle düşündüm. Ancak dijital teknoloji belli bir noktaya gelince bunu yapabilecek hale geldik. Ondandır hep iş kaybettim, onun için ben hiçbir zaman iki tane binayı yan yana yapamadım [53]” şeklinde özetlemektedir.

Gökhan Avcıoğlu, kendi mimarlık anlayışı ile ilgili düşünceleri aşağıdaki şekildedir:

“Mimarlık dünyaya sürekli bir şeyler katabilmenin mücadelesini vermektir. Basit bir barınak yerine insan için daha kompleks mekanlar kurgulamaktır [53]”.

“İnsanların yaşayıp hissettiği mekanlar yapmak mimar gibi hissetmemi sağlıyor. Türkiye’deki projelerin çoğu kentten alan işler. Oysa bir kaldırım yapmak, bahçe tasarlamak, şehirle yüzleşen cepheye özen göstererek mimarının değişik yüzlerini ortaya çıkarmak lazım. Türkiye’de ise metrekare savaşları yapılıyor [53]”

“Çalışmalarımnda en çok insanlardaki enerji ve işlerine bağlılık bana ilham veriyor. Gözle görülen şeylerden ziyade görülmeyen şeylerden besleniyorum. Verici bir yapım var, insanların benden bir şey istemesi de beni etkiliyor. Kısaca benim malzemem insan [53]”.

“Yeni bir mimarının oluşmasındaki en önemli engel, mimarın ta kendisidir. Farklı bir şekilde düşünmenin, yani gerçekçi bir ekonomiye dayandırılan ve ekolojik çevreye uyumlu yeni bir tasarım yaklaşımının vakti artık. Mimarlar, küresel, çağdaş, kentsel ve ekolojik bakış açılarını müşterinin şahsi ihtiyaçlarıyla harmanlayarak yeni ve öncü bir mimari dil yakalamalıdır [53]”.

Gökhan Avcioğlu ile ilgili çeşitli araştırmacıların görüşleri mimarlık literatüründe yer almaktadır. Bunlarla ilgili görüşlere aşağıda yer verilmektedir.

Bülent Tanju'nun, Gökhan Avcioğlu ile görüşleri şu şekildedir: “Avcioğlu örneğinde, mimarlığı verili bir pratik olarak kavramak yerine, onun ne olduğunu ve nasıl yapılması gerektiğini sorgulayarak işe başlayan bir aktörle karşı karşıyayız. Kuşkusuz pek çok kaynaktan beslenen, ama son kertede kendi pratiğini tanımlayan bir yanıtı da var: ‘Mimarlık dünyaya bir şey ekleme tekniğini geliştirme uğraşı.’ Ancak onun basit gözükten yanıtının önemli bir farkı var ve bu fark Uğur Tanyeli'nin değindiği ‘gündelik rutin’i aşma ve ‘daha derinlikli bir söze’ sahip olma potansiyelini de beraberinde getiriyor [54]”.

Bretler'in, Gökhan Avcioğlu ile ilgili olarak yorumları şöyle özetlenebilir; “Avcioğlu'nun mimarlığında projelerini biçimlendiren, bozan ve bilgilendiren güç her yerde hissedilmekte. Strüktürel düzeyde yaratılan ve parlak yüzeylerin arkasına saklanan şaşırtmacalar; ortaya çıkan bağlamsallığın getirdiği görünmez bir rüzgara neden olur”. “Gökhan içinde bulunduğu durumun avantajlarından faydalanmayı biliyor. Mirasını bir servet olarak kabul etmiş ve onu yeniden inşa etmeyi reddediyor. Bu tavırla, yapım biçimindeki farkları zorlayarak, kendinden önceki yapıların özelliklerini vurgulayarak tarihin katmanlarını gözler önüne seriyor”. “İnsanın istediğini inşa edebilmek için tanrısal bir güce gereksinim duyduğu bu ülkede Gökhan; işin peşini bırakmamaya kararlı oluşu ve gücüyle, asık suratlı yıkıntı yığınlarının ağırlığı olmaksızın tarihin katmanlarını görünebildiğince ince olarak inşa etmeye devam edecek, hararetli bir akımın öncüsü olabilecek birisi. Moda gelip geçici bir rüzgardır; burada onun payına düşen rüzgarı yakalamak ve onu bir pervane gibi kullanmak”. “Gökhan'ın mekanları, okuduğu dergilerdekine benzer biçimde, her gece gördüğümüz düşler gibi hep kafalarımızda. Bir gün, bu ortak düşün aslında bir devrim olduğunu kabul etmemiz gerekiyor. Türkiye’de taze rüzgarlar esiyor ve bu rüzgarlarla yenilenme kokusu alınıyor. Gökhan'ın kanatlarını havalandıran moda rüzgarı Benjamin'in tarif ettiği olabilir: İlerleme [55]”.

Meral Ekincioğlu, Gökhan Avcioğlu mimarlığından şu şekilde söz etmektedir: “Avcioğlu'nun mimarlığı nerede konumlanıyor diye sorarsak, onun mimarlığının teknoloji ve sanattan gelen verilerle beslendiğini söyleyebiliriz”. “Avcioğlu, yaptığı tasarımlarında bir mimarın teknolojiyi kaç farklı biçimde kullanabileceğini ifade ederken, her ne kadar ülke olarak ‘teknolojiyi ithal eden’ konumdaysak da, onu sadece simgesel değerlerle kullanmanın tuzağına düşmekten uzak duran mimari kimliği ile öne çıkıyor”. “Avcioğlu, mimarlığında ne teknolojiyi sadece simgesel bir değere indirger, ne de sanat alanındaki bir

takım kavram ya da görüşleri alıp mimarlığın bilgi alanına dahil etmeye çalışır. Burada mimarlık her iki alanla bağlar kuran, ama onlara bağlı olmayan duruş içindedir. Nitekim onun derdi yoğun söz düellolarına dönüşen söylem kaygılarından uzakta, mimarlık yapmaktır, tıpkı ‘Mimarlıkta teori çok önemli bir şey ama mimarın işi yapmaktır.’ ifadesinde de belirttiği gibi [56]”.

Gökhan Avcıoğlu, İstanbul, New York, Paris ve Bodrum olmak üzere toplam dört mimarlık ofisinde çalışmalarını sürdürmektedir. Çalışma düzeninin farklı yerlerde olması nedeniyle diğer mimarlardan ayrılmaktadır. Eğrisel formlara öncelik vermesi, daha alçak, kompleks binalar tasarlaması Nevzat Sayın’ın genel özelliklerindedir.

1.4.3. Nevzat Sayın

1.4.3.1. Özgeçmiş

1954’de Hatay’da doğdu. 1978 yılında EÜGSF Mimarlık bölümünden mezun oldu. 1990 (Ürgüp Yeraltında Bir Boşluk), 1992 (Gön Deri Fabrikası 1. Yapı), 1996 (Gön Deri Fabrikası 2. Yapı), 1998 (Tekirdağ Saray, Boşluktaki Beyaz Ev) yıllarında Mimarlar Odası’nın, 1998 yılında Serbest Mimarlar Derneği’nin ödülleri almıştır. Ağa Han Mimarlık Ödüllerine aday gösterilmiştir. 1985 yılından beri NSMH şirketinde çalışmalarını sürdürmektedir [46].

1.4.3.2. Tasarım Felsefesi, Yorumlar

Uğur Tanyeli’nin Nevzat Sayın ile ilgili görüşleri: Uğur Tanyeli, Nevzat Sayın’dan; “Nevzat Sayın –deyim yerindeyse- ‘Türk Beşlisi’ nin bir üyesi. Grubun diğer üyeleri gibi o da ortamın sunduğu olanaklarla erken olgunlaştı. Diğerleri gibi onun da önünde asıl zorlu yol tam da şimdi açılıyor. Bugün gelinen noktada ya hızlı ve erken başarılarına giderek tırmanan yenilerini ekleyecek, ‘söz’ünü daha da derinlikli kılacak, ya da gündelik rutinin egemeni olup, tarihsel bağlamda rolünü oynamakla kalacak. Kuşkusuz, bunlardan hangisinin gerçekleşeceği, mimarın kendi kişiliğine olduğu kadar, ülkenin mimarlık sahnesinin ne oranda eleştirel olduğuna da bağlı [48]” şeklinde bahsetmektedir.

Nevzat Sayın'ın tasarım öncelikleri ile ilgili görüşleri: Nevzat Sayın, tasarım önceliklerinden şu şekilde özetlemektedir: “Konuya bağlı olarak, ekonomi, yer, program. En zor olan topografya, vaziyet planını doğru oturtma. Olabildiğince basit, kolay anlaşılır, kolay başa çıkılabilir, esnek, zaman içinde değiştirilebilir, eklenip çıkarılabilir, fonksiyonları değiştirilebilir bina ile uğraşabilmek için aslında olabildiğince temel formlarla uğraşmak iyi geliyor. Zorlama yoksa temel formlardan gitmek iyi bulduğum bir şey, iyi yapabildiğim bir şey [57]” şeklinde görüşlerini belirtmektedir.

Nevzat Sayın'ın İstanbul Beşlisi üyesi olması ile ilgili görüşleri: İstanbul beşlisinden birisi olmasıyla ilgili olarak; “O ad çok yakıştırma ve bence uydurma bir şey. Ona dikkat bence. Dolayısıyla beni etkilemiş olmuyor. Ama öyle arkadaşlarım olduğu için ve zamanında o tür tartışmaları derinlemesine ve detaylı bir biçimde yapabilmiş olduğumuz için tabii ki bazı konuların daha çok üzerinde durmama, bazı konulardan daha çok etkilenmemi sağlıyor tabi ki [57]” şeklinde bahsetmektedir.

Nevzat Sayın'ın İstanbul Beşlisinin mimarlık ortamına yaptığı katkılar ile ilgili görüşleri: İstanbul Beşlisinin mimarlık ortamına yaptığı katkılardan şu şekilde söz etmektedir: “Bence yok, ayrı ayrı var. Böyle bir beşli yok, bu Uğur'un uydurduğu bir şey yani. Bunun şu yönde katkısı var demekten çok, aslında mimarlığı bütün boyutlarıyla düşünmeye çalışan herkes gibi bu insanların katkıları da şu düzeydedir. Diyelim ki biz bir grup adam mimarlık eğitiminin böyle yapılmaması gerektiğini düşündüğümüz için bundan 7-8 yıl önce ele aldığımız bir mimarlık okulu programı çerçevesinde bir okul kurduk. Bu okul çerçevesi içerisinde mimarlık eğitiminin bütün boyutlarıyla ilgilenerken doğru bildiğimiz anlamda bir yüksek lisans programı veriyoruz. Bu bir katkıdır, azımsanamayacak bir katkı. İlk mezunlarımızı verdiğimiz ve 2. mezunlarımızı vereceğimiz bu dönemde katkının boyutlarını görebiliyoruz. Türk beşlisinden bazıları bu okul programı içerisinde bazıları değil [57]”.

Nevzat Sayın, kendi mimarlık anlayışı ile ilgili düşünceleri aşağıdaki şekildedir:

“Çok zorlayıcı bir şey olmadıkça, temel formların, temel düzenlerin, temel sistematiklerin içinde kalmayı ve oradan problem çözümlerini oluşturmayı tercih ediyorum. Her yeni iş, bir önceki işin içinden ürediği için de birbirlerinin şu veya bu şekilde devamlılığını oluşturuyorlar. Bu iki konuda benim için çok önemli. Her seferde orijinal, daha önce hiç yapılmamış, hiçbir şeye benzemeyen ve sadece kendisine benzeyen bir şey beni hiçbir zaman ilgilendirmemiştir. Onun için hem tipolojik olmak, hem de temel geometrik meselelerle ilgilenmek benim için asal konulardır [57]”.

“Şöyle bir tercih yapabilirsiniz, problemi öyle tanımlarsınız. Öyle bir şey yapacaksınız ki, o çeşitli malzeme atamalarıyla bile başa çıkabilecek, ama onu en baştan ortaya koymak gerek, sonradan başınıza gelmiş bir felaket gibi değil de verilmiş bir karar olarak yaparsanız olur. Günlük dilde teknolojik dediğimiz zaman, hi-tech yapılar ve buna yakın yapılar anlaşılıyor. Halbuki her dönemin kendine teknolojisi var ve her yapım yönteminin kendi teknolojisi var, taşı kullanmanın da teknolojisi var, benim asıl merak ettiğim kendi teknolojisini ortaya çıkarmak, onu görünür kılmak, yani onu bir ustanın eliyle kaldırıp, koyup harçla düzelterek yan yana getirdiği taşlardan oluşan bir taş duvar nasıl kendi teknolojisini en iyi ifade edecek şekilde yapılıp edilebilir, beni çok ilgilendiriyor. Bunun yanı sıra yerinde çalışma koşulları çok zor, süresi çok sınırlı bir yerde çelik ya da betonarme prefabrikasyonla bina üretmekte çok ilgilendiriyor. Bence ikisi de teknolojik, birisi yeni birisi geleneksel teknolojileri kullanıyor [57]”.

“Genellikle örtmeye, kaplamaya, değiştirmeye çok yatkın olmadığımız için gerçekten uzaktan baktığımızda, gözlerinizi kısıp baktığımızda bir tane kutuyla karşılaşıyorsunuz, bu benim bir çırpıda benim hala çok önemsedğim bir şey. Onun yanına gittiğimizde kolon, pencere, merdiven, duvar, boşluk, ışık, siz konuyu nereye götürmek isterseniz, algınız size onların önünü açıyor, onlarda tek tek, büyük bütünün parçaları olmalarına rağmen, genel irdelemede hangisine gözünüz takılırsa o ortaya çıkıyor. O ötekilerin içerisinde erimiyor, birbirlerinin içinde yok olmuyorlar, yan yana durmayı becerebiliyorlar, böyle bir sonuca gelmek çok tercih ettiğim bir şey. Baktıkça görüyorsunuz, süpürgeliğin detayından kolonun tavandaki birleşme arakesitinin çözümlenmesine kadar oldukça iyi didiklenmiş bir yapıyla karşı karşıya olduğunuz fark ediliyor [57]”.

Nevzat Sayın ile ilgili çeşitli araştırmacıların görüşleri mimarlık literatüründe yer almaktadır. Bunlarla ilgili görüşlere aşağıda yer verilmektedir.

Atilla Yücel, Nevzat Sayın’ın mimarisinden şu şekilde bahsetmektedir: “Tasarımlarında geometrik ve tipolojik düzen var”. “Çoğu kez tavizsiz kesinlikteki geometrik/morfolojik düzen yine aynı netlikte bir inşai mantığın da ifadesi. Nevzat Sayın arkitektoneği, -ve estetiği-, biçimsel fantezinin, tablo ve heykel olmanın değil, yapı olmanın arayış ve iradesini anlatıyor”. “Yapının içinde yer aldığı arsayla –arsa deyimini özellikle kullanıyorum /çevre değil- arasında da belirli bir gerilim ve ‘mesafe’ söz konusu projelerde. Çoğu aksiyal ve ‘kendi başına var olan’ geometrik kurgular kaçınılmaz olarak ‘parsel’e damgalarını vurup onu başkalaştırıyor. Özellikle daha eski projelerde bu anlamda

‘Palladiovari’ bir arazi-bina ilişkisi söz konusu. Ama bu aynı zamanda o arazinin sahip olduğu potansiyeli dikkate alan, onu yeniden biçimlendiren, bir bakıma gerilimli bir ilişki biçimi”. “Modernizm’in ve onun etik kabullerinin dışına çıkmayan, buna karşılık yerel ve bağlamsal aidiyetleri de yadsımayan disiplinli ve ciddi bir arkitektonik üretimi temsil ediyor [48]”.

Tansel Korkmaz Nevzat Sayın mimarlığı için; “Nevzat Sayın, 1990 yılında tasarladığı Gön-1 ile 1992 yılında Mimarlar Odası Ulusal Mimarlık Sergisi Yapı Ödülü’nü aldı. Henüz otuz dört yaşındayken ve bürosunu açalı henüz bir yıl olmuşken tasarladığı ve ‘yalnız başıma kaldığım ilk gerçek iş’ diye tanımladığı Gön-1 ile. Daha sonra Colossus Otel ve Shell Genel Müdürlük Binası bu erken başarıyı pekiştirdi ve onun mesleki etkinliğinin erken dönemlerinin temel motivasyonlarından biri, bu üç binayla şekillenmiş oldu: Pitoresk”. “Nevzat Sayın’ın yaşam pratiğinin 85’lerden 90’ların sonuna kadar olan bu bölümünü derinliğine anlamak istiyorsak şu soruya cevap vermemiz gerekiyor: Bu binaları cazip kılan nedir? Bu soruyu sorarken şunu da hesaba katmak gerekiyor: Bunlar sadece mesleki çevreler tarafından değil, müşteriler/kullanıcılar ve meslek-dışı çevreler tarafından da beğeniyle karşılanmıştı. Binaların çekiciliğini açıklamak için ayırt edici kavram pitoresk”. “90’ların ortalarında bir kopuştan söz edilemez; buradaki kırılma noktası, daha çok ilgililerin çeşitlenmesi ile bağlantılıdır. Dünyayı algılamasında fotoğrafçılığın baskın etkisi sürecektir, ancak sezgisel olarak kendisini yenilemek için yeni ufuklara ihtiyacı olduğunu fark edecektir. Bu noktada 1995’te Gön-2’nin şantiye yönetimine talip olarak kendine yeni bir ilgi alanı açtı. Türkiye’deki mimarlık ortamının gerçek bir açmazına meydan okuyordu: Sürecin tasarımı”. “‘Azaltmak’, ‘konstrüktif sadelik’ Sayın’ın süreç Tasarımına yoğunlaştığı dönemin başat temalarından biriydi: Kaba yapı/ince yapı ayırımına son vermek, kaba inşaatı mümkün olduğunca mükemmelleştirip kaplamalardan arındırmak”. Pitoresk ve Süreç: Sayın pratiğinin olgunlaşma dönemi diyebileceğimiz 90’ların ortasından sonlarına kadar olan dönemini karakterize eden iki farklı kanal. Bu dönemde üretilen projeler, bu iki kanalın bazen birbirine değmeyen, bazen de birbiriyle çelişen, birbirinin ayağına dolanan ilişkisini sergiliyorlar. Yine de, projeler ayrı ayrı iki kanalın da ilgi çekici örnekleri olabildiler. Bunu gerçekleştiren, Sayın’ın projelerinde hiçbir şeyi otomatiğe almama ve her şeyden önce o anki duruma konsantre olabilme refleksi. Burada, durumu fiziksel bağlama indirgememek gerekir. Fiziksel bağlam, müşteri/kullanıcı beklentileri, maliyet, teknolojik imkanlar örüntüsü... Sayın için bunların hepsi o projenin biricik bağlamını tanımlar. Her veri bir kaynak olarak

değerlendirilir. Süreç tasarımı söz konusu olduğunda en önemli iddiası, bir mühendis presizyonu ve akıyla inşa ederek ekonomik olmaktır. Ancak burada ekonomiyi ucuza mal etmeye indirgememek, kelimenin en eski anlamını hatırlamak gerekiyor: Kaynakları, dünya nimetlerini iyi kullanmak”. “Diğer yandan fotoğraf sanatçısıdır Sayın: ‘dünya’ya bu gözlerle bakmaktadır, estetik kurgu dünyayla ilişkisinde en temel reflekslerinden biridir. Buna bağlı olarak bu dönemde baskın olan tavrı ‘dünya’nın ‘şey’lerin içinde saklı olan güzelliği ortaya çıkartmak değil, kendi muhayyilesindeki estetik kurguyu direktmektir: Çarpıcı, baştan çıkartıcı fragmanların kolajı. Olgunlaşma dönemi projelerinde hangi tutumun nereye kadar sürdürüleceğine hep Sayın’ın ‘özgür irade’si karar vermiştir [58]”.

Nevzat Sayın, daha çok kutusal formlara tasarımlarında öncelik vermektedir. Yapı kimliğini ve yere uygunluğunu ön plana çıkaran çalışmalar yapmaktadır. Konut ve fabrika ağırlıklı projelere öncelik tanımaktadır, küçük ölçekli, yüksek olmayan projeleri vardır.

1.4.4. Murat Tabanlıoğlu

1.4.4.1. Özgeçmiş

1960 yılında İstanbul’da doğdu. 1990 yılında Viyana Teknik Üniversitesinden mezun oldu. Yaptığı çalışmalarla aralarında TMMOB Yapı Dalı Başarı Ödülü ve Dubai’de Cityscape Architectural Review yarışmalarında aldığı iki büyük ödül bulunmak üzere birçok ödül almıştır. 1990 yılında babası Dr. Hayati Tabanlıoğlu ile birlikte kurduğu Tabanlıoğlu Mimarlık Şirketi’nde çalışmalarını devam ettirmektedir [47].

1.4.4.2. Tasarım Felsefesi, Yorumlar

Uğur Tanyeli’nin Murat Tabanlıoğlu ile ilgili görüşleri: Uğur Tanyeli, Murat Tabanlıoğlu’dan: “Murat Tabanlıoğlu da beşlinin genel özelliklerini paylaşıyor. Kariyerini tasarımsal/epistemolojik kaygılarla biçimlendirdiğine ilişkin bir ipucu yok. Tabii ki belirgin denebilecek tasarımsal bir yönelimi var. Ancak, bunun komplikasyonları üzerinde kurumsal anlamda kafa yorduğu söylenemez. Kuşkusuz her mimarın (örneğin, İstanbul Beşlisi’nin üç üyesinin) bunu yapması gerekmiyor bile. Ancak, Tabanlıoğlu’nun gerek “corporate” iş çapı, gerekse de tasarım yönelimi, kaçınılmaz olarak Türkiye bağlamını

hesaba katarak yapılmış bir kuramsal çözümlemeyi gerektirecek. Birincisi, bir Periferi ülkesinde “şirketler için şirketler tarafından” yapılmış bir mimarlığın salt iş olarak tanımladığı olanak ve kısıtlılıklar nelerdir sorusunu yanıtlamak gerekiyor. Bu, artık bütünüyle uluslar arası hale gelmiş bir mimari piyasaya (uluslar arası müşteri ve tasarım şirketlerinin piyasasına) Türkiye’dekilerin nasıl ve ne kadar katılabileceği sorusunu da gündeme taşıyor. İkinci soruysa, yüksek teknoloji, kalifiye işçilik ve patentli detay kullanarak tasarlayıp, inşa etmenin bir Periferi ülkesindeki olanaklılığına ve meşruiyetine ilişkin. Üstelik, ikinci sorunun belirlediği meşruiyet bunalımı yalnızca Türkiye’den bakanlar için geçerli değil. Merkez’in gözlükleri daha da acımasız: Bir Periferi ülkesinde böyle bir mimarlığın onları ikna etmesi zor gözüküyor. Tabanlıoğlu’nun mimarlığı bu nedenle ciddi bir çelişkiyle yüz yüze ve onunla baş etmek zorunda: Şirketleşme onu uluslar arası camiaya ve Merkez’e doğru itiyor. Ama, öte yandan da, Periferi’de üstlenmiş olmasından ötürü, Merkez’den bakanlar onun uluslar arası şirketlerin geliştirdiği uluslar üstü tasarım morfolojisini kullanmasına kuşkuyla yaklaşıyorlar; çünkü Periferi’den periferik tasarım tavırları bekliyorlar. Dolayısıyla, Tabanlıoğlu mimarlığı bir yandan küreselleşip yeni ve geniş bir zemin kazanıyor; diğer yandan yerellikten kopuşundan ötürü bu kez de tasarımsal bağlamda meşruiyet zeminini yitiriyor [47]”.

Murat Tabanlıoğlu’nun tasarım öncelikleri ile ilgili görüşleri: Murat Tabanlıoğlu, tasarım önceliklerinden şu şekilde bahsetmektedir: “Bu büroda 5 tane stüdyo var ve ilk önce bu stüdyodan birini seçiyoruz, yani hangisiyle bu işi yapalım. Daha sonra genç bir grubumuz var, gruplarımız var, bunlarla konsepti beraber geliştiriyoruz. O stüdyonun başındaki arkadaşımız ve o genç gruptaki tasarımcılarla beraber bir ay, iki ay konsept süresi geçiriyoruz. Burada çeşitli teknolojik yöntem, tabii ki bilgisayar, üç boyutlu, aynı zamanda maketler gibi çeşitli yazılar, çizgiler, bunlarla konuşarak ilk o konsepti oluşturuyoruz. Onu daha sonra sunuyoruz ve burada müşterinin tepkisini alıyoruz. Bu bir yarışmaysa jürinin tepkisini alıyoruz, buna göre ilerliyoruz. İlk safha ama işte öyle bir şey, ondan sonra ise, eğer konsept kabul edildiyse, zaten o projede bizim projemizse ona göre diğer aşamalara geçiyoruz ve devam ettiriyoruz [59]”.

Murat Tabanlıoğlu’nun tasarımını açıklayan temel kavramlarla ilgili görüşleri: Tasarım düşüncesini açıklayan temel kavramlardan bahsederken: “Babamdan başlayan esasında, bizim devam ettirdiğimiz belki turnak içinde demek lazım olan “modern” kavramı, yani o günün ve bekli de daha geleceğin mimarisini yapmak, o günün teknolojisini veya geleceğin teknolojisini devam ettirmek buradaki ana ilke. Tabii ki yerin,

konum, oradaki esen rüzgar, onu kullanacağın insanlar, binanın dünyadaki benzerlerle olan karşılaştırması, bütün bunlar çok önemli, bu binayı kimin kullanacağı çok önemli, bütün bunlar konsepti etkiliyor [59]” demektedir.

Murat Tabanlıoğlu'nun İstanbul Beşlisi üyesi olması ile ilgili görüşleri: İstanbul beşlisinden birisi olmasıyla ilgili olarak görüşlerini; “Türkiye’de mimaride çeşitli dönemler var, bizler tesadüfen bu beş kişi de yaşları birbirine yakın, yaklaşık 15-20 senedir büroları olan bir grup. Bir de bunun dışında bundan bir önceki jenerasyon var, yani babamın daha genç bir jenerasyonu var. Onlarla bizim farkımız, bugünün şartlarına uyarak daha farklı bürolar oluşturmak ve şu anda Türkiye’de yurtdışından gelen çeşitli mimarlar da iş yaptılar, yapacaklar veya bizlerin yurtdışında işler yapması, çoğumuz yurtdışında işler de yaptık, bizi bir şekilde tahmin ediyorum ön plana çıkardı. Torino’da beşli değil de yedili sergisi yapıldı. Şimdi onun aynısının benzeri Berlin’de yapılacak. Biz mesela geçen sene Londra’da çok büyük bir sergi yaptık. İngiltere Kraliyet Mimarlar Odası bizi davet etti, orda bir sergiye katıldık. Bu grup çeşitli uluslar arası ödülleri kazanıyor, Dubai’de, İngiltere’de gibi. O yüzden de bir şekilde bu mimarlar ortaya çıkıyor ve gündemde oluyorlar, bence buradan çıkıyor, o [59] şeklinde özetlemektedir”.

Murat Tabanlıoğlu'nun İstanbul Beşlisinin ortak özellikleri ile ilgili görüşleri: İstanbul beşlisini oluşturan mimarların ortak özelliklerinden bahsederken: “Ortak yönü, çoğumuzun bir kere arkadaş olması, birbirimizi tanıyoruz, çoğumuz aynı üniversitelerde hocalık yaptık, yapıyoruz. Mimari dillerimiz değişse de çoğumuzun yalın, modern, birbirine benzer tarafları var, aynı dili konuşabiliyoruz, ama farklılıkları da var, ölçek farklılıkları da var, büro yapıları çoğumuzun birbirinden farklı ama yine de bir şekilde bence aynı dili konuşmamız en önemlisi [59]” demektedir.

Murat Tabanlıoğlu'nun İstanbul Beşlisinin mimarlık ortamına yaptığı katkılar ile ilgili görüşleri: İstanbul Beşlisi'nin mimarlık ortamına yaptığı katkıları ise: “Tahmin ediyorum ki bilhassa geç mimarların, bilhassa bu kriz, şimdi bir kriz de var, geçen son senelerde de hepimiz bunu yaşadık, bizler hem okullara giderek, hem olabildiğince bürolarımızı transparan bir şekilde göstererek, yaptığımız şeylerle gençlerin önünü açabiliyoruz. Hem de bizlerle beraber genç bürolar ve genç kişiler çalışıyor. Örneğin bizim bürodan şu anda çıkıp dışarıda kurulmuş yaklaşık on tane ofis var, hepsi de burada son 15–20 sene içinde çalışmış mimarlar, genç mimarlar, bunlarda kendi ofislerini kurdular, çok başarılılar, yarışmalara katılıyorlar, başarılı oluyorlar, bunu görebiliyoruz [59]” şeklinde özetlemektedir.

Murat Tabanlıoğlu ile ilgili çeşitli araştırmacıların görüşleri mimarlık literatüründe yer almaktadır. Bunlarla ilgili görüşlere aşağıda yer verilmektedir.

Süha Özkan, Murat Tabanlıoğlu mimarlığından şu şekilde bahsetmektedir: “Hayati Bey’e devletin güvenerek verdiği ‘Büyük Projeler Mimarı’ unvanını Murat’ın çok daha karmaşık ve acımasız olan özel kesimden kendi çabası ve yeteneği ile elde edinmiş olmasındır. Marifeti, Türkiye’de gelişen anamal ekonomisi, yeni yaşam ve alışveriş ilişkilerinin gereksindirdiği ‘büyük yapıları’ olağanüstü bir tasarım becerisi ile Türkiye’deki yapı teknolojisini de olabilecek en uç noktalarda zorlayıp bu teknolojinin kesici ucunda ürünler vermekte olmasındır”. “Özellikle büyük yapıların gerektirdiği kentsel tasarım değerlerini ön plana çıkararak Murat, bu büyük yapıların gerektirdiği tüm teknik alanları kapsayan karmaşık proje üretme sürecinde de becerisini kanıtlamıştır. Belki de Türkiye’de bir türlü oluşamayan ‘Corporate Design Firm’ olmaya en yakın kuruluşu yaratan kişidir. Bu becerisini ayrıca, sürekli olarak yurt dışındaki nitelikli başka proje üreten firmalarla kurduğu birliktelikler ile de kanıtlamaktadır. Burada Murat’ın yine önceki nesilden devraldığı işin ‘kaptanı’ olma, yani mimarlığın temel uğraşısı olan ‘tasarımcı mimar’ konumundan ödün vermemesi bence en saygı duyulacak savaşımıdır [49]”.

Murat Tabanlıoğlu, modern, yüksek binalar tasarlamaktadır. Tabanlıoğlu, Küçük ölçekli projelerden çok, büyük ölçekli kompleks binalar tasarlamasının önceliklerinden olduğunu söylemektedir.

1.4.5. Han Tümertekin

1.4.5.1. Özgeçmiş

1958’de İstanbul’da doğdu. 1982’de İTÜ Mimarlık Fakültesi’nden mezun oldu. 1988’de İstanbul Üniversitesi’nde tarihsel koruma ve yakın yıllarda İstanbul’daki uygulama örnekleri adlı teziyle yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2004 yılında, B2 Evi ile Ağa Han Mimarlık Ödülü’ne layık görüldü. 1986’da kurmuş olduğu "Mimarlar Tasarım ve Danışmanlık Hizmetleri A.ř.”de çalışmalarını devam ettirmektedir.

1.4.5.2. Tasarım Felsefesi, Yorumlar

Uğur Tanyeli'nin Han Tümertekin ile ilgili görüşleri: Uğur Tanyeli, Han Tümertekin mimarlığından şu şekilde bahsetmektedir: “Han Tümertekin, bir grup genç tasarımcı ile birlikte, köhne mimarlık sisteminin değişim sürecinde önemli yer tutan biri olarak seçkinleşiyor. Onun öğretimi sonrasında üniversiter sistemle hiçbir organik bağlantısı olmadı. Dolayısıyla, hazır statü kalıplarından uzak durdu. Oysa, sürekli koruduğu özerkliğine karşın, bugün eğitim içindeki rolü ile akademik yaşamın kayda değer bir aktif bileşeni olduğu söylenebilir. O, Akademya'ya kendini kabul ettirebilen ilk Türk özerk mimarlar kuşağındandır. Kuşkusuz, yargının tersi de doğrudur: Bu Akademya da özerk mimarları kabul edebilen ilk üniversiter kuşağı oluşturuyor”. Tümertekin ilk gerçekleştirdiği yapıdan başlayarak mesleki yayınlarda var olmayı başaran küçük öncü grubun bir üyesidir. Bugün Türkiye bağlamında geleceği tanımlayan bir uzgörüyü yansıttığı söylenebilir”. “Tümertekin de kendi grubundaki diğer birkaç mimar gibi, tasarlama edimi sırasında olağan çözümden kaçınıyor. Bunun anlamı, tasarımlarındaki kavramsal çıkış noktalarının karmaşık olduğu delil. Aksine, en erken ürünlerinden başlayarak, alışılğıgelenden farklı, ama çok yalın konseptleri var Tümertekin'in”. “Han Tümertekin aslında, doğal çevreyle bütünleşme gibi basmakalıp konsept kararlarından uzak durarak, doğalla bütünleşmenin çok daha sofistifike biçimini arıyor [44]”.

Han Tümertekin'in tasarım öncelikleri ile ilgili görüşleri: Han Tümertekin tasarım önceliklerinden; “Duruma göre değişir. Daha doğrusu şöyle diyelim, bir kere bir yapı yapmamı her isteyene bir yapı yapar mıyım? O daha bence önemli bir soru. Hayır, benden yapı yapmayı isteyen işverenin, birlikte çalışabileceğim özelliklere sahip bir insan olması benim için önemlidir. Oradaki temel talebim, projeyi birlikte geliştireceğim kişinin gerektiğinde risk alabilecek yetkilere ve iktidara sahip olmasıdır ve her zaman için o işin patronudur. Dolayısıyla ancak işin sahibiyle proje yapmaya yatkınım. Bu benim için en önemli şeydir projeye başlamakta. Bundan sonrası daha metodolojik bir şeydir. O da duruma göre değişmeyen tek şey soru üretmektir. Mesela benim kendimi iyi hissettiğim anlar bir projede doğru soruyu sorma çabalarını yaşadığım anlardır. Çok sayıda soru üretmeye müthiş yatkın bir yaklaşımım var. Projenin başında genelde çünkü şöyle olur, her ne kadar sorun ve istekler iyi tanımlanmış olursa olsun, ki genelde bir proje zaten birinin sorununa çözüm arayışıdır. İhtiyaçları vardır, onların ne olduğunu sıralar, onların çözümlerini de sizin geliştirmenizi bekler. Ne kadar iyi hazırlanmış olursa olsun bu

ihtiyaçlar genelde şu anda yaşadıkları mekanlarda eksik olan ya da bir yerlerde gördükleri, ya da kafalarında canlandırdıkları bazı noktaları içerir. Oysa her proje yerine ve koşullarına göre çok büyük farklı özellikler içerir. Benim çabam, soru sormaktaki çabam, hep acaba ezbere girmiş bilgi var mı? Bu paketin içine ne kadar oraya özgü bilgi içeriyor? Eğer bunları içermiyorsa veya bunlar az sayıda yer alıyorsa bu pakette, ihtiyaçlar ve sorunlar paketinde, bunları olabildiğince çoğaltmak ve tanımlama çabasıdır. Yani, sorun yeterince tanımlanmazsa doğru dürüst ben ona çözüm üretemem [60]" şeklinde söz etmektedir.

Han Tümertekin'in tasarımını açıklayan temel kavramlarla ilgili görüşleri: Tasarım düşüncesini açıl原因an temel kavramları ise şöyle açıklar: "Basitlik ve yalınlık diyebilirim temelde. Daha doğrusu belki şunu demek daha doğru, biraz klişe laflar bunlar ama, mekanı yaşantı için kurmak, mekanı yaşantıdan bağımsız bir form olarak oluşturmak değil. Her zaman için mimarlık, binalar var olduğu için mimarlık var olmuyor, yaşantı var olduğu için binalar var oluyor. Demektir ki binaların varlık nedeni mimarların yaratacakları form yaratma dürtüleri değil. Mimarlığın varlık nedeni bir yaşantı var, bu yaşantının içinde geçeceği mekanları oluşturmak gerekiyor. Onun için temeldeki değer, benim için bir yapıdaki temel değer o yapıda kurgulanacak yaşantı. O nedenle işte duvardı, camdı, pencereydi, çatıydı, matıydı benim için aslında ikinci planda. Benim gözümün önüne hemen bina gelmez, gözümün önüne bir yaşantı gelir. Orada biri nasıl yürüyecek, hangi hızla yürüyecek, hangi noktada dönüp de soluna baktığında neyi görecek, hangi noktada onu durdurup soluna baktırıp o karşıdaki iki bina aralığından gözükken boğaz manzarasını göstereceğim ona. Bunu yapmam için gereken duvar, pencere, kapı, merdiven neyse onları yapmak, ama buraya şöyle bir duvar, oraya böyle bir merdiven, buraya da bunu yapayım, ha bakalım bunun için de ne halleri varsa görsünler değil [60]"

Han Tümertekin'in İstanbul Beşlisi üyesi olması ile ilgili görüşleri: İstanbul Beşlisi mimarlarından birisi olmasının etkilerini ise şöyle açıklamaktadır: "Şeyi kestiremiyorum, beni ve diğerlerini doğrudan bir şekilde etkiledi mi? Sanırım şu: Bu adlandırmanın doğrudan etkisi olduğunu pek sanmıyorum. Ama tabi ki böyle bir adlandırmaya yol açacak durumun etkisi olduğunu sanıyorum. Yani biz işte genelde 80'li yıllardan sonra kariyere başlamış bir mimar grubuyuz. O koşullarda, yani 80'li yılların Türkiye'sinde şöyle bir şey vardı, çok sayıda iç mimarlık ve dekorasyon işi vardı, ciddi bir patlama yaşıyordu. Biz en azından bu beşimiz, ama bir kısmımız da kısa bir süre iç mimarlık ve dekorasyon işleri yaptıktan sonra çok kısa sürede mimarlık yapmak üzere örgütlendik, zaten hep istediğimiz oydu ve o yolda biz devam ettik. O sıralarda bu tercihi yapmış mimar zaten az sayıda

vardı. Üstüne üstlük bu grup, bilemiyorum hangi şanslı olanaklardı ya da en sonda belki ta öğrenciliğimizden beri mimarlık yapma konusundaki azmimizdi bu. Dünyayla çok yakın ilişki kurma çabası içindeydik ve kurmuştuk da. Benim dediğim 80’li yılların ikinci yarısı gibidir. O zamanlar daha Türkiye işte yeni yeni açılıyordu dünyaya. O nedenle de bizler bir adım öndeydik. Bir de şey kompleksimiz yoktu, sanırım o çok önemli. İşte Batı en gelişmiş işleri yapar, bizde de sadece geçmişte yapılmış iyi şeyler vardır, bu arada bir şey yoktur. Yani ya bu kampta, ya o kampta yer alacağız. Ya gideceğiz Batı’daki gelişmiş örnekleri taklit edeceğiz, ya o yöne gireceğiz, ya da büyük çapta korumacı bir eğilim altında daha önce burada yapılmış olan, kuşkusuz dünya mimarlık tarihinin çok önemli örneklerini oluşturan bir dolu eğilime yakın davranacağız. Biz bu ikisi ortasında kalabilen bir gruptuk. Ne o ne bu, her ikisinden de iyi ne varsa almak ve dediğim gibi kompleksizdik. Sanırım bu özelliklerimiz bugüne kadar zaten bizi etkileyen özellikler. O nedenle buna bir ad takılmış olması tamamıyla dışarıdan bakanların gördüğü benzerliklerin sonucu. Bu adın bize doğrudan bir etkisinden söz edemem diye düşünüyorum [60]”.

Han Tümertekin’in İstanbul Beşlisi mimarlarının ortak özellikleri ile ilgili görüşleri: Han Tümertekin’e göre Türk beşlisini oluşturan mimarların ortak özellikleri sorulduğunda ise açıklaması: “Kısmen var. Bence binalar arasında hiç benzerlik yok diyebiliriz. Hepimizin mesleğimizle ilişkimizde ve heyecanımızda benzerlikler var. Hepimiz daha öğrenciliğimizin ilk yıllarından itibaren neredeyse birbirimizi tanıyan kişileriz, farklı yaşlarda olsak da. Çok net bir şekilde her türlü mimari etkinliğin içinde bulunmuş kişileriz işin başında, şimdi zaten kaçınılmaz olarak oradayız. Ama mimari dillerimizde ciddi farklılıklar var, o çok net [60]” şeklinde olmuştur.

Han Tümertekin’in İstanbul Beşlisinin mimarlık ortamına yaptığı katkılar ile ilgili görüşleri: Han Tümertekin’e göre İstanbul Beşlisi’nin mimarlık ortamına yaptığı katkılar şunlardır: “Kesin birkaç şey var. Bizden sonraki kuşaklar için bir şey olduğunu biliyorum, kendileri ifade ediyorlar her fırsatta, bir ümit verici durum, belki iddialı olabilir ama bir seçenek oluşturduğu belki daha doğru. Yani pekala mimarlığın sadece piyasa dinamiklerinin belirlediği bir etkinlik alanı olmadığı, bazı mimarların pekala piyasayla çelişmeyen, yani gündelik hayatın gerçekleriyle hayatın gerçekleriyle çelişmeyen ama kendilerine sunulanla da yetinip onlara teslim olmayan bir mimarlık yapabileceklerini göstermesi açısından bence şey oldu, onu gayet iyi biliyoruz, bir çok bizden sonraki mimara böyle bir etkisi olmasından öte, çok iyi hatırlıyorum, bizlerin ilk yıllarında yaptığımız bazı işler birbirimize destek oldu. Mesela bu önemli bir şeydir. Yani ben,

Nevzat bir yerde iyi bir fabrika yapmışsa, ben bir işverenle fabrika projesi görüşüyorsam masaya onun fotoğraflarını koyup bakın bunlar yapılabilir, bizde neden şunu denemeyelim demişimdir, benzeri olmuştur. Benim Optimum Yerleşmesi broşürüyle toplantıya giren olmuştur. Bak bunları yapabiliyoruz Türkiye’de, işte Han’da yaptı bunu işverenle, biz niye daha iddialı bir şey denemeyelim dedikleri, bu anlamda bence birbirimize katkımızın olduğu kesindir. Bu katkı doğal olarak bizden sonrakilere de yansıdı. En azından bize oldu, nerede yer bulursunuz buna, ama bunun önemli bir bilgi olduğunu düşünüyorum [60]”.

Han Tümertekin ile ilgili çeşitli araştırmacıların görüşleri mimarlık literatüründe yer almaktadır. Bunlarla ilgili görüşlere aşağıda yer verilmektedir.

Tansel Korkmaz’ın görüşleri ise şu şekildedir: “Tümertekin’in ‘sıfır noktası’na yolculuğu hep orada olanı gün ışığına çıkartmak içindir, ‘sıfır noktası’ varlığın arketipsel kaynağına işaret eder: Ulaşılmak istenen bütün süslerinden, işlenmişliklerinden, eklemlenmelerinden arınmış formların en brüt, çıplak ve masum halidir, en başlangıçtaki hali...”. “Tümertekin’in mimarlığını karakterize eden her şeyin mümkün olan en aza indirgenmesi, fazlalıklarından arınması stilistik değil, ahlaki bir seçimdir: Sadece zorunlu olanı mümkün olan en yalın haliyle içsel kuralların direktifinde kullanma”. “Tümertekin’in asla çözümlerden yola çıkmadığının altını çizerek vurgulamak isteği, formalist bir yaklaşıma sıcak bakmadığıdır. Form, onun tasarım sürecinde hiçbir zaman bir amaç olarak ortaya konmaz, aksine bütün tasarım girdilerinin izleri sürülerek ulaşılandır. Güçlü form bir yandan hep en masum başlangıca dönmek dürtüsünün, bir yandan da sistematik davranma disiplininin ürünü olarak ortaya çıkmaktadır, hiçbir zaman tasarımın esas yönlendiricisi değildir”. “Tasarımın bağlamı ‘hiçbir girdi ıskalanmayacak şekilde’ tanımlandıktan sonra yapı metaforik bir ilişkiyle kurulur. Bağlam artık tasarımı açıklamaya yetmez, tasarım onu aşar; bağlam tesadüfidir, tasarım mükemmelliğe ulaşmayı çabalar veya onun sözleriyle ‘tasarımcı var olandan daha iyisinin / doğrusunun / güzelinin mümkün olduğunun farkındadır. Bunu yapabilecek olmanın enerjisini ve yükünü taşır’. Tasarım ve bağlam iki ayrı ama bağlı dünya olarak yan yana dururlar”. “Tümertekin’in işleri içinde oldukları bağlamla diyalektik bir ilişki içindedir. Hem o bağlam olmadan var olamazlar, hem de çok güçlü bir mesafe hissiyle bağlamlarıyla bağdaş(a)mazlar. İşte bu yüzden ki, Tümertekin’in işleri sempati uyandırmaz, insanı kucaklamaz, ama duraksatır ve hayranlık uyandırır. Gerçekten Modern olan her şeyde olduğu gibi ‘hayatını değiştir’ çağrısına kayıtsız kalmaz”. “Tümertekin’in işleri içinde oldukları bağlamın aynası

olmadıkları gibi, mimarın benliğinin de aynası değildirler. Amaç kişisel ifadelerden mümkün olduğunca arınmaktır, kendini gerçekleştirmenin yolu kişisel bir üslup yaratmaktan değil, benliğin disipline (self-discipline) edilmesinden geçer, Tümertekin için yaratma eylemi yeniyi icat etmeye değil, hakikati keşfetmeye, ortaya çıkarmaya odaklanmıştır. Peki nedir bu, benliğe, geri çekilmeyi, kulak vermeyi ihmal ettiren; nedir bu az ve sessiz olanı bu denli güçlü bir etkiyle donatan: Mimarlığın gücüne güven [61]”...

Han Tümertekin’in sakin ama ürkek ve silik olmayan tarzı var. Çalışmalarını “yalın” ve “basit” diye tanımlanmasına karşın birçok projesi ödül alan Tümertekin, tasarımlarında “içtenliğe” önem vermektedir [62].

Levent Turan’ın görüşleri: “Han Tümertekin akılcı bir mimardır, yine de tasarıma yaklaşımı insancıldır. Akılcılığın keskinliği ve katılığı, insancılığın yumuşak dokusu ile sarmalanınca ortaya hem nedensellikten ödün vermeyen, hem de cana yakın bir çözüm çıkıyor”. “Han Tümertekin’in özelliklerinden biri de cesarettir. Bunun yanında kalıpsal yaklaşımları sorgulayan bir tasarım kolay kolay üstlenilecek bir durum değildir. Daha geleneksel bir yaklaşımda, pencere boyutlarından, genel mekan kurgusuna kadar her şey iyi-kötü belirli kalıplara dayalı olduğundan bir anlamda fazla risk yoktur. Yaratıcı ve akılcı tasarım ise çok daha cesur bir tavırla daha önceden denenmiş ve kabullenilmiş olan her şeyi sorgulayarak ve eldeki verilerin ışığı altında en anlamlı çözümü arayarak ilerler. Bu nedenle olanaklar çok daha geniştir, ama denenmiş çözümlerin güvencesi yoktur artık. Işığın günün hangi saatinde nasıl yere düşeceğinden, yağmurun sesinin evde nasıl duyulacağına kadar her şey düşünülmelidir”. “William Blake’in dediği gibi, ‘Eğer algı kapıları temizlenseydi, her şey insana olduğu gibi görünürdü; sonsuz.’ Han Tümertekin, sadece algı kapılarını değil, sezgi, duygu ve düşünce kapılarında da oldukça yoğun temizlik yapmış anlaşılabilir... [63]”.

Han Tümertekin, B2 evi ile mimarlığının doruk noktasına ulaştığı bilinmektedir. Konut projeleri ön plandadır. Modern, sade ve yatay binalar tasarlamaktadır.

İstanbul Beşlisi mimarlarının hemen hemen hepsinin üniversitelerde dersler verdiği, etkin bir biçimde mimarlık eğitiminin içerisinde olduğu söylenebilir. Mimarlık ortamında etkin rol olma zamanları, yaşları ve mimarlık ofisleri arasında benzerlikler kurulabilir. Genellikle İstanbul’da yapılar tasarlamışlardır. Yapıları arasında benzerlikler ve farklılıklar, yapılan çalışmalar bölümündeki analiz tablolarında daha net ortaya koyulacaktır.

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

İstanbul Beşlisi olarak anılan mimarların bir gruba ait olma gerekçelerinin sorgulandığı bu tez çalışmasında grup üyeleri ve grubu ilk kez mimarlık literatüründe dillendiren Uğur Tanyeli ile yapılan görüşmeler sonucunda edinilen bilgileri sistematik bir düzene getirmek ve bilimsel tartışma düzeyine çekebilmek için sözü geçen mimarların yapıları incelenerek ortak tutum ve tavırlarını ortaya koymak amacıyla seçilen örnekler mekansal analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Bu bölümde mekansal analiz tekniği ile oluşturulan tablolar vasıtası ile İstanbul Beşlisi üyelerinin tasarladıkları ve inşa ettikleri yapılar ortak ve farklılaşan özellikler açısından değerlendirilecektir. Seçilen yapılar literatürde en çok yer alanlar içerisinden seçilmiş olup, tasarlanan ya da inşa edilen yapıların tamamı değerlendirmeye alınmamıştır.

İstanbul Beşlisi oluşturma kriterleri ve üyeleri ile yapılan görüşmeler sonucunda yeterli bilgilere sahip olunmuştur. Bu bölümde oluşturulan özgün tablolar vasıtası ile bu mimarların yapıları değerlendirilme imkanı bulunacaktır. İstanbul Beşlisi dönemselsel olarak ortaya koyulan bir gruplaşma olmasına karşın, mimarların tasarımları halen devam etmekte olduğundan bu örnekler günümüze varacak şekilde geniş yelpazede ele alınmıştır. Gökhan Avcıoğlu'nun 48 adet, Emre Arolat'ın 58 adet, Murat Tabanlıoğlu'nun 35 adet, Nevzat Sayın'ın 40 adet, Han Tümertekin'in 17 adet yapısı tablolarda yer almıştır. Bu yapıların inceleneceği tablolardaki bölümlerle ilgili olarak gerekli bilgiler Yapılan Çalışmalar bölümünde incelenecektir.

2.1. Çalışmanın Yöntemi: Mekansal Analiz

Bu çalışmada İstanbul Beşlisi olarak anılan mimarların yapıları üzerinde yapılacak olan değerlendirme bu mimarların yapılarının benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koymak üzere kurgulanmıştır. Bu değerlendirmeyi yapabilmek için kullanılan yöntem mekansal analiz yöntemidir. Mekansal analiz yönteminin mimarlık temel alanında sıkça kullanıldığı bilinmektedir [64], [65], [66].

Mekansal Analiz yöntemindeki sınıflamalar; Geometrik Analiz, Topolojik Analiz, Tipolojik Analiz, Fonksiyonel Analiz, Yapısal Analiz, Estetik Analiz, Toplumsal Analiz,

Göstergebilim Açısından Analiz, Mekan Algısına Dayanan Analiz, Morfolojik Analiz olmak üzere on değişik sınıflamaya ayrılmaktadır [64]. Bu çalışma kapsamında genel olarak kullanılan yöntem mekansal analiz yöntemidir. Burada mekansal analiz başlığında sözü edilen analiz yöntemlerinden bu çalışma kapsamında uygun olanlar seçilmiş ve tez çalışmasına özgü bir mekansal analiz tablosu oluşturulmuştur.

Yapıların incelenmesinde Form, Geometri, Topografya, Teknoloji, Tasarım Stratejisi, Dikey/Yatay Biçimlenme, İşlev türü ve Yer kriterleri bu değerlendirme kapsamında uygun bulunmuştur. Form ve Geometri yapının dış hatları, kütle etkisi ve görünümü ile ilgili bilgiler verir. Topografya, yapının yerle kurduğu ilişki açısından değerlendirilir. Malzeme, yapının malzemesini ve buna bağlı olarak yapım yöntemini değerlendirmekte, Tasarım Stratejisi mimarların tasarım yaklaşımlarını anlamada, Dikey/Yatay Biçimlenme ise yerleşimin yatayda ve düşeyde olması hakkında bilgiler vermektedir. İşlev türü yapının kullanım amacına göre farklılıklar gösterir. Yapının bulunduğu yer de bir başka değerlendirme kriteridir. Bütün bu değerlendirme kriterlerine bakılarak oluşturulan mekansal analiz tablosu, Form, Geometri, Topografya, Malzeme, Tasarım Stratejisi, Dikey/Yatay Biçimlenmeler, İşlev türü ve Yer bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümlerle ilgili ayrıntılı açıklamalar aşağıda verilmektedir:

2.1.1. Form

“Form”, sözlük anlamı ile; “biçim, şekil” anlamındadır [67].

Mimari anlamda form; “Üç boyutlu uzay içinde bir yer, hacim kaplayan her türlü öğedir. Böylece oluşan her görsel eleman form olarak adlandırılmaktadır” [68].

Onat’a göre mimari form tanımı; “Nesnenin kütle ve boşluğun genel düzenidir” [69].

Bacon’a göre mimari form, “mekan ve kütle arasındaki temas noktasıdır” [70].

Mimarlıkta form, form elemanlarının diyalektik ilişkisiyle oluşan anlamlı bir bütün olarak tanımlanmaktadır [71].

Bu strüktürün oluşturulmasında form bölümü Muteber Erbay’ın Küreselleşme Etkisi Altında Türk Mimarlığı doktora tezinde yer alan Küreselleşen Biçimler tablosundan yararlanılarak oluşturulmuştur [72].

Form bölümü; Form, Format ve Tektonik Ayrıntı bölümlerinden oluşmaktadır [72]. İstanbul Beşlisi mimarlarını karşılaştırmak için bu analiz önemli olacaktır. Küreselleşen

biçimler tablosunda olduğu gibi, İstanbul Beşlisi mimarlarının tasarımlarında kullandığı formların benzerlikleri ve farklılıkları, bu tablo yardımıyla ortaya çıkacaktır.

2.1.1.1. Form

Kendi içinde taban alanı formu, bina konturlarının ortaya çıkardığı kütle formu veya kütledeki yatay ve dikey hareketleri de kapsayan genel biçimlenme olarak anlaşılabilir. Bu çalışmada form “F” simgesi ile gösterilmektedir. 15 adet gruplanma kavramsallaştırılarak form düzeyinde incelenmiştir [72]. Bu 15 adet gruplanma 12 taneye düşürülüp yeniden düzenlenmiştir. İncelenen örneklerde F3 (Gotik çatı ile biten dikey prizmalar), F13 (Farklı kütlelerin birbiri içine geçmesi), F15 (Kitsch örnekleri) formlarına rastlanmadığından tabloda çıkarılmıştır. Ayrıca F16 (gizli form) formu tabloya eklenmiştir.

2.1.1.2. Format (Kalıp)

Formatlar, biçimlenişin tarihin bir döneminde veya belli bir mimarın öncülüğünde kalıplaşmış bina dilinin terimleridir. Bu çalışmada format “FM” simgesi ile gösterilmektedir. Kullanılan formatlar, bir ya da birkaç mimarın öncülüğünde başlamak suretiyle çağdaş mimarlık tarihi içinde birçok mimar tarafından kullanılmışlardır. 33 adet gruplanma kavramsallaştırılarak format düzeyinde incelenmiştir [72]. Bu 33 adet gruplanma 20 taneye düşürülüp yeniden düzenlenmiştir. İncelenen örneklerde FM2, FM4, FM5, FM6, FM7, FM9, FM12, FM13, FM14, FM15, FM21, FM22, FM28 formatlarına rastlanmadığından tabloda çıkartılmıştır.

2.1.1.3. Tektonik Ayrıntı

Binanın konfigürasyonunda belli bir noktayı vurgulayan ve pekiştiren, süsleme motifleriyle karıştırılmaması gereken çoğunlukla yapısal ayrıntılardır. Bu çalışmada tektonik ayrıntı “TA” simgesi ile gösterilmektedir. 14 adet gruplanma kavramsallaştırılarak tektonik ayrıntı düzeyinde incelenmiştir [72]. Bu 14 adet gruplanma 13 taneye düşürülüp yeniden düzenlenmiştir. İncelenen örneklerde TA10 (Cephelerde çapraz metal elemanların kullanılması), TA11 (Merdiven ögesinin cephede belirginleştirilmesi) tektonik ayrıntılarına

rastlanmadığından tablodan çıkartılmıştır. Ayrıca TA15 (Düşeyde uzanan çerçevenmiş şerit pencereler) tektonik ayrıntısı tabloya eklenmiştir.

Form, Format Tektonik Ayrıntı bölümlerinden oluşan değerlendirme kriterleri, mekansal analiz tablosunda Form ana başlığı altında yer alacaktır.

Tablo 14. Küreselleşen Biçimler tablosunun yeniden düzenlenerek Form Tablosu adı altında bu çalışmada kullanılan formatı:

FORM		
FORM	FORMAT (KALIP)	TEKTONİK AYRINTI
1. Minimalist monolit düşey prizmalar	1. Derinlik duygusu uyandıran simetrik yırtıklar	1. Tekil veya sürekli dairesel pencereler
2. Monolitik etkinin hafifletildiği düşey prizmalar	3. Köşe vurgusu olarak eğri yüzeylerin ve dairenin kullanılması	2. Tekil veya sürekli kare pencereler
4. Eğrisel yanal yüzeyli prizmatik formlar	8. Arabulucu bir form olarak üçgen ve dairenin kullanılması	3. Kare içinde kare pencereler
5. Silindirik kütleler	10. Çatı örtülerinde üçgen eğrisel belirginleşmesi	4. Yatayda uzanan çerçevenmiş şerit pencereler
6. Bir cephesi sağız izlenimi uyandıran yatay prizmalar	11. Düz ve eğri yüzeylerin cephede bir arada kullanılması	5. Yatay cephelerde düşey etki oluşturmak için kullanılan pencere kalınlıkları
7. Üç ya da dört cephesi benzer biçimde ele alınmış yatay prizmalar	16. Cephede kübik montajların kullanılması	6. Köşe pencereleri
8. Yatay dikdörtgenin kutu içine alınması	17. Kolon izlenimi veren elemanların cephede kullanılması	7. Panjur kullanılarak cephe dokusu oluşturulması
9. Yatay düşey etkilerin güçlü kombinasyonları	18. Fazla derin olmayan ileri geri ritmik hareketlerle sağlanan monoton cepheler	8. Cephelerde pergola elemanının kullanılması
10. Eşdeğer büyüklükte kütlelerden oluşan demet çözümler	19. Fazla derin olmayan ileri geri düzensiz hareketlerle sağlanan dinamik cepheler	9. Cephelerde jaluzi elemanının kullanılması
12. Üçgen ve yamuk kütlelerin dikdörtgen prizmalarla entegrasyonu	20. Tuğla ağırlıklı sağırlık izlenimi uyandıran monoton cepheler	12. Cephe konturlarında veya yüzeylerinde yarı dairevi ve basık kemer alternatiflerinin kullanılması
14. Dik açılı biçimlerin organik biçimlerle konfigürasyonu (Gehry tarzı)	23. Birbirini kesen, bölen, birbirinin içinden geçen hareketli ince plakların entegrasyonu	13. Alternatif saçak detayları
16. Gizli form	24. Kütle elemanlarının	14. Çatı bitimini çeşitli formlarla vurgulanması
	25. Görkemli etki yapan güçlü, ritmik cephe hareketleri	15. Düşeyde uzanan çerçevenmiş şerit pencereler
	26. Tekrarından oluşan cepheler Betonarme yatay döşeme bantlarının kütle dokusu oluşturması	
	27. Yatay bant pencerelerin cephe dokusu oluşturması	
	29. Yatay ve düşey etkisi eşdeğer ızgaraların cephe dokusu oluşturması	
	30. Balkon elemanlarının kütle dokusu olarak kullanılması	
	31. Cephede renk unsurunun öne çıkması	
	32. Cephede çift renk çizgisiyle doku oluşturulması	
	33. Derme çatma figürasyonların cepheyi örgütlemesi	

2.1.2. Geometri

Geometri, “Çizgi, yüzey ve hacim olarak uzayı ele alan uzay biçimlerinin, özelliklerini inceleyen ve ölçümlerini gösteren matematik kolu” olarak tanımlanmaktadır [73].

Geometri mimari alanda, yapım kolaylığı sağlama, ekonomik kazanç, tekrar edilebilirlik, standartların oluşturulması ve boyutsal ve modüler eşgüdüm vb. konularda da öneme sahiptir [74].

Krier’e göre formlar; Temel Geometrik Formlar ve Asal Geometrik Formlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır [75].

Ching’e göre formlar; Rasyonel (Düzenli) Formlar ve İrrasyonel (Düzensiz) Formlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır [70].





Antoinades’e göre formlar; Tanrısal Formlar, Özgür Formlar ve Kombinasyonel (Birleştirici) Formlar olmak üzere üçe ayrılmaktadır [76].

Bu bölümde yapıların geometrik özellikleri göz önüne alınarak tabloda kendilerine yer bulmaktadır. Burada Ching’in sınıflaması esas alınmaktadır [70]. Geometri bölümü bu çalışma kapsamında, Ching’in sınıflamasına göre Düzenli ve Düzensiz olmak üzere iki başlıkta incelenecektir.

2.1.2.1. Düzenli Formlar

Düzenli formlar, belli bir açı ve eksenle oluşan, akıl ve mantıkla kolayca algılanabilen formlardır [70]. Küre, silindir, koni, piramit, küp gibi platonik biçimler düzenli geometrik formlara örnek olarak verilebilir. Bunlar boyut olarak değiştirildiklerinde ve onlara öğeler eklenip çıkartıldığında bile düzenliliklerini koruyabilmektedirler [74]. Örnek olarak modern mimarinin formları ve onların tasarımcıları verilebilir. Bu formlarda dünyada ve İstanbul Beşlisinde rastlanan örneklerle aşağıdaki tablolarda yer verilmektedir.

Tablo 15. Düzenli formlara dünyadan örnekler

			
Şelale Evi, USA, 1939, F.L.Wright	Barcelona Pavilion, 1929, M.V. der Rohe	Villa Savoye, Fransa, 1929, Le Corbusier	Weissenhof Housing Exposition, Almanya, 1927, J.P.Oud

Düzenli formların daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 15 ve 16'da dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.



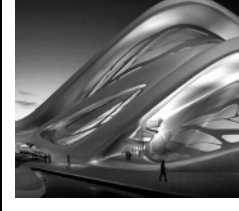

Tablo 16. Düzenli formlara İstanbul Beşlisinden örnekler

				
Kimeks Genel Müdür. Binası, İstanbul, 1995, G. Avcıoğlu	Yalova Kültür Merkezi, 2007, E. Arolat	Doğan Medya Center, Ankara, 2006, M. Tabanlıoğlu	Gön II Binası, İstanbul, 1994 N.Sayın	B2 Evi, Çanakkale, 1999, H.Tümertekin

2.1.2.2. Düzensiz Formlar

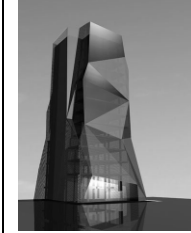

Düzensiz formlar, belirli bir kalıba uymayan formlardır. Akıl ve mantıkla kolayca algılanamayan formlardır [70]. Düzensiz biçimler parçaları doğal olarak birbirine benzemeyen, birbirleriyle düzensiz bir şekilde ilişkili olanlardır. Genelde asimetrik ve düzenli biçimlerden daha dinamiklerdir. Bunlar, düzensiz öğelerin alınıp çıkarıldığı düzenli biçimler veya düzenli biçimlerin düzensiz düzenlemeleri olabilirler [74]. Örnek olarak, dekonstrüktivist mimarinin formları ve onların tasarımcıları verilebilir.

Tablo 17. Düzensiz formlara dünyadan örnekler

			
Staten Island Institute for Arts and Sciences, New York, 2001, P.Eisenmann	Park d.l. Villette, Fransa, 1991, B.Tschumi	Abu Dabi Performing Arts Centre, 2007, Z.Hadid	Denver Art Museum, 1971, D.Libeskind

Düzensiz formların daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 17 ve 18’de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.

Tablo 18. Düzensiz formlara İstanbul Beşlisinden örnekler

			
Andalus Villa, Libya, G. Avcıoğlu	Maslak Ofis Binası, İstanbul, 2006, E. Arolat	İstanbul B.Şehir Bel. Hizmet Binası, 2001 M. Tabanlıoğlu	Umur Matbaa ve Kırtasiye Fabrikası, Kocaeli, 2001 N. Sayın

2.1.3. Topoğrafya

Seçilen örneklerin topoğrafya başlığındaki sınıflaması yapıların yer ile kurduğu ilişkiye ve topoğrafyaya getirilen müdahaleye göre değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Gür’ün çalışmasındaki kavramsal sınıflamadan yararlanılmıştır.

“Yer, coğrafya, kültür ve siyasetten bağımsız düşünülemez. Her gün yeniden ve yeniden yapılandırdığımız sosyal ilişkilerimizin mekanı, kültür ve siyasetle örülerek önce toprakta yerini bulur. Bina toprağa değse de değmese de yerin yüzü ile ilişki içindedir”. Ş. Öymen Gür, yapı ve çevre ilişkisini incelediği bir çalışmada yapının topoğrafya ile kurduğu ilişkiyi dört başlık altında ele almıştır [77]. Bunlar;

- 1.Yeri kap gibi oyar oturur.
- 2.Yeri düzetir oturur.
- 3.Yere yer nasılsa öyle yayılıp oturur.
- 4.Yere hafifçe dokunur, oturur.




Yeri kap gibi oyma, antik anfitiyatrolarda yüzyıllardır kullanılan ve topoğrafya ile kurulan bir ilişki örneği olarak bilinir. Yeri düzelterek oturma ise, topoğrafyadaki durumu göz önüne almaksızın yapılan uygulamalardır. Yere yer nasılsa öyle yayılıp oturma ise, topoğrafyanın özelliklerinden yararlanma ve onu kullanma olarak özetlenebilir. Yere hafifçe dokunma ise yerle kurulan ilişkinin topoğrafyayı zedelememesi, kimi zaman yapının yerden yükseltilmesi şeklinde düşünülebilir.

Bu çalışmada yapı ve topoğrafya ilişkisi buradaki sınıflama esas alınarak yayılma/dokunma ve oyma/düzeltilme başlığı altında ve topoğrafyaya yapılan müdahale biçimi olarak ele alınmıştır. “Yeri kap gibi oyar oturma” ve “yeri düzelterek oturma”, oyma/düzeltilme, “yere yer nasılsa öyle yayılıp oturma” ve “yere hafifçe dokunup oturma” ise yayılma/dokunma olarak kabul edilmektedir. Bütün bu bilgilerin ışığında bu bölümde yapılar yayılma/dokunma ve oyma/düzeltilme şeklinde iki grupta incelenmiştir.

2.1.3.1. Yayılma/Dokunma



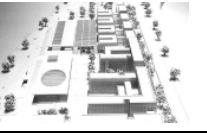


Yere yer nasılsa öyle yayılıp oturan ve yere hafifçe dokunup oturan projeler bu bölümde incelenecektir. Aşağıda bu bağlamda ele alınan örnekler yer almaktadır:

Tablo 19. Yayılma/Dokunma yaklaşımı, dünyadan örnekler

		
Sturges House, USA, 1940, F.L.Wright	Villa Berkel, Hollanda, 2005, Paul de Ruiter	Villa Savoy, Fransa, LeCourbisier

Yayılma/dokunma yaklaşımının daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 19 ve 20’de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.



Tablo 20. Yayılma/Dokunma yaklaşımı, İstanbul Beşlisinden örnekler

				
Saphire Bay, Konut ve Otel, İzmir, 2006, G. Avcioğlu	Çubuklu Konutları, İstanbul, 2000, E. Arolat	Ankara B.Bel. Sarayı-Sos.Tesis., Ankara, 2000, M. Tabanlıoğlu	Dört Ev, İstanbul, 2002, N. Sayın	Çatalhöyük Müze ve Ziy. Merkezi, Konya, 1998, H. Tümerterkin

2.1.3.2. Oyma/Düzeltilme






Yeri kap gibi oyarak oturan ve yeri düzelterek oturan projeler bu bölümde yer almaktadır. Aşağıda bu bağlamda ele alınan örnekler yer almaktadır:

Tablo 21. Oyma/Düzeltilme yaklaşımı, dünyadan örnekler

	
İş Bankası kuleleri, İstanbul.	Lake Point Tower, Chicago.

Oyma/düzeltilme yaklaşımının daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 21 ve 22’de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.

Tablo 22. Oyma/Düzeltilme yaklaşımı, İstanbul Beşlisinden örnekler

				
ZRL Levent Kulesi, İstanbul, G. Avcioğlu	Mavişehir Residans Kulesi, İzmir, 2006, E. Arolat	Loft Gardens, İstanbul, 2007, M.Tabanlıoğlu	Astana Kule, Kazakistan, 2004, N. Sayın	Kağıthane Konutları, H. Tümerterkin

2.1.4. Malzeme

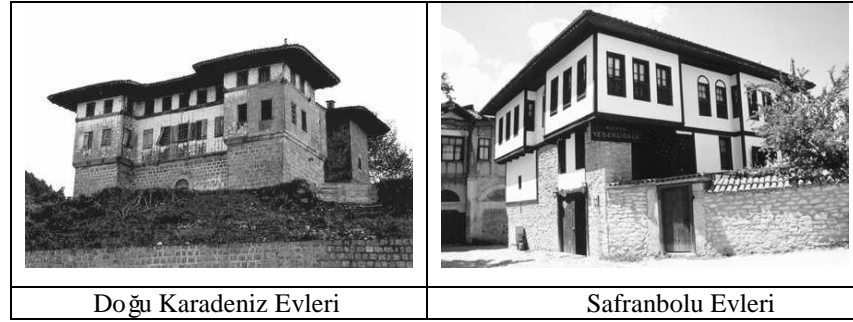
Mimarlıkta belli bir düşüncenin aktarılması yapı malzemesine teknik olanaklarla verilen biçim aracılığı ile mümkün olmaktadır. Malzemeyi, malzeme olmaktan çıkarıp onu bir anlatım aracı haline getirmek tüm mimari tasarımların amacıdır. Mimar düşünceden hareketle biçime varır. Soyut düşünce mimari üründe somutlaşır [78]. Bu nedenle malzeme mimari tasarımda çok önemlidir.

Bu bölümde yapılar malzeme teknolojisi kullanımına göre sınıflandırılacaktır. Bu sınıflama; geleneksel, karma ve ileri olmak üzere üç bölümde incelenmektedir.

2.1.4.1. Geleneksel Malzeme





Geleneksel Malzeme; kullanılan malzemenin yapının bulunduğu ortamdaki geleneksel malzemelerle yapılması durumunda kullanılmıştır. Genelde yerel, taş malzemeler kullanılmaktadır.

Tablo 23. Geleneksel malzeme kullanımına dünyadan örnekler



Geleneksel malzemenin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 23 ve 24'de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.






Tablo 24. Geleneksel malzeme kullanımına İstanbul Beşlisinden örnekler

			
Sloped House, İzmir, 2001, G. Avcıoğlu	Çeşme 7800 Projesi, İzmir, 2001, E. Arolat	Arioğlu Evi, İstanbul, 1996, N. Sayın	SM Evi, Çanakkale, 2005, H. Tümertekin

2.1.4.2. Karma Malzeme

Karma Malzeme; kullanılan malzemenin ne geleneksel ne de çağdaş, arada kalması durumunda kullanılmaktadır. Karma malzeme ile ilgili Tablo 25’de verilmektedir.

Tablo 25. Karma malzeme kullanımına İstanbul Beşlisinden örnekler





				
Yalova Elyaf Fabrikası, 1995, G. Avcıoğlu	Turkuaz Petrol Yönetim Mer., İstanbul, 2003, E. Arolat	Carousel Alışveriş Mer., İstanbul, 1993, M. Tabanlıoğlu	Maya Çekmeköy Yerleşkesi, İstanbul, 2006, N. Sayın	ATK Lojmanları, İstanbul, 1995, H. Tümertekin

2.1.4.3. İleri Malzeme

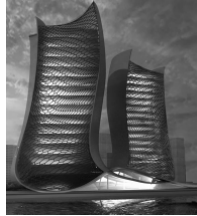



İleri Malzeme; kullanılan malzemenin çağdaş, teknolojik malzemelerden oluşması durumunda kullanılmaktadır.

İleri malzemenin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 26 ve 27’de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.

Tablo 26. İleri malzeme kullanımına dünyadan örnekler

			
Hearts Tower, USA, 2006, N.Foster	The Leadenhall Building, İngiltere, 2002, R.Rogers	Turning Torso Building, İsveç, 2005, S.Calatrava	Stata Center, USA, 2004, F.O.Gehry

Tablo 27. İleri malzeme kullanımına İstanbul Beşlisinden örnekler

			
Osmos, Kazan, G. Avcıoğlu	Esentepe Residans, İstanbul, 2003, E. Arolat	Kanyon Konut, Ofis ve Alış. Mer., İstanbul, 2002, M.Tabanlıoğlu	Çekmeköy Konut Projesi, İstanbul, 2004, N. Sayın

2.1.5. Tasarım Stratejisi

Tasarım stratejisi başlığı altında tasarım stratejisi/tasarım yaklaşımları olarak yapıda öne çıktığı düşünülen olgular, tasarımın içinde barındırdığı kavramlar, mekanın yansıttığı etkiler sınıflanmaya çalışılmıştır. Bu konuda kuramcılarının ve araştırmacıların yapmış olduğu çok sayıda çalışma vardır [74], [79]. Bu mekansal analiz tablosunda tasarım stratejisi başlığı oluşturulurken İstanbul Beşlisi mimarlarından Gökhan Avcıoğlu'nun kendi tasarımları için kullandığı kavramlar ilgi çekici bulunmuştur. Tabloda tasarım stratejisi altında adı geçen başlıkların bu kavramlardan yararlanarak irdelenmesi uygun görülmüş, bu kavramlardan öne çıkanların belirlenmesi, birleştirilmesi ve bu kavramlara yeni kavramlar eklenmesiyle oluşturulmuştur [80]. Gökhan Avcıoğlu'nun kendi tasarımları için oluşturmuş olduğu toplam 108 adet kavram bulunmaktadır. Bu kavramlar arasında yer alan “çevreyle kurulan ilişki” başlığı, seçilen örneklerin tümünü yerinde inceleme olanağı



bulunmadığından değerlendirme kapsamına alınmamıştır. “Dinamizm” kavramı da “farklılık” kavramı ile benzerlik gösterdiğinden yine değerlendirmeye alınmamıştır. Bu kavramlardan elenen ve birleştirilenlerle birlikte; Kabuk, Strüktürel Doku, Kutulama, Katlama/Bükme, Şeffaflık, Farklılık, Yalınlık olmak üzere yedi çeşit tasarım stratejisi bu başlık altında incelenecektir.

2.1.5.1. Kabuk

Kabuk yapılar, ince hafif yapılardır, kabuk elemanları kullanarak yapılır. Bunlar büyük yapıları yapmak için eğimli ve birleştirilebilen elemanlardır. Uçak gövdeleri, büyük gemi gövdesi ve yapıların çatılarında kullanılırlar. Kabuk sistem, geleneksel yöntemden çok daha avantajlı ve modern bir yaklaşım getirmektedir. Fabrika, küçük sanayi sitesi, alışveriş merkezi, kapalı pazar yeri, benzin istasyonu, otogar, okul gibi çok geniş uygulama alanı vardır. Üretim ve montajı kısa sürede gerçekleşmektedir. Çatı yükü olmadığı için depremlerden en az etkilenen yapı sistemidir, geniş ve ferah iç hacim yaratmaktadır. Aşık, makas ve kafes sistemi kullanılmasına gerek olmadığı için diğer yapı sistemlerine göre çok daha geniş ve ferah bir iç hacim yaratmaktadır. Değişik renk alternatifleri ve çağdaş mimarisiyle 21. yüzyılın yapı sistemidir [81].

Tasarım ögesi olarak yapının çatısının ya da kendisinin bir kabuk olarak ele alındığı projeler bu bölümde incelenecektir.

Tablo 28. Kabuk tasarım stratejisine dünyadan örnekler

	
Sydney Opera Binası, 1973, J.Hutzon	Concert Hall, İspanya, 2003, S.Calatrava

Kabuk tasarım stratejisinin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 28 ve 29’da dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.

Tablo 29. Kabuk tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler



	
San Theater, İstanbul, 2000, G.Avcıoğlu	Minicity Model Park, Antalya, 2003, E. Arolat

2.1.5.2. Strüktürel Doku

Strüktür, teknik bir konu olmakla birlikte, onun bir ifade aracı olarak kullanılması yönünde mimarlıkta yaygın bir eğilim bulunmaktadır [82]. Strüktür aynı zamanda bir süsleme olarak da değerlendirilebilir. Wright, mimari bütünün parçası olan süslemeyi “strüktürün kendi soyut örüntüsünü ortaya koyuşu” olarak tanımlamaktadır [83]. Bazı mimarlar strüktürel sistemin her zaman ifade edilmesi gerektiğini düşünmektedir. Norberg-Schulz da biçimsel kaygıyla strüktürel sistemi ifade etmenin doğal olduğuna, ana taşıyıcı sistemin vurgulanması ve tüm teknik öğelerin sistem içindeki rollerini ifade etmeleri yönünde tasarımcılardan yaygın eğilime işaret etmektedir [84]. Strüktürel ifadeye verdiği önem açısından geçmiş mimari anlayışlar içinde gotik mimarisi dikkat çekicidir [85]. Sinan’ın camilerinde de strüktür arayış ve ifadenin evrimi izlenmektedir. Endüstri devriminin ilk dönemlerinde mühendis kökenli G.Eiffel, ve J.Paxton gibi tasarımcıların yapıları çağın teknolojisini yepyeni ve strüktürel gerekliliklere uygun ifade edişleriyle mimarlık tarihindeki yerlerini almışlardır [86]. 1950’lerden itibaren E. Saannen, F.Candela, R.Tange, J.Utzon, M.Safolle gibi mimarlarla, P.L.Nervi, B.Fuller, F.Otto gibi mühendis-mimarların strüktürel ifadeye ağırlık verdikleri görülmektedir. Strüktürel ifadeyi ön planda tutan, birbirine yakın anlayıştaki günümüz mimarlarından Norman Foster’ın Honkong Bankası ile Richard Rogers’ın yeni Lloyds Binası son yıllarda geniş yankılara neden olan iki örnektir [82]. Günümüzde Foster ve Rogers’tan farklı bir doğrultuda biomorfik kaynaklı abartılı strüktürel ifadelerle yönelen, mimar, mühendis ve heykeltıraş formasyonlarını taşıyan, dikkat çeken bir diğer tasarımcı da Santiago Calatrava’dır [87].

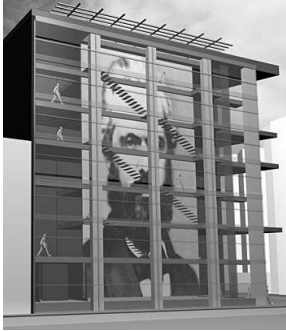

Tasarım ögesi olarak yapının strüktürel dokusunun yapı dışından hissedilir olan, tasarım stratejisini strüktürün oluşturduğu projeler bu bölümde yer alacaktır. Bu bölümle ilgili olarak örnekler şu şekildedir:

Tablo 30. Strüktürel doku tasarım stratejisine dünyadan örnekler

	
Pompidou Kültür Merkezi, Fransa, 1977, R.Piano- R.Rogers	Bordeaux Law Courts, Fransa, 1998, R.Rogers

Strüktürel tasarım stratejisinin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 30 ve 31’de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.



Tablo 31. Strüktürel doku tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler

	
Müze Galeri, İstanbul, 2003, N.Sayın	İstanbul Sapphire, 2006, M.Tabanlıoğlu

2.1.5.3. Kutulama


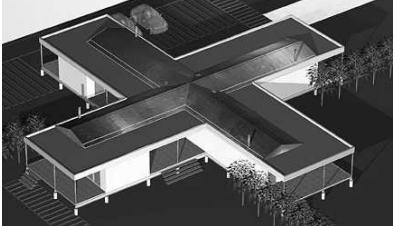
Prizmalar, küpler, mimarlıkta sıklıkla kullanılan birincil geometrik formlardandır. Böylece mimarlıkta biçim dili, bu temel rasyonel geometrik biçimlere indirgenmiş olup, tasarımda kullanılacak olan tipolojiler belirlenmiştir. Dikdörtgen prizmalardan oluşan “kutu” şeklindeki biçimlerin, mimarlık alanında en önemli çıkış noktalarından biri olduğu ifade edilebilir. İnsan aklının, soyut geometrinin bir ürünü olan bu yalın, rasyonel biçimler geçmişte olduğu gibi günümüzde de değerlerini sürdürmektedirler. Mimarlık tarihinin başlangıcından itibaren kullanılagelen bu yapı biçimleri, geleneksel ve klasik olma özelliğini de kazanmıştır [88]. Kutulama tasarım stratejisinde de tasarım ögesi olarak prizmaların, karelerin yapı tasarımında öne çıkmasıyla oluşan projeler yer alacaktır. Modernist mimarlar tarafından sıklıkça başvurulan bir strateji yöntemidir.

Tablo 32. Kutulama tasarım stratejisine dünyadan örnekler

	
Unite d'Habitation, Fransa, 1952, Le Corbusier	Hartford Seminary, USA, 1972, R.Meier

Kutulama tasarım stratejisinin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 32 ve 33'de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.



Tablo 33. Kutulama tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler

	
“Bu” evler yerleşmesi, Muğla, 1989, H.Tümertekin	Dörtlü Ev, Muğla, 2006, N.Sayın

2.1.5.4. Katlama/Bükme

Tasarım ögesi olarak tasarımda katlama, bükme gibi eğimli yüzeylerin kullanılması ile oluşan yapılar bu bölümde yer alacaktır.

Tablo 34. Katlama/Bükme tasarım stratejisine dünyadan örnekler

	
Concert Hall, İspanya, 2003, Calatrava	Jay Pritzker Music Pavillion, USA, F.O.Gehry

Katlama/bükme tasarım stratejisinin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 34 ve 35’de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.

Tablo 35. Katlama/Bükme tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler



	
Beşiktaş Fish Market, İstanbul, G.Avcıoğlu	Maslak Ofis Binası, İstanbul, 2006, E.Arolat

2.1.5.5. Şeffaflık

Tarihte yer alan toplumsal olayların etkisiyle bazı dönemlerin, mimaride saydamlık kavramıyla özellikle ilişkisi vardır. Toplumsal olayların yanı sıra teknolojiye ve malzemedeki gelişim bu ilişkiyi doğrudan etkileyen öğeler arasındadır. Mimarlıkta saydamlık kavramı her ne kadar mekansal düzenleri de içerse çoğunlukla cephe ile eşdeğer bir biçimde yer almıştır. Bunun da nedeni saydamlığı mimari dile ve yapıya taşıyanın,



yapının dış kabuğunu oluşturan cephe olmasından kaynaklanmaktadır [89]. Bu çalışmadaki tasarım stratejisi olarak şeffaflık da, cephedeki şeffaflıkla nitelendirilmiş olup, bu şekilde sınıflandırılacaktır.

Tablo 36. Şeffaflık tasarım stratejisine dünyadan örnekler

	
Farnsworth House, USA, 1947, M.v.d.Rohe	Glass House, USA, P.Johnson

Şeffaflık tasarım stratejisinin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 36 ve 37’de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.



Tablo 37. Şeffaflık tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler

	
Büyük Kulüp, İstanbul, 2004, G. Avcıoğlu	Abay Business Center, Kazakistan, 2006, M.Tabanhoğlu

2.1.5.6. Farklılık

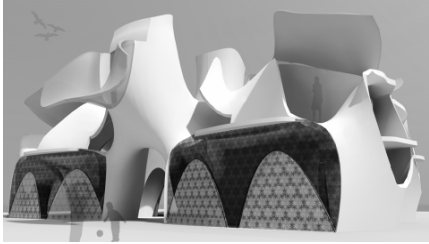
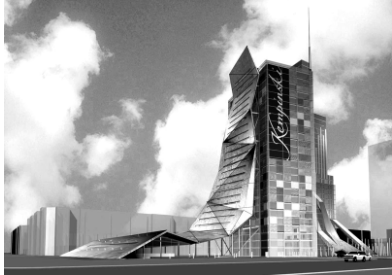
Farklılık, fark edilebilir olma, birçok tasarımcı tarafından tercih edilen bir tasarım yaklaşımıdır. Dekonstrüktivizmin de anahtar sözcüğü “farklılık” tır. Dekonstrüktivist mimarlar değişik, alışılmışın dışında formlar kullanarak farklılık yaratmak istemişlerdir. Bu çalışmada da çevresinden kolayca ayırt edilebilen, çarpıcı, değişik, dinamik yapılar tasarım stratejilerinden farklılık başlığı altında incelenecektir.

Tablo 38. Farklılık tasarım stratejisine dünyadan örnekler

	
Dubai Opera House, Zaha Hadid	Seattle Public Library, R.Koolhaas

Farklılık tasarım stratejisinin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 38 ve 39'da dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.



Tablo 39. Farklılık tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler

	
Andalus Villa, Libya, G.Avcıoğlu	Astana İşyeri, Otel ve Rekreasyon Merkezi, Kazakistan, 2004, E.Arolat

2.1.5.7. Yalınlık



Modernist mimarlar gibi birçok tasarımcı sadeliği ve yalınlığı, fark edilebilir olmama isteğinin (çıkarcılık bence) tasarımlarında ön plana almışlardır. Bu çalışmada da sadeliği, yalınlığı benimseyen, hatta bazı tasarımcıların söylemlerine göre fark edilmek istenmeyen, temel geometrik formlardaki yapılar tasarım stratejilerinden yalınlık başlığı altında incelenecektir.

Tablo 40. Yalnlık tasarım stratejisine dünyadan örnekler

	
AEG Turbine Factory, Almanya, 1912, P.Behrens	Boston Public Library, USA, 1972, P.Johnson

Yalnlık tasarım stratejisinin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 40 ve 41’de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.

Tablo 41. Yalnlık tasarım stratejisine İstanbul Beşlisinden örnekler

	
B2 Evi, Çanakkale, 1999, H.Tümertekin	Yahşibey Okul, İzmir, 2006, N.Sayın



2.1.6. Dikey/Yatay Biçimlenmeler

Dikey-Yatay Biçimlenmeler, mimarlık tarihinin başından itibaren her zaman tartışılmaktadır. Örnek olarak Gotik mimarlık döneminde Tanrıya ulaşmak fikrinden yola çıkılarak kiliseler giderek yükselmiş ve dikey biçimlenme ön plana çıkmış ve bu döneme damgasını vurmuştur. Rönesans mimarisinde ise hümanizm olgusunun etkisiyle insan ve insan ölçeği önem kazanmış ve buna bağlı olarak yapılarda yatay biçimlenmeler ön plana çıkmıştır. Bu başlık altında Dikey/Yatay Biçimlenme bölümünde tasarımların dikey etki yaratması ya da yatay etki yaratması şeklinde ikiye ayrılacaktır.

2.1.6.1. Dikey Biçimlenme


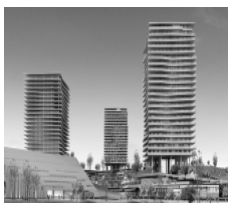



Tasarımların dikey olarak biçimlenmesi durumunda olan projeler bu bölümde incelenecektir. Kuleler ve gökdelenler bu kapsamda değerlendirilmiştir.

Tablo 42. Dikey Biçimlenmeye dünyadan örnekler

	
Chartres Katedrali, Fransa	Petronas Kulesi, Malezya

Dikey biçimlenmenin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 42 ve 43’de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.



Tablo 43. Dikey Biçimlenmeye İstanbul Beşlisinden örnekler

				
ZRL Levent Kulesi, İstanbul, G. Avcıoğlu	Zorlu Center, İstanbul, 2008, E. Arolat	Loft Gardens, İstanbul, 2007, M.Tabanlıoğlu	Astana Kule, Kazakistan, N.Sayın	Lidya Flats, İstanbul, 2005, H. Tümertekin

2.1.6.2. Yatay Biçimlenme

Tasarımların yatay olarak yerleşmesi durumunda olan projeler bu bölümde incelenecektir.

Tablo 44. Yatay Biçimlenmeye dünyadan örnekler

	
Palazio Piti, İtalya	Marsilya Konutları, Fransa

Yatay biçimlenmenin daha iyi anlaşılabilmesi için Tablo 44 ve 45’de dünyadan ve İstanbul Beşlisinden örnekler verilmiştir.

Tablo 45. Yatay Biçimlenmeye İstanbul Beşlisinden örnekler

				
Mars Sport Center Projesi, İstanbul, 2000, G. Avcıoğlu	Çeşme 7800 Projesi, İzmir, 2007, E. Arolat	Doğan Ofset İstanbul Fabrika ve Basım Tesisi, 1997 M.Tabanlıoğlu	Müze Galeri, İstanbul, 2003, N. Sayın	“B” Evi, İstanbul, 1997, H. Tümertekin






2.1.7. İşlev Türü

Bu bölümde tasarımların işlev türleri ile ilgili bilgiler ortaya koyulacaktır. İşlev Türü bölümünde, Konut, Yönetim Binası, Ticaret, Kültürel, Fabrika, Yenileme, Turizm/Eğlence, Spor, Ulaştırma, Dini, Çok İşlevli, Kamusal, Basın, Devlet ve Eğitim olmak üzere toplam 15 adet sınıflamaya rastlanmaktadır.






2.1.8. Yer

Yapıların nerede yapıldığı ile ilgili bilgiler bu bölümde verilecektir. Yer bölümünde yurt içi ve yurt dışında olmak üzere toplam 24 farklı şehir/ülke görülmektedir.






Tablo 46. Gökhan Avcıoğlu analiz tablosu

NO	PROJELER G.AVCIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Katl./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
GA 1		F 16			X		X		X						X		X		X	Kamusal	İstanbul
GA 2		F 7		TA 4-15	X			X	X			X					X		X	Yönetim Binası	İstanbul
GA 3		F 7	FM 20	TA 4	X		X		X			X		X		X		X	X	Yönetim Binası	Bursa
GA 4		F 7	FM 27	TA 4	X			X	X			X		X		X		X	X	Yönetim Binası	Kocaeli
GA 5		F 7	FM 27	TA 2	X			X	X			X				X		X	X	Kamusal	İstanbul


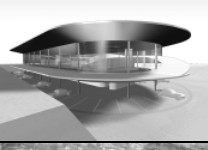



Tablo 46'nın devamı

NO	PROJELER G.AVCIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
GA 6		F 4		TA 4		X	X				X						X		X	Konut	İzmir
GA 7		F 7	FM 10	TA 4	X			X			X						X	X		Konut	İstanbul
GA 8		F 7	FM 33	TA 2	X			X			X						X		X	Konut	İstanbul
GA 9		F 7		TA 2	X			X			X						X		X	Konut	İstanbul
GA 10		F 7	FM 31	TA 15	X			X			X						X		X	Yönetim Binası	İstanbul


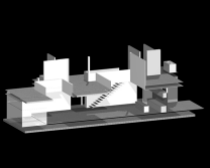

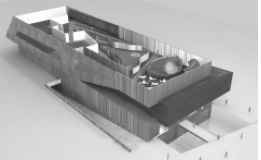
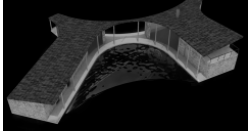
Tablo 46'nın devamı

NO	PROJELER G.AVCIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrntu	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
GA 11		F 7		TA 4		X	X		X						X	X			X	Konut	İzmir
GA 12		F 4	FM 33	TA 4		X	X			X			X	X	X	X			X	Kültürel	İstanbul
GA 13		F 7		TA 3		X	X			X				X	X	X			X	Konut	İzmir
GA 14		F 4		TA 4		X		X		X		X				X			X	Ticaret	Ankara
GA 15		F 1	FM 10	TA 4	X			X		X			X		X		X	X		Konut	İstanbul



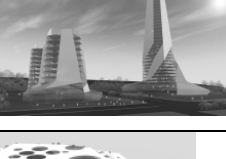
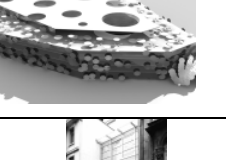
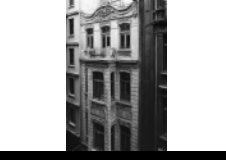
Tablo 46'nın devamı

NO	PROJELER G.AVCIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
GA 16		F 4		TA 14	X			X		X			X	X		X			X	Çok İşlevli	İstanbul
GA 17		F 4	FM 3	TA 4		X		X		X					X	X			X	Spor	İstanbul
GA 18		F 4	FM 25	TA 14		X		X		X			X			X			X	Kültürel	İstanbul
GA 19		F 6	FM 11	TA 2		X		X		X			X		X	X		X		Konut	ABD
GA 20		F 7	FM 17	TA 4		X		X		X				X	X	X			X	Turizm- Eğlence	İstanbul

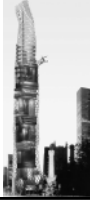


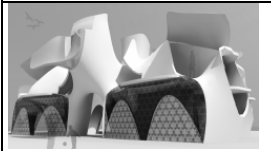
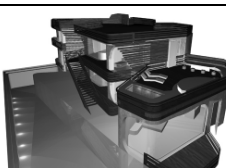
Tablo 46'nın devamı

NO	PROJELER G.AVCIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Gele neksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalınlık	Dikey Biç.		
GA 21		F 7	FM 3	TA 2	X			X		X			X				X	X		Ticaret	ABD
GA 22		F 7	FM 19		X			X		X		X					X		X	Konut	ABD
GA 23		F 4	FM 11	TA 4		X	X		X				X		X				X	Çok İşlevli	İzmir
GA 24		F 4				X		X		X			X		X				X	Kültürel	İstanbul
GA 25		F 4	FM 17	TA 13		X		X		X			X		X				X	Konut	İzmir





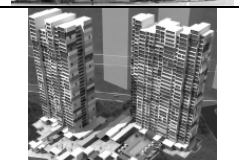
Tablo 46'nın devamı

NO	PROJELER G.AVCIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
GA 26		F 10	FM 18	TA 4		X		X		X					X	X			X	Çok İşlevli	İzmir
GA 27		F 4	FM 11	TA 5	X			X			X				X	X			X	Çok İşlevli	İstanbul
GA 28		F 1		TA 4		X		X		X						X		X		Ticaret	İstanbul
GA 29		F 2		TA 1		X		X			X					X			X	Ticaret	İstanbul
GA 30		F 7		TA 4	X			X		X							X		X	Turizm- Eğlence	İstanbul

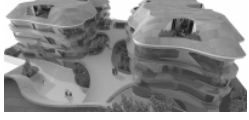


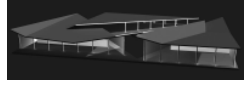

Tablo 46'nın devamı

NO	PROJELER G.AVCIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzel.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
GA 31		F 1		TA 14	X			X							X	X		X		Ticaret	İstanbul
GA 32		F 7		TA 4	X			X	X			X					X		X	Yenileme	İstanbul
GA 33		F 1	FM 27	TA 4		X		X		X		X				X		X		Çok İşlevli	İstanbul
GA 34		F 4	FM 11	TA 14		X		X		X	X					X			X	Konut	Libya
GA 35		F 7	FM 11		X			X		X					X	X			X	Turizm- Eğlence	İzmir




Tablo 46'nın devamı

NO	PROJELER G.AVCIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleeksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kat./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
GA 36		F 7	FM 11	TA 4	X			X		X							X		X	Konut	İzmir
GA 37		F 1		TA 4	X			X		X			X				X	X		Ticaret	İzmir
GA 38		F 1		TA 4	X			X			X				X	X		X		Ticaret	İzmir
GA 39		F 5	FM 19	TA 4	X			X			X						X	X		Ticaret	İstanbul
GA 40		F 1	FM 19	TA 4	X			X			X		X				X		X	Konut	İstanbul






Tablo 46'nın devamı

NO	PROJELER G.AVCIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzel.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
GA 41		F 4		TA 4		X		X			X				X	X			X	Konut	İstanbul
GA 42		F 4				X	X			X			X	X	X				X	Kamusal	İstanbul
GA 43		F 4	FM 11	TA 4		X	X			X				X	X				X	Konut	İzmir
GA 44		F 7	FM 10	TA 4	X		X			X					X		X	X		Kamusal	Libya
GA 45		F 10		TA 4		X		X		X				X	X				X	Konut	İzmir





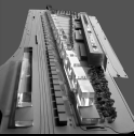
Tablo 46'nın devamı

NO	PROJELER G.AVCIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
GA 46		F 4		TA 14		X		X		X				X		X			X	Kamusal	İstanbul
GA 47		F 7	FM 17	TA 15	X			X		X						X		X		Kültürel	İstanbul
GA 48		F 2	FM 27	TA 4		X		X			X			X	X			X		Çok İşlevli	Rusya




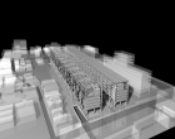

Tablo 47. Emre Arolat analiz tablosu

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ-RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleeksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 1		F 7		TA 15	X		X		X			X					X		X	Yönetim Binası	İzmir
EA 2		F 1	FM 1	TA 14-15	X		X		X			X		X	X		X			Ticaret	İstanbul
EA 3		F 7		TA 3	X		X		X			X		X		X		X		Turizm- Eğlence	Antalya
EA 4		F 7			X		X		X			X				X		X		Yenileme	Bursa
EA 5		F 7	FM 31	TA 4	X		X		X			X			X			X		Çok İşlevli	İstanbul



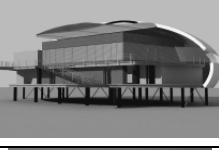


Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 6		F 1		TA 3	X			X		X			X		X		X	X		Ticaret	İstanbul
EA 7		F 7	FM 30		X		X		X					X		X		X		Konut	Bursa
EA 8		F 7		TA 4	X			X		X			X	X		X		X		Ulaşım	Muğla
EA 9		F 10	FM 18		X			X		X			X			X		X		Konut	İstanbul
EA 10		F 10	FM 16	TA 2	X		X		X				X			X		X		Devlet	Ankara






Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıll./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Konulama	Katlı./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalınlık	Dikey Biç.		
EA 11		F 7	FM 30	TA 2	X		X			X			X		X		X		X	Konut	İstanbul
EA 12		F 7		TA 4	X		X			X		X					X		X	Turizm- Eğlence	İstanbul
EA 13		F 7	FM 23		X		X			X		X					X		X	Devlet	Ankara
EA 14		F 10			X			X		X		X					X		X	Konut	Japonya
EA 15		F 7	FM 31	TA 4	X			X		X		X					X		X	Turizm- Eğlence	Antalya

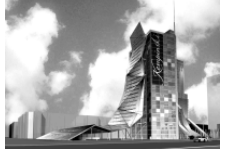




Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 16		F 7	FM 30	TA 4	X			X		X			X				X		X	Konut	İstanbul
EA 17		F 7		TA 7	X			X		X		X		X		X		X	Çok işlevli	Tunus	
EA 18		F 4	FM 11			X		X	X		X					X		X	Basın	İstanbul	
EA 19		F 7	FM 30		X			X	X		X			X	X			X	Konut	İstanbul	
EA 20		F 7	FM 17	TA 2	X			X	X		X	X				X		X	Konut	İstanbul	






Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 21		F 1	FM 19	TA 4-15	X			X		X							X	X		Ticaret	İstanbul
EA 22		F 1	FM 19	TA 2	X			X		X							X	X		Konut	İstanbul
EA 23		F 4	FM 11			X	X			X					X				X	Kamusal	Antalya
EA 24		F 1	FM 29	TA 4	X			X		X							X	X		Yönetim Binası	İstanbul
EA 25		F 1	FM 19	TA 4	X			X		X							X	X		Ticaret	İstanbul





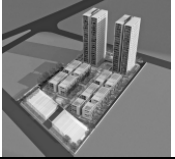
Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMİ.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 26		F 14	FM 11			X		X			X			X		X		X		Ticaret	İstanbul
EA 27		F 1	FM 30-17		X			X		X		X					X	X		Çok işlevli	Kazakistan
EA 28		F 6		TA 2	X		X		X					X		X		X		Konut	İstanbul
EA 29		F 7	FM 31	TA 4	X			X	X			X				X		X		Konut	İstanbul
EA 30		F 7	FM 17	TA 15	X			X	X			X		X		X		X		Ticaret	Edirne





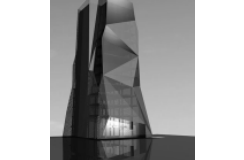
Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 31		F 10	FM 17	TA 4	X		X			X			X				X		X	Konut	İstanbul
EA 32		F 1	FM 17		X			X		X		X		X		X	X			Ticaret	İstanbul
EA 33		F 6		TA 2	X			X		X		X				X		X		Konut	İstanbul
EA 34		F 7	FM 30	TA 4	X			X		X		X				X	X			Yönetim Binası	İstanbul
EA 35		F 7	FM 30	TA 2	X		X			X		X		X		X		X		Turizm- Eğlence	İstanbul


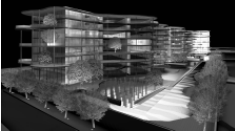



Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Katl./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 36		F 1	FM 33	TA 4	X			X	X				X				X	X		Çok İşlevli	İstanbul
EA 37		F 7	FM 26	TA 4	X			X	X			X					X		X	Konut	İstanbul
EA 38		F 7		TA 4	X		X		X			X		X			X		X	Eğitim	İstanbul
EA 39		F 7		TA 2	X			X	X			X					X		X	Konut	İstanbul
EA 40		F 1	FM 1	TA 4	X			X	X			X					X		X	Konut	Bursa




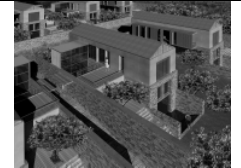

Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 41		F 7	FM 11			X		X		X			X		X	X			X	Turizm- Eglence	İzmir
EA 42		F 7	FM 17	TA 4	X			X			X				X	X			X	Konut	İstanbul
EA 43		F 7	FM 31	TA 2	X			X		X			X				X		X	Konut	İstanbul
EA 44		F 7	FM 30	TA 2		X		X			X				X	X			X	Konut	İzmir
EA 45		F 14	FM 3			X		X			X							X		Yöne tim Binası	İstanbul




Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Gele neksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 46		F 1	FM 17	TA 2	X			X				X	X		X	X		X		Konut	İzmir
EA 47		F 4	FM 30		X			X				X			X	X			X	Konut	İzmir
EA 48		F 7	FM 30	TA 4	X			X		X			X		X				X	Çok İşlevli	Bursa
EA 49		F 7	FM 30	TA 4	X			X	X			X	X		X				X	Konut	İzmir
EA 50		F 7	FM 17			X		X			X				X			X		Kamusal	Bursa






Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleeksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kat./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 51		F 7		TA 4-15	X		X			X							X		X	Çok İşlevli	İzmir
EA 52		F 7		TA 3	X		X		X				X				X		X	Konut	İzmir
EA 53		F 7	FM 20		X			X		X			X				X		X	Kültürel	Irak
EA 54		F 7	FM 32	TA 4	X		X		X				X				X		X	Konut	Bursa
EA 55		F 7		TA 2	X			X		X			X				X		X	Yönetim Binası	İstanbul






Tablo 47'nin devamı

NO	PROJELER E.AROLAT	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMİLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayı./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
EA 56		F 7	FM 20	TA 7	X			X		X			X				X		X	Kültürel	Bursa
EA 57		F 7	FM 17	TA 4	X			X		X			X				X		X	Kültürel	İzmir
EA 58		F 7	FM 26	TA 4	X			X		X			X				X	X		Ticaret	İstanbul

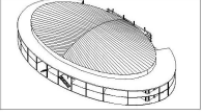




Tablo 48. Nevzat Sayın analiz tablosu

NO	PROJELER N.SAYIN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Gele neksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
NS 1		F 7	FM 17	TA 1	X			X		X							X		X	Fabrika	İstanbul
NS 2		F 7	FM 24	TA 2	X			X		X							X		X	Yönetim Binası	İstanbul
NS 3		F 7		TA 2	X			X		X							X		X	Fabrika	İstanbul
NS 4		F 6	FM 20	TA 2	X			X	X								X		X	Konut	İstanbul
NS 5		F 8		TA 2	X			X		X							X		X	Konut	Tekirdağ

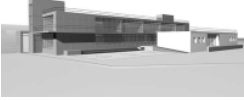
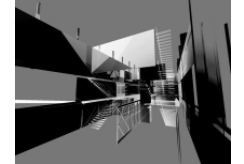



Tablo 48'in devamı

NO	PROJELER N.SAYIN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
NS 6		F 7	FM 20	TA 2	X			X		X							X		X	Fabrika	İstanbul
NS 7		F 7	FM 24	TA 2	X			X		X							X		X	Fabrika	Kocaeli
NS 8		F 7	FM 20	TA 2	X			X		X							X		X	Eğitim	İstanbul
NS 9		F 7		TA 2	X		X		X								X		X	Konut	Balıkesir
NS 10		F 7		TA 2	X		X		X								X		X	Konut	İzmir




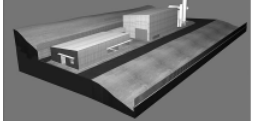
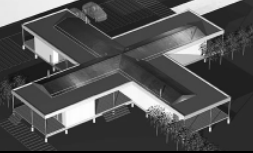
Tablo 48'in devamı

NO	PROJELER N.SAYIN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleeksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kadl./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
NS 11		F 4		TA 4		X		X		X							X		X	Spor	Balıkesir
NS 12		F 7	FM 17	TA 4	X			X		X				X		X			X	Fabrika	Balıkesir
NS 13		F 1		TA 2	X			X		X						X	X			Konut	İstanbul
NS 14		F 7	FM 17	TA 4	X			X		X				X		X			X	Konut	İstanbul
NS 15		F 1	FM 24	TA 2	X			X		X				X		X	X			Yenileme	İstanbul



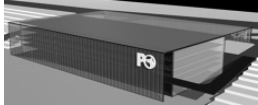


Tablo 48'in devamı

NO	PROJELER N.SAYIN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleeksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
NS 16		F 6		TA 4	X		X		X				X				X		X	Eğitim	Kocaeli
NS 17		F 14		TA 2		X	X			X						X			X	Fabrika	Kocaeli
NS 18		F 10	FM 17	TA 9	X		X			X		X	X				X		X	Konut	İstanbul
NS 19		F 7		TA 2	X			X		X			X				X		X	Konut	İstanbul
NS 20		F 7	FM 31	TA 5	X			X			X			X		X			X	Konut	İstanbul



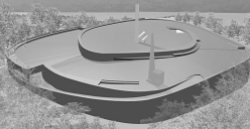
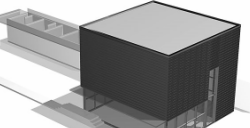

Tablo 48'in devamı

NO	PROJELER N.SAYIN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kat./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
NS 21		F 7		TA 4	X			X		X			X				X		X	Yönetim Binası	İstanbul
NS 22		F 7	FM 17			X	X			X				X	X				X	Konut	İstanbul
NS 23		F 7	FM 31	TA 5	X			X		X			X				X		X	Konut	İstanbul
NS 24		F 7	FM 20		X			X		X			X				X		X	Fabrika	Bursa
NS 25		F 7	FM 17		X			X		X					X		X		X	Konut	Muğla






Tablo 48'in devamı

NO	PROJELER N.SAYIN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Gele neksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalınlık	Dikey Biç.		
NS 26		F 7	FM 17	TA 2	X			X		X			X				X		X	Devlet	Kocaeli
NS 27		F 4	FM 17	TA 4	X			X		X		X					X		X	Kültürel	Kocaeli
NS 28		F 7			X			X		X		X		X			X		X	Yönetim Binası	İstanbul
NS 29		F 7	FM 30	TA 4	X			X		X		X					X		X	Konut	İstanbul
NS 30		F 7	FM 17	TA 4	X			X	X				X	X			X		X	Yönetim Binası	İstanbul






Tablo 48'in devamı

NO	PROJELER N.SAYIN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Gele neksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalınlık	Dikey Biç.		
NS 31		F 7			X		X	X				X					X		X	Eğitim	İzmir
NS 32		F 7	FM 17		X		X		X			X			X	X			X	Kültürel	Kocaeli
NS 33		F 4				X	X		X		X				X				X	Dini	Düzce
NS 34		F 7	FM 6		X		X		X			X					X		X	Dini	Kocaeli
NS 35		F 7	FM 17		X		X		X			X		X		X			X	Kültürel	Kocaeli






Tablo 48'in devamı

NO	PROJELER N.SAYIN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleeksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
NS 36		F 5	FM 33	TA 10		X		X			X				X	X		X		Çok İşlevli	Kazakistan
NS 37		F 7	FM 30	TA 9	X			X		X				X	X				X	Konut	İstanbul
NS 38		F 7	FM 17	TA 2	X			X		X				X		X	X			Kültürel	İstanbul
NS 39		F 7	FM 30	TA 2	X			X		X			X				X		X	Konut	İstanbul
NS 40		F 7		TA 4	X			X		X			X				X		X	Turizm- Eğlence	Çanakkale

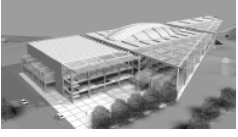




Tablo 49. Murat Tabanlıoğlu analiz tablosu

NO	PROJELER M.TABANLIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
MT 1		F 7		TA 4-15	X			X		X			X				X		X	Turizm- Eğlence	İstanbul
MT 2		F 7	FM 27	TA 4	X			X		X			X		X		X		X	Basın	İstanbul
MT 3		F 7	FM 32	TA 4	X			X		X			X				X		X	Çok İşlevli	İstanbul
MT 4		F 7	FM 32	TA 2	X			X		X			X				X		X	Basın	Ankara
MT 5		F 7	FM 17	TA 2	X			X		X			X		X		X		X	Kültürel	Antalya






Tablo 49'un devamı

NO	PROJELER M.TABANLIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMİ.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
MT 6		F 7		TA 2	X			X		X			X				X		X	Basın	İstanbul
MT 7		F 7	FM 17	TA 10	X			X		X		X	X		X		X		X	Çok İşlevli	İstanbul
MT 8		F 6	FM 18	TA 4	X			X		X			X				X		X	Basın	İstanbul
MT 9		F 7	FM 17	TA 4	X			X		X			X				X		X	Basın	İstanbul
MT 10		F 7	FM 3	TA 6	X			X		X			X				X		X	Ticaret	İstanbul

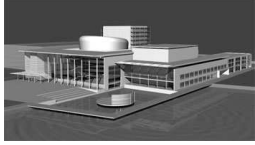




Tablo 49'un devamı

NO	PROJELER M.TABANLIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Gele neksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalınlık	Dikey Biç.		
MT 11		F 12	FM 17		X			X		X					X	X			X	Ticaret	İstanbul
MT 12		F 7	FM 17	TA 4	X			X		X			X				X		X	Ticaret	İstanbul
MT 13		F 7	FM 17	TA 2	X			X		X				X		X		X	X	Ulaşım	Ankara
MT 14		F 7	FM 17	TA 2	X			X		X				X		X		X	X	Ulaşım	İzmir
MT 15		F 7	FM 18	TA 3	X			X		X			X			X		X	X	Konut	İstanbul






Tablo 49'un devamı

NO	PROJELER M.TABANLIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Gele neksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalınlık	Dikey Biç.		
MT 16		F 7	FM 17	TA 14	X			X		X					X		X		X	Ulaşım	Ankara
MT 17		F 7		TA 4	X			X		X			X				X		X	Basın	İstanbul
MT 18		F 7	FM 17	TA 4	X			X		X				X			X		X	Kültürel	Almanya
MT 19		F 7	FM 3	TA 4	X			X		X					X		X		X	Ticaret	İstanbul
MT 20		F 7			X			X		X							X		X	Kamusal	Ankara






Tablo 49'un devamı

NO	PROJELER M.TABANLIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kat./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
MT 21		F 7	FM 17	TA 2	X			X		X			X		X		X		X	Kültürel	Norveç
MT 22		F 7	FM 17	TA 4	X			X		X		X					X		X	Ticaret	İstanbul
MT 23		F 4		TA 2		X		X		X					X				X	Devlet	İstanbul
MT 24		F 7		TA 4	X			X		X		X					X		X	Basın	İstanbul
MT 25		F 9	FM 25	TA 15	X			X		X		X			X				X	Çok İşlevli	İstanbul






Tablo 49'un devamı

NO	PROJELER M.TABANLIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kadl./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
MT 26		F 9	FM 25	TA 4- 15	X			X			X				X		X		X	Turizm- Eğlence	Ukrayna
MT 27		F 4		TA 4		X		X		X						X			X	Ticaret	İstanbul
MT 28		F 7	FM 19	TA 3	X			X		X					X	X			X	Turizm- Eğlence	Hrvatistan
MT 29		F 4	FM 10	TA 14		X		X		X						X			X	Spor	Kazakistan
MT 30		F 7	FM 26	TA 4	X			X		X							X	X		Ticaret	İstanbul






Tablo 49'un devamı

NO	PROJELER M.TABANLIOĞLU	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalınlık	Dikey Biç.		
MT 31		F 7	FM 16	TA 4-15	X			X					X		X	X		X		Basın	Ankara
MT 32		F 7	FM 17	TA 4	X		X			X					X	X			X	Fabrika	İstanbul
MT 33		F 7	FM 16	TA 4	X			X							X	X		X		Ticaret	Kazakistan
MT 34		F 1	FM 17	TA 4	X			X							X	X		X		Çok İşlevli	İstanbul
MT 35		F 1	FM 17	TA 4	X			X					X		X	X		X		Konut	İstanbul



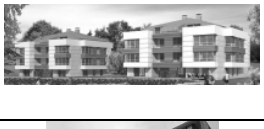


Tablo 50. Han Tümertekin analiz tablosu

NO	PROJELER H.TÜMERTEKİN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleeksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
HT 1		F 7	FM 32	TA 14	X			X	X				X				X		X	Konut	Muğla
HT 2		F 7	FM 27	TA 4	X			X	X			X				X		X	X	Kültürel	İstanbul
HT 3		F 8			X			X	X			X		X		X		X	X	Kültürel	İstanbul
HT 4		F 7	FM 17	TA 2	X			X	X			X				X		X	X	Konut	İstanbul
HT 5		F 7	FM 17	TA 4	X		X		X			X				X		X	X	Konut	İstanbul


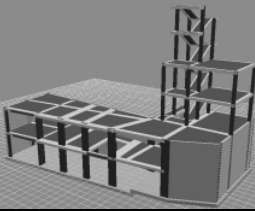
Tablo 50'nin devamı

NO	PROJELER H.TÜMERTEKİN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzel.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
HT 6		F 8		TA 4	X			X		X			X				X		X	Ticaret	İstanbul
HT 7		F 4	FM 10	TA 12		X	X		X				X				X		X	Kültürel	Konya
HT 8		F 7	FM 18	TA 2	X				X				X				X		X	Konut	İstanbul
HT 9		F 8	FM 17	TA 9	X				X	X							X		X	Konut	Çanakkale
HT 10		F 10	FM 17	TA 14	X					X							X		X	Konut	İstanbul

Tablo 50'nin devamı

NO	PROJELER H.TÜMERTEKİN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayıl./doku.	Oyma/düzelt.	Geleeksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
HT 11		F 7	FM 17	TA 2	X			X		X							X		X	Konut	İstanbul
HT 12		F 7		TA 2	X		X		X								X		X	Konut	Çanakkale
HT 13		F 7	FM 18	TA 5	X			X		X		X					X		X	Konut	İstanbul
HT 14		F 1	FM 17	TA 4	X			X		X							X	X		Konut	Çanakkale
HT 15		F 1	FM 17	TA 4	X			X		X							X	X		Konut	İstanbul

Tablo 50'nin devamı

NO	PROJELER H.TÜMERTEKİN	FORM			GEOMETRİ		TOPOĞ- RAFYA		MALZEME			TASARIM STRATEJİSİ						DİK./YAT. BİÇİMLE.		İŞLEV TÜRÜ	YER
		Form	Format	Tek. Ayrıntı	Düzenli	Düzensiz	Yayl./doku.	Oyma/düzeltil.	Geleneksel	Karma	İleri	Kabuk	Strükt. Doku	Kutulama	Kad./Bükme	Şeffaflık	Farklılık	Yalnlık	Dikey Biç.		
HT 16		F 7	FM 20		X			X		X							X		X	Ticaret	İstanbul
HT 17		F 10			X			X		X							X		X	Eğitim	İstanbul

3. BULGULAR VE İRDELEME

Bu bölümde mimarlarla yapılan görüşme verilerinden faydalanılarak oluşturulan tablolar ve analiz tablolarından elde edilen veriler ortaya konulacaktır.

3.1. Görüşme Bulguları

İstanbul Beşlisi mimarları ile yapılan görüşmelerde sorulan sorulara verilen cevaplar üzerinden tablolar oluşturulmuştur. Bu tablolarla birlikte İstanbul Beşlisi mimarları ile ilgili önemli bilgiler verilecektir.

İstanbul Beşlisi üyelerinin yaşları, doğum yerleri ve mezun olduğu üniversitelerle ilgili bilgiler Tablo 51’de verilmiştir:

Tablo 51. İstanbul Beşlisi ile ilgili genel bilgiler

Mimarlar	Doğum Tarihi	Doğum Yeri	Mezun Olduğu Üniversite
E.A.	1963	Ankara	Mimar Sinan Üniversitesi
G.A.	1961	Ankara	Selçuk Üniversitesi
N.S.	1954	Hatay	E.Ü.G.S.F.
M.T.	1960	İstanbul	Viyana Teknik Üniversitesi
H.T.	1958	İstanbul	İ.T.Ü

İstanbul Beşlisi üyelerinin mimar olmalarını etkileyen faktörleri kendilerinin yorumuyla Tablo 52’deki gibi özetlenebilir:

Tablo 52. Mimar olmalarını etkileyen faktörler tablosu

Mimarlar	Mimar Olmalarını Etkileyen Faktörler
E.A.	Aile
G.A.	Antik kentler
N.S.	Ege, Antikite, Antik kentler
M.T.	Aile
H.T.	Aile

İstanbul Beşlisinin tasarım öncelikleri kendilerinin yorumuyla Tablo 53'deki gibi özetlenebilir:

Tablo 53. İstanbul Beşlisinin tasarım öncelikleri

Mimarlar	Tasarım Öncelikleri
E.A.	Konteks, bütün veriler.
G.A.	Araziyle ilgili öncelikler, programla ilgili öncelikler, mimarlığın kendi doğasından gelen öncelikler.
N.S.	Konuya bağlı olarak ekonomi, yer, program.
M.T.	Ekip çalışması.
H.T.	İşin sahibiyle çalışmak, sürekli sorular üretmek.

İstanbul Beşlisinin tasarımlarıyla ilgili temel kavramlar kendilerinin yorumuyla Tablo 54'deki gibi özetlenebilir:

Tablo 54. İstanbul Beşlisinin tasarımlarıyla ilgili temel kavramlar

Mimarlar	Tasarımlarıyla İlgili Temel Kavramlar
E.A.	Bağlamsalcı tasarım.
G.A.	Analitik düşünce, geniş araştırma, inşa etme teknolojisi, mimari repertuan değiştirmek.
N.S.	Konuya bağlı olarak ekonomi, yer, program. Temel formlar kullanmak.
M.T.	O günün ve geleceğin mimarlığını yapmak.
H.T.	Basitlik, yalnlık ve o yapıda kurgulanan yaşantı.

İstanbul Beşlisinin malzeme seçimi kendilerinin yorumuyla Tablo 55'deki gibi özetlenebilir:

Tablo 55. İstanbul Beşlisinin Malzeme Seçimi.

Mimarlar	Malzeme Seçimi
E.A.	Malzemenin zaten kendi kendine ortaya çıktığını düşünüyor.
G.A.	Taşla inşa etmeyi seviyor, doku seviyor, pürüzsüz-iki boyutlu yüzeylerden hoşlanmıyor. Yansıtıcı malzemelerle ilgileniyor.
N.S.	Yerel malzemeyle çalışmayı seviyor, teknolojik değil.
M.T.	Doğal malzeme kullanıyor. Az malzemeyle çok iş yapmak, ekonomik, yapılabilir olmasının önemli olduğunu düşünüyor.
H.T.	Mimarlıkta malzemeyi en önemli şey olarak görmüyor.

İstanbul Beşlisinin bu beşliden birisi olmaları kendilerinin yorumuyla Tablo 56'daki gibi özetlenebilir:

Tablo 56. İstanbul Beşlisinden biri olmalarının kendi üzerindeki etkileri

Mimarlar	İstanbul Beşlisinden Biri Olmanın Üzerlerindeki Etkileri
E.A.	Bunu çok fazla önemsememiş.
G.A.	Mimari çizgiler arasında ciddi farklılıklar olduğunu düşünüyor.
N.S.	Kendisini hiç etkilemiyor.
M.T.	Yaşlar birbirine yakın, bugünün şartlarına uyarak farklı bürolar oluşturduklarını söylüyor.
H.T.	Bu adın kendilerine doğrudan etkisinden söz etmediğini söylüyor.

İstanbul Beşlisinin ortak özellikleri kendilerinin yorumuyla Tablo 57'deki gibi özetlenebilir:

Tablo 57. İstanbul Beşlisinin ortak özellikleri

Mimarlar	İstanbul Beşlisinin Ortak Özellikleri
U.T.	Hepsinin genç olması, o dönemde genel alışkanlıklar dışında bir mimarlıkla karşımıza çıkmaları. Türkiye ya da Türk mimarlığı, ya da bizim mimarlığımız, ya da yerel mimarlık lafının ötesine geçmeleri. Her özgül durumda mimarlık yapmayı denemeleri.
E.A.	Aile hayatlarıyla ilgili sorunlar.
G.A.	Diğerlerinin daha elit ailelerden, kendisinin ise halkın içinden gelmesi.
N.S.	Hiç yok.
M.T.	Çoğunun arkadaş olması, üniversitede hocalık yapması, mimari dilleri değişse de çoğunun yalın, modern, birbirine benzer tarafları var, aynı dili konuşabiliyorlar. Farklılıkları da var, ölçek farklılıkları var, aynı dili konuşabilmeleri.
H.T.	Kısmen var, binalar arasında benzerlik yok. Meslekleriyle ilişkilerinde ve heyecanlarında benzerlik var. İşin başında her türlü mimari etkinliğin içinde yer almaları. Mimari dillerinde ciddi farklılıklar var.

İstanbul Beşlisi mimarlarının tasarım stilleri açısından benzerlik olmadığı, ortaya çıkış zamanları, yaşlarının birbirine yakın olması gibi ortak noktaları olduğu söylenebilir. Başka ortak noktalarının olmadığını kendileri de belirtmektedirler.

İstanbul Beşlisinin mimarlık ortamına yaptığı katkılar kendilerinin yorumuyla Tablo 58'deki gibi özetlenebilir:

Tablo 58. İstanbul Beşlisinin mimarlık ortamına yaptığı katkılar

Mimarlar	İstanbul Beşlisinin Mimarlık Ortamına Yaptığı Katkılar
E.A.	Gençler üzerinde ufuk açıcı, ümit verici olmuşlar, bunun dışında bir katkısı yok.
G.A.	Eğitim.
N.S.	Eğitim.
M.T.	Yaptıkları şeylerle gençlerin önünü açmaları.
H.T.	Sonraki kuşaklar için ümit verici durum, seçenek oluşturması. İlk yıllarında yaptıkları işlerle birbirine destek olmuşlar, doğal olarak onlardan sonrakilere de yansımış.

İstanbul Beşlisi ilk ortaya çıkış zamanlarında ortam şartlarına göre cesur tasarımlar yaptıklarından dolayı kendinden sonra gelen mimarlar için cesaret verici örnekler oldular. Hemen hemen hepsinin üniversitelerde dersler verdiği düşünüldüğünde eğitim alanında da önemli katkılarda bulunmuşlardır.

İstanbul Beşlisinin tasarım düşünceleriyle örtüşen beş yapısı kendilerinin yorumuyla Tablo 59'daki gibi özetlenebilir:

Tablo 59. İstanbul Beşlisinin tasarım düşünceleriyle örtüşen beş yapısı

Mimarlar	Tasarım Düşünceleriyle Örtüşen 5 Yapıları
E.A.	On yıldır tasarladığı tüm yapılar.
G.A.	Hemen hemen hepsi.
N.S.	1-Gön Deri Fabrikası 2-Değirmendere İlkokulu 3-Yahşibey Evleri 4-Irmak Lisesi 5-Saray'daki ev
M.T.	1-Doğan Baskı Tesisi 2-Hannover Expo 3-DMC Binası 4-Kanyon Loft 5-Safir
H.T.	Hepsi.

3.2. Mekansal Analiz Bulguları

Burada yapılan mekansal analiz tablosundan elde edilen sayısal değerler, bulgular ortaya koyulmaktadır. Bu bulgular yardımıyla İstanbul Beşlisi mimarlarının tasarımları arasındaki ilişki görülmüş olacaktır. Bütün mimarlar ile ilgili bulgular aşağıda verilmektedir.

3.2.1. Emre Arolat ile İlgili Veriler

Emre Arolat'ın literatürde en çok rastlanan toplam 58 adet yapısı mekansal analiz tablosunda irdelenmektedir. 58 adet yapı üzerinden elde edilen bulgular aşağıdaki tablolarda ortaya konulmaktadır.

3.2.1.1. Form Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Emre Arolat ile ilgili form verileri Tablo 60'da verilmektedir.

Tablo 60. Emre Arolat form verileri

EMRE AROLAT		
Form (F) (6 adet)	Adet	Yüzde (%)
F7	36	62,1
F1	11	19
F10	4	6,9
F14	2	3,4
F6	2	3,4
F4	3	5,2
Format (FM) (15 adet)	Adet	Yüzde (%)
FM17	9	18,8
FM1	2	3,4
FM20	2	3,4
FM32	1	1,7
FM31	4	6,9
FM30	11	19
FM18	1	1,7
FM16	1	1,7
FM23	1	1,7
FM11	4	6,9
FM19	3	5,1
FM29	1	1,7
FM33	1	1,7
FM26	2	3,4
FM3	1	1,7
Tektonik Ayrıntı (TA) (6 adet)	Adet	Yüzde (%)
TA15	5	8,6
TA14	1	1,7
TA3	3	5,2
TA4	20	34,5
TA2	12	20,7
TA7	1	1,7

İncelenen örneklerde Emre Arolat'ın form verilerinde F7 (üç ya da dört cephesi benzer biçimde ele alınmış yatay prizmalar) formunu, format bölümünde FM17 (kolon izlenimi veren formların cephede kullanılması) formatını tektonik ayrıntı bölümünde ise TA4 (yatayda uzanan çerçevelenmiş şerit pencereler) formunu yüksek oranda kullandığı tespit edilmiştir.

3.2.1.2. Geometri Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Emre Arolat ile ilgili geometri verileri Tablo 61'de verilmektedir.

Tablo 61. Emre Arolat geometri verileri

EMRE AROLAT		
Geometri	Adet	Yüzde (%)
Düzenli Geometri	51	87,9
Düzensiz Geometri	7	12,1

İncelenen örneklerde Emre Arolat'ın düzenli geometrik formları yüksek oranda kullandığı görülmüştür.

3.2.1.3. Topoğrafya Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Emre Arolat ile ilgili topoğrafya verileri Tablo 62'de verilmektedir.

Tablo 62. Emre Arolat topoğrafya verileri

EMRE AROLAT		
Topoğrafya	Adet	Yüzde (%)
Yayıma/Dokunma	14	24,2
Oyma/Düzelme	44	75,8

İncelenen örneklerde Emre Arolat, oyma/düzelme topoğrafya yaklaşımını tasarımlarında tercih ettiği söylenebilir.

3.2.1.4. Malzeme Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Emre Arolat ile ilgili malzeme verileri Tablo 63'de verilmektedir.

Tablo 63. Emre Arolat malzeme verileri

EMRE AROLAT		
Malzeme	Adet	Yüzde (%)
Geleneksel	3	5,1
Karma	42	72,5
İleri	13	22,4

İncelenen örneklerde Emre Arolat karma malzemeyi yüksek oranda tercih ettiği ortaya çıkmıştır.

3.2.1.5. Dikey/Yatay Biçimlenmeler Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Emre Arolat ile ilgili dikey/yatay biçimlenmeler verileri Tablo 64'de verilmektedir.

Tablo 64. Emre Arolat Dikey/Yatay Biçimlenme verileri

EMRE AROLAT		
Dikey/Yatay Biçimlenmeler	Adet	Yüzde (%)
Dikey Biçimlenme	15	25,9
Yatay Biçimlenme	43	74,1

İncelenen örneklerde Emre Arolat'ın yatay biçimlenmeyi yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.1.6. Tasarım Stratejisi Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Emre Arolat ile ilgili tasarım stratejileri verileri Tablo 65'de verilmektedir.

Tablo 65. Emre Arolat Tasarım Stratejisi verileri

EMRE AROLAT		
Tasarım Stratejisi (7 adet)	Adet	Yüzde (%)
Strüktürel Doku	8	13,8
Kutulama	46	79,3
Şeffaflık	20	34,5
Kabuk	5	8,6
Katlama/Bükme	1	1,7
Farklılık	13	22,4
Yalınlık	45	77,6

İncelenen örneklerde Emre Arolat'ın kutulama ve yalınlık tasarım stratejisini yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.1.7. İşlev Türü Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Emre Arolat ile ilgili işlev verileri Tablo 66'da verilmektedir.

Tablo 66. Emre Arolat işlev türü verileri

EMRE AROLAT		
İşlev Türü (12 adet)	Adet	Yüzde (%)
Kültürel	3	5,2
Konut	23	39,7
Ticaret	8	13,8
Yenileme	1	1,7
Ulaştırma	1	1,7
Devlet	2	3,4
Çok İşlevli	6	10,3
Basın	1	1,7
Turizm/Eğlence	5	8,6
Kamusal	2	3,4
Eğitim	1	1,7
Yönetim Binası	5	8,6

İncelenen örneklerde Emre Arolat'ın konut işlevini yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.1.8. Yer Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Emre Arolat ile ilgili yer verileri Tablo 67'de verilmektedir.

Tablo 67. Emre Arolat yer verileri

EMRE AROLAT		
Yer (11 adet)	Adet	Yüzde (%)
İstanbul	32	55,2
Bursa	7	12,1
İzmir	8	13,7
Ankara	2	3,4
Antalya	3	5,2
Muğla	1	1,7
Edirne	1	1,7
Japonya	1	1,7
Tunus	1	1,7
Kazakistan	1	1,7
Irak	1	1,7

İncelenen örneklerde Emre Arolat'ın İstanbul'da yapılarının daha çok bulunduğu ortaya koyulmuştur.

Emre Arolat, incelenen örnekler göz önüne alındığında, düzenli geometrik formu tercih eden, topoğrafya değerlendirmesini genelde oyma/düzeltilme biçiminde ele alan, çoklukla karma malzemeyi tercih eden, daha çok yatayda gelişen binalar tasarlayan, konut projeleri yoğunlukta olan, daha çok İstanbul'da bina tasarlayan bir mimar görüntüsü oluşturmaktadır.

3.2.2. Gökhan Avcıoğlu ile İlgili Veriler

Gökhan Avcıoğlu'nun literatürde en çok rastlanan toplam 48 adet yapısı mekansal analiz tablosunda irdelenmektedir. 48 adet yapı üzerinden elde edilen bulgular aşağıdaki tablolarda ortaya konulmaktadır.

3.2.2.1. Form Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Gökhan Avcıoğlu ile ilgili form verileri Tablo 68'de verilmektedir.

Tablo 68. Gökhan Avcıoğlu form verileri

GÖKHAN AVCIOĞLU		
Form (F) (8 adet)	Adet	Yüzde (%)
F16	1	2,1
F7	19	39,6
F4	15	31,3
F6	1	2,1
F10	2	4,2
F5	1	2,1
F1	7	14,6
F2	2	4,2
Format (FM) (11 adet)	Adet	Yüzde (%)
FM20	1	2,1
FM27	4	8,3
FM10	3	6,3
FM33	2	4,2
FM31	1	2,1
FM3	2	4,2
FM25	1	2,1
FM11	7	14,6
FM19	3	6,3
FM17	3	6,3
FM18	1	2,1
Tektonik Ayrıntı (TA) (8 adet)	Adet	Yüzde (%)
TA4	27	56,3
TA15	3	6,3
TA2	5	10,4
TA3	1	2,1
TA14	5	10,4
TA13	1	2,1
TA1	1	2,1
TA5	1	2,1

İncelenen örneklerde Gökhan Avcıoğlu'nun form verilerinde F7 (üç ya da dört cephesi benzer biçimde ele alınmış yatay prizmalar) formunu, format bölümünde FM11 (Düz ve eğri yüzeylerin cephede bir arada kullanılması) formatını tektonik ayrıntı bölümünde ise TA4 (yatayda uzanan çerçevesiz şerit pencereler) formunu yüksek oranda kullandığı tespit edilmiştir.

3.2.2.2. Geometri Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Gökhan Avcıoğlu ile ilgili geometri verileri Tablo 69'da verilmektedir.

Tablo 69. Gökhan Avcıoğlu geometri verileri

GÖKHAN AVCIOĞLU		
Geometri	Adet	Yüzde (%)
Düzenli Geometri	25	52,1
Düzensiz Geometri	23	47,9

İncelenen örneklerde Gökhan Avcıoğlu'nun düzenli geometrik formları yüksek oranda kullandığı görülmüştür. Ayrıca diğer mimarlara göre düzenli ve düzensiz geometrik oranların birbirine daha yakın olması önemlidir.

3.2.2.3. Topografya Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Gökhan Avcıoğlu ile ilgili topoğrafya verileri tablo 70'de verilmektedir.

Tablo 70. Gökhan Avcıoğlu topoğrafya verileri

GÖKHAN AVCIOĞLU		
Topografya	Adet	Yüzde (%)
Yayılma/Dokunma	10	20,8
Oyma/Düzelme	38	79,2

İncelenen örneklerde Gökhan Avcioğlu'nun oyma/düzeltilme topoğrafya yaklaşımını tasarımlarında tercih ettiği söylenebilir.

3.2.2.4. Malzeme Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Gökhan Avcioğlu ile ilgili malzeme verileri Tablo 71'de verilmektedir.

Tablo 71. Gökhan Avcioğlu malzeme verileri

GÖKHAN AVCIOĞLU		
Malzeme	Adet	Yüzde (%)
Geleneksel	4	8,3
Karma	31	64,6
İleri	13	27,1

İncelenen örneklerde Gökhan Avcioğlu'nun karma malzemeyi yüksek oranda tercih ettiği ortaya çıkmıştır.

3.2.2.5. Dikey/Yatay Biçimlenmeler Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Gökhan Avcioğlu ile ilgili dikey/yatay biçimlenme verileri Tablo 72'de verilmektedir.

Tablo 72. Gökhan Avcioğlu dikey/yatay biçimlenmeler verileri

GÖKHAN AVCIOĞLU		
Dikey/Yatay Biçimlenmeler	Adet	Yüzde (%)
Dikey Biçimlenme	13	27,1
Yatay Biçimlenme	33	72,9

İncelenen örneklerde Gökhan Avcioğlu'nun yatay biçimlenmeyi yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.2.6. Tasarım Stratejisi Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Gökhan Avcıoğlu ile ilgili tasarım stratejileri verileri Tablo 73’de verilmektedir.

Tablo 73. Gökhan Avcıoğlu tasarım stratejisi verileri

GÖKHAN AVCIOĞLU		
Tasarım Stratejisi (7 adet)	Adet	Yüzde (%)
Kutulama	16	33,3
Şeffaflık	23	47,9
Kabuk	9	18,8
Katlama/Bükme	8	16,7
Strüktürel Doku	10	20,8
Yalnlık	20	41,7
Farklılık	28	58,3

İncelenen örneklerde Gökhan Avcıoğlu’nun şeffaflık ve farklılık tasarım stratejisini yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.2.7. İşlev Türü Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Gökhan Avcıoğlu ile ilgili işlev türü verileri Tablo 74’de verilmektedir.

Tablo 74. Gökhan Avcıoğlu işlev türü verileri

GÖKHAN AVCIOĞLU		
İşlev Türü (9 adet)	Adet	Yüzde (%)
Konut	16	33,3
Ticaret	8	16,7
Kültürel	4	8,3
Kamusal	5	10,4
Turizm/Eğlence	3	6,3
Spor	1	2,1
Çok İşlevli	6	12,6
Yönetim Binası	4	8,3
Yenileme	1	2,1

İncelenen örneklerde Gökhan Avcıoğlu'nun konut işlevini yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.2.8. Yer Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Gökhan Avcıoğlu ile ilgili yer verileri Tablo 75'de verilmektedir.

Tablo 75. Gökhan Avcıoğlu yer verileri

GÖKHAN AVCIOĞLU		
Yer (8 adet)	Adet	Yüzde (%)
İstanbul	27	56,3
Bursa	1	2,1
Kocaeli	1	2,1
İzmir	12	25
Ankara	1	2,1
ABD	3	6,3
Libya	2	4,2
Rusya	1	2,1

İncelenen örneklerde Gökhan Avcıoğlu'nun yapılarını daha çok İstanbul'da inşa ettiği görülmektedir.

Gökhan Avcıoğlu, incelenen örnekler göz önüne alındığında, düzenli ve düzensiz geometrik form kullanımı birbirine yakın olan, topoğrafyaya genelde oyma/düzeltilme biçiminde yaklaşan, karma malzemeyi tercih eden, ileri malzemeyi de diğer mimarlara oranla daha çok tercih eden, daha çok yatay biçimlenen binalar tasarlayan, farklılık ve şeffaflık tasarım stratejisini ön plana alan, konut projeleri yoğunlukta olan, daha çok İstanbul'da bina tasarlayan bir mimar olarak değerlendirilebilir.

3.2.3. Nevzat Sayın ile İlgili Veriler

Nevzat Sayın'ın literatürde en çok rastlanan toplam 40 adet yapısı mekansal analiz tablosunda irdelenmektedir. 40 adet yapı üzerinden elde edilen bulgular aşağıdaki tablolarda ortaya konulmaktadır.

3.2.3.1. Form Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Nevzat Sayın ile ilgili form verileri Tablo 76'da verilmektedir.

Tablo 76. Nevzat Sayın form verileri

NEVZAT SAYIN		
Form (F) (8 adet)	Adet	Yüzde (%)
F7	29	72,5
F6	2	5
F8	1	2,5
F5	1	2,5
F1	2	5
F10	1	2,5
F4	3	7,5
F14	1	2,5
Format (FM)(7 adet)	Adet	Yüzde (%)
FM17	12	30
FM24	3	7,5
FM20	4	10
FM31	2	5
FM6	1	2,5
FM33	1	2,5
FM30	3	7,5
Tektonik Ayrıntı (TA) (6 adet)	Adet	Yüzde (%)
TA1	1	2,5
TA2	16	40
TA4	9	22,5
TA9	2	5
TA5	1	2,5
TA10	1	2,5

İncelenen örneklerde Nevzat Sayın'ın form verilerinde F7 (üç ya da dört cephesi benzer biçimde ele alınmış yatay prizmalar) formunu, format bölümünde FM17 (kolon izlenimi veren formların cephede kullanılması) formatını tektonik ayrıntı bölümünde ise TA4 (yatayda uzanan çerçevenilmiş şerit pencereler) formunu yüksek oranda kullandığı tespit edilmiştir.

3.2.3.2. Geometri Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Nevzat Sayın ile ilgili form verileri Tablo 77'de verilmektedir.

Tablo 77. Nevzat Sayın geometri verileri

NEVZAT SAYIN		
Geometri	Adet	Yüzde (%)
Düzenli Geometri	35	87,5
Düzensiz Geometri	5	12,5

İncelenen örneklerde Nevzat Sayın'ın düzenli geometrik formları yüksek oranda kullandığı görülmüştür.

3.2.3.3. Topoğrafya Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Nevzat Sayın ile ilgili topoğrafya verileri Tablo 78'de verilmektedir.

Tablo 78. Nevzat Sayın topoğrafya verileri

NEVZAT SAYIN		
Topoğrafya	Adet	Yüzde (%)
Yayılma/Dokunma	4	10
Oyma/Düzeltilme	36	90

İncelenen örneklerde Nevzat Sayın'ın, oyma/düzeltilme topoğrafya yaklaşımını tasarımlarında tercih ettiği söylenebilir.

3.2.3.4. Malzeme Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Nevzat Sayın ile ilgili malzeme verileri Tablo 79'da verilmektedir.

Tablo 79. Nevzat Sayın malzeme verileri

NEVZAT SAYIN		
Malzeme	Adet	Yüzde (%)
Geleneksel	6	15
Karma	31	67,5
İleri	3	7,5

İncelenen örneklerde Nevzat Sayın'ın karma malzemeyi yüksek oranda tercih ettiği ortaya çıkmıştır.

3.2.3.5. Dikey/Yatay Biçimlenmeler Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Nevzat Sayın ile ilgili dikey/yatay biçimlenme verileri Tablo 80'de verilmektedir.

Tablo 80. Nevzat Sayın dikey/yatay biçimlenme verileri

NEVZAT SAYIN		
Dikey/Yatay Biçimlenmeler	Adet	Yüzde (%)
Dikey Biçimlenme	4	10
Yatay Biçimlenme	36	90

İncelenen örneklerde Nevzat Sayın'ın yatay biçimlenmeyi yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.3.6. Tasarım Stratejisi Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Nevzat Sayın ile ilgili tasarım stratejileri verileri Tablo 81'de verilmektedir.

Tablo 81. Nevzat Sayın tasarım stratejisi verileri

NEVZAT SAYIN		
Tasarım Stratejisi (7 adet)	Adet	Yüzde (%)
Kutulama	29	72,5
Şeffaflık	14	35
Kabuk	2	5
Strüktürel Doku	7	17,5
Katlama/Bükme	1	2,5
Yalınlık	34	85
Farklılık	6	15

İncelenen örneklerde Nevzat Sayın'ın kutulama ve yalınlık tasarım stratejisini yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.3.7. İşlev Türü Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Nevzat Sayın ile ilgili işlev verileri Tablo 82'de verilmektedir.

Tablo 82. Nevzat Sayın işlev türü verileri

NEVZAT SAYIN		
İşlev Türü (11 adet)	Adet	Yüzde (%)
Konut	15	37,5
Yönetim Binası	4	10
Fabrika	7	17,5
Kültürel	4	10
Yenileme	1	2,5
Spor	1	2,5
Dini	2	15
Turizm/Eğlence	1	2,5
Çok İşlevli	1	2,5
Eğitim	3	7,5
Devlet	1	2,5

İncelenen örneklerde Nevzat Sayın'ın konut işlevini yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.3.8. Yer Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Nevzat Sayın ile ilgili yer verileri Tablo 83'de verilmektedir.

Tablo 83. Nevzat Sayın yer verileri

NEVZAT SAYIN		
Yer (10 adet)	Adet	Yüzde (%)
İstanbul	20	50
Tekirdağ	2	5
Kocaeli	8	20
Balıkesir	3	7,5
İzmir	2	5
Bursa	1	2,5
Muğla	1	2,5
Düzce	1	2,5
Çanakkale	1	2,5
Kazakistan	1	2,5

İncelenen örnekler kapsamında Nevzat Sayın'ın yapılarının daha çok İstanbul'da bulunduğu söylenebilir.

Nevzat Sayın, incelenen örnekler göz önüne alındığında, düzenli geometrik formu tercih eden, topoğrafyaya genelde oyma/düzeltilme biçiminde yaklaşan, karma malzemeyi tercih eden, daha çok yatay biçimlenen binalar tasarlayan, kutulama ve yalınlık tasarım stratejisini tercih eden, konut projeleri yoğunlukta olan, daha çok İstanbul'da bina tasarlayan bir mimar görüntüsü oluşturmaktadır.

3.2.4. Murat Tabanlıoğlu ile İlgili Veriler

Murat Tabanlıoğlu'nun literatürde en çok rastlanan toplam 35 adet yapısı mekansal analiz tablosunda irdelenmektedir. 35 adet yapı üzerinden elde edilen bulgular aşağıdaki tablolarda ortaya konulmaktadır.

3.2.4.1. Form Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Murat Tabanlıoğlu ile ilgili form verileri Tablo 84’de verilmektedir.

Tablo 84. Murat Tabanlıoğlu form verileri

MURAT TABANLIOĞLU		
Form (F) (6 adet)	Adet	Yüzde (%)
F7	26	74,2
F6	1	2,9
F1	2	5,8
F12	1	2,9
F4	3	8,6
F9	2	5,8
Format (FM) (10 adet)	Adet	Yüzde (%)
FM27	1	2,9
FM32	2	5,8
FM18	2	5,8
FM3	2	5,8
FM19	1	2,9
FM17	14	40
FM16	2	5,8
FM25	2	5,8
FM10	1	2,9
FM27	1	2,9
Tektonik Ayrıntı (TA) (7 adet)	Adet	Yüzde (%)
TA4	19	54,3
TA15	4	11,4
TA2	7	20
TA6	1	2,9
TA3	2	5,8
TA14	2	5,8
TA10	1	2,9

İncelenen örneklerde Murat Tabanlıoğlu’nun form verilerinde F7 (üç ya da dört cephesi benzer biçimde ele alınmış yatay prizmalar) formunu, format bölümünde FM17 (kolon izlenimi veren formların cephede kullanılması) formatını tektonik ayrıntı bölümünde ise TA4 (yatayda uzanan çerçevesiz şerit pencereler) formunu yüksek oranda kullandığı tespit edilmiştir.

3.2.4.2. Geometri Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Murat Tabanlıoğlu ile ilgili geometri verileri Tablo 85’de verilmektedir.

Tablo 85. Murat Tabanlıoğlu geometri verileri

MURAT TABANLIOĞLU		
Geometri	Adet	Yüzde (%)
Düzenli Geometri	32	91,4
Düzensiz Geometri	3	8,6

İncelenen örneklerde Murat Tabanlıoğlu’nun düzenli geometrik formları yüksek oranda kullandığı görülmüştür.

3.2.4.3. Topografya Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Murat Tabanlıoğlu ile ilgili topoğrafya verileri Tablo 86’da verilmektedir.

Tablo 86. Murat Tabanlıoğlu topoğrafya verileri

MURAT TABANLIOĞLU		
Topografya	Adet	Yüzde (%)
Yayılma/Dokunma	2	5,8
Oyma/Düzeltilme	33	94,2

İncelenen örneklerde Murat Tabanlıoğlu’nun oyma/düzeltilme topoğrafya yaklaşımını tasarımlarında tercih ettiği söylenebilir.

3.2.4.4. Malzeme Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Murat Tabanlıoğlu ile ilgili malzeme verileri Tablo 87’de verilmektedir.

Tablo 87. Murat Tabanlıoğlu malzeme verileri

MURAT TABANLIOĞLU		
Malzeme	Adet	Yüzde (%)
Geleneksel	-	-
Karma	26	74,3
İleri	9	25,7

İncelenen örneklerde Murat Tabanlıoğlu'nun karma malzemeyi yüksek oranda tercih ettiği ortaya çıkmıştır. Ayrıca geleneksel malzemeye rastlanmaması dikkat çekicidir.

3.2.4.5. Dikey/Yatay Biçimlenmeler Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Murat Tabanlıoğlu ile ilgili form verileri Tablo 88'da verilmektedir.

Tablo 88. Murat Tabanlıoğlu dikey/yatay biçimlenme verileri

MURAT TABANLIOĞLU		
Dikey/Yatay Biçimlenmeler	Adet	Yüzde (%)
Dikey Biçimlenme	5	14,3
Yatay Biçimlenme	30	85,7

İncelenen örneklerde Murat Tabanlıoğlu'nun yatay biçimlenmeyi yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.4.6. Tasarım Stratejisi Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Murat Tabanlıoğlu ile ilgili tasarım stratejileri verileri Tablo 89'da verilmektedir.

Tablo 89. Murat Tabanlıoğlu tasarım stratejisi verileri

MURAT TABANLIOĞLU		
Tasarım Stratejisi (6 adet)	Adet	Yüzde (%)
Kutulama	22	62,3
Şeffaflık	17	48,6
Strüktürel Doku	6	17,1
Kabuk	3	8,8
Yalınlık	24	68,6
Farklılık	11	31,4

İncelenen örneklerde Murat Tabanlıoğlu'nun kutulama, şeffaflık ve yalınlık tasarım stratejisini yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.4.7. İşlev Türü Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Murat Tabanlıoğlu ile ilgili işlev verileri Tablo 90'da verilmektedir.

Tablo 90. Murat Tabanlıoğlu işlev türü verileri

MURAT TABANLIOĞLU		
İşlev Türü (11 adet)	Adet	Yüzde (%)
Konut	2	5,8
Ticaret	8	22,3
Kültürel	3	8,6
Turizm/Eğlence	3	8,6
Çok İşlevli	4	11,4
Ulaştırma	3	8,6
Kamusal	1	2,9
Spor	1	2,9
Devlet	1	2,9
Fabrika	1	2,9
Basın	8	22,3

İncelenen örneklerde Murat Tabanlıoğlu'nun ticaret ve basın işlevini yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur. Konut işlevinin yüksek oranda çıkmaması Murat Tabanlıoğlu'nu diğer mimarlardan ayıran bir özelliktir.

3.2.4.8. Yer Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Murat Tabanlıoğlu ile ilgili yer verileri Tablo 91’de verilmektedir.

Tablo 91. Murat Tabanlıoğlu yer verileri

MURAT TABANLIOĞLU		
Yer (9 adet)	Adet	Yüzde (%)
İstanbul	22	62,9
Ankara	5	14,3
Antalya	1	2,9
İzmir	1	2,9
Almanya	1	2,9
Norveç	1	2,9
Ukrayna	1	2,9
Hırvatistan	1	2,9
Kazakistan	2	5,8

İncelenen örneklerde Murat Tabanlıoğlu’nun yapılarının daha çok İstanbul’da bulunduğu ortaya koyulmuştur.

Murat Tabanlıoğlu, incelenen örnekler göz önüne alındığında, düzenli geometrik formu tercih eden, topoğrafyaya genelde oyma/düzeltilme biçiminde yaklaşan, karma malzemeyi tercih eden, geleneksel malzeme kullanılan yapısına rastlanmayan, daha çok yatay biçimlenen binalar tasarlayan, kutulama ve şeffaflık tasarım stratejisini tercih eden, ticaret ve basın işlevli projeleri yoğunlukta olan ve daha çok İstanbul’da bina tasarlayan bir mimar görüntüsü oluşturmaktadır.

3.2.5. Han Tümertekin ile İlgili Veriler

Han Tümertekin’in literatürde en çok rastlanan toplam 17 adet yapısı mekansal analiz tablosunda irdelenmektedir. 17 adet yapı üzerinden elde edilen bulgular aşağıdaki tablolarda ortaya konulmaktadır.

3.2.5.1. Form Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Han Tümercekin ile ilgili form verileri Tablo 92’de verilmektedir.

Tablo 92. Han Tümercekin form verileri

HAN TÜRMEKİN		
Form (F) (5 adet)	Adet	Yüzde (%)
F7	9	52,9
F8	3	17,6
F4	1	5,9
F10	2	11,8
F1	2	11,8
Format (FM) (5 adet)	Adet	Yüzde (%)
FM32	1	5,9
FM27	1	5,9
FM17	7	41,2
FM10	1	5,9
FM18	2	11,8
FM20	1	5,9
Tektonik Ayrıntı (TA) (7 adet)	Adet	Yüzde (%)
TA14	2	11,8
TA2	5	29,4
TA4	5	29,4
TA9	1	5,9
TA12	1	5,9
TA5	1	5,9

İncelenen örneklerde Han Tümercekin’in form verilerinde F7 (üç ya da dört cephesi benzer biçimde ele alınmış yatay prizmalar) formunu, format bölümünde FM17 (kolon izlenimi veren formların cephede kullanılması) formatını tektonik ayrıntı bölümünde ise TA2 (tekil veya sürekli kare pencereler) ve TA4 (yatayda uzanan çerçevesiz şerit pencereler) formunu yüksek oranda kullandığı tespit edilmiştir.

3.2.5.2. Geometri Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Han Tümertekin ile ilgili form verileri Tablo 93’de verilmektedir.

Tablo 93. Han Tümertekin geometri verileri

HAN TÜMERTEKİN		
Geometri	Adet	Yüzde (%)
Düzenli Geometri	16	94,1
Düzensiz Geometri	1	5,9

İncelenen örneklerde Han Tümertekin’in düzenli geometrik formları yüksek oranda kullandığı görülmüştür.

3.2.5.3. Topografya Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Han Tümertekin ile ilgili topoğrafya verileri Tablo 94’de verilmektedir.

Tablo 94. Han Tümertekin topoğrafya verileri

HAN TÜMERTEKİN		
Topografya	Adet	Yüzde (%)
Yayılma/Dokunma	3	17,6
Oyma/Düzelme	14	82,4

İncelenen örneklerde Han Tümertekin’in oyma/düzelme topoğrafya yaklaşımını tasarımlarında tercih ettiği söylenebilir.

3.2.5.4. Malzeme Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Han Tümertekin ile ilgili form verileri Tablo 95’de verilmektedir.

Tablo 95. Han Tüمرتekin malzeme verileri

HAN TÜMERTEKİN		
Malzeme	Adet	Yüzde (%)
Geleneksel	4	23,5
Karma	13	76,5
İleri	-	-

İncelenen örneklerde Han Tüمرتekin'in karma malzemeyi yüksek oranda tercih ettiği ortaya çıkmıştır. Ayrıca ileri malzemeye hiç rastlanmaması dikkat çekicidir.

3.2.5.5. Dikey/Yatay Biçimlenmeler Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Han Tüمرتekin ile ilgili dikey/yatay biçimlenme verileri Tablo 96'da verilmektedir.

Tablo 96. Han Tüمرتekin dikey/yatay biçimlenme verileri

HAN TÜMERTEKİN		
Dikey/Yatay Biçimlenmeler	Adet	Yüzde (%)
Dikey Biçimlenme	2	11,8
Yatay Biçimlenme	15	88,2

İncelenen örneklerde Han Tüمرتekin'in yatay biçimlenmeyi yüksek oranda tercih ettiği ortaya koyulmuştur.

3.2.5.6. Tasarım Stratejisi Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Han Tüمرتekin ile ilgili tasarım stratejileri verileri Tablo 97'de verilmektedir.

Tablo 97. Han Tümertekin tasarım stratejisi verileri

HAN TÜMERTEKİN		
Tasarım Stratejisi (5 adet)	Adet	Yüzde (%)
Kutulama	16	94,1
Şeffaflık	1	5,9
Kabuk	1	5,9
Strüktürel Doku	1	5,9
Yalınlık	17	100

İncelenen örneklerde Han Tümertekin'in kutulama ve yalınlık tasarım stratejisini yüksek oranda tercih ettiği ortaya konulmuştur. Farklılık tasarım stratejisine rastlanmaması dikkat çekicidir.

3.2.5.7. İşlev Türü Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Han Tümertekin ile ilgili işlev türü verileri Tablo 98'de verilmektedir.

Tablo 98. Han Tümertekin işlev türü verileri

HAN TÜMERTEKİN		
İşlev Türü (4 adet)	Adet	Yüzde (%)
Konut	11	64,7
Ticaret	2	11,8
Kültürel	3	17,6
Eğitim	1	5,9

İncelenen örneklerde Han Tümertekin'in konut işlevini yüksek oranda tercih ettiği ortaya konulmuştur.

3.2.5.8. Yer Verileri

Analiz tablolarından elde edilen Han Tümertekin ile ilgili yer verileri Tablo 99'da verilmektedir.

Tablo 99. Han Tümertekin yer verileri

HAN TÜMERTEKİN		
Yer	Adet	Yüzde (%)
İstanbul	13	76,4
Muğla	1	5,9
Konya	1	5,9
Çanakkale	2	11,8

İncelenen örneklerde Han Tümertekin'in İstanbul'da yapılarının daha çok bulunduğu ortaya koyulmuştur.

Han Tümertekin, incelenen örnekler göz önüne alındığında, düzenli geometrik formu tercih eden, topoğrafyaya genelde oyma/düzeltilme biçiminde yaklaşan, karma malzemeyi tercih eden, ileri malzeme kullanılan yapısına rastlanmayan, çoklukla yatay biçimlenen binalar tasarlayan, kutulama ve yalınlık tasarım stratejisini tercih eden, konut projeleri yoğunlukta olan, daha çok İstanbul'da bina tasarlayan bir mimar görüntüsü oluşturmaktadır.

Bu tablolardan ortaya çıkacak sonuçlarla birlikte İstanbul Beşlisi mimarlarını karşılaştırmak daha da kolaylaşacaktır. Form tablosundaki verilerden İstanbul Beşlisi mimarlarının form seçimleri arasında benzerlik ve farklılıklar ortaya koyulabilir. Tasarım yaklaşımları genel olarak birbirine benzemese de form ve geometri başlıklarından çıkan sonuçlar yine de değerlendirme de önemli olacaktır.

Topografya ve Teknoloji bölümlerinde mimarların tasarım tercihlerinin bu bakış altında değerlendirmesi yapılacaktır. Dikey/Yatay Biçimlenme bölümünde de yine tasarım yönelmeleri hakkında önemli bilgiler verecektir. Tasarım stratejileri, tasarımlarında öne çıktığı düşünülen fikirlerin yer aldığı bölümdür.

Program ve yer verilerine bakarak İstanbul Beşlisi mimarlarının projelerini daha çok hangi yerlerde ve hangi yapı türlerinde yaptıklarına ilişkin veriler elde edilecektir.

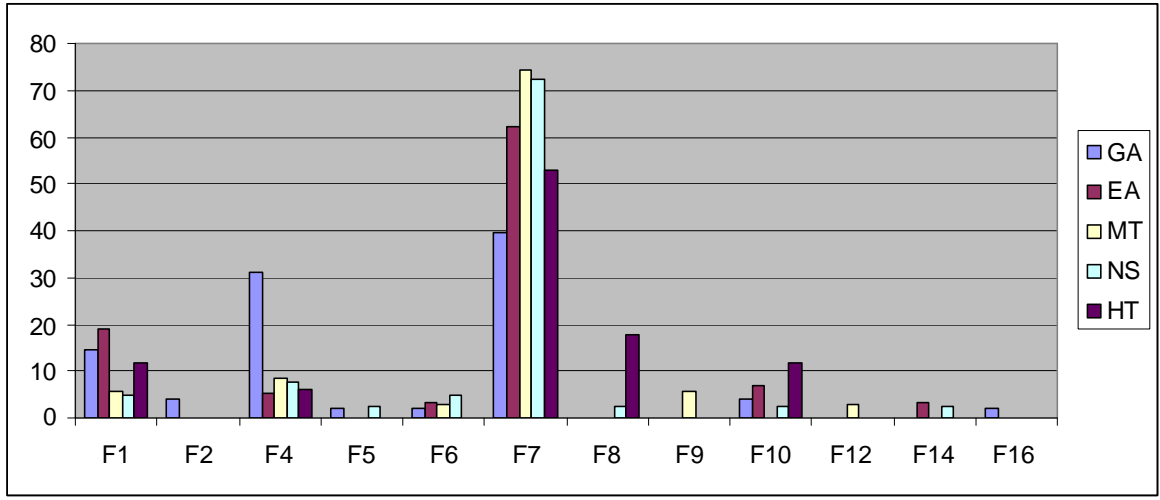
3.3. Mekansal Analiz Tablolarının Yorumlanması

Tablo bulgularında ortaya konulan veriler bu bölümde yorumlanacaktır. Bu veriler, grafiklere dönüştürülüp, grafikler üzerinden daha sağlıklı yorumlar yapılmasına olanak sağlanacaktır. Grafiklerde mimarların ad ve soyadlarının baş harfleri kullanılmaktadır.

Ayrıca mimarların incelenen yapı sayıları eşit olmadığından grafiklerde yüzde değerleri yer almaktadır.

3.3.1. Form-Mimarlar Değişimi

Analiz tablolarından elde edilen form-mimarlar değişim grafiği Şekil 1’de verilmektedir.



Şekil 1. Form-Mimarlar değişim grafiği

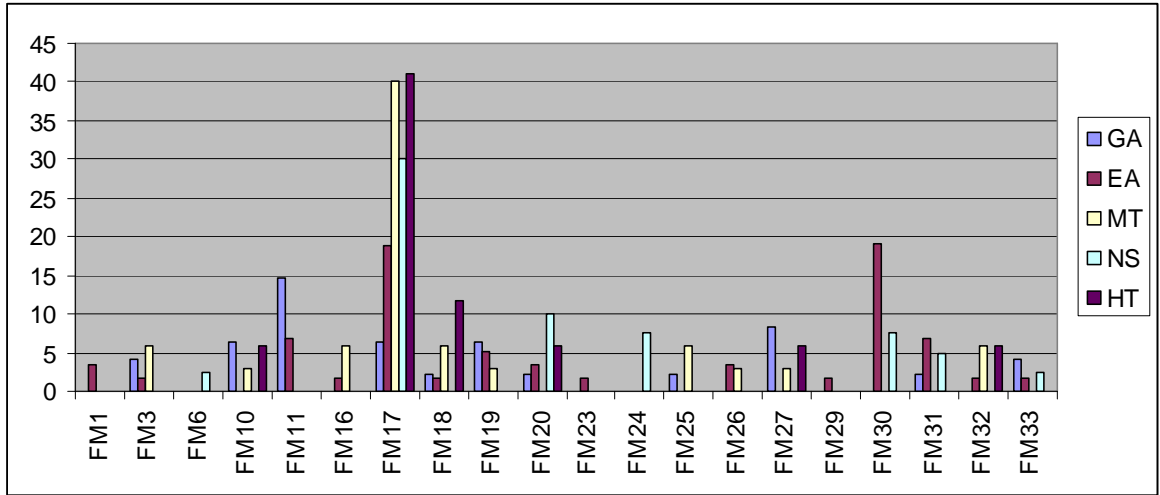
Bu grafikte, bütün mimarların F7 (üç ya da dört cephesi benzer biçimde ele alınmış yatay prizmalar) formunu en fazla kullandığı görülmüştür. F1 (minimalist monolit düşey prizmalar) ve F4 (eğrisel yanal yüzeyli prizmatik formlar) formlarının bütün mimarlar tarafından kullanıldığı görülmüştür. F4 formunun en fazla Gökhan Avcıoğlu tarafından kullanıldığı, F8 (yatay dikdörtgenin kutu içine alınması) formunun en fazla Han Tümertekin tarafından kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. F2 (monolit etkinin hafifletildiği düşey prizmalar) formunun yalnızca Gökhan Avcıoğlu tarafından, F9 (yatay düşey etkilerin güçlü kombinasyonları) formunun yalnız Murat Tabanlıoğlu tarafından, F12 (üçgen ve yamuk kütlelerin dikdörtgen prizmalara entegrasyonu) formunun yalnızca Murat Tabanlıoğlu tarafından, F16 (gizli form) formunun yalnızca Gökhan Avcıoğlu tarafından kullanıldığı görülmektedir. F6 (bir cephesi sağır izlenimi uyandıran yatay prizmalar) formuna yalnızca Han Tümertekin yapıları arasında rastlanmadığı, F10 (çatı örtülerinde

üçgen eğrisel belirginleşmesi) formuna yalnızca Murat Tabanlıoğlu yapıları arasında rastlanmadığı görülmektedir. Gökhan Avcıoğlu ve Nevzat Sayın yapılarında en fazla Form çeşidine (8 adet) rastlanmaktadır. En az form çeşidine ise Han Tümertekin yapılarında (5 adet) ortaya çıktığı görülmektedir.

Ayrıca tezin ekler bölümünde yer alan ki-kare istatistik verilerinde Pearson Chi-Square: ,000<,005 olduğundan mimarlar arasında form seçimi açısından farklılık olduğu söylenebilir.

3.3.2. Format-Mimarlar Değişimi

Analiz tablolarından elde edilen format-mimarlar değişim grafiği Şekil 2’de verilmektedir.



Şekil 2. Format-Mimarlar değişim grafiği

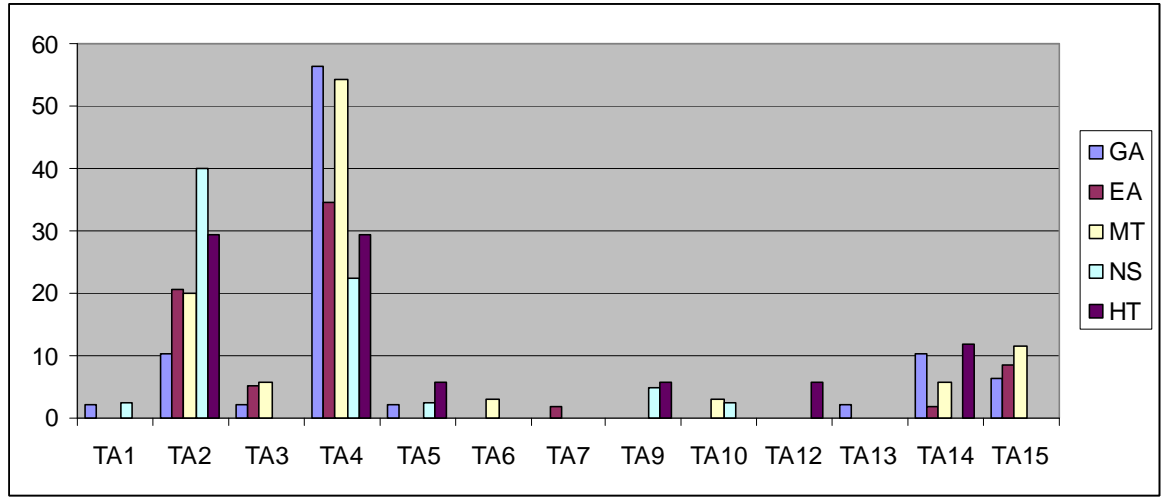
Bu grafikte fazla çeşitlilik olduğu gözlenmiştir. Bütün mimarların yapılarında rastlanan ve en yüksek yüzdeli kullanılan tek format FM17 (kolon izlenimi veren formların cephede kullanılması) formatıdır. En yüksek yüzdeli format kullanımının Han Tümertekin ve Murat Tabanlıoğlu tarafından FM17 formatının kullanılması ile olduğu görülmüştür. FM1 (derinlik duygusu uyandıran simetrik yırtıklar), FM23 (birbirini kesen, bölen, birbirinin içinden geçen hareketli ince plakların entegrasyonu) ve FM29 (yatay ve düşey etkisi eşdeğer ızgaraların cephe dokusu oluşturması) formatlarına yalnız Emre Arolat

yapılarında, FM6 (giriş ögesinin arkatlarla vurgulanması) formatına yalnız Nevzat Sayın yapılarında rastlanmaktadır. FM18 (fazla derin olmayan ileri geri ritmik hareketlerle sağlanan monoton cepheler) formatı yalnızca Nevzat Sayın yapılarında, FM20 (tuğla ağırlıklı sağrlık izlenimi uyandıran monoton cepheler) formatı yalnızca Murat Tabanlıoğlu yapılarında görülmemektedir, diğer bütün mimarların yapılarında bu formatlar görülmektedir. En fazla format çeşidi Emre Arolat yapılarında (15 çeşit), en az format çeşidi de Han Tümertekin yapılarında (6 çeşit) görülmektedir.

Ayrıca tezin ekler bölümünde yer alan ki-kare istatistik verilerinde Pearson Chi-Square: $.000 < .005$ olduğundan mimarlar arasında format açısından farklılık olduğu gözlenmiştir.

3.3.3. Tektonik Ayrıntı-Mimarlar Değişimi

Analiz tablolarından elde edilen tektonik ayrıntı-mimarlar değişim grafiği Şekil 3’de verilmektedir.



Şekil 3. Tektonik Ayrıntı-Mimarlar değişim grafiği

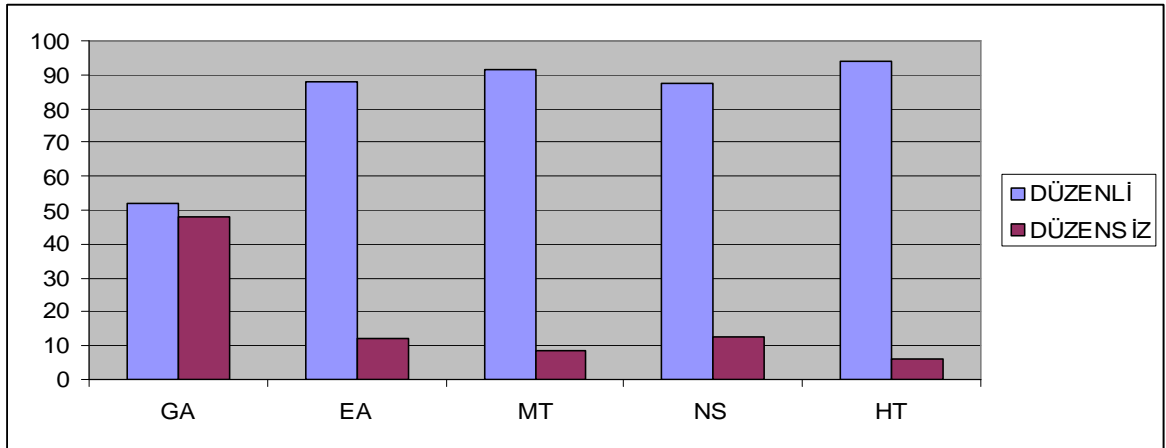
Bu grafikte TA4 (yatayda uzanan çerçevenmiş şerit pencereler) ve TA2 (tekil veya sürekli kare pencereler) tektonik ayrıntılarının bütün mimarlar tarafından kullanıldığı gözlemlenmiştir. En yüksek yüzde Murat Tabanlıoğlu’nun TA4 kullanımı ile oluştuğu görülmektedir. TA6 (köşe pencereleri) tektonik ayrıntısı yalnızca Murat Tabanlıoğlu

yapılarında, TA7 (panjur kullanılarak cephe dokusu oluşturulması) tektonik ayrıntısına yalnızca Emre Arolat yapılarında, TA12 (cephe konturlarında veya yüzeylerinde yarım dairevi ve basık kemer alternatiflerinin kullanılması) tektonik ayrıntısı yalnızca Han Tümertekin yapılarında, TA13 (alternatif saçak detayları) formatı yalnızca Gökhan Avcıoğlu yapılarında görülmektedir. TA14 (çatı biçiminin çeşitli formlarla vurgulanması) tektonik ayrıntısına yalnızca Nevzat Sayın yapılarında rastlanmamaktadır. En fazla tektonik ayrıntı çeşidine Murat Tabanlıoğlu yapılarında (10 çeşit), en az tektonik ayrıntı çeşidine Emre Arolat, Nevzat Sayın, Han Tümertekin yapılarında (6'şar çeşit) görülmektedir.

Ayrıca tezin ekler bölümünde yer alan ki-kare istatistik verilerinde Pearson Chi-Square: $.000 < .005$ olduğundan mimarlar arasında tektonik ayrıntının ele alınışı açısından farklılık vardır.

3.3.4. Geometri-Mimarlar Değişimi

Analiz tablolarından elde edilen geometri-mimarlar değişim grafiği Şekil 4'de verilmektedir.



Şekil 4. Geometri-Mimarlar değişim grafiği

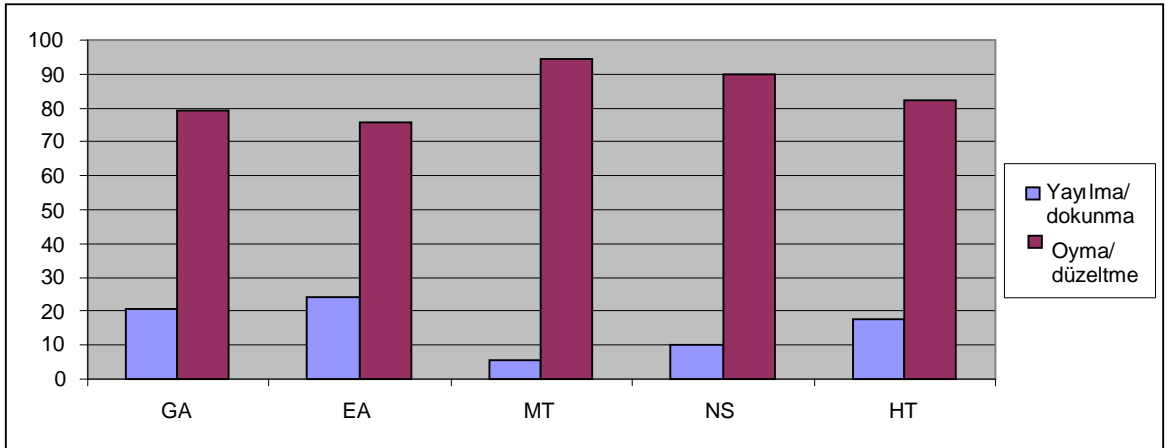
Bu grafikten genel olarak düzenli geometrik formların bütün mimarlarda en yüksek yüzde de kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca düzenli ve düzensiz formların bütün mimarlar tarafından kullanıldığı ortaya koyulmaktadır. En yüksek yüzde Han Tümertekin'in Düzenli

Geometrik formları kullanma oranıdır. Gökhan Avcıoğlu dışında bütün mimarların düzenli formları kullanma yüzdesi oldukça fazladır. Gökhan Avcıoğlu'nda ise düzenli ve düzensiz formların yüzdelerinin birbirine yakın olduğu görülmektedir.

Yüzde değerlendirmelerinin dışında ayrıca tezin ekler bölümünde yer alan ki-kare istatistik verilerine bakıldığında Pearson Chi-Square: ,000<,005 olduğundan mimarlar arasında geometri seçimi açısından farklılık olduğu görülmektedir.

3.3.5. Topoğrafya-Mimarlar Değişimi

Analiz tablolarından elde edilen form-mimarlar değişim grafiği Şekil 5'de verilmektedir.



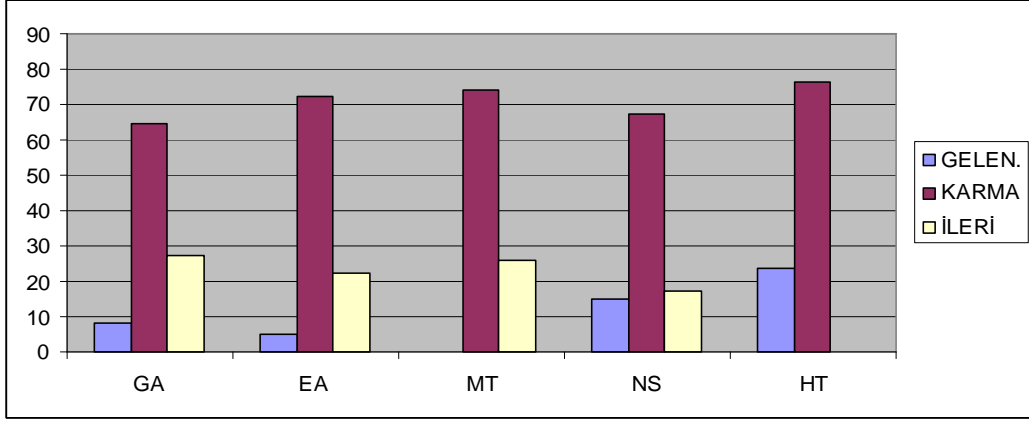
Şekil 5. Topoğrafya-Mimarlar değişim grafiği

Bu grafikte oyma/düzeltilme durumunun İstanbul Beşlisi mimarlarının yapılarında öne çıktığı gözlenmektedir. En yüksek yüzde Murat Tabanlıoğlu'nun oyma/düzeltilme kullanımında, en düşük yüzde de yine aynı mimarın yayılma/dokunma bölümünde olduğu görülmektedir. En yüksek yayılma/dokunma yüzdesi Emre Arolat'ta görülmektedir.

Ayrıca tezin ekler bölümünde yer alan ki-kare istatistik verilerinde Pearson Chi-Square: ,002<,005 olduğundan mimarlar arasında topoğrafyayı değerlendirme biçiminde farklılıklar olduğu saptanmıştır.

3.3.6. Malzeme-Mimarlar Değişimi

Analiz tablolarından elde edilen malzeme-mimarlar değişim grafiği Şekil 6'da verilmektedir.



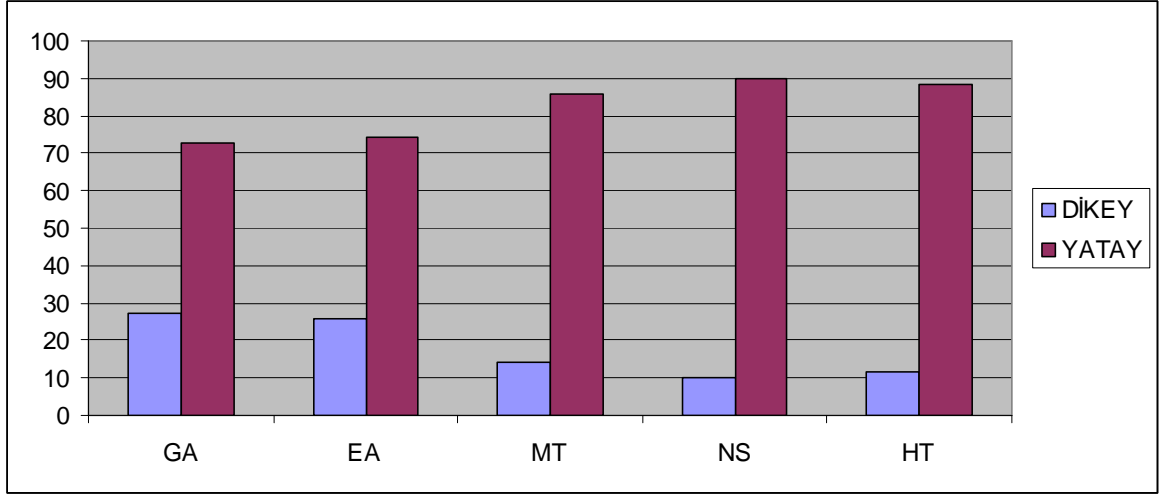
Şekil 6. Malzeme-Mimarlar değişim grafiği

Bu grafikte bütün mimarların karma malzemeyi tercih ettiği görülmektedir. En yüksek yüzdeli geleneksel ve karma teknoloji Han Tümertekin yapılarında, en yüksek yüzdeli ileri malzeme Gökhan Avcıoğlu yapılarında görülmektedir. Ayrıca incelenen örneklerinde Murat Tabanlıoğlu'nun geleneksel malzeme kullanılan binasına, Han Tümertekin'in ileri malzeme kullanılan binasına rastlanmamış olması ilginç görülmektedir.

Ayrıca tezin ekler bölümünde yer alan ki-kare istatistik verilerinde Pearson Chi-Square: $.000 < .005$ olduğundan mimarlar arasında malzeme kullanımı açısından farklılık vardır.

3.3.7. Dikey/Yatay Biçimlenmeler-Mimarlar Değişimi

Analiz tablolarından elde edilen dikey/yatay biçimlenmeler-mimarlar değişim grafiği Şekil 7'de verilmektedir.



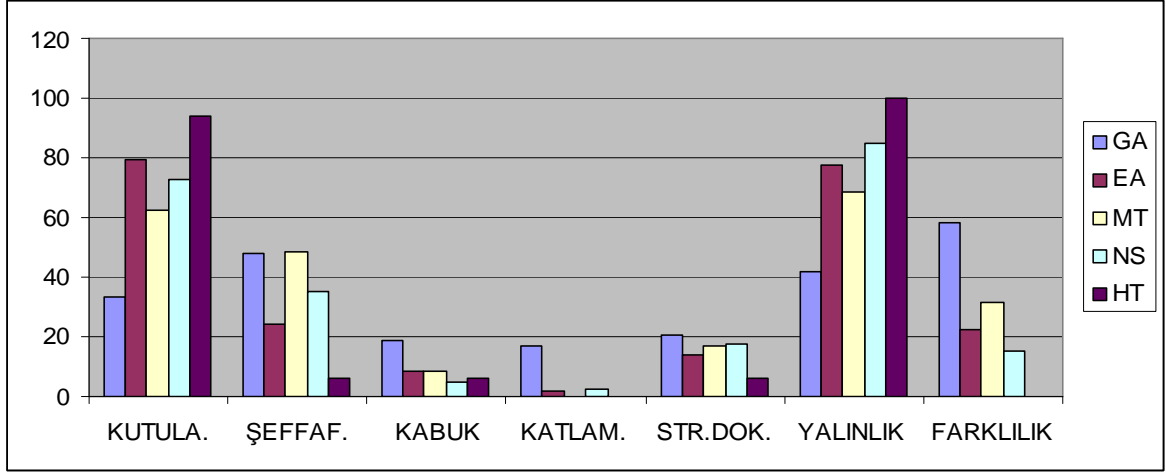
Şekil 7. Dikey/Yatay Biçimlenmeler-Mimarlar değişim grafiği

Bu grafikte dikey ve yatay biçimlenmenin bütün mimarlarda kullanılmakta, ayrıca bütün mimarların yapılarında yatay biçimlenme açık bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Yatay biçimlenmede en yüksek oran ve dikey biçimlenmede en düşük oran Nevzat Sayın yapılarında, dikey biçimlenmede en yüksek oran ve yatay biçimlenmede en düşük oran Gökhan Avcıoğlu yapılarında görülmektedir.

Ayrıca tezin ekler bölümünde yer alan ki-kare istatistik verilerinde Pearson Chi-Square: ,001<,005 olduğundan mimarlar arasında dikey/yatay biçimlenmeler açısından farklılıklar vardır.

3.3.8. Tasarım Stratejisi-Mimarlar Değişimi

Analiz tablolarından elde edilen tasarım stratejisi-mimarlar değişim grafiği Şekil 8'de verilmektedir.



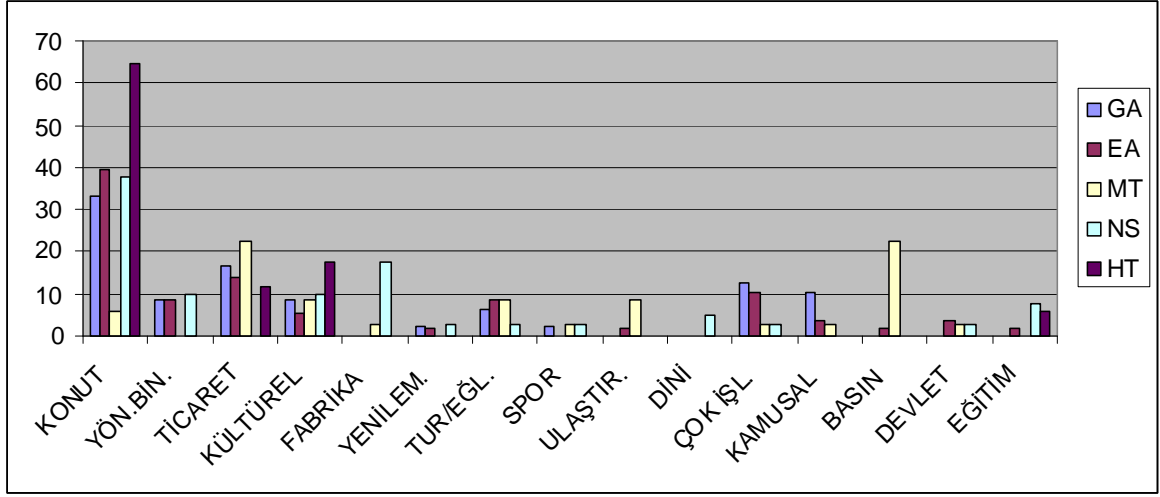
Şekil 8. Tasarım Stratejisi-Mimarlar değişim grafiği

Bu grafikte, bütün mimarların Kutulama ve Yalınlık tasarım stratejisini en yüksek oranlarda tercih ettiği görülmektedir. Ayrıca Şeffaflık, Kabuk, Kutulama, Strüktürel Doku ve Farklılık tasarım stratejisi bölümlerinin de tamamı tarafından kullanıldığı ortaya koyulmaktadır. En yüksek yüzde Han Tümertekin'in Yalınlık tasarım stratejisinde görülmektedir. Ayrıca Farklılık tasarım stratejisine Han Tümertekin yapılarında, Katlama tasarım stratejisine Han Tümertekin ve Murat Tabanlıoğlu yapılarında hiç rastlanmamaktadır.

Ayrıca tezin ekler bölümünde yer alan ki-kare istatistik verilerinde Pearson Chi-Square: $.000 < .005$ olduğundan mimarlar arasında tasarım stratejisi açısından farklılık olduğu görülmüştür.

3.3.9. İşlev Türü-Mimarlar Değişimi

Analiz tablolarından elde edilen form-mimarlar değişim grafiği Şekil 9'da verilmektedir.



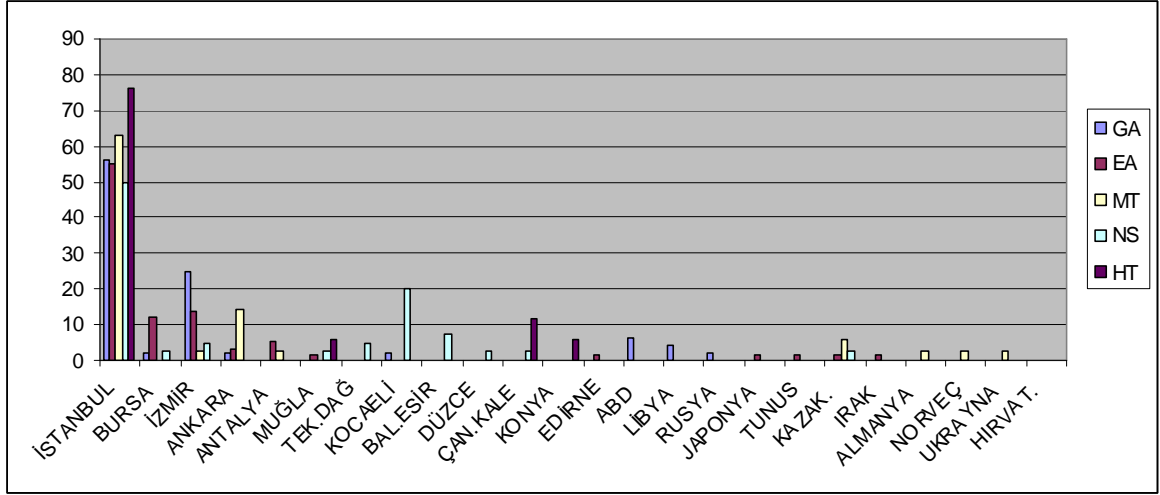
Şekil 9. İşlev Türü-Mimarlar değişim grafiği

Bu grafikte, konut ve kültürel işlevli binalara bütün mimarların yapılarında rastlanmaktadır. Murat Tabanlıoğlu dışındaki bütün mimarların konut işlevli yapılarının en yüksek yüzdede olduğu görülmektedir. Murat Tabanlıoğlu'nda ise Basın işlevli yapılar ön plandadır. Nevzat Sayın dışındaki bütün mimarların ticaret işlevli yapıları, Han Tümertekin dışındaki bütün mimarların çok işlevli ve turizm/eğlence yapılarının olduğu ortaya çıkmaktadır. Yalnızca Nevzat Sayın'ın dini yapısının bulunduğu grafik verilerinden kolaylıkla anlaşılmaktadır.

Ayrıca tezin ekler bölümünde yer alan ki-kare istatistik verilerinde Pearson Chi-Square: ,000<,005 olduğundan mimarlar arasında işlev açısından farklılık vardır.

3.3.10. Yer-Mimarlar Değişimi

Analiz tablolarından elde edilen yer-mimarlar değişim grafiği Şekil 10'da verilmektedir.



Şekil 10. Yer-Mimarlar değişim grafiği

Bu grafikten, bütün mimarların en çok İstanbul'da binalar tasarladığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca İzmir'de Gökhan Avcıoğlu, Balıkesir'de Nevzat Sayın, Antalya'da Murat Tabanlıoğlu, Çanakkale'de Han Tümertekin ön plandadır. İncelenen örneklerde Emre Arolat'ın 4, Gökhan Avcıoğlu'nun 6, Murat Tabanlıoğlu'nun 4, Nevzat Sayın'ın 1 adet yurt dışında yapmış olduğu binaları bulunmaktadır.

Ayrıca tezin ekler bölümünde yer alan ki-kare istatistik verilerinde Pearson Chi-Square: ,000<,005 olduğundan mimarlar arasında yer açısından farklılık vardır.

4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Emre Arolat, Gökhan Avcıoğlu, Nevzat Sayın, Murat Tabanlıoğlu, Han Tümertekin'den oluşan ve "İstanbul Beşlisi" olarak adlandırılan grubun bir arada anılmalarında ortak ölçütlerin olup olmadığının sınındığı bu tez çalışması kapsamında; söz konusu mimarların yapılarının biçimlenmesindeki fiziksel kriterler esas alınarak bir değerlendirme gerçekleştirilmiştir. Bir yapının fiziksel özellikleri dışında bulunduğu kültürel, toplumsal koşullar ve kullanıcılar açısından farklı ölçütlerle değerlendirilebileceği açıktır. Kültür, çevre ve toplumsal özellikler de bir yapıyı değerlendirmede önemli ölçütlerdendir. Tasarımın kültüre cevap vermesi gerekliliği, kültüre özgülüğü ve kültürle kurduğu ilişki A.Rapaport tarafından da dile getirilmiştir [90]. Kültürel farklılıkların yüzyıllar boyunca yapıları ve mekanları biçimlendirdiği bilinen bir gerçektir. Toplumsal özellikler de yapıların önemli belirleyicilerindendir ve buldukları yere ait olma durumu üzerinde önemli rol oynarlar. Bir yapı fiziksel uygunluğunun yanı sıra toplumsal gerçeklerle de uyum gösterme durumundadır.

Bu çalışma kapsamında ise İstanbul Beşlisi'nin yapılarını kültürel ve toplumsal özellikler bağlamında değerlendirmek hedeflenmemiştir. Bu tür bir araştırma hedeflendiğinde yapıları biçimsel özellikleri ile ele almanın yanı sıra bulunduğu kültürel ve toplumsal değerler açısından da değerlendirmek gerekirdi. Kültürel ve toplumsal özellikler açısından mekanları değerlendirmek ise soyut düzeyde kavramlar barındırdığından sıkıntılar içermektedir. Gerek incelenen örneklerin çokluğu, gerekse de daha derin bir araştırma gerektirmesi sebebiyle bu çalışmada kültür, çevre ve toplumsal özellikler göz ardı edilerek daha nesnel, biçimsel verilerle bir değerlendirme yapılmıştır.

Sonuçlar ve öneriler bölümünde görüşme ve analiz tabloları bulguları yorumlanarak İstanbul Beşlisi sınıflamasının değerlendirilmesi objektif olarak yapılmıştır.

4.1. Görüşme Bulgularının Yorumlanması

Bu bölümde, mimarlarla yapılan birebir görüşmeler sonucu ortaya çıkan veriler değerlendirilecektir. Bu değerlendirmeler "İstanbul Beşlisi" sınıflamasının yorumlanmasına olanak sağlayacaktır.

İstanbul Beşlisi mimarlarının doğum tarihlerine bakılacak olursa, 1954–1963 tarihleri arasında olduğu görülmüştür. En gençleri Emre Arolat, en yaşlıları Nevzat Sayın'dır. Murat Tabanlıoğlu yurt dışında, diğer mimarlar yurt içindeki çeşitli üniversitelerde mimarlık eğitimini almıştır.

Mimar olmalarını etkileyen faktörlere bakıldığında; Emre Arolat ve Murat Tabanlıoğlu'nun ailelerinin mimar olmalarından, Nevzat Sayın ve Gökhan Avcıoğlu'nun antik kentlerden, Han Tümertekin'in de küçüklüğünden beri tasarımın içinde olmasından etkilendiği görülmüştür. Mimar olmalarını etkileyen faktörlere bakıldığında Emre Arolat-Murat Tabanlıoğlu, Nevzat Sayın-Gökhan Avcıoğlu benzeşmesi olduğu, Han Tümertekin'in bunlardan farklı bir biçimde mimarlığı tercih ettiği söylenebilir.

Tasarım öncelikleri olarak genelde bağlam (konteks) kavramı ön plana çıkmaktadır. Han Tümertekin tasarım önceliği ise başlangıçta sürekli sorular üretme üzerine kurulmuştur.

Tasarımlarını açıklayan temel kavramlara bakılacak olunursa; Emre Arolat bağlamcı olma, Gökhan Avcıoğlu mimari repertuarı değiştirme, Nevzat Sayın temel formları kullanma, Murat Tabanlıoğlu o günün ve geleceğin binalarını yapma, Han Tümertekin ise basitlik, yalınlık ve yapıda kurgulanan yaşantıyı temel kavramlar olarak ele aldıkları söylenebilir. Burada her mimarın kendine özgü tasarım kavramları olduğu, tasarım kavramları açısından benzerliklerinin, ortaklıklarının olmadığı görülmektedir. Aslında her tasarım çalışması kendine özgü bir süreç ve öncelikler içerir. Bu anlamda bir mimarın farklı çalışmalarına bakıldığında bile farklı yaklaşımlar ve farklı önceliklerle çalıştığını gözlemek olanaklıdır. Tasarım yaklaşımlarının kendi içinde bile farklılıklar göstermesi tasarımın özgür doğasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, mimarların gruplanması ya da sınıflanmasını güçleştirmektedir.

Malzeme seçiminde; Emre Arolat malzemenin kendi kendine ortaya çıkacağını, Gökhan Avcıoğlu taş malzeme ve yansıtıcı malzemeleri kullanmayı, Nevzat Sayın yerel malzemeyi kullanmayı, Murat Tabanlıoğlu doğal malzemeleri kullanmayı, Han Tümertekin ise malzeme kullanımının tasarımında öncelikli olmadığı görüşlerini dile getirmişlerdir. Malzeme kullanımı açısından da mimarlar arasında farklılıklar olduğu görülmektedir.

Ayrıca, İstanbul Beşlisinden biri olmalarının kendilerini ve çalışmalarını etkilemediği görüşünü dile getirmektedirler.

Uğur Tanyeli genç olmaları, genel alışkanlıklar dışında mimarlık yapmalarını, yerel mimarlık lafının ötesine geçip, her özgül durumda mimarlık yapmayı denemelerini İstanbul Beşlisinin ortak özellikleri olarak ortaya koymuştur. Bu paralelde Murat Tabanlıoğlu aynı dili konuşmalarını, Han Tümertekin meslekle ilişki ve heyecanlarında benzerlik olduğunu, diğerleri hiç benzerlik olmadığını söylemişlerdir. Emre Arolat'ın İstanbul Beşlisi mimarları arasındaki ortak noktaları ise akademik bir kriter olmamasına karşın düzensiz aile yaşantıları olarak açıklaması, İstanbul Beşlisi mimarlarının kendi benzerlikleri konusunda bir görüş birliği olmadığını ortaya koymaktadır.

İstanbul Beşlisi'nin mimarlık ortamına yaptığı katkıları değerlendirirken; eğitimin içinde olmaları ve genç mimarların önünü açmaları gibi ortak bir değerlendirme yaptıkları görülmüştür.

Görüşme bulgularına bağlı olarak İstanbul Beşlisi sınıflamasının ortak bir temele oturtulamayacağını söylemek yanlış olmaz.

4.2. Grafiklerdeki Bulguların Yorumlanması

Grafiklerden ortaya çıkan bulgulardan elde edilen verilere bakılarak İstanbul Beşlisi mimarlarının tasarımların arasında benzerlik ve farklılıklar ortaya koyulabilecektir. Bu grafiklerden elde edilen verilerden elde edilen sonuçlar aşağıdaki özet tabloda belirtilmektedir:

Form bölümündeki bulgulara bakılarak beşlinin F7 (üç ya da dört cephesi benzer biçimde ele alınmış yatay prizmalar) formunu çoklukla tercih ettikleri söylenebilir. Bu durumda F7 formunu kullanmada ortaklaştıkları açıktır. F1 (minimalist monolit düşey prizmalar) ve F4 (eğrisel yanal yüzeyli prizmatik formlar) formlarının yine mimarların tamamında kullanılıyor olması bir başka ortak noktadır. Gökhan Avcıoğlu'nun F4 formunu diğerlerine göre en yüksek oranda kullanması organik formlara tasarımlarında öncelik verdiğini ortaya koymaktadır. F6 (bir cephesi sağır izlenimi uyandıran yatay prizmalar) ve F10 (çatı örtülerinde üçgen eğrisel belirginleşmesi) formlarına Han Tümertekin ve Murat Tabanlıoğlu'nun yapılarında rastlanılmamıştır. Bu mimarlar dışındakilerin F6 ve F10 formlarını kullanmada ortaklaştıkları söylenebilir. Ayrıca Gökhan Avcıoğlu ve Nevzat Sayın'ın çalışmalarında form çeşitliliğine rastlanmış olması, onların formun yorumlanmasında farklılıklar aradıklarını göstermektedir.

Form açısından yapılan istatistiksel değerlendirmeler (ek 6.3.1) beş mimar arasında form açısından farklılığa işaret etmektedir. Bu durumda bazı ayrıntılarda bazı mimarların ortaklaştığı görülse bile bunun bir grup olabilme için yeterli bir ölçüt olmadığı söylenebilir.

Tablo 100. Grafikler özet tablosu

	EA	GA	NS	MT	HT	
FORM	F	F7-%62,1 6 çeşit	F7-%39,6 8 çeşit	F7-%72,5 8 çeşit	F7-%74,2 6 çeşit	F7-%52,9 5 çeşit
	FM	FM17-%18,8 15 çeşit	FM11-%14,6 11 çeşit	FM17-%30 7 çeşit	FM17-%40 10 çeşit	FM17-%41,2 5 çeşit
	TA	TA4-%34,5 6 çeşit	TA4-%56,3 8 çeşit	TA2-%40 6 çeşit	TA4-%54,3 7 çeşit	TA2-4-%29,4 7 çeşit
GEOMETRİ	Düzenli-%87,9 Düzensiz-%12,1	Düzenli-%52,1 Düzensiz-47,9	Düzenli-%87,5 Düzensiz-12,5	Düzenli-%91,4 Düzensiz-%8,6	Düzenli-%94,1 Düzensiz-%5,9	
TO.RAFYA	Yayılma/ Dokunma- %24,2 Oyma/ Düzeltilme- %75,8	Yayılma/ Dokunma- %20,8 Oyma/ Düzeltilme- %79,2	Yayılma/ Dokunma- %10 Oyma/ düzeltilme- %90	Yayılma/ Dokunma- %5,8 Oyma/ düzeltilme- %94,2	Yayılma/ Dokunma- %17,6 Oyma/ düzeltilme- %82,4	
MALZEME	G.eksel-%5,1 Karma-%72,5 İleri-%22,4	G.eksel-%8,3 Karma-%64,6 İleri-%27,1	G.eksel-%15 Karma-%67,5 İleri-%7,5	G.eksel-%0 Karma-%74,3 İleri-%25,7	G.eksel-%23,5 Karma-%76,5 İleri-%0	
DİKEY/ YATAY BİÇİMLEN.	Dikey-%25,9 Yatay-%74,1	Dikey-%27,1 Yatay-%72,9	Dikey- %10 Yatay- %90	Dikey-%14,3 Yatay-%85,7	Dikey-%11,8 Yatay-%88,2	
STRATEJİ	Kutulama-%79,3 7 çeşit	Farklılık-%58,3 7 çeşit	Yalnlık-%85 7 çeşit	Yalnlık-%68,6 6 çeşit	Yalnlık-%100 5 çeşit	
İŞLEV	Konut- %39,7 12 çeşit	Konut- %33,3 9 çeşit	Konut-%37,5 11 çeşit	Ticaret-Basm- %22,3 11 çeşit	Konut- %64,7 4 çeşit	
YER	İstanbul-%55,2 11 çeşit	İstanbul-%56,3 8 çeşit	İstanbul-%50 10 çeşit	İstanbul-%62,9 9 çeşit	İstanbul-%76,4 4 çeşit	

Format bölümünde FM17 (kolon izlenimi veren formların cephede kullanılması) formatının en yüksek oranda kullanılması, bu format tercihinde İstanbul Beşlisi mimarlarının ortaklaşmış olduklarını göstermektedir. Han Tümertekin ve Murat Tabanlıoğlu FM17 formatını en yüksek oranda kullanan mimarlardır. FM1 (derinlik duygusu uyandıran simetrik yırtıklar), FM23 (birbirini kesen, bölen, birbirinin içinden geçen hareketli ince plakların entegrasyonu) ve FM29 (yatay ve düşey etkisi eşdeğer ızgaraların cephe dokusu oluşturması) formatlarının yalnızca Emre Arolat tarafından kullanılması ilgi çekici ve onu diğerlerinden ayıran bir özellik olarak yorumlanmıştır. FM18 (fazla derin olmayan ileri geri ritmik hareketlerle sağlanan monoton cepheler) ve FM20 (tuğla ağırlıklı sağırlık izlenimi uyandıran monoton cepheler) formatlarına yalnızca

Nevzat Sayın ve Murat Tabanlıoğlu yapılarında rastlanılmamıştır. Bu mimarlar dışındakilerin FM18 ve FM 20 formatlarını kullanmada ortaklaştıkları söylenebilir. Emre Arolat'ın çalışmalarında format çeşitliliğine rastlanmış olması, onun formatın yorumlanmasında farklılık aradığını göstermektedir.

Format açısından yapılan istatistiksel değerlendirmeler (ek 6.3.2) beş mimar arasında format açısından farklılığa işaret etmektedir. Bu durumda bazı ayrıntılarda bazı mimarların ortaklaştığı görülse bile bunun bir grup olabilme için yeterli bir ölçüt olmadığı söylenebilir.

Tektonik Ayrıntı bölümünde TA4 (yatayda uzanan çerçevelemiş şerit pencereler) ve TA2 (tekil veya sürekli kare pencereler) tektonik ayrıntılarının bütün mimarlarda rastlanması bu bağlamda ortaklaştıklarını göstermektedir. TA4'te en yüksek oran Murat Tabanlıoğlu'nda görülmektedir. TA14 (çatı biçiminin çeşitli formlarla vurgulanması) tektonik ayrıntısına Nevzat Sayın yapılarında rastlanılmamıştır. Bu mimarın dışındakilerin TA 14 formatını kullanmada ortaklaştıkları söylenebilir. Murat Tabanlıoğlu'nun yapılarında tektonik ayrıntı çeşitliliğine rastlanmış olması, onun tektonik ayrıntı yorumlanmasında farklılık aradığını göstermektedir.

Tektonik ayrıntı açısından yapılan istatistiksel değerlendirmeler (ek 6.3.3) beş mimar arasında tektonik ayrıntı açısından farklılığa işaret etmektedir. Bu durumda bazı ayrıntılarda bazı mimarların ortaklaştığı görülse bile bunun bir grup olabilme için yeterli bir ölçüt olmadığı söylenebilir.

Geometri bölümünde düzenli geometrik formların tüm mimarlar tarafından yüksek oranda kullanılıyor olması İstanbul Beşlisi mimarlarının ortaklaşmış olduklarını gösteren bir diğer başlıktır. Han Tümertekin'in en yüksek yüzde ile düzenli formları tercih etmesi, tasarımlarında sadelik/yalınlık kavramlarına işaret ettiğinin bir göstergesi olabilir. Gökhan Avcıoğlu'nun çalışmalarında düzenli ve düzensiz formların birbirine yakın oranlarda olması, formun geometrisinde çeşitlilik aradığını göstermektedir.

Geometri açısından yapılan istatistiksel değerlendirmeler (ek 6.3.4) beş mimar arasında geometri açısından farklılığa işaret etmektedir. Bu durumda bazı ayrıntılarda bazı mimarların ortaklaştığı görülse bile bunun bir grup olabilme için yeterli bir ölçüt olmadığı söylenebilir.

Topoğrafya bölümünde çalışma kapsamında tanımlanan oyma/düzeltilme kavramının tüm tasarımcılarda yüksek oranda saptanması bu noktada mimarları ortaklaştırmaktadır.

Murat Tabanlıoğlu'nda topoğrafya ile kurulan ilişki bağlamında oyma/düzeltilmenin yüksek oranda olması, daha çok yüksek yapılar tasarlamasının bir sonucu olabilir.

Topoğrafya açısından yapılan istatistiksel değerlendirmeler (ek 6.3.5) beş mimar arasında topoğrafya açısından farklılığa işaret etmektedir. Bu durumda bazı ayrıntılarda bazı mimarların ortaklaştığı görülse bile bunun bir grup olabilme için yeterli bir ölçüt olmadığı söylenebilir.

Malzeme bölümünde karma malzeme kullanımı bütün mimarlarda en yüksek oranda bulunmuştur. Karma malzeme kullanmada ortaklaşmaktadırlar. Geleneksel ve Karma malzeme kullanımında en yüksek oran Han Tümertekin'in yapılarındadır. İleri malzemelerin kullanımı Gökhan Avcıoğlu'nun çalışmalarında en yüksek oranda görülmekte, bu da mimarın ileri malzemeyi tercih ettiğini ortaya koymaktadır. Murat Tabanlıoğlu'nun geleneksel malzeme kullanarak ürettiği yapıya rastlanmamış olması, Han Tümertekin'in ileri malzemeyi hiç kullanmaması tasarım yaklaşımlarındaki tercihlerinin bir sonucudur.

Malzeme açısından yapılan istatistiksel değerlendirmeler (ek 6.3.6) beş mimar arasında malzeme açısından farklılığa işaret etmektedir. Bu durumda bazı ayrıntılarda bazı mimarların ortaklaştığı görülse bile bunun bir grup olabilme için yeterli bir ölçüt olmadığı söylenebilir.

Dikey/Yatay Biçimlenme bölümünde yatay biçimlenme bütün mimarlarda en fazla oranda saptanmıştır. Yatay biçimlenme konusunda mimarların ortaklaşmış oldukları görülmektedir. Yatay biçimlenmeyi en yüksek oranda kullanan mimar Nevzat Sayın'dır.

Dikey/Yatay Biçimlenme açısından yapılan istatistiksel değerlendirmeler (ek 6.3.7) beş mimar arasında dikey/yatay biçimlenme açısından farklılığa işaret etmektedir. Bu durumda bazı ayrıntılarda bazı mimarların ortaklaştığı görülse bile bunun bir grup olabilme için yeterli bir ölçüt olmadığı söylenebilir.

Tasarım stratejisi bölümünde kutulama ve yalnlık kavramlarına en fazla oranda başvurulduğu görülmektedir. Mimarların bu kavramlar üzerinde ortaklaştıkları söylenebilir. Han Tümertekin yalnlık kavramını en çok kullanan tasarımcı olması, genel tasarım yaklaşımının bir göstergesi olabilir. Gökhan Avcıoğlu'nun tasarımlarında; farklılık, kabuk, katlama/bükme kavramlarının en fazla oranda, kutulamanın ise en az oranda kullanılıyor olması bu tasarımcının alışılmışın dışında çalışmalarla kendini ifade etmesinin bir sonucu olabilir.

Tasarım stratejisi açısından yapılan istatistiksel değerlendirmeler (ek 6.3.8) beş mimar arasında tasarım stratejisi açısından farklılığa işaret etmektedir. Bu durumda bazı ayrıntılarda bazı mimarların ortaklaştığı görülse bile bunun bir grup olabilme için yeterli bir ölçüt olmadığı söylenebilir.

Beşlideki bütün mimarların konut ve kültürel işlev türlerinde yapıları tasarlamış oldukları görülmektedir. Murat Tabanlıoğlu dışındaki mimarların yapı türü olarak yüksek oranda konut tasarladıkları görülmektedir. Murat Tabanlıoğlu ise Basın işlevli yapıları ile ön plandadır. Emre Arolat ve Murat Tabanlıoğlu en fazla işlev çeşitliliğine sahip yapıları olan mimarlardır.

İşlev açısından yapılan istatistiksel değerlendirmeler (ek 6.3.9) beş mimar arasında işlev açısından farklılığa işaret etmektedir. Bu durumda bazı ayrıntılarda bazı mimarların ortaklaştığı görülse bile bunun bir grup olabilme için yeterli bir ölçüt olmadığı söylenebilir.

Yer bölümünde bütün mimarların yüksek oranda İstanbul'da yapılar tasarladığı görülmüştür. Bu oranın İstanbul'da yoğunlaşması yer bağlamında İstanbul beşlisi mimarlarının ortaklaştığını göstermektedir. Uğur Tanyeli'nin belirttiği kriterler arasında İstanbul Beşlisinin gruplanmasında bu verinin destekleyici olduğunu söylemek mümkün olabilir. Ancak bunun bir sınıflama ya da gruplama kriteri olması tartışmaya açık bir konudur.

Yer açısından yapılan istatistiksel değerlendirmeler (ek 6.3.10) beş mimar arasında yer açısından farklılığa işaret etmektedir. Bu durumda bazı ayrıntılarda bazı mimarların ortaklaştığı görülse bile bunun bir grup olabilme için yeterli bir ölçüt olmadığı söylenebilir.

4.3. Tartışmalar

Literatür araştırmasında çeşitli sınıflamalara yer verilmiştir. Bu sınıflamalara bağlı olarak İstanbul Beşlisinin sınıflama kriterleri bu bölümde değerlendirilecektir. Mimarlık alanında literatürde araştırılan sınıflamalara bakıldığında, bunların kendi içlerinde belli kriterlere sahip olması çok önemli bulunmuştur. Araştırılan sınıflamaların kriterlerine bakıldığında:

Belirgin dönem özelliklerine göre sınıflamalar: Mısır Mimarisi, Yunan Mimarisi, Roma Mimarisi, Erken Hıristiyan Mimarisi, Bizans Mimarisi, Gotik Mimari, Rönesans Mimarisi, Manyerist Dönem, Barok Mimari, Rokoko Dönemi, Aydınlanma Çağı Mimarisi, Yeniklasiklikçilik, De Stijl Dönemi, Pürizm, Ekspresyonizm, Art Nouveau Dönemi,

Uluslararası Üslup Mimarisi, Brütalizm Mimarisi, Modern Dönem, Postmodern Dönem, Dekonstrüktivizm Dönemi gibi örnekler verilebilir.

Tarihsel sürecin dönemlerin sınıflamasına bağlı olarak ele alınması: Antik Dönem Mimarisi, Ortaçağ Mimarisi, Modern Mimari gibi örnekler verilebilir.

Değişen kavramlara göre yapılan sınıflamalar: Wölfflin'in "Çizgisel- Düzlemsel", "Düzlemsel-Derinlik", "Kapalı Şekil-Açık Şekil", "Çokluklu Birlik-Bölünmez Birlik", "Belirlilik-Belirsizlik" kavram çiftleriyle Rönesans ve Barok dönemlerini sınıflaması, Jencks'in Mit A-Mit B mitlerinde mimarların değişim sınıflaması, Hassan ve Harvey'in Modernizm-Postmodernizm dönemlerini kavramlar üzerinden karşılaştırması, Şengül Öymen Gür'üm Modern, Modern Sonrası ve Önerilen kavramların sınıflaması örnek olarak verilebilir.

Mimarların sınıflaması: Modernizmin saf formlarına dönüşü amaçlayan New York Beşlisi, Johnson'ın dekonstrüktivist mimarlar sınıflaması, Hitchcock'un Modern mimarinin öncüleri sınıflaması örnek olarak verilebilir.

İstanbul Beşlisinin sınıflama kriterlerinin araştırıldığı bu çalışmada mekansal analiz tablolarından elde edilen bulgular değerlendirildiğinde çarpıcı bir biçimde ortaklaşan kriterler elde edilmediğini söylemek olanaklıdır.

Form başlığında F7 (üç ya da dört cephesi benzer biçimde ele alınmış yatay prizmalar) olarak tanımlanan formun dışında beş mimarlığın ortaklaştığı çarpıcı bir bulguya rastlanmamıştır. Bu da ayrıntı düzeyinde bir ortaklık bulgusudur.

Format bölümünde FM17 (kolon izlenimi veren formların cephede kullanılması) formatının en yüksek oranda tüm mimarlar tarafından kullanılıyor olması yine ayrıntı düzeyinde bir ortaklaşma olarak görülmektedir. Kolon izlenimi veren formların cephede kullanılması çok sayıda tasarımcının başvurduğu bir yöntem olabilir. Bazı formatların sadece bazı mimarlar tarafından kullanılmış olması, onları birbirinden ayıran bir bulgudur.

Tektonik ayrıntı bölümünde TA4 (yatayda uzanan çerçevenmiş şerit pencereler) ve TA2 (tekil veya sürekli kare pencereler) tektonik ayrıntılarının en yüksek oranda tüm mimarlar tarafından kullanılıyor olması yine ayrıntı düzeyinde kalmaktadır. Ayrıca istatistiki analiz de bir ortaklığa işaret etmemektedir.

İstanbul Beşlisinin sınıflanabilir olması yolundaki en çarpıcı bulgulardan biri, düzenli geometrik formların tüm mimarlar tarafından en çok kullanılan formlar oluşudur. Ancak bu formların kullanılması, sadece bu beş mimara özgü bir seçim değildir. Modern,

rasyonel, akılcı mimari tarzı benimseyen birçok mimar bu formları kullanmayı tercih etmektedirler.

Yatay biçimlenme konusunda mimarların ortaklaştıkları bulgular bölümünde belirtilmiştir. Bu ortaklaşma yapının kapsamı, niteliği, işverenin istekleri, arazi kullanımı gibi belirleyicilere bağlı olarak değişebilir niteliktedir.

Tasarım stratejisi bölümünde en çok başvurulan kavramların, kutulama ve yalınlık olduğu saptanmıştır. Bu bulgu geometri seçimindeki bulgularla örtüşmektedir. Ayrıca Gökhan Avcıoğlu farklılık, kabuk ve katlama/bükme kavramlarını yüksek oranda kullanarak diğer dört tasarımcıdan ayrılmaktadır.

İşlev ve yer konusunda tasarımcıların kendi seçimlerinden çok, başka faktörlerin etkili olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle bu kapsamdaki ortaklaşmalar bir sınıflama kriteri olarak düşünülmesi güç görünmektedir.

Bu çalışma sonucunda Uğur Tanyeli'nin 2000 yılında yaptığı İstanbul Beşlisi sınıflamasının geçerli bir zemine oturtulamayacağı anlaşılmıştır. Yukarıda açıklandığı gibi oluşturulan mekansal analiz tablosu ile elde edilen bulgular, beş mimarın incelenen çalışmaları arasında anlamlı bir ilişkiye işaret etmemektedir. Oluşturulan mekansal analiz tablosunda herhangi bir başlıkta yer alan veriler, çarpıcı bir sınıflama kriterini ortaya çıkarmamıştır.

Mimarlık alanında bu tür bir sınıflama ya da gruplama yapmanın geçerli ölçütler ile yapılmasının gereği açık bir şekilde kendini göstermektedir. Bu teze konu olan yazıda kullanılan İstanbul Beşlisi sınıflamasının, daha sonra tez kapsamında Tanyeli ile yapılan görüşmede de tartışılır olduğu yazarın kendisi tarafından belirtilmiştir [1]. Tanyeli, bu beşlinin yapıları ve tasarım yaklaşımları arasında benzerlikler aramanın doğru olmayacağını ve bu beşlinin bir araya gelme kriterinin sadece kendisi olduğunu ifade etmektedir.

Mimarlığın tıp bilimi ve hukuk bilimdeki gibi oturmuş terminolojisi yoktur. Mimarlıkta sınıflama yapmak çok zordur ve yapılan çalışmalardan çoğu da tartışmaya açık sınıflamalardır. Bu yüzden literatürde yer alan herhangi bir sınıflamanın sağlam ölçütlere dayandırılması gerekmektedir. Bu tez çalışmasında İstanbul Beşlisinin yapılarını karşılaştırırken bilimin nesnellğine bağlı olarak olabildiğince objektif ölçütler kullanılmıştır.

Tarih ve eleştiri afaki yapılamaz, derinlik içermesi gerekmektedir. Herhangi bir dayanağı olmadan İstanbul Beşlisi gibi bir sınıflama yapılmasının sakıncaları vardır. Sonuç

olarak İstanbul Beşlisinin söylemi, kriterleri ve ortak çıkışları belirlenemediğinden böyle bir sınıflamanın geçerli olmadığını söylemek mümkündür. Bir eleştirmen yeterli bilimsel ölçüte yaslanmadan, yeterli analiz yapmadan içgüdü ve duygularıyla tarihi okumaya kalkmamalıdır. Bu düzeydeki sınıflama ve gruplamalar yanıltıcı olabileceği gibi propaganda/çıkar bağlamında da yorumlara açık olabilmektedirler. Tarihi okumak ciddi sentaktik ve semantik derinlik ister.

Bu sınıflama New York Beşlisinde olduğu gibi temeli söyleme oturtulan bir sınıflama değildir. İstanbul beşlisinin New York Beşlisi gibi ortak bir çıkışları yoktur. İstanbul Beşlisi sınıflamasının yapıldığı dönemde İstanbul Beşlisi mimarlarından hiçbirinin bu duruma karşı bir söylem ortaya koymamaları bu durumu kabul ettiklerini göstermektedir. O dönem itibarıyla İstanbul Beşlisi etiketiyle mimarlık kamuoyunda ilgiyi üzerlerine çekmişler dolayısıyla daha tanınır ve merak edilir olmuşlar, böylece yaşlılarından ve rakiplerinden bir adım öne geçmişlerdir. Diğer yandan hepsinin yetenekli mimarlar oldukları, Türkiye mimarlık ortamına zenginlik kattıkları bir gerçektir.

İstanbul Beşlisi mimarları merkez fikirleri çok iyi takip eden bir ekiptir. Batıyı çok iyi takip ettiklerini ve çok iyi yorumladıkları, çok şey öğrendikleri, etkilendikleri, çok titiz ve iyi iş çıkaran mimarlar oldukları söylenebilir. Böyle bir ortaklıkları olabilir. Yapılan kapsamlı analizler sonucunda bu mimarların ortak olduğu nokta evrensel tasarım ilkeleri doğrultusunda ve dünya ile iletişim halinde tasarım faaliyetlerini sürdürmeleridir. Oysa bu mimarlar bu çalışma kapsamında belirlenen ve değerlendirme için bir ölçüt şeması olabilecek; form, geometri, doğaya yerleşim, malzeme seçimi, yatay/dikey biçimlenme konularında farklılıklar sergilemektedirler. Bu benzerlikler ve farklılıklar aynı dönemi paylaşan bir çok Türk mimarı arasında pekala sağlanmış olabileceğinden İstanbul Beşlisi sınıflamasının bu değerlendirmeler sonucunda, gerçekte bağdaşmadığı, sınıflanabilmeleri için ortak bir zemin bulunmadığı söylenebilir.

4.4. Öneriler

Mimarlık tarihi içerisinde tarzlar, stiller, dönemler, mimarlar, kuram ve kavramlar açısından yapılmış sınıflamalar araştırılmış ve bunlar belli başlık içerisinde ele alınmışlardır. Bu sınıflamalara bakıldığında en başarılı çalışmaların sınırları belli olan dönemleri karşılaştırmada ve belli bir amaçla bir araya gelmiş olan mimarlar ya da yapıların sınıflamaları olduğu görülmüştür.

Bu çalışmada sınıflanan mimarlar mekansal analiz tablolarında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Analiz tablosunda tasarımları form, geometri, teknoloji, tasarım stratejisi, dikey/yatay biçimlenme, işlev türü ve yer bölümleriyle ayrıntılı biçimde değerlendirilme olanağı bulunmuştur. Oluşturulan mekansal analiz tablosu buna benzer çalışmalara alt yapı oluşturabilecek niteliktedir. Sınıflamalar yapılırken sağlam kriterlerin olması gerekmektedir. Bu kriterler net olarak ortaya koyulmalı ve değerlendirmeler bu kriterler üzerinden yapılmalıdır. Bu tezde de çeşitli şekillerde ortaya çıkan birçok sınıflama çalışmasına yer verilmiştir. Bu sınıflamaların bazılarında sınıflama kriterleri güçlü bir şekilde ortaya koyulmakta bazen de bu kriterlerin yeterli olmadığı görülmektedir. Mimari olguların sınıflamasının güçlüğü bu çalışmayla ortaya koyulmuştur. Çalışmanın çarpıcı sonuçlarından biri de budur.

Bu çalışma, tarihin nasıl yazılacağını ve eleştirinin nasıl yapılması gerektiğini gösteren bir tez olması açısından önemlidir. Türkiye'deki mimarlık ortamını anlamaya yönelik bir tezdur. Tez, mimarlık alanındaki güncel bir problemin bilimsel ilkelerle incelenmesi ve geliştirilerek uyarlanabilmesi açısından orijinaldir. Hem mimari bir probleme sistematik çözüm getirmekte, hem de mimari eleştiri ve tarih yazımı konularına katkı sağlamaktadır.

Bu tez çalışmasının, mimarlık alanında yapılan çalışmalara farklı bir bakış açısı getirmesi bakımından özgün bir çalışma olduğu düşünülmekte, benzeri çalışmalara destek olabileceğine inanılmaktadır.

5. KAYNAKLAR

1. Tanyeli, U., Uğur Tanyeli ile Görüşme, YTÜ Mimarlık Bölümü, İstanbul, 2008.
2. Şentürer, A., Mimarlıkta Estetik Olgusu, “Değişmez” ve “Değişken” Özellikler Açısından Kavramsal ve Uygulamaya Ait Bir İnceleme, Uluslar Arası IV. Yapı Yaşam Kongresi Bildiri Kitabı, Bursa, 1992.
3. Aydınlı, A., Mimarlıkta Estetik Değerler, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul, 1993.
4. Balamir, A., Modern Çağda Mimarın Kimlik Değişimleri, Arredamento Dekorasyon, 6 (2000) 82.
5. Scruton, R., The Aesthetics of Architecture, Princeton University Press, Princeton, 1979.
6. Hoffmann, G., The Foregrounded Situation: New Narrative Strategies In Postmodern American Fiction, The American Identity: Fusion and Fragmentation, Amsterdam, 1980.
7. Habermas, J., Modernity: An Incomplete Project, The Anti-Aesthetic: Essays On Postmodern Culture, Post Townsend, 1983.
8. Banham, R., Theory and Design in The First Machine Age, London, 1960.
9. Frampton, K., Modern Architecture (A Critical History), London, 1996.
10. Wölfflin, H., Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çeviri: Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1973.
11. Harvey, D., Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.
12. Altaş, N.E., Yeni Mimari Eğitimi Üzerine Düşünceler, Tasarlama Stüdyosunda Yansız (Nesnel) Eleştiri Modeline Doğru”, Yapı Dergisi, 160 (1995) 61-72.
13. Gür, Ş.Ö., Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar-2, Yapı Dergisi, 196 (1998) 67.
14. Brenner, G., From Constructivism to Decostruktivism, Virginia Commonwealth University, 1990.
15. Kırcı, N., Ortaoyunu Karagöz ve Dekonstruktivizm Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, K.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 1994.
16. Roth, L.M., Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Çeviri: Ergün Akça, İstanbul, 2000.

17. Pevsner, N., Avrupa Mimarisinin Ana Hatları, Çeviri: Selçuk Batur, İstanbul, 1970.
18. Watkin, D., A History Of Western Architecture, London, 2005.
19. Kandil, M., Mimari Çevrede Değişme Sürecinin Analizi Ulus-Çankaya Aksı (Ankara) Üzerinde Bir Deneme, Doktora Tezi, K.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 1987.
20. Jencks, C. ve BAIRD, G., Meaning in Architecture, New York, 1969.
21. Vidler, A., Dekonstruktion Boom: Anthony Vidler On Deconstructivist Architecture in 2003-Architecture, [Http://Findarticles.Com/P/Articles/Mi_M0268/İs_4_42/Ai_111696410/](http://Findarticles.Com/P/Articles/Mi_M0268/İs_4_42/Ai_111696410/), 12 Ocak 2009.
22. Tournikiotis, P., The Historiography Of Modern Architecture, London, 1993
23. http://www.yapi.com.tr/haberdosyalari/Detay_Yedi-Tepenin-Yedi-Mimari-Torinoyu-Fethetti_823.Html?HaberId=62350, 22 Mart 2009.
24. <http://www.mimdap.org/W/?P=7963>, 22 Mart 2009.
25. http://en.wikipedia.org/wiki/The_New_York_Five, 14 Mart 2008.
26. İnceoğlu, M.ve İnceoğlu, N., Mimarlıkta Söylem Kuram ve Uygulama, İstanbul, 2004.
27. Özeke, E., Mimarlıkta Rasyonellik Kavramına Tarihsel Gelişim Süreci İçerisinde Bir Bakış, Doktora Tezi, M.S.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2001.
28. Jencks, C., Irration Rationalism, The Rats Since 1960. The Rationalist Theory and Design in The Modern Movement, Hampshire, 1978.
29. Trachtenberg ve Hyman, Architecture From Prehistory To Postmodernism, The Western Tradition, Netherlands, 1986.
30. Steele, J., Architecture Today, London, 1997.
31. Özer, B., Rejyonelizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, Doktora Tezi, İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, 1964.
32. Eldem, S.H., Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı, Akademi, 8 (1974) 8-70.
33. Kurtkan, A., 1980 Sonrası Türkiye Mimarlığı'nda Söylem, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1998.
34. Güzer, A., Söyleşi: Son 10 Yılın Türkiye Mimarlığı/Ankara'dan Bakış, Arredamento Dekorasyon, 100 (1998) 53-54.
35. Gürsel, Y., Mimarlıkta Kuram ve Kılıgı, Mimarlık, 241 (1990) 46.

36. Kuban, D., Türkiye’de Çağdaş Mimarlığın Gelişiminde Kuramla Pratiğin Sınırları Üzerinde Gözlemler, Mimarlık Kavramları, YEM Yayınları, İstanbul, 1992.
37. Kazmaoğlu, M. ve Tanyeli, U., 1980’li Yılların Türk Mimarlık Dünyasına Bir Bakış, Mimarlık, 221(1986) 31-48.
38. Dostoğlu, N., Modern Sonrası Mimarlık Arayışları, Mimarlık, 263 (1995) 46-51.
39. Güzer, A., Türkiye Mimarları Haritası, Mimarlık, 273 (97/01) 50.
40. Tanju, B., Emre Arolat Üzerine –Biri Kişisel- İki Küçük Not Ya Da Pragmatizm ve Postmodernizm, Arredamento Dekorasyon, 100+39 (2001) 60-61.
41. Güzer, A., İki Merih Karaaslan, Arredamento Dekorasyon, 46 (1993) 92.
42. Yücel, A., Son On Yılım Türkiye Mimarlığı / İstanbul’dan Bakış, Arredamento Dekorasyon, 100 (1998) 61.
43. Tanyeli, U., Son On Yılım Türkiye Mimarlığı / İstanbul’dan Bakış, Arredamento Dekorasyon, 100 (1998) 61.
44. Tanyeli, U., Mimarlıkta Değişen Rol Modelleri ve Han Tümertekin, Arredamento Dekorasyon, 100+20 (1999) 38-40.
45. Bilgin, İ., Emre Arolat/Yapılar-Projeler 1998-2005, Literatür Yayınları, İstanbul, 2005.
46. Tanyeli, U., Profil:Nevzat Sayın, Arredamento Dekorasyon, 100+30 (2000) 52.
47. Tanyeli, U., Profil: Murat Tabanlıoğlu, Arredamento Dekorasyon, 100+51 (2002) 50.
48. Yücel, A., Nevzat Sayın Arkitektoniği- Nevzat Sayın Genealojisi, Arredamento Dekorasyon, 100+30 (2000) 53.
49. Özkan, S., Yeni Çağdaşlık ve Murat Tabanlıoğlu, Arredamento Dekorasyon, 100+51 (2002) 51-53.
50. Tanyeli, U., Profil: Emre Arolat , Arredamento Dekorasyon, 100+39 (2001) 56.
51. Arolat, E., Emre Arolat ile Görüşme, EAA Büro, 2009, Etiler, İstanbul.
52. Tanyeli, U., Profil: Gökhan Avcıoğlu, Arredamento Dekorasyon, 100+36 (2001) 46.
53. Avcıoğlu, G., Gökhan Avcıoğlu ile Görüşme, GAD Büro, Teşvikiye, İstanbul, 2009.
54. Tanju, B., Avcıoğlu: Bir Değerlendirme, Arredamento Dekorasyon, 100+36 (2001) 47-51.
55. Bretler, I., M., Cennetten Bir Rüzgar Esiyor ve Gökhan Senin Kanatların Açık, Arredamento Dekorasyon, 100+36 (2001) 51-52.

56. Ekincioglu, M., Onu Kurgulayan 'Bir Mimarsa...', Arredamento Dekorasyon, 100+36 (2001) 52-54.
57. Sayın, N., Nevzat Sayın ile Görüşme, Taksim, İstanbul, 2008.
58. Korkmaz, T., Nevzat Sayın: Düşler, Düşünceler, İşler, 1990-2004, Acar Matbaacılık, İstanbul, 2004.
59. Tabanlıoğlu, M., Murat Tabanlıoğlu ile Görüşme, Tabanlıoğlu Mimarlık Bürosu, Tepebaşı, İstanbul, 2009.
60. Tümertekin, H., Han Tümertekin ile Görüşme, Mimarlar Tasarım Büro, Kuruçeşme, İstanbul, 2009.
61. Korkmaz, T., Zorunlu / Az / Sessiz Olanın Gücü, Arredamento Dekorasyon, 100+18 (1999) 53-56.
62. http://www.indeksiletisim.com/Hizmet_Goster.Asp?Id=692&Hizmet_Id=2, 12 Nisan 2009.
63. Turan, L., Algı Kapıları ve Diğerleri, Arredamento Dekorasyon, 100+18 (1999) 50-52.
64. Usta, G. K., Anadolu Osmanlı Dönemi Mimarisinde Mekan Analizi: Han ve Kervansaray Yapılarında Uygulama, Doktora Tezi, K.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 1994.
65. Clark, H.R. ve Pause, M., *Precedents In Architecture*, Second Edition, U.S.A, 1996.
66. Demirkaya, D., Mimarlıkta Kare ve Devinimi, Yüksek Lisans Tezi, K.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 2003.
67. Anonim, Türkçe Sözlük, Cilt 1, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992.
68. Wrong, T., *Principles of Two Dimensional Design*, Van Nostrald Reinhold, New York, 1972.
69. Onat, E., Mimarlık, Form ve Geometri, Yem Yayınları, İstanbul, 1995.
70. Ching, F.D.K., Mimarlık: Biçim, Mekan ve Düzen, İstanbul, 2002.
71. Usta, A., Anadolu Türk Mimarlığında Form Analizi, Doktora Tezi, K.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 1994.
72. Erbay, M., Küreselleşme Etkisi Altında Türkiye Mimarlığı, Doktora Tezi, K.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 2007.
73. Hasol, D., Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Üçüncü Basım, Yem Yayınevi, İstanbul, 1988.

74. Cordan, Ö., Mimari Formun Kavramsal Analizi, Doktora Tezi, K.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 2002.
75. Krier, R., Architectural Composition, Academy Editions, Londra, 1991.
76. Antoinades, A.C., Poetics Of Architecture; Theory Of Design, Van Nostrand Reinhold, New York, 1992.
77. Gür, Ö., Ş., Dokunma(Ma)-Kavrama(Ma), Yapı Dergisi, 212 (1999) 57-65.
78. Yıldırım, S.Ö., Mimarlık ve Estetik Betonun Estetiği, Hazır Beton Kongresi, İstanbul, 2004.
79. Gençosmanoğlu, B., A., Estetik ve Mimarlıkta Kavram, Kavramsal Analiz, Kavramlaştırma/1980 Sonrası Mimarlık Ürünleri Üzerine Örneklemeler, Doktora Tezi, K.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 2001.
80. www.gadarchitecture.com, 12 Mart 2009.
81. <http://cagmuhendislik.net/mkymain.htm>, 10 Haziran 2009.
82. Ayran, N., Mimaride Strüktürel Sistemin İfadesi ile İnşaat Mühendisliğindeki Gelişmelerin İlişkisi Üzerine, Stüdyo: Tasarım, Kuram ve Eleştiri Dergisi, 1 (1999).
83. Amheim, R., The Dynamics of Architectural Form, University of California Press, Berkeley, 1977.
84. Norberg-Schulz, C., Intentions in Architecture, The M.I.T Pres, Cambridge, Massachusetts, 1988.
85. Smithies, R.W., Principles of Design in Architecture, Van Nostrand Reinhold, Southampton, 1981.
86. Al, Hürol, Y., Yapı Sistemlerinin Mimari Biçimlenme Anlayışına Bağlı Biçimlenme Olanak ve Kısıtları-I, Mimarlık, 252 (2005) 25.
87. Buchanan, P., Expressive Engineering, Calatrava, The Architectural Review, September 1087 (1987) 51-62.
88. <http://www.angelfire.com/ar2/mimarerhandemir/rasyo.txt>, 12 Mayıs 2009.
89. Elmalı, D., Mimaride Saydamlık-Opaklık Kavramları ve Cephelerin Algılanmasına Etkileri, Y.Lisans Tezi, K.T.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 2005.
90. Rapaport, A., Kültür-Mimarlık-Tasarım, Çeviri: Selçuk Batur, Yapı Yayın-105, İstanbul, 2004.

6. EKLER

6.1. Görüşmeler

6.1.1. Uğur Tanyeli ile Görüşme

(31.07.2008-Perşembe-YTÜ Mimarlık Bölümü)

—İstanbul Beşlisini sınıflamanızdaki kriterleriniz nelerdir?

U.T: Kriter falan sormayın. Benim biraz da matrak geçmek amacıyla yaptığım bir şeydi. New York Beşlisine, bizim de İstanbul Beşlimiz var diye. Hafifçe dalga geçen, onları da hırpalamayan, doğrudan göndermesi New York Beşlisi olmayan bir nitelemeydi o. New York Beşlisinin gerçekten ortak denebilecek davranış özellikleri var. New York Beşlisinin aynı kitabın içerisine girebilecek nitelikte ürünleri var. 1973, yanlış hatırlamıyorsam, o tarihte bir kitapları vardır. Beyaz renkli bir kitaptır, artık ender kitap niteliği kazanmış bir kitaptır. Orda belirgin bir biçimde hem morfolojik özellikleri var, hem de görüşleri bağlamında ortaklaşan bir beşli. 5 gruptan söz edebiliriz, bir tanesi ikili New York Beşlisinin. Buradakilerin böyle bir ortaklığından söz etmenin imkanı yok. Böyle olduğu için bunları bir araya getiren parametreleri sorarsanız, tek parametresi Uğur Tanyeli olan bir şey derim.

—İstanbul Beşlisinin ortak noktaları nelerdir?

U.T: Hepsinin genç olması gibi ortak noktaları var. 1950 ve sonrasında nesli, Nevzat Sayın içerisinde en yaşlısı, 1954'lü, geri kalanların hepsi daha genç. Bir kere genç oldukları söylenebilir, bu işe başladıkları dönemde Türkiye bağlamında oldukça genç bir başlangıç yaptılar. 1985 eşiğinden sonra hepsi çalışmaya başladı. Düşünecek olursanız, başladıkları yıllarda 30 yaşlarında insanlardı bunlar ve Türkiye için 30 yaş kariyere başlamak için erken bir yaştı. Dolayısıyla böyle bir ortaklıkları var. New York Beşlisindeki ortaklığa benzer bir ortaklık değil ama yaş bağlamında ortaklaşıyorlar, ikincisi o dönemde genel alışkanlıkların dışında bir mimarlıkla karşımıza çıktılar. O dönemde Türkiye mimarlık ortamındaki ana aktörler, tanıdığımız ünlüler, onların mimarisinden epey farklı, büyük ölçüde A.B.D. ve Batı Avrupa'daki eğilimlere bulaşmak istemeyen, önceki kuşağın çok ısrarlı bir biçimde altını çize çize bir Türkiye mimarlığı, bir anlamda dünyaya açmak isteyen bir tavırları vardı. Kaygılarının içinde hiç birinin bildiğim kadarıyla Türkiye

mimarlığı yapalım, Türk mimarlığı yapalım diye bir başlık yoktu, mimarlık yapalım diye bir başlık vardı. O dönem bağlamında bu önemli bir açılım sağlıyordu, ciddiye alınır bir açılım sağlıyordu. Ben bugün bile o bağlamda önemli olduklarına inanıyorum. Zaman zaman bunun aksini çağrıştıracak laflar söylemediklerini söyleyemem. Bazen, Türkiye'ye özgü morfolojilerden yola çıktıklarını iddia ettikleri oldu. Han'ın Bodrum'daki villada ilk yaptığı villayı hatırlıyorum, simetrik Sakız Evinden yola çıktım dediği mesela. N.Sayın-G.Avcıoğlu'nun Shell binasında biz burada Selçuklu mimarlığının etkilendik dediği durumlar oldu, ama genelde benim saptamam mimarlıklarının böylesine bir yerellik. Türkiye'ye kapalılık, hep Türkiye üzerinden düşünme saplantılarının ötesine geçebildikleri doğrultusunda. Bu önemliydi. Önceki kuşak hep onun üzerinden, hele 70 kuşağı için bu neredeyse hiç akıllarından çıkmayan bir saplantıydı. Hep aynı şey, Türkiye için mimarlık yapalım, sanki Türkiye için bir mimarlık, dünyanın başka yerlerinden kategorik olarak farklı bir mimarlık olmak zorundaymış gibi bir saplantı vardı. Bu saplantının dışında oldular, bu bana önemli gibi geliyor. Türkiye için mimarlıktan daha önemlisinin her özgül durumda, her fikir proje örneğinde zaten orası için yapmak olduğumuz gerçeğini dikkate almak gibi önemli bir rolleri vardı bence. Yani soyut bir biçimde Türkiye ya da Türk mimarlığı, ya da bizim mimarlığımız, ya da yerel mimarlık lafının ötesine geçtiler. Her özgül durumda mimarlık yapmayı denediler. Bence bunları bir araya getiren bir şeydi ama sadece bunlar mı bunları yapıyordu dersiniz, hayır başakları da o kuşaktan yapmaya başladılar, onlara katılan o beşlide yer alamayan, bence onlar kadar önemli başakları da ortaya çıktı. O beşlide diyelim ki Erginoğlu Çalışlar grubu yok, diyelim ki Boran Ekinci yok, Boran Ekinci de, Erginoğlu Çalışlar da daha az önemli oldukları söylenemez. O sırada en ünlü gözükkenler, en ön planda gözükkenler bu beşliydi ve başlığı da öyle koydum ona dediğim gibi. Bu ifade başkalarını dışlayacak şekilde kullanılamaz. Halbuki New York Beşlisinde başkaları dışlanır. O beş kişi var, 6.'sı kim dersiniz 6.'sı yok, 6.'sını ekleyemezsiniz onlara, kimsede ekleyemezdi. Buradaki beşliye bir sürü insan eklenir, niye eklenmesin. O dönemde yaklaşık bu özellikleri olan, ama o ifadeyi ben ortaya attığım zaman henüz o kadar ünlü olmayan, sonradan daha fazla ünlü hale gelen insanlar var. Söz gelimi Kütükçüoğlu niye o grubun içinde olmasın ki, pekala olabilir. Erginoğlu Çalışlar, Boran Ekinci, bunları o listeye katmak mümkün olabilir. Onun için bu ifadeyi ciddiye alacaksanız, New York Beşlisinin ifade ettiği şekilde keskin bir sınırı olduğunu düşünerek ciddiye alamayın derim.

— Onların çıkış yaptığı dönemle geçmiş dönemi ayırıyoruz anlamını mı çıkarıyoruz?

U.T: Önemli bir dönemeçti o Türkiye için, 85 eşiği, askeri darbe dönemi bitiyordu, kapanmıştı. Yeniden Türkiye demokratik sisteme geçti, Özal döneminde ekonomik anlamda Türkiye'nin dışa açılması diyebileceğimiz bir süreç yaşandı ve böyle olunca da 70'lerde konuşulan bütün mimarlık konuşma başlıkları ciddi biçimde artık terk edildi. O İstanbul'da neredeyse gözle görülebilir derecede terk edilmişti, onlardan kimse konuşmuyordu, hatta o başlıklardan konuşmaya sıcak da bakılmıyordu. Siyasal göndermesi olan konuşmalar istenmiyordu, istenmiyordu dediğim kimsenin karşı çıktığından değil ama o 70'lerin ortamı herkesi o kadar artık rahatsız etmiş, hırpalamıştı ki, 85 eşiğinden sonra o konuşmaları yapmak istemedi insanlar. Bu gruplarda bu beşlinin de içinde bulunduğu yeni kuşak bunu aştı, başka bir mimarlığın, başka mimarlıkların olası başka mimari konuşmaların gündeme gelmesi gerektiğini aslında açık açık söylemeseler de, davranışlarıyla ortaya koydular.

— Bina bağlamında bakılırsa tasarım tavırları açısından geçmiştekilerle aralarında ne fark vardı?

U.T: Belirgin biçimde farklı oldukları söylenebilir. 85 eşiğinden sonraki mimari, teknolojik, ekonomik gelişmelerin sonuçlarını yansıtan binalar yaptılar. Şu anlamda yaptılar; Birincisi, önceki kuşağın neredeyse kıt kanaat diyebileceğimiz bir mimariydi, ithalatın neredeyse hiç yapılamadığı, her türlü ekonomik etkinlik alanının dar boğazda olduğu bu mimarlıkta neredeyse gülünç denebilecek bir tutumluluk rejiminin egemen olduğu bir dönemdi. 85 sonrasında bir açılım yaşandığını biliyoruz. Ekonomik anlamda bir kere Türkiye ithalat yapabilir hale geldi, ithalat rejimi serbestleşti, ithalat rejiminin serbestleşmesiyle birlikte Türkiye'de inşaat sektörü müthiş hızlı bir atılım yaptı. Hem o alana yatırılan sermaye arttı, büyük sermaye o alana girmeye başladı, eskisi gibi küçük müteahhidin küçük sermayenin egemen olduğu bir alan olmaktan çıktı 85 sonrasında Türkiye'de mimarlık dünyası, özellikle 90 sonrasında diyelim. Öte taraftan da yapı sektörü gelişmeye başladı. Bu gelişmeden genç kuşak yaşlılara göre daha çok yararlandı. Onlar deyim yerindeyse yeryüzünün her yerindeki, her detayı, her yapı ayrıntısını burada yapabilecekleri fikriyle çalışmaya başladılar. Önceki kuşak bunların her birinin yapılamayacağı, bunların ne diyelim mimari morfolojinin Türkiye'de üretilemeyeceğini düşünerek yetişmişti, çünkü teknik olanaksızlıklar vardı. Teknik olanaksızlıklar büyük ölçüde ortadan kalktı. En azından olağan yapı diyebileceğimiz yapıda ortadan kalktı. Yani teknik bir atılımcılık, teknik bir yenilikçilik gündeme gelmedi. Bunu söylemeye

çalışmıyorum. Bu kuşak teknik atılımlar yapmadılar, ama en azından ortalama gelişmiş ülke detayını, ayrıntısını, teknolojisini kullanabilir hale geldiler. Bunu da kullanabilen ilk grup oldular. Bu önemli bir değişimdi. Morfolojilerine yansdı mı? Yansdı tabii ki. Bir kere detay nefaseti şeklinde yansdı. O güne kadar söz konusu olamayan bir detay temizliğiyle yansdı. Detay temizliğiyle bağlantılı olarak, bu önceki kuşak için epey zor olan, çünkü detay temizliğiyle bağlantılı olan minimalist bir tavır, bir hava, bir üslup olarak söylemiyorum, sadece gözle görülenlerin az olmasından söz ediyorum. Bu bağlamda da minimalist denebilecek bir mimari yaklaşımı her birinin yapısında bir içimde gördük. Çünkü minimalist olabilmek için geçerli, gerekli teknik ayrıntılara sahipti o kuşak. Önceki kuşak istese de minimalist olamazdı, detay nefaseti yaratamazdı, detayın elle yapıldığı bir ülkeden 90 eşliğinden başlayarak radikal biçimde patentli detayın egemen olduğu bir ülkeye geldik. Ondan önce böyle bir şey değildi. Teras çatıyı yaparsanız, teras çatıyı siz projelendirir siz yapardınız. Ama teras çatı firması artık size patentli teras çatı getirdi. Doğrama için doğrama tasarlamak Türkiye için 80 eşliğinden sonra nerdeyse gündemden kalktı. Çok özel durumlar dışında doğrama detayı yapmıyorlar. Doğrama firmalarının patentli detaylarını kullanıyorlar. Her iş için bunların olduğunu söyleyebiliriz, bütün teknik alanlar için. Bu İstanbul'dan başlayarak böyle oldu, çünkü Türkiye'nin dış dünyaya en açık yeri, bütün bu olanaklardan en fazla yararlanan yeri, Türkiye'nin en fazla sermaye yoğunlaştırdığı nokta İstanbul'du ve bunlarda İstanbul Beşlisi oldular tabii ki. İzmir Beşlisi, Antalya Beşlisi olmadılar, böyle bir olanaktan faydalandılar. Bu binalarına da bir ölçüde yansdı, ama bu yansıma New York Beşlisinin yapılarındaki morfolojik ortaklıklarına benzer bir ortaklık yaratmadı, yaratmazdı da. Çünkü onlar gerçekten amaçlı olarak bir araya gelmişlerdi. Birbirlerinin ne yaptığından büyük ölçüde haberliydim. İtiraf edelim ki buradakilerden daha fazla düşünmüşlerdi yaptıkları iş konusunda. New York Beşlisine benzeyen bir davranış ortaklığından konuşulabileceği kanısında değilim, olamaz da. Davranış ortaklığı dediğimiz en azından birbirlerinin yapısına benzeyen yapılar yaptılar diyorsanız, yapmadılar. Bir üslup ortaklıkları var mıydı? Yoktu. Olması gerekir mi? Hayır öyle bir şey gerekmez, mimarlıkta böyle bir zorunluluk yok, ille de olsun, bu beşlinin bir grup ortaklıkları olsun diye beklemenin bir alemi yok. Ama size şöyle söyleyeyim, bu haksızlık olabilir ama New York Beşlisini yapan şey öncelikle New York Beşlisinin kendisidir, ama İstanbul Beşlisini yapan şey öncelikle 1985-90 eşliğinde Türkiye'de yaşanmış olan radikal, ekonomik, toplumsal, kültürel, değişimler ve açılımlardır. Yani burada bir kere iki insan grubunun çok farklı rolleri olduğunu kabul etmek zorundayız.

Ötekiler kendileri karar verdiler, nasıl bir mimar, onların da yaptıklarının toplumsallıkla ilgisi var tabii ki, ama ne olmak istediklerini onlar tanımladılar. Buradakiler büyük ölçüde ortamda bunu hazır buldular. Bu onları suçu mu? Hayır, onları küçümsemek için söylemiyorum kesinlikle, yanlış anlamasın herkes. Hiç küçümsemiyorum ama başka bir şey, aynı şey değiller. Dolayısıyla onlar için New York Beşlisi pekala bir grup adı olarak anlamlı olabilir. Bunlar için hafifçe ironik, hafifçe dalga geçmeye yönelik bir tanım olarak düşünülmelidir.

— Literatürde başka İstanbul Beşlisi diyen var mı?

U.T: Ondan sonra yaygınlaştı, bir sürü insan kullandı, bu ortama yayıldı. 2000'lerin başında o kadar çok gündeme geldi ki, herkes bunun üzerine konuşmaya başladı. Bu beşlinin içinde kimler var, önce gençler bunun üzerine konuştular o dönemde, acaba bu beşliye kim giriyor, şu mu var, bu mu var, Ahmet mi var, Mehmet mi var, tartıştılar. Arkiterada benimle uzun konuşmalar olmuştu. Arkitera'nın ilk kurulduğu zamandan bahsediyorum. Bu problem gündeme geldi, kim bu diye, ben de onlara epey bir Arkitera'da açıkladım, bunların kim olduğunu, neden böyle olduğunu, burada söylediklerimin bir bölümünü Arkitera'da söyledim, anlattım. Bir sürü insan bundan söz etti, kızanlar oldu, gruba giremeyenler kızdı, başka mimarlar kızdı. Ankara'da bir grup insan İstanbul Beşlisi oldukları için kızdı. Çünkü İstanbul'un ön plana çıkarıldığını, Türkiye gündemini İstanbul'un belirleyici olması meselesini pek de sıcak karşılamadı Ankara grubu. Bu tartışmalar o zamanlar epey yürütüldü. Ama bugün İstanbul Beşlisi tartışması gündemde değil, unutuldu. Zaten grubun üyeleri birbirinden o kadar uzaklaştılar ki ve o kadar çok bu türden adam çıktı ki, anlamı kalmadı. Mehmet Kütükçüoğulları o ortamın içinde, Boran Ekinci de içinde, Adnan Kazmaoğlu önemsiz bir mimar mı, beşlinin içinde değildi ama bugün gündemin içinde önemli bir rolü olan adamlardan biri. Ya böyle bir dizi insan sayabiliriz, Tülin Hadi sözgelimi önemsiz bir mimar mı? Bunların her birinin gündemde önemli bir rolleri var. Dolayısıyla beşli terimi kullanımdan düştü, bugün kullanılmıyor. 1-2 yıldır kimsenin bu konuda bir şey yazdığını görmedim.

Bence anlamak istiyorsanız, dönemi anlamayı deneyin, o aralığı, onların ortaya çıktıkları, bu beşli nitelemesinin bir sürü insan tarafından kabul edildiği, itiraz edilse de, fitil olursa da, kızılrsa da, o beşli lafı üzerinden bir konuşmanın ortamda döndüğü bir aralık sizi ilgilendirsin. Bu beş kişinin ne yaptığı üzerinden gitmeyin, o beş kişinin kariyeri devam ediyor. 5 kişiye 25 kişi katıldı. Bazıları savruldu, Gökhan onların dışında değil, epey uzaklaştı onlardan, onlarda Gökhan'ı ittiler, Gökhan da onları itti, dolayısıyla eskiden

o beşli biraz daha sıkı gözükrken, şimdi sıkı değıller, hiç sıkı değıller artık. Beşliden konuşmanın artık olanağı yok. Bu bir tarihsel çalışma olarak, o dönemi incelemek için ilginç olabilir, o gürültüyü anlamaya çalışın, benim ortaya attığım bir lafın bu kadar fazla tutup bu kadar fazla ortamı meşgul etmesi meselesini bence sorgulayın. O beş kişinin marifeti olarak görmek yerine, ortamın neden bu konuyla bu kadar fazla meşgul olduğunu, neden kafayı bu beşli meselesine bu kadar çok taktığını bence araştırın, tez bağlamında ilginç olan odur.

New York Beşlisi çok farklıydı. Onların hepsi tasarımcıdır ama hepsi inşaat bile yapmıyorlar. Hejduk'un bir avuç binası vardır, uygulamacı değildir. Meier diğer geri kalan grubun bütününden daha fazla inşaat yaptı ve hala yapıyor, binlerce metrekare inşa etti. Eisenmann bambaşka bir kuramsal yola devam etti. Charles Gwathmey hiçbir kuramsal araştırma yapmadılar, kendi mimarlıklarını sürdürüyorlar, yani bambaşka yollar onlar da buldular. Ama başlangıçta en azından ortaklıkları vardı. Bunda başlangıçta olmayan bir ortaklıktan söz ediyoruz.

— Bu konuda okuma önerileriniz, kaynaklarınız nelerdir?

U.T: O dönem için binlerce örnek var. Nerdeyse dergilerde binlerce sayfa yazdım. Rönesans ve Barok'unkine benzeyen bir durum yok (Wölflin için). Ordaki dönem başka bir şeydi. Orda bir üslubu nasıl tanımlarım sorusunu kendisine soran bir adam vardı. Burada bir üslup yok ki tanımlayalım, neyi tanımlayacaksınız. Zaten herkesin Rönesans'ın Rönesans, Barok'un Barok olması üzerinde uzlaşmış, Wölflin kitabı yazmadan önce de. Wölflin diyor ki bu ikisi arasındaki temel fark nedir? Bunları birbirinden ayırt etmek için hangi parametreleri kullanabilirsiniz? Kullanabilir miyiz? Böyle bir soru soruyordu. Sizde böyle bir karşılaştırmalı zemin zaten yok, üslupta yok, Wölflin'den yola çıkarak burada bir yere varılmaz. Nereye varılır, ben size onun üzerine bir şey söylemeyeyim, tezinizi ben yönetmiyorum, yolunuzdan saptırmayayım sizi, yine de Wölflin'in faydası yok derim.sizin tezinizdeki problemleri bunlar çözmez (Jencks, Pevsner, Beinham). Teziniz başka bir şey. Siz birincisi Türkiye'nin o dönemini anlamaya çalışın. O dönemdeki mimarlık medyasındaki tartışmaları okuyun, bu beşlinin gündeme geldiği aralıktaki bu beşliye ilişkin o dönemde sözü edilen dergileri, internet kaynaklarını okuyun, onlara bakın, onları anlamaya çalışın. Ona ilişkin olan ortamda dönen konuşmayı anlamaya çalışın. Ne konuşuluyor, grup inşa etmek, siz inşa edemezsiniz, grup inşa edeyim deyip, elimizdeki problem Wölflin'in uğraştığı problem değil. Onun için bunu yapamazsınız. O insanlardan bir üslup yaratamazsınız, beşini bir araya getirip, hele bugün

devam eden bir şeyin içindesiniz, bu insanlar ölmediler devam ediyorlar. Rönesans kapanmıştı, Barok da kapanmıştı, Wölflin 1920'lerde konuşuyor. Siz öyle konuşmuyorsunuz, sapasağlam yaşıyor bu adamlar, kimse onları artık İstanbul Beşlisi olarak anmıyor, dolayısıyla problem ne? Onların İstanbul Beşlisi olarak anıldığı aralığı tarihselleştireceksiniz, yazacaksınız siz. Ne Pevsner'in dönemini, ne Wölflin'in dönemini anlatmayacaksınız. Onun için doğrudan doğruya bu insanlarla ilgilenin, bu insanlara ilişkin o dönemdeki konuşmayı ele alın, o dönemdeki dergilerdeki yazılanları çıkarın, buna kızanları, gençlerin tepkilerini, bir sürü insan da kızıyor o dönemde. Bu adamlara da kızıyorlar, ortam bunlara ne kadar hoş demiyor. Bir sürü insanda niye bunlar beşli, niye bilmem kim diye soruyor, onları bulun, o tartışmaların içinden doktora tezinizi yürütebilirsiniz. Yoksa sizden önce yapılmış bambaşka konulara ilişkin araştırmaların doğrudan varılacak yolunuz yok. Oradaki meseleyi yürütmeye çalışın. 90'dan sonraki dergileri, 1995 aralığı bile değildir, daha geçtir. Ben yazdıktan sonra nu tartışma çıktı. O tarihten başlayın, o dönemdeki tartışmaları bulun, onları ele alın, malzemeniz bu yani. Bu kişilerle konuşarak da çıkaramazsınız. Onlar kendilerini İstanbul Beşlisi yapmadıkları için gidip onlarla konuşmanın bir faydası yok. Siz niye İstanbul Beşlisisiniz diye Emre Arolat'a sorarsanız, bana ne demesi lazım, ben demedim ki İstanbul Beşlisi demesi gerekir, onlarla konuşmanızın bir faydası yok. Ötekilere sorsanız New York Beşlisi'nin içindeyiz derlerdi, çünkü kendileri tanımlamışlardı. Buradakileri dışarıdan birisi, ben, özel durumda ben öyle bir şey söyledim.

6.1.2. Gökhan Avcıoğlu ile Görüşme

(03.03.2009-GAD Büro-Teşvikiye/İSTANBUL)

— Mimar olmanızı etkileyen faktörler nelerdir?

G.A: Esasında ben bunu yazdım bir yerlerde. Benim çocukluğumda İstanbul, Ankara ve Ege sahillerinde geçti. Oralarda gördüğüm antik kentler etkili oldu. Oynadığımız legolar gibi yerlerde bir sürü taşlar vardı, ama hep böyle kent hikayesi anlatılıyordu, eskiden bir şehir vardı, o taşlarla yapılıyor olması oyun gibiydi, ondan dolayı ilgi gördü benim zihnimde. Sana bu bölümle ilgili bilgi veririz.

— Beğendiğiniz Mimarlar?

G.A: Ben esasında çok mimar beğendim ama ben aslında mühendis mimarlarla ilgileniyorum. Mimarlığın iki ayağı var, sanat ve bilim. Genelde mimarlık sanattan hareket etmeye çalıştığı düşünülür, modern bir düşüncedir bu aslında ama yanlıştır. Daha çok aslında doğanın hareketlerine depreme, şuna buna bütün her şeye dayanıklılık adına aslında bir insan faaliyetlerini yapabilme, örgütleyebilme amacıyla oluşturulmuş korunaklı alanlar işi olduğu için bu teknoloji geliştirmekle ilgili olduğu için esasında bilim tarafı, teknoloji tarafı daha ağır. O yüzden benim ilgilendiğim mimarlar daha çok biraz mühendis kökenli mimarlar. Son dönem mimarlarından, bu yüzyılın mühendis mimarlarından söylersem, Eladio Dieste var, Felix Candela, Bruno Nevri, bunla ilgili bir chartta yapmıştım, orda yazıyor esasında. Sergio Musmeki, bu tür adamlar, tabii ki Gaudi'yide ben bunlardan sayıyorum. Özgeçmişte yanlışıklık var, New York'a yerleştik ama İstanbul bürosu hep devam etti.

— Bir yapı yapmanız istendiğinde işe nasıl başlarsınız? Öncelikleriniz nelerdir?

G.A: Bir araziyle ilgili öncelikler, programa ilişkin öncelikler var, bir de mimarlığın kendi doğasında kendi dünyasında olan gelişimler var. Bunlar arasında karmaşık bir ilişki oluşuyor, biz bunun için mümkün olduğunca bir projeye başlamadan önceki belli toplama, ön araştırma sürecini, bu üç katmandan aldığımız destekle geliştirmeye çalışıyoruz. Mesela, proje verileri bazen o arazi bölge şartlarının çok önemli bir özelliğinden yola çıkabilir. Mesela, çok eğimli bir arazi olabilir, değerli bir manzaranın etkili olduğu bir arsa olabilir, suyla bir ilişkisi olabilir, çok verimli bir toprak olabilir, aslında yapısal olarak kullanmak çok doğru olmayabilir. Bütün her tarafa yayılmak onun için belki başka bir program geliştirmek gerekebilir, bunlara arsında çok çok kafamıza yatmazsa esasında bu veriler vazgeçtiğimiz çalışmadığımız bir iş haline dönüşebiliyor. Ya da deniyoruz da müşterimizi ikna etmeye, daha şimdi yapma, bekle veya bu araziyi kullanma. Bu anlamda her verilen vazifeyi üstlenen mimar tipinden değiliz. Birincisi bu, bunu kendimiz için yapıyoruz. İkincisi düşünülen program çok gelişmiş olmayabilir, o günkü şartlarda uygun olmayabilir veya geliştirilmesi gerekir. Bize verilmiş bir programı motomot aynı biz böyle kullanmalıyız, aynı bu şekilde hiç, modernistler gibi bizim görevimiz bunu buraya tatbik etmek diye ele almıyoruz. Orda da çalışma yapıyoruz. Üçüncüsü de bize bu konuyu ısmarlayan insan, kurum, devlet neyse bizden beklediği şekillenme, bir araya gelme, büyüklük-küçüklük, yükseklik-alçaklık gibi ön kararları da kendi düşüncemize göre gözden geçiriyoruz. Hatta bunda ortaya çıkacak olan site, shape ya da kullanılan materyallerin, öne çıkarılması gereken vurgunun bizim bugünkü mimarlık düşüncemize,

inancımıza ters geldiği noktalar varsa, bu konuda da bir çalışma yapıyoruz. Genelde bunlardan ortaya çıkan şey bizi ilgilendiriyor.

— Tasarım düşüncenizi açıklayan temel kavramlar nelerdir?

G.A: Çok belirgin temel kavramlar yok. Sadece analitik düşünce, geniş bir araştırma, hemen bir şeyin peşinden koşmadan önce mümkün olduğunca ön araştırmayı uzun tutmak. Günümüzde herkesin acelesi var gibi, bu acele kavramı içerisinde çok şey güme gidiyor. Bazen çok basitçe barınak ihtiyacı da mimarlar tarafından abartılabiliyor, tersi olarak. Buralarda da biraz tecrübe işi, görme işi, bizi mümkün olduğunca çok proje üretme, ama ürettiğimiz projeye göre daha az inşa etme gibi bir durumumuz var, iyi bir durum bu. Dolayısıyla her yaptığımız projeden bir şey öğreniyoruz. Proje zaten bir öngörü, ille de yapılacak diye şart yok, bazen yapılmaması sonucu çıkabilecek projeler üstünde çalışabilirsin. Çalışırsın, çalışırsın ve orda aslında inşa etmek çok mantıklı olmayabilir, gelecek nesillere bırakmak lazım onun inşasını. Şartları bugün onu inşa etmeye uygun olmayabilir. Dolayısıyla ben inşa etme kavramıyla ilgiliyim esasında. O projeyi inşa etmek önemli aslında. O yüzden de inşa etme teknolojisiyle ilgiliyim. Mesela, şimdi dijital teknolojinin gelişmesi sayesinde daha detaylı projeleri tasarlamak, her yönüyle simüle edip daha inşa etmeden bütün noktalarını inşa etmek üzere hareket edebiliyoruz. Ama hala bizim sektörümüz bugün çkırık, makara, kreyn seviyesinde, daha gelişmedi. Hayal ettiğimiz şeyleri gerçekleştirmek için daha henüz robotlar girmedi. Şu an bizim web sitemizde bünyemizde bir potansiyel robot var. Çünkü bazı şeyleri inşa ederken insan gücü yeterli olmuyor. İnsan gücü yeterli olabilir de, insanın kendi kendine yaptığı, inşaat sektörünün kendi kendine yaptığı sansürler var. Teknoloji modernist düşünceleri çok başka yönde geliştirdi, çünkü katmanlar çok incelmiş, bir sürü birbirinin arkasına gelecek malzemeler haline geldiler. Bir izolasyon konusu için bile 8-9 malzemeyi bir arada kullanmak zorunda kalıyorsun. Birisi buharı kesiyor, birisi buhara geçme diyor, biri kalk gidelim diyor, bir sürü çeşitli işlere yarayan çeşitli malzemeler haline geldi ve bu karmaşıklık içerisinde bir de bunların çok iyi bir şekilde tatbik edilmesi lazım. Bazen çok iyi malzemeler kötü işçilikler yüzünden bir işe yaramıyor. Bir de modernist materyalizasyon işi çok ince kırılğan hallere soktu ve birçok şey fabrikada üretiliyor. İnşaat sahasına getirilirken telef oluyor, ya da inşaat sahasına getirildikten sonra tatbik edilirken bozuluyor, havaya çıktığı zaman bozuluyor veya bütün bina bitmeden inşaat faaliyeti çok gereksiz derecede karmaşık ve yüzlerce malzemenin bir araya gelmesiyle oluşuyor. Eskiden sadece taş, tuğla gibi malzemeler vardı ve onların inşası da, bir araya getirilişi de bina hakkında daha çok

bilgi veriyordu. Şimdi taşıyan-taşınan, koruyan-korunan, en son dış malzeme olarak binanın rengini, dokusunu verecek olan şeyin en son dakika takılacak olması inşaat hakkında, o yapının şekli hakkında, oranın nasıl bir binaya dönüşecek olduğu hakkında bilgi vermiyor. Dolayısıyla karmaşık örgütlenme ve karmaşık projelendirme içinde mimarın bir projeye, bir binaya hakim olması gittikçe zorlaştı. Ben bu anlamda “back to the future” dediğim sanki daha az malzemeyle daha eski zamanların inşaat tekniği gibi tekniklere bakmaya başladım. Bunları da kölelerle ve bir sömürü düzeniyle yapmayacağımız için önümüzdeki zamanda daha çok robotları inşaat sahasında göreceğimizi düşünüyorum. Çünkü dijital teknolojiyle gerçekleştirdiğimiz projeleri çok açık insan hatalarına bırakıyoruz. O zamanda hem tatbikat süreleri uzuyor, hem de mükemmel yakın sonuç almak zorlaşıyor, ulaşacak ya da. O yüzden de bütün bunlara ait, benim esas düşüncem inşa etmeye ait noktalardan oluşuyor. İnşa edebilmek önemli, ama inşa edilemez olması da benim için “challenge”. Yani inşa edilebilmesini sağlamak ve mimari repertuarı değiştirmek üzere proje yapıyorum. Umarım karışık olmamıştır.

—Form, topografya, iklim, teknoloji, malzeme kavramlarını tasarım çalışmalarınızda nasıl değerlendirirsiniz?

G.A: Sanırım biraz önce bunların hepsini anlattım. Maksimum derecede bunların hepsi önemli.

— Malzeme seçiminde nelere dikkat edersiniz?

G.A: Benim esasında bu noktada iki uca giden düşüncem var. Bir tanesi materyalle, tabii ki materyalleştiriyoruz bir düşünceyi, bir materyale dönüşüyor, ama esasen öbür tarafta inmateryalizasyon dediğimiz, yani neredeyse aslında materyalin dışındaki anlamların üzerine gitmek. Materyal dışında materyal ne olursa olsun materyalle materyal olmayan şeyler arasındaki bir gerilim üstüne kurulu oluyor. En kalıcı malzemelerle en daha geçici daha kısa ömürlü malzemeler arasında gidip geliyoruz esasında. Fakat ben en çok taşla inşa etmeyi seviyorum. Doğrudan taş olarak veya her şeyi kaplayan malzeme olarak, ya da tabii ki bütün modern dönemde yetiştik ve hepimiz betonu çok severiz, ama o da bir taş malzeme sayılabilir. Fakat onu bitmiş bir yüzey olarak değil de hatalarıyla beraber varlığı hoşuma gidiyor, yani ben doku seviyorum. Pürüzsüz yüzeyler, iki boyutlu yüzeylerden çok hoşlanmıyorum. O yüzden de benim aradığım şey daha derinliği olan, bileşim ışınlarını, doğal ışıkları ya da yapay ışıkları güzel yansıtan, onlarla bir alışverişe giren malzemeleri seviyorum. Mat malzemeler, mat demeyeyim de dokusuz malzemeler çokça üretildi, geçen yüzyıl, 20.yüzyılda. O matlık mimariyi öldürdü.

— İstanbul Beşlisi mimarlarından biri olmak sizi nasıl etkilemişti?

G.A: Sanıyorum bunu esasında beşimizin de mimari çizgiler arasında büyük farklılıklar var, çok büyük farklılıklar var. En azından ben çok farklı olduğunu biliyorum, öyle bir farklılık söz konusuydu. Sanıyorum U.Tanyeli bizim Türkiye’de diğer mimarlara nazaran müşterilerimizle kurduğumuz ilişki, projelerle kurduğumuz ilişki, bizden yaşça büyüklerden çaldığımız rol nedeniyle bunu söyledi. Ama çok bariz bir bizim beşimizin bir araya gelerek oluşturduğumuz bir şey değil, bize atfedilen bir şey aslında. Bu konu bence eğlenceli bir konu. Mesela şu sıralar “yedi tepe-yedi mimar” diye bir şey yaptı Süha Özkan, o mesela tutmadı o kadar. Çünkü onun öyle birazcık hani bir bizden bir onlardan, Sezen Cumhuri Önal tadında bir ele alış o. Diğerleri arasında daha bir yakınlık bulunabilir de. Biz üstelik Nevzat Sayın’la beraber bir çalışma yaptık, onda bile bazı tavır benzerlikleri bulunabilir de, mimari çizgi olarak çok farklı yani. Ben mesela yan yana iki bina yaparken bile ikisinin birbirini etkilediğini ve ikisinin birbirinin aynı olamayacağını hep şüpheyle düşündüm. Ancak dijital teknoloji belli bir noktaya gelince bunu yapabilecek hale geldik. Ondan önce hep iş kaybettim, onun için ben hiçbir zaman iki tane binayı yan yana yapamadım. Birkaç tane Deniz Ak’la denedik, onda bile bir çeşitlilik yaratmaya çalıştık, bir araya gelişleriyle, ama tam algılayamıyorduk, belli bir noktadan sonra ben bunu yakalamaya başladım. İlk defa Ramp House, esasında Sloped House, Exploded House, onlar esasında tek evlerdi, ama çeşitlenebilir evlerdi, çeşitlemeye müsait hale gelmişlerdi. Ondan sonra Kuum oldu ve şimdi bütün projelerde esasında bu çeşitlenme var. Bununla çok ilgiliyim, yani hiçbir zaman yan yana iki evin iki binanın birbirinin aynı olmaması. Halbuki modernist düşüncede bir şey mükemmelse bundan sonsuz derecede tekrar edebilirsin düşüncesi üstüne kuruludur. Ben de bir modernist eğitim almama rağmen, bugün şimdi post post modernist dönemdeyiz ve en çok karşılaştırma ve en çok mücadele ettiğim şey, modern düşüncenin yan enfeksiyonları oluyor, en çok onlarla kavga ediyorum.

— Türk beşlisini oluşturan mimarların ortak özellikleri var mı?

G.A: Bu söylediğim yani.

— O dönemde İstanbul Beşlisi’nin mimarlık ortamına yaptığı katkılar nelerdir?

G.A: Dönem bence hala devam ediyor. Sonuçta bir şey oluşacaksa, bu beşli her zaman var, öyle bir durum var yani. Bu önemli bir şey yani. Şimdi şöyle bir şey var. İçimizde ailesinin mesleği olarak sürdürenler var, patronu, akrabası, kayınpederi değerli bir mimar olan var, Nevzat’ın kayınpederi Cengiz Bektaş’tır. Ya da eğitimci bir ailenin,

entellektüel bir çevrenin çocuğu olan var, Han öyle. Murat'la Emre'nin aile mesleği, ben onların yanında bir sokak çocuğuyum, benim durumum biraz farklı.

— Tasarım düşüncenizle en çok örtüşen 5 yapı hangileridir?

G.A: Size verdiğim derginin içindekiler, belki beşten fazladır. Burada şöyle bir şey göreceksin, burada bir projeyi nasıl ele aldığımız anlatılıyor, burada senin sorularının hepsinin cevabı var. Çeşitli, araziye ilişkin, projeye ilişkin bir takım grafikler yaparak çalışıyoruz. Tüm katmanları anlatıyor. Şurada yıllara göre ve projelere göre, büyüklüklere göre, ağırlık olarak neler olduğuna göre, projelerin yaklaşımları, programları ve de nasıl geometriler üstünde çalışıldığı, mesela basic geometri, intermed geometri, advantaged geometri. Basic geometri, genelde kullanılan 90 derecelik açılarla çalışılmış projelerdir. Daha organik, daha karmaşık geometrilerle advantaged dediğimiz ileri geometrilerin ön planda olduğu projeler ve bunun ikisinin arasında olan intermed geometri ile çalışılmış projelerdir. Burada böyle bir grafik var, burada bir grafik var, ofisler böyle bir şey yapmazlar kendileri hakkında. Burada mesela Kuum'la ilgili çeşitlemeler, bir araya getirilmiş düşünceler, programlarla ilgili çalışmalar var. Şurada arazi topografyasının ele alınışı var. Burada şehirler hakkında, oluşum yılları, isimleri, yukarı mı?- yatay mı? (vertical-horizontal), radyal mi?, linear mi?, organik mi?, grid mi?, düz bir arazide mi?, eğimli bir arazide mi? onunla ilgili bir çalışma var. Hiçbir şey tek başına bir şey değil, hep birbiriyle alakalı. Burada bizim genel olarak çalıştığımız şehirler, bölgeler var, şu sıralarda. Bu da çalışma ağırlığı olarak projelerimiz var. Burada yüksek yapılarla ilgili bir çalışmamız var, ilk yaptığımız, son yaptığımız projeler var. Burada çok katlı apartman, konut projesi var mesela, bunda da üç binada birbiriyle farklı ama aynı dili kullanıyor. Bu arazi için düşünülmüş başka basit bir plan var mesela. O plan nasıl yavaş yavaş o şekli alıyor, aşamaları var. Burada bir kentsel dönüşüm projesi var. Kentsel dönüşüm projesinin konusu var, nasıl geliştiğine dair. Burada renövasyon var, cephesi korunmuş bir yapının içine yeni bir yapı sistemi ve fonksiyonu kurulması meselesi var. Bu bir önceki sayı, bunda da Kuum'un bir önceki aşamaları var. Burada bir evölüasyon dediğimiz, bir yerin zaman içinde şekil değiştirmesi, burada böyle bir oyun var, "n" harfinden yola çıktım esasında, projenin dilini anlatıyor. Eski bir projemiz var, ortak konusu yemek, burada bizimle ilgili bilgiler var. Burada bazı haberler ve yorumlar var kendi içyapımızla ilgili. Burada bir proje var Andalus, bu projeyi meydana getiren unsurlar, bu parçaların bir araya gelmesiyle oluşuyor bina, dolayısıyla prefabrik yapıya sahip bu özel bir program. Olimpa o parçaların bir araya gelmesiyle oluşan bir yapı. Kolon-kiriş, domino plan sisteminin dışında bir şey,

organik bir araya geliş, daha sağlam daha dayanıklı, deprem bölgeleri için özellikle. Ben aynı zamanda üniversitede ders de veriyorum. Burada öğrenci çalışmalarını var, sergi var. Esmâ Sultan’la ilgili bilgi var. Exploded House’la ilgili bilgi var. Bu da yeşil binalar kavramını ile ilgili olarak şeyin içine seçilmişti, onun haberi var. Bu da Ortaköy’de bir konut projesi, halen devam ediyor inşaatı. Bu da spor kulübü ile ilgili bir, spor kulübünün iç düzeni, iç planlamasıyla ilgili bir çalışma var. Bu dergiler yılda iki tane çıkıyor. Ben mimarlığı bir iletişim aracı olarak, haberleşme, iletişim, insanlar arası, sosyal, bireysel bir alan olarak görüyorum. Bunu dediğim nedenlerle yapıyoruz. Şimdi bir kitap haline gelecek bütün bunlar, 1-2 sayı daha olunca kitap haline gelecek.

—“Mimarlık dünyaya sürekli bir şeyler katabilmenin mücadelesini vermektir. Basit bir barınak yerine insan için daha kompleks mekanlar kurgulamaktır”. Üzerine yorumunuz?

G.A: Doğru.

—“İnsanların yaşayıp hissettiği mekanlar yapmak mimar gibi hissetmemi sağlıyor. Türkiye’deki projelerin çoğu kentten alan işler. Oysa bir kaldırım yapmak, bahçe tasarlamak, şehirle yüzleşen cepheye özen göstererek mimarının değişik yüzlerini ortaya çıkarmak lazım. Türkiye’de ise metrekare savaşları yapılıyor.” Üzerine yorumunuz?

G.A: Genelde proje sahipleri hep almak üzerine, toprak parçasını almak üzerine, ne veririz, ne kadar öderiz üzerine. Bunu şu anlamda söyledim, hep duvarlarla çevrili binalar halini bir sürü nedenlerle doğuruyor esasında. Daha açık, şehre daha uygun yapılar yapmak gerekiyor anlamında söyledim. Benim bir başka mesele var, onu yakalaman lazım bir yerlerde vardır o. Bu konularda konuştum, gazetelerde de çıktı. Biz mimarlar olarak yaptığımız şeylerin altına imzamızı atıyoruz, ama şehirleri kimlerin tasarladığını bilmiyoruz. Kimden çıktı bu şehir kurguları? Bunların imzası yok. O yüzden tartışmıyoruz, Bilecik’i kim yaptı? İkinci parçasını kim yaptı? Eskişehir’i kim yapıyor? Ne oluyor? Bunlar açık tartışma konuları değil. Bunlar bir şekilde belediyelerle bilmediğimiz bir takım gizli bir kabile, gizli bir örgüt tarafından yapılıyor gibi bir hava var. Esasında bunlardan belediyeler de sorumlu değil ve belediyelerin sadece bunları delege edip bunlardan elde edilecek projeler ve düşünceler üzerine bir tür geliştirme yapması lazım. Fakat nedense medya başta olmak üzere halk bunu belediyelerin işi olarak görüyor, belediyenin işi değil esasında. Bu daha halkla yapılabilecek, komitelerle yapılabilecek bir iş ve deneysel bir yer, her yerde her zaman başarılı %100 başarılı olması beklenenecek bir şey de değil. Dolayısıyla bu deneysel tarafını da unutmamak lazım bunun.

Bir de bunu kimlerin denediğini bilmemiz lazım. Hiçbir şey bilmiyoruz, kim oluşturuyor, yönetmelikler nasıl oluşuyor. Türkiye’de oluşturulmuş ben birçok yönetmelik biliyorum, çok yerde proje yaptım. Türkiye’de yönetmeliklerin hangi mantıkla çekme mesafelerini, yol ilişkilerini, gabari ilişkilerini hiç anlamış değilim. Niye saçak kotu denilen şey 6.50’dir, 9.50’dir nereden kaynaklanıyor, kim yarattı bu ölçüleri, bu ölçüler mimarlık tarihinde olmayan ölçüler. Nerden çıktı, kim koydu, hangi salak koydu, aynen böyle yazabilirsin, devam edenlerin hepsi salak durumuna düşüyor, bu son derece açık.

— “Çalışmalarında en çok insanlardaki enerji ve işlerine bağlılık bana ilham veriyor. Gözle görülen şeylerden ziyade görülmeyen şeylerden besleniyorum. Verici bir yapım var, insanların benden bir şey istemesi de beni etkiliyor. Kısaca benim malzemem insan” Üzerine yorumunuz?

G.A: Doğru, her şey insan için yani. Benim şöyle bir şeyim var, argümanım şudur: Aramızda bir şeyleri inşa etmeden, bir ilişki inşa etmeden, bir hukuk inşa etmeden hiçbir şey inşa edemeyiz. İnşa ettiğimiz her şey başarılı olmaz. O yüzden de ben mimarlık diye ölmüyorum yani, aman ben yapayım da, güzel bir mimarlık yapayım her şeye değer diyemem yani. Tam tersine aradaki ilişkiyi inşa etmek, hiçbir şey inşa etmeyebiliriz bir yüzyıl ama aramızdaki ilişkileri çok iyi inşa edebiliriz ve ondan sonra her şey çorap söküğü gibi gelir gelecek nesiller için. Türkiye’nin bugünkü sıkıntısı o, aradaki bir şeyleri iyi inşa etmedi daha, onun için inşa ettiği hiçbir şey lezzet vermiyor, bir araya gelişlerinden bir şiirsel kompozisyon çıkmıyor.

— “Yeni bir mimarinin oluşmasındaki en önemli engel, mimarın ta kendisidir. Farklı bir şekilde düşünmenin, yani gerçekçi bir ekonomiye dayandırılan ve ekolojik çevreye uyumlu yeni bir tasarım yaklaşımının vakti artık. Mimarlar, küresel, çağdaş, kentsel ve ekolojik bakış açılarını müşterinin şahsi ihtiyaçlarıyla harmanlayarak yeni ve öncü bir mimari dil yakalamalıdır” Üzerine yorumunuz?

G.A: Demişim ben her şeyi işte.

Senin dikkat etmen gereken şey şu; küçük bir tavsiye, hocalık ta olduğu için bende, tezler üzerinde çalıştığımız için. Şimdi elinde beş kişi var, bir kere bu beş kişiyi oluşturan bazı kriterler kendine belirle, tablolar oluştur. Yaş, devamlılık (ondan önce aile var mı-yok mu gibi kavramlar çıkabilir), yan bağlar (akrabalık vs.), yapısal şeyler bunlar, hatta evlenmiş mi boşanmış mıya kadar gidebilir, bu böyle popülist bir bilgi gibi ama, hani eğitim aldıkları kurumlar, doğdukları yerler, yaşadıkları yerler, profesyonel hayatı. Hocalığa sürekli olarak devam eden ben vanım Han var, Nevzat var bildiğim kadarıyla.

Tam profesyonel olarak sürdüren aynı zamanda hocalığı Han ve ben varız mesela. Uluslar arası ülkelerde sürdüren Han ve ben varız mesela gibi böyle bir takım şeyler çıkartabilirsin listeler yani. Ondan sonra, aynı soruyu sorabilirsin, aynı soruya verilen cevaplar. Ama tezinde ortaya çıkacak şey şu zaten; aslında bu beşlinin Uğur Tanyeli'nin görüşü önemli, ne diyor bunun için, bunu çıkartan o. İlginç bir şey bence güzel bir şey çıkar, güzel bir doktora tezi çıkar, malzemesi zengin yani, gerçek insanlardan oluşuyor. Şöyle bir şey var, Nevzat daha eski bir dil kullanıyor, Han biraz daha modern, gri kutularla çalışıyor genelde. Nevzat birazda öyle kutular ama biraz daha görsel olarak, etkisel olarak kullandığı çatılar, gerçi beraber çalıştık ama, tonozlar filan, ben de eskiden öyleydim, daha postmodern bir şey. Daha modern bir şey de Emre ve Murat da biraz daha modern. Emre biraz daha açışal plastisiteyle, daha açılar kullanan projeler yapıyor. Bense tam daha organik, bende daha körlükler, hareketler, bende daha advanced geometri var. Burası daha basic geometri, burası intermediate (orta geometri, ikisinin arası gibi), bende daha çok advanced geometri var, daha hided formlar falan olması lazım. Biz daha alçak yapılar yapıyoruz, Emre ve Murat ise daha yüksek yapılarda kalem oynattılar, biz daha topografik şeylerle uğraşıyoruz, böyle şeyler çıkartabilirsin, çeşitli tablolar yapabilirsin.

6.1.3. Emre Arolat ile Görüşme

(19.02.2009-Emre Arolat Büro-Etiler/İSTANBUL)

E.A: Üstünden bir hayli zaman geçmiş bir tanımlama, hala kullanıldığını da hiç düşünmemiştim açıkçası.

— Mimar olmanızı etkileyen faktörler nelerdir?

E.A: Aile denilebilir. Hem annemin hem babamın mimar olması, sürekli olarak ofis içinde, onların ofisinin içerisinde, ilkokul ödevlerinden başlayarak, ortaokula kadar gerek hafta sonlarında gerekse okul çıkışlarında ofiste bulunmam ve gördüğüm şeyden etkilenmemdir herhalde. Başka bir şey düşünmemiştim.

— Bir yapı yapmanız istendiğinde işe nasıl başlarsınız? Öncelikleriniz nelerdir?

E.A: Önce yapılacak olan yapının bulunacağı yer, konteks. O yapının bütün şeyleri, o durumun ortaya koyduğu bütün veriler, bütün ölçütler olabildiği kadar onların tümünü incelemeye, onlarla ilgili analitik çalışma yapmaya, gerek sayısal, gerek kavramsal, gerek ekonomik pek çok faktörü devreye almaya, ondan sonra da o yapının var olma biçimiyle düşünmeye kavramsal çerçevesini var etmeye çalışırız, genellikle yaptığımız budur.

— Tasarım düşüncenizi açıklayan temel faktörler nelerdir?

E.A: Herhalde bağlam, temel kavram bağlamdır. Bağlamsalcı bir tasarım yöntemimizin olduğunu, bunun zaman zaman demin söylediğim gibi inşa edilecek yerin kendisi olarak önemsendiğini, o yerin özelliklerinin, o yerin aurasının, kokusunun, o yerin bütün girdilerinin hesaba katılması, bazen de yerle birlikte farklı bağlamların, gene sosyolojik, kültürel ekonomik bağlamların devreye sokulması olduğunu düşünüyorum. Bu anlamda bağlamsal düşüncemizin olduğunu söyleyebilirim.

— Form, topografya, iklim, teknoloji, malzeme kavramlarını tasarım çalışmalarınızda nasıl değerlendirirsiniz?

E.A: Hepsi kendi içinde farklı önem taşır. Zaman zaman topografya çok önemlidir. Çok eğimli bir yerde yapı yapmakla düz bir yerde yapı yapmak arasındaki fark büyük olduğu sürece topografya önemli olmaya devam edecektir. Bir kuzey iklimi ile güney iklimi farklı olduğu sürece bir yapıyı çok farklı etkilemeye devam edecektir. Teknolojik olanaklar ve ekonomik kısıtlar mimariyi yönlendirdiği sürece bu da önemli olacaktır. Bunların hiçbiri birbirinden daha önemli şeyler değil. Ama bazı projelerde bir tanesinin, iki tanesinin, üç tanesinin diğerlerinin önüne geçecek kadar daha önemli durumlar olabilir. Ama bunların hiçbiri özel olarak öne çıkan bir şey olamaz.

— Malzeme seçiminde nelere dikkat edersiniz?

E.A: Malzeme seçimi aslında, malzeme seçimi diye bir şeyin söz konusu olduğunu düşünmüyorum. Malzeme zaten yapının kendi tektoniğinin ortaya koymuş olduğu durumdan koşullanarak kendisini belli etmelidir. Yani sizin tasarımda ortaya koyduğunuz çerçevenin, ortaya koyduğunuz kavramların, ortaya koyduğunuz düşüncelerin tezahürü olan yapısal durum aslında malzemesiyle birlikte ortaya çıkan bir şeydir. Yani, bunu şunun için söylemiyorum; malzemeler arasındaki küçük farklılıklar ve fraksiyonlar olarak söylemiyorum. Ama, yumuşak bir malzeme, geçirgen bir malzeme, sert bir malzeme, gözüken bir malzeme, reflektif bir malzeme, yutucu bir malzeme gibi bir çok özelliklerle zaten o tasarımın kavramsal çalışmaları içinde kendisine yerini bulur. Ondandır da işte bunla birlikte doku, renk, tekstür neyse, bütün bu konuştuklarımızın da devreye girmesiyle birlikte, bir de tabii ki bireysel spekülasyonlar da var, bireysel tercihler de var. Malzeme zaten kendi kendine ortaya çıkar. Bunun için de tabii ekonomik faktörlerde devreye girer, o anlamda malzeme seçilmesinden ziyade, malzemenin belirmesi diye bir kavram daha doğru geliyor. Malzeme belirir zaten. Burayı ne malzeme yapalım, sıva mı olsun, ahşap mı kaplayalım diye bir tartışmanın mimarlık dünyası içerisinde çok önemli bir yeri yok bence.

— İstanbul Beşlisi mimarlarından biri olmak sizi nasıl etkilemişti?

E.A: Şöyle söyleyeyim, yani sizden böyle bir şey gelene kadar çok uzun zamandır bunu düşünmemiştim, aklımda bile yoktu. Bu Uğur Tanyeli'nin ortaya atmış olduğu bir tanımdı ve aslında birbirleriyle herhangi bir epistemolojik platform üzerinden, herhangi bir düşünsel platform üzerinden ilişki kurmayan, biraz işte yaşları, konumları ve bu tür bugüne kadar alışıldık olan hiyerarşik iş alma biçimini ve iş yapma biçimini, iş gerçekleştirme biçimini yeniden tariflemeleri gibi bir ortaklıkları vardı bu beşlinin Uğur Tanyeli'nin tarifinde. Onun dışında da birbirleriyle ilişkisi olan mimarlar değillerdi. Bugün için bu beşli gruptan Nevzat Sayın ve Han Tümertekin'le Santral İstanbul projesinde, gene Nevzat Sayın'la Evidea projesiyle, Murat Tabanlıoğlu ile de Zorlu Center projesinde zaten birlikte çalışıyoruz ve çalıştık. Bu anlamda aslında birbirinden hayli farklı yönelimlerimizin olduğunu söyleyebilirim. Gökhan Avcıoğlu ile hiç çalışmadık. Ama şunu söyleyebilirim ki bu tarif yapıldığı dönemde bir hayli şaşırılmışım. Hatta Uğur Tanyeli'nin ilk Türk Beşleri yazısını ya Han'ın ya da Nevzat'ın profilinde Arrademento'da yazmıştı, hatırlamıyorum şimdi. Okuduğumda bu beşliden bir tanesinin kendim olduğunu hiç düşünmemiştim. Sonra birisi bana söyledi herhalde bunlardır diye, çok da şaşırılmışım. O dönemde beni ne kadar etkilemişti, belki de o beşlinin o dönemdeki en genç üyesi olarak bir tür korkuya veya sorumluluğa, veya işte bu tür tariflerin içinde kalındığı zamanki, bu çünkü pasif bir durum, aslında sizin hiç düşünmediğiniz bir şeyi birisi sizin için tarif ediyor, siz pasif bir durumda kalıyorsunuz. Bu biraz tekinsiz de bir durum. Öyle düşünmüştüm, öyle etkilemişti, bir tür tekinsizlik gelmişti üzerime, ama sonra şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki; bunu çok fazla önemsemedim ve sonrada unuttum gitti zaten. Arada bir başka konularda, mesela Klasik Türk Sanat Müziğindeki Türk beşleri gündeme geldiğinde gülüyorum. Yani Ahmet Adnan Saygun Türk Beşlerinden bir tanesi diye anıldığında, ha demek böyle bir şey onlar içinde söylenmişti kim bilir neler düşünmüşlerdir diye merak ediyorum doğrusu.

— Türk beşlisini oluşturan mimarların ortak özellikleri var mı?

E.A: Ortak yönleri vardır. Yani, mesela bunların ilginç olanı, bana ilginç gelenlerden bir tanesi, mesela hiç birinin çok fazla, bunun tespiti bana ait değil birisi bana söylemişti ilginç gelmişti, bu beşlinin hiç biri aile hayatını çok iyi sürdürebilmiş, hayatı boyunca bunu kesintisiz olarak sürdürebilmiş insanlar değil, bu beşlinin bildiğim kadarıyla tümü bir kere boşanmıştır. Bildiğim kadarıyla tümünün bu tür problemleri hayatı boyunca olmuştur. Bu beşlide yavaş yavaş yaşlanıyor, belki bundan sonra başka türlü olur, ama benim bildiğim tek ortak yön bu, başka bir ortak yönünün olduğunu bilmiyorum.

— O dönemde İstanbul Beşlisi'nin mimarlık ortamına yaptığı katkılar nelerdir?

E.A: Mimarlık ortamına bir katkı yapmak mıdır bilmiyorum ama, zaten Tanyeli'nin tarifinde de net olarak beşlinin üyelerinin o dönemin hiyerarşik iş yapma biçimini ve mimarlık yapma durumunu bir miktar değiştirdiğine veya bu değişimin içinde sembolik önemlerinin olduğunu yazıyordu Tanyeli. Tam da böyle düşündüğümüzde aslında ortamı böyle bulunduğu mimariyi ve kavramsal tıkanıklıktan kurtaracak bir şey değil, katkı değil, olsa olsa böyle bir dönemde böyle bir yaşta bu tür işlerin alınabilmesinden, kotarılabilmesinden dolayı bir biçimde kotarılabilmesinden veya kotarılmış gibi gözükmesinden dolayı, ne kadar kotarıldığı tartışma götürür. Mimarlık dünyasının o günkü gençleri üzerinde biraz böyle ufuk açıcı, umut verici bir etkisi olmuş olabilir. Bunun dışında kavramsal yönden veya epistemolojik olarak herhangi bir etkisi olduğunu düşünmüyorum bu beşlinin, hele tümsel olarak böyle bir etki bence hiç yok.

— Tasarım düşüncenizle en çok örtüşen 5 yapı hangileridir?

E.A: Açıkçası son on yıldır tasarladığımız diyelim ki yapıların tümü tasarım düşüncemizi bir biçimde ifade ediyor diye düşünüyorum. Daha önce eğer benim meslek hayatımı yaklaşık yirmi yıldan biraz daha fazla olarak alırsak, ilk on yıl bir tür çıraklık dönemi olarak birinci kuşak mimarların -yani anne ve babamın- çırağı olarak o on yıl boyunca bulduysam, ondan sonra diyelim ki birkaç yılda ustalığa geçiş dönemi yaşadysam, yaklaşık sekiz-on yıldır yaptığımız işler aslında günden güne de çok fazla değişmeyen mimarlık düşüncemin bence hepsi birer parçasıdır. Ayırarak şu yapı daha iyi gösteriyor diye bir şey yok. Aslında mimarlık düşüncemizin tasarım yönelimlerimizin bir parçası olamayacak işleri yapmamaya daha çok gayret ediyoruz, pek de yapmıyoruz, şimdiye kadar da yapmıyorum açıkçası. Yani şu yapı benim mimarlık dünyamı yansıtmıyor diyemem, hepsi bir biçimde yansıtıyordur.

— “Mimarlık duruma göre tasarlamaktır. Bir üsluba ya da mimarlık anlayışına doğrudan angaje olmadan yapılacak yapının yerini iyi anlayabilmek, doğru yorumlamaktır. Yapıları daha önce öğrenmiş olduklarımız ışığında değil, neredeyse bütün bildiklerimizi unutup yeniden bir bakış açısı üreterek tasarlamalıyız” yorumu üzerine düşünceniz nelerdir?

E.A: Doğru. Söylediğim şeyler zaten.

— “Mimarlığın amacı, mimarın tamamen ortadan kalktığı sistem değil, ama bir takım doğrular üzerine kurulu bir ekonomik, teknolojik, çağa ait kavramsal doğrular

üzerine kurulu bir sistemin yapıda uygulanabilir olmasıdır” yorumu üzerine düşünceniz nelerdir?

E.A: Doğru.

— Genelde yere göre, duruma göre tasarımlar yaptığınız söylemi var.

E.A: Önceden angaje olunmuş, önceden belirlenmiş ve katılaştırılmış mimarlık anlayışı veya çözümler silsilesi yerine her duruma göre yeniden düşünmek, bildiği unutmaktan ziyade aslında o cümle biraz eksik, bildiğini tamamen unutmak diye bir şey zaten olamaz, ama bildiklerinin oluşturduğu alışkanlıkları bir kenara koyabilmek bence önemli. İnsan bildiğini unutmaz, ama bildiği yüzünden bazı şeyleri alışkanlık olarak saplanmışsa, o alışkanlıkları her seferinde bir kenara koymak, askıya almak, ondan sonra duruma göre onları tekrardan birbirleriyle ve durumla çarpıştırmak, yapıyla çarpıştırmak ve seçmek önemli.

— “Mimarlık bence bir dünya görüşü üzerinden şekillenen ve o denli tutarlı olan bir iş üretmektir” yorumunuz üzerine düşünceleriniz nelerdir?

E.A: Doğru.

— U.Tanyeli: “ Tasarım sürecinden uygulamaya dek gerçek teknolojik derinlik içeren bir prezisyon mimarisini var etmek” üzerine düşünceleriniz nelerdir?

— E.A: Ona çok fazla katılmıyorum. Yaptığımız işin bir prezisyon mimarlığı olduğu fikrinde değilim. Çünkü işin kavramsal çerçevesinin içinde teknoloji ve teknolojik prezisyon zaman zaman devreye sokulabilecek, zaman zaman da kaçınılması gereken bir şey olabilir. Teknolojik prezisyonun önde durduğu bir sistemi önemseyecek kadar teknolojiyi bilmiyorum ben zaten. Öyle bir mimarda değilim. Yani teknolojiyi önemsemek için teknolojinin içinde bulunmak lazım, cep telefonunu bile zor kullanıyorum, böyle bir merakım da yok aslında, teknolojiye karşıda aşırı bir merakım da yok. Söz gelimi bildiğin kadarıyla dünyada bu işin öncülerinden, mimarlıkla teknolojinin bir aradalığını en iyi yansıttığı düşünülen ve bu star mimarlar arasında bu yönüyle öne çıkan Norman Foster teknolojiyi pek çok yönüyle kendi hayatının içinde de var eden birisi. Ama ben öyle değilim, ben hiçbir şeyden anlamam, radyoyu zor açıyorum, televizyonun start düğmesine ancak basabiliyorum. Hatta TV kumandasının yanlış bir tuşuna maazallah digitürkte falan basarsam bir daha aynı yere dönmek için çok zorlanıyorum. O yüzden teknolojik prezisyon istesem de yapamam. O yüzden Tanyeli'nin bu tanımlamasına çok katıldığımı söyleyemeyeceğim, kendisine hiç söylemedim ama.

— Uğur Tanyeli İstanbul Beşlisini New York Beşlisi'ne gönderme yapmak amacıyla oluşturduğunu söylüyor. Nu konudaki düşünceleriniz nelerdir:

E.A: New York Beşlisi'nin birlikte oluşturduğu veya peşinden koştuğu kavramsal dünya vardı. Bizim öyle bir ortak yönümüz yoktu.

6.1.4. Nevzat Sayın ile Görüşme

(Haziran 2008-Taksim-İstanbul)

N.Sayın: “Türk beşlisinin içinden birisi olarak, bu beşlinin gerçekliği olduğunu zannetmiyorum. Hakiki bir şey değil, şaka gibiydi biraz. Müzikteki beşliye ve New York Beşlisine hafif nazire yapar gibi”.

— Mimar olmanızı etkileyen faktörler? Ailenizdeki mimarlar?

N.Sayın: “Ege, Antikite, Antik Kentler. Daha öncesinde ve ailemde mimarlıkla ilgilenen kimse yok”.

— Tasarımlarda öncelikleriniz nelerdir?

N.Sayın: “Konuya bağlı olarak, ekonomi, yer, program. En zor olan topografya, vaziyet planını doğru oturtma”.

N.Sayın: “Olabilmişince basit, kolay anlaşılır, kolay başa çıkılabilir, esnek, zaman içinde değiştirilebilir, eklenip çıkarılabilir, fonksiyonları değiştirilebilir bina ile uğraşabilmek için aslında olabildiğince temel formlarla uğraşmak iyi geliyor. Zorlama yoksa temel formlardan gitmek iyi bulduğum bir şey, iyi yapabildiğim bir şey”.

— Form, Topografya, İklim, Teknoloji, Toplum-Kültür, Malzeme kavramlarını tasarım çalışmalarınızda nasıl değerlendirirsiniz? Birer cümleyle açıklayabilir misiniz?

N.Sayın: “Form bazen özün kendisidir, bazen program en önemlidir. Hangi yapıda değerlendirildiği daha önemlidir. Program yola çıktığımız bir şeydir, ama form vardığımız bir şeydir, topografya teslim olmayı tercih ettiğimiz bir şeydir, iklim ciddiye almazsak çok zorlanacağımız bir şeydir, teknoloji biraz daha deneysel ve zorlayıcı olabilir. Malzemede mümkün olduğunca yerel, hatta dar anlamda yerel, yani köyde bir bina yapıyorsan taşlarla topraklarla çalışmayı tercih ederim. Olabildiğince kolay ulaşabileceğim, arkası olan, çok ciddi servisler gerektirmeyen, bakımı kolay ve o yakın çevrenin alışkanlıkları içerisinde oturmuş bir malzemem tercihimdir. Tercihim genellikle teknolojik değil, ama eğer endüstri binası yapıyorsanız isterseniz de istemeseniz de teknolojik ürünlere doğru gideceksinizdir. Malzeme konuyla bağlantılı, önceden verilmiş bir karar değildir”.

— Türk Beşlisi mimarlarından olmak sizi nasıl etkiliyor?

N.Sayın: “Hiç. O ad çok yakıştırma ve bence uydurma bir şey. Ona dikkat bence. Dolayısıyla beni etkilemiş olmuyor. Ama öyle arkadaşlarım olduğu için ve zamanında o tür tartışmaları derinlemesine ve detaylı bir biçimde yapabilmiş olduğumuz için tabii ki bazı konuların daha çok üzerinde durmama, bazı konulardan daha çok etkilenmemi sağlıyor tabii ki”.

— Türk Beşlisini oluşturan mimarların ortak özellikleri nelerdir?

N.Sayın: “İşin ilginç tarafı hiç yok”

— Türk Beşlisinin mimarlık ortamına yaptığı katkılar nelerdir?

N.Sayın: “Bence yok, ayrı ayrı var. Böyle bir beşli yok, bu Uğur’un uydurduğu bir şey yani. Bunun şu yönde katkısı var demekten çok, aslında mimarlığı bütün boyutlarıyla düşünmeye çalışan herkes gibi bu insanların katkıları da şu düzeydedir. Diyelim ki biz bir grup adam mimarlık eğitiminin böyle yapılmaması gerektiğini düşündüğümüz için bundan 7-8 yıl önce ele aldığımız bir mimarlık okulu programı çerçevesinde bir okul kurduk. Bu okul çerçevesi içerisinde mimarlık eğitiminin bütün boyutlarıyla ilgilenecek doğru bildiğimiz anlamda bir yüksek lisans programı veriyoruz. Bu bir katkıdır, azımsanamayacak bir katkı. İlk mezunlarımızı verdiğimiz ve 2. mezunlarımızı vereceğimiz bu dönemde katkının boyutlarını görebiliyoruz. Türk beşlisinden bazıları bu okul programı içerisinde bazıları değil”.

— Türk Beşlisinin diğer üyeleriyle bağlantılarınız nelerdir?

N.Sayın: “Gökhan’la yok diğerleriyle var. Han daha çok yakın olduğum birisidir, Emre arkadaşımdır, beraber proje ürettiğim birisidir, Murat daha az tanıdığım, ama önemseydiğim birisidir, Gökhan Avcıoğlu ile ilişkim yok”.

N.Sayın: “Türk Beşlisinde bir amaç yok. Türk Beşlisi lafını Uğur’un yazısını okuduğumda gördüm. Ondan önce bir mimarlık sergisi yapmaya kalkıştık, orda da 7 kişiydik. Bu isimlere ek olarak Ali Esat GÖKSEL vardı, diğerini şu an hatırlamıyorum. O 7 mimarın gerekçesini bulmaya çalışıyorduk. Türk Beşlisinin New York Beşlisindeki gibi bir derdi yoktu. Aslında herkesin üzerinde anlaştığı tat, mimarlığı konuşulabilen bir şey haline getirmektir, yani üzerine konuşmak, tartışmak ciddiye alınmasını sağlamak, önemsenmesini ve hayatın bir parçası olmasını sağlamaktır”.

—Uğur Tanyelinin Türk Beşlisinin Türkiye’de var olan mimarlık ortamını değiştirdiği söylemi üzerine yorumlarınız?

N.Sayın: “Bir parça değiştirdik de. Daha çok konuşulan, daha çok üzerinde durulan, biraz daha Türkiye’nin gündeminin az çok bir parçası olmasını, sergiler açtık, paneller düzenledik, okullara gittik, proje derslerine girdik, bunu yaptık doğru. Ama bu zaten o kadar eksik bırakılmış bir alandı ki, herkes her şeyi yapmış burayı boş bırakmış değildi, zaten hiç bir şey yapılmadığı için bu böyle konjektürel olarak şeydi, tam o sırada kim olsa yapabileceği bir şeydi. Çünkü şöyle düşünün, sizden önce gelen alışkanlıklar düzeni var, iyi veya kötü, bir biçimde geliyor, sizinde o konuda başka öğrendiğiniz şeyler var, gördüğünüz şeylerle düşündüğünüz şeyler arasında boş bir alan var, bütün derdimiz aslında bu boşlukları doldurmak oluyor. Bence bulunduğu yer, bulunduğu ülke, yaptığı işle ilgili olarak biraz böyle sorumlulukları ve sıkıntıları olan herkesin yapabileceği bir şey”.

— Tasarım düşüncenizle en çok örtüşen 5 yapınız?

- N.Sayın: “1. Gön Deri Fabrikası,
2. Değirmendere’deki İlköğretim Okulu,
3. İzmir Dikili Yahşibey köyünde yaptığımız taş yapılar,
4. Irmak Lisesi,
5. Tekirdağ Saray’daki ev”.

— Atilla Yücel’in “Nevzat Sayın yapılarında geometrik ve tipolojik düzen var” söylemi üzerine yorumunuz?

N.Sayın: “Doğru, çok zorlayıcı bir şey olmadıkça, temel formların, temel düzenlerin, temel sistematiklerin içinde kalmayı ve oradan problem çözümlerini oluşturmayı tercih ediyorum. Her yeni iş, bir önceki işin içinden ürediği için de birbirlerinin şu veya bu şekilde devamlılığını oluşturuyorlar. Bu iki konuda benim için çok önemli. Her seferde orijinal, daha önce hiç yapılmamış, hiçbir şeye benzemeyen ve sadece kendisine benzeyen bir şey beni hiçbir zaman ilgilendirmemiştir. Onun için hem tipolojik olmak, hem de temel geometrik meselelerle ilgilenmek benim için asal konulardır”.

— Gön ve Boşluktaki Beyaz ev bulundurdukları yeri başkalaştırdığını söyleyebiliriz, Dikili-Sinan evinde ise buldukları yerde kaybolma üzerine kuruludur, söyleminiz üzerine yorumunuz?

N.Sayın: “Boşluktaki Beyaz Ev ondan başka etrafında hiçbir ev olmadığı için meşe ormanlarıyla çevrilmiş, 15.000m²’lik bir bembeyaz toprağın olduğu bir boşluk olduğunu düşünün, güneye doğru yamaçlanan, gelip bir tane ev koyuyorsunuz oraya ve o örüyor artık etrafını, onun içerisinde yok olmuyor, tam tersine sahneye çıkmış oluyor. Gön, Gaziosmanpaşa’da eski bir dere yatağı içerisinde derme çatma yapılaşmış bir sanayi

bölgesinde, siz oraya gelip heykelsi bir yapı koyuyorsunuz, o etrafta, becerirler becermezler, ama etrafındaki bütün yapılar o yaptığınız yapıdan çeşitli parçaları kendi binalarında denemeye kalkıyorlar, bunu gördük. Halbuki Dikili Yahşibey'deki evlerde ise en başından kaybolma adını koyuyoruz bu projeye. Çünkü, harika bir ortalama yer, hiçbir şey çok önemli değil, hiçbir şey bağırıp çağırıyor, sessiz sakin, çok güzel ortalaması olan, temiz, düzgün, ilerici bir yere gidiyorsunuz, orada bir bina yapacaksınız, orada gerçekten ben buradayım diyen bir yapı yerine benim burada olduğumu kimse tahmin edemez diyen bir yapı yapmak daha ilginç geliyor. Biri içinde yok oluyor, diğerleri orayı değiştirmek için var olurlar, ama iki ayrı uçta var olurlar, kısa söyleyişte öyledir ama Boşluktaki Beyaz Ev sakinliğin içinde başka bir sakinlik koyarak, ama çok dominant bir parça koyarak, görünür kılınarak yapılır. Gön'de ise bütün o hengamenin içerisinde o adamlar gibi, mesela o bölgede yapıların %90'ı sıvasızdı biz o binayı yaparken, bizde brüt beton yaptık. Onlar gibi davranıp, onların yaptığı binanın daha iyisini yaparak görünür olur”.

— Bir yapının ne şekilde ve ne ile yapılacağı en başından belirlenmiş noktalardan biri olmalıdır, söyleminiz üzerine yorumunuz?

N.Sayın: “Benim için önemlidir, belli olmazsa huzursuz olurum. Şöyle bir tercih yapabilirsiniz, problemi öyle tanımlarsınız. Öyle bir şey yapacaksınız ki, o çeşitli malzeme atamalarıyla bile başa çıkabilecek, ama onu en baştan ortaya koymak gerek, sonradan başınıza gelmiş bir felaket gibi değil de verilmiş bir karar olarak yaparsanız olur. Günlük dilde teknolojik dediğimiz zaman, hi-tech yapılar ve buna yakın yapılar anlaşılıyor. Halbuki her dönemin kendine teknolojisi var ve her yapım yönteminin kendi teknolojisi var, taşı kullanmanın da teknolojisi var, benim asıl merak ettiğim kendi teknolojisini ortaya çıkarmak, onu görünür kılmak, yani onu bir ustanın eliyle kaldırıp, koyup harçla düzelterek yan yana getirdiği taşlardan oluşan bir taş duvar nasıl kendi teknolojisini en iyi ifade edecek şekilde yapılabiliyor, beni çok ilgilendiriyor. Bunun yanı sıra yerinde çalışma koşulları çok zor, süresi çok sınırlı bir yerde çelik ya da betonarme prefabrikasyonla bina üretmekte çok ilgilendiriyor. Bence ikisi de teknolojik, birisi yeni birisi geleneksel teknolojileri kullanıyor”.

— Binaya ilk bakıldığında ilk algılanan şey prizma, bunu iyi buluyorum söyleminiz üzerine yorumunuz?

N.Sayın: “Genellikle örtmeye, kaplamaya, değiştirmeye çok yatkın olmadığımız için gerçekten uzaktan baktığımızda, gözlerinizi kısıp baktığımızda bir tane kutuyla karşılaşıyorsunuz, bu benim bir çırpıda benim hala çok önemsedığım bir şey. Onun yanına gittiğimizde kolon, pencere, merdiven, duvar, boşluk, ışık, siz konuyu nereye götürmek isterseniz, algınız size onların önünü açıyor, onlarda tek tek, büyük bütünün parçaları olmalarına rağmen, genel irdelemede hangisine gözüünüz takılırsa o ortaya çıkıyor. O ötekilerin içerisinde erimiyor, birbirlerinin içinde yok olmuyorlar, yan yana durmayı becerebiliyorlar, böyle bir sonuca gelmek çok tercih ettiğim bir şey. Baktıkça görüyorsunuz, süpürgeliğin detayından kolonun tavandaki birleşme arakesitinin çözümlenmesine kadar oldukça iyi didiklenmiş bir yapıyla karşı karşıya olduğunuz fark ediliyor”

— Türk Beşlisini oluşturan mimarların yapılarını karşılaştırmada hangi parametreler kullanılabilir?

N.Sayın: “Işık, gün ışığı çok önemli, sürdürülebilirlik, bunlar iyi parametreler. Yenilik olabilir. Bazılarımız bununla daha ilgili, bazılarımız daha az ilgili yeni bir şey yapmak, yapmamak. Benim için çok önemli bir şey değil. Ama yeni bir biçimde yapmak benim için önemli. Simge yapının benim için hiç önemi yok. Çok okunaksız olmasını isterim, ancak meraklısının bulup çıkarabileceği ve benim için topografya ile ilişkisi, çevresinde var olduğunu düşündüğüm iyi şeylerle ilişkisi çok daha önemlidir. Başka birisi için görünürlük çok önemli bir şey olabilir”.

N.Sayın: “Bence Uğur onu salladı. Çünkü Türk Beşlisinin açıklanmasında da çok önemli bir şey yok. Kendi kafasından yarattığı bir şeydi, onu da dillendirdi. Tezin sonunda beni şaşırtan bir şey ortaya çıkarsa enteresan olur. Uğur’un bir gün aklına geldi ve böyle bir şey yazdı, bence böyle oldu. Han’la benim tarzım biraz benzer, biraz daha ortak paydamız vardır, diğerleriyle hiç yoktur”.

6.1.5. Murat Tabanhoğlu ile Görüşme

(17.03.2009-Tabanhoğlu Büro-Tepebaşı/İSTANBUL)

— Mimar olmanızı etkileyen faktörler nelerdir?

M.T: Bir kere tabii ki babamın mimar olması. Evde küçük yaşta, o zaman benim doğduğum zamanlar A.K.M’nin projesini yapıyordu. Bizim onun hemen yakınında Gümüşsuyu’da evimiz vardı, orda oturuyorduk. Oradaki atmosfer, daha sonra onun başka

projelerdeki çalışmalarını görmek bir şekilde beni etkiledi. Yani, küçüklüğümde beri esasında öyle bir atmosferin içinde büyüdüm. Daha sonrada onlar Sofya Opera yarışmasına katılmışlardı, orda da bizzat onlara yardım ettim. Herhalde onların etkisiyle olacak ki öyle bir şey oldu. En büyük etkenin bu olduğunu tahmin ediyorum.

— Beğendiğiniz Mimarlar?

M.T: Belki hem de bunun devamı olarak o sıralarda 78’li yıllar, Türkiye çok karıştı, üniversiteler çok karışık şekilde ve babamın imkanı olduğu için yurtdışında okumaya gittim. Çünkü buradaki üniversitelerde en politik, en karmaşalı, sağ-solun birbirine girdiği zamanlardı, okumak çok zordu. İstanbul Erkek Lisesinde okuduğum için Alman ekolünden, ya İsviçre, ya Avusturya, ya da Almanya olmalıydı, ben Viyana’yı seçtim. Buradaki bütün şehirleri dolaştıktan sonra seçtim, çünkü Viyana’nın bence şöyle önemli bir tarafı var mimaride: Hem çeşitli tarihin bütün dünyada gördüğümüz, bütün şehirlerinde gördüğümüz, Paris’te Roma’da gördüğümüz bir takım şeyler var ama aynı zamanda modern akımların da başladığı şehirlerden biri. Örneğin Viyana’da Adolf Loos çok önemli bir mimar, Otto Wagner önemli bir mimar, ama bizim okuduğumuz yıllarda Adolf Loos bizi oldukça etkilemişti. O yıllarda bir de unutmayalım ki, benim ilk hocam da oydu, Rob Krier’di. Bu postmodernizmin başladığı ve daha sonra gittikçe öldüğü yıllar, yani modernizme karşı postmodernizmin başladığı. O sıralarda da dünyada ilk defa star mimarlar çıkmaya başladı. Foster, John Nouvel, Zaha Hadid, bunların hiçbiri ilk başta, bihassa Zaha Hadid gibi mimarlar, o zamanlar projelerini yapamıyorlardı, daa sonra bunları gerçekleştirme şeyine girdiler. Bunları John Nouvel izledi ve daha sonra belki daha küçük işlerle iş yapan, kendisini 2000 yılında Hannover’de Expo yaparken Peter Zumthor beni çok etkilemişti. İsviçreli bir mimar, kendisinin şöyle bir özelliği var; kendi kurduğu bir dünyada, İsviçre’de bir köyde bürosu var, orada yaşıyor ve istediği projeleri yapıyor ve yaptığı şeylerde çok etkileyici. Şu anda beni en etkileyen mimarlardan biri o esasında.

— Bir yapı yapmanız istendiğinde işe nasıl başlarsınız? Öncelikleriniz nelerdir?

M.T: Şimdi biz bir kere ekip çalışmasına güveniyoruz. Benim ortağım var, aynı zamanda eşim, Melkan Gürsel Tabanlıoğlu, onun dışında bu büroda 5 tane stüdyo var ve ilk önce bu stüdyodan birini seçiyoruz, yani hangisiyle bu işi yapalım. Daha sonra genç bir grubumuz var, gruplarımız var, bunlarla konsepti beraber geliştiriyoruz. O stüdyonun başındaki arkadaşımız ve o genç gruptaki tasarımcılarla beraber bir ay, iki ay konsept süresi geçiriyoruz. Burada çeşitli teknolojik yöntem, tabii ki bilgisayar, üç boyutlu, aynı zamanda maketler gibi çeşitli yazılar, çizgiler, bunlarla konuşarak ilk o konsepti

oluşturuyoruz. Onu daha sonra sunuyoruz ve burada müşterinin tepkisini alıyoruz. Bu bir yarışmaysa jürinin tepkisini alıyoruz, buna göre ilerliyoruz. İlk safha ama işte öyle bir şey, ondan sonra ise, eğer konsept kabul edildiyse, zaten o projede bizim projemizse ona göre diğer aşamalara geçiyoruz ve devam ettiriyoruz.

— Tasarım düşüncenizi açıklayan temel kavramlar nelerdir?

M.T: Şimdi dünyada, geçtiğimiz tarihte baktığımız zaman çeşitli, daha doğrusu dünyanın çeşitli değiştiğini görüyoruz. Ekonomi değişiyor, nüfus artıyor, bizimde yaşadığımız çevre, Türkiye ve bence mimari bunun aynası. Babamın iş yaptığı zamanlarda özel sektörün işleri yoktu, daha çok devletin vardı. O yüzden devlete iki bina yapıyordu, İstanbul Opera Binası ve İstanbul'un ilk dış hatlar havalimanı. Daha sonra Türkiye'de ilk yap-işlet-devret dönemi başlıyor, özel sektör şey yapıyor. Niye bunu anlatıyorum, çünkü devlete yapılan şeyler genellikle yarışma ve diğer ihale usulüyle yapılıyor. Özel sektörde ise bazen davetli yarışmalar veya direkt size müşteri geliyor. Bu çizgiden baktığımız zaman ta babamdan başlayan esasında, bizim devam ettirdiğimiz belki tırnak içinde demek lazım olan “modern” kavramı, yani o günün ve bekli de daha geleceğin mimarisini yapmak, o günün teknolojisini veya geleceğin teknolojisini devam ettirmek buradaki ana ilke. Tabii ki yerin, konum, oradaki esen rüzgar, onu kullanacağını insanlar, binanın dünyadaki benzerlerle olan karşılaştırması, bütün bunlar çok önemli, bu binayı kimin kullanacağı çok önemli, bütün bunlar konsepti etkiliyor.

— Form, topografya, iklim, teknoloji, malzeme kavramlarını tasarım çalışmalarınızda nasıl değerlendirirsiniz?

M.T: Bunu bence esasında birazda demin belirttim. Bütün bunlar esasında birleştiği zaman, örneğin İstanbul'da topografya çok önemli, çünkü İstanbul genellikle eğimli arazilerden oluşuyor, bu da tabii tasarımı çok etkiliyor. Şu anda tasarımı en etkileyen şeylerden biri de, mühendislikte olsa bunun girdileri, işte deprem de etkiliyor, bu bizim tasarımlarımıza kadar değiştirebiliyor. Avrupa'da deprem riski olmayan bir ülkede tasarlamakla burada arasında bir takım farklar var, bilhassa strüktür açısından.

— Malzeme seçiminde nelere dikkat edersiniz?

M.T: Burada önemli olan bir kere olabildiğince doğal malzemeleri kullanmak. Ama bu malzemeleri kullanırken de önemli şeylerden biri onun bizim mimari tasarımımıza bir şekilde kalıbını sokmak. Yani binanın bir kere genellikle az malzemeyle çok şeyi yapmak. Yani tek bir taş, tek bir ahşap, tek bir cam, yani dört tane ana malzemeyle bütün binanın dilini çözmek bizim için çok önemli ve olabildiğince yalın bunları kullanmak, onları

dayanıklılığına göre kullanmak, bilhassa yerdeki malzemeler, cephedeki malzemeler, yıpranmaya karşı. Ama bir yandan da tabii ki ekonomik de olmalı, Türkiye'nin şartlarında da yapılabilir halde olmalı.

— İstanbul Beşlisi mimarlarından biri olmak sizi nasıl etkilemişti?

M.T: Bu beşliyi ben çıkarmadım, zamanında Uğur bey bunu söylemişti seneler önce. Şimdi burada şöyle bir şey var, Türkiye'de mimaride çeşitli dönemler var, bizler tesadüfen bu beş kişi de yaşları birbirine yakın, yaklaşık 15-20 senedir büroları olan bir grup. Bir de bunun dışında bundan bir önceki jenerasyon var, yani babamın daha genç bir jenerasyonu var. Onlarla bizim farkımız, bugünün şartlarına uyarak daha farklı bürolar oluşturmak ve şu anda Türkiye'de yurtdışından gelen çeşitli mimarlar da iş yaptılar, yapacaklar veya bizlerin yurtdışında işler yapması, çoğumuz yurtdışında işler de yaptık, bizi bir şekilde tahmin ediyorum ön plana çıkardı. Torino'da beşli değil de yedilisi bunun sergisi yapıldı. Şimdi onun aynısının benzeri Berlin'de yapılacak. Biz mesela geçen sene Londra'da çok büyük bir sergi yaptık. İngiltere Kraliyet Mimarlar Odası bizi davet etti, orda bir sergiye katıldık. Bu grup çeşitli uluslar arası ödülleri kazanıyor, Dubai'de, İngiltere'de gibi. O yüzden de bir şekilde bu mimarlar ortaya çıkıyor ve gündemde oluyorlar, bence buradan çıkıyor, o.

— İstanbul beşlisini oluşturan mimarların ortak özellikleri var mı?

M.T: Ortak yönü, çoğumuzun bir kere arkadaş olması, birbirimizi tanıyoruz, çoğumuz aynı üniversitelerde hocalık yaptık, yapıyoruz. Mimari dillerimiz değişse de çoğumuzun yalın, modern, birbirine benzer tarafları var, aynı dili konuşabiliyoruz, ama farklılıkları da var, ölçek farklılıkları da var, büro yapıları çoğumuzun birbirinden farklı ama yine de bir şekilde bence aynı dili konuşmamız en önemlisi.

— O dönemde İstanbul Beşlisi'nin mimarlık ortamına yaptığı katkılar nelerdir?

M.T: Tahmin ediyorum ki bilhassa geç mimarların, bilhassa bu kriz, şimdi bir kriz de var, geçen son senelerde de hepimiz bunu yaşadık, bizler hem okullara giderek, hem olabildiğince bürolarımızı transparan bir şekilde göstererek, yaptığımız şeylerle gençlerin önünü açabiliyoruz. Hem de bizlerle beraber genç bürolar ve genç kişiler çalışıyor. Örneğin bizim bürodan şu anda çıkıp dışarıda kurulmuş yaklaşık on tane ofis var, hepsi de burada son 15-20 sene içinde çalışmış mimarlar, genç mimarlar, bunlarda kendi ofislerini kurdular, çok başarılılar, yarışmalara katılıyorlar, başarılı oluyorlar, bunu görebiliyoruz.

— Tasarım düşüncenizle en çok örtüşen 5 yapı hangileridir?

M.T: İlk başlarken, seneler önce Ankara’da Doğan grubuna bir baskı tesisi yapmıştık, tamamıyla çelikten bir binaydı, sonra Avrupa’da en iyi çelik bina ödülünü almıştı, o önemli bir yapıydı. Daha sonra 2000 yılında Hannover’de bir Expo binası yaptık, bu çok kısa bir zamanda gerçekleştirdiğimiz bir binaydı. Yine Doğan grubuna geçen sene Türkiye’deki en iyi bina ödülünü alan DMC binası (Doğan Medya Center), bulvardaki, önemli binalarımızdan. Bunun dışında, bulvarda yaptığımız Kanyon Loft ve şu anda da Safir projelerimiz önemli projelerimiz.

— “Mimarlık dünyaya sürekli bir şeyler katabilmenin mücadelesini vermektir. Basit bir barınak yerine insan için daha kompleks mekanlar kurgulamaktır”. Üzerine yorumunuz?

G.A: Doğru.

— Uğur Tanyeli: “Murat Tabanlıoğlu mimarlığı bir yandan küreselleştirip yeni ve geniş bir zemin kazandırıyor, diğer yandan yerellikten kopuşundan ötürü bu kez de tasarımsal bağlamda meşruiyet zeminini yaratıyor”. Üzerine yorumunuz?

M.T: Biraz önce de konuştuğumuz gibi, tabii ki binanın nerede olduğu çok önemli, konumu çok önemli. Yani İstanbul’daki bir binayla Almanya’daki bina farklı olabilir, benzerlikleri de olabilir. Çünkü, artık teknoloji bütün dünyaya yayılmış bir durumda, önemli olan teknolojinin bizi değil, bizim teknolojiyi yönlendirmemiz, o zaman bence doğru bir şey çıkar. Ama teknolojinin esiri olursanız, o zaman İstanbul’da veya çoğu doğu ülkelerinde yeni yapılan doğu ülkelerinde gördüğümüz gibi birbirini tekrarlayan binalar ortaya çıkar, bu oldukça önemli bir şey.

— Süha Özkan: “Murat Tabanlıoğlu, özel sermayenin ve sanayileşmiş Türkiye’nin çağdaş mimarlığını tanımlamaya soyunmuş bir eylem adamıdır. Türkiye’ de büyük yapı üretiminde erken ve etkin bir rol almış bir mimardır”. Üzerine yorumunuz?

M.T: Şimdi biz belki babamdan dolayı bir başlangıç olarak Türkiye’nin en büyük ilk yatırımı olan bu hepimizin Galleria ve çevresi diye bildiğimiz şeyle başladık, en büyük özel sektördeki büronun referansı oydu. Belki ondan sonra bunu gören Türkiye’deki önemli kurumlar bize gelerek, işte bunun en büyük örneği arkasından Carousel gibi, Kanyon gibi, Safir gibi, Loft gibi projeleri bize getirmeye başladılar. Aynı zamanda biz o kurumların, örneğin İstanbul Modern gibi kültür bağlamında şeylerini de yaptık, devamını getirdik. Bence ondan dolayı bunu söylüyor, yani şu andaki 1. ligde olan büyük firmaların projelerini gerçekleştirdik.

— Süha Özkan: “Babası'ndan aldığı etik değerlerle pekişmiş tasarım disiplini onun profesyonelizmin kaynağı olarak belirlemekte. Bu disiplin içinde geçici değerlere, moda ya uymak, ilginç olmak, gündeme girmek yada gündemde kalmak için yapılan geçiştirici çözümlere yer bulamazsınız. Her ikisinin de paylaştığı Modernizmin kalıcı değerleri. Kısacası: yapı işlevin gereğini yapacak, bezeme oyuncak gerekmeyecek, teknoloji en uygunu en duru dışavurumları sağlamak üzere kullanılacak. Dolayısı ile Hayati Bey'in Devlet adamlığı ve ciddiyetinin mimarlık temeli olan çağdaşlık Murat'ın mimarlığının temeli”. Üzerine yorumunuz?

M.T: Bu bir şey herhalde, biz her zaman yaptığımız yapıdaki her hamlenin ya da her çizimin karşılığında, estetiğin yanında fonksiyonun, verimliliğin, her şeyin cevabını vermeye çalışırız. Yani, çatıyı da yaparken, oradaki cepheyi de yaparken, içteki bölünmeleri de yaparken, bu çok önemli bir şey, bu o zamanda binanın çok samimi olmasını sağlıyor, yani her şeyin esasında olabildiğince bir cevabı var, bu da bunu sağlıyor.

— “Bugünün ve geleceğin binalarını yapmak. Tabii binaların konumu, iklimi ve çevrenin ölçeğine uyması gerekli. Bunları birleştirip günümüzün teknolojileriyle sade bir bina yapmak çok önemli. Bizim ilkemiz dürüst ve samimi binalar inşa etmek.” Üzerine yorumunuz?

M.T: Bunu biraz öncede belirttim zaten.

— Emre Arolat ile ortak yarışma projesi Zorlu Center'da beraber çalışacaksınız. Bunun dışında başka yeni projeleriniz var mı?

M.T: Şu anda Türkiye'nin en önemli, bir yarışmaydı biliyorsunuz, davetli bir yarışmaydı, o yarışmayı birçok yabancı mimar veya konsörsuyun arasından sıyrılarak sonunda işverenin isteği üzerine ortak olarak yapıyoruz, şu anda da onun inşaatına başlanacak, ana projelerimizden biri o. Bunun dışında İstanbul'da Safir Kulesi bitmek üzere, Merter'de büyük bir alışveriş merkezi yapıyoruz, onun yakında inşaatına başlanacak. Bir de şu anda bekli de Türkiye'de son senelerde en çok konuşulan bina olan AKM'nin renövasyon projesini yaptık ve yakında ihaleye çıkılacak, inşallah 2010 yılı içinde bitirilecek.

— Bu beşlinin içindeki mimarlarla başka ortak projeleriniz var mı?

M.T: İlk bu, başka yok.

6.1.6. Han Tümertekin ile Görüşme
(08.04.2009-Han Tümertekin Büro-Kuruçeşme/İSTANBUL)

— Mimar olmanızı etkileyen faktörler nelerdir?

H.T: Çok çok net olarak ayrıştırabileceğimi sanmıyorum neler etkiledi. Ama mesela şunu diyebilirim ki, mimar olmaya ben lise sonda karar verdim, ama yine de önceliğim mimarlık değil, otomobil tasarımıydı. Şunu söyleyebilirim ki, annem de babam da coğrafyacıdır. Annem lisede coğrafya öğretmenliği yapardı, babam da şehir coğrafyası profesörüdür. Kuşkusuz mekana ilişkin pek çok konuşmaya tanık oldum doğduğumdan beri. Yani mekanla ilk bilinçsiz ilişkimin evde ailede kurulduğunu düşünüyorum. Ama ben uzun yıllar, ilkokulun 1. sınıfından lise son sınıfa kadar tasarımla çok ilgilidim, yani otomobiller çizerdim. Otomobile çok meraklıydım, otomobil dergileri okurdum, aboneydim ve çizerdim. Bütün müsvette defterlerim benim ilkokuldan lise sona kadar otomobil çizimleriyle doludur. Hatta onların bir kısmını ben sakladım, şimdi arşivde duruyorlar. Sonra üniversite girişlerinde tercihlerimi yaparken de 1. sıraya Boğaziçi Makine Mühendisliğini yazmıştım, sonra okuduğum Teknik Üniversite Mimarlık Fakültesi 2. sıradaydı, ondan sonraki her şey mimarlıktı. Yani 1. tercihim kazansaydım şimdi ben otomobil tasarımı okuyor olacaktım. Öyleydi, yani çok çok çok bilinçli ve çocukluğumdan beri istediğim bir şey gibi gözüküyor, ama öte yandan da görüyorum ki çok küçüklüğümde beri tasarımla ilgiliyim, yine içinde doğduğum ortam zaten sürekli mekan konuşmuş bir ev. Sanırım bunların etkisi oldu. Ailede mimar yok.

— Beğendiğiniz Mimarlar?

H.T: Beğenmekten çok bir şeyler öğrendiğim ya da etkilendiğim diye bakarsam, çünkü beğendiğim çok var. Ama bir süredir çok net olarak gördüğüm mesela ben, 1 mimarsız mimarlıktan, anonim mimarlıktan çok etkilendim. Üniversitede öğrenciyken çok şanslı olduğumu düşünüyorum, müthiş gezebildim Türkiye'yi. Önce Türkiye'yi gezdim, sonra yine daha mimarlıkta öğrenciyken Fransa ve İtalya'ya gittim. Fransa'da da Le Courbusier'in binalarında epey vakit geçirdim, çok gezdim Le Courbusier'in binalarını. Mesela 1 dediğim gibi geleneksel mimarlık, anonim mimarlık, ya da işte vernaküler mimarlık, neyse adı ondan çok şey öğrendim. Gerçek gündelik yaşamın ihtiyaçlarına ve sorunlarına son derece basit ve abartılmamış çözümlerinden çok şey öğrenmişimdir. Ondan sonra Le Courbisier çok etkileyici olmuştur. Le Courbisier'in o özellikle kesitleri, yani kesite ilişkin Le Courbisier'den ben çok şey öğrendim. Onun büyük katkısı vardır. Sonra

Türkiye’den hem o yıllarda hem sonrasında Mehmet Konuralp’ten çok etkilenmişimdir. Cengiz Bektaş’tan çok etkilenmişimdir. Le Courbisier dışında tabii Mies Van Der Rohe o da beni çok etkilemiştir. Ondaki o temizlik, detaylara olan özen, yani beğendiğimden çok etkilendiğim mimarlar olarak cevaplamayı tercih ediyorum soruyu ve ana hatları ile bunlar. Yani şu anda tabii ki yaşayanlar içinde, hoş bir kısmı zaten yaşıyor ama Peter Zumthor, David Chipperfield, bunlar.

— Bir yapı yapmanız istendiğinde işe nasıl başlarsınız? Öncelikleriniz nelerdir?

H.T: Duruma göre değişir. Daha doğrusu şöyle diyelim, bir kere bir yapı yapmamı her isteyene bir yapı yapar mıyım? O daha bence önemli bir soru. Hayır, benden yapı yapmayı isteyen işverenin birlikte çalışabileceğim özelliklere sahip bir insan olması benim için önemlidir. İnsana vurgu yapmaktan yanayım. Ben hiçbir zaman gerçek kişiler dışında işverenlerle çalışmaya yatkın değilim. Bu şu demek, benim projeyi tartışacağım ve geliştireceğim kişi bir kişi olmalıdır ve o işin sahibi olmalıdır. Yani yönetim kurullarıyla, danışmanlarla yahut profesyonel yöneticilerle temsil edilen hiçbir işi yapmaya yatkın değilim. Oradaki temel talebim, projeyi birlikte geliştireceğim kişinin gerektiğinde risk alabilecek yetkilere ve iktidara sahip olmasıdır ve her zaman için o işin patronudur. Dolayısıyla ancak işin sahibiyle proje yapmaya yatkınım. O zamanda o kişiyle benim her durumda, çünkü proje süreci oldukça bildiğimiz gibi karmaşık, uzun ve sancılı bir süreçtir. Yerine göre çok sert tartışmalar yaşanabilir, çok ciddi görüş ayrılıkları olabilir. Bütün bunları sadece ve sadece projenin iyiliği için yapacak biri lazımdır. Orada lüzumsuz, kişisel egoların savaşının cereyan etmemesi gerekir. Yahut işte bir durumun, bu mimar olabilir, bir tarafa mimarın ya da işverenin benim istediğim ille olacak tavrının sergilenmemesi gerekir. Buna benzer pek çok olası insani davranış bozukluğunu yaşamayacağımdan emin olduğum kişilerle masaya oturmaya hazırım. O nedenle bu benim için en önemli şeydir projeye başlamakta. Bundan sonrası daha metodolojik bir şeydir. O da duruma göre değişmeyen tek şey soru üretmektir. Mesela benim kendimi iyi hissettiğim anlar bir projede doğru soruyu sorma çabalarını yaşadığım anlardır. Çok sayıda soru üretmeye müthiş yatkın bir yaklaşımım var. Projenin başında genelde çünkü şöyle olur, her ne kadar sorun ve istekler iyi tanımlanmış olursa olsun, ki genelde bir proje zaten birinin sorununa çözüm arayışıdır. İhtiyaçları vardır, onların ne olduğunu sıralar, onların çözümlerini de sizin geliştirmenizi bekler. Ne kadar iyi hazırlanmış olursa olsun bu ihtiyaçlar genelde şu anda yaşadıkları mekanlarda eksik olan ya da bir yerlerde gördükleri, ya da kafalarında canlandırdıkları bazı noktaları içerir. Oysa her proje yerine ve koşullarına

göre çok büyük farklı özellikler içerir. Benim çabam, soru sormaktaki çabam, hep acaba ezbere girmiş bilgi var mı? Bu paketin içine ne kadar oraya özgü bilgi içeriyor? Eğer bunları içermiyorsa veya bunlar az sayıda yer alıyorsa bu pakette, ihtiyaçlar ve sorunlar paketinde, bunları olabildiğince çoğaltmak ve tanımlama çabasıdır. Yani, sorun yeterince tanımlanmazsa doğru dürüst ben ona çözüm üretemem. O nedenle hiçbir zaman, ama hiçbir zaman pek çok yaratıcı insandan beklendiği gibi, karşıma projenin istekleri veya işverenin istekleri konduğunda, kaleme sarılıp harika çözümler için harekete geçmem, bir şeyler hemen çiziktirmem, sonra çizerim. Durumu anlamam, içselleştirmem, hazmetmem, o sorunlarla birlikte yaşar olmam, ondan sonra harekete geçmem söz konusudur. Yani hemen çözüm hiçbir zaman çıkmaz, çıkamaz, çünkü bilmediğim soruna nasıl çözüm üreteyim. Bu benimle ilk çalışmakta olan bazı işverenler için hatta hayal kırıklığı dönemleri de yaşatır ve yaşatmıştır da. Geldik adam hala bize bir şey göstermiyor. İkinci toplantı olur, üçüncü toplantı olur hala biz sorular çıkartırız, şu böyle mi, bu böyle mi. Onlar oysa bitmiş binanın perspektiflerini beklerler hemen, binamız neye benzeyecek, işte Han bey ne harika şeyler yarattı ve çizdi, hayal kırıklığı, Han bey hala soru soruyor. Ancak sabır gösterirlerse, şimdiye kadar zaten yolun o kadar başında terk eden kimse olmadı, sonunda görürler ki o soruların cevabı bir şekilde çıkıyor.

— Tasarım düşüncenizi açıklayan temel kavramlar nelerdir?

H.T: Basitlik ve yalınlık diyebilirim temelde. Daha doğrusu belki şunu demek daha doğru, biraz klişe laflar bunlar ama, mekanı yaşantı için kurmak, mekanı yaşantıdan bağımsız bir form olarak oluşturmak değil. Her zaman için mimarlık, binalar var olduğu için mimarlık var olmuyor, yaşantı var olduğu için binalar var oluyor. Demektir ki binaların varlık nedeni mimarların yaratacakları form yaratma dürtüleri değil. Mimarlığın varlık nedeni bir yaşantı var, bu yaşantının içinde geçeceği mekanları oluşturmak gerekiyor. Onun için temeldeki değer, benim için bir yapıdaki temel değer o yapıda kurgulanacak yaşantı. O nedenle işte duvardı, camdı, pencereydi, çatıydı, matıydı benim için aslında ikinci planda. Çünkü beni en heyecanlandıran mekansal tecrübelerden biri hiç de binaya benzemeyen bir şeydir. Yıllar önce bir kıyı kasabasında plajda tanık olduğum bir düğün düzenlemesidir. Gündüz birileri geldi kumsalın bir bölümünü hafif kumunu düzlediler, dört tane direk sapladılar kuma, arasına da bunun kabloları asılı ampuller gerdiler, gecede o dört direğin ve ampullerin aydınlattığı dikdörtgenin içinde yüzlerce kişi düğün yaptı. Bu benim için çok öğretici bir şeydi, tecrübeydi. Bina yapılmadı, çatılar yapılmadı, hiçbir şey yapılmadı, dört direk yüzlerce kişiye mekan yaratıldı. O nedenle

ben hemen refleks olarak hadi bakalım nasıl inşa edeceğiz, mimarlığı mekan yaratmayı ille de bina inşa etmek olarak algılamıyorum. Kuşkusuz öyle sonuçlanıyor, ama benim gözümün önüne hemen bina gelmez, gözümün önüne bir yaşantı gelir. Orada biri nasıl yürüyecek, hangi hızla yürüyecek, hangi noktada dönüpte soluna baktığında neyi görecektir, hangi noktada onu durdurup soluna baktırıp o karşıdaki iki bina aralığından gözüken boğaz manzarasını göstereceğim ona. Bunu yapmam için gereken duvar, pencere, kapı, merdiven neyse onları yapmak, ama buraya şöyle bir duvar, oraya böyle bir merdiven, buraya da bunu yapayım, ha bakalım bunun için de ne halleri varsa görsünler değil.

— Form, topografya, iklim, teknoloji, malzeme kavramlarını tasarım çalışmalarınızda nasıl değerlendirirsiniz?

H.T: Bu sayılanlar ve sayılanlar dışında pek çok şeyin hatta mümkünse tanımlayabildiğim her şeyin projenin her anında tasarımın içinde var olmasıyla ilgiliyim. Bu mesela çok özel çaba gösterdiğim bir şey. Yani kalkıp da herhangi bir biçimsel tercih uğruna ya da herhangi bir kültürel tercih uğruna, daha doğrusu bir tasarıma etkiyen bileşenlerden, girdilerden herhangi birinin uğruna bir diğerini arka plana atmaya yatkın değilim. Bu işleri çok fazla zorlaştıran, her dakika bir yapının hemen hemen her noktasını aynı değerinde çözmeyi ve olgunlaştırmayı gerektiren bir yaklaşım. Süpürgelik de binanın cephesi kadar önemli. Hatta o süpürgeliğin gidip de köşeyi dönerkenki birleşimi de o binanın yüzlerce metre uzaktan algılanan temel mimari ifadesi kadar önemli. Böyle olunca ya da işte oraya, o binaya müşteri getirecek ve önünde duracak taksi şoförünün o mekanı kullanmasıyla, o bina şirket genel merkeziyse, o şirketin patronunun odasının konumlanması ve çevreyle kurduğu görsel ilişkisi neredeyse aynı değerinde önemli. Yani ne var işte burada en önemli şey budur, öbürleri işte ikinci plandır, üçüncü plandır, dördüncü plandır dememek. Kuşkusuz bunlar sonuçları itibarıyla binaya ya da tasarıma aynı ağırlıkta etkimezler, etkileri aynı değildir. Tabi ki şirket genel merkezinde yönetim kurulunun yer alacağı katla oraya yanaşacak olan taksinin rahat manevra yapıp da şirketin önündeki trafiği tıkamadan gitmesi farklı ağırlıklardadır. Ama benim için sorunun tanımlanması, ya da tasarıma girdi sağlama aşamasında hepsi eşdeğerdir. Bunun ben çok önemli olduğunu düşünüyorum. Bu nenenle saydıklarınız ve saymadıklarınız bir durumu etkileyen ne kadar çok şey varsa hepsini birden tasarımın içinde sonuna kadar tutma yanlısıyım.

— Malzeme seçiminde nelere dikkat edersiniz?

H.T: Bu beni en zorlayan şey malzeme seçimi. Çok samimi olmam gerekirse, ki her zaman buna yatkınım, mimarlıkta malzemeyi en önemli şey olarak görmüyorum. Yani

mekanın boyutları, ışığı, diğer mekanlarla kurduğu ilişki çok daha önemlidir. Dolayısıyla bu dediklerimin sağlanması malzemeyle bağımlı şeyler pek değil. Kuşkusuz var, malzeme bu dediğim kurguyu biraz daha nitelikli kılmak, biraz daha heyecan verici ya da ruhlu kılmak için kullanabileceğimiz bir şey, ama hareket noktası hiçbir zaman değil. Bu dediklerimi sağlamak için malzemenin desteğine ihtiyacımız yok. Bunu sağladıktan sonra bunun etkilerini arttırmak veya belli oranda yönlendirmek için malzemedan destek alabiliriz. Yoksa binlerce yıldır son derece nitelikli mekansal değerler taşımış bir dolu yerleşme var. Bir tane beyaz sıvayla yapılmış bir dolu kent var Akdeniz çevresinde. Yani malzemeyle ilişkim böyle, biraz mesafeli.

— İstanbul Beşlisi mimarlarından biri olmak sizi nasıl etkilemişti?

H.T: Şeyi kestiremiyorum, beni ve diğerlerini doğrudan bir şekilde etkiledi mi? Sanırım şu: Bu adlandırmanın doğrudan etkisi olduğunu pek sanmıyorum. Ama tabii ki böyle bir adlandırmaya yol açacak durumun etkisi olduğunu sanıyorum. Yani biz işte genelde 80’li yıllardan sonra kariyere başlamış bir mimar grubuyuz. O koşullarda, yani 80’li yılların Türkiye’inde şöyle bir şey vardı, çok sayıda iç mimarlık ve dekorasyon işi vardı, ciddi bir patlama yaşanıyordu. Biz en azından bu beşimiz, ama bir kısmımız da kısa bir süre iç mimarlık ve dekorasyon işleri yaptıktan sonra çok kısa sürede mimarlık yapmak üzere örgütlendik, zaten hep istediğimiz oydu ve o yolda biz devam ettik. O sıralarda bu tercihi yapmış mimar zaten az sayıda vardı. Üstüne üstlük bu grup, bilemiyorum hangi şanslı olanaklardı ya da en sonda belki ta öğrenciliğimizden beri mimarlık yapma konusundaki azmimizdi bu. Dünyayla çok yakın ilişki kurma çabası içindeydik ve kurmuştuk da. Benim dediğim 80’li yılların ikinci yarısı gibidir. O zamanlar daha Türkiye işte yeni yeni açılıyordu dünyaya. O nedenle de bizler bir adım öndeydik. Bir de şey kompleksimiz yoktu, sanırım o çok önemli. İşte Batı en gelişmiş işleri yapar, bizde de sadece geçmişte yapılmış iyi şeyler vardır, bu arada bir şey yoktur. Yani ya bu kampta, ya o kampta yer alacağız. Ya gideceğiz Batı’daki gelişmiş örnekleri taklit edeceğiz, ya o yöne gireceğiz, ya da büyük çapta korumacı bir eğilim altında daha önce burada yapılmış olan, kuşkusuz dünya mimarlık tarihinin çok önemli örneklerini oluşturan bir dolu eğilime yakın davranacağız. Biz bu ikisi ortasında kalabilen bir gruptuk. Ne o ne bu, her ikisinden de iyi ne varsa almak ve dediğim gibi kompleksizdik. Sanırım bu özelliklerimiz bugüne kadar zaten bizi etkileyen özellikler. O nedenle buna bir ad takılmış olması tamamıyla dışarıdan bakanların gördüğü benzerliklerin sonucu. Bu adın bize doğrudan bir etkisinden söz edemem diye düşünüyorum.

— Türk beşlisini oluşturan mimarların ortak özellikleri var mı?

H.T: Az önce dediğim gibi kısmen var. Bence binalar arasında hiç benzerlik yok diyebiliriz. Hepimizin mesleğimizle ilişkimizde ve heyecanımızda benzerlikler var. Hepimiz daha öğrenciliğimizin ilk yıllarından itibaren neredeyse birbirimizi tanıyan kişileriz, farklı yaşlarda olsak da. Çok net bir şekilde her türlü mimari etkinliğin içinde bulunmuş kişileriz işin başında, şimdi zaten kaçınılmaz olarak oradayız. Ama mimari dillerimizde ciddi farklılıklar var, o çok net.

— İstanbul Beşlisi'nin mimarlık ortamına yaptığı katkılar nelerdir?

H.T: Şu sanırım değil. Kesin birkaç şey var. Bizden sonraki kuşaklar için bir şey olduğunu biliyorum, kendileri ifade ediyorlar her fırsatta, bir ümit verici durum, belki iddialı olabilir ama bir seçenek oluşturduğu belki daha doğru. Yani pekala mimarlığın sadece piyasa dinamiklerinin belirlediği bir etkinlik alanı olmadığı, bazı mimarların pekala piyasayla çelişmeyen, yani gündelik hayatın gerçekleriyle hayatın gerçekleriyle çelişmeyen ama kendilerine sunulanla da yetinip onlara teslim olmayan bir mimarlık yapabileceklerini göstermesi açısından bence şey oldu, onu gayet iyi biliyoruz, bir çok bizden sonraki mimara böyle bir etkisi olmasından öte, çok iyi hatırlıyorum, bizlerin ilk yıllarında yaptığımız bazı işler birbirimize destek oldu. Mesela bu önemli bir şeydir. Yani ben, Nevzat bir yerde iyi bir fabrika yapmışsa, ben bir işverenle fabrika projesi görüşüyorsam masaya onun fotoğraflarını koyup bakın bunlar yapılabiliyor, bizde neden şunu denemeyelim demişimdir, benzeri olmuştur. Benim Optimum Yerleşmesini broşürüyle toplantıya giren olmuştur. Bak bunları yapabiliyoruz Türkiye'de, işte Han'da yaptı bunu işverenle, biz niye daha iddialı bir şey denemeyelim dedikleri, bu anlamda bence birbirimize katkımızın olduğu kesindir. Bu katkı doğal olarak bizden sonrakilere de yansıdı. En azından bize oldu, nerede yer bulursunuz buna, ama bunun önemli bir bilgi olduğunu düşünüyorum.

— Tasarım düşüncenizle en çok örtüşen 5 yapı hangileridir?

H.T: Bence hepsi. Yani öyle bir seçim yapamam yani.

— Uğur Tanyeli: “Han Tümertekin aslında, doğal çevreyle bütünleşme gibi basmakalıp konsept kararlarından uzak durarak, doğalla bütünleşmenin çok daha sotiştifike biçimini arıyor”. Üzerine yorumunuz?

H.T: Az öncede dedim ya, hani ya şeye teslim olmak, ya Batı'daki gelişmiş olduğu kabul edileni taklit etmek, ya da bizdeki binlerce yıldır iyisi yapılan bir şeye teslim olmak arasında bir tercih yapmak değil, ne biri ne öteki, ama hem bu hem o şeklinde davranmak.

Dolayısıyla şimdi özellikle kentsel ortamda değil de doğal ortamdaki yapılarda bu kendi kendime yarattığım ciddi bir zorlamadır. Her zaman için gerçeklerden hareket eden bir mimarlık eğilimim olduğu için, köyde bir yapı yapıyor olmak o yapının köydeki diğer yapılardan biriymiş gibi yapılmasını gerektirmiyor. Çünkü içinde onun bir köylü yaşamayacak. Öyle olunca da hemen işte çevreye uyulm, çevredeki binalar böyle, aynıysından yani işte penceresi de şusu da busu da ona benzer bir şey yapalım fikri bana uzak geliyor. Çünkü o yapılar bir yaşantının doğal sonucu olarak ortaya çıkmış yapılar. Yani köyde yaşayan bir adam Ege Denizi'ne bakan bir köyde yaşıyor olsa da evini içinde odasında oturup da işte bir gelişmiş müzik setinde çok az kişinin meraklısı olduğu bir müzik dinlerken manzara seyretmez. O zaten gündelik hayatı tümüyle evinin dışında geçiyordur, manzarayı da görüyordur, onun için manzaranın ifade ettiği şeyle, şehirde yaşayan sürekli seyahat eden birinin bir hafta sonu boyunca bakacağı manzara aynı şeyi ifade etmez, aynı manzara olsa dahi. O zaman onun içinde yer alacağı yapı doğal olarak farklı kurgulanır. Ama başka bir gerçekte o yapıyı çevresiyle kuracağı ilişkidir. İşte bu başta da dediğim bolca soru sormak ve pek çok şeyi aynı anda tasarımın içine katmak işte bunda ortaya çıkıyor. Şimdi insan bir soru sorarsa, nerdeyim köydesin, ikinci bir soru daha sorayım, burada ne yapılır, işte köyde böyle evler var onlara benzer bir şey yapılır, orada kalırız. Ama seksen tane soru sorup, işte burada kim yaşayacak, nasıl yaşayacak, ne yapacak, kaç gün kalacak, bu evi yılda kaç gün kullanacak, bu günler hangi günler olacak, bütün bunları sorduğunuz zaman o binanın çevresiyle ya da doğayla kurduğu ilişki de kaçınılmaz olarak pek çok çözüm katmanı geliştiriyorsunuz. O da Tanyeli'nin sotistifike dediği o sotistifikasyonu, incelemeyi getiriyor, konu bundan ibaret.

— Tansel Korkmaz: “Han Tümertekin'in mimarlığı karakterize eden her şeyin mümkün olan en aza indirilmesi, fazlalıklarından arınması, stilistik değil ahlaki bir seçimdir. Sadece zorunlu olanı mümkün olan en yalın haliyle içsel kuralların direktifinde kullanması önemli özelliklerindedir. Tümertekin için yaratma eylemi yeniyi, icat etmeyi değil, hakikati keşfetmeye, ortaya çıkarmaya odaklanmıştır” Üzerine yorumunuz?

H.T: Tümünüyle katılıyorum, altına imzamı atarım.

— “Sakin bir tarzım var, ama ürkek ve silik değil. İddialı bir çizim olduğumu söyleyemem, ama bir tasarımla mücadele anlamında iddialı bir süreç yaşıyorum. İlk bakışta görülmeyen birçok nokta için ciddi zaman ve enerji harcıyorum. Baktıkça ve içinde zaman geçirdikçe özelliklerinin fark edildiği mekanlar yaratmak bana çekici geliyor. Yalınlığı seviyorum, ama yalın olsun diye yalın tasarımlar yapmıyorum. Yalnız işimde

değil, gündelik yaşantımda da basit davranma ve basit düşünme refleksim var. Hayata karşı aldığım tavır doğal olarak işime de yansıyor. Benzin tüketen bir ciple dolaşım sonra da yalın bir bina tasarlamıyorum”. Üzerine yorumunuz?

H.T: Tümüyle katılıyorum. Hepsine kalıbımı basarım.

— “Bir ödül aldıktan sonra bir jüri üyesi bana kurduğum mekanın basit olmasına karşın karmaşık duygular uyandırdığını söylemişti. Bu şimdiye kadar mimarlığım üzerine benim bile formüle edemediğim kadar başarılı bir saptamaydı. Sanırım bu özellik çalışmalarımı farklı kılıyor. Çok basit gibi görünen projeler yapıyorum, ama o mekanda zaman geçirdikçe oranın görülmeyen birçok yanı görülmeye ve hissedilmeye başlanıyor. Bunun, her noktasını yoğun şekilde düşünerek elde edebildiğim bir sonuç olduğunu düşünüyorum. Ofisimde çalışan mimarların da ortak eğilimi böyle, konu ve boyut ne olursa olsun harcanan enerji ve zaman neredeyse değişmiyor. Küçük bir eve de, 100 bin metrekarelik bir yerleşmeye de aynı yoğunlukta zaman ve enerji harcıyoruz”. Üzerine yorumunuz?

H.T: Bu hep dediğim, her şeyi aynı anda işin işine sokmak, sormak, çözmek, işte onlarla ilgili.

— Benim için malzeme öncelikli değil. Önemli olan mekanın genel boyutu, ışığı, sesleri. Malzeme bunları sağlamak için kullanılan araçlardan yalnızca biri. Taş zemin üzerindeki topuk sesiyle halı üzerindeki topuk sesi arasındaki farkı malzeme belirliyor. O sesi uzatmak ve büyütme istiyorsanız sert bir zemini taşla kaplar, diğer yüzeyleri de ses yansıtıcı yüzeylere dönüştürürsünüz ve o sesi mekanda sürekli duyarsınız. Kaybetmek istiyorsanız başka malzemeler kullanırsınız. Bu nedenle malzemenin görsel özellikleriyle ilgili değilim. O mekanı istediğim gibi var etmeye yarayacak ve uzun yıllar eskimeyecek malzeme seçmeye çalışıyorum”.

H.T: Tümüyle katılıyorum, doğru söylemişim.

— Horward’da ders vermeye devam ediyor musunuz?

H.T: Bu yarıyıl ortak stüdyo yapacağız, eylülde Lozan’da Lozan Politeknik’te, bir de Paris’te Ecol Speciale D’Architecture’de, bir yarıyıl ikisine de başlıyorum. Horward’da da Hashim Sarkis, Bilgi Üniversitesinde de be aynı konuyu vereceğiz, ortak stüdyo yapacağız, ben ayda bir oraya jüri yapmaya gideceğim, 2010’da da tekrar bir stüdyom olacak orada, sürekli Horward ilişkim sürüyor.

— En son çalışmalarınızla ilgili bilgi verir misiniz?

H.T: Bir tane işte Çin’de, inşaatı bu ay başlıyor, dünyadan seçilmiş 100 mimardan biri olarak orada bir bina yapıyorum. Herzog de Meuron’un seçtiği 100 mimar, 32 ülkeden tek Türk benim. Hashim’le birlikte şimdi Kenya’da bir fabrika çiziyoruz. Burada yürüyenler, Osmanlı Bankası, onu 2010 için kültür merkezine dönüştürüyoruz, Galata’da eski Osmanlı Bankası’nın genel merkezi, 19.yy.dan kalma bir bina, onu yapıyoruz. Beyoğlu’nda bir kültür merkezi daha yapıyoruz. Norman Foster, Steven Holl, onlarla birlikte Didim’de bir konut yerleşmesi çiziyoruz. Birkaç konut yerleşmesi İstanbul’da çiziyoruz. Eczacıbaşı’lara bir bina daha yapıyoruz Galata’da.

6.2. Küreselleşen Biçimler Tablosu

Küreselleşen biçimler tablosunun orijinali Ek Tablo 1’de verilmektedir.

Ek Tablo1. Küreselleşen biçimler tablosu

KÜRESELLEŞEN BİÇİMLER		
FORM	FORMAT (KALIP)	TEKTONİK AYRINTI
<p>1. Minimalist monolit düşey prizmalar</p> <p>2. Monolitik etkinin hafifletildiği düşey prizmalar</p> <p>3. Gotik çatı ile biten düşey prizmalar</p> <p>4. Eğrisel yanal yüzeyli prizmatik formlar</p> <p>5. Silindirik kütleler</p> <p>6. Bir cephesi sağır izlenimi uyandıran yatay prizmalar</p> <p>7. Üç ya da dört cephesi benzer biçimde ele alınmış yatay prizmalar</p> <p>8. Yatay dikdörtgenin kutu içine alınması</p> <p>9. Yatay düşey etkilerin güçlü kombinasyonları</p> <p>10.Eşdeğer Büyüklükte kütlelerden oluşan demet çözümler</p> <p>11.Derin boşluklarla ele alınan kütleler</p> <p>12.Üçgen ve yamuk kütlelerin dikdörtgen prizmalarla entegrasyonu</p> <p>13.Farklı kütlelerin yerçekimine karşı durarak birbiri içine geçme</p> <p>14.Dik açılı biçimlerin organik biçimlerle Konfigürasyonu (Gehry tarzı)</p> <p>15.Kitsch (kiç) örnekleri</p>	<p>1. Derinlik duygusu uyandıran simetrik yırtıklar</p> <p>2. Derinlik duygusu uyandıran asimetric yırtıklar</p> <p>3. Köşe vurgusu olarak eğri yüzeylerin ve dairenin kullanılması</p> <p>4. Köşenin giriş vurgusu yapmak için oyulması</p> <p>5. Giriş ögesinin tek kolonla vurgulanması</p> <p>6. Giriş ögesini arkatlarla vurgulanması</p> <p>7. Geçmişe gönderme yapan giriş cephesi vurguları</p> <p>8. Arabulucu bir form olarak üçgen ve dairenin kullanılması</p> <p>9. Çatı örtülerinde üçgen formun belirginleşmesi</p> <p>10. Çatı örtülerinde üçgen eğrisel belirginleşmesi</p> <p>11. Düz ve eğri yüzeylerin cephede bir arada kullanılması</p> <p>12. Belirgin dairesel ve silindirik formların diğer formlarla baskın entegrasyonu</p> <p>13. Cephe üzerinde tekil ya da ritmik tekrarlı üçgen prizma biçimli çıkmalar</p> <p>14. Cephe üzerinde tekil ya da ritmik tekrarlı dairesel çıkmalar</p> <p>15. Cephe üzerinde düşey hat boyunca uzanan dairesel çıkmalar</p> <p>16. Cephede kübik montajların kullanılması</p> <p>17. Kolon izlenimi veren elemanların cephede kullanılması</p> <p>18. Fazla derin olmayan ileri geri ritmik hareketlerle sağlanan monoton cepheler</p> <p>19. Fazla derin olmayan ileri geri düzensiz hareketlerle sağlanan dinamik cepheler</p> <p>20. Tuğla ağırlıklı sağırılık izlenimi uyandıran monoton cepheler</p> <p>21. Tuğla ağırlıklı sağırılık izlenimi uyandıran dinamik cepheler</p> <p>22. Beton ve cam panoların birbiri içinden geçiyormuş izlenimi veren entegrasyonu</p> <p>23. Birbirini kesen, bölen, birbirinin içinden geçen hareketli ince plakların entegrasyonu</p> <p>24.Kütle elemanlarının tekrarından oluşan cepheler</p> <p>25. Görkemli etki yapan güçlü, ritmik cephe hareketleri</p> <p>26. Betonarme yatay döşeme bantlarının kütle dokusu oluşturması</p> <p>27. Yatay bant pencerelerin cephe dokusu oluşturması</p> <p>28. Kütle dokusu olarak Rönesans pencerelerinin kullanılması</p> <p>29. Yatay ve düşey etkisi eşdeğer ızgaraların cephe dokusu oluşturması</p> <p>30. Balkon elemanlarının kütle dokusu olarak kullanılması</p> <p>31. Cephede renk unsurunun öne çıkması</p> <p>32. Cephede çift renk çizgisiyle doku oluşturul.</p> <p>33. Derme çatma figür.ların cepheyi örgütlemesi</p>	<p>1. Tekil veya sürekli dairesel pencereler</p> <p>2. Tekil veya sürekli kare pencereler</p> <p>3. Kare içinde kare pencereler</p> <p>4. Yatayda uzanan çerçevelenmiş şerit pencereler</p> <p>5. Yatay cephelerde düşey etki oluşturmak için kullanılan pencere kalınlıkları</p> <p>6. Köşe pencereleri</p> <p>7. Panjur kullanılarak cephe dokusu oluşturulması</p> <p>8. Cephelerde pergola elemanının kullanılması</p> <p>9. Cephelerde jaluzi elemanının kullanılması</p> <p>10.Cephelerde çapraz metal elemanların kullanılması</p> <p>11.Merdiven ögesinin cephede belirginleştirilmesi</p> <p>12.Cephe konturlarında veya yüzeylerinde yarım dairevi ve basık kemer alternatiflerinin kullanılması</p> <p>13.Alternatif saçak detayları</p> <p>14.Çatı bitimini çeşitli formlarla vurgulanması</p>

6.3. SPSS ki-kare verileri

Analiz tablolarından elde edilen veriler SPSS istatistik programında ki-kare testi yapılarak desteklenmiştir.

6.3.1. Form Verileri (ki-kare)

Form verileri ile ilgili ki-kare değerleri aşağıda verilmektedir.

Ek Tablo 2. Form verileri ki-kare testi 1

Case Processing Summary						
	Cases					
	Valid		Missing		Total	
	N	Percent	N	Percent	N	Percent
isim * form	5,006E2 ^a	100,0%	0	,0%	500,650	100,0%

a. Number of valid cases is different from the total count in the crosstabulation table because the cell counts have been rounded.

Ek Tablo 3. Form verileri ki-kare testi 2

Count		isim * form Crosstabulation												
		Form (F)												Total
		1	2	4	5	6	7	8	9	10	12	14	16	
isim	1-GA	15	4	31	2	2	40	0	0	4	0	0	2	100
	2-EA	19	0	5	0	3	62	0	0	7	0	3	0	99
	3-MT	6	0	9	0	3	74	0	6	0	3	0	0	101
	4-NS	5	0	8	3	5	73	3	0	3	0	3	0	103
	5-HT	12	0	6	0	0	53	18	0	12	0	0	0	101
Total		57	4	59	5	13	302	21	6	26	3	6	2	504

Ek Tablo 4. Form verileri ki-kare testi 3

Chi-Square Tests			
	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	2,223E2 ^a	44	,000
Likelihood Ratio	204,123	44	,000
Linear-by-Linear Association	23,177	1	,000
N of Valid Cases	504		

a. 40 cells (66,7%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,39.

6.3.2. Format Verileri (ki-kare)

Format verileri ile ilgili ki-kare değerleri aşağıda verilmektedir.

Ek Tablo 5. Format verileri ki-kare testi 1

Case Processing Summary						
	Cases					
	Valid		Missing		Total	
	N	Percent	N	Percent	N	Percent
isim * format	3,601E2 ^a	100,0%	0	,0%	360,110	100,0%

a. Number of valid cases is different from the total count in the crosstabulation table because the cell counts have been rounded.

Ek Tablo 6. Format verileri ki-kare testi 2

isim * format Crosstabulation																					
Count	Format (FM)																				Total
	1	3	6	10	11	16	17	18	19	20	23	24	25	26	27	29	30	31	32	33	
isim 1- GA	0	4	0	6	15	0	6	2	6	2	0	0	2	0	8	0	0	2	0	4	57
2- EA	3	2	0	0	7	2	19	2	5	3	2	0	0	3	0	2	19	7	2	2	80
3- MT	0	6	0	3	0	6	40	6	3	0	0	0	6	3	3	0	0	0	6	0	82
4- NS	0	0	3	0	0	0	30	0	0	10	0	8	0	0	0	0	8	5	0	3	67
5- HT	0	0	0	6	0	0	41	12	0	6	0	0	0	0	6	0	0	0	6	0	77
Total	3	12	3	15	22	8	136	22	14	21	2	8	8	6	17	2	27	14	14	9	363

Ek Tablo 7. Format verileri ki-kare testi 3

Chi-Square Tests			
	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	3,600E2 ^a	76	,000
Likelihood Ratio	380,555	76	,000
Linear-by-Linear Association	,862	1	,353
N of Valid Cases	363		

a. 92 cells (92,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,31.

6.3.3. Tektonik Ayrıntı Verileri (ki-kare)

Tektonik ayrıntı verileri ile ilgili ki-kare değerleri aşağıda verilmektedir.

Ek Tablo 8. Tektonik ayrıntı verileri ki-kare testi 1

Case Processing Summary						
	Cases					
	Valid		Missing		Total	
	N	Percent	N	Percent	N	Percent
isim * tektonik	4,309E2 ^a	100,0%	0	,0%	430,920	100,0%

a. Number of valid cases is different from the total count in the crosstabulation table because the cell counts have been rounded.

Ek Tablo 9. Tektonik ayrıntı verileri ki-kare testi 2

isim * tektonik Crosstabulation															
Count	Tektonik Ayrıntı (TA)														Total
	1	2	3	4	5	6	7	9	10	12	13	14	15		
isim 1- GA	2	10	2	56	2	0	0	0	0	0	2	10	6	90	
2-EA	0	21	5	35	0	0	2	0	0	0	0	2	9	74	
3- MT	0	20	6	54	0	3	0	0	3	0	0	6	11	103	
4-NS	3	40	0	23	3	0	0	5	3	0	0	0	0	77	
5-HT	0	29	0	29	6	0	0	6	0	6	0	12	0	88	
Total	5	120	13	197	11	3	2	11	6	6	2	30	26	432	

Ek Tablo 10. Tektonik ayrıntı verileri ki-kare testi 3

Chi-Square Tests			
	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	1,847E2 ^a	48	,000
Likelihood Ratio	199,945	48	,000
Linear-by-Linear Association	2,037	1	,154
N of Valid Cases	432		

a. 47 cells (72,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,34.

6.3.4. Geometri Verileri (ki-kare)

Geometri verileri ile ilgili ki-kare değerleri aşağıda verilmektedir.

Ek Tablo 11. Geometri verileri ki-kare testi 1

Case Processing Summary						
	Cases					
	Valid		Missing		Total	
	N	Percent	N	Percent	N	Percent
kişi * geometri	500 ^a	100,0%	0	,0%	500	100,0%

a. Number of valid cases is different from the total count in the crosstabulation table because the cell counts have been rounded.

Ek Tablo 12. Geometri verileri ki-kare testi 2

kişi * geometri Crosstabulation				
Count		geometri		Total
		1-düzenli	2-düzensiz	
kişi	1-GA	52	48	100
	2-EA	88	12	100
	3-MT	91	9	100
	4-NS	88	13	101
	5-HT	94	6	100
Total		413	88	501

Ek Tablo 13. Geometri verileri ki-kare testi 3

Chi-Square Tests			
	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	81,951 ^a	4	,000
Likelihood Ratio	70,350	4	,000
Linear-by-Linear Association	47,636	1	,000
N of Valid Cases	501		

a. 0 cells (,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 17,56.

6.3.5. Topoğrafya Verileri (ki-kare)

Topoğrafya verileri ile ilgili ki-kare değerleri aşağıda verilmektedir.

Ek Tablo 14. Topoğrafya verileri ki-kare testi 1

Case Processing Summary						
	Cases					
	Valid		Missing		Total	
	N	Percent	N	Percent	N	Percent
kişi * topoğrafya	4,999E2 ^a	100,0%	0	,0%	499,900	100,0%

a. Number of valid cases is different from the total count in the crosstabulation table because the cell counts have been rounded.

Ek Tablo 15. Topoğrafya verileri ki-kare testi 2

kişi * topoğrafya Crosstabulation

Count		topoğrafya		Total
		1-yayımla/dokunma	2-oyma/düzeltilme	
kişi	1-GA	21	79	100
	2-EA	24	76	100
	3-MT	6	94	100
	4-NS	10	90	100
	5-HT	18	82	100
Total		79	421	500

Ek Tablo 16. Topoğrafya verileri ki-kare testi 3

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	17,198 ^a	4	,002
Likelihood Ratio	18,642	4	,001
Linear-by-Linear Association	3,001	1	,083
N of Valid Cases	500		

a. 0 cells (,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 15,80.

6.3.6. Malzeme Verileri (ki-kare)

Malzeme verileri ile ilgili ki-kare değerleri aşağıda verilmektedir.

Ek Tablo 17. Malzeme verileri ki-kare testi 1

Case Processing Summary						
	Cases					
	Valid		Missing		Total	
	N	Percent	N	Percent	N	Percent
isim * teknoloji	5,000E2 ^a	100,0%	0	,0%	500,020	100,0%

a. Number of valid cases is different from the total count in the crosstabulation table because the cell counts have been rounded.

Ek Tablo 18. Malzeme verileri ki-kare testi 2

isim * malzeme Crosstabulation					
Count		teknoloji			Total
		1-geleneks.	2-karma	3-ileri	
isim	1-GA	8	65	27	100
	2-EA	5	72	22	99
	3-MT	0	74	26	100
	4-NS	15	68	18	101
	5-HT	24	77	0	101
	Total		52	356	93

Ek Tablo 19. Malzeme verileri ki-kare testi 3

Chi-Square Tests			
	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	60,572 ^a	8	,000
Likelihood Ratio	84,605	8	,000
Linear-by-Linear Association	35,391	1	,000
N of Valid Cases	501		

a. 0 cells (0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 10,28.

6.3.7. Dikey/Yatay Biçimlenme Verileri (ki-kare)

Dikey/Yatay Biçimlenme verileri ile ilgili ki-kare değerleri aşağıda verilmektedir.

Ek Tablo 20. Dikey/yatay biçimlenme verileri ki-kare testi 1

Case Processing Summary						
	Cases					
	Valid		Missing		Total	
	N	Percent	N	Percent	N	Percent
isim * biçimlenme	500	100,0%	0	,0%	500	100,0%

Ek Tablo 21. Dikey/yatay biçimlenme verileri ki-kare testi 2

isim * biçimlenme Crosstabulation				
Count		biçimlenme		Total
		1-dikey	2-yatay	
isim	1-GA	27	73	100
	2-EA	26	74	100
	3-MT	14	86	100
	4-NS	10	90	100
	5-HT	12	88	100
Total		89	411	500

Ek Tablo 22. Dikey/yatay biçimlenme verileri ki-kare testi 3

Chi-Square Tests			
	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	17,824 ^a	4	,001
Likelihood Ratio	17,690	4	,001
Linear-by-Linear Association	14,433	1	,000
N of Valid Cases	500		

a. 0 cells (,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 17,80.

6.3.8. Tasarım Stratejisi Verileri (ki-kare)

Tasarım stratejisi verileri ile ilgili ki-kare değerleri aşağıda verilmektedir.

Ek Tablo 23. Tasarım stratejisi verileri ki-kare testi 1

	Case Processing Summary					
	Cases					
	Valid		Missing		Total	
	N	Percent	N	Percent	N	Percent
isim * strateji	1,146E3 ^a	100,0%	0	,0%	1,146E3	100,0%

a. Number of valid cases is different from the total count in the crosstabulation table because the cell counts have been rounded.

Ek Tablo 24. Tasarım stratejisi verileri ki-kare testi 2

Count		isim * strateji Crosstabulation							Total
		Strateji							
		1-kutula.	2-şeffaflık	3-kabuk	4-katlama	5-strü.dok.	6-yalnlık	7-farklılık	
isim	1-GA	33	48	19	17	21	42	58	238
	2-EA	79	25	9	2	14	78	22	229
	3-MT	62	49	9	0	17	69	31	237
	4-NS	73	35	5	3	18	85	15	234
	5-HT	94	6	6	0	6	100	0	212
	Total	341	163	48	22	76	374	126	1150

Ek Tablo 25. Tasarım stratejisi verileri ki-kare testi 3

Chi-Square Tests			
	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	2,359E2 ^a	24	,000
Likelihood Ratio	256,895	24	,000
Linear-by-Linear Association	8,433	1	,004
N of Valid Cases	1150		

a. 5 cells (14,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 4,06.

6.3.9. İşlev Türü Stratejisi Verileri (ki-kare)

İşlev türü verileri ile ilgili ki-kare değerleri aşağıda verilmektedir.

Ek Tablo 26. İşlev verileri ki-kare testi 1

	Cases					
	Valid		Missing		Total	
	N	Percent	N	Percent	N	Percent
isim * işlev	4,911E2 ^a	100,0%	0	0,0%	491,071	100,0%

a. Number of valid cases is different from the total count in the crosstabulation table because the cell counts have been rounded.

Ek Tablo 27. İşlev verileri ki-kare testi 2

		isim * işlev Crosstabulation															
Count		işlev															Total
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
isim	GA	33	8	17	8	0	2	6	2	0	0	13	10	0	0	0	99
	EA	40	9	14	5	0	2	9	0	2	0	10	3	2	3	2	101
	MT	6	0	22	9	3	0	9	3	9	0	3	3	22	3	0	92
	NS	38	10	0	10	18	3	3	3	0	5	3	0	0	3	8	104
	HT	65	0	12	18	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	101
Total		182	27	65	50	21	7	27	8	11	5	29	16	24	9	16	497

- 1- Konut
- 2- Yönetim binası
- 3- Ticaret
- 4- Kültür
- 5- Fabrika
- 6- Yenileme
- 7- Turizm/Eğlence
- 8- Spor

- 9- Ulaştırma
- 10- Dini
- 11- Çok İşlevli
- 12- Kamusal
- 13-Basın
- 14- Devlet
- 15- Eğitim

Ek Tablo 28. İşlev verileri ki-kare testi 3

Chi-Square Tests			
	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	3,706E2 ^a	56	,000
Likelihood Ratio	388,667	56	,000
Linear-by-Linear Association	8,143	1	,004
N of Valid Cases	497		

a. 46 cells (61,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,93.

6.3.10. Yer Verileri (ki-kare)

Yer verileri ile ilgili ki-kare değerleri aşağıda verilmektedir.

Ek Tablo 29. Yer verileri ki-kare testi 1

	Case Processing Summary					
	Cases					
	Valid		Missing		Total	
	N	Percent	N	Percent	N	Percent
isim * yer	5,008E2 ^a	100,0%	0	0,0%	500,780	100,0%

a. Number of valid cases is different from the total count in the crosstabulation table because the cell counts have been rounded.

Ek Tablo 30. Yer verileri ki-kare testi 2

		isim * yer Crosstabulation																								
Count		yer																								Total
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	
isim GA		56	2	25	2	0	0	0	2	0	0	0	0	6	4	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	99
EA		55	12	14	3	5	2	0	0	0	0	0	2	0	0	0	2	2	2	2	2	0	0	0	101	
MT		63	0	3	14	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	0	3	3	3	0	98	
NS		50	3	5	0	0	3	5	20	8	3	3	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	3	106	
HT		76	0	0	0	0	6	0	0	0	0	12	6	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	100	
Total		300	17	47	19	8	11	5	22	8	3	15	6	2	6	4	2	2	2	11	2	3	3	3	504	

1- İstanbul
 2- Bursa
 3- İzmir
 4- Ankara
 5- Antalya
 6- Muğla
 7- Tekirdağ
 8- Kocaeli
 9- Balıkesir
 10- Düzce
 11- Çanakkale
 12- Konya

13- Edirne
 14- ABD
 15- Libya
 16- Rusya
 17- Japonya
 18- Tunus
 19- Kazakistan
 20- Irak
 21- Almanya
 22- Norveç
 23- Ukrayna
 24- Hırvatistan

Ek Tablo 31. Yer verileri ki-kare testi 3

Chi-Square Tests			
	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	4,713E2 ^a	92	,000
Likelihood Ratio	419,691	92	,000
Linear-by-Linear Association	,682	1	,409
N of Valid Cases	504		

a. 110 cells (91,7%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,39.

6.4. Analiz Tablosu Şekil Verileri

- GA1- Kadıköy Park&Yer Altı Tuvaleti, İstanbul, 1994
GA2- Kimeks Genel Müdürlük Binası, İstanbul, 1995
GA3- Yalova Elyaf Fabrikası Yönetim Binası, Yalova, 1995
GA4- Aksoy-Techanal Yönetim Binası, Kocaeli, 1994
GA5- Mülkiyeliler Birliği Sosyal Tesisleri, İstanbul, 1996
GA6- Vedat Semiz Evi, Exploded House, Bodrum, İzmir, 1997
GA7- Apartment No:28, İstanbul, 1997
GA8- Çengelköy Evi, İstanbul, 1997
GA9- Flooded House, İstanbul, 1999
GA10- Tekstilbank Yönetim Binası, İstanbul, 2000
GA11- Ercüment Uçan Evi (Sloped House), Bodrum, İzmir, 2001
GA12- Borusan Bmw Sergi Salonu, İstanbul, 2001
GA13- Ramp House, Bodrum, İzmir, 2001
GA14- ODTÜ Ar-Ge (Slicon) Yapısı, Ankara, 2002
GA15- Condominium, İstanbul, 1997
GA16- Uzel Konut, Ofis Ve Alışveriş Merkezi Projesi, İstanbul, 2000
GA17- Mars Sport Center Projesi, İstanbul, 2000
GA18- San Theater, İstanbul, 2000
GA19- Harlem Housing Projesi, New York, USA, 2002
GA20- Büyük Kulüp, İstanbul, 2004
GA21- Zeytinia, New York, USA, 2004
GA22- Prefabulous, Virginia, USA, 2005
GA23- Sapphire Bay, Konut Ve Otel, Bodrum, İzmir, 2006
GA24- Foundation Of Education And Visual Arts, İstanbul, 2007
GA25- Tg House, İzmir, 2007
GA26- Kuum Hotel, Spa And Residence, İzmir, 2007
GA27- Ortaköy Konut Ve Alışveriş Merkezi, İstanbul, 2007
GA28- Umr Gökdeleni, İstanbul, 2007
GA29- İst Alışveriş Merkezi, İstanbul
GA30- Changa Restoran&Bar, İstanbul
GA31- Sky Scrapper, İstanbul

- GA32- Esmâ Sultan Sarayı, İstanbul
GA33- Zorlu Center, Yarışma Projesi, İstanbul
GA34- Andalus Villa, Libya
GA35- Cavo Otel, Bodrum
GA36- Cnnt-Ky Evleri, Bodrum
GA37- Zrl Levent Kulesi, İstanbul
GA38- Pasaport Kulesi, İzmir
GA39- İst Ofis Park, İstanbul
GA40- Agl Residence, İstanbul
GA41- Gtk Göktürk Residence, İstanbul
GA42- Beşiktaş Balık Marketi, İstanbul
GA43- Castle Rock, Bodrum
GA44- Sirte Park, Libya
GA45- Escargo Residences, Bodrum
GA46- Tolerance Center, İstanbul
GA47- Borusan Müsıc&Art House, İstanbul
GA48- Osmos, Kazan
EA1- Vakıfbank Ege Bölge Müdürlüğü, İzmir, 1989
EA2- Maya Meridyen Tower, İstanbul
EA3- Club Salima Ek Binaları, Antalya, 1995
EA4- Akayteks Fabrika Yenilemesi, Bursa, 1998
EA5- İtkib Teknopark Complex, İstanbul, 1998
EA6- Kozyatağında Ofis, İstanbul, 1998
EA7- Sayılğan Evi, Bursa, 1998
EA8- Dalaman Uluslar Arası Havalimanı, Muğla, 1999
EA9- Kemerburgazda Konut Sitesi, İstanbul, 1999
EA10- Ankara Belediye Sarayı, Ankara, 2000
EA11- Çubuklu Konutları, İstanbul, 2000
EA12- Çubukluda Otel, İstanbul, 2000
EA13- Çevre Bakanlığı Hizmet Binası, Ankara, 2001
EA14- Aomoride Konut Kompleksi, Japonya, 2001
EA15- Kervansaray Lara Oteli, Antalya, 2001
EA16- Maksimum Evler, İstanbul, 2001

- EA17- Otel Ve Residans Kompleksi, Mahdivya, Tunus, 2002
- EA18- Ntv Yeni Tv Stüdyoları, İstanbul, 2002
- EA19- Bahçekent Konut Projesi, İstanbul, 2003
- EA20- Bayraktoğlu Residence, Ömerli, İstanbul, 2003
- EA21- Cross İş Merkezi, Güneşli, İstanbul, 2003
- EA22- Esentepe Rezidans, İstanbul, 2003
- EA23- Minicity Model Park, Antalya, 2003
- EA24- Turkuaz Petrol Yönetim Merkezi, İstanbul, 2003
- EA25- Ahsel Kulesi, 2004
- EA26- Astana İşyeri, Otel Ve Rekreasyon Merkezi, Kazakistan, 2004
- EA27- Ataköy Konutları, İstanbul, 2004
- EA28- Berk Evi, İstanbul, 2004
- EA29- Evidea, İstanbul, 2004
- EA30- İpekyol Tekstil Fabrikası, Edirne, 2004
- EA31- Kemerlife Xx1 Evleri, İstanbul, 2004
- EA32- Vertical World, 2004
- EA33- Yamaçkent Rezidans, 2004
- EA34- Yorum Reklamcılık Merkez Binası, İstanbul, 2004
- EA35- Lavanda Butik Otel, İstanbul, 2005
- EA36- Şişli Kompleks, İstanbul, 2005
- EA37- Ulus Savoy Konut Projesi, İstanbul, 2005
- EA38- Bahçelievler 0-6 Yaş Kreşİ, İstanbul, 2006
- EA39- Başeğmez Rezidans, İstanbul, 2006
- EA40- Bursa Nilüfer Konut Projesi, Bursa, 2006
- EA41- Çeşme Otel Projesi, İzmir, 2006
- EA42- Göktürk Arketip Konut Projesi, İstanbul, 2006
- EA43- Göktürk Hibrit Konut Projesi, İstanbul, 2006
- EA44- Göktürk Rosa Blanda Projesi, İstanbul, 2006
- EA45- Maslak Ofis Binası, İstanbul, 2006
- EA46- Mavişehir Rezidans Kulesi, İzmir, 2006
- EA47- Narlıdere Konut Projesi, İzmir, 2006
- EA48- Pars Tuğla Projesi, Bursa, 2006
- EA49- Çeşme 7800 Projesi, İzmir, 2007

- EA50- Siemens Park, İstanbul, 2007
- EA51- Ağaoğlu Bodrum Park Hotel&Golf Club, Bodrum, 2007
- EA52- Ağaoğlu Bodrum Housing, Bodrum, 2007
- EA53- Erbil Hewa Showroom, Erbil, 2007
- EA54- Sitev Bademli Housing Project, Bursa, 2007
- EA55- Tekfen Kağıthane Offices, İstanbul, 2007
- EA56- Yalova Cultural Centre , Yalova, 2007
- EA57- İzmir Fair Complex, İzmir, 2008
- EA58- Zorlu Center, İstanbul, 2008
- NS1- Gön 1.Bina, İstanbul, 1989
- NS2- Shell Genel Müdürlük Binası, İstanbul, 1992
- NS3- Gön II.Bina, İstanbul, 1994
- NS4- Arıoğlu Evi, İstanbul, 1996
- NS5- Tekirdağda Ev, Tekirdağ, 1996
- NS6- Pulver-Solvent Fabrikaları, Gebze, Kocaeli, 1996
- NS7- Lokman Şahin Evi, Saray, Tekirdağ, 1996
- NS8- Irmak Lisesi, İstanbul, 1997
- NS9- Görener Evi, Balıkesir, 1997
- NS10- Emre Senan Evi, İzmir, 1998
- NS11- Banvit Spor Salonu, Balıkesir, 1999
- NS12- Banvit İleri İşlem Ünitesi, Balıkesir, 1999
- NS13- Bouvard Evi, İstanbul, 1999
- NS14- Özen Evi, İstanbul, 2000
- NS15- Petrol Ofisi Genel Müdürlüğü Yenileme Projesi, İstanbul, 2000
- NS16- Değirmendere İlköğretim Okulu, Kocaeli, 2000
- NS17- Umur Matbaa Ve Kırtasiye Fabrikası, Gebze, Kocaeli, 2001
- NS18- Bahçekent Projesi, İstanbul, 2003
- NS19- D7 Evi, İstanbul, 2003
- NS20- Evidea Konutları, İstanbul, 2004
- NS21- İTKİB Dış Ticaret Ek Ofis Yapısı, İstanbul, 2004
- NS22- Ataköy Konutları, İstanbul, 2004
- NS23- Çekmeköy Konut Projesi, İstanbul, 2004
- NS24- Barit Maden Co2 Tesisi, Bursa, 2007

- NS25- Dörtlü Ev, Muğla, 2006
- NS26- Kullar Belediye Binası, Kocaeli, 2006
- NS27- Gölcük Nikah Salonu, Kocaeli, 2006
- NS28- PO, İstanbul, 2006
- NS29- Maya Çekmeköy Yerleşkesi, İstanbul, 2006
- NS30- Göksu Ofis, İstanbul, 2006
- NS31- Yahşibey Okul, İzmir, 2006
- NS32- Gölcük Kültür Merkezi, Kocaeli, 2006
- NS33- Akçakoca Türbesi, Düzce, 2006
- NS34- Mescit, Kocaeli, 2006
- NS35- Yarımca Belediyesi Kültür Merkezi, Kocaeli, 2006
- NS36- Astana Kule, Kazakistan, 2004
- NS37- Eston Konutları, İstanbul, 2004
- NS38- Müze Galeri, İstanbul, 2003
- NS39- 4 Ev, İstanbul, 2002
- NS40- Çakalini, Çanakkale, 2002
- MT1- Ataköy Turizm Kompleksi, İstanbul, 1986
- MT2- Doğan Medya Center, İstanbul, 1993
- MT3- Carousel Alışveriş Merkezi & Çocuk ve Kadın Doğum Hastanesi, İstanbul, 1993
- MT4- Doğan Printing Center, Ankara, 1995
- MT5- Talya Convention Center, Antalya, 1996
- MT6- Medyatown, İstanbul, 1997
- MT7- Tunaçelik, Fabrika, Yönetim ve Showroom Binası, İstanbul, 1997
- MT8- Doğan Ofset İstanbul Fabrika Ve Basım Tesisi, 1997
- MT9- Doğan Medya Center, İstanbul, 1997
- MT10- Maxi Alışveriş Merkezi, İstanbul, 1997
- MT11- Bostancı Alışveriş Merkezi, İstanbul, 1998
- MT12- Doğu Market Place, İstanbul, 1998
- MT13- Esenboğa H.limanı D. Hatlar Term. Yar. Proj., Ankara, 1998
- MT14- Bodrum Havalimanı Dış Hatlar Terminali Yarışma Projesi, İzmir, 1998
- MT15- Tegv Hayat Projesi, Deprem Evleri, İstanbul, 1999
- MT16- Dalaman Havalimanı Yeni Dış Hatlar Terminali Yarışma Projesi, Ankara, 1999
- MT17- DMC Doğan Baskı Tesisleri, İstanbul, 1999

- MT18- Expo 2000 Hannover Türk Pavyonu,2000
- MT19- Florya Alışveriş Merkezi, İstanbul, 1999
- MT20- Ankara B.B.Sarayı İle Sos. Tic. Tesisleri, Ankara, 2000
- MT21- Oslo Opera Binası Yarışma Projesi, 2001
- MT22- Ömür Alışveriş Merkezi, İstanbul, 2001
- MT23- İstanbul B.Şehir Bel. Hizmet Binası,Yarışma Projesi, 2001
- MT24- Doğan Tv Center (Cnn Türk- KanalD), İstanbul, 2002
- MT25- Kanyon Konut Ofis Ve Alışveriş Merkezi, İstanbul, 2002
- MT26- Yalta Otel Kompleksi, Ukrayna, 2003
- MT27- Carrefoursa Alışveriş Merkezi, Merter, İstanbul, 2003
- MT28- Hotel Rixos Libertas, Hırvatistan, 2004
- MT29- Astana Stadyumu, Kazakistan, 2004
- MT30- Levent Loft, İstanbul, 2005
- MT31- Doğan Media Center, Ankara, 2006
- MT32- Nova Fabrika Ve Ofis Binası, İstanbul, 2007
- MT33- Abay Business Center, Kazakistan, 2006
- MT34- İstanbul Sapphire, İstanbul, 2006
- MT35- Loft Gardens, İstanbul, 2007
- HT1- “Bu” Evler Yerleşmesi, Bodrum, Muğla, 1989
- HT2- Taksim Sanat Galerisi, İstanbul, 1990
- HT3- Robinson Crusoe Kitabevi, İstanbul, 1994
- HT4- Atk Lojmanları, İstanbul, 1995
- HT5- “B” Evi, İstanbul, 1997
- HT6- Bils Mağazası, İstanbul, 1997
- HT7- Çatalhöyük Müze Ve Ziyaretçi Merkezi, Konya, 1998
- HT8- Optimum Evleri, İstanbul, 1999
- HT9- “B2” Evi, Ayvacık, Çanakkale, 1999
- HT10- AYTEK Evleri, İstanbul, 2000
- HT11- İstanbul Zen, 2004
- HT12- SM Evi, Çanakkale, 2005
- HT13- Mesa Konutları, İstanbul, 2005
- HT14- Lidya Flats, İstanbul, 2005
- HT15- Kağıthane Konutları, İstanbul

HT16- Zorlu Center Yarışma Projesi, İstanbul

HT17- Pierre Loti Lisesi Ek Binası, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında Trabzon'da doğdu. İlköğrenimini Trabzon Namık Kemal İlkokulu'nda, orta öğrenimini Trabzon Zehra Kitapçıoğlu Ortaokulu'nda ve lise öğrenimini Trabzon Affan Kitapçıoğlu Lisesi'nde tamamladı.

1996 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde lisans öğrenimine başladı, 2000 yılında aynı bölümden mezun oldu. 2000 yılında başladığı KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans'tan 2003 yılında mezun oldu. 2003 yılında KTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı'nda Doktora yapmaya hak kazandı. Halen İstanbul Bayrampaşa Belediyesi İmar ve Şehircilik Müdürlüğü'nde çalışmakta olup, evli ve bir kız çocuğu babasıdır.