

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**UTARİT İZGİ  
VE  
TÜRKİYE'DE MODERN MİMARLIK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
İdil ERKOL**

**Anabilim Dalı : Mimarlık**

**Programı : Mimarlık Tarihi**

**OCAK 2009**

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**UTARİT İZGİ  
VE  
TÜRKİYE'DE MODERN MİMARLIK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
İdil ERKOL  
(502061104)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 29 Aralık 2008**

**Tezin Savunulduğu Tarih : 21 Ocak 2009**

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Günkut AKIN (İTÜ)  
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Afife BATUR (İTÜ)  
Prof. Dr. İhsan BİLGİN (Bilgi Ü.)**

**OCAK 2009**

## ÖNSÖZ

Bu tez, Türkiye modern mimarlığına önemli katkıları olan Utarit İzgi'nin mimarlığını anlamaya ve mimari üretim içinde konumlandırmaya yönelik bir çalışmadır. Çalışmada, mimarın özellikle 1956-1980 yılları arasında inşa edilen yapıları üzerinde durulmuş, İzgi mimarlığını özgün kılan temel özellikleri vurgulayan yapılar belirlenmiştir. Seçilen yapılar, biçim, malzeme/detay ve teknoloji olmak üzere üç alt başlık çerçevesinde incelenmiştir. Her alt başlık kapsamında, öncelikle dünyadaki mimarlık ortamının genel bir çerçevesi çizilmeye çalışılmış, ardından mimarın yapıları çağdaşı olan diğer yapılarla kıyaslanmış ve mimarın tasarımdaki motivasyonu irdelenmiştir. Böylece hem bağlam üzerinden eşzamanlı, hem de mimarın işleri arasında kronolojiyi takip eden bir okuma yapılmıştır.

Tezin konusu ve çerçevesi belirlenirken, Türkiye'nin 1950 sonrasındaki mimari üretimi üzerine yapılan araştırmalara katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Çalışma süresince yol gösterici önerileri ve desteği için danışmanım Prof.Dr. Günkut Akın'a; katkıları için Gönül İzgi'ye, Nezih Aysel'e ve Özgür Bingöl'e ve çalışma boyunca hep yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Aralık 2008

İdil Erkol  
Mimar





## İÇİNDEKİLER

	<b><u>Sayfa</u></b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b>	<b>vi</b>
<b>ÖZET</b>	<b>ix</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>xi</b>
<b>1. GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>2. UTARİT İZGİ VE TÜRKİYE'DE MODERN MİMARLIK</b>	<b>5</b>
2.1. Modern Mimarlıkta Biçim	5
2.1.1. Modern mimarlıkta biçim ve Le Corbusier	5
2.1.2. Üçüncü dünya ülkelerinde modernizm ve Brezilya örneği	13
2.1.3. Mimarlık ve sanat birlikteliği	18
2.1.4. Utarit İzgi'nin mimarlığında biçim	33
2.2. Modern Mimarlıkta Malzeme ve Detay	51
2.2.1. Modern mimarlığın öncülerinde malzeme ve detay	52
2.2.2. Utarit İzgi'nin mimarlığında malzeme ve detay	71
2.3. Modern Mimarlıkta Teknoloji	85
2.3.1. Mimari üretimde teknolojinin yeri	86
2.3.2. Utarit İzgi'nin mimarlığında teknolojinin yeri	98
<b>3. SONUÇ</b>	<b>111</b>
<b>KAYNAKLAR</b>	<b>115</b>
<b>EKLER</b>	<b>123</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>141</b>

## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

<b>Şekil 2.1</b> : Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1925. ....	8
<b>Şekil 2.2</b> : Villa Savoye, Le Corbusier, Pierre Jeanneret; Poissy, 1929. ....	8
<b>Şekil 2.3</b> : Farnsworth Evi, Mies van der Rohe, Illinois, 1951.....	8
<b>Şekil 2.4</b> : Florya Atatürk Deniz Köşkü, Seyfi Arkan, İstanbul, 1936. ....	9
<b>Şekil 2.5</b> : New York Uluslararası Sergisi Türkiye Pavyonu, Sedad Hakkı Eldem, New York, 1939. ....	11
<b>Şekil 2.6</b> : Uluslararası Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu, Brüksel, 1958. ....	11
<b>Şekil 2.7</b> : New York Uluslararası Sergisi Brezilya Pavyonu; Lucio Costa, Oscar Niemeyer; New York,1939. ....	15
<b>Şekil 2.8</b> : Sao Francisco de Assis Kilisesi, Oscar Niemeyer, Pampulha, 1940....	16
<b>Şekil 2.9</b> : Dönemin mimarlık yayınlarında yer alan iki karikatür. ....	18
<b>Şekil 2.10</b> : “The Open Hand” heykeli / Eileen Gray Evi Duvar Resmi / Unité de Habitation. ....	21
<b>Şekil 2.11</b> : Darmstadt’ta üç apartman bloğu.....	21
<b>Şekil 2.12</b> : Meksika Ulusal Üniversitesi Ana Kampüs, Mexico City, 1953.....	23
<b>Şekil 2.13</b> : Meksika Ulusal Üniversitesi Kütüphanesi, Mexico City, 1953. ....	23
<b>Şekil 2.14</b> : Meksika Ulusal Üniversitesi Rektörlüğü, Mexico City, 1953. ....	23
<b>Şekil 2.15</b> : Düşük gelirli aileler için konut, 1950 (Horacio Torres). ....	25
<b>Şekil 2.16</b> : Sindicato Medico, Montevideo, 1954 (Augusto Torres). ....	25
<b>Şekil 2.17</b> : Stadyum, National University, Mexico City, 1963. ....	25
<b>Şekil 2.18</b> : 1958 Brüksel Uluslararası Sergisi Türkiye Pavyonu mozaik pano ve panodan bir detay. (Bedri Rahmi Eyüboğlu, Brüksel, 1958). ..	27
<b>Şekil 2.19</b> : Divan Bar, Jale Yılmabaşar. ....	29
<b>Şekil 2.20</b> : Divan Oteli’nin önündeki heykel, İlhan Koman. ....	29
<b>Şekil 2.21</b> : Divan Pub, Erol Akyavaş. ....	29
<b>Şekil 2.22</b> : Bedri Rahmi Eyüboğlu imzalı perde (R. Yalman Evi, İstanbul, 1951)...	30
<b>Şekil 2.23</b> : Oya Koçan imzalı seramik pano ve Neşet Günal imzalı vitray (Kamhi Yalısı, İstanbul, 1979).....	30
<b>Şekil 2.24</b> : Füreya Koral imzalı şömine seramiği (Villa Şaman, İstanbul, 1959) / Füreya Koral imzalı pano duvar (A.Kunt Yalısı, İstanbul, 1964). ....	30
<b>Şekil 2.25</b> : Vakko Kumaş Fabrikası; H. Baysal, M. Birsal; İstanbul, 1969. ....	31
<b>Şekil 2.26</b> : Mustafa Plevneli imzalı Hitit rölyefi (Tepebaşı Etap Oteli, 1976); Kuzgun Acar imzalı heykel (Gima, Ankara). ....	32
<b>Şekil 2.27</b> : Şadi Çalık imzalı “milli dans” rölyefleri. ....	32
<b>Şekil 2.28</b> : Uluslararası Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu; Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün; Brüksel, 1958. ....	34
<b>Şekil 2.29</b> : 1958 Uluslararası Brüksel Sergisi Pavyonlarından Birkaçı (Türkiye, Almanya, Meksika, Yugoslavya, İsrail, Avusturya). ....	35
<b>Şekil 2.30</b> : Villa Karakurt; Mahmut Bir, Utarit İzgi; Feneryolu, 1956. ....	37
<b>Şekil 2.31</b> : Saatçioğlu Villası; H. Baysal, M. Birsal; Anadoluhisarı, 1960. ....	38
<b>Şekil 2.32</b> : J.Macedo Evi, A.Borsoi, Rio de Janeiro, 1957 / C.Portino Evi, A.E. Reidy, Sao Paulo, 1952 / J.Souza Evi, S.Bernardes, Rio de Janeiro, 1952 / M.Luisa ve O. Americano Evi, O.Bratke, Sao Paulo, 1953.....	39

<b>Şekil 2.33</b> : Villa Savoye; Le Corbusier, Pierre Jeanneret; Poissy, 1929. . . . .	39
<b>Şekil 2.34</b> : Villa İmamverdi; Mahmut Bir, Utarit İzgi; Çiftelhavuzlar, 1957. . . . .	40
<b>Şekil 2.35</b> : Oscar Americano Evi, Oswaldo Bratke, Sao Paulo, 1953 / Guilherm Brandi Evi, Sérgio Bernardes, Rio de Janeiro, 1952 . . . . .	41
<b>Şekil 2.36</b> : Villa Arıtan; M.Bir, U.İzgi; O.Günsoy (Müh.); Caddebostan, 1959 . . . . .	42
<b>Şekil 2.37</b> : Villa Arıtan; Mahmut Bir, Utarit İzgi; Göztepe, 1959 / Homero Souza Silva Evi, Carlos Leão, Rio de Janeiro, 1956. . . . .	43
<b>Şekil 2.38</b> : Villa Şaman, Utarit İzgi, Feneryolu, 1959. . . . .	44
<b>Şekil 2.39</b> : Villa Şaman, U. İzgi, Feneryolu, 1959 / Artigas Evi, J. V. Artigas, Sao Paulo, 1949 / Yat Kulübü, O. Niemeyer, Pampulha, 1942. . . . .	45
<b>Şekil 2.40</b> : Adnan Kunt Yalısı; U. İzgi, A. Mutlu, E. Suher; Pendik, 1964. . . . .	46
<b>Şekil 2.41</b> : Adnan Kunt Yalısı. Kat planları. . . . .	47
<b>Şekil 2.42</b> : Kamhi-Grünberg İkiz Villası, U. İzgi, Burgazada, 1968. . . . .	48
<b>Şekil 2.43</b> : Celasun Apartmanı, U. İzgi, Feneryolu, 1971 / Tekül Apartmanı, U. İzgi, Göztepe, 1974 / Plevne Apartmanı, U. İzgi, Erenköy, 1975. . . . .	49
<b>Şekil 2.44</b> : Barohan, U. İzgi, İzmir, 1994 / Abisa İş Merkezi, U. İzgi, İstanbul, 1991 / Profilo Alışveriş Merkezi; U. İzgi, B. B. Aysel, İstanbul, 1998. . . . .	50
<b>Şekil 2.45</b> : Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1926. . . . .	54
<b>Şekil 2.46</b> : Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1926. Detay. . . . .	55
<b>Şekil 2.47</b> : Hunstanton Lisesi, Alison-Peter Smithson, Norfolk, 1954. . . . .	57
<b>Şekil 2.48</b> : Yale Üni. Mimarlık Fakültesi, P. Rudolph, Connecticut, 1964. . . . .	59
<b>Şekil 2.49</b> : Salk Enstitüsü, Louis Kahn, California, 1959-1966. . . . .	59
<b>Şekil 2.50</b> : Salk Enstitüsü, Louis Kahn, California, 1959-1966. Detay. . . . .	60
<b>Şekil 2.51</b> : Unité de Habitation, Le Corbusier, Marsilya, 1952. Detay. . . . .	63
<b>Şekil 2.52</b> : Tugendhat Evi, Mies van der Rohe, Brunn, 1930. . . . .	65
<b>Şekil 2.53</b> : Lake Shore Drive Apartmanları, Mies van der Rohe, Chicago, 1951. . . . .	65
<b>Şekil 2.54</b> : Aalto Evi, Alvar Aalto, Munkkiniemi, 1936. . . . .	67
<b>Şekil 2.55</b> : Viipuri Kütüphanesi, Alvar Aalto, Vyborg-Rusya, 1935. . . . .	67
<b>Şekil 2.56</b> : Nesbitt Evi, Richard Neutra, California, 1942. . . . .	69
<b>Şekil 2.57</b> : Moore Evi, Richard Neutra, California, 1952. . . . .	69
<b>Şekil 2.58</b> : Castelvecchio Müzesi, Carlo Scarpa, Verona, 1973 / Olivetti Sunum Mekanı, Carlo Scarpa, Venedik, 1958. . . . .	70
<b>Şekil 2.59</b> : Villa Şaman; U. İzgi, M. Bir, İstanbul, 1959 / Bo Bardi Evi, L.B. Bardi, Sao Paulo, 1951 / Artigas Evi, J.V. Artigas, Sao Paulo, 1949. . . . .	72
<b>Şekil 2.60</b> : Adnan Kunt Yalısı; U. İzgi, A. Mutlu, E. Suher; Pendik, 1964. . . . .	73
<b>Şekil 2.61</b> : Adnan Kunt Yalısı. Yapının yan cephesinden bir görünüm. . . . .	74
<b>Şekil 2.62</b> : Adnan Kunt Yalısı. Yapının denizden görünümü. . . . .	74
<b>Şekil 2.63</b> : Adnan Kunt Yalısı. Yapının arka cephesinden bir görünüm. . . . .	75
<b>Şekil 2.64</b> : Adnan Kunt Yalısı. Sofadan bir görünüm. . . . .	75
<b>Şekil 2.65</b> : Villa Mairea, Alvar Aalto, Noormarkku, 1939. . . . .	76
<b>Şekil 2.66</b> : Tremaine Evi, Richard Neutra, Santa Barbara, 1948. . . . .	76
<b>Şekil 2.67</b> : Esherick Evi, Louis Kahn, Pennsylvania, 1961. . . . .	76
<b>Şekil 2.68</b> : Kamhi-Grünberg İkiz Villası, Utarit İzgi, Burgazada, 1968. . . . .	77
<b>Şekil 2.69</b> : Kamhi-Grünberg İkiz Villası. Villaya denizden bakış. . . . .	78
<b>Şekil 2.70</b> : Kamhi-Grünberg İkiz Villası. Yaşama bölümü. . . . .	78
<b>Şekil 2.71</b> : Kamhi-Grünberg İkiz Villası. Merdiven detayı. . . . .	78
<b>Şekil 2.72</b> : George Hime Evi, Henrique Mindlin, Rio de Janeiro, 1951. . . . .	79
<b>Şekil 2.73</b> : Şemsettin Sırer Yalısı, Sedat Hakkı Eldem, İstanbul, 1967. . . . .	79
<b>Şekil 2.74</b> : Pensoy Bahçe Pavyonu; U.İzgi, M.Demirkan, A.Muslubaş; Yeniköy, 1975. . . . .	80
<b>Şekil 2.75</b> : Nesbitt Evi, Richard Neutra, Massachusetts, 1942. . . . .	81
<b>Şekil 2.76</b> : Bonn'da Bir Ev, Sep Ruf, Bonn, 1964. . . . .	81
<b>Şekil 2.77</b> : Fazilet Apartmanı; U. İzgi, B. Gücüyener; Çiftelhavuzlar, 1996. . . . .	83
<b>Şekil 2.78</b> : Fazilet Apartmanı saçak detayı. . . . .	84

<b>Şekil 2.79</b> : Fazilet Apartmanı giriş holü ve detayları.....	84
<b>Şekil 2.80</b> : Tassel Evi, Victor Horta, Brüksel, 1891 / Horta Evi, Victor Horta, Brüksel, 1898. ....	87
<b>Şekil 2.81</b> : Broad Street Station, Frank Furness, Pennsylvania, 1881. ....	87
<b>Şekil 2.82</b> : Kristal Saray, J.Paxton, Londra, 1891. ....	89
<b>Şekil 2.83</b> : Manhattan için tasarlanan kubbe, B. Fuller, New York, 1962. ....	89
<b>Şekil 2.84</b> : Cennet Projesi, N. Grimshaw, Londra, 2001. ....	89
<b>Şekil 2.85</b> : La Citta Nuova (Yeni Şehir), Antonio Sant'Elia, 1914.....	92
<b>Şekil 2.86</b> : Walking City (Yürüyen Şehir), Ron Herron-Archigram, 1960. ....	92
<b>Şekil 2.87</b> : Chicago'da çelik strüktürle inşa edilen ofis yapılarına bir örnek. ....	94
<b>Şekil 2.88</b> : Seagram Building; Mies van der Rohe, P.Johnson; New York,1959 ...	94
<b>Şekil 2.89</b> : Lake Shore Drive Apartments; Mies van der Rohe, H.Greenwald; Chicago, 1951.....	96
<b>Şekil 2.90</b> : Centre Georges Pompidou; R. Piano, R. Rogers; Paris, 1977. ....	96
<b>Şekil 2.91</b> : Lloyd's Building, Richard Rogers, Londra, 1986.....	97
<b>Şekil 2.92</b> : Hong Kong Bankası, Foster Architects, Hong Kong, 1986.....	97
<b>Şekil 2.93</b> : Ziraat Bankası-Başak Sigorta Binası; U. İzgi, A. Mutlu, E. Süher; İstanbul, 1965. ....	100
<b>Şekil 2.94</b> : Lever House, S.O.M., New York, 1952 / Stuttgarter Nachrichten Binası, R. Guthier, Stuttgart, 1952.....	101
<b>Şekil 2.95</b> : TMO Genel Müdürlüğü; V.Özsan, C.Bektaş, O.Vural; Ankara, 1964 .	101
<b>Şekil 2.96</b> : Kamhi Yalısı; U.İzgi, M.Demirkan, A.Muslubuş; Beylerbeyi, 1979 .....	103
<b>Şekil 2.97</b> : Kamhi Yalısı. İç mekandan fotoğraflar. ....	104
<b>Şekil 2.98</b> : Töbank, Utarit İzgi, İstanbul, 1984. ....	106
<b>Şekil 2.99</b> : Towereast Center; W.Gropius, L.McMillen; Ohio, 1965 .....	106
<b>Şekil 2.100</b> : Akbank Genel Müdürlük Binası, S.H. Eldem, İstanbul, 1965. ....	106
<b>Şekil 2.101</b> : Nova Baran Center; U.İzgi, A.Demir, N.Gök; İstanbul, 1989. ....	108
<b>Şekil 2.102</b> : Pirelli Binası, C.Pelli, Milano, 1965 / İş Bankası Genel Müdürlüğü; A.Böke, Y.Sargın, Ankara, 1975.....	110
<b>Şekil 2.103</b> : Odakule İş Merkezi; K.Tecimen, A.K.Taner; İstanbul, 1975 / Karayolları Binası; M.Konuralp, S.Sağlamer; İstanbul, 1979.....	110
<b>Şekil 2.104</b> : Villa Şaman, Feneryolu, 1959 / S. Kamhi Villası, Yeniköy, 1984 .....	112
<b>Şekil 2.105</b> : Karakurt Apartmanı, Kalamış, 1956 / Fazilet Apartmanı, Çiftehavuzlar, 1986.....	112
<b>Şekil 2.106</b> : Başak Sigorta-Ziraat Bankası Binası, Harbiye, 1965 / Barohan, İzmir, 1994. ....	112

## UTARİT İZGİ VE TÜRKİYE'DE MODERN MİMARLIK

### ÖZET

Bu tez, Türkiye modern mimarlığında önemli bir yere sahip olan Utarit İzgi'nin mimarlığını anlamaya, Türkiye ve dünyadaki mimari üretim içinde konumlandırmaya yönelik bir çalışmadır. Çalışmaya; mimar tarafından hazırlanan proje açıklama metinleri, kendisiyle gerçekleştirilen söyleşiler ve binaları üzerine yapılan değerlendirmeler ışık tutmuştur.

Tezde izlenen yöntemle, ilgili literatürün taranması ve mimarın projeleriyle ilgili bilgiye ulaşılmasının ardından, İzgi mimarlığını özgün kılan temel özellikleri vurgulayan bir çalışma strüktürünün oluşturulması, örneklerin tespiti ve irdelenmesi öngörülmüştür. Çalışmada, İzgi'nin özellikle 1956-1980 yılları arasında inşa edilen yapıları üzerinde durulmuş, onun mimarlığının belirgin özelliklerini vurgulayan yapılar seçilmiştir. Seçilen yapılar, biçim, malzeme/detay ve teknoloji olmak üzere üç alt başlık çerçevesinde incelenmiş, her üç başlığın ilk bölümlerinde, dünyadaki mimarlık ortamının genel bir çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. İzgi'nin yapılarının ele alındığı bölümlerde ise her yapı, çağdaşı olan diğer yapılarla kıyaslanmış ve mimarın tasarımdaki motivasyonu irdelenmiştir. Araştırmada, hem bağlam üzerinden eşzamanlı, hem de mimarın işleri arasında kronolojiyi takip eden bir okuma yapılmasına çalışılmıştır.

İzgi'nin malzeme, teknoloji ve özenin detay çözümleriyle bütünleşen estetiği ve meslek yaşamı boyunca vazgeçmediği yeniliğin takipçisi olma anlayışı onu ülkedeki mimari üretimde özel bir konuma taşımıştır. Bu araştırma ile, İzgi'nin mimarlığını ayrıcalıklı kılan özellikleri ortaya koymak amaçlanmıştır. Onun mimarlığı üzerinden yapılan değerlendirmeye, 20. Yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'deki mimarlık ortamı da kavranmaya çalışılmıştır. Araştırmanın ülkedeki modern mimarlık arşivine katkı sağlaması hedeflenmiştir.



## **UTARIT IZGI AND MODERN ARCHITECTURE IN TURKEY**

### **ABSTRACT**

The following thesis, is a work aims to comprehend and position the architectural production of one of the most influential names in modern Turkish architecture, Utarit Izgi. Projects description by architect himself, interviews with him and evaluations on his projects, enlighten this work.

The method followed by the thesis is, after searching thoroughly the related literature and gathering information about architect's projects, forming a structure that emphasis the base characteristics of the uniqueness of the architecture of Izgi and explicating those elements. This following work includes selection of Izgi's projects between 1956-1980, which are delicately expressing special characteristics of his architecture. Selected buildings are examined under three titles; form, material/detail and technology. Each first sections those titles includes general architectural approaches of the same epoch. In the sections discussing Izgi's buildings, each project is compared by its coevals and analysed by the motivations of the architect. Both simultaneous interpretations of the contexts and chronological documentation of the Izgi's works are aimed to be followed in this research.

Izgi's aesthetics ,which combines material, technology and solicitation in details, and his life-long desire to follow the innovation, carried him a special position in Turkey's architectural production. With this research, not only the elements that creates uniqueness of Izgi's architecture examined but also from his projects the evaluation and interpretation of the second half of 20th century Turkish architecture is aimed to made. By this way, also, a contribution to the archive of the modern architecture is intended.





## 1. GİRİŞ

Bu tez, Türkiye'deki modern mimarlığın gelişimine önemli bir katkıda bulunmuş olan Utarit İzgi'nin mimarlığını anlamaya ve konumlandırmaya yönelik bir önçalışma niteliğindedir. Çalışmada, İzgi'nin özellikle 1956-1980 yılları arasında inşa edilen yapıları üzerinde durulmuştur. Günümüzde Türkiye'nin 1950 sonrasındaki mimari üretimi yeni yeni ilgi odağı olurken, dönemin öncü mimarlarına ait biyografiler de gecikmeli olarak yayımlanmaya başlamıştır. Gösterilen bu gecikmiş ilgi, o döneme ait araştırmaların eksikliğini de ortaya koyar. Tezin konusu ve çerçevesi belirlenirken, bu eksikliğin giderilmesine katkıda bulunmak amaçlanmıştır. İzgi'nin yapılarını öncelikle Türkiye, sonra dünya mimarlığı içerisinde konumlandırmak amacıyla yapılan bu çalışmaya; mimar tarafından hazırlanan proje açıklama metinleri, kendisiyle gerçekleştirilen söyleşiler ve binaları için yapılmış olan değerlendirmeler ışık tutmuştur.

Mimarın 1956'dan 2003'e uzanan meslek hayatı, Türkiye'de o dönemin mimarlık ortamının adeta bir aynası gibidir. Bu sebeple, mimarın tasarımları üzerine yapılan incelemenin, son elli yılda Türkiye'deki mimarlık ortamında ve inşaat sektöründe yaşanan gelişmeleri yansıttığından söz edilebilir. Kariyeri hızlı ve parlak çıkışlarla değil, "ağır ve emin bir yol" izleyerek gelişen İzgi mimari üretimine başladığında, ülkenin inşaat sektörü sıkıntılı bir dönemden geçmektedir [1]. Önceleri yapılan malzeme ithalatı inşa edilen az sayıda yapı için yeterli olurken, 1950'lere gelindiğinde ortaya çıkan gelişmelerle yapı üretimi ve yeni arayışlar hızla artar, malzeme talebi çeşitlenir. Ancak yapı üretiminin hızına ayak uyduramayan ithalat nedeniyle yeterli miktarda ve çeşitlilikte malzeme temin edilemez [2]. Bu yüzden yapım kalitesinde önemli bir yetersizlik gözlemlenir. Bütün bu olumsuzluklara rağmen nitelikli yapı üretmeyi amaçlayan mimarlar için, malzeme seçimi ve detaylandırma başlıca problemlerden biri haline gelir. Kariyerinin henüz başında karşılaştığı bu zorluk, İzgi'nin tasarım anlayışını büyük ölçüde etkileyen ve mimarlığına yön veren bir güç olur. Mimar, olanaksızlıklara rağmen tasarımlarında istediği sonuca ulaşabilmek için özgün detay arayışlarına yönelir. Onun tasarımlarındaki motivasyonu ve bu motivasyonla inşa ettiği yapıları bu çerçevede düşünölmelidir.

İzgi'nin mimarlığı üzerine yazdığı bir makalede Uğur Tanyeli, Türkiye'de "detaycı" olarak tanınan mimarın 1950-1980 aralığında yapı sektöründeki durum göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi gerektiğini söyler [3]. Tanyeli'ye göre, 1980 sonrası ortaya çıkan teknolojik gelişmeler ve malzeme çeşitliliği, o dönemde yaşanan sıkıntıların unutulmasına neden olmuştur. Mimarın içinde bulunduğu koşullar tam olarak kavranmadığı için, ortaya koyduğu çözüm önerilerinin değeri de yeterince bilinmemektedir. Oysa onun yapılarının önemi, inşa edildikleri dönemde gerçekleştirilmesi güç olan mimari kaygılara getirilmiş yaratıcı çözümlerde saklıdır. İzgi, çağının açmazlarına boyun eğmek yerine onlara karşı mücadeleye verdiği için Türkiye'de mimari üretimde ayrıcalıklı bir yere sahiptir [4].

1946 yılında Akademi'den mezun olan İzgi, okulu bitirir bitirmez Sedad Hakkı Eldem'in asistanı olur. Mezuniyetin ardından on yıl boyunca yapı yapma girişiminde bulunmayan mimar, kendi deyimiyle hocalarının yanında "pişer" [5]. Bu dönemin ardından ise Mahmut Bir ile birkaç mimari proje yarışmasına katılır. "Şematik" bulunduğu için elenen yarışma projelerinin ardından 1956 yılında ilk yapısını inşa eder. Mimarın ilk dönem yapılarını ağırlıklı olarak konut projeleri oluşturur. 1965'lerde konut projelerinin yanında ofis yapıları da yerini alır. 1990'lara gelindiğinde ise listeye alışveriş merkezleri de eklenir. Başta Gima mağazaları olmak üzere yaptığı birçok iç mekan düzenlemesi, gerçekleştirdiği mimari tasarımlara paralel olarak yürütülür. Ortaya çıkan yapıların üslubu, yapılarda kullanılan malzeme ve yapım teknikleri de yine yapıldıkları döneme bağlı olarak değişim göstermektedir.

Tezde izlenen yöntemle, ilgili literatürün taranması ve mimarın projeleriyle ilgili bilgiye ulaşılmasının ardından, İzgi mimarlığını özgün kılan temel özellikleri vurgulayan bir çalışma strüktürünün oluşturulması, örneklerin tespiti ve irdelenmesi öngörülmüştür. Meslek yaşamı boyunca yaklaşık 150 yapı ve iç mekan düzenlemesine imza atan mimarın tasarımları ele alınırken, kaçınılmaz olarak bir seçme işlemi gerçekleştirilmiştir. Yapılan seçim, çalışma strüktüründe olduğu gibi, onun mimarlığının belirgin özelliklerini vurgulamaya yöneliktir.

İncelemede, yapılar üç başlık altında gruplanmıştır: Biçim, malzeme/detay ve teknoloji. Kuşkusuz her üç maddenin de her mimarlık ürününde az veya çok bir rolü olduğundan söz edilebilir, ancak bu çalışmada İzgi'nin yapıları, tasarımlarında baskın rol oynayan özelliklerine göre gruplanmıştır. Örneğin İzgi'nin ilk dönem yapılarında, Modern Mimarlığın ve Corbusier'nin etkisi önemlidir ve biçim ön plandadır. Malzemenin vurgulandığı tasarıma bir örnek olarak 1964 yılında inşa

edilen Adnan Kunt Yalısı gösterilebilir. 1989'da tamamlanan Nova Baran Plaza ise, 1970 sonrası yapı teknolojilerindeki gelişmelerin bir yansıması olarak karşımıza çıkar.

Her üç başlığın ilk bölümlerinde, dünyadaki mimarlık ortamının genel bir çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. İzgi'nin yapılarının ele alındığı bölümlerde ise her proje, çağdaşı olan diğer yapılarla kıyaslanmış, mimarın tasarımdaki motivasyonu irdelenmiştir. Yapının inşa edildiği dönemdeki koşullar nelerdir? Dünya'daki ve Türkiye'deki mimari üretim hangi yönde ilerlemektedir? Mimar tasarım sürecinde nelerden etkilenmiş, neyi amaçlamıştır? gibi soruların cevapları aranmıştır.

Birinci alt başlık kapsamında Modern Mimarlığın getirdiği yeni biçim anlayışı irdelenmiş, 1950 sonrası önemli bir rol üstlenen mimarlık-sanat birlikteliği ve Modernizmin Üçüncü Dünya ülkelerindeki yansımaları incelenmiştir. Birçok mimarlık tarihçisinin, Türkiye'deki modern mimarlıkla benzerliğini vurguladığı Brezilya modern mimarlığı da bu bölümün konusu olmuş, iki ülkenin mimari üretimi arasında kurulan benzerlik örnekler üzerinden irdelenmiştir. İzgi'nin ilk dönem yapıları bu çerçevede ele alınmış, mimarın biçim arayışı Dünya'daki benzerleriyle karşılaştırılmıştır.

İkinci bölümde malzeme ve detaya odaklanılmış, bu faktörlerin tasarıma etkisi araştırılmıştır. 1950 sonrasında Modern Mimarlığın uzantısı olarak ortaya çıkan Brütalizm de bu bölümün konuları arasında yer alır. Malzemenin ön plana çıktığı brütalist yapılar üzerinden bir değerlendirme yapılırken, bu dönemdeki Modern Mimarlığın öncülerinin detay çözümleri irdelenmiştir. Metinde İzgi'nin çağrışım alanında bulunduğu düşünülen öncü mimarlara ve işlerine yer verilmiştir. Bu alt başlığın ikinci ve son bölümünde, "detaycı" olarak bilinen mimarın yapılarındaki malzeme seçimi ve detay arayışları incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise mimari üretimi etkileyen önemli faktörlerden biri olan teknoloji ele alınmıştır. İzgi'nin "teknolojiyi yakalama" motivasyonunun onun tasarımlarına olan etkisi sorgulanırken, dönemin teknolojisinin Türkiye'deki ve Dünya'daki mimarlıklara yansıması araştırılmıştır.

İzgi'nin öne çıkan yapıları bu üç alt başlık çerçevesinde incelenmiş, yapılar üzerinden 1956-1980 yılları arasındaki dönem analiz edilmeye çalışılmıştır. Böylece hem bağlam üzerinden eşzamanlı, hem de mimarın işleri arasında kronolojiyi takip eden bir okuma yapılmıştır.



## 2. UTARİT İZGİ VE TÜRKİYE'DE MODERN MİMARLIK

### 2.1. Modern Mimarlıkta Biçim

Bu bölümde İzgi'nin yapılarındaki biçim dili incelenecek, onun, özellikle biçimin ön planda olduğu ilk dönem yapıları üzerinde durulacaktır. Yapılacak inceleme öncesinde, mimarın tasarımını etkileyen faktörler irdelenecektir. İlk olarak, Modernizmin yeni biçim anlayışı ve Batı-dışı coğrafyalardaki yansımalarına yer verilecek, Le Corbusier'nin bu etkideki rolü sorgulanacaktır. Birçok mimarlık tarihçisinin, Türkiye'deki modern mimarlıkla benzerliğini özellikle vurguladığı Brezilya mimarlığı da bu başlık kapsamında incelenecektir. 1950 sonrası dönemde önemli bir rol üstlenen mimarlık-sanat birlikteliği de bu bölümün konusu olacaktır. Böylece dönemin bir çerçevesi çizilmeye çalışılacak, İzgi'nin yapıları da bu çerçevede ele alınarak Dünya'daki benzerleriyle karşılaştırılacaktır.

#### 2.1.1. Modern mimarlıkta biçim ve Le Corbusier

Bu başlık altında Modern Mimarlığın ortaya çıkardığı biçim incelenirken bu üslubun öncülerinden Le Corbusier üzerinde durulacak, onun hem Avrupa'da hem de Batı-dışı coğrafyalardaki mimarlığa nasıl bir esin kaynağı oluşturduğu irdelenecektir. Corbusier'nin, diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye Modernizminde de önemli bir etkisi olmuştur. Utarit İzgi'nin özellikle ilk dönem yapılarının biçimlenişinde de gözlemlenen bu etkinin araştırılması, mimarlığını anlamak ve onu parçası olduğu mimari üretimin içinde konumlandırabilmek açısından önem taşır.

"Büyük bir çağ başlamakta, yeni bir anlayış doğmakta. Yeni anlayışın özellikle sanayi üretimi alanında birçok yapıtı vardır. Mimarlık ise gelenek ve görenekler içinde boğulmaktadır. Biçemler koskaca birer yalandır. Biçem, belli bir çağın tüm yapıtlarına canlılık getiren ve belirgin bir anlayışın sonucu olan ilkeler bütünüdür. Çağımız her gün kendi biçimini saptamaktadır. Ne yazık ki gözlerimiz henüz bunu ayırt etmeyi bilememektedir." [6]

Le Corbusier'nin bu sözleri, gelenekle bağlarını koparan Modern Mimarlığın doğuşuna işaret eder. 19. Yüzyılın sonunda sanayideki gelişmeler mimarlıktaki değişimi de tetiklemiştir. Birçok sanayi dalının ortaya çıkması, endüstriyel yerleşimlerin kurulması, seri üretime geçilmesi, v.b. birçok önemli gelişme, benzeri görülmemiş bir değişimi beraberinde getirmiştir.

Endüstrinin öncelikli bir konuma getirdiği ekonomik nedenler mimari üretim için de önemli kriterlerden biri olmuştur. Binaların inşasında yapı elemanlarının seri üretimine başlanırken, yaratılan biçimler ve kullanılan malzemeler de değişim göstermiştir. Demir ve çimento ile kısa bir süre içinde mimarlığın alışlagelmiş bütün kuralları alt üst edilmiştir. Yapılar bezemeden arındırılıp, işleve göre biçimlendirilmiştir. Corbusier, bu durumu geçmişle kıyaslayarak, eski “biçemlerin” artık var olmadığını, çağın kendi biçimini hazırladığını vurgulamış ve bu değişimi bir “devrim” olarak tanımlamıştır [7].

Modern Mimarlık, önce Avrupa, sonra ABD’de 20. Yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkmış ve bütün dünyada yankı bulmuştur. Mimarlıkta yepyeni bir estetik kanon oluşturan Modernizmde, süs ve bezeme ortadan kaldırılmış, yalın mekanlar yaratmak amaçlanmıştır. Soyut geometrik bir biçim dilinin öne çıkması ve betonarme, çelik ve cam malzemenin yaygın olarak kullanılması, bu hareketin tanımlayıcı özelliklerini oluşturur. Modern Mimarlık Avrupa kökenli olmasına rağmen, evrensellik iddiası taşır. Gerçekten de gelişen teknolojiye dayanan, bezemeden arınmış ve işlevsel yapı tasarlama çabası ve bu çabanın sonucunda ortaya konan ürünler, kısa sürede bütün coğrafyaları etkisi altına almış ve benimsenmiştir. Bu yeni mimarlık 20. Yüzyılın başlarında giderek Amerika’ya da ulaşmış ve 1932 yılında New York Modern Sanat Müzesi’nde aynı adla açılan sergiden sonra “Uluslararası Üslup” olarak da tanımlanmıştır [8].

Modern Mimarlığın ana fikri, geleneksel olanın artık zamanını doldurduğu ve bu yüzden tarihten referans almaktan vazgeçilip özgün bir tasarıma gidilmesi gerektiğidir. Aslında amaç, yeni bir biçim oluşturmak değil, aksine tüm biçimleri yadsıyıp, değişikliğe açık, esnek ve özgün bir mimari tasarım anlayışı yaratmaktır (Şekil 2.1). Mies van der Rohe, tasarımlarında biçimi ele alışını, daha doğrusu “reddedişini” şu sözlerle ifade eder:

“Bizim için biçim yok, sadece inşa problemleri var. Biçim amaç olarak değil, çalışmamızın bir sonucu olarak var. Sadece form amaçlı üretilmiş form yok. Formun amaç haline gelmesi biçimciliktir ve biz bunu reddederiz. Bir stili de amaçlamıyoruz. Stil kaygısı da biçimcidir. Bizim başka kaygılarımız var. Biz öncelikle, yapıyı estetik spekülasyonlardan kurtarıp özgürleştirme, yapıyı sadece yapı olarak ele alma motivasyonuna sahibiz.” [9]

Hareketin öncülerinden Walter Gropius ise, kurucusu olduğu Bauhaus okulunda yaptığı bir konuşmada, yeterince tarihsel üslup olduğunu ve bu tarihsel üslupların yeniden üretimi için yeterince zaman harcandığını söyler. Ona göre, Modernizmle mimari kaprisin gelgeç heveslerinden kurtulup strüktürel mantığın buyrukları yönünde ilerlerken açık ve seçik formlarla çağımızın yaşamının somut ifadesi aranmaya başlamıştır (Şekil 2.3) [10].

Geçmişin izini sürmek yerine, o güne ait olanı bulma motivasyonu ile yola çıkan mimarlar, alışılmış formları tekrarlamayı değil, işlevsel bir mekan oluşturmayı amaç edindiler. 20. Yüzyıl'daki modernist bakış açısı, yeni ortaya çıkan sanayi toplumlarının ihtiyaçları, araçları ve teknolojileriyle şekillendi. Özellikle gemi, araba ve uçak, yeni mimarlığın ilham kaynağı oldu (Şekil 2.2).

Modernizmin öncüleri, yaratıcı plan şemaları ve bu şemalarla oluşturdukları yeni kurgularla modern yaşam için öneriler getirdiler. Bu öneriler hem kurguda, hem malzemede, hem de strüktürde yenilikler taşımaktaydı. Serbest plan sistemi, betonarme strüktür, düzlem mimarisi ve gökdelen mimarisi o dönemin en yeni konularıydı. Bu üslubun öncüleri arasında Le Corbusier, Mies van der Rohe ve Walter Gropius ilk sırada gelir. Giderek Brezilya'da Oscar Niemeyer ve Japonya'da Kenzo Tange üslubun Batı-dışı coğrafyalardaki özgün yorumlarını ortaya koymuşlardır.

Birçok kaynak, Modern Mimarlığın Batı-dışı coğrafyalardaki etkisi için özellikle Le Corbusier'ye işaret eder. Mimari ve şehircilik alanında Modernizm'in beyni olarak kabul edilen Corbusier'yi, çağdaşlarının çoğu "örnek alınacak devrimci mimar" olarak görüyorlardı. Türkiye'deki mimarlar için de Corbusier'nin yeri diğer öncü modernist mimarlardan ayrıdır. Bu ayrıcalıklı konumun temel nedeni olarak, mimarın Batı-dışı kültürlerle ve mimarisiyle kurduğu "samimi" ilişki gösterilebilir. O, Batılı olmayan dünyayı "oryantal" olarak nitelendirip sadece gizemli ve egzotik olarak algılamak yerine, dikkatle analiz etmeyi tercih etmiştir. Bu analiz iki dünya arasındaki farkları yeniden ortaya koymak için değil, aksine, mimarlıklar arasındaki benzer noktaların bulunması için yapılmıştır.

Henüz genç bir mimarken Doğu'ya yaptığı inceleme gezisinde, sadece bazı mimari çözümleri ödünç almak niyetinde olmamış, gördüğü yapıların planlanmasını etkileyen faktörleri irdelenmiş ve biçimin nedenlerini araştırmıştır. Corbusier, Doğu Avrupa ve Türkiye'nin geleneksel zanaatlarını ve yerli mimarilerini, olası bir modern mimarlık dilinin kavramsal modelleri olarak görmüştür [11]. İncelemeleri sırasında, insanların ortaya koydukları ürünlerle olan ilişkilerini anlamaya çalışmış, "doğal" ve "orijinal" olanı aramıştır [12]. Vernaküler mimarlığı, özgün mimari çözümler için zengin bir kaynak olarak görmüş ve temel elemanlarını aramıştır. Böylece modern toplumun temsili olan "modern vernaküler" fikrini kavramsal bir model olarak ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Hem "entegre ve mevcut", hem de endüstrileşmiş Avrupa'nın "kentsel gerçeğinden türeyen" bir vernaküler... [13]



**Şekil 2.1** : Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1925. [10]



**Şekil 2.2** : Villa Savoye; Le Corbusier, Pierre Jeanneret; Poissy, 1929. [12]



**Şekil 2.3** : Farnsworth Evi, Mies van der Rohe, Illinois, 1951. [9]



Sonuç olarak Corbusier, farklı coğrafyaları kapsayan ortak bir mimarlık oluşturmuştur. Tasarladığı biçimlerin, sadece güçlü ekonomiye sahip ülkeler için olmadığını vurgulayan mimarın, Modern Mimarlığın tasarım dünyasına “demokratik” bir katılım hakkı sağladığından söz edilebilir [14]. Bu nedenle, Le Corbusier’in Batılı olmayan ülkeler tarafından algılanışı da diğer öncü mimarlara göre farklı olmuştur. Avrupalı olmayı dışlamayan üslubu nedeniyle, onun mimarlığı dünyanın farklı yerlerinde çok sayıda izleyici bulmuş ve benimsenmiştir. Tren kompartımanları, gemi kamaraları ve uçakları örnek aldığı fonksiyonel minimalizmin yanı sıra, vernaküler mimariye verdiği önem sayesinde, diğer coğrafyalardaki mimarlar tarafından da Uluslararası Üslubun takipçisi örnekler ortaya konabilmektedir. Farklı mimarlıkların incelenmesi ve hepsi için geçerli olan temel öğelerin saptanması sonucunda ortaya çıkardığı biçim dilinin ve onun getirdiği esnekliğin, özgün tasarımların ortaya çıkmasına olanak tanıdığı söylenebilir. İşte bu nedenle, Türkiye Modern Mimarlığı ve detaylı olarak incelemek istediğimiz İzgi’nin mimarlığı üzerindeki Corbusier etkisini göz önünde bulundurmalıyız.

Modernizm, 1930’larda Türkiye’de etkisini göstermeye başlar. Villalardan kamu yapılarına kadar o dönemde inşa edilen birçok farklı işlevdeki yapı, Uluslararası Üslubun ilkeleri doğrultusunda tasarlanmıştır. Bu dönemde, yayınlanan dergilerde Avrupa’da ve Amerika’da inşa edilen yapılardan örnekler verilmiş, Türkiye’deki mimarların tasarladığı projelere yer verilmiştir. Seyfi Arkan ve Arif Hikmet Holtay başta olmak üzere dönemin mimarları birçok nitelikli modernist villa tasarımı ortaya koymuştur (Şekil 2.4).



**Şekil 2.4** : Florya Atatürk Deniz Köşkü, Seyfi Arkan, İstanbul, 1936. [8]

Ne var ki bu üslubun ilk etkisi uzun sürmeyecek ve kısa bir süre sonra ülkedeki mimari üretime “milli mimari söylem” yön vermeye başlayacaktır. Uluslararası olana duyulan ilgi yerini ulusalcılığa bırakmıştır. 1930’lu yıllarda düzenlenen Milli Mimari Seminerleri’nde, yeni kurulan ülkede inşa edilen ilk modernist yapılara neden olarak, ihtiyaç duyulan yapı stoğunun hızla oluşturulmak zorunda olması gösterilir. Milli mimari söylemin savunucularına göre modernist üslup benimsenmemiş, ama bir takım gereklilikler nedeniyle uygulanmıştır. Sedad Hakkı Eldem, “Milli Mimari Meselesi” başlıklı yazısında, başlangıçta talebi karşılamakla meşgul olduğu için biçime önem verilmediğini, artık bu meseleyle uğraşmaları ve milli mimariyi oluşturmaları gerektiğini dile getirir [15].

20. Yüzyılın ilk yarısında ağırlıklı olarak ulus-devletin kimlik kurgusu çerçevesinde şekillenen Türkiye mimarlık kültürü, yüzyılın ikinci yarısındaki yoğun ekonomik ve sosyal hareketlilikler ve hızlı kentleşmeyle birlikte yüzünü tekrar Modernizme döner. Mimari üsluptaki bu değişiklik, 1939 yılında New York ve 1958 yılında Brüksel Dünya Sergisi için hazırlanan Türkiye pavyonları karşılaştırıldığında açıkça görülmektedir (Şekil 2.5 ve 2.6). 1950’lerde, serbest mimarlık kariyerinin canlanmaya başladığı ülkede Uluslararası Üsluba yeniden ilgi gösterilmiştir.

Türkiye’de Modern Mimarlık ve Corbusier’nin etkisi denince ilk akla gelen isimler şüphesiz Haluk Baysal ve Melih Birsal olacaktır. Dönemin özgün modernist yapılarını ortaya koyan ikilinin meslek yaşamında Corbusier’nin önemli bir yeri vardır. Öyle ki Baysal, mimar olabilmesini Le Corbusier’nin kitaplarını okumasına borçlu olduğunu söyler [16]. İlk yapıları 1952 yılında inşa ettikleri İstanbul, Cağaloğlu’ndaki Aydınlık Han’dan başlayarak imza attıkları tüm yapılarda büyük bir tutarlılıkla Modern Mimarlığın izi sürülmüştür.

Elbette o dönemde özgün modernist tasarımlar üreten mimarlar sadece Haluk Baysal ve Melih Birsal değildir. Diğer meslekdaşları Utarit İzgi, Şahap Arın, Suha Arun, Ferzan Baydar, Radi Birol, Aydın Boysan, Maruf Önal, Hamdi Şensoy, Suha Toner, Kaya Tecimen, Rahmi Bediz-Demirtaş Kamçıl ikilisi ve bu metinde adı sayılmamış olan pek çok mimar, Türkiye mimarlığının yüz akı olarak tanımlanabilecek, nitelikli mimari örnekler ortaya koydular. Bu yapıları, Corbusier mimarlığının birer kopyası olarak görmek yerine, Modernizmin özgün yorumları olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Ne yazık ki, çoğunluğunu villa projelerinin oluşturduğu bu modernist örneklerin büyük bölümü zaman içinde yıkılmış, bir bölümü ise yapılan müdahaleler nedeniyle tanınmayacak hale gelmiştir.



**Şekil 2.5** : New York Uluslararası Sergisi Türkiye Pavyonu, Sedad Hakkı Eldem, New York, 1939. [15]



**Şekil 2.6** : Uluslararası Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu; Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün; Brüksel, 1958. [2]

Şevki Vanlı, Türkiye'deki mimarların Corbusier'den neden etkilendikleri konusunda farklı bir gerekçe öne sürer. O dönemde mimarlık öğrencilerinin büyük bölümü Fransızca eğitim yapan liselerden gelmektedir. Bu nedenle, başta dönemin en popüler mimarlık dergisi Architecture d'aujourd'hui olmak üzere Fransızca yayınlanan mimarlık dergileri, dolayısıyla da bu dergilerin baş aktörlerinden biri olan Corbusier mimarların en çok karşılaştıkları figür olarak onları etkilemiştir [17]. Şüphesiz bu durumun da etkisinden söz edilebilir, ancak mimarın bu denli benimsenmesini açıklamak için yetersizdir. Passanti'nin Corbusier'nin mimarlığı ile vernaküler mimari arasında kurduğu ilişki, bu etkileşimin nedenlerini açıkça ortaya koymaktadır.

Atilla Yücel, Corbusier'nin Türkiye'deki mimarlığa etkisi olup olmadığını değerlendirdiği bir makalede [18], Corbusier'nin önemini vurgulamak için soruyu

tersten sorar ve dönemin Türk mimarlarını etkileyen başka bir öncü mimar olup olmadığını sorgular. Bugün çoğu yıkılmış yapılar, Türk modernlerinin villaları, apartmanları düşünüldüğünde, bir uzlaşma zemini olan Deko'dan etkilenildiğini belirten Yücel, Modernizmin diğer öncülerini tek tek sayarak ülkenin mimarisinde kaydadeğer bir etkilerinin olmadığını altını çizer. Ne Mies van der Rohe, ne Frank Lloyd Wright, ne de Walter Gropius net olarak tanımlanabilecek bir iz bırakmamıştır. Oysa Le Corbusier'nin yapılarındaki öğelere, özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir'de inşa edilen birçok villada rastlanır. Geniş cam yüzeyler, pilotiler, düz çatılar, konsollar, serbest planlar, beyaz sıva bu villaların ortak temel öğeleri olarak öne çıkar. Az sayıda büyük ölçekli yapıda da Corbusier'nin etkisinden söz edilebilir: Büyükkada Anadolu Kulübü, İstanbul Belediye Sarayı ve Hukukçular Sitesi. Bu örnekler düşünüldüğünde Corbusier'nin etkisini yadsımak imkansızdır.

Sibel Bozdoğan, 1950'li yıllarda Türkiye'de Le Corbusier'den esinlenmenin gururla sahiplenilen bir tavır olduğunu söyler. Bu yaklaşım, Türkiye'deki mimarların uluslararası standartları yakalamaya soyunduğunun bir işareti olarak görülebilir. Gelenekten uzaklaşıp geleceğe yönelen mimarlar, hem yeni yapı teknolojilerini denemiş, işlevselliğin estetik ifadesini aramış, hem de modern yaşamın mekanları üzerine çalışmalar yapmıştır. 1950-1970 yılları arasında ortaya konan bu çalışmalar, Modernizmin gündelik hayatın bir parçası olabileceğini göstermiştir [19].

Birçok farklı coğrafyada örnekleri ortaya konan bu rasyonel mimari, zaman içinde hem estetik hem de sosyal açıdan eleştirilmeye başlanır. Mimarlık tarihçisi Werner Oechslin, biçim arayışını reddeden Modernizmde formun önemli bir yeri olduğunu, oluşturulan formlar dünyası ve ard arda üretilen benzer formlar nedeniyle, üslubun modernist bir biçim estetiğini ortaya çıkardığını dile getirmiştir [20]. Öncülerin yarattığı geometriler o kadar çok tekrarlanmıştır ki, artık Modernizmin biçimleri vurucu etkisini kaybetmiş, sıradan ve tekdüze olarak görülmeye başlanmıştır. James C. Scott Modernizmi, yirminci yüzyılın en hayalperest ve en yıkıcı ideolojisi olarak tanımlar. Ona göre Modernizm, teknolojideki ilerlemelerin getirdiklerinin, farklı işlevlerde nasıl kullanılabileceğini gösteren, dayatmacı bir bakış açısıdır [21]. Mimarlık kuramcısı Hilde Heynen içinse, Modernizm yabancılaşmayı simgeler, yarattığı şeffaf mekanları, aslında içe kapanmanın ve yalnızlığın ifadesidir. Modern mekanlar, içinde yaşayanları koruyan ve saklayan mekanlar değildir, aksine soğuk ve güvensizdir [22]. Mimarlıkta yeniden imgelere ve duygulara gereksinim duyulur. Uluslararası Üslubun tüm iletişim olanaklarını yok ettiği, mimarlığın tekrar insanlarla konuşmaya başlaması gerektiği söylenir [23]. Modernizme karşı duyulan tepkiler zamanla artar ve işlev yerine imgelere vurgu yapan Postmodernizm ortaya çıkar.

Türkiye'deki mimari üretim de zamanla bu gelişmelerden etkilenmiştir. Corbusier'nin takipçisi modernist mimarların üslubu zamanla değişmiştir. Dönemin mimarları başlarda daha çok izledikleri Modern Mimarlığın öğretilerinden uzaklaşıp, ortaya çıkan başka öğretilere yaklaşmışlardır. Utari İzgi mimarlığının biçim dili de sözü edilen bu gelişmelere paralel olarak değişim göstermiştir. Onun yapıları üzerine yapılacak kronolojik incelemede, bu değişimin izleri açıkça görülebilir. İşlevi ön planda tutarak tasarlayıp inşa ettiği modernist villalar zamanla yerini, imgenin ve/veya teknolojinin öne çıktığı yapılara bırakmıştır.

### **2.1.2. Üçüncü dünya ülkelerinde modernizm ve Brezilya örneği**

1950 sonrası Türkiye modern mimarlığı ile ilgili yapılan değerlendirmelerde, ülkedeki mimarlığa yön veren en önemli etki olarak Le Corbusier'nin üzerinde durulmuştur. Bu etkinin yanı sıra, dönemin mimari üretimiyle ilgili araştırmalarda Brezilya mimarlığının etkisinden söz edilmiştir. Birçok kaynakta işaret edilen bu etkiyi anlamak amacıyla bu bölümde Brezilya Modernizmine yer verilmiştir. Metinde önce Modernizmin Brezilya mimarlığı üzerindeki etkisi incelenecek, ardından başta ülkenin öncü mimarlarından Oscar Niemeyer olmak üzere, Brezilyalı mimarların modern mimarlığa katkısı konu edilecektir.

Kültür ve yer ile bağlarını koparmış uluslararası bir mimarlık olarak tanımlanan modern mimarlık, 20. Yüzyılın başlarında sadece Avrupa'da değil, dünyanın farklı bölgelerindeki mimarlıklar üzerinde de önemli bir etki yaratmıştır. Bu etki sayesinde, Modernizm Batı-dışı mimarlıklar tarafından benimsenmiş, farklı coğrafyalarda çok sayıda modernist örnek ortaya konmuştur. Modernizme katkısı yadsınamayacak "öteki" mimarlıkların öncülerinden biri de Brezilya mimarlığıdır. Brezilyalı mimarlar modernist estetiği özümsemiş ve yeniden biçimlendirmişlerdir [24]. Bu üslubun yorumlanmasındaki ustalık tüm dünyada hayranlık uyandırmış ve diğer mimarlıkları etkileyen bir güce kavuşmuştur. Mimarlık tarihçisi Sigfried Giedion da bu gücü fark etmiş olmalı ki, 1939 New York Uluslararası Sergisi'ndeki Brezilya Pavyonu üzerine yaptığı bir değerlendirmede, medeniyetin artık tek bir merkezden gelişmediğine ve yaratıcı çalışmaların Finlandiya, Brezilya gibi merkezde olmayan ülkelere geldiğine işaret eder [25].

Brezilya Modernizmini inceleyen araştırmacılar, dönemin mimarlığındaki Avrupa, özellikle de Fransız etkisini anlamak için ülke tarihine bakmayı gerekli görürler. 1822 yılında Portekiz Kralı, yüzyıllar boyunca bu ülkenin sömürgesi olan Brezilya'ya sürgün edilmiş ve ülkeyi Portekiz ile eşit bir krallık statüsüne kavuşturmuştur. Krallık yıllarından itibaren ülkede Fransız etkisi hakim olur. Bu hakimiyetin kurulmasında,

Kral ile birlikte gelen Fransız heyetinin önemli bir payı olduğunun altı çizilir. Sözü edilen heyet ülkenin idaresinde Portekiz Kralı'na eşlik etmiştir. Bu nedenle, Brezilya mimarlığındaki Fransız etkisi olağan görülmektedir [26]. 19. Yüzyılda önce Krallık, ardından Federal Cumhuriyet olan Brezilya, 20. Yüzyılda otokrasi ile demokrasi arasında gidip gelen oldukça karışık bir yönetim biçimine sahiptir. Ülkedeki gelişmeler ve bu gelişmelerin mimariye etkisi düşünüldüğünde iki dönem öne çıkmaktadır. Biri, diktatör Başkan Vargas dönemi (1937-45), diğeri ise reformlara öncelik veren hükümetler dönemi (1956-64) [27]. Vargas döneminde, ülkedeki mimarlar “Brezilya'yı inşa etmek üzere” görevlendirilmiş, birçok kamu yapısı tasarlanmıştır. Başta Le Corbusier olmak üzere birçok öncü mimarın ziyareti de bu döneme rastlar. Sözü edilen ikinci dönemde ise “5 yılda 50 yıllık gelişim” vaad eden reformcu Başkan Kubitschek'in desteğiyle ülkenin yeni başkenti Brasilia (1960) kurulmuştur. Kentin planlaması ve “prestij binalarının” tasarımı için Lucio Costa ve Oscar Niemeyer görevlendirilmiştir.

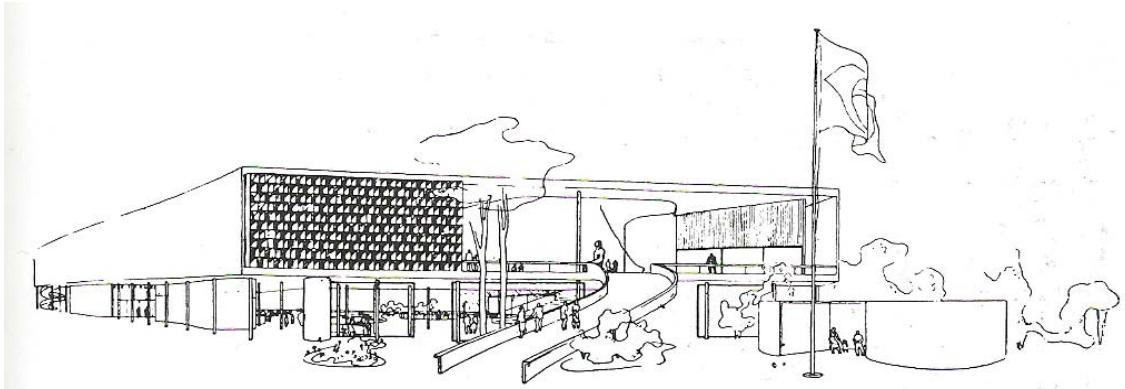
1940'larda yeni gelişmekte olan Brezilya, birçok Avrupalı mimarın ilgi odağında yer alır. Mies van der Rohe, Walter Gropius ve Marcel Breuer'i topraklarına davet eden Amerika kadar cazip olmasa da, yeni iş olanakları sunduğu için dikkatleri üzerine çeker. Aynı tarihlerde Amerika Birleşik Devletleri, Nelson Rockefeller'in liderliğinde “Good Neighbor” (İyi Komşu) politikası yürüterek, komşularıyla ilişkiye geçme ve politik, ekonomik, kültürel bağlar kurma çabası içindedir. Komşu Amerika'nın o dönemde yürüttüğü bu iyi ilişkiler kurma politikasının, özellikle Brezilya Modernizminin tanınması açısından önemli bir katkısı olur. Brezilya'da inşa edilen nitelikli yapılar, 1943'de New York Modern Sanatlar Müzesi'ndeki (MOMA) “*Brazil Builds*” sergisinde Amerika'ya tanıtılmış ve ülkenin mimari üretimi büyük ilgi görmüştür.

Brezilya Mimarlığı denince ilk akla gelen isim Oscar Niemeyer'dir. Batı-dışı coğrafyalardaki çoğu mimar gibi Niemeyer de Le Corbusier'den etkilenmiştir. Corbusier'nin Rio'da inşa edilen Eğitim ve Sağlık Bakanlıkları'nın tasarımında danışmanlık yapmak üzere Brezilya'ya gelmesi mimar için bir dönüm noktası olur. Lucio Costa'nın Le Corbusier ile çalışmak üzere kurduğu tasarım grubunda yer alan Niemeyer, Corbusier'nin öğretilerini benimserken, Modernizmi Brezilya'nın tropik iklimine uyarlama çabaları ilerideki çalışmalarının temel ilkesini oluşturur [28]. Le Corbusier'nin Modernizme getirdiği yeniliklerin açıkça görüldüğü Villa Savoye, mimarın Niemeyer'i en çok etkileyen yapısıdır. Yapının pilotiler üzerine alınarak toprakla ilişkisinin kesilmesi, kat planlarında görülen farklılaşma, oluşturulan çatı bahçesi ve bant pencereler, Niemeyer'in dikkatini çeken mimari çözümlerin başında

gelir. Mimarın beton malzemeye olan tutkusu da Corbusier'den etkilenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Niemeyer, Corbusier'nin kendi mimarisindeki etkisini kabul eder, ancak Brezilya mimarlığının da onu etkilediğini ifade eder:

“Le Corbusier'nin bize büyük etkileri oldu. Fakat aslında o da bizlerden çok etkilendi. Le Corbusier'nin ressam arkadaşı Ozenfant'ın yazdığı kitaba bakılırsa, Le Corbusier'nin çok ilgi duyduğu dik açıyı belli bir zamandan sonra bir kenara bıraktığı görülür. İşte bu da, son yapıtlarına bizim katkımız.” [29]

Niemeyer, Le Corbusier'den öğrendiklerini 1939 New York Dünya Fuarı'nda Lucio Costa ve Paul Lester'le tasarladığı Brezilya Pavyonu'nda kullanmış, kıvrımlı serbest duvarların yerleştirildiği açık planlı yapıda yarattığı ışık-mekan ilişkisiyle özgün bir tasarım ortaya koymuştur. (Şekil 2.7) Le Corbusier'nin taşıyıcılardan bağımsız serbest mekan fikrinin başarıyla yorumlandığı pavyon, Niemeyer'in uluslararası platformda adını duyurmasını sağlamıştır. Daha sonraki çalışmalarında giderek Le Corbusier'in etkisinden çıkıp, tasarladığı zarif eğrilerle modern mimarlığa kendi yorumunu katmıştır. Bu yorumun en eski ve bilinen örneklerinden biri 1940 yılında inşa ettiği Pampulha'daki Sao Francisco de Assis Kilisesi'dir (Şekil 2.8).



**Şekil 2.7** : New York Uluslararası Sergisi Brezilya Pavyonu; Lucio Costa, Oscar Niemeyer; New York, 1939 [26]





**Şekil 2.8** : Sao Francisco de Assis Kilisesi, Oscar Niemeyer, Pampulha, 1940 [26]

Niemeyer farklı dönemlere ayrılacak profesyonel yaşamında, Corbusier öğretilerini yeniden yorumlar. Tasarımlarında dik açığa ve doğru çizgiye karşı olurken, eğrisel çizgilerle özgün formlar yakalamaya çalışır. Betonun farklı şekillere girebilme özelliğini başarıyla kullanan mimar, yapılarında bu malzemeden ne şekilde yararlandığını göstermeye çabalar. Brasilia kentini kurarken de biçim ön plandadır, ama farklı biçim arayışlarının her birinin muhakkak bir gerekçesi vardır. Güneşten kaçmak, ışığı iç mekana taşımak, vb... Onun mimarisinin cesur biçimi, yarattığı biçimleri bir nedene dayandırması ve istediği biçime ulaşmak için teknolojiyi zorlaması sonucu ortaya çıkan ürünler, Modernizme önemli bir katkı sağlamıştır.

Mimar tasarladığı yapıların kabul görmesini ise ülkesinin koşullanmış bir hafızası olmamasına bağlar. Ona göre Brezilya'da tarih yenidir, şehir tarihi daha da yenidir. Bu nedenle, Brezilyalı her mimar yaratıcılık alanında özgürce davranabilir. Akademik kültürle ve eski biçimlerle belleği koşullanmamış olan halk yeni biçimleri ve her sanat türünü benimsemeye hazır durumdadır. Bugünün yaratıcılığı, yarının geçmişi inşa etmeye olanak verecektir [30].

Niemeyer ile birlikte, Brezilya'da sadece Avrupa etkisinden değil, Niemeyer etkisinden de söz edilmeye başlanır. Hitchcock'a göre, bu mimar Brezilya'nın kuvvetli ve özgün bir yeteneğidir [31]. Öncü bir rol üstlenen Niemeyer'in yanı sıra, diğer Brezilyalı mimarlar da nitelikli örnekler ortaya koyarlar. Mimar ve şehir plancısı olan Lucio Costa, yalın bir dile sahip mimarlığıyla Affonso Reidy, Modernizmin



ülkedeki öncülerinden Roberto kardeşler, farklı formlar yaratmada strüktürü ustalıkla kullanan Sérgio Bernardes, kent karmaşasının ortasında dingin mekanlar tasarlayan Rino Levi, hem küçük hem de büyük ölçekli yapılarda aynı çizgiyi koruyan Lina Bardi, önemli deneysel çalışmalara imza atan Carlos Ferreira, detaylardaki titizliğiyle tanınan Jorge Moreira, öngermeli beton kullanarak yaratıcı formlar yakalayan Vilanova Artigas Brezilya Modernizminin öncü mimarlarıdır.

Brezilya'da Modern Mimarlık, İkinci Dünya Savaşı sonrası yaralarını saran Avrupa'dan farklı olarak, savaşın getirdiği ekonomik engellerle karşılaşmadan gelişir ve döneminin yüz akı yapılar inşa edilir. Bu yapılara, savaş sonrası Avrupası'nda yayımlanan mimarlık dergilerinde geniş yer verilir. Dönemin bilinen Fransız mimarlık dergisi L'Architecture d'aujourd'hui, Brezilya modernizmi için 1947 yılının Eylül ayında özel bir sayı çıkarmıştır [32]. Bu özgün modernist örneklerin Avrupa'daki mimarlık dergilerinde yer bulması mimarlıklar arasında karşılıklı etkileşimin başlamasına imkan tanır. Önceleri Avrupa'dan etkilenen Brezilya, artık Avrupa'yı etkilemeye başlamıştır.

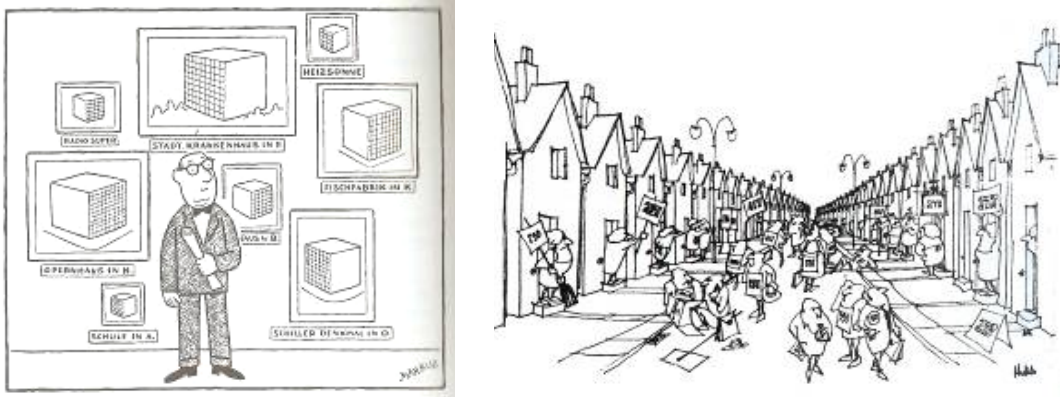
Kenneth Frampton, Corbusier'nin Brezilya yolculuğunu ve etkilerini değerlendirdiği yazısında, Jean-Pierre Giordani tarafından yapılmış bir saptamaya yer verir. Giordani, Corbusier'nin Brezilya'da geçirdiği zamanların onun en mutlu dönemi olduğunu belirtir. Corbusier mutludur, çünkü öncüsü olduğu Modernizmin büyük ölçekli projelerde gerçekleştiğini, farklı iklim, peyzaj ve yaşam biçimleri için de geçerli olduğunu görmüştür [33].

Brezilya'daki mimari üretim, Modernizmin yerel öğelerle sentezinin yapılabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu nedenle, evrensel modern değerlerle yerel kimlik arasında kalan Batı-dışı coğrafyalar için Brezilya Modernizminin ayrı bir yeri olduğu söylenebilir. Dik açıların rasyonel mimarisinin eğrilerle yumuşatılması ve özgün formlar elde edilmesi, benzer bir yerelleştirme çalışmasının yapılabileceğine olan inancı artırmış, belki de bu nedenle 1950'lerde Türkiye'deki modern mimari üretimde Brezilya Modernizm'inin etkisi ve benzerliğinden söz edilmiştir.

Tezin "2.1.4. Utarit İzgi'nin mimarlığında biçim" başlıklı bölümünde bu benzerliğin izi sürülmüş ve İzgi'nin özellikle ilk dönem yapılarında, Avrupa'daki örneklerden daha çok Brezilya mimarlığının biçim diline yakın olup olmadığı sorgulanmıştır.

### 2.1.3. Mimarlık ve sanat birlikteliği

II. Dünya Savaşı öncesi ortaya atılan yeni fikirler, savaş sonrası sekteye uğrar. Artık önemli olan bir an evvel yapı üretmektir. Eleştirel modernizmden *affirmative* (kabullenici) modernizme geçiş olarak nitelendirilebilecek bu dönemde inşaat faaliyetleri hız kazanır ve çok sayıda yapı inşa edilir; elbette bu büyük yapı faaliyeti eleştireliliğini yitirir. Yaratıcılık ve özgünlük geri plana atılırken, eleştirel modernizmden geriye sadece büyük bloklara form verme kaygısı kalır. Ne yazık ki bu hızlı üretim sonucu ortaya çıkan bloklar, Modernizm'in öncü yapıları ile aynı kefeye konur. Eleştirel olmaktan çıkıp yaygın olarak görülen bir harekete dönüşen Modernizm, bir süre sonra hem estetik hem de sosyal açıdan eleştirilere maruz kalır. Savaş sonrası ekonomik dengeler tekrar kurulmaya başlanıp, çevreye müdahale edilecek ekonomik güce sahip olununca, hızlı üretimin ürünü bloklara karşı tepkiler artar [34]. Markus'un *Bauwelt* dergisinde yayımlanan karikatürü o dönemde Modernizm'i yermek için üretilen çok sayıda karikatür gibi onun tekdüzeliğini eleştirir. Hutch'ın karikatürü ise anonimliğin altını çizer (Şekil 2.9) [35].



**Şekil 2.9** : Dönemin mimarlık yayınlarında yer alan iki karikatür. Markus'un karikatürü Modernizmin biçimindeki kısırlığı eleştirirken, Hutch'ın karikatürü ise anonimliğe işaret eder. [35]

Sanat ve mimarlık birlikteliği, Modernizm'in anonimleşmesine ve sıradanlaşmasına çözüm arayan bir eğilim olarak ortaya çıkmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası bütün dünya mimarlıklarında ürünler veren bu uluslararası eğilim, "steril" modernist mimarlığı plastik ve grafik sanatlarla bir araya getirip, yapılara hayat verme amacı taşımaktaydı [36].

7-14 Eylül 1947 tarihleri arasında Bridgwater'da düzenlenen 6. CIAM (The International Congress of Modern Architecture) kongresi de estetik problemlere odaklanır. Sigfried Giedion yaptığı açılış konuşmasında 1928'lerde CIAM'ın yapı üretiminde endüstrileşme, standardizasyon ve çağdaş kent planlama gibi temalara

yoğunlaştığını hatırlatır ve artık mimarlıkta başka bir evreye geçildiğini, bu toplantıda estetik problemler ve duyguların ifadesinin ana çerçeveyi oluşturduğunu belirtir. Giedion konuşmasına şu sözlerle başlar:

“Bridgwater’daki CIAM toplantısında estetik problemleri tartışmaya açıyoruz. Bugünün koşulları nedeniyle gündemi belirlediğimiz kolaylıkla anlaşılacaktır. Dışarıdan bakıldığında çıkış noktamızı kaybetmişiz gibi gözükebilir, bazıları için estetik problemler bütünüyle kişisel konular olarak ele alınabilir, yine bazıları için estetik problemler sadece mimarlığı kısıtlayan sorunlar olarak gündeme gelebilir. Ancak bize göre bu iki farklı ele alış biçimi de kongreye sunulacak bildiriye hazırlamak için yeterli gelmemiştir. Söz konusu bildiriye hazırlayanlardan MARS Group (İngiltere), özellikle problemin tek bir açısına -mimarlığa ve modern sanata verilen genel tepkilere- yoğunlaştı. Bu noktada sokaktaki insanın tepkisinin ne derece önemli olduğu temel soru olarak ortaya kondu. Aynı derecede önem taşıyan ikinci konu ise mimarla, plancı, ressam ve heykeltıraş arasındaki iletişimin 1,5 asır önce kaybedilmiş olduğu gerçeğidir. Acaba başka dönemlerde olduğu gibi bugün de birlikte çalışabilmeleri mümkün olabilir mi? Biliyoruz ki, sanatlar arasında bir entegrasyon sağlayamadan sokaktaki insanın ihtiyaçlarını karşılayamayacağız. Bu sebeple Hans Arp ve ben, günümüzde sanatlar arasındaki ilişkiyi ele alan bir anket hazırladık.” [37]

Bildirinin önsözünde sanatın eski dönemlerdekinden çok daha farklı bir anlam ifade ettiğini, anketin amacının bu durumu netleştirmek olduğu yazılıdır. Anket için hazırlanan sorular ise teknik gelişmelerin etkisi, sosyal gelişmelerin etkisi ve “kardeş sanatların” (mimar, ressam ve heykeltıraş arasındaki ilişkinin) etkisi olmak üzere üç alt başlıkta toplanır. Teknik gelişmeler başlığı altında, standart birimleri tasarlayan bir mimarın karşısına çıkan estetik problemlerin neler olduğu, devlet veya diğer otoriteler için tasarlanan binaların standardizasyonunda mimarın nasıl bir rol üstlendiği, binanın kompozisyonunda verimli bir şekilde uygulanabilecek herhangi bir “oran ve ölçek” sistemi olup olmadığı sorularına yanıt aranırken; sosyal gelişmeler başlığı altında, büyük ölçekli projelerde mimarın bireysel yaratıcı çalışmalarının yeterli olup olmadığı, mimarın toplumun isteklerine boyun eğmesinin gerekip gerekmediği, çağdaş sanatların mekana getireceği katkının kullanıcıları tatmin edip etmeyeceği soruları ortaya atılır. Mimar-sanatçı ilişkisini irdeleyen üçüncü alt başlıkta ise resmin ve heykelin mimarlığın etki alanına girip girmediği, mimar ve sanatçı birlikteliğinin gerçekten mümkün olup olamayacağı, eğer böyle bir ortak çalışma mümkün ise bu çalışmanın nasıl şekillenmesi gerektiği tartışmaya açılır. Mimar, ressam ve heykeltıraş, tasarımın ilk aşamalarından itibaren birlikte mi çalışmalıdır? Bunun mimarının sembolik ve duygulara hitap eden yanına katkısı olur mu? gibi soruların cevabı aranır.

Kongrede sanatçıların konuyla ilgili görüşlerine de yer verilir. Heykeltıraş Barbara Hepworth’un kongrede dağıtılan anket ile ilgili olarak Giedion’a yazdıkları dikkat çekicidir. Hepworth, keskin bir dille mimarları suçlar ve geçen yüzyıllardaki ortak çalışmaların, içiçe geçmişliğin getirdiği zenginliğe işaret eder. Ona göre güçlü bir kültürün oluşabilmesi için sanatlar arasında sıkı bağlar olması gerekir ve yine ona göre bu konuda ressamlar ve heykeltıraşlar üzerine düşeni yapmışlardır. Özellikle

son 30 yılda bu birlikteliğin izine rastlanmıyorsa bunun sorumlusu sadece planlamayla ilgilenen mimarlarıdır [38].

Bridgwater'da estetik problemlerin masaya yatırılması tüm kongreye katılanları heyecanlandırmıştır. Sonucunda kesin çözümlere ulaşılamasa da kongre harekete geçirici bir rol üstlenir, sanat ve mimarlık sentezinin başlamasında önemli bir katkısı olur. Bu kongre ve onu takiben 1949 yılında İtalya'nın Bergamo kentinde yapılan kongre vesilesiyle sanatın yeniden mimariyle buluşması gerektiği anlaşılmıştır [39]. Sanatçıların eserlerini mimariyle buluşturma isteği ve modern mimarlığa hayat verme çabaları aynı noktada kesişir ve sanat sadece bezeme değil, mimari tasarım sürecinin entegre bir parçası olarak görülmeye başlanır.

Kongreden sonra sanat ve mimarlık birlikteliği Modernizmin öncülerinin gündemine girmiştir. Gençlik yıllarından beri sanatla ilgilenen Le Corbusier de yapılarında bu senteze yer vermeye başlar. Marsilya'daki Unité de Habitation'un duvarlarında, beton malzemenin şekil verilebilme özelliğini kullanarak kendisine ait insan figürleri yerleştirmiştir. Chandigarh'daki "The Open Hand" heykeli mimar tarafından tasarlanmış ve kentin simgesi olmuştur. Eileen Gray Evi'ndeki duvar resmi de Corbusier'nin imzasını taşır. Yapı, Corbusier tarafından inşa edilmemiş, ev sahiplerinin isteği üzerine yapıya birkaç duvar resmi yerleştirmiştir (Şekil 2.10) [40].

Kısa süre içinde benimsenen bu eğilim, Avrupa'nın hemen hemen her yerinde ürünler vermeye başlar, hatta yapının olmazsa olmazı haline gelir. Bu eğilimin yaygınlaşmasında devlet sübvansiyonunun önemli bir payı vardır. Mimari üretimde sanat eserlerine yer verilmesi devlet tarafından teşvik edilmiş, bu anlayışla üretilen yapıların maliyetlerinin karşılanması için maddi destek verilmiştir. Fransa'da Grup Espas'ın kurulması da bu döneme rastlar. 1952'de Andre Bloc tarafından kurulan ve fikirleri Bauhaus'u temel alan Grup Espas, plastik sanatların sentezini amaçlayan bir sanatçı topluluğudur. Sanatçılar, 19. Yüzyılda başlayan makine üretimiyle yaygınlaşan zevksizlikle savaşmayı amaç edinmişlerdir. Grubun çalışmaları uluslararası etki yaratmış, birçok farklı ülkeden sanatçının katılımını sağlamıştır. Farklı yapı tiplerinde görülen sanat ve mimarlık birlikteliği, inşa ettikleri yapılara değer katacağı düşüncesi ve devlet desteği nedeniyle müteahhit firmalar tarafından da benimsenmiştir (Şekil 2.11). Örneklerin hızla çoğalmasında müteahhitlerin gösterdiği bu ilginin de payı olduğu düşünülebilir.

Almanya'da, özellikle ticaretin yoğun olduğu Berlin, Hamburg, Münih'teki ofis binalarında ve Essen'deki çok sayıda alışveriş merkezinde yaygın olarak görülen bu eğilim için, 1955 yılında Darmstadt'ta "Kunst am Bau" (Yapıda Sanat) başlıklı bir

sergi düzenlenmiştir. Sergi, sanat ve mimarlık birlikteliğinin o dönemde ne kadar yaygınlaştığını göstermesi bakımından önemlidir.



**Şekil 2.10** : Le Corbusier'nin farklı dönem işlerindeki sanat-mimarlık sentezinden örnekler: "The Open Hand" heykeli, Chandigarh / Eileen Gray Evi Duvar Resmi (Bu yapı Corbusier tarafından inşa edilmemiş, ev sahiplerinin isteği üzerine yapıya birçok duvar resmi yerleştirmiştir.) / Berlin'deki Unité de Habitation'un duvarında Corbusier'ye ait insan figürü (*Modulor*). [40]



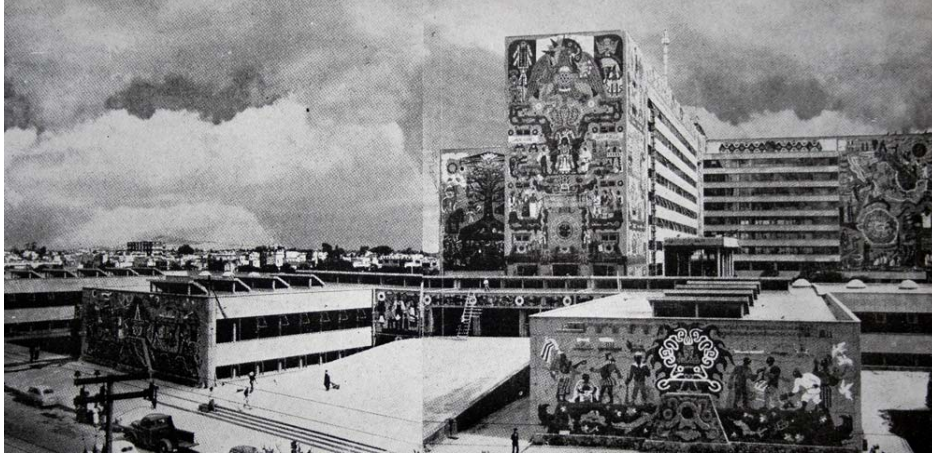
**Şekil 2.11** : Darmstadt'ta üç apartman bloğu, Almanya'da sanat ve mimarlık sentezinin ne kadar yaygınlaştığını gösteriyor. İlk mozaik çalışması Hermann Tomada'ya ait (1957), diğer ikisi ise Walter Nass'ın imzasını taşıyor (1955). [35]

Sanat-mimarlık birlikteliğinin Modernizmin ulusallaştırılmasına etkisinden de söz etmek gerekir. II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada yaygınlaşan Modernizm, ortaya koyduğu steril mimarlık yüzünden eleştirilirken, Batı-dışı ülkelerde bu eleştirilere “kimliksizleşme” sorunu da eklenir. Bir taraftan modernist yapılar inşa ederken, diğer taraftan bir ulus kimliği oluşturma çabası içinde olan bu ülkeler için, sanatın mimariyle buluşması bir çözüm olarak görülür. Böylece dönemin mimarları ulus-devlet kimliğini Modernizmle birlikte inşa etme fırsatını yakalamışlardır. Öyle ki, yapılarda görülen sanat-mimarlık işbirliği en az yapıya biçim verme kadar önemli bir konuma gelmiştir. Sanatın getirdiği ulusal kimliğin temsil etme şansı nedeniyle, Batı-dışı ülkelerde sanat ve mimarlık sentezinin çok sayıda özgün ürününe rastlanmaktadır.

Kurulan sanat-mimarlık ilişkisi sayesinde Modernizmi ulusallaştırmayı amaçlayan Latin Amerika’da hem çok sayıda kamu yapısında, hem de konutlarda bu sentezin örnekleri görülür. Aslında mimarlık ve sanat sentezi ülkede ilk olarak 1940’ların ikinci yarısında başlar. Birçok yerde olduğu gibi burada da, evrensel değerlere sahip Modernizm ile gelenek arasında kalan mimarlar için sanatın mimarlıkla entegrasyonu önemlidir. Burada da öncelikle sanat ve mimarlık birlikteliğinin mümkün olup olmayacağı sorusu sorulur, ama bu eğilim mimarlara da sanatçılara da yakın gelir ve bu işbirliğinin sonucunda Latin Amerika’da benzeri görülmeyen yapılar inşa edilir [41]. Bu durum Henry-Russell Hitchcock’un da dikkatini çeker ve Latin Amerika modernizminden övgüyle söz eder [42]. Latin Amerika mimarlığına ayrı bir değer atfeden tek kişi Hitchcock değildir. Bernard Rudofsky de A.B.D.’deki yapılarla kıyasladığında bu bölgedeki mimarlığın özgün yapılarıyla öne çıktığını belirtir [43]. Mimarlık tarihçisi Sigfried Giedion da Latin Amerika mimarlığını çok önemsemiş ve birçok yazısında konu etmiştir.

Sanatla, sıradanlaşan mimarlığın yeniden özgünlük kazanması amaçlanır. Mexico City’deki Meksika Ulusal Üniversitesi bu özgünlük arayışının en bilinen örneklerinden biridir (Şekil 2.12-2.13) [44]. 2007 yılında Unesco’nun tarihsel miras listesine alınan üniversitenin kuruluş tarihi 1555’tir. Bu köklü üniversite, 1953’te yeni kampüsüne taşınmıştır. Modernist üslupla inşa edilen kampüs yapılarının hemen hemen her cephesi bir sanat eseriyle bezelidir. Bezemedeki bu yoğunluğun nedeni olarak, üniversitenin köklü tarihini ve kimliğini yansıtmaya isteği gösterilir. Bu nedenle duvar resimleri ve mozaiklerde kullanılan figürler Meksika’nın geleneğine uygun olarak seçilmiştir. Nadir olarak modern duvar resimlerine de rastlanır. (Örneğin, Rektörlük binasının yan cephesindeki duvar resmi. Şekil 2.14)





**Şekil 2.12** : Meksika Ulusal Üniversitesi Ana Kampüs, Mexico City, 1953. [44]



**Şekil 2.13** : Meksika Ulusal Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Mexico City, 1953 (Cephe bezemesi Diego Rivera'ya ait). [44]



**Şekil 2.14** : Meksika Ulusal Üniversitesi Rektörlük Binası, Mexico City, 1953 (Duvar resmi: José David Alfaro Siqueiros) [44]

Mexico City’de Ulusal Üniversitesi’nin Rektörlük Binası da kampüsteki diğer binalar gibi mimarlık-sanat sentezinin bir ürünüdür. Yapının sağır cephesine yerleştirilen duvar resminin üstlendiği rol sayesinde çevresiyle ilişki kuran bir özellik kazanmıştır. “Las fechas de la historia” (Tarihin Günleri) adlı duvar resmi ülkenin bilinen ressamlarından José David Alfaro Siqueiros’a aittir. Kampüsteki diğer eserlerden farklı olarak geleneksel figürlerin kullanılmadığı resim, Meksika modern sanatının başlıca eserlerinden biridir (Şekil 2.14).

Latin Amerika’da kısa bir süre içinde sanat-mimarlık sentezi yaygınlaşmıştır. Bu metinde sadece belli başlı birkaç örneğe yer verilmiş, sentezin uygulamasındaki çeşitlilik gösterilmek istenmiştir. Örnekler arasında stadyum, hastane, eğitim fakülteleri gibi birçok kamu yapısının yanısıra küçük ölçekli ticari yapılar (restoranlar, vb.) ve konutlar da yer alır.<sup>1</sup> Bu işbirliğinin müstakil konutlarda da görülmesi ne kadar yaygınlaştığının ve benimsendiğinin göstergesidir.

Mimarlık sanat sentezinin ne kadar yaygınlaştığının önemli bir göstergesi ise 1950 yılında düşük gelirli aileler için üretilen konutlarda bu anlayışın benimsenmesidir. Horacio Torres’in konutların duvarlarında uygulanmak üzere oluşturduğu desen, hem konutların mütevazî mimarisine değer katar, hem de sanatın sadece “belirli bir gelir grubu” için üretilmediğini gösterir (Şekil 2.15).

Mozaik panolar iç mekanın zenginleştirilmesi amacıyla da sıkça kullanılmıştır. Montevideo’daki Sindicato Medico’nun kafesine de bu amaçla bir mozaik pano yerleştirilmiştir. Augusto Torres’in imzasını taşıyan 1954 tarihli pano, kafenin bir duvarını boydan boya kaplar ve mekana canlılık getirir. Bu pano sayesinde sağır duvar değer kazanmıştır (Şekil 2.16).

Mimarlık ve sanat sentezinin en büyük ölçekli uygulamalarından biri ise, 1963 yılında Mexico City’de inşa edilen stadyumdur. Stadyumun ana giriş kapısının bulunduğu duvar bütünüyle mozaikle kaplanmıştır. Augusto Perez Palacios, Raul Salinas Moro ve Jorge Bravo Jimenez’in tasarımı olan mozaik panoda sportif faaliyetleri simgeleyen figürlere yer verilmiştir (Şekil 2.17).

---

<sup>1</sup> Bu yazıda Latin Amerika mimarlığının ve sanatlar sentezinin belli başlı örneklerine yer verilmiş, farklı yapı tipleri üzerinden yaygınlığı vurgulanmaya çalışılmıştır. Daha detaylı bir inceleme için bkz., ed. Brillembourg, C.: Latin American Architecture 1929-1960, The Monacelli Press, USA, 2004. Bu kitapta çok sayıda örneğe yer verilirken, bu yaklaşımın o dönemde çeşitli çevrelerde nasıl yankı bulduğu referanslarla anlatılmaktadır.

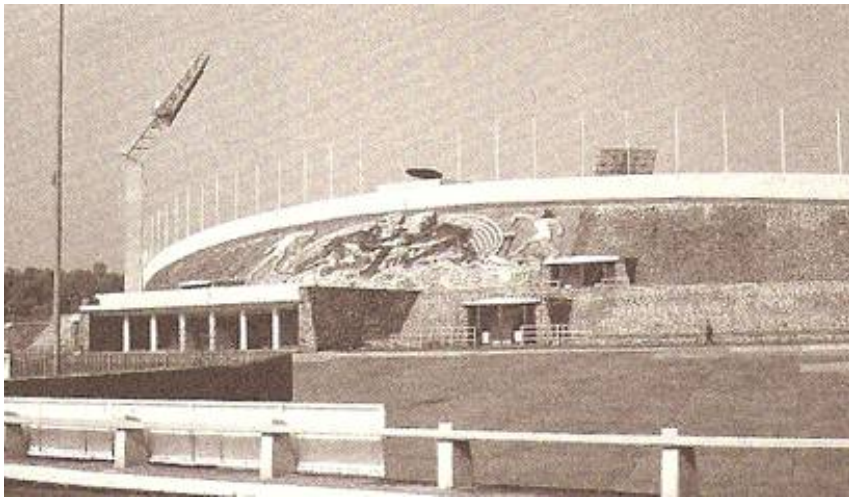




**Şekil 2.15** : Düşük gelirli aileler için konut, 1950 (Horacio Torres). [41]



**Şekil 2.16** : Sindicato Medico, Montevideo, 1954 (Augusto Torres). [41]



**Şekil 2.17** : Stadyum, Mexico City, 1963 (Augusto Perez Palacios, Raul Salinas Moro, Jorge Bravo Jimenez). [41]

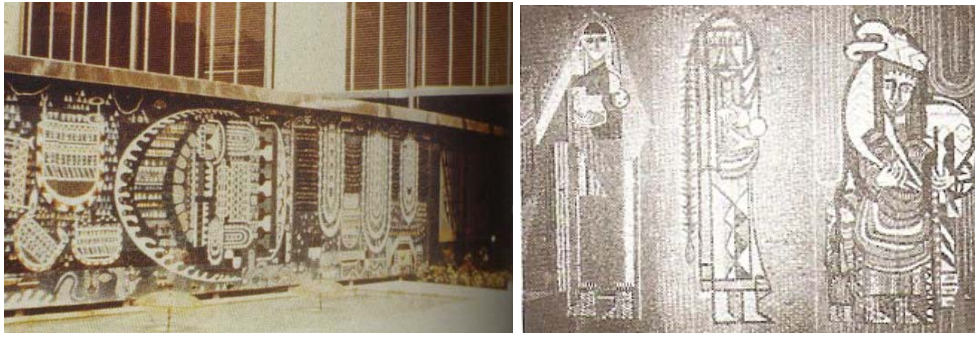
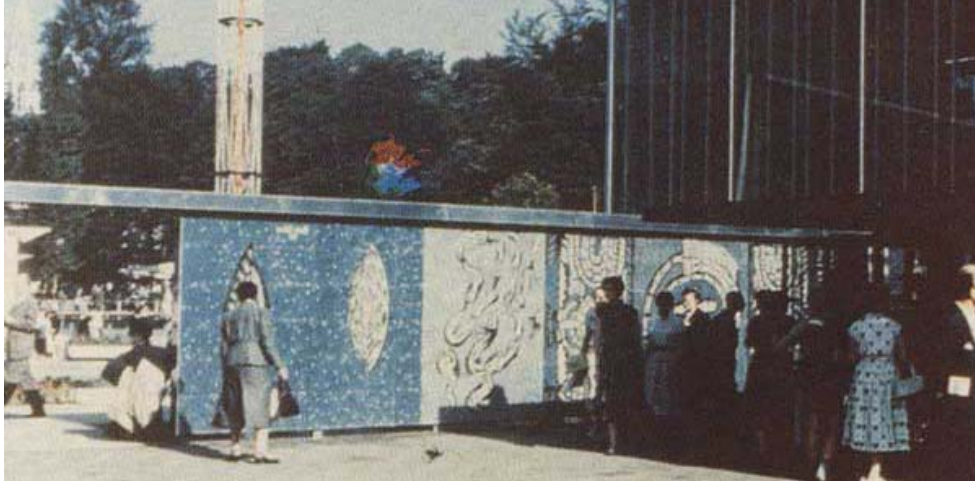
Yurtdışındaki örnekleri giderek artan ve Modernizmin özgünleştirilmesine önemli bir katkı sağlayan mimarlık-sanat sentezi, Türkiye’de de benimsenmiş ve nitelikli örnekler ortaya konmuştur. Bu dönemde devlet yapılarında sanat ve sanatçı katılımını sağlayacak yasalar çıkarılması için de çaba sarf edilmiştir [45].

1955 yılında, İlhan Koman, Sadi Öziş, Hadi Bara ve mimar Tarık Carım’ın Grup Espas’ın Türkiye şubelerini kurmaları ve plastik sanatlar sentezini önermeleri<sup>2</sup>, Dünya’daki gelişmelere paralel olarak atılan önemli bir adımdır. Bu adım hem mimarlıkta hem de sanatta nitelikli ürünler verilen bir dönemin başlangıcı olur [46]. 1950’li ve 60’lı yıllarda, Utarit İzgi’nin yanısıra, Haluk Baysal, Melih Birsal, Tuğrul Devres, Abdurrahman Hancı, Doğan Tekeli, Sami Sisa, Orhan Şahinler ve daha birçok mimarın, Kuzgun Acar, Salih Acar, Hadi Bara, Şadi-Müfide Çalık, Şevin Eti, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Atilla Galatalı, Neşet Günal, Nasip İyem, Nuri İyem, Oya Koçan, İlhan Koman, Füreya Koral, Sadi Öziş, Mustafa Plevneli, Jale Yılmazbaşar gibi başarılı sanatçılarla ortak çalışmaları Türkiye’deki mimar-sanatçı işbirliğinin kanıtları olarak karşımıza çıkar [47]. Daha çok mimar, ressam ve heykeltıraş arasında gerçekleşen bu işbirliğinde malzemeler ve teknikler sanatçılara ve mekanlara göre değişiklik gösterir. Bedri Rahmi Eyüboğlu panolarının çoğunda mozaik ve dökme beton kullanırken, Sadi Çalık taşı tercih eder. Neşet Günal’ın çok katlı cam veya beton destekli vitrayları, Mustafa Plevneli’nin oyma ve kumlama yöntemi ile camı biçimlendirmesi ve Füreya Koral’ın panolarında hep seramiği kullanması da bu çeşitliliğe örnektir.

Mimarlık-sanat birlikteliğinin en önemli örneklerinden biri, Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün’ün tasarımı olan 1958 Brüksel Uluslararası Sergisi Türkiye Pavyonu’dur. Pavyonun önünde yer alan İlhan Koman imzalı metal heykel, yatay yapıdaki düşey dengeyi kurma ve yapının fuar içindeki konumunu vurgulama amacıyla yerleştirilmiştir. Pavyonun iki ayrı kütesini birbirine bağlayan pano duvar ise Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun mozaikleriyle bezelidir. Restoran bölümünde yer alan Sabri Berkel’in panosu, Namık Bayık tarafından gerçekleştirilen sehpa, Füreya Koral’ın fincan ve tepsileri ve Bedri Rahmi’nin imzasını taşıyan perdeler sergi binası için özel olarak tasarlanıp üretilmiştir (Şekil 2.18) [48].

---

<sup>2</sup> Grup, Fransa’ya yolladıkları bildiride; mimarlık ve sanat birlikteliğinin tasarımın ilk evresinde başlamasının, ressam, heykeltıraş ve mimarın görüşlerinin bir tek eser üzerinde birleşmesinin gerekliliğini vurgulamıştır. Grubun düşünceleri, “Syntheses des Arts Plastique” başlığı altında Architecture d’Aujord’hui dergisinde yayımlanmıştır.



**Şekil 2.18** : 1958 Brüksel Uluslararası Sergisi Türkiye Pavyonu mozaik pano ve panodan bir detay. (Bedri Rahmi Eyüboğlu, Brüksel, 1958). [48]

Sanat ve mimarlık birlikteliğine verilen önemi, pavyonun mimarlarından Utarit İzgi şu sözlerle özetler:

“Pavyonun sadece mimari açıdan meydana gelmesi değil, o devirde sanatlar sentezine olanak sağlaması bakımından da çok önemli etkisi oldu... Yani sadece bir sanat eserinin bir duvara asılması değil sorun. Sanatla birlikte mimarinin aynı anda ele alınması ve mimari elemanlardan kimilerinin sanatsal yapı taşması çok önemli.” [49]

1958 Uluslararası Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu’ndan başka, İstanbul’da Bedri Rahmi’den Kuzgun Acar’a kadar pek çok tanınmış sanatçıyı tasarıma dahil eden Divan Oteli, Manifaturacılar Çarşısı ve Vakko Fabrikası mimar-sanatçı işbirliğinin dikkat çekici örnekleri olarak karşımıza çıkar.

Bu işbirliğinin en önemli yanı, plastik ve grafik sanatların mimarlığa sonradan eklenen bir “bezeme” olarak değil, mimari tasarım sürecinin entegre bir parçası olarak en baştan sürece katılmasıdır. Mimarlık-sanat sentezini ele aldığı bir yazısında Sibel Bozdoğan, sanat ve mimarlık birlikteliğini bir tür Modernizmi ulusallaştırma stratejisi olarak görür ve bu birlikteliğin, Batı dışındaki coğrafyalarda en az modern mimarinin estetik anlayışı kadar önemli bir rol oynadığı, modernizminin karakterini belirlediğini ifade eder [50].

Türkiye’de sanat ve mimarlık birlikteliği incelenirken, uzun yıllar Fransa’da çalışmalarını sürdürmüş, Türkiye’ye döndükten sonra ise çoğunlukla yenileme ve iç mekan düzenlemeleriyle ilgilenmiş Abdurrahman Hancı’ya ve işlerine özellikle değinmek gerekir. Hancı’nın ülkeye dönmesine neden olan Divan Oteli yenileme projesi, birçok farklı daldaki sanatçının işini biraraya getiren önemli bir denemedir [51]. Bu nedenle, bu bölümde yapıdaki sanat-mimarlık birlikteliği uygulamalarına geniş bir yer ayrılmıştır.

Divan Oteli’nin mimari projesi Mimar Rükneddin Güney’e aittir. 1972-1975 yılları arasında otel Abdurrahman Hancı’nın projelendirdiği bir yenileme dönemine girer. Mevcut çatı katı değerlendirilerek bu kata konaklama birimleri eklenir, oda planlarında değişiklik yapılarak odalar genişletilir, lokanta katına yeni salonlar eklenir ve mobilyalar değiştirilir. 1978 yılında ise bitişindeki otelin satın alınmasıyla otelin büyümesi söz konusu olur. Yine Abdurrahman Hancı’nın denetiminde gerçekleşen projenin tamamlanması 1989 yılına kadar sürer. Projede amaç, mimarın deyimiyle “eskimeyen bir tasarım” yapmaktır.

Bu projede eklenen yeni mekanlar, sanat-mimarlık ilişkisi kurularak oluşturulur. Bu ilişki kimi salonlarda sadece “bezeme” olarak karşımıza çıksa da bazı mekanlarda örneğin Jale Yılmabaşar’ın tasarımı olan Divan Bar’da, sanatçıyla kurulan işbirliği mekanı şekillendiren esas öge olmuştur (Şekil 2.19).

Otelin giriş bölümüne İlhan Koman imzalı, isimsiz bir heykel yerleştirilir (Şekil 2.20). Heykel, hem sokaktan geçenlerin, hem de iç mekanda bulunanların görebileceği şekilde konumlandırılmıştır.

Divan Pub’ın duvarlarını ise Erol Akyavaş’ın fotoğraflarıyla bezelidir. Bu fotoğraflar başlangıçta, Akyavaş’ın konusu sinema olan 4 adet fotoğrafının kompozisyonuydu (Şekil 2.21). Kompozisyon on yıl sonra değiştirilmiş, yerini yine aynı sanatçının spor ve dans konulu fotoğrafları almıştır.

Ayrıca Divan Oteli’nde Füreya Koral imzalı “Kuşlar” isimli seramik pano, Mustava Plevneli imzalı vitray çalışmaları ve benzeri birçok çalışma yer alır.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Dönemin sanatçı-mimar ilişkisiyle ilgili detaylı bilgi için bkz. “Abdurrahman Hancı, Yapılar/Projeler, 1945-2000”, Literatür Yayınları, 2008, Türk Mimarları Dizisi/7. Kitapta, başta Divan Oteli yenileme projesi olmak üzere, Abdurrahman Hancı’nın imzasını taşıyan projelerde sanatın mimari tasarım sürecine entegrasyonu incelenmiş, birçok örnek üzerinden sanat-mimarlık birlikteliği üzerine bir analiz yapılmıştır.





**Şekil 2.19** : Divan Bar, Jale Yılmabaşar. [51]



**Şekil 2.20** : Divan Otel'i'nin önündeki heykel, İlhan Koman. [51]



**Şekil 2.21** : Divan Pub, Erol Akyavaş. [51]

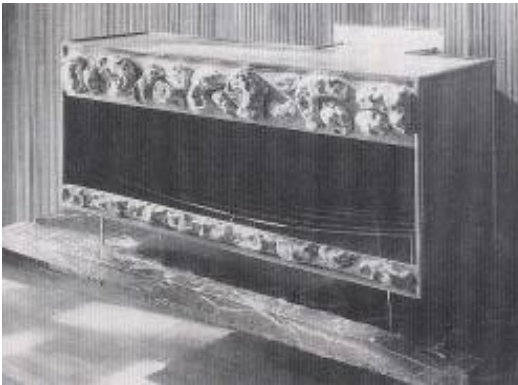
Türkiye’de o dönemde inşa edilen konutlarda da sık sık mimarlık-sanat birlikteliğini barındıran örneklere rastlanır. Bazı çarpıcı örneklerde bu işbirliği öyle kapsamlı bir boyuta gelir ki, çok sayıda sanatçının evin çeşitli bölümleri için tasarımlar ortaya koyduğu çok aktörlü bir tasarım süreci oluşturulur. Özellikle üst gelir grubu için tasarlanan müstakil evlerde, perdeden, şömineye, duvar panosundan, çatıdaki vitraya kadar birçok detay sanatçıların işleriyle bezenir (Şekil 2.22,2.23,2.24).



**Şekil 2.22** : Bedri Rahmi Eyüboğlu imzalı perde (Büyükkada Rifat Yalman Evi, Abdurrahman Hancı, İstanbul, 1951). [51]



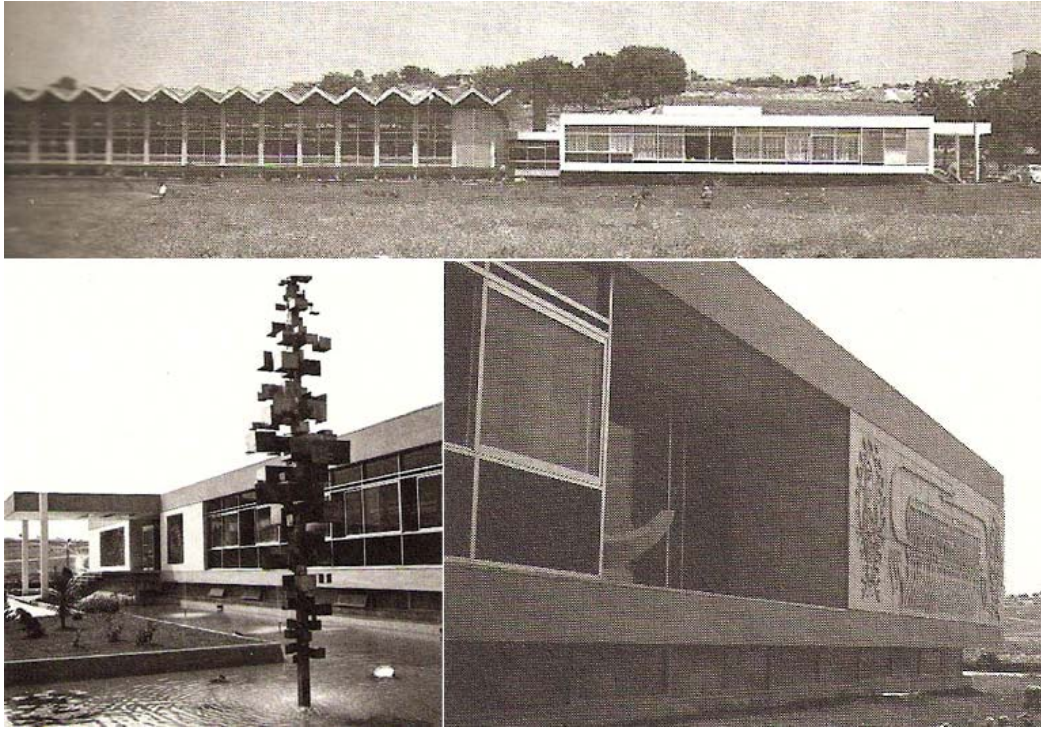
**Şekil 2.23** : Oya Koçan imzalı seramik pano ve Neşet Günel imzalı vitray (Kamhi Yalısı, Utarit İzgi, Beylerbeyi-İstanbul, 1979). [47]



**Şekil 2.24** : Füreyya Koral imzalı şömine seramiği (Villa Şaman; Mahmut Bir, Utarit İzgi, Feneryolu-İstanbul, 1959) / Füreyya Koral imzalı pano duvar (A.Kunt Yalısı; Utarit İzgi, Asım Mutlu, Esat Suher; İstanbul, 1964). [48]



Sayılan bütün örnekler arasında, Haluk Baysal ve Melih Birsal'in Merter'deki Vakko Kumaş Fabrikası'na mimarlık ve sanat sentezi açısından ayrı bir önem atfedilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Şadi Çalık, Jale Yılmabaşar, Mustafa Plevneli gibi öncü isimlerin de aralarında bulunduğu 14 sanatçının özgün eserleriyle sanat, ilk kez bir endüstri yapısı ile buluşturulmuştur. Bu nedenle, yapı uluslararası modernist eğilimin Türkiye'deki en önemli ve en güzel örneklerinden biri olarak gösterilir [52]. Elâ Kaçel'in de işaret ettiği gibi, salt üretim odaklı bir fabrika yapısında mimarlığı sanatla birleştirerek "serbest piyasa ekonomisini gönüllü olarak estetikleştiren" bu yapıda, çok sayıda kişinin birarada bulunduğu çalışma mekanlarına pozitif bir etki katmak amaçlanır. Fabrika yapısında, basit bütçe hesaplarının ötesine geçmiş bir kapitalizm ideali, steril modernizmi aşmış bir mimarlık anlayışıyla buluşmuş, sanat "bezeme" için değil, mimari tasarıma bir katkı sağlamak için kullanılmıştır (Şekil 2.25) [53].

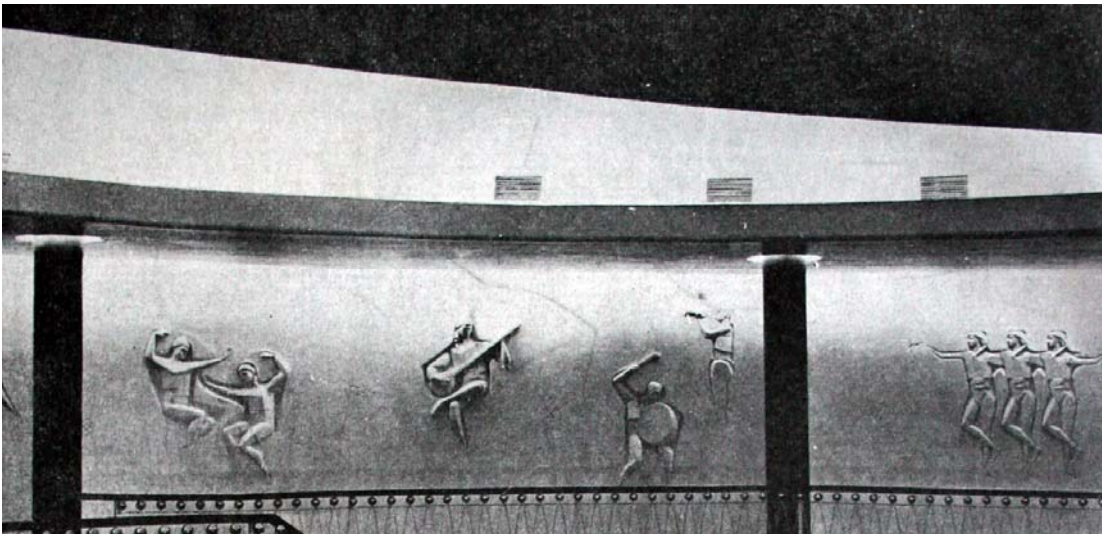


**Şekil 2.25** : Vakko Kumaş Fabrikası; Haluk Baysal, Melih Birsal; İstanbul, 1969. [53]

Türkiye'deki bu örneklerin bir bölümünde modern sanat eserleri yer alırken, büyük bölümünde geleneği çağrıştıran figürler dikkat çeker: Yöresel kıyafetler, çalgılar, kilim motifleri, halk dansları, ve benzeri konular o dönemde üretilen birçok eserde karşımıza çıkar. Eserlerde sık rastlanan bir diğer öğe ise Anadolu'nun tarihini yansıtan figürlerdir. Bunların arasında özellikle Hitit rölyefleri dikkat çeker. Bu figürler, ulusal kimliğin temsiliyeti için bir araç olarak kullanılmıştır. Evrensel ile yerel arasında kurulmak istenen denge, yapının biçimini modernist üslubun ilkelerine uyararak tasarlama ve yapıya sanat eseriyle yerellik katma formülüyle sağlanmıştır.



**Şekil 2.26** : Mustafa Plevneli imzalı Hitit rölyefi (Tepebaşı Etap Oteli, 1976); Kuzgun Acar imzalı heykel (Gima, Ankara). [47]



**Şekil 2.27** : Şadi Çalık imzalı “milli dans” rölyefleri (Konak Sineması, Harbiye-İstanbul, 1959). [47]

Bu dönem hem mimarlar, hem de sanatçılar için verimli bir dönem olmuş, nitelikli ürünler ortaya konmuştur. Mimarlık ve sanat sentezi başta İstanbul, Ankara ve İzmir olmak üzere birçok şehirde ve farklı yapı türlerinde karşımıza çıkar. Bu eğilimi benimseyen ve yapılarında yer veren Utarit İzgi, meslek yaşamı boyunca mimarlık-sanat ilişkisini canlı tutmak için çaba sarf etmiştir. İzgi, bu konuya verdiği önemi her fırsatta dile getirir. Ona göre, mimar-sanatçı birlikteliği yapıya getirdiği değer yanında gerek mimarın gerekse sanatçının kendi kimliklerinin zenginleşmesine yardımcı olur, sanat yapıtının yaratılmasında güç birliği oluşturmak ve bu katılımın odak noktası olmak önemli ve “yüceltici” bir deneydir [54].



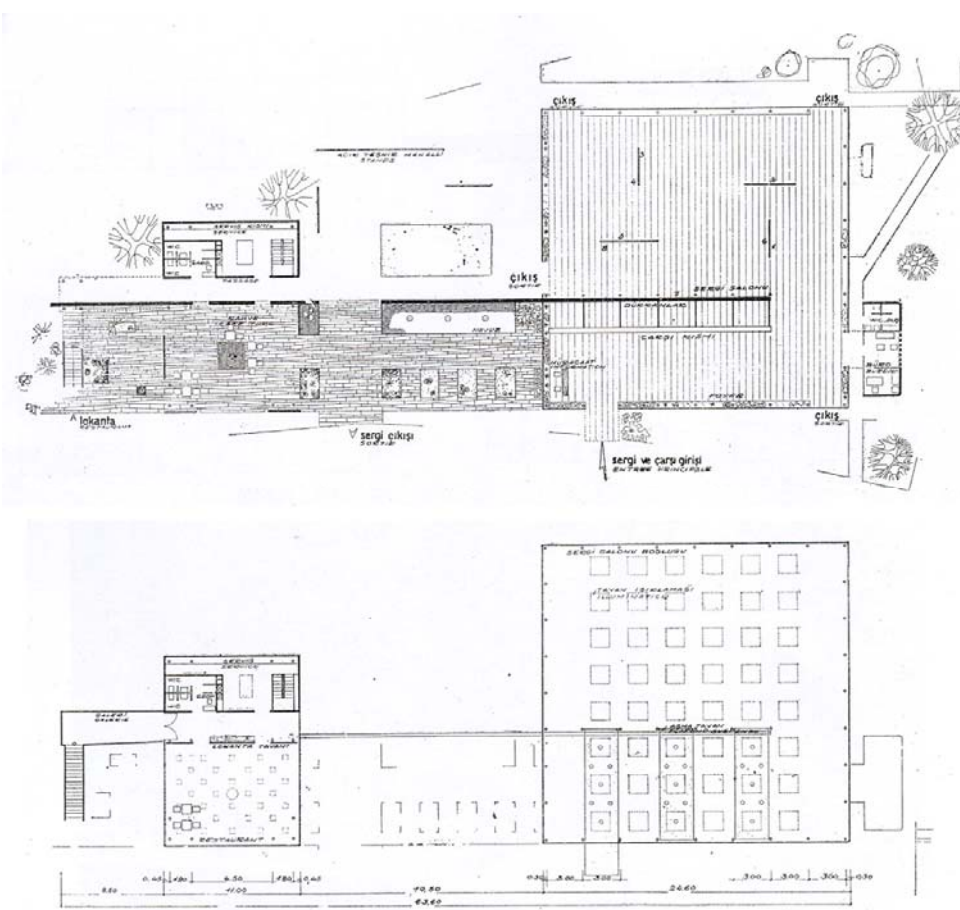
#### 2.1.4. Utarit İzgi'nin mimarlığında biçim

1956 yılında Türkiye'de, Modern Mimarlığın kayda değer örneklerinin verildiği bir dönemde profesyonel yaşama adım atan Utarit İzgi'nin tasarladığı ilk yapılar, bu üslubun takipçisidir. Mimarın büyük bir bölümünü konut projelerinin oluşturduğu ilk dönem yapıları arasında yer alan 1958 Uluslararası Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu, ülkedeki yeni kuşak mimarların uluslararası platformdaki ilk büyük çalışması olduğu için ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Şekil 2.28).

Pavyonun tasarımı için 1956 yılında ulusal bir mimari proje yarışması açılmıştır. Yarışmayı, Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün'den oluşan ekip kazanır. Sadece bu yarışma için biraraya gelen ekibin projesinde şeffaflık temel tasarım kriterlerinden biridir. Yalın bir kompozisyona sahip pavyon, sergi salonu ve restoran-kafe olarak işlevlendirilen farklı büyüklükteki iki dikdörtgen prizmadan oluşur. Yüksekliklerinin aynı tutulması ve çelik strüktürün modüler bölümlenmesi kütleler arasında bütünlük sağlar. Bu iki kütle, giriş cephesine paralel bir pano duvar ile birbirine bağlanır. Pano duvar, pavyonun içindeki birimlerin organizasyonunda belirleyici (hem ayırıcı, hem birleştirici) bir rol oynarken, aynı zamanda arka bölümde yer alan açık sergileme alanını sınırlar. Restoran-kafe olarak tasarlanan küçük yapı, yaklaşık 150m<sup>2</sup>'lik bir taban alanına sahiptir. Çelik kolonlarla taşınan yapının zemin katı, üstü kapalı bir açık alan olarak değerlendirilmiş ve kafe olarak işlevlendirilmiştir. Üst katta yer alan restorana ise yapının yan cephesinde yer alan merdivenle ulaşılır. 625m<sup>2</sup>'lik kapalı alana sahip büyük yapı, sergi ve çarşı birimlerini barındırır. Servis birimleri de bu iki kütleyle aynı dilde küçük hacimler olarak plana eklenmiştir. Çelik karkas sistemin, modüler bölmelerin ve prefabrike yapı elemanlarının kullanıldığı yapıda; cam perde duvar<sup>4</sup>, ahşap panellerin oluşturduğu pano, hareketli doğramalar ve panjurlar, v.b. birçok detay yapıyı, Türkiye modern mimarlığı açısından ilginç kılar [55].

Daha önce değinildiği gibi, yapıda mimarlık-sanat birlikteliği dikkat çeker. Pavyonun önünde yer alan İlhan Koman imzalı metal heykel, yatay yapıdaki düşey dengeyi kurma ve yapının fuar içindeki konumunu vurgulama amacıyla yerleştirilmiştir. Bağlayıcı rol üstlenen pano duvar ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun mozaikleriyle bezelidir. Sabri Berkel'in panosu, Namık Bayık'ın sehpaları, Füreya Koral'ın fincan ve tepsileri ile Bedri Rahmi tasarımı perdeler sergi binasının restoran bölümü için özel olarak tasarlanıp üretilmiştir [56].

<sup>4</sup> Utarit İzgi kendisiyle yapılan bir söyleşide, yapının özelliklerini ve uygulama sürecini detaylı olarak anlatmıştır. bkz. Arredamento Dekorasyon, Ocak 1997, s:64-65.



**Şekil 2.28:** Uluslararası Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu; Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün; Brüksel, 1958. Genel görünüm ve kat planları. [55]

Yapı, hem çağdaş bir strüktüre sahip olduğu hem de o dönemde çok önem verilen sanat-mimarlık ilişkisini kurduğu için büyük öneme sahiptir. Pavyonun Dünya Sergisi için hazırlanmış olması, diğer ülke pavyonlarıyla kolaylıkla kıyaslanabilmesine imkan verirken, yapının hem strüktürü hem de mimari üslubu açısından diğer yapılarla aynı çizgide olduğu açıkça görülür.

Brüksel Uluslararası Sergisi, İkinci Dünya Savaşı'ndan yaklaşık on yıl sonra yaralarını sarmaya çalışan Avrupa'nın geleceğe dair umutlarını simgeler [57]. Atomium strüktürü ve Le Corbusier'nin Philips Pavyonu olağandışı yenilikler olarak göze çarparken, ülke pavyonlarının genel eğilimi, rasyonalist bir çizgidedir. Modernizmin, savaşın ardından bilinen kuralları ile varlığını sürdürdüğü bir dönemde Brüksel Sergisi'nde yer alan yapılar, bu üslubun "olgunluk" dönemi ürünlerini oluştururken, Türkiye Pavyonu da diğer yapılarla aynı tarafta yerini alır (Şekil 2.29).



**Şekil 2.29** : 1958 Uluslararası Brüksel Sergisi Pavyonlarından Birkaçı (Türkiye, Almanya, Meksika, Yugoslavya, İsrail, Avusturya) [47]

Fuardan sonra sökülüp paketlenerek geri getirilen yapı, Gülhane'de çürümeye terk edilir. Yapıya eşlik eden İlhan Koman'ın heykeli ise trenle Ankara'ya taşınırken zarar görür.

İzgi, bu pavyondan sonra, böyle bir yurtdışı fuar pavyonu kavramının Türkiye'de görülmediğinin altını çizerek [58]. İzgi'nin vurgulamak istediği, pavyonun tasarımında ve inşasında Avrupa'daki çizginin yakalanabilmesi için gösterilen olağanüstü çabadır. Mimar, yapının ortaya çıkmasında, hem dönemin Dış İşleri Bakanlığı'nın konuya gösterdiği öneme, hem de mimarların uzun süren, titiz çalışmalarına dikkat çeker ve bu niteliğin yakalanmasında mimarlık-sanat birlikteliğinin de büyük bir rol oynadığını belirtir. Sonraki fuar katılımlarında bu anlamda bir çalışmayı gözlemleyemediğini söyler [59].

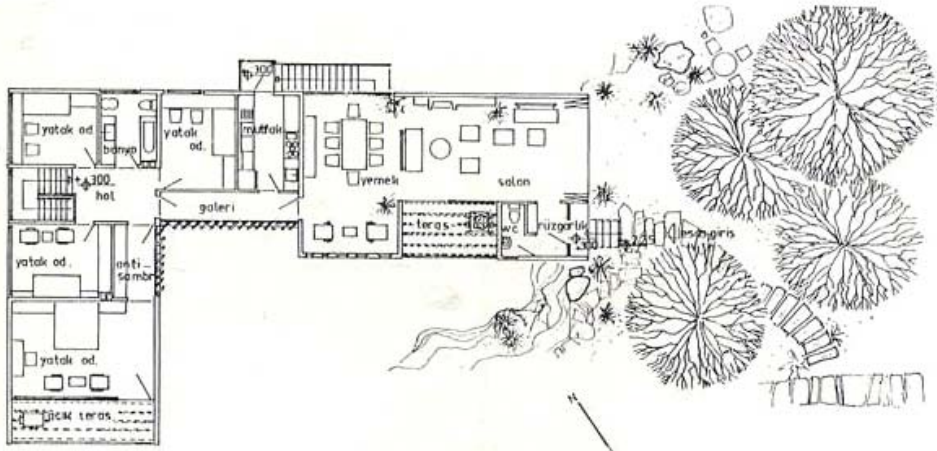
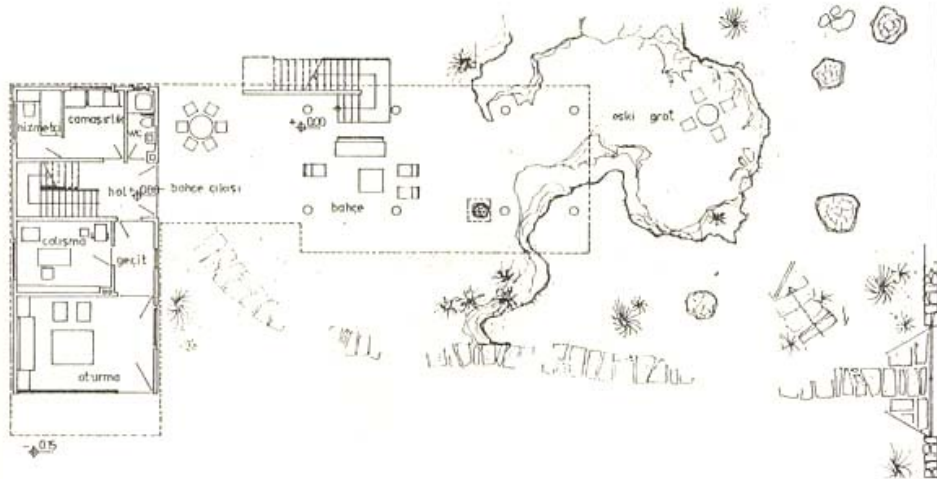
Brüksel Pavyonu ile eşzamanlı olarak, İzgi'nin konut projelerini ortaya koyduğu dönem başlar. İnşa ettiği ilk yapı, kendisini "müteahhit mimar" olarak tanımlayan Nedim Karakurt için Feneryolu'nda 1956 yılında yapılan Villa Karakurt olur (Şekil 2.30). Bahçeli müstakil evlerin bulunduğu bir sokak üzerinde yer alan arsa, tasarımı şekillendiren iki önemli öğeye sahiptir. Birincisi gelişigüzel konumlanmış yaşlı ağaçlar, ikincisi ise arsanın bir köşesinde yer alan grotto<sup>5</sup>. Bahçedeki ağaçların ve grottonun korunması yönündeki ilke tasarımda belirleyici bir rol üstlenmiştir [60]. Bu nedenle yapı, grottonun bulunduğu kısımda kolonlar üzerine alınmıştır. Yukarı doğru hafifçe genişleyen bu dairesel kesitli kolonlar, zemin katta üstü örtülü bir açık alan oluşturur. Grottonun üst kısmı ise, birinci kattan ulaşılan bir bahçe olarak değerlendirilmiştir. Böylece her iki katta da bahçe ile ilişki kurulmuştur. Betonarme karkas sisteme sahip yapı, arsayı 'L' formu ile çevreler. Yapının formu, arsadaki ağaçların konumuna göre biçimlenmiştir. Mevcut ağaçlardan birinin, binanın tasarımına dahil edilmesi ise mekanı zenginleştiren faktörlerden biri olmuştur. Ağacın gövdesi birinci kat döşemesini delerek yükselirken, üst katta yer alan yaşama alanının terasında doğal bir gölgelik oluşturur [61]. Strüktürün gizlendiği yapıda, sadece grottonun üzerindeki taşıyıcı kolonlar dışarıdan algılanabilmektedir. Ailenin özel mekanları büyük ölçüde üst kata yerleştirilmiştir. Yatak odaları, mutfak, banyo ve yaşama alanı üst katta yer alırken, oturma ve çalışma odaları ile hizmetçi odası ve çamaşırılık alt katta çözülmüştür. Yapıda iki ayrı merdiven yer alır. Biri binanın girişinden üst kattaki hole çıkarken, servis merdiveni olarak kullanılan ikinci merdiven binanın arka cephesinden mutfağa ulaşım sağlar. Servis merdiveninin binanın asıl merdiveninden daha ön planda tutulmuş olması dikkat çekicidir. Ev sahiplerinin kullandığı merdiven iç mekanda iki oda arasında yerleştirilirken, servis merdiveni daha geniş tasarlanmış ve dış mekanda, merkezi bir noktada konumlandırılmıştır.

Yapının cepheleri de tasarımıyla dikkat çeker. Koridorun bulunduğu cephedeki yırtıklar ve yaşama alanının güney cephesinde yer alan irili ufaklı dairesel açıklıklar, hem oluşturdukları ışık oyunları ile iç mekana zenginlik katar, hem de yapının tasarımında gösterilen özene işaret eder. Yapı, Uluslararası Üslubun Türkiye'deki başarılı örneklerinden biridir. Tasarımda bir yandan Modernizmin evrensel dili kullanılırken, diğer yandan mekan kurgusunun bulunduğu arsaya özgü olmasına çalışılmıştır. Döneminin önemli yapıları arasında sayılan Villa Karakurt, çok katlı apartman bloğu inşa etme amacıyla yıkılmıştır.

---

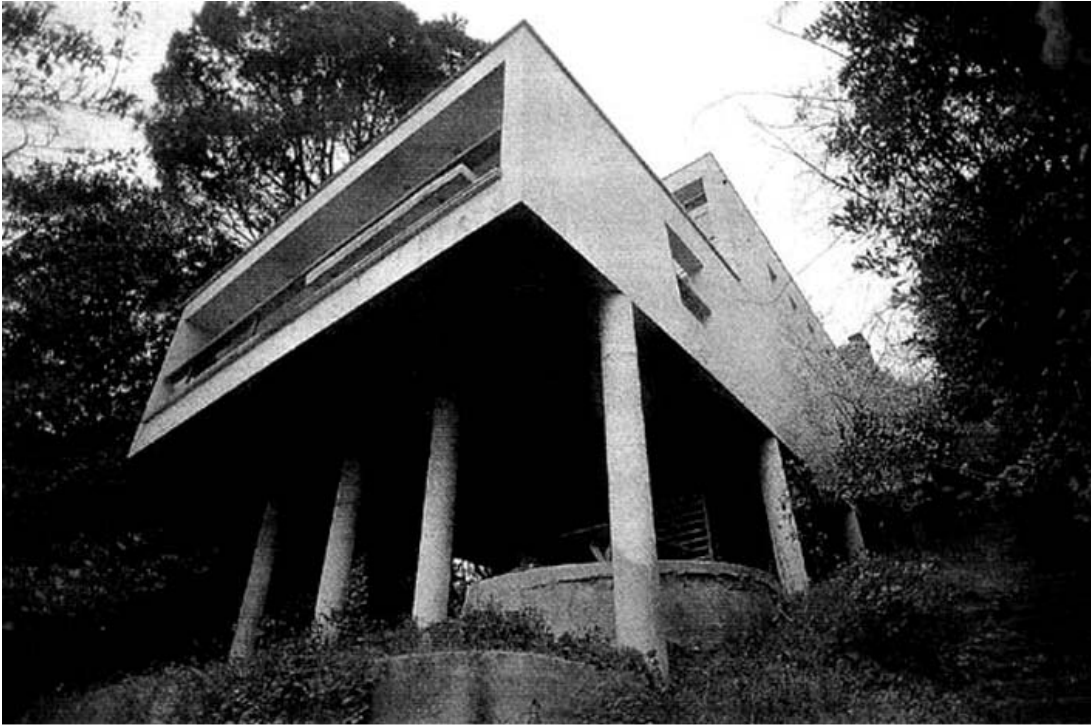
<sup>5</sup> Yapay mağara, 16. Yüzyıldan itibaren İtalya'da bahçe düzenlemesinin bir öğesi olarak kullanılmıştır. 19. Yüzyılda Türkiye'deki bazı park ve bahçelerde de uygulanmıştır.





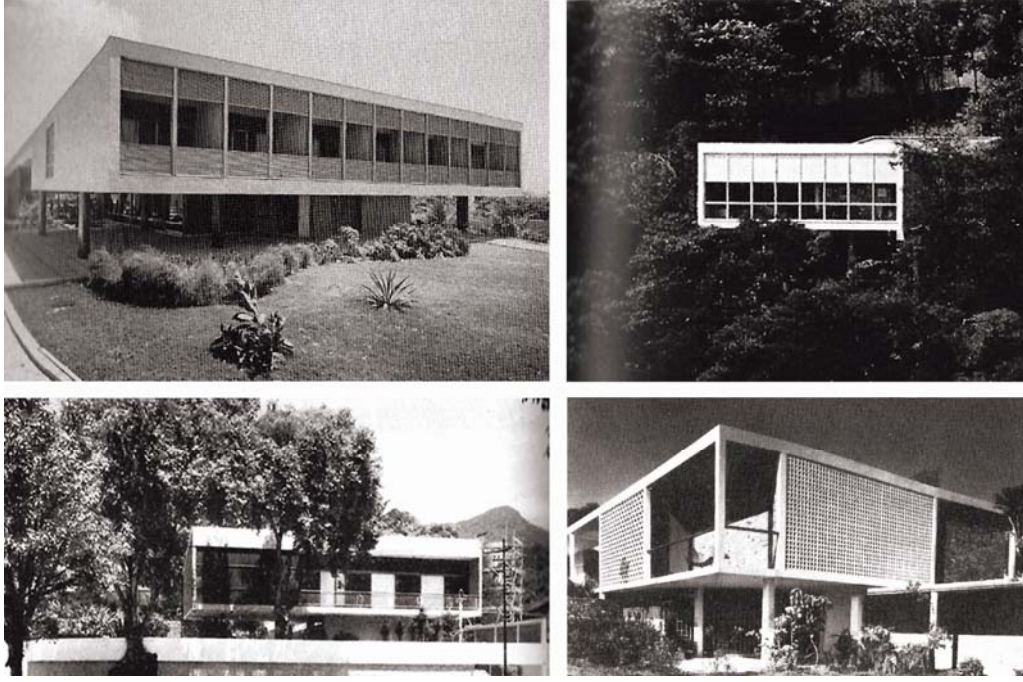
**Şekil 2.30** : Villa Karakurt; Mahmut Bir, Utarit İzgi; Feneryolu, 1956. Genel görünüm ve kat planları. [61]

Villa Karakurt ile eşzamanlı olarak Türkiye’de modern mimarinin nitelikli örnekleri ortaya konur. Aydın Boysan’ın Bursa’daki Biçen Evi (1955), Maruf Önal’ın İstanbul Bayramoğlu’ndaki kendi evi (1958), Haluk Baysal ve Melih Birsal’in Hami Çon Villası bu yapıların sadece birkaçıdır. Yine Baysal-Birsal ikilisinin 1960’da Anadoluhisarı’nda inşa ettikleri Şevket Saatçioğlu Villası da, tıpkı Villa Karakurt gibi Uluslararası Üslubun başarılı bir yorumudur (Şekil 2.31). %40 eğimli bir arazide konumlanan yapı, araziye 5 farklı kotta oturtulmuştur. Dışarıdan algılanan dairesel kesitli kolonları ve bu kolonların taşıdığı prizmatik kütleleriyle Villa Karakurt ile benzer bir biçim diline sahiptir. Her iki yapı da Le Corbusier’nin Türkiye’deki etkisine örnek olarak gösterilmektedir.



**Şekil 2.31** : Şevket Saatçioğlu Villası; Haluk Baysal, Melih Birsal; Anadoluhisarı, 1960. [53]

Benzer form arayışlarına Türkiye’de dönemin başka yapılarında rastlandığı gibi, Brezilya mimarlığında da bu yaklaşım sıkça görülür (Şekil 2.32). Brezilya mimarlığının öncü yapıları arasında yer alan José Macedo Evi (Mimar: Acacio Borsoi, Rio de Janeiro, 1957), Carmen Portino Evi (Mimar: Affonso Eduardo Reidy, Sao Paulo, 1952), Jadir de Souza Evi (Sérgio Bernardes, Rio de Janeiro, 1952) ve Oscar Americano Evi (Oswaldo Bratke, Sao Paulo, 1953) de aynı form arayışının birer sonucu olarak karşımıza çıkar.



**Şekil 2.32** : Brezilya'dan örnekler: José Macedo Evi, Acacio Borsoi, Rio de Janeiro, 1957. / Carmen Portino Evi, Affonso Eduardo Reidy, Sao Paulo, 1952. / Jadir de Souza Evi, Sérgio Bernardes, Rio de Janeiro, 1952. / Maria Luisa ve Oscar Americano Evi, Oswaldo Bratke, Sao Paulo, 1953. [26]

Uluslararası Üslubun önemli örnekleri arasında sayılan bu yapılar, Le Corbusier'nin modern mimarlık tarihindeki öncü yapısı Villa Savoye'nin (1929) takipçileri olarak değerlendirilebilir (Şekil 2.33). Ancak bu yapıları, Villa Savoye'nin biçimsel bir benzeri olmanın ötesinde, Corbusier'nin mimarlığına duyulan yakınlığın karşılaşılan tasarım problemlerine (program, yer, v.b.) göre yorumlanması olarak görmek ve yapılarda özgün arayışlardan söz etmek mümkündür.

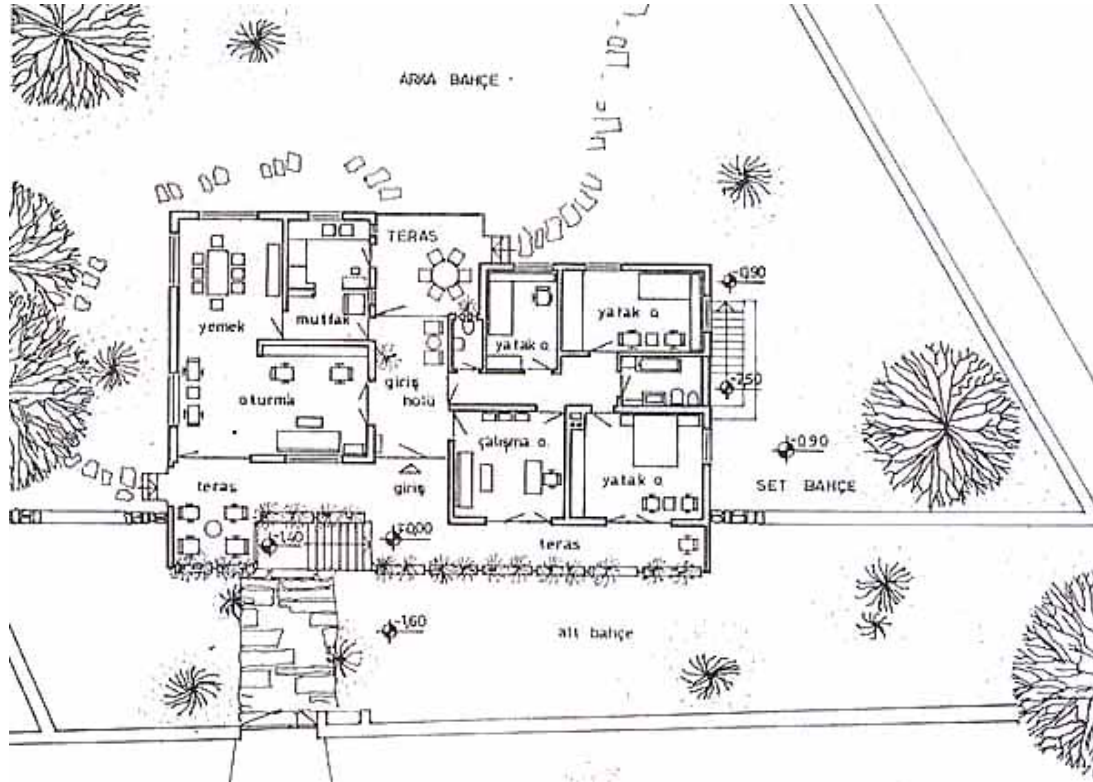


**Şekil 2.33** : Villa Savoye; Le Corbusier, Pierre Jeanneret; Poissy, 1929. [12]



İzgi, bu villa projesinin ardından İstanbul'un Anadolu yakasında bir seri villa projesi gerçekleştirir. İşverenler, genelde ilk işverenlerinin akrabaları ve dostları olur.

Mahmut Bir ile birlikte tasarladığı Villa İmamverdi 1957'de Çiftelahuzlar'da inşa edilir. 5-6 kişilik bir aile için tasarlanan tek katlı villa, aynı çatı altında birleşen iki dikdörtgen prizmadan oluşmaktadır ve zeminden 1-1,5m kopartılmıştır (Şekil 2.34). Mimarlar, binayı oturma ve yatma olarak iki ayrı bölüme ayırmış, bu bölümleri, hem ön hem arka bahçeye cephesi olan, iki yanı camla örtülü, aydınlık bir giriş holü ile birbirlerine bağlamışlardır. Sayfiye evi karakteri taşıyan villa, çerçeve oluşturan geniş ve yalın giriş cephesiyle dikkat çeker [62]. Yapının inşasında betonarme karkas sistem kullanılmıştır.



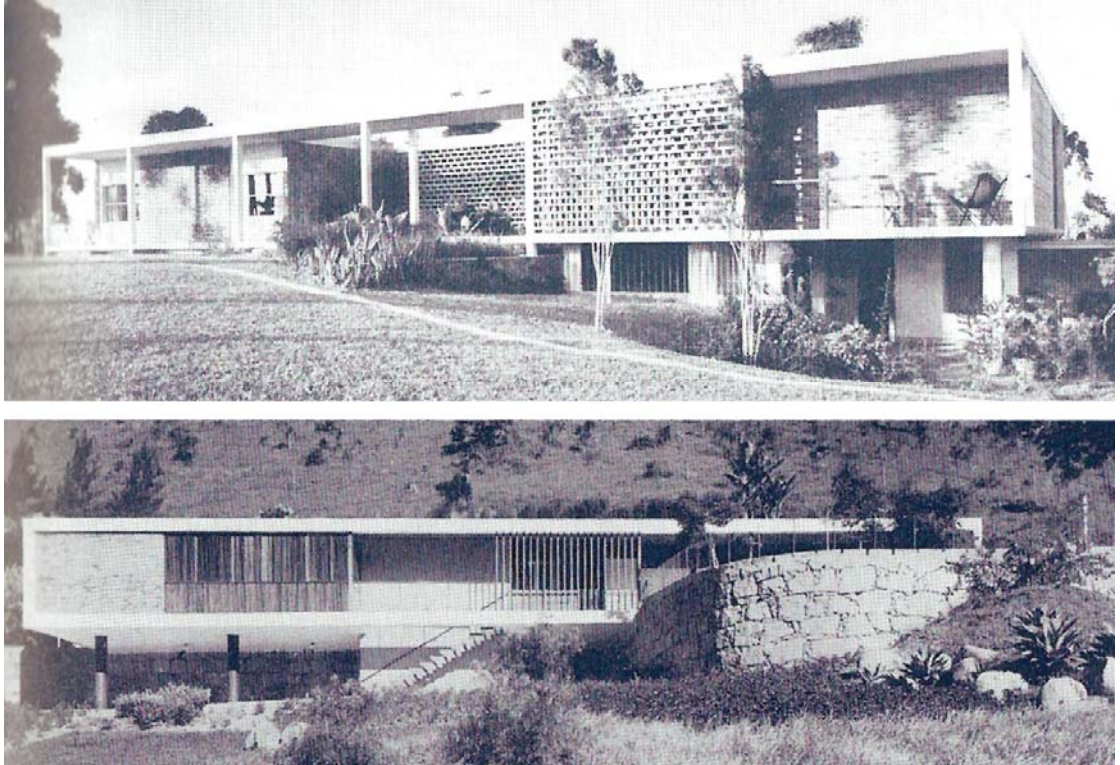
Şekil 2.34 : Villa İmamverdi; Mahmut Bir, Utarit İzgi; Çiftelahuzlar, 1957. [62]



Arsadaki yaklaşık 1 metrelik kot farkı, yapının giriş cephesine paralel olarak yerleştirilen yığma taş duvar ile çözülmüştür. Kot farkı nedeniyle zeminden kopartılan yapının terası da bu taş duvarın üzerinde konumlanır. Alt kottaki bahçeden üst kottaki giriş kapısına terasın batısında yer alan merdivenlerle ulaşılır.

Yine Modernizmin başarılı bir örneği olarak değerlendirilebilecek villanın tasarımında, biçim ön plandadır. Bu kez biçim, mimarın önceki yapılarına göre daha katı ve yönlendiricidir. Tasarımın getirdiği katı forma göre şekillenen plan çözümüne sahip yapı, geniş giriş cephesi sayesinde çevreyle ilişki kurar. Tasarımda; cepheyi çerçeveleyen betonarme strüktür, giriş cephesi boyunca uzanan uzun teras ve geniş cam yüzeyler dikkat çekicidir. Yalın bir plan çözümüne sahip yapıda, yalınlığı bozan hiçbir öğeye rastlanmamaktadır.

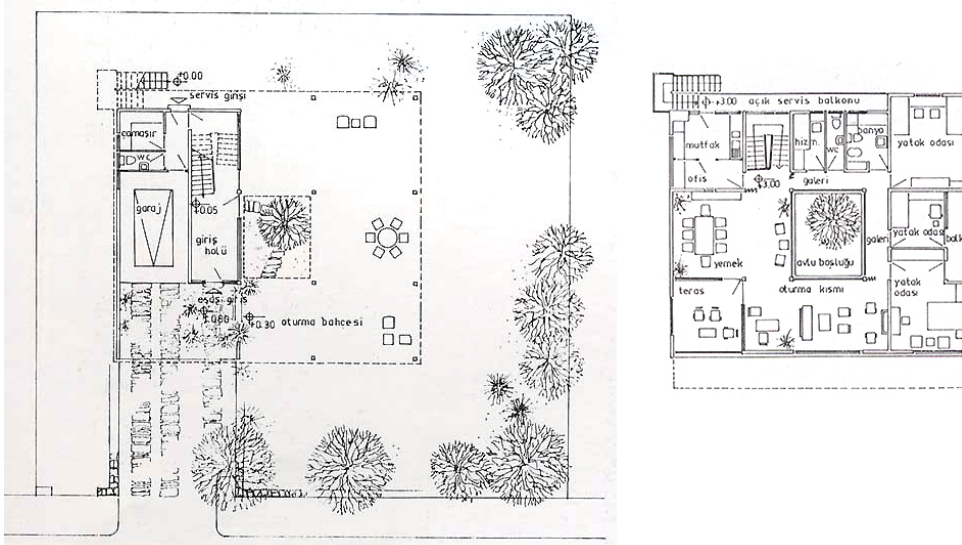
Benzer yaklaşıma sahip Oscar Americano Evi (Mimar: Oswaldo Bratke, Sao Paulo, 1953) ve Brandi Evi (Sérgio Bernardes, Rio de Janeiro, 1952) de kısmi olarak zeminden kopartılmıştır. Yapıların geniş cepheleri betonarme strüktürün oluşturduğu çerçeve ile vurgulanırken, yapının zeminden kopuk oluşu, çerçevenin net bir şekilde okunmasını sağlamıştır. Biçimlerindeki benzerlik nedeniyle karşılaştırılan üç yapının tasarımında da dış mekanla ilişki kurma isteği ve cepheye paralel uzanan teraslar önem taşımaktadır (Şekil 2.35).



**Şekil 2.35** : Oscar Americano Evi, Oswaldo Bratke, Sao Paulo, 1953 / Guilherm Brandi Evi, Sérgio Bernardes, Rio de Janeiro, 1952. [32]

Küçük bir arsa üzerinde yer alan Villa Arıtan (1959) ise, kolonlar üzerinde yükselen prizmatik kütleyle Corbusier'yi çağırıştırır. İşverenin talep ettiği programın yoğunluğu tasarımda en önemli kriter olmuştur. Küçük bir arsa üzerinde konumlanan yapı, bahçe için yer kazanmak amacıyla kısmen kolonlar üzerine alınmıştır.

Mimarlar bu yapıda da Uluslararası Üslubun takipçisidir. Yapının kolonlar üzerine alınarak zeminden kopartılması, yalın cepheler, geniş cam yüzeyler, mimarların bu ve bundan önceki yapılarında kullandıkları dilin bir parçasıdır. Ancak bu yapıda öncekilerden farklı olarak betonarme saçak göze çarpar. Katı sınırlara sahip biçimin dışına taşan saçak, yapının prizmatik kütleli bütünlüğünü bozar.



**Şekil 2.36** : Villa Arıtan; Mahmut Bir, Utarit İzgi; Orhan Günsoy (Mühendis);  
Caddebostan, 1959. Genel görünüm ve kat planları. [63]

Saçak sadece yapının güney cephesine yerleştirilmiştir ve cephe boyunca uzanır. Diğer cephelerde saçak bulunmamaktadır. Yapının kuzey cephesinde yer alan servis merdiveni dışında, bütün birimler kare plan şemasının içinde çözülmüştür. Üst katta yer alan balkonlar da bu plan şemasının içinde kalacak şekilde yerleştirilmiştir.

Yapının planında görülen merkezi avlu, bahçenin atmosferini üst kata taşıırken, aynı zamanda oturma ve yemek bölümlerine iki taraflı ışık ve hava alınmasını sağlar [63]. Alt katta sadece garaj, depo ve giriş holü yer alır. Bu mekanlar dışında kalan tüm alan yarı açık bir bahçe olarak değerlendirilmiştir. Kapalı hacimlerin büyük bir bölümü ise üst katta kurgulanmıştır. Yatak odaları yapının doğu cephesinde konumlanırken, yemek ve oturma bölümleri güney cephesinde ve avlunun çevresinde yer alır. Taşıyıcı sistemi betonarme karkas olan yapıda, dolgu malzemesi olarak tuğla ve ahşap kullanılmıştır. Dış cephelerde tuğla kullanılırken, avlunun cepheleri ahşap ile kaplanmıştır. Yapının dört yanındaki geniş cam yüzeylerle aydınlık mekanlar elde edilmesi amaçlanmıştır.

Villa Arıtan ile hemen hemen aynı dönemde yapılan Homero Souza e Silva Evi'nde (Carlos Leão, Rio de Janeiro, 1956) de benzer bir çözüm görülür. Dik açılı bir geometrik düzenin hakim olduğu villalarda, öncekilerden farklı olarak "avlu" yaratma düşüncesi hakimdir. Bu avlu, hem cam yüzeylerle iç mekanlara iki taraflı ışık alınmasını sağlar, hem de sakin bir iç bahçe işlevini üstlenir. Silva Evi'nde ise bu iç bahçe bir yüzme havuzuna dönüşür (Şekil 2.37).

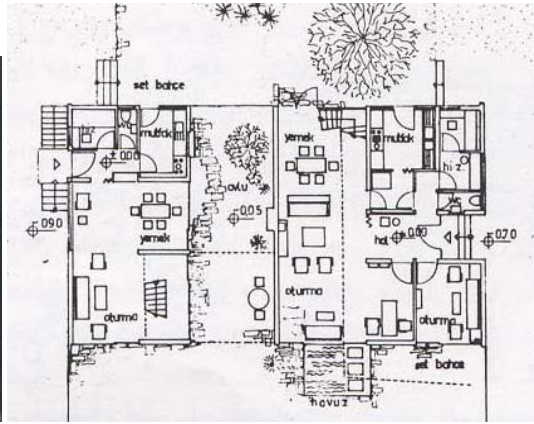
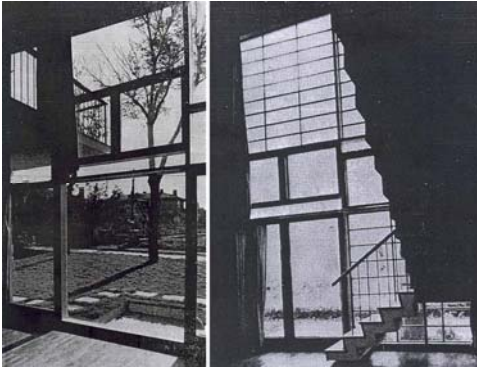
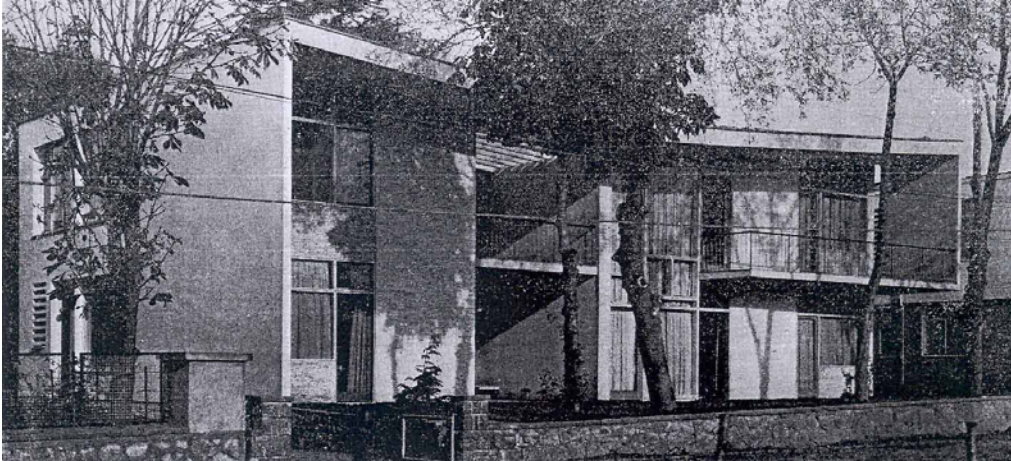


**Şekil 2.37** : Villa Arıtan; Mahmut Bir, Utarit İzgi; Göztepe, 1959 / Homero Souza e Silva Evi, Carlos Leão, Rio de Janeiro, 1956. [32,63]



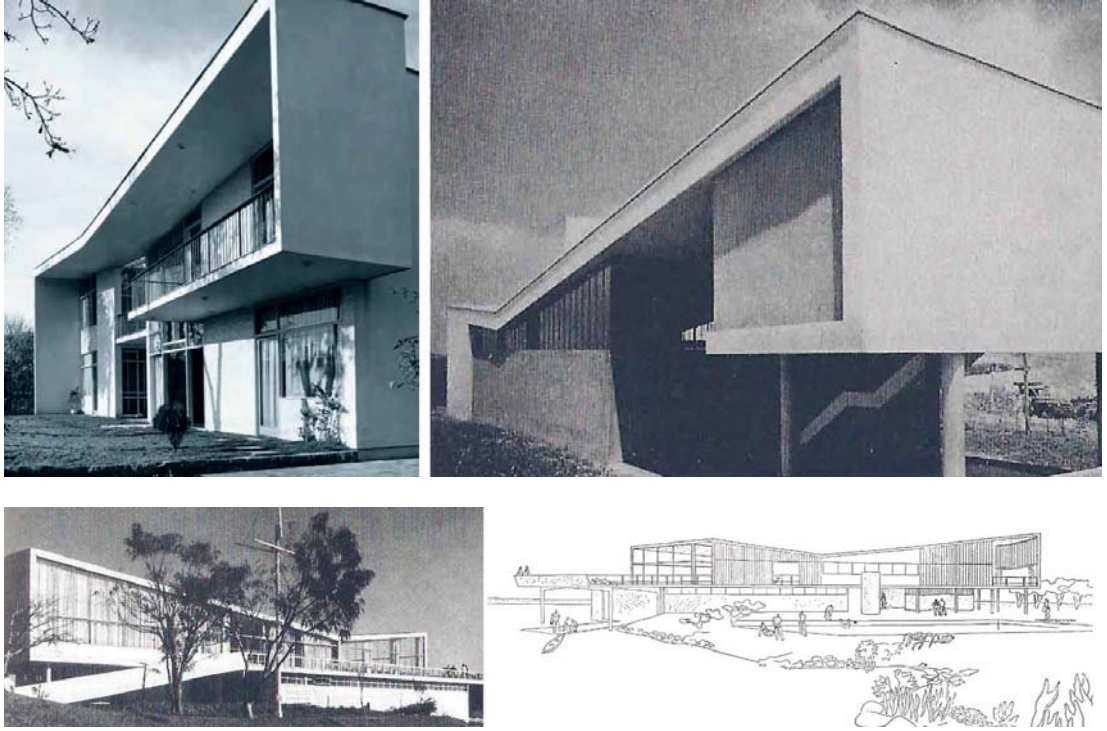
1959'da Feneryolu'nda inşa edilen Villa Şaman, mimari niteliği ile İzgi'nin yapıları arasında ayrı bir yerde durur [64]. Tasarımında, farklı iki konutun bir aradığı temel problem olmuştur. Konutlar, ortada yer alan "ara bahçenin" iki yanında konumlanırken, her ikisinin de bahçeyle ilişkilendirilmesi sağlanmıştır. Ara bahçe kütle kompozisyonunda da dengeleyici bir görev üstlenir. Birbirinden farklı büyüklükteki iki konuttan küçük olanına binanın batı cephesinden ulaşılır. Büyük konutun girişi ise yapının doğu cephesindedir. Farklı iki yaşamın birbirini rahatsız etmemesine özen gösterilmiştir. Her ikisinde de alt katta yemek, oturma ve mutfak birimleri yer alırken, yatak odaları üst katta çözülmüştür. Büyük konutun sağır cephesinin bulunduğu ara bahçe ise küçük konut tarafından kullanılmaktadır.

İki kat boyunca uzanan geniş cam yüzeylerle hem aydınlık mekanlar yaratılmış, hem de iç-dış bütünlüğü kurulmaya çalışılmıştır. Yapının tüm cephelerinde cam yüzeyler ve tuğla duvarlar arasında dolu-boş dengesi oluşturulmaya çalışılmıştır. Sanat-mimarlık birlikteliğine rastladığımız yapıda, perdeler Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, şömine seramikleri ise Füreya Koral'ın imzasını taşır (Şekil 2.38).



**Şekil 2.38** : Villa Şaman, Utarit İzgi, Feneryolu, 1959. Genel görünüm, giriş katı planı ve iç mekandan fotoğraflar. [64]

Villa Şaman'da, önceki yapılarda görülen dik açılı geometrinin değişime uğradığı gözlemlenir. Yapının, özellikle cephelerinde dar açılı ve geniş açılı çizgiler dikkat çeker. Çatı döşemesi üst katta yer alan balkonun döşemesi ile birleştirilir ve böylece oluşan çerçeveye cephedeki hareket vurgulanır. Asimetrik olarak tasarlanan yapının çatısında ise, Niemeyer'in "butterfly solution" (kelebek çözümü) olarak tanımladığı çözüme rastlanmaktadır.<sup>6</sup> Bu çözümlle, iç mekanda farklı yükseklikler elde edilirken, çatı yüzeylerinin kesişim noktasına yerleştirilen oluk sayesinde teras çatıda görülen yağmur suyunun tahliyesi problemi giderilmiştir. 1949 yılında Sao Paulo'da inşa edilen Artigas Evi'nde (João Vilanova Artigas, Sao Paulo, 1949) de aynı biçim arayışı dikkat çeker (Şekil 2.39).



**Şekil 2.39** : Villa Şaman, Utarit İzgi, Feneryolu, 1959 / Artigas Evi, João Vilanova Artigas, Sao Paulo, 1949. / Yat Kulübü, Oscar Niemeyer, Pampulha, 1942. [32,64]

Üç örnekte de gözlemlendiği gibi, çatı iki eğimli parçadan oluşur. Yapının asimetrisi ve çatının hareketi, çatıda başlayıp yan cepheleri dönen betonarme çerçeve vurgulanır. Her üç yapıda da taşıyıcıların arasında kalan yüzeyler camla kaplanarak hem iç mekanların bol ışık alması hem de biçimin vurgulanması sağlanmıştır.

<sup>6</sup> Oscar Niemeyer'in modern mimarlığa kazandırdığı "butterfly solution" (kelebek çözümü) aynı yapının farklı bölümlerinde yükseklik farkı yaratılabilmesi amacıyla çatının bir noktadan kırılarak iki farklı yöne doğru yükseltilmesidir. Oluşturulan formun kelebeğe benzetilmesinden ötürü bu eğimli çatı çözümüne "butterfly solution" (kelebek çözümü) denmiştir.

Modernist bir biçim sergileme çabasının öncelikli olduğu bu villaların ardından İzgi, Asım Mutlu ve Esat Suher ile 1964 yılında Adnan Kunt için Pendik'te tasarlayıp uyguladığı yalıyla adından söz ettirir (Şekil 2.40). Türkiye'de inşa edilen hafif konstrüksiyonlu konut yapılarının nitelikli örneklerinden biri olan yalı, taşıyıcı-bölücü sistemler ayırımına ilişkin örnek bir denemedir. Brüt betonarme iskelet ile taşınan yapının bölücü duvarları sökülebilir ahşap sandviç panolardan oluşur. Yalıda kullanılan malzeme çeşitliliği ve özgünlüğü ile "Utarit İzgi'nin mimarlığında malzeme ve detay" bölümünde (s:72-74) detaylı olarak ele alınacaktır. Bu bölümde yapının biçimlendirilmesindeki tutum irdelenmektedir.

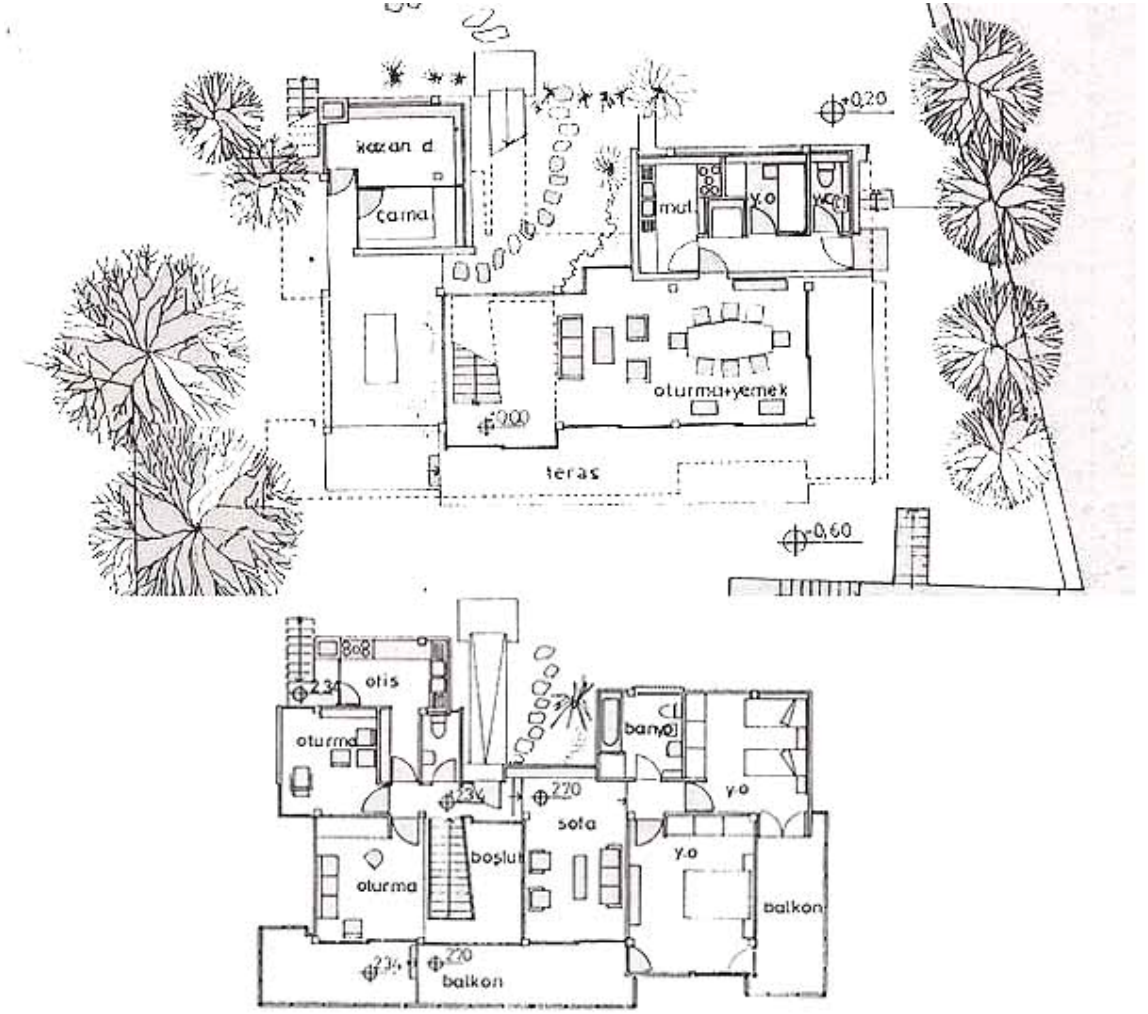
Mimar, Adnan Kunt Yalısı'nın tasarımında Uluslararası Üslubun çizgilerini takip etmekten vazgeçer, cephelerdeki yalınlık ve dinginlik yerini çeşitliliğe ve hareketliliğe bırakır. Çeşitliliği oluşturan bütün malzemelerin dıştan algılanmasına özen gösterilmiştir. Strüktürün ve malzemenin açıkça ortaya konması bu yapıda tasarımın temel prensibi olmuştur. Betonarme taşıyıcı sistem, üst kattaki ahşap döşeme ve taşıyıcıları, metal korkuluklar ve taşıyıcıları, saçaklar, yağmur suyu olukları ve iniş zincirleri, kayar kapılar ve hareketli iç bölmeler açıkça görülen detaylardır. Bütün bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda yapının, 1950'lerde ortaya çıkan ve 1970'lere kadar etkisini sürdüren Brütalizmin bir parçası olduğu söylenebilir. Strüktürü öne çıkaran öncü brütalist yapılarla, biçim ve özellikle malzemenin kullanımındaki benzer tutum nedeniyle bu çıkarım yapılmıştır.



**Şekil 2.40** : Adnan Kunt Yalısı; Utarit İzgi, Asım Mutlu, Esat Suher; Pendik, 1964. [65]



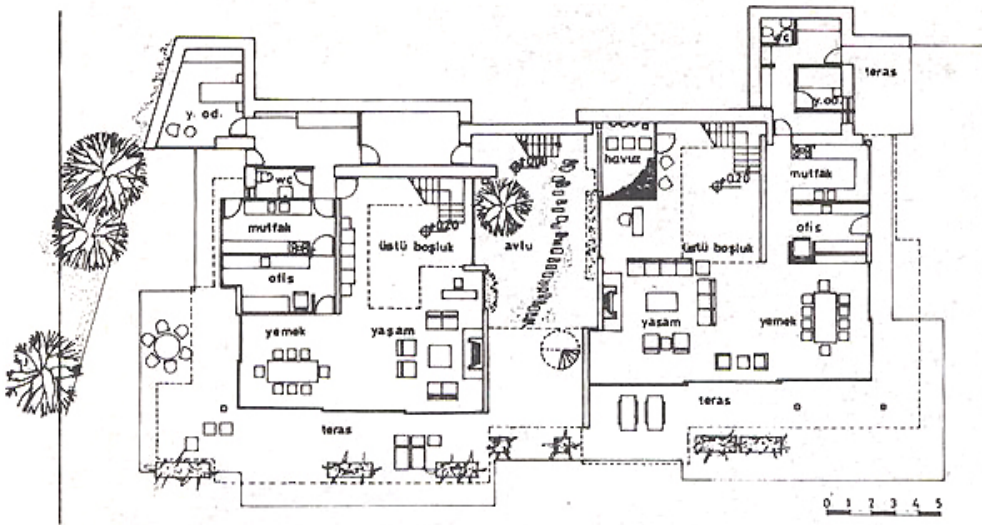
Yapının planlarında da, mimarın inşa edilen ilk yapılarıyla karşılaştırıldığında daha fazla parçalanma ve hareketlilik gözlemlenir. Yalıda, iki kat yüksekliğinde asma katlı bir sofaya açılan odaların oluşturduğu bir düzen kurgulanır. İki katlı sofa iç mekanla deniz-bahçe bağlantısını kurarken, alt katta yer alan yaşama alanı, yatay sürme ahşap doğramanın kayarak açılmasıyla bahçe ile bütünleşir. Yalının alt kısmı ise soyunma odası, güneşlenme setleri ve kayıkhaneye ayrılır [65]. Deniz seviyesinden yukarıda konumlanan yalı kumsala, denize paralel set duvarlar ve merdivenlerle bağlanır.



**Şekil 2.41** : Adnan Kunt Yalısı; Utarit İzgi, Asım Mutlu, Esat Suher; Pendik, 1964.  
Kat planları. [65]

İzgi, diğer yapılarında olduğu gibi bu yapısında da mimarlık-sanat ilişkisine önem verir. Bahçe katında konumlanan yaşama alanını servis mekanlarından ayırma amacıyla yerleştirilen beyaz beton duvar Füreyâ Koral'ın seramikleriyle bezenir.

1968 yılında inşa edilen Kamhi-Grünberg İkiz Villası, aynı çatı altında iki bağımsız bölüm olarak düzenlenmiştir. Burgazada'nın İndos bölgesinde, imar durumundaki komşu mesafeleri ve cephe genişlikleri dar olan iki ayrı parsel, daha geniş bir proje alanı elde etmek için birleştirilmiştir. Böylelikle geniş bir cephe elde edilmiş, ama yapı iki ayrı ev olarak planlanmıştır. Villa Şaman da olduğu gibi, birbirinden bir ara bahçe ile ayrılan daireler, deniz-bahçe bağlantısı kuran ve iyi bir havalandırma sağlayan iki katlı sofaların etrafında kurulmuştur. Yapının arka cephesi, arsadaki kor farkı nedeniyle istinat duvarına yaklaşmaktadır. Parçalı bir plan kurgusuna sahip villada iç-dış bütünlüğünü sağlayan geniş cam yüzeyler dikkat çeker. Ancak mimarın önceki yapılarından farklı olarak bu yapı, plandaki sofa kurgusu, camların üst kısmındaki ahşap kafesleri ve geniş saçaklarıyla geleneksel Türk Evi'nden izler taşır.



Şekil 2.42 : Kamhi-Grünberg İkiz Villası, Utarit İzgi, Burgazada, 1968. [65]



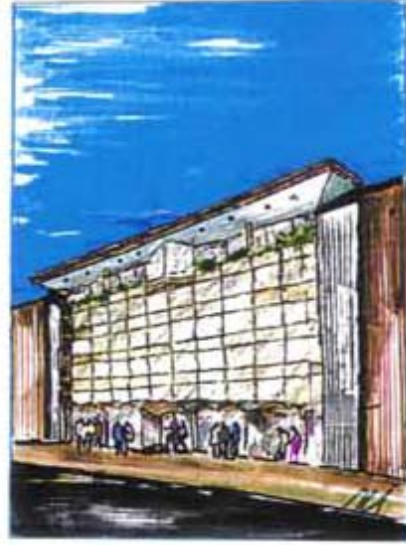
1956-1970 arasında inşa edilen bu villalar, mimarın dikkat çeken ilk yapılarıdır. Modernizmin nitelikli örnekleri arasında sayılabilecek villaların büyük bölümü zaman içinde yıkılmış, yerlerini çok katlı, niteliksiz apartmanlar almıştır. Spekülatif kaygılarla inşa edilen bu apartmanlara, 1970'lere gelindiğinde İzgi'nin işleri arasında da rastlanması ise düşündürücüdür. Yavuz Celasun Apartmanı (1971), Tekül Apartmanı (1974) ve Perihan Plevne Apartmanı (1975) o dönemde inşa edilen ve mimarın imzasını taşıyan yapılardır, ne var ki bu apartmanlarda, Modern Mimarlığın biçim dilinden uzaklaşmış olan İzgi'nin malzeme, teknoloji ve özenin detay çözümleriyle bütünleşen estetiği görülmez olur (Şekil 2.43).



**Şekil 2.43** : Yavuz Celasun Apartmanı, Utarit İzgi, Feneryolu, 1971 / Tekül Apartmanı, Utarit İzgi, Göztepe, 1974 / Perihan Plevne Apartmanı, Utarit İzgi, Erenköy, 1975 (Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile). [60]

İzgi'nin profesyonel hayata atılıp modernist yapılarını ortaya koyduğu dönemde, dünyada eleştirel olmaktan çıkıp yaygın olarak görülen bir harekete dönüşen Modernizm, çoğunlukla "ezberlenen" biçimiyle görülür ve bir süre sonra eleştirilere maruz kalır. Modernizme karşı sonradan "Postmodernizm" olarak anılacak reaksiyon ortaya çıkar. Mimarın 1970 sonrası imza attığı projelerde yeni ortaya çıkan bu üslubun etkileri görülür, yapılarında artık Modernizmin biçim diline rastlanmaz. Bundan böyle onun tasarımlarında, yapı teknolojilerinin ve farklı malzemelerin kullanımı için üretilen yaratıcı detay çözümleri ön plandadır.

1980'lere gelindiğinde, İzgi'nin projeleri arasında ofis yapıları ağırlık kazanır. (Nova Baran İş Merkezi, ABISA İş Merkezi, Barohan İş Merkezi) (Şekil 2.44). Bu yapılarda işlevden ve detaylandırmadan kaynaklanmayan, postmodern biçim arayışları (pahlamalar, üçgen çıkıntılar, taç kapılar ve alınlıklar) dikkat çeker. Son dönem yapılarında ise alışveriş merkezleri ve iç mekan düzenlemeleri ağırlıktadır. 1998'de Belde Batum Aysel ve Bahar Gücüyener ile birlikte gerçekleştirdiği Profilo Alışveriş Merkezi ise mimarın büyük ölçekli son yapısidir.



**Şekil 2.44** : Barohan, Utarit İzgi, İzmir, 1994. / Abisa İş Merkezi, Utarit İzgi, Fındıklı-İstanbul, 1991 / Profilo Alışveriş Merkezi; Utarit İzgi, Belde Batum Aysel, Mecidiyeköy-İstanbul, 1998. [60]

İzgi, kendi mimarlığını değerlendirdiği bir röportajında, geleneksel formların takipçisi olan hocası Sedad Hakkı Eldem ile mimarlık anlayışları arasındaki farkı şu sözlerle özetler:

“Benim mimarimde geleneksel üretim şeklinin verdiği oran yoktur, Sedad Hoca’da o var. Yapı, o teknikle yapılmamış olmasına rağmen, o oranı seviyor Sedad Hoca ve koruyor. Halbuki, ben bunu doğru bulmuyorum. Hangi malzemeyle neyi yapıyorsam, onun biçimini aramaya çalışıyorum.” [66]

Meslek hayatı boyunca imza attığı projelerde, mimarın zaman içinde değişen yaklaşımı açıkça görülür. İlk dönem yapılarında modernist estetiğin biçim dili ağırlıktayken, zamanla bu eğilim yerini strüktürün açıkça görüldüğü bir çeşit brütalizme bırakır. Bu yaklaşım ise zaman içinde geleneksele yakın bir tasarım anlayışına evrilir ve postmodern üslupla sonlanır.

Mimarın yapılarında tercih ettiği biçim dili zamanla değişime uğrasa da, mimarlık-sanat birlikteliğine verdiği önem uzun ömürlü olmuştur. Son dönem yapıları dahil olmak üzere onun mimarlığında plastik sanatların katkısına yönelik bir arayış daima ayrı bir yere sahiptir. Yapılarında birçok sanatçıyla çalışmış olan İzgi için seramik sanatçısı Füreya Koral'ın özel bir yeri vardır. Mimar, henüz ilk yapılarından itibaren Koral ile birlikte çalışmış, seramik ve heykellerin yapılarına bir katkısı olacağına inanmış ve işverenini de buna inandırmıştır. Koral, İzgi'yi anlatan bir yazısında, mimarın yapılarında plastik sanatçıların eserlerine yer vermek için büyük çaba sarf ettiğini, kendisinin de onun yapılarına katkı sağlamış olmaktan onur duyduğunu söyler [67].

İzgi'nin mimarlığı, tek defaya özgü yaratma ve fantezilerden çok, mimarlığın klasik değerlerine yakın duran "ağırbaşlı" bir mimarlık olarak tanımlanır [68]. Bu anlayış, ortaya konan tasarımın aynen inşa edilmesi için gereken teknik yetkinlik arayışıyla birleşmiş ve İzgi'yi özel bir yere taşımıştır.

## **2.2. Modern Mimarlıkta Malzeme ve Detay**

Bu bölümde, malzeme ve detaya odaklanılacak, bu iki ögenin tasarıma etkisi incelenecektir. "Modern mimarlığın öncülerinde malzeme ve detay" başlığı altında, 20. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan modernist tasarım anlayışıyla birlikte değişen malzeme kullanımı ve detay çözümleri ele alınacaktır. İncelemede, İzgi'nin çağrışım alanında bulunduğu düşünülen öncü mimarlara ve işlerine yer verilecek, Modern Mimarlığın öncülerinin bu süreç içinde inşa ettiği yapılar, özellikle malzeme ve detay çerçevesinde incelenecektir. 1950 sonrasında Modern Mimarlığın uzantısı olarak ortaya çıkan Brütalizm de bu bölümün konusu olacaktır. Malzemenin ön plana çıktığı bu akımın getirdiği yeni biçim arayışları irdelenecek, brütalist yapılardaki malzeme kullanımı üzerine bir değerlendirme yapılacaktır. Bu bölümün ikinci alt başlığı altında ise, "detaycı" olarak bilinen İzgi'nin tasarımlarında malzeme seçimi ve detay arayışlarının rolü araştırılacak, mimarın yapıları benzer örneklerle karşılaştırılacaktır. Böylece, İzgi'nin mimarlığında önemli bir yere sahip olan bu faktörlerin, öncü örnekler ve mimarın yapıları üzerinden irdelenmesi amaçlanmıştır.

### 2.2.1. Modern mimarlığın öncülerinde malzeme ve detay

Mimarın tercih ettiği biçim diliyle bağlantılı olan malzeme, mekanın yalınlığı, strüktürün gücü, çevreyle uyum gibi amaçlanan ifadenin oluşmasında etkin bir rol üstlenir. Detaya ve malzemeye verilen önem, bireysel ve keyfi bir tercih değil, nitelikli tasarımın inşası için bir zorunluluk olarak görülmelidir. Özellikle 1950-80 arasındaki dönemin bugüne göre çok daha kısıtlı olan imkanları düşünüldüğünde her mimarın tasarımını gerçekleştirebilmek için gerekli detay çözümlerini kendisinin üretmek zorunda olduğu söylenebilir. Şüphesiz, detaya verilen değer her yapıda aynı değildir. Önemli değişimlerin yaşandığı 20. Yüzyılın ilk yarısında, malzeme seçimi ve detay çözümleri modernist tasarım anlayışıyla yeniden şekillenmiştir. Metinde, bu süreç içinde öne çıkan yapılar ve Modern Mimarlığın öncülerinin detay çözümleri incelenmiştir. Bu öncü mimarların ve işlerinin, İzgi'nin tasarımlarına yön verdiği, mimarın bu örneklerden etkilendiği düşünülmektedir. İleride yaygınlaşacak cam perde duvarın öncü örneklerinden Bauhaus Binası ile Walter Gropius, Brütalizmin başlıca yapılarından Salk Enstitüsü ile Louis Kahn, Unité de Habitation'daki özgün beton kullanımıyla Le Corbusier, çelik malzeme için geliştirdiği detaylarla Mies van der Rohe, tasarımlarında malzemeye atfettiği değerle Alvar Aalto, malzeme kullanımı konusunda bir "sihirbaz" olarak kabul edilen Richard Neutra ve son olarak mimarisinde detaya kilit bir rol veren Carlo Scarpa... Sayılan tüm bu öncü mimarlar, İzgi'nin tasarım anlayışındaki olası etkileri düşünülerek seçilmiştir. Metinde önce Modern Mimarlığın ve 1950 sonrasında onun bir uzantısı olarak ortaya çıkan Brütalizmin malzeme ile ilişkisi sorgulanacak, ardından öncü mimarların yapıları incelenecektir.

Doğal malzemelerin yapılardaki egemenliği Endüstri Devrimi'ne dek devam etti. Bu kırılma noktasıyla birlikte 19. Yüzyılda demir, yapı malzemesi olarak etkin bir rol oynamaya başlarken, 20. Yüzyılın başlarında betonarme sistem devreye girdi ve kısa bir süre içinde en çok kullanılan yapı tekniği haline geldi. Tuğla, cam, ahşap gibi yaygın olarak kullanılan yapı malzemelerinin özellikleri de farklı kullanımlara olanak tanıyabilecek şekilde değiştirildi. Plastik malzemeler ise 1950'lerde ortaya çıktı ve giderek hızla inşaat malzemeleri arasındaki yerini aldı. Zaman içinde evrilirken genel karakterini koruyan mimarlık, 20. Yüzyılda köklü bir değişime uğradı. Modern mimarlık, gelenekle olan bağlarını kopardı ve yepyeni bir duruş ortaya koydu. Ortaya atılan fikirler ve tasarlanan biçimler, geçmişin bir uzantısı değildi. Öyleyse modern mimarlık için kullanılacak malzemeler de bu bağlamda ele alınmalıydı [69]. Teknik yöntemlerdeki ilerlemeler, eskiyi eleyen veya yenileyen gelişmeler, o güne dek benzeri görülmemiş bu yepyeni anlayışın bir parçasıydı.

Bauhaus Okulu'nun kurucularından Walter Gropius, söz konusu değişimin büyüklüğünün ve hızının, ancak bin yıllık bir süreç içindeki tüm gelişmelerle karşılaştırılarak anlaşılabilceğini söyler ve yapı biçiminin değişiminin yapı malzemelerinin değişimine bağlı olduğunu vurgular [70].

Antonio Sant'Elia, 1914 yılında Milano'da açılan "Nuove Tendenze, Famiglia Artistica" Sergisi'nin katoloğu için hazırladığı yazısında "yeni" mimarlığın, rasyonel, kayıtsız ve yalın bir mimarlık olduğunu; bize en yüksek esnekliği ve hafifliği sağlayan betonarme, demir, cam, mukavva, dokuma liflerinin mimarlığı olduğunu belirtir. Sant'Elia, dekorasyonun bir saçmalık olduğu ve tam anlamıyla modern olan mimarlığın değerinin yalnızca ham, çıplak malzemenin kullanımına ve özgün düzenlemesine dayandığı savını ortaya atar ve ekler:

"Ve son olarak beyan ediyorum ki; atalarımızın sanat için doğanın öğelerinden esin almaları gibi, -madden ve ruhen yapay olan- bizler bu esini, yarattığımız tamamen yeni mekanik dünyanın öğelerinde bulmalıyız, ve mimarlık bu dünyanın en güzel ifadesi, en bitmiş birleşimi, en etkili sanatsal bütünleşmesi olmalı." [71]

Le Corbusier'ye göre ise sanayinin gelişimi bina üzerindeki etkilerini şu önemli aşamayla göstermiştir: Heterojen ve yapısı değişkenlik gösteren doğal malzemenin yerini homojen, laboratuvar deneyleriyle sınanmış ve sabit öğelerle üretilen yapay malzemeye bırakması. Ona göre; sanayideki gelişimin getirdiğı bu durum kaçınılmazdır [72].

Corbusier'nin öngördüğü gibi, kısa süre içerisinde, endüstrinin ürünü yapay malzemeler doğal malzemelerin yerini alır. Mimarlığın temel prensipleri arasında sayılan, mümkün olan en az malzemeyle olabilecek en büyük etkiyi elde etme amacına, yeni yapı malzemelerinin sunduğı ideal çözümlerle ulaşılır. Beton, cam ve çelik, sağlıamlıkları ve yoğunluklarıyla hem küttleden, hem yerden, hem de ağırlıktan tasarruf sağlarlar. Ancak eski yapı malzemeleri, teknolojinin yardımıyla Modern Mimarlığın getirisi olan, geniş ve aydınlık mekanlara olanak tanımazlar. Cam ise, yeni bir malzeme olmamasına rağmen, teknolojideki gelişmelerle evrilip, yepyeni kullanım biçimlerine olanak tanıdığı için yeni mimarlığın vazgeçilmez malzemelerinden biri olur. Yine bu dönemde modern yapıların temel öğelerinden biri olan "cam perde duvar" ortaya çıkar. Strüktür geriye çekilerek, dış cephenin taşıyıcı özelliğı olmayan malzemelerden oluşmasına olanak tanınır. Bu prensiple tasarlanan "cam perde duvar" Modern Mimarlığın başlıca örneklerinde aydınlık ve şeffaf mekanlar yaratmak amacıyla kullanılmıştır.

İlk cam perde duvarı 1914'te Köln'deki Werkbund sergisi için gerçekleştirdiğı fabrika binasında kullanan Walter Gropius camın tasarımdaki yerini, kendi imzasını taşıyan



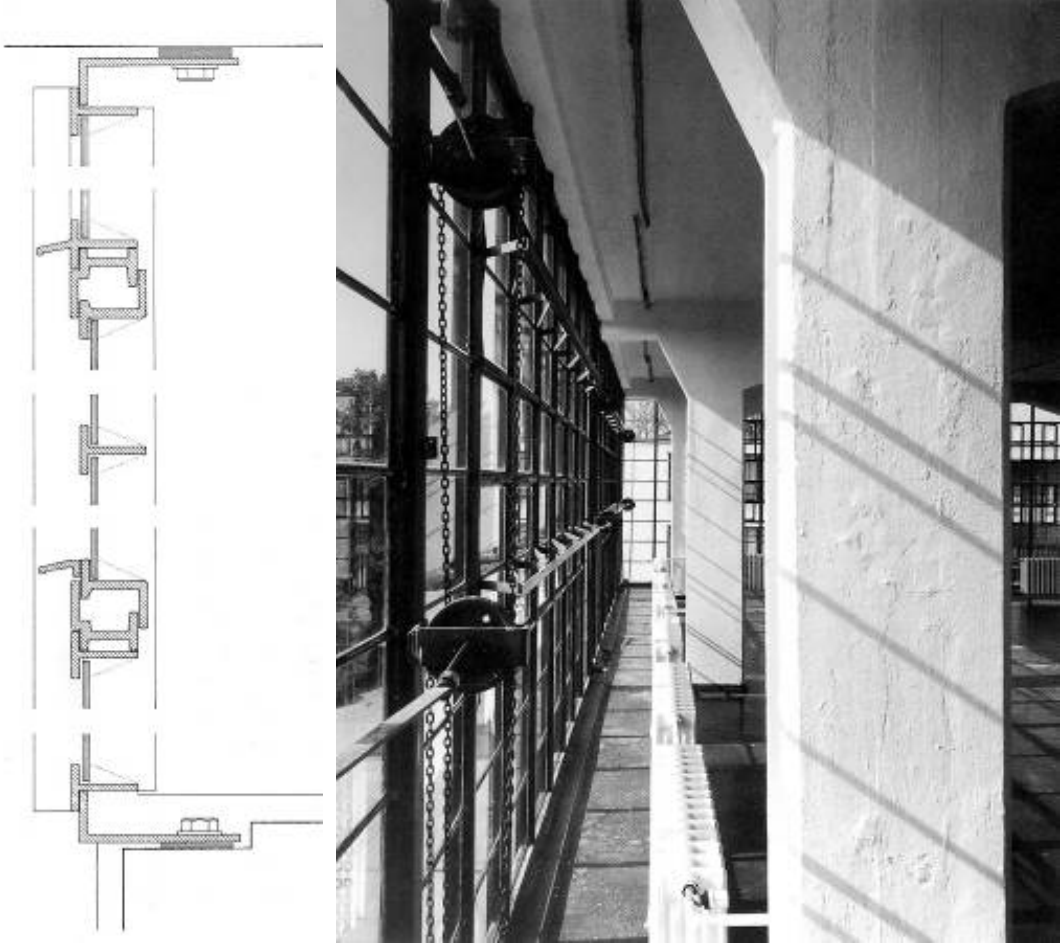
Dessau'daki Bauhaus yapıları üzerinden anlatır. Cam malzeme onun tasarımlarının önemli bir parçasıdır. Bant pencereler, şeffaf duvarlar gibi birçok yeni yapı elemanının ortaya çıkmasını sağlayan camı, Gropius Modern Mimarlığın temel taşlarından biri olarak gösterir. (Şekil 2.45) Bauhaus atölyelerinin cam perde duvarları, döneminin öncü örneklerinden biridir. Bu yapılar dönemin önemli yapıları arasında mimarlık tarihindeki yerini alır. Sadece dış cephede değil, bölücü duvar olarak iç mekanda da cam kullanılmıştır. Gropius için cam, aydınlık ve şeffaf Modernlik'in yegane arkitektonik malzemesidir [73]. Yapının sahip olduğu etkileycilik, dönemin gazetelerinden birinde şu sözlerle ifade edilir:

“...Dev bir ışık küpü: Yeni Bauhaus Binası. Mavi gökyüzü ve parlak gün ışığının altında bile, bina hala ışığından ve parlaklığından ödün vermiyor. Cam ve camlar arasındaki bütün duvar yüzeyleri göz kamaştırıcı beyazı yansıtıyor. Daha önce buna benzer bir reflektör görmemiştim. Duvarların masifliğini ortadan kaldıran iki faktör var. Biri, binanın strüktürünü gözler önüne seren yüksek cam yüzeyler, diğeri ise parlak beyaz renk...” [74]



**Şekil 2.45** : Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1926. [73]

Bauhaus'taki özgün detaylardan biri, cam perde duvarın pencereleri için tasarlanan makara ve zincir sistemidir. Bu sistem sayesinde, birbirine bağlı tüm pencerelerin aynı anda çift yönlü (sağa ve yukarı) açılıp kapanması sağlanmıştır (Şekil 2.46) [75].



**Şekil 2.46** : Bauhaus, Walter Gropius, Dessau, 1926. Cam perde duvar detayı. [75]

Yirminci yüzyılın başlarında yeni malzemelerin ortaya çıkması, çeşitliliğin artması ve bununla birlikte gelen seçme şansı, mimari tasarımın başlıca konularından biri olur. Yeni olanın keşfedilmesinin yanı sıra, malzemelerin olduğu gibi kullanılması, kaplanmaması, başka bir malzemeymiş gibi gösterilmemesi de bu dönemde sıkça tartışılan düşüncelerdir. 19. Yüzyılın sonlarında Avusturyalı mimar Adolf Loos bu fikri ilk dile getirenlerden biri olur. 19. Yüzyılın Eklektisizmi'ne karşı eleştirel bir duruşu benimsiyen Loos, "Bekleidung" (kaplama) adlı yazısında, yapı malzemelerinin kullanımını tartışmaya açar. "Tarihi dekor" olarak nitelendirdiği, geçmişe öykünen yapı cephelerini ve bu dekorun oluşturulması için üretilen imitasyon malzemeleri kesin bir dille reddeder. Loos'un malzemeleri olduğu gibi kullanarak tasarladığı süssüz, "arı" formları ve imitasyona karşı duruşu Modern Mimarlığın paradigmalarının bir parçasıdır.

1910 yılında Viyana-Michaelerplatz'da inşa ettiği Loos-Haus, mimarın arı formla ne kastettiğini anlatır. Loos yazısında, yapı malzemelerini ve sahip oldukları değerleri irdeler. Bir kilo taş mı, yoksa bir kilo altın mı daha değerlidir? Bu bir tüccar için gülünç bir sorudur, oysa bir sanatçının bu soruya yanıtı tüm malzemelerin eşdeğer

olduğudur. Ama mimar için sorunun cevabı net değildir. Loos, çoğunlukla malzeme seçiminin nitelikli işçiliğin önüne geçtiğinden yakındır. El emeğinin gücünü yitirmesi ve malzemenin önem kazanmasıyla, taklit edilebilir bir değer ortaya çıktığını söyler. Artık az maliyetle, değerli malzemelerin taklitleri yapılabilir ve böylelikle yapıda “aynı” değer elde edilebilir. Oysa malzemeler oldukları gibi kullanılmalı, başka malzemenin görünüşüne bürünmemelidir. Örneğin çelik malzeme farklı birçok renge boyanabilir, ama taşın rengine veya ahşap rengine boyanmamalıdır. Malzemenin kullanımında taklitten kaçınılmalı, yanıltıcı uygulamalar yapılmamalıdır. İşte, Loos’un şiddetle savunduğu bu “dürüst” tutumdur [76]. Mimar tasarladığı yapılarda yatırımını sanayideki ve teknolojideki gelişmelere yapmaz, onun için önemli olan malzemenin gerçekliği ve sağladığı olanakların ortaya çıkartılmasıdır.

Modern Mimarlığın biçimde yeniyi ve o güne ait olanı arayan tutumu, onun bir uzantısı olarak 1950’lerde ortaya çıkan ve giderek uluslararası bir nitelik kazanan Brütalizm akımı tarafından da benimsenmiş, malzemenin olduğu gibi kullanılması bu akımın temel ilkesi olmuştur. Yapı öğelerinin kendilerine özgü nitelikleriyle vurgulanmaları, çeşitli hacimlerin karakterlerini kütlede plastik öğeler olarak ortaya koymaları ve dışarıdan algılanabilmeleri bu akımın başlıca özellikleridir. Kaplamasız yüzeylerle malzemenin gerçek dokusunun gösterilmesi amaçlanmıştır. Yapının biçimi işlevsel birimlere göre oluşturulur, işlevler gizlenmez, aksine ortaya çıkartılarak yeni bir estetik ifade yaratılmasına çalışılır. Brüt (çıplak) beton, bu akımın vazgeçilmez malzemesi olur, çünkü kaplamalardan ve işlenmişlikten vazgeçmenin göstergesidir. Aynı zamanda sert modern kent yaşamını simgeler. Yapılarda kullanılan beton kalıp izleriyle birlikte olduğu gibi görünür kılınır. O güne kadar sadece iç mekanda kullanılan ahşap malzeme de dış cephede yer almaya başlar. Betonun patinası, ahşabın budakları, demirin pası, v.b. her öğe malzemenin doğal halini gösterdikleri için değerlidir [77].

Bu düşüncenin öncüleri arasında yer alan İngiliz mimarlar Alison ve Peter Smithson, biçimin veya malzemenin doğal haline değer veren, gündelik ve sıradan olanın peşinde olan bir mimarlık anlayışını ortaya koydular ve bu anlayışı “Yeni Brütalizm” olarak adlandırdılar. İkilinin 1954 yılında inşa ettikleri Hunstanton Lisesi’nde brütalist ilkelerin kararlı bir şekilde uygulandığı görülür (Şekil 2.47). Çelik ve cam kullanılan yapıda, konstrüksiyon ve malzeme açık ve okunaklıdır. Onlar tasarımlarında gündelik yaşamın mimarlığını aramış, biçimin etkileyciliğinden özellikle kaçınmışlardır.





**Şekil 2.47** : Hunstanton Lisesi, Alison-Peter Smithson, Norfolk-İngiltere, 1954. [78]

Çoğu kaynak, Modernizmin uzantısı olarak tanımlanan Brütalizmin ortaya çıkışında, II.Dünya Savaşı sonrası dönemin kısıtlı imkanlarının etkisinden söz eder. Savaş sonrası yaralarını sarmaya çalışan çoğu Avrupa ülkesinde, kaplamanın reddedilmesi, malzemenin doğal olarak kullanılması, az maliyet ve kolay uygulama getirdiği için yapı üretimini hızlandırmıştır. Anlaşılacağı gibi Brütalizm, somut nedenlere sahiptir. Ancak Modernizmin yok saydığı biçim arayışı da, Brütalizm ile birlikte, işlev ve malzemenin getirdiği bir “zorunluluk” olarak Modern Mimarlığın bir parçası haline gelmiştir. Hatta Brütalizmin modern ilkelerinin, biçimin kılıfını oluşturduğu, böylece modernlikten ödün vermeden güçlü biçimler ortaya koymanın yolunun bulunduğu söylenebilir [78].

Akımın Amerika’daki temsilcisi Louis Kahn’dır. Mimarın 1957’de Philadelphia’da inşa ettiği Richards Tıbbi Araştırma Laboratuvarları, Brütalizmin ülkedeki başlıca örnekleri arasında sayılır. Bu yazıda ise, cephedeki yoğun ahşap kullanımı nedeniyle, 1965’de California’da yine Kahn tarafından inşa edilen Salk Enstitüsü ele alınacaktır (Şekil 2.49). 1991 yılında tarihsel miras listesine alınan yapı, araştırmacıların çalışmalarına konsantre olmasına imkan tanıyan çok sayıda laboratuvarı barındırır. Okyanusun kıyısında yer alan yapıda denize yönelmek ve mümkün olduğunca aydınlık mekanlar oluşturmak tasarımın temel amaçlarından. Yapının dikkat çeken bir diğer özelliği ise kullanılan yapı malzemeleridir. Bütün taşıyıcı sistemin dışarıdan algılanmasını sağlayan tasarımda, brüt beton ve ahşap malzeme tercih edilmiştir. O döneme kadar, dış koşullara dayanıksız olduğu gerekçesiyle, sadece iç mekanda kullanılan ahşap malzeme, Brütalizm ile beraber dış cepheye taşınmıştır. Hava koşullarına karşı dayanıksız olan ahşap, zaman

içinde çevreden etkilenir. Dış koşulların etkisiyle rengi değişir, çürümeye başlar ve bu doğal değişim dışarıdan açıkça izlenir. Malzemenin zaman içinde uğradığı deformasyon da malzemenin kendisi kadar doğaldır ve bu nedenle gizlenmemelidir [79]. Yapıdaki tüm doğramalar ahşaptır. Bölücü duvarlarda da ahşap kullanılmış, paneller betonarme döşemeye sabitlenmiştir. Yüzey yaklaşık 60 cm. uzunluğunda ve 10 cm. genişliğindeki latalarla kaplanmış, lata dizileri arasına yatay ahşap kuşaklar yerleştirilmiştir (Şekil 2.50). Brütalizmin güçlü biçimlerinden bir diğeri, 1964 yılında Connecticut'ta Amerikalı mimar Paul Rudolph tarafından tasarlanır. Yale Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Fakültesi Brütalizm'in başlıca yapıları arasında yerini alır (Şekil 2.48). Yapının biçimi işlevsel birimlere göre oluşturulur ve her birinin dıştan algılanması sağlanır. Dönemin Amerikas'ında yaygın olarak görülen Mies'in cam gökdelenleri ve benzerlerine alternatif olarak ortaya konur. Yapıda tüm taşıyıcılar ve servis mekanları vurgulanırken, brüt beton malzeme tercih edilmiştir. Tasarımdaki brütalist ifade, çevreye uyum için bir araç olarak kullanılmıştır. Masif kolonlar, yakın çevredeki şapelin kulesiyle ve Louis Kahn'ın imzasını taşıyan Yale Sanat Galerisi'nin düşeyliğiyle uyumludur [80]. Ancak yapı kullanıma açıldıktan sonra çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Mekanların esnek olmayışı, bazı bölümlerde ihtiyacı karşılamayan küçük bölümlerin olması nedeniyle, kullanıcıların talepleri doğrultusunda iç mekanda önemli değişiklikler yapılmıştır. Brüt beton kullanımı da öğrenciler tarafından "rahatsız edici" bulunmuştur [81].

Brütalizmin etkisi 1980'lere kadar sürer. Ne var ki 1970 sonrası inşa edilen brütalist yapılar, öncüleri kadar övgüye değer görülmemiştir. Bu akımın geç tarihli örneklerinden biri, 1976 yılında Londra'da Denys Lasdun tarafından inşa edilen Ulusal Tiyatro'dur. Betonarme taşıyıcı sisteme sahip yapının tüm taşıyıcı elemanları dışarıdan algılanacak şekilde açıkta bırakılmıştır. Yapının iç ve dış kısımlarında baskın olarak kullanılan tek malzeme brüt betondur [82]. Yapı tamamlandığında brüt beton yüzeyleri nedeniyle sert eleştirilere maruz kalmıştır. Modern Mimarlığa olan sempatisiyle tanınan Nikolaus Pevsner, yapıdaki baskın brüt beton kullanımını "zorbalık" olarak nitelendirmiştir. Prens Charles, 1988 yılında yaptığı bir değerlendirmede yapıdan duyduğu memnuniyetsizliği "kimsenin itirazı olmadan Londra'nın ortasında bir nükleer santral yapmanın akıllıca yolu" sözleriyle ifade eder [83].

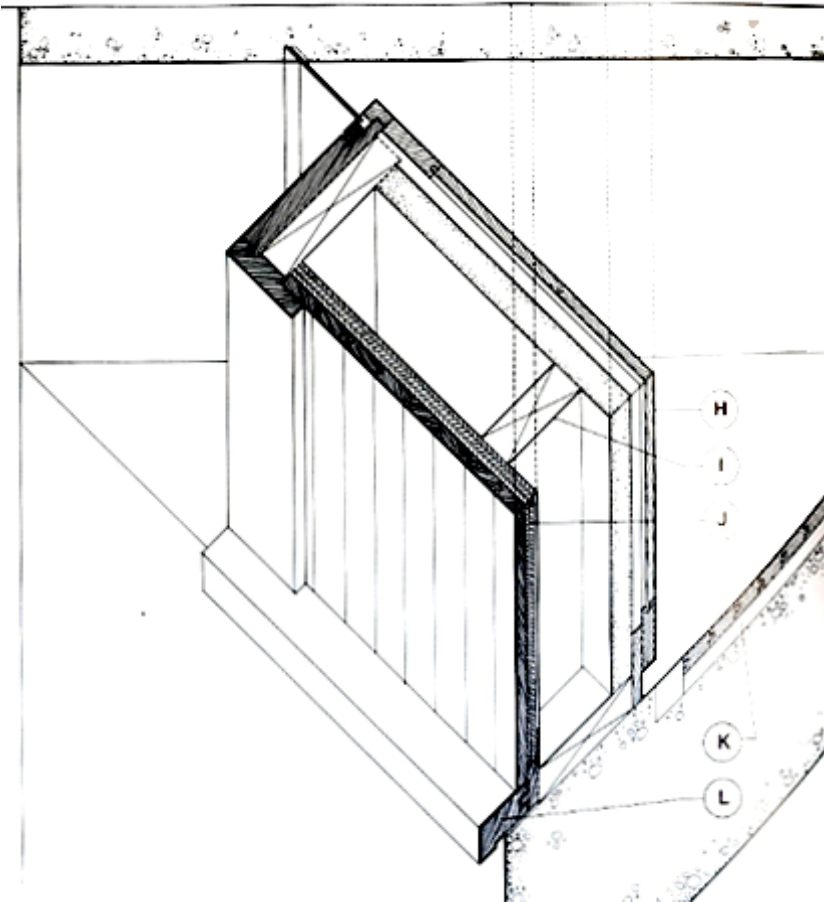
Görüldüğü üzere, Brütalizme atfedilen değer zaman içinde azalmış, malzemenin çıplak kullanılmasından rahatsızlık duyulmaya başlanmıştır. Savaş sonrası dönemin kısıtlı imkanları içinde inşa edilen birçok yapıda görülen brütalist akım, zamanla eleştirilere maruz kalmış ve cazibesini yitirmiştir.



**Şekil 2.48** : Yale Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Paul Rudolph, Connecticut, 1964. [80]



**Şekil 2.49** : Salk Enstitüsü, Louis Kahn, California, 1959-1966. [84]



H: ¼ çimento asbest levha üzerinde meşe iç duvar paneli

I: Panelleri desteklemek için ahşap dikme

J: Geçmeli ve yivli tik ağacı dış duvar paneli

K: Beton üzerine meşe zemin kaplaması

L: Tik denizlik ve yağmurdan koruma için bakır sac kaplama

**Şekil 2.50** : Salk Enstitüsü, Louis Kahn, California, 1959-1966. Dış cepheden bir detay. Brüt beton ve ahşap malzemenin birleşimi. [84]

Modern mimarlığın yeni biçim arayışı ve teknolojik gelişmelerin ürünü olarak ortaya çıkan yeni yapı malzemeleri, mimari tasarımda yeni detay arayışlarını da zorunlu kılmıştır. Malzeme ve detay, rastgele seçilen önemsiz araçlar değil, başından itibaren tasarımın bir parçasıdır.

Edward R. Ford, detay çözümünün tasarımdaki rolünü irdelediği “Modern Mimarlıkta Detay” başlıklı kitabında, mimarlıkta detay ve teknolojinin, tasarımdan daha objektif veya daha subjektif olmadığını vurgular ve ekler:

“Detaylar, onların estetikle olan bağı hesaba katılmadan ve üslupları düşünülmeden ele alınamaz ve bu ancak mimarlık tarihi incelenerek gerçekleştirilebilir.” [84]

20. Yüzyıl ile birlikte, geleneksel malzemeler gibi geleneksel detaylar da bir kenara bırakılır. Mimarlar, yeni malzemelerin nasıl kullanılacağı, birleşme ve bitiş detaylarının nasıl olacağı sorularının cevabını aramaya başlar. İstenen etkinin yaratılmasında detayın önemini farkına varan mimarlar, detayı tasarım sürecine dahil etmişlerdir. II. Dünya Savaşı sonrası ise, kısıtlı imkanlar nedeniyle mimarlar tasarımlarını gerçekleştirebilmek için gerekli detay çözümlerini üretmek zorundadır. Bu çerçevede düşünüldüğünde her mimarın dönemin koşulları bağlamında detaycı olduğu söylenebilir. Elbette, biçim konusunda olduğu gibi detaya gösterilen titizlik de mimardan mimara farklılık göstermiştir.

Modern Mimarlığın öncülerinden Walter Gropius, Mies van der Rohe, Alvar Aalto ve Richard Neutra, mimari çalışmalarındaki detay arayışlarıyla ve özgün malzeme kullanımıyla öne çıkan isimlerdir.

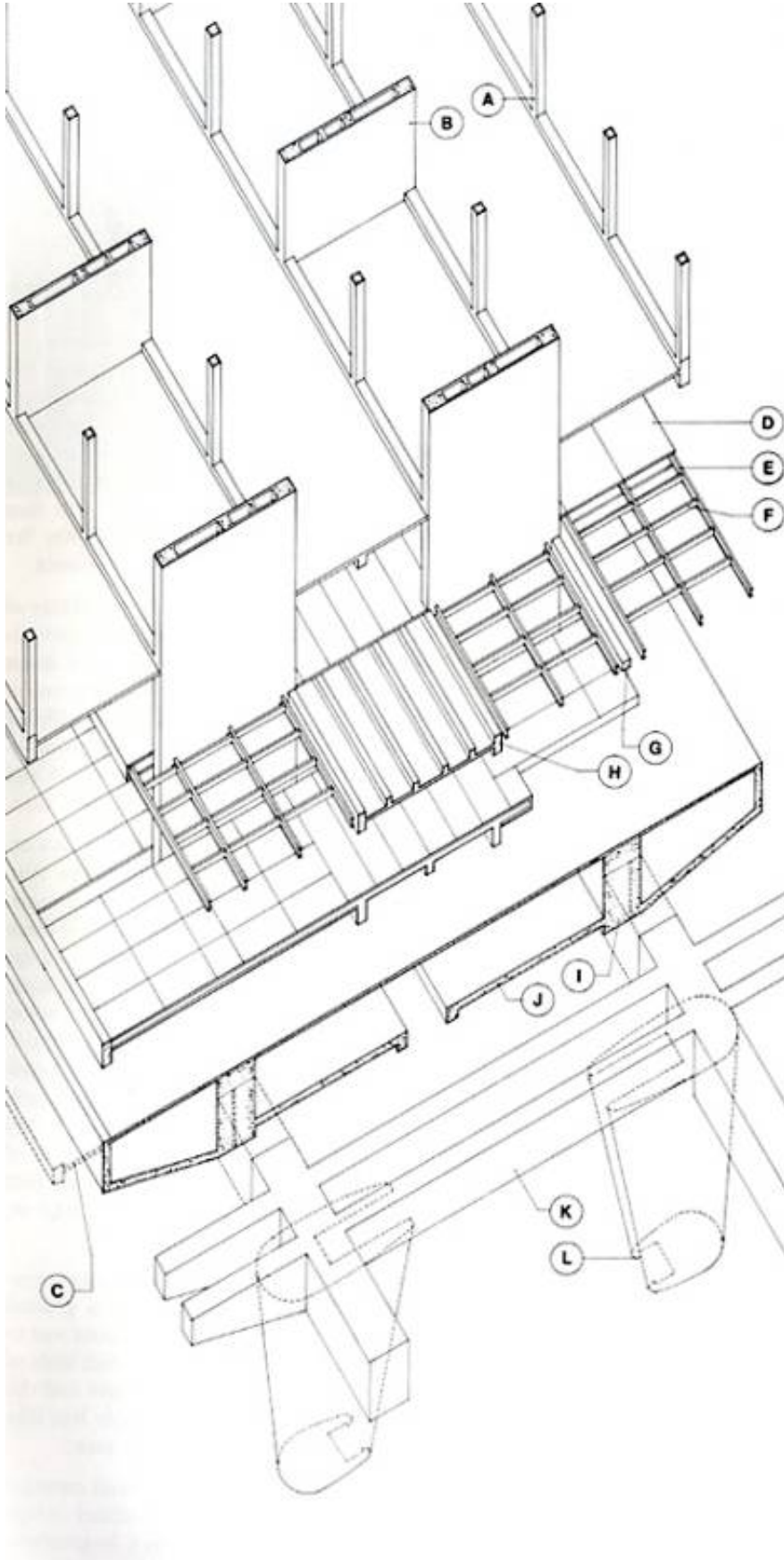
Le Corbusier ise birçok eleştirmen tarafından “detaycı” bir mimar olarak değerlendirilmemiştir. Bu konuda ona yöneltilen eleştirilerde, onda sabır, teknik ustalık ve itina arayan gözün eksik olduğu söylenmiştir [85]. Bu yargıya varılmasının nedeni, yapılarının detay uygulamalarında görülen “kabalıktır”. Aslında bu “kaba” detay çözümleri, mimar tarafından bilinçle tasarlanmıştır. Başkaları tarafından eksiklik olarak görülen bu özensiz tutum, onun tercihidir.

Beton malzemeye büyük bir tutkuyla bağlı olan mimar için yapıda kullanılan diğer malzemeler sadece tamamlayıcı niteliktedir. Esas rol betona aittir. Le Corbusier için betonu kaplamak malzemeye haksızlık etmek anlamına gelir. Nasıl taş doğal görünümüyle kalabiliyorsa, beton da aynı şekilde bırakılabilir. O, betonu vurucu biçimlerini tamamlayıcı bir öge olarak ele almıştır. Betonun, taş, ahşap, mermer v.b. doğal malzemeler ile benzer biçimde kullanılmasıyla, onun mimarlığı hedeflediği etkiye kavuşur. Betonarmenin ilk gelişim dönemindeki cesur ve yaratıcı deneyleriyle



mimarlık tarihinde önemli bir yere sahip olan Auguste Perret ile malzemeyi ele alışlarında önemli bir fark vardır. “Fransız modern mimarisi”nin temel ögesi olarak gördüğü beton Perret için, Fransız taş mimarisi geleneğinin devamını sağlayabileceği, taşa benzeyen ama daha “asil” ifadeli bir malzemedir. Corbusier için ise beton kusurlu ve pürüklüdür [86]. Milli bir mimari ortaya koymayı amaçlayan Perret ile evrensel bir mimarlık için tasarlayan Corbusier’nin aynı malzemeyi seçmeleri dikkat çekicidir. Corbusier’nin 1950 sonrası inşa ettiği yapılarında güçlü biçimler dikkat çeker ve bu güçlü biçimlere özensiz işçilik eşlik eder [87]. Ekim 1952’de Unité de Habitation’un açılışında yaptığı konuşmada mimar, binanın görkemini beton malzeme kullanımından aldığını ifade eder [88]. Mimarın en çok endüstrileşmiş yapılarından biri olan Unité de Habitation’da kullanılan betonun sadece %50’si yerinde dökmedir, geriye kalan bölümde prekast beton, çelik ve ahşap kullanılmıştır. “Şişe-şişelik” prensibiyle inşa edilen yapıda, betonarme strüktür “şişelik” görevini üstlenirken, diğer birimler, birer “şişe” gibi strüktürdeki ünitelere yerleştirilmiştir (Şekil 2.51). Yapının inşa sürecini anlattığı bir rapörtajda mimar, fabrikasyon yapı malzemelerinin ne kadar zaman kazandırdığını ve maliyette nasıl büyük bir fark meydana geldiğini vurgularken, Henry Ford’un hızında binalar inşa etmenin hayalini kurar [89]. Prefabrik malzemelerin kullanılmasına rağmen, koordinasyondaki eksikler ve inşa sırasında müteahhit firmanın birkaç kez değişmesi nedeniyle Marsilya bloğunun yapımı 5 yılda tamamlanabilmiştir.

Yapım sırasında ortaya çıkan işçilik hataları da yapının görünümünü etkiler. Yüzeylerin daha sonra malayla düzeltileceğini düşünen beton ustaları ve marangozlar, kalıpların üretimi sırasında dikkatsiz davranmışlardır, fakat mimara göre brüt beton yüzeylerdeki bu hatalar, malzemeyi zenginleştirmekte ve bir karakter kazandırmaktadır [90]. Çünkü o, betonu doğal malzeme olarak seçer. Onun için betonun kalıp izleri, ahşabın damarları kadar “doğal”dır. Mimarın bu brütalist uygulamalarıyla, beton yepyeni bir kullanıma sahip olur [91]. Ayrıca kalıp içine yerleştirilen ek parçalarla, yüzeyde çeşitli desenler elde etmek, renk kullanımıyla malzemeye zenginlik katmak da mümkündür. Unité de Habitation, “makinalaşmış toplumun yeni nesilleri” için tasarlanan bir konut projesidir. Modern toplumun bireylerine ortak ve kişisel mekanlar sunan projenin yapımında, prefabrike yapı elemanlarından ve modern üretim tekniklerinden yararlanılmıştır. Bu projeye, modern tekniklerin başarısı ve brüt betonun çarpıcı etkisi gözler önüne serilmiştir. Marsilya’daki prototip ile başlayan 11 yapılık diziden beşi, 1952-1957 yılları arasında Almanya ve Fransa’da inşa edilmiş, 6 proje ise uygulanmamıştır.



A: Betonarme kolon

B: Tesisat boşlukları olan beton perde

C: Önceden dökülmüş ya da yerinde dökme beton balkon

D: Prefabrike ahşap paneller (standart boyut 90.6x203.8)

E: Çelik kiriş

F: 30x80 çelik kiriş

G: Beton kiriş

H: Koridorda nervürlü beton levha

I: Ana beton kiriş

J: Tesisat için boşuklu beton döşeme

K: Çift beton kiriş (perdedeki tesisat boşluklarının devamlılığı için)

L: Tesisat için boşuklu temel kazığı

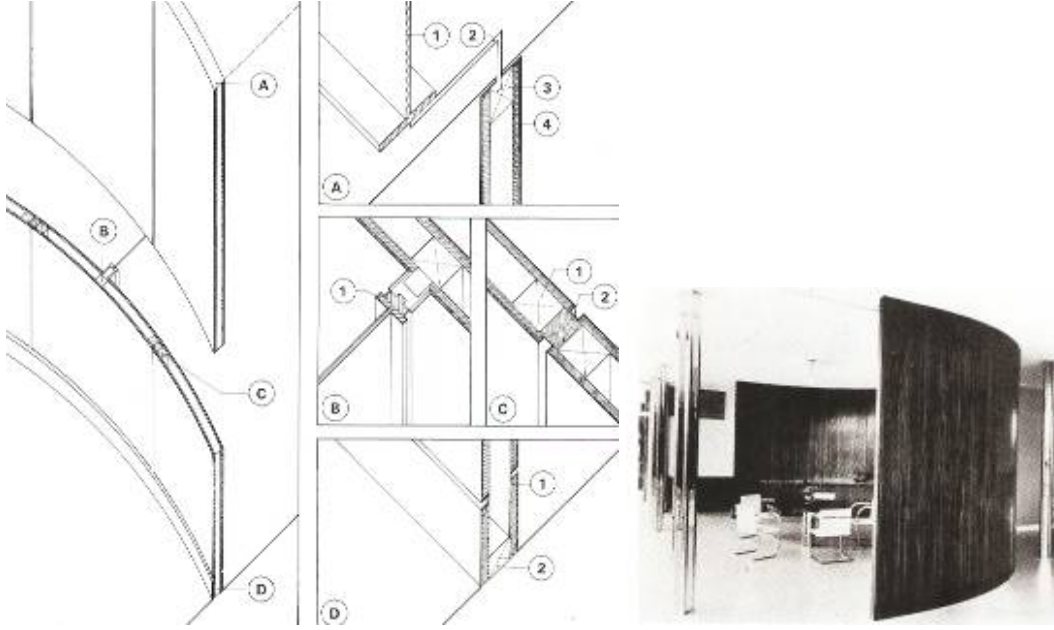
**Şekil 2.51** : Unité de Habitation, Le Corbusier, Marsilya, 1952. Sistem detayı. [85]

Mies van der Rohe'nin mimarlığında da malzeme seçimi ve detay çözümleri önemli bir yere sahiptir. Bunun temel sebeplerinden biri, yapılarında çelik malzemenin özgün kullanımlarını aramasıdır. Çelik ve cam malzeme ile istediği etkiyi yakalayabilmesi için yaratıcı detay çözümleri geliştirmesi zorunludur. Mimarın meslek yaşamı boyunca, teknolojiye ortaya çıkan gelişmeler, ona tasarladıklarını inşa etme fırsatı verirken, aslında yapılarının biçimlenmesinde de yönlendirici bir rol üstlenmiştir [92]. Projelerini incelediğimizde iki ayrı Mies gözlemleriz. Biri, çok fazla proje tasarlayan, ama az inşa eden Avrupalı Mies, diğeri 1950'den 1969'da ölene kadar, her yıl büyük bir bina ortaya koyan Amerikalı Mies [93].

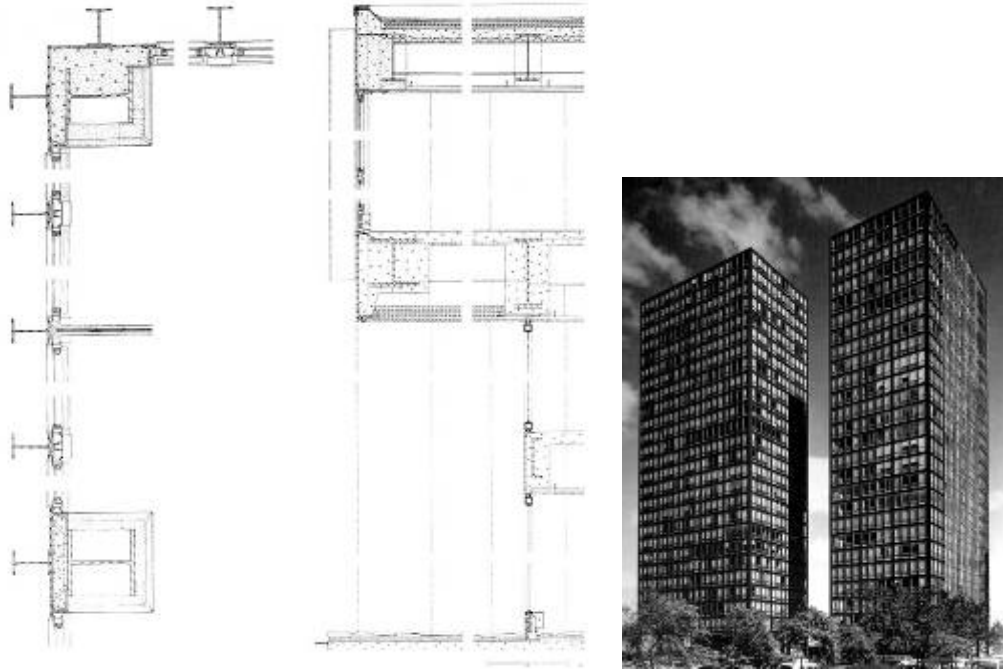
1938 yılında Amerika'ya gidişinin ardından inşa ettiği birçok yapı nedeniyle Mies'in adı çelik iskelele anılmaya başlanmıştır. Onun yapılarında çelik malzeme, yetkin detay çözümleriyle özgün bir ifadeye sahip olur. Aslında mimarın detay çözümüne verdiği değer, ilk dönem yapılarından itibaren gözlemlenir. Henüz Avrupa'dayken, detaycılığını ortaya koyduğu iki önemli yapı gerçekleştirir. Biri 1929 yılında Barselona Fuarı için tasarladığı Alman Pavyonu, diğeri ise 1930 yılında Çekoslovakya'nın Brünn şehrinde inşa edilen Tugendhat Evi. Her iki yapıda da Mies minimum malzeme ve strüktürle, geniş ve aydınlık mekanlar elde etmeyi amaçlamıştır. Yapıların çelik strüktürleri, geniş cam yüzeyleri, yalın malzeme kullanımları dikkat çekicidir. İç mekandaki çelik taşıyıcılı, eğrisel bölücü duvar, ev için hazırlanan özel bir detay olarak tasarlanıp uygulanmıştır (Şekil 2.52) [94].

Mies teknik zorunluluklar nedeniyle, ilk yüksek yapısı olan Chicago'daki Promontory Apartmanları'nda (1946-49) beton kullansa da, mümkün olan her koşulda çelik malzemeyi tercih etmiştir. O, amaçladığı şeffaf ve yalın mimarlığı elde etmek için çelik ve cam ile deneyler yapmıştır. Bu deneyler; soğuk, yalnız ve yabancılaşmış modern metropol hayatının bir parçasıdır aslında. Modern hayatın şeffaf barınma mekanları, güvenilir birer "yuva" olarak tasarlanmaz, onlar hareketin ve geçiciliğin sembolüdür. Mies'in çelik strüktürle inşa ettiği ilk yüksek yapı olan Lake Shore Drive Apartmanları (Chicago, 1951) da, cam cepheleriyle, apartman dairesindeki modern yaşamı tüm kentin gözleri önüne serer (Şekil 2.53) [95].

Hedeflenen bu etkinin yakalanmasında seçilen malzemenin önemi büyüktür. Dışa açılmayı sağlayan cam ile sert konturlara sahip çeliğin seçilmesi tesadüf değildir. Yerle bağ kuran beton, yığma strüktürün tektonikliğini bir ölçüde sürdürür. Oysa çelik sert ve soğuktur. Strüktürü oluşturur ama asla yerin bir parçası değildir. Cama daha çok alan açtığı için şeffaflığı sağlar ve serbestliği simgeler.



**Şekil 2.52** : Tugendhat Evi, Mies van der Rohe, Brünn, 1930. İç mekanda bulunan bölücü duvardan bir detay. [94]



**Şekil 2.53** : Lake Shore Drive Apartmanları, Mies van der Rohe, Chicago, 1951. Cephe detayı. [95]

Lake Shore Drive Apartmanları'nda çelik strüktür, dışarıdan algılanabilecek şekilde konumlandırılmış ve mat siyah renge boyanmıştır. Tüm kolonlar, kirişler ve cam cephe taşıyıcıları dışarı yansıtılarak, cephede bir örüntü oluşturulmuştur. Cam, strüktürel çerçeve ile I-profilli cephe taşıyıcıları arasına yerleştirilmiştir [96].

Tasarımlarında beton malzemeyi tercih eden Brezilyalı mimar Oscar Niemeyer ise çelik malzemeye karşı temkinlidir. Ona göre beton, çeliğe göre çok daha esnek bir malzemedir ve özgün form arayışına olanak tanır. Çelik, yalın bir mimari elde etmek için kullanılabilir, ancak sert konturlu yapısı nedeniyle biçim konusunda dayatıcıdır. Niemeyer, beton ve çelik malzemeyle ilgili görüşünü, kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle özetler:

“Brezilya için beton çelikten daha ucuz, uygulanması daha kolay. Betonu seviyorum çünkü değişik formlar için daha elverişli, daha çok özgürlük veriyor. Çeliği Mies van der Rohe’de görüyoruz. Zarif, ama yalnızca o kadar.” [97]

Mimarlıkta malzeme kullanımı deyince ilk akla gelen isimlerden biri de Finli mimar Alvar Aalto’dur. Tasarımlarının temel öğelerinden biri olan malzeme, mimar için hikayenin başlangıcı ve sonudur, çünkü hem tasarım hem uygulama aşamalarında önemli bir rol üstlenir.

Aalto’nun mimarlığında malzemenin önemini ortaya koyan başlıca yapılardan biri mimarın kendi evidir. 1936 yılında Helsinki-Munkkiniemi’de inşa edilen yapıda çeşitli malzemelerin bir araya gelişlerini incelemiş, bir dış cephede yaklaşık on değişik malzeme kullanmıştır (Şekil 2.54). Adeta bir laboratuvar olarak gördüğü yapıda birçok farklı elemanı ustalıkla yanyana getirmiş ve bu çeşitliliğe rağmen dikkat çekici bir yalınlık elde etmeyi başarmıştır. Ofis ve ev işlevlerini üstlenen yapıda, bu iki farklı işlev, yine malzeme kullanımıyla dışarıdan görünür kılınmıştır. Ahşap cepheler, renkli tuğlalar, sıvalı duvarlar, geniş cam yüzeyler ve taş bahçe duvarları ile Aalto Evi yerel malzemenin özgün kullanımıyla inşa edilmiş öncü bir yapıdır. İç mekanda da yapının cephelerindeki kurgu devam ettirilmiştir [98].

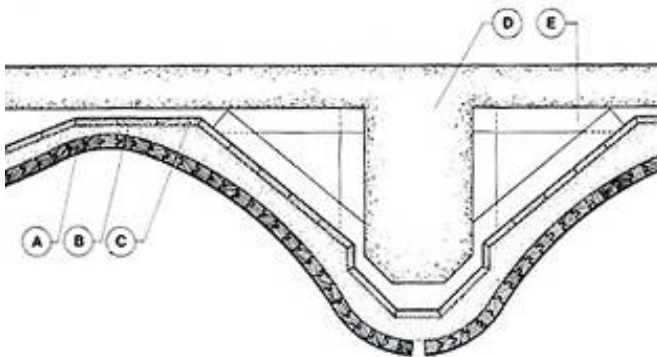
Aalto, yapılarında, doğanın armağanı ahşap ile teknolojinin armağanı betonu birarada kullanır [99]. Onun yapılarında, Le Corbusier’in tasarımlarında görülen strüktürel standardizasyon veya Mies’in yapılarındaki ileri teknoloji ürünü detaylar görülmez. Onun amacı, vernaküler malzemeyle yeni olanı buluşturmak ve yepyeni, özgün bir dil yaratmaktır.

1927 yılında Viipuri Kütüphanesi için açılan yarışmayı kazanan Aalto, bu amacına yönelik özgün bir yapı ortaya koymuştur. 1935 yılında tamamlanan Viipuri Kütüphanesi’nin konferans salonunda, zeminden başlayıp güçlü bir eğriyle tavana ulaşan ve akustiği sağlayan örtü, tasarımın baskın öğesini oluşturur (Şekil 2.55) [100]. Tamamen ahşap ile kaplı bu örtü, mimarın detaycılığının bir ürünüdür. Ahşap ve beton malzemenin kombinasyonu olan Viipuri, birçok tarihçi tarafından Aalto’nun kendi Modernizmini oluşturduğu başlıca yapısı olarak değerlendirilmiştir.





**Şekil 2.54** : Aalto Evi, Alvar Aalto, Munkkiniemi, 1936. Genel görünüm. [98]



A – Geçmeli ve yivli kızıl çam levha  
(Akustiğin düzenlenmesi amacıyla uygulanmıştır.)

B - Camyünü yalıtım

C – Yalıtım altı tahtası

D – Betonarme döşeme ve giriş

E - Ahşap tavan döşemesini desteklemek için ahşap çerçeve

**Şekil 2.55** : Viipuri Kütüphanesi, Alvar Aalto, Vyborg-Rusya, 1927-1935. Konferans salonunun akustik örtüsünden bir detay. (Yapı 1943 yılında yıkılmıştır.) [98], [100]

Özgün malzeme kullanımıyla isminden söz ettiren bir diğer öncü mimar Richard Neutra'dır. Neutra'nın işleri, iki döneme ayrılabilir. Bunlardan ilki 1927 tarihli Jardinette Apartmanları'ndan 1942 tarihli Nesbitt Evi'ne dek süren 15 yıllık erken dönemdir. Bu süreç daha çok keşif ve denemelere ayrılmıştır. Onun savaş ve savaş sonrası durgunlukla ertelenen kariyeri Chicago'da yeniden yükselmiş ve bu ikinci dönemde gerçekleştirdiği yapılarda yeni tasarım süreçlerinin izleri, son derece yaratıcı malzeme kullanımları ve detaylandırmalar dikkat çekmiştir. Jardinette Apartmanları'ndan sonra imza attığı en büyük ölçekli yapı olan Lovell Evi'nin (1928) tamamlanmasının ardından Neutra teknoloji konusunda bir usta, bir sihirbaz olarak kabul edilmiştir [101].

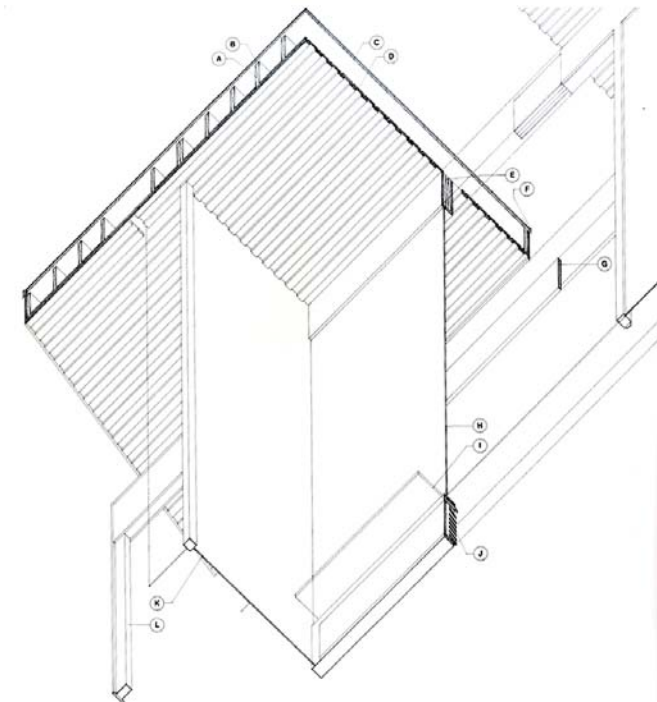
Neutra, Gaudi'nin İspanya'da, Horta'nın ise Brüksel'de yaptıklarını karşılaştırarak, "Mimar elinde olan malzemelerden ilham alır" der [102]. 1942'de, II. Dünya Savaşı tam üç yıldır sürüyorken ve sivil yapılar için yeterince malzeme bulunamıyorken, mimar kızılağaç, tuğla ve camdan Nesbitt Evi'ni tasarlamış ve bu ev yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur (Şekil 2.56). Neutra bu yapıyla her malzemenin mimarlığın bir parçası olduğunu kanıtlamıştır, fakat yenilik, malzemenin kendisinden değil, geleneksel malzemenin yepyeni bir saydamlık içinde kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. Oturma bölümünde şeffaf ve aydınlık bir mekan oluşturan cam sürme kapılar ve yatak odasının cam duvarları mimarın üslubunun daha sonra varacağı noktanın habercisidir [103].

Mimarın 1952 yılında inşa ettiği ve AIA Ödülü'ne (Amerika Mimarlık Ödülü) layık görülen Moore Evi'nde ise su ögesi dikkat çekmektedir (Şekil 2.57). 1950'den sonra yaptığı çoğu yapıda su, iç mekana değer katacak bir öge olarak tasarıma dahil edilmiştir. Strüktürün, özellikle de saçağı taşıyan kirişlerin doğaya (dışarıya) doğru uzaması da mimarın son dönem yapılarında öne çıkan detaylardandır [104].

Havuzun içinde konumlanan Moore Evi'nde, geniş cam yüzeylerle su iç mekana taşınır. Dışarı doğru uzanan çelik çatı kirişlerinin konturları da suyun yüzeyinde yansımalar oluşturmaktadır. Yapı elemanlarıyla oluşturulan bu hareketlilik, iç mekandaki atmosferi zenginleştirme amacı taşımaktadır. Cam köşe detayını ise, mimar uzaktaki manzarayı ya da özel bir bahçeyi mekanın içine almak için yapılarında sıkça kullanır. Moore Evi'nde de köşe penceresi, havuza ve hemen havuzun arkasındaki manzaraya yönelmiştir. Mimarın ilk çalışmalarından itibaren, aydınlığa ve şeffaflığa verdiği önem, bu yapısında da gözlemlenir. Gerekliğinde kumaş perdelerle mahremiyet korunurken, istenildiğinde cam yüzeylerle iç-dış bütünlüğü sağlanmıştır.



**Şekil 2.56** : Nesbitt Evi, Richard Neutra, California, 1942. [103]



- A: 2x10 Douglas conta (köknar ağacı)
- B: Drenaj eğimi için takozlar üstünde ahşap döşeme
- C: Dört katmanlı çakıl
- D: 1x6 ahşap iç kaplama üzerine 1x6 ahşap döşeme (servi ağacı)
- E: 4x16 lamine edilmiş lento
- F: Galvanize demir çakıl koruması ve ahşap bant (servi ağacı)
- G: 2x10 ahşap destek (servi ağacı)
- H: Çerçevesiz ¼ cam levha
- I: Kullanışlı havalandırma paneli ve yuvası
- J: Ahşap kafes (servi ağacı)
- K: Ahşap oluk içine yerleştirilmiş cam
- L: Kirişi desteklemesi için 4x4 masif ahşap (servi ağacı)

**Şekil 2.57** : Moore Evi, Richard Neutra, California, 1952. Genel görünüm ve köşe penceresinden bir detay. [103], [104]

İtalyan Mimar Carlo Scarpa'nın ise malzemeye ilgisi, hemen mezuniyetinden sonra Murano Adası'ndaki atölyelerde cam ile tanışmasıyla artar. Tüm meslek yaşamı boyunca zanaatla bağıını hiç koparmayan mimar, cam mozaik, seramik, mermer, sıva gibi yapı zanaatlarında unutulmaya başlanan teknikleri çağdaş olanaklarla yorumlarken, eşi benzeri olmayan detaylar ortaya koyar. Ona göre, bir sonuca varmayan tartışmalarda öğrenilmeyenler malzeme ile uğraşarak öğrenilebilir [105].



**Şekil 2.58** : Castelvecchio Müzesi, Carlo Scarpa, Verona, 1973 / Olivetti Sunum Mekanı, Carlo Scarpa, Venedik, 1958. [105], [106]

Endüstrinin egemenliğindeki modern yaşamda, endüstrinin anonimleşmeye zorladığı mimari üretime muhalif bir duruşu benimseyen Scarpa, bireysel anlatımın peşindedir [106]. Mimar tasarımlarında; insani ölçekten vazgeçmezken, yapının tarihi dokuyla ilişkisini, geleneğin bugüne yansımalarını sorgular ve malzemenin yapıya kattığı etkiyi araştırır. Yapılarını bir ortaçağ ustası gibi ele alan mimar, İtalya'nın tarihsel birikimine eşlik edecek bir yapı tasarlamasının getirdiği yükü taşır. Belki de bu nedenle Scarpa, yapılarına büyük bir özenle yaklaşır. Yapının tüm ayrıntıları onun tarafından titizlikle tasarlanır (Şekil 2.58).

20. Yüzyıl başında ortaya çıkan malzeme çeşitliliği mimara iki yeni ödev tanımlamıştır: Tasarımda özgün bir form yaratmanın ve gerekli işlevleri karşılamının yanı sıra, kendisine sunulan çeşitliliğin içinden tasarıma uyacak doğru malzemeyi/malzemeleri seçmek ve bu malzemelerin en uygun şekilde biraraya gelip bir bütün oluşturmalarını sağlayacak yaratıcı detay çözümleri üretmek. Her iki ödev de tasarımın olmazsa olmazıdır ve mimar başarıya ulaşmak için strüktür, malzeme ve detay arasında kusursuz bir bağ kurmakla yükümlüdür.

## 2.2.2. Utarit İzgi'nin mimarlığında malzeme ve detay

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, malzeme tedarikindeki zorluklar nedeniyle, yapı üretiminde belirli bir kaliteye ulaşılması mimarlığın temel problemlerinden biri olurken, malzeme seçimi ve detaylandırmaya verilen önem artar. Detay, genel kanının aksine, mimara özgü bir tür titizlik meselesi değil, mimarlığın varlık nedenlerinden biri olarak düşünülmelidir [107]. Mevcut malzemenin özgün kullanımı ve yaratıcı detay çözümleriyle yapı kalitesini yükseltmek amaçlanır. Dünya'daki tüm mimarlıklar için geçerli olan bu durum, Türkiye'de de mimari üretimi etkileyen temel faktörlerdendir. Kısıtlı imkanlara rağmen tasarlamanın ve inşa etmenin zorluğunu Şevki Vanlı bir değerlendirmesinde şöyle özetler:

“...1980'lere gelinceye kadar, bizdeki teknoloji, malzeme fakirliği ve işçilik niteliği, şimdiki olanaklardan çok uzak, bugünkü ortama mimar doğmuş olanların inanamayacakları kadar ilkel. Çağdaş bir üretimde bulunmak isteyen mimar, eksiklik ve yetersizlikler nedeniyle, bir yandan bu gerçeklere göre tasarım yapmak veya bizde bulunmayan malzeme ve teknolojinin yerini tutacak çözümleri bulmak zorunda kalıyordu. Bu yöntem mimarın, mimarlık ve yapı ortamını tam kontrol etmesi demektir. Bugünkü inşaat ve malzemesi, bu kez sanayi olanaklarıyla mimari etkilemekte, mimarın işini kolaylaştırmakta, ama onu da kontrol altına almaktadır...” [108]

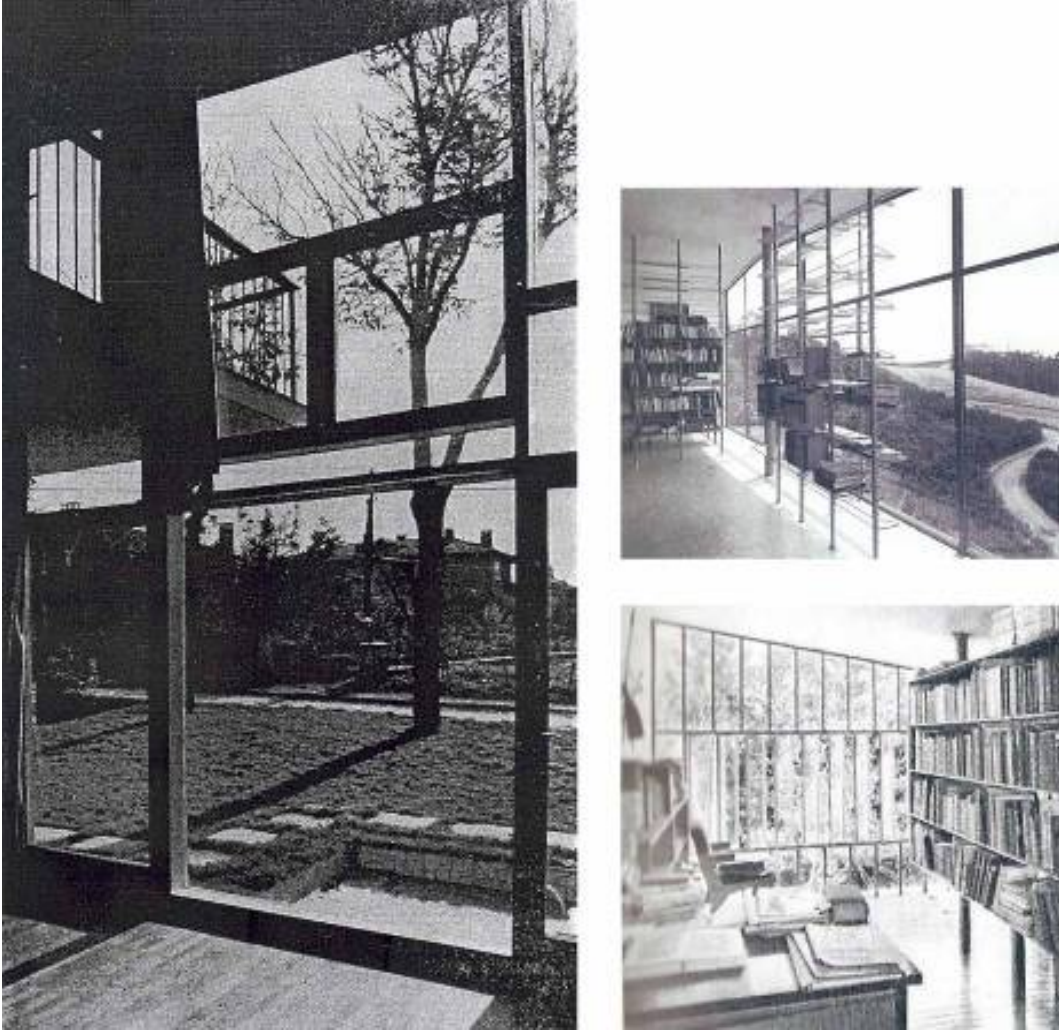
İzgi 1950'lerde, Vanlı'nın tasvir ettiği koşullar altında inşa etmeye başlar. Mimarın ilk uygulamaları, Türkiye'de yetersiz maddi koşulların ve geri teknolojinin olduğu, yeni üretilen malzemelerin kullanılması bir tarafa, boyanın bile zor tedarik edildiği bir dönemde, tüm bu koşullara rağmen büyük bir sabırla inşası tamamlanmış yapılar [109]. Henüz yeni yeni uygulamalar yapmaya başlayan İzgi'nin karşılaştığı bu zorluk, belki de mimarın uzun yıllar devam edecek teknolojinin “peşine düşme” ve detaylandırma motivasyonuna sahip olmasına yol açan en önemli faktör olur. Yapı malzemesindeki yetersizliğin ortadan kalktığı 1980'lere gelene kadar, onun yapılarında hep bu çabanın izleri görülür. Çağdaş yapı üretimi ve detaylandırma tasarımın olmazsa olmazıdır. Hatta biraz ileri giderek, onun tasarımları için seçtiği malzemelerle ülkedeki üretimi geliştirmeye zorladığı bile söylenebilir. Mimarın detaycılığı, yapılarda o güne kadar kullanılagelen detayları titizlikle uygulamaktan ibaret değildir. İzgi, yapılarının büyük bölümünde, Türkiye'de dönemin yapısal sorunlarına çözüm getiren detaylar üretmiştir. Mimar, malzemeye verdiği önemi kendisiyle yapılan bir ropörtajda şöyle ifade eder:

“20. Yüzyıl'da üretilen her malzemeyi haber aldığım, üretim prosesini öğrendiğim an kullanırım. Çok yüksek teknoloji kullanıyorum. Ayrıntılara çok önem veriyorum. Ayrıntıları titiz çözmezseniz bence o bina felaket olur.” [110]

Yapı üretiminin temel öğelerinden biri olan cam malzemeye, Modern Mimarlık'ta ayrı bir önem atfedilir. Cam, yapının çevresiyle ilişki kurmasına fırsat veren yegane malzeme olarak görülür. Betonarme sistemin sağladığı geniş boşluklar camla kapatılarak yapı tasarımına yenilik getirilmiştir. Tasarımdaki bu yenilik, cam



malzemenin kendisinden değil, camın yepyeni bir saydamlık sağlayacak şekilde kullanılmasından kaynaklanmıştır. 1959 yılında yapımı tamamlanan Villa Şaman'da, dönemin malzeme sıkıntısına rağmen, İzgi iç-dış bütünlüğü sağlamaya çalışmış, yaşama mekanlarında iki kat boyunca devam eden cam yüzeylerle, bahçeyi yaşama mekanına taşımıştır. Mimar, villanın inşa sürecini anlatırken, o dönemde büyük boyutlu cam bulmanın zorluğuna değinir, buna rağmen geniş cam yüzeyler yaratma konusunda ısrarcı davrandığını belirtir [111]. Yeterli büyüklüğün elde edilemediği cam bölümlerde, mümkün olduğunca narin kayıtlar kullanılarak, yüzeyin bir bütün olarak algılanmasına çalışmıştır. Benzer anlayışa, dönemin birçok yapısında rastlamak mümkündür. Sao Paulo'da 1949 yılında João Vilanova Artigas tarafından tasarlanan Artigas Evi ve 1951'de Lina Bo Bardi'nin tasarladığı Bardi Evi'nde de cam malzeme tasarımın önemli bir parçasını oluşturur (Şekil 2.59) [112].



**Şekil 2.1:** Villa Şaman; Utarit İzgi, Mahmut Bir, İstanbul, 1959 / Bo Bardi Evi, Lina Bo Bardi, Sao Paulo, 1951 / Artigas Evi, João Vilanova Artigas, Sao Paulo, 1949. [64], [112]

İzgi'nin özgün malzeme kullanımını gösteren en iyi örneklerden biri 1964 yılında Asım Mutlu ve Esat Suher ile birlikte Pendik'te tasarlayıp inşa ettikleri Adnan Kunt Yalısı'dır. Taşıyıcı-bölücü sistemler ayrımının vurgulandığı yapıda, bölücü duvarlar sökülebilir ahşap sandviç-panolardan oluşur. Taşıyıcı sistem ise betonarmedir. "Kayan kalıp" detayının tasarlanıp uygulanmasıyla strüktürde iki renk beton kullanılır. Dış cephede beyaz agrega ve beyaz çimento tercih edilirken, iç cephede normal agrega ve çimentoyla oluşturulan beton yüzeyler sıva ve boya ile örtülür. Ahşap kirişler, betonarme strüktürün değişik seviyelerine kenetlenen ve özel olarak detaylandırılan çelik askı elemanlarıyla bağlanır. Bütün bölücü modüller, atölyelerde hazırlanan ve bitmiş olarak yerine takılan ahşap sandviç-panolardan oluşur. Asma katlı sofa etrafında kurgulanan bir plana sahip yapıda, iki katlı sofa ile hem deniz-bahçe bağlantısı hem de iç mekanda doğal havalandırma sağlanır. Yaşama alanı, yatay sürme ahşap doğramanın kayarak açılmasıyla bahçe ile bütünleşir [113].

Çeşitliliği oluşturan malzemelerin dıştan algılanmasına özen gösterilmiş, kullanılan her malzemenin ayrışarak kendini göstermesi tasarımın temel prensibi olmuştur. Yapıda; betonarme kolonlar, kirişler ve saçaklar, ahşap döşemeler ve kirişler, metal korkuluklar, yağmur suyu olukları ve iniş zincirleri, ahşap kayar kapılar ve hareketli iç bölmeler ve geniş cam yüzeyler; özetle yapıyı oluşturan her birim dışarıdan algılanacak şekilde detaylandırılmıştır. Tasarımdaki bu tutum, dönemin yaygın anlayışı Brütalizm'in bir parçasıdır. 1970'lere kadar etkisini sürdüren Brütalizm'de, yapıda kullanılan malzemelerin görünürlüğü esastır. Malzemeler, iç ve dış mekanlarda, başka bir malzemeyle kaplanmadan, "oldukları gibi" kullanılır. Bu prensip sayesinde, o güne kadar dış mekanda tercih edilmeyen ahşap malzeme, cephelerde sıkça kullanılmaya başlamıştır (Şekil 2.60-2.61).



**Şekil 2.60** : Adnan Kunt Yalısı; Utarit İzgi, Asım Mutlu, Esat Suher; Pendik, 1964. Yapının deniz cephesinden bir görünüm. [113]



**Şekil 2.61** : Adnan Kunt Yalısı. Yapının yan cephesinden bir görünüm. [113]



**Şekil 2.62** : Adnan Kunt Yalısı. Yapının denizden görünümü. [113]

Yapıdaki malzeme çeşitliliği, yapının çevresinin tasarlanmasında da sürdürülür. Betonarme konsolla deniz tarafına doğru genişleyen bahçe, metal korkulukla sınırlanır. Betonarme döşemenin altında ise taş duvar örgüsü konumlanır. Taş duvara saplanan beton basamaklar, üst kottaki bahçeyle, alt kottaki kumsalı birbirine bağlar (Şekil 2.62).

Arka (giriş) cephesinde ahşap malzeme beton malzemeye göre daha baskın olarak kullanılmıştır. Birbirine paralel olarak konumlanmış ahşap yüzeyler, betonarme kolonlar ve rampanın metal korkulukları ile kompozisyon tamamlanır (Şekil 2.63). İç mekanda ise ahşap ve beton malzemenin birlikte kullanımı dikkat çeker. Hareketli ahşap paneller, istendiğinde tek bir mekan elde edilmesine olanak tanırken, geniş cam yüzeylerle iç-dış bütünlüğü sağlanmıştır<sup>7</sup> (Şekil 2.64).

<sup>7</sup> Yapının planlaması ve biçimiyle ilgili detaylı incelemeye “2.1.4. Utarit İzgi'nin mimarlığında biçim” adlı bölümde (s:45-46.) yer verilmiştir.





**Şekil 2.63** : Adnan Kunt Yalısı. Yapının arka cephesinden bir görünüm. [113]



**Şekil 2.64** : Adnan Kunt Yalısı. Sofadan bir görünüm. [113]

İzgi'nin önceki yapılarından, tasarımdaki tutumu ve malzeme çeşitliliğiyle ayrılan yalı, dönemin yaygın anlayışını yansıtan seçkin bir örnektir. Malzeme çeşitliliği bakımından benzer bir tutuma, Alvar Aalto'nun tasarladığı Villa Mairea'da rastlanır (Şekil 2.65). Bir bölümü ahşap kaplı yapıda, cam yüzeyler, metal korkuluklar ve ahşap kepenkler dikkat çeker. Richard Neutra'nın Tremaine Evi'nde ise betonarme strüktüre, taş ve cam malzemeler eşlik eder (Şekil 2.66). Betonarme kirişler, tasarımda en baskın öge olarak öne çıkar. Adnan Kunt Yalısıyla aynı dönemde yapılmış Louis Kahn'ın Esherick Evi'nin cephesinde ve iç mekanlarında baskın olarak kullanılan ahşap malzeme, yalı ile benzerlik göstermektedir (Şekil 2.67).



Şekil 2.65 : Villa Mairea, Alvar Aalto, Noormarkku, 1939. [98]



Şekil 2.66 : Tremaine Evi, Richard Neutra, Santa Barbara, 1948. [103]



Şekil 2.67 : Esherick Evi, Louis Kahn, Pennsylvania, 1961. [79]



1968 yılında inşa edilen Kamhi-Grünberg İkiz Villası'nda İzgi, yeni detay arayışlarıyla karşımıza çıkar. İşverenin de desteğini alarak, bu kez çelik strüktürün olanakları denenir. Detay arayışlarının temel amaçlarından biri manzaranın mümkün olduğunca kesintisiz izlenmesine olanak tanıyacak bir taşıyıcı sistem oluşturulmasıdır. Bu amaçla, terastaki kolonlar kaldırılarak çatı strüktürü çelik askılarla taşınır. Üst kattaki terasların da çatı sistemine asılmasıyla, teras ve odalardan manzaranın net bir şekilde algılanması sağlanmıştır (Şekil 2.68,2.69).

Betonarme karkas sisteme sahip yapının dolgu malzemesi yığma taştır. Çelik taşıyıcılara sahip çatı ise bakır ile kaplanmıştır. Yapının inşa edildiği dönemde beyaz çimento kullanılması da dikkat çekicidir. Beton malzemenin dökümü aşamasında, iki ayrı bölümden oluşan kalıbın yardımıyla dış kısımlar, beyaz çimento-beyaz agrega, iç kısımlar normal çimento-doğal agrega kullanılmıştır [114]. Yapının tasarımında iç-dış mekan birlikteliği önem taşır. İç mekan-bahçe bağlantısı, geniş cam yüzeylerin kullanılması ve çok kanallı sürme alüminyum doğramaların bütünüyle açılmasıyla sağlanır (Şekil 2.70,2.71).

Betonarme strüktür, çelik çatı ve geniş cam yüzeylere ahşap kafesler eşlik eder. Adnan Kunt Yalısı'nda olduğu gibi Kamhi-Grünberg Villası'nda da yapıyı oluşturan tüm bileşenler cephede ayrı ayrı kendini gösterir. Tercih edilen malzeme çeşitliliğine rağmen, yapı yalın bir cephe kompozisyonuna sahiptir.



**Şekil 2.68** : Kamhi-Grünberg İkiz Villası, Utarit İzgi, Burgazada, 1968. Deniz cephesinden görünüm. [114]

İzgi, geliştirdiği detay çözümleri sayesinde yapının tasarımında hedeflediği sonuca ulaştığını belirtirken, ikiz yalının ortaya çıkmasında işverenin önemli bir payı olduğunu ve yapının asma saçağının mimar-işveren işbirliğinin ürünü olarak ortaya çıktığını ısrarla vurgular [115].



**Şekil 2.69** : Kamhi-Grünberg İkiz Villası. Villaya denizden bakış. Eğimli bir arazide konumlanan yapı, çevresindeki yeşil alanın ortasında cam bir kütle olarak öne çıkıyor. [114]



**Şekil 2.70** : Kamhi-Grünberg İkiz Villası. Yaşama bölümünden bir görünüm. Cephedeki malzeme çeşitliliği iç mekana da yansıtılmıştır. [114]



**Şekil 2.71** : Kamhi-Grünberg İkiz Villası. Yaşama mekanını üst kattaki odalara bağlayan merdiven. Tıpkı cephede olduğu gibi, merdivende de tüm bileşenler ayrı ayrı kendini göstermektedir. [114]

Kamhi-Grünberg İkiz Villası'nda olduğu gibi, Mindlin'in George Hime Evi'nde de iç-dış bağlantısı tasarımın önemli kriterlerinden biridir. Bu nedenle cephe geniş cam yüzeylerden oluşturulurken, güneş ışınlarından korunma ahşap kafeslerle sağlanmıştır. Betonarme taşıyıcıların cepheden algılanması, geniş cam yüzeyler ve ahşap kafesler, v.b. öğeler nedeniyle Kamhi-Grünberg Villası ile benzerlik gösterir (Şekil 2.72).



**Şekil 2.72** : George Hime Evi, Henrique Mindlin, Rio de Janeiro, 1951. [32]

Kamhi-Grünberg Villası'nda olduğu gibi Şemsettin Sirer Yalısı'nda da cephenin baskın öğesi cam yüzeyler ve alüminyum doğramalardır. Sedad Hakkı Eldem'in imzasını taşıyan yalı, bitişik nizam inşa edilmiştir ve kompakt bir plan düzenine sahiptir. Yapının kimliğini dar deniz cephesindeki üç katlı balkon düzeni verir. Boş kesitli çelik sütunlar kullanılan cephede doğramalar alüminyumdur, cephe kaplamasında ise meşe kullanılmıştır (Şekil 2.73) [116].

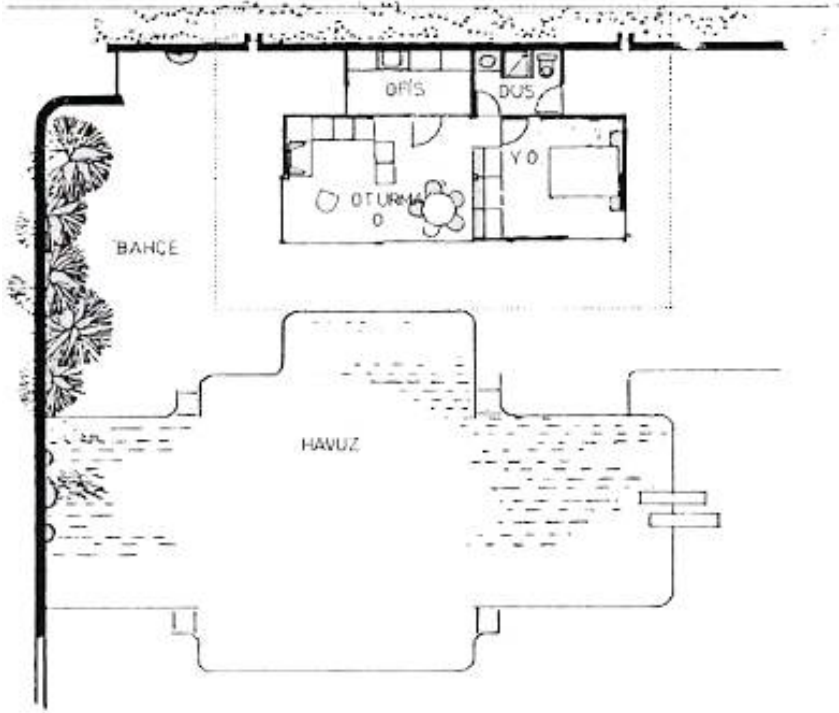


**Şekil 2.73** : Şemsettin Sirer Yalısı, Sedad Hakkı Eldem, İstanbul, 1967. [116]



İzgi, 1975'te inşa ettiği Pensoy Bahçe Pavyonu'nda da detaylandırma sayesinde iç-dış bütünlüğünü sağlar. Yeniköy'de büyük ve ağaçlık bir alanda yer alan iki eski konutun yenilenmesi, iki yeni konutun, yüzme havuzunun yapılması ve çevre düzenlemesi programı içinde yer alan küçük pavyon hem havuz başında dinlenme, hem de konuklara hizmet etme işlevini yerine getirmektedir.

Çelik konstrüksiyon ve hafif modüler birimlerin birleştirilmesiyle gerçekleştirilen pavyonda bulunan oturma alanı, cam panoların kayarak sürülmesi sayesinde gerektiğinde korunaklı bir iç mekan, gerektiğinde ise bahçeyle bütünleşen üstü örtülü bir açık alan olarak kullanılmaktadır (Şekil 2.74) [117].



**Şekil 2.74** : Pensoy Bahçe Pavyonu; Utarit İzgi, Mustafa Demirkan, Ali Muslubaş; Yeniköy, 1975. [117]

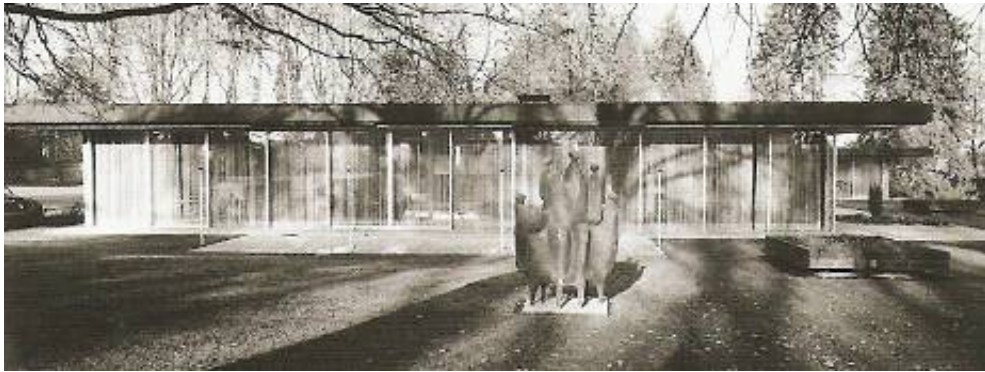
İzgi'nin Pensoy Bahçe Pavyonu'nda ortaya koyduğu tavır, Modern Mimarlıkta iç-dış bütünlüğü kaygısına getirilen bir çözüm olarak sıkça karşımıza çıkar. Sürme pencereler sayesinde, kullanıcının isteğine göre mekan, içe veya dışa dahil edilebilir. Yapıların döşemeleri, bahçe kotuyla aynı seviyede tutularak zeminde süreklilik oluşturulurken, geniş cam yüzeylerle de çevreyle bütünlük sağlanır. Richard Neutra'nın 1942 yılında inşa ettiği Nesbitt Evi de bu anlayışa iyi bir örnektir. Ahşabın, tuğlanın, camın ve taşın birarada kullanıldığı yapıda, malzemenin olduğu gibi kullanılması ve kaplanmaması esastır (Şekil 2.75) [118].

Sep Ruf'un Bonn'da 1964 yılında inşa ettiği ev de "dışarıya dahil olma" motivasyonu ile kurgulanmıştır. Cepheyi oluşturan öğeler; cam yüzeyler, alüminyum profiller ve çelik çatıdır (Şekil 2.76) [119].

Yapılar, dışarının bir parçası olmanın yanı sıra geçici olma özelliğini de taşır. Bu nedenle yapımlarında beton ve taş gibi ağır malzemeler yerine, gerektiğinde hemen sökülmesine izin verecek hafif malzemeler (ahşap sandviç paneller, çelik stürktür, v.b.) tercih edilmiştir.



**Şekil 2.75** : Nesbitt Evi, Richard Neutra, Massachusetts, 1942. [118]

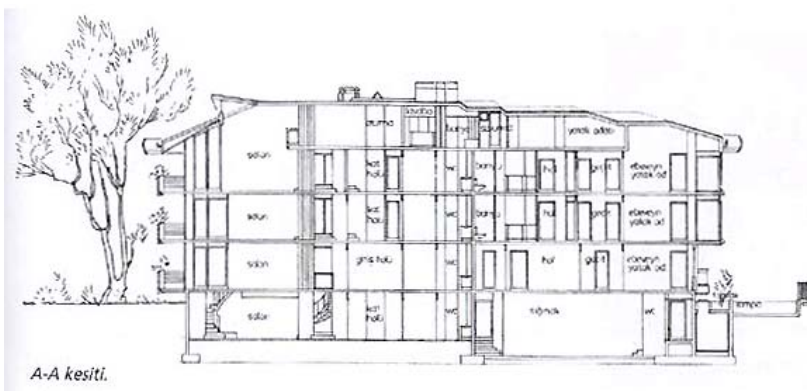
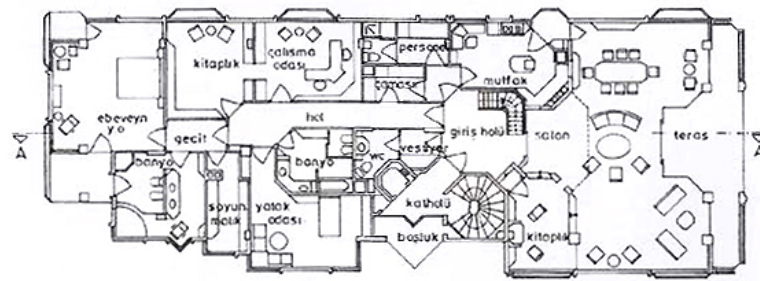
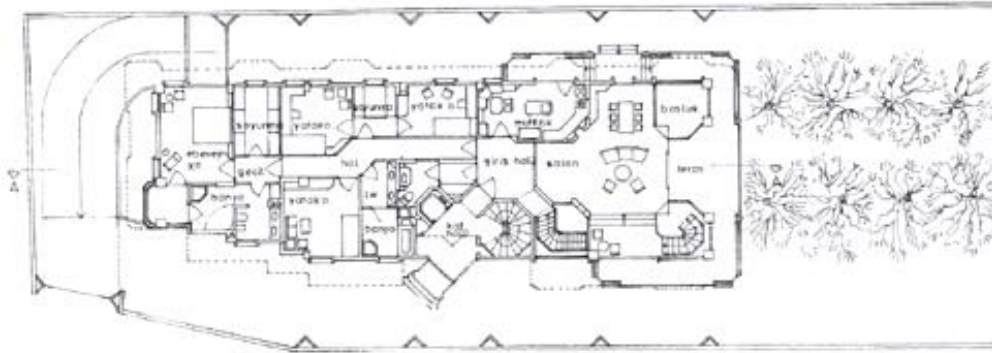


**Şekil 2.76** : Bonn'da Bir Ev, Sep Ruf, Bonn, 1964. [119]

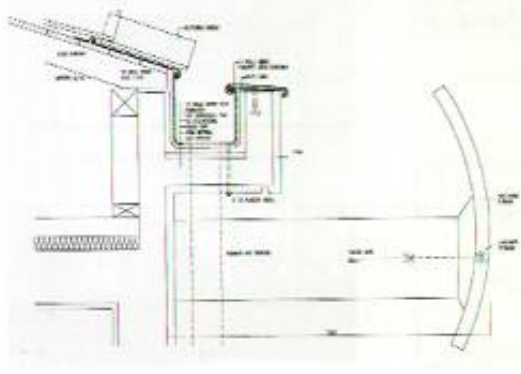


1980 yılına gelindiğinde mimarın içinde bulunduğu ortam, köklü bir değişime uğrar. Dünyada küreselleşme süreci başlamıştır ve artık denklemin içinde daha büyük bir coğrafya vardır. Yapılan yatırımlar sayesinde malî sermayenin benzeri bir güce kavuşan inşaat sektöründe, işlerin parçalanması ve iş kalemlerinin farklı gruplar tarafından yapılması söz konusu olur [120]. Mimarın rolü de bu çerçevede yeniden şekillenir. İşe hakim olmak adına her şeyi bilmesi gerekse de, mimar bütün işi tek başına yüklenmez, işi organize eden kişi konumuna gelir. İnşaat alanında yönetimdeki değişimin yanı sıra yapay malzemede çeşitlilik ortaya çıkar, özellikle plastik malzemeler önemli bir rol oynamaya başlar. Aynı yıllarda Türkiye eskiye göre çok daha büyük ölçekte serbest pazar ekonomisine dahil olmuş ve ülkede ithalat artmıştır. Bu sayede inşaat sektörü için o güne kadar tedarik edilemeyen birçok malzeme ithal edilmeye başlanmıştır [121]. Bütün bu gelişmeler, meslek yaşamı boyunca mevcut kısıtlı malzemeyi özgün bir şekilde kullanmanın arayışı içinde olan İzgi için yeni bir dönemin başlangıcı olur. Sektördeki malzeme çeşitliliği onun yapılarına da yansımıştır.

İzgi, 1996 yılında İstanbul Çiftelhavuzlar'da inşa ettiği Fazilet Apartmanı'nda başka bir mimari üslupla karşımıza çıkar. Ancak mimari üslup farklılık gösterse de mimarın malzeme kullanımı ve detaylandırmadaki farklılık arayışı devam eder (Şekil 2.77). Kadıköy sahil yoluna bitişik olan arsanın denize bakan son parselindeki apartman bloğu; alt ve üst katları dubleks, orta katları normal daire olarak kurgulanmıştır. Arsanın bir kenarı boyunca giderek genişleyen formu, yapının biçimlenmesine katkı sağlayan bir veri olarak değerlendirilmiş, bu doğrultu boyunca yapı kademeli olarak genişletilerek, arkada kalan mekanların denizle görsel ilişki kurması sağlamıştır. Tasarımda iç mekan kurgusunun dışarıdan algılanması önemsenmiştir. Evin oturma bölümü, yere kadar uzanan geniş cam yüzeylerle ve hemen önünde konumlanan geniş balkon ile vurgulanmıştır. Apartmanın giriş holünün ve merdivenin, zeminden çatıya kadar uzanan şeffaf bölümle, cephenin diğer kısmından ayrışması sağlanmıştır. Dubleks dairelerin merdivenleri dışarıdan algılanabilecek şekilde yapının köşesine yerleştirilmiş, en üst kat dik eğimli bir çatıyla örtülmüştür. Yapının tasarımında mekansal sürekliliğin sağlanması temel amaçlardan biri olur. Giriş bölümünde yer alan camla çevrilmiş galeri boşluğunun katlar boyunca yükselmesi, üst kattaki dubleks dairenin yapısını açığa vuran eğimli çatının iç mekan boyunca devam ederek saçaklarla birleşmesi, alt katta yer alan dubleks dairenin döşeme seviyesinin yapının bitişinde kademelenerek alçalıp, bahçeye geçiş sağlayacak şekilde sonlanması, bu amaca ulaşmak için tasarlanmış detaylardır [122].

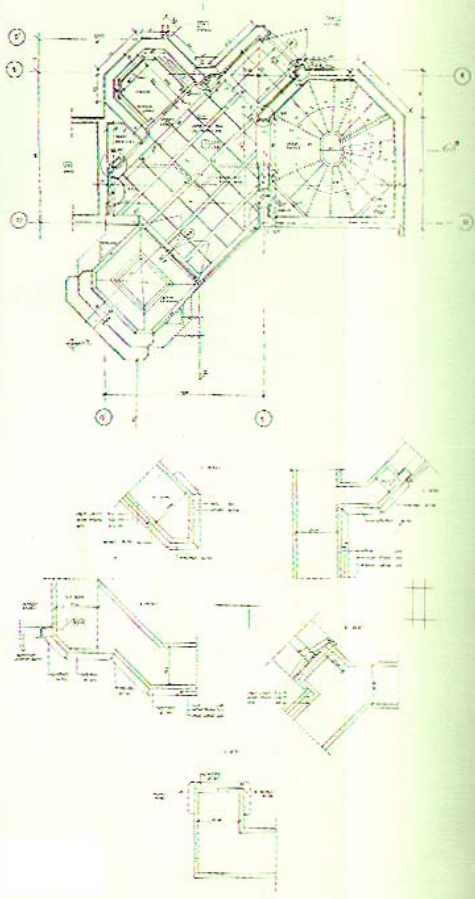


**Şekil 2.77** : Fazilet Apartmanı; Utarit İzgi, Bahar Gücüyener; Çiftelhavuzlar, 1996.  
[122]



**Şekil 2.78** : Fazilet Apartmanı saçak detayı. [122]

Betonarme karkas sisteme sahip yapıda, saçak kalkanları dört cm. kalınlığında “prekast” öğelerden oluşmaktadır. Zemin katın üstündeki tüm çıkımların alt yüzeyleri basınçlı teknikle emprenye edilen ve doğal rengi ile bırakılan masif ahşapla kaplanmıştır (Şekil 2.78).



**Şekil 2.79** : Fazilet Apartmanı giriş holü ve detayları. [122]

Yapıdaki doğramalarda ise plastik malzeme kullanılmıştır. Yalıtımlı camlara sahip plastik dış doğramalar Alman Brugman firmasının üretimidir. Tasarımda tercih edilen malzeme çeşitliliği dikkat çekicidir (Şekil 2.79).

İzgi'nin son dönem yapılarında ise ofis yapıları ve alışveriş merkezleri ağırlıktadır. Bu dönem inşa ettiği yapılarının başlıcaları; Abisa İş Merkezi (1991), Barohan (1994) ve Profilo Alışveriş Merkezi'dir. (1998) Bu yapıların tasarımında giydirme cam temel öğelerden biri olur, çeşitli kaplama malzemeleri dikkat çeker. Mimar, tasarımlarının malzemeyle olan güçlü bağıını hiç koparmaz, malzemenin yapıları için ne kadar önemli olduğunu her fırsatta yineler:

“Sorumluluğunu üstlendiğim yapıya kalitesiz malzeme ve işçilik girmemeli, girerse o yapıda benim işim yok.” [123]

Uğur Tanyeli, teknolojik çözüme ulaşılmamasının güç olduğu bir dönemde, İzgi'nin detaycılığının manifester nitelikte olduğunu söyler. Ona göre, 1960'lar ve 80'ler arasında inşa edilen tüm İzgi yapıları Türkiye'de çözüme kavuşmamış inşai sorunlara getirilmiş savlı çözümlerdir ve bu nedenle birer “case study” sayılmalıdır [124]. Afife Batur'a göre ise, İzgi'nin tasarımındaki fark, onun standart endüstriyel malzeme kullanımıyla özel ayrıntı tasarımını birleştirmesinde yatar. Malzeme kullanımındaki yetkinlik mimarın yapılarını özelleştirir [125].

Tasarımı malzeme seçimi ve teknik bilgi ile tamamlamak, özen ve dikkati profesyonel bir disiplin olarak görmek ve bu anlayışı değişen koşullara rağmen tüm meslek yaşamı boyunca benimseyip sürdürmek Utarit İzgi mimarlığının temel özelliği olarak öne çıkar.

### **2.3. Modern Mimarlıkta Teknoloji**

Bu bölümde, modern mimari üretimi etkileyen önemli faktörlerden biri olan teknoloji ele alınacak, teknoloji-mimarlık ilişkisi sorgulanacaktır. Modern dünyanın yapma biçimi teknolojiyle şekillenmiş ve teknoloji yapı üretimi dahil olmak üzere her türlü üretimde hakimiyet kurmuştur. Teknoloji, dünyayı kontrol altına alabilmek için bir araç olarak görülmüş, doğanın değişken koşullarından soyutlanmış mekanlar yaratmak için kullanılmıştır. “Mimari üretimde teknolojinin yeri” başlığı altında teknolojinin gelişimi ve mimari üretimdeki etkisi süreç içinde öne çıkan örneklerle ele alınmıştır. Teknolojideki gelişmeler Türkiye'deki mimari üretimi de etkilemiş, mevcut imkanlar ölçüsünde bu değişimin ürünü olan örnekler ortaya konmuştur.

Dünyadaki gelişmeleri yakından takip eden ve tasarımlarında daima yeniliklere yer vermeyi amaçlayan İzgi için teknoloji, öğrenilmesi ve muhakkak kullanılması gereken bir araç olmuştur. İkinci alt başlık altında, mimarın “teknolojiyi yakalama” motivasyonunun onun tasarımlarına etkisi incelenmiştir.

### 2.3.1. Mimari üretimde teknolojinin yeri

İnsan için “yapma” eylemi, doğayı taklit etmekle (mimesis) başladı. Doğanın barındırdığı potansiyel kavrandı ve uygulandı. Yunanlılar yapma eylemini “poeisis”, yapmayla ilgili bilgiyi ise “techne” olarak adlandırıyorlardı. Aristoteles’e göre “techne” yaparak bilme ve bilerek yapma eylemiydi.<sup>8</sup> Mimar kelimesi ise Yunanca’da, “archai” (temel yapım eylemi) ve “tekton” (işçi) kelimelerinden türeyen ve “baş-yapımcı” anlamına gelen Arkitekton’dur. Buna göre mimar, üretime ve üreticilere ilkeleri ve görüş açısıyla rehberlik eden bir teorisyen ve bir pratisyen olarak görülür [126].

“Techne” zaman içinde teknolojiye dönüşür. Tekniğin hikayesi, kozmik düzene katılma, nesnelere ortaya çıkarma anlamına gelen “techne”den, doğayı şekillendiren ve kontrol altına almaya çalışan modern teknolojiye uzanır [127].

Vitruvius’un De Architectura’sında ise techne sözcüğü “şiirsel ve görünür kılan” olarak tanımlanır. Vitruvius’un iddiasına göre mimarlık hiçbir şey eklenemez ve çıkarılamaz olduğunda, bir bütünlük sağlamada başarılı sayılabilir. Bütün yapılarda uygulanan kompozisyon kuralı, sadece estetikle değil, aynı zamanda inşa etme biçimiyle bağlantılıdır. Leon Battista Alberti’ye göre ise tasarlama ve inşa etme, ayrı ama birbiriyle ilişkili iki konudur. İnşa etme, işin yürütülmesi için gereken tüm teknik sanatları içinde barındırırken, tasarım konstrüksiyona göre şekillenir. Alberti’nin teori ile pratik arasındaki ayrışmayı öngörmesi, tasarım-konstrüksiyon ikiliği biçiminde, modern söylemde de yaygındır. Ancak, bu ikiliğin 19. Yüzyıldaki kavranışı ile bugünkü kavranışı aynı değildir. O dönemde görülen eklektik üslup anlayışı, klasik dilden başka yeni bir dilin kullanılmadığı, henüz başka bir alternatifin ortaya çıkmadığı duruma işaret eder.

Bu ara dönemin ardından, Victor Horta ve Frank Furness’in çelik kolonu farklı biçimlerde yorumladıkları dönem gelir [128]. Horta’nın Tassel Evi, Furness’in Broad Street Station’ı bu yorumun en bilinen örnekleridir (Şekil 2.80-2.81). Bu yapıları ise başta Le Corbusier olmak üzere modernist mimarların soyutlama yaptıkları örnekler izler. Yenilikçi bu örnekler, bir yüzyıl önce John Ruskin’in yapının bezemesiyle ilgili denemelerinden veya Violet-le-Duc’ün bir binanın görünüşünün konstrüksiyonunu dışavurmasının gerekliliğiyle ilgili söylemiyle kıyaslandığında son derece cesur, ufuk açıcı ve yenilikçidir. Techne’nin teknolojiye dönüşmesi yapı üretiminde etkili olur.

---

<sup>8</sup> Aristoteles, bilmenin yolları olarak “techne” ile “episteme” arasında belirgin bir ayırım yapar. Ona göre, pratik tanımın ötesinde “techne” sözcüğü gerçeğin ortaya konuluşunun bilgi ve beceresi iken, “episteme” gerçeğin daha iyi kavranmasına olanak tanıyan derin bilgi ve temel ilkeleri kapsar. (Kaynak: Aristotle, Nicomachean Ethics, çev: M.Ostwald, Bobbs-Merrill, 1962, Cilt VI, bölüm 3, s:1139-1140)



Teknolojinin getirdiği imkanlar, yapının biçimlendirilmesinde yüzyıllardır süregelen form anlayışının bir kenara bırakılmasında ve strüktürün biçimlendirilmesinde en temel öge olarak öne çıkar [129].



**Şekil 2.80** : Tassel Evi, Victor Horta, Brüksel, 1891 / Horta Evi, Victor Horta, Brüksel, 1898. [128]



**Şekil 2.81** : Broad Street Station, Frank Furness, Pennsylvania, 1881. İç mekandan bir görünüm. İnşa edildiği dönemde dünyanın en büyük yolcu terminali olan yapı, 1923 yılında çıkan yangında büyük zarar görmüş, 1950'lere gelindiğinde yıkılmıştır. [128]

Modern dünyanın yapma biçimi teknolojiyle şekillenir. Gerçekleştirilecek her nesne teknolojinin çerçevesi içinde tasarlanır ve üretilir. Teknoloji nesneye odaklanır, büyüklüğü ne olursa olsun problemi çözmeye yönelir. Teknolojik yöntemin doğruluğunun kanıtı, nesnenin işleyişindedir [130]. Modern teknolojinin en büyük savı ise yeni bir düzen kurarak, tamamen kontrol altında olan bir dünya yaratmaktır. Doğayı taklit etmek yerine yoktan yeni birşey yaratma düşüncesi, teknolojinin en özgün yanını, deneyselliğini ortaya koyar. Teknolojist söylem, insanın dünyayla ilişkisini yeniden tanımlar. Bu ilişkide teknoloji kontrol mekanizması rolünü üstlenir. Yaratan özne olarak insan, kullanımına sunulmuş nesnelere barındıran dünyayı teknolojiyle kontrol eder. Bu söylem mimarlığı da etkilemiş, söylemin uzantısı olarak ortaya konan projelerde, dünyayı kontrol altına alarak “mükemmel bir dünya” tasarlamak amaçlanmıştır. 1851 yılında Londra’da düzenlenen ilk uluslararası sergi için J.Paxton tarafından tasarlanıp inşa edilen Kristal Saray bu söylemin ilk örneğidir. Şeffaf bir zar içinde tümüyle kontrol altında tutulan bir dünya tasarlanmıştır [131]. Bu öncü örneği zaman içinde birçok proje izler: Fuller’ın 1962’de tasarladığı Manhattan’ı örten kubbe projesi, Toyo Ito’nun tasarımı Odate Jukai Dome Park’ı (Japonya, 1997), Nicholas Grimshaw’ın Cennet Projesi (İngiltere, 1996-2001) (Şekil 2.82-2.83-2.84). Sayılan bütün bu projelerde, şeffaf dış cephe örtüleri çevreledikleri alanları, kontrolsüz bölümden yani doğadan ayırır. Mimarlık, teknolojinin sahip olduğu iki temel motivasyonu, sürekliliği ve sistematikliği benimser ve “ideal” dünyanın tasarlanmasına çabalar [132]. Dünyayı kontrol altına almak için önce yapının üretim sürecinin ve malzemesinin de kontrol altında olması gerekir. Bu amaç çerçevesinde seri üretim ve standardizasyon da mimarlık için önemli hale gelmiştir. Yine teknolojinin etkisiyle, mimarlıkta en yüksek yapıyı yapma, en büyük açıklığı geçme gibi rekabet alanları ortaya çıkmıştır.

Teknolojinin dünyayı kontrol altına alma çabası, yenilikçi ve merak uyandırıcı olduğu kadar endişe verici olur. Henüz 19. Yüzyılda teknolojinin beraberinde getirdiği olumsuzluklar dile getirilmeye başlanmıştır. Dostoyevski, 1864 yılında yayınlanan “Yeraltından Notlar” adlı kitabında<sup>9</sup>, teknolojinin yarattığı kontrol mekanizmasını rahatsız edici bulduğunu anlatır [133]. Benzer eleştiriler, teknolojinin baş rol üstlendiği dönemde de sık sık dile getirilmiştir.

---

<sup>9</sup> Yeraltından Notlar’dan alıntı: “...Kristal, sonsuz ve bozulmayan büyük bir yapıya inanıyorsunuz, öyle bir yapı ki içerisinde gizlice dilinizi çıkarmanız ya da cebinizin içerisindeyken bile yumruğunuzu sıkmanız mümkün değil. Bense bu yapıdan korkuyorum, hem kristal, sonsuz ve bozulmayan bir yapı olduğu için hem de içerisinde gizlice dilinizi bile çıkaramadığınız için...”



**Şekil 2.82** : Kristal Saray, J.Paxton, Londra, 1891. [131]



**Şekil 2.83** : Manhattan için tasarlanan kubbe, B. Fuller, New York, 1962. [131]



**Şekil 2.84** : Cennet Projesi, N. Grimshaw, Londra, 2001. [131]

20. Yüzyılda şeffaf ve açık mekanlar demokrasiyle özdeşleştirilse de bu büyük boyutlu projeler aslında, kontrol altına alınmak istenen dünyanın küçük birer modelidir. Martin Heidegger, “Bauen, Wohnen, Denken” (1951) ve “Die Frage nach der Technik” (1954) başlıklı yazılarında, modern sanayi toplumunun akılcılığına karşı bir tutum sergiler. Heidegger’e göre, modern teknoloji uygarlığına karşı bir kurtarıcı olarak gördüğü sanat, eski Yunan’da olduğu gibi bir yaşama tekniği ve estetiği, insanın evrenle bağ kurmasını sağlayan bir tür araçtır. Teknoloji ise bu bağı koparır. Teknoloji başlangıçta amaca yönelik bir araç, bir insan faaliyetidir, ancak zaman içinde insan teknolojik sürecin en önemli hazır gücü haline gelirken, onun istenci dışında ortaya çıkan sınıflandırıcı bir düzen kendiliğinden oluşur. Oysa teknolojiyi insan için yalnızca bir araç olarak görme yanılısamasına düşülünce, ona egemen olma çabası içine girilir ve başarısız olunur. Heidegger’e göre bu insanoğlunu evren içindeki gerçek ve mütevazi yerine oturtamayışımızla açıklanabilir [134].

Lukacs’ın tanımı ise teknolojiyi, bağımsız bir etken olarak ele almaz, aksine gerisinde insan özünün gözlemlendiği bir işleyiş olarak tarifler. Teknolojinin sahip olduğu etkide, insanoğlunun elinde olan ve olmayan birçok faktörün rol aldığını söyler:

“...Ortaçağın sonunda, kapitalizmin başlangıcıyla birlikte çok ilginç bir dönüşüm görülmektedir. Bu sıralarda el sanatlarının artistik açıdan mükemmelleştirilmesine başlanmıştır. Yüksek sanat ürünlerinden değil, o zamanlar imal edilen mobilya, masa, iskemle gibi şeylerden söz ediyorum. Kapitalizm bu gelişmeyi tümüyle sildi süpürdü; çünkü bir masanın yapımı gibi faaliyetlerdeki teknolojik performansı farklı ereksel ilkelerin egemenliği altına sokmuştu.

Oysa her şeyi sayıya vuran günümüz kitle teknolojisi, o zamanlar Rönesans’ın niteliğe dayalı artistik teknolojisine yabancı olmadığı gibi, bu türden bir teknolojik tasarım da günümüz için artık yeni sayılmaz. Teknolojinin toplum tarafından ne denli koşullandığını unutarak, teknolojik tasarımları insan varoluşunun bir tür değişmez özelliği olarak görmek işin kolayına kaçmaktır.” [135]

Lukacs bu sözlerle, teknolojiyi insanın tamamen kontrolü altında görmeyen de, insanı tamamen teknolojinin buyruğu altında olarak görmek kadar saçma olduğunu vurgulamak istemiştir. Teknoloji, dünyadaki bu yaygın etkisini hem sahip olduğu temel özelliklere hem de insanın ona biçtiği değere borçludur.

Bir başka görüş ise teknolojiyi, insana özgü iki ögenin, düşünce ve üretimin oluşturduğu birlik bağlamında tartışmaya başlamayı önerir, ancak onu basmakalıp nedenselliklerle açıklamaya çalışmaktan da kaçınır. Hem teknik nedenlerin hem de toplumsal değerlerin bu hikayenin bir parçası olduğunu hatırlatır [136].

Teknolojinin, verimlilik ilkesine endekslenen ekonomi için ayrı bir önemi vardır. Seri üretim ve standardizasyona verilen öncelik, ekonominin temel ilkeleriyle paralellik



gösterir. Bu özelliği nedeniyle hızla gelişen teknoloji için yapılar da birer endüstri ürününe dönüşür, bazı örneklerde inşa sürecinin tasarımı yapının tasarımının önüne geçer. Yapının barındırdığı işlevlerin verimli bir şekilde düzenlenmesi, malzemenin verimli kullanılması, inşa sürecinin kısıtlılığı, v.b. tüm birimlerde verimlilik esastır. “Makine” Modernizmin ilham kaynağı haline gelir. Yapılar da tıpkı makineler gibi verimli olmalı ve kusursuz işlemelidir.

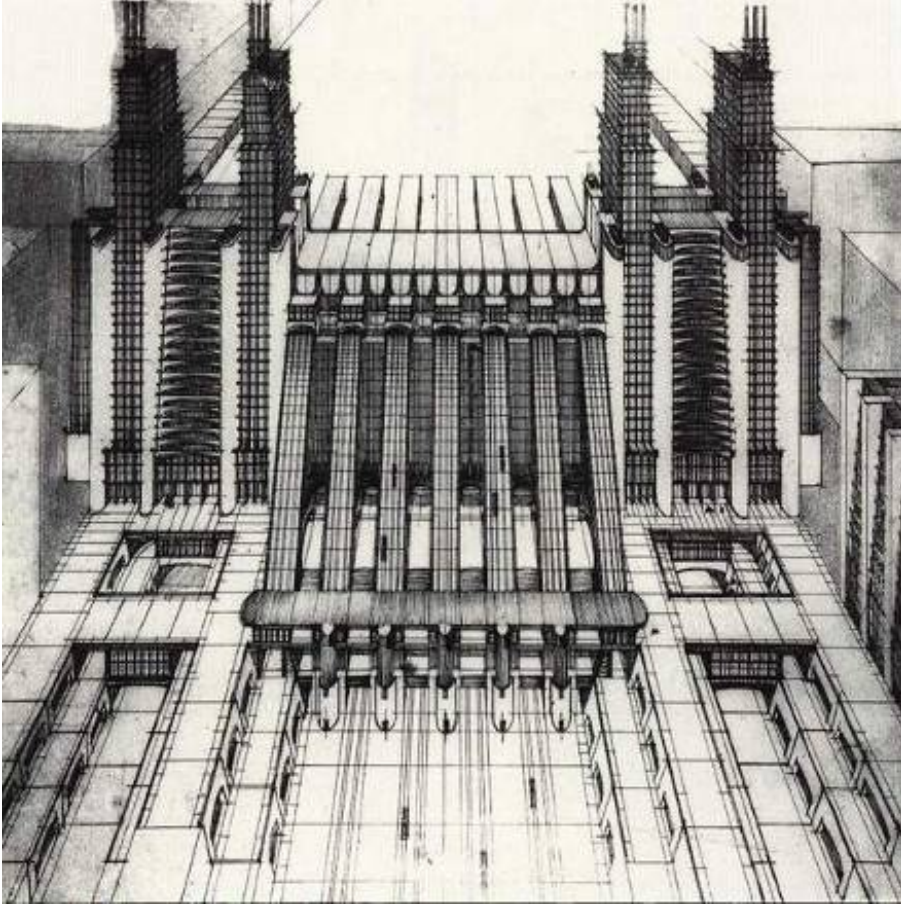
20. Yüzyıl’ın başında makine, fütüristler tarafından bir model olarak ele alınır ve küçük, mükemmel ‘dünyalar’ yaratmak için deneyler yapılır. Verimliliğin esas olduğu bu tasarımların ölçeği de büyür, artık yeni bir bina değil yeni bir şehir tasarlamak amaçlanır. Ortaya konan ilk örnekler, görünüş ve işleyiş bakımından fabrikalarla benzerlik gösterir. Antonio Sant’Elia’nın 1914 yılında tasarladığı La Citta Nuova fabrika-şehirlerin en bilinen örneklerindendir (Şekil 2.85) [137].

Zamanla fabrika şehir tasarımları evrilir ve uzay kapsüllerine benzer birimler ortaya çıkar. Tasarımcılar yere bağlı olmayı reddederken, kendi kendine yetebilen, uzayın herhangi bir yerinde konumlanabilecek yaşama ünitelerinin hayalini kurarlar. Buckminster Fuller’ın 1927 yılında tasarladığı Dymaxion Evi, Archigram’ın 1964 yılına tarihlenen “Walking Cities” ve “Plug-in-City” projeleri, bu ‘hayalin’ öncü örneklerindendir (Şekil 2.86).

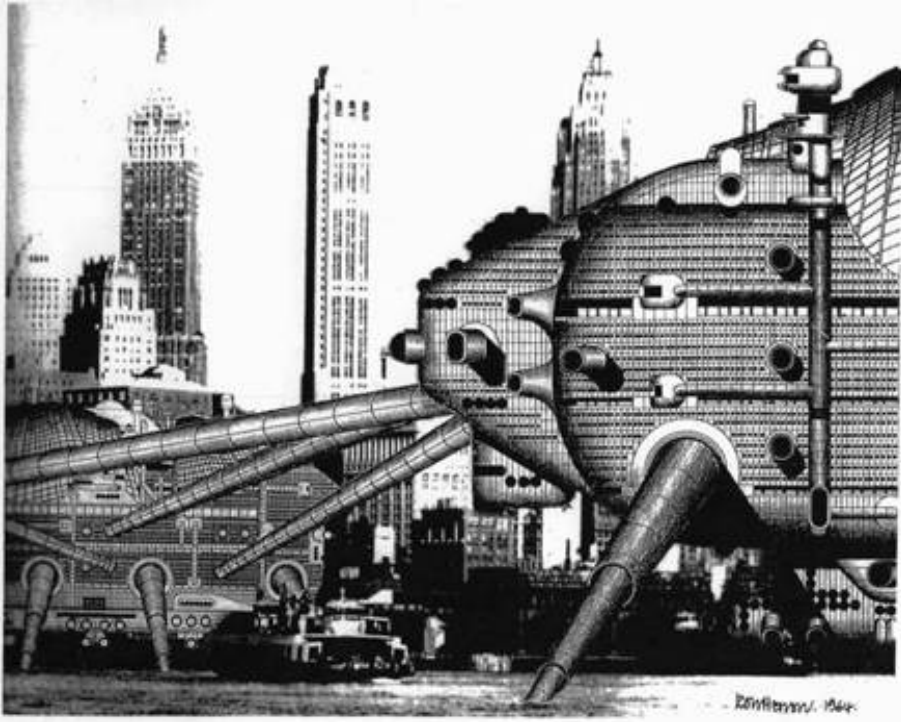
Ne var ki yepyeni bir dünya kurmayı ve tüm alışkanlıkları değiştirmeyi hedefleyen, bunun için dünyaya ait olan herşeyden vazgeçen tasarımlar, yeterince ikna edici olmadığından gerçeğe dönüşemez. Mevcut düzeni tamamen değiştirmeyi öngören ütopyalar, insanın doğayla olan bağına yenik düşer, ancak yine de bu açılımın daha sonra inşa edilecek “high-tech” yapılar için ilham verici ve yönlendirici oldukları söylenebilir.

Teknolojiyle birlikte sürekli değişime odaklanılması, mimarları daha önce hiç karşılaşmadıkları bir sorunla yüzleştirir. Yüzyıllar boyunca kalıcılık üzerine kurulmuş mimarlık, esneklikle ve değişkenlikle nasıl baş edecektir? Bu sorunun yanıtı, sabit fonksiyonları barındıran mekanlarla (servis mekanları, sirkülasyon, v.b.) değişken fonksiyonlara sahip mekanların birbirinden ayrılmasında, ayrı ayrı ele alınmasında saklıdır. Servis mekanları sabit bir çekirdek içinde çözülürken, diğer alanlar değişikliğe açık olabilmesi için “boş” bırakılmıştır. Bu formül kısa sürede, başta ofis yapıları olmak üzere, farklı işleve sahip birçok yapıda uygulanmaya başlanmıştır.





**Şekil 2.85** : La Citta Nuova (Yeni Şehir), Antonio Sant'Elia, 1914. [132]

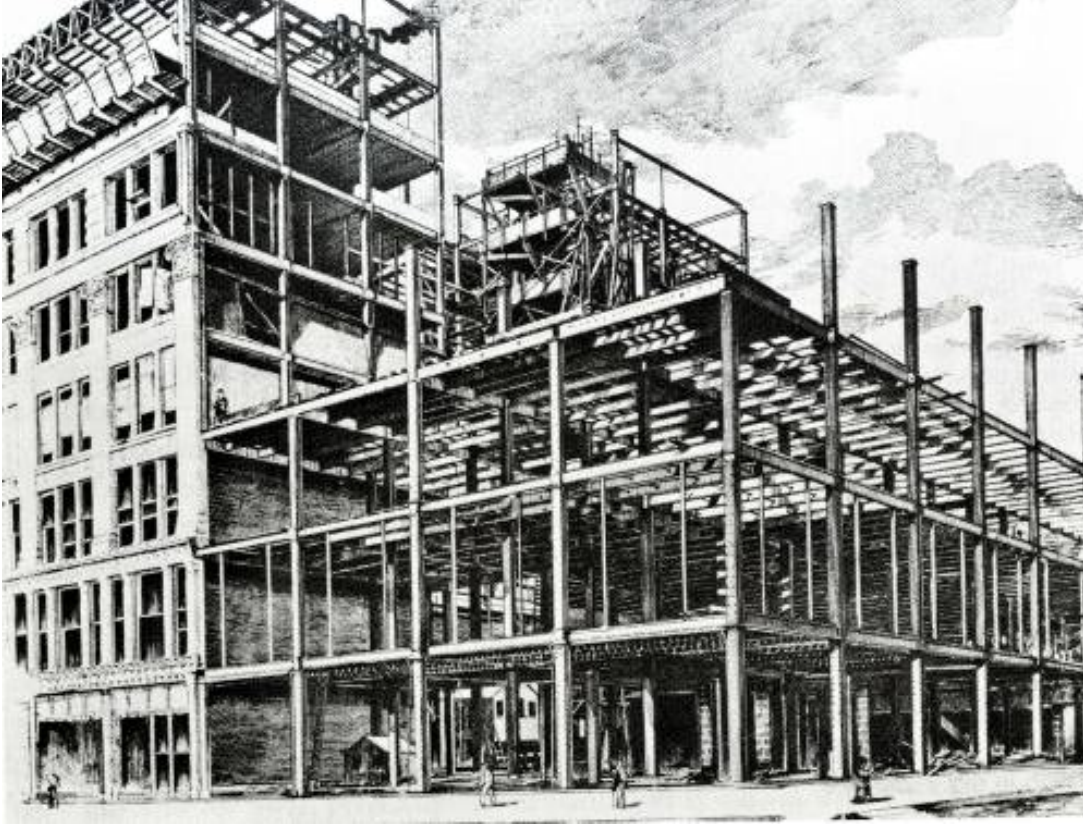


**Şekil 2.86** : Walking City (Yürüyen Şehir), Ron Herron-Archigram, 1960. [137]

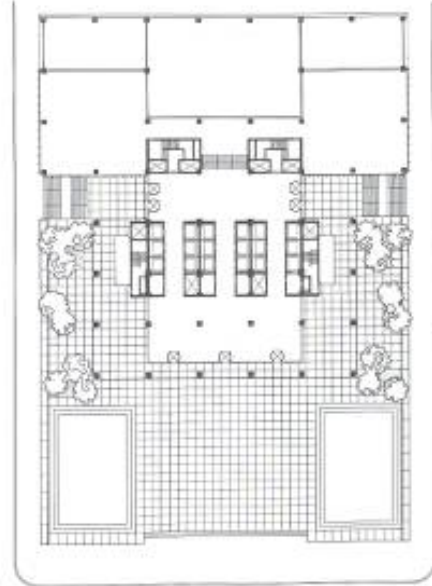
Teknoloji en önemli rolü ofis yapılarında üstlenir. 20. Yüzyıla damgasını vuran gökdelenler varlıklarını teknolojiye borçludur. Gökdelenlerin tasarımında taşıyıcı sistem ve servis çekirdeği dışında kalan alanların serbestliği esastır. Modernizmde, özerk strüktürün soyutlandığı serbest bir mekan oluşturulur ve mekanı biçimlendiren bir formdan çok bir sınır tariflenir. Böylece sonuç üründe, mekan ve taşıyıcı sistemin eriyerek bir bütün hale gelmesi yerine, bütünü her bir parçası ayrı ayrı okunur. 1920'lerde Avrupalı modernistler için bir çözüm olan bu kurgu, temsil ettikleri çerçeve yapı sistemine getirdikleri özel bir konsepttir. Betonarme ve çelik strüktürler şüphesiz çağdaş mimarlığın en sık kullanılan motifleridir ve Sigfried Giedion'un modern mimarinin başlıca bileşenleri olarak tanımladığı öğeler arasında sayılırlar [138]. İskeletin oluşturduğu nötr mekansal çerçeve aslında zorlayıcı ve inandırıcı bir sembol haline gelir. Çerçeve mekansal kabuğu yeniden üretirken, bir disiplin tanımlar ve yeni formlar oluşturur. İskelet strüktür, başlangıçta mimarlığın katalizatörü görevini üstlenir, ama zamanla iskelet, mimarlığın en önemli bileşenlerinden biri olur ve çağdaş mimarlık onsuz düşünülemez.

Modern mimarlığın esas noktası olarak görüp önem verilen çerçeve strüktür, zamanından çok önce, 1880'lerde Chicago'da görülür, 20. Yüzyılın ortasında ise tüm dünyada yaygınlaşır (Şekil 2.87). Strüktür, Amerika'da, faydacı bir değer olarak kavranmış ve baskın olan Chicago iş dünyasının faydacı bakış açısıyla rasyonelleştirilmiştir; Avrupa'da ise, mimar aydınların sürekli iradesi ile mantıksal bir form kazanmıştır [139]. Mekanın taleplerini karşılamak ve işlevsel özgürlüklerini vermek için Le Corbusier ile Mies van der Rohe'nin çalışmaları öncü bir rol üstlenir. İskeletin rolü ilk olarak Le Corbusier'nin Dom-ino Evleri'nin taşıma prensiplerini anlatmak amacıyla yaptığı çizimlerinde iyi bir biçimde tariflenir. Mies'in boşluğu tasarladığı plan çözümleri de yol gösterici olur (Şekil 2.88).

Mimarın Amerika'da inşa ettiği yüksek yapıların, 1920'lerin Avrupası'nda, işlevsel birer objeden çok birer sembol olarak görüldükleri söylenebilir [140]. Bu yapılar, geleceğin teknoloji odaklı toplumunun ve aynı zamanda gelişen Amerika'nın sembolüydü. Bu nedenle, Avrupa'da yüksek yapı kavramı, Amerika'da sahip olamadığı bir ikna yetisine sahip oldu. Yüksek yapılar, Avrupa'da, bir rüyanın gerçekleşmesi olarak algılanırken, Amerika'da yaşanan bir gerçekliğin yansımasıydı. Le Corbusier'ye göre Amerikalı mühendisler hesaplama yöntemleriyle vadesi tükenmekte olan mimari yapıları yenmişlerdi, ancak onlar mimari bir anlayışın peşinde değillerdi, sadece hesaplamalardan elde edilen sonuçlara göre çalışmalarına yön veriyorlardı [141].



Şekil 2.87 : Chicago'da çelik strüktürle inşa edilen ofis yapılarına bir örnek. [139]



Şekil 2.88 : Seagram Building; Mies van der Rohe, Philip Johnson; New York, 1959. [140]

20. Yüzyılda sık sık önerilen veya bir metafor olarak işaret edilen yapı-makine benzerliği, o güne kadar estetik açıdan hiçbir değeri olmayan fabrikaları, depoları ve benzeri yapıları gündeme getirir. Bu yapıların tasarlanmamış, anonim görünüşleri değer kazanmaya başlar. Geleneksel estetik anlayışıyla hiç bağdaşmayan bu eğilim kısa sürede döneminin yadsınamaz bir gerçeği haline gelir. Makine estetiği olarak tanımlanan bu yeni ifade biçiminde taşıyıcı sistemin görünürlüğü esastır. Yapıların yanısıra mühendislik çözümlerinde de strüktürün etkileyici kullanımlarına rastlanır.

Modernizm'in bir parçası olan bu eğilim, estetik bir ifadeden ibaret değildir. Yapılar, kusursuz işleyen birer makine olarak tasarlanıp uygulanmıştır. Makinenin yapıya adaptasyonundaki başarı ve getirilen ekonomik çözümler, yönlendirici bir güç oluşturur ve bu eğilimin yaygınlaşmasını sağlar. Hem kamu yapılarında hem de konutlarda bu anlayışın birçok örneğine rastlanır. Mies'in 1951 yılında Chicago'da inşa ettiği Lake Shore Drive Apartmanları bağlamında makine estetiğinden söz edilebilir. (Şekil 2.89) Yapının formunu belirleyen çelik strüktür ve metal doğramalar yapının cephelerinde açıkça görölür. Artık salt işleyiş yeterli değildir, bu yüzden makinenin estetik ifadesi aranmış, mekanik ifadenin estetize edildiği yapılar ortaya koyulmuştur. Strüktürünün yanı sıra yapının mekanik donanımı (asansörler, yangın merdivenleri, havalandırma bacaları, vb.) diş cepheye taşınarak yapıdaki hareketin de dişarıdan okunması sağlanmıştır. Strüktüre mekanik donanımın görünürlüğü de eklenince teknolojinin güç gösterisi olarak da tarif edilebilecek yeni bir stil ortaya çıkmıştır. Richard Rogers ve Renzo Piano'nun yarışma sonucu inşa ettikleri Paris'teki Beaubourg Kültür Merkezi (1977) teknolojist söylemin mekanik estetiğinin önemli örneklerinden biridir (Şekil 2.90). Yapının merdiveni diş cepheye takılarak adeta bir heykele dönüştürölür. Tasarımda renk de önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar. Havalandırma boruları dahil olmak üzere tüm servis elemanları renklendirilip diş cepheye yerleştirilmiştir.

1980'lere gelindiğinde teknoloji, özellikle iletişim teknolojilerindeki gelişmeler nedeniyle giderek gerçeklikten uzaklaşarak hakimiyetini sürdürmüştür. Nesnenin yerini suretinin alması ve modern öznenin evrilerek çok kimlikli özne haline gelmesi postmodern dünyada görülen iki temel dönüşümdür. Bu dönüşümde teknolojinin payı büyüktür. Özellikle iletişim alanındaki gelişmelerin katkısıyla teknoloji sadece gerçeği inşa etmeyi amaçlayan bir araç olmaktan çıkmıştır. Dünya'daki bu değişim mimarlığa da yansımıştır. Mimarlıkta da yüksek teknoloji sadece yapının inşa sürecinde görölmez, projenin tasarımı ve sunumunda da önemli bir rol oynamaya başlamıştır [142].





**Şekil 2.89** : Lake Shore Drive Apartmanları; Mies van der Rohe, H.Greenwald; Chicago, 1951. [140]



**Şekil 2.90** : Centre Georges Pompidou; Renzo Piano, Richard Rogers; Paris, 1977. [142]

Teknolojinin güç gösterisi olarak görülebilecek, mekanik estetiğiyle öne çıkan en önemli yapılardan biri Londra'da 1986'da inşa edilen Lloyd's Building'dir (Şekil 2.91). Richard Rogers'ın imzası taşıyan yapının cephelerinde tüm mekanik aksam ayrı birer öge olarak yerini almıştır. Asansörler, havalandırma bacaları, tesisat boruları gibi birçok yapı elemanı binanın işleyen bir makina gibi algılanmasını sağlar. Lloyd's Building ile aynı yılda inşa edilen ve Norman Foster'ın imzasını taşıyan Hong Kong Bankası Merkez Binası'nda da, çelik taşıyıcılar cepheye yansıtılırken, strüktür aynı zamanda bir "bezeme" ögesi olarak ele alınmıştır (Şekil 2.92). Belli başlı bu birkaç örneğe dünyanın her yerinden sayısız yapı eklenebilir.





**Şekil 2.91** : Lloyd's Building, Richard Rogers, Londra, 1986. [142]



**Şekil 2.92** : Hong Kong Bankası, Foster Architects, Hong Kong, 1986. [142]

Bu dönemde, farklı ölçeklerdeki birçok yapıda teknolojist söylemin izleri görülür, ancak söylemin çıkış noktası tamamen unutulmuştur. Mekanik estetiğin yaygınlaşmasını sağlayan iki ana unsur, işlev ve ekonomi gözardı edilirken, estetik kaygılar tasarımın en önemli motivasyonu haline gelmiştir. ("hi-tech" estetiği) Teknolojik gösterinin bedeli olan yüksek işletim giderleri ve tek defaya mahsus olarak yapılan üretimler, maliyeti düşüren standardizasyonun yerini almıştır. Estetik, detay ve malzeme fetişizmi olarak nitelendirilebilecek bu dönem 1990'lara gelindiğinde enerjisini kaybetmiştir [142].

Zaman içinde gösteriş nesnesine dönüşen teknoloji 20. Yüzyılda çığır açıcı bir rol oynamıştır. Teknoloji, mimarlığı büyük yalın mekanlarla tanıştırtırken, planlama anlayışını kökten değiştirecek imkanlar sunmuştur. Makine estetiğinin ve anonim olanın gücü de teknoloji sayesinde ortaya çıkmıştır.

### 2.3.2. Utarit İzgi'nin mimarlığında teknolojinin yeri

Yapı üretiminin teknolojiye bağlı gelişimi, Türkiye'deki mimari üretimi de etkilemiş, ülkenin sahip olduğu olanakların el verdiği ölçüde bu değişimin izleri görülmüştür. Bu değişimle birlikte hem ürünün kendisi, hem de ürüne getirilen eleştiriler farklılaşır. Mimaride biçim tartışması başka bir boyuta taşınmış, teknoloji odak noktası haline gelmiştir. Teknolojinin var olduğu yerde onu kullanarak, olmadığı yerde ise ona ulaşma motivasyonu ile ürünler ortaya konmuştur.

Teknolojinin mimarlık alanındaki hakimiyeti, mimar-mühendis ilişkisinin sorgulanmasına neden olur. Teknolojik söyleme sahip yapılarda mühendisin rolü ne olmalıdır? Le Corbusier, "Vers une Architecture" adlı kitabında, iki meslek grubundaki rollerin değişimine dikkat çeker ve yapı alanında mühendislerin gelişme, mimarların ise gerileme sürecinde olduğunu vurgular [143]. Utarit İzgi de Corbusier'nin bu görüşünü paylaşır ve teknolojik gelişmelerle birlikte mühendisin yapı alanındaki vazgeçilmezliğini vurgular:

"Bir yapı genel olarak, belirli bir gereksinimi karşılamak amacıyla, uygun malzemenin seçimine ve onun teknolojik olanaklarla biçimlendirilmesine dayanan bir süreç içinde elde edilir. 20. Yüzyıl'ın sona ermek üzere olduğu zaman diliminde mimarlık hiçbir zaman olmadığı kadar bilimsel ağırlıkta ve mühendisliğe dönük olarak yeni çağa geçiş yapmak üzeredir." [144]

İzgi, mimarlığın teknolojiye olan bağımlılığına neden olarak, endüstri teknolojisinin ürünü olan çelik, alüminyum, plastikler ve cam gibi malzemelerin giderek yapıya egemen olması; prefabrikasyonun yaygınlaşması; modüler, standart yapı öğelerinin üretilmesi; ısıtma, havalandırma, klima alanındaki gelişme ve yapılarda estetik amaçla kullanılması; asma-germe, pnömomatik sistemlerin devreye girmesini gösterir [145] ve kendi mimarlığının teknolojiyle olan ilişkisini, kendi deyimiyle "izlediği yolu", malzemedeki teknolojiye kadar tüm yapıda çağdaşlık olarak tarifler [146].

İzgi'nin teknolojik gelişmelerin etkisiyle inşa ettiği ilk yapısı Başak Sigorta-Ziraat Bankası Binası'dır. Türkiye'de dönemin yapı teknolojisini zorlayarak, 1965 yılında Harbiye'de inşaatı tamamlanan yapı, İstanbul'daki ilk çok katlı ofis yapılarından biridir (Şekil 2.93).

Yapının zemin, bodrum ve birinci katı Ziraat Bankası'na ayrılmış, diğer katlar Başak Sigorta tarafından kullanılmıştır. Gelecekte yandaki arsanın da şirket tarafından alınması düşüncesi projelerin düzenlenmesinde sirkülasyon holünün yan kısma yerleştirilmesini zorunlu kılmıştır. Sigorta binasının programının değişken olması, iç mekanın değişebilir bir şekilde düzenlenmesini gerektirmiş ve bütün bölmeler esnekliğe imkan tanıyacak şekilde hareketli hafif panolar ile oluşturulmuştur. Böylece yapı süresince şirketin devamlı şekilde program ve mahalleri değiştirmesi

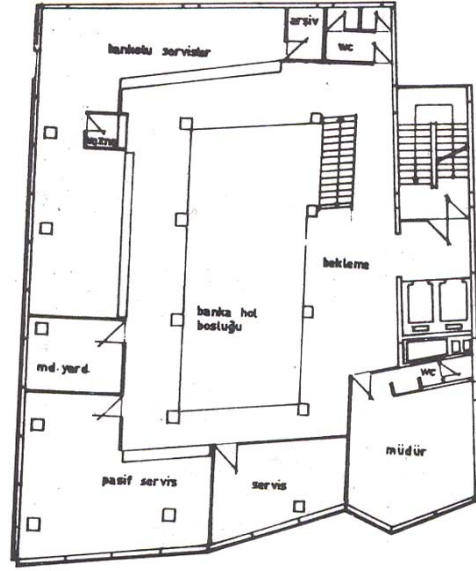
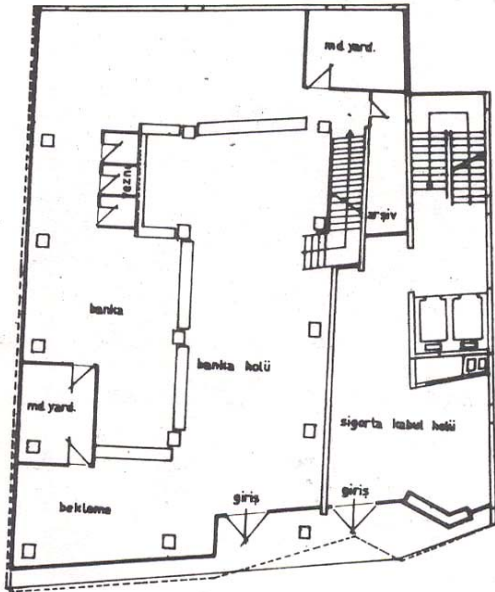
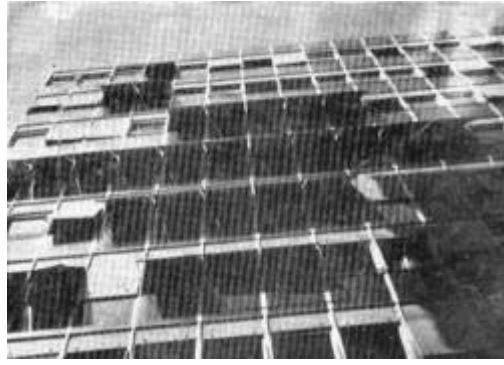
bir aksaklık çıkarmamıştır. İzgi'nin önceki yapılarından çok farklı bir dile sahip bu yapının, diğerleriyle tek ortak noktası mimarlık-sanat birlikteliğinin sürdürülmüş olmasıdır. Giriş katında Füreya Koral imzalı büyük bir seramik pano yer alır [147].

Hafif bir kırılma ile dalgalanan tek biçimli cephe yüzeyindeki soyutluk, daha sonraki yapılarında yerini belirgin bir ritme bırakır. 8 katlı yapı, inşa edildiği dönemde o bölgedeki en yüksek katlı yapı olduğu için eleştirilir, çevresiyle uyumsuz olduğu gerekçesiyle birçok eleştiriye maruz kalır.

Günümüzde önemli derecede bozulmuş ve niteliğini kaybetmiş durumda olan yapı, inşa edildiği yıllarda hem mimari çözümleri hem de ülkedeki sınırları zorlayan inşa tekniğiyle kendine önemli bir yer edinmiştir. Bugün önemini ve bir zamanlar taşıdığı mimari niteliği akla getirmekten uzak olsa da, yapıldığı yıllarda Türkiye'de teknik kalite bağlamında sınırı temsil ettiği söylenebilir. İzgi, yapıdaki perde duvar uygulamasının tümüyle yerli bir planlama ve üretim çabasının ürünü olduğunu vurgular. Yapı, teknik sorunların çözümünde yeni yeni yol almakta olan ve mütevazî deneyler yapan ülkenin kendini aşma çabası olarak özellikle kaydadeğer bir tasarım sayılmalıdır [148].

Türkiye'de o dönemde zorlukla yapılan perde duvar ile övünülse de, aslında yurtdışındaki inşaat sektörünün çok gerisinde kalınmıştır. İlk perde duvar, 20. Yüzyılın başında uygulanmıştır. Başak Sigorta Binası'nın inşa edildiği 1965 yılından tam 13 yıl önce, 1952 yılında, dönemin mimarlık yayınlarında "camdan bir deney" olarak betimlenen Lever House New York'ta inşa edilmiştir bile [149]. İzgi, Lever House'un teknolojiye bağlı perde duvarı sayesinde yaratıcıları S.O.M.'i de aşan bir ünü olduğunu, perde duvarın yapıyı bir anda evrensel bir yaygınlıkta etkileyici, koşullandırıcı ve yönlendirici potansiyel bir odak haline getirdiğini söyler ve endüstri üretimine ulaşan her ülke tarafından yinelenildiğini vurgular [149].

İzgi, "Mimarlıkta Süreç, Kavramlar ve İlişkiler" adlı kitabında, mimarlığı etkileyen önemli bir güç olarak tanımladığı teknolojiyi temel tasarım unsuru olarak kabul eder ve teknolojideki gelişmelere paralel olarak inşa edilen yapıların birbirlerine benzerliğine dikkat çeker. Mimara göre; Lever House, teknolojiye bağlı yapı ögesi perde duvarıyla, tasarımcısı ve yapımcısı S.O.M.'in ününü de aşan, "evrensel yaygınlıkta etkileyici, koşullandırıcı ve yönlendirici" bir potansiyel odak durumuna gelmiş; binayı çevreleyen kılıf, kısa bir zaman içinde endüstri üretimine ulaşan ülkelerin tümünde, ya olduğu gibi ya da ufak tefek farklılıklarla, daha önce görülmemiş bir sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır [150].

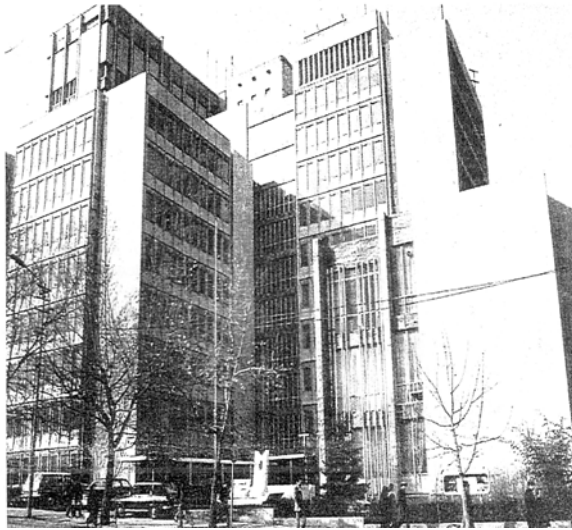


**Şekil 2.93** : Ziraat Bankası-Başak Sigorta Binası; Utarit İzgi, Asım Mutlu, Esat Süher; İstanbul, 1965. [147]



**Şekil 2.94** : Lever House, S.O.M., New York, 1952 / Stuttgarter Nachrichten Binası, Rolf Guthier, Stuttgart, 1952. [151]

Lever House, cam perde duvar kullanımıyla tanınan bir yapıdır. Stuttgart'taki yapı ise 1950'lerden itibaren dünyanın her yerinde rastlanan, az katlı çelik-cam yapılardan biridir (Şekil 2.94) [154].



**Şekil 2.95** : TMO Genel Müdürlüğü; Vedat Özsan, Cengiz Bektaş, Oral Vural; Ankara, 1964. [150]

Başak Sigorta binasından bir yıl önce Ankara'da inşa edilen yapı betonarme strüktür sahiptir. Yapı, hacimlerin artikülasyonu ve cephelerdeki dolu-boş oranıyla Yeni Brütalizm'in Türkiye'deki örneklerinden biri olarak gösterilmektedir (Şekil 2.95).



İzgi'nin Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile 1979'ta inşa ettiği Jak Kamhi Yalısı'nda ise teknoloji, detay çözümlerinde karşımıza çıkar. Çelik konstrüksiyonun ustaca kullanıldığı yenileme projesinin birçok noktasında teknolojinin getirdiği olanaklardan yararlanılarak detaylandırma yapılmıştır. Açılıp kapanan cam kubbe, rüzgarın şiddetine göre yükselip alçalan korkuluklar, hareketli ahşap kafes bölmeler başta olmak üzere birçok teknolojik çözüme rastlanır (Şekil 2.96).

Beylerbeyi'nde denize doğru uzanan ince uzun arsada yer alan yalı ve arkasındaki villa, gabarileri korunarak yeniden tasarlanmıştır. Boğaziçi İmar Kanunu'na göre, eski yalı yıkıldığı takdirde inşa edilecek yeni yapının denizden 10m. geride konumlandırılması gerektiğinden; yalıyı yıkıp yeniden inşa etmek yerine, mevcut kütleyi değiştirmek tercih edilmiştir. Yeniden ele alınan iki yapıdan, biri ana konut (yalı) diğeri ise konuk ve çalışma evi (cadde tarafı) olarak değerlendirilmiştir. İki konut arasında yer alan bahçeye, büyük bir yüzme havuzu ve havuzla birlikte kullanılacak bir yazlık pavyon inşa edilmiştir.

Deniz kıyısında yer alan ana bina, Beylerbeyi sahilinde yaklaşık 15m.x20m. boyutunda bir dikdörtgen üzerine oturan çelik strüktürlü ve 3 katlı; mutfak ve servis eki ile 1000m<sup>2</sup> alanı olan büyük bir konuttur. Sofalı mekan çözümünün çağdaş bir yorumu olan konutta; bütün odalar, ortada yer alan ve deniz-bahçe bağlantısını sağlayan çok katlı orta sofaya açılır. Yapının iç mekan birimlerinin etrafında örgütlendiği bu merkezi mekan, üst kattaki sofalarla genişlemekte ve üçüncü katta orta sofa üzerinde bir galeri oluşturmaktadır. Galerinin üst kısmında yer alan vitray ve saydam kubbe istendiğinde açılarak orta sofayı açık avluya dönüştürmektedir (Şekil 2.97) [125].

İzgi, bu yapının tasarımında teknolojinin önemli bir rol oynadığını belirtir. İstendiğinde alüminyum panonun arkasına gizlenebilen ahşap bölücü paneller, büyük tek bir mekan oluşumuna imkan verir. Isıtma teknolojisinin gelişmesiyle büyük mekanlara verimli ve eşit bir şekilde ısı verilmesi sağlanmış, bu sayede yapıda dikkat çeken çok katlı sofa tasarıma dahil edilebilmiştir. Hareketli cam kubbenin açılmasıyla sofanın iç avluya dönüşmesi de teknolojinin sağladığı bir olanaktır [110].

Mimara özgü detay çözümünün yanısıra Kamhi Yalısı'nda malzeme seçimi ve teknolojinin üstlendiği rol önemlidir. Maddi kısıtlamaların olmadığı tasarımda, nitelikli malzeme kullanımı dikkat çekicidir. Bu yapının tasarımında yönlendirici rol teknolojiye aittir. Tasarımda, teknolojinin sunduğu olanakların yardımıyla talep edilen konforlu yaşam alanlarına ulaşmak amaçlanmıştır.





**Şekil 2.97** : Jak Kamhi Yalısı; Utarit İzgi, Mustafa Demirkan, Ali Muslubaş; Beylerbeyi, 1979. İç mekandan fotoğraflar. [152]

İzgi'nin tasarımları arasında, dönemin yapı teknolojisinin kullanıldığı çok sayıda banka binası bulunmaktadır. Bu yapıların bir bölümü, çelik strüktür-cam perde duvar birlikteliğinin kullanıldığı ofis yapılarıyla benzerlik gösterirken, büyük bölümü ise betonarme karkas sistemle inşa edilen ve klasik bir dil arayan yapılardır.

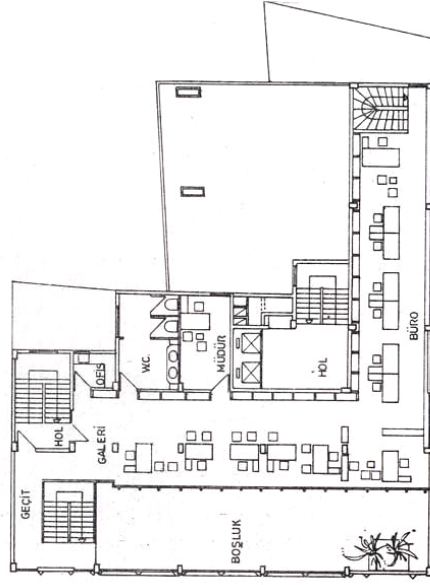
Töbank'ın İstanbul Şubesi, mimarın ölçek, oran, ritm, vb. klasik değerlere verdiği önemi gösteren karakteristik bir uygulama olarak öne çıkar. Sirkeci Garı'nın yakınlarındaki bir parselde yer alan yapının inşası 1984'te tamamlanmıştır. Bodrum, zemin ve birinci katları banka, üst katları ise büro alanları olarak planlanan yapıda, betonarme karkas sistem, dıştan atölye yapımı yapay taş modüller, içten ise ahşap esaslı sandviç panolarla giydirilmiştir. Yapının iç mekan kurgusu cepheye yansıtılmaya çalışılmıştır. Yapının ilk iki katında yer alan banka şubesi, yerden tavana kadar uzanan cam yüzeylerle, üst katlardaki ofis bölümünden ayrışır [13].

Başak Sigorta Binası'ndaki homojen cephe örgüsü bu yapıda yerini yapının fonksiyonlarının ve mimari öğelerinin dışarıya yansıtıldığı bir cephe düzenine bırakmıştır. Düşey aksların vurgulandığı cephede, zemin ve üst kat pencerelerinin oranları ile malzeme ve renk çeşitliliğini reddeden sadelik yapının dikkat çekici özelliklerindedir. Cephenin tasarımındaki farklı ele alış, planlarda yerini yaygın olarak görülen ofis binası çözümüne bırakır (Şekil 2.98).

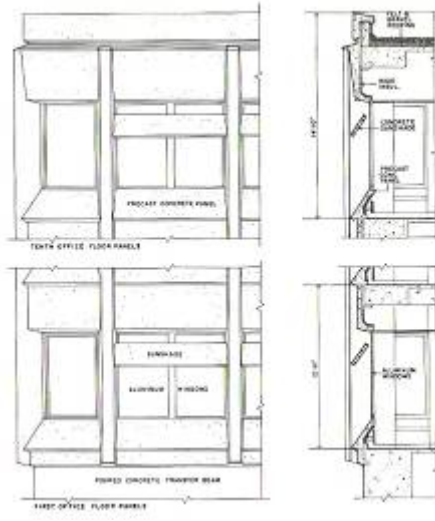
Töbank'ta kullanılan cephe dili ve ritmi, o dönemde yaygın olarak görülen çelik-cam çözümüne ve bu çözümün getirdiği anonimliğe bir alternatif olarak ortaya çıkar. Ohio-Cleveland'in periferisinde bulunan 12 katlı Towereast Center da bu çözümün öncü örneklerinden biridir. W.Gropius ve L.McMillen tarafından 1965 yılında inşa edilen yapı; mağaza, ofis ve çok katlı otopark işlevlerini barındırır. Geleneksel yerel yapı dokusunun korunması amacıyla yeni inşa edilecek yapıların gabarisine getirilen kısıtlamalar nedeniyle, Gropius yapının programına odaklanarak alternatif bir çözüm tasarlayıp inşa etmiştir. Böylece, banliyönün yapısından farklılaşmadan, uzaktan fark edilecek ve gelecekte inşa edilecek yapılara referans olabilecek bir *landmark* oluşturulmuştur. Mağazaların ve diğer ticari aktivitelerin yer aldığı iki katlı geniş bir tabanın üzerindeki katlarda ofis birimleri bulunmaktadır. Binanın cepheleri ise beyaz beton panellerle örülmüştür (Şekil 2.99).

Sedad Hakkı Eldem'in imzasını taşıyan İstanbul Fındıklı'daki Akbank Genel Müdürlük Binası da aynı yıl inşa edilen Gropius'un çok katlı ofis yapısıyla benzer bir dile sahiptir. Yapı, ön cephesinde düzenli bir betonarme ızgara ifadesinin uygulandığı, 6 katlı dikdörtgen bir ofis bloğudur (Şekil 2.100) [153].

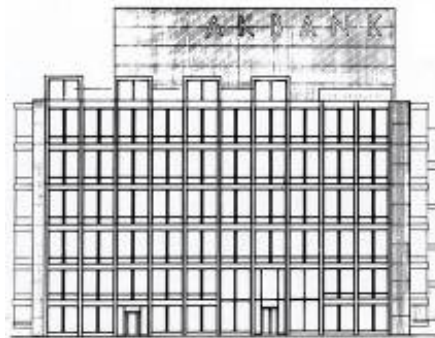
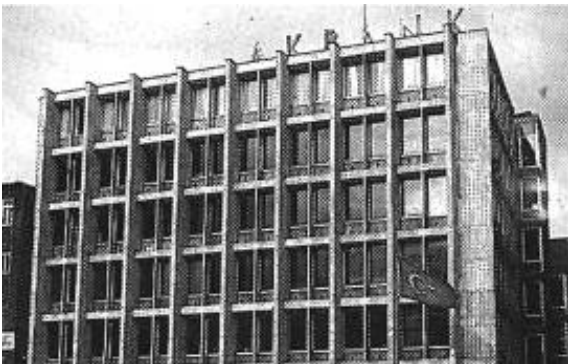




Şekil 2.98 : Töbank, Utarit İzgi, İstanbul, 1984. [110]



Şekil 2.99 : Tower East Center; W. Gropius, L. McMillen; Ohio, 1965. [151]



Şekil 2.100 : Akbank Genel Müdürlüğü, Sedat Hakkı Eldem, İstanbul, 1965. [153]

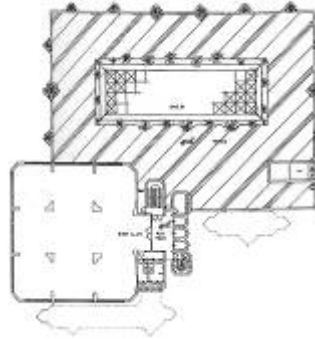
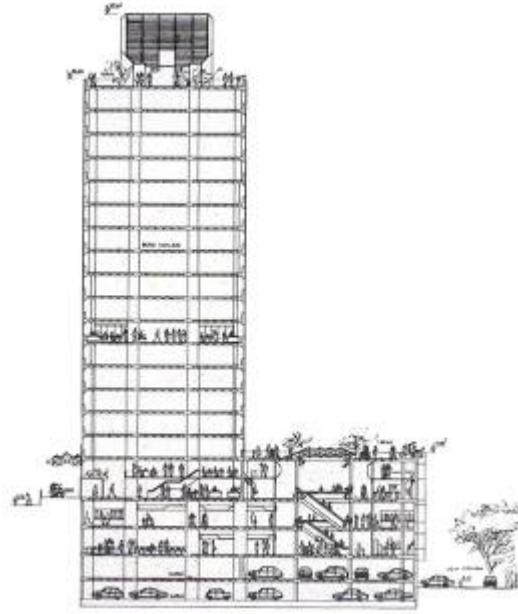


1980'lere gelindiğinde, İzgi'nin projeleri arasında ofis yapıları ağırlık kazanır. 1985'te inşa edilen Töbank Banka Binası'nın ardından 1989'da Nova Baran Plaza gelir. İzgi'nin Ataman Demir ve Nihat Gök ile tasarlayıp uyguladığı bina, gelişmekte olan Şişli-Mecidiyeköy-Levent aksındaki ticaret arterinin eski kent dokusuna eklenildiği yerde konumlanmaktadır. Yapı, inşasının tamamlandığı dönemde kentin önemli buluşma mekanlarından biri olmuştur. Dönemin İstanbul'unda sayılı yüksek yapılarından biri olan Nova Baran, beton perde ile çerçevelenirken, cephe elemanlarıyla cephenin düşeyliği vurgulanmıştır. Strüktür dışarıdan açık olarak okunur. Yalın bir geometriye sahip yapının alt bölümünde ise köşelerde pahlamalar ve üçgen çıkıntılar gibi işlevden ve detaylandırmadan kaynaklanmayan biçim arayışları dikkat çeker. Altı kat boyunca yükselen bu çıkıntılar yapının katı geometrisini yumuşatırken, çıkıntılardaki cam yüzeyler değişken görüntüleri yansıtan optik öğeler olarak kullanılmıştır (Şekil 2.101).

Büyük kot farkları olan bir arsa üstünde gerçekleştirilen yapı iki ana kütteden oluşur: Birinci kütle, ofis birimlerini barındıran yüksek yapı; ikinci kütle ise bir atrium çevresinde gelişen çok katlı çarşı ve garajların yer aldığı alçak bir yapıdır. İkinci kütle, çok katlı ofis yapısını çevreler. Arsadaki eğimin değerlendirilmesi sonucunda, çarşı küttelinin her katına ayrı giriş yapılarak, dış çevreyle çok yönlü bir bağlantı sağlanmıştır. 40m.x29m. büyüklüğünde bir dikdörtgen plana sahip atrium ise uzay kırılganlıkla aydınlatılmıştır.

Çok katlı büro binası, dört adet serbest taşıyıcısı olan ve köşeleri beton perdeyle tutulmuş 20m.x20m. boyutunda kare planlı ana kütle ile buna eklenen düşey sirkülasyon ve servis çekirdeğinden oluşmaktadır. Düşeyliği beton çerçeveye vurgulanan yapının cephesinde hiçbir yatay iz yoktur, bütün öğeler düşeyliği vurgulamak üzere biraraya getirilmiştir. Giydirme cephe olan bölüm de bu vurguya eşlik edecek şekilde tasarlanmıştır. Kat izleri de brüt beton üzerindeki ince fugalarla işaretlenmiştir. Ofis birimleri, cam kabinli panoramik üç asansörün hizmet verdiği kat hollerine bağlanmıştır. Büro binasındaki iç mekanların, açık ofis ve/veya hafif bölücü panellerle ayrılmış çalışma alanları olarak değerlendirilmesi öngörülmüştür [154].

Zamanla Türkiye'de yapı teknolojisinin gelişmesiyle, başta Ankara ve İstanbul olmak üzere tüm ülkede yüksek katlı yapılar inşa edilmiştir. Bu yapıların birçoğunda, cam perde duvarları ve çelik strüktürleriyle Amerika'daki ofis yapı tipini örnek alırken, bazılarında ise Avrupa'da sadece strüktürü değil yapı bloğunu bir bütün olarak öne çıkaran anıtsal tutum görülür.



Şekil 2.101 : Nova Baran Center; Utarit İzgi, Ataman Demir, Nihat Gök; İstanbul, 1989. [152]

Gökdelen tasarımındaki anıtsal tutumun en önemli örneklerinden biri Pirelli Binası'dır. Tasarımı İtalyan mimarlar Gio Ponti, Antonio Farnoroli, Alberto Rosselli, Guiseppe Valtolina ve Egidio Dell'Orto 'ya; strüktür hesaplamaları Arturo Danusso ve Pier Luigi Nervi'ye ait olan Pirelli Binası 1965 yılında Milano'da inşa edilmiştir. 127 metre yüksekliğindeki betonarme yapı, dönemin Avrupası'nın en yüksek yapıları arasında sayılır. Olgunluk döneminde tasarladığı binada Ponti, Amerika'daki gökdelenlerin anonim biçimsel dilinden özellikle kaçınarak anıtsal bir dil aramıştır.

Nova Baran Plaza'da da anonim dilden uzaklaşmak amaçlanmıştır. Benzer bir anlayışla Ayhan Böke ve Yılmaz Sargın tarafından 1975 yılında tasarlanıp inşa edilen Ankara'daki İş Bankası Genel Müdürlük Binası da bu arayışın en zarif örneklerinden biridir. Betonarme iskelete sahip 23 katlı ofis bloğunda strüktür dışarıdan okunmaz, ancak yapı heykelsi formuyla dikkat çeker. Yapının düşeyliği, iki cephesindeki kat döşemelerinin vurgulanmasıyla dengelenir (Şekil 2.102).

O dönemde inşa edilen bir diğer ofis yapısı ise Mehmet Konuralp'in imzasını taşıyan Karayolları 17. Bölge Müdürlük Binası'dır. İnşası 1979 yılında tamamlanan yapı, Mies'in ofis bloklarına daha yakın bir mimari dile sahiptir. Konuralp, tasarım ve inşa sürecinde, ülkede dönemin yapı teknolojisinin zorlandığını anlatır. Isıcam'ın ilk defa devlet yapısında kullanıldığını vurgulayan Konuralp, dönemin başbakanı Ecevit'in herkesi tasarrufa çağırdığı bir dönemde arka arkaya iki cam kullanılmasının "israf" olarak görüldüğünü, yaygın olan bu anlayışa rağmen yapıda, *anti-solar* renkli cam kullanıldığını, siyah alüminyum ve siyah cam bulunabilmesi için yurtdışından güç bela malzeme getirtildiğini anlatır [155].

1975'de Kaya Tecimen ve Ali Kemal Taner tarafından tasarlanıp inşa edilen Odakule İş Merkezi'nin de yapım süreci ülkedeki yapı teknolojisini zorlar. O dönemde ülkede gerçekleştirilmek istenen tüm çok katlı ofis yapılarının hikayeleri benzerlik gösterir: "Yoktan var etme" çabası uygulama sürecinde önemli bir yer tutar ve tasarımı şekillendiren temel faktörlerden biri olur (Şekil 2.103) [58].

Dünyadaki gelişmeleri yakından takip eden ve tasarımlarında daima yeniliklere yer vermeyi amaçlayan İzgi teknolojiyi, öğrenilmesi ve muhakkak kullanılması gereken bir araç olarak görmüştür. Mimarın birçok yapısı da bu anlayışın ürünü olarak ortaya çıkmıştır.



**Şekil 2.102** : Pirelli Binası, Gio Ponti, Milano, 1965 / İş Bankası Genel Müdürlük Binası; Ayhan Böke, Yılmaz Sargın, Ankara, 1975. [121]



**Şekil 2.103** : Odakule İş Merkezi; Kaya Tecimen, Ali Kemal Taner; İstanbul, 1975 / Karayolları 17. Bölge Müdürlük Kompleksi; Mehmet Konuralp, Salih Sağlamer; İstanbul, 1979. [155]

### 3. SONUÇ

“İçinde bulunulan devirde, geride kalan çağa ait bir yapıt yeniden elde edilemez. Geçmiş tekrarlanamaz, tekrarlanmamalıdır. Aksi halde taklit olur. İşte mimar olarak yapılarımı meydana getirirken izlediğim yolun sırrı bu: Malzemeden teknolojiye kadar tüm yapıda çağdaşlık...” [5]

Utarit İzgi, kendisiyle yapılan bir röportajda mimari tasarımdaki motivasyonunu bu sözlerle özetler. Kendisinin de ifade ettiği gibi, onun için esas olan, çağın koşullarına uyum sağlamak ve mimari üretimdeki yeniliklere açık olmaktır. O, herhangi bir üslubun sadık savunucusu olmak yerine, değişimin takipçisi olur. Sözü edilen değişim biçimden malzemeye, detaydan teknolojiye, kısacası mimari üretimin her alanı için geçerlidir. Mimar, dünyadaki gelişmeleri daima yakından izlemiştir.

Öğrencilik yıllarından itibaren öncü mimarların kitaplarını ve dönemin önemli yabancı dergilerini okuduğunu söyleyen İzgi, bu yayınları eğitiminin bir parçası olarak görür [156]. Galatasaray Lisesi mezunu mimara yabancı dil bilgisi yurtdışındaki gelişmeleri izleyebilme avantajı sağlamıştır. 1958 Uluslararası Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu'nun mimar için önemi büyüktür. Bu pavyon sayesinde mimar ortaklarıyla beraber, mesleki yaşamlarının başında ülkeyi temsil edecek bir yapı inşa ederken, fuarda diğer ülkelerin mimari anlayışlarını görme ve kendi mimarlıklarını bu uluslararası ortam içinde konumlandırma şansı yakalarlar. Üstlendiği bu görev sayesinde uluslararası bir platformda bulunması, İzgi'nin mimarlığına yön veren, etkili bir faktör olur. Öyle ki, ileriki yıllarda asistanlarına sık sık “Biz bu ülkede inşa ederken, dünyada neler olup bittiğinin de farkında olmalıyız” öğüdünü vermiştir. Değişime ve yeniliğe olan tutkusu nedeniyle, mimarın 50 yılı aşkın meslek yaşamı boyunca inşa ettiği yapılarda farklı biçim dilleri dikkat çeker. Zengin bir çeşitlilik içeren yapıların her biri dönemiyle paralellik gösteren farklı eğilimleri yansıtır. Mimarın yapıları arasında modernist estetiğin biçim diline sahip yapılar olduğu gibi, özellikle son dönem yapılarında postmodern üslubun izleri görülür. Modern mimarlığın başarılı bir örneği olarak inşa edilen Villa Şaman (1959) ile geleneksel mimariye yakın bir biçime sahip Sami Kamhi Villası (1984) aynı mimar tarafından tasarlanmıştır (Şekil 2.104). Biçim dilindeki çarpıcı değişim, Karakurt Apartmanı (1956) ile Fazilet Apartmanı (1986) (Şekil 2.105) veya Başak Sigorta-Ziraat Bankası Binası (1965) ile Barohan (1994) arasında da açıkça görülür (Şekil 2.106).





**Şekil 2.104** : Villa Şaman, Feneryolu, 1959 / Sami Kamhi Villası, Yeniköy, 1984.  
[152]



**Şekil 2.105** : Karakurt Apartmanı, Kalamış, 1956 / Fazilet Apartmanı, Çiftehavuzlar, 1986. [152]



**Şekil 2.106** : Başak Sigorta-Ziraat Bankası Binası, Harbiye, 1965 / Barohan, İzmir, 1994. [152]

Mimarın yapılarındaki biçim dili zaman içinde değişim gösterse de, tasarımlarında asla vazgeçmediği iki temel öge vardır. Bunlardan biri sanat-mimarlık birlikteliği, diğeri ise yapılarında istediği etkiyi yakalamasını sağlayan titiz detay çözümleridir.

1950 sonrası “sıradanlaşan” Modernizme hayat verme amacıyla ortaya çıkan mimarlık-sanat birlikteliği, aynı yıllarda ilk yapısını inşa eden İzgi tarafından da benimsenmiştir. Ancak mimarın tasarımlarında sanatçılarla çalışmasının sebebi, “steril” bulunduğu modernist yapılarına renk katmak değildir. Mimar, sanat-mimarlık birlikteliğini sadece modernist ürünler verdiği dönemde değil, yapılarının büyük bölümünde uygulamıştır. Bu birliktelik, “2.1.3. Mimarlık ve sanat birlikteliği” başlıklı metinde tartışıldığı üzere<sup>10</sup>, evrensel üsluba yerel değerler katmak için de kullanmamıştır. Yapılarında yer verdiği sanat eserleri modern sanatın ürünleridir, yapıya yerel bir kimlik verme amacı taşımazlar (Brüksel sergisindeki pavyon hariç). Son dönem yapıları dahil olmak üzere onun mimarlığında plastik sanatların katkısına yönelik bir arayış daima ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. Bunun temel sebebi, İzgi’nin sanatçıyla beraber tasarım yapmanın kendisine çok şey kattığı inancında olmasıdır. Ona göre sanat, sadece yapılara renk vermek için değil, duygu ve düşünceleri farklı boyuta taşımak için gereklidir ve bu yüzden yapının bir parçası olmalıdır.

Gençlik yıllarından itibaren, başta Avrupa olmak üzere tüm dünyadaki gelişimi yakından takip eden mimar, ülkedeki kısıtlı imkanlara rağmen yapılarına çağın yeniliklerini yansıtmaya çalışmıştır. İşte, İzgi’nin en çok bilinen özelliği de bu olmuştur. Kısıtlayıcı koşullara rağmen zoru başarmak... Başak Sigorta-Ziraat Bankası’ndaki yerli üretim perde duvar, Adnan Kunt Yalısı’nda “kayan kalıp” detayıyla elde edilen iki renk beton, Kamhi-Grünberg İkiz Villası’ndaki çelik askılara taşıtılan çatı strüktürü vb. birçok öge mimarın tasarımlarında istediği etkiyi yaratabilmek için elindeki kısıtlı imkanları zorladığı ve yaratıcı çözümler ürettiği detaylardır.

Onun mimarlığı için yapılan değerlendirmede, tasarımlarının Türkiye’de dönemin inşai sorunlarına getirilen savlı çözümler olduğu ve detaycılığının manifester nitelikte olduğu söylenir [3]. Utarit İzgi mimarlığının temel özelliği; yeniliklere açık olmak, tasarımı malzeme seçimi ve teknik bilgi ile tamamlamak ve bu anlayışı değişen koşullara rağmen tüm meslek yaşamı boyunca benimseyip sürdürmektir.

---

<sup>10</sup> “2.1.3. Mimarlık ve sanat birlikteliği” başlıklı bölümde sanat-mimarlık birlikteliği nedenleriyle ele alınmış, sanatın evrensel mimariyi yerelleştirme stratejisi olarak kullanılması konu edilmiştir. Detaylı bilgi için bkz. s:18-32.

1980'lere gelene kadar İzgi'nin yapılarında, imkansızlıklara rağmen, tüm şartları zorlayarak titiz teknik çözümler getirme, tasarımlarında dönemin yeniliklerini uygulama çabası görülür. 1980 sonrası ise, inşaat sektöründe yaşanan gelişmelerle birlikte, İzgi'nin savaştığı imkansızlıklar dünyasının ortadan kalkmasıyla, sanki onun mimarlığı da varoluş nedenini yitirir. Mimarın, kariyerinin başında inşaat sektörüne karşı verdiği savaş gerekçeleriyle birlikte unutulur. Oysa ki onun mimarlığını anlamak ve mimarlık üretimi içerisinde konumlandırabilmek için, dönemin koşullarını göz önünde bulundurmamak gerekir. Böylece, İzgi'nin Türkiye'deki mimarlık ortamına yaptığı önemli katkı açıkça görülecektir.

İzgi, meslek yaşamı boyunca birçok farklı ekiple çalışmıştır. Utarit İzgi+Mahmut Bir mimarlık bürosunu (1956/1959), M6 Mimarlar Grubu (1959/1962), M3 Mimarlar Grubu (1962/1975), Armo Mimarlık (1975/1980) ve nihayet 1980'de Utarit İzgi mimarlık bürosu (1980/2003) izler. Genelde proje bazlı ortaklıkları tercih ettiğini söyleyen mimarın değişen ortaklıkları tasarım anlayışının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir [2]. Mimar, bireysel bir biçim dili oluşturmak yerine, her yapıda değişik çalışma grupları oluşturarak o projeye özgü bir tasarım ortaya koymuştur.

Mimarın “ilginç” değil, “iyi” olmayı amaçladığını ve bu yönde tasarımlar ortaya koyduğunu söyleyen Afife Batur, onun mimarlığını tek defaya özgü yaratma ve fantezilerden çok, mimarlığın klasik değerlerine yakın duran “ağırbaşlı” bir mimarlık olarak tanımlar [1]. Bu anlayış, üretilen tasarımın aynen inşa edilmesi için gereken teknik yetkinlik arayışıyla birleşmiş ve İzgi'yi ülkedeki mimari üretimde özel bir konuma taşımıştır.

Utarit İzgi mimar kimliği ve eğitmenliği ile dönemin iz bırakan, önemli mimarları arasında yerini almıştır. 1956'dan 2003'e uzanan meslek hayatı, sahip olduğu sabrın ve özenin ürünü olan birçok yapının yanı sıra, çalışma kapsamında ele alınmayan çok sayıda iç mekan düzenlemesini ve mobilya tasarımını barındırır. Bu tez kapsamında, İzgi'nin mimarlığı üzerinden yapılan değerlendirmeye 20. Yüzyılın ikinci yarısında (özellikle 1950-1980 yılları arasındaki dönem) Türkiye'deki mimarlık ortamı da kavranmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda yapılan araştırmanın ülkedeki modern mimarlık arşivine bir katkı sağlaması amaçlanmıştır.

## KAYNAKLAR

- [1] **Batur, A.**, 1993. Utarit İzgi için..., *Mimarlık*, no.252, s.52-54.
- [2] **Tanyeli, U.**, 1997. Söyleşi: Utarit İzgi-Uğur Tanyeli, *Arredamento Dekorasyon*, Mayıs, s.58-65.
- [3] **Tanyeli, U.**, 1997. Teknolojisiz Ülkede Teknolojik Üretimin Peşinde, *Arredamento Dekorasyon*, Mayıs, s.66-67.
- [4] **Tanyeli, U.**, 1997. Utarit İzgi, *Arredamento Dekorasyon*, Mayıs, s.67.
- [5] **Küçükerman, Ö.**, 1993. Söyleşi: Utarit İzgi-Önder Küçükerman, *Vizyon*, Mayıs, s.164-166.
- [6] **Corbusier, L.**, 2007. Görmeyen Gözler-Yolcu Gemileri, *Bir Mimarlığa Doğru*, 5. Basım, s.113, çev: Merzi, S., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [7] **Corbusier, L.**, 2007. Mimarlık veya Devrim, *Bir Mimarlığa Doğru*, 5. Basım, s.287, çev: Merzi, S., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [8] **Bozdoğan, S.**, 2002. Avrupa'nın Kıyılarında Modernizm, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s.16-28, çev: Birkan, T., Metis, İstanbul.
- [9] **Mies van der Rohe, L.**, 1986. Bauen, (1923), *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, s.300, SiedlerVerlag, Berlin.
- [10] **Gropius, W.**, 1965. *The New Architecture and the Bauhaus*, s.19-20, MIT Press.
- [11] **Passanti, F.**, 1997. The Vernacular, Modernism and Le Corbusier, *Journal of the Society of Architectural Historians*, no.4, s.438-451'den naklen: **Bozdoğan, S.**, 2002. Avrupa Kıyılarında Modernizm, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s.16, çev: Birkan, T., Metis, İstanbul.
- [12] **Passanti, F.**, 2005. Vernaküler, Modernizm ve Le Corbusier, *Betonart*, no. 7, s.45-55, çev: Gökbayrak, P.
- [13] **Akın, G.**, 2005. Le Corbusier'yi Türkiye'de Aramak, *Betonart*, no. 7, s.65-66.
- [14] **Tanyeli, U.**, 2005. Le Corbusier ve Batılı Olmayan Dünya, *Betonart*, no. 7, s.2-3
- [15] **Eldem, S.H.**, 1939. Milli Mimari Meselesi, *Arkitekt*, no.9, s. 220-221
- [16] **Tanyeli, U.**, 2007. Profesyoneller: Haluk Baysal/Melih Birsal, *Mimarlığın Aktörleri, Türkiye 1900-2000*, s.180, Garanti Galerisi, İstanbul.
- [17] **Vanlı, Ş.**, 2007. Türk Rasyonalizminin Seçkin İkilisi: Haluk Baysal-Melih Birsal, *Mimarlığa Emek Verenler Dizisi III / Haluk Baysal-Melih Birsal*, s.37, ed. Cengizkan, M., TMMOB Mimarlar Odası, Ankara.
- [18] **Yücel, A.**, 2005. Le Corbusier'yi Türkiye'de Aramak, *Betonart*, Le Corbusier Özel Sayısı, s.68.
- [19] **Bozdoğan, S.**, 2008. Haluk Baysal-Melih Birsal Kitabı: Modern Mimarlığımızın Ustalarına Gecikmiş Bir İthaf, *Mimarlık*, no.340, s.62-69.

- [20] **Oechslin, W.**, 2000. *Mainstream-Internationalismus oder der verlorene Kontext, Die Architektur, die Tradition und der Ort : Regionalismen in der europäischen Stadt*, s.90-92, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
- [21] **Scott, C.J.**, 1998. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, s.90, Yale University Press, New Haven-Connecticut.
- [22] **Heynen, H.**, 2000. *Architecture and Modernity: A Critique*, s.18, The MIT Press, New York.
- [23] **Sakellariou, I.**, 2000. *Logic of Form, Richness of Meaning, Mario Botta Architectural Poetics*, s.10, Universe Publishing, New York.
- [24] **Frampton, K.**, 2004. *The International Style: Theme and variations 1925-65, Modern Architecture*, s.254, Thames&Hudson, Londra, 2004.
- [25] **Mindlin, H.**, 1956. *Brazil and Contemporaneous Architecture, Modern Architecture in Brazil*, New York, Reinhold Publishing Corp.'dan naklen: **Cavalcanti, L.**, Introduction: Brazil, Europe and United States, *When Brazil Was Modern, Guide to Architecture 1928-1960*, s.15, Princeton Architectural Press, New York.
- [26] **Cavalcanti, L.**, Introduction: Brazil, Europe and United States, *When Brazil Was Modern, Guide to Architecture 1928-1960*, s.15, Princeton Architectural Press, New York.
- [27] **Brezilya Maddesi**, 1993. *Dictionnaire Larousse Ansiklopedisi*, Larousse-Milliyet Ortak Yayını, Cilt:2, s.432.
- [28] **Aydın, M.**, 1997. Niemeyer, Oscar, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:2, s.1347, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- [29] **Hasol, D.**, 1991. Niemeyer ile Söyleşi, *Yapı*, no.110, s.110.
- [30] **Niemeyer, O.**, 1991. Söyleşi-Latin Amerika Anıtı, *Yapı*, no.110, s.111.
- [31] **Hitchcock, H.R.**, 1955. *Latin American Architecture since 1945*, New York: Museum of Modern Art'dan naklen: **Cavalcanti, L.**, 2003. Introduction: Brazil, Europe and United States, *When Brazil Was Modern, Guide to Architecture 1928-1960*, s.23, Princeton Architectural Press, New York.
- [32] **Cavalcanti, L.**, 2003. Introduction: Brazil, Europe and United States, *When Brazil Was Modern, Guide to Architecture 1928-1960*, s.10-22, Princeton Architectural Press, New York.
- [33] **Giordani J.P.**, 1987. in *Le Corbusier: une encyclopedie*, s.402, ed. Lucan, J., Paris'den naklen: **Frampton, K.**, 2004. *Le Corbusier and Oscar Niemeyer: Influence and Counter-Influence, 1929-1965; Latin American Architecture 1929-1960, Contemporary Reflections*, s.35, ed. Carlos Brillembourg, Monacelli Press, New York.
- [34] **Giedion, S.**, 1956. *Über den Gleichklang von Malerei und Architektur, Architektur und Gemeinschaft*, s.54-92, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, Hamburg.
- [35] **Özer, B.**, 2000. Rasyonalist Mimaride Son Aşama, *Kültür Sanat Mimarlık*, s.424, 460, YEM Yayın, İstanbul.
- [36] **A Symposium on How to Combine Architecture, Painting and Sculpture**, 1951. *Interiors*, no.10, s.100-105, Zürich.



- [37] **Giedion, S.**, 1951. Introduction-Questionnaire, Bridgwater, 1947, *A Decade of New Architecture*, s.30, Girsberger, Zürich.
- [38] **Giedion, S.**, 1951. The Impact of Contemporary Conditions Upon Architectural Expression, *A Decade of New Architecture*, s.31, Girsberger, Zürich.
- [39] **Giedion, S., Hepworth, B.**, 1951. Our Attitude Towards Problems of Aesthetics, *A Decade of New Architecture*, s.35, Girsberger, Zürich.
- [40] **Frampton, K.**, 2001. Le Poème de l'Angle Droit, *Le Corbusier*, s.200-213, Thames&Hudson, Londra.
- [41] **Brillembourg, C.**, 2004. *Architecture and the 'Synthesis of Arts'*, Latin American Architecture 1929-1960, s.75-86, The Monacelli Press, USA.
- [42] **Hitchcock, H.R.**, 1955. Introduction, *Latin America Architecture since 1945*, s.17, Museum of Modern Art, New York.
- [43] **Rudofsky, B.**, 1943. *On Architecture and Architects*'den naklen: **Goodwin, Philip L.**, 1943. *Brazil Builds. Architecture New and Old, 1652-1942*, Museum of Modern Art, New York.
- [44] **Aldrete-Haas, J.A.**, 2004. The Search for Roots in Mexican Modernism, *Latin American Architecture 1929-1960: Contemporary Reflections*, s.101-115, ed. C.Brillembourg, The Monacelli Press.
- [45] **İzgi, U.**, 1999. *Mimarlıkta Süreç/Kavramlar ve İlişkiler*, s.218, YEM, İstanbul.
- [46] **Çalikoğlu, L.**, 1996. Türk Grup Espas ve Görüşleri, *Genç Sanat*, no.23-24.
- [47] **İzgi, U.**, 1999. İlişkiler: Mimar-Sanatçı İlişkisi, *Mimarlıkta Süreç/Kavramlar ve İlişkiler*, s.219. YEM, İstanbul.
- [48] **Tanyeli, U.**, 1997. Söyleşi:Utarit İzgi-Uğur Tanyeli, *Arredamento Dekorasyon*, Ocak, s.59.
- [49] **İzgi, U.**, 1997. Söyleşi:Utarit İzgi-Uğur Tanyeli, *Arredamento Dekorasyon*, Ocak, s.60.
- [50] **Bozdoğan, S.**, 2008. Yayın Değerlendirme, Haluk Baysal-Melih Birsal Kitabı: Modern Mimarlığımızın Ustalarına Gecikmiş Bir ithaf, *Mimarlık*, no.340, s.65.
- [51] **Hancı, A.**, 2008. Divan Oteliyle Başlayan Otel Maceramız, *Abdurrahman Hancı, Yapılar/Projeler, 1945-2000*, s.71-102, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- [52] **Cengizkan, M.**, 2007. Önsöz, *Haluk Baysal-Melih Birsal*, s.1-4, Mimarlar Odası Yayınları, Ankara.
- [53] **Kaçel, E.**, 2007. Fidüsyer: Bir Kolektif Düşünme Pratiği, *Haluk Baysal-Melih Birsal*, s.8, Mimarlar Odası Yayınları, ed. Müge Cengizkan, Ankara.
- [54] **İzgi, U.**, İlişkiler, *Mimarlıkta Süreç/Kavramlar ve İlişkiler*, YEM, İstanbul, 1999, s.221.
- [55] **1958 'Brüksel' Beynelminel Sergisi Türk Pavyonu**, 1957. *Arkitekt*, Şubat, s.63-68.
- [56] **Uluslararası Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu**, 1997. *Arredamento Dekorasyon*, Ocak, s.59.
- [57] **Frampton K.**, Fin d'un Monde: The Last Works 1939-1965, *Le Corbusier*, Thames&Hudson, 2001, s.214.
- [58] **Aşkın, S.**, 1993. Yüzyüze: Utarit İzgi, *Art Decor*, Mayıs, s.82-84.

- [59] **Söyleşi: Utarit İzgi**, 1997, *Arredamento Dekorasyon*, Ocak, s.64.
- [60] **Profil: Utarit İzgi**, 1994. *Tasarım*, Ocak, s.49.
- [61] **Feneryolu'nda Y. Mimar Nedim Karakurt Villası**, 1980. *Arkitekt*, no. **299**, s.55-57.
- [62] **Çifttehavuzlar'da Bir Villa**, 1960. *Arkitekt*, Mart, s.56-57.
- [63] **Caddebostan'da Muammer Arıtan Villası**, 1960. *Arkitekt*, Ocak, s.16-21.
- [64] **Haluk Şaman Villası**, 1959. *Arkitekt*, Mart, no. **298**, s.94-97.
- [65] **Adnan Kunt Yalısı**, 1997. *Arredamento Dekorasyon*, Ocak, s.60.
- [66] **İzgi, U.**, 1993. Yüzyüze: Utarit İzgi, *Art Decor*, Mayıs, s.84.
- [67] **Koral, F.**, Dostum Utarit İzgi, *Mimarlık*, Mart 1993, no. 252, s.57.
- [68] **Batur, A.**, 1993. Utarit İzgi, *Mimarlık*, no. **252**, s.54.
- [69] **Giedion, S.**, 1938. *Bauen in Frankreich: Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, s.59, Klinkhardt & Biermann, Berlin.
- [70] **Gropius, W.**, 1926. Glasbau, *Die Bauzeitung*, no. **23**, s.159-132.
- [71] **Sant'Elia, A.**, 2001. Yeni Kent, *Arredamento Mimarlık*, çev: Örs, K., Ocak, s.66-69.
- [72] **Corbusier, L.**, 2008. Seri Üretim Konutları, *Bir Mimarlığa Doğru*, s.237-284, çev: Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [73] **Gropius, W.**, 1966. *The New Architecture and the Bauhaus*, s.82, C.T. Branford, Boston.
- [74] **Droste, M.**, 2002. The Bauhaus Building in Dessau, *Bauhaus 1919-1933*, s.121, Taschen'den naklen: **Schwalacher, N.**, 1927. Das neue Bauhaus, *Frankfurter Zeitung* (31.10.1927).
- [75] **Sharp, D.**, 1993. *Bauhaus Dessau/Walter Gropius, Architecture in Detail*, s.11,12, Phaidon Press, New York.
- [76] **Loos, A.**, 1962. Die Baumaterialien (1898): *Sämtliche Schriften in zwei Bänden, Bd:1 Ins Leere Gesprochen, 1897-1900*, ed. Glück, F., Wien, s.99-104.
- [77] **Ford, Edward R.**, 2003. Introduction: The Artifacts of Industrialization, *The details of modern architecture*, C:2, s.1-22, MIT Press, Cambridge, Mass.
- [78] **Akın, G.**, 2005. İki Brütalizm, *Betonart*, no. **8**, s.53.
- [79] **Ford, Edward R.**, 2003. Louis Kahn, Sigurd Lewerentz and the New Brutalism: 1954-1974, *The details of modern architecture*, C:2, s.316-321, MIT Press, Cambridge, Mass.
- [80] **Monk, T.**, 1999. *The Art and Architecture of Paul Rudolph*, Chichester, West Sussex: Wiley-Academy.
- [81] **Monk, T.**, 1999. Yale University, *The Art and Architecture of Paul Rudolph*, s.39-43, Chichester, West Sussex: Wiley-Academy.
- [82] **Curtis, William J.R.**, 1999. *Denys Lasdun: architecture, city, landscape*, s.143,144, Phaidon, Londra.
- [83] **Pearman, H.**, 2003. *Gabion: The legacy of Lasdun 2/2*.

- [84] **Ford, Edward R.**, 1994. Vorwort, *Das Detail in der Architektur der Moderne*, C:1, s.VII-IX, Birkhäuser, Basel.
- [85] **Ford, E. R.**, 1994. Le Corbusier: Die Klassischen Villen, *Das Detail in der Architektur der Moderne*, C:1, s.113-139, Birkhäuser, Basel.
- [86] **Gökbayrak, P.**, 2004. Auguste Perret, *Betonart*, no.1, s.77-79.
- [87] **Akın, G.**, 2005. Ürün-İki Brütalizm, *Betonart*, no.8, s.52.
- [88] **Corbusier, L.**, 1955. *Oeuvre complète:1946-52*, s.195, Zurich: Editions Girsberger'den naklen: **Ford, E. R.**, 1994. *Detail in der Architektur der Moderne*, s.183.
- [89] **Corbusier, L.**, *The Marseilles Block*, s.33'den naklen: **Ford, E. R.**, 1994. *Detail in der Architektur der Moderne*, s.187.
- [90] **Baturayoğlu Yöney, N., Omay Polat, E., Salman, Y.**, 2005. Le Corbusier ve Unité d'Habitation Projeleri, *Betonart*, Le Corbusier Özel Sayısı, s.36-37.
- [91] **Barnham, R.**, 1966. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, s.16-18, Architectural Press.
- [92] **Schulze, F.**, 1985. *A Critical Biography: Mies van der Rohe*, s.239-284, The University of Chicago Press, Chicago.
- [93] **Ford, Edward R.**, 1994. Vorwort, *Das Detail in der Architektur der Moderne*, C:1, s. VII-IX, Birkhäuser, Basel.
- [94] **Schulze, F.**, 1985. Weimar at the Flood, *A Critical Biography: Mies van der Rohe*, s.163-173, The University of Chicago Press, Chicago.
- [95] **Carter, P.**, 1999. *Mies van der Rohe at Work*, s.53-119, Phaidon Press, New York.
- [96] **Cohen, J.L.**, 1996. *Mies van der Rohe*, s.65, E&FN Spon, New York.
- [97] **Underwood, D.**, 1994. Oscar Niemeyer and Brazilian free-form modernism, George Braziller, New York.
- [98] **Schildt, G.**, 1998. *Alvar Aalto Masterworks*, s.46, Thames&Hudson, Londra.
- [99] **Yanar, H.**, 2007. Buz, Ahşap ve Beton Arasında, *Betonart*, no.13, s.44.
- [100] **Ford, Edward R.**, 2003. Alvar Aalto and Marcel Breuer, *The Details of Modern Architecture*, C:2, s.122-127, MIT Press, Cambridge, Mass.
- [101] **Giedion, S.**, 1959. European and American, *Richard Neutra:1950-60:Buildings and projects. Bauten und Projekte. Réalisations et projets*, s.15-33, New York.
- [102] **Neutra, R.J.**, 1957. Notes to the Young Architect, *Perspecta*, C:4, s.50-57.
- [103] **McCoy, E.**, 1960. *Richard Neutra*, s.28, George Braziller, Inc., New York.
- [104] **Ford, Edward R.**, Richard Neutra and the Architecture of Surface, *The Details of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2003, C:2, s.108-113.
- [105] **Erman, E.**, 2000. Carlo Scarpa: Patina ve Tarihsel Katmanlaşma Mimarisi, *Arredamento Mimarlık*, Ocak, s.26-29.
- [106] **Köksal, A.**, Carlo Scarpa'nın Önlenebilir Muhalefeti, *Carlo Scarpa, Boyut Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi-16*, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2001, s.8-11.

- [107] **Tanyeli, U.**, 1997. Utarit İzgi: Teknolojisiz ÷lkede teknolojik üretimin peşinde, *Arredamento Dekorasyon*, Ocak, s.66-67.
- [108] **Vanlı, Ş.**, 2007. Türk Rasyonalizminin Seçkin İkilisi: Haluk Baysal-Melih Birsel, *Mimarlığa Emek Verenler Dizisi: Haluk Baysal-Melih Birsel*, s.33-52, Mimarlar Odası Yayınları, Ankara.
- [109] **Profil: Utarit İzgi**, 1997. *Arredamento Dekorasyon*, Ocak, s.68.
- [110] **Söyleşi: Utarit İzgi**, 1994. *Tasarım*, no. **41**, s.56.
- [111] **Villa Şaman**, 1997. *Arredamento Dekorasyon*, Ocak, s.71.
- [112] **Cavalcanti, L.**, 2003. Lina and Pietro Bo Bardi House, *When Brazil Was Modern, Guide to Architecture 1928-1960*, s.43, Princeton Architectural Press, New York.
- [113] **Pendik-Adnan Kunt Yalısı**, 1994. *Tasarım*, no. **41**, s.56.
- [114] **Kamhi-Grünberg İkiz Villası**, 1994. *Tasarım*, no. **41**, s.58.
- [115] **Utarit İzgi ile ropörtaj**, 1993. *Vizyon*, Mayıs, s.164-166.
- [116] **Sirer Yalısı, Yeniköy**, 1971. *Arkitekt.*
- [117] **Pensoy Bahçe Pavyonu**, 1997. *Arredamento Dekorasyon*, Ocak, s.62.
- [118] **McCoy, E.**, 1960. Nesbitt House, *Richard Neutra*, George Braziller, Inc., New York.
- [119] **Zeller, U.**, 2004. *Zwei Deutsche Architekturen, 1949-1989*, s.49, ifa- Institute für Auslandsbeziehungen e.V., Bonn.
- [120] **Harvey D.**, 1996. *Postmodernliğin Durumu*, s.165, Metis Yayınları, İstanbul.
- [121] **Batur, A.**, 2005. Breaking and New Ways.1980-2000, *A concise history: Architecture in Turkey During the 20th Century*, s.79, Mimarlar Odası, İstanbul.
- [122] **Fazilet Apartmanı**, 1999. *Yapı*, no.**211**, s.99.
- [123] **İzgi, U.**, 1993. Utarit İzgi ile ropörtaj, *Vizyon*, Mayıs, s.166.
- [124] **Tanyeli, U.**, Teknolojisiz Ülkede Teknolojinin Peşinde, *Arredamento Dekorasyon*, Ocak 1997, s.66-67
- [125] **Batur, A.**, 1993. Utarit İzgi İçin..., *Mimarlık*, no.**252**, s.52-54.
- [126] **Meagher, R.**, *Techne, Perspecta*, no:24'den naklen: Güvenç, K., 1997. *Tekhne, Mimarlık*, no.**276**, s.14.
- [127] **Vesely, D.**, *Architecture and The Question of Technology*'den naklen: **Nalbantoğlu, Ü.**, 1997. Teknoloji Sorununa Bazı Felsefi Yaklaşımlar Üzerine, *Mimarlık*, no.**276**, s.24.
- [128] **Thomas, G.E., Cohen, J.A., Jewis, M.J.**, 1996. *Frank Furness, The Complete Works*, s.312-315, Princeton Architectural Press.
- [129] **Hartoonian, G.**, 1994. Introduction: On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture, *Ontology of Construction*, s.1-4, Cambridge Universtiy Press.
- [130] **Peters, T.F.**, 1989. Bridging the Gap: Rethinking the Relationship of Architect and Engineer, Sempozyum Bildirisi, Guggenheim Museum, Building Arts Forum, New York.
- [131] **Korkmaz, T.**, 2001. Mimari Stiller: Teknolojizm, *XXI*, no.**8**, s.116-123.

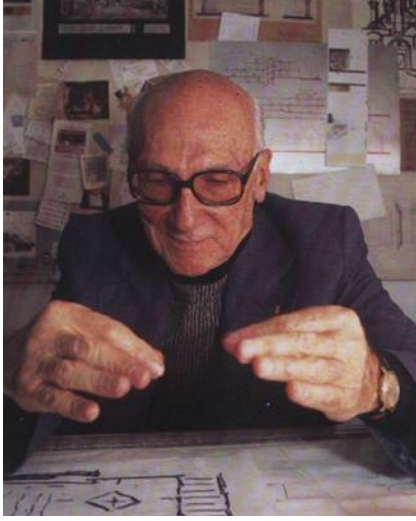
- [132] **Sant'Elia, A.**, 2001. Yeni Kent, *Arredamento Mimarlık*, çev: Kuyaş Örs, Ocak, s.66-69.
- [133] **Dostoyevski, F.**, *Notes from Underground'den naklen: Ford, Edward R.*, 2003. High Tech, Deconstruction, and the Present Day, *The details of modern architecture*, C:2, s.379, MIT Press, Cambridge, Mass.
- [134] **Heidegger, M.**, 1977. The Question Concerning Technology, *Basic Writings*, der D.F. Krell, New York: Harper and Row, s.323-339.
- [135] **Pinkus, T.**, 1974. *Conversations with Lukacs*, s.56-57, Londra'dan naklen: **Nalbantoğlu, Ü.**, 1997. Teknoloji Sorununa Bazı Felsefi Yaklaşımlar Üzerine, *Mimarlık*, no.276, s.29.
- [136] **Nalbantoğlu, H. Ü.**, 1997. Teknoloji Sorununa Bazı Felsefi Yaklaşımlar Üzerine, *Mimarlık*, Ağustos, no.276, ss.24-31.
- [137] **Frampton, K.**, 2004. Place, Production and Scenography: international theory and practice since 1962, *Modern Architecture*, s.281-283, Thames&Hudson, Londra.
- [138] **Giedion, S.**, 1980. The Schism between Architecture and Technology, The Demand for a new Architecture, *Space, Time and Architecture*, s.214, Harvard University Press, Cambridge.
- [139] **Rowe, C.**, Chicago Frame, *Architectural Review*, 1956.
- [140] **Schulze, F.**, 1985. America: The Triumph of Steel and Glass, *A Critical Biography: Mies van der Rohe*, s.239-283, The University of Chicago Press, Chicago.
- [141] **Corbusier, L.**, 2008. Mimarlık veya Devrim, *Bir Mimarlığa Doğru*, s.295, çev: Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [142] **Korkmaz, T.**, 2001. Mimari Stiller: Teknolojizm, *XXI*, no.8, s.119.
- [143] **Corbusier, L.**, 2008. Mühendis Estetiği Mimarlık, *Bir Mimarlığa Doğru*, s.45, çev: Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- [144] **İzgi, U.**, 1999. Sonsöz, *Mimarlıkta Süreç, Kavramlar, İlişkiler*, s.223, YEM Yayın, İstanbul.
- [145] **İzgi, U.**, 1999. Mimarlık Olgusu, *Mimarlıkta Süreç, Kavramlar, İlişkiler*, s.70-71, YEM Yayın, İstanbul.
- [146] **Sergi: Utarit İzgi**, Önder Küçükerman ile söyleşi, 1993. *Vizyon Dekorasyon*, Mayıs, s.164-166.
- [147] **Başak Sigorta Merkez ve T.C. Ziraat Bankası Şube Binası-Harbiye**, 1966. *Arkitekt*, Temmuz, s.101-102.
- [148] **Ziraat Bankası-Başak Sigorta Binası**, *İstanbul 1950-2003, Boyut Yayınları Mimarlık ve Kent Dizisi-12*, 2003, s.38.
- [149] **Söyleşi: Utarit İzgi-Uğur Tanyeli**, *Arredamento Mimarlık*, Ocak 1997, s.60
- [150] **İzgi, U.**, 1999. Mimarlık Olgusu, *Mimarlıkta Süreç, Kavramlar, İlişkiler*, s.31-81, YEM Yayın, İstanbul.
- [151] **Ein Experiment aus Glas. Wolkenkratzer aus Glas ohne Fenster**, 1952. *Deutsche Bauzeitung*, Eylül, s.342-345.
- [152] Utarit İzgi Arşivi.
- [153] **Akbank Genel Müdürlük Binası**, 1971. *Arkitekt*.



- [154] **Nova Baran Plaza**, 1997. *Arredamento Dekorasyon*, Ocak, s.71.
- [155] **Karayolları 17. Bölge Müdürlük Kompleksi**, 2008. *Betonart*, no.4, s.38-51.
- [156] **Utarit İzgi**, 2003. *Akademiye Tanıklık 2: Mimarlık*, ed. Gezgin, A.Ö., s.81-82, Bağlam Yayınları, İstanbul.

## EKLER

### EK 1 : Utarit İzgi'nin Özgeçmişı



#### **Utarit İzgi (1920-2003)**

1920 yılında İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi ve Güzel Sanatlar Akademisi Y. Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl Akademi'nin Mimarlık Bölümü'nde Yapı dersi ve proje asistanlığına atandı, birkaç yıl sonra ayrıca İnce Yapı dersi asistanlığıyla da görevlendirildi. İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yapı Kürsüsü'nde yeterlilik tezi hazırlayarak asistanlık devresini tamamladı. Sırasıyla İnce Yapı, Mimari Proje atölyesi ve Y. Dekoratif Sanatlar Bölümü İç Mimarlık atölyesi hocası olarak çalışmalarını sürdürdü. Bir devre Y. Mimarlık Bölümü Başkanlığı yapan Prof. Utarit İzgi, Akademi ve Mimarlar Odası temsilcisi olarak ulusal ve uluslararası mesleki seminer, panel, sempozyum ve kongrelere katıldı.

D.G.S.A. tarafından yayınlanan "Pencere, Hafif Bölmeler ve Yardımcı Koruyucular" başlıklı 2 ciltlik kitabı, 1999 yılında YEM tarafından yayınlanan "Mimarlıkta Süreç-Kavramlar-İlişkiler" başlıklı kitabı ve 2003 yılında YEM tarafından yayınlanan, Belde Batum Aysel ile beraber "Kapılar" başlıklı 2 ciltlik kitabı hazırladı. Yapıtlarının önemli bir kısmı yerli ve yabancı dergilerde yayınlandı. Utarit İzgi, Mimarlık Bölüm Başkanlığı yaptığı D.G.S.A.'de akademik mimarlık eğitim düzeyinin, mesleği uygulama dönemiyle paralellik gösterecek şekilde geliştirilmesi, çağdaş ve katılımcı bir yönetimin yapılması aşamalarında öğretim kadrolarıyla, öğrenci temsilciliklerinin birlikte çalışmaları ilkesine dayanan bir sistemin kurulmasını destekleyerek bu konuda çaba gösterdi.

1975 yılında ayrıldığı akademik kariyeri dışında, gerek tek başına gerekse meslektaşları ile birleşerek, 1952 yılından bu yana çalışmalarını (yaklaşık 150 proje) özellikle; konut, ofis binası, iç mekan düzenlemesi ve mobilya tasarımı üzerinde yoğunlaştırdı. 1988'de Mimar Sinan Üniversitesi 100. Yıl nedeniyle Osman Hamdi Onur Ödülü'ne, 1996'da TMMOB Mimarlar Odası Büyük Kent Şubesi Meslekte 50.Yıl Ödülü'ne ve 2002'de 8.Ulusal Mimarlık Sergisi Büyük Ödül-Sinan Ödülü'ne layık görülen Prof. Utarit İzgi 22 Şubat 2003'de vefat etmiştir.

## EK 2 : Utarit İzgi Projeleri\*

---

### Villa Karakurt

Feneryolu, İstanbul, 1956  
(Mahmut Bir ile birlikte)



### Karakurt Apartmanı

Kalamış, İstanbul, 1956  
(Mahmut Bir ile birlikte)



### Moda'da Apartman

Moda, İstanbul, 1957  
(Mahmut Bir ile birlikte)



### Villa İmamverdi

Göztepe, İstanbul, 1957  
(Mahmut Bir ile birlikte)



(\* ) Yapıların fotoğrafları Utarit İzgi arşivine aittir.

### **Uluslararası Brüksel Sergisi Türkiye Pavyonu**

Brüksel, 1958

(Muhlis Türkmen, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün ile birlikte)



### **Villa Arıtan**

Göztepe, İstanbul, 1959

(Mahmut Bir ile birlikte)



### **Villa Şaman**

Feneryolu, İstanbul, 1959



### **Villa Özmen**

Erenköy, İstanbul, 1960

(Bu villa ile ilgili detaylı bilgiye ulaşılamamıştır.)

### **Villa Argeşo**

Gönen, Balıkesir, 1960

(Bu villa ile ilgili detaylı bilgiye ulaşılamamıştır.)

**Adnan Kunt Yalısı**  
Pendik, İstanbul, 1964  
(Asım Mutlu ve Esat Süher ile birlikte)



**Başak Sigorta-Ziraat Bankası Binası**  
Harbiye, İstanbul, 1965  
(Asım Mutlu ve Esat Süher ile birlikte)



**Mim Apartmanı**  
Topağacı, İstanbul, 1966  
(Asım Mutlu ve Esat Süher ile birlikte)





**Villa Tatar**

Balta Limanı, İstanbul, 1966  
(Asım Mutlu ve Esat Süher ile birlikte)

---

**Villa Aydemir**

Kalamış, İstanbul, 1966  
(Asım Mutlu ve Esat Süher ile birlikte)

**Gima Mağazaları İç Mekan Düzenlemesi**

Ankara, 1967  
(Önder Küçükerman ile birlikte)

---

**Aksoy Apartmanı**

Burgaz, İstanbul, 1968  
(Ali Muslubaş ve Ataman Demir ile birlikte)

---

**Melek Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Vali Konağı, İstanbul, 1968

---

**Şehirlerarası Otobüs Terminali**

Ankara, 1968  
(Asım Mutlu, Esat Süher, Yılmaz Zenger, Ünal Demirarslan ile birlikte)

---

**Alanya'da Benzin İstasyonu**

Antalya, 1968

---

**Kamhi-Grünberg İkiz Villası**

Burgazada, İstanbul, 1968

**İstanbul Ticaret Odası İç Mekan Düzenlemesi**

Eminönü, İstanbul, 1969  
(Önder Küçükerman, Ali Muslubaş ve Ataman Demir ile birlikte)

---

**BASF İç Mekan Düzenlemesi**

Fındıklı, İstanbul, 1969  
(Mustafa Demirkan, Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Mercan Yuvası**

Tuzla, İstanbul, 1969

**Villa Fansa**

Tuzla, İstanbul, 1970

(Ali Muslubaş ve Ataman Demir ile birlikte)

**Villa Pensoy**

Yeniköy, İstanbul, 1971

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

**Yavuz Celasun Apartmanı**

Feneryolu, İstanbul, 1971

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

**Koçman Apartmanı**

Nişantaşı, İstanbul, 1971

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

**Bak Apartmanı**

Ulus, İstanbul, 1972

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

**Sokman Apartmanı**

Nişantaşı, İstanbul, 1972

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Seraç Villası Yenileme Projesi**

Etiler, İstanbul, 1972

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Yalçın Apartmanı**

Kalamış, İstanbul, 1972

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Demirkan Apartmanı**

Maçka, İstanbul, 1972

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Villa Turgut İç Mekan Düzenlemesi**

Levent, İstanbul, 1973

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Villa Çavuşoğlu**

Levent, İstanbul, 1973

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Berç Mağazası İç Mekan Düzenlemesi**

Taksim, İstanbul, 1974

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Nesrin Eczanesi İç Mekan Düzenlemesi**

Beyazıt, İstanbul, 1974

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Büro Devoğlu**

Eminönü, İstanbul, 1974

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Tekül Apartmanı**

Çiftelavuzlar, İstanbul, 1974

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

**Kozlu Apartmanı**

Fenerbahçe, İstanbul, 1975

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

### **Perihan Plevne Apartmanı**

Erenköy, İstanbul, 1975

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)



### **Koçman Ofisi İç Mekan Düzenlemesi**

Ankara, İstanbul, 1975

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

### **Pensoy Bahçe Pavyonu**

Yeniköy, İstanbul, 1975

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)



### **Armo Mağazası İç Mekan Düzenlemesi**

Maçka, İstanbul, 1975

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

### **Macaro Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Nişantaşı, İstanbul, 1975

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

### **Mitrani Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Mecidiyeköy, İstanbul, 1975

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

### **Adato Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Mecidiyeköy, İstanbul, 1975

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

**Rakoş Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Teşvikiye, İstanbul, 1975

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Kanetti Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Nişantaşı, İstanbul, 1976

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Kamhi Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Nişantaşı, İstanbul, 1977

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Fransız Konsolosluğu Kültür Ateşeliği İç Mekan Düzenlemesi**

Taksim, İstanbul, 1977

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Bozkurthan-Koçtuğ Ofisi İç Mekan Düzenlemesi**

Karaköy, İstanbul, 1977

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Villa Recep Çavuşoğlu**

Küçükyalı, İstanbul, 1977

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

**Pişhan Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Bostancı, İstanbul, 1978

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Koçman Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Maçka, İstanbul, 1978

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Adato Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Büyükkada, İstanbul, 1978

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Villa Turhan İç Mekan Düzenlemesi**

Ortaköy, İstanbul, 1978

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Profilo Holding İç Mekan Düzenlemesi**

Mecidiyeköy, İstanbul, 1978

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---



### **Kamhi Yalısı**

Beylerbeyi, İstanbul, 1979

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)



### **Villa Edgü**

Kanlıca, İstanbul, 1980

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)



### **Arpacı Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Dragos, İstanbul, 1980

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

### **Maçaro Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Büyükkada, İstanbul, 1980

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

### **Öziş Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Caddebostan, İstanbul, 1980

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

### **Kadıköy İş Merkezi**

Kadıköy, İstanbul, 1980

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)



**Kefeli Han**

Sirkeci, İstanbul, 1980

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Ilıcak Yalısı İç Mekan Düzenlemesi**

Yeniköy, İstanbul, 1981

(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Profilo Holding İç Mekan Düzenlemesi**

Mecidiyeköy, İstanbul, 1981

---

**Pamukbank İç Mekan Düzenlemesi**

Mecidiyeköy, İstanbul, 1981

---

**Karaosmanoğlu Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Fenerbahçe, İstanbul, 1981

(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Türker Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Etiler, İstanbul, 1982

(Mustafa Demirkan ve Ali Muslubaş ile birlikte)

---

**Kesim Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Ulus, İstanbul, 1982

(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Yapanar Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Mecidiyeköy, İstanbul, 1982

(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Atias Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Nişantaşı, İstanbul, 1983

(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Marion Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Bostancı, İstanbul, 1983

(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Villa Sönmez İç Mekan Düzenlemesi**

Tarabya, İstanbul, 1984

(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Villa Dündar**

Ulus, İstanbul, 1984

(Dilek Akbeğ ile birlikte)



**Özkan Olcay Apartmanı**  
Maçka, İstanbul, 1984  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)



**Dağyaran Apartmanı**  
Maçka, İstanbul, 1984  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

**Grünberg Ofisi**  
Sirkeci, İstanbul, 1984  
(Nihat Gök ile birlikte)

**Töbank Banka Binası**  
Sirkeci, İstanbul, 1984



**Doğan Berk Apartmanı**  
Bostancı, İstanbul, 1985  
(Nihat Gök ile birlikte)



**Hilmi Sönmez Ofisi**  
Karaköy, İstanbul, 1985

---

**Hamami Evi İç Mekan Düzenlemesi**  
Bebek, İstanbul, 1985  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Gidon Evi İç Mekan Düzenlemesi**  
Teşvikiye, İstanbul, 1985  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Adabank Genel Müdürlük Binası**  
Mecidiyeköy, İstanbul, 1985  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)



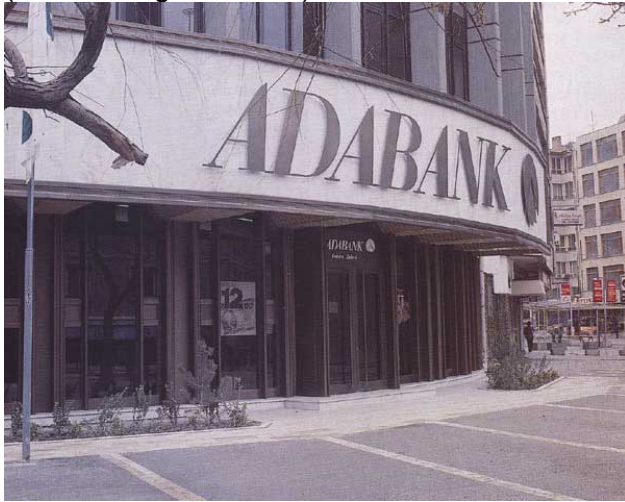
**Molinas Evi İç Mekan Düzenlemesi**  
Nişantaşı, İstanbul, 1986  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Adabank Mersin Şubesi İç Mekan Düzenlemesi**  
Mersin, 1986  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Adabank Ankara Şubesi İç Mekan Düzenlemesi**  
Ankara, 1986  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)



**Mansur Evi İç Mekan Düzenlemesi**  
Ayazpaşa, İstanbul, 1986  
(Tülin Türek ile birlikte)

---

**Sami Kamhi Villası**  
Yeniköy, İstanbul, 1986



**Adabank İzmir Şubesi İç Mekan Düzenlemesi**  
İzmir, 1987  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)



**Şenbay Evi İç Mekan Düzenlemesi**  
Maçka, İstanbul, 1987  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

**Olcaç Koç Ofisi**  
Tünel, İstanbul, 1988  
(Ataman Demir ve Nihat Gök ile birlikte)

**Muratoğlu Evi İç Mekan Düzenlemesi**  
Burgazada, İstanbul, 1988  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

**İpekeli Evi İç Mekan Düzenlemesi**  
Büyükkada, İstanbul, 1988  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

**Şenbay Evi İç Mekan Düzenlemesi**  
Büyükkada, İstanbul, 1988  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

**Habib Evi İç Mekan Düzenlemesi**  
Büyükkada, İstanbul, 1988  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)



**Eskenazi Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Büyükkada, İstanbul, 1988  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Nova Baran Plaza**

Şişli, İstanbul, 1989  
(Ataman Demir ve Nihat Gök ile birlikte)

**Rony Grünberg Evi Eski Eser Yenileme Projesi**

Emirgan, İstanbul, 1989  
(Ataman Demir ve Nihat Gök ile birlikte)

---

**Grünberg Profilo Ofisi**

Mecidiyeköy, İstanbul, 1989  
(Nihat Gök ile birlikte)

---

**Adato Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Ulus, İstanbul, 1989  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Fahri Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Ulus, İstanbul, 1989  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**İpekeli Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Ulus, İstanbul, 1990  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Pensoy Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Yeniköy, İstanbul, 1990  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**AEG Mağazaları İç Mekan Düzenlemesi**

Kadıköy/Üsküdar/Erenköy, İstanbul, 1990  
(Nihat Gök ile birlikte)

---

**Yurttan Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Çiftelavuzlar, İstanbul, 1990  
(Nihat Gök ile birlikte)

---

### **Sadioğlu Villası İç Mekan Düzenlemesi**

Yeniköy, İstanbul, 1991  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

### **Sadioğlu İş Merkezi**

Fındıklı, İstanbul, 1991

---

### **Eral İş Merkezi İç Mekan Düzenlemesi**

Gümüşsuyu, İstanbul, 1991  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

### **Adabank Karaköy şubesi İç Mekan Düzenlemesi**

Karaköy, İstanbul, 1991  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

### **BOTEL Mağazası İç Mekan Düzenlemesi**

Karaköy, İstanbul, 1991  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

### **ztemir Villası İç Mekan Düzenlemesi**

Vaniky, İstanbul, 1992  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

### **Celaloğlu Apartmanı**

Suadiye, İstanbul, 1993



### **Seler Apartmanı**

Suadiye, İstanbul, 1993



### **Koçman Ofisi**

şişli, İstanbul, 1995  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Baro-han**  
İzmir, 1994



**Henkel Genel Müdürlüğü**  
Gebze, İstanbul, 1995  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Fazilet Apartmanı**  
Çiftelavuzlar, İstanbul, 1996



**Profilo Yönetim Binası**  
Mecidiyeköy, İstanbul, 1996  
(Belde Batum ile birlikte)

---

**Kohen Evi İç Mekan Düzenlemesi**  
Burgazada, İstanbul, 1996  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**A.O.S. İş Merkezi İç Mekan Düzenlemesi**  
Maslak, İstanbul, 1996  
(Belde Batum ile birlikte)

---

**Uskumruköy Evleri A-Grubu Yenileme Projesi**  
Sarıyer, İstanbul, 1996  
(Belde Batum ile birlikte)

---

**Uskumruköy Evleri B-Grubu Yenileme Projesi**  
Sarıyer, İstanbul, 1996  
(Belde Batum ile birlikte)

---

**Adabank Mecidiyeköy Şubesi Yenileme Projesi**  
Mecidiyeköy, İstanbul, 1997  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

**Menkul Değerler Genel Müdürlük Binası**  
Mecidiyeköy, İstanbul, 1997  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

---

### **Kamhi Tesisleri Projesi**

Kartal, İstanbul, 1997  
(Belde Batum ile birlikte)



### **Bahçelievler'de İş Merkezi**

Güngören, İstanbul, 1998  
(Bahar Gücüyener ile birlikte)

### **Fazilet Apartmanı İç Mekan Düzenlemesi**

Çiftelievler, İstanbul, 1998  
(Bahar Gücüyener ile birlikte)

### **Telsim Shop, Merkez Şube ve Diğer Şubeler**

İstanbul/Ankara/İzmir/Mersin, 1998  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

### **Uzan Ofisi**

Ankara, 1998  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

### **Profilo Alışveriş Merkezi**

Mecidiyeköy, İstanbul, 1998  
(Belde Batum ve Bahar Gücüyener ile birlikte)



### **Gabay Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Alkent-Ulus, İstanbul, 1999  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

### **İpekeli Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Platin Konutları-Ulus, İstanbul, 1999  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

### **Sadioğlu Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Burgazada, İstanbul, 2000  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

### **Üründül Evi İç Mekan Düzenlemesi**

Nişantaşı, İstanbul, 2000  
(Dilek Akbeğ ile birlikte)

### **Profilo Kültür Merkezi 2. Tiyatro ve Fuayesi**

Mecidiyeköy, İstanbul, 2002  
(Belde Batum ile birlikte)

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad Soyad:** İdil ERKOL

**Doğum Yeri ve Tarihi:** İstanbul / 02.01.1981

**Lisans Üniversitesi:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Bölümü

İdil Erkol, 1981 yılında İstanbul'da doğdu. Orta ve lise öğrenimini 1999'da İstanbul Lisesi'nde tamamladı. Aynı yıl Mimar Sinan Üniversitesi'nde mimarlık eğitimine başlayan Erkol, öğrencilik yıllarında birçok etkinlikte yer aldı. 2003 yılında Arkitera Mimarlık Merkezi'nde çalışmaya başladı ve Türkiye'nin Cumhuriyet Dönemi mimarlık arşivini oluşturma amacıyla kurulan Arkitera Mimarlık Veritabanı (AMV) projesinin koordinatörlüğü görevini üstlendi. 2006 yılına kadar yürüttüğü koordinatörlük görevinin yanı sıra Arkitera Mimarlık Merkezi'nde editörlük ve proje yürütücülüğü çalışmalarında bulundu. 2006 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Tarihi Programı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. Araştırmalarını, 1950 sonrası modern mimarlık tarihi üzerine yoğunlaştırmıştır. Halen İstanbul Bilgi Üniversitesi Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı'nda araştırma görevlisi olarak çalışmakta ve Betonart mimarlık dergisinde editörlük görevini yürütmektedir.

### Yayın Listesi:

- Erkol, İ.**, 2008. Utarit İzgi, *Betonart*, Nisan 2008, no.18, s:74-82.
- Erkol, İ.**, 2007. Renk ve Mimarlık, *Betonart*, Ekim 2007, no.16, s:50-61.
- Erkol, İ.**, 2006. Kaderi Yeniden Çizilen Şehir: Valencia, *Betonart*, no.9, s:4.
- Erkol, İ.**, 2006. Örnek Bir İşveren-Mimar İlişkinin Ürünü: TED Koleji Yumrubel Yerleşkesi, *Betonart*, no.9, s:52-55.
- Erkol, İ.**, 2005. Geçmişten Günümüze Mimari Yarışma Projeleri, *Arkitera.com*, Kasım 2005.
- Erkol, İ.**, 2005. Türkiye'nin Tescillenmeyen Modern Yapıları, *Arkitera.com*, Ağustos 2005.
- Erkol, İ.**, 2005. Beton Kabuk Üstadı: Felix Candela, *Betonart*, no.5, s:66-73.
- Colin, R., 2008. Chicago Çerçevesi, *VİYANACHICAGO Metropol ve Mimarlık*, s.35-44, çev. **Erkol, İ.**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Bhatia, G., 2006. Benzer Şehirler-Sim cities, *Arkitera.com*, çev. **Erkol, İ.**
- Erkol, İ.**,2005. İki Alman Mimarlığı 1949-1989 Sergisi, Küratör Hartmut Frank ile söyleşi, *Arkitera.com*.
- Süreyya Operası Binası, 2007. ed. **Erkol, İ.**, *Kadıköy Belediyesi Yayınları*, İstanbul.
- Genç Çizgiler-Young Lines, 2004. ed. **Erkol, İ.**, *Arkitera Yayınları*, İstanbul.