DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARİ TEMSİL ARACI OLARAK ÇİZGİ KARAKTERİ ÜZERİNDEN MİMARİ DİL OKUMASI: NEVZAT SAYIN ÖRNEĞİ

Rafet UTKU

Temmuz, 2019
İZMİR

MİMARİ TEMSİL ARACI OLARAK ÇİZGİ KARAKTERİ ÜZERİNDEN MİMARİ DİL OKUMASI: NEVZAT SAYIN ÖRNEĞİ

Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi
Mimarlık Anabilim Dalı, Bina Bilgisi Programı

Rafet UTKU

Temmuz, 2019
İZMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU

RAFET UTKU, tarafından **DOÇ. DR. GÜL DENİZ DOKGÖZ** yönetiminde hazırlanan **"MİMARİ TEMSİL ARACI OLARAK ÇİZGİ KARAKTERİ ÜZERİNDEN MİMARİ DİL OKUMASI: NEVZAT SAYIN ÖRNEĞİ"** başlıklı tez tarafımızdan okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Gül Deniz DOKGÖZ

Yönetici

Prof. Dr. Fehmi DOĞAN

Jüri Üyesi

Doç. Dr. Hikmet GÖKMEN

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Kadriye ERTEKİN

Müdür

Fen Bilimleri Enstitüsü

TEŞEKKÜR

Çizgi ile olan bağı en kuvvetli hocalardan olan ve onunla çalışma fırsatı yakaladığım için mutlu olduğum ve şanslı hissettiğim Sayın Doç. Dr. Deniz DOKGÖZ'e çok teşekkür ederim.

Tezimin ana kahramanı olan, ilham aldığım; çizgisine, mimarisine, çalışma azmine imrendiğim Sayın Nevzat SAYIN'a, konuyu onunla paylaştığım ilk günden itibaren tüm arşivini ve kütüphanesini benimle paylaştığı ve verdiği destekler için çok teşekkür ederim. Okudukça daha çok okumak, öğrendikçe daha çok öğrenmek istediğim bir süreç oldu; çok iyi bir şanstı benim için. Ayrıca sürecin başından itibaren NSMH ile ilgili her türlü bilgi ve belge konusunda bana yardımcı olan Dilara SEZGİN'e çok teşekkür ederim.

Tez süreci ve ona bağlı tüm durumlardaki destekleri için ise başta can parçam annem Emine UTKU, babam Faik UTKU, ablam Nurdan UTKU olmak üzere; tezimin İstanbul ayağında yanımda olan arkadaşlarım Mehmet Emin EVCİ, Saadet KÖK, Mina Hazal TAŞCI, Aybüke ŞEN ve Dr.Ahmet KAYHAN'a, Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde oda arkadaşım Özgür GÖKMEN'e ve iyi ki var olan güzel insan Meryem GEMİCİOĞLU'na ayrı ayrı çok teşekkür ederim

Rafet UTKU

MİMARİ TEMSİL ARACI OLARAK ÇİZGİ KARAKTERİ ÜZERİNDEN MİMARİ DİL OKUMASI: NEVZAT SAYIN ÖRNEĞİ

ÖZ

Mimari temsil aracı olan eskiz, mimari fikir ve düşüncelerin dışavurumunu hızlı ve aracısız biçimde yapma fırsatı verir. El ile zihin arasındaki bağı temsil eden eskiz, bu bağlamda kişiye özgü bir takım izleri içerisinde barındırır. Çizgi bu izi okutan özgünlükte olup kişiden kişiye bir takım farklılıklar gösteren bir karaktere sahiptir. Aynı kişinin çizgileri bir dil oluşturabiliyorken, diğer kişinin çizgilerinden aynı sebeple ayrışır. Bu ayrışma direkt çizginin kendisiyle olabileceği gibi, çizginin türü ve çizilme yöntemi ile de gerçekleşebilmektedir. Dolayısıyla, mimarın seçiciliği ve analitik düşünce sistemi karakterin temsile yansımasına sebep olmakta, tasarımın ilk aşamasından sonuç ürüne dek olan tüm süreç mimarın ve mimarinin dili hakkında ipuçları barındırmaktadır. Mimari dil de tıpkı konuşma dili gibi bir sistem içerisinde okunabilmektedir. Aynı dili konuşan yapılar diğerlerinden ayrışabilmekte veya aynı mimara ait yapılar rahatlıkla seçilebilmektedir. Mimari dili oluşturan yapılar ile mimari temsil araçlarından bir tanesi olan eskizin dolayısıyla çizginin de birbirine bağlı değişkenlik göstermesi bu bağlamda kaçınılmazdır. Çünkü bu iki unsur da aynı dili konuşmaktadır; temsil edenin dili. Mimari fikrin ilk temsili olan çizgi ile sonuç ürünü olan yapı arasındaki bağlamda göstermiş oldukları aynılaşma, benzeşim, değişim, kırılma ve kopma gibi durumları “temsil” ve “dil” kavramları üzerinden inceleyen bu çalışma, Mimar Nevzat Sayın’ın eskizlerinin ve yapılarının, çizgide karakter ve mimari dil ilişkisi bağlamında okunması üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda Sayın’ın 1984-2018 yılları arasındaki mimari projeleri ve eskizleri mimari dilinde olan ve öne çıkan durumlar çerçevesinde 1984-1994, 1994-1998, 1998-2008 ve 2008-2018 yılları olarak dört ana başlık altında incelenmiş; mimari dili, mimari temsil aracı olan çizgisi üzerinden okunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Temsil, eskiz, çizgi, karakter, mimari dil, Nevzat Sayın

READING ARCHITECTURAL LANGUAGE THROUGH THE LINE CHARACTERISTIC AS A REPRESENTATIVE OF ARCHITECTURE: THE EXAMPLE OF NEVZAT SAYIN

ABSTRACT

Sketching as a representative of architecture, gives an opportunity for expressing architectural ideas and thoughts briefly. Sketching as also being a connection to mind through hand, contains traces of peculiar to scriber. Line is characteristic to individuals. While same individuals' lines are creating a special tool for connection also differs from other scribers. That differing may happen through lines selves and may also be with types of lines and drawing way of those lines. Therefore, architect to be selective and the way of analytic thinking reflects characteristics to representing. From the first steps of designing to product, whole process includes traces of architect and his way of connection. This way of architectural connection can be read through like a kind of speaking language. Those languages differs from others or can be easily distinguished from same architect. Sketching as being structures of architectural language and one of architectural representatives, is inevitable of showing differings from each other. Because they speak the language of representative. This article, examines representing and language with the line as being the first representative of architectural idea, and the product as structure, which both they are showing similarities and breaking points, aims a reading through the line characteristics and languages with Architect Nevzat Sayın's sketchings and buildings. In this context, Sayın's projects and sketches between 1984-2018 been examined under four headings of 1984-1994, 1994-1998, 1998-2008 and 2008-2018 with the frame of architectural language and featured situations.

Keywords: Representation, sketch, line, character, architectural language, Nevzat Sayın

İÇİNDEKİLER

Sayfa

YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU ii
TEŞEKKÜR iii
ÖZ iv
ABSTRACT v
ŞEKİLLER LİSTESİ viii
TABLOLAR LİSTESİ xii

BÖLÜM BİR - GİRİŞ 1

1.1 Amaç 1
1.2 Kapsam 2
1.3 Yöntem 2

BÖLÜM İKİ – MİMARİ TEMSİL ARACI OLARAK ESKİZ 4

2.1 Temsil 4
2.1.1 Mimari Temsil 5
2.2 Eskiz 6
2.2.1 Mimari Temsilde Eskiz 7

BÖLÜM ÜÇ – ÇİZGİDE KARAKTER VE MİMARİ DİL 10

3.1 Çizgi 10
3.1.1 Çizgide Karakter 10
3.1.2 Çizgide Karakterin Ayırt Edici Özellikleri 12
3.2 Dil 15
3.2.1 Mimari Dil 16
3.2.2 Eskiz ve Mimari Dil 19

BÖLÜM DÖRT – NEVZAT SAYIN'IN ÇİZGİSİ VE MİMARİ DİLİ 38

4.1 Nevzat Sayın..... 38
4.1.1 1984-1994 Yılları 47
4.1.2 1994-1998 Yılları 53
4.1.3 1998-2008 Yılları 61
4.1.3 2008-2018 Yılları 74

BÖLÜM BEŞ - SONUÇ..... 100

KAYNAKLAR 103

EKLER..... 111

EK 1: Shell Genel Müdürlüğü Eskizler..... 111
EK 2: Nevzat Sayın Yapı Cephelerinde Kapalılık 112
EK 3: Nevzat Sayın Yapı Cephelerinde Renk..... 113
EK 4: Nevzat Sayın Yapı Cephelerinde Ritim ve Örüntü..... 114
EK 5: Süreç Analizi..... 115

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 Eskiz, Nevzat Sayın 7
Şekil 2.2 Mimari temsilde eskiz, Nevzat Sayın 8
Şekil 2.3 Eskiz, Nevzat Sayın 9
Şekil 3.1 Nevzat Sayın'ın eskiz defteri ve el yazısı 11
Şekil 3.2 Seçilen mimarın çizgileri ile insan temsilleri 13
Şekil 3.3 Nevzat Sayın'ın kareli defterinden renk ve biçim kompozisyonu 14
Şekil 3.4 Hudson evine ait cephe tasarımı ve eskizi, O'Donnell + Tuomey Architects 20
Şekil 3.5 Ronchamp Notre Dome du Haut şapeli eskizi, Le Corbusier 21
Şekil 3.6 Ronchamp Notre Dome du Haut şapeli, Le Corbusier 21
Şekil 3.7 Niemeyer'ın kadın çizimi 22
Şekil 3.8 Casa das Canoas eskizi, Oscar Niemeyer 22
Şekil 3.9 Casa das Canoas, Oscar Niemeyer © SkyscraperCity 23
Şekil 3.10 Sydney opera binası eskizleri, Jorn Utzon 24
Şekil 3.11 Sydney opera binası eskizi, Jorn Utzon 24
Şekil 3.12 Sydney opera binası Modeli, Jorn Utzon 24
Şekil 3.13 Sydney opera binası, Jorn Utzon 25
Şekil 3.14 Vals Termal hamamı eskizi, Peter Zumthor 26
Şekil 3.15 Vals Termal hamamı planı, Peter Zumthor 26
Şekil 3.16 İsviçre Expo pavyonu eskizi, Peter Zumthor 27
Şekil 3.17 İsviçre Expo pavyonu, Peter Zumthor 27
Şekil 3.18 Guggenheim müzesi eskizi, Frank Gehry 28
Şekil 3.19 Guggenheim müzesi, Frank Gehry 28
Şekil 3.20 Disney konser salonu eskizi, Frank Gehry 29
Şekil 3.21 Disney konser salonu, Frank Gehry 29
Şekil 3.22 Fondation Louis Vuitton eskizi, Frank Gehry 30
Şekil 3.23 Fondation Louis Vuitton, Frank Gehry 30
Şekil 3.24 Turning Torso için eskiz, Santiago Calatrava 31
Şekil 3.25 Turning Torso, Santiago Calatrava © Flickr CC Mirko Junge 32
Şekil 3.26 MAXXI XXI yüzyıl sanatları müzesi için eskiz, Zaha Hadid 33

Şekil 3.27 MAXXI XXI yüzyıl sanatları müzesi, Zaha Hadid 33
Şekil 3.28 MAXXI XXI yüzyıl sanatları müzesi, Zaha Hadid 34
Şekil 3.29 Maggie's centre barts, Steven Holl 35
Şekil 3.30 Dayang gallery and house, Steven Holl 36
Şekil 4.1 Nevzat Sayın, Fotoğraf Enis Öncüoğlu 40
Sekil 4.2 Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri Logosu, Emre Senan 40
Sekil 4.3 Nevzat Sayın eskizleri ile Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri planı 41
Sekil 4.4 Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri 41
Şekil 4.5 Nevzat Sayın'ın evi ve yaptığı bir resim 42
Şekil 4.6 İznik çinisi tasarımı eskizi 43
Şekil 4.7 İznik çinisi tasarımı 43
Şekil 4.8 Axis Mundi eskizi 44
Şekil 4.9 Axis Mundi 44
Şekil 4.10 Yeni yıl ağacı eskizi 45
Şekil 4.11 Yeni yıl ağacı tasarımı 45
Şekil 4.12 Bir mezar tasarımı, Nevzat Sayın 46
Şekil 4.13 Gön-1 vaziyet planı eskizi 47
Şekil 4.14 Gön-1 48
Şekil 4.15 Gön-1'e ait plan-kesit ve görünüş eskizleri ve üstten fotoğraf 48
Şekil 4.16 Shell genel müdürlüğü eskizi 49
Şekil 4.17 Shell genel müdürlüğü 49
Şekil 4.18 Gön-2 ile ilgili eskizler 53
Şekil 4.19 Gön-2 53
Şekil 4.20 Gön-2 iç mekan 54
Şekil 4.21 Mekik çizimi, Nevzat Sayın 56
Şekil 4.22 Mekik çizimi, Nevzat Sayın 56
Şekil 4.23 Nevzat Sayın'ın yaptığı bir tablo "Servi" 57
Şekil 4.24 Boşluktaki beyaz ev, 1997 57
Şekil 4.25 Boşluktaki beyaz ev, 1997 58
Şekil 4.26 Pulver-Solvent fabrikaları prefabrikasyon süreci 58
Şekil 4.27 Irmak lisesi eskizleri 59
Şekil 4.28 Irmak lisesi 59

Şekil 4.29 Yahşibey Emre Senan evi için eskiz 62
Şekil 4.30 Yahşibey Emre Senan evi 62
Şekil 4.31 Yahşibey evlerine ait eskizler 63
Şekil 4.32 Yahşibey evleri 63
Şekil 4.33 Yahşibey yazokulu eskizi 64
Şekil 4.34 Yahşibey yazokulu 64
Şekil 4.35 Akbük konutları yerleşim kararları eskizi, Nevzat Sayın 65
Şekil 4.36 Zeytinli matris eskizi 67
Şekil 4.37 Zeytinli matris eskizi 67
Şekil 4.38 Zeytinli matris eskizi 68
Şekil 4.39 Zeytinli matris eskizi 68
Şekil 4.40 Zeytinli matris 69
Şekil 4.41 Göksu ofis eskizi 70
Şekil 4.42 Göksu ofis eskizi 70
Şekil 4.43 Göksu ofis 70
Şekil 4.44 Umur binası eskizi 71
Şekil 4.45 Umur binası eskizleri 72
Şekil 4.46 Umur matbaa 72
Şekil 4.47 Umur matbaa 72
Şekil 4.48 Evidea 74
Şekil 4.49 Evidea, Fotoğraf Cemal Emden 75
Şekil 4.50 Narcity eskiz 76
Şekil 4.51 Narcity 76
Şekil 4.52 The Seed fuaye 77
Şekil 4.53 The Seed eskiz 77
Şekil 4.54 Nevzat Sayın'ın yapmış olduğu bir tablo "The Seed" 78
Şekil 4.55 The Seed salon iç görüntüsü 78
Şekil 4.56 The Seed planı ve kesiti 79
Şekil 4.57 Doğan holding ofis binası plan-kesit eskizleri 80
Şekil 4.58 Doğan holding ofis binası 80
Şekil 4.59 Eskiz, Doğan holding ofis binası 81
Şekil 4.60 Eskiz, Doğan holding ofis binası 81

Şekil 4.61 Nevzat Sayın'ın eskiz defterinden bir haftalık program 82
Şekil 4.62 Eskiz, Al-Afaf alışveriş merkezi 83
Şekil 4.63 Al-Afaf alışveriş merkezi 83
Şekil 4.64 Nevzat Sayın eskiz defterinden bir labirent 84
Şekil 4.65 Tepe Narlife, 2012, fotoğraf Cemal Emden 85
Şekil 4.66 Eskiz defteri, Tepe Narlife 85
Şekil 4.67 Tepe Narlife 85
Şekil 4.68 Eskiz, Beykoz üniversitesi 86
Şekil 4.69 Beykoz üniversitesi 86
Şekil 4.70 Malatya camii 87
Şekil 4.71 Plan-kesit eskizi, Malatya camii 88
Şekil 4.72 Plan eskizi, Malatya camii 88
Şekil 4.73 Eskiz defteri, Malatya camii 89
Şekil 4.74 Detay eskizi, Malatya camii 89
Şekil 4.75 Eskiz, Fethiye cemevi-cami 91
Şekil 4.76 Eskiz, Fethiye cemevi-cami 91
Şekil 4.77 Fethiye cemevi-cami önerisi 92
Şekil 4.78 Balparmak üretim ve yönetim yapısı, fotoğraf Studiomajo 92
Şekil 4.79 Eskiz defteri, Balparmak üretim ve yönetim yapısı 93
Şekil 4.80 Nevzat Sayın'ın eskiz defterinden bir çalışma 93
Şekil 4.81 Lapishan plan-kesit eskizi 94
Şekil 4.82 Nevzat Sayın'ın eskiz defterinden bir örüntü 95
Şekil 4.83 Lapishan, fotoğraf Studiomojo 95

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa

Tablo 4.1 Nevzat Sayın'ın çizgisi ve mimari dili 39
Tablo 4.2 1984-1994 yılları arasındaki proje seçkisi 52
Tablo 4.3 1994-1998 yılları arasındaki proje seçkisi 60
Tablo 4.4 1998-2008 yılları arasındaki proje seçkisi 73
Tablo 4.5 2008-2018 yılları arasındaki proje seçkisi 96
Tablo 4.6 2008-2018 yılları arasındaki proje seçkisi 97
Tablo 4.7 2008-2018 yılları arasındaki proje seçkisi 98

BÖLÜM BİR
GİRİŞ

1.1 Amaç

Mimari temsil yollarından birisi olan çizginin özgün bir karakteri vardır. Her çizgi karakteri kendi içerisinde tutarlı bir dil yaratırken diğer çizgilerden eş zamanlı ayrışır. Bu ayrışma çizginin kendisiyle olabileceği gibi, çizginin türü ve çizilme yöntemi ile de gerçekleşebilir. Yani çizgi ve çizginin oluşturduğu tasarım taslağı olan eskiz, eş zamanlı değerlendirilme içerisindedir. Eskiz, zihindeki imgelemeden başlayan ve kâğıt üzerinde somutlaştırılan (soyutlanarak) her imge ve iz ile mimara ait karakter izlerini yapı inşasına dek her aşamada yansıtan bir mimari temsil aracıdır. Mimari temsilin sonuç ürünü olarak inşa edilen yapı da bu bağlamda belli bir dil çerçevesinde çoğalır. Mimari dil olarak adlandırılan yapı sürekliliğinde karakterin mimarlıktaki yansımasını okumak kaçınılmazdır. Çünkü temsili yapan da mimari dili ortaya koyan da mimardır.

Çalışmanın amacı, mimari temsil aracı olan çizginin ve çizgide var olan karakterin, mimari dil ile olan ilişkisini okumak ve aralarındaki etkileşimi ortaya koymaktır. Mimari fikrin aracısız ilk temsili olan çizgi ile sonuç ürünü olan yapı arasındaki ilişkide görülen aynılaşma, benzeşim, değişim, kırılma ve kopma gibi durumları "temsil" ve "dil" kavramları üzerinden mimari dil okuması ile inceleyen bu çalışmada; Mimar Nevzat Sayın'ın eskizleri ve yapıları incelenerek, Sayın'ın ilk eskizlerinden yapılarına kadar olan süreçteki mimari temsil aracı olan çizgisi ve çizgi karakteri ile mimari dili arasındaki ilişkinin okunması hedeflenmektedir.

Bu bağlamda, Mimar Nevzat Sayın'ın eskizlerindeki çizgi karakteri, eskiz yapma yöntemi, eskiz yaparken kullandığı araçlar (kalemler, kareli defterler), teknik ve renk gibi Sayın'ın temsillerindeki seçiciliğini ve dışavurumunu ortaya koyan her türlü verinin, temsilde karakter bağlamında, projelendirilmiş ya da inşa edilmiş yapılarıyla dolayısıyla mimari dili ile kurduğu ilişkinin okunması amaçlanmaktadır.

1.2 Kapsam

Çalışma 5 ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm giriş bölümü olup çalışmanın amacı ve kapsamı hakkında bilgi vermektedir. İkinci bölümde temsil kavramının fikir ve düşünce ile kurduğu doğrudan ilişkinin en büyük paydaşı olan eskiz irdelenmektedir. Mimari temsil araçlarından birisi olan eskiz, eskizi kapsayan temsil ve mimari temsil kavramları altında incelenmektedir. Bunu yaparken temsil ve mimari temsil kavramlarında karakter unsuru aranmakta ve temsilin sonuç ürün üzerinde bıraktığı izler okunmaya çalışılmaktadır. Üçüncü bölümde çizgide karakter ve mimari dil kavramları incelenmektedir. Seçilen mimarların mimari temsil aracı olan çizgileri ve çizgi karakterleri üzerinden mimari dilleri ile olan ilişki kendi bağlamları içerisinde örnekler üzerinden okunmaktadır. Dördüncü bölümde mimari temsil aracı olarak çizgide karakter ve mimari dil kavramları, Mimar Nevzat Sayın'ın 1984-2018 yılları arasında yapmış olduğu ve mimari dilini yansıtan yapılar seçkisi ve bu yapılarla ilişkili eskizler çerçevesinde kronolojik biçimde incelenmektedir. Beşinci ve son bölümde ise, çalışmanın sonuçları üzerine tartışılmaktadır.

1.3 Yöntem

Çalışma kapsamında ilk olarak Nevzat Sayın'ın mimari dilini, mimari temsil aracı olan çizgisi bağlamında okumak için "temsil" ve "dil" kavramlarına odaklanılmıştır. Özgün çizgi karakterine ve mimari dile sahip mimarlar seçilerek mimari temsil aracı olarak çizgide karakter ve mimari dil bütünlüğü incelenmiştir. Bu bağlamda örnek çalışması ortaya konmuştur. Örnekler için ise literatür, internet kaynakları ve NSMH arşivinden faydalanılmıştır.

Nevzat Sayın'ın çizgisi ve mimari dili bölümü içerisinde Sayın'a ait mimari temsil aracı olan çizgi bağlamında kullandığı teknik ve malzeme ile mimari dili arasındaki ilişki eş zamanlı olarak kronolojik biçimde ele alınmıştır. Kronoloji içerisinde Sayın'ın mimari dilindeki kırılma noktaları Korkmaz (2004) ve Yücel (2000)'in yapmış olduğu çalışmalardan faydalanılarak 1984-1994, 1994-1998, 1998-2008 ve 2008-2018 yılları olmak üzere dört grup altında incelenmiştir. Bu zaman aralığındaki projeler dil birliği

içerisinde seçilmiş, mimari dili açısından her bir zaman aralığı içerisinde öne çıkan mimari öge ve tavır fiziksel ve kavramsal açıdan incelenmiştir. İnceleme Sayın'ın mimari diline etki eden ya da onun bir parçası olan mimari temsil aracı eskizleri ile eş zamanlı olmuş; çizgisinin, eskizlerinde kullandığı teknik ve malzemenin mimari dil ile gösterdiği dil birliği ve değişim okunmaya çalışılmıştır.

Burada en önemli veri kaynağı ise Sayın'ın eskizleri ve eskiz defterleri olmuştur. 1984-2018 yılları arasında yapmış olduğu eskizler ve 2005-2018 arasında kullandığı 160 adet eskiz defteri incelenmiş kullandığı teknik, malzeme, renk ve defter türleri mimari projeleri ile eş zamanlı okunmuştur. 2005 sonrasında kullanmaya başladığı kareli defterin mimari diline olan etkisi gözlemlenmiş ve örneklendirilmiştir. Yapmış olduğu eskizlerin Sayın'ın mimari temsillerine yansıyan karakterindeki benzerlikler ve farklılıkların okunması hedeflenmiş, mimari projeleriyle kronolojik olarak ilişkilendirilmiştir.

Diğer yandan defterlerinde ya da farklı kâğıt ve kalemlerle yazmış olduğu el yazısı, aldığı notlar ve yapmış olduğu program çizelgeleri de Sayın'ın temsillerine yansıyan karakterin bir parçası kabul edilerek incelenmiştir. Sayın'ın eskiz defterlerinde yer alan bir diğer özgün veri ise çizdiği sayısız labirent örüntülerdir. Bu örüntüler Sayın'ın mimari dili ve yaklaşımı hakkında birçok ipucu vermekle birlikte mimari temsil aracı olarak kullandığı eskizde de bu tavrı açık biçimde okutmaktadır. Bu tavrın sürdüğü bir diğer alan ise Sayın'ın 2016 yılından itibaren yapmış olduğu akrilik tablo çalışmalarıdır. Sayın'ın temsilde yansıttığı karakter sürekliliği açısından önemli bir yerde duran bu tablolar da tümüyle incelenmiş ve kendi içerisinde hem de mimari projelerle ilişkilendirilerek okunmaya gayret edilmiştir.

BÖLÜM İKİ
MİMARİ TEMSİL ARACI OLARAK ESKİZ

2.1 Temsil

Bir şeyi temsil edebilmek için o şeyi görmek, algılamak ve algılanabilir biçimde sunmak gerekmektedir. Berger, görmenin konuşmadan önce geldiğini ve hatta çocuğun konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrendiğini söyler. Düşündüklerimiz veya inandıklarımız ise nesneleri nasıl gördüğümüzü etkilemektedir. Görme ve görülme ilişkisi, şeyleri nasıl gördüğünüzün benzetmeyle ya da doğrudan açıklanma çabasıyla, şeylerin nasıl göründüğünün anlaşılma çabasıdır (Berger, 2017). Temsil de tam bu noktada başlamaktadır. Görülen de gösterilen de temsildir ve bu doğrudan, eylemi yapan kişiye bağlı olarak gerçekleşen zihinsel bir olgudur.

Türk Dil Kurumu'nun tanımlamasına göre "temsil" sözcüğü "belirgin özellikleri ile yansıtma, sembolü olma, simgeleme" ve "özümleme" anlamındadır (Türk Dil Kurumu [TDK], 2018). Yani temsil, anlama ve aktarma durumudur. İnsan, soyut ve somut gerçekliği kavramak üzere temsil yoluna başvurur. Gerçekliği temsil etmek için zihin, benzetmeye, indirgemeye, basitleştirmeye ve metafor kullanmaya çalışır. Sonsuz parametre içerisinde kendi seçiciliği ile analitik olarak ilişkilendirip anlamlandırdığı şeyleri betimler ve temsil eder. Temsil, yalnızca tamamlanmış ürünleri anlatmak için değil, gelecekte olması düşünülen ya da hayal edilen şeylerin anlatılması için de kullanılmaktadır (Kürtüncü, 2010). Örneğin, Sibyl Moholy – Nagy, ressam Paul Klee'nin temsillerindeki analitik düşünceyi, bilinmeyeni somutlaştırmak için sıradan nesneleri sıradışı bağlantılarla ele aldığından bahseder (Klee, 2016). Temsil, bu nedenle öznel analitik bağlam kararları ve seçicilik ile çeşitlilik göstermekte, özne ile güçlü bağ kurmaktadır.

Bu bağlamda temsil, zihinde başlayıp algılayabildiğimiz ve aktarabildiğimiz tüm gerçeklikler üzerinde var olan bir kavram olup mimari tasarım sürecinde yapı inşasına dek "mimari temsil" yöntemleriyle var olmaktadır.

2.1.1 Mimari Temsil

Mimari fikir ve düşüncelerin anlaşılıp aktarılabilmesi için mimari temsile ihtiyaç duyulmaktadır. Henüz var olmayan bir gerçekliğin ifadesiyle başlayan temsil, gerçekliğin önce düşünülüp zihinde tasarlanmasıyla ve sonrasında bunun dışa aktarılması yani görselleştirilmesiyle mümkün olabilmektedir (Uraz, 2002). Bina inşa edilene dek henüz hiçbir şey kesinleşmemiştir ve tasarımın sayısız olasılığı vardır. Bu süreçte mimar temsil yollarından çizim, maket gibi, her birinin kendine göre farklı nitelikleri olan seçenekler ile fikirlerini ve önerilerini ortaya koymaktadır. Seçilen temsil aracının tasarım kararlarındaki etkisi sonsuz tasarım olasılığına olumlu ve olumsuz olabilmektedir (Anderson, 2014). Çünkü mimari temsildeki analitik düşünce ve seçicilik kararları tasarımla bütünlük içerisinde sürmektedir. Mimari fikirle birlikte zihinde oluşan imgelerin mimari temsil yoluyla ifade edilmesi bu bağlamda temsil yolu ve yönteminin de tasarımın ve tasarımcının bir parçası olduğunu bize göstermektedir.

Temsil türü ister iki boyutlu çizim, ister üç boyutlu maket olsun; eskiz niteliğinde, geliştirilmesi gereken, bu sebeple az bilgi içeren, yorumlanabilir çalışmalar olduğundan tasarımın arayış sürecini ortaya koyan soyut ifadelerdir. Zihinde olan imgelerin görselleştirilmesinden öte tasarımın aktif katılımcısı ve paydaşı durumundadır. Tasarım süresince temsil, düşünceyle eş zamanlı gelişir, ilk aşamalardaki soyut temsil zamanla daha çok bilgi içerir ve somut bir hal alır; tasarımın somut temsili ortaya çıkar (Uraz, 2002). Bu bağlamda, yapı inşa edilene dek sürmekte olan mimari temsilin, nihai sonuca etkisini ve sonuç ürünün ilişkisini, mimarın dilinden okumak kolaylaşmaktadır. Mimarın görme ve bunu aktarma biçimi bu noktada önemlidir.

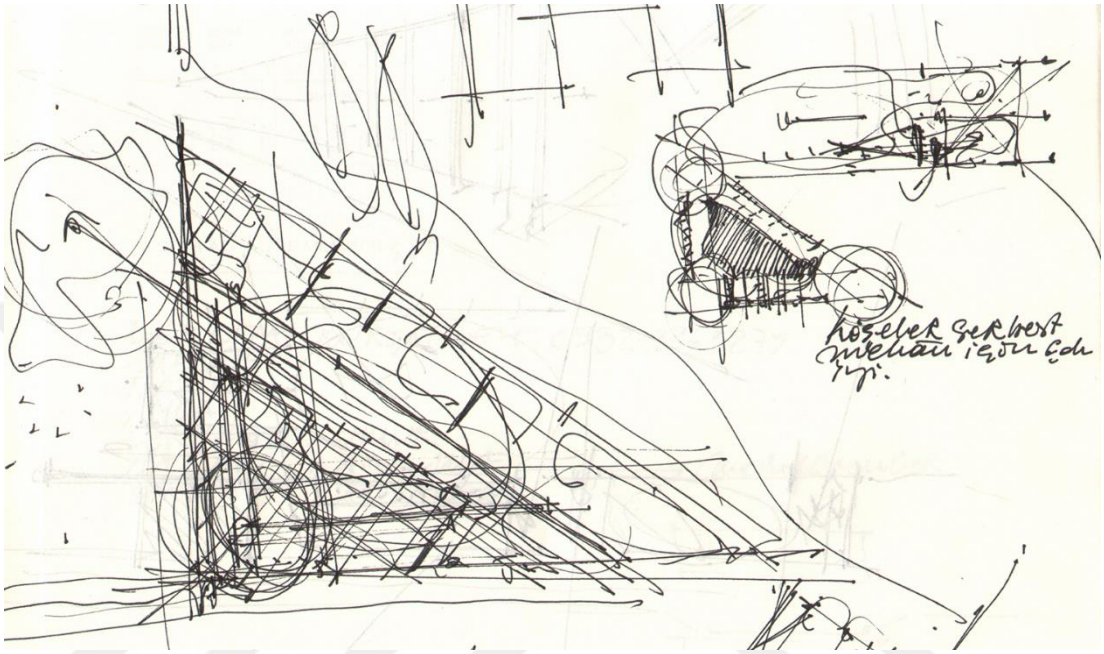
Berger'e göre bir imge, yeniden yaratılan veya üretilen, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan kopartılmış ve saklanmış bir görünüm ya da görünüm düzenidir. Her imge bir görme biçimine sahiptir (Berger, 2017). Bu görme biçimlerinde karakter izleri ve algısal seçicilik ipuçları saklıdır. Eskiz ise, mimari temsil yöntemleri içerisinde, tasarımcı ile en kuvvetli ve dolaysız bağ kuran yöntemlerden bir tanesidir.

2.2 Eskiz

Eskiz, tasarımcı ile kurduğu tinsel ve zihinsel ilişki bakımından tasarımın ve tasarımcının adeta bir imzasıdır. Tasarımcının zihninde oluşan fikrin mimari temsilini ilk olarak, aracısız yansıtan eskiz; bu bağlamda hızlı bir temsil ve iletişim fırsatı vermesi, kişiye özgü karakter ipuçlarını barındırması ve tasarım için soyut/somut arayışları okutması açısından son derece potansiyelli bir temsil aracıdır. İnceoğlu (1995), dilimizdeki karşılığı taslak olan eskizin çok daha kapsamlı bir kavram olduğundan bahsetmektedir. Kabaca izlenim ve fikir eskizi olarak ikiye ayrılan eskizler öznel bir yaratma eylemi olup bu bağlamda eskizin bir başkası tarafından anlaşılması öncelikli amaç değildir. Eskizin de mimari ve resimdeki eğilim değişmelerine paralel olduğu durumlar vardır. Eskizi resimden farklı kılan en önemli olgu dışavurumcu, ekspresyonist (ifadecilik) eğilimidir. Eskiz bir soyutlama olmasına rağmen düşünceyi somutlaştıran bir araçtır aynı zamanda (İnceoğlu, 1995). Bu bağlamda eskiz; karmaşık düşüncelerin özünü ortaya koyan konsept eskizleri, mimari tasarım sürecinde bir binanın, mekânın ya da onu oluşturan parçalarının analizi için kullanılan analitik eskizler ve var olan gerçekliğin not edilmesini sağlayan gözlem eskizleri olarak üçe ayrılabilir (Farrelly, 2012).

Eskiz sadece yeniden üretim anlamına gelmez. Aksine, Paul Gauguin'in görmek için gözlerini kapattığından bahsederek iç dünyamızın yoklandığı bir durum olduğunu dile getirmektedir. Dolayısıyla her insan, biçimlerin ve renklerin aynı olduğu sistemi kendi öznelliği ile yorumlamaya yatkındır. Eskizin sadece hızlı bir not alma sistemi olmadığı aynı zamanda bilgiye ulaşma kipi olduğuna değinen Belardi, bu konuda Michelangelo'nun öldükten sonra tüm taslak çizimlerinin yok edilmesini istediğinden bahsetmektedir. Bu sayede, eskizin geçici ve bu nedenle özel bir doğası olduğu ispatlanmış olurdu. Yani eskiz sadece fikrin değil düşünce taslağının yeniden sunumudur ve bu sebeple eskiz kendini yeniden üretebilmekte ve yeni önerilerde bulunabilmektedir. Bu nedenle eskiz kendi yaratıcısını bile şaşırtabilecek sürprizleri içerisinde barındırmaktadır (Belardi, 2015). Alvaro Siza bu bağlamda şöyle demektedir: *"Çizim, iletişimde bulunma ve analiz etme aracı olmanın dışında, bizi önyargılardan uzaklaştıran özgürleştirici bir yükle donatarak hakim olan havayı ele*

geçirmemizi sağlar ve bu sayede öngörülmedik keşiflere yol açar." (Aktaran Belardi, 2018, s.33). Dolayısıyla eskiz eş zamanlı çağrışımlara açıktır. Tıpkı Henri Focillon'un söylediği gibi *"Zihin ele hükmeder; el de zihne."* (Aktaran Belardi, 2015, s.40) (Şekil 2.1).



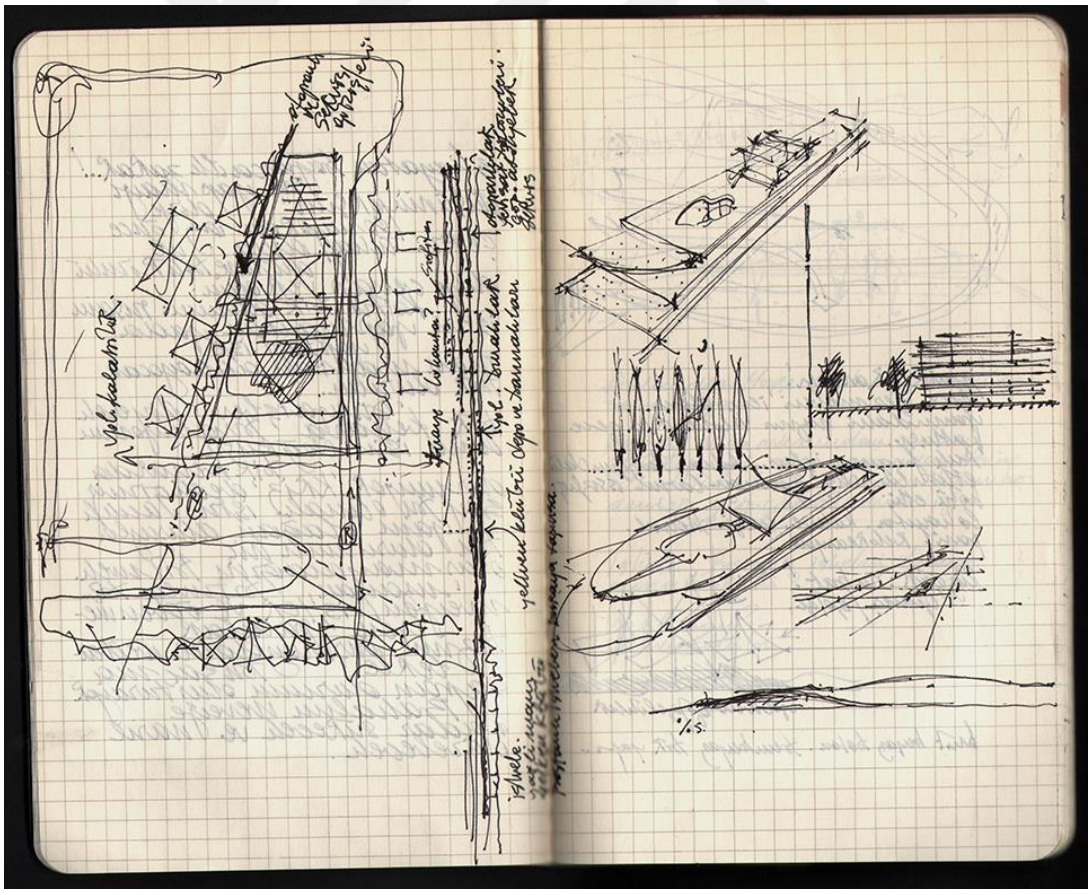
Şekil 2.1 Eskiz, Nevzat Sayın (Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri [NSMH] arşivi, 2016)

Hegel, *Science of Logic* adlı kitabındaki sözü ile eskiz ile eskizi yapan arasındaki bağın kuvvetini vurgulamakta ve eskiz yapma sürecini diğer parametrelerden soyutlanan bir olgu olarak nitelendirmektedir: *"Başlangıcın bir mutlak olması ya da burada aynı anlama gelen soyut bir başlangıç olması gerekir. Hiçbir varsayım içermemeli, herhangi bir şey aracılığıyla olmamalıdır… Tamamen arı ve yalın bir dolayımsızlık olmalı, daha doğrusu yalnızca dolayımsızlığın kendisi olmalıdır."* (Aktaran Belardi, 2015, s.29). Eskizin kişisel bir soyutlamadan yine kişisel bir dışavuruma giden süreci mimari temsilde de çok net biçimde okunmaktadır.

2.2.1 Mimari Temsilde Eskiz

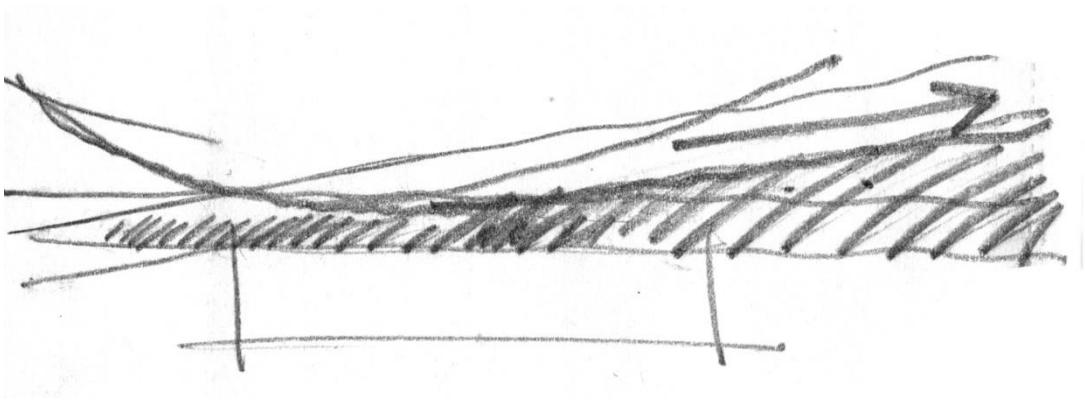
Mimarlıkta çizim binadan önce gelmektedir. Çünkü mimarlık, resim ve heykel gibi doğrudan eserin üzerinde çalışılan bir sanat dalı değildir. Dolayısıyla çizim, fikrin

sadece işlendiği değil, ilk olarak işin muhatabıyla, daha sonra inşa edecek kişilerle iletişime geçilmesini sağlayan bir araçtır. Mimarlığın proje aşamasında henüz kendisi için var olmadığını belirten Belardi (2018), çizim tarafından henüz tam anlamıyla temsil edilmediğini ve sadece çizim içindeki varlığını vurgulamaktadır. Fakat çizimin eserin fiziksel özelliklerini betimleyerek işin içine girerek sonuç ürüne dair beklenti yaratırken, başka biçimde aktarılması zor olan anlamlar yükleyerek kavramsal açıdan da projeyi beslemektedir. Dolayısıyla çizim, sadece tasarıma yardımcı bir araç olmaktan daha fazlasını temsil eder, yani düşünceyi kuvvetlendiren zihinsel bir arabulucudur (Belardi, 2018). Mimari temsil aracı olan eskizler ve taslaklar konusunda ise Belardi (2015) şöyle demektedir: *"Çözülemeyen, karmakarışık not defterleridirler ama ruhu çırılçıplak ortaya sererler. İmgelerin dolaylı üretimi ile gitgide daha çok nitelenen bir dünyada, taslaklar sahicilikle kurulan göbek bağının son parçasıdırlar."* (Belardi, 2015, s.19) (Şekil 2.2).



Şekil 2.2 Mimari temsilde eskiz, Nevzat Sayın (NSMH arşivi, 2010)

Anderson'a göre her fikir aynı öneme sahip değildir kimisi işe yaramaz kimisi ise gelişerek önem kazanır. Mimar düşündüklerini bir takım araçlar ile ifade ederken karar aşamasında tekrar düşünür ve bu süreç sürprizlere açıktır. Eskizler, çizmeden göremeyeceğimiz çözümü bize gösterebilir ve farklı alternatiflere esin vermektedir (Anderson, 2014). Ceylan (2010), mimari bir temsil aracı olan diyagram kavramının içinde barındırdığı gücü *"...modern bir mimari temsil ve performans aracı olarak diyagramın az, soyut, yoğun, belli-belirsiz, muğlak çizgilerinin gösterdiği şeyin aslında dile getirilemezliğini dile getirme girişimi olarak değerlendirilmeyi beklemektedir."* şeklinde tanımlamaktadır (Ceylan, 2010, s.540). Tıpkı Ceylan'ın diyagram için söyledikleri gibi mimari temsil aracı olan eskiz de içinde barındırdığı karakter ipuçları öngörülen şeyi bize her aşamada yansıtmakta ve sonucu başta okutmaktadır. Bu noktada, temsilde öznel tavır yani karakter etkisi temsili de özgün kılan bir özelliğe dönüşmektedir. *"... çünkü eskiz kendisini ortaya çıkaran bir elin bir nevi imzasıdır. Kendisi son derece tikel bir durum olan proje çizimi, iyiden iyiye eklemlenmiş bir epistemolojik statüye sahiptir, hem kendi imzasıdır hem de başka birinin imzası; bilgi ile iletişim arasında yer alır..."* (Belardi, 2018, s.37-38) (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 Eskiz, Nevzat Sayın (NSMH arşivi, bt)

Eskiz çizgilerden oluşur. Çizgi ise taslağın yani eskizin ön habercisi ve bütünü anlamlı kılan en küçük parçadır. Çizgi, zihin ile el arasındaki etkileşimin dışavurumunu sağlayan ilk izdir, dolayısıyla mimari temsil aracı olarak çizgi de temsilde karakterin izini okumak için eşsiz bir ipucudur.

BÖLÜM ÜÇ
ÇİZGİDE KARAKTER VE MİMARİ DİL

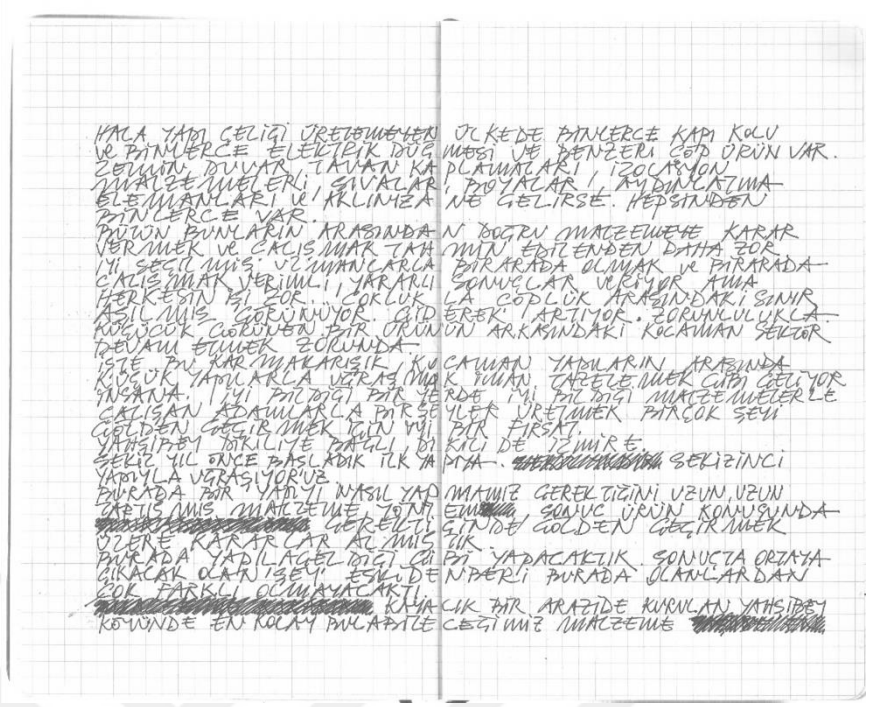
3.1 Çizgi

Çizgi, en ve derinliğe sahip olmayan, sadece uzunluk ile tanımlanabilen tek boyutlu noktalar bütünü olarak tanımlanabilmektedir. Gerçekte ise gözümüz, düzlemler, yüzeyler ve renklerin oluşturduğu arayüz konturları çizgi olarak algılamaktadır (Ching, 2003). Çizginin kullanımı dilden önceye dayanmaktadır. Mağara resimleri ile başlayan izlenim çizgileri eski zamanlardan bu yana önemini koruyarak, sanatta yaratıcı anlatım aracı olurken bilim ve teknikte semboller ile anlatım yolu olarak gelişerek çizim bir dil haline gelmiştir (İnceoğlu, 1995). Dolayısıyla çizgi grafik bir iletişim aracıdır.

3.1.1 Çizgide Karakter

Karakter oluşumu için bir imzaya, buna bağlı olarak yapıtın arkasında durabilen bir sanatçının ya da bireyin varlığına ihtiyaç duyulmaktadır (Eroğlu, 2017).

Bir sanat eleştirmeni olan Giovanni Morelli, 19. yüzyılda kime ait olduğu bilinmeyen eserlerin sanatçılarını bulabilmekteydi. Eserin önemsiz ayrıntılarında, işlenişinden kaynaklı, tespit ettiği ve eser sahibinin kimlik izlerini birebir ve doğru biçimde ortaya koyan detaylar vardı. Yine bir tür imza. Çizim yapan herkesin el yazısında bu vardır, dolayısıyla bizler de büyük sanatçılar kadar benzersiziz. Yazımız da bize özgü bir karaktere sahiptir. Kimisi koyu kimisi ise siliktir, kimisinde harf aralıkları yakın kimisinde uzaktır, kimisinin eğimi çoktur. Bu değişken parametreler ile kendimizi yansıtırız ve farkında olmadan karakterimizi ortaya koyarız. Bunu yaparken çalakalem yazdığımız yazıya "serbest" diyebileceğimiz gibi bir mektuba yazdığımız yazıya "kontrollü" diyebiliriz (Dodson, 2012) (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 Nevzat Sayın'ın eskiz defteri ve el yazısı (NSMH arşivi, bt)

Manlio Brusatin'ın söylediği gibi *"Yazmak, çizmekten başka bir şey değildir."* (Aktaran Belardi, 2015, s.19). Bu bağlamda benzer biçimde çizimi de sezgisel ve analitik olarak inceleyebiliriz. Sezgilerimiz çizdiğimiz şeyin duygusunu ve ruhunu içselleştirmemize yardımcı olur, analitik yetenekler ise düzeltme ve belirginleştirme durumunda devreye girer. Analitik düşünce sezgisel davranışın serbest tavrına engel teşkil etmektedir (Dodson, 2012). Dodson her ne kadar analitik düşüncenin sezgisel davranışın serbestliğine engel olduğunu söylese de, analitik düşünce sistemi de kullanılan malzeme, teknik ve yöntem ile karakter yansımasının ya da üslubun bir parçası durumundadır. Bu noktada Anderson, Bauhaus okulunun temel eğitimindeki ünlü iki hocası Wassily Kandinsky ve Paul Klee'nin karakteristik tavırlarından bahsetmektedir. Kandinsky renklerin tonu ve sıcaklıkları arasındaki ilişkileri incelerken, biçimi fon ile ilişkilendirmektedir. Çizgi hareketli bir nokta olarak ifade edilmekte ve bu hareketi sağlayan gücün çizginin karakteri olduğu belirtilmektedir. Klee'ye göre sanatsal süreç açıklanamayacak kadar karmaşıktır; fakat temel yetiler öğrenilebilmektedir. Bauhaus sanat okulunun kuruluş manifestosunda da sanatsal yeteneğin değil fakat zanaatin ve el becerisinin öğrenilebilir olduğunu savunur (Anderson, 2014).

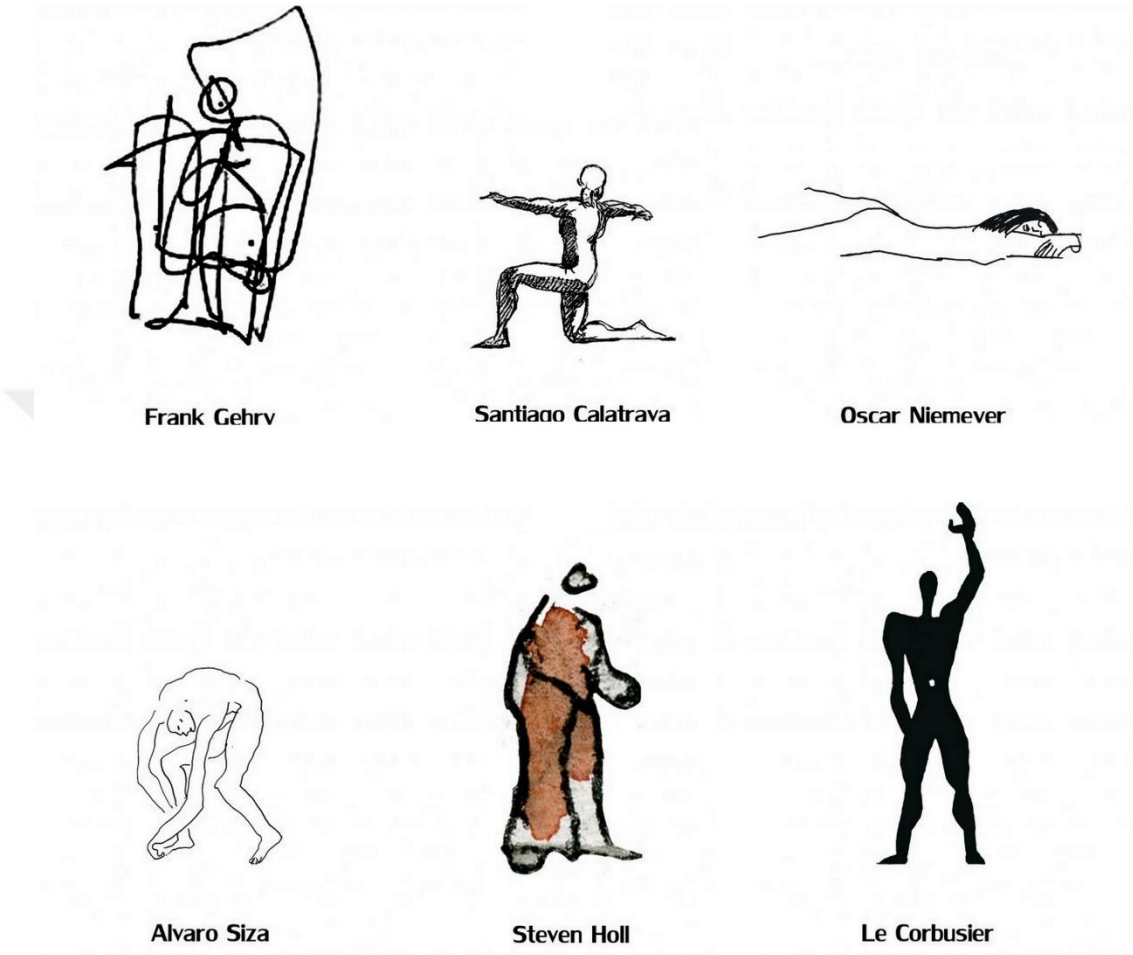
"... çizerler kendi doğallıklarında, çizerek anlatma etkinliğinin içgüdüsel bir davranış olduğunu kanıtlasalar da, ne olursa olsun, sonuçta hep yapmak istediklerine bağlıdırlar." (Belardi, 2018, s.14). Bu noktada çizginin karakterini belirleyen ögelerden çizerin seçiciliği ve buna bağlı olarak çizgiyi ne şekilde dışavurduğu önem kazanmaktadır. Dolayısıyla çizgide öne çıkan karakterin ayırt edici birçok özelliği bulunmaktadır.

3.1.2 Çizgide Karakterin Ayırt Edici Özellikleri

Dünya üzerinde ne kadar insan var ise o kadar özgün ve birbirinden farklılaşan karakter de mevcuttur. Dolayısıyla bu karakterlerin temsile yansıması, her tasarımcının (mimarın) kendine özgü yolu ve yöntemiyle gerçekleşmektedir. Temsil aracı olarak çizginin diğer temsil yollarından farklı olarak mimarla kurduğu el ile zihin arasındaki birebir etkileşim sebebiyle son derece önemlidir. Bu bağlamda mimarın temsile yansıttığı karakterin ilk izi el (vücut) hareketlerindedir. Buna tinsel yani ruhsal hareketler de eş zamanlı eklemlenir. Bu hareketleri takip eden ise kullanacağı kalem, kâğıt, defter, fırça vb. gibi sayısız ve kuralsız malzeme seçeneği arasından kendi analitik düşünce sistemi içerisindeki seçiciliğidir. Üçüncü parametre ise seçtiği malzeme ya da malzemelerin söylediği sözdür. Bu bağlamda bu üç parametreyi sanat ve mimarlık çerçevesinde tasarımcı ve temsile yansıttığı karakter bağlamında okumak yanlış olmaz (Şekil 3.2).

Farklı mimari temsil yöntemleri ve araçları olsa da çizginin diğerlerinden ayrıldığı en önemli nokta, tinsel ve zihinsel bağlam dışında el ile (dolayısıyla vücut ile) birebir etkileşim halinde olmasıdır. Bu bağlamda Merleau-Ponty "Göz ve Tin" adlı kitabında Valery'nin "vücudunu katmaktadır" sözünden bahsetmektedir. Bir resmi anlamak için yalnızca işlevler demeti olmayan, bir görüş ve hareketi içinde barındıran vücudu bulmak gerekmektedir. Vücut *kendini* hareket ettirmektedir, bir görüşün doğal devamı ve olgunlaşmasıdır (Merleau-Ponty, 2016). *"Madem ki şeyler ve vücudum aynı kumaştan yapılmışlardır, vücudumun görüşünün bir şekilde şeylerde gerçekleşmesi*

gerekir, ya da onların belirgin görünürlüğünün vücutta gizli bir görünürlükle katmerlenmesi gerekir…" (Merleau-Ponty, 2016, s.35,36).



Şekil 3.2 Seçilen mimarların çizgileri ile insan temsilleri (Fast Company, 2016)

Vücudun canlılığı, tinin otomata inmesi ya da vücut kısımlarının yan yana gelmesinden ibaret değildir. Aksine vücut "iç" ve "kendi" kavramlarını içinde barındırmaktadır (Merleau-Ponty, 2016). Bu noktada vücudun ruhsal farklılıklarla karakter ayrımını etkilediği ortaya konmaktadır. Bahsedilen karakteri kişisel üslup olarak da nitelendirebilmekteyiz. Eroğlu'nun örneklediği gibi bir kimse yılın her günü aynı ruh halinde değildir. "Üslup" kavramı bu bağlamda psikoloji ile derinlemesine ilişkilidir. Sanat da yapıtları aracılığı ile ifadeyi dışavurduğu sürece gerçekçi ve

yaratıcı olabilmektedir. Diğer türlü zanaate veya tasarım ürününe dönüşmektedir (Eroğlu, 2017).

Tinsel ve davranışsal farklılıkların yanı sıra tasarımcının kullandığı malzeme ve araç gereç de temsili ve temsilde karakterin yansımasını etkilemektedir. Ressam Joan Miro ise Georges Raillard ile yaptığı söyleşide, resim yaparken sadece davranışsal biçimde hareket etmediğini, özellikle tercih ettiği kötü fırçalar ile sadece hareketi değil aynı zamanda malzemenin de gücünü ortaya koyduğunu ve otomatizmin önce malzeme tarafından yönlendirildiğini dile getirmektedir. (Miro, 2016) (Şekil 3.3).

Şekil 3.3 Nevzat Sayın'ın kareli defterinden renk ve biçim kompozisyonu (NSMH arşivi, bt)

Malzemenin gücü yadsınamayacak derece önemliyken, malzemenin seçimi ve diğer malzemelerle etkileşimine karar verme hali karakterin başka türlü bir yansımasını ortaya koymaktadır. Seçiciliğin ve analitik düşüncenin temsilin her noktasında olduğu gibi karaktere etkisi büyüktür. Paradoksal olarak, belirsiz ve öngörülemez olarak nitelendirilen kuantum fiziğinin, beyin organizasyonunun incelenmesi alanına uygulanmasındaki ana sebep de beyin faaliyetlerindeki sürecin gözlemlenmesi ve ölçülebilmesine öznel bir bileşenin katılmasıdır (Belardi, 2015). Umberto Eco da yapılan icatların özünde kaynaştırıcılığın olduğundan bahsetmektedir.

Sezgide var olan parametreler kadar onu seçme ve seçmeme becerisi de vardır. Yani bu noktada seçiciliğin önemi büyüktür. Söz konusu olan, bütünüyle bir araya getirmek değil, ayıklanan sayısız ögenin biraradalığıdır (Belardi, 2018).

Bu seçimlerin sonucunda birey aslında kendini bulmuş olur. Kendi çizgisi üzerinde ilerlemektedir. Dolayısıyla tüm seçimleri ve bağlayıcı kararları aslında belli bir dil çerçevesinde sürmektedir. Bu durum kendi içerisindeki tutarlılığı gösterdiği gibi farklı dillerden de ayrışmasını sağlayan bir mekanizmaya dönüşür. Tasarımcı birey yani mimar kendi dilini konuştukça parça-bütün ilişkisi korunmakta ve karşı taraftan rahatlıkla okunmaktadır.

3.2 Dil

Belli kurallar çerçevesinde kalma şartıyla, insan her şeyi söyleyebilmekte, istediği her anlamı dile getirebilmektedir. Dil, sınırlı sayıdaki öge ve kuraldan oluşan dağarcığı kullanıyor olmasına karşın sınırsız sayıda dışavurum ortaya koyabilmektedir. Dil, konuşana her zaman yeni şeyler söyleme fırsatı verir, konuşan daha önce duymadığı ya da belleğinde yer etmeyen cümleler kurabilir; bu da dilin üretici potansiyelini ortaya koyar. Cümlede anlam dil sistemi içinde değil, konuşmacının zihninde gerçekleşir. Bu anlam konuşanın kendi kişisel ve yaratıcı edimi olup bunu sağlayan ise dil sisteminin iki temel düşünsel işlemidir: seçme ve bitiştirme (Fischer, 2015).

Türk Dil Kurumu'nda "dil" kelimesinin ilk maddede anlamı "insanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek veya işaretlerler yaptıkları anlaşma, lisan, zeban", ikinci maddede "bir çağa, bir gruba, bir yazara özgü söz dağarcığı ve söz dizimi", üçüncü maddede "belli mesleklere özgü dil" ve dördüncü maddede ise "düşünce ve duyguları bildirmeye yarayan herhangi bir anlatım aracı" şeklindedir (TDK, 2018).

Dilin tüm varlık alanları ile güçlü bir ilişkisi bulunmaktadır. Dil, var olanı adlandıran, anlamlandıran ve ne olduğunun bilinmesini sağlayan bir olgudur. Dolayısıyla, kelimeler aracılığıyla bir şeyin görülmesi ve düşünülmesiyle birlikte

tinsel durum ile dil arasında ilişki kurulmaktadır (Gürer, 2004). Anderson, dilin ve edebiyatın sadece esin kaynağı olmadığını aynı zamanda birer tasarım aracı olduğunu söylemektedir. Tasarım sürecinde hızlıca çizilen suluboya eskizler, çalışma maketleri ya da fiziksel hareketler dahi bir diyaloğun esnekliğindedir (Anderson, 2014). Bu bağlamda tasarım ile tasarımcı arasında kendi dilleri ile anlaştıkları özgün bir "kendiliğindenlik" durumu vardır. İç sesi ile dışavurduğu şey arasındaki dil birliği yani bütünlük tasarımın her aşamasında kendisini göstermektedir. Dilin sistematiği kendi iç tutarlılığıdır artık. Ressam Joan Miro, Georges Raillard ile yaptığı söyleşide "mesleğiniz" sorusuna şöyle karşılık vermektedir: "*Yazım gibi bir şey bu, ama dıştan kaynaklanmaz. Dile getirmek istediğim, bana bunu zorla kabul ettirir. Dilbilgisi kuralları yok, sözdizimi yok, hiçbir şey yok. İşimi yapmam ve de kendi başımın çaresine bakmam gerekli."* (Miro, 2016, s.75).

Dil, şaşırtıcı onca işlemi, sadece göstergeler üzerinden yapmaz; temelinde çok karmaşık bir yapısal düzenleme ile yapar. Konuşma dili, genel yapısıyla giderek karmaşıklaşan, sık dokunmuş bir ağa benzer, bu ağ ise birbiri içine geçen daha dar kapsamlı yapılardan oluşur (Fischer, 2015). Özetle, *"dil, rastgele bir araya getirilmiş sözcük ya da dışavurumlara ayrıştırılamaz; dil, bu sözcük ve dışavurumların gerisindeki ögeleri ve ilişkileri düzenleyen bir sistemdir."* (Aktaran Fischer, 2015, s.20). Dil için geçerli olan bu söylem, Norberg-Schul'un *"mimarlık alanında yapılacak her biçim çözümlemesinin, ögelerin ve bunların ilişkilerinin gösterilmesi"* sözleriyle şaşırtıcı derece benzemektedir (Aktaran Fischer, 2015, s.20). Dolayısıyla mimarlık, gösterge ya da simge sistemi olarak değerlendirilebileceği gibi dil sistemi olarak da nitelendirilebilmektedir (Fischer, 2015).

3.2.1. Mimari Dil

Tarihsel ve çağdaş bilgi ve deneyimlerimizin bize mimarlığın kendine has bir dile sahip olduğunu gösterdiğini söylemektedir. Bu dil tüm anlatım biçimlerinin bir araya gelmesiyle değil, anlambilimdeki tanımıyla anlaşılması gereken bir dildir. Anlambilim ise bütün simge sistemleriyle ilgili olup bu disiplindeki sistemler formel (simgeler dili, basit simgeler, matematiksel simgeler vb.), doğal (konuşma dili vb.) ve estetik (farklı

sanatların dilleri) sistemler olmak üzere üç sınıfta okunabilmektedir (Markuzon, 1973).

Mimarlık tarihine bir bütün olarak bakıldığında mimarlık dilinin temelinde yapıların en maddesel yönü olan strüktürü ve tektoniği olduğu görülür. Mimarlık dilinde artistik dışavurumun anlamsal altlığı, elemanların toplamı gibi bir bağlamdan öte bütünlüğü yaratan tektoniktir. Yapının artistik imkânlarını belirleyen ya da öyle olduğu iddia edilen işlev de yapının dışarısından tektonik kavramlarla algılanır. Bir konut örüntüsü pencere boşluklarının çokluğu ve sıralı duruşuyla kendisini okuturken, bir fabrika silueti bize bir üretim alanı ya da bir oditoryum hacmi bir kültürel merkez mesajını verir. Özetle fonksiyonel gereksinim olan biçimler yapının anlam bütünlüğünü belirlemektedir (Markuzon, 1973). Tıpkı konuşma dilinde bir cümledeki anlam bütünlüğü kelimelerin yerine bağlı olarak değişiklik göstermesi gibi bir binanın ana bölümleri arasındaki boyut ya da oran değişikliği de yapının karakterini değiştirmektedir. Bu durum Helen devri mimarları tarafından fark edildiğinde klasik mimarinin esnek dilinin temelleri de atılmıştır (Markuzon, 1973).

Ortaçağ sonlarına dek, özellikle İlkçağ Yunan sanatında mimar, ressam ve heykeltıraşlar bilinmesine rağmen, sanatçıların isimleri ön plana çıkmamış, çıksa da usta (meister) tanımlamasıyla, zanaatçı gibi anılmışlardır. Yapıtları kadar bilinmemiştir mimar ve heykeltıraşlar, bu sebeple mesele bir kültür dönemi üslubu gibi algılanır olmuştur. Fakat vurgulandığı üzere "üslup" denen şey insanın (sanatçı – birey) merkeze geçtiği durumda var olan bir durumdur. Bu bağlamda bir çağın "üslup"u değil "üslüpları" olabilmektedir (Eroğlu, 2017).

Louis Sullivan, her cephenin arkasında, o cephenin tasarımcısının yüzünün göründüğünü yani her projenin mimarın yaşam hikâyesinin bir kesitini yansıttığını söylemektedir. Bu durum yalnızca tasarımlar için değil mimarlıkla ilgili üretilen fikirler için de geçerli olup fikirler; kişinin kendine has algılama tarzı, hayatının akış biçimi ve içinde bulunduğu dönemle de bir o kadar ilişkilidir. Bu bağlamda Jurgen Joedicke, her biçimin hep bir içeriğe, bir anlama gönderme yaptığını ve her zaman bir şeyleri dile getirdiğini söylemiştir (Fischer, 2015). Markuzon (1973), bu konuda

kullandığımız dilin bir haberleşme ve düşünme aracı olduğu kadar, dil ürünlerinin de (sözlü ya da yazılı bir haber, bir kitap vb. gibi) binalar gibi görev yüklendiğine değinmektedir (Markuzon, 1973).

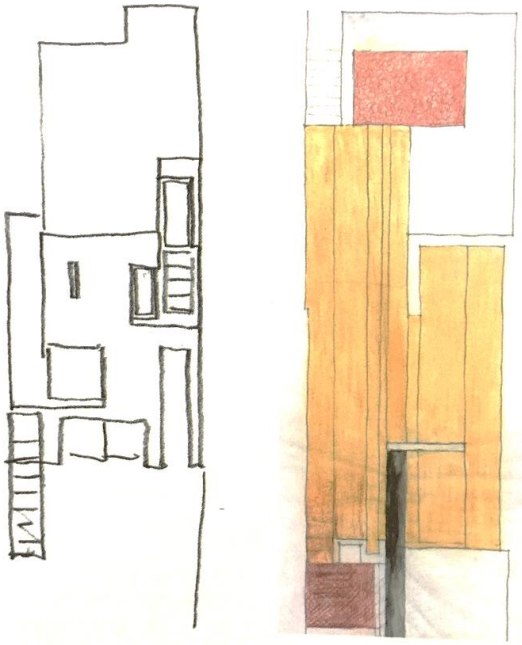
Mimarlıkta anlam yaratma olgusu, göstergebilim ve iletişim kuramlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda gösterge çokça basitleştirilerek mimari dile "biçim ve düzenleme", "anlam" ve "etki" olarak çevrilmiştir. Buna ek olarak gösterge, bir nesneye gönderme yapabileceği gibi (düzanlam), duygusal imgeleri de çağrıştırabilmektedir (yananlam). Yani içinde bulunduğu "bağlam" da göstergeyi etkilemektedir (Fischer, 2015, s.10). Loos'a göre mimarlık bir sanat değildir çünkü; pratik bir amaca hizmet eder. Sanatçı yalnızca kendini hesaba katarken, mimar toplumun bütününü göz önüne alarak hareket etmelidir. Bu bağlamda sanat ile zanaat birbirinden ayrışmaktadır (Loos, 2014). Siza mimarlıktaki bu etkileşim parametleri hakkında olgunlaşmış bir binayı etkileyen yaklaşımların biraradalığını taklit edilemez bir yaratıcı boyut olarak nitelendirmektedir. Mimarın bunu belleğinde oynadığını fakat yine de bilinçsizce yaptığından bahsederek analitik düşünceye vurgu yapmaktadır (Siza, 2015).

Aldo Rossi ise "Tasarım seçim yapmaktır." demiştir (Aktaran Fischer, 2015, s.12). Çünkü seçen, karar veren, belli ögeleri belli bir tarzda birbirleri ile ilişkilendirecek olan mimardır. Mimar bunu yaparken, ister istemez kişisel bir dışavurum ortaya koymakta, bu dışavurum da izleyiciye bir mesaj olarak ulaşmaktadır. Mimarın kişisel seçimlerini ve kararlarını ortaya koyarak temsil ettiği her bina kişisel bir anlatımdır, dolayısıyla da dilsel bir edimdir (Fischer, 2015). Anderson'a göre bir mimarla görüşür veya tasarımlarını incelerseniz, kendine has bir yolu ve yaklaşımı olduğunu görürsünüz. Çünkü mimar tasarım sürecinde kendi tasarım yöntemini ortaya koyar ve bu yöntem üzerine düşünürler. Aynı eğitimi almış ve benzer deneyimlere sahip herhangi iki mimar bile tamamen aynı mimari öneriyi ortaya koyamazlar. Bu varsayımdan yola çıkarak tasarım anının kişiye özgü ve içsel bir eylem olduğu söylenebilir (Anderson, 2014).

3.2.2 Eskiz ve Mimari Dil

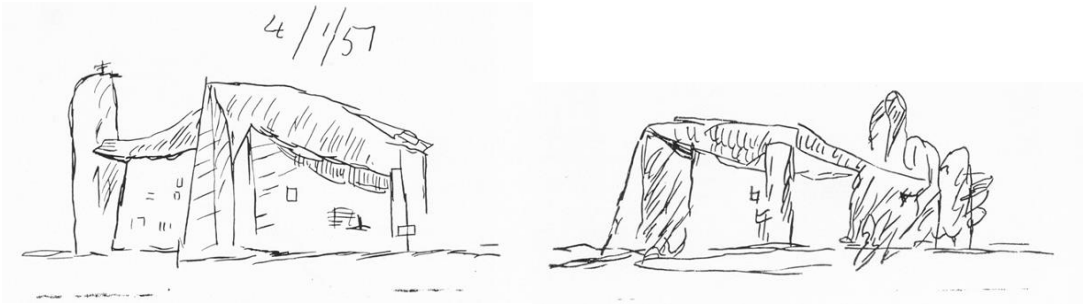
Mimari tasarımın başlangıcı olan fikrin ilk ve en hızlı temsil yollarından birisi olan eskiz, tasarımcı mimar ile güçlü bir bağ kurmaktadır. Zihin ile el arasındaki bağ çizgi ile temsil edilmekte ve çizgi mimarın karakter izlerini eş zamanlı okutabilmektedir. Bu bağlamda çizgi kişiden kişiye değişken özgünlükte bir karaktere sahiptir. Mimari temsil aracı olan çizgi tasarım süresince ve mimarın bütün tasarımlarında bir dil çerçevesinde var olmaktadır ve mimarın imzası niteliğindedir. Bu dil sayesinde diğer mimarlardan da eş zamanlı ayrışmaktadır. Konuşma dili gibi okunabilen mimari dil de yapı karakteri açısından izler ortaya koymakta ve mimarın temsil karakteri ile ilişkili ilerlemektedir. Bu bağlamda farklı yaklaşımlara sahip olarak seçilen mimarların (O'Donnell + Tuomey Architects, Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Jorn Utzon, Peter Zumthor, Frank Gehry, Santiago Calatrava, Zaha Hadid ve Steven Holl) mimari fikirlerinin ilk temsili olan çizgi ile sonuç ürünü olan yapı arasındaki ilişki "temsil" ve "dil" kavramları üzerinden okunmuştur.

Her şeyin bir başlangıcı olduğundan bahseden ve bunun önemini vurgulayan Miro, süreçte de boyaları silmediğini ve eninde sonunda o hamlenin işine tekrar yarayacağından bahsetmektedir (Miro, 2016). Sonuç hakkında verdikleri ipuçları ile tüm süreci özetleyebilen başlangıçlar ve temsil ile zihnin eş zamanlı çalıştığı ve birbirini desteklediği süreç mimari tasarımın da bir parçasıdır. Bu bağlamda zihinde oluşan her düşüncenin ya da fikrin temsili olabileceği gibi kendiliğinden olan ya da sürecin bir aşamasında var olan temsilin de zihinde oluşturacağı imge ve düşünceler sonucun belirleyicisi olabilmektedir. Dolayısıyla temsil, tasarımın bir parçası olan başlangıcın ve sürecin bir ifadesi olduğu gibi sonucun da temsilidir esasında. Mimari temsilde de değişmeyen bu durumu Anderson (2014) şöyle özetlemektedir: *"Bir kabuğun muğlaklığı – bitmemiş ya da hasar görmüş bir yapıya ait de olsa – yapının mevcut durumda ne olduğuna ve gelecekte ne olabileceğine dair bir mesaj verir. Bu mimari tasarım sürecini de açıklar: Fikirler, mimar onları bir bağlama / biçime oturtana kadar havada uçuşmaya ve evrilmeye devam eder."* (Anderson, 2014, s.105) (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 Hudson evine ait cephe tasarımı ve eskizi, O'Donnell + Tuomey Architects (Anderson, 2014)

Corbusier, hocası Charles L'Eplattenier'den *"Beni mimar yapmak istedi. Ben mimarlıktan ve mimarlardan tiksiniyorum."* diye bahsetmektedir (aktaran Tümer, 1995, s.110). Mimarlıktan tiksindiğini söylediği zamanlarda ressam olmak isteyen Corbusier, bu yönünü mimarlıkla bütünleştirmiştir. Fakat mimar kimliğiyle ön planda olan Corbusier durumdan şöyle yakınmaktadır: *"Beni yalnızca mimar olarak tanıyorlar, ressam olarak tanımak istemiyorlar, oysa ben mimarlığa resmim aracılığıyla vardım."* (Aktaran Tümer, 1995, s.110). Le Corbusier, tam anlamıyla sanatçıdır tıpkı Rönesans sanatçıları gibi pek çok sanat dalına el atmıştır. Resim yapmanın yanı sıra heykel, halı, mobilya, litografi, emaye nesne tasarımları ortaya koymuştur (Tümer, 1995). 1954 yılında tasarladığı Rochamp Şapeli'nin ortasında bir mil etrafında dönen emaye kapının tasarımı da Corbusier'e aittir (Tümer, 1995). Rochamp'daki Notre-Dome-du-Haut Şapeli eserinde, Le Corbusier'in bir sanatçı olarak sahip olduğu duygular ile bir mimar olarak tutunduğu kuralların ne kadar birbirinden ayrılmaz bütünlükte iç içe olduğu görülmektedir (Arredamento, 2012) (Şekil 3.6). Bu bütünlüğün bir parçası da Corbusier'in çizgilerindeki naifliktedir (Şekil 3.5).



Şekil 3.5 Ronchamp Notre Dome du Haut şapeli eskizi, Le Corbusier (Totalarch, bt)

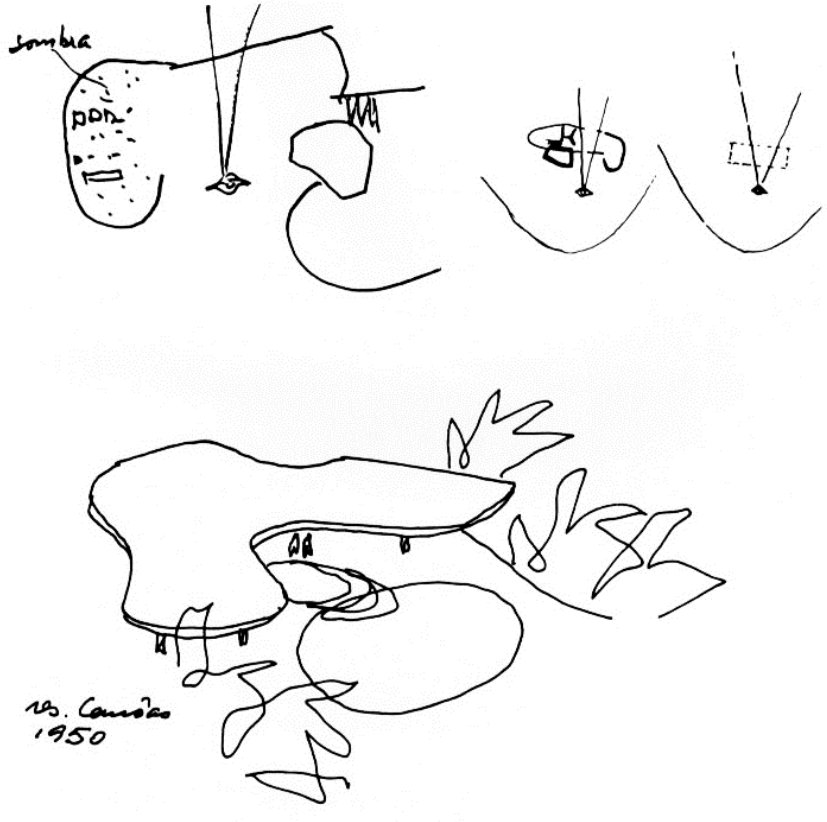
Şekil 3.6 Ronchamp Notre Dome du Haut şapeli, Le Corbusier (Totalarch, bt)

Oscar Niemeyer, mimarlığın heykelsi ve yaratıcı potansiyelini, berrak dilini ve etkileyici form zenginliğini özgün buluşlarla ortaya koymuş, dinamik ve akıcı üslubu yaşamı boyunca sürdürmüştür. Kariyerinin ilk dönemlerinde daha çok dik açılı geometrik formlar ile çalışan Niemeyer, zamanla "rasyonel-geometrik" form anlayışından "irrasyonel-organik" formlara yönelmiş ve böylelikle en başarılı eserlerini ortaya koymuştur. Rasyonalizmin mimarın imgeleme gücünü sınırladığını düşünen ve sanatın özgürlüğüne inanan Niemeyer, betonarmenin potansiyellerini kullanarak özgün heykelsi formlar denemiş ve kendiliğinden olan önyargılardan uzak sanata önem vermiştir (Kortan, 2003a).

Niemeyer'in 1954'te Rio de Janeiro'da ormanlık bir alanda kendisi için yaptığı evin planı tamamen serbest, eğrisel, akıcı çizgilerden ve düzlemlerden oluşmaktadır. Bu

organik form adeta doğanın bir parçasıdır, öyle ki arsada bulunan mevcut kayayı olduğu gibi korumuş ve hatta evin cam duvarı üzerinden geçirerek bir kısmını da içeri almıştır. Bu formalizm ve her türlü önyargıdan bağımsız fonksiyonel bir yaklaşımdır (Kortan, 2003a) (Şekil 3.9). Söz konusu eğrisel çizgilerin kaynağını ise Niemeyer şu sözlerle anlatmaktadır: *"Eğrisel formlar, tıpkı dağlar gibi, tıpkı Einstein'ın evreni gibi. Tıpkı güzel bir kadın gibi!"* (Aktaran Kortan, 2003a, s.47) (Şekil 3.7 – Şekil 3.8).

Şekil 3.7 Niemeyer'ın kadın çizimi (Fast Company, 2016)

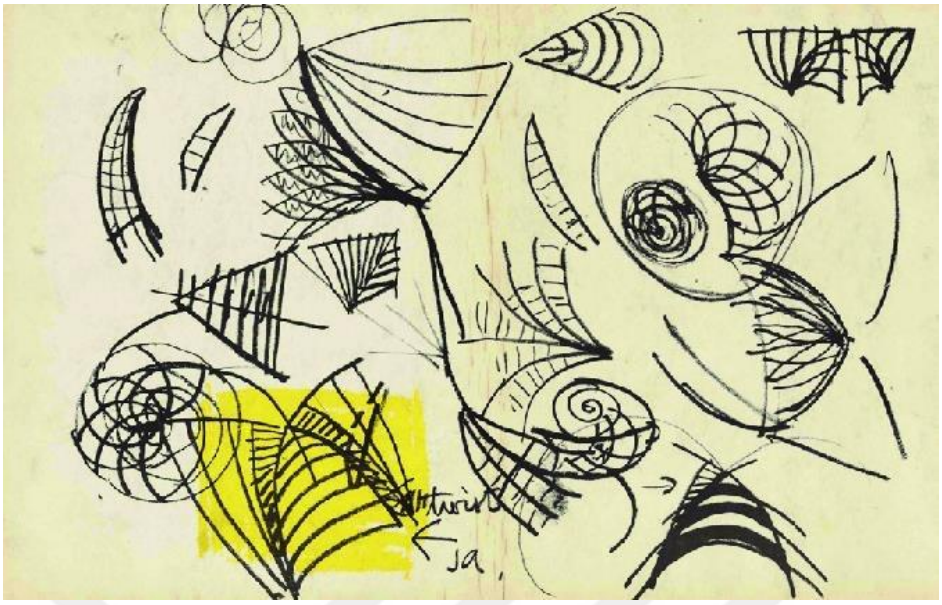


Şekil 3.8 Casa das Canoas eskizi, Oscar Niemeyer (Archdaily, 2011)

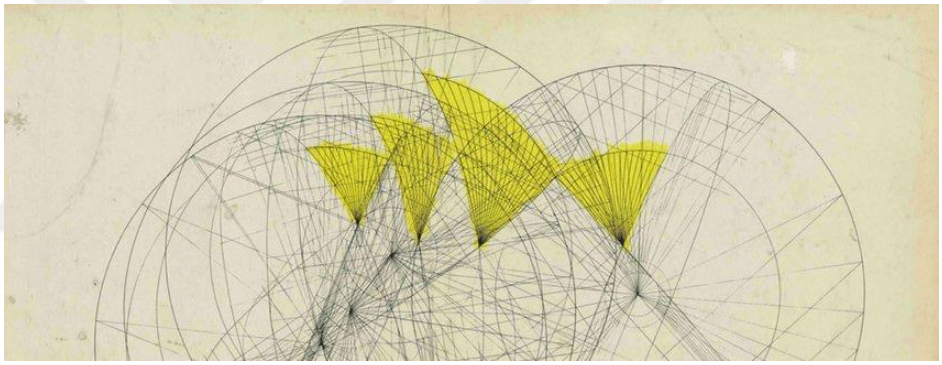
Şekil 3.9 Casa das Canoas, Oscar Niemeyer © SkyscraperCity (Archdaily, 2011)

Az sayıda binası dışında, tüm eserlerini betonarme ile heykel gibi tasarlayan Niemeyer, strüktür konusunda da çok bilgili ve yaratıcıdır. Tasarım, projelendirme ve inşaat sürelerinin kısa olmasının sebebi strüktürün basitleştirilmesi. Niemeyer'in binalarında strüktür bitince binalar da bitmiş olmaktadır (Kortan, 2003a).

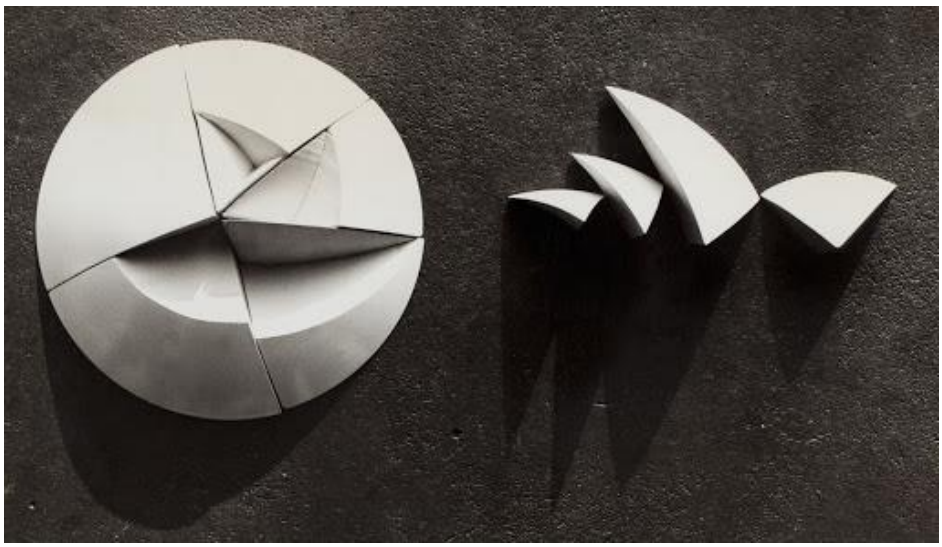
Jorn Utzon'un Sydney için tasarladığı alışılmışın dışında bir forma sahip opera binası, farklı boyutlardaki kabuk parçalarının kendine has bir düzende bir araya gelmesiyle heykelsi bir bütünü oluşturmaktadır (Şekil 3.12). Utzon'un sanatçı kişiliği, heykel ve resimle olan bağı, babasının yelkenli tekne tasarımcısı olması gibi onun yaratıcılığının arka planını oluşturan pek çok detay vardır. Yapı için düşünülen yerin deniz üzerine çıkıntı yapan bir yarımada olması ve etrafının denizle çevrili oluşuyla birlikte yapı yalnız kalmakta ve kendi kişiliğini serbestçe okutmaktadır (Şekil 3.13). Çevre verileri de bu bağlamda tasarımın önemli bir girdisini oluşturmakta ve bu sayede Utzon rüzgârda yelkenleri şişmiş bir yat görünümünde eskizler ortaya koymuştur (Kortan, 2003b) (Şekil 3.10 – Şekil 3.11).



Şekil 3.10 Sydney opera binası eskizleri, Jorn Utzon (The Yellow Book, 1962)



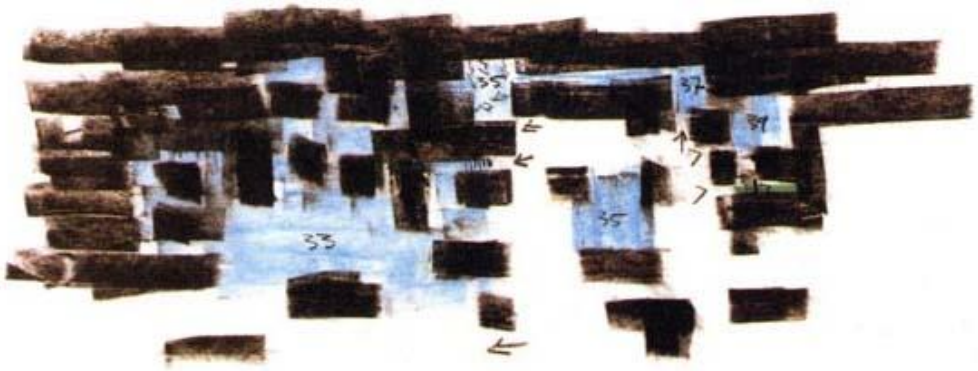
Şekil 3.11 Sydney opera binası eskizi, Jorn Utzon (The Yellow Book, 1962)



Şekil 3.12 Sydney opera binası Modeli, Jorn Utzon (Art Sand Culture, 1962)

Şekil 3.13 Sydney opera binası, Jorn Utzon (Barcelona Architecture Walks, 2016)

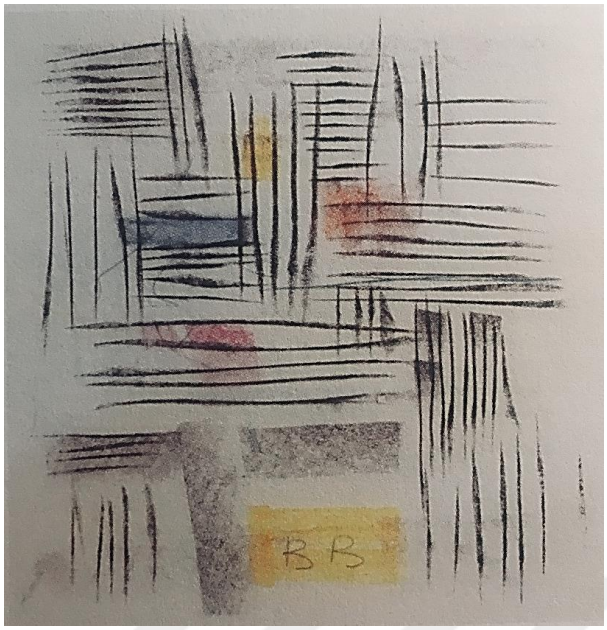
Peter Zumthor'un İsviçre'nin Vals köyündeki Termal Hamamı tasarlamak için kullandığı konsept, mağara veya taş ocağı şeklinde bir yapıdır. Bu bağlamda doğal çevreden esinlenen hamam yamaçta gömülü bir yapı olarak çim çatı altında bulunmaktadır (Wikiarquitectura, bt). Sıcak suyun sardığı bir negatif mekân olarak yorumlanan Termal Hamamı, suyun akıcı ve bağlayıcı özelliğini kullanmakta, bu sayede dingin bir ritim oluşturmaktadır. Mekân hem bütün hem de parça ilişkisiyle herkesin kendi alanını seçme opsiyonuna fırsat vermektedir (Arkitektuel, bt). Termal Hamamı hakkında Bilgin, çizilen ilk konsept eskizi ile inşa edilen ürün arasındaki şaşırtıcı benzerliğe değinmektedir. Eskizde tesadüfi gibi görünen maviliklerin, her biri farklı duyuyu uyarmak üzere tasarlanan kuytu mekânların plan izleriyle bir o kadar örtüşmekte ve sonucu başlangıçta okutan ipuçlarını bize göstermektedir (Bilgin, 2017) (Şekil 3.14 – Şekil 3.15).



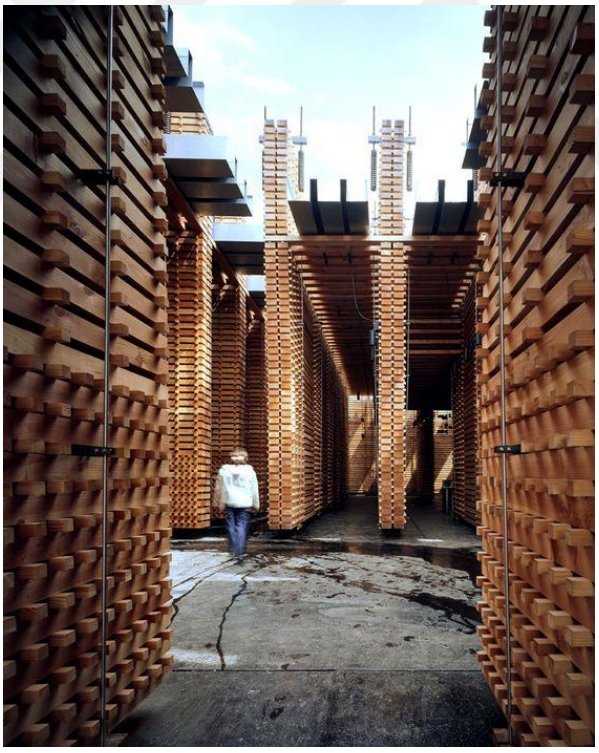
Şekil 3.14 Vals Termal hamamı eskizi, Peter Zumthor (Wikiarquitectura, bt)

Şekil 3.15 Vals Termal hamamı planı, Peter Zumthor (Wikiarquitectura, bt)

Bilgin, Zumthor'un tasarım sürecini ele alırken mimari ürün ile ilk eskiz arasındaki çakışmaya değinerek tıpkı Termal Hamam gibi iç içe mekânların olduğu ve hatta labirent görünümündeki İsviçre Expo Pavyonu için de geçerli olan benzerliği vurgulamaktadır (Bilgin, 2017). Aynı tip ahşap kirişlerin dokunmasıyla inşa edilen expo yapısı birbirine bağlantılı geçitlerden, bahçelerden ve diğer iç mekânlardan oluşmaktadır ve her tarafından giriş çıkışa imkân veren geçirgenliktedir (Zumthor, 2000) (Şekil 3.17). Bu geçirgenliği ve iç mekân çeşitliliğini Zumthor, ilk eskizinde okunaklı biçimde ifadelendirmiştir (Şekil 3.16).



Şekil 3.16 İsviçre Expo pavyonu eskizi, Peter Zumthor (Bilgin, 2017, s.66)

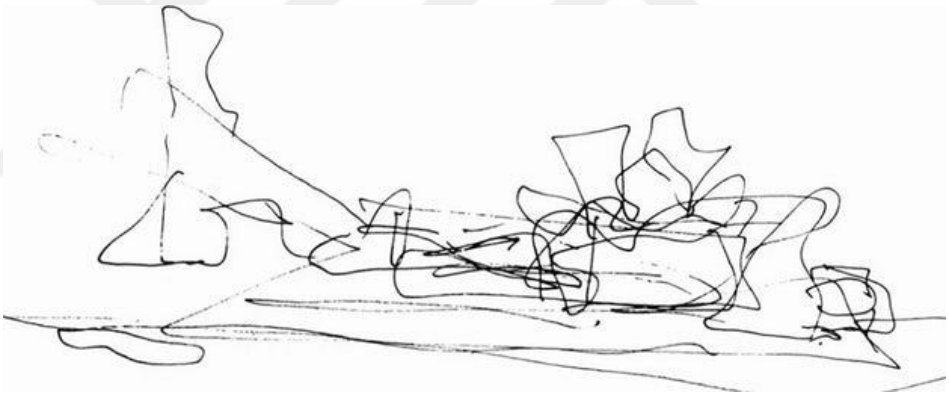


Şekil 3.17 İsviçre Expo pavyonu, Peter Zumthor (Roland Halbe, bt)

Mimarlık tarihinde, dekonstrüktivizm akımının öncü uygulayıcılarından olan Frank Gehry, yapı yapmak yerine özgün ve fonksiyonel heykeller tasarlamıştır. Bunun yanında resim, heykel, takı ve mobilya tasarımlarıyla mimarlık ve sanat arakesitinde

yer almaktadır (Arredamento, 2012). *"Yapım halinde olan binalar, bitmiş binalardan daha iyi görünüyor"* sözüyle de kendine özgü estetik anlayışını tanımlamaktadır (Aktaran Arredamento, 2012, s.118). Bu bağlamda bitmemiş yapılardaki kaos ve düzensizlik Gehry'nin mimari dilini ortaya koymakta; en önemli yapılarından birisi olan Guggenheim Bilbao'nun izleri mimarın birçok tasarımında kendisini göstermektedir (Arredamento, 2012) (Şekil 3.19).

Gehry'nin 20. yüzyılın en ikonik eserlerinden biri olan Guggenheim Bilbao projesini oluşturan karalamalar, bitmiş binanın kıvrımlı siluetini inanılmaz bir doğrulukla yansıtmaktadır. Daha da önemlisi, eskiz, mimarın Bilbao'da nehir kenarına getirmek istediği hareket duygusunu da temsil etmekte; çizgilerindeki hızlı biçimde ortaya çıkmasıyla Gehry, rüzgârdan çıkan yelkenler, balık ve su gibi suyla ilgili metaforları akla getirmektedir (Architizer, bt) (Şekil 3.18).



Şekil 3.18 Guggenheim müzesi eskizi, Frank Gehry (Architizer, bt)

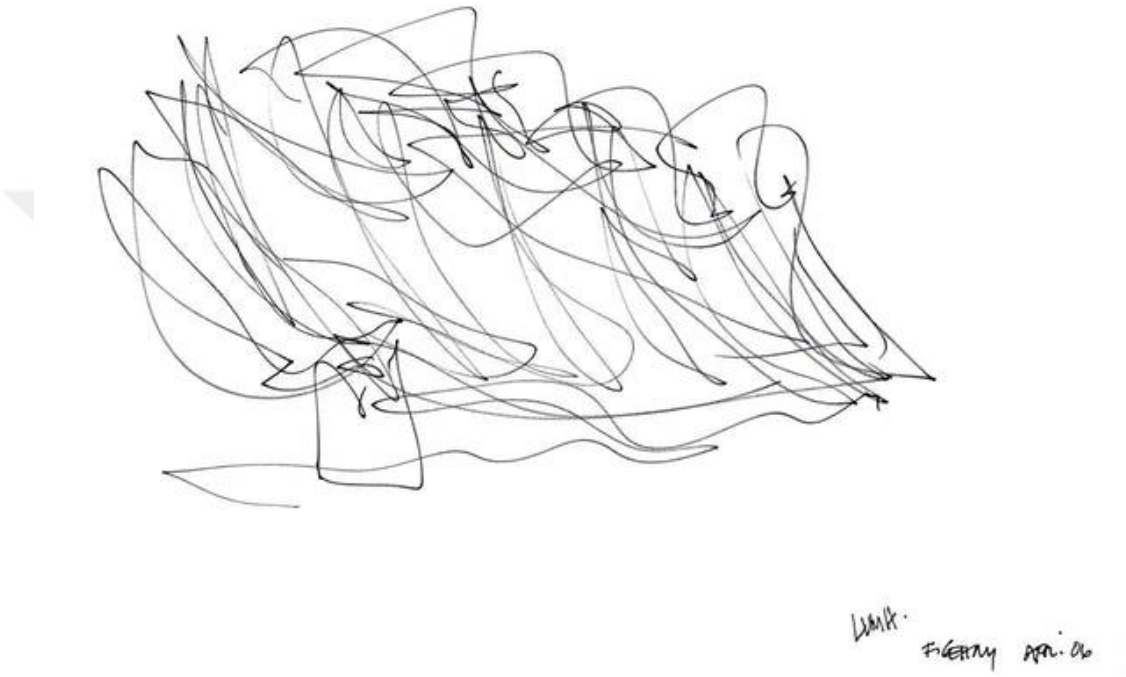
Şekil 3.19 Guggenheim müzesi, Frank Gehry (Architizer, bt)

Gehry'nin en eski örneklerinden biri olan Disney Konser Salonu, parıldayan bir kalyonu andıran bir dizi yelken hareketi ile Los Angeles şehir merkezi için yeni bir kültürel mekân olmuştur. Eskizlerinde resmedilen korunmamış eğriler ise (Şekil 3.20) ekonomik nedenlidir, aslen taşla kaplanması planlanan yapı Guggenheim'ın titanyum yüzeyine benzeyen daha ekonomik olan paslanmaz çelik ile kaplanmıştır (Architizer, bt) (Şekil 3.21).

Şekil 3.20 Disney konser salonu eskizi, Frank Gehry (Architizer, bt)

Şekil 3.21 Disney konser salonu, Frank Gehry (Architizer, bt)

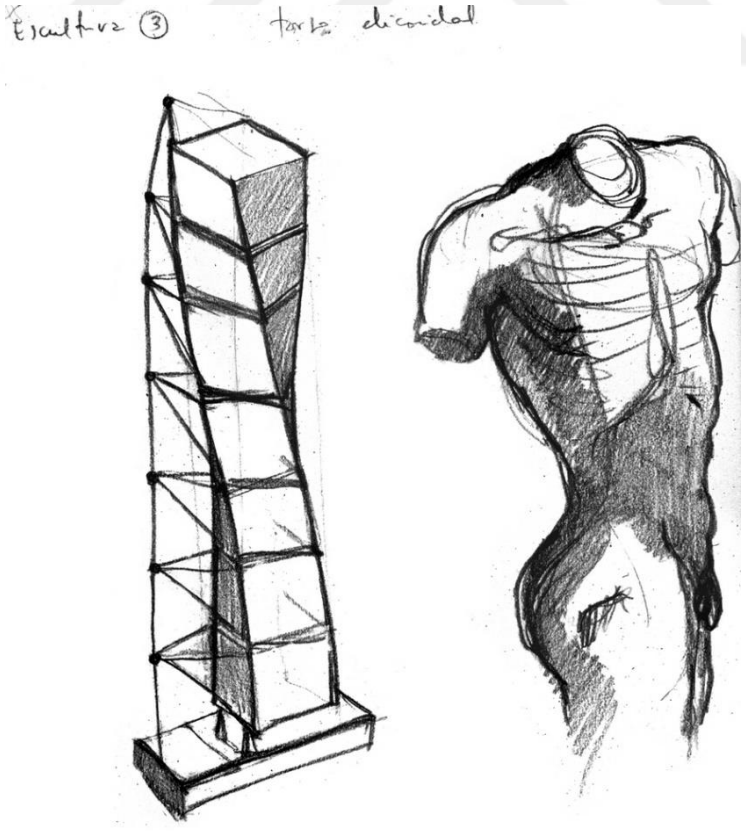
Gehry'nin en soyut eskizlerinden birisi, Paris'in batısındaki Bois de Boulogne'daki en dramatik binalarından birine yol açmıştır. Karalama aslında iç içe gelişmiş tekil bir görünümde iken, bitmiş bina belirgin biçimde daha parçalı okunmaktadır (Şekil 3.22). Hareket duygusu yine de var olmakla birlikte Gehry'nin çizgileri bitmiş müzeye taşınmakta ve binaya bir ağaç okyanusunda hafifçe yüzen parlak bir buzdağının görüntüsünü vermektedir (Architizer, bt) (Şekil 3.23).



Şekil 3.22 Fondation Louis Vuitton eskizi, Frank Gehry (Architizer, bt)

Şekil 3.23 Fondation Louis Vuitton, Frank Gehry (Architizer, bt)

Santiago Calatrava gerçekte *"biçimsel sözlüğünün mühendislik ya da mimarlıktan değil, çizimlerle ve bazen heykellerle filizlenen fikirlerden türediğini"* vurgulamaktadır (Aktaran Arredamento, 2004, s.106). Calatrava, her zaman kaba bir taslaktan tamamlanmış bir bina çizimine doğru bir sıralamada gitmeyip, bazen de bitmiş projeler üzerinden detay eskizleri yapmaktadır. Bu bağlamda bir kısım eskizleri projeyi şematik okuturken, diğer bir kısmı da işlevden bağımsız serbest form arayışlarını içermektedir. Calatrava'nın mimari eskiz ve çizimlerinde çevre verileriyle olan bağlam önemli bir yer tutarken, fikirlerin, teknik çözümlerin gelişim sürecinin, tekrar eden ve revize edilen ilk biçimlerin ve ana fikrin farklı yönlerine yapılan vurgular okunmaktadır. Calatrava'nın birçok çiziminde imgesel insan bedeni figürleri bulunmaktadır. Heykel ve strüktürlerinden ayrılan bu süreçte, çizimleri ile tasarım süreci arasındaki ortak payda etkileyici bir hareketi içinde barındırması. İnsan figürlerinin hareketi, dans ederken, koşarken ve dahası hareket biçimleriyle betimlenmekte bu sayede "hareket" Calatrava yapılarının ayırt edici özelliği durumundadır (Arredamento, 2004) (Şekil 3.24).



Şekil 3.24 Turning Torso için eskiz, Santiago Calatrava (Teladoiofirenze, 2012)

Malmö kentindeki İsveç'in en yüksek konut binası Turning Torso da, Avrupa'ya dönerek bakan bir insanı sembolize etmektedir (Şekil 3.25). Yine insan vücudu ve hareketinden esinlenerek tasarlanan Turning Torso'nun başlangıç hikâyesi, Calatrava'nın yaptığı bir insan heykeline dayanmaktadır. Beyaz mermerden yapılmış ve sırt ekseninde dönme hareketi yapan bu insan heykelinden, Avrupa'nın ikinci yüksek ve heyecan verici konut yapısı ortaya çıkmıştır. Calatrava'nın mimaride beyaz rengi tercih etme sebebi ise beyazın formu ve tasarımı gizlediğini düşünmesidir (Güleryüz, 2005).

Şekil 3.25 Turning Torso, Santiago Calatrava © Flickr CC Mirko Junge (Archdaily, 2015)

Çizimler ister elle ister dijital olarak yapılıyor olsun, bir proje boyunca kişisel bir düşünme sürecinin ve tasarımın genel gelişimi için bir yol belirlemenin sonucudur. Farklı özelliklere ve yoğunluklara sahip olan her eskiz, mimarın düşüncelerinin bir yansımasıdır, hem bir tür imza hem de daha büyük bir sürecin teorik tohumu gibi davranmaktadır. Bazı mimarlar ayrıntıları tanımlamak ve tasarımlarını o başlangıç noktasından oluşturmak için eskizler kullanır, bazıları ise bir projenin şeklini belirlemek için çizimi kullanır ve diğer mimarlar projelerinin belirli bir yerini tahmin etmek için bağlamı çizer. Zaha'nın olağanüstü, özgün çizimlerinin bir projenin

sonunda ne olacağına dair somut izler ile ilgisi yoktur. Aksine, çizimleri sanatsal soyutlamaya olan hayranlığından derinden etkilenmektedir. Eskizleri, arayışları, mekânsal kavramsallaştırmaları, kompozisyonları, strüktürü veya bağlamsal ilişkileri (diğer şeylerin yanı sıra) göstermektedir. Zaha, eskizin bize verdiği özgürlüğü son derece iyi kullanmaktadır (Archdaily, 2017).

Şekil 3.26 MAXXI XXI yüzyıl sanatları müzesi için eskiz, Zaha Hadid (Anderson, 2014)

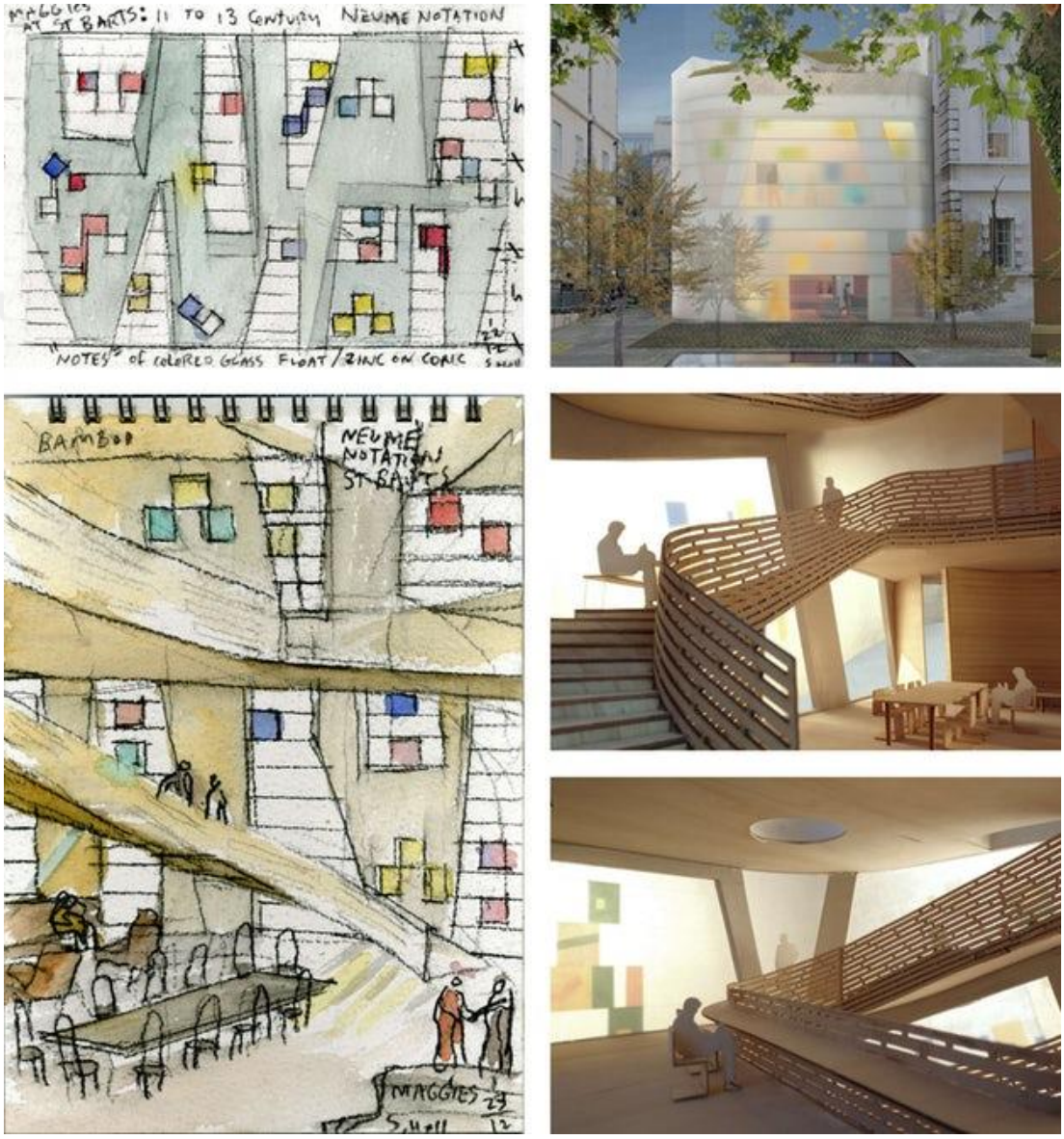
Şekil 3.27 MAXXI XXI yüzyıl sanatları müzesi, Zaha Hadid (Archdaily, 2017)

Şekil 3.28 MAXXI XXI yüzyıl sanatları müzesi, Zaha Hadid (Anderson, 2014)

Anderson (2014), Zaha Hadid Architects'e ait olan MAXXI XXI. Yüzyıl Sanatları Müzesi (Şekil 3.27) hakkında çizgiden inşaya dek olan süreci ele almıştır. Bu sayede Zaha Hadid'in defterindeki ilk eskiz, çizgiler arasındaki paralellik, kesişme ve akıcılık vurgusu ile inşa edilecek yapının karakteristiğine dair ipuçlarını bize göstermektedir (Şekil 3.26). Hadid'in "akıntılar" olarak bahsettiği bu çizgiler, birçok projesinde olduğu gibi kent içinde akış ve dinamizm düşüncelerini yansıtmaktadır. Yataylığın belirgin biçimde vurgulandığı yapıda, kesişen çizgiler mevcut yapıların ve hareketlerin arasına sızarak yeni bir yorum getirmektedir. Binanın dışında okunan hareket içinde de sürmektedir. Sıralı oda düzeni yerine belli yerlerde yön değiştirme alternatifi sunan lineer kurgulu bir sirkülasyon öneren Hadid, çağdaş sanat eserlerinin deneyimlenmesini galeriler arasındaki dolaşım olarak tanımlamıştır. Galeri kesişimlerinde uzun duvarlar bulunmakta ve mekânı bölgelemektedir. İlk eskizde görülen akıcı çizgiler dışarıda yapı bütünlüğünde ve çatı strüktüründe iç mekânda da okunabilmektedir. Merdivenlerin galerilerde olan kuvvetli vurgusu, yine ilk eskizdeki kararlı hareketi hissettirmektedir (Anderson, 2014) (Şekil 3.28).

Steven Holl, her şeyin başlangıçtaki analog sürece bağlı olduğunu ve ilk eskizlerin izlerinin bitmiş binalarda okunabildiğini söylemektedir. Tıpkı Frank Gehry'nin karalamaları ve Louis Kahn'ın çok kalın grafit kalemlerle yaptığı eskizler gibi (Erkmen, 2003). Eskizlerinde ve tasarımlarında rengi kullanan Holl'ün Londra'da

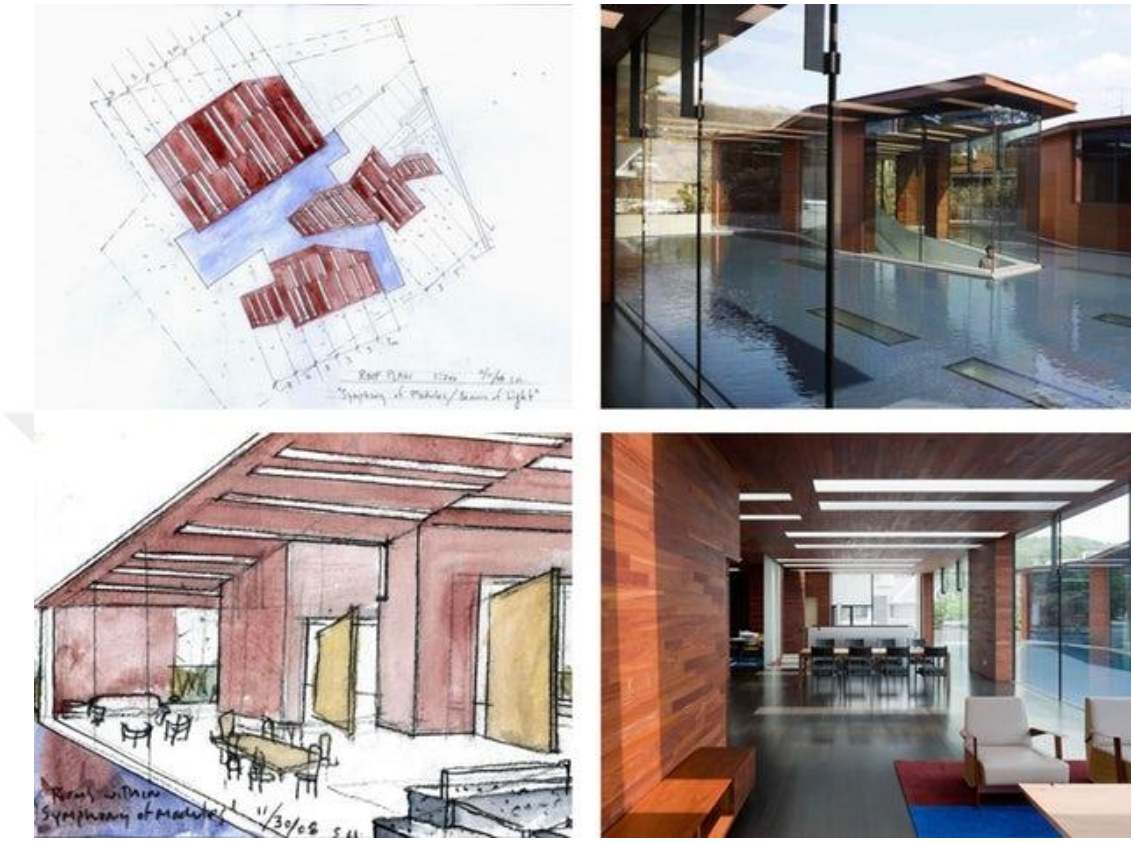
tasarladığı kanser bakım merkezi "Maggie's Centre Barts" şehrin hareketliliği içerisinde sıcaklık ve sükûnet veren bir algıdadır. Bu bağlamda Holl, suluboya eskizlerinde ışık dolu merkezi atriyum içinde iyimser bir atmosfer sağlamak için renkli bir cam yüzey vurgulamaktadır (Architizer, bt) (Şekil 3.29).



Şekil 3.29 Maggie's centre barts, Steven Holl (Architizer, bt)

Holl'ün Güney Kore'de yaptığı deneysel çalışmada ise suluboya çalışmalarını John Cage'in *Notations* kitabında keşfedilen besteci Istvan Anhalt'ın müzik modülünden ilham alarak yapmıştır. Pişmiş toprakla kaplı olan yapı avluyu dolduran su ile bir

kontrastlık yaratmakta, mavi ve turuncu renklerin birbirlerini tamamlayıcılığı rahatlıkla okunabilmektedir (Architizer, bt) (Şekil 3.30).



Şekil 3.30 Dayang gallery and house, Steven Holl (Architizer, bt)

Belardi'ye göre her mimaride çizim tekniklerinden birisi diğerlerinden daha ön plandadır. Örneğin cetvel ve gönye gibi dikey çalışmaya fırsat tanıyan araçlar birçok kompozisyon alternatifi verirken tasarımda bazı sınırlar da ortaya çıkarmaktadır. Bu sebeple bir mimarinin, süreçte tercih edilen araç ya da araçlarla genetik bir bağ kurması kaçınılmazdır. Bu noktada kesit kullanımı olmadan Loos'un *raumplan*'ı, Frank Gehry'nin plastik maket kullanımı ve Peter Eisenman'ın dijital ortamdaki geometrik araştırmaları olmadan da katlama yönteminin anlaşılabilmesi mümkün değildir. Norman Foster ve Richard Rogers gibi ileri teknolojili mimarlık uygulamaları yapan mimarlar konstrüktif özellikleri dışavururken, Aldo Rossi özgün detay üretiminden çok detayların birbirleriyle uyumunu mimari nitelik olarak görmektedir (Belardi, 2018).

"*Dönüp dolaşıp her şey birbirine bağlanır. Her şey bir bütün. Birbirinden ayrı alanlar yok ki zaten. Birbirine zincirleniyor her şey."* (Miro, 2016, s.32). Tıpkı Ressam Joan Miro'nun resim süreci için söylediği gibi her şeyin birbirine bağlı oluşu mimari tasarım için de geçerlidir. Mimarın zihninde oluşan ilk fikir ve imgeyle birlikte başlayan mimari temsilin ilk kıvılcımı olan çizgi, mimari temsilin sonuç ürünü olan yapı ile ilgili ipuçlarını içerisinde barındırmaktadır. Ya da Micheal Graves'in söylediği gibi *"Çizim binaya, bina da çizime göndermede bulunur, ama birbirlerini taklit etmezler, çünkü biri diğeri için fikir verendir."* (Aktaran Belardi, 2018, s.42). Bu bağlamda esas olan şey temsil edenin yani mimarın dilidir. Dolayısıyla ilk temsil ile sonuç ürün arasında okunan benzerlikler, ipuçları, aynılıklar veya bütünlük temsil edenin dili aracılığıyla olmakta ve okunabilmektedir.

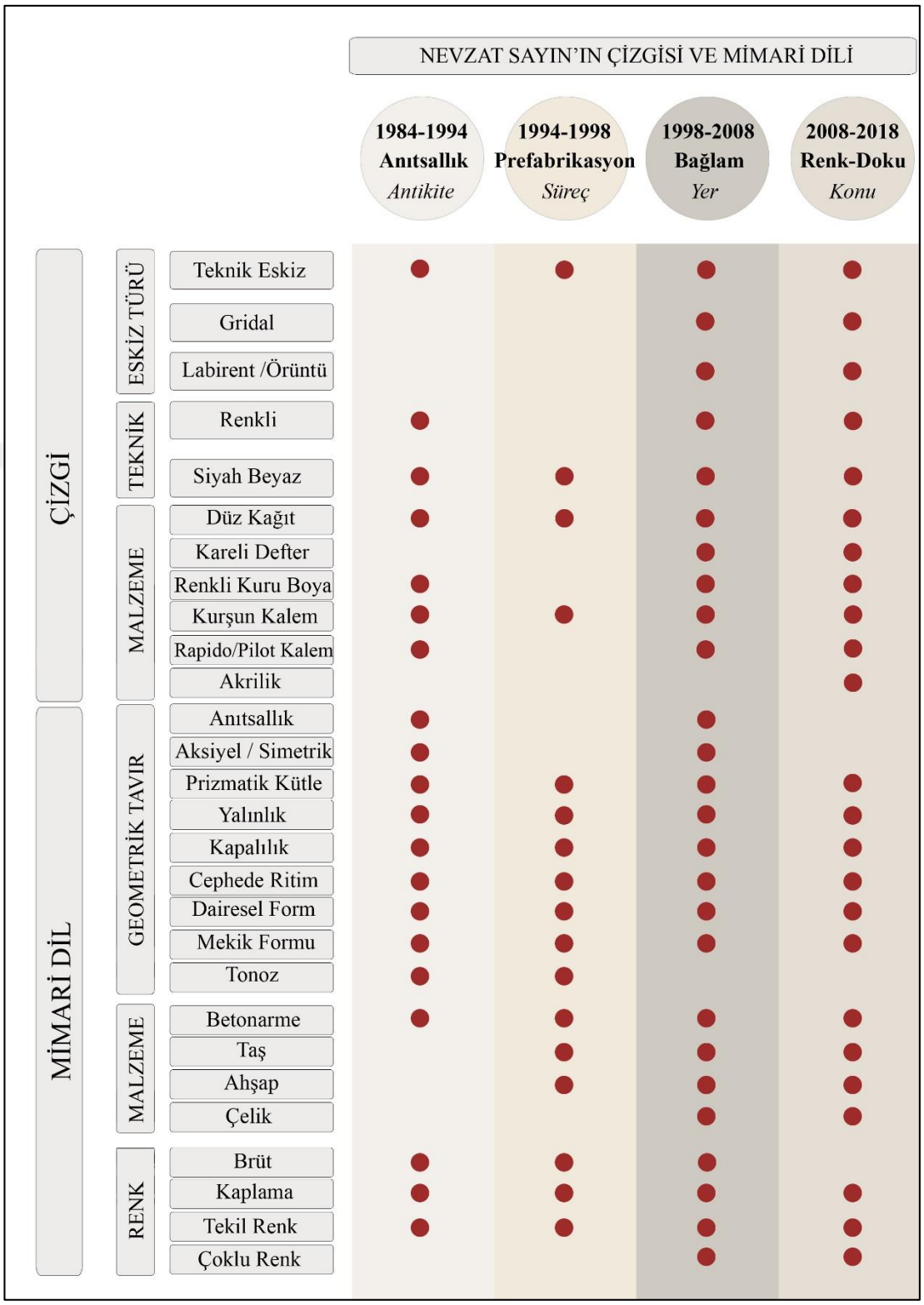
BÖLÜM DÖRT
NEVZAT SAYIN'IN ÇİZGİSİ VE MİMARİ DİLİ

4.1 Nevzat Sayın

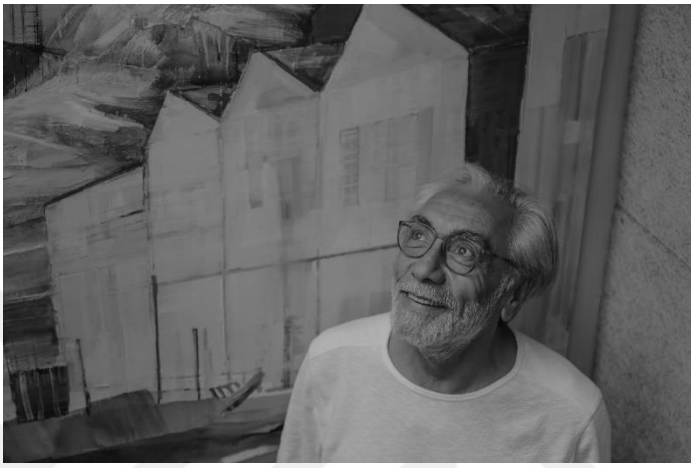
Nevzat Sayın'ın mimarlıkla olan süreci 1984-2018 yılları arasında incelenmiş; bu süreçte mimari temsil aracı olarak kullandığı çizgi bağlamında mimari dili okunmaya çalışılmıştır. Tüm süreç 1984-1994, 1994-1998, 1998-2008 ve 2008-2018 yılları arasında Sayın'ın mimari dilini ortaya koyan ve öne çıkan tavırlarıyla birlikte dört başlık altında bütünlük içerisinde ele alınmıştır (Tablo 4.1). Bu bağlamda mimari temsil aracı çizgi ile mimari dil arasındaki bağ kronolojik olarak ve tekil biçimde süreklilik halinde okunurken, yine mimari temsil bağlamında kurulan ilişki ile her bir başlığın sonunda Sayın'ın mimari dili dönemsel olarak ortaya konmuştur. Eş zamanlı olarak 1984-2018 arasında yaptığı eskizler ve 2005-2018 arasında kullandığı 160 adet eskiz defteri incelenmiştir. Kırılma noktaları ve öne çıkan mimari tavırları okunmuştur. Bu sayede Sayın'ın ilk yıllarından günümüze mimari temsil aracı olarak kullandığı çizgi ile birlikte mimari dilinde olan değişim, gelişim, tekrar ve aynılık durumları incelenmiştir.

Hatay'da dünyaya gelen Nevzat Sayın, 1968 yılında Bodrum'a gitmiş ve orada bulunduğu süreçte karşılaştığı antik kentlerle "merak" duygusu artmış ve gördüklerini anlamaya çalışarak daha çok okumuş, böylelikle "yer" ile kurduğu bağın ve dahası onun bir parçası olma halini güçlü bir şekilde hissetmiştir. Bodrum'dan sonra İzmir'de İyonya ve Antikite bilgisinin yanına siyaset eklenen ve öğrenciliği sırasında siyasetle tanışan Sayın, bu bütünlükten *"... antikitenin geriye doğru bakmayı anlamlı kılan haliyle sol siyasetin ileriye doğru bakmayı anlamlı kılan halinin arasında bir yerde duruyordum"* diyerek bahsetmektedir (Sayın, 2018). Bir rastlantı sonucu içinde bulunduğu dünyayı, bulunduğu halinden daha iyi bir yere dönüştürmeyi isteyen Nevzat Sayın, bunu devrim yoluyla yapmak yerine mimarlık yoluyla da yapabileceğini düşünmekte ve mimarlık ile politikanın iç içe olduğunu, mimarların da örtülü ya da açık politik olduğundan bahsetmektedir (Damla, 2018).

Tablo 4.1 Nevzat Sayın'ın çizgisi ve mimari dili



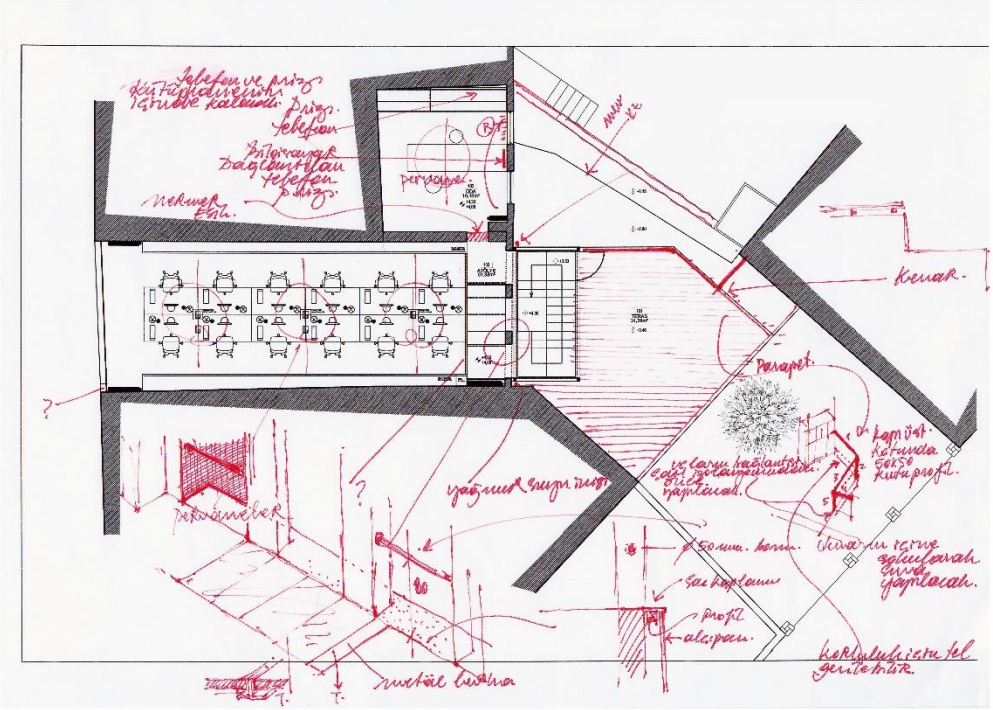
70’lerin sol hareketinde var olan ve ustası kabul ettiği Cengiz Bektaş ile okulu bitirir bitirmez çalışmaya başlayan Sayın, 80’lerin ortalarında, politik tutkusunu Türkiye’nin içinde bulunduğu politik bağlam sebebiyle hayal kırıklığı duygusuna bırakmamış; özgürlükçü, mücadeleci, zorlayıcı ve yaratıcı bir motivasyonla bu tutkusunu mesleğine yansıtmıştır (Korkmaz, 2004) (Şekil 4.1).



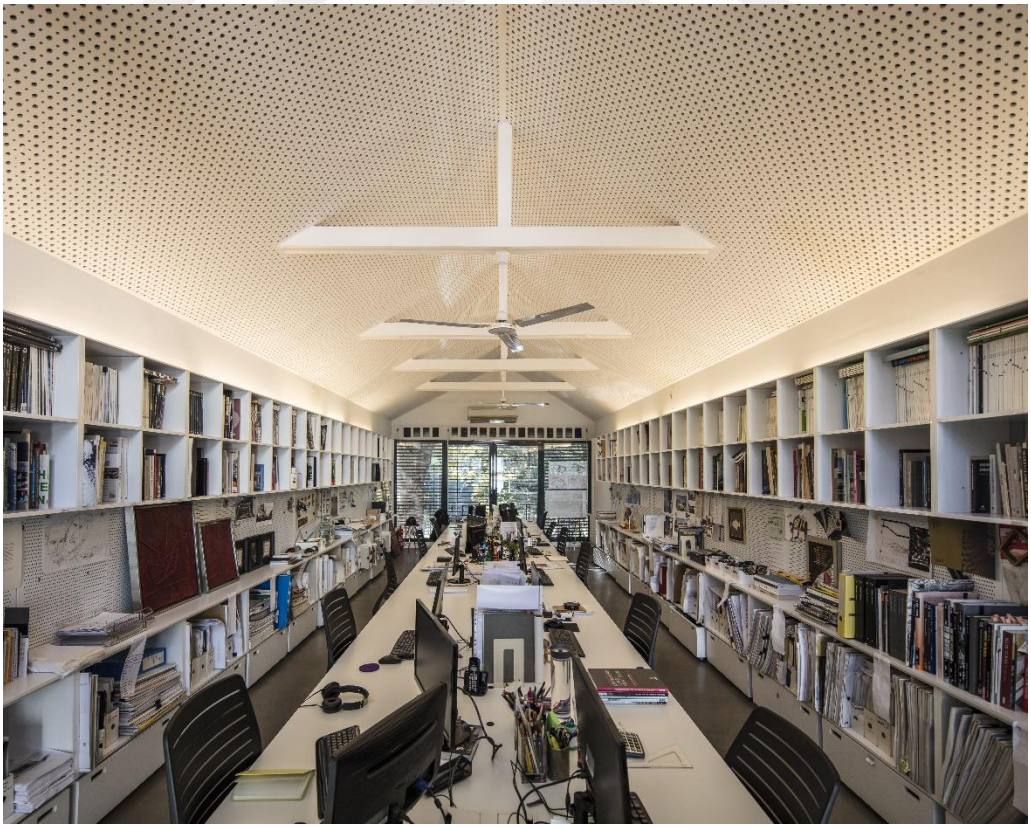
Şekil 4.1 Nevzat Sayın, fotoğraf Enis Öncüoğlu (NSMH arşivi, bt)

Sayın’ın mimari dilini okumak için Sayın’ın mimari dilini özetleyen ve *“mimarlık yaparken önemsediğimiz şeyler yaşadığımız yerin de kurucu ilkeleri”* (Sayın, 2019, s.385) diye bahsettiği, kimliğini ve karakterini yansıtan Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri (NSMH) ofisinden başlanmıştır (Şekil 4.4). Kısıtlı bir metrekareye sahip olmasına karşın kullanışlı bir alan yaratma yaklaşımında olan NSMH Ofisi, en küçük ayrıntısına kadar basit, yalın ve fonksiyonel detaylar ile çözülmüştür. Sayın’ın detaylar konusundaki hassasiyeti ilk eskizlerinden başlayarak sonuca yansımıştır (Şekil 4.3). Ofisin kurumsal kimliğini yansıttığı gibi Sayın’ının mimari dilini fazlasıyla okutan, Grafik tasarımcı Emre Senan’ın tasarlamış olduğu NSMH logosu da bu bütünlüğün bir parçasıdır (Şekil 4.2).

Sekil 4.2 Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri Logosu, Emre Senan (NSMH arşivi, bt)



Sekil 4.3 Nevzat Sayın eskizleri ile Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri planı (NSMH arşivi, 2011)

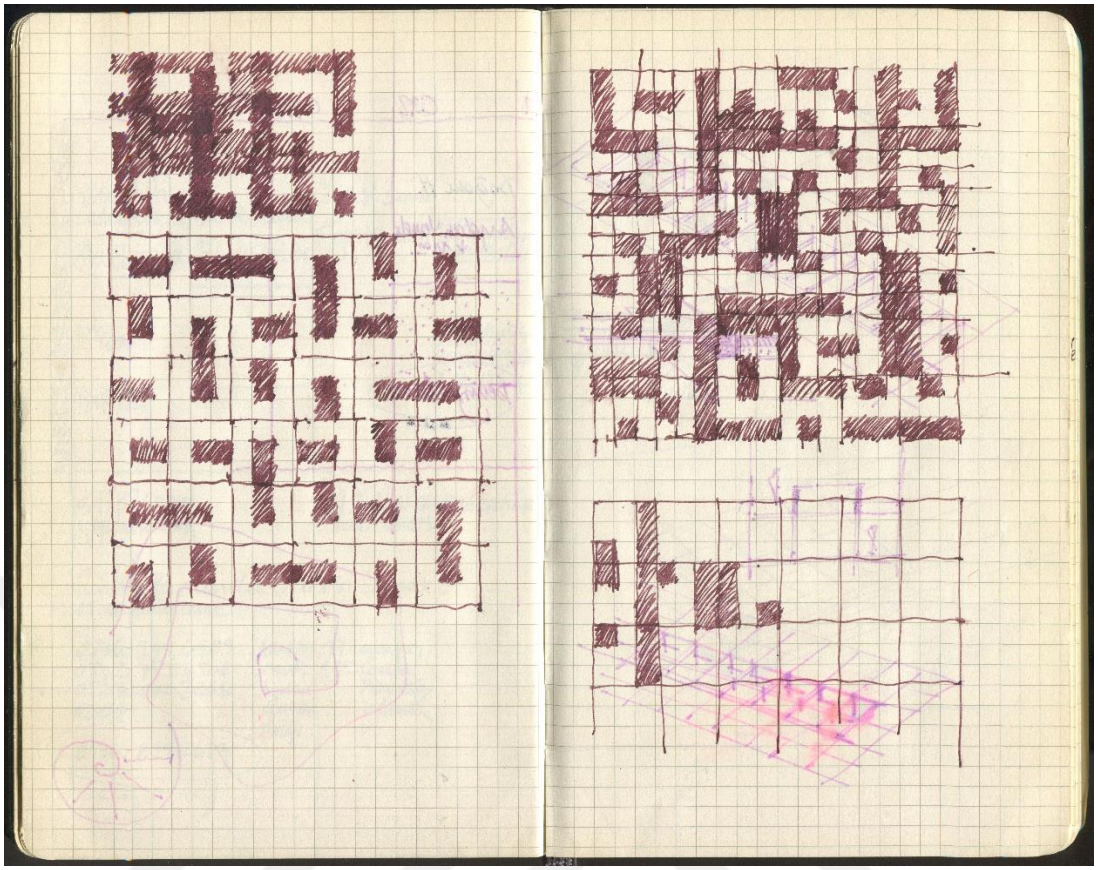


Sekil 4.4 Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri (NSMH arşivi, 2011)

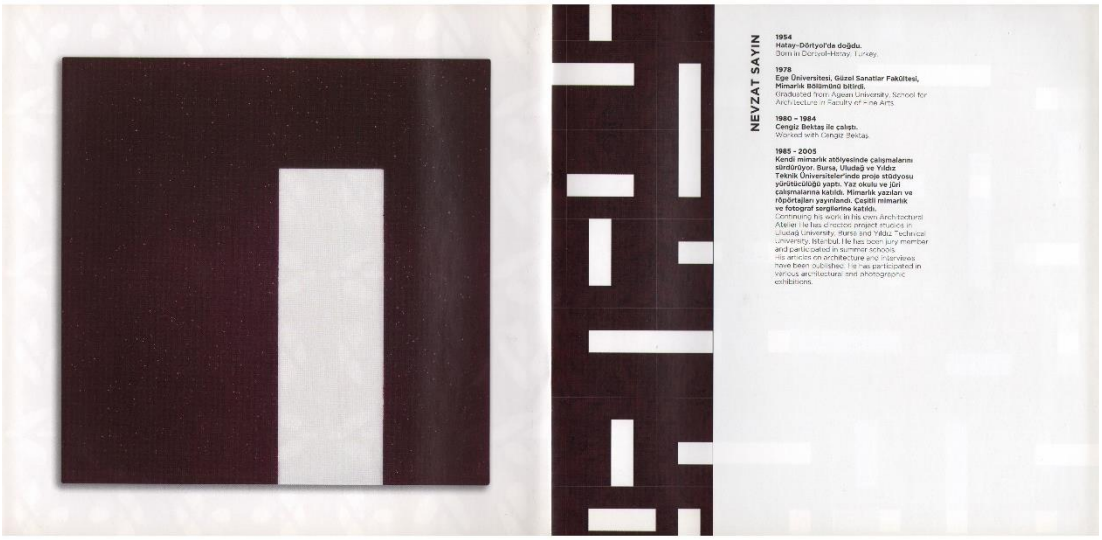
"Mimar olmayı uzun uzadıya konuşup tartışmadım. Doğal akışı içinde oldu." (Şener, 2002, s.89) diyen Sayın'ın hayatının ayrılmaz bir parçasını oluşturan mimarlık; yaptığı geziler, çeşitli sergiler, resimler, okuduğu şeyler, uğraştığı fotoğrafçılık her zaman doğrudan ya da dolaylı olarak mimarlıkla ilintili olmuştur (Damla, 2018). Bu bağlamda Sayın'ın özgün karakterini ve onun yansımalarını, mimari temsillerinde olduğu kadar yaşamının hemen hemen her alanında okuyabilmek mümkündür. Evinden ofisine, kullandığı eşyalardan ve tasarımlarına kadar Sayın'ın seçiciliğini ve tasarım dilini büyük ölçüde ortaya koyduğu temsiller bulunmaktadır (Şekil 4.5).

Şekil 4.5 Nevzat Sayın'ın evi ve yaptığı bir resim (NSMH arşivi, 2018)

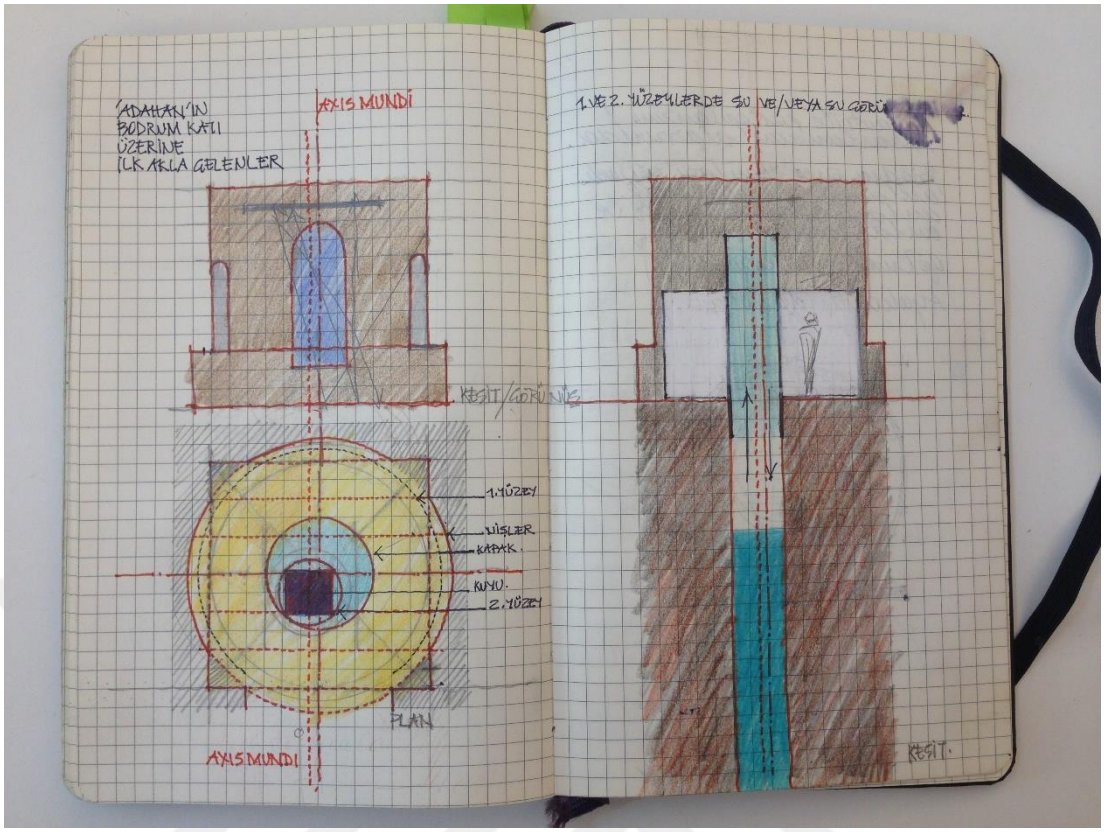
Sayın'ın mimari yaklaşımıyla ilintili biçimde tasarladığı farklı alanlarda tasarımlardan bazıları şunlardır: İznik çinisi tasarımı (Şekil 4.6 - Şekil 4.7), Axis Mundi (Şekil 4.8 - Şekil 4.9), yeni yıl ağacı tasarımı (Şekil 4.10 - Şekil 4.11) ve çeşitli mezar tasarımlarıdır (Şekil 4.12). Tasarlanacak olan şeyi kendi bağlamında analitik bir geometri kompozisyonu ile ele alan Sayın mimari temsil aracı olan çizgi ve Sayın'la özdeşmiş olan kareli defterleri ile sonucu başlangıçta okutmakta; mimari dili hakkında ipuçları vermektedir.



Şekil 4.6 İznik çinisi tasarımı eskizi (NSMH arşivi, 2005)

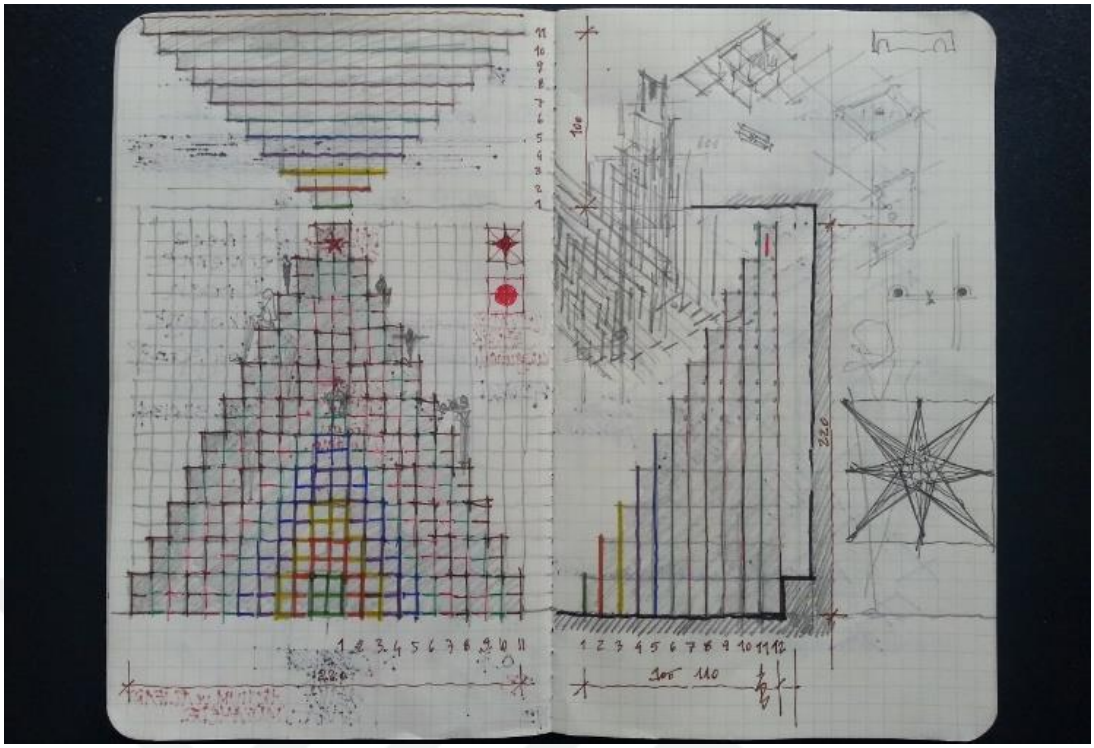


Şekil 4.7 İznik çinisi tasarımı (İznik Vakfı, 2005)

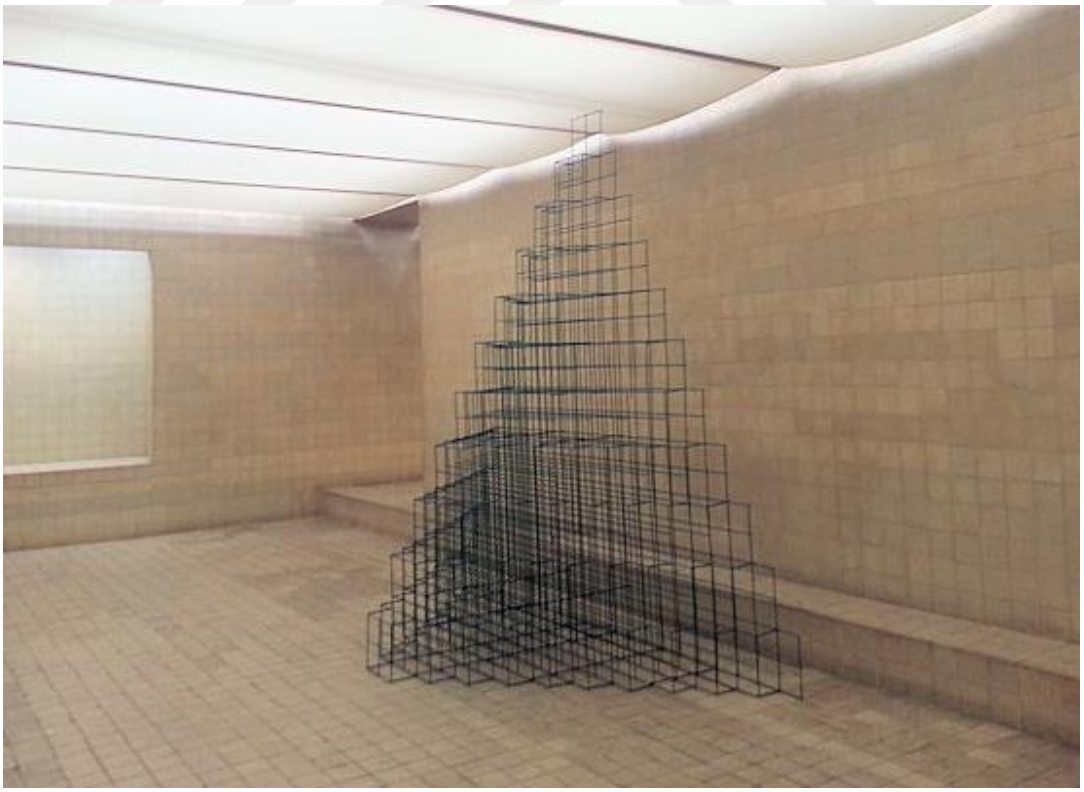


Şekil 4.8 Axis Mundi eskizi (NSMH arşivi, 2014)

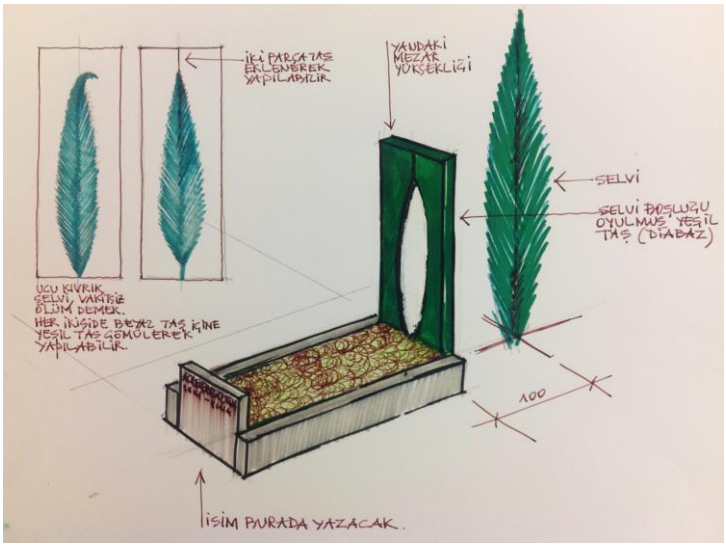
Şekil 4.9 Axis Mundi (NSMH arşivi, 2014)



Şekil 4.10 Yeni yıl ağacı eskizi (NSMH arşivi, 2013)



Şekil 4.11 Yeni yıl ağacı tasarımı (NSMH arşivi, 2013)



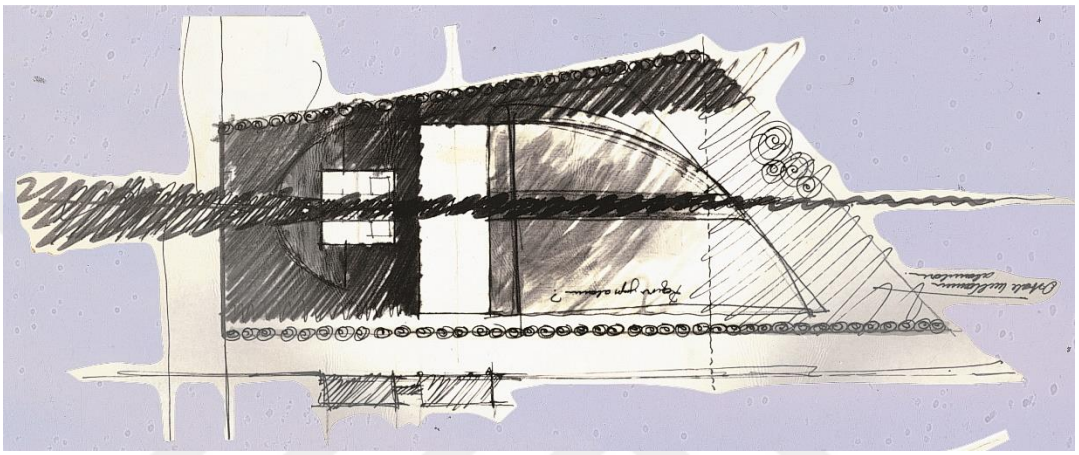
Şekil 4.12 Bir mezar tasarımı, Nevzat Sayın (NSMH arşivi, bt)

Farklı alanlardaki uğraşları gibi Nevzat Sayın imzasının ve karakterinin bütünlük içerisinde okunduğu asıl alan ise kuşkusuz mimarlık. Sayın, tasarım çizgisi ve projeleri ele alış biçiminde mimarlık kriterlerinden önce kendi kriterlerine sahip çıktığını söylemektedir. *"Ben nasıl bir adamım?"* sorusunun bu noktada Sayın için önemi büyüktür. Bugüne dek olan varolma biçiminde kendini tarifleyen bir yer olduğunu ve o yerden ciddi sapmalara izin vermeyeceğini söyleyen Sayın, herkesin yapabileceği teknoloji ve malzeme seçimleriyle, basit, ekonomik, sürdürülebilir ve yalın çözümler ile ilgilenmektedir (Şener, 2002, s.91). Korkmaz (2004), Nevzat Sayın'ın yaşamsal uğraşını, kendi tabiriyle *"bir çağrıya kulak vererek düştüğü yolu"* anlattığı kitabında, binaları cazip kılan şeyin fotojenik ve estetik görünürlüğü olduğunu ve burada Sayın'ın öznel kurgusunu ve tek yol göstericisi olan sezgisini vurgulamaktadır (Korkmaz, 2004, s.13). Nevzat Sayın ise kendi tasarım sürecini ve sezgisel yaklaşımını şu şekilde özetlemektedir: *"Baştan sona doğru, yani ilk tasarım sürecinden yapıya doğru giden süreçte ... her biri için ... açık sorular ve cevaplar halinde gelişmiyor bende. Daha kendiliğinden bir tarafı olduğunu söylemeliyim. Kendiliğinden, ama başka türlü olamayacak kadar da kesin"* (Bilgin, 2000, s.64).

Nevzat Sayın'ın profesyonel anlamda mimarlıkla ilgilendiği ilk dönem olan 1984-1994 yılları arasında sezgisel, içe dönük ve iç tutarlılıklar ile kendi bağlamını oluşturan bir yaklaşımdan söz etmek mümkündür.

4.1.1 1984-1994 Yılları

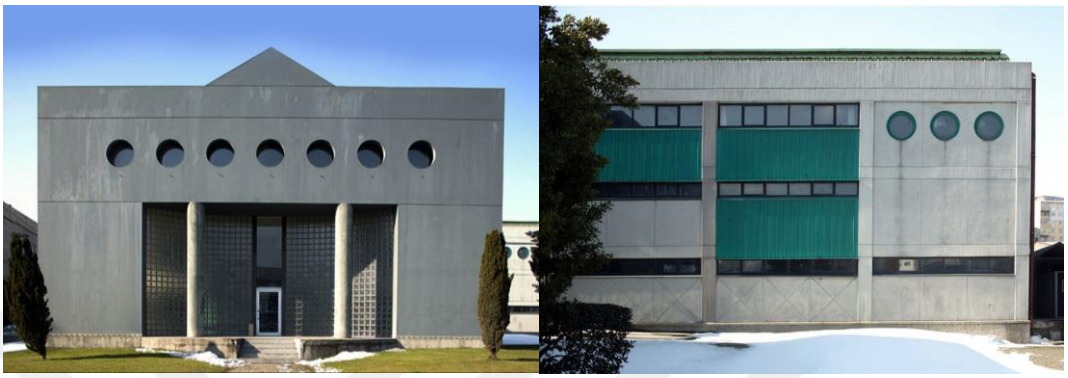
1984-1994 yılları arasında sezgisel yaklaşımıyla antikite verilerini harmanlayan Nevzat Sayın, fotoğrafçılık merakının grafik etkilerini yansıtan işler ortaya koymuştur. Aksiyel düzende, simetrik ve katı prizmatik geometriler ile anıtsallık vurgusunu okutan yapılar ortaya koymuştur.



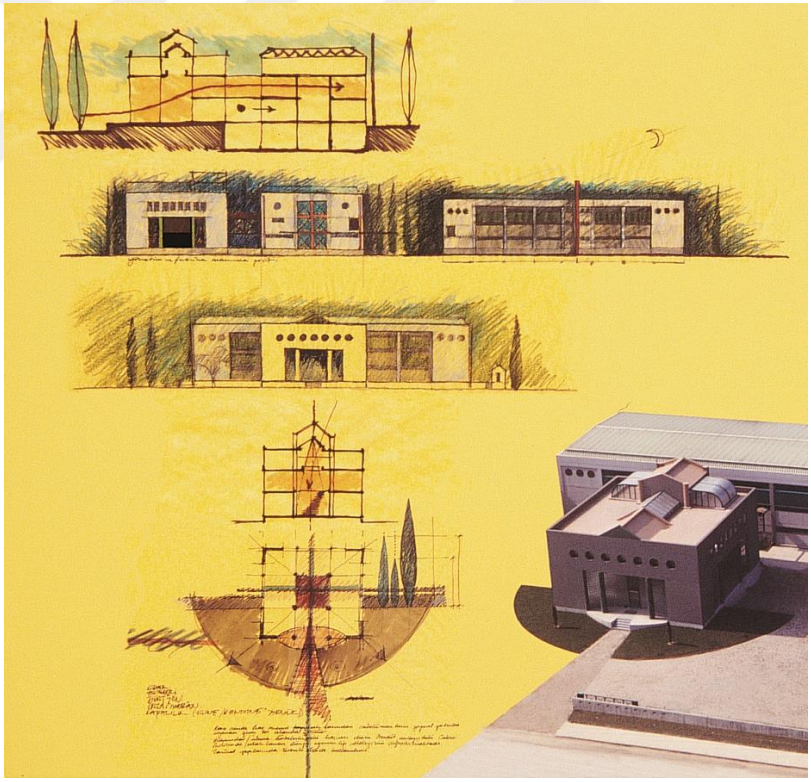
Şekil 4.13 Gön-1 vaziyet planı eskizi (NSMH arşivi, 1992)

Sayın, 1990'da tasarladığı Gön Deri Fabrikası 1 (Gön-1) projesini *"yalnız başıma kaldığım ilk gerçek iş"* olarak nitelendirmektedir (Korkmaz, 2004, s.13) (Şekil 4.14). Yapı, plansız biçimde, kendiliğinden oluşmuş bir çevre içerisinde olup bu sebeple hakim rüzgâr dışında hiçbir çevre verisi kullanıl-a-mamıştır. Buna bağlı olarak yapı, bambaşka bir çevre içerisinde de olabilme potansiyeline sahiptir ve bu yabancı olma halinden beslenmektedir (Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri [NSMH], bt). Yücel (2000), Sayın'ın ilk projelerinde yapının içinde yer aldığı arsayla olan belirli bir gerilimin varlığından bahsetmektedir. Çoğu aksiyel ve *"kendi başına var olan"* geometrik kurgu, arazinin potansiyellerini dikkate alan ve onu baştan biçimlendiren bir ilişkidedir (Yücel, 2000, s.54). Diğer yandan yapının anıtsal bir duruşu ve girişten itibaren hissedilen bir yönlendirici etkisi vardır. Buna sebep olan akslar ve geometrik tavır mevcuttur (Şekil 4.13). Bu durumu Sayın şöyle açıklamaktadır: *"Törensel bir ilişkiyi önemli buluyorum. Yapının senaryosunun önemli parçalarından biridir benim için ve her zaman böyledir."* (Bilgin, 2000, s.60). Bu durum Sayın'ın mimarlığa ilgi duymasını sağlayan antikitenin önemini bir kez daha ortaya koymaktadır. Oysa

dışardan bakıldığında katı geometrik kütleler görünmesine rağmen içerisindeki boşluk ve insan ölçeğindeki hassasiyet oldukça dikkat çekicidir. Bu bağlamda Atilla Yücel dışarıdaki duruma nazaran daha serbest ve esnek bir tavırda olan iç mekân için *"içine girince bina yok oluyor"* saptamasında bulunmuştur (Bilgin, 2000, s.56).



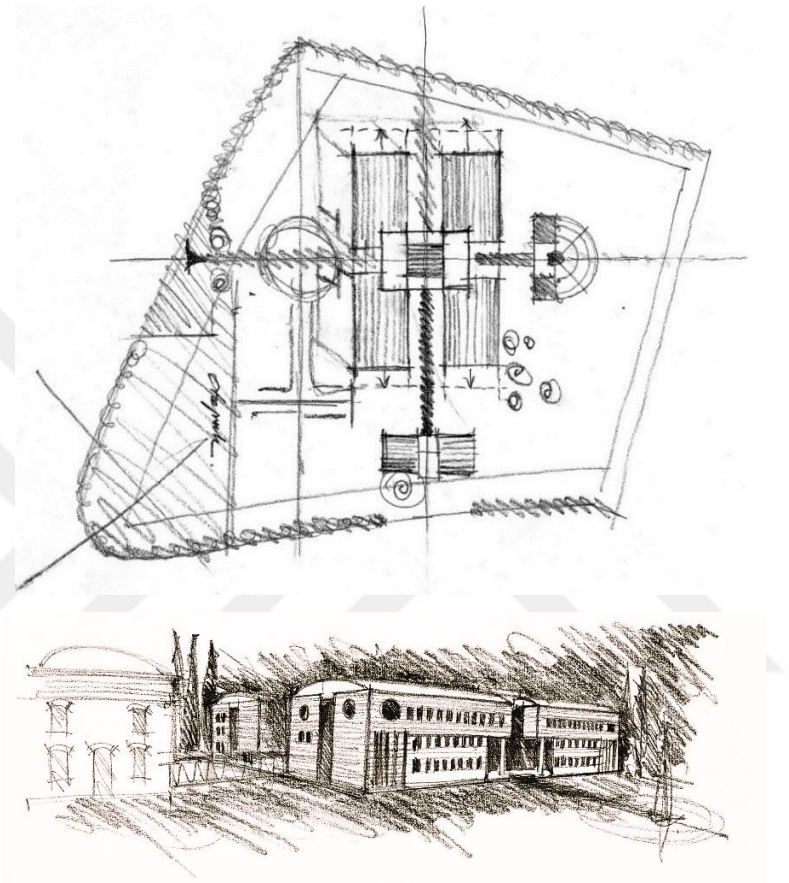
Şekil 4.14 Gön-1 (NSMH arşivi, 1992)



Şekil 4.15 Gön-1'e ait plan-kesit ve görünüş eskizleri ve üstten fotoğraf (NSMH arşivi, 1992)

Shell Genel Müdürlük Binası (1993) da tıpkı Gön-1'de olduğu gibi yakın çevresi belirli bir mimari karakteri izlemeyi gerekli kılmamaktadır. Çevre bağlamında uyulan tek kural, imar durumda da belirtildiği gibi, yapı yüksekliğidir (Sayın ve Avcıoğlu,

1992). Girişten geçen aks ile mevcut taş yapının aksı yapının konumunu belirlerken yapının temel prensibindeki bu kesin ve yalın kitle bütünden detaylara dek aynı anlayışla sürdürülmüş bir tavır; sert geometrik form da bu tavrın doğrudan ifadesidir (Sayın, 1994a) (Şekil 4.17).



Şekil 4.16 Shell genel müdürlüğü eskizi (NSMH arşivi, 1993)

Şekil 4.17 Shell genel müdürlüğü (NSMH arşivi, 1993)

Korkmaz (2004)'a göre Nevzat Sayın'ın mimari dilinde salt rasyonalizm yoktur, buna eklemlenen öznel ve özgür yaratısı ve de sezgisi vardır. Binalarındaki etkileyiciliği alışılagelen plan ve kesit okumasıyla algılamak güçtür. Çünkü tasarımın ana kaynağı nasıl görünecekleri üzerinedir. Binaların iyi görünme halini ise fotojenik fragmanların bir araya etkileyici bir uyumla gelmesinden almaktadır. Bunu binaların her kadrajında ve detayında görmek mümkündür (Korkmaz, 2004).

İhsan Bilgin, Sayın'la yaptığı söyleşide, "manier" diye adlandırdığı, yapının dış etkisinin kuvvetlendirilmesi ve dikkat çekiciliği üzerine yoğunlaşıldığı bir tavırdan söz ederek programla kabuk tavrının uyumsuz olması durumunda tek odaklı kurguyu riskli bulduğundan bahsetmektedir. Bu bağlamda Sayın şöyle cevap vermektedir:

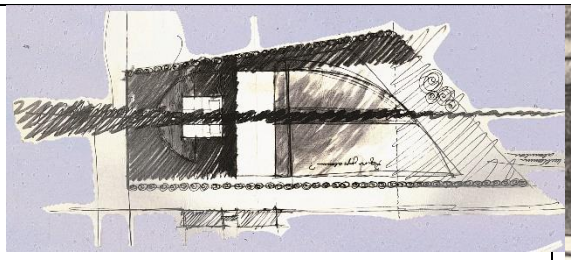
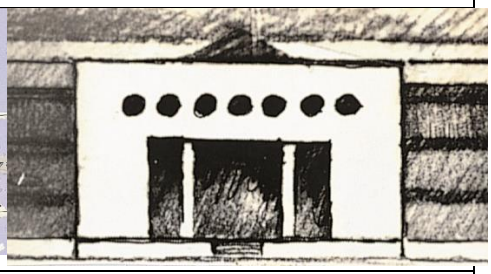
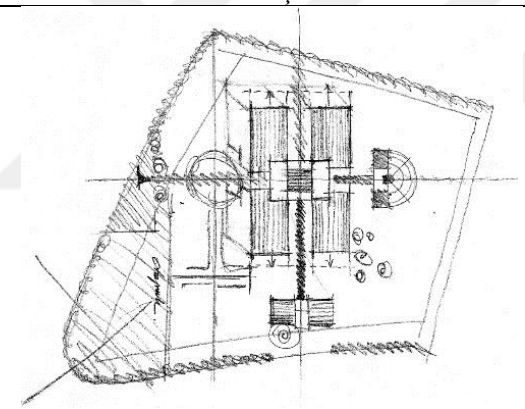
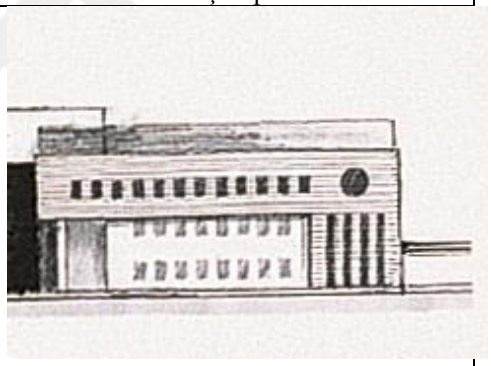
> Sadece bu yapıda değil, bütün yapılarda, azaltma üzerine kurulu bir yaklaşımdan söz edilebilir. Azaltma, 'ıssızlık' duygusunu artırıyor olabilir. Bir pencere; eğer, zorunlulukla, ara kayıtlar gerektirmiyorsa, kayıtları yapmamaktan yanayım. Bir duvar; üzerinde başka şeyler taşımak zorunda değilse dümdüz yapmaktan yanayım. Böylelikle pencere ve duvar yerine boşluk ve doluluk kalıyor. Ve böylelikle, gerekli olanlar dışında bir şey yapmadan aradığın etkiyi sağlayabiliyorsun. Tek odaklı bir kurgu olduğuna katılmıyorum. Belki şöyle söylenebilir, oldukça karmaşık bir kurguya rağmen, bakma biçimine bağlı olarak, yapının özelliklerinden herhangi biri ayrıştırılarak da okunabiliyor (Bilgin, 2000, s.60).

Kendi yapılarına baktığında, ilk algılanan şeyin bir prizma olduğunu vurgulayan Sayın, bunu iyi bulduğunu ve farklı okumalarda, her şeyin ayrıştırılarak okunabildiğini belirtmektedir. Okunaklılığı önemsemekte, herhangi bir parçanın yapım sırasını, parçaların bulunduğu yerde durma biçimini, küçük büyük tüm yapısal elemanların sadece kendileri olmaktan öte bir anlamlarının olmasını ve bunların birbirleriyle olan ilişkisini aynı derece önemli bulmaktadır. Bu sayede her parça bir bütüne ait olmakla birlikte bütünün içerisinde yok olmamaktadır (Bilgin, 2000). Sayın'ın mimarlıkla olan ilişkisini, dünyayla kurduğu ilişki biçimindeki önemli iki motivasyon olan "sadakat" ve "estetik kurgu" ile anlatan Korkmaz (2004) şöyle demektedir:

> Hayatına girmesine izin verdiği hiçbir şeyi bir daha bırakmaz; mekânlara/insanlara/nesnelere gönülden bağlanır. Evet, estetik kurgu: onların kendi kurduğu estetik imgelerine sadakatle bağlıdır. … Bu onun kendi öz-imgesini kurmaktaki titizliğinde de kendisini gösterir, hiçbir şeyi oluruna bırakmak istemez, öz-imgesini de tarihsel ve anlık olarak hep bir süreklilik üzerinden oku(t)mak ister (Korkmaz, 2004, s.16).

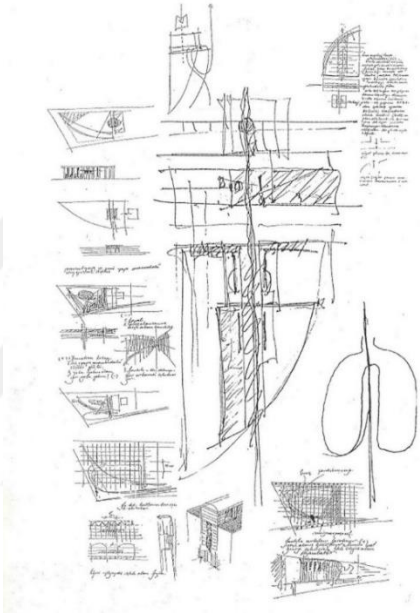
Sayın'ın mimari dilinde 1984-994 yılları arasında antikite izlerini okumak mümkündür. Aksiyel düzen, simetrik kurgu, prizmatik geometriler, cephede ritmik boşluklar ve anıtsallık dönemi anlatan ve öne çıkan kavramlardır. Gön-1 ve Shell Genel Müdürlüğü eskizlerinde, tıpkı yapı bağlamında olduğu gibi çevresinden soyutlanmış sadece geometrik formlar ile ilişkilenen çizgiler okunabilmektedir (Şekil 4.13 – Şekil 4.16 – EK 1). Çizgisiz altlıklar üzerinde kendi sınırlarını belirlediği, kurşun kalem ve kuru boya kalemleri kullandığı çalışmalarda çizgilerinin kontrollü ve sonuca etki edecek titizlikte hareket ettiği gözlemlenmektedir. Oluşturulan geometrik düzene eklemlenen göz takibindeki hatlar ve akslar eskizlerde ilk göze çarpan detaylar olmakla birlikte, bu durum aynı zamanda yapının fotojenik olmasını sağlayan grafik dengeyi yaratmaktadır. Bu disiplinli denge hali ilk eskizden inşaya dek her aşamada okunabilmektedir (Tablo 4.3). Sayın'ın ilk dönem eskizlerinde ve yapılarında cephede kapalılık ve ritmik boşluklar dikkat çekmekte, rasyonel kurguya uyum sağlayacak bir dairesel form peyzajda ya da kütlede kendisini göstermektedir. Gön-1'de üçgen alın, Shell Genel Müdürlüğü'nde ise tonoz kullanan, geometrik formlar konusunda tesadüfe yer bırakmayan Sayın'ın eskizlerinde yer alan servi ağaçları da mimari dilinde kendini gösteren ögelerden birisidir. Tüm bu eskizler ve geometrik tavır yapı tektoniğinde güçlü bir etki yaratmakta ve yapıları çekici kılmaktadır.

Tablo 4.2 1984 – 1994 Proje Seçkisi (NSMH arşivi, bt)

1984 – 1994 Proje Seçkisi		
1990		
	Vaziyet Planı Eskizi	Giriş Cephesi Eskizi
	Yerleşim	Giriş Cephesi
1993		
	Plan – Kesit Eskizi	Eskiz Detay
	Plan - Kesit	Detay

4.1.2 1994-1998 Yılları

1994-1998 yılları arasında Sayın, tasarımı sadece ofis ortamında bitirmediği, yapının inşasına dek tasarımı eş zamanlı ve kontrollü olarak sürdürdüğü bir süreç başlatmıştır. Süreci de tasarıma dahil ettiği bu dönemde, yapım ve denetim yöntemleri değişmiş, prefabrikasyon tekniği ön plana çıkmış ve detay çizimleri ağırlık kazanmıştır.



Şekil 4.18 Gön-2 ile ilgili eskizler (NSMH arşivi, 1995)

Şekil 4.19 Gön-2 (NSMH arşivi, 1995)

Sayın'ın titizliğinin ve kontrollü tavrının yansıması "sürecin tasarıma dahil edilmesi" örneği ile 1995 yılında Gön-2'nin şantiye yönetiminde yer almasıyla görünmektedir (Şekil 4.19). Sayın, Gön'ü tasarlayarak sadece sürecin tasarlanabileceğini/denetlenebileceğini göstermemiş, aynı zamanda fabrika yapılarını mimarlık alanına çekmiştir (Korkmaz, 2004). Olabildiğince yalın bir tasarıma sahip olan Gön-2, dışarıdan oldukça masif bir kapalılıkta olup içeride bulunması gerekli şeylerin dışında hiçbir şeyi barındırmamakta, insanların ve makinelerin yer aldığı bir boşluğu tanımlamakta, bu sayede gerçek bir endüstri yapısını andırmaktadır (Sayın, 1996b) (Şekil 4.20).

Yerleşim kararları imar planının sınırları kullanılarak şekillenirken, birinci yapı Gön 1 ikinci yapı olan Gön 2'den 5 yıl öncesinde inşa edilmesine karşın ikinci yapıya yaklaşımın önceden belirlendiği anlaşılmaktadır. Bu durum Sayın'ın ilk eskizlerinden itibaren okunmaktadır (Şekil 4.19). Sayın, yamuk olan arsanın paralel kenarlarını servi dizileri ile vurgulayarak ön plana çıkarmaktadır. Yapı, içinde bulunduğu çevrenin tedirgin edici durumundan betonarme duvarları ve arayüz oluşturan servi dizilerinin boylu ve kararlı yeşilliği ile uzak kalabilmektedir. Kapalı kitlesiyle de kendi dünyasını yaratmaktadır. Yapı bütününde mimari ögeler ile kurgulanan doğal iklimlendirme cephede açılan ritmik dairesel deliklerle sağlanmıştır. Kuzey, batı ve güney cephelerde yataylık ve düşeylik dengesini bu düzenli delikler sağlamıştır. Brüt betonun yalın dili ve arsa potansiyeliyle kullanılan cesur açılar ile iç ve dış arakesitinin vurgusunu arttırarak okutmaktadır (Özçelebi, 1998).

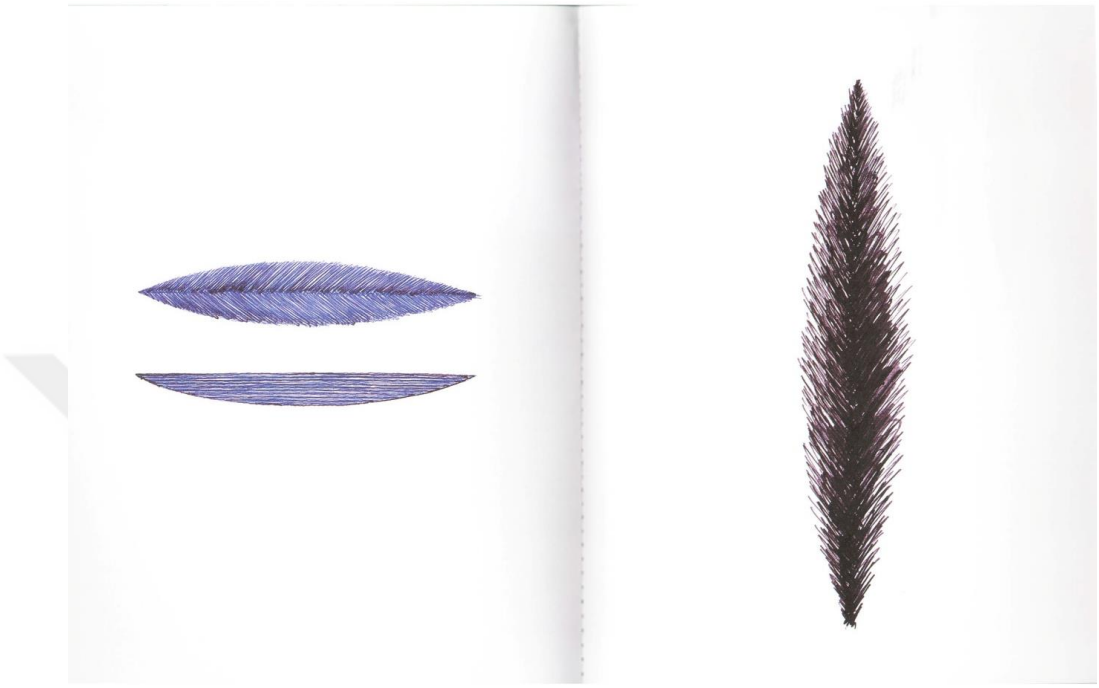
Şekil 4.20 Gön-2 iç mekan (NSMH arşivi, 1995)

Yalın ve net çözümleri sebebiyle Sayın, birçok zaman mal sahibinden *"Her şey iyi, güzel de çok sade değil mi?"* sorusuyla karşılaştığını; yapının, neredeyse kaçınılmaz olan, yapım sürecindeki olası değişiklikleri, projenin temel özellikleri değişmeden, kaldırabilir bir nitelikte olmasının önemini vurgulamaktadır (Sayın, 1996). *"Çoğu zaman böyle oluyor, kimi zaman da sürecin muhataplarına kendimi teslim etmeyi, bu süreçlerin iç dinamiklerini keşfetmeyi heyecan verici buluyorum. Çünkü tektonik yapının da, çoğu zaman doğru kararların verildiği bir sürecin sonucu olarak kendine özgü bir yapı/yapım dili ürettiğini görüyorum."* (Sayın, 2016, s.41).

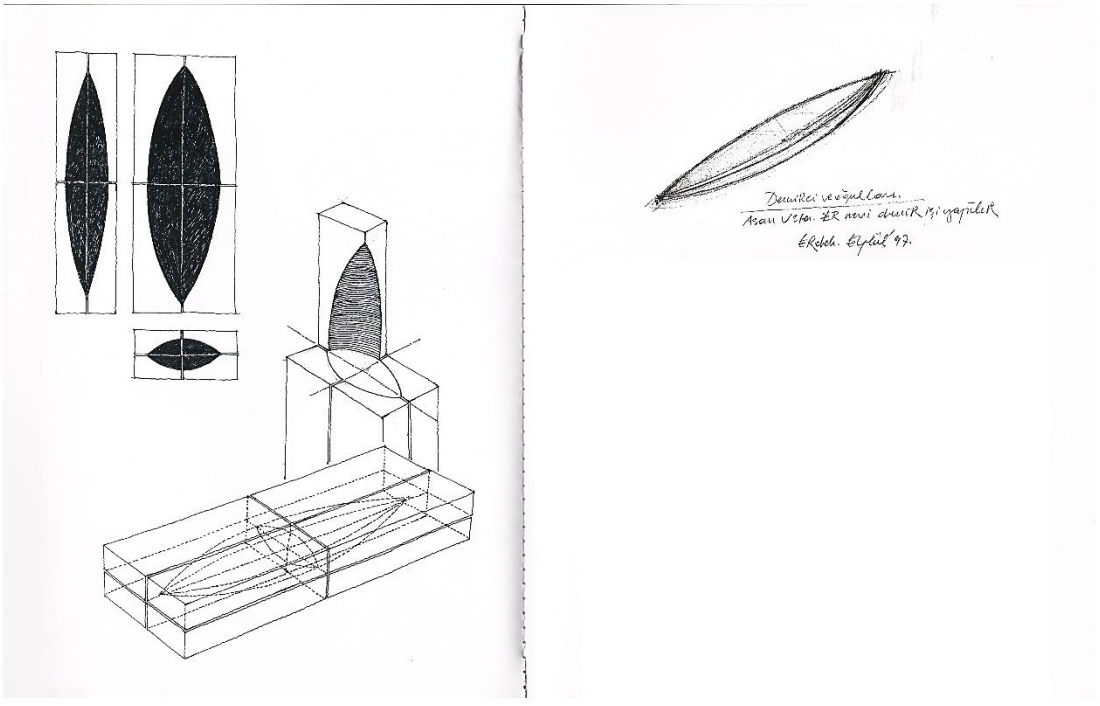
"Çoğu kez tavizsiz kesinlikteki geometrik / morfolojik düzen yine aynı netlikte bir inşai mantığın da ifadesi. Nevzat Sayın arkitektoniği, -ve estetiği-, biçimsel fantezinin, tablo ve heykel olmanın değil, yapı olmanın arayış ve iradesini anlatıyor..." (Yücel, 2000, s.53). Yücel (2000)'nin sözlerinde vurguladığı Sayın'ın arkitektoniğindeki yapı olma arayışını ve iradesini kabul ederek; bunu destekleyen bir grafik arka planı da vardır Nevzat Sayın temsillerinin. Yani Nevzat Sayın'ın yapı yapmada dert edindiği şeyler farklı temsillerinde de aynı hassasiyetle sürmektedir; tabloda da, eskizde de, bir nevi heykelde de. Geometrinin çok iyi irdelenip okunması, form seçimi, formlar arasındaki ilişki ve biraradalık, oran ve orantıdaki disiplin, kullandığı malzeme, yöntem ve durumu özümsemesi için geçirdiği süre ile mimarlık altlığı ve bakış açısı, Nevzat Sayın kimliğini ve karakterini bütün temsillerine yansıtmakta ve bu bütünlük mimari dil ile de doğrudan ilişkilendirilebilmektedir.

Sayın'ın temsillerinde, yapılarında dikkat çeken bazı geometriler bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi Gön 2'nin merkezinde yer alan "mekik" formudur (Şekil 4.21 – Şekil 4.22). Sayın'ın defterlerinde de sıkça rastlanılan bu form hakkında Serhan Ada yazdığı denemede kelimenin kökenine inmekte; Fransızca mekik, *navette* olup *navette'*nin de nef kökünden geldiğini belirtmektedir. *Nef* ise, kilise yapısının korodan ana giriş kapısına kadar uzanan ana bölümüdür. *Nef* de Latince *navis*'ten türemiştir; *navis* ise gemidir. Kilisedeki nef formu da ters çevrilmiş bir tekne gövdesi gibidir. Su içerisinde devinen geminin mekik formuna paralel olarak topraktan göğe doğru uzanan selvi (servi) olabilir (Şekil 4.23). Bu bağlamda teknenin demir atmadan sabit, selvinin ise topraktan aldığını göğün bilinmeyenine ve daha yükseğe taşıyacakmış gibi

geleceğe dönük durması Sayın'ın çelik tellerle gerilmiş yapının ortasında oluşturulmuş olan mekik boşluğu geçmiş ile geleceğin tam ortasında bir parantez olarak yaşamaktadır (Ada, 2002).



Şekil 4.21 Mekik çizimi, Nevzat Sayın (Ada, 2002)



Şekil 4.22 Mekik çizimi, Nevzat Sayın (Ada, 2002)

Şekil 4.23 Nevzat Sayın'ın yaptığı bir tablo "Servi" (NSMH arşivi, 2016)

Sayın'ın 1998 yılında Tekirdağ, Saray yakınlarında meşe ormanının içinde yer alan ve "Boşluktaki Beyaz Ev" olarak adlandırdığı ev tasarımında en önemli parametre içinde yer aldığı boşluk dolayısıyla "yer"di. Ustalığın yerini sürecin tasarımı almış ve 20x30x60 cm.'lik hazır taşıyıcı-gazbeton-bloklar ile tıpkı logolarla ev yapmak gibi bir teknikle uygulanmıştır (Korkmaz, 2004) (Şekil 4.24). Bu teknik üzerine Nevzat Sayın süreci şu şekilde anlatmıştır: *"Her aşama; sonuç olarak göreceğimiz yapının parçalarıydı artık. Her gelişimizde sonuçta başımıza gelecekleri de görebiliyorduk"* (Sayın, 1998, s.76). Yalın ve prizmatik formlar ve ayrık yapılaşması ile hem geleneksel hem de modernist bir tavır okutan beyaz ev, insan ölçeğini yakalayan özgün bir mimari tasarım örneğidir (Alanlıoğlu, 2000, s.24) (Şekil 4.25).

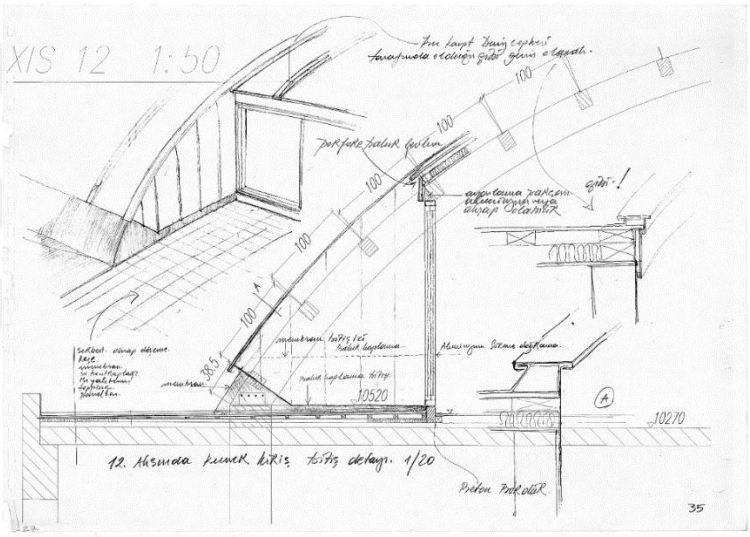
Şekil 4.24 Boşluktaki beyaz ev, 1997 (Yapı, 1999)

Şekil 4.25 Boşluktaki beyaz ev, 1997 (Yapı, 1999)

Coğrafya, Sayın için her zaman önemli olmuştur. Bunun yanı sıra Gön-2 ile başlayan sürecin tasarımıyla, zamansal ve ekonomik anlamda tasarruf sağlanmaya başlanmış, fonksiyonel bağlamla bu durum pekiştirilmiştir. Pulver-Solvent fabrikaları ve Irmak Lisesi projelerinde tasarıma "prefabrikasyon" da girmiştir (Korkmaz, 2004) (Şekil 4.26 - Şekil 4.28). Geleneksel yöntemler ile birlikte kullanılan prefabrikasyon, kaba yapı ile ince yapı ayrımını ortadan kaldırarak sürecin kontrol altında tutulması sağlanmıştır (Sayın ve Uluutku, 2000). Bu süreç, mimarlık pratiğindeki yaratıcı eylemin, binanın sadece formu ve artikülasyonu ile sınırlı olmadığını göstermiştir (Korkmaz, 2004). Sayın sürecin tasarımı ve baştan öngörülen bütünlük bağlamında şöyle demektedir: *"Bir yapının ne şekilde ve ne ile yapılacağı en başından belirlenmiş noktalardan biri olmalı. Tıpkı, 'ne yapmalı, nasıl yapmalı?' sorularının hiçbir zaman birbirinden ayrılamayacağı gibi bir şey."* (Bilgin, 2000, s.56).

Şekil 4.26 Pulver-Solvent fabrikaları prefabrikasyon süreci (NSMH arşivi, 1997)

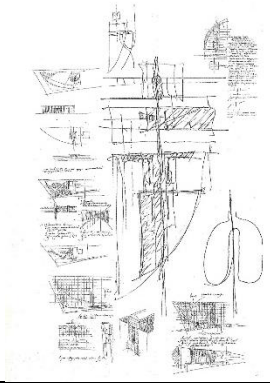
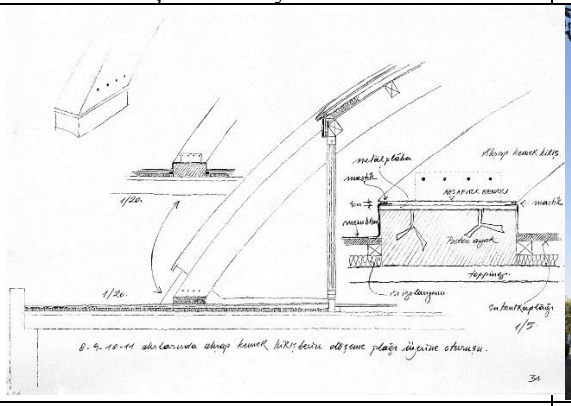
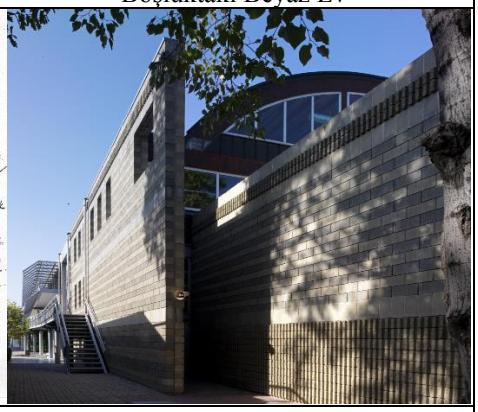
Caddebostan'da kaotik bir yapılı çevrede yer alan Irmak Lisesi, bu duruma inat basit geometrik formlardan oluşan kapalı bir kutu görünümünde tasarlanmıştır. Bir bütün olarak ele alınan yapı büyük bir "salon" olarak düşünülmüş ve ne olması isteniyorsa o olabilecek bir "boşluk" yaratılmıştır. Çatı ise korunaklılık duygusunu pekiştiren bir öge olarak düşünülmüştür (Sayın ve Uluutku, 2000). Prefabrikasyon sürecinin en önemli parçası olan detay çözümlerinde Sayın'ın mimari temsil yöntemi yine eskizle olmuştur. Ölçek farketmeden yapının her noktasında detay çalışılmıştır. Sayın'ın süreç kontrolü ve detay hassasiyeti de bu bağlamda eskizler üzerinden okunabilmektedir (Şekil 4.27).



Şekil 4.27 Irmak lisesi eskizleri (NSMH arşivi, 1998)

Şekil 4.28 Irmak lisesi (NSMH arşivi, 1998)

Tablo 4.3 1994-1998 yılları arasındaki proje seçkisi (NSMH arşivi, bt)

1994 – 1998 Proje Seçkisi		
1994		
	Gön 2 Eskizi	Gön 2
1996		
	Pulver - Elastron Fabrikaları Eskizi	Pulver - Elastron Fabrikaları
1997		
	Boşluktaki Beyaz Ev Eskizi	Boşluktaki Beyaz Ev
1997		
	Irmak Lisesi Eskizi	Irmak Lisesi

Korkmaz (2004), Sayın'ın 90'ların ortasından 2000'lere kadar olan döneminin temel karakteristiğini şöyle tanımlamaktadır: *"Birbirine paralel, yani değmeyen, hatta bazen de birbirini çelen, birbirine dolanan iki motivasyon: Pitoresk/fotojenik kurgu ile sürecin tasarımı."* (Korkmaz, 2004, s.19). Yücel (2000), ise bu süreci biçimsel anlamda şu şekilde özetlemektedir:

> Geometrik ve tipolojik düzen… Ve bunun düzenleyici elemanları: Eksenler, 'iz'ler (iç sokak-güzergah); bazen merkezi, simetrik–bazen değil… Bazen tasarımın odağını oluşturan bir merkez özellikle daha eski projelerde … yenilerdeyse merkezi öge geometrik olmaktan çok mekânlar hiyerarşisinin tanımlayıcı bir elemanı: Ana eksenle, ışıkla, 'iç yaşamın odağı'yla ilişkili (Yücel, 2000, s.53).

1994-1998 yılları arasında Sayın'ın mimari temsil aracı olarak çizgiyi, sürecin kontrol edilmesi ve inşa yöntemleri bağlamında detay çizimleri ağırlıklı olarak kullandığı görülmektedir. Bu bağlamda prefabrikasyona ait parça-bütün ilişkileri, malzemeye ve biçime dair eskizler okunmaktadır. Sayın'ın tasarım sürecini başta kurguladığı ve yerinde denetlediği bu süreçte adeta eskizler de, hangi ölçekte olursa olsun ciddiyetle ve titizlikle yapılmış ve detaylı biçimde notlar alınmış, bir araya geldiklerinde mimari yapıyı okutacak ipuçlarını üzerinde barındırmaktadır.

4.1.3 1998-2008 Yılları

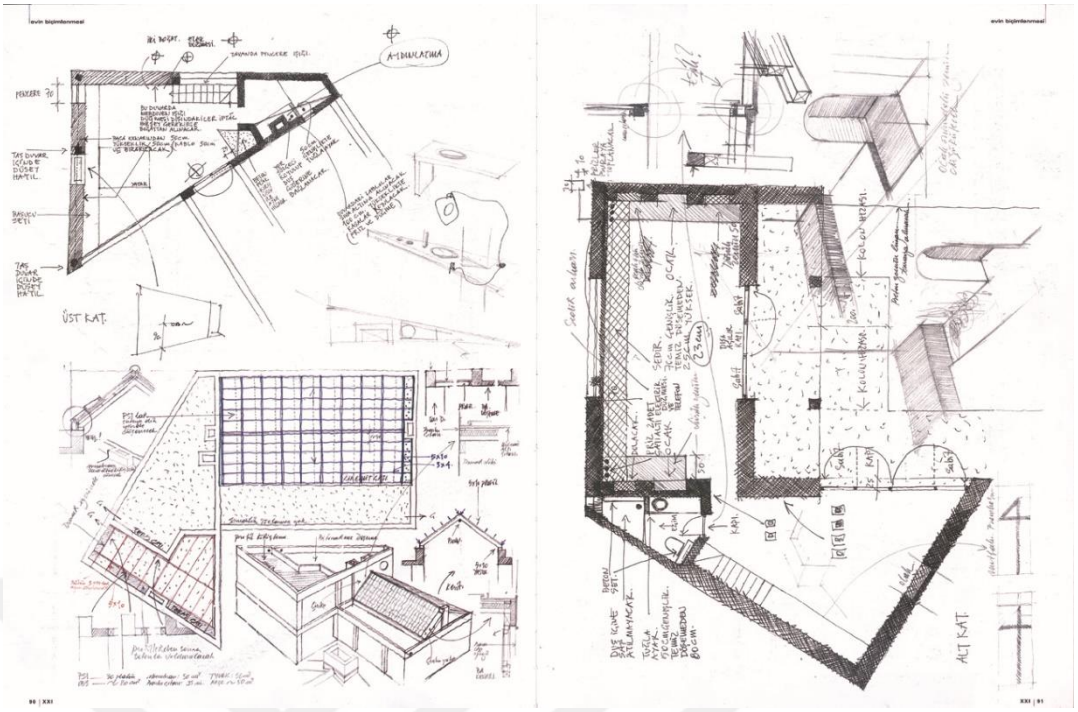
1998-2008 yılları arasında yer ve konu bağlamı Sayın'ın mimari dilini etkileyen önemli bir veri olmuştur. Eski ile yeni arasında kurulan ilişki ve bu bağlamda yapılan dönüştürme ve sürdürülebilirlik örnekleriyle birlikte yerleşim kararları, geometrik tavır, malzeme seçimi gibi parametrelerin bağlama uygun değişkenlik gösterdiği bu dönem, Sayın'ın mimari dili ve yaklaşımı hakkında güçlü örnekler sunmaktadır.

Korkmaz (2004), Sayın'ın en erken yapılarında daha empoze edici, zorlayıcı, "yaratıcı" bir tavrı varken, biriken tecrübeler ile özgür iradenin yerini anlamaya ve diyaloğa yönelik bir çabanın aldığından ve bu sayede daha incelikli ve ustaca yorumların ortaya çıktığından bahsetmektedir. Sayın'ın İzmir/Dikili'nin Yahşibey

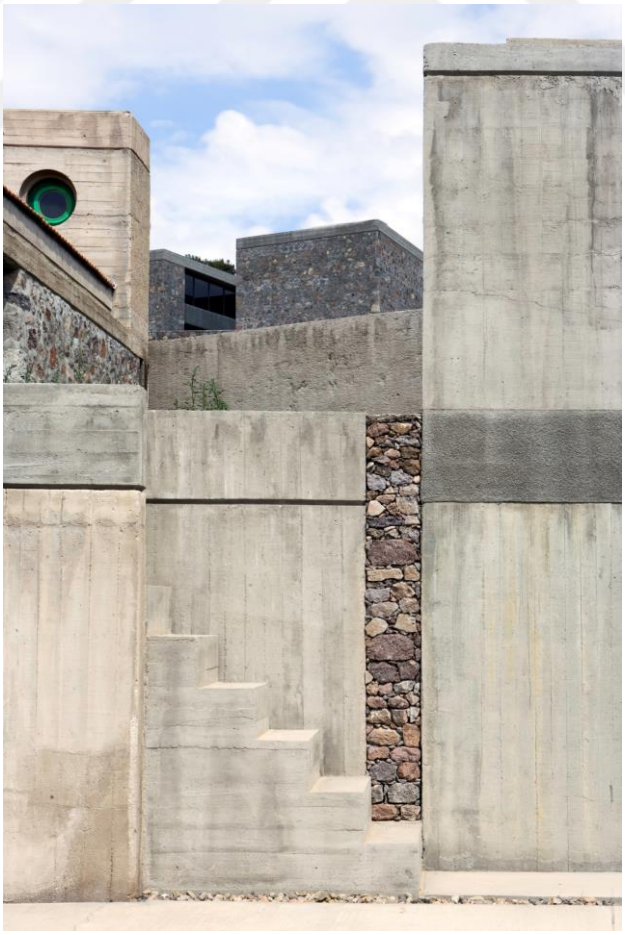
köyünde 1999 – 2003 tarihleri arasında tasarladığı altı ev, "yer"le olan yaratıcı diyalog kurma çabasının en yoğun olduğu işlerden birisidir (Korkmaz, 2004). Farklı zamanlarda ve farklı kullanıcılar için tasarlanmalarına rağmen dil birliği taşıyan ve bu dil birliğini içinde yer aldıkları köyün diğer evleriyle paylaşan bu evler; köy için hem çok tanıdık hem de farklıdırlar (Gökbayrak, 2014) (Şekil 4.32). Bu bağlamda, Sayın'a göre burada yapmak istediklerini ve kastettiklerinin en iyi şekilde anlatan olay, köyden birinin Sayın'a söylediği bu sözler olmuştur: "*Yapa yapa yine bir dam mı yaptınız? Gelip gelip bakıyorum, bizim evler gibi bir ev, bazen bakıyorum, bizim evler gibi değil."* (Bilgin, 2000, s.69).

Şekil 4.29 Yahşibey Emre Senan evi için eskiz (NSMH arşivi, 1999)

Şekil 4.30 Yahşibey Emre Senan evi (NSMH arşivi, 1999)

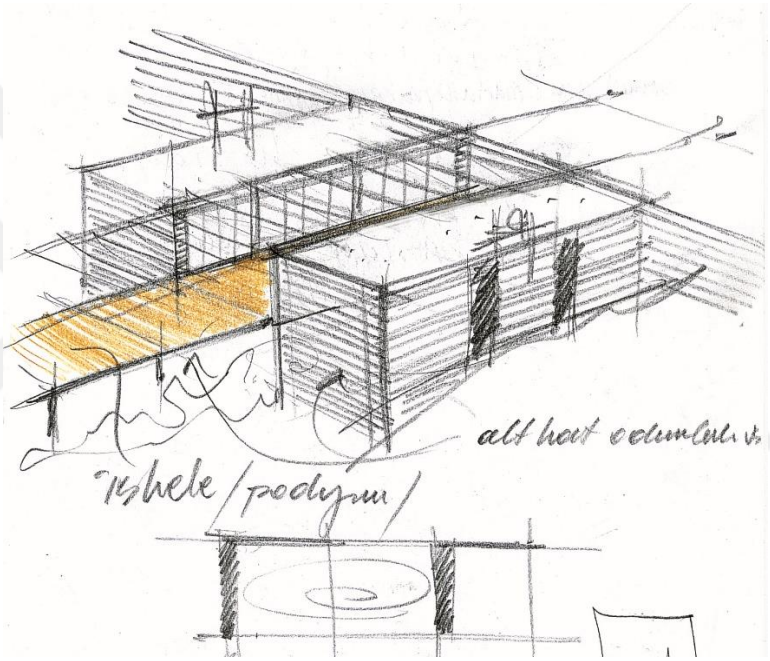


Şekil 4.31 Yahşibey evlerine ait eskizler (NSMH arşivi, 2004)

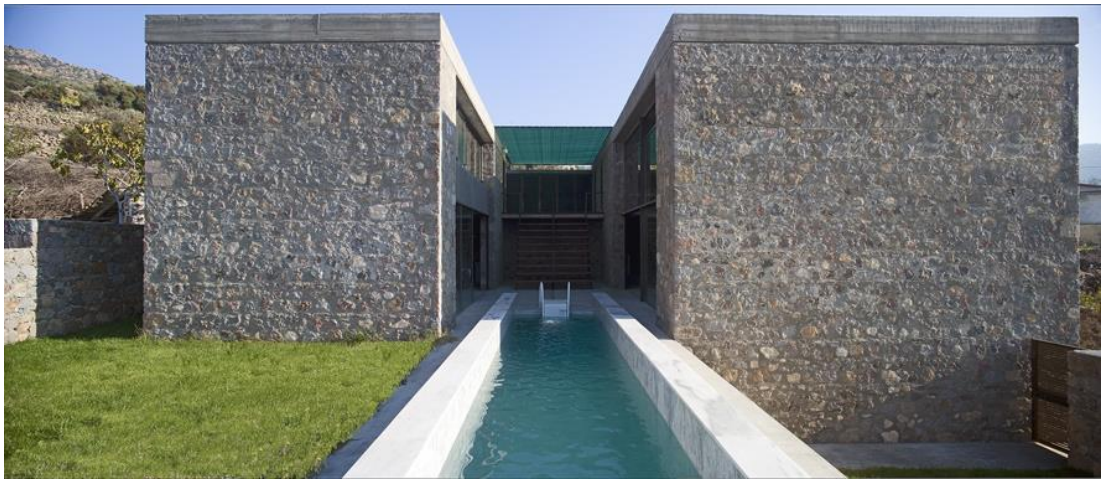


Şekil 4.32 Yahşibey evleri (NSMH arşivi, 2004)

Farklı zaman aralıklarında aynı dil ile inşa edilen konutlara ek olarak yine o bütünlüğün bir parçası ve tamamlayıcısı olarak dokuya eklemlenen bir diğer yapı ise Emre Senan Tasarım Vakfı için tasarlanan "okul" binasıdır (Şekil 4.34). Yapı, iki ana kütle ve bu kütlelerin arasındaki avludan oluşmaktadır. Bir arada olmanın ve birlikte bir şeyler yapmanın mekânı olması beklenerek yalın bir kurguda tasarlanmıştır. Yapının masifliği ve kapalılığı hem kendi iç dünyasını yaşamaya olanak verirken geleneksel mahremiyet ilkelerine de uymakta, diğer yandan öğrenciler için gereksiz uyarılar da bu sayede ortadan kalmaktadır (Sayın, 2019).

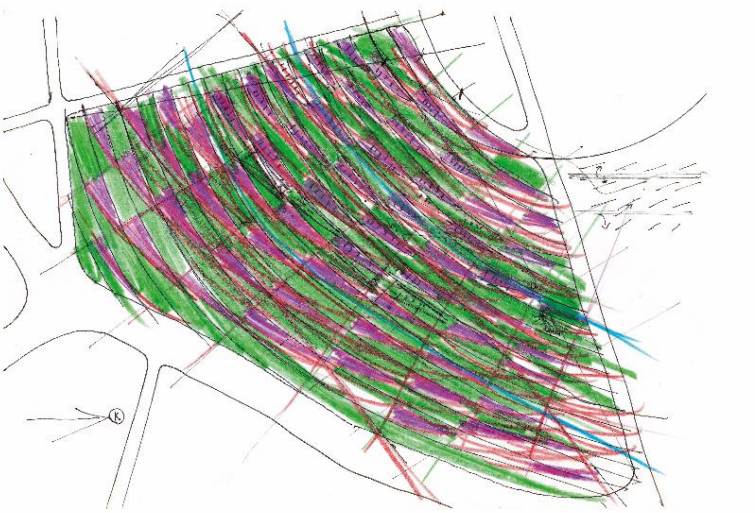


Şekil 4.33 Yahşibey yazokulu eskizi (NSMH arşivi, 2006)



Şekil 4.34 Yahşibey yazokulu (NSMH arşivi, 2006)

Nevzat Sayın'ın, Yahşibey öncesinde de göstermiş olduğu kaba/ince yapı farkını ortadan kaldırma çabası ve konstrüktif sadelik, arınmış bir mimari dil anlayışı birbirine paraleldir. Fakat bu dil, öncesinde prefabrikasyon gibi sofistike bir üretim modeliyle ortaya konurken, Yahşibey'de anahatlarının mimarca belirlenip sonrasında taş örgüsünün ustaya emanet edildiği, alışkanlık ve kendiliğindenlik ile tasarlanmışlık arasındaki gerilimden beslenen bir tasarıma evrilmiştir (Gökbayrak, 2014). Her şeyi kontrol etmeye yatkın olan, kontrol etmek isteyen Sayın, Yahşibey'de yeni bir yöntem denemiş; belli hizaları, başlangıç ve bitiş noktalarını belirleyerek geri kalan duvar dokusunu ustaya bırakmıştır. Bu onun açısından önemli bir karar olmuştur (Bilgin, 2000, s.68). Süreçteki eskizler de bu bağlamda Sayın'ın ustayla iletişim kurmasını sağlayan bir araç haline gelmiştir (Şekil 4.29 – Şekil 4.31 – Şekil 4.33).



Şekil 4.35 Akbük konutları yerleşim kararları eskizi, Nevzat Sayın (NSMH arşivi, 2008)

Sayın, projeye başlangıç noktasının karmaşık; fakat vaziyet planı, çevre, iç, malzeme, toplumsal alışkanlık gibi onca parametre arasından en önemlisinin coğrafya olduğunu söylemektedir. Rafael Moneo'nun "yerin fısıltısı" tabiri gibi ilhamdan öte birisinin size ne yapmanız gerektiğini söylediğini belirten Sayın bu doğrultuda mimari tasarımlarına "yer"den başlayıp "yer"le bitirmektedir (Toksoz, 2018). Bu bağlamda şöyle demektedir:

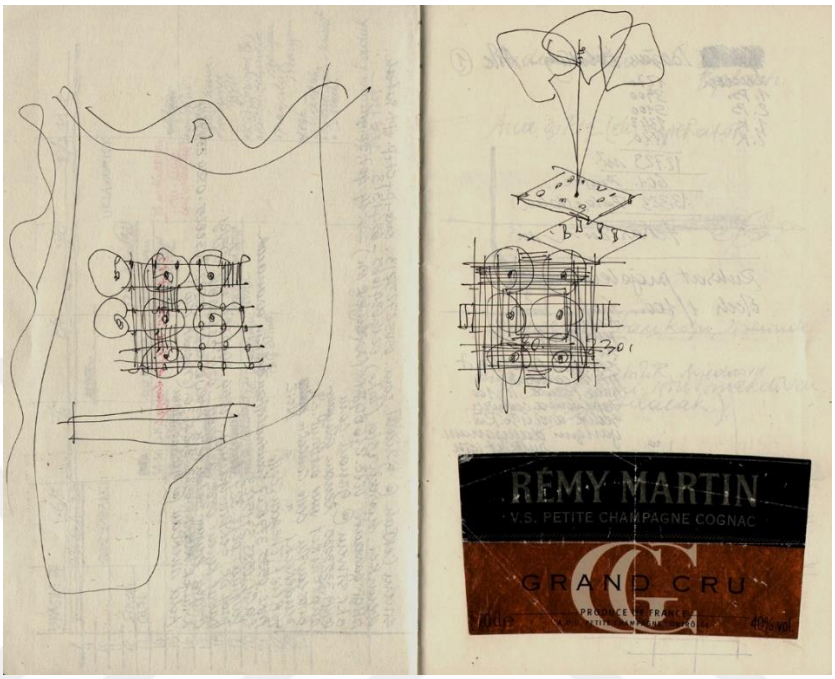
> Tasarımın başlangıç noktasının nerede olduğu değişebilir. Bu benim için arazi ve arazinin içinde olduğu çevrededir. O ana bağlı olarak kısa ya da çok uzun bir

zamanı arazide geçirdiğimde tasarım artık belirmektedir. Henüz kâğıt-kalemle hiçbir ilişki yoktur. Kolay açıklanamayacak bir çalışma biçimidir. Yapı, neredeyse kendiliğinden görünür. Sanki o vardı ve onu farketmek için doğru bir zaman gerekiyordu. Eskizdeki çalışmalar bu görüntülerin kâğıt üzerine geçirilmesi gibidir. Çözüm, bu aşamada aklınızdakinin eşgalini çizmek gibidir. Kağıt üzerinde görünür olduğunda artık kendisi olarak da bir şeydir. Tekrarlanan, değiştirilen çizimler hep o eşgali iyi tanımlayabilmek içindir (Sayın, 1994b, s.48) (Şekil 4.35).

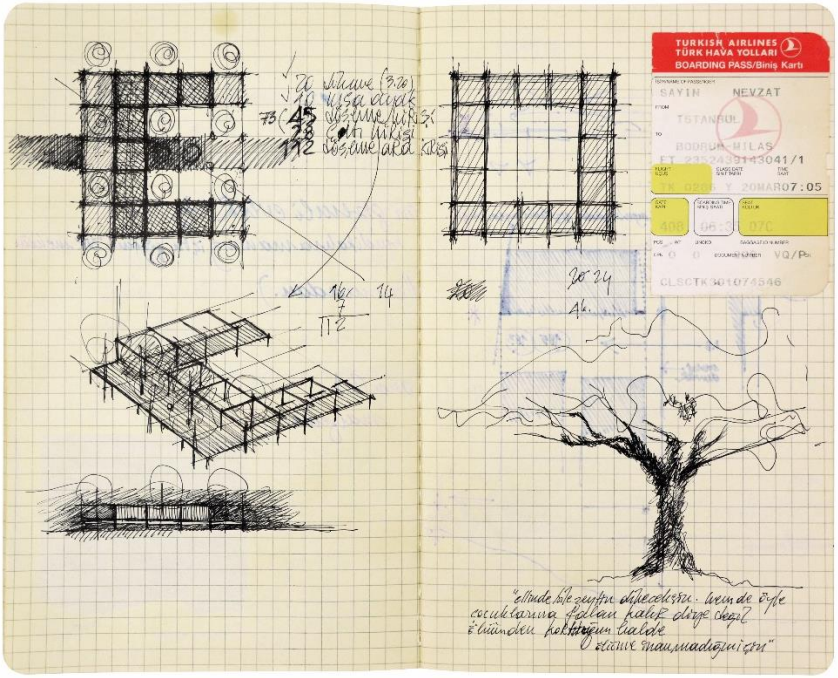
Sayın'a göre iyi ve anlamlı bir şey yapmak için sürdürülebilirlik kavramı önemlidir. Bugün herhangi bir şeyi yaparken, geçmişte ne olduğunu bilmeden ve gelecekte ne olacağını düşünmeden yapmanın mümkün olmayacağını belirten Sayın; her ne kadar ileriye doğru yaşıyorsak da geriye doğru düşünerek anladığımızı, dolayısıyla geçmişte ne olduğunu bildiğimizde, ondan ayrışmak ya da onu tümüyle yok saymanın imkânı olmayacağını söylemektedir (Damla, 2018). Ve bu durumu Sayın şöyle özetlemektedir: *"Benim için anlamlı olan bugüne kadar yapılagelen, anlamlı gördüğüm şeylerin içerisine süzülüp onların devamlılığında ve onların içinde bir şey yapabilmek."* (Damla, 2018).

Eski bir dere yatağı olan yer sebebiyle yapı iskele gibi ayaklar üzerinde tasarlanmış ve gridal bir düzende 8 metre aralıklarla dizilmiş zeytin ağaçlarının bulunduğu bir arazide yer alan Zeytinli Matris, ağaçların arasına 4 metrelik ikinci bir grid oluşturarak sızmaktadır (Sayın, 2019) (Şekil 4.38). Bu süreçte kareli defter kullanmaya başlayan Sayın'ın, bu bağlamda defterlerine yansıyan bu gridal düzeni ve onu takiben mimari temsil aracı olan eskizlerinin her birinin sonuç ürün üzerinde bıraktıkları izleri görmek mümkündür (Şekil 4.36 – Şekil 4.37). Yer ve konu bağlamıyla birlikte vaziyet planı kararlarıyla başlayan süreç, plan-kesit uyumu ve sonrasında zeytin ağaçları için özel tasarlanan noktasal detaylara kadar düşünülmüştür (Şekil 4.39). Sayın'ın malzeme seçimine değinmek gerekirse yer ve konu bağlamı malzemeyi de belirliyor denilebilir. *"Benim için aslında bütün malzemeler, tasarım aşamasından itibaren beraber düşünmeye başladığımız şeyler. Mesela taş, beton, ahşap, çelik, cam aslında bizim için çok önemli yapı malzemeleri ama içinden birini seç derseniz herhalde taşı seçerim."* (Sayın, 2014, s.99) diyen fakat süreci her koşulda kontrol etmeye çalışan Sayın, şantiye

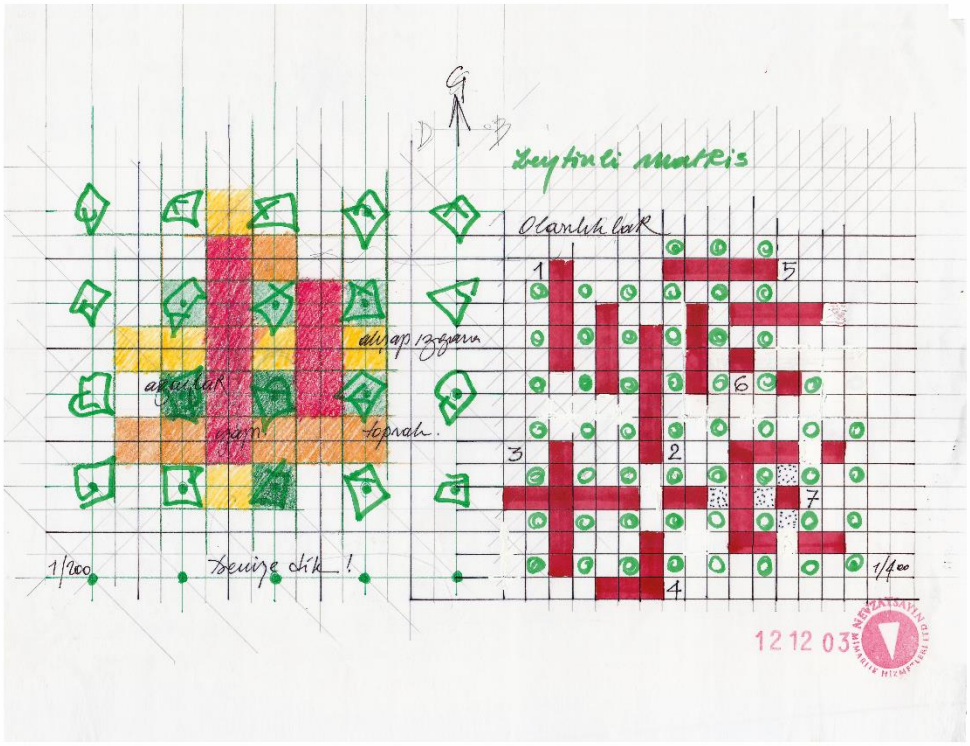
uzaksa ve kontrol etmek zorsa, bu durumu üretimi atölyeye yoğunlaştırıp şantiyeyi montaj şantiyesi haline getirmekte ve bu durumda tercihini çelikten yana kullanmaktadır (Sayın, 2006) (Şekil 4.40).



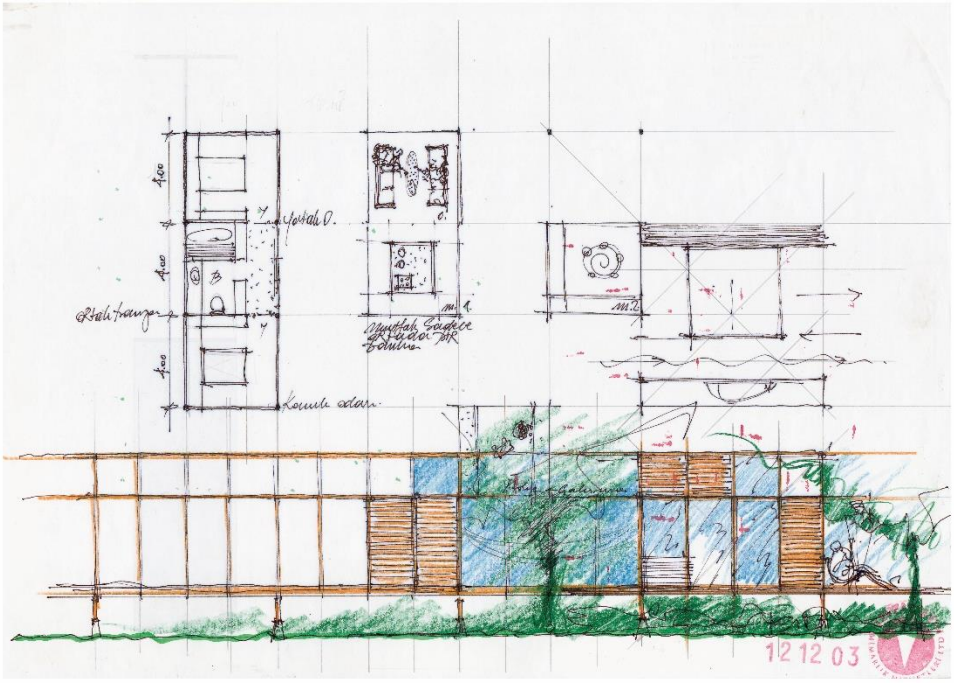
Şekil 4.36 Zeytinli matris eskizi (NSMH arşivi, 2005)



Şekil 4.37 Zeytinli matris eskizi (NSMH arşivi, 2005)



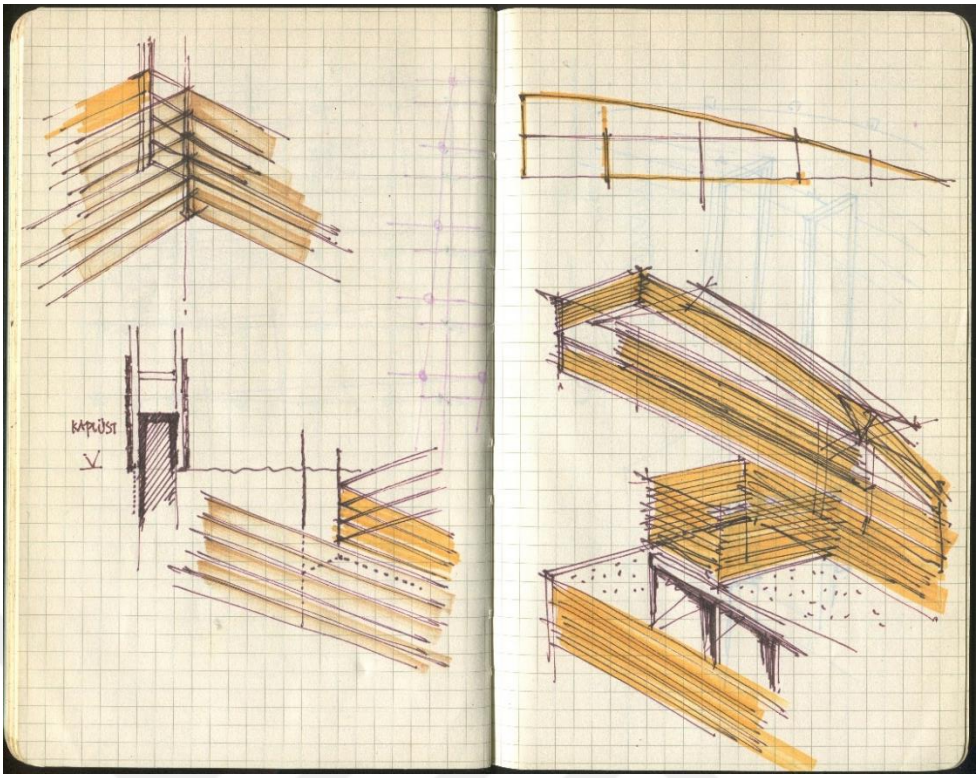
Şekil 4.38 Zeytinli matris eskizi (NSMH arşivi, 2004)



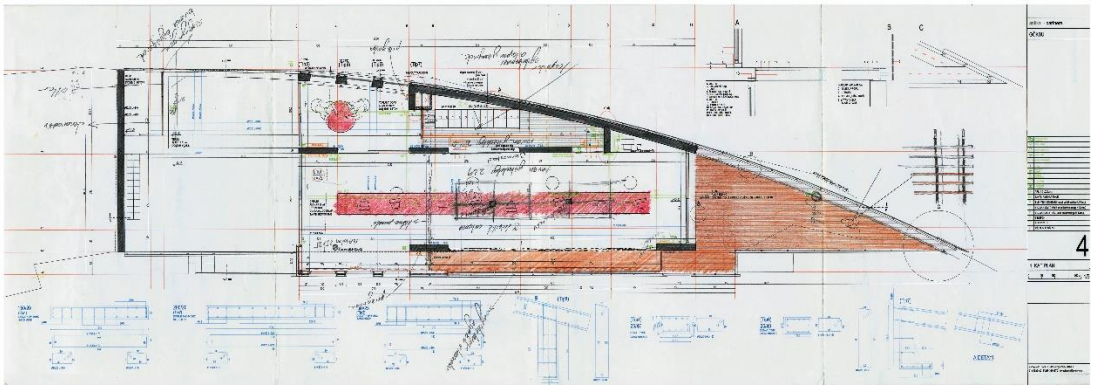
Şekil 4.39 Zeytinli matris eskizi (NSMH arşivi, 2004)

Şekil 4.40 Zeytinli matris (NSMH arşivi, 2005)

Göksu'daki ofis yapısı, ahşap malzeme ve yapı teknolojisine dayalı bir geleneğin sürdürülebilirliği bağlamında bu geleneğin bugüne taşınabileceğini arayan ve gösteren bir örnektir. Bütün ayrıntıları, kullanılan ahşap ve yapım tekniğiyle eski ile kurduğu ilişki önemlidir (Sayın, 2017). Yapının dönüşümü ve eski ile kurduğu ilişki bağlamında Sayın (2018), hatırlanmayan bir geçmiş ile bilinmeyen bir gelecek arasında şimdi ve burada şu soruyu sormaktadır: *"Biz bize dayatılan yerden mi başlamalıyız düşünmeye ve hatta yaşamaya; yoksa her şeye rağmen bunlara itiraz edip bunları boş verip bildiğimiz yerden mi?* (Sayın, 2018) (Şekil 4.43). Su kenarındaki yapı, su ile eğrisel sokak arasında adeta bir tekne görünümünde olup tekne ve iskele hatırlatmaları arasında bir yerde durmaktadır. Sokağa bakan kısmı tamamen kapalı olan yapının su ile ilişkisi ise bir o kadar açıktır (Sayın, 2019). İmar kuralları ve arazinin verdiği hareket imkânı içerisinde gerçekleştirilen eskizler neticesinde tasarlanan ofis binası Sayın'ın dar alandaki kullanışlı alan yaratma potansiyelini de ortaya koymaktadır (Şekil 4.41 – Şekil 4.42).



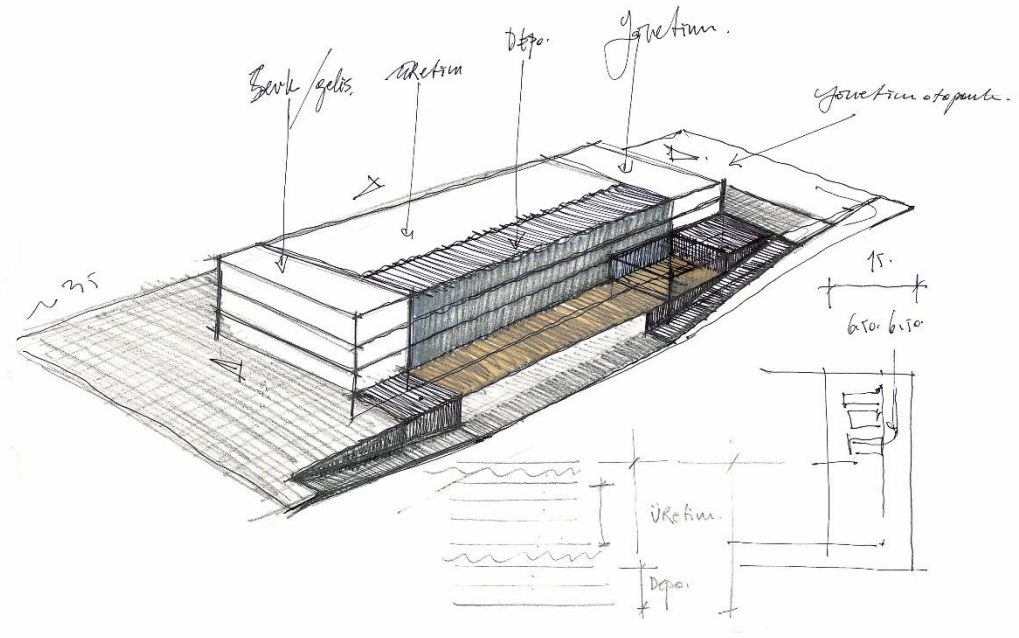
Şekil 4.41 Göksu ofis eskizi (NSMH arşivi, 2006)



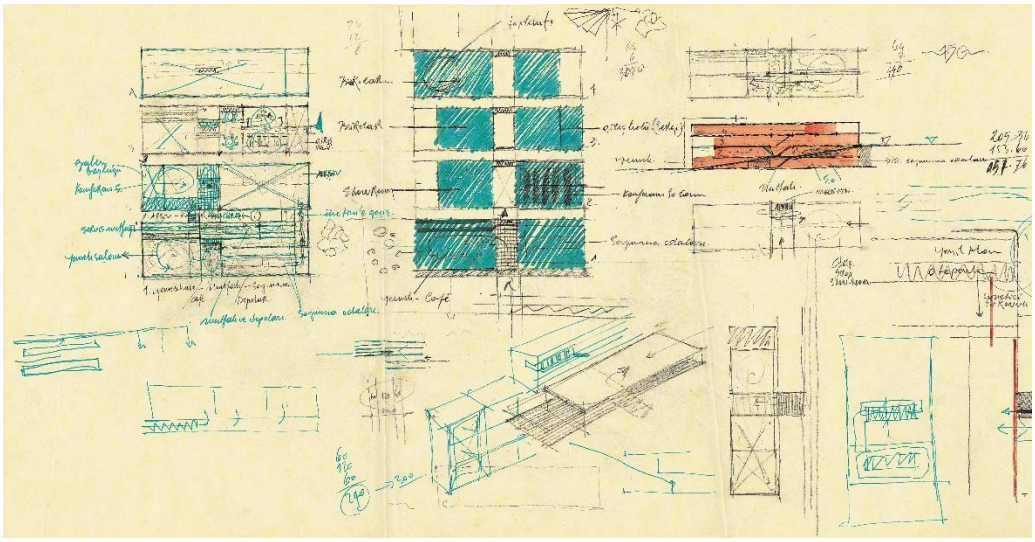
Şekil 4.42 Göksu ofis eskizi (NSMH arşivi, 2006)

Şekil 4.43 Göksu ofis (NSMH arşivi, 2006)

Sayın'a göre endüstri yapılarının sadece mimarlar için değil, mimar olmayan birçok insan için de farklı sebeplerle çekiciliği vardır. Toplumsal hayatın en belirgin tepkileri bu yapılarda gerçekleşir, dolayısıyla zamanın ve mekânın ruhunu yansıtmaktadır endüstri yapıları. Umur Binası, inşa edilmiş fakat yarıda kalmış betonarme bir yapının dönüştürülmesiyle elde edilmiştir. Eskizlerde dönüştürülen bu dikdörtgen prizma form okunabilmektedir (Şekil 4.44 – Şekil 4.45). Bu bağlamda sınırlı kat yükseklikleri, hava kanalları, dış üniteler, galeriler, galerilerin kaplamaları olan delinmiş saç levhalar teknik bir tercihin sonucu olmakla birlikte, mimari etkiyi oluşturan önemli sebeplerdir. Mimari dili oluşturan neden sonuç ilişkisi kuzey ve güney cephelerinin neredeyse kapalı, doğu ve batı cephelerinin ise şeffaf olmasıdır. Yapının sembolik yanını oluşturan tamamen şeffaf renkli cam yüzey olarak tasarlanan doğu cephesidir. Sabahın ilk ışıklarıyla aydınlanan ve farklı renkleri yansıtan yüzey, farklı bir yere gelindiği hissini vermektedir (Şekil 4.46). Bu renkli arayüz mekân; mavi yakalıların, beyaz yakalıların, konukların ve yöneticilerin ortak kullandığı bir giriş holü aynı zamanda (Sayın, 2015) (Şekil 4.47). Çevresindeki diğer birçok endüstri yapısına benzerlikleri olan bu devasa prizma, anonim sayılabilecek özelliklerine rağmen *"kendine has bir yapı"* olmayı da başarabilmektedir (Sayın, 2015, s.36).



Şekil 4.44 Umur binası eskizi (NSMH arşivi, 2006)

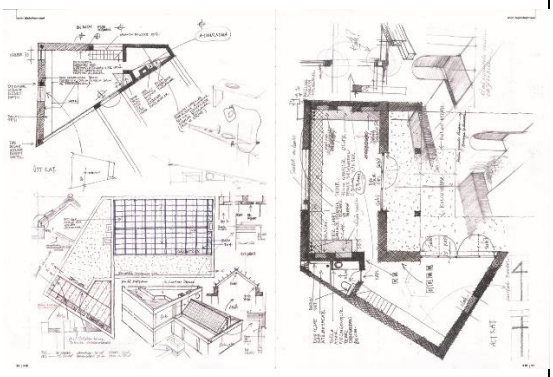
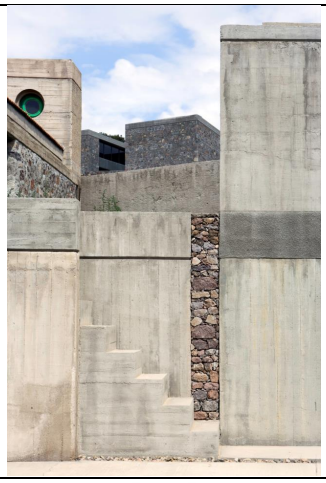
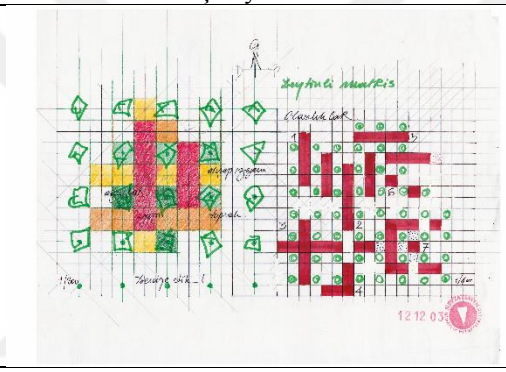
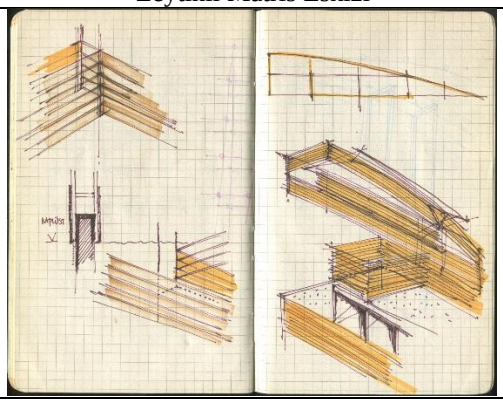
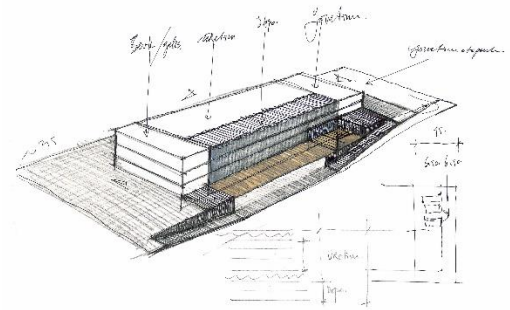


Şekil 4.45 Umur binası eskizleri (NSMH arşivi, 2006)

Şekil 4.46 Umur matbaa (NSMH arşivi, 2006)

Şekil 4.47 Umur matbaa (NSMH arşivi, 2006)

Tablo 4.4 1998-2008 yılları arasındaki proje seçkisi (NSMH arşivi, bt)

1998 – 2008 Proje Seçkisi		
1998		
	Yahşibey Eskizi	Yahşibey Evleri
2005		
	Zeytinli Matris Eskizi	Zeytinli Matris
2006		
	Göksu Ofis Eskizi	Göksu Ofis
2006		
	Umur Basım Eskizi	Umur Basım

1998-2008 yılları arasında yer ve konu bağlamı üzerinde duran Sayın'ın mimari temsil aracı olan çizgisi ve ona altlık olan eskiz defterleri de mimari diline gözle görünür bir farkla etki etmiştir. Yahşibey bütünüyle yer bağlamıyla biçimlenen, malzeme, ölçek ve tekniğin oraya ait olduğu bir örnektir. Sayın'ın 2005 yılında başladığı kareli defter kullanımı Zeytinli Matris'te yaptığı gridal çalışma ile kendisini göstermiş yerleşim kararlarıyla bütünleşmiş biçimde plan-kesit uyumu ortaya konmuştur. Göksu Ofis'te daha önce Gön-2'de görülen mekik formuna da atıf yapılabilecek arazi sınırlarıyla şekillenen bir form ile yer bağlamı vurgulanmaktadır. Umur Binası'nda ise mevcut yapı bir karolaja sahip olup onun dönüştürülmesi sürecinde bunun plan ve kesitteki yansımaları eskizlerde okunabiliyorken, cephede ise renkli bir örüntü ile sonraki yılların ipuçlarını bize göstermektedir.

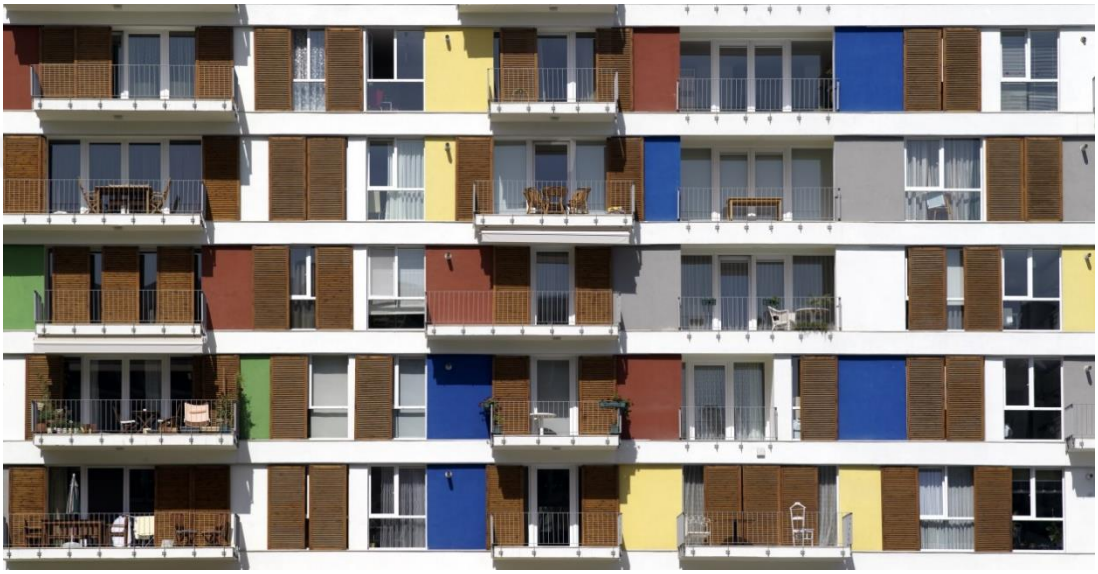
4.1.4 2008-2018 Yılları

2008-2018 yıllarında ise kareli eskiz defterlerinin sayısı ve içeriğindeki renk, örüntü ve labirentler artmıştır. Bunun tasarımlarına olan yansımaları ise açık biçimde okunabilmektedir. Özellikle inşa edilen yapılarındaki cephe düzeninin ritmik, düzenli bir disiplinde olduğu ya da bir örüntü mantığında dolu-boş dengesi yaratıldığı görülmektedir. Renk parametresinin altını çizmek gerekirse Umur Binası ile başlayan renk çeşitliliği bu süreçte konu bağlamında ele alınmış ve bu bağlamda çeşitlenmiştir.

Şekil 4.48 Evidea (NSMH arşivi, 2007)

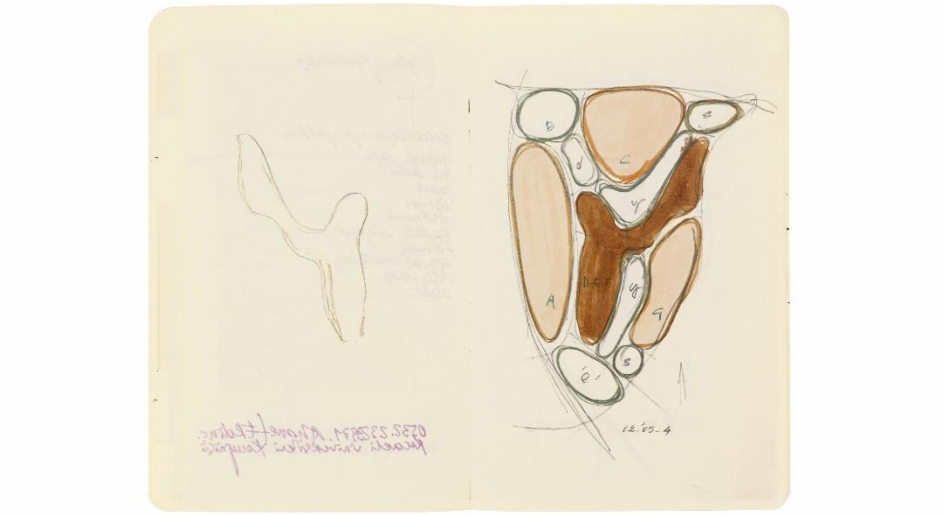
İstanbul'un yeni imara açılan ve hızlı biçimde yapılaşan Çekmeköy bölgesinde tasarlanan Evidea konut projesi gelenekselin dışına çıkan bir yerleşme düzenine sahiptir. Mevcut imar kuralları ve yatırımcının net ve değişmez kuralları çerçevesinde

mimari bir yorum getirilen Evidea, çevredeki gelişmelerin başa çıkılamazlığı kabul edilerek içe dönük bir kurguda ele alınmış ve bütüncül bir kitle yapısıyla şekillenmiştir (Duran, 2009) (Şekil 4.48). Farklı ölçülerdeki 470 konutun bir avlu etrafında dizilmesiyle oluşturulan bu "yeni" yerleşme düzeni, özel hayat ile komşuluğun birbirini yok etmeden iç içe geçirildiği bir tasarıma sahiptir (Sayın, 2019). Sayın'ın ana renkler ile kurguladığı renk örüntüsü yapının karakterini oluşturmakta ve bu yoğun konut dokusu içerisinde bir tür kodlama yaratmaktadır (Şekil 4.49).



Şekil 4.49 Evidea, fotoğraf Cemal Emden (NSMH arşivi, 2007)

İki yüz bin metrekareden daha büyük bir alan içerisinde tasarlanan İstanbul Maltepe'deki Tepe Narcirty Yerleşkesi ise 1300 konutluk bir yerleşme olup kentin devamı olarak değerlendirilmiştir (Sayın, 2019) (Şekil 4.51). Sayın'ın eskiz defterinde bu ölçekteki bir proje de yer almakta ve sürecin başlangıç noktasının yine eskizle olduğu okunmaktadır (Şekil 4.50). Evidea kadar olmasa da yine ana renkler ağırlıkta olmak üzere düzensiz bir renk dağılımı ile bir doku yaratılmış, kütlelerin ağırlığı ve yoğunluğunu hafifleten bir dokunuş olarak Sayın'ın mimari dili içerisinde yer eden bir yaklaşım olmuştur.



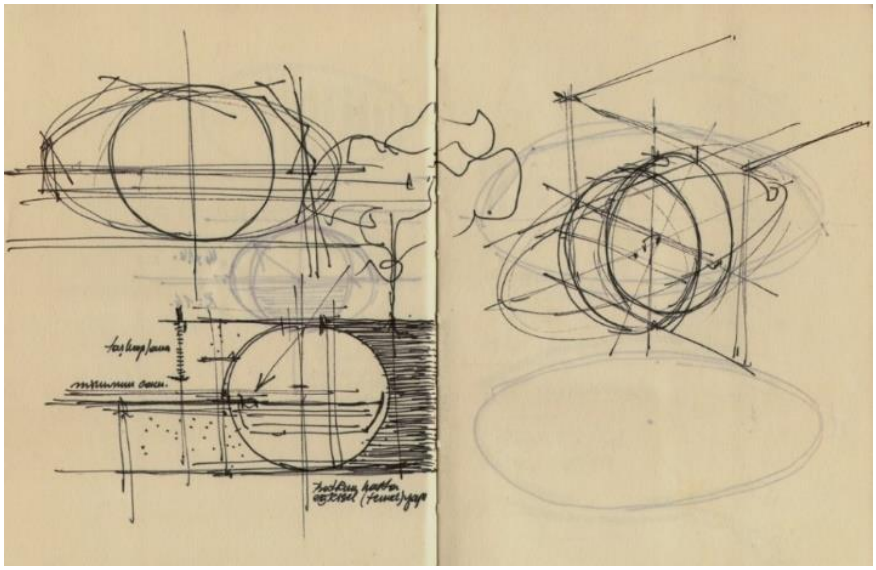
Şekil 4.50 Narcity eskiz (NSMH arşivi, 2008)

Şekil 4.51 Narcity (NSMH arşivi, 2008)

Nevzat Sayın kendi imgesine büyülenip ona hapsolarak tekrara düşmemiştir, aksine dış dünyaya olan açıklığıyla, ustalaştığı noktada yeni arayışlara ve keşfedilecek yeni alanlara yönelmiştir (Korkmaz, 2004). Bilgin, bu konuda Sayın'ın The Seed ile yeni bir hamle yaparak sınırları zorlamak yerine geri çekildiğini; zorlarken değil yalnızca geri çekilerek ortaya çıkabilecek yaratıcılık ve yeteneklerini farkettiğini dile getirmektedir (Bilgin, 2019). Bu noktada yer bağlamı Sayın için her zaman önemini sürdürmektedir. The Seed örneğinde olduğu gibi yer bağlamıyla deneysellik iç içe geçmiştir. İstanbul Boğazı'nın neredeyse kıyısında sayılabilecek olan müze kampüsünün içerisinde oda orkestrası için bir konser salonu tasarlanırken, Boğaz ve çevresinin korunması gereken bir yer oluşu ve hatta çevresinin ayıklanmaya, seyreltmeye ve temizlenmeye ihtiyaç duyulduğu bir noktada, yapının yer altında yapılmasına karar verilmiştir (Sayın, 2011a).

Şekil 4.52 The Seed fuaye (NSMH arşivi, 2008)

Sayın, The Seed konser salonu tasarımı üzerine yapılan söyleşide, projenin ofisteki dosya adının Erol Akyavaş'ın yapmış olduğu bir alıntı ve kendi resimlerinden birisinin adı olan *"Fihi ma-fih: İçindeki içindedir."* olduğundan ve saklılığı, kapalılığı, bir çırpıda bulunmayanı hatırlattığından bahsetmektedir (Ertaş, 2009, s.34). Yani var olan değerli ağaçlar, kökleri, eski evin temelleri, korunması istenilen teras ve duvarlar arasında sıkışmak göze alınarak onlar arasında kendini kaybettiren proje gerçekleştirilmiştir (Sayın, 2011a). Sayın'ın ilk eskizlerinde de bu hassasiyetteki arayışları okunabilmektedir (Şekil 4.53). Sayın daha sonra The Seed planından grafik bir çıkarımla akrilik bir tablo da ortaya koymuştur (Şekil 4.54).

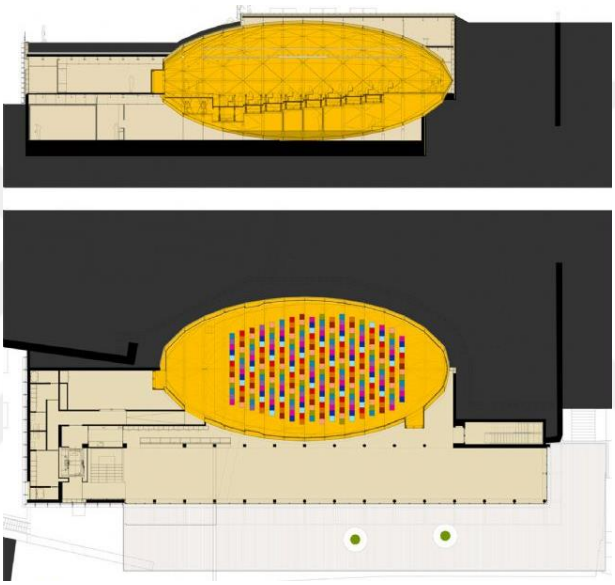


Şekil 4.53 The Seed eskiz (NSMH arşivi, 2008)

Şekil 4.54 Nevzat Sayın'ın yapmış olduğu bir tablo "The Seed" (NSMH arşivi, 2008)

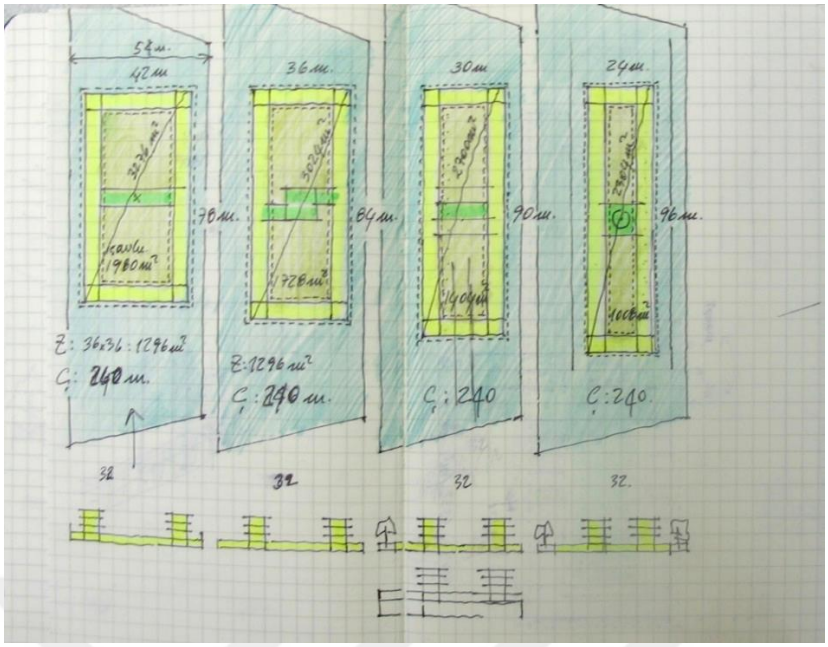
Şekil 4.55 The Seed salon iç görüntüsü (NSMH arşivi, 2008)

Sayın tasarladığı formu şu şekilde anlatmaktadır: *"Biçim kendini kurdu diyebiliriz; ağaçlardan, evden sakınıp, fuayenin yeterince insanın bir araya geleceği bir yer olarak düzenlenmesi çabamıza statik nedenlerle biçimin rijitliği, ... salon içindeki optimum yüksekliklerin içeride korunması da dahil olunca önümüzde eliptik bir biçimle kaldık."* (Ertaş, 2009, s.36) (Şekil 52 - Şekil 56). Eliptik salonun içerisinde ise *"her biriniz özelsiniz, hiç biriniz diğerine benzemiyorsunuz"* diye tariflediği mekânın devingen potansiyeline de uyan renkli ve sabit olmayan sandalyeler yer almaktadır (Sayın, 2009, s.26) (Şekil 4.55).



Şekil 4.56 The Seed planı ve kesiti (NSMH arşivi, 2008)

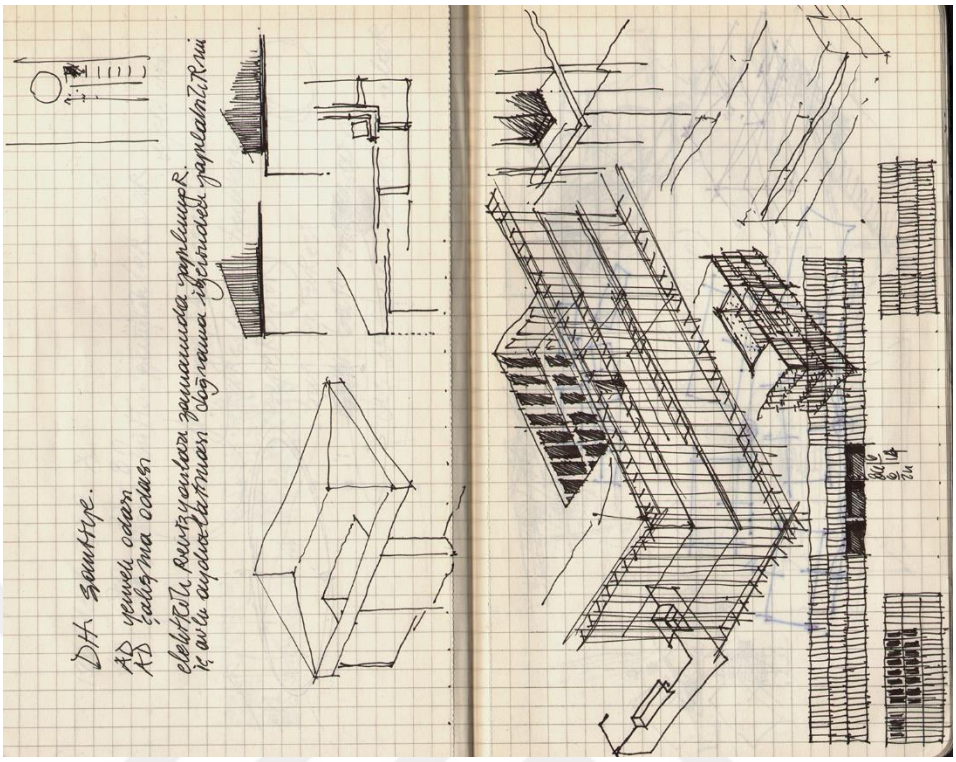
Sayın tasarımlarında kütle plastiğini yalın ve net bir tavırda sürdürmüştür. Bu tavrın en iyi örneklerinden bir tanesi de Üsküdar'daki Doğan Holding Ofis Binası'dır. Basit bir şeması olan yapıda, aynı formun tekrarı bölüntülerle oluşturulan ve yapının kendisi ile dışarısı arasındaki arayüz binaya karakteristiğini veren özellik olup, günün çeşitli saatlerinde değişen ışık ve gölgeler ile her zaman değişen bir arayüz ile cephe bir dinamizme sahip ve izleyeni üzerinde tutan bir durumdadır. Başlangıçta taşıyıcı strüktür olarak tasarlanan bu arayüzün emsale dahil edilmesiyle yaşanan alan kaybından dolayı taşıyıcı sistem içeri alınarak cephe arayüzü prekast olarak bırakılmıştır (Ertaş, 2012). Yapının içerisi ve dışarısı arasında ise bir kontrast tavır okunmakta olup dışarıdaki sessiz ve dingin tavır, yapının iç mekanda barındırdığı zenginlikler ve esneklik hakkında bize hiçbir ipucu vermemektedir (Erkol, 2012).



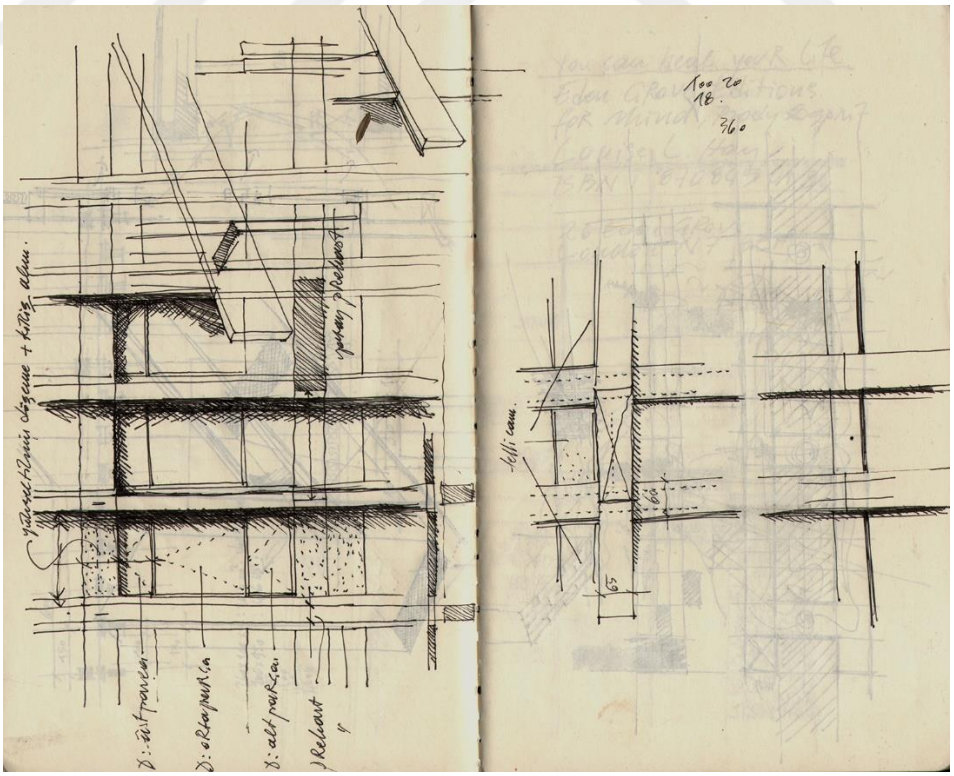
Şekil 4.57 Doğan holding ofis binası plan-kesit eskizleri (NSMH arşivi, 2011)

Kütle etkileri yönünden anonim sayılabilecek bir yapı olmasına rağmen kendine özgü özellikleriyle benzersiz olan Doğan Holding Ofis Binası için şöyle demektedir: "*Her zaman yapmak istediğimiz gibi; alışkanlıkların içinden, tanıdık bir "yeni".* (NSMH, bt). Sayın'ın tariflediği gibi mimari dilini okutan ve rasyonalite ile yaratıcılığı bir arada tutan yaklaşımı kareli eskiz defterinden başlayan arayışlarından sonuca etki eden bir süreçte okunabilmektedir (Şekil 4.57 – Şekil 4.59 – Şekil 4.60).

Şekil 4.58 Doğan holding ofis binası (NSMH arşivi, 2011)



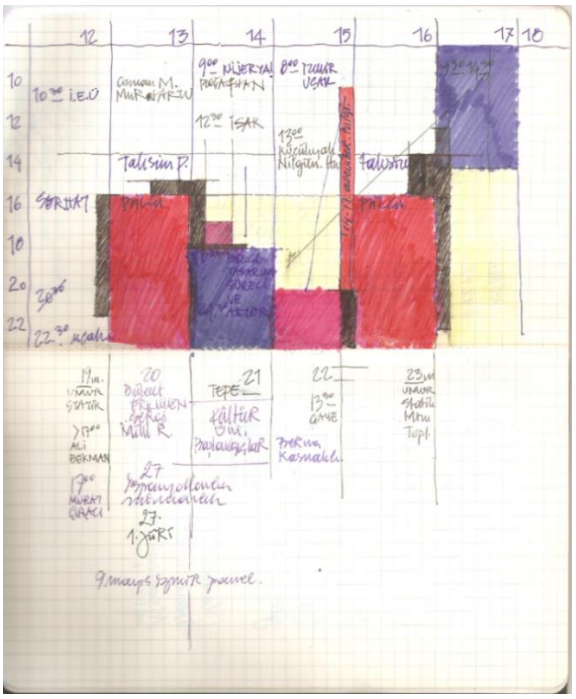
Şekil 4.59 Eskiz, Doğan holding ofis binası (NSMH arşivi, 2011)



Şekil 4.60 Eskiz, Doğan holding ofis binası (NSMH arşivi, 2011)

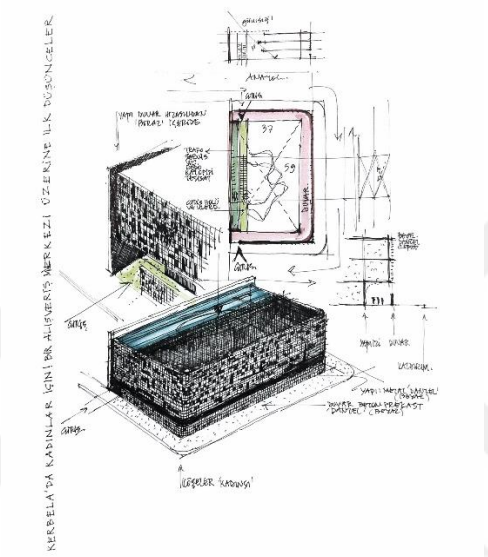
Nevzat Sayın'ın mimarisi, hem arkitektonik disiplin hem de belli bir dildeki iç gelişmenin ulaştığı mekân kurgusu ve ifade şekli açısından, ikincisini temsil eden mimarlar arasında belirgin bir yere sahiptir. Modernizm'in ve onun etik kabullerinden çıkmadan, buna karşın yerel ve bağlamsal aidiyeti de yadsımadan disiplinli ve güçlü bir arkitektonik üretimi temsil etmektedir (Yücel, 2000). İlk yapısı olan Gön-1'den itibaren kapalı geometrinin yarattığı sertliğin hiç geçmediğini ve güçlü bir bitmişlik ve tamamlanmış duygusu verdiğinden bahseden Sayın bu durumu; hiçbir şeyin bitirilip tamamlanamadığı bir ülkede yaşıyor olmanın bir "deformasyon"u olarak nitelendirmektedir (Bilgin, 2000).

Sayın, ışık ve onun ayrılmaz parçası olan rengi ise, katı geometrik düzenin "yumuşatıcısı" olarak yer yer hayli vurgulayarak kullanmaktadır. Su da ışık ve rengin bir parçası olarak onlarla ilişkilenmektedir (Yücel, 2000). Mimar temsillerinde de açık biçimde okunan renk parametresi, eskiz defterinden başlayarak kullandığı malzemelere, yaptığı tablolardan mimari ürünlere kadar her yerde kendisini göstermektedir. Sayın'ın eskiz defterlerinde yaptığı haftalık program çizelgesinin adeta bir mimari projenin cephe tasarımı edasında sistematik bir biçimde işlendiği, renklendirildiği ve alının notların dahi bir 'iz'i tariflediği görülmektedir (Şekil 4.61).

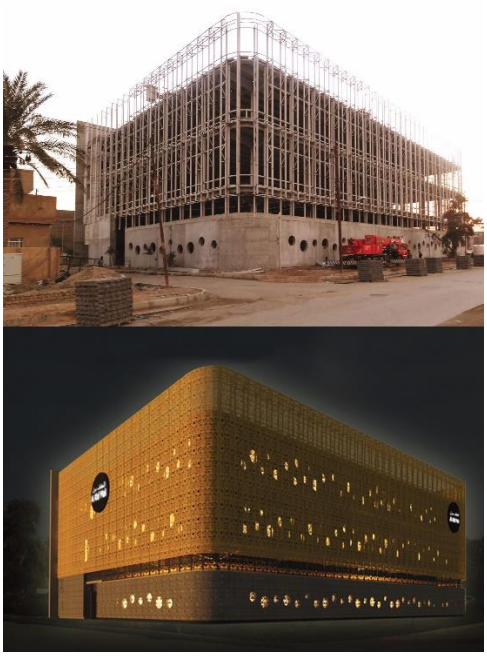


Şekil 4.61 Nevzat Sayın'ın eskiz defterinden bir haftalık program (NSMH arşivi, 2012)

Irak'ta tasarlanan alışveriş merkezi Sayın'ın kapalı geometrilerine örnek olabilecek nitelikte bir yapı tektoniğine sahiptir. Sayın projeyi *"sarı çöl tozu renginde bir dantelle kaplı kütleyi ıssızlığın ortasına koyduk"* diye tariflemektedir (Sayın, 2019, s.469) (Şekil 4.63). Bahsettiği dantel örüntüsü Sayın'ın son dönemlerinde kullanımını artırdığı ve defterlerinde de sıkça yer alan modüler örüntüler ile de ilişkilendirilebilmektedir (Şekil 4.62).

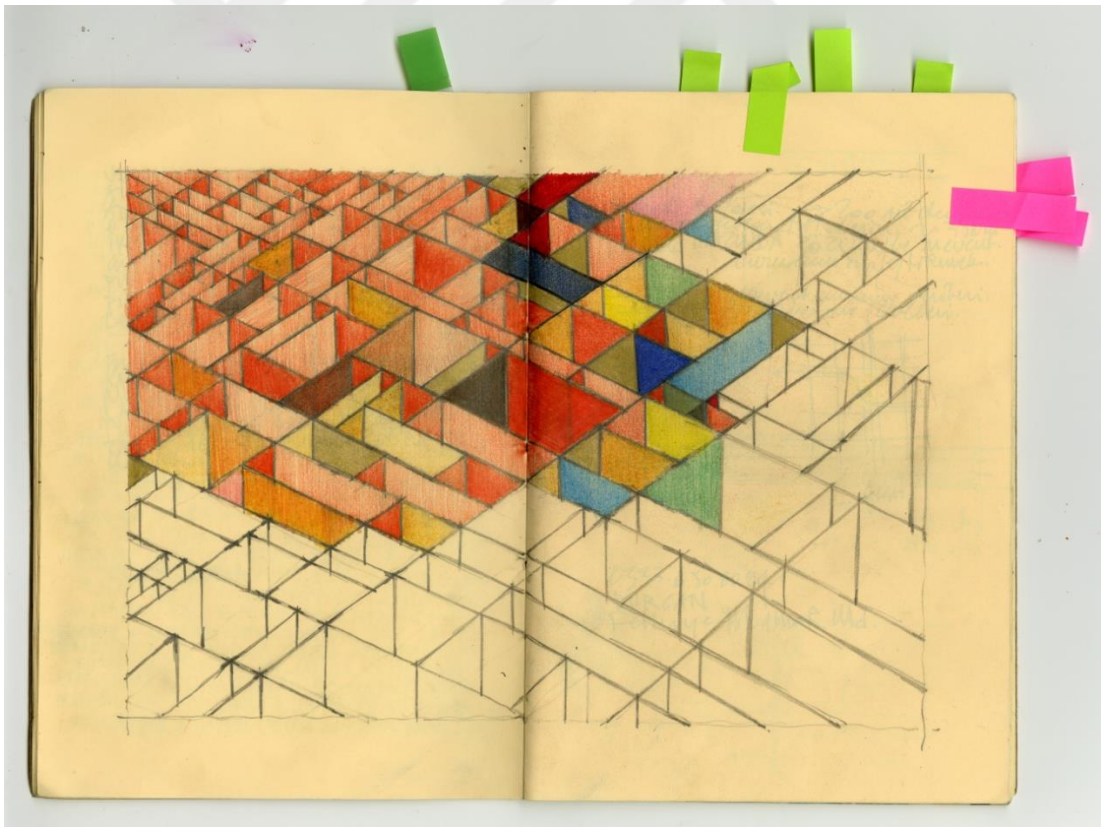


Şekil 4.62 Eskiz, Al-Afaf alışveriş merkezi (NSMH arşivi, 2012)

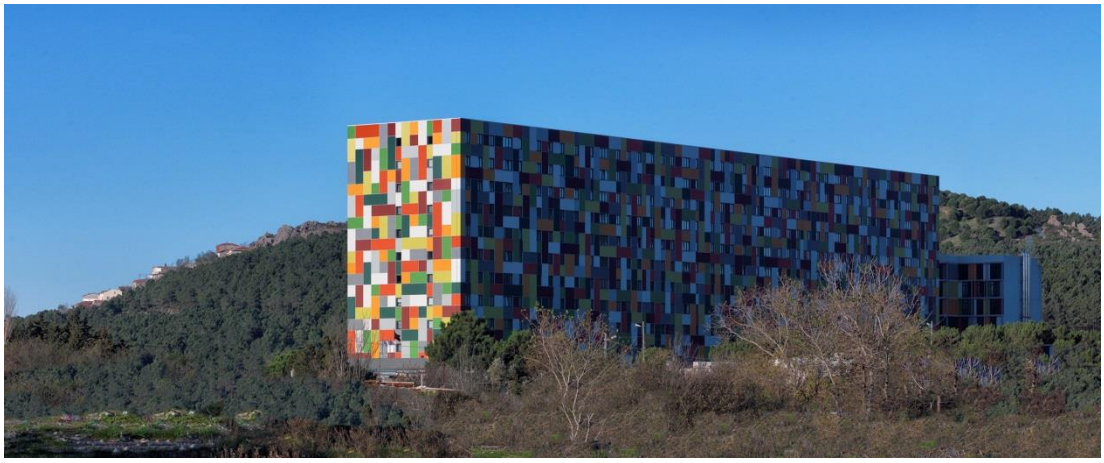


Şekil 4.63 Al-Afaf alışveriş merkezi (NSMH arşivi, 2012)

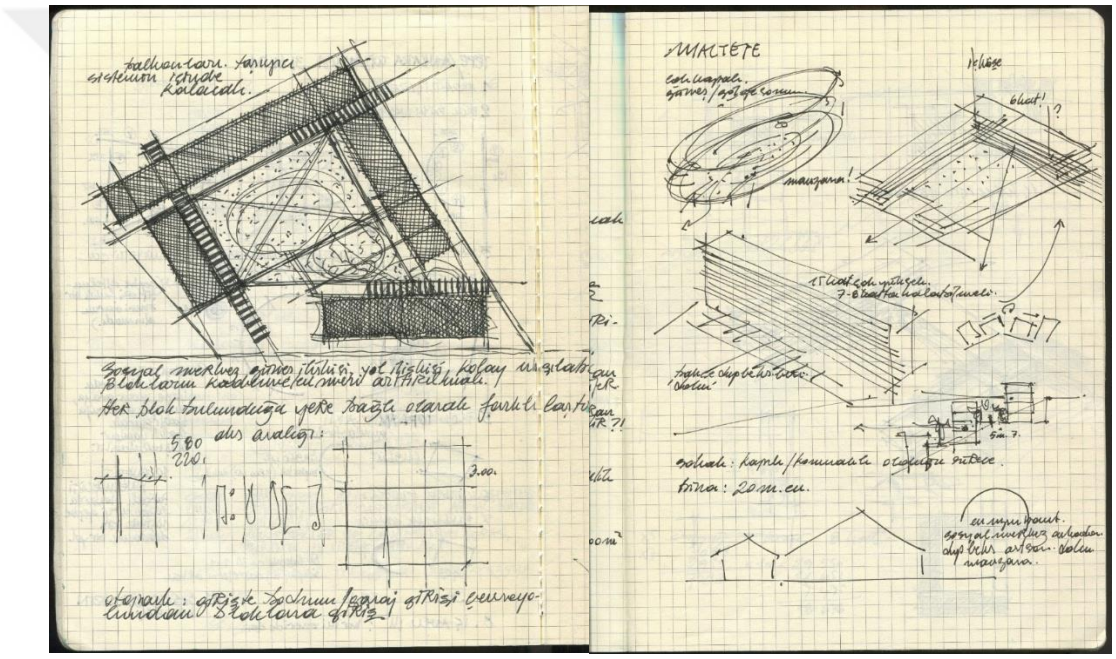
Toplu konut projelerini “Dört fili bir Volkswagen’e nasıl sığdırırsınız?” sorusunun cevabını bulmaya benzeten Sayın, Tepe Narlife konut yerleşkesini de bu durum çerçevesinde ele almaktadır. Sokak yerine avlu/bahçe denenmiş, ortak avlu etrafında doğuya açık biçimde yerleşen evler, daha önce yapılmış olan Narcity yerleşkesine bakmaktadır (Sayın, 2019) (Şekil 4.67). Eskiz defterinde avlu kararları ile ilgili eskizlerini gördüğümüz Narlife, Sayın’ın renk kullanımı konusunda hayli cesur davrandığı örneklerden birisidir (Şekil 4.66). Birbirleriyle uyumlu renkler ve mimari ögeler bir araya getirilerek oluşturulan örüntü, kütlenin iriliğini parçacıl bir örüntü olarak algılamamıza neden olmakta, aynı zamanda bu iriliği renkli ve sıcak bir hale büründürmektedir (Şekil 4.65). Nevzat Sayın’ın eskiz defterlerinde ve tablolarında sıklıkla görebileceğimiz “labirent” örüntülerin mimari ürüne dönüşmüş hali diyebileceğimiz Narlife, hem fiziksel hem de algısal olarak Sayın’ın mimari temsilleriyle oldukça örtüşen bir mimari tasarımdır (Şekil 4.64).



Şekil 4.64 Nevzat Sayın eskiz defterinden bir labirent (NSMH arşivi, 2012)



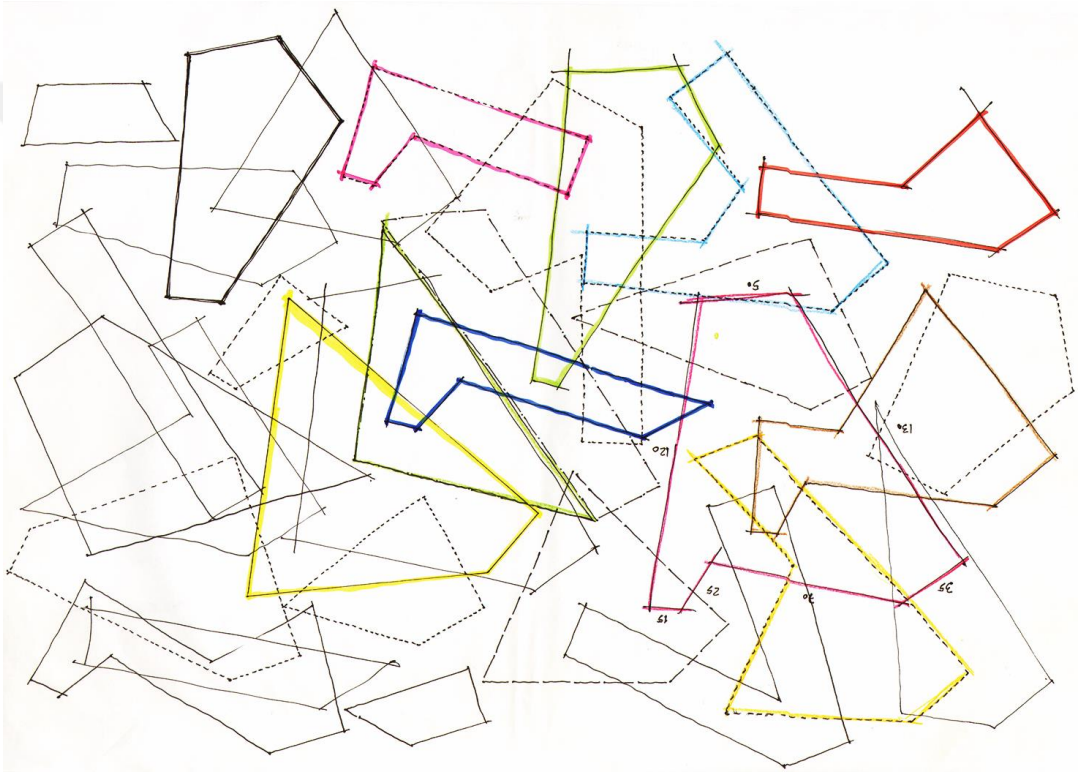
Şekil 4.65 Tepe Narlife, fotoğraf Cemal Emden (NSMH arşivi, 2012)



Şekil 4.66 Eskiz defteri, Tepe Narlife (NSMH arşivi, 2012)

Şekil 4.67 Tepe Narlife (NSMH arşivi, 2012)

Sayın'ın uygulanmayan bir projesi olan Beykoz Üniversitesi tasarımının yine bir örüntü mantığı ile yapıldığı söylenebilir; fakat bu kez örüntüye konu olan cephe değil kat plaklarıdır. Bu bağlamda yaptığı renkli eskiz ise tasarım sürecini ortaya koymaktadır (Şekil 4.68). Sayın, yer ile ilişki kurduğu bu tasarımda topoğrafyayı temsil eden çizgileri yapı sınırı olarak düzenlemiş ve bunu mekânın potansiyelini artıracak biçimde organize etmiştir. Bu bağlamda yapı hem topografik olarak kademelenmiş aynı zamanda dairesel olarak açılan galeriler ile ortak kullanım alanları ile çeşitlenen mekânlar oluşturulmuştur (Sayın, 2019) (Şekil 4.69).

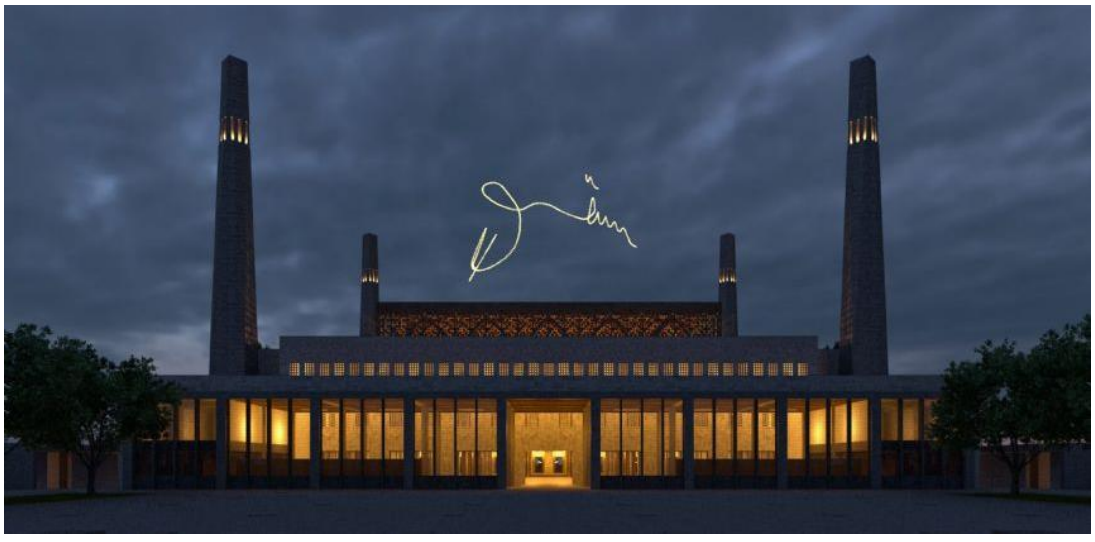


Şekil 4.68 Eskiz, Beykoz üniversitesi (NSMH arşivi, 2012)

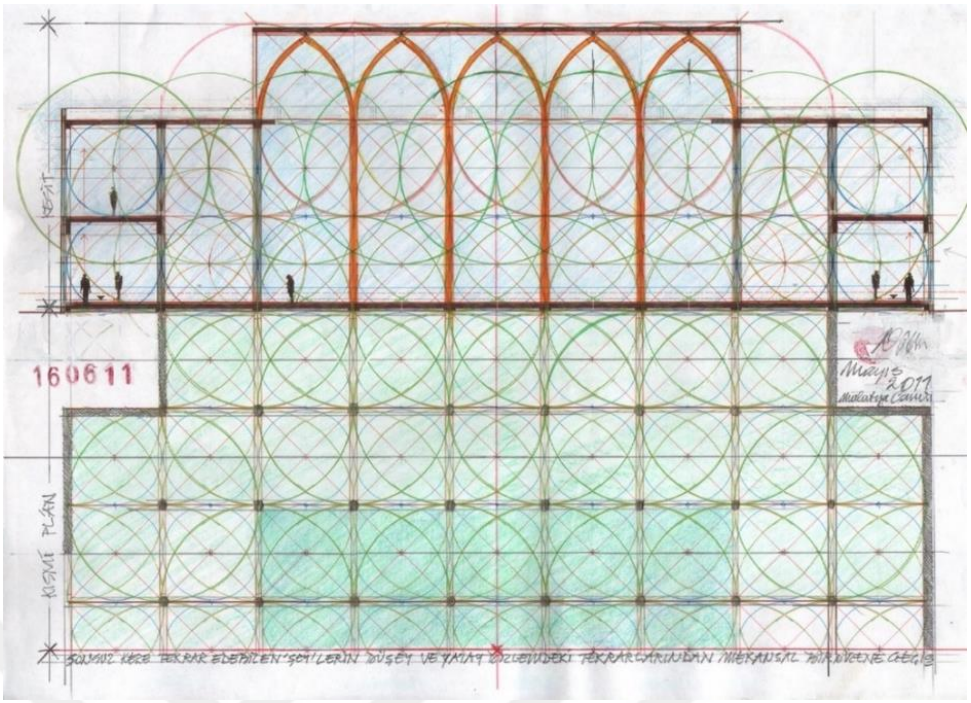
Şekil 4.69 Beykoz üniversitesi (NSMH arşivi, 2012)

Malatya'da gerçekleşemeyen 5000 kişilik bir cami projesi için *"Benim yolum geleneğin içine girmek ve oradaki hiçbir şeyi ayıklamadan tümünü anlamaya çalışmak ve hiçbir şey almadan, öğrendiklerimin üzerine kurulu, yeni şeylerle çıkmak."* diyen Sayın'ın geçmiş ile gelecek arasındaki duruşunu ortaya koyan bir projedir (Ertaş, 2014, s.79) (Şekil 4.70). Sayın'ın kendisinin de söylediği gibi mimari tasarıma başlarken yer ve konu bağlamı başta olmak üzere olayı özümseyip içselleştirerek hareket etmekte, buna ek olarak konu ve yer ile ilgili okumalar yaptığı bu bağlamda hareket ettiği görülmektedir. Malatya Camii projesini ele alışını Sayın şu sözlerle açıklamaktadır:

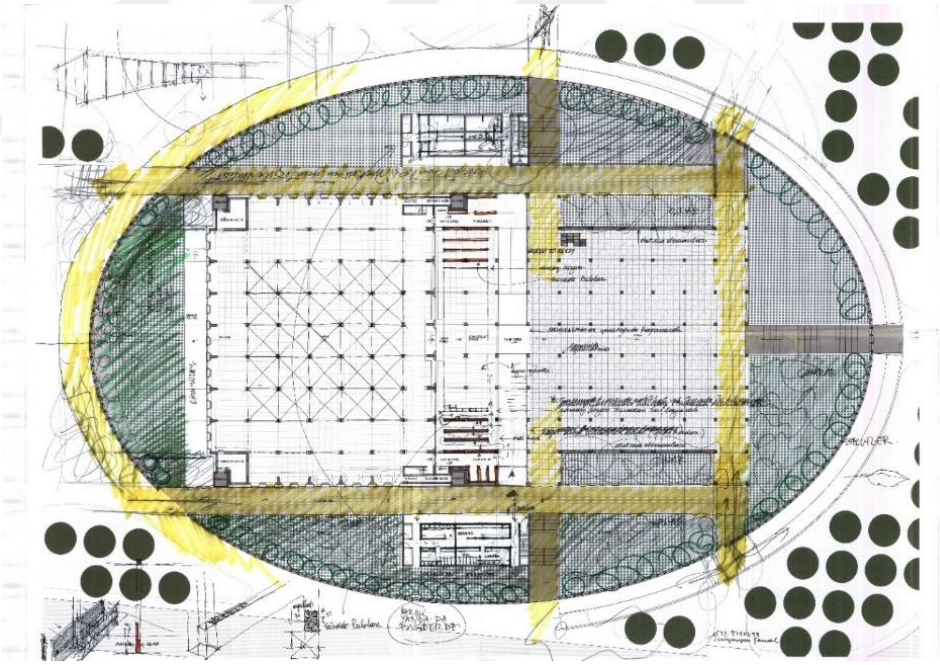
> Benim izlediğim yol didaktik bir düşünme sistemi üzerine kurulu ve son derece gelenekçi oldu. Malatya'nın neresi olduğunu düşünerek başladım. 12. yüzyılda Beylikler Dönemi'nde yapılmış bir Ulu Cami var ve bir de 1915 yılında yapılmış Yeni Cami var. Ulu Cami şemasına geçmek bence doğru bir yaklaşımdı çünkü büyük bir cami yapacaktık. Sinan'ın geliştirdiği merkezi ve büyük açıklıklı camiye alternatif olarak yeniden ele alınabilecek ulu cami, çok ayaklı bir şemaydı. Daha sonra malzeme bağlamını anlamaya çalıştık, kimi ahşaptan, kimi taştan yapılmıştı. Konya Beyşehir Eşrefoğlu Camisi benim ilham perim oldu ve proje çözüldü. Yaptığımız şey yapılmış olanı kendimizce bir kez daha yapmaktı, ama cami projemizi kime göstersek bu bağlamı kuramadı (Ertaş, 2014, s.78-79).



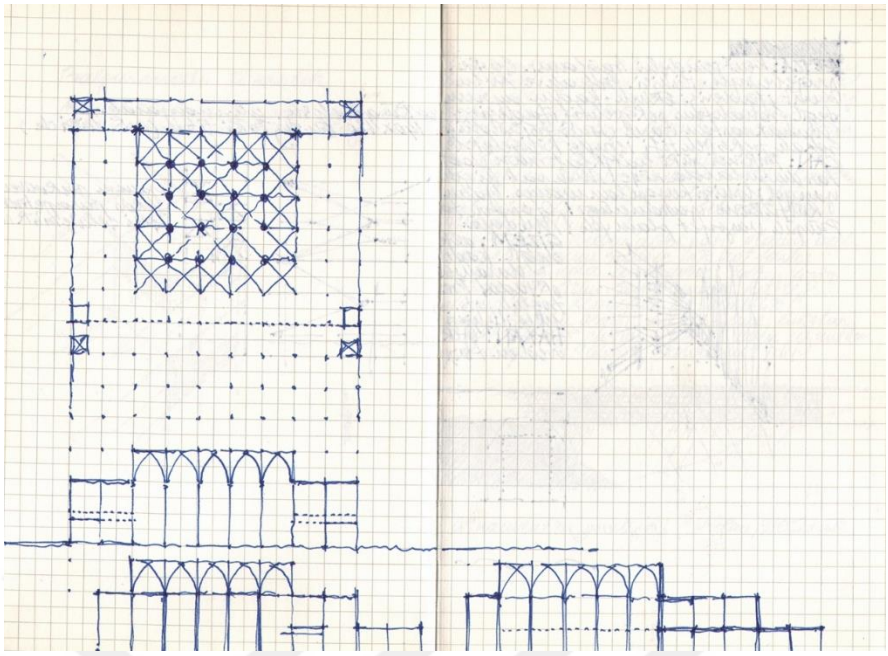
Şekil 4.70 Malatya camii (NSMH arşivi, 2012)



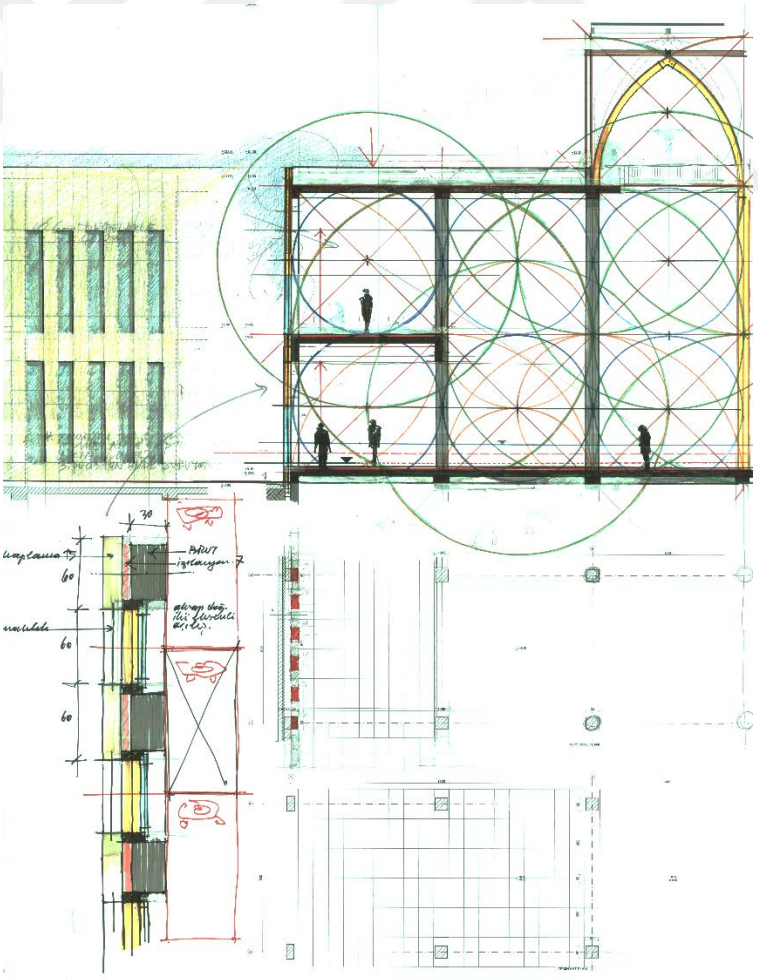
Şekil 4.71 Plan-kesit eskizi, Malatya camii (NSMH arşivi, 2012)



Şekil 4.72 Plan eskizi, Malatya camii (NSMH arşivi, 2012)



Şekil 4.73 Eskiz defteri, Malatya camii (NSMH arşivi, 2012)

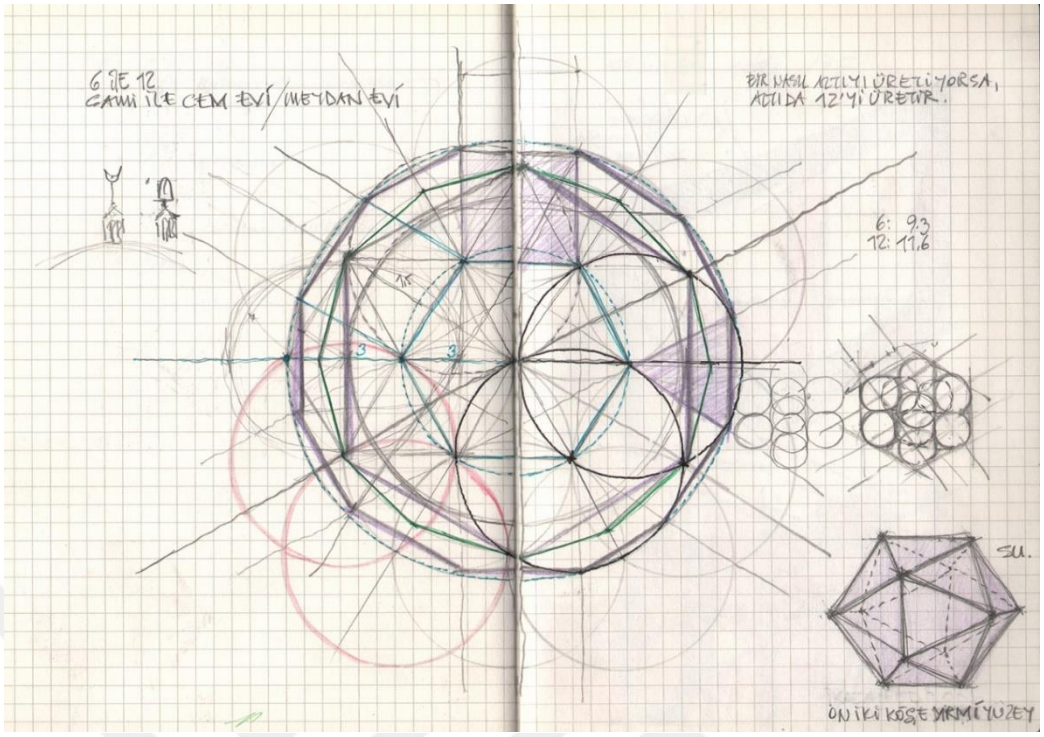


Şekil 4.74 Detay eskizi, Malatya camii (NSMH arşivi, 2012)

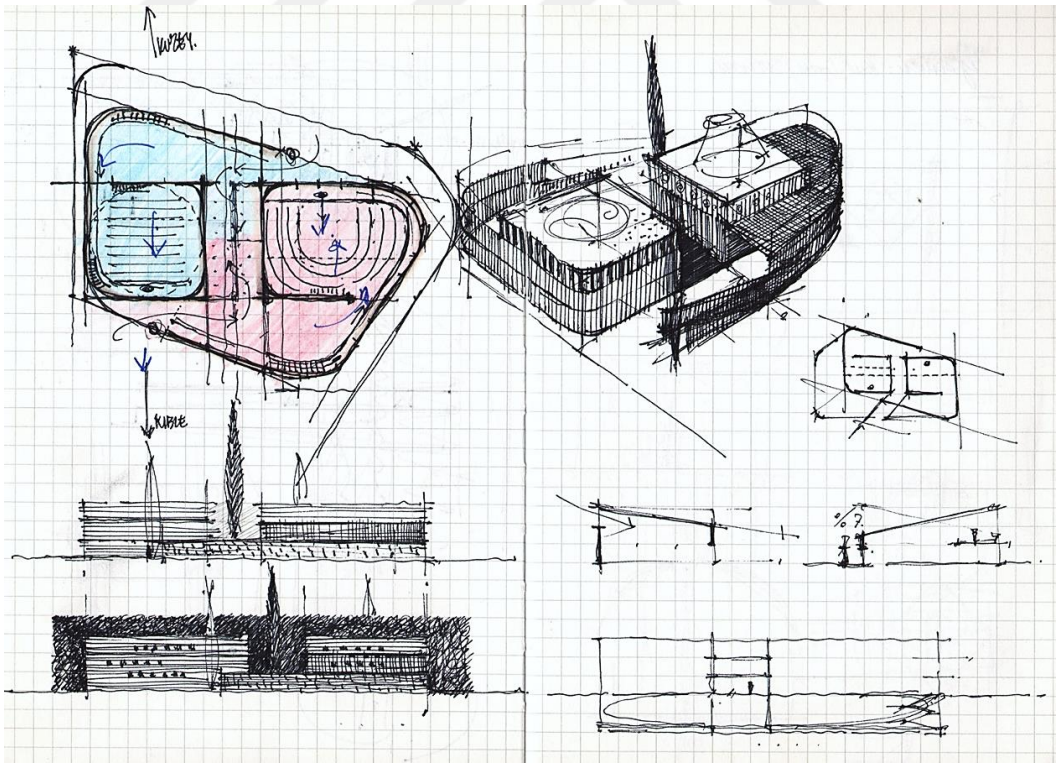
Sayın'ın Malatya Camii için yaptığı eskizler onun hem geometrik arayışları hem de mimari dili hakkında birçok veri içermektedir. Konu bağlamıyla kurulan ilişkiyle birlikte bu bağlamda oluşturulan çok ayaklı ve çok kubbeli şemanın yeniden yorumlanmasıyla oluşturulan mimari yapı, Sayın'ın ilk eskizleriyle birlikte oran-orantı ve denge kavramlarını ortaya koymaktadır. Sayın'ın sıkılıkla kullandığı ½ oranını bu yapıda ve eskizlerinde okumak mümkündür (Şekil 4.71). Kesit bunun okunduğu yerlerden bir tanesidir. Sayın'ın plan ve kesitlerindeki dil birliği ve aralarındaki oran da Sayın mimarlığını okutan özelliklerdendir (Şekil 4.73). Diğer yandan vaziyet planında oluşturulan peyzajın eliptik form, tıpkı Gön-1'deki tavır gibi kendi alanını ve geometrisini tanımlayan bir tavırdadır (Şekil 4.72). Yapının büyüklüğüne rağmen onu ritmik düşey açıklıklarla yataylığının önüne geçen ve dengeleyen bir anlayış da yapı tektoniğinden okunabilmektedir (Şekil 4.74).

Fethiye'de ise cami ile cemevinin bir arada olacağı bir yapı projesi teklifi Sayın tarafından tasarımı gerçekleştirilmiş fakat uygulanmamıştır (Sayın, 2019) (Şekil 4.77). Malatya Camii'de olduğu gibi geçmiş ile gelecek arasında aradığı geometrik formları Sayın'ın eskiz defterlerinde görmek mümkündür (Şekil 4.76). Cemevi ve cami için sırt sırta tasarlandığı bir formun ön habercisi olan eskizlerle Sayın'ın arayışı okunabilmektedir (Şekil 4.76). Sayın, İslam felsefesiyle ve mekânsal organizasyonu ile uğraşını ise şu sözlerle açıklamaktadır:

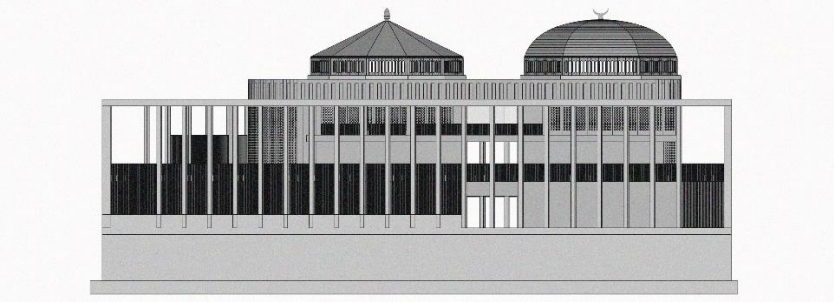
> Benim İslam felsefesiyle ilgilenmemin asıl nedeni bulunduğum yerle ilgili birtakım bilgilere kısa yoldan nasıl ulaşabileceğimi anlamaya çalışmam. %99'unun Müslüman olduğu söylenen bir ülkede yaşayınca, bu düşüncenin ana hatlarını, nasıl bir seyir izlediğini ve kültürel yapıyı, çevreyi nasıl etkilediğini merak ediyor insan. Yani İslam felsefesini özel olarak merak etmiyorum; bulunduğum coğrafyanın temel özelliklerinden birinin bu olduğunu bildiğim için üzerine gitmeye çalışıyorum (Ertaş, 2014, s.76).



Şekil 4.75 Eskiz, Fethiye cemevi-cami (NSMH arşivi, 2013)



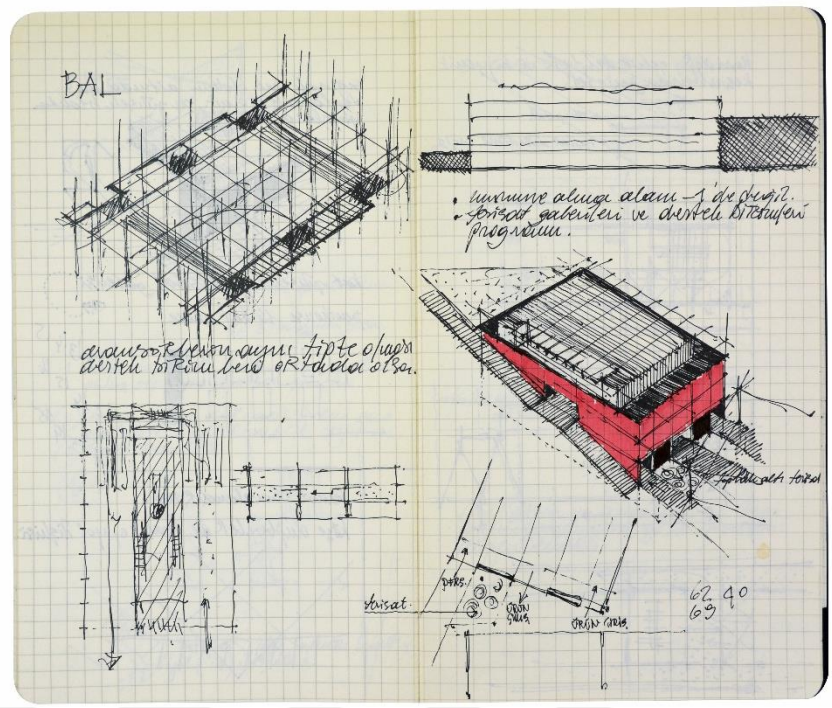
Şekil 4.76 Eskiz, Fethiye cemevi-cami (NSMH arşivi, 2013)



Şekil 4.77 Fethiye cemevi-cami önerisi (NSMH arşivi, 2013)

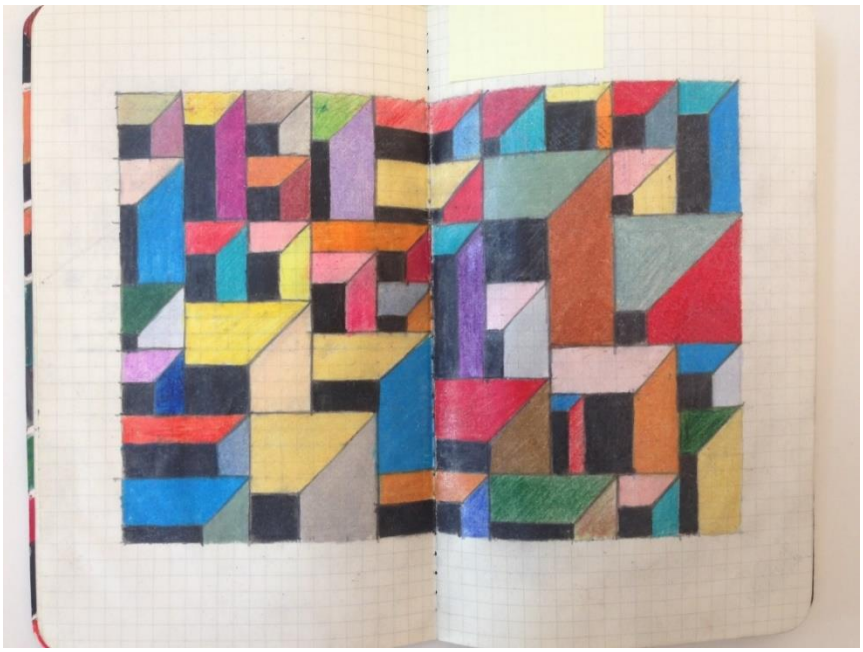
İstanbul Ümraniye'de yer alan arazideki kot farkı sebebiyle alışılagelmiş endüstri yapılarından farklı bir yapı olan Balparmak, iç işleyişi sebebiyle gün ışığından olabildiğince korunaklı bir tasarım anlayışıyla ele alınmıştır. Bu sebeple sirkülasyon dış çeperlerde yer alırken, içeride ise üretim ve araştırma birimleri yer almakta. Dışarıdan ise bu ayrımı okumaz imkânsız, bal rengi tonları prekast beton elemanlarla tasarlanan ve onun parçası olan boşluklarla biçimlenen kütle kurumsal kimliğin karakteristiğini de bu sayede okutmaktadır (Yüksel, 2016). Dolaylı olarak da olsa bal-petek-arı göndermeleri üzerine çalışılan cephe ve kütle, bu etkiyi direkt vermeden abartısız haliyle yansıtmaktadır (Sayın, 2019) (Şekil 4.78).

Şekil 4.78 Balparmak üretim ve yönetim yapısı, fotoğraf Studiomajo (NSMH arşivi, 2011)



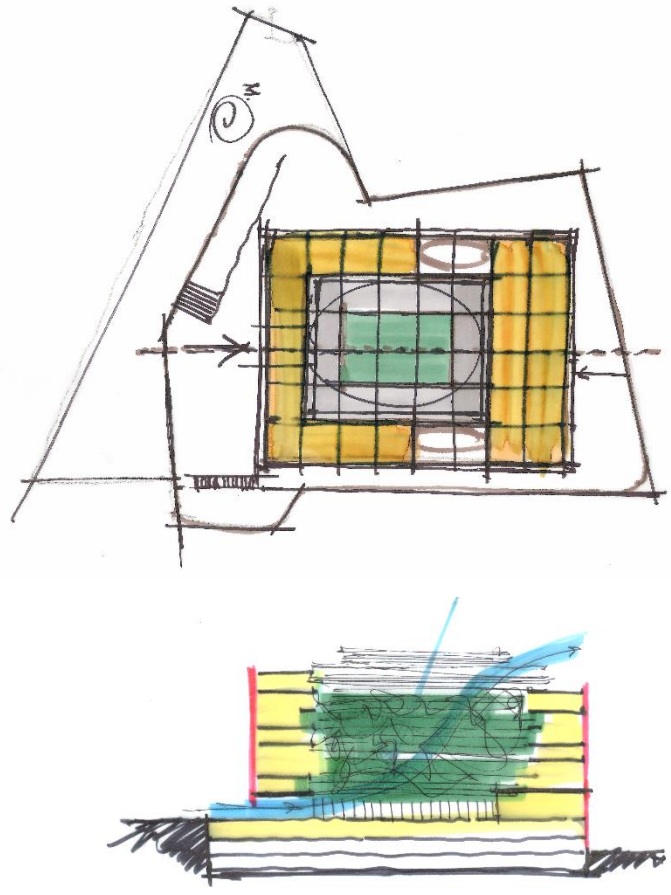
Şekil 4.79 Eskiz defteri, Balparmak üretim ve yönetim yapısı (NSMH arşivi, 2011)

Sayın'ın kareli eskiz defterinde yer alan Balparmak eskizleri ve labirentler, rasyonalite içerisinde yarattığı özgün örüntüleri ortaya koymaktadır (Şekil 4.79 – Şekil 4.80). Bal-petek-arı göndermeleri renkle olduğu kadar bu örüntü stilizasyonu ile de okutulmuştur.

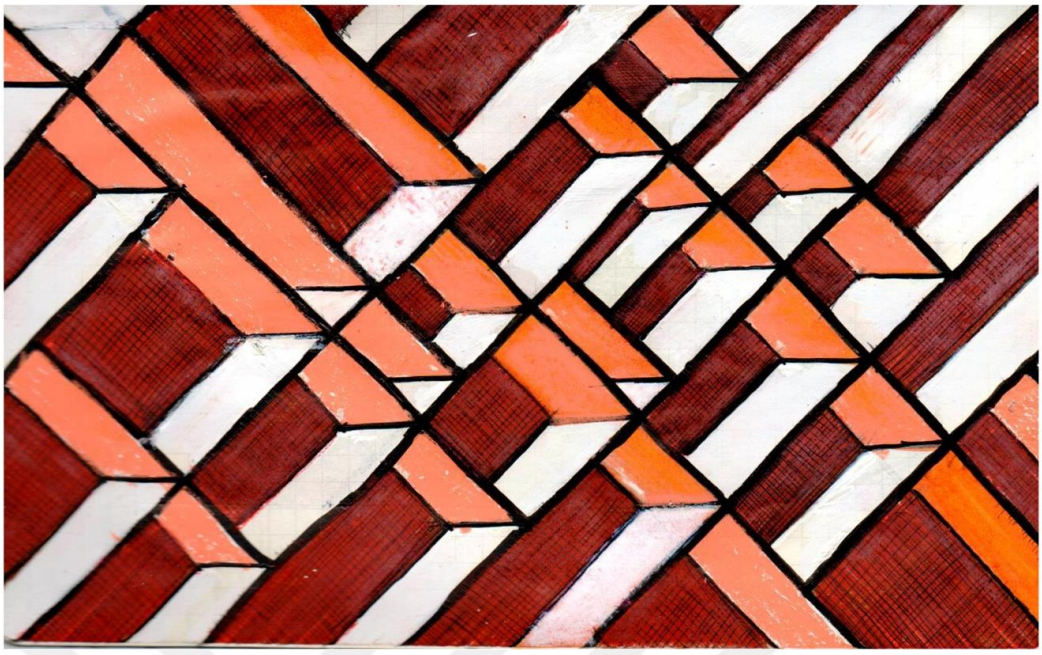


Şekil 4.80 Nevzat Sayın'ın eskiz defterinden bir çalışma (NSMH arşivi)

İstanbul'da E5 üzerinde yer alan Lapishan için ilk istenen şeyin yapının görünür olması iken fark edilebilirliğin yüksek yapı ile mümkün olabileceği düşünülmüştür. Fakat Sayın, herkesin en ilginç ve yüksek yapı yapma çabasına karşın eski zamanlardaki kervansaraylar ve yakın zamanlardaki iş hanları kadar tanıdık, kırmızı ile de görünür olan bir yapı tasarlamıştır (Sayın, 2019) (Şekil 4.83). Kırmızı ile birlikte dolu-boş dengesi Sayın'ın son dönemlerinde sıklıkla kullandığı ritim ve örüntü ile şekillenmiştir. Bunu hem cephelerinde hem de eskiz ve tablolarında görmek kaçınılmazdır (Şekil 4.82). Dışarıdan dikkat çekici kırmızı ve yoğun bir dokuya sahip olan yapıda, arazi sınırlarının çeperlerine yaslanarak içeride olabildiğince büyük bir alan açılmıştır. Bu alan dış çepere kontrast olarak yeşillendirilerek tasarlanmıştır (Şekil 4.81).



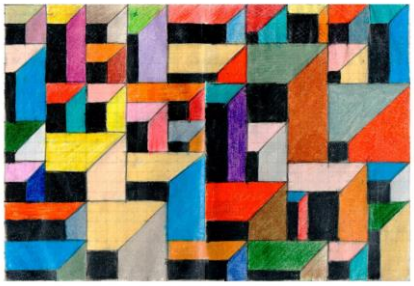
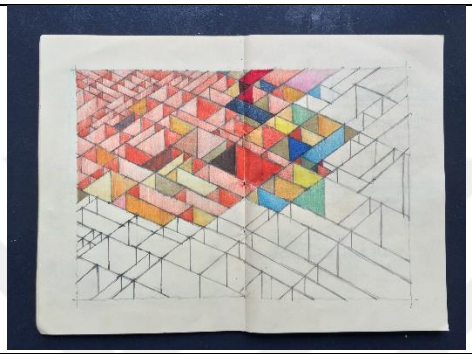
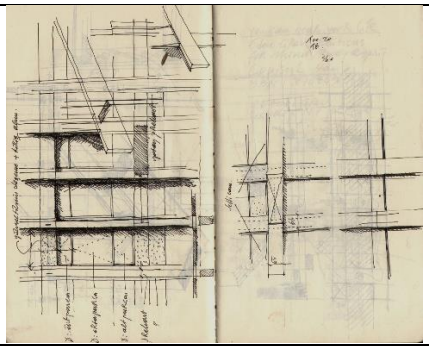
Şekil 4.81 Lapishan plan-kesit eskizi (NSMH arşivi, 2014)



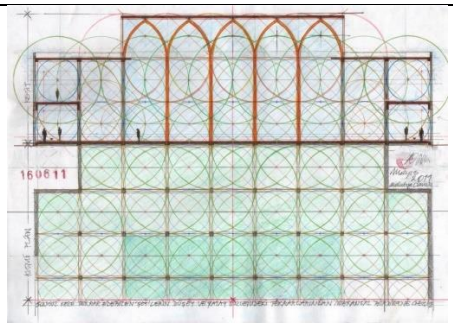
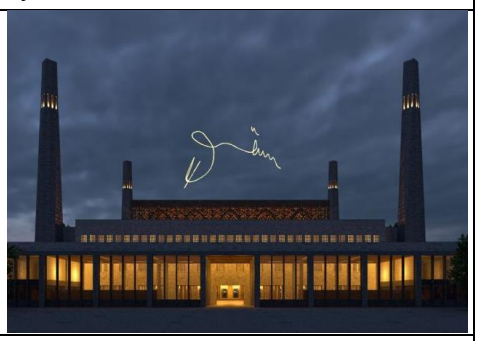
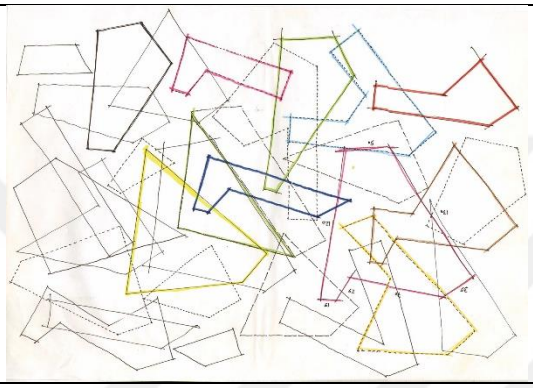
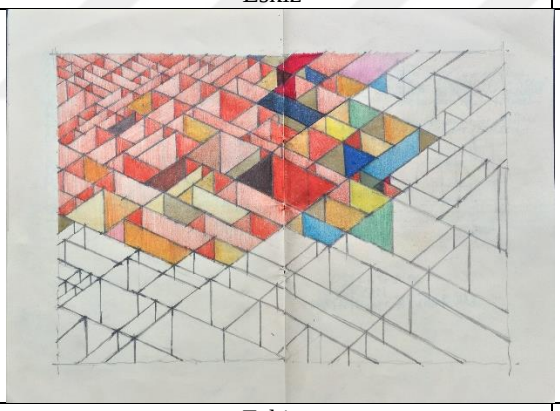
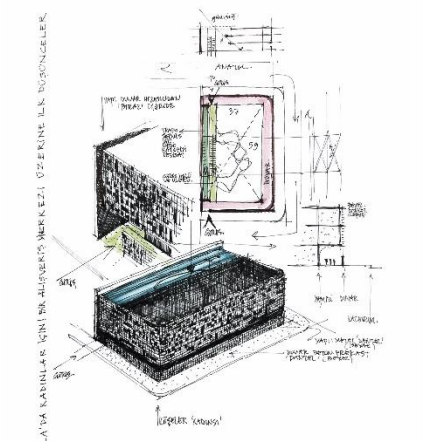
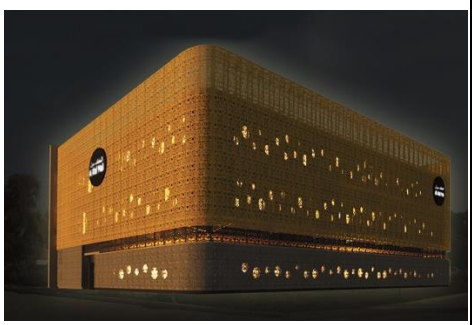
Şekil 4.82 Nevzat Sayın'ın eskiz defterinden bir örüntü (NSMH arşivi, 2014)

Şekil 4.83 Lapishan, fotoğraf Studiomojo (NSMH arşivi, 2014)

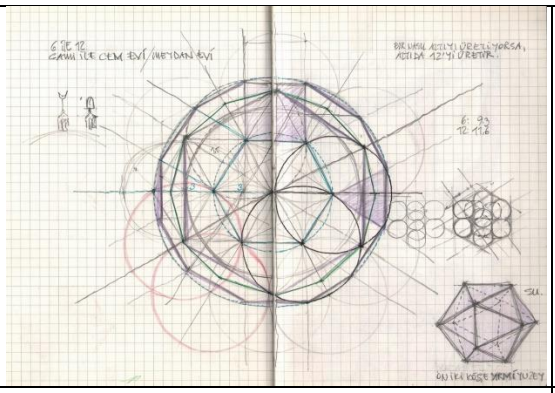
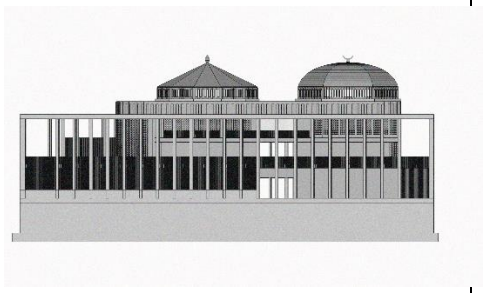
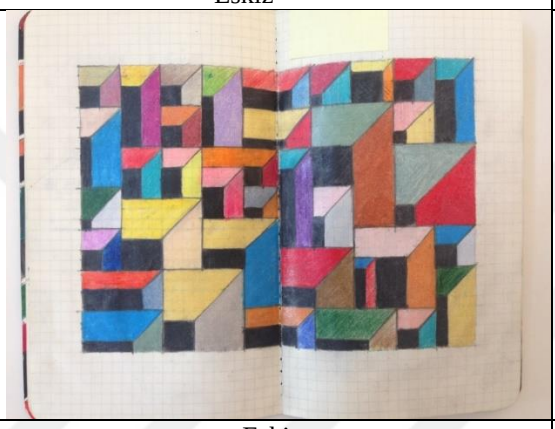
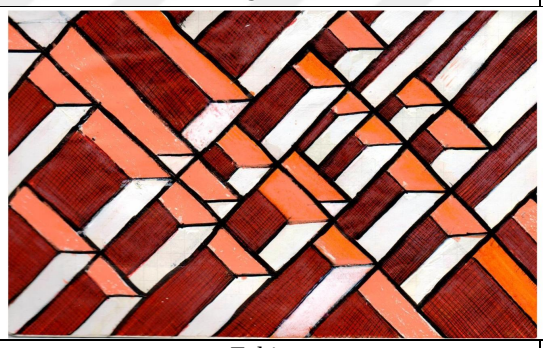
Tablo 4.5 2008-2018 yılları arasındaki proje seçkisi (NSMH arşivi, bt)

2008 – 2018 Proje Seçkisi		
2007		
	Eskiz	Evidea
2008		
	Eskiz	Narcity
2009		
	Eskiz	The Seed
2011		
	Eskiz	Doğan Holding Genel Müdürlük Yapısı

Tablo 4.6 2008-2018 yılları arasındaki proje seçkisi (NSMH arşivi, bt)

2008 – 2018 Proje Seçkisi		
2011		
	Eskiz	Malatya Cami
2012		
	Eskiz	Beykoz Üniversitesi
2012		
	Eskiz	Narlife
2012		
	Eskiz	Al-Araf Alışveriş Merkezi

Tablo 4.7 2008-2018 yılları arasındaki proje seçkisi (NSMH arşivi, bt)

2008 – 2018 Proje Seçkisi		
2013		
	Eskiz	Cami-Cemevi
2013		
	Eskiz	Balparmak Üretim ve Yönetim Yapısı
2014		
	Eskiz	Lapishan

Sayın'ın 2005 yılında kullanmaya başladığı kareli defterler ve bu bağlamda mimari dilinde okunabilen modüler düzen ve örüntüler 2008-2018 yılları arasında artarak devam etmiştir. Eskiz defterlerinde eş zamanlı olarak renk parametresi de artmış ve bu durumun özellikle inşa edilen yapı cephelerinde yansımalarını görmek kaçınılmaz olmuştur. Renk kullanımı tesadüfi olmamakla birlikte konu bağlamında ele alınmış; kimi zaman Balparmak yapısında olduğu gibi içerik hakkında ipuçları vermekte, kimi zaman Lapishan gibi güçlü bir renkle dikkat çekmek istemekte, kimi zaman The Seed gibi saklı bir tohumu ortaya çıkarak rengi kullanmakta, kimi zaman ise Evidea,

Narcity, Narlife gibi büyük ölçekli yapılarda algısal parametreler ile renk tasarımın bir parçası olmaktadır. Burada grafik bir dengeden bahsetmek mümkündür. Rasyonel bir cephe kurgusu içerisinde yaratılan dolu-boş kompozisyonunun tamamlayıcısı olarak birbiriyle uyumlu tonlarda renklerin bir araya gelmesiyle bütünlük sağlanmaktadır.

Sayın'ın bu süreçte konu bağlamında ilgilendiği ve tasarladığı dini yapılar da oldukça dikkat çekmektedir. Uygulanmayan bu tasarımlar eskiz defterleri sayesinde Sayın'ın mimari dili ve yaklaşımıyla ilgili bize bütünlüğün bir parçası olarak bilgi vermektedir. Geometrik form arayışlarının olduğu ve bu formların yine konu bağlamında değerlendirildiği süreç yine Sayın'ın eskiz defterlerinde okunabilmektedir. Sayın'ın ilk yapılarında antikite izlerinin (Aks, simetri, anıtsallık, odak vb.) ve temel geometrilerin kullanımının sık olduğu süreçlerden başlayarak, sezgisel bir kompozisyona dönüştürme becerisi bu süreçte de sürmektedir. Malatya Camii ve Fethiye Cemevi-Camii tasarımlarında yapı tektoniğini sakin ve ritmik bir yaklaşımla ele alan Sayın, iç mekânda ve çatı tasarımında ise konu bağlamında yeni geometri arayışlarını ortaya koymuştur. Bunu yaparken yine ortak bir dil olarak kareli defterin potansiyellerini kullanmış, sıklıkla kullandığı ½ oranını ve buna eklemlenen dairesel formların rasyonel kurgu ile eklemlenme olasılıklarını irdelemiştir.

BÖLÜM BEŞ
SONUÇ

Temsil ve dil kavramları üzerinden yapılan bu durum değerlendirmesi bize, hem mimari temsili yapan hem de mimari dili oluşturan "mimar" sayesinde ortaya konulan "dil"i göstermekte, aynı zamanda diğer mimarlar ile olan dil farklılığını da eş zamanlı okutabilmektedir. Bu farklılığı ve kendi iç tutarlığını oluşturan dilin mimarın karakteri, görme-algılama ve aktarma biçimi, analitik düşüncesi ve seçiciliği ile oluşup olgunlaştığı görünmektedir. Mimari temsil aracı olarak çizgi ile başlayan anlama-aktarma durumunda okunabilen karakter yansımaları, tasarım sürecinden inşaya dek sürmekte olup sonuç üründe de, temsilde okunan karakter yansımalarının okunabildiği görünmektedir. Bu bağlamda mimarın dili hem mimari temsilde hem mimari dilde kendisini göstermektedir. Mimari dilin sürekliliği, değişimi ve kırılma noktaları mimari temsil aracı olan çizgi ve mimarın çizgi ile olan analitik ilişkisiyle eş zamanlı bir değişim gösterdiği gözlemlenmektedir.

Çalışmanın ana kurgusunu oluşturan Nevzat Sayın'ın mimari temsil aracı olarak çizgisi ve çizgi karakteri üzerinden mimari dilini okumak için kronolojik bir yaklaşım benimsenmiş ve bu bağlamda mimari dilinde okunan kırılma noktaları, farklılıklar ve öne çıkan detaylar doğrultusunda 1984-1994, 1994-1998, 1998-2008 ve 2008-2018 yılları olmak üzere 4 ana başlıkta sınıflandırılarak okunmuştur (EK 5). Bu sınıflandırmaya göre Sayın'ın ilk dönemleri olan 1984-1994 yıllarında *"fotoğrafçılık ve antikite"* merakının izlerini okumak mümkündür. Bu süreçte Sayın'ın mimari temsilleri ağırlıklı olarak el çizimi olduğundan vaziyet planı, planlar, kesitler, görünüşler, detay çizimleri ve aksonometrik çizimlerin hem fikir eskizlerinin hem teknik eskizlerin var olduğu görülmektedir. Bu süreçte eskizlerinde kurşun kalem ve kuru boya ağırlıklı bir tavır gözlenirken teknik çizimlerde rapido kalemin varlığı görülmektedir. 1994-1998 yılları arası ise tasarıma sürecin dahil edildiği ve *"prefabrikasyon"* uygulamasını sıklıkla gördüğümüz bir dönemdir. Bu süreçte Sayın'ın daha çok detay eskizi yaptığı görülmektedir. 1998-2008 yılları arasında ise yer ve konu olmak üzere *"bağlam"* kavramının etkileri görülmektedir. Bu süreçte Sayın'ın, yer ve konu bağlamında, 2005 yılından itibaren eskizlerini kareli

defterlerinde okumak mümkün olmuştur. Kareli defterin yansımaları Zeytinli Matris'te 4 m'lik aralıklarla dikilen zeytin ağaçları arasında gridal düzen içerisinde tasarlanan ev ile birlikte okunabilmektedir. 2008-2018 yılları arasında ise tüm sürecin sentezini oluşturan ve buna ek olarak *"renk"* ve *"örüntü"* kavramlarının okunduğu bir dönemdir. Bu süreçte ise Sayın'ın kareli defterinin görünürlüğü artmış, içeriğindeki labirent çizimleri gün geçtikçe çoğalmış, defterde kullanılan renk skalası genişlemiş ve bu renkli örüntüler yapı cephelerindeki dolu-boş dengesine, göz takibine ve birbiriyle uyumlu farklı renklerin bir araya geldiği bir dokuya dönüşmüştür. Bu dönemde Sayın'ın sadece mimari temsillerinde değil 2016 yılından itibaren yaptığı akrilik tablo çalışmalarında da bu renkli örüntüleri görmek mümkündür ve aynı bütünlük içerisindedir. Bu bağlamda Nevzat Sayın'ın mimari diline baktığımızda başlangıç dönemlerinde başvurduğu sezgisel bir tasarım anlayışıyla kullandığı katı geometriler ile yansıttığı sert duruşun, uygulama biçimi ve süreç yönetimiyle kontrol altında tutulduğu, zamanla yer (coğrafya) ve konu bağlamlarıyla sezginin yerini diyaloğun aldığı, bunu takip eden süreçte ise yeni arayışlarla pekişen malzeme, renk ve doku çeşitliliği ile harmanlanan bir mimari anlayışa evrildiği görülmektedir. Mimari dilinde yaşanan değişimin altlığı ise eskizlerinde ve eskiz yaparken kullandığı teknikte ve malzemelerde kendisini göstermiştir.

"Hem dışımızdaki dünyanın, hem kendi hayatlarımızın telaş içinde geçtiği bir dünyada sakinlikle tanımlanabilen yapılar yapmayı becerebilmiş olmaktan memnun olurum. Sakinlik, bir başlangıç verisi değil, olsa olsa bir sonuç bulgusu olabilir." (Sayın, 2011b, s.82) diyen Sayın'ın mimari dilindeki bütünlüğe bakıldığında sakin ve yalın duruş okunmaktadır (EK 2 - EK 3 – EK 4). Fakat bu sakinliğin arkasında paradoksal biçimde yoğun bir çalışma süreci bulunmaktadır. Sayın'ın mimari tasarım sürecindeki arayışları ve temposu mimari temsil aracı olarak kullandığı çizgisinde kendisini göstermektedir. Bu arayışların en net biçimde okunduğu ve sürecin sergilendiği yer ise Sayın'ın eskiz defterleridir. Tasarım sürecinde mimari temsil aracı olarak çizgiyi sıklıkla kullanan Sayın, ölçek ayırt etmeden tasarım sürecini eskiz defterlerinde başlatmakta ve tüm sürecin mimari temsillerini ortaya koymaktadır. Mimari dilini destekleyen bir anlayışla mimari temsillerinde kullandığı biçim ve malzemeler de Sayın'ın seçiciliği ve mimari anlayışını okutan ipuçlarını ortaya

koymaktadır. Kullandığı eskiz defterleri çoğunlukla kareli olmak üzere, çizgili ve çizgisiz defterler de Sayın'ın mimari temsil aracı olan çizgileri için birer altlık oluşturmuşlardır. Kullandığı kalemler ve renkler çeşitlilik gösteriyor olsa da gösterdiği geometrik sınırlar ve çizgilerin kendi içerisinde yarattığı tutarlı hareketler, Sayın'ın grafik denge arama disiplinini mimari temsil aracı olan çizgilerinde de açık biçimde ortaya koymaktadır.

Sayın'ın inşa sürecinin kontrolünü oldukça önemseyen ve taviz vermediği tasarım anlayışıyla tutarlı olarak; ilk eskizden başlayarak çizgilerin, kendi içinde adeta her bir çizginin düşünülerek atıldığı hissini veren, kontrollü bir disiplinde ilerlediği görülmektedir. Bu disiplinin mimari tasarıma yansıması aynı zamanda tıpkı eskiz defterlerindeki herhangi bir sayfa kadar önemsediği estetik kaygı ve oran-orantı dengesidir. Sayın'ın yaşamının her noktasında ve temsillerinde okunan imzası, eskiz defterinde başlayan ½ oranı, göz takibi ve bir çizginin ya da izin mutlaka bir nedenle orada olduğu gibi neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerleyen bir bağlamdadır. Bu bağlamda baktığımızda Sayın'ın plan çözümlerinden kesitlere, görünüşlere ve yapı tektoniğine kadar olan dil birliği ve bütünlük ilk eskizden sonuç ürüne dek sürmektedir.

Çalışmayı, Sayın'a ait olan tüm süreci özetleyen ve de sonrasına dair ipuçları barındıran, mimari temsilinde de mimari dilinde de gösterdiği sakinliği ve disiplini okutan bir notuyla sonlandırmak gerekirse: *"Bir sürü 'mimarlık' var. Bağırıp çağırmayan, sessiz, sakin, sürekliliğin içinden gelen ve buna rağmen kendisi olmayı başarabilen yapıların mimarlığı ile uğraşmak en iyisi diye düşünüyorum. Kendim için düşündüklerimi başkalarına da iletmek isterim."* (Konsept Projeler, 2010, s.71).

KAYNAKLAR

Ada, S. (2002). Mekik ve Nevzat Sayın. *Aries*, (1), 154-163.

Alanlıoğlu, H. (2000). Bir beyaz ev.... *Adres*, (32), 22-25.

Anderson, J. (2014). *Mimari tasarım.* (N. Şık, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2011).

Archdaily. (2011). *Clássicos da arquitetura: casa das Canoas / Oscar Niemeyer.* 29 Mart 2019, https://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer?ad_medium=gallery

Archdaily. (2015). *Santiago Calatrava's turning torso wins CTBUH's 10 years award.* 1 Nisan 2019, https://www.archdaily.com/771471/santiago-calatravas-turning-torso-wins-ctbuhs-10-year-award

Archdaily. (2017). *The creative energy of Zaha's sketches.* 30 Mart 2019, https://www.archdaily.com/868315/the-creative-energy-of-zahas-sketches

Architizer. (bt). *How architecture is born: 7 flowing scribbles by Frank O. Gehry and the buildings they inspired.* 30 Mart 2019, https://architizer.com/blog/practice/tools/how-architecture-is-born-frank-gehry/

Architizer. (bt). *How architecture is born: 7 fluid watercolors by Steven Holl and the buildings they inspired.* 30 Mart 2019, https://architizer.com/blog/practice/tools/how-architecture-is-born-steven-holl/

Arkitektuel. (bt). *Therme Vals*. 19 Nisan 2019, https://www.arkitektuel.com/therme-vals/

Arredamento. (2004). Calatrava'nın eskizleri. *Arrademento Mimarlık,* (100+74), 106-107.

Arredamento. (2012). Mimarlar mimarlık dışında, herkes mimarlık da dahil…. *Arrademento Mimarlık,* (255), 94-123.

Art Sand Culture. (1962). *Model detailing of Sydney Opera House.* 20 Mayıs 2019, https://artsandculture.google.com/exhibit/gAIy_R3hBePxIg

Barcelona Architecture Walks. (2016). *Jorn Utzon's saga with the Sydney Opera house coming to the big screen.* 20 Mayıs 2019, https://barcelonarchitecturewalks.com/jorn-utzons-saga-with-the-sydney-opera-house-coming-to-the-big-screen/

Belardi, P. (2015). *Mimarlar neden hala çiziyor?.* (A. Erol, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.

Belardi, P. (2018). *Ölçmek çizmek bilmek.* (N. U. Dalay, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2017).

Berger, J. (2017). *Görme biçimleri* (23. Baskı). (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1972).

Bilgin, İ. (2000). İhsan Bilgin-Nevzat Sayın Kuzguncuk 26 Ekim 2000. *Arredamento Mimarlık,* (100+31), 55-73.

Bilgin, İ. (2017). *Mimarın soluğu* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Bilgin, İ. (2019). Sayın'ın "yumurtası": temelsiz bina, binasız temel olur mu?. *Düşünceler işler* içinde (302-309). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ceylan, E. (2010). *Modern bir mimari temsil ve bir performans ya da mimarlıkta diyagram.* Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Ching, F. D. K. (2003). *Mimarlık ve sanatta yaratıcı bir süreç: çizim*. (Ç. Birkan, Çev.). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1990).

Damla, C. (2018). *Nevzat Sayın*. 16 Mart 2019, https://www.gzt.com/roportaj/mimarlik-ve-politika-o-kadar-ic-ice-gecmistir-ki-butun-mimarlar-ortulu-ya-da-acik-politiktir-3456882

Dodson, B. (2012). *Çizimin temelleri*. (F. H. Yüksel, Çev.). İstanbul: Bilge Yayıncılık.

Duran, S. C. (2009). *Yüksek yoğunluklu konutlar.* (D. N. Özer, Çev.). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Erkmen, A. (2003). Steven Holl mimarisi ve yaklaşımları üzerine konuşuyor. *Arredamento Mimarlık,* (100+63), 48-53.

Erkol, İ. (2012). Monolit. *Betonart,* (32), 28-33.

Eroğlu, Ö. (2017). *Sanatta üslup*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Ertaş, H. (2009). İçindekinin içindeki. *XXI,* (84), 34-38.

Ertaş, H. (2012). Sinematik arayüz. *XXI,* (110), 40-44.

Ertaş, H. (2014). Bir coğrafyanın şifreleri. *XOXO The Mag,* (38), 76-79.

Farrelly, L. (2012). Eskiz. *Mimarlıkta sunum teknikleri* (10-33). (F. Akder, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2008).

Fast Company. (2016). *How 21 famous architects sketch humans.* 30 Mart 2019, https://www.fastcompany.com/3058105/how-21-famous-architects-sketch-humans

Fischer, G. (2015). *Mimarlık ve dil.* (F. E. Akerson, Çev.). İstanbul: Daimon Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1991).

Gökbayrak, P. (2014). Primitizm, sofistikasyondan sonra gelir… *Betonart,* (40), 92-95.

Güleryüz, C. (2005). Dönen gövde. *XXI,* (39), 54-58.

Gürer, T. K. (2004). *Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

İnceoğlu, N. (1995). *Düşünme ve anlatım aracı olarak eskizler.* İstanbul: Helikon Yayınları.

İznik Vakfı. (2005). *Çini için / bir yüzey problemi olarak sonsuz tekrar*. İznik Vakfı Sergi Kataloğu.

Klee, P. (2016). *Bir öğretmenin eskiz defteri*. (E. Sezgin, Çev.). İstanbul: Corpus Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1925).

Konsept Projeler. (2010). *Mimarlar & Markaları II.* İstanbul: Konsept Projeler Ek.

Korkmaz, T. (2004). *Nevzat Sayın: düşler, düşünceler, işler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kortan, E. (2003a). Heykelsi mimarlığın ustası Oscar Niemeyer Soarez Filho 96 yaşında. *Arredamento Mimarlık,* (100+56), 44-50.

Kortan, E. (2003b). Gecikmiş bir ödül: Jorn Utzon ve Sydney opera binası. *Arredamento Mimarlık,* (100+58), 58-61.

Kürtüncü, B. (2011). *Diyagram: mimarlıkta bir düşünme, temsil ve tasarlama yöntemi.* Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Loos, A. (2014). *Mimarlık üzerine*. (A. Tümertekin & N. Ülner, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1925).

Markuzon, V. (1973). Mimari Dilin Anlamsal Yoldan Açıklanması. *Mimarlık,* (119), 13-17.

Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve tin* (4. Baskı). (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Miro, J. (2016). *Düşlerimin rengi bu* (3. Baskı). (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1977).

Nevzat Sayın Mimarlık Hizmetleri. (bt). 1 Ocak 2019, http://www.nsmh.com/projeler.asp?Tip=Alfabetik&lang=tr

Özçelebi, E. (1998). Gön 2. *Archi Scope,* (3), 76-87.

Roland Halbe. (bt). *Swiss Pavilion.* 10 Aralık 2018, http://rolandhalbe.eu/portfolio/swiss-pavilion-by-zumthor/

Sayın, N. Ve Avcıoğlu, G. (1992). Shell genel Müdürlük Binası. *Arredamento Dekorasyon,* (33), 104-105.

Sayın, N. (1994a). Olmuş olan üzerine. *Tasarım, 5* (49), 63.

Sayın, N. (1994b). Mimarın tasarım özgürlüğü. *Mimarlık, 32* (258), 48.

Sayın, N. (1996). Yapılar, mimarlar ve mal sahipleri. *Mimarlık, 34* (268), 30.

Sayın, N. (1996b). Gön 2. *Arredamento Dekorasyon, 7-8 (83), 104-106.*

Sayın, N. (1998). Boşluktaki beyaz ev. *Arredamento Mimarlık, 12* (109), 74-76.

Sayın, N. (2006). Çok ve hiç. *Çelik Yapılar,* (Şubat), 22-27.

Sayın, N. (2009). Her biriniz özelsiniz, hiç biriniz diğerine benzemiyorsunuz. *+1*, (16), 26-27.

Sayın, N. (2011a). The Seed. *Yapı*, (355), 90-91.

Sayın, N. (2011b). Sakinlik bir başlangıç verisi değil, bir sonuç bulgusu olabilir. *Electric*, (8), 82-86.

Sayın, N. (2014). Taş ile yapı; yalın, basit, kolay. *Ekoyapı*, (20), 98-102.

Sayın, N. (2015). *Bir yapı kitabı*. İstanbul: Umur Yayınları.

Sayın, N. (2016). Konuşmalar. *Betonart,* (48), 41.

Sayın, N. (2017). *Binaları yıkmadan sürdürmeyi deneyin.* 13 Mart 2019, https://www.youtube.com/watch?v=-dAqy0azsbk&t=435s

Sayın, N. (2018). *Olasılığın mimarisi*. 16 Mart 2019, https://www.youtube.com/watch?v=dVUG_iaywAU

Sayın, N. (2019). *Düşünceler işler.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sayın, N. ve Uluutku, E. (2000). *Mimarlıkta yeni arayışlar / 'genç Türk mimarları'.* Ankara: Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi.

Siza, A. (2015). *Apaçıklığı imgelemek.* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık. (Orjinal çalışma basımı tarihi 1998).

Şener, Y. (2002). Söz üretimin önünde. *Art Decor*, (8), 88-93.

Teladoiofirenze. (2012). *Santiago Calatrava e l'arte dell'equilibrio.* 1 Nisan 2019, http://www.teladoiofirenze.it/design-2/santiago-calatrava-e-larte-dellequilibrio/

The Yellow Book. (1962). *Sydney Opera House.* 20 Mayıs 2019, https://www.sydneyoperahouse.com/our-story/sydney-opera-house-history/spherical-solution.html

Toksoz, B. (2018). *Nevzat Sayın.* 16 Mart 2019, http://qpmagtr.com/roportaj/nevzat-sayin/

Totalarch. (bt). *Le Corbusier*. 31 Mart 2019, http://corbusier.totalarch.com/chapelle_ronchamp

Tümer, G. (1995). Corbu Incognito çok özel bir mini yaşam öyküsü. *Arredamento Dekorasyon,* (74), 108-118.

Türk Dil Kurumu. (bt). 10 Aralık 2018. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=309082

Uraz, T. U. (2002). Mimarlıkta temsiliyet. *Arredamento Mimarlık,* (100+46), 76-80.

Wikiarquitectura. (bt). *Termas Vals*. 30 Mart 2019, https://en.wikiarquitectura.com/building/thermas-vals/#

Yapı. (1999). 25x30x60x6000. *Yapı,* (206), 60-70.

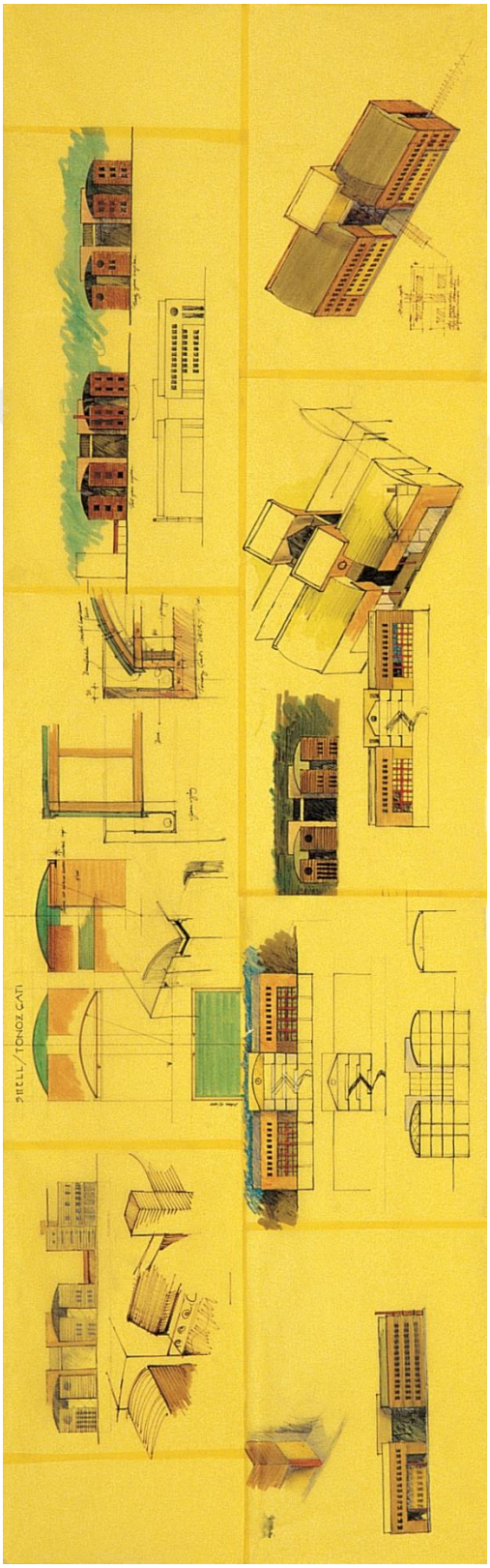
Yücel, A. (2000). Nevzat Sayın arkitektoniği – Nevzat Sayın genealojisi. *Arredamento Mimarlık, 12* (100+31), 53-54.

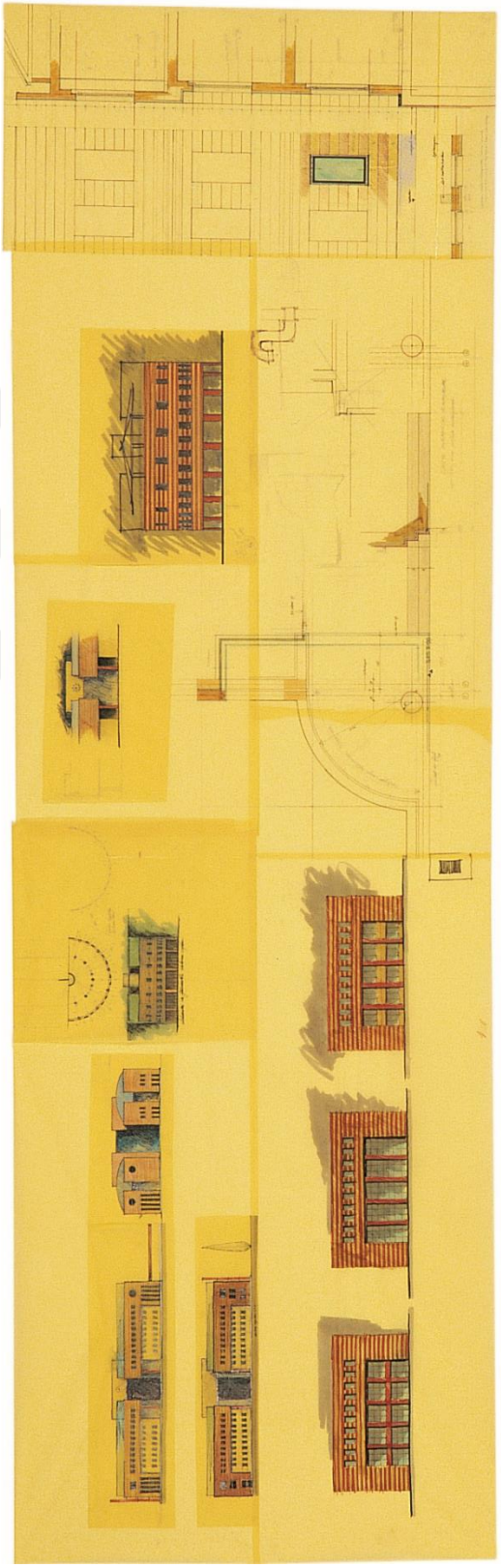
Yüksel, Z. H. (2016). *Balparmak üretim ve yönetim yapısı.* 16 Mart 2019, http://www.naturadergi.com/?p=4096

Zumthor, P. (2000). İsviçre ses kutusu Hannover – Expo 2000 İsviçre pavyonu. *Ege Mimarlık,* (35) 24-25.

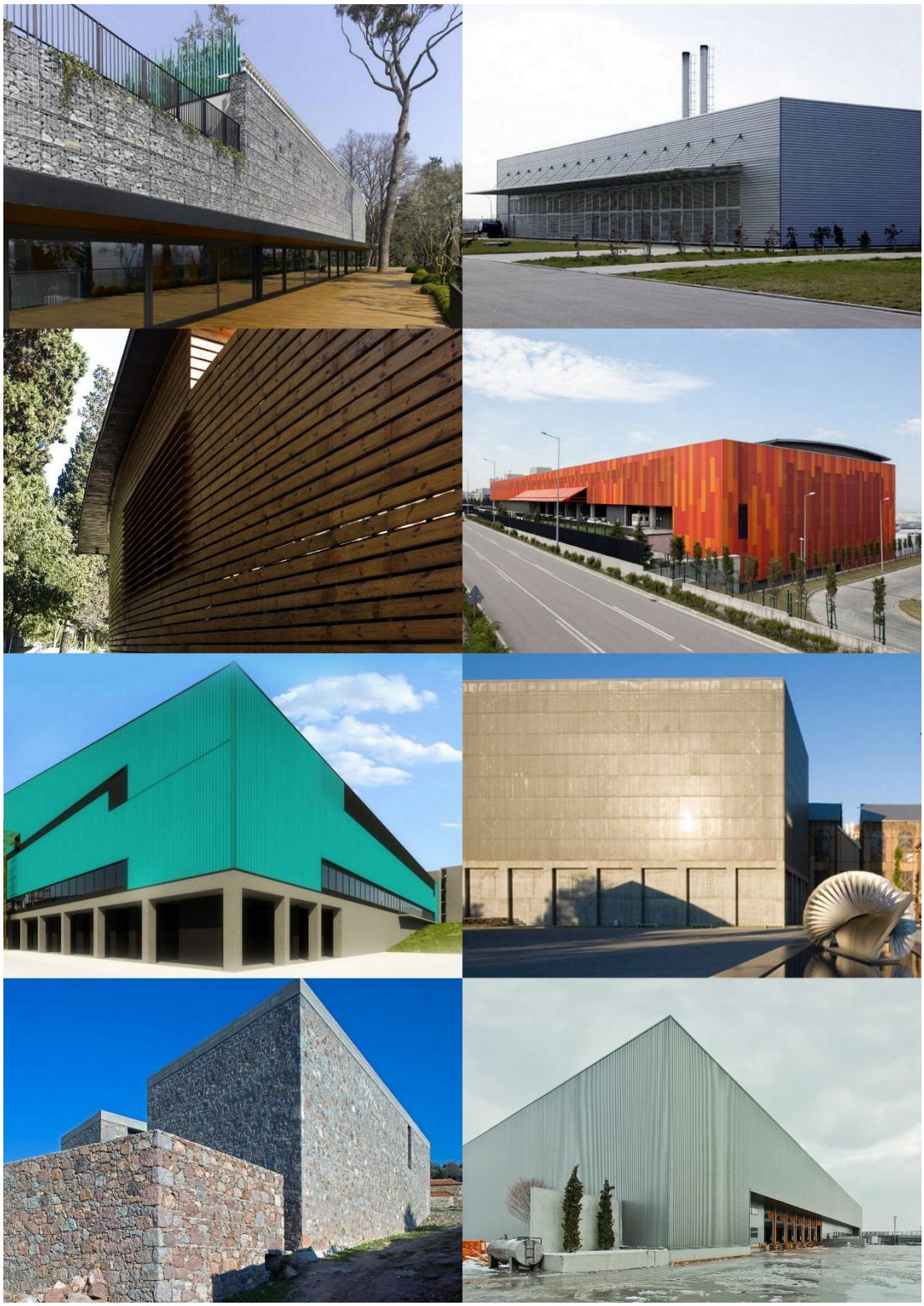
EKLER

EK-1: Shell Genel Müdürlüğü Eskizler

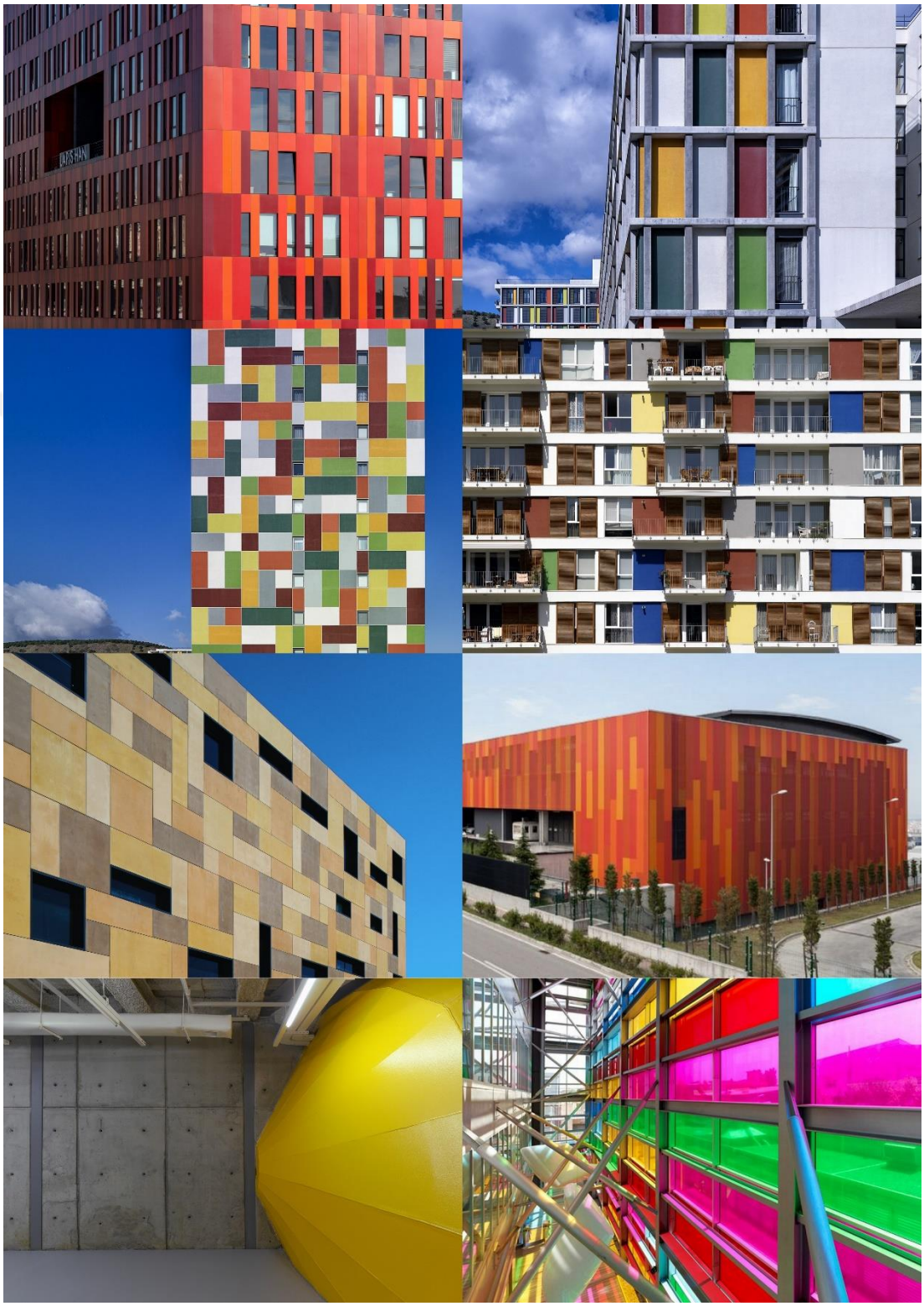




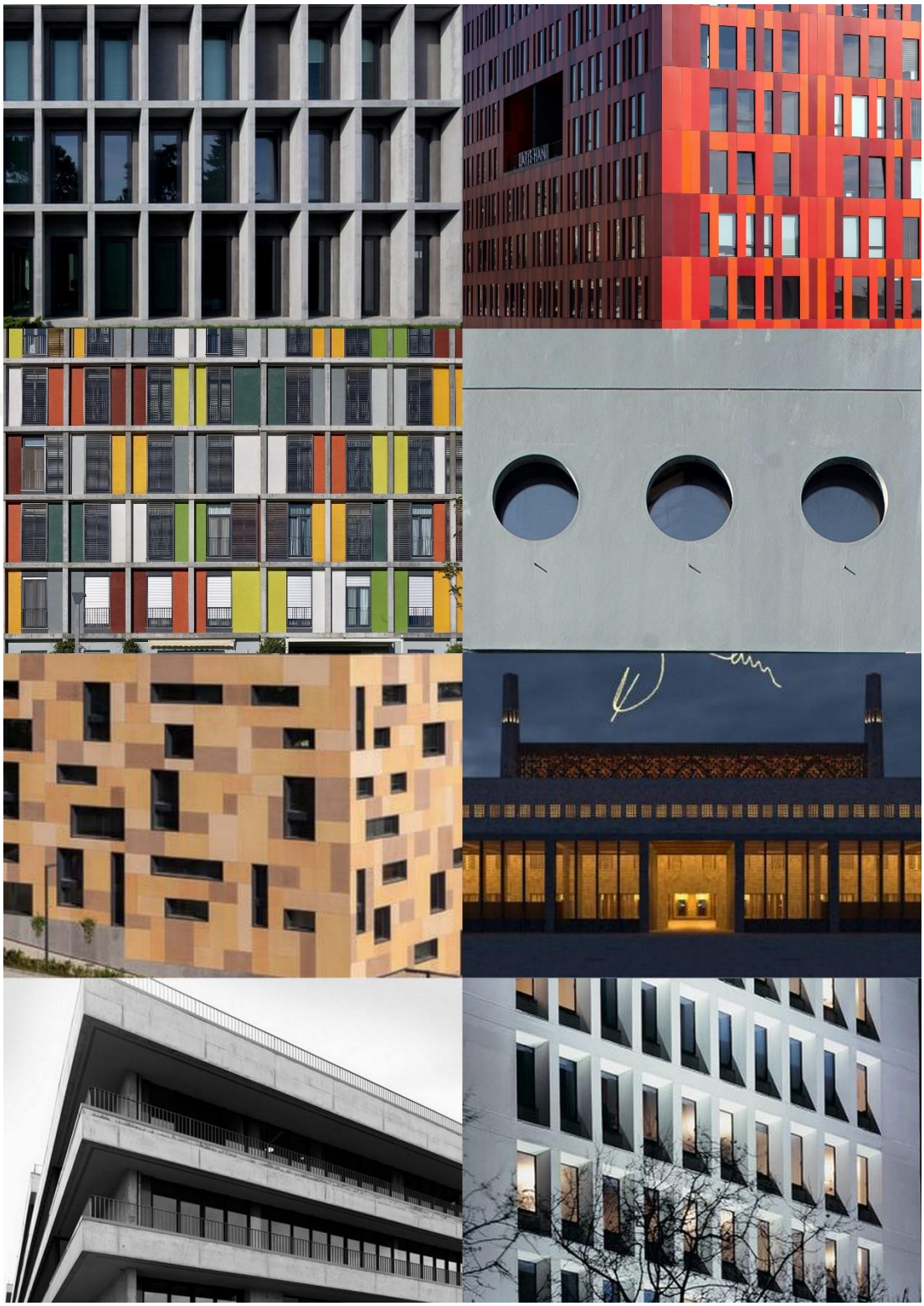
EK-2: Nevzat Sayın Yapı Cephelerinde Kapalılık



EK-3: Nevzat Sayın Yapı Cephelerinde Renk



EK-4: Nevzat Sayın Yapı Cephelerinde Ritim ve Örüntü

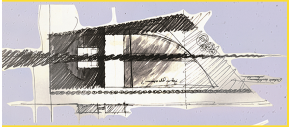


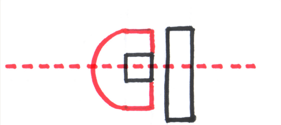
EK-5 Süreç Analizi

1984-1994 Yılları

"Anıtsallık / Antikite"

1984	1985	1986	1987	1988	1990	1991	1992	1993
Tekne İkmal Simotas Apartmanı	Mağaza Sml Mağazası Polaroid-Kodak Fuar Standı Kuzguncuk Korusu Çevre Düzenlemesi S-Z Mağazası Gön Mağaza Filma – Ofis Cumhurbaşkanlığı Konutu Proje Yarışması	Markom Ajans Tonak Evi Mas Matbaa Tan Sitesi	Sessiz Ev B. Evi Yeşil Ev	Tarih Vakfı Sonat Ajans M Evi HBU Bank	Mavitan Evi Sıre Ev Reşadiye Evleri	Nalça Evi B.S. Evi Pozcu Evi Duygu Asena Evi Mesci Evi Colossus Otel Asemtaş Evleri	***Gön-1***	***Shell Genel Müdürlüğ***

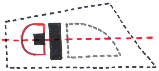




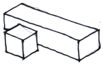
Aksiyel Kurgu/Antikite

Simetri

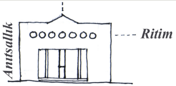
Antikite etkilerinin oldukça fazla olduğu Sayın'ın mimari dilinde ve eskizlerinde dikkat çeken özelliklerin başında ***"simetri"*** *gelmektedir. Prizmatik kütleler, simetriyi oluşturan aksiyel düzen, bu aks ve katı geometriler, ritmik cephe kurgusu ile ortaya çıkan anıtsallık vurgusu öne çıkan detaylardandır.*



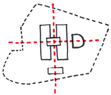
Prizmatik Kütle



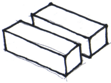
Simetri

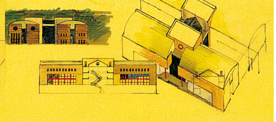


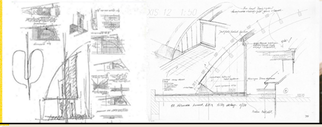
Aksiyel Kurgu/Antikite

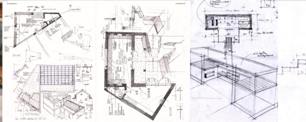


Prizmatik Kütle









i Binası

- Eyüp Görgüler Evi
- Doğuş Genel Müdürlüğü
- Emültay Evi
- Erençin Yapısı
- Cami 1

1994

1994-1998 Yılları

"Prefabrikasyon / Süreç"

- S. K. Evi
- Elmas Evleri
- Karaduman Evi
- Mutaf Evi
- Sandıkçıoğlu Evi

1994

Gön-2

1995

- Çakır Evi
- NSMH
- S. T. Evi
- Üçgen Ev
- Türsan Evi
- Arıoğlu Evi

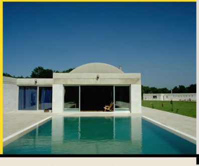
1996

Pulver-Elastron Fabrikaları

- Irmak Anaokulu
- Özden Evi
- Cami 2
- Tenis Kulübü
- Turgay Yüksel Evi
- Galeri Apel

1997

Boşluktaki Beyaz Ev



Irmak Lisesi

Yahşibey Evleri

1998

1998-2008 Yılları

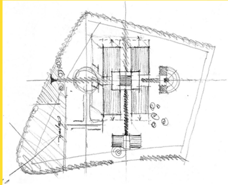
"Bağlam / Yer"

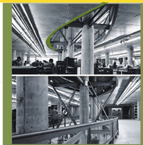
- Görener Evi
- Karakuş Evi
- İki Sanatçı için Atölye Ev
- 2. Ev - Emre Senen Evi
- Mimarlık Yaz Okulu
- Deprem Konutları
- Bouvard Evi
- Selamiçeşme Parkı Çevre Duvarları
- Feneryolu Parkı
- Değirmendere İlköğretim Okulu
- Banvit İleri İşlem Ünitesi
- Banvit İşçi Kafeteryası ve Satış Yeri
- Banvit Kreş
- Banvit Kapalı Spor Salonu
- Banvit Canlı Faaliyetler Ünitesi
- Banvit Giriş Yapısı
- Umur Matbaa ve Kırtasiye Fabrikası - 1
- Umur Yönetim Yapısı
- FMV Erenköy Güneş Kampüsü
- PSD Sanat Galerisi

1999

2000

2001

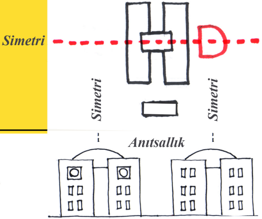


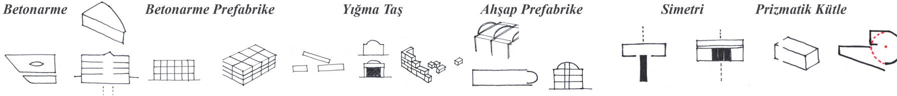


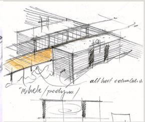
"Mekik"

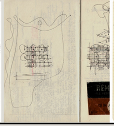
*Sayın'ın mimari dilinde ve eskizlerinde dikkat çeken formlardan bir tanesi de **"mekik"** tir. İlk dönem yapılarından itibaren selvi ağaçlarını tercih eden ve mekik formunu sürekli okutan Sayın, Gön-2'de bu formda yarattığı galeri boşluğu ile bunu mimari diline dahil etmiş, Göksu ofisinde arazi sınırlarına da uyarak yine bu forma atıfta bulunmuştur. Bunun yanında eskiz defterlerinde tasarladığı bazı mezarlarda yine bu formu kullandığı görülmektedir.*

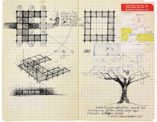
Gön-2 ***Pulver-Elastron Fabrikaları*** ***Boşluktaki Beyaz Ev*** ***Irmatk Lisesi*** ***Yahşibey Evleri***

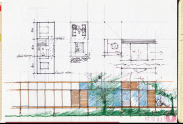


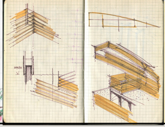


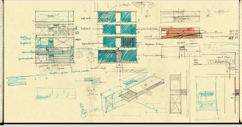












- POAŞ Genel Müdürlüğü
- İzmir Liman Bölgesi Kentsel Tasarım Yarışması
- Mengi Evi
- Çakalini
- Gümüşlügil Evi
- Aydınlı Evleri
- Otogar
- Türk Odası - Pittsburg Üniversitesi
- PO - 1
- Tarış Dükkanları
- Mimarlık Yaz Okulu
- Alev Ebüzziya Siesbye Sergisi
- Stars + Starcom
- Yeniköy Evi
- Altın Portakal Film Müzesi Yarışması
- Öztop Evi
- Kazar Evi
- 4 Ev
- Yaz Okulu
- "Arka Bahçe + Arka Bahçe = Arka Bahçe"
- Coll - Çok Amaçlı Yapı
- AES - Çanakkale Seramik Fuar Standı
- 4. Ev - Kerime Arsan Evi
- U Evi
- PO - 2
- Klan Euro RSCG
- Ataköy Konutları
- Mazı'daki Ev
- Mazı'daki 2. Ev
- Cami
- Kullar Belediyesi Binası
- Gebze Eski Çarşı Düzenlemesi
- Kıyıköy Otel
- Emre Senan Evi
- Zeytinlikte İkiz Ev
- Sırtköy Konutları
- Bahçeşehir Konutları
- Tütünçiftlik Belediyesi Kültür Merkezi
- Alev Ebuzziya Siesbye Sergi
- Ayasofya Çini Vakfı Sergisi
- Gebze Otogarı

- 7. Ev - Kent Evi
- Tepe Narcıty Camii
- Akçakoca Türbesi Restorasyonu Ve Düzenlemesi
- Yahşibey Yaz Okulu
- Barit Maden Co2 Tesisi

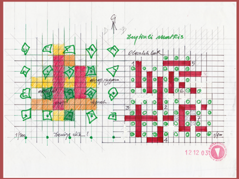
Göksu Ofis

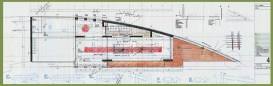
- Dalyan' Da İkili Ev
- Dalyan' Da Dörtlü Ev
- Gürbüz Evi
- Maya Vera Yerleşkesi
- Gölcük Belediyesi Kültür Merkezi
- Gölcük Belediyesi Nikah Salonu
- Yarımca Belediyesi Nikah Salonu
- Santral İstanbul Sanatçı Atölyeleri
- Santral İstanbul Galeri 1

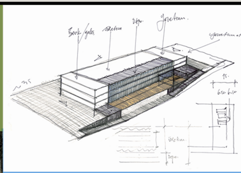
Umur Ma

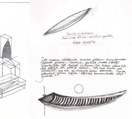
2002 | **2003** | **2004** | **2005** | ***Zeytinli Matris*** | **2006** | **2006**

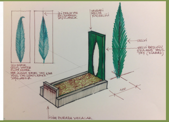
"simetri"







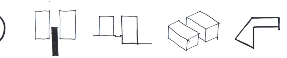




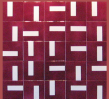
"Gridal Düzen"

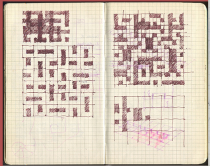
*2005 yılından itibaren Sayın eskiz altlığı olarak **"kareli defter"** kullanmaktadır. Gridal kurgu içerisinde yaptığı eskizlerde 90 ve 45 derecelik açılar, 1/2 oranı ve göz takibinin öne çıktığı denge hali dikkat çekmektedir.*

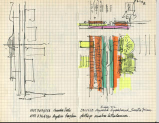
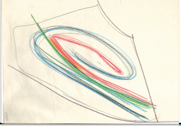
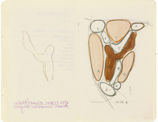
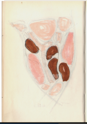
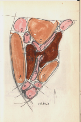
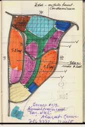
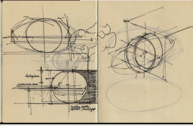
Simetri ***Prizmatik Kütle***



2005
Ayasofya Çini Vakfı Sergisi





tbaa

- Santral İstanbul Makina Dairesi Kafe
- Maya Vera Yerleşkesi Sosyal Tesisi
- Santral İstanbul Çarşı
- 5. Ev - Kemal Aydınlı Evi
- 6. Ev - Bihrat Mavitan Evi
- Santral İstanbul Eğitim Yapısı E1(Y5)
- Santral İstanbul Eğitim Yapısı E2(Y06)
- Santral İstanbul Eğitim Yapısı E3(Y1+2)
- Santral İstanbul Eğitim Yapısı E4(Y3+4)
- Santral İstanbul Tasarım Atölyesi
- Santral İstanbul 4-6 No' Lu Binaların Kütüphaneye Dönüştürülmesi
- Umur Matbaa Depo Yapısı
- Santral İstanbul Tesisat Merkezi
- Santral İstanbul Sanatçı Konuk Evi 1
- Santral İstanbul Sanatçı Konuk Evi 2
- Santral İstanbul Sanatçı Konuk Evi 3
- Santral İstanbul Sanatçı Konuk Evi 4
- Cumhurbaşkanlığı Konutu Renovasyon Önerisi
- Gümüşlük Evleri
- Santral İstanbul Galeri 2
- Santral İstanbul Çağdaş Sanatlar Müzesi
- Santral İstanbul İdari Yapı 1
- Santral İstanbul İdari Yapı 2
- Santral İstanbul İdari Yapı 3
- Nsmh Duvar Sergisi
- Akbük Konut Yerleşkesi Köprüsü

Narcıty Konut Yerleşkesi

2008-2018 Yılları

“Renk / Konu”

- Ss Evi
- Ss Klüp Evi
- Kandilli' De Misafir Evi
- Bermanbek Evi
- Torba Evleri
- Akbük Konutları A
- Akbük Konutları B
- Uskumruköy Konutları
- Gümüşhane Kültür Merkezi
- Hamam Ofis
- Torba Evleri Sosyal Tesisi
- Kale Unıcera Fuar Standı
- Sev İlköğretim Okulu Kampüsü
- Fmv Ayazağa Kampüsü
- Biota Kozmetik Binası
- Bermanbek Evi 2
- Hitay Yalısı
- Galeri Portakal 1
- Galeri Portakal 2
- Türk Petrol Vakfı
- Aslı Sümer Galeri

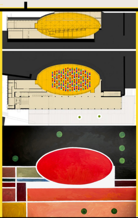
2007

2008

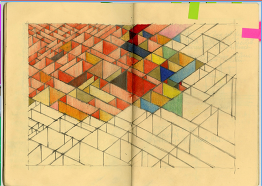
2009

Evidea Konut Yerleşkesi

*İlk dönemlerindeki geometrik arayışlar içerisinde yer alan dairesel formu yer bağlamıyla birlikte ele alan Sayın **“eliptik formu”** rasyonalite içerisinde kullanmış, rijit form ile simetriyi okutmuştur*

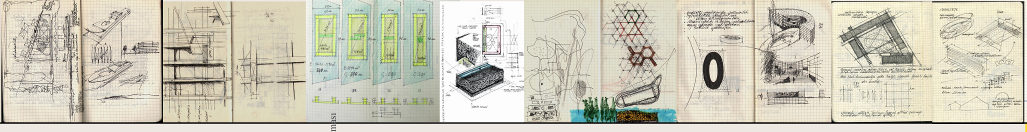


The Seed Konser Salonu



“Labirentler...”

*Sayın’ın kareli defterlerinde çok sık rastlanan bir detay olarak **“labirent örüntüler”** yer almaktadır. Her renkten ve ağırlıklı olarak 90 ve 45 derecelik açılarla tasarladığı bu örüntü arayışları oldukça çeşitlilik göstermekte, mimari dilinde de etkisini açık biçimde okutmaktadır.*



İstanbul Mutfağı
Bnı Müzesi
Merti Gemicilik Genel Müdürlük Yapısı
Stüdyo Babajim
Halkalı Ofis Yapısı
Bağcılar Ofis Yapısı
Çengeldere Konutları
Pulver Conta Fabrikası
Balparmak Fabrika Ve Ofis Yapısı
Rexene Tatil Köyü
Cennet Koyu Otel
8. Ev Yahşibey
Cennet Koyu Evleri
Hitit Terracotta Müzesi
İzmir Belediyesi Opera Evi Yarışması
İlhan Koman Müzesi
Kars Peynir Müzesi
Mass Kablo Genel Müdürlük Yapısı
Erba Ofis
Fmv Şile Kampüsü Oditoryum Yapısı
Aydın Üniversitesi Kampüsü
Erba Keçi Çiftliği
Umur Matbaa Fabrikası
T.C. Erbil Konsolosluğu
İzmir Avm Konut
Selimiye Camii Ve Çevresi Kentsel Tasarım Yarışması
Galata Butik Otel
Küçükyalı Apartman
Kandilli' De Ev
Etiler Konutları Kentsel Dönüşüm Projesi
Ataşehir Finans Merkezi' nde Ofis
Yapı Kredi Yayınları Galatasaray Binası
Al Afaf Alışveriş Merkezi

Nsmh Ofis

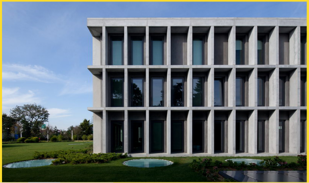
Beykoz Üniversitesi Kampüsü
T.C. Podgorıca Büyükelçiliği
Karaburun Sahil Düzenlemesi
İzmir Kıyı Düzenlemesi
İcadiye Mahallesi Kentsel Dönüşüm Önerisi
Datça Otel
Irak' Ta Konut Bloğu Ve Çarşı
Hadriat Apartmanı
Martı Apartmanı
Çekmeköy' De Ev
Çeşme Evi
As Evi
Altınova Konutları

Tepe Narlıfe 1-2

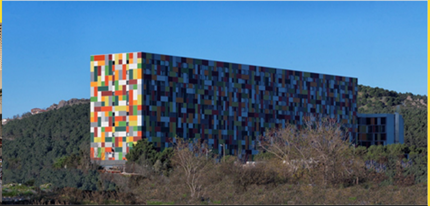
Necef Konutları
İstinye Konutları
Çamlıca Konut Yerleşkesi
Çamlıca Konut Yerleşkesi Sosyal Tesisi
Nida İnşaat Çenkelköy Konutları
Göksu Yüzen Ofis
Yantzaza Hastanesi

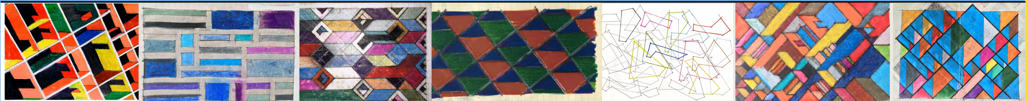
Malatya Cami

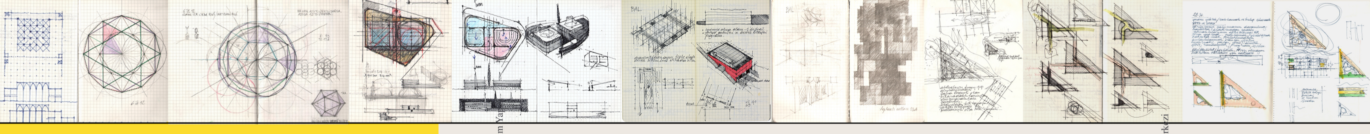
2009 | **2010** | **2011** | **2012**



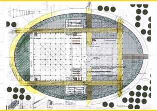
Doğan Holding Genel Müdürlük Yapısı

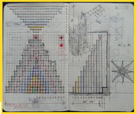


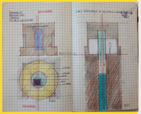




*Sayın konu bağlamında **"dairesel ve eliptik formları"** da rasyonalite içerisinde kullanmıştır. Mimari dilinde ve eskizlerinde merkezi ve simetrik tavır okunmaktadır.*







Cem Evi Ve Cami

Arnavutköy Belediyesi Bilgi Evi
Santral İstanbul 4-6 No' Lu Kazan Daireleri Eğitim Ya
Afyonkarahisar Üniversitesi Kampüsü
Pharmactıve İlaç Fabrikası
Pulver Depo Mağaza
Pulver Depo Mağaza
Arnavutköy Yönetim Merkezi
Halkapınar Tekel Kampüsü
Paşabahçe Tekel Kampüsü
Aksaray Kentsel Dönüşüm Projesi
Taksim Meydanı Düzenlemesi
İto Sirkeci Binası Ve Yakın Çevresi Düzenlemesi
Santral İstanbul Yurt Binası
Aziz Yahya Manastırı
Büyükada' Da Ev
Acarkent' Te Konut Bloğu 1
Acarkent' Te Konut Bloğu 2
Acarkent' Te Konut Bloğu 3
Sarıgöl Kentsel Dönüşüm Projesi
Fener Ayvansaray Kentsel Dönüşüm Projesi
Doğan Holding Ek Ofis Yapısı
Santral İstanbul Hukuk Fakültesi S.Arkan Binası
Pulver Conta Fabrikası Ek Yapı
Tophane' De Karma Kullanımlı Bina
Haliç Tershanesi Zone 7
Eyüp Sultan Meydan Düzenlemesi
Erdoğan Evi
9.Ev Doğan Evi Yahşibey
Argos Otel Spa
Adahan Axıs Mundi Sergisi
Zamanın İzi Sergisi
Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi
Anadolu Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
Aydın Doğan Güzel Sanatlar Lisesi
Pulver 2 Fabrika Ve Ofis
Fildişi' Nde Karma Kullanımlı Yapı
İcadiye' De Konut
Behlül No:1
Umur Evi 2
Göksu Ev Ofis
10.Ev-Rana Aydın Kandler Evi Yahşibey
Morçatı Etkinlik Merkezi
Necdet Sayın Evi
Toplu Konut Projesi
Mimarköy Konut Yerleşkesi
Balmumcu Konut Yerleşkesi
Sanatorıum Karaköy
Göksu Ofis 2
Ayrıntılar Sergisi
Anadolu Üniversitesi Kapalı Spor Salonu
Datça Evleri
Sumahan Ofis
Pulver Atölye Depo
Haliç Tersane Zone 3
Balkaya' Da Ev
Akbank Sanat Merkezi
Arnavutköy Belediyesi Plenatarıum Ve Sanat Merkezi
Çanakkale' De Restaurant Ve Dinlenme Tesisi
Günler Sergisi
Balçova'da Cem Evi
Yenikapı'da Otel
Tardu Kuman Sergisi
Süleyman Saim Tekcan Sergisi
Dubai'de İkonik Cami
Derbent Evi
Süleymaniye Yerleşkesi
Kaş'ta Zeynep Göğüş Evi
Urla'da Şaraphane
Bahçeşehir Koleji Altunizade
Brand Week Yerleşimi
Fatma Tülin Öztürk Sergisi
Erdek'te Otel
Abdi İbrahim

2013

2014

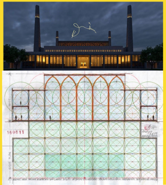
2014

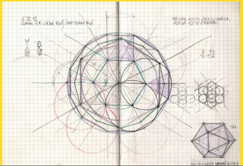
2015

2016

2017

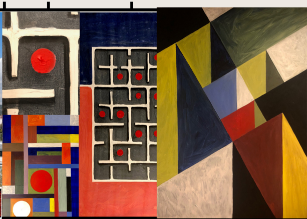
2018

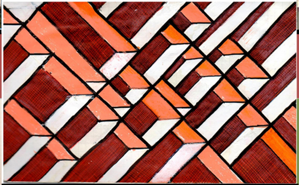




Balparmak Bal Fabrikası

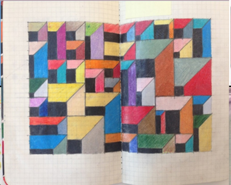
Lapis Han

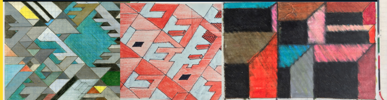




"DaireselForm"

"Tablolar..."





"Mekik"