

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI ANABİLİM DALI
İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**İÇ MEKÂN TASARIMINDA MEKÂN-DOĞA İLİŞKİSİ:
TADAŐ ANDO ÖRNEĞİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

HAZIRLAYAN

EMRE NAZİK

ANKARA - 2020

**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI ANABİLİM DALI
İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**İÇ MEKÂN TASARIMINDA MEKÂN-DOĞA İLİŞKİSİ:
TADAŐ ANDO ÖRNEĞİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

HAZIRLAYAN

EMRE NAZİK

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. CAN MEHMET HERSEK

ANKARA - 2020

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı çerçevesinde Emre Nazik tarafından hazırlanan bu çalışma aşağıdaki jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 14/01/2020

Tez Adı: İç Mekân Tasarımında Mekân-Doğa İlişkisi: Tadao Ando Örneği

Tez Jüri Üyeleri (Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu)

İmzası

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Can Mehmet Hersek (Danışman)
Başkent Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Anabilim Dalı Öğretim Üyesi



Jüri Üyesi: Doç. Dr. Gözen Güner Aktaş
Başkent Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Anabilim Dalı Öğretim Üyesi



Jüri Üyesi: Dr. Öğretim Üyesi Kurt Orkun Aktaş
Kırıkkale Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Anabilim Dalı Öğretim Üyesi



ONAY

Prof. Dr. İpek KALEMCİ TÜZÜN
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Tarih: .../.../2020

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 14/01/2020

Öğrencinin Adı, Soyadı: Emre Nazik
Öğrencinin Numarası: 21310324
Anabilim Dalı: İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı
Programı: İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Dr. Can Mehmet Hersek
Tez Başlığı: İç Mekân Tasarımında Mekân-Doğa İlişkisi: Tadao Ando Örneği

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 88 sayfalık kısmına ilişkin, 25/12/2019 tarihinde tez danışmanım tarafından TURNİTİN adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %6'dır. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:



ONAY

Tarih: 27.01/2020

Öğrenci Danışmanı:
Prof. Dr. Can Mehmet HERSEK



ÖZET

Emre Nazik

İç Mekân Tasarımında Mekân-Doğa İlişkisi: Tadao Ando Örneği

Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Yüksek Lisans Programı

2020

Bu tez çalışması; mekân, iç mekân, mekânın bağlamı, tasarım sürecini etkileyen faktörler, malzeme tercihleri, mekânın konumlandırılması, dış çevre/doğa kavramlarının arasındaki bağlantıyı, birbirlerini etkileme süreçlerini ve ortaya çıkan sonuçların her bir adımla ne kadar ilintili olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. İç mekân tasarım süreci kullanılan malzeme, formun kurgusu, geometri, doğal elemanların iç mekâna entegrasyonu gibi tüm bu tercih edilme süreçlerinin ve uygulama kararlarının toplamıdır. İç mimarlık ise bu noktada hayal edilen mekân formunu sunmak için bir yol, bir araç, tercihlerin dışavurumudur. Bu anlamda bu çalışma mekânın; fiziksel sınırların ötesine taşan, bulunduğu dış çevre ve içinde bulunduğu tüm doğal elemanlardan bağımsız düşünilemeyen hem sezgisel hem ölçülebilir olan, gözle görünenin ötesinde uçsuz bucaksız anlamlara ve hislere ifade olan, yaşayan, bozulan, tasarlanan, insan ürünü ama insanı aşan, doğayı insana sunan, insanı özüne ulaştıran bir bağlam ve doğanın tezahürü olduğunu kanıtlama çabasıdır. Tüm bu düşünceleri temellendirmek ve örneklendirmek amacıyla bu ilişkinin iyi bir yansıtıcısı olan Japon mekân kültürü ve bu kültür içinde doğup büyümüş ama sınırlarını aşmış Tadao Ando'nun yapıları incelenerek, daha sonra bu çerçeveden başka tartışmaları yürütmek ve başka isimleri düşünmek için de bir güzergâh sunulmuş olacaktır. Bu bağlamda Japon mekân kültürü ve Tadao Ando'nun mekân felsefesi, ortaya koyduğu geometrik tasarım dili, mimari uygulamaları, malzeme tercihleri, su, ışık gibi doğal unsurların iç mekânda ele alınış ve forma dahil edilme şekli, mimari kararlarla estetik duyarlılıkların kusursuza yakın kompozisyonlarını sunarak, bu tezin kurmaya çalıştığı bağlantıların somutlaşmasını sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Doğa, İç Mekân Tasarımı, Japon Mekân Felsefesi, Tadao Ando.

ABSTRACT

Emre Nazik

Relation of Space-Nature in Interior Design: Tadao Ando Sample

Başkent University Institute of Social Sciences

Interior Architecture and Environmental Design Master Program

2020

This thesis intends to present space, interior space, context of the space, factors affecting the design process, material choice, positioning of the space, relation between the concepts of outer environment and nature, their course of affecting each other, and how the emergent results are related to each step. Interior design process is a sum of implementation decisions such as materials used, construction of form, geometry, and integration of natural elements to interior space, and process of opting among these elements. Interior architecture acts both as a way and a means of presenting the imagined space form, and it is the manifestation of preferences made in this regard. In this sense, this study aims to prove that space is a context proceeding beyond physical boundaries, unable to be dissociated from the outer environment and all the natural elements it resides in, both intuitional and measurable, a statement of sensation and perception beyond the visible, alive, deteriorative, designable, human-made but passing beyond human, offering nature to human, leading human back to its essence; and that it is a manifestation of nature. In order to found and exemplify all these notions, examination of Japanese spatial culture and structures of Tadao Ando, who was born and raised in this culture, and went beyond its boundaries proving to be a leading reflector of this relation, would provide a path to conduct other discussions in this framework and consider other names. In this context, nearly perfect compositions of architectural decisions and aesthetic sensitivities are presented through Japanese spatial culture and Tadao Ando's philosophy of space, geometrical design language, architectural applications, material preferences, the way of handling and involving natural elements such as water and light into the form, providing concretization of the links that this thesis intends to establish.

Keywords: Space, Nature, Interior Design, Japanese Space Philosophy, Tadao Ando.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TABLolar LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. İÇ MEKÂN TASARIMINDA MEKÂN VE DOĞA İLİŞKİSİ.....	5
1.1. Mekân Kavramı.....	5
1.2. “Genius Loci” (Yerin Ruhü).....	7
1.3. Yaratım Süreci.....	9
1.4. İç Mekân Tasarımı.....	11
1.5. İç Mekân Tasarım Araçları.....	12
1.5.1. Yön.....	13
1.5.2. Işık.....	15
1.5.3. İklim.....	18
1.5.4. Dolaşım.....	20
1.5.5. Malzeme.....	22
1.6. İç Mekân Tasarımında Doğa, Açıklık ve Geçirgenlik.....	25
2. JAPON MİMARİSİNDE MEKÂN KÜLTÜRÜ VE DOĞA.....	29
2.1. Japonya’da İnanış ve Mekân Kültürü.....	29
2.1.1. Zen.....	31
2.1.1.1. Mu.....	34

2.1.2. Şinto.....	37
2.1.2.1. Kami.....	38
2.1.2.2. Torii.....	40
2.2. Japon Mimarisinde İç Mekân.....	41
2.2.1. Japon mimarisinde temel iç mekân kurgusu.....	42
2.2.1.1. Shoji, tatami, tokonoma ve kotatsu.....	43
2.2.1.2. Ryokan.....	47
2.2.2. Japon mimarisinde doğa.....	48
3. TADA0 ANDO.....	51
3.1. Mekân Tasarımının Bir Figür Üzerinden İncelenmesi.....	51
3.2. Tadao Ando.....	52
3.2.1. Tadao Ando'nun mekân tasarım felsefesi.....	53
3.2.2. Doğa.....	65
3.2.3. Işık.....	78
3.2.4. Su.....	86
4. ANALİZ.....	91
5. SONUÇ.....	112
KAYNAKLAR.....	115

EKLER

EK-1 Azuma House

EK-2 Rokko Housing I-II-III

EK-3 Koshino House

EK-4 Kidosaki House

EK-5 Church On Water

EK-6 Children's Museum

EK-7 Church of the Light

EK-8 Water Temple Hompuku-Ji

EK-9 Japanese Pavilion

EK-10 Benesse House

EK-11 Chikatsu-Asuka Historical Museum

EK-12 Museum of Wood

EK-13 Nariwa Museum

EK-14 Meditation Space Unesco

EK-15 Church of the Light Sunday School

EK-16 Shiba Ryotaro Memorial Museum

EK-17 Sayamaike Historical Museum

EK-18 Invisible House

EK-19 Langen Foundation

EK-20 Château La Coste

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Projeler ve Proje Ana Fikirleri Tablosu.....	97
---	----

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Stüdyo-1407 Fotoğraf Stüdyosu, Bostanlı, İzmir – Emre Nazik, 2016.....	14
Şekil 2. Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi, Cambridge, ABD – Le Corbusier, 1962.....	16
Şekil 3. Stuart Weitzman Butiği, Milano, İtalya – Zaha Hadid, 2014.....	17
Şekil 4. Reichstag Kubbesi, Berlin, Almanya, 1999.....	19
Şekil 5. Ersan Evi, Bodrum, Muğla – ACE Mimarlık, 2011.....	20
Şekil 6. Ikea Labirent Market Planlaması – Propaganda For Change, 2013.....	21
Şekil 7. Ikea Labirent Market Planlaması – Deconcrete, 2010.....	22
Şekil 8. Setouchi Aonagi, Matsuyama, Japonya – Tadao Ando, 1999.....	23
Şekil 9. Farnsworth House, Plano IL, ABD – Mies van der Rohe, 1951.....	24
Şekil 10. Glass House, New Canaan, ABD – Philip Johnson, 1949.....	26
Şekil 11. Glass House, New Canaan, ABD – Philip Johnson, 1949.....	27
Şekil 12. Çay Seremonisi, Nagano Prefecture, Japonya – R.K., 2019.....	34
Şekil 13. Zen Bahçesi, Japonya, 2018.....	36
Şekil 14. Itsukuşima Şinto Tapınağı, Miyajima, Japonya, 593 ve 1168.....	37
Şekil 15. Kami (Kanji), Patheos, 2016.....	38
Şekil 16. Itsukuşima Torii, Miyajima, Japonya, 593 ve 1168.....	40
Şekil 17. Shoji, Designmag - Robert Lebrun, 2014.....	44
Şekil 18. Tatami, Livedoor Blog, 2013.....	45
Şekil 19. Tokonoma, Johnny Times Blog, 2017.....	46
Şekil 20. Kotatsu, Kokochi Blog, 2009.....	47
Şekil 21. Ryokan, Sekiyou Hotel.....	48
Şekil 22. Portre – Tadao Ando.....	52
Şekil 23. Children’s Museum – Tadao Ando, 1988-1989.....	58
Şekil 24. Meditation Space, UNESCO – Tadao Ando, 1995.....	60
Şekil 25. Shiba Ryotaro Memorial Museum – Tadao Ando.....	62
Şekil 26. Shiba Ryotaro Memorial Museum – Tadao Ando.....	63
Şekil 27. Church on Water – Tadao Ando, 1988.....	64
Şekil 28. Azuma House – Tadao Ando, 1976.....	65
Şekil 29. Azuma House – Tadao Ando, 1976.....	67
Şekil 30. Kidosaki House – Tadao Ando, 1986.....	68

Şekil 31. Koshino House – Tadao Ando, 1981-1984.....	69
Şekil 32. Koshino House – Tadao Ando, 1981-1984.....	70
Şekil 33. Chikatsu-Asuka Historical Museum – Tadao Ando, 1994.....	71
Şekil 34. Benesse House – Tadao Ando, 1988-1992.....	72
Şekil 35. Benesse House – Tadao Ando, 1988-1992.....	73
Şekil 36. Rokko Housing – Tadao Ando, 1978-1983.....	74
Şekil 37. Rokko Housing – Tadao Ando, 1978-1983.....	75
Şekil 38. Museum of Wood – Tadao Ando, 1993-1994.....	76
Şekil 39. Invisible House – Tadao Ando, 2002-2004.....	77
Şekil 40. Château La Coste – Tadao Ando, 2008-2011.....	78
Şekil 41. Château La Coste – Tadao Ando, 2008-2011.....	80
Şekil 42. Langen Foundation – Tadao Ando, 2008-2011.....	81
Şekil 43. Church of the Light – Tadao Ando, 1989.....	82
Şekil 44. Church of the Light – Tadao Ando, 1989.....	83
Şekil 45. Church of the Light – Tadao Ando, 1989.....	84
Şekil 46. Church of the Light Sunday School – Tadao Ando, 1999.....	86
Şekil 47. Nariwa Museum – Tadao Ando, 1994.....	87
Şekil 48. Sayamaike Historical Museum – Tadao Ando, 2001.....	88
Şekil 49. Water Temple – Tadao Ando, 1991.....	89
Şekil 50. Water Temple – Tadao Ando, 1991.....	89
Şekil 51. İncelenen Yapıların Tasarımlarındaki Sürükleyici Unsurlar.....	93
Şekil 52. Azuma House, Detaylar.....	98
Şekil 53. Rokko Housing I, II, III., Detaylar.....	99
Şekil 54. Koshino House, Detaylar.....	99
Şekil 55. Kidosaki House, Detaylar.....	100
Şekil 56. Church On Water, Detaylar.....	100
Şekil 57. Children’s Museum, Detaylar.....	101
Şekil 58. Church of the Light, Detaylar.....	102
Şekil 59. Water Temple, Detaylar.....	103
Şekil 60. Japanese Pavilion, Detaylar.....	104
Şekil 61. Benesse House, Detaylar.....	104
Şekil 62. Chikatsu-Asuka Historical Museum, Detaylar.....	105
Şekil 63. Museum of Wood, Detaylar.....	106

Şekil 64. Nariwa Museum, Detaylar.....	106
Şekil 65. Meditation Space Unesco, Detaylar.....	107
Şekil 66. Church of the Light Sunday School, Detaylar.....	107
Şekil 67. Shiba Ryotaro Memorial Museum, Detaylar.....	108
Şekil 68. Sayamaike Historical Museum, Detaylar.....	108
Şekil 69. Invisible House, Detaylar.....	109
Şekil 70. Langen Foundation, Detaylar.....	110
Şekil 71. Château La Coste, Detaylar.....	111

GİRİŞ

İnsan en temelde doğanın bir temsilcisi ve ona ait bir varlıktır. Abraham Maslow'a göre insanın kendi fizyolojisinden sonra en temel, en hayati ihtiyacı ise barınmadır¹. İnsanın en temel ihtiyaçlarının, en önemli basamağını ilgilendiren bir konu olarak mekân ve bir uygulama alanı olarak mekân üreticiliği/tasarımcılığı ile insanın ait olduğu doğa arasındaki ilişkiyi kurma amacı taşıyan bu çalışma; mekân, iç mekân, bağlam, tasarım süreci ve doğa kavramları arasındaki zaruri ilişkiyi ve birbiri üzerindeki etkiyi kanıtlayabildiği, bütün bunları Japon mimar Tadao Ando'nun mimari felsefesi ve çalışmaları ile destekleyebildiği ve ortaya koyabildiği ölçüde başarıya ulaşacaktır.

İç mimarlık bir seçenek değil, gereklilik arz eden bir ana disiplindir. Bu disiplini söz konusu kavramlar üzerinden teorileştirmek ne kadar önemliyse, bu alanı temsil eden figürlerin mesleki kimlikleri ve donanımları da bir o kadar değerlidir. Bir iç mekân tasarımcısı yalnızca teorik bilgi ve estetik görüşlerini değil; aynı zamanda, gözlem, analiz ve yorumlama kabiliyetlerini de aynı derecede geliştirmelidir. Kendi yeteneklerini, beğendiği, doğru bulduğu ya da örnek aldığı figürlerin yetenekleriyle ve görüşleriyle harmanlayabilmelidir. Hayat boyu öğrenmenin, doğadaki tüm canlılar üzerindeki tezahürü öykünme eylemiyle açıklanabilir. Yine öykünme, her sanat dalının olduğu gibi, özellikle görsel sanatların olmazsa olmazlarından. İlk başta kulağa tezat gibi gelse de öykünme olmadan, eşsizliğe ulaşamaz. İç mekân tasarımıyla ilgili bir örnekle; beğenilen bir çalışmayı benzetme, kopyalama, aynı öğeleri çalışmalarında öylece kullanma yoluyla başarıya ulaşmaya çalışmak yeterli değildir. Beğeniye, onun perde arkasını ve neden-sonuç ilişkilerini iyi anlamak gereklidir. Bu noktada, başarılı kabul edilen figürlerin ve onların çalışmalarının nasıl inceleneceği sorusu gündeme gelmektedir. Buradan yola çıkarak bu çalışma; doğa, mekân ve önemli bir figür olarak Tadao Ando'yu ilişkilendirmektedir.

Bu ekseninde çalışma üç ana başlıktan oluşmaktadır. Birinci bölümde mekân ve bağlam kavramları, tasarım eyleminin mimarlık ve iç mimarlık ölçeklerinde genel hatlarıyla ortaya konulacaktır. Bu bölümün ilk iki alt başlığı olan "Mekân Kavramı" ve "Genius Loci (Yerin Ruhu)" bölümleri mimari anlamda mekân olgusunu kavramsallaştırarak mekânın, geometrik algının ötesinde deneyim alanı, insana ve yaşama dair bir şey olduğu gösterilmeye

¹ Abraham Maslow'un 1943 yılında yazdığı "A Theory of Human Motivation" adlı makalesinde "ihtiyaçlar hiyerarşisi". Bkz. Simply Psychology. Şubat 2017. <<http://www.simplypsychology.org/maslow.html>>.

çalışılacaktır. Mekân kavramının felsefi arka planında gezinip Henri Lefebvre'in mekân teorisinden, Le Corbusier'in mekâna ilişkin görüşlerinden faydalanarak mekân kavramı temellendirilecektir. Hemen ardından Christian Norberg-Schulz'un "genius loci" (yerin ruhu) kavramı üzerinden mekânın bağlamı tartışılarak, tasarım sürecinin doğayla olan zaruri ilişkisi ortaya konmaya çalışılacaktır. İnsan üretimi alanların ya da mekanların doğayla temas edebildiği, fiziksel sınırlarının ötesinde bir tasarım ortaya konulabildiği ölçüde bir başarıdan söz etmenin imkanları tartışılacaktır. Bu bölümde yürütülecek tartışmanın üçüncü kısmında yaratım sürecine teorik değinmelerin akabinde, iç mekân tasarımı konusu; tasarım sürecinde izlenen yollar, iç ve dış faktörler; mekân ve doğa ilişkisini kurmak adına malzeme, iklim, ışık ve yön kullanımları çerçevesinde tanımlanacaktır. Bu tanımlamalar, bu konuda felsefe ve mimarlık disiplninde sunulan görüşler ve Tadao Ando, Mies van der Rohe gibi ünlü mimarların çalışmaları ile desteklenecektir.

Bu kısmın son alt başlığı olan "İç Mekân Tasarımında Doğa, Açıklık ve Geçirgenlik" bölümünde mekân ve doğa ilişkisine odaklanılarak tasarım sürecinde tercih edilen unsurların bu ilişkiyi etkileyebilme ve ortaya koyabilme gücü analiz edilmeye çalışılacaktır. Bu amaçla bir tasarım tercihinin sonucu olarak ortaya çıkan geçirgenlik faktörü, Philip Johnson'ın tasarımı "Glass House" örneği üzerinden somutlaştırılacaktır. Bu başlıkla amaçlanan iç-dış mekân ilişkisini kuvvetlendiren tasarım süreci faktörlerinin belirlenimi ve kullanılan malzemelerin tercihi üzerinden iç mekân tasarımının mekâna ve doğaya bakış açısının/tavrının farklılaşabileceğini göstermektir.

Mekân ve doğa ilişkisini Japon mimar Tadao Ando üzerinden okumak, bu mimarın mesleki uygulamalarına ve felsefi yaklaşımlarına dayanmaktadır. Tadao Ando ve onun yöntemlerini anlamak için Japon iç mekân tasarım kültürünü genel hatlarıyla ortaya koymak önemlidir. Bu amaçla çalışmanın "Japon Mimarisinde Mekân Kültürü ve Doğa İlişkisi" başlıklı ikinci ana bölümde öncelikle Japonya'daki tasarım ve doğa bağlantısını göstermek, altındaki sebepleri ortaya koymak amacıyla inanç kültürü detaylandırılacaktır. Japonya'da inanç sisteminin mekân ve tasarım kültürüne hangi boyutlarda etki ettiği ve aynı zamanda bu kültürün temelinde yer alan doğa-insan ilişkisi ele alınacaktır. Devamında doğanın dini ritüeller üzerindeki yönlendirici etkisini göstermek amacıyla Japon mekân ve yaşayış kültürünü derinden etkileyen Zen felsefesi ve Şinto inancına yer verilecektir.

Öncelikle bu bölümün ilk ayağında Japon insanın doğayla kurduğu ilişki ve mekân tasarımlarının dilini anlayabilmek amacıyla Zen felsefesi detaylandırılacaktır. Mekân insan doğa arasındaki geçişken ilişkinin somutlaşması ve bu ilişkinin altında yatan sebeplerin anlaşılması amacıyla Zen deneyimine yer verilerek Japon insanın doğa ile kurduğu ilişkide,

davranışlarında ve dolayısıyla yaşadıkları iç mekânda açığa çıkan sonuçlar ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu amaçla Zen felsefesinin uygulama alanı olması bakımından Çay Seremonisinden bahsedilecektir. Ayrıca Japon mekân kültüründe öne çıkan “mu” kavramına değinerek hem Zen inancında önem atfedilen boşluk/hiçlik kavramları hem de tasarım kültüründeki basit ve yalın tavrın sebepleri ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu sebeple bu bölümün sonunda doğa, insan ve mekân üçgenindeki ilişkinin somut dışı vurumu olan Zen Bahçelerinden kısaca bahsedilecektir. Hemen ardından Japonya’da inanç kültürünün ikinci ayağı olan Şinto inancı ele alınacaktır. Japon geleneksel kültüründe mekânın kendisini çevreleyen her şeyle sezgisel bir bağının olduğu fikrine dayanan Şinto geleneği, Kami ve Torii alt başlıkları üzerinden somutlaştırılacaktır.

İkinci bölümün “Japon Mimarisinde İç Mekân” başlıklı alt bölümü Japon iç mekân tasarımlarının detayına girerek temel iç mekân kurgusunu ele almaktadır. Bir önceki bölümde değinilen Zen ve Şinto felsefesini yansıtan mekanların dayandığı temel tasarım prensipleri, Japon mimarisine özgü duyarlılıklar ve iç mekân tasarımında göze çarpan maddesel anlamda sade estetik anlayışı bu bölümün başlıca durak noktalarıdır. Bu bağlamda bu bölümün amacı mekân organizasyonunda temel iç mekân unsurlarını detaylandırarak geleneksel Japon iç mekanlarını analiz etmektir. “Japon Mimarisinde Doğa” başlıklı son kısımda ise amaç, çalışmanın başından beri tartışılan insan, mekân ve doğa arasındaki girişken ilişkiyi Japon kültürü ile harmanlayarak toparlamak ve Tadao Ando’nun mekân tasarım felsefesini tartışmak açısından bir girizgâh sunmaktır.

Üçüncü bölümde, önceki bölümlerde yapılan tanımlamalar, verilen örnekler ve mimarlık, tasarım ve felsefe çevrelerince ortaya atılan görüşler, Tadao Ando’nun bizzat kendi bakışı, prensipleri ve uygulamaları üzerinden değerlendirilecektir. Mekân ve doğa ilişkisini, bu konuyu bizzat bir problem, bir girdi olarak ele almış bir sanatçı/tasarımcı üzerinden ortaya koymak, görüş ve tecrübelerle derinlemesine analiz etmek, konunun anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Bu çerçevede, bu bölüm ile amaçlanan Tadao Ando’nun yaşamını, mesleki hayatını, görüşlerini ve açıklayıcı örneklerini bir araya getirmektir. Bu bölüm çalışmanın başından itibaren tartışılan ve ortaya konmaya çalışılan iç mekân tasarımında mekân ve doğa ilişkisinin varlığını, Tadao Ando’nun mimarisi ve tasarım anlayışı üzerinden somutlaştıracaktır. Ando’nun yapılarındaki mimari dil ve mekân tasarım felsefesi kendi çalışmaları incelenerek sunulacaktır. Doğa ve insan arasındaki ilişkide mekânı konumlandırma şekli ve mekâna bakış açısı, tasarım sürecinde doğanın öne çıkarılabilmesi anlamında malzeme tercihleri, doğa öğelerinin mimariye katılımının imkanları ve bu ilişkiyi kurma yolları dikkate alınarak Tadao Ando ve mimarlığı, mekân ve doğa ilişkisi bağlamında incelenecektir.

Analiz başlıklı dördüncü bölüm, üçüncü bölümde yapısal özellikler, coğrafi konum, kullanılan malzeme tercihleri gibi detaylı bir şekilde incelenen Tadao Ando projelerini doğa, ışık ve su faktörlerinden hangisi ya da hangilerinin daha net okunabildiğini gösteren ve grafiklerle destekleyen bir sadeleştirme çabasından ileri gelmektedir. Çalışma boyunca incelenen tüm Ando yapıları bir arada ele alınarak bir karşılaştırma, mimari faktörler üzerine bir tür tablolama sunumu hedeflenmiştir.

Sonuçta genel olarak “İç Mekân Tasarımında Mekân-Doğa İlişkisi: Tadao Ando Örneği” başlıklı bu çalışmanın akışında ilk olarak mekân ve doğa ilişkisi üzerine düşünme aşaması, çalışmayı mekânın bağlamı konusuna yönlendirmiştir. Sonrasında, bu noktanın bir farkındalığa dönüşmesi bunun özellikle Japon mimari felsefesi ve Tadao Ando’nun mimari felsefesi ve yaklaşımları üzerinden okunabileceği keşfedilmiştir. Bu amaçlar ekseninde bu tez çalışması mekân, iç mekân tasarımı ve doğa arasındaki karşılıklı ilişkiyi ortaya koyarak ve bu ilişkinin ipuçlarını Japon mimari felsefesinde ve Japon mimar Tadao Ando’nun yaklaşımları ve çalışmalarında arayarak, iç mekân tasarımının doğa ve insan birlikteliğinde bir kurucu işlev üstlenme olanakları üzerine bir tespit yürütmeye çalışacaktır.

1 İÇ MEKÂN TASARIMINDA MEKÂN VE DOĞA İLİŞKİSİ

1.1 Mekân Kavramı

Mekân tasarımı, mekân deneyiminin ve beraberinde mekânın üretilme sürecinin belirleyici noktasıdır. Mekân tasarımı, mekânın hem boyutsal hem de toplumsal anlamda ifade edilebilmesinde, özellikle mekânın kendini ortaya koyabilmesinde insan ve yapı arasındaki ilişkiyi kurmaktadır. Mekânın mimari algısı, mekân kavramının ne sadece boyutlarla ve ölçülerle tanımlanabilecek bir somut gerçekliğine, ne de salt felsefi yorumlamaya dayanan deneyimine karşılık gelmektedir. Bir başka deyişle, mekânın mimari dili, mekân-insan bağlamında ortaya konabilecek somut-soyut süreçlerin bir bütün olarak algılanışıyla düşünülme durumundadır. Mekâna ilişkin tasarım süreçlerinin temelinde mekânı saf görsel olarak algılayan genel bir yaklaşımın değil, tüm duyuların ve insan bedeninin dahil olduğu bir mekân deneyiminin yaratımıyla ilgili bir hedefin yer aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu noktada öncelikle kavram olarak mekânın ve iç mekân tasarımının incelenmesi gerekmektedir.

Le Corbusier için “mekânı zapt etmek yaşayanların, insanoğlunun ve hayvanların, bitkilerin ve bulutların ilk davranışıdır, dengenin ve kalıcılığın temel ifadesidir. Var olmanın ilk kanıtı uzamda yer kaplamaktır” (2011: 387). Mekâna ilişkin bir tanımlama yapma ihtiyacının başlangıcında, fiziksel varoluştan ziyade, kalıcılık, bir tahayyülden daha fazlası olabilme, somutlaşabilme ya da canlandırılabilmeyle ilgili bir hedefin yer aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Heidegger’in felsefesinde varoluşun koşulu olarak zamanın ele alınması gibi, Le Corbusier’in anlayışında da mekânın bir deneyim alanı olduğu, mekân meselesinin ifadesi zor, geometrik arayışların dışına taşan, sadece bir alan olmanın ötesine geçen bir mucize, bir varlık kökeni olduğu söylenebilir. Belki de bu noktada şunu söylemek mümkün hale gelir: Mekân, varoluşun denge ve kalıcılık unsurudur. Varlığın yansıtıldığı hem sezgisel hem de ölçülebilir bir araçtır.

Mekân ve iç mekân tasarımına ilişkin her türlü kavramsallaştırma aslında mekânın iç-dış, bireysel-toplumsal, fiziksel-zihinsel boyutlar arasındaki konumlandırılma çabasına karşılık vermeye çalışmaktadır. Mekân en temelde kendi içinde algılanabilen, belirli bir ölçüde insanla çevre arasındaki sınırlarda tanımlanan yere karşılık gelmektedir. Boşluğu tanımlamak ya da bir başka ifadeyle boşluğu tasarlama süreci sonucunda mekâna

dönüştürmek mimari anlamda mekân tartışmasının başlangıç noktasıdır. Mekân kavramını tanımlamaya çalışırken öncelikle mekânı belirginleştiren, mekânı yerden ayıran sınırlara vurgu yapılmalıdır.

Philippe Boudon zihinsel mekânın gerçek mekâna dönüşmesinde gerçekliği, ölçeklendirme üzerinden ortaya koymaya çalışmakta ve sınırlandırma açısından mekân tanımına ölçekle bir girizgâh yapmaktadır. Aynı çalışmada Boudon, Poincare'e atıfla "deneyimlediğimiz mekânın geometrinin mekânı olmadığını" (2015: 18) dile getirirken mekânın algılanma ve görünür kılınma çabasını göz önüne sermekte ve mekân teorisinde mekânın özünün uzamsal, görsel, duyuşsal özelliklerin bir bütünü ile düşünülmesi gerektiğine dikkat çekmektedir.

İlhan Altan "Mimarlıkta Mekân Kavramı" başlıklı çalışmasında mekân kavramını mimarlığın temel konusu olarak ele alıp, mekân algısında mekânı sınırlayan öğelerin mekânın geometrisini oluşturduğunu ve bu öğelerin farklılığına göre "doğal, yapay ve karma mekân" kavramlarını ortaya koymaktadır.² Her ne kadar Altan'ın çalışması, iç mekân tasarımı açısından mimari mekân kavramını yapay elemanlarla sınırları çizilen sınırlı bir alan üzerinden tanımlasa da mekân kavramını onu belirginleştiren sınırların varlığı üzerinden anlamlandırdığı ve iç mekân tasarımındaki donatım elemanlarını mekânın niteliğini belirleyen bir bütünün parçası olarak ele almasından ötürü önemli gözükmektedir.

Mekân kavramını detaylandırma aşamasında Henri Lefebvre'nin üçlü "algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân" (2016: 69) teorisinden söz etmek zorunlu ve gerekli bir durak noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Tadao Ando'nun mimari tavrını ve iç mekân tasarımlarındaki çizgisini anlayabilmek açısından Lefebvre'nin mekân algısı benzer doğrultuda olmasından önemli gözükmektedir. Lefebvre'ye göre mekân toplumsaldır³ ve diyalektik olarak fiziksel, zihinsel ve toplumsal üç boyutu içerecek bir üretim sürecidir. Mekân sadece geometrik bir soyutlama ya da matematiksel bir form değil; insanı içeren, iç ve dış unsurlarıyla şekillenen ve tasarımı şekillendiren bir bağlamın karşılığıdır. Adile Arslan Avar'ın, Lefebvre'nin mekân teorisini ele aldığı makalesinde de özetlediği gibi "Mekân' ne salt bir soyutlama ve nesne, ne de sadece somut, fiziksel bir şeydir. Bütün boyutları ve biçimleriyle hem kavram hem de gerçekliktir, yani toplumsaldır. Bu yüzden,

² İlhan Altan'ın doğal ve yapay elemanların kullanımına göre yaptığı mekân sınıflandırması için bkz. Altan (1993).

³ Henri Lefebvre (toplumsal) mekân (toplumsal) bir üründür önermesini tartışmaya açarak, bu önermenin doğruluğunu ve sonuçlarını incelemektedir. Lefebvre mekânın toplumsal olarak kurulumunu bir süreç olarak tanımlamakta, doğumdan ölüme kadar kolektif ve bireysel öznelerin davranışlarının mekânla ortaya çıktığını, mekân içerisinde geliştiğini, mekân tarafından belirlendiğini ve öldüğünü söylemektedir. Bkz. Lefebvre 2016: 56-64.

ilişkiler ve biçimler bütünüdür. Yine; cansız, sabit, durağan değil; canlı, değişken ve akışkandır” (2009: 8).

Mekânın tasarlanma, algılanma ve deneyimlenme sürecinde mekân, geometrik bir soyutlama olmanın ötesinde insan yaşantısının bir uzantısı, bir formudur. Lefebvre'nin mekân kavramsallaştırması, somut-soyut karşıtlığını ortaya koymanın yanı sıra mekânı yaşanan, toplumsal pratiklerle üretilen bir deneyim olarak kurucu bir anlamla tanımlamasından ötürü de önemlidir. Bu noktada Tadao Ando'nun mimari felsefesi ile Lefebvre'nin ortaya koyduğu mekânın toplumsal niteliği arasında bir ilişki kurulabilmektedir. İç mekânın tasarlanma sürecinde Tadao Ando mimari yaklaşımını, genel görüşte hâkim olan benzer/robotik dil kullanımıyla beslemek yerine, insan özünde var olan aydınlık ve karanlık gibi bir takım karşıtlık ve çarpıklıkları tecrübe ederek daha beklenmedik geçişlerle desteklemekte ve sonuçta mekânın bağlamında gezinerek kuvvetlendirmektedir.

Nitekim Tadao Ando 1993'te kaleme aldığı yazısında, mimarlıkta yeni bir şeyler ortaya koyabilmek için mimarlık meselelerinin soyutlamalar aracılığıyla değil kendi ruhuyla anlaşılması gerektiğini belirtmekte ve bunun sonucunda da insanların gerçekten yaşadıklarını hissettiği yaşama mekanlarını ortaya koyabileceğine olan inancını göstermektedir (1993: 57). Ando'nun bu yaklaşımı Lefebvre'nin “Dünyayı değiştirmek için, mekânı değiştirmek gerekir” (Avar 2009: 7) tezini kanıtlar niteliktedir. Benzer şekilde Peter Sloterdijk, mekân üzerine yaptığı çalışmalarında mekânı boş bir soyutlama olarak değil, üretme ve yaratma anlamında insan aktivitelerinin bir yansıması olarak açıklamaktadır (Perolini, 2011: 167).

1.2 “Genius Loci” (Yerin Ruhu)

“Bağlam, bir göstergenin öteki öğelerle birlikte ve onlarla birleşerek, bütünleşerek, onların da yardımıyla bir kavramı yansıtmasıdır. Göstergelerin bağlı bulunduğu tüm öğelerin oluşturduğu bütüne verilen addır.”⁴

İç mekân ile insan yaşamı arasında aracı ve kurucu bir ilişki olduğunu söyleyebilmek ve tasarımın mekânı canlandıran, mekanla insan arasındaki bağlantıyı kuran araç olduğunu kanıtlama noktasında “mekânın bağlamı” konusuna giriş yapmak önemlidir. Mekânın özüne yönelik arayışın temelinde mekânın varoluşun tamamlayıcısı ögesi ve tasarımın da insan ve çevre arasındaki ilişkide üstlendiği belirleyici rol yer almaktadır. Christian Norberg-

⁴ Edebiyat Forum. 22 Ocak 2017. <edebiyatforum.com/index.php/component/jootags/baglam.html>.

Schulz'un "genius loci" (yerin ruhu) kavramına ilişkin yaptığı detaylı çalışması mekân, iç mekân tasarımı ve varoluşun tamamlayıcısı olarak mekânın teorileştirilmesinde önemli bir duraktır.

Günümüzde "genius loci" ya da "yerin ruhu" olarak adlandırılan kavram, mekânın atmosferi, mekânın çevresel anlamı olarak karşılık bulmaktadır. Norberg-Schulz, mimarlığın amaçlarını ortaya koymaya çalıştığı araştırmasında öncelikle mimarlığın bir psikolojisinin olup olmadığı konusuna ve sonrasında mekân ile mekânın insan yaşamındaki anlamına ilişkin bazı tespitlerde bulunmaya çalışmıştır. Asıl argümanını 1980'lerin başında geliştirerek ortaya koymuş ve doğa-insan-yapı ilişkisini "genius loci" kavramı ile sarmalayarak ele almıştır. Mekânın özüne ilişkin farklı bir bakış açısıyla yaklaşırken mekânın duysal ve varoluşsal bağlamlarda incelenmesine imkân tanımıştır. "Mekân kesinlikle varoluşun tamamlayıcı bir parçasıdır" (1980: 6) sözleriyle vurguladığı üzere Norberg-Schulz'a göre mekân sadece bir soyutlama ya da matematiksel bir konsept değil aynı zamanda varoluşa içkin, varoluşsal bir anlamlandırmaya, bir somutlamaya karşılık gelmektedir.

Mimarlığı varoluşsal mekânı somutlaştıran bir araç ve mekân tasarımını da "genius loci"yi canlandıran, mekânı bağlamı ile düşünerek ortaya koyan ve bunun sonucunda da insanı mekâna yerleştiren tamamlayıcı bir unsur olarak gören Norberg-Schulz'a göre ideal mekânın tasarımında, işlev ve yapının kurgulanmasına ilaveten insanların mekâna bağlı deneyimi, algısı ve hissini de dikkate almak gerekmektedir (1980: 10-11). Sonuçta şunu söyleyebiliriz; Norberg-Schulz'un ele aldığı şekliyle "genius loci" kavramı, mekânın, çevrelendiği doğadan ilham alınarak tasarlanması, içinde bulunduğu doğal öğelerle temas kurularak yaratılması ve sonucunda fiziksel ve geometrik anlamının dışına çıkarak ruhunun canlandırılmasına karşılık gelmektedir.

Benzer şekilde Lefebvre de mekânın üretim sürecinin doğadan ilham alınarak ilerlediğine dikkat çekmiştir. Ona göre mekân üretiminin hammaddesi doğanın kendisidir. Ancak doğa, "ürüne dönüştürülmüş, hırpalanmış, bugün tehdit altında olan ve belki de çökmüş, hatta -paradoksun doruğu- kesinlikle *belli bir yerle sınırlandırılmış*" (2016: 145) sözleriyle doğanın tasarıma/üretimde dahil edilmiş şeklinin çarpıklığını ortaya koymak konusunda da tereddüt etmemiştir. Yine de Lefebvre'nin çalışması mekânı bağlamı ile düşünme noktasında ipuçları vererek tasarımın doğaya temas ettiği noktada mekânın üretiminin başarıya ulaşacağını göstermektedir.

Norberg-Schulz'a göre insan üretimi yerler, doğayla üç temel yolla ilintilidir; görselleştirme, tamamlama ve simgeleştirme (1980: 17). İlk olarak insan doğal bir yapıyı,

yine doğayı algılayışını görselleştirebilmek adına belirginleştirmek istemektedir. Tamamlama, belirlenen mekânda eksik olduğu düşünülenin eklenmesidir. Son olarak insan kendini de içerecek şekilde mekân algısını simgeleştirir. Simgeleştirmenin amacı, gelinen noktada hali hazırdaki boşluk hissi durumundan bir anlam süzmektir. Bu, bir anlamda, genel karmaşık bir durumdan bir aitlik edinmektir. İnsan, çıkardığı bütün bu anlamları bir araya getirerek kendi dünyasını somutlaştıran *imago-mundi*⁵ ve *microcosmos*'unu⁶ yaratmış olur. Buradan hareketle Norberg-Schulz mekân-yapı-insan üçgeninde, insanın mekâna ve mekânın dünyaya yerleşme kaygısının kökenine ışık tutmaktadır.

Görüldüğü üzere, mekânı anlamak ve tasarlamak, mekânı bağlamı ile beraber düşünerek, içinde bulunduğu çevresel ve fiziksel koşulları göz önünde bulundurarak mümkün hale gelmektedir. Bu noktada iç mekân tasarım sürecinin başarıya ulaşabilmesi, Norberg-Schulz'un teorisinden hareketle, "genius loci" deneyimine ne derece yaklaşılabilirdiğiyle ilgili gözükmektedir. Tasarımın mekânın ruhunu ortaya çıkaracak tercihler ile desteklenmesi, sadece estetik ya da teknolojik kaygılar ile değil, mekânın sarmalandığı doğal çevreyi ön planda tutarak geliştirilmesi, bu edimin başarıya ulaşmasını etkileyecektir.

Norberg-Schulz'a göre mekânın bağlamının öne çıkarılması ve tasarımın bu yönde şekillenmesi insanın fiziksel çevre deneyimini de yönlendirmektedir. Ayrıca mekânın atmosferini, ışığını ve duyuusal deneyimlere etki eden tüm faktörlerini tasarım süreci boyunca dikkate almak bireyden topluma doğru geniş bir yelpazede tasarımın kültürel yapısını belirlemektedir. Bu noktada şunu söylemek doğru olacaktır: mekân tasarımı, mekânı tüm bağlamı ile değerlendirebildiği ölçüde başarıya ulaşacak ve yaşayan, varoluşa ilişkin ipucu veren ve ruhu olan sonuçlar doğuracaktır.

1.3 Yaratım Süreci

Yaratım süreci, tek bir alan ve kısa bir tanımlama üzerinden anlatmanın zorluğu karşısında edebiyat, sanat, bilim, mimarlık, müzik gibi birçok alanda farkında olarak ya da olmayarak dahil olduğumuz, bazı aşamaları üzerine düşündüğümüz, farklı metodolojileri içeren bir sonuçlandırma, bir üretim sürecinin tamamına karşılık gelir. Her alanda yaratım sürecinin kendine ait bir ritmi olduğu söylenmelidir. Bir fikrin, ilhamın, duygunun, isteğin

⁵ Dünya imgesi.

⁶ Mini evren. Evreni/dünyayı/geniş bir aleml simgeleyen küçük toplum ya da evrenin özü/özeti olarak insan.

ya da zorunluluk halinin oluşmasından bu hallere dayalı ürünün, sonucun, tasarımın ortaya çıkış sürecine kadar ki her adım yaratma sürecine dahildir. Bu anlamda yaratım sürecinin bir tür kendini ifade etme süreci olduğu söylenmelidir. Yaratıcı kişi ortaya koyduğu eserde, tasarımda duygu ve düşüncelerini imgelem gücüyle biçimlendirerek yaratıcılık çağrışımlarını somutlaştırır.

Yaratım süreci, tasarım/oluşum probleminin nasıl ele alınacağına, hangi yöntemle ilerleneceğine göre değişiklik gösterir. Bir başka ifadeyle tek bir doğrusu ya da aşamaları bire bir aynı olan bir süreçten bahsetmenin imkânı yoktur. Sonuçta yaratım süreci, problemi çözme ve kendi dilini ortaya koyma sürecinin bileşimidir. Temelde yaratım sürecinin üç adımdan oluştuğu söylenebilir; araştırma, yöntemin belirlenmesi, üretim/sunum. Yaratım sürecinde bu aşamalar çeşitlenebildiği gibi özellikle mimarlık da metodolojilerin projeye ve tasarıma göre değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Mimari bir tasarımın yaratım sürecinde kullanım, işlev, kullanıcı ihtiyacı, estetik değerler, ölçeklendirme gibi faktörlerin yanında sosyolojik, psikolojik, ekonomik, tarihi ve hatta arkeolojik tüm beklentiler ve etkenler az ya da çok dikkate alınır. Bu sebeple mekânın yaratım süreci, görünen görünmeyen birçok faktörün bir potada düşünüldüğü, tasarımcının imgelem gücüyle desteklenen vizyonunu yansıttığı, sosyal ve sanatsal anlamda bir ifade alanı olarak mekânı değerlendirip karakterinin ortaya çıkarıldığı anlar toplamıdır.

Yaratım sürecinde tüm estetik ve pratik gereklilikleri karşılamak için bazı temel aşamalar önemlidir. İlk aşama projenin ne ile ilgili olduğunun, hangi işlevle kullanılacağına belirlendiği araştırma kısmıdır. Ortaya konacak olan yapının kullanıcı tarafından hangi amaçla kullanılacağına belirlendiği bu bölüm, yaratım sürecinin aşamalar arası dağılım şemasını şekillendirir. Devamında işlevi ve kullanım amacı belirlenen tasarımın yaratım sürecinde izlenecek olan yöntem belirlenir. Bu noktada hedef mekânın gizli gündemini oluşturan unsurları keşfetmek, mekânın temsil edilme şekilleri ve mekânsal pratiklerin oluşumu üzerine düşündürmektir. Araştırma ve yöntem kararından sonraki aşama planlamadır. Mekân tasarımı özelinde düşünülecek olursa planlama aşaması işlev, topoğrafya, sosyolojik faktörlerin bir arada düşünüldüğü mekânın özünüyle ilgilenilmeye başlanılan aşamadır. Burada önemi haiz olan hangi alanda olursa olsun yaratıcı için bu noktaya kadar yaratım süreci, ikincil kullanıcı ihtiyaçları, işlev-amaç gibi faktörler dışında kendi karakterini, kararlarını ve iç çatışmalarını hangi seviyeye kadar sürece dahil edebileceğinin imkanlarını ve sınırlarını görebildiği kararlar toplamına işaret etmesidir.

Yaratım süreci birçok alanda bir yönden benzerlik gösterir. Yaratma edimi mimardan müzisyene, ressamdan bilim insanına kadar tüm alanlarda duygunun, problemin, olgunun,

ihtiyacın, arzunun keşfedilmesiyle başlar; sistematik bir ön araştırma, analiz ve veri toplanması ile devam eder; bir yöntem doğrultusunda evrilir, gelişir ve olası sonuçları geliştirerek süzülür ve son aşamada değerlendirme, doğrulama sonucu üretim sağlanır, sunum elde edilir.

1.4 İç Mekân Tasarımı

“Bir yere yeni bir şeyi öylesine/basitçe yerleştiremezsin. Etrafında gördüklerini, orada neler bulunduğunu özümsemeli, daha sonra gördüklerini yorumlamak için bu bilgiyi çağdaş düşünceyle birlikte kullanmalısın.”⁷

Toprak üzerinde konumlandırılacak yeni bir mekân konusu daha çok mimarlık disiplini ilgilendiriyor olsa da yer analizi, mevcut değerleri ve girdileri anlamının, tam anlamıyla özümsemenin önemini ortaya koyması açısından iç mekân tasarımının en başta gelen gerekliliğini gündeme getirmektedir. İç mekân tasarımının başlangıç noktası mevcudun detaylı analizidir. Bu noktada iç mekân tasarımı; bilinmeyen, bilinmeyen formların altında gizlenen duygu ve düşünce potansiyellerini enine boyuna zorlamak ve onları sonsuz olası bağlamda ve sonsuz olası kurguda ilişkilendirmek ve onları sıfırdan yaratmak sürecidir.⁸

İç mekân tasarımı kendi başına bir disiplin olarak özellikle 21. yüzyılın başlarından itibaren mekân, biçim, işlev, estetik gibi algılar üzerinde belirleyici ve etkili olmaya başlamıştır. İç mekân tasarımı, mekân-insan ilişkisine odaklanarak mevcut mekân boşluklarını ve yapılarını yeni ve işlevsel bir bakış açısıyla kullanıma kazandırma ve yerin bağlamını ortaya çıkarma amacı taşımaktadır. Bu çerçevede iç mekân tasarımı, mekânın içinde bulunduğu bağlamsal koşulları tasarıma dahil ederek mekânsal hacme müdahale etmekte ve mekânın kendi kimliğini yaratmasında ana rolü üstlenmektedir. Tasarım, mekânın içinde bulunduğu ortamın özelliklerine göre şekillenerek, mevcut ışık, sıcaklık gibi enstrümanları kendinde harmanlayarak ya da araştırmalarla mekâna yön verir.

İç mekân tasarımında mekânın çevresiyle kurduğu ilişki tasarım sürecinin başlangıç noktasıdır. Bir başka ifadeyle, iç mekânın çevreyle kurduğu ilişki, tasarım mekânında öne

⁷ “You cannot simply put something new into a place. You have to absorb what you see around you, what exists on the land, and the use that knowledge along with contemporary thinking to interpret what you see.” Cümlelerin orijinal şekli için Tadao Ando'nun 2002 yılındaki Architectural Record ile yaptığı röportaj, bkz. Cold Bacon. Ocak 2017. <<http://www.coldbacon.com/art/tadaoando-interview.html>>.

⁸ Tadao Ando'nun “Ben görünmeyeni, biçimi olmayanı, yani formların altında yatan duygu ve düşünce tarzlarını yakalamak ve onlara yaşam vermek istiyorum.” sözleri, mimarlığa olan yaklaşımını ortaya koymaktadır. (Ersal, 2013: 67).

çıkan fiziksel koşullar tarafından etkilenmektedir. Dolayısıyla bir yerin kendine özgü ışık, iklim, sıcaklık, vb. koşullarının tasarım edimini şekillendirdiğini söylemek yerinde olacaktır. Bu noktada tasarımcı, fiziksel faktörlerden kaynaklanan etkileri, iç mekânın tasarımı ile bu mekânın bağlamının ortaya konulmasında yeniden yorumlayan, mekânı tüm özellikleriyle keşfetmeye çalışarak, mekânı sorgulayandır.

Tasarım enstrümanları olarak nitelendirebileceğimiz iç mekân tasarımını şekillendiren faktörler mekân deneyimine imkân tanır. İç mekânı tasarlama sürecinde onu tamamlayan öğeleri bağımsız şekilde değerlendirmek yerine, tüm enstrümanları tasarım dili çerçevesinde bir araya getirerek bir bütünlük oluşturmak hedeflenmelidir. Nitekim tasarım şekillendiren dinamikler arasında bağlantı kurulabildiği noktada tasarım, bireysel ve kolektif deneyime kapı açacaktır. Sonuçta mekân bir şey değildir. Mekân; ses, manzara, ışık, doğa, iklim gibi birçok enstrümanın tasarım sürecine dahil edilmesiyle ortaya çıkan birçok şeyin bileşimidir. Alex White'a göre bir görsel birlikteliğe ulaşmak grafik tasarımın temel amacıdır. Bütün elemanlar bir anlaşma içinde olduğunda o tasarım bütünleşmiş kabul edilir. Tekil hiçbir parça tasarımın tümünden daha önemli görülemez. Cansız veya kaotik bir tasarımdan kaçınmak için bütünlük ve çeşitlilik arasındaki denge iyi sağlanmalıdır (2011: 81-105). Alex White'ın grafik tasarım alanıyla ilgili sözleri tasarım olgusunun temelini göstermesi bakımından değerlidir.

Buradan hareketle, iç mekân tasarımı mekânı çevreleyen bağlamsal koşulları değerlendirerek, yeni bir konumlandırma anlayışı geliştirir. Tasarımcı, mekânı çevreleyen tüm faktörleri inceleyerek, bu öğeleri yeniden yorumlayarak mekâna bir boyut kazandırır. Yeniden işlevlendirilmesi gereken iç mekân, kendi bağlamından bağımsız düşünülmeyeceği gibi, iç mekânı çevreleyen dış fiziksel faktörlerin ne yönde ve ne derecede kullanılacağı, hangi boyutlarda tasarıma dahil edileceği ya da tasarımın dışında bırakılacağı tasarımcı tarafından belirlenmelidir. Bu noktada mekânı tasarlama sürecinde kullanılan, mekanla ilişkilendirilen, tasarım enstrümanları olarak adlandırabileceğimiz tasarım faktörlerine geçiş yapmak önemlidir.

1.5 İç Mekân Tasarım Araçları

İç mekânın tasarımı, mekânı çevreleyen yön, iklim, ışık ve mekânın yapımında kullanılan malzemelerden yararlanarak mekânın atmosferini oluşturmayı amaçlar. Tasarım sürecini şekillendiren bu faktörlerin, bu çalışmada tasarım araçları olarak tanımlanmasının sebebi, bu koşulların bir faktörden ziyade tasarımı yansıtıcı araçlar ve aynı anda

tamamlayıcılar olarak işlev kazanmasıdır. Tasarlanmış bir iç mekânda mekânı çevreleyen iklim, mekânın yönü, ışık, mekânın dolaşımı ve malzemesi, tasarımın dilini ortaya koyan araçlardır.

İç mekân tasarımında yön mevcudu ve/veya yön kararı; ışığın kullanımını ve kontrolünü, iç mekân konforu adına ise, iklim kontrolünü ve kararını belirler. İç mekânda belirlenmiş aktiviteler, geçiş unsurları (kapı, duvar, ayraç, zemin malzemesi, yapay aydınlatma) ve dolaşım kararlarıyla tanımlanır. Düşüncede, kâğıt üzerinde var olan tüm bu değerler ise, uygun malzemelerin bir araya getirilip mekâna uygulanmasıyla vücut bulur. İç mekân tasarlama sürecinde izlenen bu zamandizini, kavramların ve girdilerin anlamlandırılması açısından oldukça önemlidir.

1.5.1 Yön

İç mekân tasarımı üzerinde düşünürken tasarımın mekânın ait olduğu yerin fiziksel ve çevresel özelliklerine ve konumuna bağlı olarak biçimlendirilmesi/tasarlanması, tasarımın yön boyutunu gösterir. Tasarımın bir başka şeyle -bu insan olabilir ya da rüzgâr, sıcaklık, güneş gibi fiziksel bir faktörü de işaret edebilir- olan iletişimi tasarımın yönelim tercihini ortaya koyar. Tasarımın başlangıcı, yani mekânın analizi, ilk başta mekânın yönü üzerine düşünmeyi gerektirir.

Bir iç tasarım enstrümanı olarak yön, mekânın içinde kurulacak olan deneyimin zeminini hazırlar. İç mekân ile ilgili tüm iç ve dış özelliklerin tasarıma aktarılması ve tasarımın okunabilir hale gelmesi mekânın yönelimini düzenlemeyi getirir. Tasarımın düşünsel aşamasında, mekânın kullanım amacına ve niteliğine ilişkin yönün kullanıma sokulması ya da bazı durumlarda tamamen tasarım sürecinin dışında bırakılması gerekebilir.

Yerin yönü; kent dolaşımı, güneş, bitki örtüsü, manzara ya da engel ve bunun gibi belli herhangi bir noktaya/faktöre göreceli konumlanmasıdır. Kent tasarımı/planlaması ve mimarlık disiplinlerinin analiz ve belirleme aşamalarında işe başlangıç fitilini ateşleyen bir araç olduğu gibi, iç mekân tasarım kararlarında da benzer şekilde lokomotif bir araç, öncelikli bir enstrüman olarak ele alınmalıdır. Tasarlama sürecinde yönü dikkate alarak mekâna erişimin ne şekilde sağlanacağı sorunu çözümlenebilirken, aynı zamanda mekânın bulunduğu cepheyi koruyarak ya da bazı malzeme tercihleri ile eklenti ve çıkarmalar yaparak bulunduğu cephe manzara, güneş vb. unsurlara yönlendirilebilir. İç mekânda önceden belirlenmiş ve tasarımcı için değişmez ve kaçınılmaz olan mevcut mekân yönü, tasarlanacak

mekânın kurgusunda alınacak yerleşim kararlarıyla kullanılabilir ve değiştirilebilir hale getirilebilir.

Şekil 1. Stüdyo-1407 Fotoğraf Stüdyosu, Bostanlı, İzmir – Emre Nazik, 2016.



Kaynak: Kişisel iç mekân tasarımı çalışması. Bostanlı, İzmir’de “Ezgi Yalçın Photography – Stüdyo 1407” fotoğraf stüdyosu tasarımı. Ocak 2016.

Örneğin bir fotoğraf stüdyosu için mekân mevcudu ve stüdyo tasarımının mobilyalarla dekore edilmemiş son hali görseldeki gibidir (Şekil 1). Mekânı gözlemlediğimiz, bu görsele bakış açısını belirleyen nokta mekânın giriş kapısıdır. Kapı girişinin karşısında duvar boyunca devam ettiğini söyleyebileceğimiz pencereler, iki yanda da sağır duvarlar yer almaktadır. Bostanlı, İzmir’de tarafımdan yapılan çalışmada, bir fotoğraf stüdyosu için birincil önem arz eden fotoğraf arka plan perdeleri, mekâna giren doğal ışık tarafından en az etkilenen sol duvarda düşünülmüştür. Bu hem mekân hem de işlevin ihtiyaçları göz önünde bulundurularak mevcut mekânın yönüne göre alınmış bir tasarım kararıdır. Eğer burası bir dış tedavi merkezi olsaydı, odada ferah bir aktivite alanı yakalamak ve yapı içi mahremiyeti sağlamak adına hastanın kapıya sırtını dönüp pencereden dışarıyı seyredebileceği, girişe arkası dönük bir dışçı koltuğu ile mekân yerleşimine başlanabilirdi. Bir örnekle daha destekleyecek olursak; aynı oda, eğer resmi bir kurumun evrak kabul merkezi olsaydı bu durumda gerekli yapı içi yönelimiyle kullanılacak masa ve sandalyeler pencereye sırtını

dönecek, bu odada çalışanların yüzleri evrak teslim-tesellüm işlemini yapabilmek ve gelenleri karşılayabilmek adına kapıya/girişe dönük olabileceği düşünülebilecekti.

Sonuçta bu örnekler ışığında mekân tasarımında yönün bir tasarım aracı olduğu, sıfırdan bir tasarım söz konusu olduğunda dış faktörlere göre karar verilebileceği gibi, görseldeki gibi değiştirilemez iç mekân tasarımı işleri için de tasarlanacak mekânın mevcuduna ve işlevine bağlı bir kullanım unsuru, bir tasarım enstrümanı olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

1.5.2 Işık

Işık, güneş ve ay gibi doğal ya da aydınlatma elemanı gibi yapay bir kaynaktan çıkan ve cisim üzerindeki yansıma etkisiyle görme olgusunu sağlayan bir enerjidir/güçtür. Görme eylemi ve görüntü ışık kaynağından çıkan ışığa sonrası oluşmaktadır. Işığın doğal kaynaklardan yansıması ve tasarıma dahil olması doğal ışığa karşılık gelirken, dekoratif ya da işlevsel ihtiyaçlar amacıyla kullanılan aydınlatma gereçleri ile ışık kullanımı yapay ışık olarak adlandırılmaktadır. İç mekân düzeninde ışığın ne yönde tasarıma dahil edileceği, doğal ışığın yeterliliği konusu, mekânı tamamlayacak doğru yapay aydınlatma tasarımının belirlenmesi gibi sorular iç mekân tasarımında ışık üzerine düşünürken öncelikle doğal ve yapay ışık ayırımından söz etmeyi zorunlu kılmaktadır.

Işığın mekânın algısına ve tasarımla beraber ortaya çıkan mekânsal etkiye doğrudan etki edecek yetkinlikte olması şüphesiz ışık üzerine düşünmeyi gerektirmektedir. İç mekânın tasarımında ışık yardımı ile mekânı anlamlandırma ve kullanılan malzemenin yaşanır kılınması, özetle, mekânın kimliğinin yansıtılması amaçlanır. Işık ve ışığın var olmama durumu -yani karanlık- tasarım sürecini etkileyerek, tasarım eylemini, ışığın nereden, nasıl ve hangi şekillerde mekâna dahil edileceği sorusuna cevap arama noktasına yönlendirecektir. Bilhassa ışığın bir tasarım enstrümanı olarak mekânda tezahür edişi tasarımın sunduğu imkana bağlıdır. Tadao Ando'ya göre “mimarlık ışığın ‘ışık’ olarak algılanmasına, ışığın karakterini ve kapasitesini gösterebilmesine yardım eder” (Shirazi, 2012: 24), bir başka ifadeyle ışık, tasarım sonucu mekânın bağlamına dahil olur.

Şekil 2. Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi, Cambridge, ABD – Le Corbusier, 1962.



Kaynak: Harvard Magazine. Şubat 2017. <<http://harvardmagazine.com/2008/11/carpenter-centers-crafts.html>>.

Mekâna dahil olan doğal ışık, tasarımın algılanmasında büyük önem taşır. Benzer şekilde iç mekânın tasarlanma şekli de ışığın algılanışına etki yapar. Bu noktada ışık ve tasarım arasındaki ilişkinin bağıntılı olduğunu söylemek gerekir. Bir iç mekân tasarım enstrümanı olarak doğal ışık; mevsime, güne ve saate göre değişiklik gösterir. Özellikle iç mekân tasarımında ışığı sadece bir aydınlatma aracı olarak düşünmek yanlıştır. Doğal ışık başlı başına boşluğu tanımlayan ve şekillendiren, varlığı yansıtan bir tasarım elemanıdır. Nitekim Norberg-Schulz'un şu sözleri de ışığın mekân kurucu rolünü kanıtlar niteliktedir: "Işık ve var olan her şey birbirine aittir. Güneş bir şeye vurduğunda, ışık kendisinin farkına varır ve her şey varlığını kazanır. Böylece gündüz ve gece, dünya ve gökyüzü ortaya çıkar ve *ilk kelimelerin* anlamını kavrarız, 'Işık olmasına izin ver'".⁹

⁹ "Light and things belong together. When the sun strikes a thing, the light becomes aware of itself, and the thing gains its presence. Thus, day and night, earth and sky come into being, and we comprehend the meaning of the first words, "Let there be light." Bkz. Virginia Tech Library. Şubat 2017. <<https://theses.lib.vt.edu/theses/available/etd-08092005-154623/unrestricted/02Study.pdf>>.

Doğal ışığın tasarım aracılığıyla mekâna yerleşimi, algısal bir destek olarak mekân deneyimini kuvvetlendirmesi, iç mekâna temas edişi ve yayılımı ile iç mekâna eklenen bir unsur olmaktan çıkarak iç tasarımın tamamlayıcısı, bütünün parçası haline gelerek bağlamı güçlendirir. İyi değerlendirilebilen bir doğal ışık kaynağı doğanın tasarıma sunduğu fırsattır, üzerinde hayal kurmayı gerektirir.

Şekil 3. Stuart Weitzman Butiği, Milano, İtalya – Zaha Hadid, 2014.



Kaynak: Dezeen. Şubat 2017. <<https://www.dezeen.com/2013/09/18/zaha-hadid-designs-boutiques-for-stuart-weitzman/>>.

Işık bir gereklilik olduğundan dolayı doğal ışığın barınma mekanlarına yani çatı altına yani insanların barınma ihtiyaçlarının varlığından beri üstü-önü kapalı, güneşten veya aydan yansıyan ışığı alamayan karanlık bölgeler bulunduğu için dolayı insan kontrollü aydınlanma kapalılık arz eden mekanlarda ve doğal olarak gece birincil ihtiyaçtır. İnsanların yapay ışık problemini buluşlarla çözmesinden sonra ve günümüze kadar devam eden süreçte sadece hayati bir ihtiyacı karşılamakla kalmayıp, günümüzde bir o kadar da estetik kaygılarla kullanılabilir. “Işık günümüz teknolojisi sayesinde taşınabilir, yönlendirilebilir bir nitelik kazanmıştır” (Turgay ve diğerleri, 2011: 171) ve tam da bu yüzden iç mekân tasarımında mekânın fonksiyonel özelliklerini karşılamak açısından yapay ışık kullanımı yaygındır.

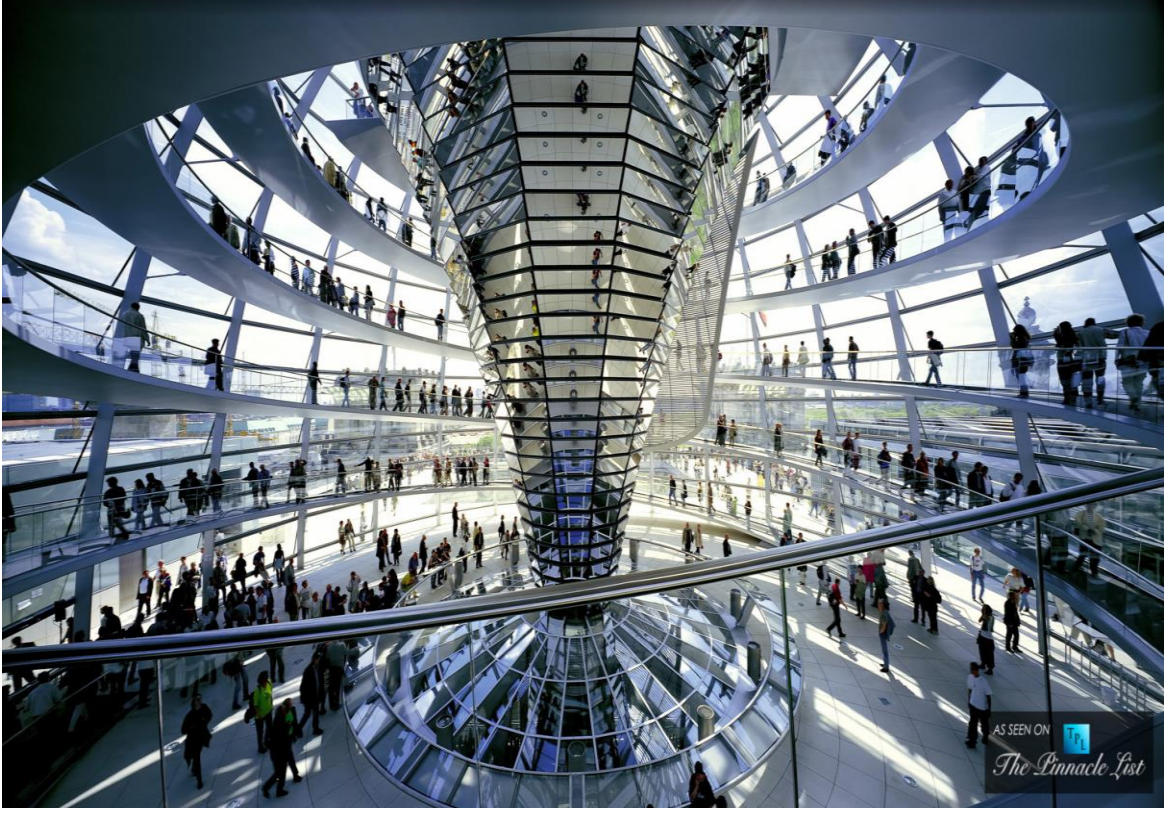
1.5.3 İklim

“Tasarım genellikle belli başlı çevre koşullarından korunma ve aynı zamanda onlardan yararlanma arasında sağlanan has bir dengedir” (Brooker ve Stone, 2012: 67). Bu tanımdan yola çıkarak iç mekân tasarım enstrümanı olarak iklim, mekânın niteliği ve tasarımın ele alınışı üzerinde belirleyicidir. Tasarım aracılığıyla yapının içinde bulunduğu iklimsel koşullar mekâna kodlanır ya da mevcut etkileri azaltmak hatta yok etmek üzerine stratejiler geliştirilebilir. Bazı durumlarda kullanıcı konforunu sağlayabilmek için; örneğin, doğal ışığın mekâna entegre edilmesi amacıyla kullanılan malzemeler başka bir iklimsel faktörün (serinlik, sıcaklık gibi) mekândaki mevcudiyetini sınırlandırabilir. Bu noktada tasarım, iç mekânda kurgulanan düzende iklim koşulları arasındaki dengeyi sağlamak üzere planlanmalıdır.

Graeme Brooker ve Sally Stone’un birlikte tamamladığı “İç Mimarlıkta Bağlam + Çevre” adlı çalışmalarında, çevre ve iç mekân ilişkileri çerçevesinde kaleme aldıkları iklim konusunda, iç mekânda sonradan alınan kararlarla iklim kontrolünün nasıl ele alınabileceğini Berlin, Almanya’daki Reichstag Kubbesi’nin yeniden değerlendirilmesi örneğiyle çarpıcı bir biçimde ortaya koymuştur. Foster + Partners firması, tarihi Reichstag Kubbesini son haline kavuşturan yeniden düzenlemeyi yaparken, cam kubbenin iç mekânda aşırı sıcaklığa neden olduğunu fark etmiştir. Bu problemi iki şekilde ele almışlardır. İlk olarak kubbenin cam panellerini birbirileriyle örtüştürüp mekân içerisinde bir hava akışı sağlamış ve bu sayede ısınan havanın yükselerek mekânı terk etmesi sağlanmış, ikinci olarak da kubbenin etrafında güneşin yapıyla kurduğu ilişkiyi hareketli olarak takip eden, güneş ışığını kırıcı fakat geçirgen bir levha çözümleridir (2012: 66-67).

Bu mekân tasarımının ele alınış biçiminden görüldüğü üzere, mekânda ihtiyaç duyulan ya da mekânda problem yaratan farklı iklim koşulları, iklim konusunun bir iç mekân tasarım aracı olarak gündeme getirilmesiyle kullanıcı konforu yönünde kontrol altına alınabilmiştir. Bu tasarım tercihleri sonucunda iklim faktörünün denetimi sağlanarak mekânın deneyimine imkân sağlanmıştır.

Şekil 4. Reichstag Kubbesi, Berlin, Almanya, 1999.



Kaynak: The Pinnacle List. Şubat 2017. <<https://www.thepinnaclelist.com/2015/01/12/20934/reichstag-dome-sculpture-light-government-berlin-germany/>>.

Türkiye’de Bodrum, Muğla’da ACE Mimarlık tarafından inşa edilen Ersan Evi projesi de bir iç mekân tasarım enstrümanı olarak iklimin mekandaki etkisinin iç mekân sıcaklık konforu sağlamak adına yönlendirilebileceğinin başka bir kanıtı olarak incelenebilir.

Arkitera yazarı Selin Biçer’in yapı hakkındaki:

“...yapının yönlenme karakteristiği nedeniyle kış mevsiminde yatay gelen güneş ışığı, yaşama mekanları için doğal ısınma temin ederken sıcak mevsimde daha dik gelen güneş ışınları kontrol panelleri ile engellenerek yapının sıcak mevsimde serin kalması sağlanıyor.”

...sözleriyle tasarım, iklim ve mekân deneyimi üçgeninin bu mekânın tasarımında nasıl ele alındığını, nasıl uygulandığını ve hangi sebeplerle, hangi sonuçlara ulaşıldığını tespit etmiştir.

Şekil 5. Ersan Evi, Bodrum, Muğla – ACE Mimarlık, 2011.



Kaynak: Arkitera. Şubat 2017. <<http://www.arkitera.com/haber/11240/ersan-evi-mies-van-der-rohe-odulune-aday>>.

1.5.4 Dolaşım

Bir mekânın tasarımı, o mekânın içinde bulunduğu iç ve dış etmenleri göz önünde bulundurarak mekânsal boşluğu tanımlamayı ve mekânın işlevini ortaya çıkarmayı amaçlar. İç mekânın tasarlanma sürecinde mekânın içinde bulunduğu fiziksel faktörlere nasıl cevap vereceği, ne derece mekân deneyimine dahil edileceği ya da bu faktörlerin dışında nasıl kalacağı; tasarımın mekânın işlevini yansıtmayı ve mekânın bu işlev ışığında tasarlanması ve kullanıcılar için mekandaki geçişlerin belirlenmesi gibi birçok konu mekânda dolaşım konusu üzerine düşünmeyi gerektirir.

Bir tasarım faktörü olarak dolaşım, kullanıcının aktivite alanlarına ulaşımını, bunu kullanımını ve bunların birbiriyle olan bağlantısını belirler. İç mekânda dolaşım, söz anlamı itibarıyla farklı aktivite alanları ve mekandaki çeşitli hacimler arasındaki bağlantıyı kuran bir akış/geçiş unsurudur. Dolaşım, birçok farklı anlamda bir araç olarak ele alınabilir. Mekanları ortaya çıkarma, gizleme, bağlama gibi hareket tanımlayan eylemlere sebep olabileceği gibi; mekân tanımlama, mekân ekonomisi, işletme ekonomisi vb. sadece iç

Şekil 7. Ikea Labirent Market Planlaması – Deconcrete, 2010.



Kaynak: Deconcrete. Mart 2017. <<http://www.deconcrete.org/2010/05/04/sovereign-furniture/>>.

1.5.5 Malzeme

Mekânın içinde bulunduğu çevreyle, etkisinde kaldığı iklim, ışık gibi fiziksel faktörlerle ve bağlamıyla arasındaki ilişkiyi değiştiren, şekillendiren ya da ortaya çıkaran bir tasarım aracı olarak malzeme, iç mekânın deneyimlenmesinde belirleyici etkenlerden bir tanesidir. Bir mekânın tasarımında tercih edilen malzeme yoluyla mekânın kullanıcı üzerindeki görsel ve duyuşsal etkileri güçlendirmek mümkündür. İç mekân tasarım sürecinde hangi malzemelerin tercih edileceği mekânda yaratılmak istenen deneyimle ve yansıtılmak istenen atmosferle ilgilidir. Sonuçta “materyal konusundaki seçim; akustiğin, sıcaklığın, ışığın etkisini ve iç mekân ile bağlamı arasındaki ilişkiyi değiştirebilir” (Brooker ve Stone, 2012: 86).

Frank Lloyd Wright her malzemenin kendisine has bir doğası olduğunu ve özünü koruyarak buna uygun biçimde işlevselleştirilmesi gerektiğini savunmuştur. Bilhassa “bu doğaların dürüstçe ifade edildiği doğru bir kullanımda malzeme, kendine özgü biçim, orantı ve estetiğini ortaya çıkaracaktır” (Burat, 2012: 321-338). Mekânın işlevi ve estetik ihtiyaçları, iç mekânın tasarım çözümü, malzeme tercihinin etkin ve doğru şekilde kullanımı ile bağlantılıdır.

Tadao Ando iç mekân tasarımında seçilen materyalin işlevinin yanı sıra mekân deneyimine katkısını da göz önünde bulundurmaya dikkat çekmekte ve bu nedenle malzeme tercihinin çoğu zaman betondan yana kullanılmaktadır. Ando'nun tasarım sürecinde yaşayan ve soluk alan malzemeleri tercih etmesinin altında tasarıma karşı daha insanca bir tavır sergileme amacı yer almaktadır (Kandil, 1992: 43). Yılda en az bir kez binalarını inceleyerek eskimenin var olup olmadığını gözlemlediğini söyleyen Ando için beton sadece bir malzeme değil, mekânı yaşayan ve yaşanır kılan bir tasarımın en canlı parçasıdır (Kandil, 1992: 43). Buradan yola çıkarak, iç mekânın tasarım çözümlerinde başvurulan malzeme tercihleri, mekânda oluşturulmak istenen dilin ve yaşatılmak istenen deneyimin dışavurumudur.

Şekil 8. Setouchi Aonagi, Matsuyama, Japonya – Tadao Ando, 1999.



Kaynak: Wallpaper. Mart 2017. <<http://www.wallpaper.com/travel/japan/matsuyama/hotels/setouchi-aonagi#145319>>.

1951’de Mies Van Der Rohe tarafından tamamlanan modern mimarlığın önemli örneklerinden biri olan “Farnsworth House”, Rohe’nin tasarım felsefesini ve malzeme tercihlerinin tasarım üzerindeki belirleyici etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Mies’in basit/yalın tasarım anlayışının öne çıktığı bu yapı, tercih edilen malzemeler sonucu doğayla kurulan şeffaf ilişkiyi somutlaştırması anlamında da değerlidir. Bu yapıda tercih edilen her materyal kendi özünü yansıtmakta ve iç mekân ile doğa arasındaki kurucu rolü üstlenmektedir.

Farnsworth Evi’nin yalın görünüşünü mümkün kılan ve yapının tamamında asıl görevi üstlenen malzeme camdır. İç ve dış mekân ayırımına karşı şeffaflık kazandıran, doğal ışığın iç mekâna entegre oluşunu olanaklı kılan bu malzeme tercihi iç mekân tasarımının okunabilirliğini kuvvetlendirmiştir. Bunun yanı sıra yapıda kullanılan çelik kirişler ve görünmez duvarlar iç mekân tasarımının dış çevreyle kurduğu açık ve geçirgen ilişkiyi pekiştirmiştir.

Bu yapı özelinde bakıldığında seçilen malzemenin mekân deneyimini şekillendirdiği ve mekânın bağlamının ortaya çıkmasında önemli bir tasarım faktörü olarak etkisi olduğu görülmektedir. Nitekim Wright’ın “yapının görünümünü malzemenin doğası belirler” (Burat, 2012: 321) yaklaşımı, malzemelerin saf ve yalın kullanımının tasarım özünü ortaya çıkarma anlamında belirleyici olabileceğinin de kanıtıdır.

Şekil 9. Farnsworth House, Plano IL, ABD – Mies van der Rohe, 1951.



Kaynak: Farnsworth House Ana Web Sitesi. Mart 2017. <<http://farnsworthhouse.org>>.

1.6 İç Mekân Tasarımında Doğa, Açıklık ve Geçirgenlik

“...Barcelona’daki ışık Tokyo’daki ışıktan oldukça farklıdır ve Tokyo’daki ışık, Prag’dakinden... Gerçekten büyük bir eser, zamanın sınavından başarıyla geçmesi istenen yapı, bulunduğu çevreyi asla görmezden gelemaz. Ciddi bir mimar bunu hesaba katar. Bir varlığı olmasını istiyorsa, doğaya danışması gerektiğini bilir. Işığın görkemine hayran olması gerekir...”¹⁰

Mekân insanı doğadan ayıran, sınır çizen ve yalıtan değil; insanı doğaya yaklaştıran, doğayı deneyimleme imkânı sunan bir yaşam alanına karşılık gelmelidir. Tasarım insanın doğayla kurduğu ilişkide bir yorumlamadır, bir ifade şeklidir. İç mekân tasarımının kurgulanış şekli ve dış çevresiyle kurduğu ilişki aslında mekânın özünü aramakla ilgili bir çabadır. Bu noktada C. Abdi Güzer’in “yapının kimliği, yapının kendisinden çok, yapı ile çevre arasında kurulan iletişimde saklıdır” (Güzer, 2006: 2) ifadesi iç mekân tasarımında doğa ve tasarımın açık ve geçirgen yapı formu tercihleri ile nasıl bütünleştirilebileceğine yönelik ipuçlarını kanıtlar niteliktedir.

Toplumsal, kültürel ve teknolojik faktörler zaman içerisinde ne kadar değişirse değişsin ya da iç mekân tasarımı üzerindeki belirleyici rolleri ne kadar farklılaşırsa farklılaşırsın insanın mekânı algılama sürecinde doğa, değişmeyen bir mekân dili olarak kurucu rolünü her zaman taşımaktadır. İnsanın mekâna dair estetik beklentilerinin temelinde fiziksel olduğu kadar algısal anlamda da mekân deneyimleme hissiyatı olduğunu söylemek gerekir. Bu sebeple iç mekân tasarımında mekân deneyimi üzerinde önceki bölümlerde belirleyici etkileri olduğundan söz ettiğimiz faktörler kadar, iç mekâna farkındalık kazandıran ve daha çok bir tasarım tercihi olarak üstünde durulması gereken konu “geçirgenlik” kavramıdır.

Dış mekânı tanımlayan tüm girdilerin ve aslında dünya üzerinde nerede olduğunu anlamayı, tanımlamayı sağlayan iç mekân tasarım süreci; iç mekânın etrafındaki değerleri yok saymayan, kabul eden, dış girdilerle beraber yaşanır kılınan bu sarmal içerisinde kimlik kazanması mekânda geçirgenlik ögesinin tasarıma ne derece ilintilendirildiğiyle ilgili bir tercihe karşılık gelmektedir. Aracısız ve açık bir sunum ile mekânın kullanımı/tasarlanması, mekânın fiziksel silüetinde doğanın yansıtılma ve yaşatılma dürtüsüyle bağlantılı gözükmektedir.

¹⁰ “...the light in Barcelona is quite different from the light in Tokyo. And, the light in Tokyo is different from that in Prague. A truly great structure, one that is meant to stand the tests of time never disregards its environment. A serious architect takes that into account. He knows that if he wants presence, he must consult with nature. He must be captivated by the light.” The Lake House Film, 2006.

Bu noktada şunu belirtmek önemlidir; tasarım sürecinde geçirgenlik bir yanlışlık ya da doğruluğun dışı vurumu değildir, daha ziyade bir tavır ve değer olarak dikkate alınmalıdır. Örneğin mekânın tasarımında geçirgen özellikte bir materyalin, cam gibi, fiziksel özelliği iç mekân ile dış dünya arasındaki belirsizliği ve sınırı ortadan kaldıracaktır. Bir başka deyişle, iç ve dış mekân arasındaki akışın tasarıma yansıtılması hatta tasarımın bizzat kendisinin bu akışı kolaylaştırması, tasarım süreci tercihleriyle doğrudan bağlantılıdır.

Şekil 10. Glass House, New Canaan, ABD – Philip Johnson, 1949.



Kaynak: Arkitektuel. Ocak 2018. <<https://www.arkitektuel.com/cam-ev/>>.

1949 yılında Philip Johnson tarafından tamamlanan ve 2005 yılına kadar kendisi tarafından konut olarak kullanılan “Glass House”¹¹ yalın ve minimalist tasarım örneği olarak karşımızda durmaktadır. Mies Van der Rohe’den esinlenilerek tasarlanan hatta bizzat kendisinin de sürece dahil olduğu bu yapı; iç ve dış mekân arasındaki geçirgenliğin, iç mekânın doğayla kurduğu eşsiz ilişkinin ve doğanın iç mekân tasarımında yarattığı estetik sarmalın bir sunumudur. Özellikle bu yapı iç ve dış mekân arasındaki şeffaf ilişkinin sağlanmasında tasarım tercihlerinin ne derece önemli ve belirleyici olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

İç mekân tasarımında aranan açıklık ve esneklik ihtiyaçları bu yapıyı, çevreyle kurduğu ilişkide tercih edilen çelik konstrüksiyonlar ile daha geçirgen ve saydam bir yapı

¹¹ “Glass House” 18 Ocak 2019. Detaylı bilgi için bkz. <theglasshouse.org/explore/the-glass-house/>.

yaratma çabası olarak malzeme tercihinde ön plana çıkan cam detayına kadar dış mekânın kesintisiz bir şekilde algılanması ve iç-dış mekân ilişkisini kuvvetlendirmek üzere tasarlanmıştır. Nitekim bu tasarım tercihleri ışığında, iç konstrüktif *esneklik arayışı zemininde* mekânın, onu sarmalayan cam duvarlar, iç ve dış çevre arasındaki yansıtıcılığı ve geçirgenliği sağlamak ve tüm dış etkenleri içine alan bir estetik kimlik yansıtmak üzere tasarlandığı görülmektedir.

Şekil 11. Glass House, New Canaan, ABD – Philip Johnson, 1949.



Kaynak: Everything Strange and New. Ocak 2018. <<https://everythingstrangeandnew.com/the-history-of-philip-johnson-glass-house-new-canaan/philip-johnson-glass-house-events/>>.

Yapının dört dış duvarının cam ile kurgulanması, iç mekânı peyzaj ile buluşturmaktadır. Zemin ve tavanı birleştiren malzeme tercihi olarak kesintisiz bir şekilde cam cephelerin kullanılması açık mekân düzeni temelinde tasarlanan ve içeride hiçbir sabit ayırıcı kullanılmayan yapıda, yatak odası ile oturma odası arasındaki ayrımı ve mekandaki geçirgenlik ve dolaşım görevini üstlenen dolabın kullanımı, mekân estetiğine detaysız ama işlevsel bir tercih ile yaklaşıldığını kanıtlamaktadır. Bu noktada mekandaki dolaşım bir duvar ile sağlanabileceksen, ışığın akışını, doğanın mekandaki varlığını ortaya koymak amacıyla dolabın bir iç mekân düzenleyicisi ve mekanlar arası ayırıştırıcısı olarak kullanım

fikri, iç mekandaki geçişken ve açık tasarım düzenlerinin tamamen tasarıma olan bakış açısıyla ilgili olduğunu kanıtlamaktadır.

Özetle ortaya çıkan görüntüde, iç mekandaki tasarım tercihleri sonucunda Johnson'ın “yapıdan çok bir manzara parkı” olarak ifade ettiği “Glass House” da adeta yapı doğada, doğa da yapının içinde anlam kazanmıştır. Geçişken ve canlı yansımalarla katmanlaşmış bu yapı, doğanın açıklığını ve yalın estetiğini harmanlayarak sunmaktadır. Yapının kimliği, çevresiyle kurduğu tasarım tercihlerinin mekânda somutlaşması sonucunda kazanılmıştır. Sonuçta şunu söylemek mümkün gözükmemektedir; yapı sadece araçtır, basit ve yalın formlarla varoluşu, özüne ve doğaya döndüren, insanın kendini yeniden doğada tanımlamasına imkân tanıyan, varoluşuna içkin bir somutlamanın dışavurumudur.

2 JAPON MİMARİSİNDE MEKÂN KÜLTÜRÜ VE DOĞA

2.1 Japonya’da İnanış ve Mekân Kültürü

Japon kültüründe doğa ve insanın evrensel süreklilik döngüsünde birbiriyle sürekli etkileşim halinde olduğu düşüncesi hakimdir. Doğadaki dönüşümlerin insanı, insanın eylem ve düşüncelerinin de doğayı, hatta tüm yaratılışı etkilediğine inanılır. İnsan ve doğa etkileşimli bu sonsuz sarmal, Japon inancı ve felsefesinin özünü oluşturur. Batı’nın aksine Japon kültüründe doğa ve yapı arasında manevi bir eşik olduğunu belirten Tadao Ando, insanın doğaya karşı ve onu kontrol etmek için değil, doğayla bütüncül bir ilişki yakalama amacıyla olması gerektiğini dile getirir. Bu doğrultuda Ando, Japonya’daki tüm manevi pratiklerin geleneksel olarak insan ve doğa ilişkisi ekseninde sürdürüldüğüne dikkat çekmektedir (1991).

Japon felsefesi ve inancı beraberinde mekân kültürü, doğa temelli, doğayla uyum içinde insanın kendi bağlamını ve özünü keşfetmesine odaklı, minimal yaşam tarzı formları ile ilgilidir. Özellikle Zen Budizm inancının temelinde insanın ve beraberinde içinde bulunduğu çevrenin doğal formunu ve niteliğini korumak ve insanın olabildiğince sade ve yalın formlarla çevrelenmiş doğal bağlamında kendini keşfedebileceği fikri yer alır. Söz konusu Japon kültürü ve inanış sisteminde öne çıkan doğa insan ilişkisi rastlantısal değil aksine Japonya’nın coğrafik koşullarıyla doğrudan ilintilidir. Nitekim Tadao Ando da mimari bir yorumla bu durumu şöyle dile getirmiştir:

“Geleneksel Japon kültürü, Japonya’daki dört mevsimin doğal güzelliğinden veya ülkenin topoğrafya ve coğrafya özelliklerinden bağımsız ele alınamaz. Mimarlık, bağımsız bir nesnenin arsaya getirilmesidir fakat, aynı zamanda, arsanın kendisinin tasarlanmasıdır. Arsanın istediği yapının keşfedilmesidir” (1993: 58).

İnsanın doğayla en yakın ve yalın şekilde ilişki kurması temel düşüncesinden beslenen Japon mekân kültüründe ileride detaylıca ele alınacak olan Şinto ve Zen Budizm inancının ağır bastığı görülmektedir. Japonya, bir inanç sisteminin mekân ve tasarım kültürünü şekillendirme boyutunun ve aynı zamanda mekân tasarımının ayrılmaz parçası olan doğanın dini ritüeller üzerindeki etkisinin bu derece açık bir şekilde gözüktüğü nadir coğrafyalardan biridir.

Japonya’da yapı geleneği denildiğinde konutlara ve konut yaşamına verilen önemden söz etmek gerekir. Aslında milli bir din olarak kabul edilen Şinto ya da yüzyıllar sonra

Japonya topraklarına gelen Zen Budizm felsefesinin etki alanına ve şekline bakıldığında, Japon mekân ve inanış kültürlerinin birbirini doğrudan etkilediği açıkça görülür. Bir başka ifadeyle Japon halkının konut tasarımlarını dini inançlarını uygulama şekline göre yorumladığını ve tercih edilen yalın, basit, birbiriyle ve doğayla uyumlu form tercihlerinin altında Zen felsefesini uygulama çabası ya da Şinto duyarlılığının yer aldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu çerçevede Japon felsefesinde ve tasarım kültüründe doğa, insan ve mekân arasındaki derin ilişki mercek altına alındığında Japon konutlarının özelliğinden kısa da olsa bahsetmek önemlidir. Japon konutları hem kendi içindeki bölümleri ile hem de çevresiyle katı sınırlar çizmeden şekillenir. Japon konutlarının tasarımında vurgu herhangi bir alana yapılmayıp aksine bilinçli boşluklar bırakılarak mekandaki süreklilik duygusuna ulaşmak hedeflenir. Geleneksel Japon konutu iç mekanının biçimlenişinde doğayla uyum esastır. Nitekim bu durum, inanç kültürünün temelinde doğaya duyulan saygıdan da ileri gelmektedir. Balamir'in "doğal yüzeyi değiştirerek araziye sıkıca yerleştirmek yerine, bir mobilya zarafetiyle yere hafifçe dokunan Japon yapı geleneğinin biçimlenişinde doğa, en önemli etmenlerdendir" (Alıcı, 2017:6) ifadesi, Japon mekân tasarımında temel kaygının doğa olduğunu ortaya koyar.

Japon konutlarındaki açıklığı ve geçirgenliği sağlamak ve doğa ile algısal deneyime imkân tanıyabilmek için duvarlar yerine katlanır paneller tercih edilmiştir. Bu tercih Japon mimari ve inanç kültüründeki minimalist tavır ile de doğrudan ilişkilidir. Nitekim bir başka açıdan Japon felsefesinde bulunan yalınlık ve içe dönüş, insanın kendi bağlamını keşfetme çabası olarak Zen Budizm'inin uygulanması, yalın ve mekanlar arası ritmi sağlayan bu geometrik formların Japon konutlarında neden tercih edildiğinin cevabıdır. Japon konutlarının tasarımı üzerine yaptığı tez çalışmasında Merve Alıcı "hareketli düşey bölücüler, mekânda kapalılık hissini azaltır. Cephedeki bölücüler ise, rüzgâr ve güneşin yönüne göre değiştirilerek, mekânın doğadan koparılmasını sağlar" (2017: 10) ifadesi ile Japon konut tasarımlarında da temel amacın mekân ile doğa arasındaki ritmin korunması olduğunu ortaya koymaktadır. Toparlayacak olursak geleneksel Japon konutlarından başlayıp tüm bir Japon mimari ve mekân kültürünün, insan ve doğa ekseninde ve bir yandan da Zen Budizm'i ve Şinto inanışı temelinde yükseldiğini söylemek doğru olacaktır.

2.1.1 Zen

VI. yüzyılda Çin’de başlayan ve Japonya coğrafyasına gelmesi yaklaşık XIII. yüzyılı bulan Budizm felsefesi, sanattan siyasete her alanda Japon kültürüne tesir etmiştir. Çin ve Hindistan’dan yayılan ve bugün dünya üzerinde beş yüz milyondan fazla inananı bulunan dinin kurucusu bugün “uyanmış kişi / farkında olan” anlamına gelen Buddha olarak bilinen Siddhartha Gautama’dır¹². Siddhartha Gautama’nın aydınlanma deneyimi ve bunun sonucunda eriştiği bilgelik ile Budist öğretilerini yayması yüzyıllar içerisinde Budizm’in¹³ bir din ve felsefe olarak birçok coğrafyada kabul görmesi ile sonuçlanmıştır.

Aşırılıktan uzak bir felsefi öğreti yolu seçen Buddha için asıl hedef insanın meditasyon ile kendisini ve çevresini saran her şeyden, hayatın içinde var olan acı ve ıstıraptan kurtulmasını sağlamak ve sonunda aydınlanarak kendi bağlamını bulmak, Nirvana’ya (Kurtuluş) ulaşmaktır. Budizm inancında önemli olan kişinin iç deneyimidir, içsel aydınlanmasına erişim sürecidir. Bir başka ifadeyle Budist uygulama, inançla değil, meditasyon gibi zihinsel içe bakış yöntemleri ile kişinin gerçek olana ulaşabileceğini ve aydınlanacağını sonunda da yeniden doğum döngüsünden kurtularak (Samsara) bir üstün farkındalık yaşayacağını, üst benliğe erişileceğini savunmaktadır¹⁴.

Mekânın genius loci deneyimine imkân tanıyan tasarım tercihleri ile yaratımının, Budizm inancında insanın aydınlanma ile özünü keşfetmesi üzerinden tezahür ettiğini söylemek belki zorlama, fakat Japon tasarım anlayışında bu derece etkisi olduğunu dile getirdiğimiz Zen Budizm inancının “sözde” rastlantısallığını açıklamak için bir yoldur.

Budizm’in bir kolu ya da ona bağlı bir mezhep olan Zen adını meditasyon anlamına gelen “dhyana”¹⁵ kelimesinden alır. Zen Budizm özellikle Japonya ve Çin’de yaygın olan ve diğer Budizm öğretilerinden farklı olarak meditasyon ve aydınlanmaya daha fazla önem atfeden bir Mahayana Budist okuludur. Zen; dogmatik bilgiye, dayatmalara ve herhangi bir inanca zorlamadan, her bireyin meditasyon ile iç uyanışını keşfedebileceğine yoğunlaşır. Kişinin kendi benliğini anlama ve kavrama yoludur. Zen Budizm’in temeli olan zen meditasyon pratiği ya da Zazen (座禪 - Za oturmak ve Zen Japoncada meditasyon anlamındadır)

¹² “Siddhartha Gautama” Ocak 2019. Bkz. <https://www.ancient.eu/Siddhartha_Gautama/>.

¹³ “Buddhism” Ocak 2019. Bkz. <<https://www.ancient.eu/buddhism/>>.

¹⁴ “Nirvana” ve “Samsara” Ocak 2019. Bkz. <<https://encyclopediaofbuddhism.org/wiki/Buddhism>>.

¹⁵ Sanskritçe bir kelime olan “dhyana” Çince “chan” ve Japoncada “zen” ile aynı anlamda kullanılmaktadır. Kökü Hindistan’a giden bu kelime, meditasyonda “samadhi”ye ulaşmak için varılan bir aşamayı ifade etmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Ocak 2019. <<https://www.encyclopedia.com/philosophy-and-religion/eastern-religions/buddhism/zen-buddhism>>.

manevi bir uyanıştır; günlük hayat akışındaki her şeyin (yemek, içmek, uyumak, düşünmek, çalışmak vb.) kaynağıdır. Budizm'den farklı olarak Zen Budizm'i, bir din ya da bir inanç değildir; Zen bir düşünce yoludur, insanın neye nasıl inanacağını belirlemez, dogmaları yoktur, sadece fiziksel benlikten sıyrılıp insanın tinine ulaşmasını, nasıl düşüneceğini ya da düşünmeyeceğini ve evrenle nasıl buluşacağını göstermeye çalışan bir deneyim pratiğidir.

Japon mekân algısında ve kullanım şeklinde Zen deneyiminin etkisi oldukça fazladır. Japon sanatı ve günlük yaşamında göze çarpan sadelik, saf ve tabiat temelli güzellik arayışı, tasarımdaki mekânsal boşluk ve basitlik tercihleri Zen düşüncesinin yorumlanması ile gelişmiştir. Bu sebeple Japon mekân tasarımlarındaki dili ve iç mekân tasarım tercihlerini daha iyi yorumlamak için Zen önemli bir düşünce yolu olarak karşımızda durmaktadır. Burada önemi haiz olan Zen yoluyla ve Zen'den ötürü Japon insanının doğa ile kurduğu ilişkide, davranışlarında ve dolayısıyla yaşadıkları iç mekânda açığa çıkan sonuçlardır.

Japon gündelik hayatının gelenekselliği ile harmanlanan ve Japon kültüründe “Zen Bahçeleri” ve “Çay Seremonisi” ile deneyimine imkân tanınan bu pratik, Japon mekân kültürünü biçimlendirmiştir. Sade, yalın ve uyumlu şekilde kullanılan materyaller tümüyle Zen'in doğasına uygundur. Meditasyon alanı olarak işlevselleşen “çay odaları” felsefi bir düşüncenin ya da bir nevi inanç şeklinin iç mekân tasarımı aracılığıyla dışavurumudur. Önemli bir noktaya değinen Elif Erdemir'e göre Zen felsefesi din ve inançtan çok sanat ve yaratıcılıkla daha yakın ilişkiindedir (1993: 19). Bir başka ifadeyle Zen'in aydınlanmasına ulaşabilme amacıyla mekânın tasarımı; meditasyona imkân tanıyan, doğayla insanı buluşturan, belirli bir amaç ve zaman dahilinde daha geçici ve yalın alanlar yaratma hedefiyle yorumlanmaktadır.

Bir inanç şeklinin ya da felsefenin mekân kültürünü ve tasarımcının mekânı ele alış şeklini bu derece belirleyebiliyor olması açısından Japon kültürü bir kez daha insanı etkilemektedir. Bu noktada öncelikle Japonya'daki inanç ve mimarlık sanatı arasındaki geçişliliği/bağlantıyı ortaya koymak anlamında “Çay Seremonisi”¹⁶ ritüeli ele alınmalıdır. Zen meditasyonu için kullanılan çay odalarında sunulan çay, insanı günlük dertlerinden, hırsından ve egosundan uzaklaştırıp, kendi varlığını hissedebileceği, aydınlanma sürecinin bir parçası, kültürel ve toplumsal anlam yüklenen bir meditasyon aracı olarak düşünülebilir.

Zen felsefesinin uygulama alanı olarak düşünülen ve Japon geleneksel kültürünün önemli bir parçası olan bu ritüel için iç mekânda özel bir alan ayrılmıştır. İnsanın kendisiyle ve doğayla ilişki kurarak meditasyon yapabilmesi için günlük yaşam odasının tasarlanması ve aynı zamanda bu alanın

¹⁶ Japonya'da çay seremonisine “Cha-no-yu” denilmektedir. “Cha-no-yu, ‘çay için sıcak su’; sado ve chado ise ‘çay yolu/sanatı’” anlamına gelir (Erdemir, 2010/2: 106). Japon çay seremonisiyle ilgili detaylı bilgi için bkz. Ocak 2019. <http://sbedergi.erciyes.edu.tr/sayi_29/5.pdf>.

doğa ile ilişki içerisinde olması gerekmektedir. Bu sebeple doğayla katı sınırlar çizmeyen duvar işlevi gören kayar paneller kullanılarak iç mekân ile doğa arasındaki ritim korunmakta ve geçişlilik sağlanmaktadır. Japon mekân kültüründe yaygın olarak kullanılan bu saydam paneller, bir yandan iç mekanları ayırmakta bir yandan da mekânın doğayla ilişkisini korumak amacıyla rüzgâr ve güneşin yönüne göre hareket ettirilebilmektedir¹⁷.

Çay odaları, Japon mekân kültürünü şekillendiren ve “Satori”ye (aydınlanma) ulaşma yolunda kullanılan, Zen prensipleri olarak adlandırılan harmoni, saygı, saflık ve sükunetin harmanlandığı alanlardır. Çay odalarında tercih edilen estetik yalınlık, boşluklar ve ritimsel süreklilik mekânın dinamizmine vurgu yapmaktadır. Elif Erdemir’in belirttiği gibi çay seremonisinin gerçekleşmesinde sadece insana ihtiyaç duyulur; mekân tasarımı bilinçli boşluk tercihleriyle sunulur ve boşluktaki tek gereksinim insandır, mekân sadece insanın deneyim süreci ile belirlenebilir (1993: 70). Sonuç olarak çay seremonisi için kullanılan iç mekanlardan Zen Bahçelerine ilerlerken Japon mimarlık geleneğinin özünde mekânı, en saf ve minimal estetik şekline indirgemeye odaklanan, doğayla bütünleşik felsefi bir yaklaşıma sahip Zen Budizm’ine dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

¹⁷ İleriki bölümlerde daha detaylı şekilde ele alınacak olan bu konu, Merve Alıcı’nın tez çalışmasında bulunmakta ve Japon konutlarında opak kâğıttan yapılan kayar panellerin “shoji” veya “fusuma” olarak adlandırıldığını söylemektedir. Alıcı bu paneller aracılığıyla Japon konutlarında herhangi bir alana vurgu yapılmadığını belirtmiştir. Ayrıca yine aynı çalışmasında Alıcı “tokonoma” adı verilen duvarda bir girinti olarak yer alan bölümde çay seremonisi için objelerin tutulduğunu ve bu alanın Japonlar için kutsal olduğunu dile getirmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Alıcı (2017).

Şekil 12. Çay Seremonisi, Nagano Prefecture, Japonya – R.K., 2019.



Kaynak: “R.K.” Instagram fotoğrafçısı, kişisel fotoğraf çalışması. Mart 2019.
<https://instagram.com/p/BvJbcdEg8L2/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1gyf0wzd8vzv7>.

2.1.1.1 Mu

“Fiziksel nesnelerin duyum içinde asla görülmediği bir boşluk durumunun olması mümkündür. Sanki hiçbir şey yokmuş gibi, her şeyin var olduğu hissedilen durum; işte bu durum bence en güzel mekandır!’ Bu, bir yanıyla, herhangi bir anı yoğun biçimde yaşayan kişinin içinde bulunduğu mekânı hissetmemesi, algılamaması, yani boşluk durumudur. Duvar, tavan, iç mekân aşırı yalınlık sonucu algıdan silinmekte ve kişinin sadece kendi dünyası ile baş başa kalmasına yardımcı olmaktadır. Diğer yandan ise; kişi mekânı yaşamak istediğinde kullanılmamış, donatılmamış, aşırı yalın mekân pek çok tefrişe olanak sunması bakımından her şeyin var olabileceğini hissettirmektedir” (Kandil, 1992: 43).

Japon mekân kültürü ve felsefesini daha iyi anlamak için ele alınması gereken bir diğer kavram “mu” ya da boşluktur. Tanımlamayı insan algısına bırakan herhangi bir element ya da görsel aracılığı ile ortaya konmayan; mimarideki temel tasarım kavramlarından dolu/boş ilişkisindeki boşa tekabül etmektedir. Mimariye indirgenecek olursa “mu”, yapısal elemanları değil onların birbirleri arasında bıraktığı anlamlandırılmayı bekleyen anlam vadedecek bir boşluk yaratma tercihidir. Bir başka deyişle; “mu”, mekânda anlam yüklemeye olanağı bulunması amacıyla yaratılan, belki de hiçbir zaman anlamlandırılmayacak “vadeden” boşluklara karşılık gelmektedir.

Zen inanisında boşluğa/hiçliğe özel bir önem atfedilmektedir. Mekânın ruhunu ortaya koymak, tasarımda neredeyse mimari formları hiçe sayacak kadar boşluk ve açıklıklara başvurulması özünde doğayla ilişki kurmakta sorumluluğu olduğuna inanılan mekanları yakalama çabasıyla ilintilidir. Günümüzde “‘dekorasyon, iç mekân tasarımı’ adı altında kullanıcının en küçük hareketine kadar mekân tanımlamak akla gelse de gerçekte bir mekân tasarımcısının ulaşması gereken dinginlik ve bunun getirebileceği çok yönlülük olmamalı mıdır?” sorusu Tadao Ando’nun şu cümlesiyle cevabını bulmaktadır; “eğer insanlara hiçlik verersen, hiçlikten neler elde edilebileceğinin üzerine kafa yorabilirler”¹⁸.

Buradan hareketle Japonya’da inanç, mekân tasarımı ve doğa ilişkisi ekseninde Zen Bahçeleri önemli bir duraktır. Zen kültürünün sadelik, saflık ve doğallık çizgisinin tam anlamıyla yansıtıldığı, anlamlandırılmayı bekleyen boşlukların doğayla kurduğu sonsuz ilişkide nefes aldığı örneklerdir. Geleneksel bahçe düzenlemesi standartlarının dışına Zen geleneği ve hayat felsefesi ile çıktığı ve ortaya koyduğu sadelik ve kullanılan maksimum düzeydeki az element ile eşsiz bir görsel sunan bahçeler, mekân ve inanç arasındaki bağlantıyı göstermektedir. Mekân sadece bir yüzey ya da alan değil bizimle yaşam arasında bağlantı kuran, bir kimliği olan tanımlı alanlara tekabül eder. Bu açıdan Japon mimarisinde Zen Bahçeleri doğayla insan arasındaki tamamlayıcı ve geçişken ilişkinin somut/sembolik ifadesidir.

¹⁸ “If you give people nothingness, they can ponder what can be achieved from that nothingness” Cümleinin orijinal şekli için bkz. Mart 2019. (Gaultier, 2014: 12).

Şekil 13. Zen Bahçesi, Japonya, 2018.



Kaynak: Kibin. Mart 2019. <kibin.biz/zen-garden-gravel/zen-garden-gravel-zen-garden-us-aggregates>.

Zen Bahçelerinde bilinçli boşluklar kullanılarak, sınırlı sayıda materyal ile küçük alanlarda geniş mekanlar yaratılır. Kullanılan her parçanın rastgele olarak yerleştirilmediği, bir kompozisyonu tamamlamak için belirli bir düzene göre yerini aldığı görülmektedir (Gök ve Bingöl, 2016: 85). Bahçelerin düzenlenme şekli ahenkli ve sessiz bir kompozisyon sunarak zen meditasyonuna imkân tanımaktadır. Zen bahçelerinin tasarımında bırakılan boşluklar ile bir nevi derinlik illüzyonu yaratılarak, doğanın sonsuz akışı ve mekânın ritmi kullanıcıya aktarılır.

Şunu belirtmek gerekir ki, Japon kültüründe iç ve dış mekân arasındaki ilişki ya da dış mekân iç mekândan daha az önemli değildir. Bu sebeple iç ve dış mekân arasındaki sürekliliğin ve bütünlüğün sağlanabilmesi amacıyla mekânsal boşluklara başvurulmaktadır.

“Göreceli fakat tutarlılıkla, boşluk hiç tarafından işgal edilen bir şey olarak tanımlanabilir ve katı hiç tarafından çevrili bir şey gibidir. İşlevsel olarak, katı olmadan boşluk, vahşi doğaya dönüş anlamına gelir. Görsel olarak, boşluksuz katı görülebilir biçimin kaybı anlamına gelir” (Antariska, 2001: 82).

2.1.2 Şinto

“Dogması, kurucusu, tanrısı ya da kutsal kitabı olmayan” (Erdemir, 1993: 16) bir inanişaya karşılık gelir Şinto. Uzun dönem atalardan kalma bir ibadet şekli olarak tanımlansa da bir dini inaniştir. Bugün Japonya’da milli bir din olarak kabul edilmektedir. Özellikle Japon geleneğine ve aileye saygı gösterme ve ataların ruhlarıyla ilişkilendirilen varlıklara ibadet etmeye dayalı bir öğretilerdir. İki kanjinin "神" *şin* (yani "tanrılar" veya "ruhlar") ve "道" *tō* (yani "yol") birleşmesinden oluşan Şinto kelimesi genellikle "*tanrıların yolu*" olarak çevrilmektedir¹⁹.

Şinto ritüelleri ilahi güce (kami) adanmış kutsal tapınaklarda ya da evlerde özel olarak ayrılan alanlarda yapılmaktadır. Japon geleneksel kültüründe Zen Budizm’i ve Şinto inancının etkisi aşıkardır. Bugün Japonya’da her topluma ait farklı farklı toplamda seksen bine yakın Şinto mabedi olsa da ve Şinto inançları farklılaşsa da ortak nokta kimsenin birbirinin inancına müdahale etmemesi ve saygı duymasındır (Erdemir, 1993: 16-17). Şinto bireysel bir inanç sistemidir, her insanın tanrı inancını, ahlakı, doğruluğu kendi içinde bulabileceğine dayanır, bu sebeple Şinto teolojisi, insanın temiz kalbiyle tanrının farkına varabileceğine ve aydınlanabileceğine vurgu yapar.

Şekil 14. Itsukuşima Şinto Tapınağı, Miyajima, Japonya, 593 ve 1168.



Kaynak: Infojaponya. Mart 2019. <infojaponya.com/2018/04/23/Japonyada-ziyaret-edilecek-tapinaklar/>.

¹⁹ Şinto kelime anlamı için bkz. Şubat 2019. <<https://www.turkcebilgi.com/şinto/>>.

Tarih boyunca Zen ve Şinto inancının Japon düşünce sistemi ve gündelik hayata tesir ettiği görülmektedir. Öncelikle bahsedilmesi gereken nokta, doğaya ayrı bir önem atfeden Şinto öğretisinin, doğanın sadece bahçe organizasyonlarında değil Japon iç mekanlarının oluşumunda da varlığını ön plana çıkarmayı amaçlamasıdır. Nitekim doğa ibadetin bir parçası olduğundan geleneksel konut iç mekanlarının organizasyonunda ve kullanımında ön plandadır.

Şinto ışığında Japon mekân tasarımlarının mekânı çevreleyen her şeyle ilişkili olduğu, çevreyle kurulan fiziksel bağ dışında sezgisel bağın da yadsınamayacağı; mekânın tanrısal/sezgisel ilişkiye cevap verecek şekilde tasarlanması gerekliliği ortadadır. Şinto inancında doğa tanrılar kadar önemlidir, ibadetin merkezidir. Bu öğretiye göre evrenin sonsuzluğuna ve varoluşun özüne doğayla iletişim halindeyken ulaşılmaktadır.

Şinto anlayışının mekân tasarım tercihlerindeki sonuçları yalın formlar, şeffaf malzemeler, minimalist düzenlemelerdir. İddialı biçim algısı yaratmaktan uzak, doğanın saf ve sonsuz varlığını mekân deneyimi ile kullanıcıya Şinto geleneğini aktarmak hedeflenir. İleriki bölümde Zen ritüeli ve Şinto inancının Tadao Ando'nun mimari felsefesi ve tasarım anlayışındaki rolü ve yapıları üzerinden açıkça yansımaları detaylıca ele alınacaktır.

2.1.2.1 Kami

Şekil 15. Kami (Kanji), Patheos, 2016.²⁰



Kaynak: Patheos. Şubat 2019. <<https://www.patheos.com/blogs/pagantama/2016/04/07/why-i-love-the-word-kami/>>.

²⁰ Kanji alfabesinde “Kami” yazımı örneği için bkz. Şubat 2019. <<https://www.patheos.com/blogs/pagantama/2016/04/07/why-i-love-the-word-kami/>>.

Temelde tabiatçılık fikrine dayanan, insan ve tabiat arasındaki ilişki üzerinden bir ahlak sistemi geliştiren Şintoizm, ataların ruhlarına ya da kami olarak adlandırılan ilahi güçlere inanma ve tapınmaya dayanır. Tanrısal güçlere karşılık gelen kamiler her yerdedir. Kutsal öz ya da ilahi güç olarak tanımlanan Kami, Şinto inancında başka formlarda da görülebilmektedir. Kami her yerde ve her şeyde bulunur ancak genellikle doğal şeylerin - ağaçların, kayaların, nehirlerin, hayvanların- varlığında ortaya çıkar. Tabiattaki her şeydedir kami; doğada, gökyüzünde, sulara, havada, toprakta. Her şeyde var olduğuna inanılan Kami, yüzyıllar boyunca insanların tapındığı ve dua ettiği ilahi güçler olarak düşünülmüştür.

Budizm ve Şinto öğretisinin bir arada toplumda uyumlu şekilde etkili olması kami düşüncesinin gelişiminde rol oynamıştır. Şinto ritüelleri kamilere adanmış kutsal tapınaklarda ya da Japon konutlarında ibadete ayrılmış kami-dara adındaki odalarda gerçekleştirilir. Kami kavramını inceleyen Inoue Nobutaka'ya göre kaminin dört boyutu bulunmaktadır; ulusal tanrılar kuşağı sistemindeki kami (jingi seido) ve Jinja Shintô; Orta ve erken dönemlerde çeşitli Şinto okullarının alimleri olan kokugakusha düşüncesindeki kami; Sektetar Şinto'nun öğretilerindeki kami ve Şinto kökenli yeni dinler ve Folk Şinto'daki kami (Nobutaka, 1998: 5)²¹.

Her kaminin kendine özgü bir özelliği bulunmaktadır. Kamiler arasında en önemlisi boyların koruyucusu olan Ujigamidir. En üstün kami ise Japon kültüründe güneş tanrısı olarak da bilinen hem dini hem de milli bir simge olarak kabul edilen Amaterasu'dur. Japonya'da yılda bir Amaterasu adına iki defa ise yerel kami adına bayramlar kutlanmaktadır. Mitolojik anlatıların oldukça fazla olduğu Şintoizm'de evrenin yaratılışındaki kaostan kamiler ile çıkıldığı düşüncesi hakimdir. Kamilerin görevi evreni, karmaşa durumundan düzen haline çıkarmaktır²².

²¹ Inoue Nobutaka'nın kami kavramı üzerine yazdığı makalesi için bkz. Nobutaka, Inoue, Perspectives toward Understanding the Concept of Kami, Institute for Japanese Culture and Classics, Kokugakuin University, 1998, 1-10.

²² Şintoizm ve mitolojisi hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Şubat 2018.
<https://www.dunyadinleri.com/dunya-dinleri/sintoizm/oku_sintoizm-shintoizm>.

2.1.2.2 Torii

Bir Şinto tapınağını tanımanın en kolay yolu olan ve genellikle Şinto tapınaklarının girişinde bazen de iç kısmında yer alan geleneksel Japon kapısı Torii²³, “kuş meskeni” anlamına gelmektedir. Şinto tapınaklarını Budist tapınaklardan ayırmak anlamında önemli olan Torii kapıları kutsal alana, tanrıların sonsuz alemine bir geçit yolunun girişini sembolize etmektedir. Japon halkı Şinto mabetlerinin girişinde yer alan bu kapıların altından geçtikten sonra ruhlar alemine yaklaşıldığını ve dileklerin duyulabileceğine inanmaktadır. Japonya’da Torii kapıları çoğunlukla Şinto tapınaklarının alanını işaretleme görevini üstlendiler de bazıları buldukları alanın derin dini anlama sahip olduğunu göstermek amacıyla yerleştirilmiştir²⁴. Aynı zamanda bu kapılar Japon halkı için Kamilere minnettarlık ve saygılarını sunmanın da bir yoludur.

Şekil 16. Itsukuşima Torii, Miyajima, Japonya, 593 ve 1168.



Kaynak: Ana.co.jp. Mart 2019. <www.ana.co.jp/id/id/japan-travel-planner/hiroshima/0000003.html>.

²³ “Japonların en gözde kamisi olan güneş tanrıçası Amaterasu, Izanagi’nin gözünden doğar. Kozmik düzeni temsil eden Amaterasu’ya karşı kaosun sembolü olan Susano-o (Susano-wo) ise Izanagi’nin burnundan yaratılır. Gökleri ve yeryüzünü kaplayan aydınlık bölge Amaterasu’nun, denizler ve gizli varlıklar bölgesi ise Susano-o’nun yönetimine verilir. Fakat gökleri de hâkimiyetine almak isteyen Susano-o, Amaterasu’ya saldırır. Kaosun bu saldırısı yüzünden Amaterasu bir mağaraya girer ve oradan çıkmaz. Amaterasu’nun mağaraya kapanması tabiattaki düzeni alt üst eder; bunun üzerine diğer kamiler onun mağaradan çıkarılması için bir plan yapar. Öncelikle Amaterasu’nun mağaradan dışarıya bakmasını sağlamak amacıyla mağaranın önüne bütün kuşların üstüne tünececeği bir iskele inşa edilir. Bu iskele Japon inancına göre, bugün Japon tapınaklarının girişinde bulunan bir nevi kapı konumundaki toriinin aslını oluşturur.” Devamı için bkz. Şubat 2019. <https://www.dunyadinleri.com/dunya-dinleri/sintoizm/oku_sintoizm-shintoizm>.

²⁴ Bkz. Şubat 2019. <<https://hubjapan.io/articles/the-torii-and-its-meaning-in-the-shinto-religion>>.

Toriiler bugün beton, çelik gibi daha dayanıklı malzemeler kullanılarak inşa edilse de geleneksel anlamda ahşap ve taştan yapılmışlardır. En düz şekliyle Torii üç temel unsurdan oluşur: Hashira adı verilen iki adet sütun, bu sütunlar üzerine yerleştirilen kiriş benzeri bir eleman olan lento diyebileceğimiz kasagi ve tüm yapıyı bir arada tutan nuki adı verilen kiriş²⁵. Bu üç unsur birkaç Torii türü hariç neredeyse bilinen tüm Torii kapılarında bulunmaktadır. Farklı bölgelerdeki yerel inanışlar doğrultusunda Toriiler boyalı ya da boyasız ve farklı şekilde olabilmektedirler. Tapınak kapılarının kırmızı rengi cıvadan yapıldığı için dirilik ve kötülüğe karşı korumayı sembolize ederken; orijinal rengi olan beyaz ise kutsallığı ifade etmektedir.²⁶

2.2 Japon Mimarisinde İç Mekân

Japon mimarisi ve tasarım kültürü doğa-insan, insan-inanç sistemi, doğa-iç mekân, iç mekân-inanç sistemi gibi ilişki varyasyonları çerçevesinde şekillenmektedir. Japon mimarisinde iç mekân tasarımının doğa ile insan arasındaki bağlamı ortaya koyma hedefli, yapının sadece bir araç olduğu düşüncesinden hareketle insanı tüm çevresiyle beraber algılayan, Zen ve Şinto geleneği esintilerini yok saymayan bir çizgide olduğu görülmektedir.

Genel anlamda kültür, paylaşılan ortak değerler sistemidir ve kültür ile yaşam alanları arasında karşılıklı ve nedensel bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür. İnsanların kendilerini, çevresini, nesnelere anlama ve kategorileştirme şeklinde toplumun kültürel normlarının etkisi oldukça fazladır. Dolayısıyla tasarımcının mekânı anlamlandırma yolu da toplumun sosyal ve kültürel yaşayış biçimine göre şekillenir. Önceki bölümde detaylıca ele alınan Japonya’da inanç kültürünün hem nedeni hem de bir sonucu olarak bu bölüm; dini ritüellerin Japon sosyal alanlarına nasıl anlam kazandırdığı, iç mekânın kültürel kodlara göre şekillenmesi, iç mekân tasarımının doğayla girişken ilişkisinin nedenleri ve temel iç mekân kurgusunun inanış sistemi ve tabiata atıfta bulunmasının dışavurumlarını göstermeyi amaçlamaktadır.

²⁵ Torii kapılarının yapısal unsurları hakkında detaylı bilgi için bkz. Şubat 2019.

<<http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/t/torii.htm>>.

²⁶ Bkz. Şubat 2019. <<https://www.tokyocreative.com/articles/19082-story-of-the-torii>>.

2.2.1 Japon mimarisinde temel iç mekân kurgusu

Her kültürün toplumdaki sosyal, psikolojik ve kültürel girdilere göre şekillenen bir mekân algısı bulunur. Japon kültüründe iç mekân, dış mekândan bağımsız değildir ve doğaya saygı esastır. Hem dini pratiklerin hem de sosyal ilişkilerin temelinde doğaya saygı yer alır. Tabiat temelli Japon geleneksel kültüründe temel iç mekân kurgusu da bu durumu koruma ve yansıtma yönünde hareket etmektedir.

Japon mimarlığına özgü duyarlılıklar, mekân tasarımındaki bilinçli boşluklar ve yalın tercihlerle ilgilidir. Japon minimalist iç mekân kurgusunda boş alana atfedilen anlam Japon iç mekân tasarımında belirleyicidir. Mekandaki boşluk fikri Şinto öğretisi ile örtüşmekte ve Zen ile karşılığını bulmaktadır. Japon mimarlığında mekân başta “zeminde boşluk” olarak tanımlanmakta iken bugünkü karşılığını “evrende boşluk” ya da “gökyüzü” kelimelerinde bulmaktadır (Antariksa, 2001: 81). Kelime anlamından da hareketle Japon mimarisinde göze çarpan, mekânın yarattığı sonsuzluk hissidir. Bunun altında bilinçli olarak bırakılan, her şeyin var olabileceği hissiyatını yaratan, sezgisel anlamda yorumlamalara açık fiziksel anlamda sadeliğin hüküm sürdüğü estetik anlayış yer alır.

Şinto öğretisi ve Zen kültürünü yansıtan yaşam biçimlerine imkân sunan Japon mimarisinde yalın, sade, süsten ve işlevi olmayan her türlü malzemenin kullanımından uzak, maddesel ve sezgisel deneyime eş değerde önem veren iç mekân tasarım anlayışı hakimdir. Mekân kurgusunda ulaşılmak istenen hedef dinginlik ve devamında kullanıcıları için özgürlüktür. Japon mekanının vazgeçilmezi olan mu; tasarımcıyı, hayal etmenin sonsuzluğu ile iç mekân tasarımında yapılabilir olanların sınırsızlığıyla yalnız bırakır.

Özetle şunu söylemek mümkün hale gelmektedir; Japon mekanındaki bu boşluk ve yalınlık tercihleri inanç kültürünün de etkisiyle tasarımın şeffaf ve iç/dış ayrımı yapmayan akışkan çizgilere sahip olmasının nedeni ya da belki de sonucudur. Bu açıdan iç mekân kurgusu, Zen ve Şinto öğretilerini de dikkate alarak iç ve dış mekân arasındaki entegrasyonu sunmaya yönelik tasarım ve malzeme tercihlerinden oluşur. İç ve dış mekân arasındaki geçişlilik ve Japon mimarisinde mekânın doğa ile kurduğu ilişkiye geçmeden önce mekân organizasyonu anlamında iç mekânın belirgin özelliklerini ve Japon iç mekân unsurlarını ele almak önemli gözükmektedir.

2.2.1.1 Shoji, tatami, tokonoma ve kotatsu

Japon iç mekanlarında bütüncül bir yaklaşım hakimdir. Genel anlamıyla iç mekân çevresi, donatıları ve tüm bölümleriyle bir bütün olarak ele alınır. Bu sebeple temel iç mekân kurgusu da bütünlüğü korumaya ve mekandaki tasarım da geçiş ve dolaşımı sağlamaya yöneliktir. Japon mimarlığı açık ve akışkan, yalın ve minimal unsurlar üzerinde yükselen bir strüktüre sahiptir. Bu bölümde gündeme getirilen “shoji, tatami, tokonoma ve kotatsu”; dikey, yatay ve kullanım yüzeyi ve mekân ruhunu temsil eden temel mekân unsurlarının Japon iç mekân kurgusundaki karşılıklarıdır²⁷. Aslında bu unsurları gündeme getirirken bahsedilmek istenen, en basit anlamıyla bir iç mekânın temel var olma girdilerini sunmaktır.

Japon konutlarının “katlanır bir mekân sistemi” (Alıcı, 2017: 6) ifadesi ile tasvir edilmesi mekânın oluşumunda başvurulan shoji adı verilen duvar işlevi gören panellerden ötürüdür. Opak kâğıttan yapılan, ahşap dikdörtgen dikmelerle çevrilmiş bir çeşit sürgülü kapı olarak tanımlanabilecek ve mekân bölümlenmesinde kullanılan bu paneller, iç ve dış mekân arasındaki ilişkinin şeffaflığının korunmasında ve iç mekân bölmelerinin hiyerarşisinin korunmasında önemli bir tasarım unsurudur.

Sade ve basit malzeme özü sebebiyle shoji bölmelerinin fonksiyonu/etkisi, iç mekandaki çıplak hacimlere ve açıklıklara yapılan vurgunun önüne geçmemektedir. Burada önemi haiz olan konu, shoji aracılığıyla mekândaki boşlukların korunması ve saydam yapısından ötürü ışık gibi doğa unsurlarının mekâna geçişinin serbest bırakılmasıdır. Yalın ve sade yapısı ile mekandaki dikkati üzerine çekmeyen ve iç mekâna görüş açısı kazandıran bir tasarım elemanıdır. Bir başka deyişle Japon mekanlarında hissedilen tabiat dinginliğinin temel sebeplerinden biridir. Shoji panellerinin hareket ettirilebiliyor oluşu da doğa ile iç mekânın birbirinin parçası haline gelmesine ve yapı ile arazi arasındaki sınırın ortadan kalkmasına yardımcı olmaktadır.

²⁷ Japonya’da 1603-1868 yıllarını kapsayan Edo döneminden günümüzdeki Ryokan otellerine kadar birebir korunan geleneksel Japon iç mekân kurgusudur. Edo aynı zamanda Japonya’nın başkenti Tokyo’nun da eski ismidir. Bkz. Mart 2019. <http://www.wikizero.org/wiki/tr/Edo_dönemi>.

Şekil 17. Shoji, Designmag - Robert Lebrun, 2014.

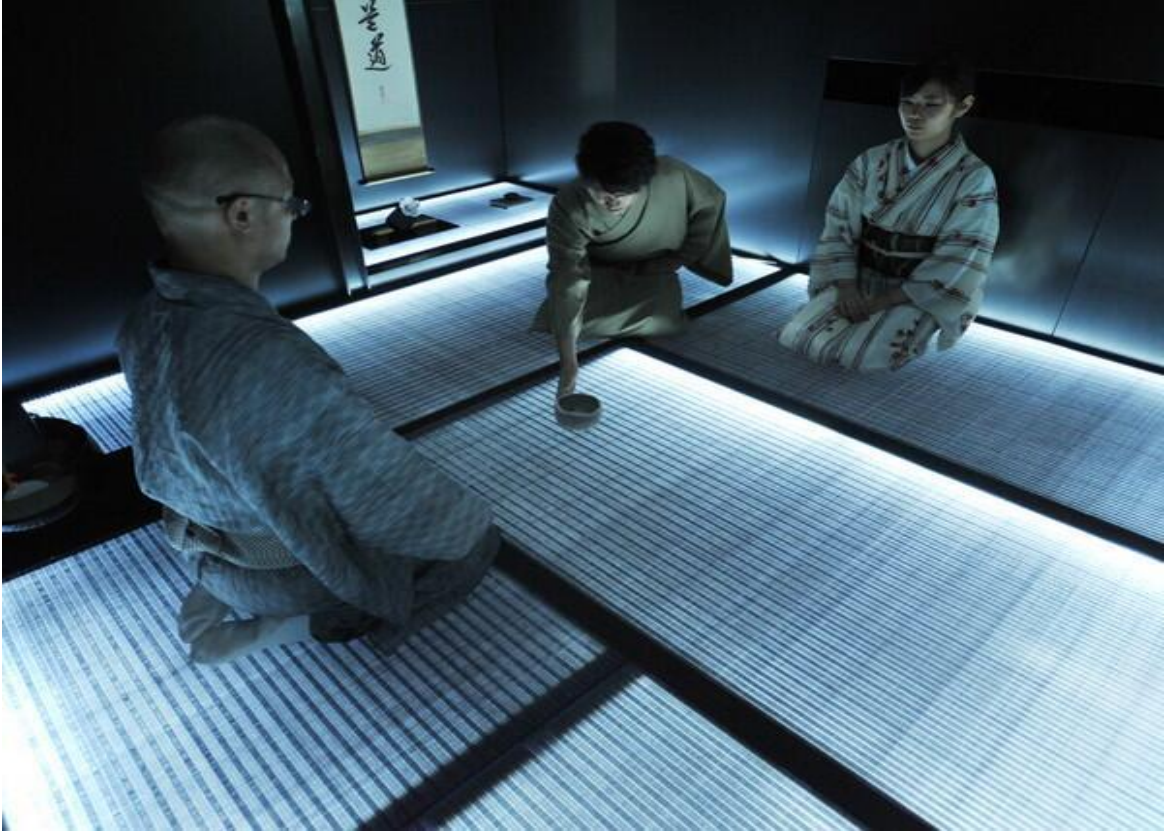


Kaynak: Designmag, Mart 2019. <<https://designmag.fr/maison-moderne-japonaise-uemachi-laboratory>>.

Shoji iç mekânda farklı şekillerde kullanılarak iç mekân kullanım alanının genişlemesine olanak sunar. Sürgülü paneller şeklinde olması sonucu mekânda esnek sınırlar yaratılır. Yarı saydam kâğıttan yapılması sebebiyle de gün ışığı kırılarak iç mekâna dahil olabilmektedir. Shoji ile mekânda doğal ışık kullanımı maksimum seviyeye ulaşmaktadır. Dolayısıyla Japonya'daki estetik bilincin dış çevredeki doğal değişimleri göz ardı etmeyen, bir nevi tabiat güzelliklerini iç mekânda yaşatmaya odaklı olduğu görülmektedir.

Tipik bir Japon geleneksel konutunda mekânın oluşumu ve mekânsal mesafelerin belirlenmesinde tatami adı verilen matlar kullanılır. Pirinç kamışların ya da saman saplarının örülmesiyle yapılan hasır yer döşeme malzemesi olarak tanımlanan tatami, bir çeşit minderdir. Genellikle Japon konutlarında odaların büyüklüğü mat sayısına göre hesaplanır. Odaların zemini tatami ile kaplanmıştır. Dayanıklı ve esnek yapısı ile sürekli bir kullanım imkânı sunan ve aynı zamanda oturmak ve uyumak için de yumuşak yapıda olan tatami, iç mekandaki diğer unsurları elimine ederek birçok mobilyanın işlevini karşılamaktadır.

Şekil 18. Tatami, Livedoor Blog, 2013.



Kaynak: Livedoor Blog. Mart 2019. <<http://blog.livedoor.jp/dqnplus/archives/1778311.html>>.

Japon konutlarında geleneksel iç dekorasyonun önemli bir unsuru olan, yerden 5-7 cm yükseklikte bulunan, çeşitli çiçekler, sanatsal parşömenler ve sanatsal eşyaların sergilendiği gömme bir alan olarak tasvir edilebilecek tokonoma denilen kutsal bir köşe bulunur. Tokonoma kelimesinin kökü olan “toko” zemin, “ma” ise boşluk ya da oda anlamına gelmektedir. Tokonoma Japon konutunda en önemli alandır. Evin manevi özünün yansıtıldığı ve sadece sergilenen ürünler değiştirileceği zaman müdahale edilebilen tokonoma, Japon geleneksel kültürünün önemli bir unsurudur.

Şekil 19. Tokonoma, Johnny Times Blog, 2017.



Kaynak: Johnny Times Blog. Mart 2019. <<https://www.johnnytimes.com/gyo-styled-room-with-the-tokonoma/>>.

Genellikle tokonoma'nın bulunduğu odada kotatsu adı verilen ısı kaynağı ile birlikte bir çeşit masa görevi gören bir tür mobilya düzenlemesi yer alır. Kotatsu, meşale anlamına gelen “ko” ve ateş anlamına gelen “tatsu” kelimelerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Alçak bir tabla olan etrafının bir örtü ile kapatıldığı, alt kısmında önceden kömür ile çalışan günümüzde ise elektronik bir ısı sistemi bulunan ve neredeyse tüm Japon konutlarında yer alan kotatsu Japon iç mekanlarının vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu masa yemek yeme alanı olmasının yanı sıra, geleneksel çay törenleri, misafirlerin ağırlanması ve ailenin toplanma alanı olarak kullanılması bakımından da önemlidir. Bu açıdan kotatsu'nun Japon iç mekanlarında bir mekân düzenleyicisi ve bölümlenmesi işlevi taşıdığı da söylenebilir.

Şekil 20. Kotatsu, Kokochi Blog, 2009.



Kaynak: Kokochi Blog. Mart 2019. <http://kokochi.com/archives/2009/11/i_miss_kotatsu.shtml>.

2.2.1.2 Ryokan

Japon geleneksel hayat şeklini günümüzde yansıtan, Japon geleneklerini geleneksel iç mekân tercihleri ve dekorasyonu ile muhafaza eden “yerel han”lara²⁸ ryokan denilmektedir. Tatami ile döşenmiş zemin, shoji kayar panel kapılar, odanın merkezinde yer alan alçak kotatsu benzeri masa gibi geleneksel unsurları barındıran ryokanlar, geleneksel Japon yaşam tarzını deneyimleme imkânı sunmaktadır. Japon iç mekân kurgusundaki temel mekân

²⁸ Ryokan hakkında detaylı çalışma için bkz. Yüksel, İ. Haziran 2017. Geleneksel Japon Konaklama Binası, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 19 Sayı 1, 93-105.

unsurlarının bir arada bulunduğu Ryokan’da geleneksel Japon mekân kültürü ve üslup tam anlamıyla karşılık bulur. İlknur Yüksel’in ifadesiyle “Ryokan; Japon geleneklerinin kültürel özgünlüğe sahip bir hizmet sunumuna dönüştüğü geleneksel konaklama binasıdır” (2017: 94). Bugün Japonya’da turizme büyük katkısı olan, Japon kültürü ve misafirperverliğinin günümüze taşındığı bu yapılar aracılığıyla Japon mekân kültürünün izleri sürülebilmektedir.

Şekil 21. Ryokan, Sekiyou Hotel.



Kaynak: Sekiyou Hotel Web Sitesi. Mart 2019. <https://www.sekiyou.com/guest_room/renzan/#contents/>.

2.2.2 Japon mimarisinde doğa

Tasarım doğa ile insan arasındaki tamamlayıcı ilişkinin yansıtılabildiği bir dışavurum şeklidir, bir imkandır. Bir başka ifadeyle, tasarım aracılığıyla doğanın içinde varoluşa imkân tanınır. Yapı doğa ile tasarımın içinde şekillenerek tasarımın tamamlayıcı bir ögesi olarak ele alındığında doğa da mimarinin bir parçası olur. Yapıdaki yatay, dikey katı oluşumlar ile doğadaki ışık, hava, rüzgâr gibi elementler arasında iletişim sağlandığında tasarım yaşanır kılınır. Buradan hareketle Japon kültürü; doğadan mekâna, mekândan insana, inanç sisteminden mekâna tüm parçalarıyla, iç-dış genellemelerini reddederek tüm değerlerin birbirini tamamladığı ve özlerinin ortaya çıkarıldığı bütüncül bir yapıya sahiptir.

Malzemeyi doğal niteliği ile kullanmayı tercih eden Japon mekân geleneğinde doğa içerisine oturtulmuş ve olabildiğince sade tasarım anlayışının hüküm sürdüğü yapılar göze

çarpar. İnsan, mekân ve doğa arasında eşsiz senkronize bir uyum söz konusudur. Nitekim tüm çaba insan gibi canlı, yaşayan, dönüşen, bozulan ve yok olan mekanlar yaratmakla ilgilidir. Japon kültüründe doğaya verilen önemin temelinde varoluşun özünü yakalamak ve yansıtmakla ilgili bir durum olduğu açıktır.

Bir yandan Japonya'nın mevsimlerin belirgin yaşandığı, dağlarla çevrili bir ada olması bir yandan da bu topraklarda yüzyıllardır gelişen ve yayılan Zen felsefesi ve Şinto inancı sebebi ve sonucunda doğayı merkeze alan özgün bir Japon mekân tasarımı ve mimarisinden söz edilebilmektedir. Nitekim Japon kültüründe doğa ile iletişim kurmak ve insanla arasındaki kozmik uyumu ortaya çıkarmak için mimarlık bir araçtır, bir yoldur. Örneğin daha önceki bölümlerde bahsettiğimiz Japon iç-dış mekân düzenleyicisi olarak kullanılan shoji paneller gün ışığının mekâna filtresiz süzülmesine ve kaydırılabilen yapısından ötürü rüzgârın geçişine imkân tanıyarak yapı ile çevre arasında bağlantı kurmaktadır. Dolayısıyla bu ve benzeri birçok tercih şunu göstermektedir; Japonya'da insanın içinde yaşadığı evrenin farkındalığını dikkate alan ve buna yoğunlaşan bir tasarım anlayışı söz konusudur.

Elif Erdemir "Kültür Mekân ilişkisi: Geleneksel Japon Konutu İç Mekanları"²⁹ başlıklı çalışmasında doğaya saygının bir sonucu olarak Japon iç mekanlarında ahşap gibi doğal malzemelerin kullanıldığını belirtmektedir. İç mekânda kullanılan malzemelerin doğallığına dikkat çekmek açısından ilave işlem görmeyen, doğal halli elyaf sap dokumadan oluşan tatami kullanımını ele alan Erdemir'e göre iç mekân kurgusu bariz bir şekilde doğayla iletişim kurma çabasıdır. Başka bir ifadeyle en önemsiz görünen tercihte bile amaç, tasarımın deneyimde yoğunlaşarak insan ruhuna dokunmasıdır.

Bu açıdan Erdemir geleneksel Japon konutlarında kutsallık atfedilen tokonoma köşesine ilişkin çarpıcı bir bilgi vermektedir. Tokonoma alanında sergilenen parşömenler ve çiçekler mevcut mevsime göre değiştirilmektedir. Burada gösterilmek istenen nokta şudur: Japon geleneğinde kutsal alan olan tokonoma'ya yapılan bu minik dokunuşlar aslında doğaya ve iklimsel değişikliklere karşı gösterilen duygusal hassasiyet ile ilintilidir. Bir başka ifadeyle sadece doğa değil; insan, yaşam biçimi ve mekân tasarımı da senkronize olarak değişim göstermektedir (Erdemir, 1997: 76-77).

Japon kültüründe doğaya duyulan saygı ve verilen ehemmiyet; doğanın içinde ve tasarlanan iç mekânda mekânı yaşamayı mümkün kılan ve bu yönüyle ele alabilen tasarımcılar tarafından kurgulanabildiği ölçüde yansıtılabilmektedir. Bu bağlamda Tadao

²⁹ Elif Erdemir'in 1997 yılında tamamladığı yüksek lisans tez çalışması için bkz. Mart 2019. <<https://core.ac.uk/download/pdf/52927925.pdf>>.

Ando, Japon kültürünü ve inanç sistemini ortaya koyan ama daha da önemlisi bu kültürün insan ve doğa ayaklı temelini çok iyi okuyan ve yapıyı bu prensiple tasarlayan bir mimar olarak karşımızda durmaktadır. Çalışmanın başından itibaren gelinen bu noktada Japon kültürünü ve mimarisini, bu bağlamda mekân-doğa ilişkisini yansıtan çalışmalarıyla dikkat çeken Tadao Ando'yu bir örnek olarak, mimarisi ve tasarım anlayışını ortaya koyarak ele almanın ne kadar yerinde olduğunu kanıtlar niteliktedir:

“Benim mimarlığım, Modernizmin kompozisyon yöntemlerine ve formlarına dayalıdır ama, her durumda yer özelliklerine, iklime, havaya ve tarihsel, kültürel birikimlere önem veririm. Veri olan her koşul kümesini mimari başlangıç noktası olarak yeniden keşfetmek isterim” (Ando, 1993: 57).

3 TADA O ANDO

3.1 Mekân Tasarımının Bir Figür Üzerinden İncelenmesi

Konuyu bir örnek üzerinden tartışarak giriş yapılacak olursa; sıradan toplu yaşam, çoklu mekân yapılarında (ör. apartman) iç mekân kapıdan girince başlar. Bu sıradanlık/genelleme mekânı algılama sürecinde “yaklaşma” eylemini reddeder. Burada önemli olan mekânın, tüm işlev ve sahip olduğu “genius loci” ile birlikte okunabilir olmasıdır. Örneğin; her şeyden bihaber apartman koridorunda ilerleyip, bir kapıdan geçerek her yönüyle etkili ve tastamam bir mimarlık bürosuna girerken, eşikte (kapıda) ani bir mekân geçişi deneyimlenir. Anlamsız bir apartman koridorundan, anlamlı bir mimarlık ofisine yapılan bu ani geçişte, göz ardı edilmiş olan yaklaşma eylemi ve bu sebeple kaybedilen mekân deneyimi, ancak, iç mekân – dış mekân genellemelerini reddetmeye başlayarak kazanılabilir.

Sözü edilen “birbirinden bağımsız ele alınan farklı değerler” problemine benzer bir örnekleme, ürün – mekân ilişkisi üzerinde de tartışılabilir. Örneğin; bir koltuğu, tasarımcıya göre “çok güzel” olduğu için iç mekân tasarımına dahil etme eyleminin, iç mekân tasarlama eylemiyle ilişkisi oldukça tartışmalıdır. Bununla ilgili önemli bir örnek üzerinden bir iddiada bulunulacak olursa; bir iç mekâna *Barcelona Chair*³⁰ koymak, o iç mekânı değer anlamında bir *Barcelona Pavilion*³¹ yapmaz. Değerler, her ne düzeyde “değerli” kabul edilirse edilsin, kendine has anlamlarına ve ele alınış biçimlerine bağımlıdır. Tıpkı bir mekân tasarımcısının yine kendine has coğrafî, sosyal, entelektüel ve mesleki edinimlerine olan kaçınılmaz bağımlılığı gibi.

Bu noktada şunu söylemek mümkündür; insanın mekâna olan tavrını, mekânın insana sergilediği tavır belirlemektedir. Mekanlar yaşayış biçimini, yaşayış biçimi de mekân oluşumunu etkilemektedir. Sorularla ilerlenecek olursa: İnsan doğası “bulunma” eylemini hangi girdilere göre değerlendirmektedir? Bir yapıya “yaklaşmak, bulunmak ve algılamak” bize neyi çağrıştırmaktadır? Toprak parçası üzerinde konumlanmış yapı, yapı içerisinde ayrılmış mekân ve mekân içerisinde belirlenmiş ve donatılmış aktivite ortak bir dile sahip

³⁰ Ludwig Mies van der Rohe ve Lily Reich’in 1929’da Barcelona Pavilion için tasarladığı koltuk. Mimari modern dönemin ikonik ürün tasarımlarından biri.

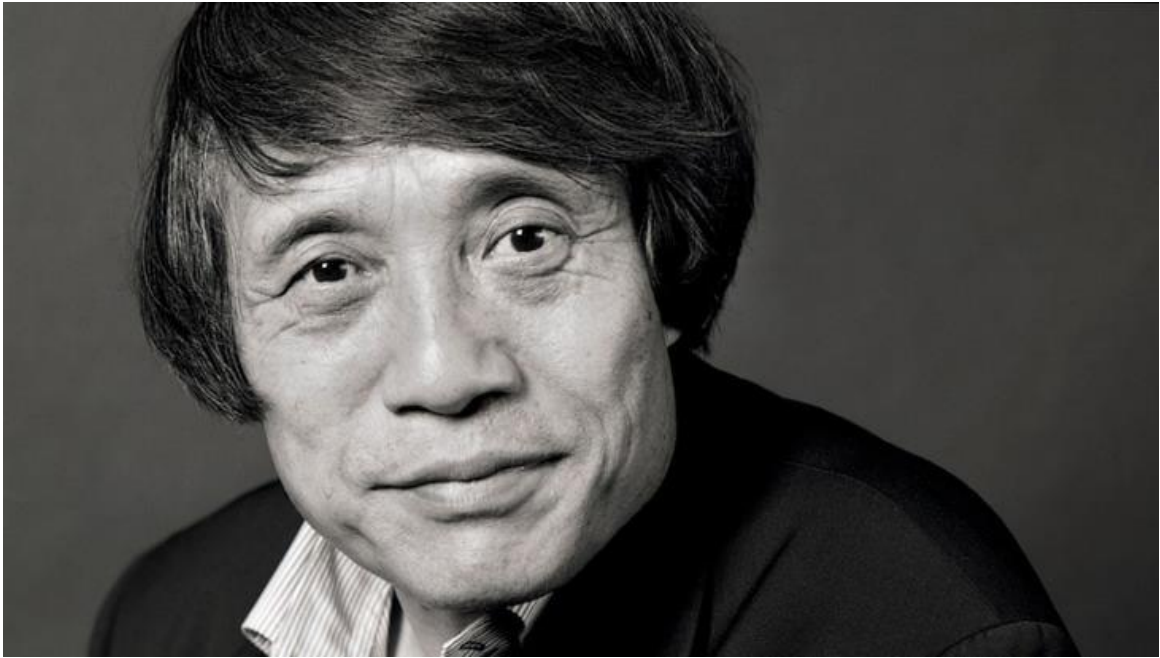
³¹ Ludwig Mies van der Rohe’nin 1929 yılında İspanya’nın Barcelona kentinde tamamladığı sergi binası. Birçok mimar tarafından halen esinlenen ve mimari modern dönemin en göze çarpan çalışması.

midir? Yapı yeryüzünü, mekân yapıyı ve belirli aktivite mekânı temsil etmekte midir? Birbirlerini hangi entelektüel ölçütlere veya hangi ihtiyaçlara göre taşımaktadırlar? Bütün bu soruların ele alınma ve değerlendirme yöntemlerini mekân tasarımcılarının bilgi ve birikimleri belirler. İnsanın genel olarak edinim ve deneyimi; inanç, görgü ve çabalarıyla şekillenmektedir. Tıpkı bu deneyim genellemesi gibi; bir mekân tasarımcısı da bulunduğu coğrafya, çevre, insan ilişkileri, inanç ve bunlara bağlı olarak edinilen görgü ve alışkanlıklar çerçevesinde kimlik kazanmaktadır.

Buradan hareketle çağdaş mimarlık dünyasında Japon geleneğini ve estetik duyarlılığını kendi mimari yaklaşımı ve söylemleri ile ortaya koyan bir yandan da yaşadığı coğrafyayı ve bu coğrafyanın inanç kültürü ile yoğrulmuş mimari tavrını kendi mimarlığında somutlaştıran Tadao Ando; hayatı, genel yaklaşımı ve mimari söylemi ve çalışmaları üzerinden ele alınacaktır.

3.2 Tadao Ando

Şekil 22. Portre – Tadao Ando.



Kaynak: İç Mimarlık Dergisi. Şubat 2017. <<http://www.icmimarlikdergisi.com/2016/11/01/tadao-ando-isik-klisesi/>>.

“Geçmişte kalan mimariyle diyalog kurmakla ilgileniyorum, fakat bunun benim görüş ve tecrübe süzgecimden geçmesi gerekiyor” (2014: 7). Tadao Ando otodidakt (kendi kendini

yetiştiren, okula gitmeden kendini yetiştiren, öz öğrenimli) bir mimardır. 1941 yılında Osaka, Japonya’da dünyaya gelmiş, çocuk yaşları Osaka’nın Hanshin bölgesinde bulunan evlerinde geçmiştir. Ando, kendi kaleme aldığı Rokko Housing I, II, III yayınında; çocuk yaşta, evlerinin karşısındaki atölyenin bahçesindeki ağaçların büyümelerini izlediğini, büyüyen ağaçların yağmur, güneş ve rüzgârdan nasıl etkilendiğini, bütün bu doğa-devinimli bulunma/var olma eyleminin kendisinde bıraktığı etkiye değinmiştir (Ando, 1993). 15 Aralık 1990 yılında Philip Jodidio’ya verdiği bir röportaja göre mimarlığa olan ilgisinin geliştiği detaylardan birisi de Le Corbusier ile ilgilidir. Ando, 15 yaşındayken bir kitapçada Le Corbusier’in tüm çalışmalarının bulunduğu bir derlemeye rastladığını, onun bazı çizimlerini kopyaladığını ve mimarlığa bu şekilde ilgi duymaya başladığını anlatır (Ando, 1990). Gerek doğa olaylarını ve doğada var olan şeyleri algılama biçimiyle, gerekse de erken yaşlarda -en basit tabirlerle- oyun oynamak, çevrede gezinmek veya sosyal edinimler elde etme çabasında dikkatini çeşitli yerlerde harcamak yerine; biraz içe kapanık, biraz romantik yapısının da etkisiyle mimari çalışmalar üzerinde kendini deneme, örneğin Le Corbusier’i taklit(!) ederek bir ustayı deneyimleme gibi eylemleri vasıtasıyla, mimarlığın birçok farklı şekilde ona ulaştığına şahit olmaktadır.

Tadao Ando, 28 yaşında mimarlık kariyerine başlayan ve kısa süre içerisinde alışlagelmiş mimari söylemlerin dışına çıkan yalın formların kullanımı ve basit malzeme tercihleri ile ulaştığı tasarım mantığı sonucunda dünyanın önde gelen mimarları arasına girmeyi başarmış bir isim. 1979 yılında konut projelerindeki iddiasını somutlaştırdığı ve kendisini üne kavuşturan ev projelerinden Azuma Evi projesi ile Japonya Mimarlık Enstitüsü Ödülü’nü kazanmıştır. Mimari hayatının en başından beri binaların doğayla ilişki kurma sorumluluğu olduğunu savunan Tadao Ando bina, dini mekanlar, müze, fabrika gibi farklı birçok mimari konseptte tasarımlar gerçekleştirerek yüzyılımızın en önemli mimarlarından biri haline gelmiştir. Özellikle 1995 yılında mimarlığın Nobel’i sayılan Pritzker Ödülü’nü kazanarak dikkatleri üzerine çeken Ando, yarattığı kompozisyonlar sonucu Japon geleneğini modern mimariyle bir araya getiren tasarım anlayışı ile karşımızda durmaktadır.

3.2.1 Tadao Ando’nun mekân tasarım felsefesi

“Benim için mimarlık, aşırı uçlar arasında salınır durur ve sadece ben öyle yapmak istediğimde kesin şekil alır. İç ve dış, Doğu ve Batı, soyutlama ve gösterim, parça ve bütün, tarih ve şimdi, geçmiş ve gelecek ile basitlik ve karmaşıklık arasında salınır. Hiçbir zaman sabit, tek bir konum almaz” (Ando, 1993: 56-57).

Tadao Ando'nun mimarlığa bakışı zıtlıkların dinamizm içinde bütünleştiği ve karşıtlıkların çatışmasından beslenen, tüm öğelerin birbiriyle konuşabildiği biçimler yaratmaya dayanır. Ando mimarlığı insan, yapı ve çevre arasında tercih yapmadan biçimi var eden değerleri bütün olarak ele alarak mekânın içsel deneyimini ortaya çıkarmaya yoğunlaşır. Kendisinin mimarlığın hem soyut hem de gösterimsel yapıp yapılamayacağı sorgulamasının sonucunda tasarım, mekânın üretim sürecinde iç ve dış ayrımı gözetmeden bütünü tasvir etmenin aracı olarak işlevselleşmiştir. Aslında Tadao Ando, mimarlığı yeniden keşfetme çabasıyla farklı ve eşsiz bir mimari dil geliştirmiştir. Modern dünyanın sonucu olan ekonomik akılcılık, bireysellik ve işlevsellik sonucunda bir ürün haline dönüşen, insan ve doğa bağlamını yok sayan mimarlığı eleştirerek, kendi mimarlığını bu durumdan kurtulma düşüncesine dayandırır (Ando, 1993:57).

Modern dönem mimarlarından olan ve mimari eğilimlere her zaman duyarlı olmaya çalıştığını dile getiren Tadao Ando için mimarlık, “insan bağlamı”nı yok saymayan, geometrik biçim ve kabuk formun dışına çıkarak doğayla ilişki kuran, en az insan kadar canlı ve insana dokunan mekanlar yaratma çabası üzerinde temellenir. Kendi ifadesiyle destekleyecek olursak mimarlığı, modernizme dayalıdır ama aynı zamanda yer özellikleri, iklim, hava, tarihsel ve kültürel birikimlere önem veren bir insan/mekân bağlamını keşfetme yolculuğudur (Ando, 1993: 57).

Ayla Çevik Tadao Ando'nun tasarımlarında geometriyi parçaladığını, mimarının alışlagelmiş iç mekân-dış mekân ilişkiler düzeninin dışına çıktığını ve artık kütleli bir bütünlükten söz edilemeyeceğini belirtir (1993: 54). Bu yorum Ando'nun soyutlama ve gösterimi bütünleştirme çabasının ve sonucunda ortaya çıkan tasarım anlayışının ifadesidir. Mimari yapı çevresiyle sınırsız soyutlama sonucu gösterimini kazanmaktadır. Ando'ya göre soyutlama ve gösterim arasındaki mesafe ne kadar büyürse doğa o kadar bu salınımına dahil olmakta ve temel mimari forma sokulmaktadır. İnsanın varoluşunu hissettiği, kendi anlam dünyasını keşfedebildiği mekanlar yaratma çabasında olduğunu belirten Ando'nun mimari felsefesinde insan-doğa etkileşimi önemli bir yer tutar. Nitekim Japonya topraklarında doğmuş ve yetişmiş bir mimarın doğa insan temelinde bir tasarım anlayışına sahip olması, mekânı çevresinden bağımsız düşünmeyen bir mimarlık dili geliştirmesi çok da beklenmedik değildir.

Japon geleneğinin etkileri, Japon kültürü ve inanç sistemi Ando'nun mekân tasarım felsefesinin dayanak noktalarıdır. Ortaya koyduğu mimari dil, Zen Budizm'i ve Şinto inancının özelliklerini yansıtır. Ando'nun yapıları incelendiğinde Japon kültürünün yansımaları belirli düzeylerde göze çarpar. Tasarımlarının büyük çoğunluğu iç-dış mekân

genellemelerini yıkan, doğayla entegre, şeffaf ve yalın malzemelerin tercih edildiği duyarlılıklara sahip olsa da yapılarının geleneksel Japon yaşantısını çağrıştırdığını söylemek zor gözükmemektedir. Örneğin daha önceki bölümlerde değindiğimiz geleneksel Japon konutlarında kullanılan tatami, shoji panelleri gibi iç mekân unsurlarına tasarladığı mekanlarda neredeyse hiç başvurmadığı görülür. Japon kültüründe doğaya atfedilen önem, inanç ve mekân kültürünün çevreyle kurduğu ilişki, insanın tüm çevresiyle bir bütün olarak değerlendirilmesi fikri Ando'nun yapılarında kendini gösterir. Özellikle Japon mekân kültürünün ve geleneklerinin Tadao Ando'nun çalışmalarındaki tezahürü doğayla kurduğu ilişkidir.

Elde var olan bir değeri, reddetme yoluyla ortaya çıkarmak... Tadao Ando doğayı, ona ait öğeleri/örnekleri basitçe kırarak değil; doğanın kullanmayı arzuladığı parçalarını, mimari tasarımını kullanarak çerçevelemek yoluyla, olduğu gibi kullanmayı tercih etmektedir. Pham Thanh Hien'e göre Ando; doğanın tecrübe edilmesi sürecinin mimari çerçevelemeye ihtiyaç duyduğunu düşünür (1995: 118). Ando; iç mekân, yapı ve doğaya ait değerlerin zayıf birleştirmelerden ziyade; en doğal, en saf, en güçlü halleriyle bir araya getirilerek ortaya çıkarılması gerektiğini iddia etmektedir. Doğanın kendi parçaları işlenmemiş, en saf haliyle yapıya katılabildiği ölçüde mimari en zengin sunumunu kazanmış olur. Ando'nun mekân felsefesi doğayı dönüştürmeden insan ölçeğine indirgeyerek, yapıyı doğaya nasıl entegre edilebileceğini sorgular. Belirgin şekilde doğal elemanları tabiri caizse göze sokmayarak tamamen kapalı bir formu konduracaksa bile, planladığı biçim için doğal etmenleri dönüştürmektense elinde mevcut topoğrafya, ağaçlar, su ve bunun gibi doğal unsurlar için, planladığı biçimi dönüştürmeyi tercih eder. Sanırım bu tercih, Ando'nun mimarlık anlayışındaki, doğayı gündeme getirmek adına "mış gibi" yapmak yerine, şiirsel ve dürüst yönü kanıtlar.

1990 yılında KTÜ Mimarlık Bölümü'nde düzenlenen Tadao Ando'nun çalışmalarının fotoğrafları ve eskizlerinden oluşan, "Nefes Alan Geometri" adlı sergi üzerine yazan Mustafa Kandil makalesinde, Ando'nun biçimlerinin doğanın taklidi olmadığını, tinden üretildiğini dile getirmiştir. Devamında "bu biçimler doğa ile yarış içinde de değildir. Yani doğa ürünü mü üstündür, düşünce ürünü mü üstündür? sorusu Ando'nun mimarlığında önemini yitirmektedir. Hem doğa hem de düşünce ürünü kendi özerkliklerini koruyarak bir bütünü oluşturabilmektedir" (Kandil, 1992: 42) sözleriyle, mimari anlayışını mekânın çevresiyle kurduğu fiziksel bağ yanında sezgisel anlamı vurgulamak ve yapıya bir bütün olarak bakma düşüncesine dayandığını göstermiştir.

Ando'nun mekanları insanların dokunabildiği, hissedebildiği yaşayan alanlardır. Bu anlamda mimarlık doğanın insan ile temas edebilmesini sağlayan bir araçtır. Mimari mekân yalnızca görsel olarak değil tüm duyularımızla, bedenimizle ele aldığımız bir olgudur. Onun yapıları insan yaşamına ışığı, rüzgârı, sıcaklığı katarak insanın doğa deneyimini arttırmaya yönelir. Geleneksel olarak mekân tasarımında doğayı kullanımı Japon geleneklerini yansıtsa da modern mimari yönelimlerden destek aldığını da söylemek gerekir. İklim kontrollü ve elektrikli aydınlatma ile donatılmış mekanlar, daha teknolojik yapılaşmalar toplumu doğal akışa duyarsızlaştırarak kitleleştirmekte ve çevrelerine karşı hissizleştirmektedir. Oysa ki insan ve çevre bir bütündür ve mimari mekân bu ilişkiyi kurma/yaratma rolünü üstlenmelidir.

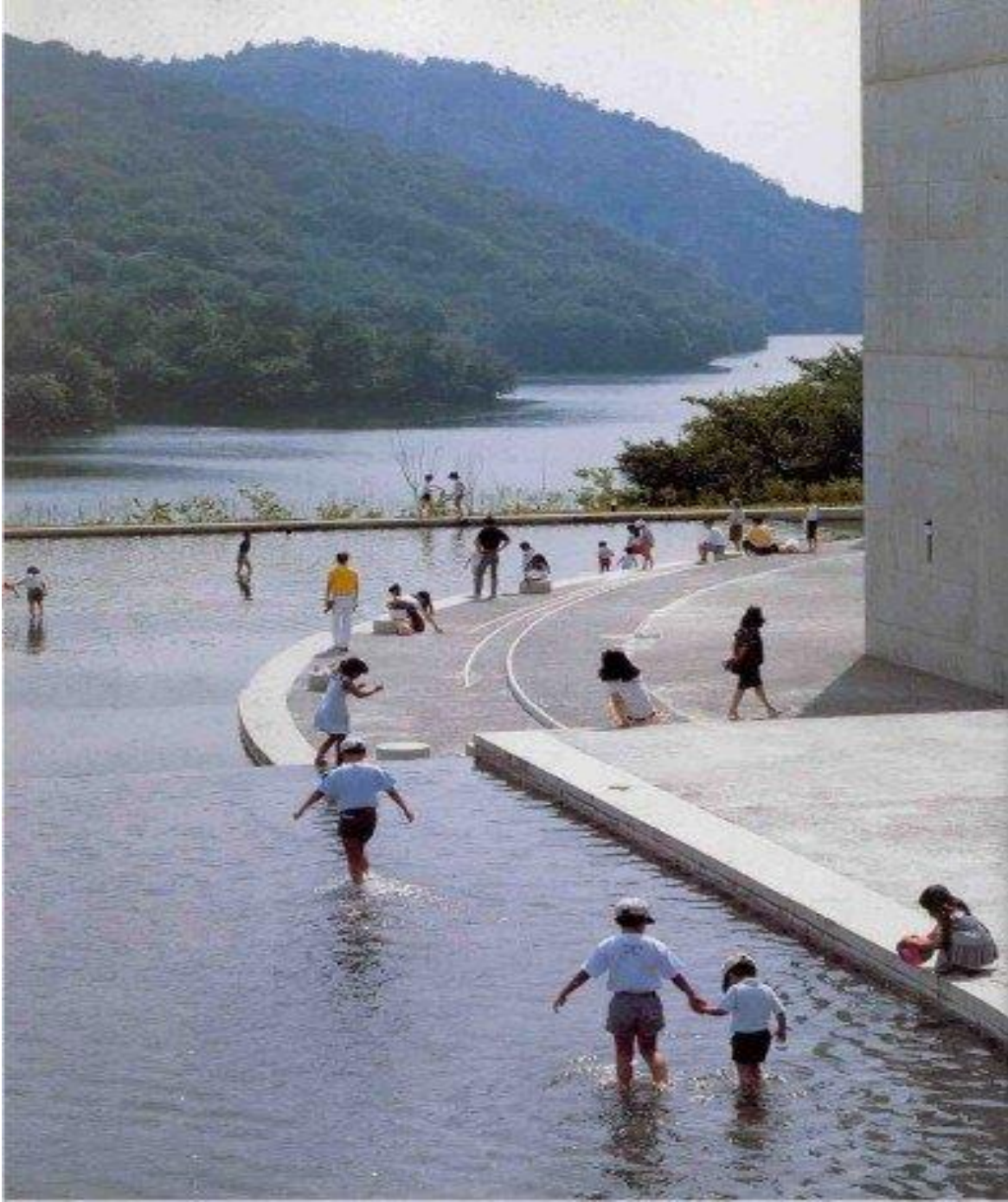
Kendi mimarlığında Modernizm'in yöntemleri ve formları olduğunu kabul etse de modern dönem mimarlığının insan bağlamına duyarsız kaldığını ve doğayla ilintili insan ölçeğinde mekanları yeniden keşfetmek istediğini dile getiren Tadao Ando için mimarlık, biçimlerle oynamanın yanı sıra insan tarafından bir yerin kurulmasıdır (1993: 57). Bir anlamda ortaya koyduğu mekân felsefesi, modernizmden destek alarak modern mimarlığın atladığı ve unuttuğu noktaları tekrar düşünmeye, ele almaya çabalar. Nitekim baskın geometrik düzenin ve formun ön planda olduğu bu dönemde felsefesinin doğa, yalın formlar, saf malzeme ve ışık faktörüne dayandığını belirtmek gerekir. Bir başka deyişle, Tadao Ando modernizminin farklılığı daha çok doğa, beton, su ve ışık ile yaptığı kompozisyonlar sonucu Japon geleneklerini Batı'daki modern mimariyle bir araya getirmesinde görülür.

Buradan hareketle Tadao Ando geleneksel Japon Zen inancını ve Şinto felsefesini modern minimalist unsurlarla harmanlayarak Doğu ve Batı mimarlığının bir kompozisyonunu sunar. Pham Thanh Hien, Ando'nun amacını, mimariyi işlevden ayırarak, mekânın bağlamını bulmak ve varlığını yükseltmek olarak özetler (1995: 14). Kullanıcılara zengin bir mekân deneyimi sunma hedefiyle Japon geleneklerinin ve aynı zamanda Batı mimarisinden ipuçları içeren 1992 yılı Uluslararası Fuarı için tasarlanan Japon Pavyon'u 60 metre genişlik ve 25 metre yüksekliği ile dünyadaki en büyük ahşap yapıdır. Philip Jodidio Japonya'nın tipik yapı malzemelerinden biri olan boyanmamış ahşap ile yarı saydam teflon perdeli tavana sahip bu yapıyı en başarılı Doğu ve Batı kombinasyonu olarak ele alır (Jodidio, 2014: 151). Bu yapı sadeliğin temel alındığı Japon mimari düşüncesinin ve ahşap mimarinin modern teknoloji ile harmanlanmasının sonucudur. Formların işlenmemiş, doğada var olan şekli ile kullanıcının gözünü yoran herhangi bir süsleme ve renklendirmeye başvurmadan en saf haliyle en zengin sunumun yakalanabileceğini savunan Tadao Ando, Japon Pavyonu'nun ön kısmında bıraktığı iki ahşap dikme arası açıklıklar ile güneşin ve

rüzgârın serbest geçişini sağlayarak tanımlı mekânda doğanın somut katılımına imkân tanımıştır. Toplumda sadece işlevsel olarak açıklanamayan şeylerin de olduğunu göstermek istediğini dile getiren Tadao Ando için belki de bugün sıkıcı hale gelen Modernizm'in içinde hala insanların bulabileceği, mimarlığın doğayla birleşebileceği canlı bir akıldışılığın izleri sürülebiliyordur (1993: 59).

Bir tepe ve göl arasına konumlandırılan çocuklar için eğitim merkezi amacıyla tasarlanan “Çocuk Müzesi”nde Tadao Ando dış mekânın tasarımına ayrı bir önem verdiğini belirtir. Bu yapı, oyuncaklar yerine çocukların kendilerini keşfedebileceği doğanın, en saf haliyle bırakılmış olması açısından oldukça değerlidir. Çocukların doğayla kesintisiz ilişki kurabilmesi amacıyla yapının tasarımında işlevsiz duvarlar ve kolonlar kullandığını belirten Ando bu kararının zemininde mimarlığın doğa içinde canlandığını, insanların ilginç ve canlı bir şekilde yaşamasına imkân tanıma arzusunun olduğunu söyler (1993: 59). Üç ana bölümden oluşan yapıda bilinçli boşluklar bırakılarak hatta çatısız duvarlar aracılığıyla yeşilin mekanla bağlantısı kuvvetlendirilmiştir. Duvarın peyzaja doğru bir yönelim aracı olarak kullanımı ile ana binanın çevresinde kademeler ile suyun şekillendirildiği alana geçilmektedir. Ando yeşile ve suya açılan, doğal çevre ile harmanlanan yapıları daha çok yaratmak istediğini dile getirir çünkü “rüzgâr, su ve güneş şeklinde doğa geometri ile düzenlenen mimariyi canlandırır. Hepsi farklı öğeler üst üste gelir, bütünleşir ve sempatik bir akor gibi ziyaretçileri çarpar” (1993: 59).

Şekil 23. Children's Museum – Tadao Ando, 1988-1989.



Kaynak: Wikiarquitectura. Mayıs 2019. <<https://en.wikiarquitectura.com/building/museum-of-children/>>.

C. Abdi Güzer Tadao Ando'nun Modernizm'in getirdiği mimari prensipleri çok iyi gözlemleyip, Modernizm'in katı diline rağmen yine bu kurallara bağlı ama kabına sığmayan ve sınırları aşan bir özgünlüğe sahip olduğunu dile getirir (2006: 1). Nitekim Ando da mimarlığını modern dönemin işlevselci kalıplarından kurtulma amacıyla modernliğin bir ön

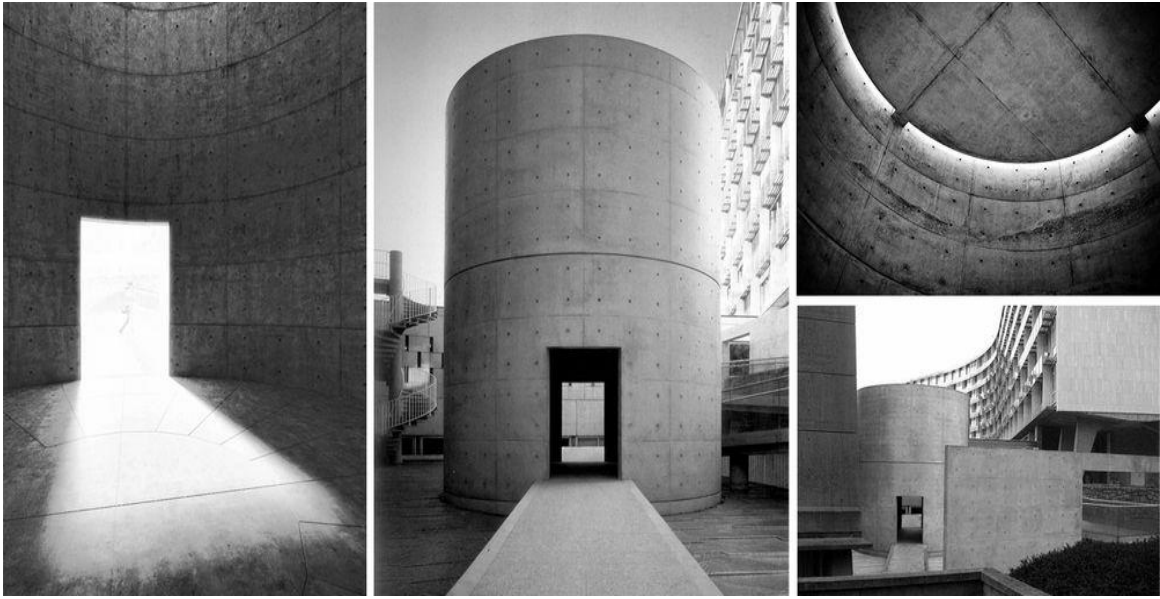
kabulü olarak ortaya koyar. Bu noktada önemi haiz olan Tadao Ando'nun mimari felsefesinde, kalıpları zorlayan bir Japon modern mimarlık ruhu yaratma çabasının gizliliğidir. Buradan hareketle mekân felsefesindeki doğa vurgusundan sonra altı çizilmesi gereken bir diğer unsur ise malzeme tercihidir. Japon geleneklerinin Tadao Ando'nun yapılarında doğal olana en yakın ve işlenmemiş malzeme tercihi ile gösterimi; Japon estetik dışavurumun, formun sade biçimlenişinin ve hatta bir açıdan Şinto duyarlılığının sonucudur. Mimari felsefesinin hâkim düşüncesi olan basit geometri ve doğaya yakın sadelik Japon geleneklerine dayanır. Mimarisindeki bu tavır doğal malzemeleri kullanması ve sessiz renk kombinasyonlarını tercih etmesiyle somutlaşır.

Malzemenin doğal niteliğini bozmayarak ve yapının doğal yüzeyini saklamadan ortaya çıkan mimarlığı ile özdeşleşen beton malzeme tercihi ile yarattıkları tüm özensizlik eleştirilerini ve renk önyargılarını yıkar. Gerry Coulter Ando'nun ellerinde beton gibi bir malzemenin içgüdüselliği teşvik ettiğini ve Japon felsefesinde merkezi rol oynayan psişik denge ve manevi huzuru ortaya çıkaran bir nesne haline dönüştüğünü belirtir (2014: 10). Tadao Ando'nun yapılarında özellikle beton tercih etmesinin temelinde, yaşayan ve bozulan bir malzeme olması ve insan gibi canlı, eskiyen/yaşlanan özellikte olması yer alır. Buna ilaveten yapılarında brüt beton kullanımı ve betonun plastik özlü bir malzeme olmasından ötürü ışık-gölge ilişkisi daha açık ortaya çıkmaktadır. Ando'nun beton kullanımını görülmemiş bir incelikte yaptığını ve neredeyse ahşabın geleneksel kullanımındaki rafineliğe ulaştığını dile getiren Güzer sözlerine “bu haliyle beton soğuk bir malzeme olmaktan çıkıp sıcak bir bitirme malzemesine dönüşmektedir” (2006: 1) diyerek devam eder. Bu noktada ayrıca yapılarında betonun özgün ve baskın kullanımı, Japon minimalizmi ve yalın tasarım arayışını karşılar gözüktüğünü de söylemek gerekir. Nitekim kendisi de cam, beton ve metalin 20. yüzyıl temel yapı malzemeleri olduğunu ve kendi mimarlığının, Japon fikirlerine bu malzemeler aracılığıyla form kazandırma amacı taşıdığını dile getirir (Jodidio, 2014: 10).

Ando yapılarında betonu tercih ederken bu malzemenin sahip olduğu sadelik ve netlik kompozisyonunu kullanarak kullanıcının mekân deneyimini uyandırır. Betonun pürüzsüz ve süreklilik gösteren yapısını kullanarak modern ve geleneksel estetik algıyı birleştirip insanların beton duvardaki doğa elemanlarının yansımalarını hissetmelerini yani mekânın gücüne dahil olmalarını hedefler. Dünya genelinde birçok çalışma arasından UNESCO'nun 50. yıldönümünü kutlama amacıyla seçilen “Meditasyon Alanı” projesinde Tadao Ando Hiroshima'dan gelen radyasyona maruz kalmış graniti kullanarak ziyaretçileri Hiroshima'nın acıları üzerine düşünmeye davet ederek, mekândaki maneviyatı yükselten

sembolik bir sunum gerçekleştirmiştir. Otuz üç metrekare alanda bulunan bu küçük yapının iç ve dış çerçevesinin brüt beton ile kurgulanması sade estetik algıyı, formun beton silindir şeklinde kurgulanması basit geometriyi, herhangi bir kapısının bulunmaması sonucu ışık ve gölge ilişkisinin ve havanın serbest dolanımı ile doğanın yapıya dahil edilmesi sınırsızlığı yani özetle Tadao Ando'nun mimari kompozisyonunu ortaya koyar.

Şekil 24. Meditation Space, UNESCO – Tadao Ando, 1995.



Kaynak: Google Images. Mayıs 2019. <<https://images.app.goo.gl/cmEox2oNQNCehiy27>>.

Japon mekân kültüründe göze çarpan minimalist ve yalın geometrik formlar Ando'nun mekân felsefesinde ele alınması gereken bir diğer unsurdur. Japonlara özgü bir duyarlılık, şeffaflık ve açıklık yapılarındaki basit geometrik formlar ile açığa çıkmıştır. Mimari formdaki anlamı ortaya çıkarmak, yapının; doğayla, ışıkla, havayla nasıl etkileşime geçeceği geometri aracılığıyla belirlenir. Ando'nun kullandığı sade, tercihen az, düz yüzeyler ve boşluklu biçimler mimarisine görüntü kazandıran temel çerçevedir. Tercih ettiği geometrik formlar sonucu ışığın, havanın, suyun serbestçe mekâna girmesi sağlanırken, anlık deneyime imkân tanınır. Mimari sınırlı kalıplardan uzak özgür cepheler ve mekânsal geçişler yaratma hedefi taşıyan yapıları; kare, silindir, dikdörtgen gibi temel geometrik biçimlerin tekrarına dayanmakta ve özellikle sadelik ve yalınlık ilkesi uyarınca beton malzeme kullanımı ile sunulmaktadır. Ando yapılarında genellikle kare, silindir, daire gibi temel geometrik formlar uygulamasının sebebinin, geometrik biçimlerin insan düşüncesinin temeline metafizik bir içerik sağlaması olduğunu dile getirir. Geometrik sadelik ve boşluklar mekân felsefesinde

hâkim olan Japon ruhunu ve sakinliğini de pekiştirir. Ona göre mimarlık “geometri yardımı ile ve zamanın algılanması üzerine bir vurgu yaparak dünyaya bir biçim verme sanatıdır”³².

Şüphesiz üzerinde durulması gereken Ando mimarisinin en önemli unsurlarından biri de ışıktır. “Tüm işlerimde ışık önemli bir kontrol faktörüdür” (Coulter, 2014: 13) sözleriyle Tadao Ando ışığın yapılarındaki rolünü ortaya koymuştur. Işığın elle tutulan bir nesne haline dönüşmesi ve mekân tasarımındaki kullanım kabiliyeti önemlidir. Gün ışığını ve gölgeyi görünür kılan beton malzeme kullanımı da ışığın bir tasarım unsuru olarak ele alınmasıyla ilgilidir. Ando’ya göre ışık ancak karanlığın varlığında algılanır; ışığı görünür kılan karanlıktır. Aydınlık ve karanlığın eş zamanlı mekânda sunumu ile algısal deneyime imkân tanınır. Çoğunlukla ışığa şiirsel bir anlam yükleyen mimar, mekanlarında istediği dinamiği yakalayabilmek için ışığı mekânsal bir faktör kullanır. Bir başka deyişle mekân kurgusunda ışığın kullanım şekli sonucu mekân, mekânın sınırları, tüm mekânsal kompozisyon oluşturulabilir, tanımlı alanlar yaratılıp mekânsal ilişkiler kurulabilir.

“Işık tüm varlıkların kökenidir... Varlıklara özerkliğini verirken, onlar arasındaki iletişimi de belirler... Bu dünyayı oluşturan ilişkilerin yaratıcısı, tüm varlığın temeli ışıktır... Işık dünyayı sürekli olarak yeniden keşfeder” (Shirazi, 2012: 24). Yapay ışık kaynakları yerine doğal ışığın kullanımı ile aydınlatmanın sağlanması sonucunda mevcut formda bunun bir insan ürünü olan yapıya bir doğal unsur olarak kullanılabilirdiği ölçüde aydınlanma en doğal en gerçek haline kavuşur. Tadao Ando’nun iç mekânda mimari bir unsur olarak kullandığı doğal ışık, katı yapılarda bırakılan strüktürel boşluklar, yarıklar, açıklıklar aracılığıyla mekâna dahil olabilmektedir.

³² 25.10.2017’de Cédric Enjalbert’in Tadao Ando söyleşisi. Çevirisi için bkz. Mayıs 2019. <<https://medyascope.tv/2018/12/14/tadao-ando-ve-batini-perspektifler-bir-gun-benim-yapilarim-da-bozunuma-ugrayacak-yikinti-ve-harabelerin-arasinda-kalacaklar/>>.

Şekil 25. Shiba Ryotaro Memorial Museum – Tadao Ando.



Kaynak: Behance. Mayıs 2019. <<https://www.behance.net/gallery/54148343/Shiba-Ryotaro-Memorial-Museum>>.

Osaka’da bulunan ve Japon edebiyatında tarihi romanlarıyla önemli bir yer tutan yazar Ryotaro Shiba’nın eski evi yanına 1996 yılındaki ani ölümü ardından Tadao Ando tarafından inşa edilen Shiba Ryotaro Müzesi Kütüphanesi, hem mekân-doğa ilişkisi anlamında hem de ışığın iç mekâna dahil olması yolundaki tasarım tercihleri bakımından değerli bir çalışmadır. İç mekân tabandan tavana Shiba Ryotaro’nun yaşamı boyunca topladığı kitapların yerleştiği raflarla kaplıdır. Ando’nun ışığın iç mekâna farklı boyutlardaki cam paneller ile dahil olarak ahşap raflardaki yansıması ile yakalamaya çalıştığı, Ryotaro’nun zihnine yapılan metaforik yaklaşımın görüntüsüdür. Doğal bir ormanlık alanın içinde bulunan yapının girişinden kütüphaneye geçiş esnasında insanların doğayı, gökyüzünü, yeşili deneyimleyebilmesi, bahçeyi çevreleyen kavisli bir cam koridor yaratarak sağlanmıştır. Doğal bir fon yaratma amacıyla çevre ile yapıyı ayıran duvar işlevindeki cam pencereler aracılığıyla kullanıcı kütüphanenin dışından Ryotaro Shiba’nın evinin bulunduğu bahçeyi görebilmektedir. Ayrıca saydam yapıdaki pencerelerden geçen ışık ile aydınlatılan kütüphanede Japon geleneklerine uygun doğallıkta sakin bir ortam sağlanmıştır. Ando’nun ortaya koyacağı en kapalı mekânda bile doğal ışığın iç mekâna süzülmesine imkân tanıyan bir tasarım planı ortaya koyması bakımından oldukça değerlidir.

Şekil 26. Shiba Ryotaro Memorial Museum – Tadao Ando.



Kaynak: Toa. Mayıs 2019. <<https://www.toa.st/magazine/shiba-ryotaro-memorial-museum.htm>>.

Havanın, ışığın, suyun mekâna serbestçe dahil olmasıyla iç-dış mekân kalıplarını yıkan ve doğayı soyutlaştırarak mekâna katılan her doğal unsur, mekân felsefesindeki imgelem gücünü pekiştirir. Su gibi doğal elemanların mimari pratik tarafından soyut bir dille iç mekâna kazandıran Ando mekânı doğanın tinselliği ile buluşturma amacındadır. Nitekim çoğu projesinde su yapıya dahil edilerek, rahatlatıcı ve sakin etkisinin binaya katkıda bulunması sağlanır. Japonya Tomamu’da bulunan 1988’de yapımı tamamlanan “Su Kilisesi” Tadao Ando felsefesini, doğa mekân geçişliliğine iç mekânda imkân tanıyan yapılarından biri. Var olan doğal yapının ehlileştirilerek, arazide bulunan her şeyin yapıya katılma ihtimalleri göz önünde bulundurularak mimarisini kullanan Ando, kiliseyi ziyaret edenlerin mevcut topoğrafyayı deneyimlemesini sağlamıştır. Ormanlık ve kenarında nehir bulunan bir alanda yer alan yapı üst üste binen iki küpten oluşmaktadır. Batısında göl ve ağaçlarla çevirili olan kilisenin sol tarafında otel bulunmaktadır. Otel ve kilise yapısını ayırmak için L şeklinde bir brüt beton duvar kullanarak şapele doğru yönelim sağlamıştır. Dört tane beton haçın yer aldığı cam ve çelik malzeme kullanılan saydam yapıdaki ilk küpün içinden geçilip merdivenler ile ziyaretçi şapele varmaktadır. Şapelin bulunduğu ikinci küpe

spiral merdivenden inip karanlık bir geçitten geçerek ulaşılmakta ve burada iç mekân göl ile direk temas sağlamaktadır. Su Kilisesinin göl tarafında açık duvar kullanımı, doğanın sürekli değişen canlı yapısının iç mekâna yansıması sağlanır.

Şekil 27. Church on Water – Tadao Ando, 1988.



Kaynak: Architectural Moleskine. Mayıs 2019. <<http://architecturalmoleskine.blogspot.com/2011/09/tadao-ando-church-on-water.html>>.

3.2.2 Doğa

Şekil 28. Azuma House – Tadao Ando, 1976.



Kaynak: Instagram. Mayıs 2019. <<http://www.instagram.com/p/Bu7F-vUFDQC/>>.

Tadao Ando'nun 1976 yılında tamamladığı ve 1979 yılı Japon Mimarlık Enstitüsü ödülünü kazanarak mimarlık çevrelerinde adından söz ettirmeye başladığı Azuma Evi, Güney Osaka'nın Sumiyoshi bölgesinde bulunan dar sokaklarda inşa edilmiş bir özel konut projesidir. Ando mimari felsefesinin tüm özelliklerini içeren bu yapı bölgenin genel yapısı olan "sıra evler"den yeni bir tanesidir. Bilhassa Azuma Evi yalnızca doğa değil, sonradan oluşmuş yapay çevreye uyum açısından iyi bir örnektir. Basit ve tekdüze tasarımı olan bu

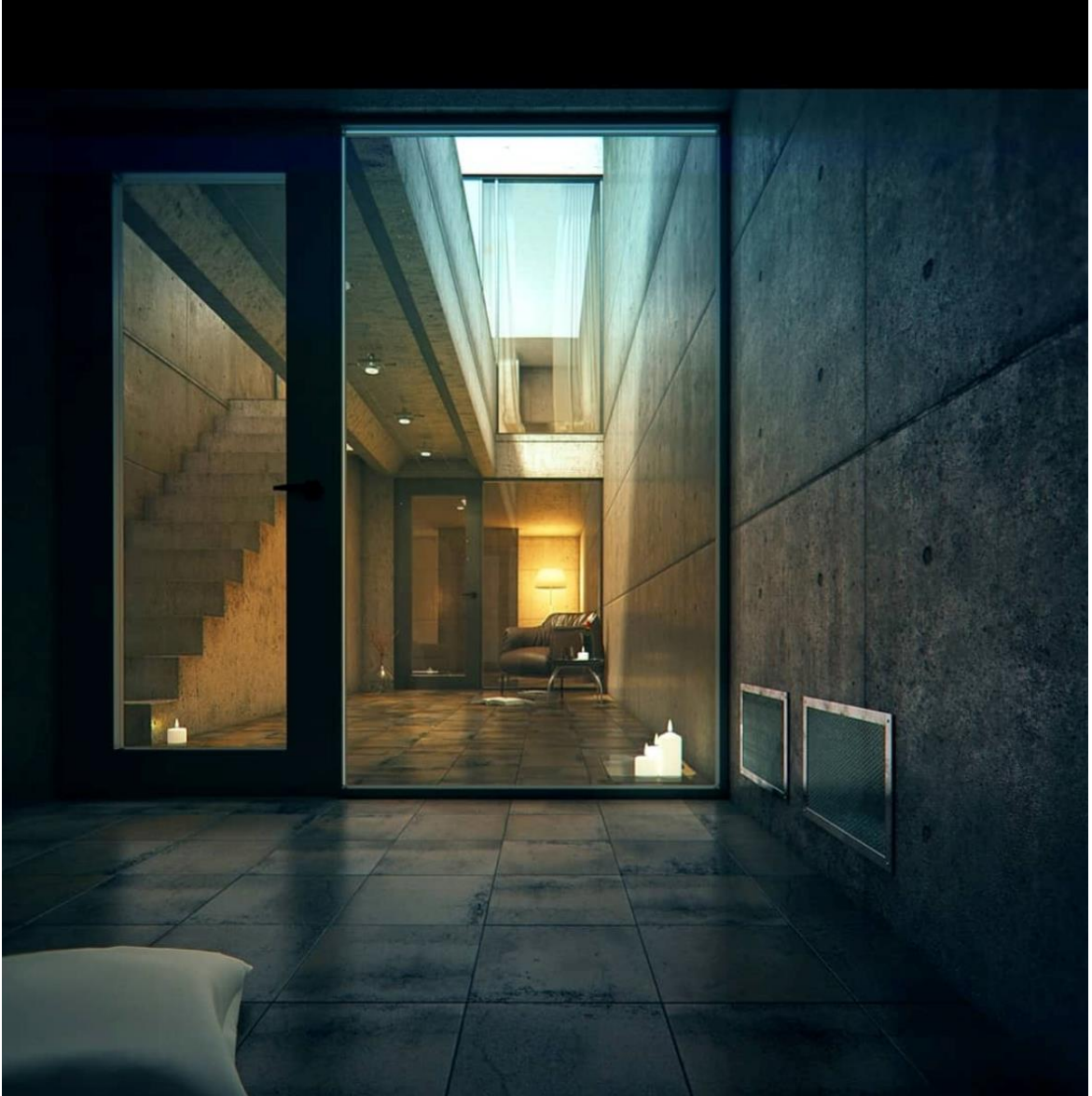
yapı brüt beton ile kaplıdır, cephe süslemesi olarak sadece brüt beton kullanılmıştır. Üç kübik bileşenden oluşan bu evin en önemli özelliği iki blok arasında yer alan avludur. Ortada yer alan avlu ile amaçlanan, beton bloklar arasında rüzgâr ve ışığın sınırsız soyutlanımı ile yapının gösterimine ulaşmaktır. Zemin katın bir ucunda bulunan oturma odasından diğer ucunda bulunan mutfağa geçmek için avlunun kullanılması gerekir. Bu da bu evde yaşayanların doğayla iç içe olmasını sağlar. Kış aylarında aşırı soğuk olup kişinin üzerine bir şeyler almasını gerektirirken, yağmurlu günlerde tuvalete gitmek için bir şemsiye gerekebilir. Bu durum Ando'nun yapılarında önceliğinin rüzgârı hissedebilme, iç mekânda gökyüzünü görebilmek gibi doğanın mekandaki varlığını arttırmak olduğunu ortaya koyar. Ando modern mimarlığın ilkeleriyle oldukça uygunsuz olsa da kullanıcının iç mekân beklediği yerde dış mekâna sahip olmasını mekânı ters çevirmek ve süreksiz yaptığını dile getirerek; bu süreksizliğin sonucu doğanın evin içine girmesine izin verdiğini söyler. “Bina basit bir kutu olarak kalır fakat, doğa ve insan hareketleri mimarlığı karmaşık şekillerde değiştirir” (Ando, 1993: 57).

Evdeki tek doğal ışık kaynağı orta alandır. Işığın orta alandan iç mekâna süzülmesi ve beton duvarda yarattığı yansımalar mekandaki derinliği artırır. Evin iç gözlemsel dizaynı yaşayanları şehrin gürültüsünden uzak, sakin ve durgun bir yaşama mekânı sunmakta bir yandan da doğayı dahil etmektedir. Bulunduğu çevrenin harap, eski, ahşap sıra evlerinden farklı olarak beton bir kutu görünümünde olan Azuma Evi için Tadao Ando “basit ama zengin mekânsal kompozisyonunda, çevreleyen ifadesinde ve ışığın günlük yaşam alanlarına karakter kazandırmasıyla birlikte, bu ev benim mimarlığımın görüntüsünü yansıtıyor”³³ sözleriyle yapıya verdiği önemi dile getirir. Bu evi yaratma sürecinde ışığın gökyüzünün, doğanın cansız betona daha zengin bir anlam kattığını belirten Ando'nun bu projesi (1993: 57), genel oluşumu temelden sarsmadan da stilini ortaya koyabileceğinin bir kanıtıdır. Tadao Ando'nun sözleriyle “bu mekânda yaşamak için, kendi yaşam gücünüzü dikkate almalı, kendi enerjinize, kendi sebatınıza sarılmalı ve kendinizi zihinsel ve fiziksel olarak mükemmelleştirerek stoik bir talimden geçmelisiniz”³⁴.

³³ “In its simple but rich spatial composition, in its expression of enclosure, and in the way light gives character to daily-life spaces, this house encapsulates an image of my architecture.” cümleinin orijinal şekli için bkz. Archiweb. Mayıs 2019. <<https://www.archiweb.cz/en/b/dum-azuma>>.

³⁴ 25.10.2017'de Cédric Enjalbert'in Tadao Ando söyleşisi. Çevirisi için bkz. Mayıs 2019. <<https://medyascope.tv/2018/12/14/tadao-ando-ve-batini-perspektifler-bir-gun-benim-yapilarim-da-bozunuma-ugrayacak-yikinti-ve-harabelerin-arasinda-kalacaklar/>>.

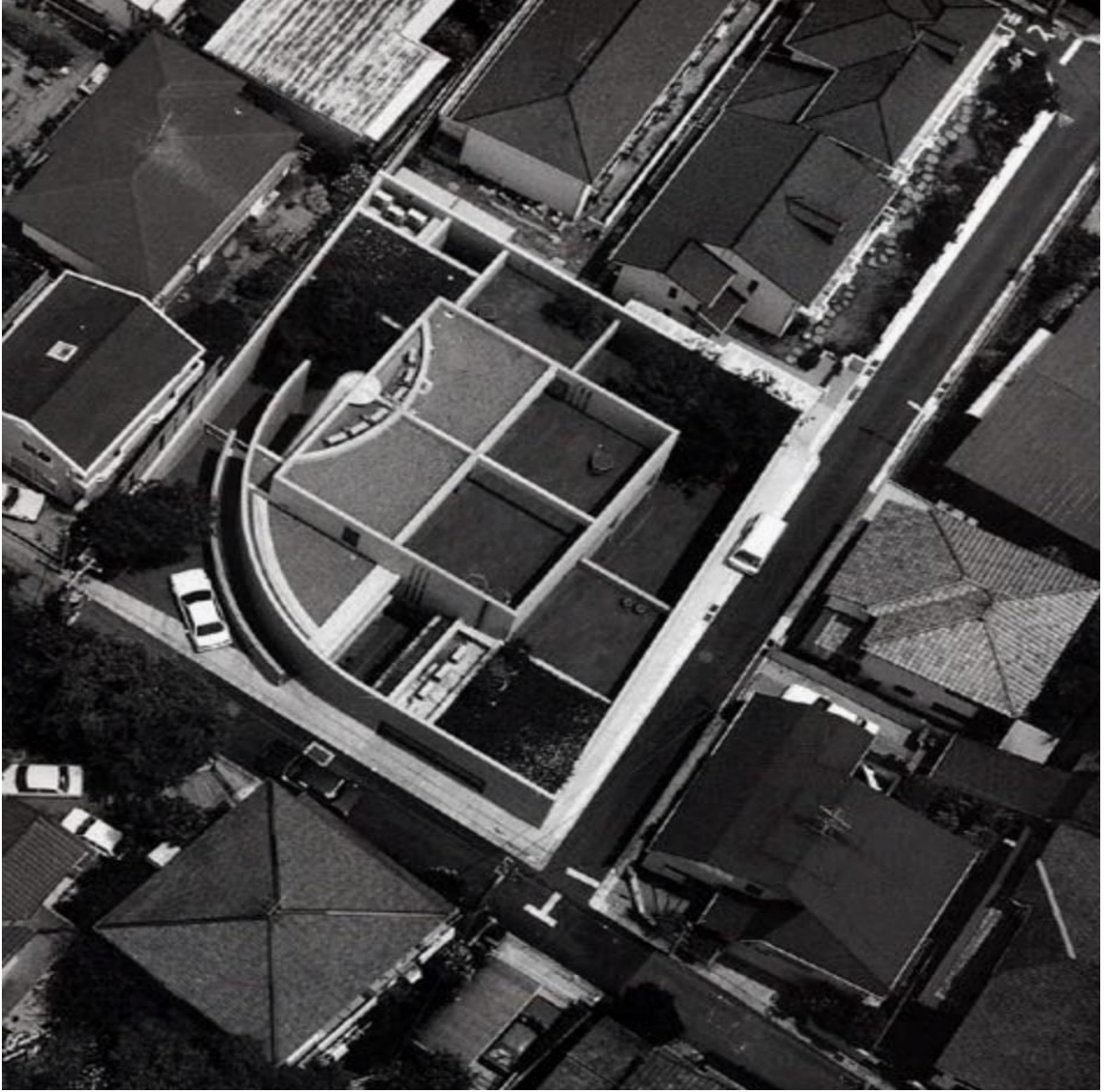
Şekil 29. Azuma House – Tadao Ando, 1976.



Kaynak: Instagram. Mayıs 2019. <<http://www.instagram.com/p/Bsc4x-thd2B/>>.

Tokyo'nun görece revaç bölgelerinden birinde konumlandırılmış özel bir konut projesi olan Kidosaki Evi'nin tasarım süreci 1982'den başlayarak yaklaşık üç yıl sürmüş ve 1986 yılında tamamlanmıştır. Japon geleneklerini yansıtan ve bir avluya açılan bu yapıda, saf beton duvarlar ve alan ayırıcılar yanında iç bahçe ve ağaçlar incelikle projeye dahil edildiği görülür. Beton, cam ve metal üçlüsüyle oluşturulan yapının iç mekânında, tasarımı Ando'ya ait ahşap mobilyalar kullanılmıştır. Yapının bir avlu etrafında şekillenmesi önceki çalışmalarıyla benzerlik gösterir. Yapı girişinde çeyrek dair biçiminde beton alan ayırıcı gelenleri karşılarsa da yapının geneli dik açılar ve tipik 20'ler modernizminden oluşuyor.

Şekil 30. Kidosaki House – Tadao Ando, 1986.

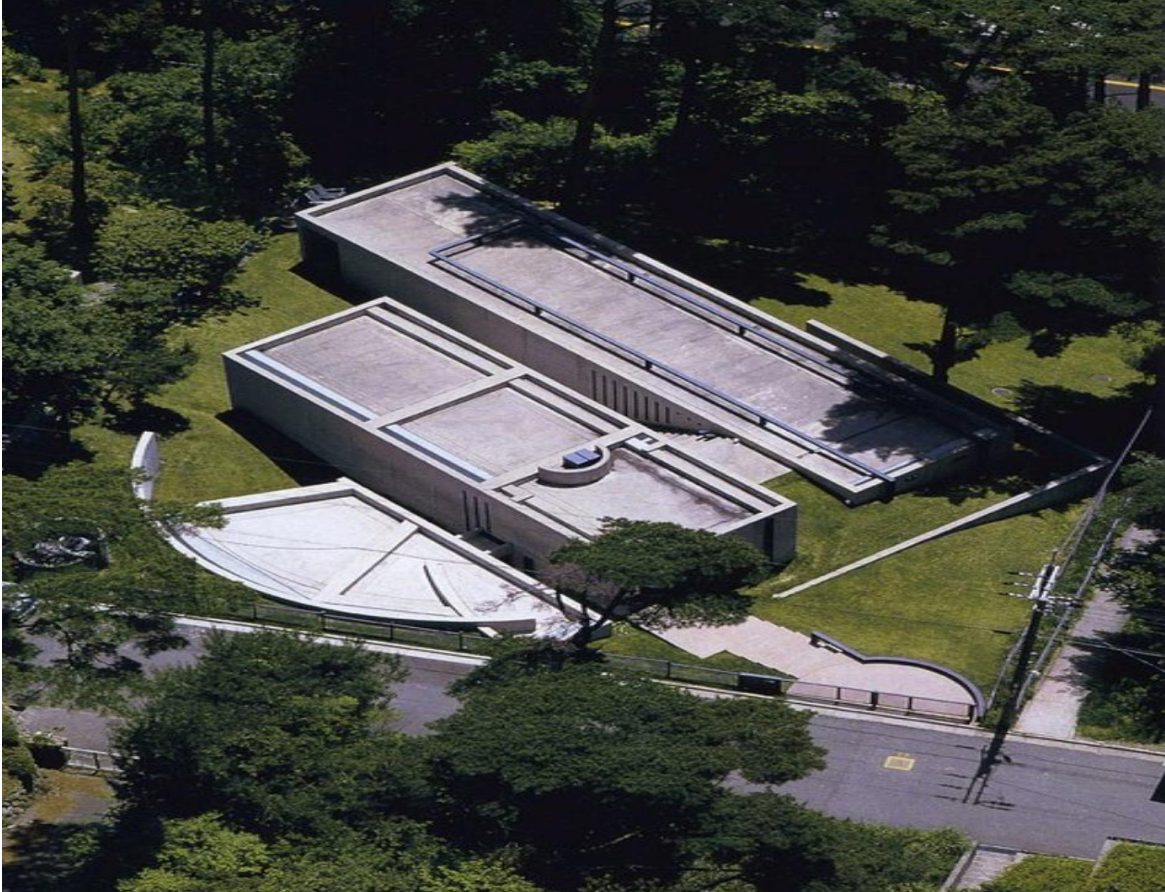


Kaynak: Pinterest. Mayıs 2019. <<http://www.pinterest.com/pin/280982464227686213>>.

1981 yılında Japonya'nın Ashiya kentinde yapımı tamamlandıktan üç yıl sonra yeni eklentisiyle günümüzdeki haline 1984'de ulaşan Koshino Evi, girişte, ilk görünümde yapının üstten planının okunabildiği, Rokko Dağlarının eteğinde, mevcut zemin yapısının içine yüzen, sahip olduğu doğal değerlerle var olan bir Ando tasarımı olarak göze çarpıyor. Birçok projesinde olduğu gibi yapıyı bulunduğu alana göre şekillendirip, çevre koşullarını dikkate alarak ikisi dikdörtgen, biri yarım daire olmak üzere üç paralel yapının, kendinin yaklaşık dört katı büyüklüğünde bir zemine konumlandırılmış olması, yapıya, büyük bir yeşil çevre ve Ando'nun yaklaşımları sonucunda iki adet iç bahçe katmaktadır. Arazinin eğimine göre yerleştirilen bloklar alt kısımdan bir tünel ile bağlanmaktadır. Aydınlık ve

karanlığın, ışık geçişlerinin, hava durumunun tam olarak hissedilebildiği iç mekanlara sahip olan yapı, genel bir Ando tercihi olan saf beton duvarlar ve alan ayırıcılardan oluşmaktadır. Diğer yapılarına benzer şekilde dekoratif süslemelere yer verilmeden sadece brüt beton dokusunda yapının en doğal formuna ulaşma çabası göze çarpmaktadır.

Şekil 31. Koshino House – Tadao Ando, 1981-1984.



Kaynak: “mrtmlv” Instagram fotoğrafçısı. Mayıs 2019. <<http://www.instagram.com/p/BekHfR7hViw>>.

İki beton blok arasındaki merdivenlerle avluya geçiş yapılırken beton duvarda yer alan dikey dar açıklıklar ile gün ışığının geçişi sağlanmıştır. Beton duvardaki açıklık ile ele edilen ışık-gölge ilişkisi bina içinde atmosferik değişimlerin yakalanmasına imkân tanımıştır. Azuma Evi’nde insan yaşamıyla buluşabilecek bir geometrik form yaratma endişesi taşıdığını dile getiren Ando aynı durumun Koshino ve Kidosaki Evlerinde de olduğunu belirtmiştir. Ona göre geometrik soyutlama ile insanın somutluğunun çarpıştığı noktada mimarlık ilham veren bir araçtır (Ando: 1991). Bu açıdan doğaya karşı oldukça hassas tavrı ile arazideki hiçbir ağacın yerini değiştirmeden yapıyı konduran Ando için Koshino Evi

tasarımdan uygulamasına; çevredeki ağaçlar, zeminin doğal hali ve tüm yeşil alanın birincil faktör olarak ele alındığı ve basit geometrik tercihler ile konuşulması gereken özel bir yapıdır.

Şekil 32. Koshino House – Tadao Ando, 1981-1984.



Kaynak: Artstation. Mayıs 2019. <<https://www.artstation.com/artwork/Zb3V1>>.

Osaka şehrinin güneyinde yer alan Chikatsu-Asuka Tarih Müzesi mevcut doğal alanı koruyarak konumlandırılan ve peyzajın ayrılmaz bir parçası haline gelen Japon kültüründeki Kofun ve Asuka dönem eserlerinin sergileme alanı olarak tasarlanan bir müzedir. 1994 yılında açılan müzenin bulunduğu alanda 200’den fazla mezar bulunmaktadır. Kenneth Frampton Japon tarihi açısından önemli olan bu yapının geleneksel anlamda bir müze değil, geçmişi deneyimlemek için bir yeraltı aracı, bir “zaman makinesi” olduğunu belirtir (1991:19). Bu amaçla müzenin alt kısmında mezarlıklardan çıkarılan kalıntıların, nesnelerin sergilendiği bir lahit yapılmıştır. Ando bu alanı karanlık bir iç mekân olarak kurgulayıp

mezarların iç kısmını çağrıştırmayı hedeflemiştir. Hiç dokunmadığında normalde sadece bir dağ örtüsü olan ve kendi içinde değişen rakımları barındıran bu alanın mimar tarafından boylu boyunca abartılı olarak nitelendirilebilecek merdiven düşüncesiyle yine aslında sadece doğal olarak var olan bir yokuşun bir insan aracılığıyla insanın üzerinde yaşayıp, kullanabildiği bir engebeli satı olarak sunulması; yani doğanın olduğu gibi insan kullanımına teslim edildiği görülmektedir. Tadao Ando Chikatsu-Asuka Tarih Müzesi'ni tasarlarken var olan tabiatı görmezden gelmeyen bir mimarın hayati önemde olduğunu ve bu nedenle kendisinin mimarlığın yeni bir manzara yaratma gücüne odaklandığını ve sergileri kapsamında tüm manzarayı kucaklayacak bir müze yaratmaya çalıştığını söyler (1991).

Şekil 33. Chikatsu-Asuka Historical Museum – Tadao Ando, 1994.



Kaynak: HJL Studio - Youtube. Mayıs 2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=M4hb1nvsSHQ>>.

Şekil 34. Benesse House – Tadao Ando, 1988-1992.



Kaynak: Iwan Baan Photography. Mayıs 2019. <<https://iwan.com/portfolio/benesse-house-museum-tadao-ando-naoshima/>>.

Naoshima adasında hem otel hem müze olarak kullanılan Benesse Evi aslında bir sanat üstadı olan Tetsuhiko Fukutake ve Naoshima Belediye Başkanı Chikatsugu Miyake'nin bir vizyonu. Yapıyı ve çevresini “sürekli inşaat halinde olmasını planladıkları bir çağdaş sanatlar merkezi” olarak tanımlayan Tadao Ando; doğa, sanat ve mimarlığı yine bir bütün olarak ortaya koyuyor. “Bene” (well) ve “Esse” (being) “refah” kelimeleriyle adlandırılan kompleks; konaklama, geçici sergiler, galeriler ve bulunma amacı ne olursa olsun doğayla ağırlama işleviyle hayat buluyor. İnsanların sanatı, doğayı, mimarlığı bir arada deneyimleyebileceği bu yapı, genel uygulama olarak mevcut topoğrafya üzerinde salınan bir kompleks; brüt beton, ehlileştirilmiş bitki örtüsü, kurgulanmış su parkları gibi Ando ana enstrümanlarının, mimarın tamamen doğal ışık senaryolarıyla formunu izleyebildiğimiz bir açık alan mimarlık ve doğa birlikteliğidir.

Şekil 35. Benesse House – Tadao Ando, 1988-1992.



Kaynak: Benesse Artsite. Mayıs 2019. <benesse-artsite.jp/en/art/benessehouse-museum.html>.

İki ve dört katlı konutlardan oluşan Rokko projesi yine mevcut doğal yapıyı bozmayarak dik bir yamaca yaslanmış tasarımı ve yeşil alanların büyük yaşam alanları olarak kullanılabilirdiği bir yerleşkedir. Ando 1978 yılında başlayıp 1983’de tamamladığı bu projesindeki temel amacının zengin bir mekân deneyimi sunmak ve aynı zamanda doğanın “yumuşak varlığını” ünitelerin her birinde hissettirmek olduğunu dile getirir. Kobe yamacının düzensiz formuna sokulan Rokko Konutlarının planı simetrik olsa da yamaç özelliğinden dolayı birimlerin konfigürasyonunda farklılıklar ortaya çıkmıştır (Jodidio, 2014: 101). Farklı tip ve ölçülerde olan evlerin ortak özelliği teraslarının bulunmasıdır. Bu tercihin altında yatan sebepleri Ando şu sözleriyle dile getirir;

“Arsaya ilk ziyaretimde 60 derecelik eğimin Osaka Körfezinin harika bir görüntüsünü sağladığını fark ettim. Bu yerin özel niteliğini tam anlamıyla kullanmak istedim. Bu, Rokko Konutlarındaki kavramın doğduğu zamandı. Yapı yüksekliğini düşük tutmaya, yapının eğimi kucaklamasına ve mimarının çevredeki bol yeşillikle birleşmesine karar verdim. Bu şekilde her birime onunla birleşen birimin çatısında bir teras sağlanacak ve her birimden okyanus görülebilecekti” (Ando, 1993: 58).

Şekil 36. Rokko Housing – Tadao Ando, 1978-1983.



Kaynak: Domus Web. Mayıs 2019. <<https://www.domusweb.it/en/architecture/2018/11/09/tadao-ando-an-architecture-guerrillas-challenge-on-display-at-centre-pompidou.html>>.

Kobe şehrinin eteklerinde birbirine bitişik olarak yer alan Rokko I, II, III küme evleri ardışık sırayla aynı yamaç üzerine inşa edilmiştir. Aşamalı olarak her sırada yer alan evlerin kendilerine ait bahçeleri bulunmaktadır. Rokko I Konutları, II Konutlarına göre daha küçük ve daha az lüks olsa da kişinin özel alanını koruyan cömert açık hacimler sunmaktadır. Doğa, kamusal ve özel alan arasında iyi bir denge yakalayan bu yapıyla Ando, üç setin her birinde mekanların yeşille buluşmasını hedeflemiştir. 1999 yılında tamamladığı Rokko II Konutlarının yaratım sürecinde modernizmin bütün meselelerini anladığını ve bütündeki kompozisyonun genel anlamda basit hacimlerden daha fazlası olmadığını dile getirirse de bu yapıyla çeşitli tip birimleri karmaşık bir şekilde düzenleyip sunma fırsatı elde etmiştir. “Ben, kompozisyonu basit ama aslında zengin, labirent niteliği olan yapılar yaratmak istiyorum” (1993: 58) sözleriyle tek bir mantığa dayanan mimarlığı eleştirirken 2. Rokko Konutlarında bu tekdüzelikten çıkış anahtarını bulduğunu belirtir.

Farklı tipteki her evin kendine ait özel yeşil alana sahip olmasının yanında ortak yeşil alan yapılanmalarının mevcudiyeti de kullanıcıların toplumsal ilişi kurması için düşünülmüştür. Özel alanlarda yer alan dış mekâna tüm cam ile açılan teras şeklindeki bahçeler, insanların toplandığı ortak yeşil alan avlu ve doğayla iç içe tasarlanmış halka açık yürüyüş yolu olmak üzere arazi içerisinde üç farklı doğal alan bulunmaktadır. Tadao Ando'nun bu tasarımı bireysel iç mekanların tümünde doğayla olan ilişkinin maksimum düzeyde sağlanması ve aynı zamanda mevcut doğal yapıyı bozmadan yapıyı inşa ederek yerleşim bölgesinin doğaya göre şekillendirilebileceğini göstermesi anlamında oldukça önemlidir.

Şekil 37. Rokko Housing – Tadao Ando, 1978-1983.



Kaynak: Zn903. Mayıs 2019. <http://www.zn903.com/cecspoon/lwbt/Case_Studies/Rokoo/wm_ando01-sky.JPG>.

Şekil 38. Museum of Wood – Tadao Ando, 1993-1994.

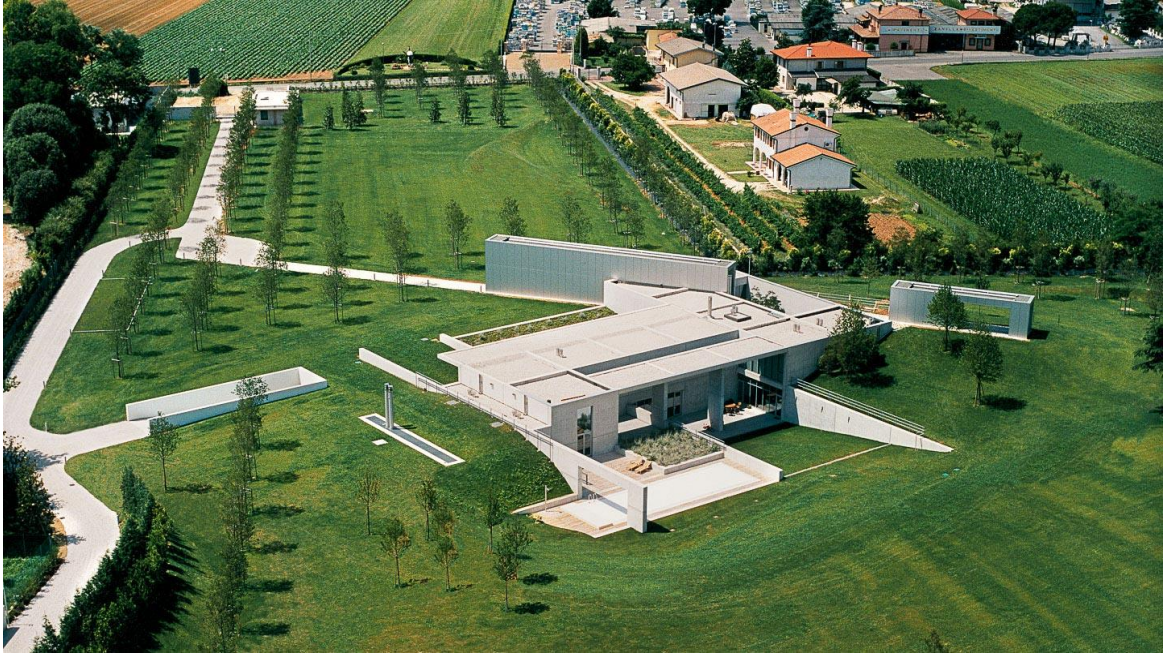


Kaynak: Inexhibit. Mayıs 2019. <<https://www.inexhibit.com/mymuseum/the-museum-of-wood-culture-japan-tadao-ando/>>.

1950’lerde Japon imparatoru tarafından II. Dünya Savaşı sırasında büyük ölçüde tahrip olan ormanlık alanları anma amacıyla başlatılan Ulusal Orman Günü’nün 45. Yıl dönümünü kutlamak amacıyla müze yapımı için görevlendirilen Tadao Ando, Osaka’ya yaklaşık üç saat uzaklıkta bulunan bölgede 1993 yılında Orman Müzesini tasarlamıştır. Dış cephesi çelik çerçeve ile kaplı ahşap ve brüt beton kullanılan müzenin dikkat çeken en önemli özelliği tepesinin bir çatıyla kaplı olmaması, gökyüzüne direk temas etmesidir. Yapının gökyüzüne dokunması iç mekandaki derinlik ve sonsuzluk hissini pekiştirmektedir. Bir tepenin üzerine kurulan ve ormanın ortasında 46 metre çapında silindirik koni biçiminde tasarlanan yapı bu özelliğiyle oldukça ilgi çekicidir. Buna ilaveten hacminin basitliği, detaysız yapısı ve sadeliği ile göze çarpan yapının iç derinliği de 22 metre yüksekliğindedir; bu tercih yapıya orman içerisinde bir dağ silüeti kazandırmıştır. Ziyaretçilerin müzeden ormana doğru gitmesi için ise yaklaşık 200 metre uzunluğunda etrafı orman örtüsüyle kaplı bir köprü düşünülmüştür. Yapının dış cephesinin ahşap ile kaplı olması doğayla geçişken bir ilişki kurulmasını sağlamıştır. Geleneksel anma müzeleri ve tapınakların aksine bu yapı doğa ile birleşmekte ve Japon geleneklerini yansıtmaktadır. Şüphesiz bu projesinde de Ando’nun

müzedeyi yer alan nesnelere sergilemekten çok, müzeyi doğanın bir yansıması alanı olarak kurguladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Aslında burada sergilenen doğanın kendisidir ve onu daha da çarpıcı kılmak için bu yapı doğaya sadece eşlik etmektedir.

Şekil 39. Invisible House – Tadao Ando, 2002-2004.



Kaynak: Impresacev. Mayıs 2019. <<http://www.impresacev.com/progetti/the-invisible-house/>>.

1999-2001 yılları arasında tasarladığı ve 2002-2004 yılları arasında yapımını tanımladığı Görünmez Ev, Kuzey İtalya'nın Treviso isimli şehrinde yer alır. Alessandra Benetton ve eşi Deborah Compagnoni'nin olan bu yapı için maliklerin tek isteği bitişik sokağa karşı iç mekânda mahremiyetin sağlanmasıydı ve bu taleplerini proje öncesinde Tadao Ando'ya iletmişlerdir. Ando ise bu mütevazı isteği yerine getirebilmek amacıyla toprak anaya bağlı bir evin imajının nasıl olacağını araştırdığını ve sonunda evin yarısının yeraltında gömülü görünmesi fikrine ulaştığını dile getirir (Jodidio, 2014: 487). Evin dışarıdan görünen tek kısmı çalışma alanı, giriş ve dış terası içeren kutu bölümüdür. Jodidio mimarın, yer yüzeyine minimal düzeyde dokunan bu yapının dikdörtgen zemin planı ile yeraltında labirent bir boşluk yaratmaya çalıştığını ve ayrıca doğal tavan açıklıkları ve iç avlular ile iç ve dış mekân arasında şaşırtıcı bir ilişki kurduğunu söylemiştir (2014: 487). Sokaktan görülen kutu bölümünün iç tarafı kullanıcılarına doğaya açılan iç teras ve havuz ile cevap vermektedir. Tavan yüksekliklerinin fazla olması ve salon kısmında bir cephenin

yerden tavana cam ile kaplanması doğal ışığın geçişine imkân tanıyarak iç mekânın aydınlık ve ferah bir ortama kavuşmasını sağlamıştır.

3.2.3 Işık

Şekil 40. Château La Coste – Tadao Ando, 2008-2011.



Kaynak: Myartguides. Mayıs 2019. <<http://myartguides.com/exhibitions/lee-ufan-at-chateau-la-coste/attachment/45fb2f12057594176ad0699419bb12af8ac3d637/>>.

“Burada yapmaya çalıştığım Aix’deki Cézanne’nin varlığı nedeniyle doğaya yakın yeni eserler yaratmak. Bir Cézanne resmiyle aynı mütevazı ruhu yakalamak istedim”³⁵ sözleriyle Tadao Ando doğanın içinde özel bir ışık ve iç mekân deneyimini buluşturduğu Château La Coste Sanat Merkezini tasarladı. Üzüm bağlarının bulunduğu bu alanda üç farklı projeye imza atan mimarın yanı sıra Jean Nouvel, Frank Gehry, Richard Serra, Louise Bourgeois, Sean Scully, Franz West ve Hiroshi Sugimoto da tasarım sürecine katılan mimarlar arasındadır. Tüm bu sanatçı ve mimarlara bu alanı keşfetme ve kendi sanatlarını

³⁵ “What I tried to do here, because of the presence of Cézanne in Aix, is create new works close to nature.” Tadao Ando says. “I wanted to capture the same, very humble spirit of a Cézanne painting.” Cümlelerin orijinal şekli için bkz. Mayıs 2019. <<https://chateau-la-coste.com/en/art-centre/>>.

yansıtabilecekleri bir şeyler yaratma fırsatı verilmiştir. Tadao Ando da bu yapının ana konsept planını, sanat merkezi tesisinin planlarını, restore edilmiş kalıntıların olduğu yerdeki şapeli ve bu yerleşimi göstermek amacıyla ahşap bir pavyonu tasarlamıştır (Jodidio, 2014: 675).

“V” şeklinde bir plan üzerine yerleştirilmiş geniş üzüm tarlalarını ve doğal çevreyi kucaklayan yapının bir kanadı su ve üzüm tarlalarına bakan bir restoran olarak işlev kazanmışken diğer tarafı yüksek camlarla örülü havuz alanına bakmaktadır. Kama şeklindeki ana bina cam ve beton malzemenin kullanıldığı çift katmanlı bir çerçeveye sahiptir. Dikdörtgen cam cephenin iç kısmında Ando’nun benzersiz şekilde kullandığı beton duvarlarda dikkat çeken tatami oranlarına göre düzenlenmiş konik noktalar vardır. Bu şekilde gün içinde ışığın çeşitli yansımalar yaratarak iç mekân dahil olması sağlanmıştır. Brüt beton ile kaplı Sanat Merkezinin altında bir otopark yer almakta ve burada yer alan havuzun bulunduğu alana Louise Bourgeois tarafından tasarlanan “Çömelmiş Örümcek” heykeli yerleştirilmiştir.

Eski taş duvarlarını koruyarak restore edilen Şapel, çelik çubuklar ve metal bir çatıya sahip cam duvarlardan oluşan kendisinden bağımsız bir yapı içine yerleştirilmiştir. Komşu yoldan beton duvarlarla ayrılan Şapelin etrafındaki cam duvar tercihi sonucunda, ışığın mekân içerisine süzülmesine imkân tanınmakta ve onu çevreleyen dış mekân ile ilişkide kalması sağlanmaktadır. Tadao Ando’nun bu alan içerisinde tasarladığı ahşap ile kaplı Sanat Pavyonu ise dört ayrı küp içermektedir. Château La Coste Sanat Merkezi’nin aşağısında yer alan bu yapının içine yerleştirilen ikiye iki metrelik dört adet cam küp loş ışıklı koridorun sonunda karanlık bir alanda yer almaktadır. Çatı ve yapının bir tarafındaki ahşap yan duvar arasındaki yarık ve iki ucu açık koridor yapısı ile ışığın girişe doğru süzülmesi sağlanmıştır.

Şekil 41. Château La Coste – Tadao Ando, 2008-2011.



Kaynak: Myartguides. Mayıs 2019. <http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2011/09/25/t-magazine/25well-lacoste.html?_r=0>.

Langen Vakfı, Tadao Ando'nun 2002 yılında tasarladığı ve yaklaşık iki yıl inşaatı süren Almanya'nın eski bir NATO üssü olan Neuss şehrine yakın bir bölgede yer almaktadır. Ando'nun bu alana müdahalesinden önce yaklaşık dört kilometre uzaklıkta bulunan bölgeye sanat koleksiyoncusu Karl-Heinrich Müller Insel Hombroich Müzesi'ni inşa ettirmiştir. Doğal çevrenin restorasyonu ve çevre yeşillendirmesi ve bu bölgenin geniş bir kültürel alana dönüşmesi için büyük uğraş veren Müller, heykeltıraş Erwin Heerich'i de bu alanda kendi sergisini kurması için yetkilendirmiştir. Sonrasında geniş bir Japon sanat koleksiyonuna sahip Marianne Langen'in Tadao Ando'ya teklif götürmesi ile yapı üzerinde düşünölmeye başlanmıştır. Ando bu yapının Insel Hombroich Müzesi'yle benzer şekilde doğayla uyum sağlayacak bir tasarıma sahip olacağını belirtmiştir. Onun amacı ziyaretçilerin muhteşem doğa içerisinde hiçbir sınırlama olmadan sergilenen sanat eserlerine dokunabilecekleri iç mekânı yaratmak ve ışık, su, hava ve doğayı hissederek bu deneyime katılmalarını sağlamaktır.

Yarım dair biçimindeki brüt beton duvardaki bir kapı şeklindeki boşluktan manzaraya açılan giriş alanının devamında ziyaretçilerin sol tarafında yeşil alan sağ tarafında ise geniş bir gölet bulunmaktadır. Brüt beton duvarda kapı ve pencere olmadan yaratılan açıklık ile su ve peyzaja geçiş sağlanmıştır. Genel anlamda yapı mimarın çoğunlukla başvurduğu cam, çelik ve betondan oluşmaktadır. Çelik kolonlar ile desteklenen cam çerçeve içinde uzun beton çekirdek yapı yer almaktadır. Betonun çevreleyen cam perde ile doğayla şeffaf bir ilişki kurulmuş ve cam duvarların saydam yapısından ışık geçişlerine imkân tanınmıştır. Bu sayede iç mekânda ışık ve gölgenin serbest dolanımı sağlanmıştır. Yapının dış duvarının cam ile kurgulanması, dış çevreyi ve doğal elemanları kesintisiz bir şekilde iç mekâna dahil etmiştir. Tasarımın genelinde; gölün, ağaçların ve ışığın cam duvara vuran yansıması ile çevrenin kendisinin bir sanata dönüştüğü ve yine yapının çevreyi yaşatmak amacıyla konumlandırıldığı düşüncesinin hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Cam ile muhafaza edilen yapının silüetindeki yansımadan doğaya ve ışığa duyulan sağduyunun maksimum düzeyde olduğu görülmektedir. Belki de bu noktada şunu söylemek gerekir; Tadao Ando'nun başarısı, iç mekânı dış unsurlarla harmanlamasında ve duvarlarla örtülü mekanlarda yaptığı tercihler sonucu ulaştığı ferahlık, özgürlük, geçirgenlik, şeffaflık hislerinde gizlidir.

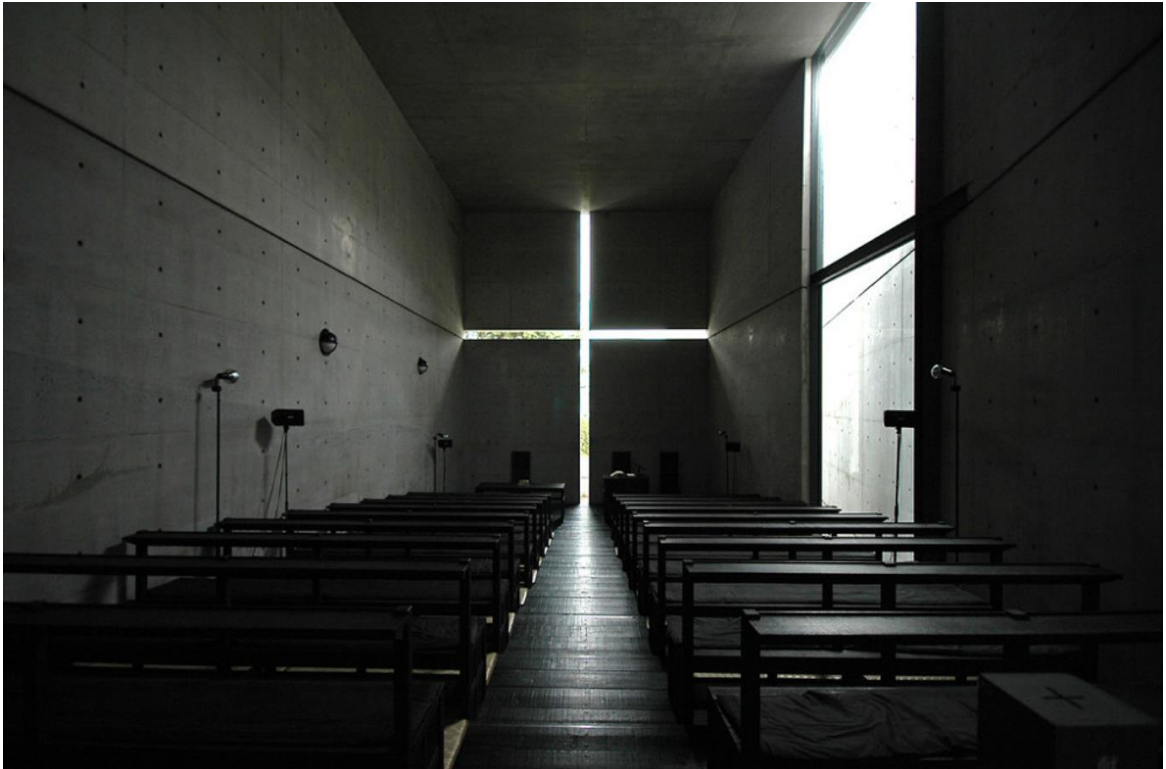
Şekil 42. Langen Foundation – Tadao Ando, 2008-2011.



Kaynak: Studiovandamme. Mayıs 2019. <<https://www.studiovandamme.com/architecture/langen-foundation-by-tadao-ando-architects-neuss-d/>>.

Tadao Ando'nun en popüler ve ışıkla ilgili üzerinde durulması gereken en önemli çalışması şüphesiz Işık Kilisesidir. 1987-1988 yılları arasında tasarlayıp yapımının da yaklaşık bir yıl sürdüğü bu kilise iç mekânda sahip olduğu karanlık ve haç biçimindeki açıklıktan gelen ışık arasında ortaya çıkan kontrast üzerinden okunmalıdır. Shirazi mimarlığın ışığa, ışık olarak algılanmasını, karakterini ve kapasitesini ortaya koyabilmesi konusunda yardım ettiğini ifade eder (Shirazi, 2012: 24). Nitekim bu yapıda tasarım ve ışık bir arada sunulmuş, birbirini tamamlayarak mekânın bağlamı keşfedilmiştir. Işık Kilisesi'nde Ando'nun iç mekân tasarımı sürecinde özellikle ışığı somut ve elle tutulur bir içerikle yakalama ve kullanma kabiliyeti ön plana çıkar. İç mekânda yaratılmak istenen şey, malzeme ile ulaşılan aşırı yalınlık sonucu kişinin mekândaki boşluğu anlamlandırabilmesi, mekânı keşfedebilmesidir. Bu tutumu yalın ve saf tasarım ile zor olanı, mekânın katıksız potansiyelini vurgulamak yönündedir. Kilisesi'nin iç mekânında ulaşılan görsel zenginlik, tam da mekânın bağlamını ortaya çıkarmaya çalışan estetik kaygının sonucudur.

Şekil 43. Church of the Light – Tadao Ando, 1989.



Kaynak: Archute. Mayıs 2019. <www.archute.com/church-of-the-light/>.

Balamir Işık Kilisesi için “‘mimari şekiller’ olmaktan çok, karanlık ile aydınlığın şeklidir” der (Balamir, 2006: 1). Beton duvarın haç şeklinde kurgulanmasıyla karanlık yüzeyde ulaşılan gün ışığından bir haç ve bu şekilde iç mekâna süzülen bir ışık huzmesi. Işığın haç şeklindeki bir açıklıktan mekâna dahil olması, forma yapılan basit müdahale ile doğa ve iç mekân arasındaki akış sağlanması. “İçindeki ışık, binanın özüdür” ifadesiyle önem verdiği şeyin yapı değil, ışık olduğunu ortaya koyar mimar. Bu noktada mimarlık ise ışığı bu şekilde sunmak için kullanılan yoldur, tercihlerin karşılığıdır. Gün ışığını duvardaki açıklıklardan mekâna dahil eden anlayışın temelinde zamanın akışını, gün döngüsünü bu şekilde iç mekânda yaşatmak olduğu da söylenmelidir. Burada zaman, mimariyle ilişki kurarak iç mekandaki doğal ışığın yansımada deneyimlenir.

Şekil 44. Church of the Light – Tadao Ando, 1989.



Kaynak: Bluelapisroad. Mayıs 2019. <<https://bluelapisroad.files.wordpress.com/2015/09/022.jpg>>.

Bir arada var olan karşıtlıkları eşsiz bir şekilde sunan bu yapı Japonya'nın Osaka şehrinde yer alır. Ibaraki Kasugaoka Kilisesi için yapılan bu yapı Ando'nun şaşırtmayan basit malzeme tercihleri ile desteklenmiş, geleneksel kilise motiflerinden ve süslemelerinden uzak bir estetik görüş ile oluşturulmuştur. Beton kabuk içinde saklanan değer, yapının yansıttığı yalın mimaride, açıklıklardan süzülen ışıkta, tercih edilen geometrik formun

basitliğinde saklıdır. Basit bir biçim olan dikdörtgen forma sahip beton küpün duvarlarına ve tavanına hiç değmeden on beş derece açıyla delen beton duvar yapının en çekici özelliklerinden biridir. Diğer bir nokta ise haç biçimindeki açıklığa sahip duvarı doğu cephesine yerleştirme kararıdır. Bu sayede gün boyunca ışığın mekâna dökülmesi, karanlık hacmin gün batımına kadar doğal ışık ile aydınlatılması sağlanmıştır.

Şekil 45. Church of the Light – Tadao Ando, 1989.



Kaynak: Nicolas-Clariss. Mayıs 2019. <www.nicolas-clariss.com/en/galleries/architecture/japon-church-of-the-light-tadao-ando/>.

Projeyi tanımlarken Tadao Ando “ışık ve gölge arasındaki ilişki arayışı” ve “ruhun barınağı” ihtiyacına atıfta bulunmuştur (Jodidio, 2014: 127). Betona ışığı kullanarak kattığı his ve aynı zamanda mekâna ışığı konumlandırma yöntemi ile yarattığı maneviyatın

temelinde Şinto duyarlılığının olduğu söylenebilir. Nitekim “mimar bânini ve tinsel yapılar tasarlayarak ruha dokunmanın yollarını bulmalıdır. Çünkü insan akletmeden asla yaşayamaz. Işık benim için en temel olgulardan biridir. Gönüle dokunan bir özelliği vardır”³⁶ sözleri iç mekânın duyguların taşıyıcısı, aracısı; ışığın da ruha dokunan, renklendiren bir dışa vurum olduğu düşüncesini destekler. Roma Pantheon’a yaptığı gezide Pantheon’un iç mekanının bir ilahi sesi olduğunu ve bunun görsel algı ile başarılamayacağı, hissedilebilecek bir şey olduğunu dile getiren Ando için, yapılarında estetik güzellikten çok şeffaflıkla yüklü bir mantığa ulaşmak önemlidir. Tam bu noktada Işık Kilisesi’nde maneviyatın büyüklüğünü, mimarisindeki detayların küçüklüğü ile yakaladığını belirtmek gerekir. Önemli olan yapı aracılığıyla doğa ve insan ruhunu buluşturmak, mekânın bağlamını ortaya koymaktır.

Işık Kilisesi’nin inşaatından on yıl sonra bu kadar basit bir geometrik forma sahip yapıya Pazar Okulu projesini eklemek gerçekten cesaret gerektiriyordu. İşlevsel olarak bir mutfak, kütüphane ve toplanma alanı olarak düşünülen bu ek yapı kiliseye kıyasla daha az sembolik bir anlama sahiptir. Kilise gibi on beş derecelik bir açıyla ayrılmış bağlantısız beton bir duvar ile dikdörtgen forma sahip bir yapıdır. Sokaktan adeta bitişik kilisenin duvarının bir yansıma gibi gözükken bu yapı aslında daha büyüktür; ancak, burada Tadao Ando Işık Kilisesi’nin önüne geçmeyen, onu ezmeyen bir mimari ifade ile yapıyı ortaya koymuştur. Buradaki mobilyaları da tasarlayan mimar, kilisenin içindeki karanlığın aksine ahşap kullanarak oradaki karanlığı selamlayan bir tezatlık oluşturmuştur (Jodidio, 2014: 136). Eski ve yeni yapı arasında iki yapıyı birbirine bağlayan bir oturma grubu kullanarak küçük bir iç bahçe yaratmıştır.

³⁶ 25.10.2017’de Cédric Enjalbert’in Tadao Ando söyleşi. Çevirisi için bkz. Mayıs 2019. <<https://medyascope.tv/2018/12/14/tadao-ando-ve-batini-perspektifler-bir-gun-benim-yapilarim-da-bozunuma-ugrayacak-yikinti-ve-harabelerin-arasinda-kalacaklar/>>.

Şekil 46. Church of the Light Sunday School – Tadao Ando, 1999.



Kaynak: Pining. Mayıs 2019. <i.pining.com/originals/1e/01/cf/1e01cf0e3c49aad52b155aee2ccc8547.jpg/>.

3.2.4 Su

Tadao Ando tasarımlarında, insanların mekânı hissedebilmesi için gökyüzü, ışık ve suyu kullanarak mekânın şiirsel yönünü ortaya çıkarmayı ve belirli bir anlamı olan çevrenin kendi ifadesini bulmasını amaçlar. Bu açıdan yapılarında doğa ve ışık kompozisyonlarından sonra sıkça kullandığı su unsuru üzerinden bazı yapılarını incelemek değerli gözükmektedir. Yaklaşık iki yıl tasarım sürecinden sonra 1994 yılında yapımını tamamladığı Nariwa Müzesi, Takahashi şehrinin Japonya'nın en eski ormanlarının bulunduğu Nariwa bölgesinde, ana işlevi ortaya çıkarılan fosilleri sergilemek olan, fakat aynı zamanda geçici sergilere de ev sahipliği yapan bir sanat merkezi. Tadao Ando bu yapısında, tasarımlarında ortak dil olarak kullandığı tüm malzeme ve form tercihlerinin yanı sıra, iç bahçe kurgusunu tamamen, alabildiğine yalın bir “su bahçesi” yaratıyor. Birbirine entegre Avrupa modernizmi ve Japon genlerinin bu denli ortaya konması, yapının kendisinin, mimarın aklı

ve eliyle, olası tüm hantallık ve sıradanlığın yüzüne çarpması, yapının bahsinde “su” kelimesi ve bu kelimenin mimaride ait olduğu tüm kavramların gündeme gelmesini adeta zorunlu kılıyor. Yapının planında tipik dikdörtgenler ve onların aralarında akan Ando imzası diyagonal dikey eleman, tanıdık bir yerde olduğumuzu düşündürürken, arka cephede “doğa”nın mimaride ele alınışına dair sıra dışı duyarlılıklarla bizi baş başa bırakıyor. Mimara özgü sıkça gördüğümüz labirent yaklaşıma sahip olan yapının dağ yüzü ziyaretçilere suyla geçişin sağlandığı bir manzara sunar. Yeşil alanla yapı arasında kurulacak olan bağlantıyı yine bir doğal eleman konumlandırma tercihi ile sağlama düşüncesi, doğayla kesintisiz ve sürekli bir ilişki kurma çabasıyla ilintilidir. Bağlantı unsuru olarak bir su bahçesi yaratımı, kullanıcının yapıyla dış çevre arasındaki uzaklık ve yakınlığı farklı estetik özelliklerle deneyimleyebilmesini sağlamıştır. Bir geçiş elemanı olarak suyun kullanımı ve görüntüyü yansıtıcı özelliği ile günışığının beton duvarlara geçmesi, orman manzarasının bu yüzeyden yansması, yapının silüetinde doğanın görüntüsüne birçok açıdan imkân sunulabileceğini gösterir. Alışagelmiş mimarlığın sınırlarını doğanın kendisini yapıya entegre ederek zorlarken, doğayı deneyimleme fırsatını da sunmuş olur.

Şekil 47. Nariwa Museum – Tadao Ando, 1994.



Kaynak: Japan-Guide. Mayıs 2019. <<https://www.japan-guide.com/e/e5780.html>>.

Yaklaşık üç yıl süren inşa süreci sonunda Sayamaike Tarih Müzesi ile Tadao Ando, memleketi olan Kansai bölgesine duygusal ve tarihi bir katkıda bulunmuştur. Öncesinde sel ve taşkın kontrolü için bir depo olarak inşa edilen, fakat sonra sel ve taşkın barajına dönüştürülen Sayama göletinin kıyısına inşa edilen Sayamaike Tarih Müzesi; göletin dönüşümü esnasında ortaya çıkarılan değerli miras ve kalıntılara adanmış bir Tadao Ando tasarımıdır. Sayama yapay göleti yedinci yüzyıla varan bir tarihi değerdir ve hem buradan çıkarılan kalıntıların hem de toplum tarihinin sahibi olduğu eski Japon su mühendisliğinin sergilenmesi açısından yalnızca mimari yapı değeri taşımaktan önemli bir fazlasıdır. Mimarın tasarladığı iç mekân su perdeleri, yapı merkezindeki –tıpkı Nariwa Müzesi, Langen Vakfı vb. projelerinde uyguladığı gibi- “su bahçesi”, yapının kurgulandığı yer ve tasarlanma amacını kusursuz bir şekilde bağlamaktadır. Jodidio giriş sırası boyunca beton duvar üzerinden akan su perdesi ile suyun sesinin her yerde duyulduğunu ve aslında yapının neyle ilgili olduğunun açıkça görülebildiğini dile getirmiştir (Jodidio, 2014: 230). Suyun kullanımı ile doğanın temsili beton duvar ile çerçeve kazanarak güçlendirilmiştir. Müzedeki su akışının nadiren durduğunu belirten Jodidio bu durumda da ziyaretçinin yürüyüş yolunu kapladığını ve yapı içinde sürekli hissedildiğini söylemiştir.

Şekil 48. Sayamaike Historical Museum – Tadao Ando, 2001.



Kaynak: Myportfolio. Mayıs 2019. <<https://pratering.myportfolio.com/osaka-sayamaike-museum-ando>>.

Su Tapınağı Awaji Adası'nda, Ando'nun "çatı" kavramını temelinden sarstığı, lotus çiçekleriyle bezeli yapay bir yapı-üstü göletinin adeta içine dalınarak ulaşılan sıra dışı bir yapı, bir tapınak. Sıra dışı ifadesini tapınağın derinliklerine inip her şeyin hafif turuncu esintili doygun bir kırmızıyla sarmalandığını gördüğümüzde de desteklemeye devam edebiliriz; zira mimarın yapay renk kullanımı konusunda bu denli netleştiği çalışma sayısı yok denecek kadar azdır.

Şekil 49. Water Temple – Tadao Ando, 1991.



Kaynak: Kwc. Mayıs 2019. <<http://kwc.org/photos/tadao-ando/water-temple-shingonshu-honpukuji/>>.

Şekil 50. Water Temple – Tadao Ando, 1991.



Kaynak: Followwater. Mayıs 2019. <<https://followwater.wordpress.com/2014/07/01/a-water-temple-in-japan/comment-page-1/>>.

Su Tapınağı, Ando'nun hem ülke kültür ve tarihi hem de kendi portfolyosu açısından çok önemli bir parçasıdır. Genel görsel kimliği oluşturan çatı-gölet, tapınağa Ando klasiği inen beton merdivenlerin gizi, nihayet gizli-saklı tapınak i mekanındaki başkalık ve tüm bunların yine engebeli bir topoğrafyada muntazam şekilde bir araya gelmesi... Ando pek çok çalışmasında olduğu gibi Su Tapınağı'nda da ışık, su, toprak, mimarlık, mekân, tarih ve bağlam kavramlarını adeta bir ruh gibi yapıya işlemiştir.

4 ANALİZ

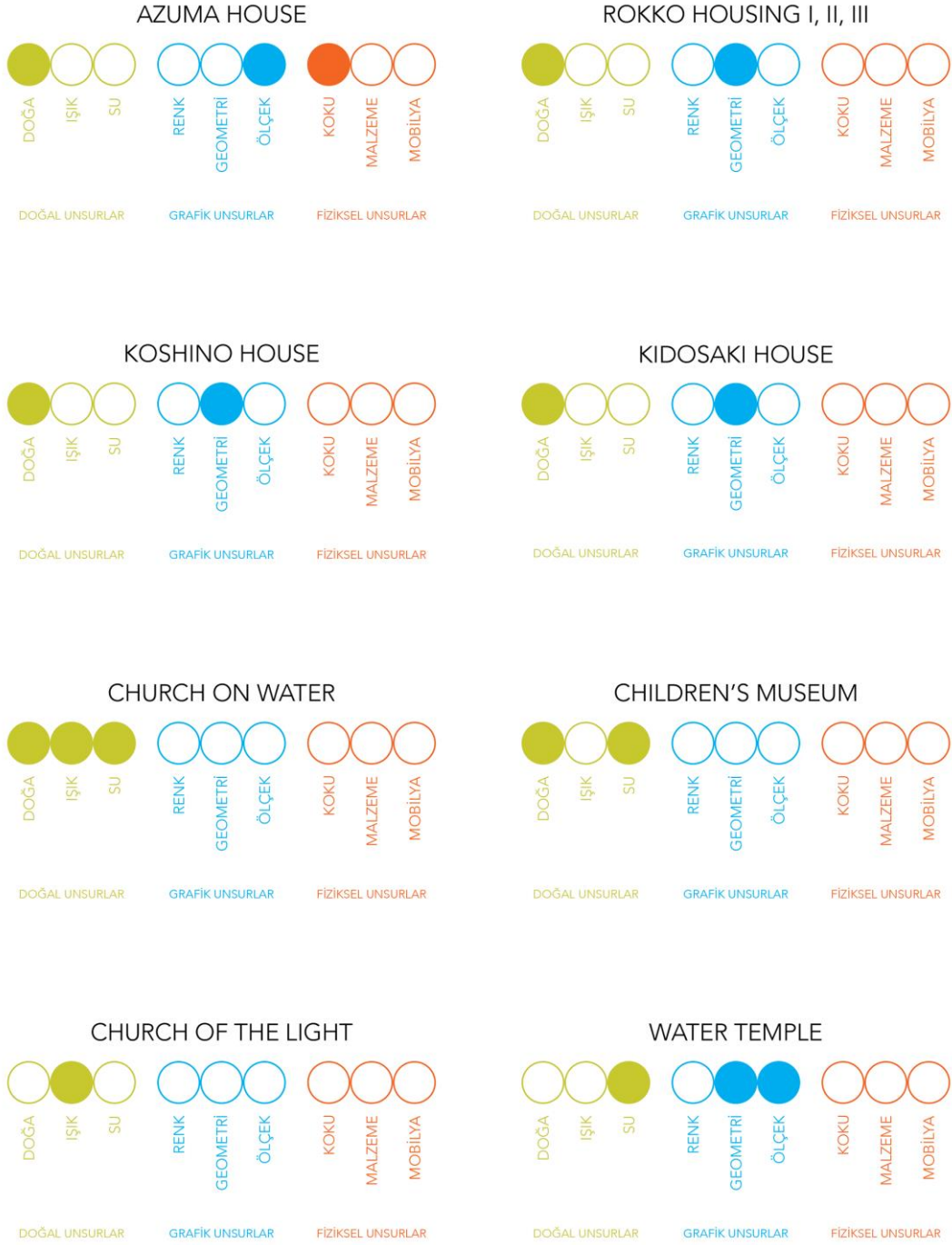
Japonya'nın en etkileyici ve tanınan mimarlarından biri olan Tadao Ando, 1941 yılında Japonya'nın Osaka şehrinde dünyaya gelmiş ve dünya çapında beğeni toplayan çalışmalara imza atmıştır. Müzelerden toplu yaşam alanlarına, dini mekanlardan özel tek katlı konutlara, otellere kadar birçok projeyi kendine has mimarlık anlayışı, malzeme tercihleri, Japon geleneklerine özgü tasarım duyarlılıkları ile sunmuştur. 1973 yılından günümüze kadar bilinen 274 tane tamamlanmış projesi olan mimarın dünya çapında ilgi çeken ilk projesi 1976 yılında tamamladığı "Azuma House"dur. Bunların içinde özel ve toplu konut projeleri ile müzelerin ağırlıklı olduğu görülmektedir. 2018 yılı dahil 80 tane konut projesini, 42 müze, 26 tane galeri ve atölye, 8 dini mekân takip etmiştir. Buna ilaveten 1979 yılında mimarı ilk ödülüne kavuşturan Azuma House'dan sonra 1989 yılında "Gold Medal of Architecture", 1993'de "Japan Art Academy Prize", 1995'de "The Pritzker Architecture Prize", 2003 yılında "Person of Cultural Merit" ve 2013'de "Commandeur de L'Ordre des Arts et des Lettres" gibi sayısız ödül ile onurlandırılmıştır.

Tüm görsel ve işitsel sanat dallarında da olduğu gibi mimarlık, iç mekân tasarımı ve çevre tasarımında da tasarlama/yaratma eyleminin bir temel anlamı, bir tözü bulunur. Tadao Ando doğa, ışık ve su gibi faktör ve elementleri tasarım yaratımının birer eklentisi değil, bizzat onları sürükleyen ve tanımlayan tözler olarak ele almış, onların etrafında dolanmış ve anlatımını onların sınırlarında özgür bırakmıştır.

Mies van der Rohe'nin yapının doğa için, doğa içinde, doğayla mücadele etmesi esprisiyle ortaya koyduğu Farnsworth House'u, Ando'nun yalnızca ışıkla ve ışık için tasarladığı Church of the Light ve yine Ando'nun tamamen suyla kaplı ve adeta bir su kütlesi içerisine girilerek deneyimlenen Water Temple'ı; Jean Nouvel'in Paris'te iç mekan bölümlerini yalnızca dış cephe renkleriyle belirlediği Quai Branly Müzesi ve ressam ve aynı zamanda renk teorisyeni olarak da bilinen Paul Klee'nin aşağı yukarı tüm eserleri; Daniel Libeskind'in Dresden Askeri Müzesi için tasarladığı geometrik ve neredeyse orijinal yapı büyüklüğü kadar iddialı bir kondurmayla vurguladığı ölçeğiyle yapı eki; yine Ando'nun yağmuru ve kokusunu bile iç mekânda yaşamın bir parçası haline getirdiği Azuma Evi; Mies van der Rohe'nin Roma Traverteni, yeşil Alp mermeri, Yunan antik yeşil mermeri ve Atlas Dağları oniks taşı gibi malzemelerle ortaya koyduğu Barselona Pavyon'u; yine söz konusu yapı gündeme geldiğinde akla ilk gelen Barcelona Chair'i ya da Frank Lloyd Wright'ın

Robie Sandalyesi gibi her tasarımcının tasarımını sürükleyen farklı unsurlar vardır. Bu unsurlar ayrı ayrı başlıklarda Tadao Ando'nun ele alınan çalışmalarında dokuz unsuru içeren üç ayrı ana yaklaşım çerçevesinde objektif bir şekilde incelenmiştir: Bunlar doğa, ışık, su gibi doğal unsurlar; renk, geometri ve ölçek gibi grafik unsurlar; koku, malzeme ve mobilya gibi fiziksel unsurlardır.

Şekil 51. İncelenen Yapıların Tasarımlarındaki Sürükleyici Unsurlar



JAPANESE PAVILION



BENESSE HOUSE



CHIKATSU-ASUKA HISTORICAL MUSEUM



MUSEUM OF WOOD



NARIWA MUSEUM



MEDITATION SPACE UNESCO



CHURCH OF THE LIGHT SUNDAY SCHOOL



SHIBA RYOTARO MEMORIAL MUSEUM



SAYAMAIKE HISTORICAL MUSEUM



INVISIBLE HOUSE



LANGEN FOUNDATION



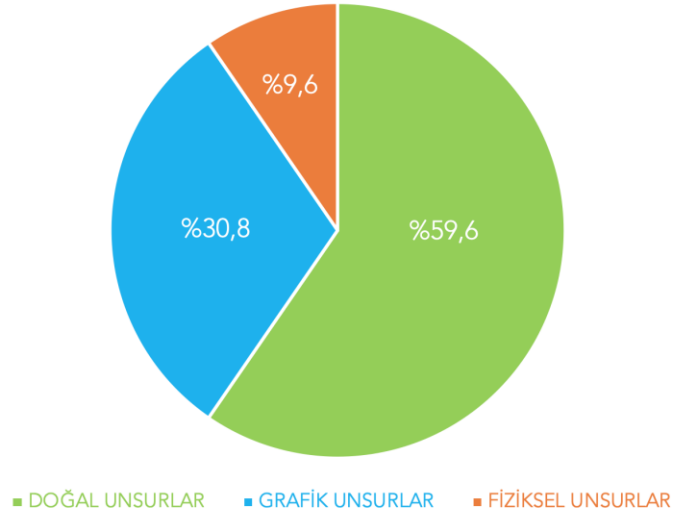
CHÂTEAU LA COSTE



TASARIMI
SÜRÜKLEYEN
UNSURLAR

■ DOĞAL UNSURLAR ■ GRAFİK UNSURLAR ■ FİZİKSEL UNSURLAR





Bu tablolardan görüldüğü üzere ele alınan yirmi projede üç ana yaklaşım unsurunun bazılarının tek bir projede bir arada bulunduğu, bazılarının ise birçok projede okunabildiği görülmektedir. Ancak bu analiz sonucu ortaya çıkan, Tadao Ando tasarımlarını sürükleyen ana yaklaşımın doğal unsurlar olduğudur. Yirmi projenin on beşinde doğa, sekizinde geometri, sekizinde su ve sekizinde ışık unsuru, yedisinde ölçek, üçünde malzeme, ayrı ayrı birer projede ise dekorasyon, koku ve renk unsurları okunmaktadır. Bu noktada Tadao Ando tasarımlarına ilham veren tüm doğal unsurlarda gizlidir denebilir. Sonuçta yüzdeler dilime döküldüğünde incelenen çalışmalarda doğa, ışık, su unsurlarının %59,6'lık bir bölümü kapladığı ve tasarımların belirleyici unsuru olduğu anlaşılmaktadır. Devamında grafik unsurlar %30,8'e karşılık gelirken, fiziksel unsurlar ise %9,6 ile tasarımlarda okunabilmektedir.

Bu tez çalışması Tadao Ando'nun çalışmalarını Japon öğretisi ve geleneklerinden yola çıkarak doğa, su ve ışık öğelerinin kullanımı, iç mekân ve mimari kullanım alanları üzerinden ele almıştır. Bu amaçla mimarın 20 adet projesi incelemeye alınmış ve bu projelerin tasarım diline vurgu yapan faktörün hangisi/hangileri olduğu; doğa, ışık ve su elemanlarından hangilerinin tasarımlarda daha belirgin okunabildiği, kullanım alanlarında ön plana çıktığı araştırılmıştır. Bu şekilde incelenen 20 çalışması arasından ortaya çıkan sonuç; birçoğunun birden fazla öğeyi kapsayacak şekilde 15 adet çalışmanın doğa faktörü, ışık öğesinin belirgin olduğu 8 adet ve su faktörünün ön planda olduğu 8 kadar projesinin olduğudur. Aşağıda yer alan tablo ile tez boyunca incelenen Tadao Ando çalışmalarında hangi unsurların ana fikir olarak okunduğu gösterilmiştir.

Tablo 1. Projeler ve Proje Ana Fikirleri Tablosu.

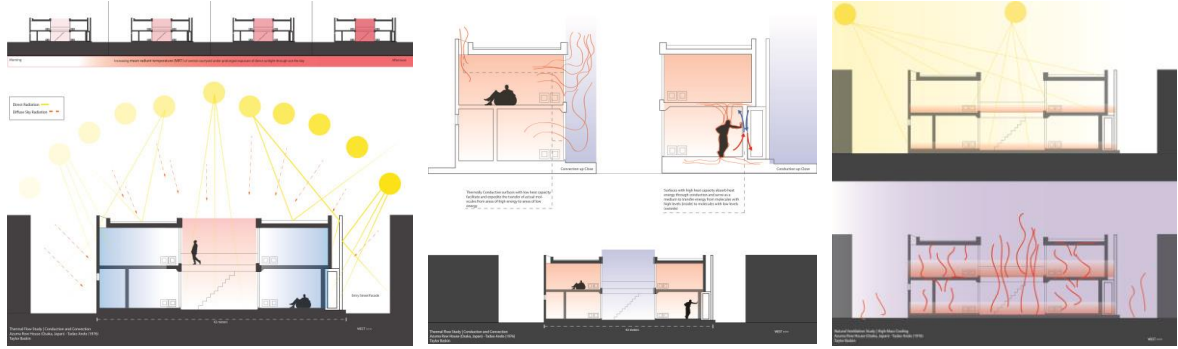
PROJELER	DOĞA	IŞIK	SU
1976 – AZUMA HOUSE (Ek-1)	√	-	-
1981 – ROKKO HOUSING I, II, III (Ek-2)	√	-	-
1984 – KOSHINO HOUSE (Ek-3)	√	-	-
1986 – KIDOSAKI HOUSE (Ek-4)	√	-	-
1988 – CHURCH ON WATER (Ek-5)	√	√	√
1989 – CHILDREN’S MUSEUM (Ek-6)	√	-	√
1989 – CHURCH OF THE LIGHT (Ek-7)	-	√	-
1991 – WATER TEMPLE (Ek-8)	-	-	√
1992 – JAPANESE PAVILION (Ek-9)	√	√	-
1992 – BENESSE HOUSE (Ek-10)	√	-	√
1994 – CHIKATSU-ASUKA HISTORICAL MUSEUM (Ek-11)	-	-	-
1994 – MUSEUM OF WOOD (Ek-12)	√	-	-
1994 – NARIWA MUSEUM (Ek-13)	√	-	√
1995 – MEDITATION SPACE UNESCO (Ek-14)	-	√	-
1999 – CHURCH OF THE LIGHT SUNDAY SCHOOL (Ek-15)	-	√	-
2001 – SHIBA RYOTARO MEMORIAL MUSEUM (Ek-16)	√	√	-
2001 – SAYAMAIKE HISTORICAL MUSEUM (Ek-17)	√	-	√
2004 – INVISIBLE HOUSE (Ek-18)	√	-	-
2004 – LANGEN FOUNDATION (Ek-19)	√	√	√
2011 – CHÂTEAU LA COSTE (Ek-20)	√	√	√

Yukarıda yer alan tablo ile gösterilmek istenen Tadao Ando’nun çalışmalarında ortak bir tasarım dili ve belirgin bir mimari yöntemin kullanıldığıdır. Bazı projeleri tek bir faktöre vurgu yaparken, bazılarında üç unsurun bir arada tasarıma dahil edildiği görülmektedir. Burada önemli olan tüm çalışmalarının bu üç ana eksen etrafında şekillendiğidir. Doğa, ışık ve su faktörlerinden en az birini ön plana çıkaran ya da bu temel unsurlara göre tasarım planlarını ortaya koyduğu projelerinde; ortak malzeme tercihleri, ortak geometrik formlar gibi unsurların varlığından da söz edilmelidir. Bu gibi ana ya da yan belirginliklerin varlığı bu yapıların tanınmasa bile kimin elinden, kimin aklından çıktığının ipuçlarıdır. Mimaride bu tür bir tanınırlık, okunabilirlik basit gibi görünse de oldukça değerlidir. Çünkü sonuçta “basitlik karmaşıklığın son noktasıdır”³⁷.

³⁷ “Simplicity is the ultimate sophistication”, Leonardo da Vinci.

- 1976'da kendisine ödül kazandıran Azuma House'da merkezindeki atrium ve tavanında bırakılan bilinçli boşluk ile doğa iç mekânda varlık kazanmıştır. Çatıda yer alan boşluk alan sıcaklık, yağmur, rüzgâr gibi doğal koşulların deneyimine imkân tanıyarak iç/dış mekân ayrımlarını ortadan kaldırmıştır. (Ek-1)

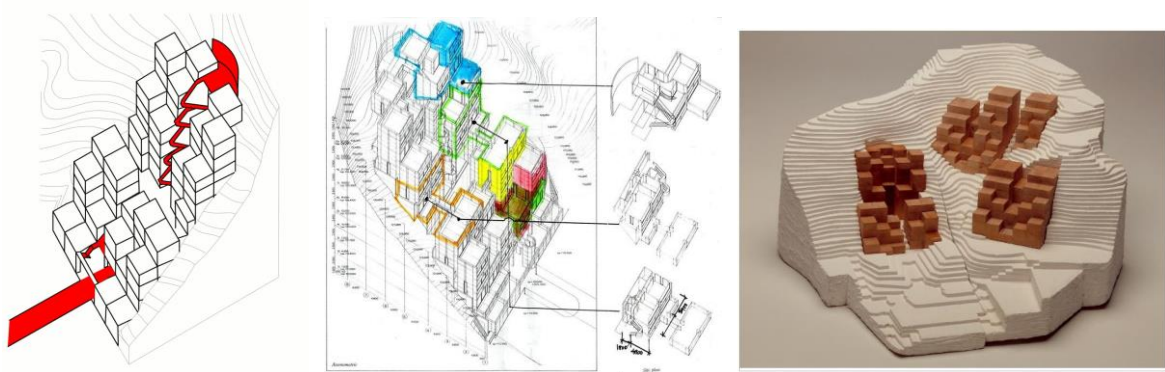
Şekil 52. Azuma House, Detaylar.



Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019. <<https://contrahabit.wordpress.com/2011/11/09/azuma-row-house-by-tadao-ando-designing-architecture-to-purposefully-make-people-feel-uncomfortable/>>.

- Dağın yamacına konumlandırılan Rokko Housing I, II, III projesi yeşil alanları yaşam alanı olarak işlevselleştirilen, yapı yüksekliğini düşük tutarak zemin eğimine göre yerleştirilen ve doğayla konuşan bir yapıdır. Mevcut doğal yapıyı bozmadan yapının yerleştirilebileceğinin önemli bir örneğidir. Tabiat temelinde bir mimari güzellik arayışının yakalandığı ve Şinto duyarlılığıyla ele alınan bu projede Tadao Ando, Rokko Dağlarının engebelerini tasarımın lehine bir faktör olarak ele alıp, yeşil alanları mekanların bahçeleri olarak ehlileştirirken bir yandan özel mülklere minik Zen Bahçeleri deneyim imkânı sunmakta bir yandan da deniz manzarasını izleyebilmek anlamında dağın yüksekliğine müdahale etmeden tasarımına bir avantaj kazandırmaktadır. (Ek-2)

Şekil 53. Rokko Housing I, II, III., Detaylar.



Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

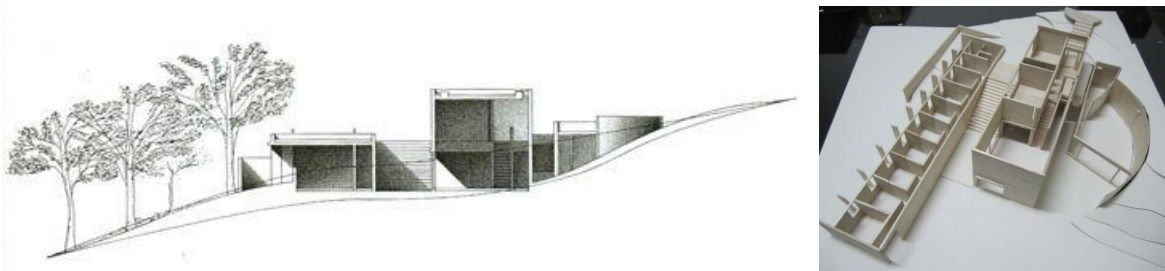
<<https://www.flickr.com/photos/111454223@N05/16611567671/in/photostream/>>.

<<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2008/03/tadao-ando-rokko-housing.html>>.

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-e88d719d44d4ebf0ae2796af1d1d1970¶m.idSource=FR_O-834cf4c5beb3229a35b0951e89a48038>.

- Doğa faktörünün yapıda belirgin olarak okunduğu Koshino House basit geometrik formlar ile doğal çevrenin, zemin özelliğinin korunabileceğini ve elde var olan doğal yapı eğimine göre yapının yerleştirilebileceğini gösteren önemli bir çalışmadır. (Ek-3)

Şekil 54. Koshino House, Detaylar.



Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

<<https://www.dailyicon.net/2012/07/icon-koshino-house-by-tadao-ando/>>.

<<https://www.deviantart.com/lzcassiopeia/art/Koshino-House-Maquette-2-263139272>>.

- Özel bir konut projesi olan Kidosaki House, brüt beton duvar ve alan ayırıcılar aracılığıyla avluya açılan yapıda iç mekân ile dış çevre arasında saydam bir geçiş yaratarak doğa faktörünün mekânda okunabilmesini sağlamıştır. (Ek-4)

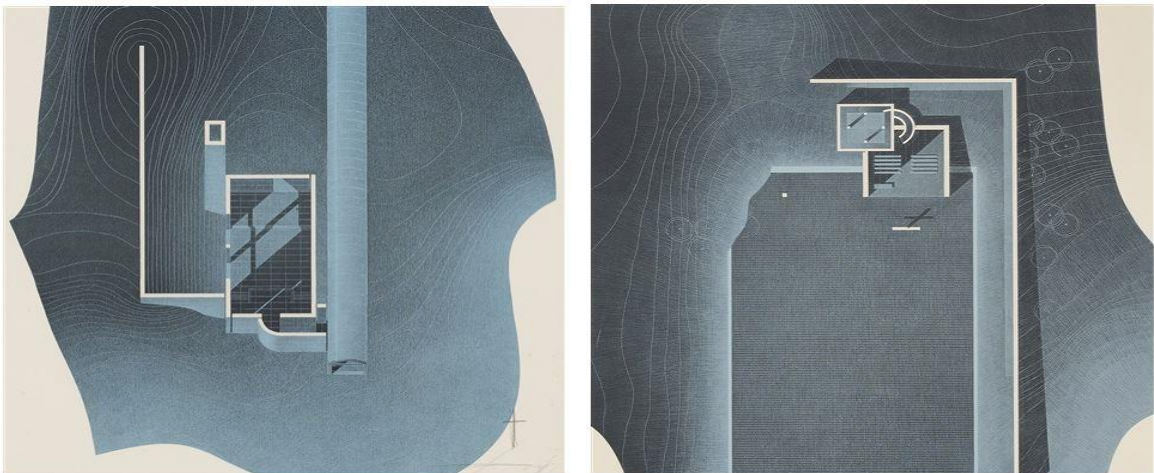
Şekil 55. Kidosaki House, Detaylar.



Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.
<<https://www.artnet.com/auctions/artists/tadao-ando/kidosaki-house-2>>.
<<https://seearch.es/obra/casa-kidosaki>>.

- Tadao Ando'nun Church On Water projesi doğa, ışık ve su öğelerinin bir arada aynı belirginlikte okunabildiği bir tasarımı olması bakımından önemlidir. Gerek malzeme tercihleri gerek geometrik formu ile iç/dış mekân genellemelerini yıkan bu yapıda göl tarafındaki açık duvar kullanımı ile su ile temas, cam ve çelik malzeme ile ulaşılan ışık öğesinin iç mekâna geçişi, mevcut arazi yapısının korunması ile yeşilin mekandaki varlığı sağlanmıştır. (Ek-5)

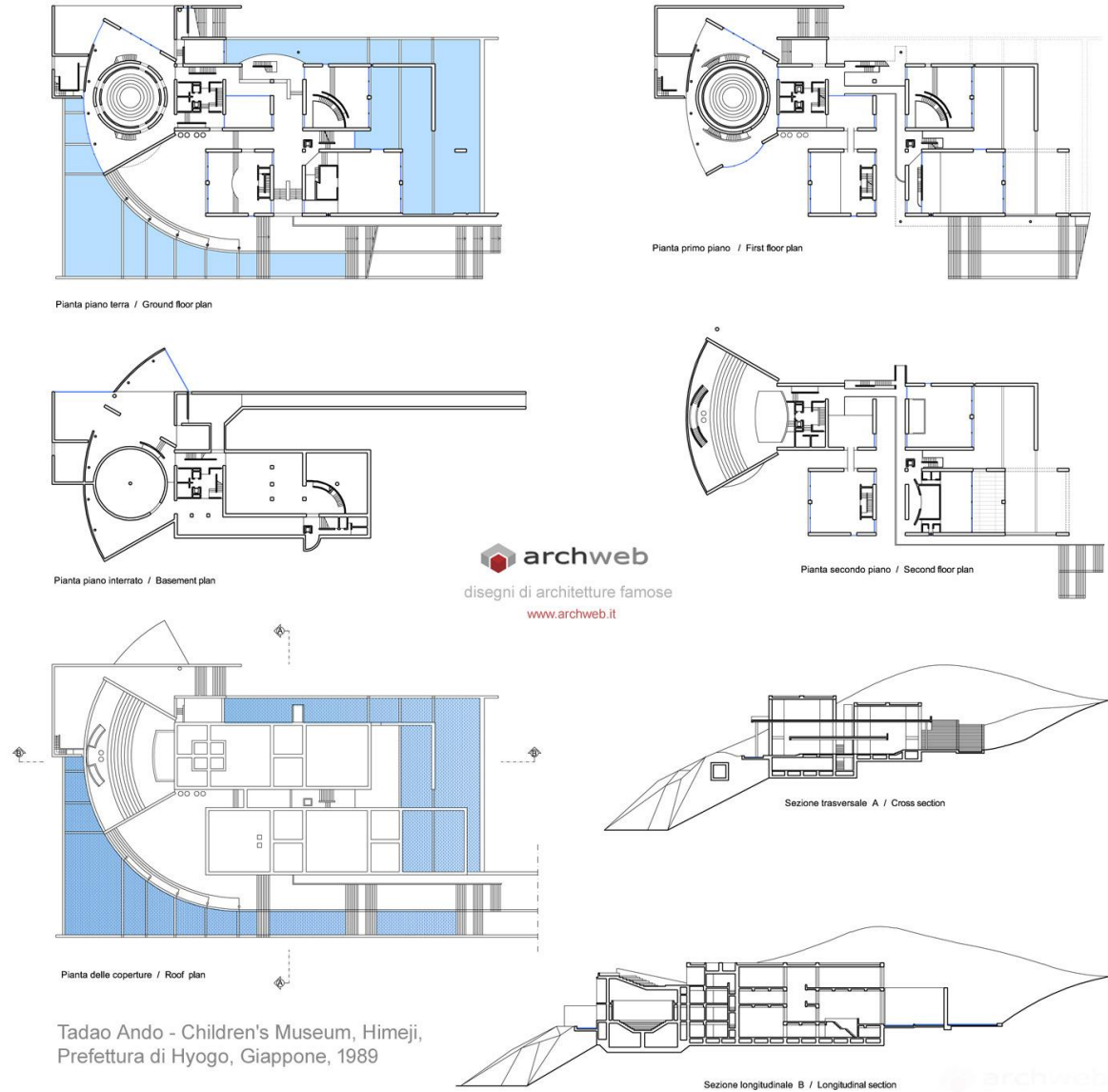
Şekil 56. Church On Water, Detaylar.



Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019. <<http://www.artnet.com/artists/tadao-ando/church-on-the-water-and-chapel-at-mount-rokko-jlNpWLKxLNbP8Qp9qwq7tw2>>.

- Doğa ve su unsurlarının tasarıma dahil edildiği bir müze projesi olan Children's Museum, işlevsiz duvar ve kolon tercihleri sonucu ulaşılan bilinçli boşlukları ile mekânın doğaya yönelimini ve çatısız tavan açıklıkları ile doğa faktörünü ön plana çıkarırken, yapı kademeleri ile suyu şekillendirerek mimarın su ile buluşmasını sağlamıştır. (Ek-6)

Şekil 57. Children's Museum, Detaylar.



Tadao Ando - Children's Museum, Himeji,
Prefettura di Hyogo, Giappone, 1989

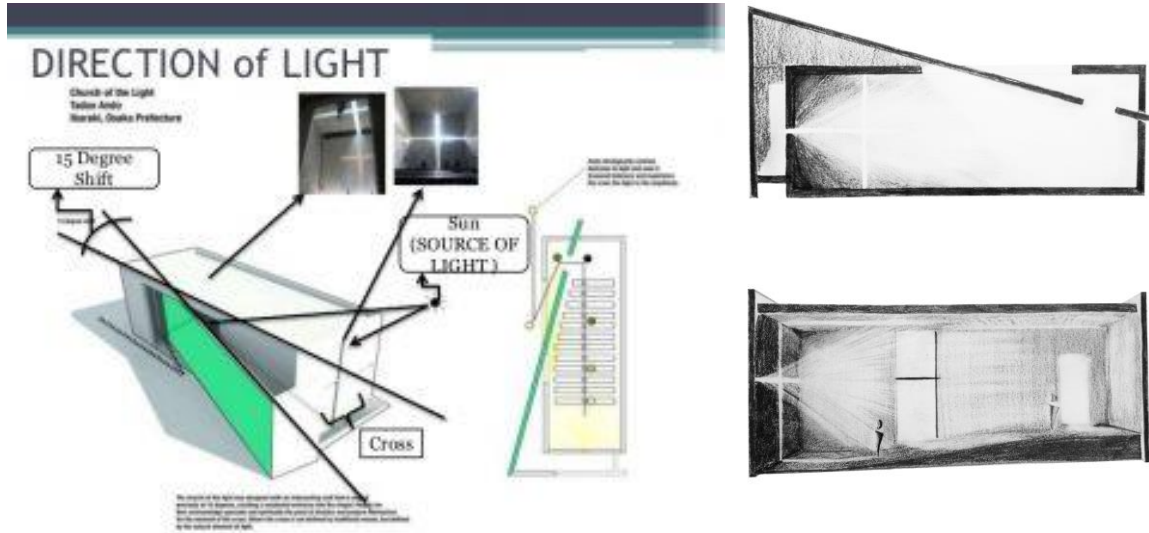
Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

<https://www.archweb.it/dwg/arch_arredi_famosi/Tadao_Ando/Museum_of_Children/Children_museum_dr awings.jpg>.

- Tadao Ando tasarımlarında ışık ögesinin tek başına, en kuvvetli şekilde okunduğu, tasarımın bir tözü olarak ele alındığı çalışması şüphesiz Church Of The Light'tır. Haç

şeklinde kurgulanan beton duvar açıklığından iç mekâna ışığın süzülmesi sağlanarak doğal ışık deneyimine ulaşılmıştır. Bu duvarın yapının doğu bölümüne yerleştirme kararının altında da yine ışık faktörünün tüm gün boyunca mekâna dökülmesini sağlama hedefi vardır. Mekânda uygulanan tasarım mantığının temelinde genius loci deneyimine ulaşma hedefinin olduğu ortadadır. Sade malzemeler ve şeffaf mimari ilkeler doğrultusunda tasarlanan bu projede ulaşılmak istenen mekânsal dinginliğin temelinde Zen felsefesini uygulama çabası olduğunu söylemek gerekir. (Ek-7)

Şekil 58. Church of the Light, Detaylar.



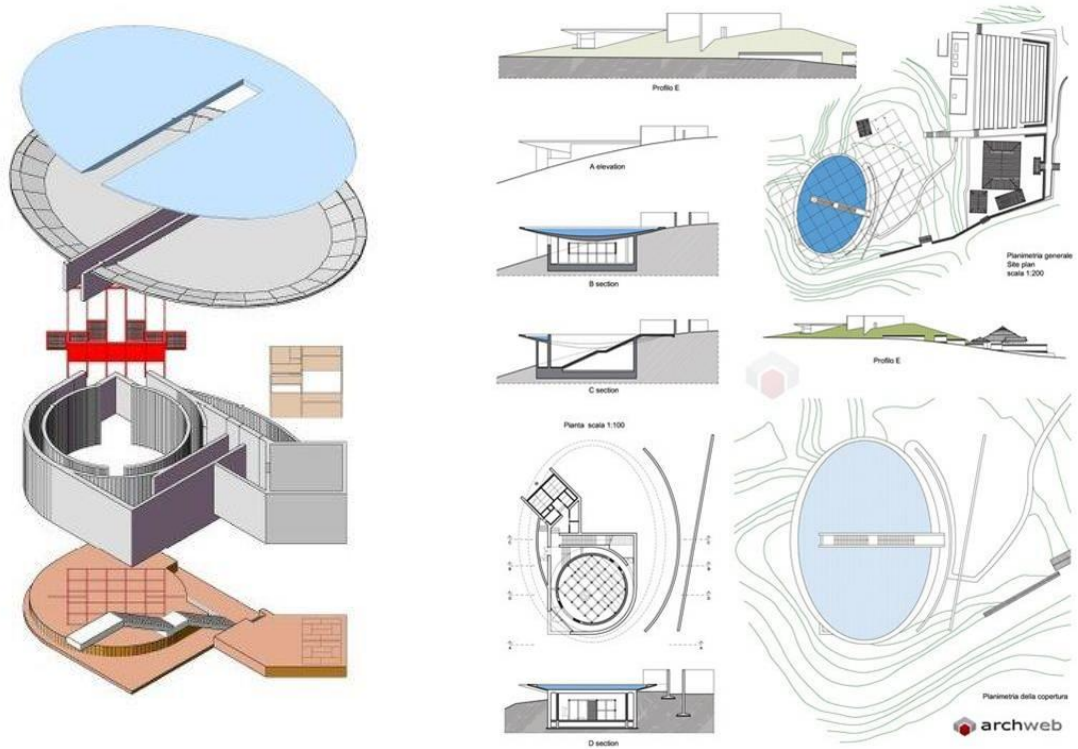
Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

<<http://manofsteel.in/church-of-the-light/>>.

<<https://i.pinimg.com/originals/cc/e1/2c/cce12c9fb89ce72eb5e01c6720a6abf9.jpg>>.

- Su elemanın belirgin şekilde tasarıma dahil edildiği Water Temple projesi adı üstünde su için yapılmış, su ile kaplı bir yapı, adeta suyun içine dalınarak iç mekâna girilen bir alan sunmaktadır. Bu projede su tasarımı sürükleyen, mekânın öz anlatımının sebebi olan unsur olarak karşımızdadır. Su unsurunun mekâna en yalın ve mekânı tanımlayıcı şekilde dahil edilerek, suyun öz yapısı gibi şeffaf ve akışkan bir sunum yakalanmış ve sonunda ulaşılan mekânsal sezgisellik ile Şinto öğretisinden izler beslemeler yapılmıştır. (Ek-8)

Şekil 59. Water Temple, Detaylar.



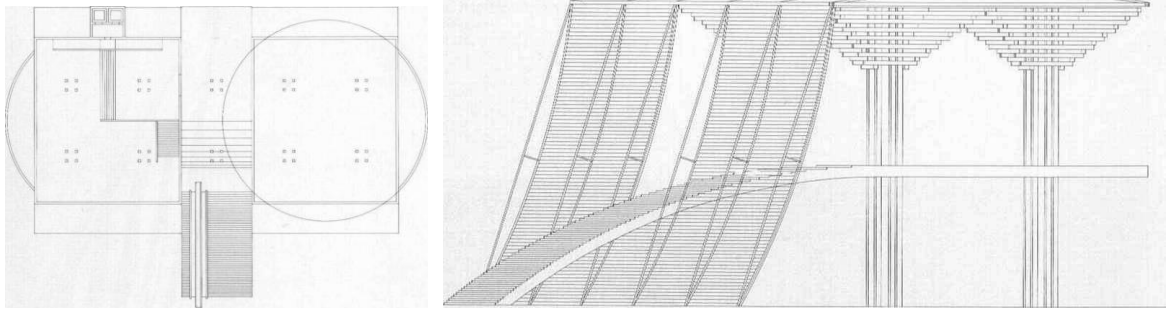
Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

<<https://i.pinimg.com/originals/01/98/8a/01988a537a4b82a1bf5a2e5f8ffa3131.jpg>>.

<<http://www.blogs.wecreatetogether.net/fathimamajid/2017/06/10/fmp-precedent-study-2/>>.

- 1992 yılında Uluslararası Fuar için tasarlanan ve yapımı tamamlanan Japanese Pavilion'da iki ahşap dikme ile iç mekânda yakalanan açıklıklar ile ışık ve güneşin mekâna geçişi sağlanmıştır. Dünyadaki en büyük ahşap yapı olma özelliğini barındıran bu yapıda dış cephenin ahşap ile kaplanması, herhangi bir süsleme ve farklı malzemeye yer verilmemesi ile mimarinin doğayla ilişki kurması hedeflenmiştir. (Ek-9)

Şekil 60. Japanese Pavilion, Detaylar.

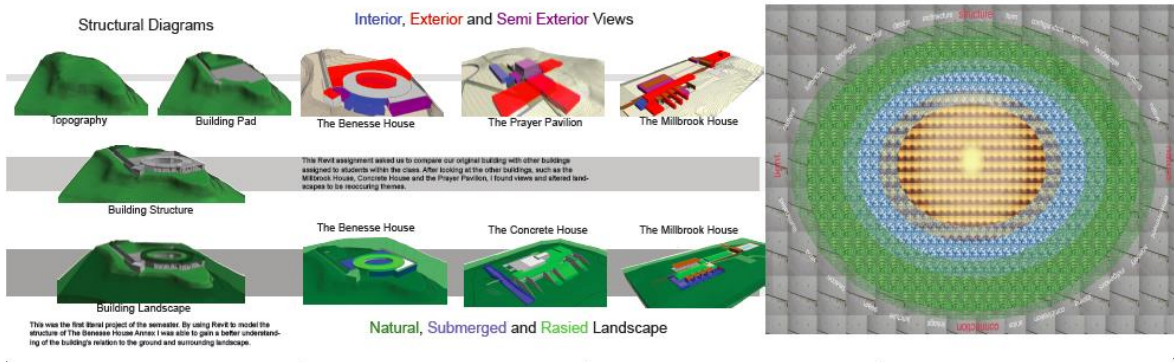
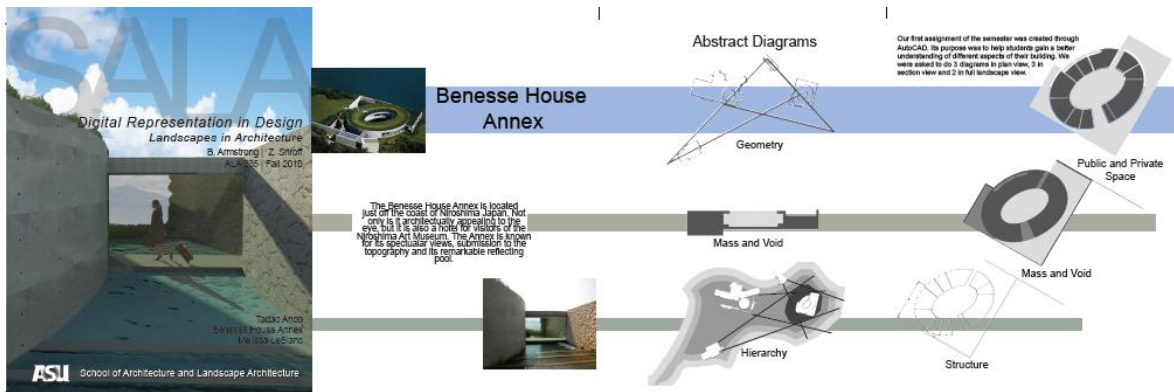


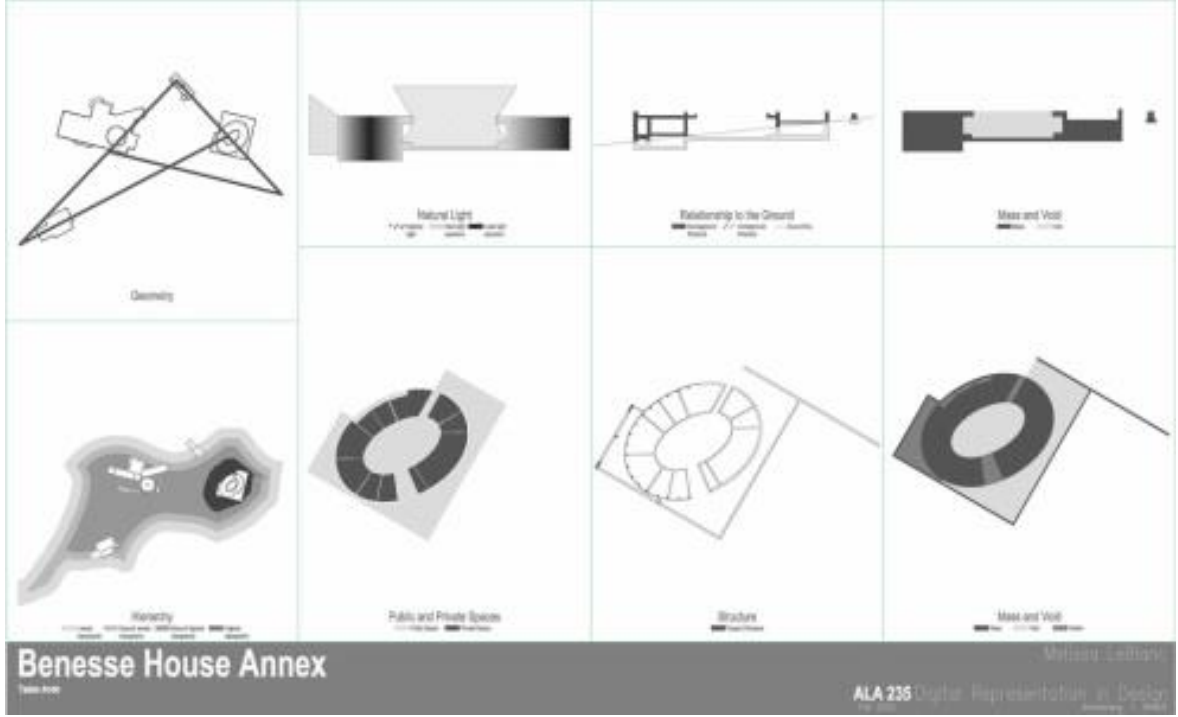
Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

<<https://www.northernarchitecture.us/housing-project/the-salzburg-guggenheim-museum.html>>.

- Doğa ve su unsurunun beraber tasarıma dahil edildiği hem otel hem müze olarak kullanılan Benesse House'da Tadao Ando mevcut bitki örtüsünü yapının konumlandırılmasına göre ehliştirmiş ve su parkları yaratarak bir tür mimarlık, doğa ve su birlikteliği sunmuştur. (Ek-10)

Şekil 61. Benesse House, Detaylar.

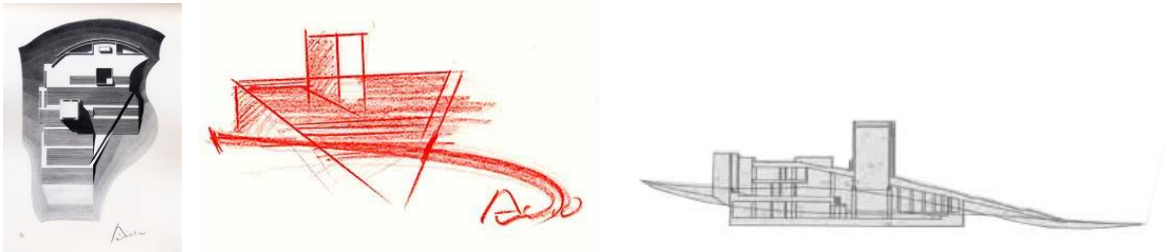




Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019. <<http://melissa-leblanc.weebly.com/infolio-page.html>>.

- Tablodan da görüleceği üzere Chikatsu-Asuka Historical Museum’da mimari bir yapının zorlu bir topoğrafyaya uygulaması açısından Tadao Ando’nun doğaya karşı cesaretini ortaya koymasına karşın son tahlilde yapı tasarımında tamamen doğaya yönelik bir sonuç alındığından bahsedilemez. Aynı şekilde doğa, ışık veya su temelli tasarımların takip edildiği söylenemese de bu çalışmasıyla mimar, mimarlığın manzara yaratma gücünü göstermiştir. (Ek-11)

Şekil 62. Chikatsu-Asuka Historical Museum, Detaylar.

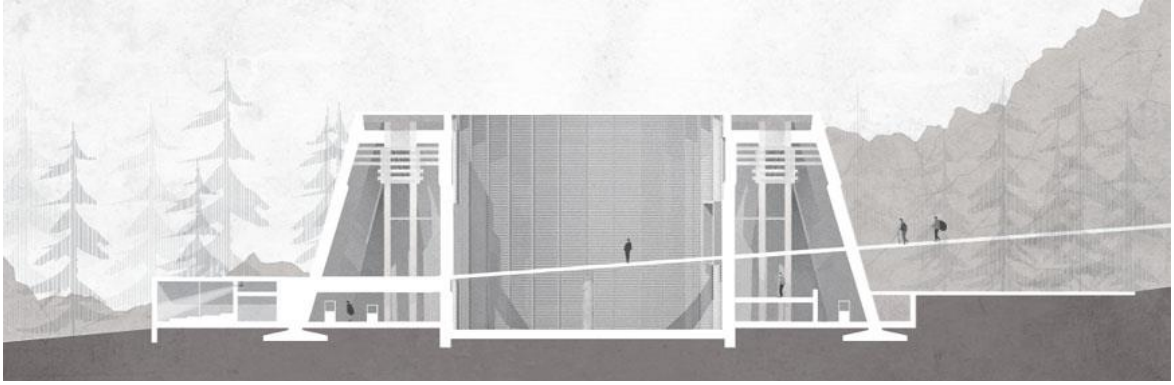


Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019. <<https://en.wikiarquitectura.com/building/Chikatsu-Asuka-Historical-Museum/>>.

- İncelenen çalışmalar arasında doğa faktörünün tek başına okunabildiği bir tasarım olan Museum of Wood konumlandığı ormanlık alan içinde koni biçimindeki formu, tepesinin bir çatıyla kaplı olmaması sonucu havayla olan teması, dış çevreyle ilişki kuran iki tarafı içinde

bulunduğu orman örtüsü ile kaplı yürüyüş yolu ile adeta dağ silüetinde doğayla bütünleşen, onun bir parçası haline gelen bir yapı konumundadır. Yapının formu, kullanılan malzeme, doğayla kurulan temas Japon geleneklerine özgüdür. Doğayla kurulmak istenen sezgisel bağa eşlik eden maddi ve fiziksel tercihlerin altında tabiat temelli bir estetik algı vardır. (Ek-12)

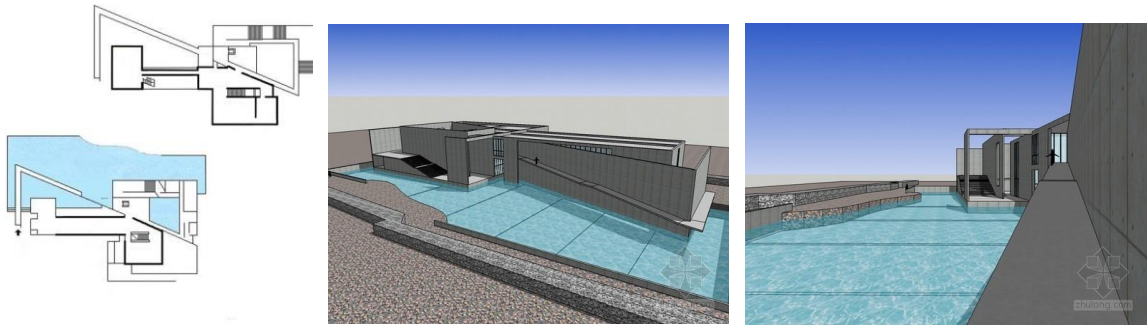
Şekil 63. Museum of Wood, Detaylar.



Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019. <<https://www.inexhibit.com/mymuseum/the-museum-of-wood-culture-japan-tadao-ando/>>.

- Sanat merkezi olarak işlev kazanan Nariwa Museum doğa unsurunun yanında su öğesinin tasarımı bariz şekilde okunabilmesi anlamında önemlidir. Yeşil alanla yapı arasındaki bağlantının bir su bahçesi yaratılarak sağlanması, mekânsal algının genişlemesine imkân tanımıştır. Doğa ve yapı arasında suyla geçişin sağlanması sonucu doğanın suyla kaplı mekân yüzeyinde yansıtılmasına da olanak sunulmuştur. (Ek-13)

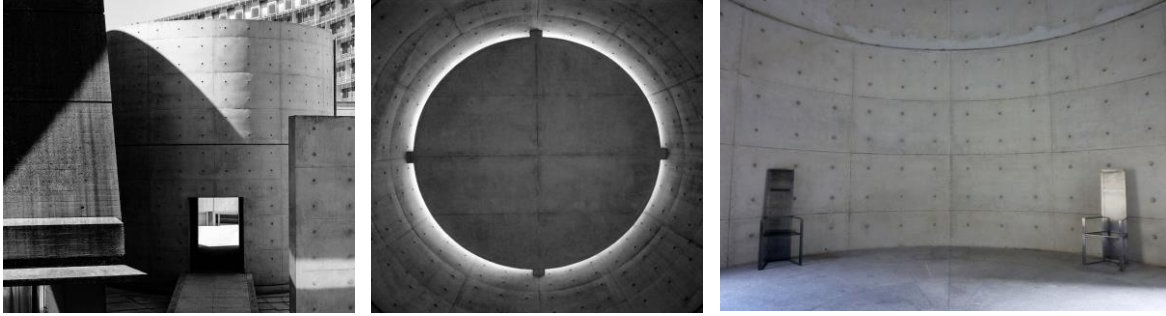
Şekil 64. Nariwa Museum, Detaylar.



Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019. <<http://guestbook.blog.naver.com/PostThumbnailView.nhn?blogId=jinsub0707&logNo=140040675406&categoryNo=5&parentCategoryNo=>>>. <http://bbs.zhulong.com/101040_group_200407/detail20719621/>.

- Bir yapının kimin elinden çıktığının sorgulanamayacağı, ışık faktörünün tek başına güçlü şekilde tasarıma dahil edildiği bir proje olan Meditation Space-UNESCO basit bir geometrik form tercihinde kapı şeklinde bırakılan bilinçli bir boşluk sonucunda iç mekânda ışık-gölge ilişkisinin kurgulanabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. (Ek-14)

Şekil 65. Meditation Space Unesco, Detaylar.



Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

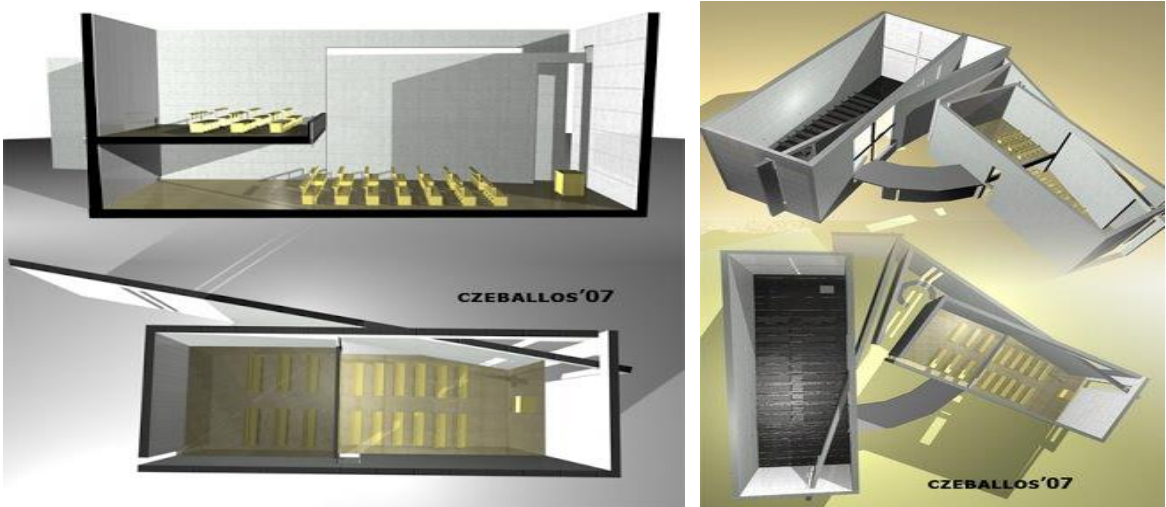
<<https://www.instagram.com/p/BDg-J0dG0AT/>>.

<<https://www.bmiaa.com/events/exhibition-tadao-ando-the-challenge-retrospective/>>.

<https://www.flickr.com/photos/bbonthebrink/4504906918>.

- 1999 yılında yapımı tamamlanan Church Of The Light Sunday School yapı aracılığıyla ışık ve insanı buluşturan, mekânın bağlamının tasarım yöntemleri ile ortaya konulabileceğini gösteren bir projesidir. (Ek-15)

Şekil 66. Church of the Light Sunday School, Detaylar.



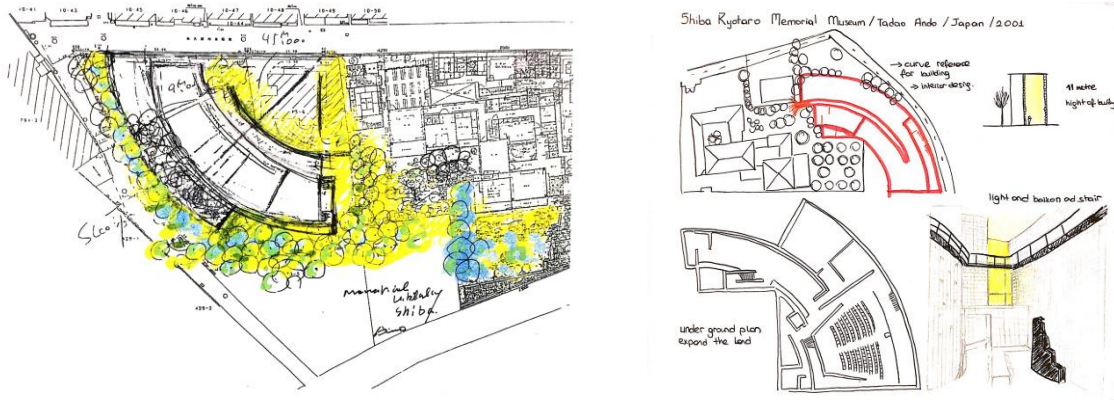
Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

<<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2007/02/la-iglesia-de-la-luz.html>>.

<<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/iglesia-de-la-luz/#iglesialuz2>>.

- Shiba Ryotaro Memorial Museum iç mekân kullanım alanlarında doğa ve ışık faktörlerinin ön plana çıktığı bir çalışmadır. En az dış çevre kadar doğal bir ayırıcı yaratmak hedefiyle bahçeyi çevreleyen cam koridor tasarımı iç/dış mekân geçişliliğini kuvvetlendirmiştir. Cam pencereler ve cam koridor ile ışığın iç mekâna süzülmesi sağlanarak ışık faktörünün mekandaki varlığı arttırılmıştır. (Ek-16)

Şekil 67. Shiba Ryotaro Memorial Museum, Detaylar.



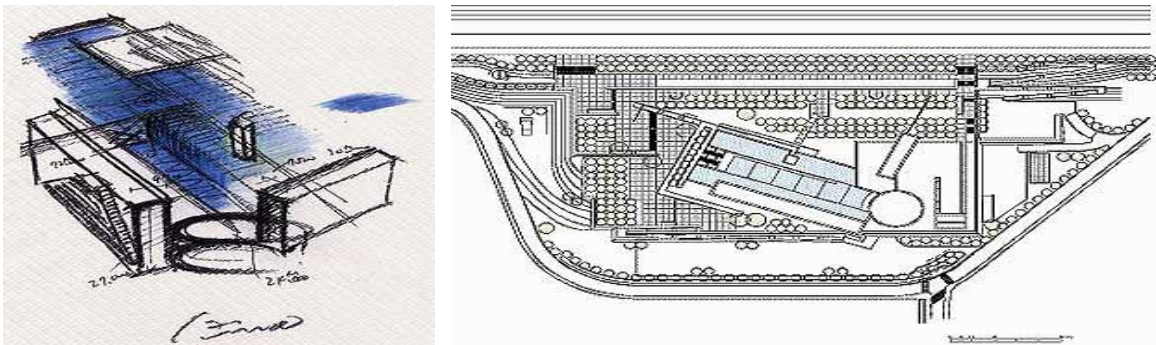
Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

<<https://visuallexicon.wordpress.com/2017/10/03/shiba-ryotaro-memorial-museum-tadao-ndo/>>.

<<https://ecekavasoglu.wordpress.com/category/arch202/>>.

- Sayamaike Historical Museum büyük kütlelerin oluşturduğu iki klasik yapı gibi görünse de avlu ve dolaşım alanlarında başrolü Tadao Ando'nun oluşturduğu bir mekân havuzu aracılığıyla su faktörünün, bu müze tasarımının bir eklentisi değil genel kimliğini oluşturan bir role sahip olduğu söylenmelidir. (Ek-17)

Şekil 68. Sayamaike Historical Museum, Detaylar.



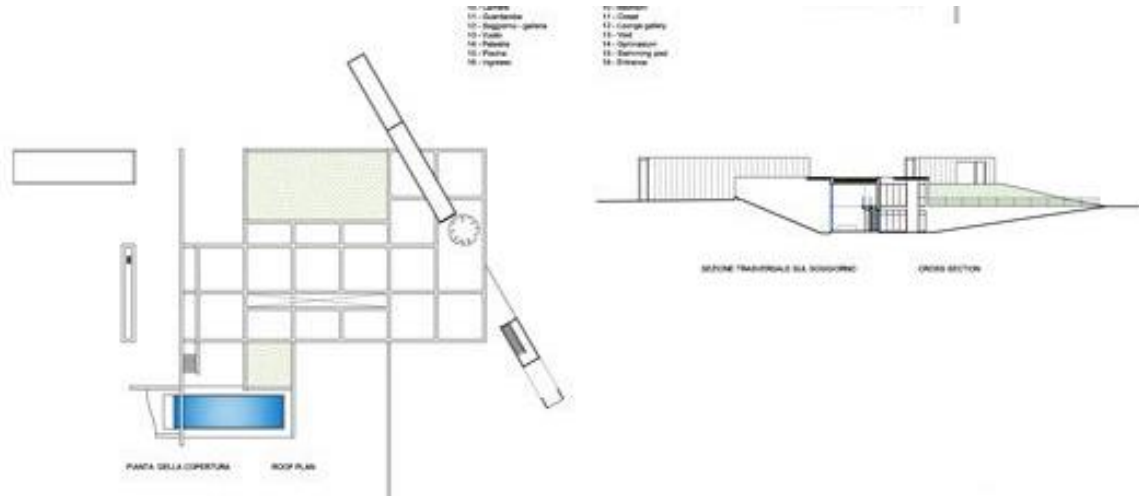
Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

<<http://tonottinghamwithlove.blogspot.com/2014/12/tadao-ando-architecture-at-its-rawest.html>>.

<<https://en.wikiarquitectura.com/building/historical-museum-sayamaike/#01say>>.

- Benetton ailesi için özel mülk olarak tasarlanan Invisible House, engebeli topografya üzerinde mimari yapıyı Tadao Ando'nun zemin ve satıh duyarlılıklarını hat safhada, adeta göze sokarak bir bitki gibi toprağa ilıştirmesi, bu yapının doğanın bir parçası olarak okunmasını sağlamıştır. (Ek-18)

şekil 69. Invisible House, Detaylar.

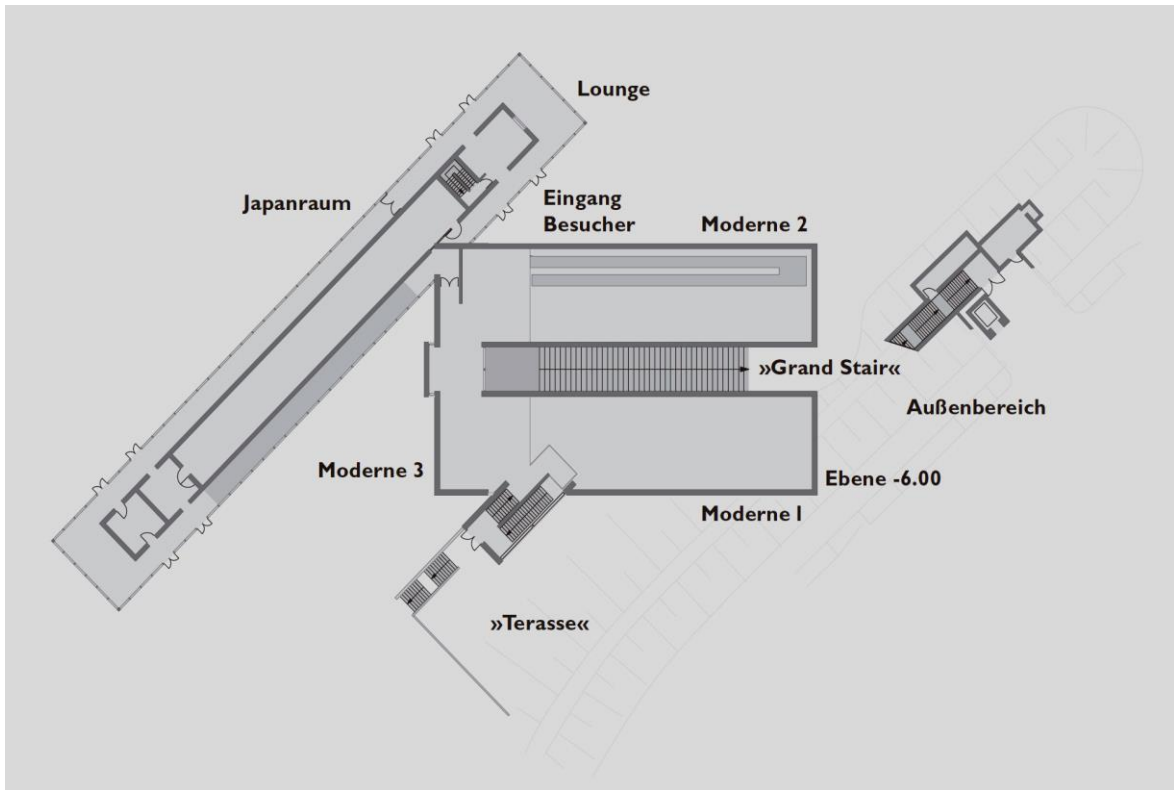


Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019.

<https://www.archweb.it/dwg/arch_arredi_famosi/Tadao_Ando/Invisible_House/Invisible_House.htm>.

- Tasarımı bizzat sürükleyen ve üç faktörün de bir arada okunabildiği bir çalışma olan Langen Foundation, mimarın bugüne kadarki yaklaşımlarının tümünü kapsamı açısından değerlidir. Adeta iç mekânı dış unsurların sınırlarında özgür bırakan ve tanımlayan bu tasarım ile ışık, su ve doğa ahenk içinde mimari sanatta yapıyla beraber kimlik kazanmıştır. (Ek-19)

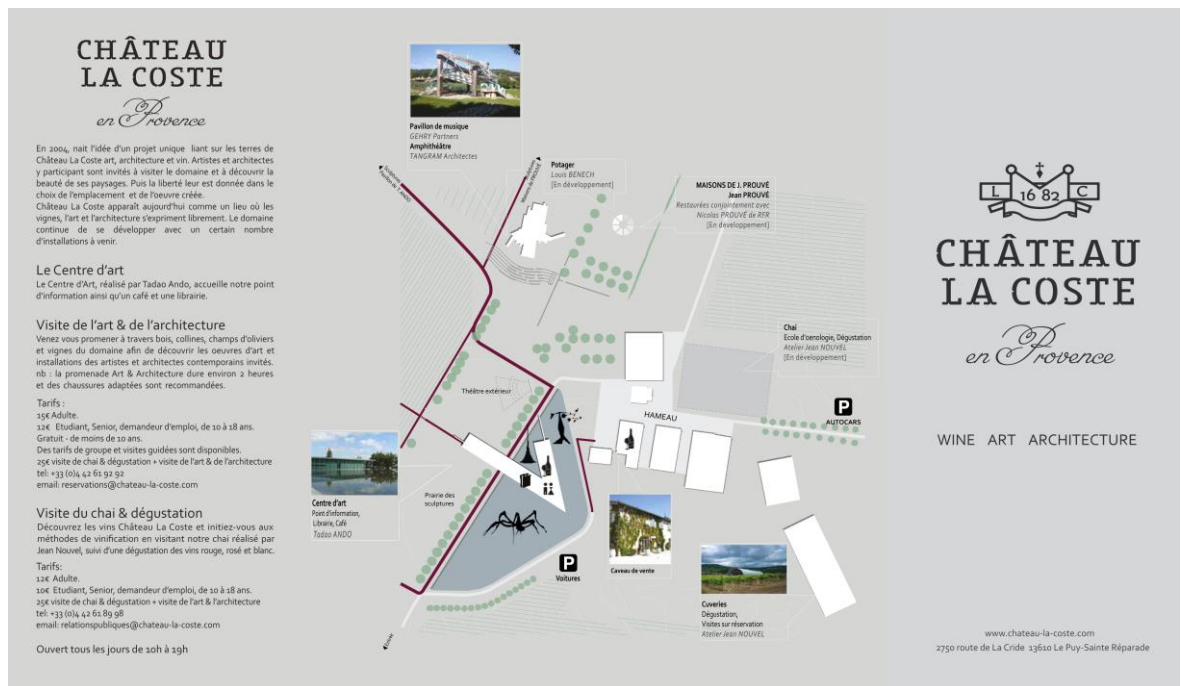
Şekil 70. Langen Foundation, Detaylar.



Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019. <<https://www.lemonpie.de/locations/langen-foundation.html>>.

- Château La Coste Sanat Merkezi'nin yapı genelinin su üzerinde bulunması, toprak ve yeşil alan üzerine devam etmesi, iç mekânla ilintili dolaşım koridorlarının birbirini tekrar eden dikmeler arkasında, yarı açık, tamamen doğal ışık eşliğinde yapıya katılması bu yapının bir Tadao Ando imzası olarak okunmasına imkân tanımıştır. Beton duvarda tatami oranlarına göre düzenlenmiş konik noktalar ile gün ışığı yansımaları iç mekâna dahil edilerek Japon mekân kültürüne ait ipuçları sunulmuş ve mekânda bir tür ritimsel süreklilik kazanılmıştır. (Ek-20).

Şekil 71. Château La Coste, Detaylar.



Kaynak: Grafik ve detaylar için bkz. Temmuz 2019. <<https://blog.rowleygallery.co.uk/chateau-la-coste/>>.

5 SONUÇ

Bu çalışmanın ana eksenini mekân ve doğa arasındaki geçişken ve ayrılmaz ilişkiyi ortaya koymaktır. Bu açıdan mekânın bağlamı üzerinden tartışma açılarak felsefi bir temelde mekânın; bir deneyim, yaşama ve insana dair bir alan olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Mekân, bağlamını bulabildiği, tasarım bu bağlamı ortaya çıkarabildiği ve iç mimar da bunu kullanıcıya en doğru ve etkili şekilde aktarabildiği sürece iç mekân canlı ve yaşanır olacaktır. Mekânın bağlamı, genius loci, tasarım sürecinin tüm unsurlarını en iyi şekilde değerlendirebildiği ölçüde keşfedilebilir. Bu açıdan mekân ve doğa arasındaki ilişki incelenirken başlangıç noktası mekânın anlamına, tasarım sürecine ve tasarım araçlarına değinmek olarak belirlenmiştir.

Mekân ve doğa ilişkisine bir girizgâh oluşturduktan sonra mekânı, doğanın has formunu bozmadan konumlandırmanın, yapının silüetinde doğayı, ışığı, suyu yansıtan başarılı yapıların mimarı Tadao Ando ve onun felsefi yaklaşımlarına değinmek için öncesinde Japon mekân ve inanış kültürü üzerine detaylı bir inceleme yapılmıştır. Japon gelenekleri, inanç sistemi, felsefi öğretilerinin mekân kültürü üzerindeki etkileri ve sonuçları gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Japonya'nın inanç kültürü detaylandırılıp, Zen ve Şinto felsefesini yansıtan mekanların dayandığı temel noktalar, bu coğrafya mimarisine özgü duyarlılıklar ve mimari estetik algı üzerinde durulmuştur. Japon yaşayış kültürü ve mekân alanları arasındaki ilişkilerin dayandığı geleneksel tasarım ilkeleri, bunun iç mekâna olan etkileri detaylandırılarak doğa ve mekân tasarımı arasında neden zaruri bir bağ olduğu, mekânın bağlamını keşfederken neden en önemli durak olduğu sorularının cevapları aranmıştır. Tadao Ando üzerinden tüm bu tartışmalar detaylandırılmaya çalışılırken ise daha ileri çalışmalar için Japon gelenekleri ve mekân kültürü arasındaki ilişkinin incelenmeye değer ve hatta mekânın bağlamı noktasında sunduğu ipuçlarını ya da çok önceden keşfettikleri organik bağı araştırmaya değer gözükmektedir.

Doğa ve insan arasındaki ilişkide tasarlanan yapının hem aracı hem de kurucu role sahip olması, mekânı konumlandırma şekli, mekânın formu, doğayla kurulan ilişkiyi vurgulayacak malzemenin seçimi ve kullanım şekli ile alınabilecek risklerin nasıl bertaraf edilebildiğini mimari uygulamaları ile gösteren, doğa öğelerinin mekâna katılımında tasarım mantığının sınırlarını sonuna kadar zorlayan ve tüm bunları çok naif, yalın ve basit bir

mimari dil ile başaran Tadao Ando'yu anlamak, yapılarını incelemek, mekan tasarım felsefesini ele almak bu tezin yazımında en başından beri ilham veren noktadır.

Mekan ve mekanın bağlamı, Japon mekan ve inanç kültürü, Tadao Ando ve mekan tasarım felsefesi, bu üç temel üzerine kurulmuş olan tez çalışması; mekan ve doğa arasındaki ilişkiyi sunma kapsamında yapı aracılığıyla insan ve doğa arasındaki bağlantının sağlanacağı, insan ve doğa arasındaki ilişki arayışının yapı aracılığıyla keşfedilebileceği, doğanın, yapının çerçevesinde yansıtılacağı, formuna sokulacağı, malzemesinden görülebilme imkanlarını tartışabildiği ve tüm bunları günümüzde yaşayan ve başarmış bir mimar olan Tadao Ando çalışmaları ile somutlaştırabildiği noktalarda değerli olacaktır.

İç mekân tasarımında mekân doğa ilişkisini tartışmak, bu ilişkinin olanakları, örnekleri ve sonuçları üzerine bir tartışma, bir tür inceleme yapmak amacıyla başlayan bu çalışmada, Tadao Ando'nun tasarım felsefesi ekseninde ele alınan 20 proje üzerinden mekân tasarımı ve doğa ilişkisi ortaya konmuştur. Üç ayrı ana yaklaşım çerçevesinde kategorize edilen dokuz unsur üzerinden Tadao Ando'nun tasarım felsefesi, tasarımlarında ağırlık basan noktanın doğal unsurlar olduğu detaylı bir analiz ile gösterilmiştir. Doğa, ışık, su doğal unsurlar; renk, geometri ve ölçek grafik unsurlar; koku, malzeme, dekorasyon ise fiziksel unsular başlığında ele alınmış ve incelenen 20 proje sonucunda ortaya çıkan manzara, çalışmanın başlığını desteklemiştir. İncelenen çalışmalarda yaklaşık %59,6'lık bir oranla doğa, ışık, su unsurlarının belirleyici olması, Tadao Ando'nun tasarımlarında ağırlık basan yaklaşımın doğal unsurlar olduğunu göstermiştir. Buradan da görüleceği üzere sonuçta bu tez çalışması Tadao Ando örneği üzerinden iç mekân tasarımında mekân doğa ilişkisini tartışarak, bu ilişkinin imkanlarını ortaya koymuştur.

Mekân doğa ilişkisini tartışmak amacıyla yola çıkılan bu çalışmada Tadao Ando'nun ele alınması, tasarım felsefesinin analiz edilmesi, bu amaçla Japon kültürü ve mimarisinin incelenmesi analiz bölümünde ortaya konan sonuçlara ulaşmamızı sağlamıştır. Bu çalışma özelinde mekân tasarımı ve doğa ilişkisi bağlamında Japon kültürü ve Japon bir mimar üzerinden bir inceleme yapılmış olsa da bu çalışma başka coğrafyalar, başka mimarlar ve projeleri üzerinden bu ilişkinin imkanlarının sorgulanabilmesine, araştırılabilmesine bir yol açma temennisi taşımaktadır. Belirli bir coğrafi kültür üzerinden mimari tartışma yaratmak, bu coğrafyada yetişmiş bir mimarın projelerini incelemenin ortaya çıkardığı analitik sonuçlara bakıldığında başka kültür, coğrafya ve tasarımcılar ekseninde mekân tasarım konusunun incelenme sınırsızlığı dikkat çekicidir.

Sonuçta Japon gelenekleri, Zen felsefesi ve Şinto öğretilerini yansıtan, yaşatan önemli çalışmalarıyla Tadao Ando, doğu felsefesinin modern mimari yöntemlerle beraber

düşünülebileceğini, günümüz mimarisinin Batı perspektifine dayalı nispeten kalıplaşmış fikirlerinin bu temelde yıkılıp üzerine düşünülmesi gerektiğini göstermiştir. Ortaya çıkan tabloda modern mimariyle harmanlanan Japon öğretileri Japonya coğrafyasının sınırlarını aşarak doğal ve kültürel birikimlere önem veren, insan bağlamını yeniden hatırlayan, doğayla konuşan mekanların, tasarımların daha çok ortaya konması noktasında cesaret verici olduğu söylenmelidir. Bugün Tadao Ando'nun tasarımlarını inceleyen bir kişi için yalın malzeme tercihleri ile iç/dış mekân genellemelerini yıkan doğanın mekansallaştığı mekanlar tasarlayarak sadelik ve tabiat temelli güzellik anlayışının, mekânda dinginlik ve şeffaflığın yakalanabileceğini görmek bile bir düzeyde ilham vericidir.

Doğa, su ve ışık faktörlerini mekânın kimliğinin bir parçası olarak gören, mekâna bir ilave, sonradan düşünülen, temsili bir destek kuvvet gibi kurgulamadan aksine tasarımın itici gücü, mekânı sürükleyen temel parçalar olduğu düşüncesinden yola çıkan Tadao Ando'nun çalışmalarında bu felsefesinin mimaride olumlu sonuçlar yarattığının altı da çizilmelidir. Mimarın anlatmaya çalıştığı içinde yaşanılan yapıların, yapı için değil insan için olduğunu hatırlatmaktır çünkü yapı, doğaya değer katmalıdır. Yapı doğanın içinde ama doğa için tasarlanmalı, tasarım doğayı ortaya çıkaran bir araç olarak görülmelidir. Sonuçta Tadao Ando'nun mimari felsefesinde bir avantaj aranacaksa bu doğanın lehine olmalıdır, yapı doğa gibi yaşamalı, nefes almalı, doğanın içinde şeffaflaşmalı ve gerekirse yok olmalıdır.

KAYNAKLAR

Alangayo, K. A. (2015). 'Genius Loci' Kavramı ve Mimarlık Eğitiminde Doğal ve Yapılı Çevre İlişkisi, *Mimarlık Dergisi*, 385.

Alıcı, M. (2017). Geleneksel Japon Konutunda İç Mekan Tasarımının Biçim Yönünden İncelenmesi. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Altan, İ. (1993). Mimarlıkta Mekan Kavramı, *İstanbul Üniversitesi Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, 19 (1): 75-88. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/100137>, Erişim tarihi 3 Mayıs 2017.

Ando, T. (1991). Toward New Horizons In Architecture, *Museum of Modern Art*.

Ando, T. (1993). Mimarlığın Kenarından, çev. Ayla Çevik, *Mimarlık Dergisi*, 251: 56-59.

Antariksa. (2001). Space In Japanese Zen Buddhist Architecture. *Dimensi Teknik Arsitektur*, Vol. 29, No. 1, 75-84.

Avar, A. A. (2009). Lefebvre'in Üçlü -Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekan- Diyalektiği, *Dosya – Mimarlık ve Mekan Algısı*, 17: 7-16.

Bilasa, E. (1998). 'Incomplete Project of Modernity' Tadao Ando's Modern Architecture With Traditional Spirit / 'Tamamlanmamış Modernite Projesi' Tadao Ando'nun Geleneksel Öz İçeren Modern Mimarlığı, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Billings, A. Tadao Ando's Essence of Style, Erişim adresi http://courses.washington.edu/arch587/3.assignments/2.Style_Analysis/style-andrew.pdf, Erişim tarihi 23 Haziran 2016.

Boudon, P. (2015). *Mimari Mekan Üzerine Mimarlık Epistemolojisi Üzerine Deneme*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Janus Yayıncılık.

Brooker, G., ve Stone S. (2012). *İç Mimarlıkta Bağlam + Çevre*, çev. Cansu Uçar, İç Mimarlık Temelleri Dizisi, İstanbul: Literatür Yayınları.

Cohen, J-L., ve Benton, T. (2014). *Le Corbusier - Le Grand*, London: Phaidon.

Coulter, G. (2014). A Passage through Modernism: The Art of Architecture Reimagined by Tadao, *International Journal of Humanities and Social Science*, 4 (7): 10-15.

Çevik, A. (1993). 20. Yüzyılda Bir Masal Kahramanı Tadao Ando, *Mimarlık Dergisi*, 251: 54-55.

Demirkaynak, M. (2010). Mimaride Bağlam Kavramı ve Metaforik Temelli Yaklaşımlar, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Dodsworth, S., ve Anderson S. (2015). *İç Mekan Tasarımının Temelleri*, çev. Neslihan Şık, Akademik Temeller Dizisi, İstanbul: Literatür Yayınları.

Ersal, L. Ö. (2013). Mimari Mekanın Biçimlendirilmesi ve Anlam Boyutu: Ontolojik Yaklaşım, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Erzen, J. N. (2004). Tadao Ando's Architecture in the Light Of Japanese Aesthetics, *METU JFA*, 1-2 (21): 67-80.

Frampton, K. (1991). *Tadao Ando. The Museum of Modern Art: Distributed by H.N. Abrams. New York.*

Göker, M. (2010). Mimari Yapılarda Saydamlık ve Mekan Tasarımında Işık Kontrolü, *Tasarım + Kuram*, Cilt 6, Sayı 9-10: 82-92.

Güzer, C. A. Modernizm'in Son Savaşçısı, Erişim adresi <http://www.boyutpedia.com/926/7931/modernizmin-son-savascisi>, Erişim tarihi 18 Ağustos 2016.

Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity: A Critique*, Cambridge, MA: The MIT Press.

Hızal, F., ve Yılmaz, S., İletişim, Erişim adresi

<http://edebiyatforum.com/index.php/component/jootags/baglam.html>, Erişim tarihi 07.02.2017.

Hien, P. T. (1995). Abstraction and Transcendence: Nature, Shintal, And Geometry In The Architecture of Tadao Ando, University of Cincinnati.

Hsu, H-L., Chang, Y-L., ve Lin, H-H. (2015). Emotional Architecture – A Study of Tadao Ando's Genius Loci Design Philosophy and Design Syntax, *International Journal of Chemical, Environmental and Biological Sciences (IJCEBS)*, 3 (6): 456-463.

Hunziker, M., Buchecker, M., ve Hartig, T. Space and Place – Two Aspects of the Human-landscape Relationship, Erişim adresi

http://www.wsl.ch/fe/wisoz/publikationen/Publikationen_07-12_07__Space_and_Place_-_two_aspects_of_the_human-landscape_relationship.pdf, Erişim tarihi 10 Ağustos 2016.

Irmak, C. H. (2002). Mimarlıkta Yalınlık ve Minimalist Tavır, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Ivy, R., (2002). Tadao Ando Interviews: The Spirit of Modernism, *Architectural Record*.

Jiven, G., ve Larkham, P. J. (2003). Sense of Place, Authenticity and Character: A Commentary, *Journal of Urban Design*, vol. 8, no. (1): 67-81.

Jodidio, P. (2014). *Ando Complete Works 1975-2014*, South Korea: Taschen.

Kandil, M. (1992). Nefes Alan Geometri Mimar Tadao Ando, *Mimarlık Dergisi*, 247: 42-45.

Keskin-Balamir, A. (2006). Tadao Ando'nun Japonca Modernizmi. Erişim adresi <http://www.boyutpedia.com/926/7944/tadao-andonun-japonca-modernizmi>, Erişim tarihi 26 Mart 2019.

Kim, C. S., ve Seo K. W. (2014). The Architectural Expression of Space and Form Created by the Light in the Works of Alvaro Siza, *Journal of Building Construction and Planning Research*, 2: 118-131.

Kwinter, S. ve Kishi, W. (2004). The Characteristics And Perception Of Space In Japan - Technology And Tradition In Contemporary Japanese Architecture Symposium, Erişim adresi https://www.japansociety.org/page/multimedia/articles/perception_of_space, Erişim tarihi 31 Mart 2019.

Lefebvre, H. (2016). *Mekanın Üretimi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: SEL Yayıncılık.

Mohith, M. A. (2015). Space in Le Corbusier's Architecture: A Mechanism of Movement towards the Infinity, *Scientific & Academic Publishing*, 5 (2): 61-66.

Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, New York: Rizzoli.

Özdeniz, M. B. (2003). Günışığı Çalgıcısı Üç Mimar, *II. Ulusal Aydınlatma Sempozyumu ve Sergisi Bildirileri*.

Perolini, P. S. (2011). Interior Spaces and the Layers of Meaning, *Design Principles & Practices An International Journal*, 5 (6): 163-174.

Shirazi, M. (2012). In Investigation on Tadao Ando's Phenomenological Reflections, *Armanshahr Architecture & Urban Development*, 4 (8): 21-31.

şahin-Burat, E. (2012). "Taşı taş gibi, ahşabı ahşap gibi göstermek": Frank Lloyd Wright'ın Malzeme Teorisi, *METU JFA*, (29:1), 321-338.

Şentürk, L. (2011). Ruhani Mekan: Le Corbusier'ye Göre Kent, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 22. Sayı: 383-393.

Tanyeli, U. (2006). Ando, Modernizm ve “Japonizm”. Erişim adresi <http://www.boyutpedia.com/926/7936/ando-modernizm-ve-%E2%80%9Cjaponizm%E2%80%9D>, Erişim tarihi 26 Mart 2019.

Turgay, O., ve Altuncu D. (2011). İç Mekanda Kullanılan Yapay Aydınlatmanın Kullanıcı Açısından Etkileri, *Journal of Science and Engineering*, Çankaya University, 8(1): 167-181.

Üçüncü, G. (1995). Gün Işığı Kullanımı Açısından Le Corbusier, Alvar Aalto ve Tadao Ando Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Velioğlu, S. (2013). *Bir Açılış Olarak Mekan*, İstanbul: YEM Yayın.

Vogler, A., ve Vittori, A. (2006). Genius Loci in the Space-Age, *1st Infra-Free Life Symposium İstanbul*, 11-15.

Vosinakis, S., Azariadis, P., Sapidis, N., ve Kyratzi, S. A Virtual Reality Environment Supporting the Design and Evaluation of Interior Spaces, University of the Aegean, Ermoupolis, Syros, Greece.

White, A. (2011). *The Elements of Graphic Design*, New York, NY: Allworth Press.

Wu, X. (2006). Concrete Resistance: Ando in the context of critical regionalism, *History of Architectural Theory*, 48 (341).

Yıldız, G. (1995). Doğal Işığın Mimari Mekanı Biçimlendirmesi ve Anlam Boyutu Üzerine (Louis I. Kahn ve Tadao Ando). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Zarzar, M. K. (2007). Identity in the Work of Tadao Ando An Exploratory Essay on the Problems of How To Model Identity, The Netherlands.

EKLER

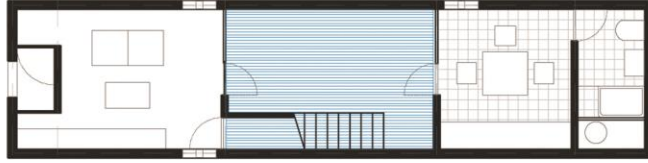
EK 1: AZUMA HOUSE

Azuma House

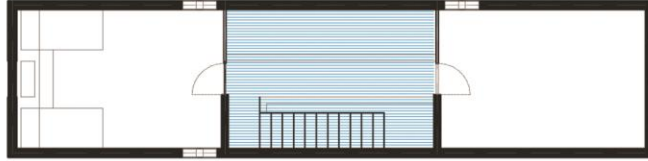
Ek-1

Yer: **Osaka, Japonya**
Kullanım: **Özel Mülk**
Tamamlanma Yılı: **1976**

Yerleşim ve Kat Planları

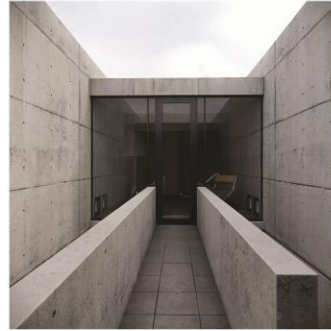


Zemin Kat



Birinci Kat

Yapı Görselleri



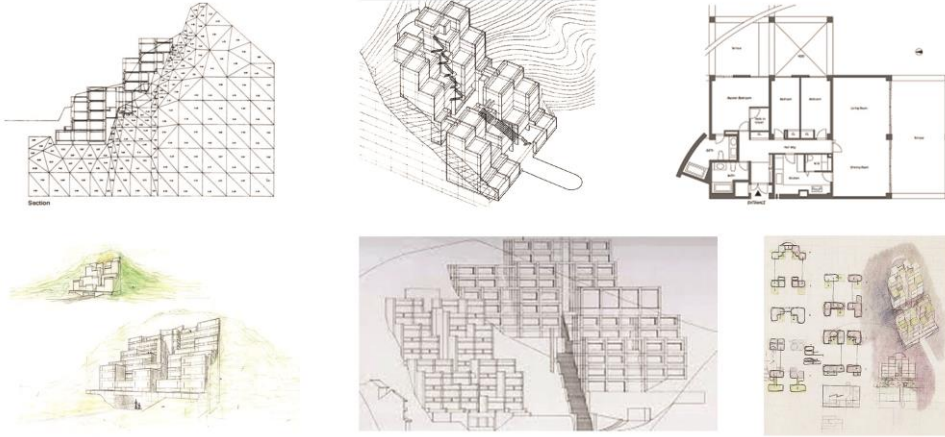
EK 2: ROKKO HOUSING I, II, III

Rokko Housing I-II-III

Ek-2

Yer: **Kobe, Hyogo, Japonya**
Kullanım: **Yaşam Kompleksi**
Tamamlanma Yılı: **1981-1999**

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



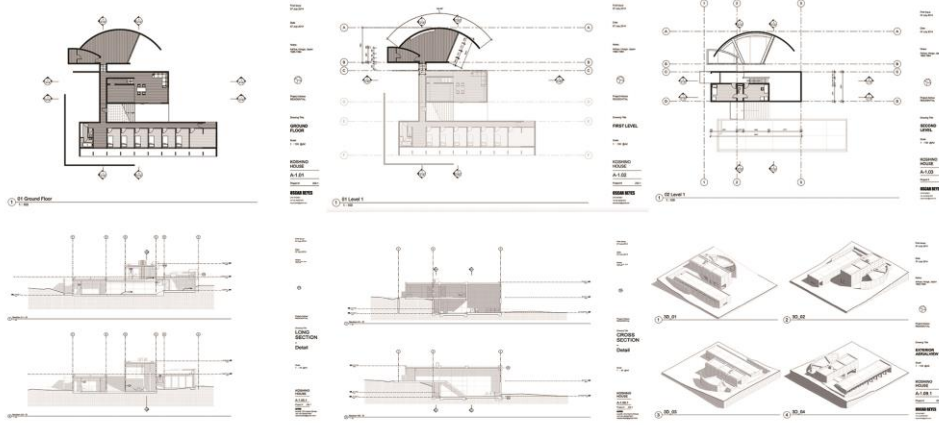
EK 3: KOSHINO HOUSE

Koshino House

Ek-3

Yer: **Ashiya, Hyogo, Japonya**
Kullanım: **Özel Mülk**
Tamamlanma Yılı: **1984**

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



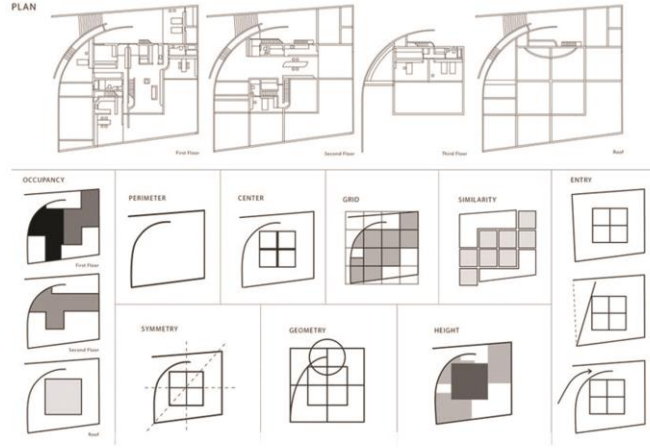
EK 4: KIDOSAKI HOUSE

Kidosaki House

Ek-4

Yer: **Setagaya-Ku, Tokyo, Japonya**
Kullanım: **Özel Mülk**
Tamamlanma Yılı: **1986**

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



EK 5: CHURCH ON WATER

Church On Water

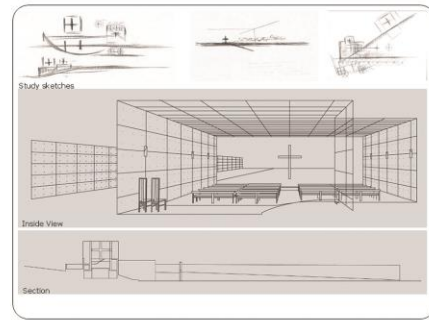
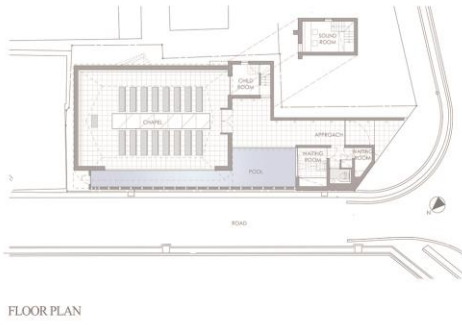
Ek-5

Yer: **Tomamu, Japonya**

Kullanım: **Kilise**

Tamamlanma Yılı: **1988**

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



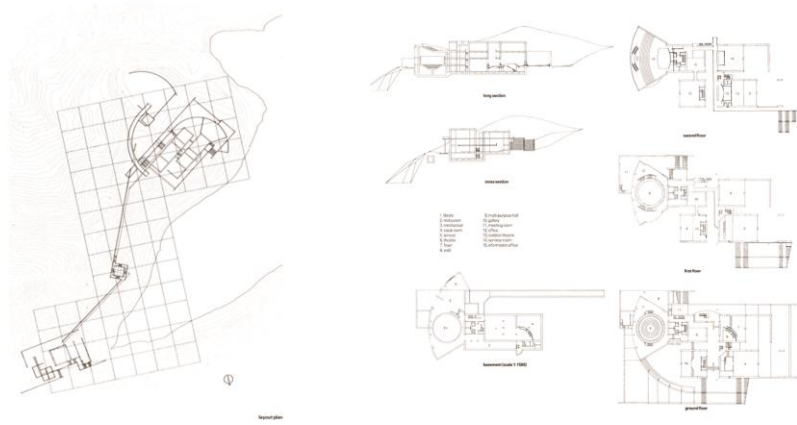
EK 6: CHILDREN'S MUSEUM

Children's Museum

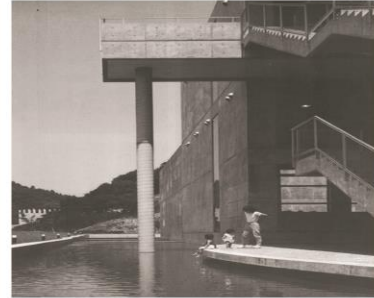
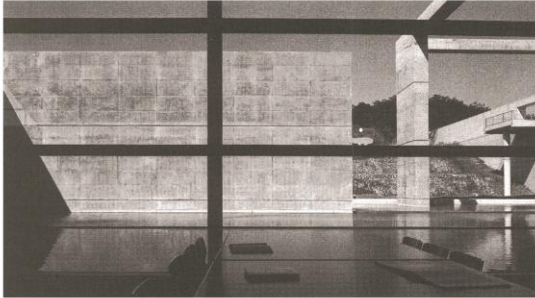
Ek-6

Yer: Himeji, Hyogo, Japonya
Kullanım: Çocuk Müzesi
Tamamlanma Yılı: 1989

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



EK 7: CHURCH OF THE LIGHT

Church of the Light

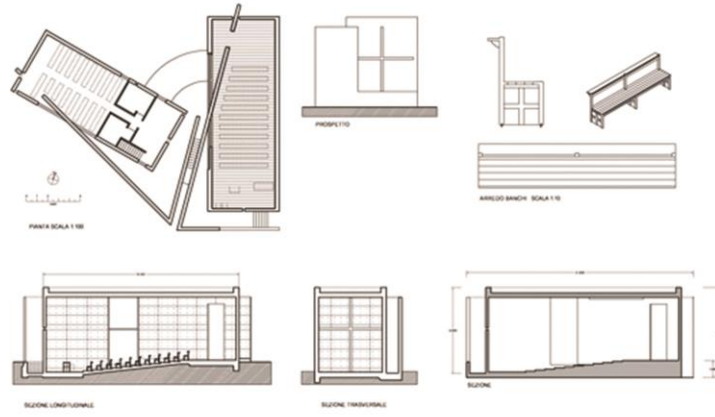
Ek-7

Yer: Ibaraki, Osaka, Japonya

Kullanım: Kilise

Tamamlanma Yılı: 1989

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



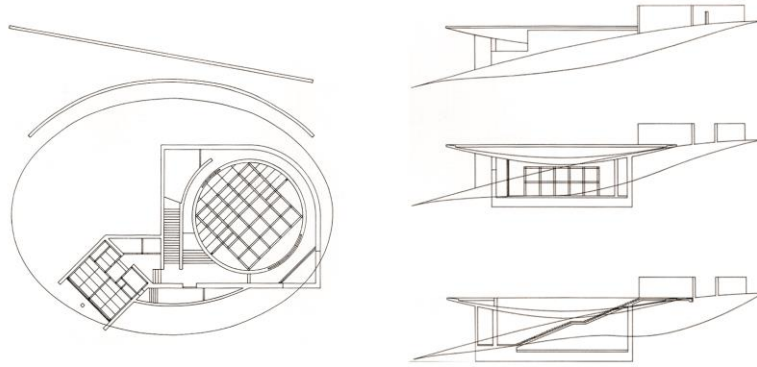
EK 8: WATER TEMPLE HOMPUKU-JI

Water Temple Hompuku-Ji

Ek-8

Yer: **Awaji, Hyogo, Japonya**
Kullanım: **Tapınak**
Tamamlanma Yılı: **1991**

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



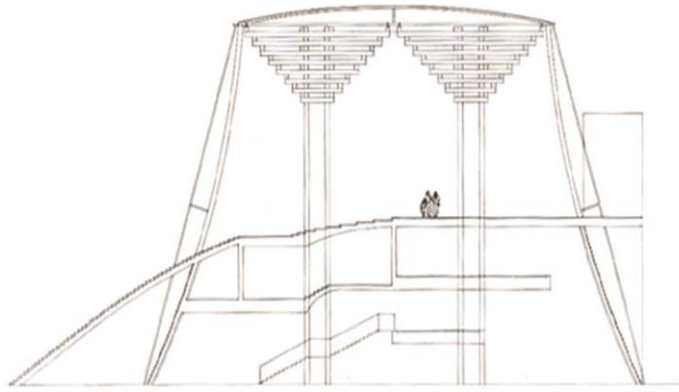
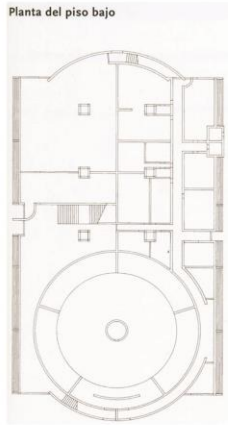
EK 9: JAPANESE PAVILION

Japanese Pavilion

Ek-9

Yer: **Sevilla, İspanya**
Kullanım: **Fuar Alanı**
Tamamlanma Yılı: **1992**

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



EK 10: BENESSE HOUSE

Benesse House

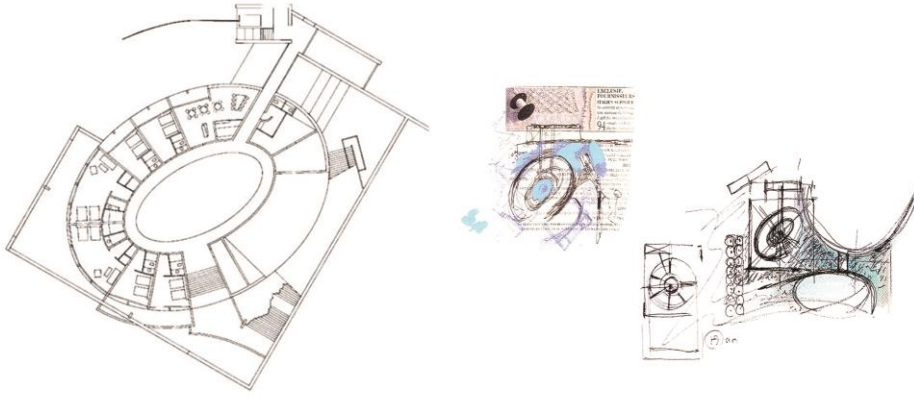
Ek-10

Yer: **Naoshima, Kagawa, Japonya**

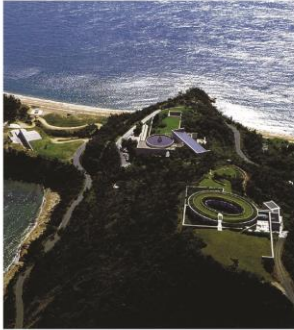
Kullanım: **Müze**

Tamamlanma Yılı: **1992**

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



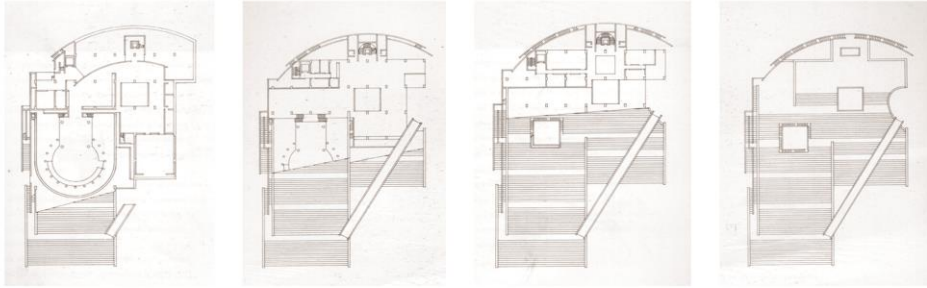
EK 11: CHIKATSU-ASUKA HISTORICAL MUSEUM

Chikatsu-Asuka Historical Museum

Yer: **Minamikawachi, Osaka, Japonya**
Kullanım: **Müze**
Tamamlanma Yılı: **1994**

Ek-11

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



EK 12: MUSEUM OF WOOD

Museum of Wood

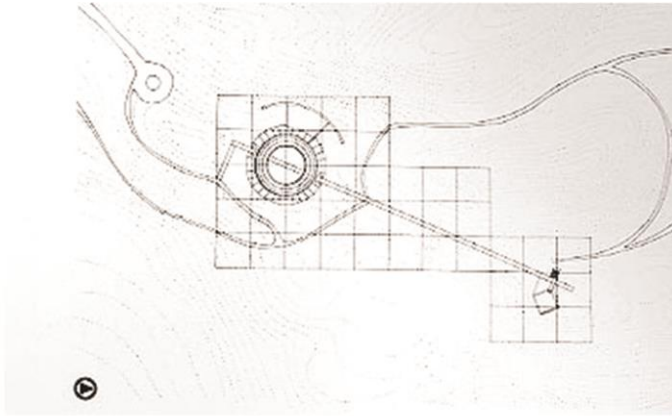
Ek-12

Yer: Mikata, Hyogo, Japonya

Kullanım: Müze

Tamamlanma Yılı: 1994

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri

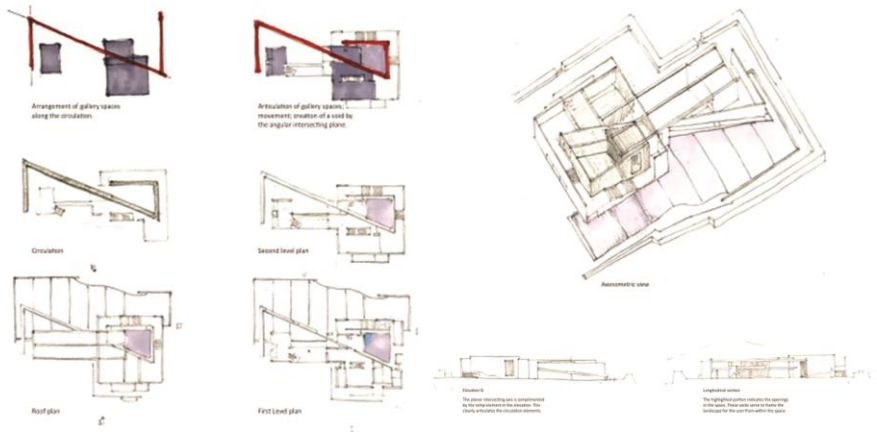


Nariwa Museum

Ek-13

Yer: **Kawakami, Okayama, Japonya**
Kullanım: **Müze**
Tamamlanma Yılı: **1994**

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



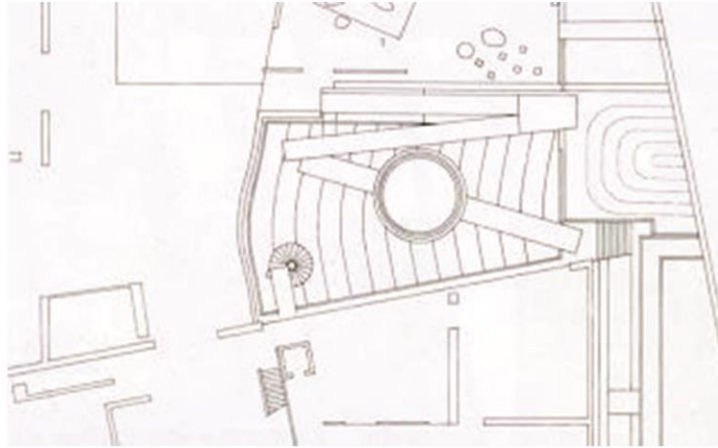
EK 14: MEDITATION SPACE UNESCO

Meditation Space Unesco

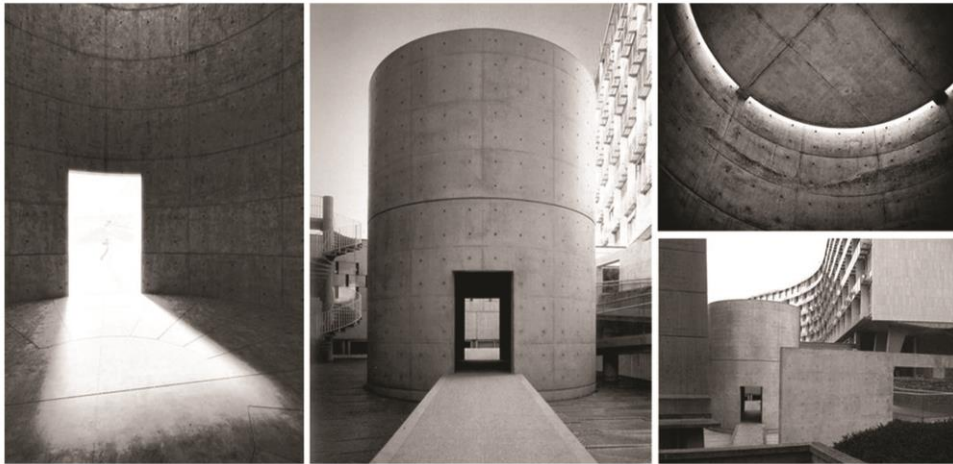
Ek-14

Yer: Paris, Fransa
Kullanım: Meditasyon Alanı
Tamamlanma Yılı: 1995

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



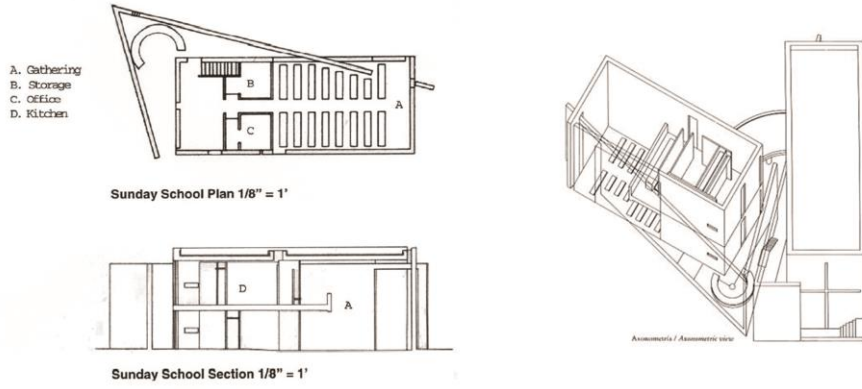
EK 15: CHURCH OF THE LIGHT SUNDAY SCHOOL

Church of the Light Sunday School

Yer: Ibaraki, Osaka, Japonya
Kullanım: Kilise Okulu
Tamamlanma Yılı: 1999

Ek-15

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



EK 16: SHIBA RYOTARO MEMORIAL MUSEUM

Shiba Ryotaro Memorial Museum

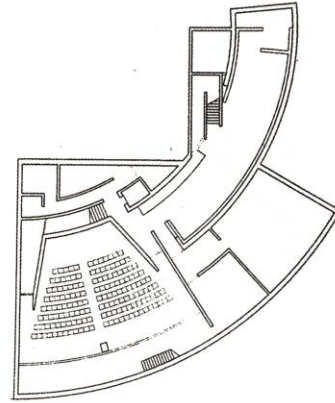
Yer: Higashiosaka, Osaka, Japonya

Ek-16

Kullanım: Müze

Tamamlanma Yılı: 2001

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



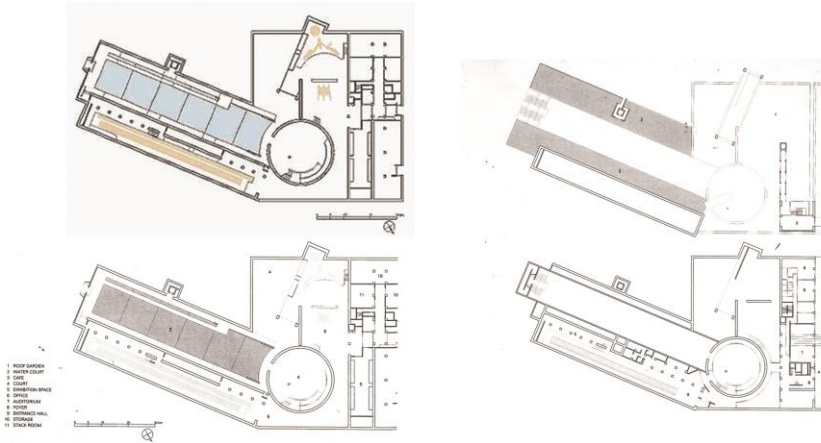
EK 17: SAYAMAIKE HISTORICAL MUSEUM

Sayamaike Historical Museum

Yer: **Osakasayama, Osaka, Japonya**
Kullanım: **Müze**
Tamamlanma Yılı: **2001**

Ek-17

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri



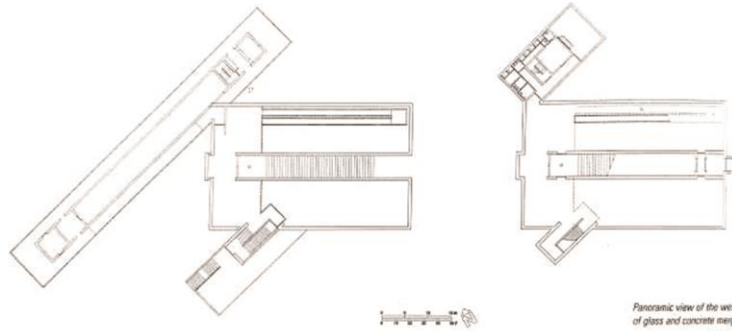
EK 19: LANGEN FOUNDATION

Langen Foundation

Ek-19

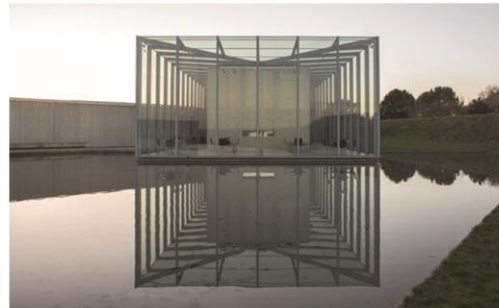
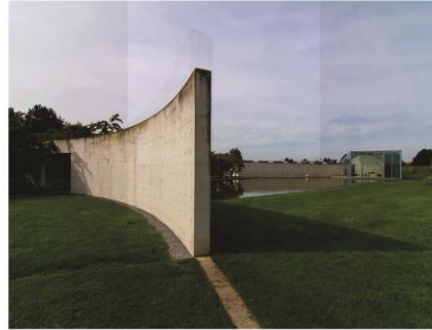
Yer: **Neuss, Almanya**
Kullanım: **Müze**
Tamamlanma Yılı: **2004**

Yerleşim ve Kat Planları



Panoramic view of the west side. Architecture of glass and concrete merging into the scenery.
Left: first floor plan; right: second floor plan.
Interior view of the west side of the permanent exhibition building, first floor. Without distinguishing between interior and exterior, the exhibition space is like an engaged unit with the green earth. The spherical objects are an artwork by the Italian artist Mimmo Paladino.

Yapı Görselleri

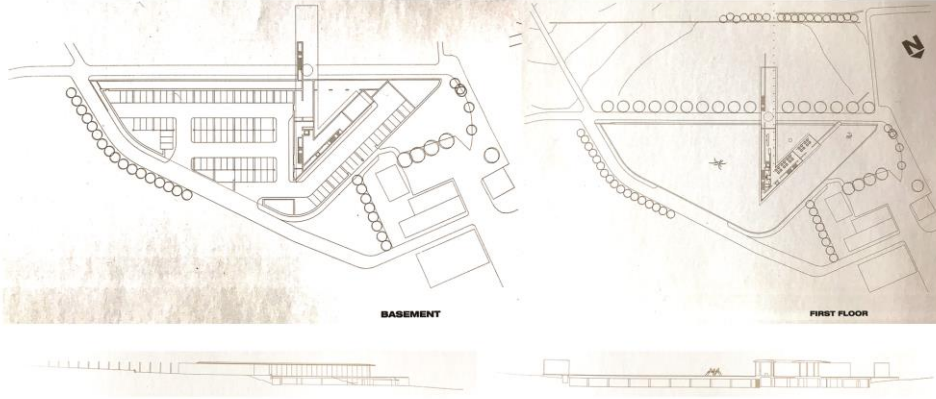


Château La Coste

Ek-20

Yer: **Le Puy Sainte-Réparate, France**
Kullanım: **Sanat Merkezi**
Tamamlanma Yılı: **2011**

Yerleşim ve Kat Planları



Yapı Görselleri

