

Batı Merkezli Görme Biçimlerinin Tarihte Değişimi ve Mekân Algısına Etkileri

Eren CAN¹

Öz

Görme biçimleri, tarihten günümüze toplum, din, kültür ve teknoloji gibi faktörlerle değişim geçirmiştir. Bu değişimlerin dinamiklerini ve mekân algısına etkilerini anlayabilmek için dönemin sanatı ve düşünce tarihindeki yerinin irdelenmesi önemlidir. Çalışmada, görme biçimlerinin mekân algısındaki etkileri, örneklerin el verdiği ölçüde karşılaştırmalı tarihsel araştırma yöntemiyle incelenmiştir. Bu analiz için ele alınan her dönemden görsel mekân betimleri ve mimari temsil örnekleri seçilmiştir. Bu örnekler, dönemin görme rejimine dair söz söylemiş düşünürlerin bakışlarıyla yorumlanmıştır. Bir mekânın temsilinin, dönemin görme biçimi hakkında bilgi sunarken mekânın nasıl algılandığının bilgisini de içerdiği varsayılmıştır. Bu ön kabul ışığında, görme biçimlerindeki gözlemci-mekân ilişkisi değişiminin takibiyle söz konusu dönemlerin mekân algılarındaki öznel, nesnel ve imgesel boyutlar ortaya çıkarılmıştır. Duyuların evrimsel hiyerarşisi itibarıyla gözün önemi hiç kaybolmamışsa da tarihte farklılaşan görme rejimlerinin ve mekân algılarının kendinden önceki hâkim düşünceyi bastırarak oluştuğu görülmüştür. Tarihsel sürecin önemli bir kısmını oluşturan göz-merkezci edimler günümüzde ise mekân-beden etkileşimini azaltarak mekânın metalaşmasıyla sonuçlanabilmektedir.

Anahtar kelimeler: Görme Biçimleri, Mekân Algısı, Mimari Temsil, Duyular, Göz-merkezcilik

Evolution of the Western-Centric Ways of Seeing Throughout History and Its Influences on Space Perception

Abstract

Ways of seeing have changed from the past to the present with factors such as society, religion, culture, and technology. In order to understand the dynamics of this change, it is important to examine the art of the period and its place in the history of thought. In this research, the influence of ways of seeing on spatial perception was examined through a comparative historical research method within the bounds of possibility of examples. For this analysis, depictions and architectural representation works were selected from each period examined. These examples were interpreted with references of critical thinkers during the relevant period in question. While the representation and image of space provide information about seeing regimes of periods, hypothesized that it includes the knowledge of how the space is perceived. In the light of this presupposition, the

¹ Yüksek lisans öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim Dalı, ORCID NO: 0000-0003-1214-0177, 20212102027@ogr.msgsu.edu.tr

subjective, objective, and imaginary dimensions of space perceptions of the periods which examined in the research were revealed by following the observer and space relationship change in ways of seeing. Although the importance of the eye has never been lost in terms of the evolutionary hierarchy of the senses, different vision regimes and spatial perceptions have progressed by the suppressing the previous dominant thoughts. Today, ocular-centric approaches which dominate the space perception along the history can cause commodification of space by reducing the body-space interaction.

Keywords: Ways of Seeing, Space Perception, Architectural Representation, Senses, Ocular-centricism

Görme biçimleri dini bakışlar, hümanizm ve teknolojik-kültürel gelişimler gibi sebeplerle devamlı surette sorgulanmıştır. Tarihsel sürece bakıldığında görme biçimlerinin ve mekân temsillerinin öznel/imgesel ve nesnel açıdan sürekli değişim içinde olduğu görülmektedir. Görme rejimlerindeki değişimi, görme eyleminin (ve mekânın), uzamsal, maddesel ve imgesel boyutları arasında bitmek bilmeyen bir mücadele olarak yorumlamak mümkündür. Bu mücadelenin bir diğer önemli ayağı mekân-gözlemci ilişkisidir. Birbirinden farklı coğrafyalara ait toplumlarda bakışlardaki bu farklılıklar gözlemlenebilir haldedir ancak bu çalışmada Batı merkezli görme biçimleri üzerinden çıkarımlar yapılmıştır.

Görsel temsil ve betimleme yöntemleriyle (doğrusal perspektif ya da daha farklı derinlik katma yöntemleri) bir döneme hâkim görme biçimini ve gözlemci-mekân ilişkisini kavramanın mümkün olduğu düşünülmektedir. Bu noktada çalışmanın amacı, düşünce ve sanat tarihindeki kültürel-teknik gelişmelere referans vererek, değişen görme biçimlerinin mekân algısında nasıl değişiklikler yarattığına cevap vermek ve ne tür kabuller edinildiğini ortaya çıkarmaktır.

Çalışmanın başında, mekân algısının neden görme biçimleri üzerinden okunmuş olduğuna bir cevap verilmek istenmiştir. Göz, mekân algı psikolojisine göre, çevreye ilişkin verileri en genel haliyle ve en hızlı toplayan duyu organıdır. Bu nedenle çalışmada öncelikle göz-merkezci algının dinamiklerinden biri olan duyu arası hiyerarşiden bahsetmek çalışma için gerekli görülmüştür. Sonrasında ise tarih boyunca toplumlardaki göz-merkezcilik ve Florenski'nin (2013) deyişiyle tanrı-merkezcilik/çok-merkezlilik arasında akışkanlık gösteren süreç, Avrupa ve Orta Doğu medeniyetleri ekseninde karşılaştırmalı şekilde incelenmiştir. Doğu'daki mekân tasvirleri çoğunlukla minyatürlerden, Batı'daki mekân tasvirleri ise resimlerden ve mimari temsil örneklerinden alınmıştır. Bu dönemlerin görme biçimlerinde perspektif, pozitivist düşünce, fotoğrafın yaygınlaşması gibi bilim ve sanat tarihindeki kırılmaların etkisi irdelenmiştir. Bu gelişmeler ele alınırken çalışmanın teorik altyapısı, dönemlerin düşünürlerinin görme rejimine dair referanslarıyla ve dönemin temsil tekniklerinin irdelenmesiyle zenginleştirilmiştir. Mekân tasarımının da görme rejimlerinden etkilendiği varsayılmaktadır. Bu yargıya dayanarak tasarımcıların görsel temsil tekniklerinin de irdelenmesi gerekmiştir. Mekân üretmek tarihten beri var olsa da modernizm, tasarım kavramıyla her yapının biricik ve yapıldığı yere özgün olması gerektiğini telkin etmiştir. Modern çağda mekân üretimi, tasarımcı aracılığıyla kendini tekrar eden tipolojilerden kurtulmaya çalışırken, tasarımcının görme biçimine ve mekân algısını şekillendiren etmenlere de alternatif mimari temsil örnekleri aracılığıyla çalışmanın kapsamında yer verilmiştir.

Sürecin sonunda günümüze dair gözlemlenen durum ise temsilin mekândan koparak ayrı bir değer kazanması, temsili mekânlar üzerinden duyu arası aktarımlar yapılabilirken kapitalizmin ve teknolojik değişimlerin göz-merkezci edimleri besleyip fiziksel mekânı duyu etkileşimi bakımından zayıf görsel bir tüketim ürünü haline getirmiş olmasıdır.

Mekân Algısında Duyular ve Görmenin Tahakkümü

Mekân, Arapça *kwn* (kevn) köküyle var olunan bir konumu belirtmektedir (Nişanyan, 2017). İnsan sahip olduğu duyularla ve algı kapasitesiyle mekânın hem üreticisi hem de tanığıdır. Duyular, insanlığın oluşumundan beri gelişim süreci içindedir ve aralarında bir hiyerarşi mevcuttur. Evrimsel süreçte bu hiyerarşi değişime uğramıştır ancak mekânı algılama sürecinin, duyuların eş zamanlı çalışmasıyla gerçekleştiği ilkesi değişmemiştir (Akpınar, Beşgen ve Şen, 2021). Ana duyular görme, işitme, koklama, tatma ve dokunma olarak kabul edilmektedir; ancak, görme, tüm duyular arasında araç olarak ışığı kullanması sebebiyle en hızlı ve karmaşık çalışma prensibine sahip duydur (Berger, 1989). Işık varlığında alınan görüntü beyne iletilir ve görme gerçekleşir. Mekânın algılanmasında en çok kullanılan ikinci duyu ise işitmedir (Kahvecioğlu, 1998). Görme algısı bir noktaya odaklanarak gerçekleşirken, işitme çevre verilerini bir bütün olarak alır ve mekânın ölçeğinin algılanmasında önemli rol oynamaktadır (Akpınar, Beşgen ve Şen, 2021). Görme dışsallık içerirken, işitme içsel bir deneyim yaratmaktadır (Pallasmaa 2011). İşitmeyi ise sırasıyla, mekânla insan arasında fiziksel bağ ve duygudaşlık kuran dokunma, mekândaki mevcut malzemelerle bir atmosfer duyumsatan koklama (Pallasmaa, 2011; Öztürk, 2015) ve son olarak tat alma duyuları takip etmektedir (Özbek, 2018).

Mekân algısında görmenin, diğer duyulara kıyasla bu denli etkili olmasının mekân tasarım sürecinde de geçerlilik taşıdığı düşünülmektedir. Tasarım eğitiminde alternatif görme biçimleri ve çoklu duyusal deneyimin artırımı için çeşitli metotlar uygulanmakta olsa da halen göz-merkezci bir anlayış egemendir. Mekân, görme dışı duyulara yeterince hitap etmediği takdirde bir resim etkisi vermeye başlamaktadır. Bu nedenle mekân tasarım disiplinlerinde duyular arası farkındalık aşılamanın gerektiği birçok mimar eğitimci ve teorisyence vurgulanmıştır (Onur ve Zorlu, 2019). Aynı noktada Soygeniş, mekânın insanın beş duyusuna hitap eden yaşanmışlıklar bütünü olarak ele alınması gerektiğini savunurken, Pallasmaa ise mekânın geometri ve nicelikleri aşan daha imgesel bir olgu olduğunu öne sürmüştür (akt. Onur ve Zorlu, 2019).

Pallasmaa'nın fikri üzerine, mekânın gözlemciye göre konumlandırılışından önce daha ontolojik bir çatışmanın mevcudiyetine değinilmelidir: Mekânın maddeselliği (Görsel 1) ve zamana ve etkileşime direnen soy-mekân² (Görsel 2) ikiliği. Maddesel mekân gözlemlenebilirken, soy-mekân (idealle mekân) idealar dünyasına aittir ve temsil ile reel



Görsel 1. Giovanni Battista Piranesi, *Hadrianus'un Villa'sında Canopus Tapınağı*, 1769, bakır levha üz. asit baskı, 44 x 58 c. (Bacou, 1975)



Görsel 2. Thomas Cole, *Mimarın Rüyası*, 1840, tuval üz. yağlı boya, 136 x 214 cm (Batuman, 2012)

² Normal şartlar altında başka element ve bileşimlerle etkileşime geçmeyen soy gazlara öykünerek türetilmiş bir kavramdır.

dünyada karşılık bulabilir. Mekânın rasyonalizasyonu, mekânı yalıtılmış bir ideallikte aksettirmeye hizmet ederken mimari yapı elemanlarının birbiriyle, çevreyle ve canlılarla etkileşiminin getirdiği değişimlerin mimari temsildeki yeri yitiktir ve Aydınlanma Çağı ve sonrasında bu noksanlık eleştirilecektir (Batuman, 2012, ss. 18-19).

Görme Biçimlerinin Tarihsel Araştırma Yöntemiyle İncelenmesi

Görme biçimlerine göre mekân algısının gelişim süreci antikite, Orta Çağ, Rönesans, Aydınlanma Çağı ve XIX-XX. yüzyıl dönemleri altında incelenmiştir. Antikite için Mısır'dan örnek olarak seçilmiş Ebu Simbel Tapınağı'ndaki ışık fenomeni üzerinden göz-merkezci edimin mekânsal yansımaları üzerinde durulmuştur. Orta Çağ için Bizans sanatından *Bakire Meryem'in Aziz Joseph'e Emanet Edilişi* ikonu ve Hint uygarlığından *Çardakta Krishna ve Radha* minyatürü seçilerek dönemin gözlemci-mekân ilişkileri incelenmiştir. Rönesans için *Atina Okulu* freski ve eş zamanlı bir okuma için İranlı minyatür sanatçısı Behzad Herat'tan minyatür örnekleri, Avrupa ve Orta Doğu'nun görme biçimlerinin doğrusal perspektif aracılığıyla ayrışımını ele almak amacıyla gerekli görülmüştür. Aydınlanma Çağı'na ilişkin okumalar *Nedimeler* ve dönemin hâkim bakış açısına zıt olan *Antichita Romana* eserleri üzerinden yapılmıştır. XIX ve XX. yüzyıl için ise temsil üzerinden duyular arası aktarım güdüsünü taşıyan eserler incelenmiştir. Bunun için Chicago ekolünün fotoğrafçısı Nathan Lerner'den fotoğrafik bir çalışma, *Archigram*'dan *Eklenti Şehir* görseli ve mimar Hejduk'a ait *Kurbanlar* projesinin vaziyet planı seçilmiştir. Mekân fotoğrafları yerine genellikle mekân temsillerinin kullanılma sebepleri, fotoğrafın hâlihazırda göz-merkezci bir fikrin ürünü olması ve bahsi geçen her tarihsel döneme ait fotoğrafların veya mimari çizimlerin günümüze ulaşmamış olması durumudur. Mekânın temsilinde el-beyin koordinasyonu gerekmektedir. Böylece tasavvur edilen mekân temsile aktarılırken zihnin algısal filtrelerinden geçmiş olmaktadır. Bu nedenle dönemlere göre değişiklik gösteren görme biçimleri ve mekân algıları konusunda elle üretilmiş görsel bir temsilin bir fotoğraftan daha güvenilir fikirler sunacağı düşünülmüştür.

Antikite: Göz-Merkezci Estetik Algısı ve Mekân

Görmeye antikitede kutsiyet ve soyluluk atfedilmiş ve duyular hiyerarşisinde *eşitler arası birincilik* layık görülmüştür. Görme algısına ilişkin kuram oluşturma çabası Platon ve Aristoteles'le başlamıştır ve felsefe tarihi boyunca görme, zihin-beden ikiliği ekseninde incelenmiştir (Tutkun, 2019). Bu ikilik, Platon'un maddeler ve idealar olarak tanımladığı, birbiriyle bütünleşik iki boyuttan kaynaklanmıştır. Zihin, soyut bir varlık olarak idealar dünyasında, duyular ise fiziksel mekânın verilerini toplayan uzuvlar olarak maddeler dünyasında görülmüştür. Platon, duyularla algılanan bilgiyi mutlak gerçeğe ulaşmak için yeterli bulmamıştır. Göz yanıltıcıdır ve ona göre doğru bilginin kaynağı zihindir. Bu anlamda mekânda görme ile egemenlik kurulamayacağını kabul etmiştir. Aristoteles ise gözün yanıltıcı olduğunu kabul etmekle beraber, görmeyi insana bahşedilmiş en büyük armağan addetmiştir. Tasvirin ve mekân sanatının, doğanın birer taklidi olduğunun farkındadır ancak Platon'un aksine görsel sanatlar aracılığıyla doğayı taklit etmeyi, algılama ve öğrenme eylemi için en etkili yollardan biri olarak önermiştir (Bozkurt, 1995, ss. 81-83; Pallasmaa, 2011). Bu çatışmaya ek olarak Yunan estetiğinde işlevsel olan her şeyin göze hitap eden bir yanı olması gerektiği kanısı mevcuttur. Güzel olanın işlevsel olduğu, işlevsellik içeren şeyin de form ve öz itibarıyla güzel olması gerektiği Platon (2009) tarafından öne sürülmüştür (s. 75). Platon öncesi dönemde ise Pisagor, göze hitap etmenin başat ölçütünü matematiksel harmoni olarak tanımlamıştır (Tunalı, 2016, s. 57). Dönemin estetik anlayışı bu önermeye paralel olarak oranlarla (altın oran, entasis), düzgün-asal geometrik formlarla ve simetrik kompozisyonlarla mekânda kendini göstermiştir (Sakallı, 2018). Göz-merkezci edimlere ve estetiğe bu denli önem verilmesi, Antik Yunan'da mekân kavramının göz ve insan merkezinde bir anlama sahip olduğunu göstermektedir.

Mısırlılar, Mezopotamyalılar ve Levantlar gibi diğer Yakın Doğu halkları ise gözü, izleyen ve koruyan bir varlığın metaforu olarak görmüşlerdir (Dilek, 2021). Bu antik analogi ve günümüzde Pallasmaa (2011) tarafından gözün nesnelere ve mekânlar üzerinde kurulan tahakkümün simgesi olarak görülmesi ortak bir paydaya sahiptir. Antik Doğu’da en çok tasvir üretmiş olan Mısırlılarda görme algısı, boşlukta bir odak noktası olmadan dizilmiş nesnelere gibi şekillenmiştir. Beden baş, kol ve bacakların profilden; omuz, göğüs ve gövdenin önden çizilmesiyle tasvir tekniği çok-merkezlidir ancak mekânlar, nesnelere ve mobilyalar sadece yandan resmedilerek uzamlar adeta tek bir pozisyonda kilitlenmiştir (Bazin, 2015, ss. 29, 44-45). Antikitenin genel sanat tarihine göre tasvirde gözlenen bu çok-merkezli tavra karşın, fazla örneği bulunmamakla birlikte Babil ve Sümer dönemlerinden kalma primitif plan eskizleri günümüze ulaşmıştır (Donald, 1962). Bu dönemlerde tasvir sanatları göz-gerçekçi bir tavırla oluşturulmamışsa bile plastik sanatlarda ve mimaride ışığın varlığının esere ustalıkla dâhil edilmesi, önceki genellemenin sonradan dikkat çekmektedir. Işık, tanrısal gücün bir tezahürü olarak görülmüştür. Bu anlamda gözün algıladığı bir varlığın, mekânda tapınma nesnesine dönüştüğü anlaşılmaktadır. Nitekim Antik Mısır döneminde firavun II. Ramses tarafından kayalıkların oyulmasıyla inşa edilmiş Ebu Simbel Tapınağı’nda (Görsel 3) güneş ışığı, firavunun doğum ve tahta çıkış günlerinde karanlık heykel odasını aydınlatmaktadır (Shaltout, 2015). Ebu Simbel’den yaklaşık 1200 yıl sonra Roma’da inşa edilmiş Pantheon’un, güneş ışığı için düşünülmüş açık kubbesi de antik dönemlerde ışığa atfedilmiş kutsallığın mekânlarda bir yansımasıdır (Alpan ve Kuran, 2018).

Orta Çağ: Aşkın Gözlemci ve Çok-Merkezlilik

Görme biçimlerindeki en önemli sorunsal, bir görme biçiminin benimsenip diğerlerinin yok sayılmasıdır (Tutkun, 2019). Orta Çağ boyunca Avrupa’nın din tematiğinde gelişen tasvir sanatında göz-gerçekçi bir perspektife rastlamak mümkün olmamıştır. Söz konusu dönemin temsil tekniği çok-merkezli veya tanrı-merkezcil olarak tanımlanmaktadır. Florenski (2013) çok-merkezliliği, mekânda bir nesnenin doğru formlarda çizilip her bir yanının farklı bir ufuk ve merkeze sahip olabilmesi şeklinde tanımlamış ve bu biçimi tersten perspektif olarak adlandırmıştır. Tersten perspektifi, mekânlara ve nesnelere olan tanrısal bakışın bir taklidi olarak görmüştür. Kariye Müzesi’nden alınmış *Bakire Meryem’in Aziz Joseph’e Emanet Edilişi* ikonasında görüldüğü gibi sanatçı, yaratıcıya özgü bir bakışla insan gözü açısından görülemeyecek aksamı yüzeye aktarmıştır (Görsel 4).

Bu dönemde Doğu coğrafyasının çok-merkezlilikteki ısrarcı duruşu da göz önünde bulundurulursa tasvirdeki gözlemci-mekân bağıntısı konusunda Doğu ve Batı toplumlarınca bir birlik olduğu anlaşılmaktadır (Florenski, 2013; Konak, 2014). Dönemin



Görsel 3. Ebu Simbel Tapınağı heykel odası, İÖ 1264 (Egypt Independent, 2020)



Görsel 4. Bakire Meryem'in Aziz Joseph'e emanet edilişi, MS 8. yüzyıl, alçı siva üz. mozaik. (Evangelatou, 2019)

Doğu sanatında mekânın temsilinden bahsetmeden önce mekân kavramından ne anlaşıldığını bilmek gereklidir ancak Doğu'da Orta Çağ'a tarihlenen mekân tasvirleri hakkında yeterli veri olmadığından (çoğunlukla bezemeci ve arka planı boş figüratif çalışmalar yapılmıştır), Hint ve Arap felsefecilerin mekâna dair öne sürdükleri yargılarla bir sonuca varılabilmektedir (Konak, 2014; Aydın, 2001; Kak, 1999). İslam felsefe tarihinde kartezyen ve mutlak mekân kavramından çok, tıpkı Leibniz'in mekân tanımında olduğu gibi varlıkların birbiriyle olan bağlantısından referans alan ilişkisel (nesne ilintili) mekân ön plana çıkmaktadır. Kuşatan cismin iç yüzeyi veya dış yüzeyi bir mekân tanımlamasıdır, zira nesnelere ilintiyle bir bütünü oluşturduğu düşünülmüştür. Mekân, nesne ve hareket ilişkileri üzerinden tanımlandığı için uzay mekân kavramına mesafeli yaklaşmıştır (Aydın, 2001). Kimi Arap düşünürler mutlak mekân kavramını savunmuş olsalar da bu fikir dönemin mekân felsefesinde baskın olamamıştır. İslam'ın ana betim sanatı minyatürün ilk örneklerinde bir mekân kurgusuna rastlanmamaktadır. Bu tasvir üslubunda kompozisyon, nakşedilen yüzeyin potansiyellerini aşmayan, iki boyutluluk etkisinin korunduğu bir anlatım düzeyinde kalmaktadır (Konak, 2014). Gözlemcinin mekân-zaman bağlamından soyutlanması yönüyle Orta Çağ Avrupa'sı ikonalarıyla benzerlik göstermektedir. Hint felsefesinde ise mekân, sonsuz mutlak bir bütün ve onun sınırlandırılmış parçaları olan fiziksel mekânlar olarak ikiye ayrılmaktadır (Kak, 1999). Hint sanatında mekân betimlemeleri XIII. yüzyılın sonlarında görünür olmaya başlamıştır (Görsel 5). *Çardakta Krishna ve Radha* minyatüründe görüldüğü gibi dönemin Hint minyatürlerinde nesnelere, arkadan öne doğru (peyzaj, çadır ve ayakta duran figürlerin bulunduğu) üç katmana oturtulmuş gibidir. Görsel 5'te örneklendiği gibi gözlemcinin konumundan arka plana doğru birbirinden ayrılmış katmanlarda, nesnelere birbiriyle uzamsal derinlik ilişkisi temsilde önemli görülmemiştir.

Rönesans: Doğrusal Perspektif ve Temsilde İnsan-Merkezcilik

Tarihsel anlamda Rönesans, Orta Çağ Katolik Kilisesi'nin tanrı-merkezci doktrinlerine bir tepki olarak doğmuştur. Bu dönemin hümanist yaklaşımı, kökenini Kilise'nin heretik gördüğü pagan toplumun felsefesinden almaktadır (Sever, 2021). Rönesans mimarları ve sanatçıları, antikitenin mekân ve estetik algısını diriltmeye çalışırken aynı zamanda Orta Çağ'ın mirasçıları olmuştur. Matematiksel bilgiyle mekânda otorite kurmaya çalışırken, görsel sanatlarla mekâna aşkınlık/tanrısallık yüklemekten vazgeçmemişlerdir (Beksaç, 2000; Undusk, 2015). Mekânın bu yeni yorumu doğrusal perspektifin gelişmesiyle hayat bulmuştur. Doğrusal perspektif, mekân algısını gözlemci/birey odaklı yeniden yapılandırmıştır. Dönemin değerler bütünündeki insan-merkezci kayma, sanat ürünlerinin ve mekân algısının da insanın bedenselliği etrafında gelişmesine olanak tanımıştır (Doğan, 2009). Bu nedenle bilim tarihinin yaygın kanısının aksine Panofsky (1993, ss. 34-35) ve Florenski (2013, ss. 52-53), perspektifin gelişiminin temsil tekniklerindeki tekâmülün bir sonucu değil, Rönesans'taki hümanist tutumun bir karşılığı olduğunu ifade etmişlerdir, zira Florenski Antik Yunanların, Mısırlıların ve Çinlilerin perspektifi uygulayacak geometri bilgisine sahip olduklarını öne sürmüştür. Mekân, doğrusal perspektifle beraber tahakküm kurulan bir nesne haline almıştır. David Harvey (2014), perspektifi bireyselliğin başlangıcıyla özdeşleştirmiştir. Perspektifi, yaratıcının çok merkezli ufuksuz bakışına yeryüzünün bir



Görsel 5. *Çardakta Krishna ve Radha*, 1210-36
(The Hans India, 2015)

çerçeveden kavranmaya çalışılarak meydan okunması şeklinde tanımlayarak perspektifin kavramsal yorumunu yapmıştır (Harvey, 2014, s. 274). Rönesans Avrupa'sında mimarlar, doğrusal perspektifin yanı sıra başka temsil teknikleriyle de öncülerinden ve doğudaki çağdaşlarından ayrışmaya başlamıştır. Rönesans'ta kesitlerin perspektife girecek şekilde çizilip renklendirilmesi bu ifade tekniklerine örnek olarak verilebilir. Onları zanaatkârlardan ayıran özellikleri ise görsel düşünme biçimleri ve bu örnekteki gibi geliştirdikleri özgün ifade teknikleri olmuştur (Gürer ve Yücel, 2005).

Bu dönemde mekânın üretiminde - Yunan idealizmindeki - gibi mekân üzerinde kurulan hâkimiyetin düzgün geometrik şekiller ve matematiksel oranlarla görünür kılınabileceği düşüncesi etkili olmuştur (Sakallı, 2018). Nesnelere oranlarla ve düzgün geometriyle idealize etme çabası, mekânın ve figürlerin uzamsal derinliğe fazla sokmadan olabildiğince düz betimlendiği *Atina Okulu* freskinde görünür haldedir. Raffaello'nun tabloda betimlediği mekândaki simetrik organizasyonla, ışık-gölge gösterimiyle ve göz hizasındaki doğrusal perspektifle gözü mekânın mutlak ve tek tanığı olarak kabul etmiş olduğu açıktır. Orta Çağ mimarisine ve tasvirlerine kıyasla tablo, tanrısal aşkınlığın ifadesinden çok insan yararına bir şeyler yapıldığının (düşünülp tartışıldığının) vurgusunu da içermektedir (Görsel 6). Çalışmada *Atina Okulu* örneği üzerinden ele alınmakta olan Rönesans'ta mekânın insan bedenselliği ekseninde tanımlanma çabasının, ardıl dönemleri olan barok ve rokokoya da bakıldığında devam ettiğini ve hatta bu gayretin ivme kazandığını söylemek mümkündür. Perspektifin temsillerde daha derinlikli kullanılması, ışık-gölge kontrastının keskinleşmesi ve bezemelerdeki üç boyutluluğun güçlenmesi gibi değişmelerle aşama kaydedildiği belirtilmelidir (Bazin, 2015, ss. 376-77).



Görsel 6. Raffaello Sanzio, *Atina Okulu*, 1509-1511, Fresk, 500 x 770 cm (Esparza, 2017)

Aynı dönemde Orta Doğu minyatürlerinde mekân tasvirlerinin görünürleşmesi, Doğu toplumlarındaki mekân algısının Orta Çağ'dan Rönesans'a değin aynı çizgide kaldığını göstermektedir. Behzad Herat tarafından XIV ve XV. yüzyıllarda çizilmiş üç örnekte de mekân anlatımları iki boyutlu, nesnelere yaslandıkları yerlere göre dik şekilde betimlenmektedir (Görsel 7). Minyatür sanatçısı, tanrısal bir bakışla ifade ettiği mekânla,

insanın acizliğini vurgulamakta ve insan algısının sınırlı olduğu mesajını vermektedir. Mekân betimlerinde nesne ve figürlerin hiyerarşik konumlarının büyüklük-küçüklük nicelikleriyle vurgulanması ve stilize yazı tekniklerine başvurulması, Orta Doğu zihniyetinde düşünsel ve hissi öğelerin de mekânın bileşenleri olarak görülmüş olduğunu kanıtlamaktadır (Tonguç, 2019). Mimari çizimler üzerinden bir yorum yapılacak olursa, Rönesans mimarlarının aksine Doğulu mimarların ürettiği temsiller üzerinden mekân algısına ilişkin bir yorum yapılamamaktadır, zira söz konusu dönemin mimari çizim geleneği muallaktır. Doğu coğrafyasında mimarların ve ustaların mekânı nasıl ürettiklerine ilişkin veriler en erken XV. ve XVI. yüzyıllara tarihlenmektedir. Cemal Kafadar, Osmanlı Dönemi'nden kalan ilk mimari çizimlerin XV. yüzyıla tarihlendiğini ancak maketlerin hiçbirinin günümüze ulaşmadığını belirtmiştir (akt. Gürer ve Yücel, 2015).



Görsel 7. Behzad Herat, İran minyatürleri koleksiyonu, XIV-XV. yüzyıllar, 150 x 80 cm
(Artefacts Scientific Illustration & Archaeological Reconstruction, 2011)

Aydınlanma Çağı: Mekânın Uzamsal Yorumu

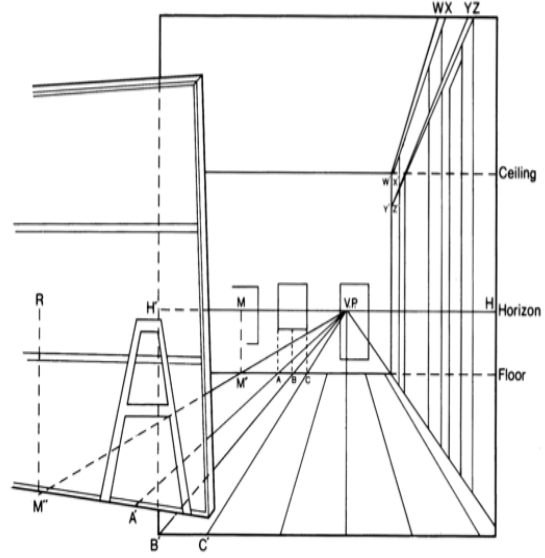
Orta Çağ'ın insan yaratılışını kirli ve günahkâr gören teolojik bakışı, Rönesans'la başlayan geçiş sürecinden sonra Aydınlanma Dönemi'yle terk edilmiştir. (Çelik ve Özgür, 2019). Dönemin matematikçisi ve düşünürü Descartes, gözün zihin ve bedenden ayrı sadece gözlemci kimliğiyle var olabileceğini ifade etmiştir. Nitekim XVII. ve XVIII. yüzyılların görme biçimi *camera obscura*³ aletiyle özdeşleştirilmiştir (Crary, 2004, ss. 20-21). Mekânın uzay içinde sınırlandırılmış bir alan olarak görülüp analitik geometriyle tanımlanabilmesinin, *camera obscuranın* ortaya çıktığı döneme denk gelmesi tesadüfi değildir. Descartes bu yöntemle, görmenin tamamıyla yaratıcıdan, öznelardan ve ilintilerden uzak nesnel bir yorumunu ortaya koymuştur (Crary, 2004). Tıpkı Platon gibi, görme sürecinde bedensel işlevleri etkisiz sayma eğilimindedir:

İkinci Meditasyon'da Descartes şöyle der: "algı, ya da algılamamıza yol açan eylem görme değildir, yalnızca zihnin bakışıdır... Herhangi bir şeyi görebilmemi sağlayan, gözlerim dahi olmayabilir." Descartes'e göre dünyayı "yalnızca zihnin algılaması" sayesinde bilebiliriz ve dış bilmenin önkoşulu, kişinin boş bir iç mekân içinde konumlandırılmasıdır. (Crary, 2004, ss. 56-57)

Bu döneme ait incelenebilir bir örnek olan *Nedimeler (Las Meninas)* tablosunda Diego Velazquez, algılanan mekânı zamandan yalıtmayı başarmıştır. Tabloyu deneyimleyen özneye, bir fotoğrafa bakar gibi zamandan koparılmışlık hissi vermektedir. Velazquez, tabloda kendini kral ve kraliçenin tablosunu yaparken betimlemiştir. Bu esnada kral ve

³ Fotoğraf makinesinin en ilkel halidir. Türkçe karanlık oda, karanlık kutu anlamlarına gelmektedir.

kraliçenin görüntüsü duvardaki aynaya yansımaktadır, yani tablodaki uzamsal derinlik, tuval dışına taşmaktadır (Görsel 8 ve 9). Michel Foucault (2017), *Kelimeler ve Şeyler* adlı eserinde *Nedimeler*'i analiz ederken Descartes'ın, mekânın bedenden ayrıksak bir gözle kavranabileceği görüşünü desteklemiştir. Foucault'ya göre Velazquez, tuvalin önünde işlediği görüntüyü gizlerken uzamsal derinlikte kaybolmuş öğeleri mekânın çeperindeki bir aynayla görünür kılmıştır (Foucault, 2017, s. 28). Temsilin yarattığı bu görsel oyun, mekânın uzamsal derinliklerinin analiz edildiği akılcı kartezyen bakışla açık edilebilmiştir.



Görsel 8. Diego Velazquez, *Nedimeler*, 1656, kanvas üz. yağlı boya, 318 x 276 cm (Enciclopedia de historia, 2018)
Görsel 9. *Nedimeler* tablosunun uzamsal analizi (Gültekin ve Tokdil, 2017)

Descartes'ın mekân tanımına atıfta bulunan kartezyen mekân anlayışının oluşumu, mimari ürünlerin de temsil dilini kalıcı şekilde etkilemiştir. Bugün mimari temsilin belkemiğini oluşturan plan, kesit ve doğrusal perspektif, görmenin öznelliğinin sert şekilde bastırılmasının bir sonucudur. Aydınlanma Çağı'na dek doğrusal perspektif dışında çeşitli dönemlerde Paolo, Da Vinci, White gibi öncüler tarafından yapay perspektif türleri oluşturulmuştur. Bunlar tümüyle unutulmuş ve reddedilmiş olmasalar da doğrusal perspektif, modernizme kadar baskıcı bir rejimle estetik anlayışını ve görsel algıyı elinde tutmuştur (Foster, 1988, s. 10). Görme eyleminin nesnelleştirilme süreci, XX. yüzyıl mimarlarının XIX. yüzyılda mühendisler tarafından geliştirilmiş ve nesneyi bir açıdan yalıtılmış halde gösteren aksonometrik tekniğini benimsemesi gibi yeniliklerle devam etmiştir (Gürer ve Yücel, 2005). Kartezyen bakış, aynı zamanda Avrupa resim sanatında realist üslubun yaygınlığını arttırmıştır. Bu durum da mekân tasavvurunda göz-merkezci ve nesnel edimler kapsamında yer alabilir (Kingwell, 2006).

Görmenin matematikle idealize edilmesi, reelde istenmeyen yahut öngörülemeyen unsurların bloke edilmesi sebebiyle, mekânı temsilde dünyevi bağlamdan izole bir varlık olarak lanse etmektedir. Giovanni Battista Piranesi, dönemin paradigmasına kullandığı ifade teknikleriyle ve temsil üslubuyla bir eleştiri getirmiştir. Mimar kimliğinin yanı sıra bir arkeolog olarak, zamanın nesne üzerindeki dönüştürücü etkisinin bilincindedir. Tarih yazımını görsel yolla ve imgesel bir üslupla gerçekleştirmesi Piranesi'yi çağdaşlarından ayırmıştır. Roma Dönemi'ne ait arkeolojik sit alanlarını kataloglarken görsellerdeki geniş alanlara yayılı peyzajlarda, mekânlarla canlı-cansız öğelerin içli-dışlılığı (Görsel 10),

idealize ve yalıtılmış bir cephe görünüş çiziminin verdiği etkiden uzaktır. Mekânı uzayda bir hacim olarak görmeye meyilli kartezyen düşüncenin aksine Piranesi için mekân, hafızasını içinde taşıyan ve sayısız etkileşime açık olan, hem kültürel hem de uzamsal bir varlıktır (Kocataş, 2021).



Görsel 10. Giovanni Battista Piranesi, *Antik Roma (Antichita Romana)*, 1756, bakır levha üzeri asit baskı, 39,6 x 63,8 cm (Batuman, 2012)

XIX. ve XX. Yüzyıllar: Mekânda Zamansız ve Özne Katmanlar

Optik ve teknolojiye yaşanan gelişmelerin insanın görme biçimini direkt sorgulamasına zemin hazırladığı bu dönemde, fotoğraf makinesinin ve sinematografin rolü önem arz etmektedir. Rönesans'la başlayan ve kartezyen bakışla zirveye ulaşan nesnel tutum, bu makinelerin etkisiyle daha kolay kırılmıştır (Berger, 2019). *Görme Biçimleri'nde* Berger (2019), Rus yönetmen Dziga Vertov'un sinematograf üzerinden görme eylemindeki zihinsel dönüşüme dair monoloğunu şu şekilde aktarmıştır:

...Ben, makine, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşip onlardan uzaklaşıyorum... Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede istiyorsam ona göre düzenliyorum... Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum. (s. 17)

Herhangi bir temsilin - buna mekân da dâhil olmak üzere - zamandan ve göz ufkundan ayrılabilir olması dönemin bireyi için radikal bir değişim olmuştur, zira yüzyıllar boyunca gelişmiş doğrusal perspektifte görsel karşılıklık (çok-merkezlilik) pozitivist düşünceyle bastırılmıştır. Bu dönemde görme eyleminin öznelliğinin, yalnızca bireyin zihninden ya da yaşam tecrübesinden kaynaklanmadığına, aynı zamanda göz fizyolojisinin de etkili olduğuna dikkat çekilmiştir. Mekânın algısında beden etkileşiminin Descartes tarafından yok sayılmasına Goethe, *Renk Teorisi'nde* anlattığı üzere beden odaklı bir tavırla karşılık vermiştir (akt. Crary, 2004):

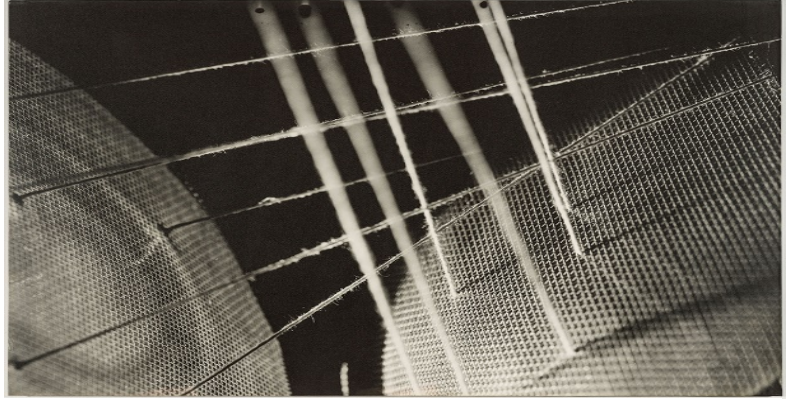
Canlı renklere sahip küçük bir kâğıt ya da ipek parçasını çok az aydınlatılmış beyaz bir duvarın önünde tutalım ve gözlerimizi bu küçük, renkli yüzeye dikelim; ardından gözlerimizi hareket ettirmeden parçayı uzaklaştıralım, beyaz duvarda başka bir renge ait tayf belirecektir. Söz konusu renkli görüntü, artık yalnızca göze ait olan bir imgenindir. (s. 82)

Işığın algılanmasına yönelik evrimleşmiş göz, fotoğraf, film ve görsel materyallerin tümü var oluşları gereği ışığa ihtiyaç duymaktadır. Bu durum nesnelere ne sadece içsel ne de sadece dışsal kavranmasını mümkün kılmaktadır. Kartezyen mekân, kişisel duymalardan uzak olduğu için vektörel bir önerme yapmıştır ancak söz konusu yüzyıllarda edinilmiş bedensel farkındalıkla, öznel görünümün bastırılmasına karşılık verilmiştir. Bu durum, önceki

yüzyıllarda bir görme rejiminin diğeri baskıladığı gibi kartezyen bakışın tümüyle inkâr edildiğini düşündürmemelidir (Tutkun, 2019). Öyle ki Merleau-Ponty (2014) göz ve nesnel arasındaki bağlantıyı “baş döndürücü bir içli-dışlılık” şeklinde nitelemiştir (s. 33). Başka şekilde ifade etmek gerekirse, Descartes’ın aksine zihin-beden ikiliğine kapsayıcı bir tutumla yaklaşmıştır.

Fotoğraf makinesinin yaygınlığının artması, mimari mekânın da temsil metotlarına bir yenisini eklemiştir. XX. yüzyılda tam olarak mimari bir doküman oluşturma amacı taşımasına rağmen, modern mimari mirasın kaydedilmesinde önemli rol oynamıştır. Fotoğrafi ilk kez, Bauhaus ile organik bağları bulunan Chicago ekolü mimari bir belgeleme yöntemi olarak kullanmıştır (Görsel 11). Bauhaus döneminin devamı sayılabilecek bu dönemin fotoğraflarında kumaşı, seramikleri ve diğeri yapı elemanlarının dokularını fotoğrafa bakan kişiye hissettirmek amacıyla ışık-gölge ve yansıma oyunlarına başvurulduğu anlaşılmaktadır. Bu çabanın görme yoluyla temsilde dokunsal bir duyumsama yaratma arzusu taşıdığı söylenebilir (Çetin, 2021).

Mimari mekân, fotoğrafçılığın verdiği imkânla zamanla olan ilişkisini esnetebilme şansı yakalamıştır ancak halen gözün tahakkümünden kurtulmuş sayılmamıştır. Göz-merkezci edimleri kırabilmek bu dönem için kolay değildir, zira XIX. yüzyıla değin mimari mekânın bezeme ve dekorasyon harici nitelikleri, mimarlar tarafından pek fazla sorgulanmamıştır. Mevcut tipolojiler (şablonlar) yüzyıllarca taklit edilmiştir (Tanyeli, 2020, ss. 150-51). Başka



Görsel 11. Nathan Lerner, *Gezegenler: Ekran ve Teller*, 1939, jelatin gümüş baskılı fotoğraf, 40.2 x 50.8 cm (Loeil de la Photographie, 2018)

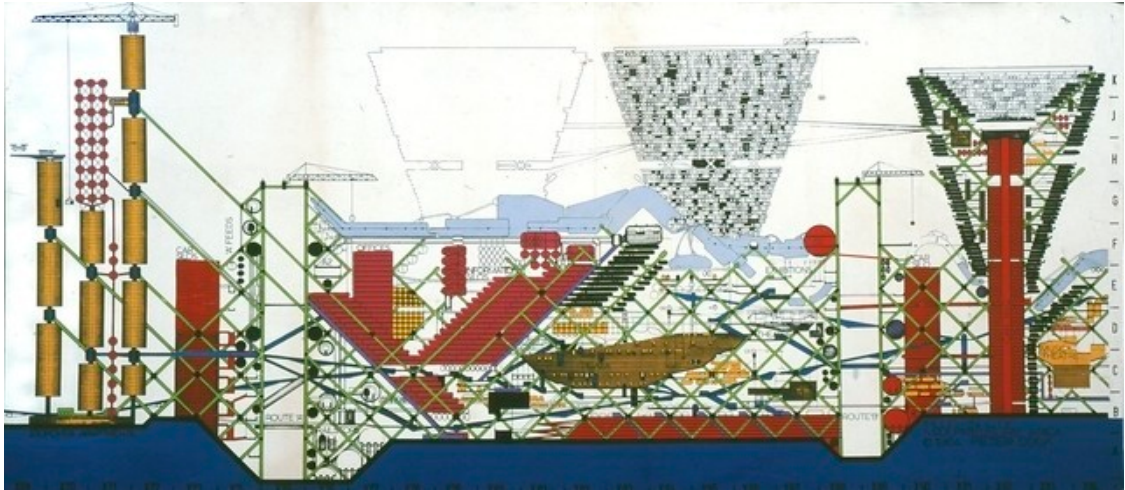
bir deyişle, bezeme ağırlıklı bir mekân üretimi anlayışında mekânın hacimsel ve fonksiyonel özellikleri XX. yüzyılda olduğu gibi önem arz etmemiştir, zira üslup üretme kaygısı daha ağır basmıştır. Ekonomi, üretim ve mekânın örgütlenme dinamiklerinin yeniden kurulduğu XX. ve XXI. yüzyıllarda ise mimari mekânın görsellik yoluyla tüketilebilir bir nesne haline gelmesi (Yırtıcı, 2009, ss. 10-11), modernizm öncesi üslup arayışlarındaki göz-merkezci edimleri çağırıştırmaktadır. Mimari bezeme üsluplarının yerini görselliğin başat kabul edildiği bir tasarım anlayışının doldurduğu söylenebilir.

XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başında modern mimarlık paradigmasına giren biçim-işlev birliği, mimarlıktaki bezeme eğilimine bir sınırlama getirmiştir (Tanyeli, 2020) ancak fotoğraf, mekânların görsel ve tüketilebilir bir ürün olarak sunulmasına zemin hazırlamıştır (Çetin, 2021). Mekân ile kullanıcı arasındaki bağ, tüketim eylemiyle zayıflamış haldeyken, tasarım eylemi de mekânların metalaşmasını destekler hale gelmiştir (Şensoy ve Kandemir, 2018). İç mekânlar kadar kentsel mekânlar da postmodern çağda tüketim merkezi olarak yeniden yapılanmıştır. Urry (1995), buna örnek olarak müzelerin ve sanat galerilerinin sayısındaki artışı ve fotoğraf çekilme amacıyla ziyaret edilen bu tür yerlerin tüketilmesini örnek göstermektedir. Pallasmaa (2011), kapitalist tüketim kültürünün mekâna etkisini şu şekilde ifade etmektedir:

Mimarlığın, varoluşunda temellenen plastik ve mekânsal deneyim yerine reklamcılık ve anında ikna stratejisini benimsemesi ise, binaların varoluşsal derinlik ve içtenlikten kopuk imge ürünlerine dönüşmelerine neden olmaktadır. (s. 38)

Mimari çizim, XX. yüzyılda fiziksel dünyayı anlatabileceği gibi nesnel olmayacak bir dünyayı da tasvir edebilecek yetkinliğe ulaşmıştır. Mimari çizimin diğer çizimlerden farkı, çizimin nesne betiminden çok kurgu anlatan bir araç olmasıdır. Ancak mimari temsil denince akla sadece çizim gelmemelidir. Maketler, üç boyutlu fotoğraf gerçekçi görüntüler, kolajlar, grafik anlatımlar da bu görsel temsil dilinin bir parçasıdır. Tasarımcı iki ya da üç boyutlu bu anlatım tekniklerini kullanarak tasarım girdilerini eler, yenilerini ekler veya değiştirir. Bu anlatım yolları konsept evresinden uygulama evresine doğru soyuttan somuta bir değişim içindedir (Porter, 1979). Mimarların görsel anlatım tekniklerine olan bağlılığı, çizimin eylemselliğinin yalnızca uygulanabilir yapılar inşa etmek için var olduğunu düşündürmemelidir. Meisenheimer (akt. Gürer ve Yücel, 2005), mimari temsilin altı işlevinden birinin de şiirsel işlev olduğunu belirtmiştir. Mimari anlatım, şiirsel işleve göre bir projeyi anlatırken görsellik üzerinden farklı duyuları ve hisleri de sezdirebilecek/duyumsatacak ve herhangi bir konuda ilham verecek güce sahip olabilmektedir (Avanoğlu, 2021).

Biçim-işlev birlikteliği, mekânın üretimini görmenin kurduğu tahakkümden bir nebze kurtarmış olsa da mimarinin ifade biçimleri, tasarımcıya görselliği bir öncelik olarak telkin etmektedir ve bunun bir sonucu olarak günümüz mimarlığında grafik anlatımlar ve görsel temsil türleri gitgide artmıştır. Bu uğraş, Graafland (1996) tarafından tasarımcının kendisine yapım üretim sürecinden bağımsız yeni bir alan açması olarak değerlendirilmiştir (s. 24). Örneğin 60'lı yıllarda İngiliz mimarlar W. Chalk, P. Cook, D. Crompton, D. Greene, R. Herron ve M. Webb'in kurduğu bir el dergisi olan *Archigram*'da, mimari anlatım teknikleri, mimari projelendirmeden çok estetik kaygılarla zevk ve ilham verecek şekilde kullanılmıştır. Bu temsillerin, yarışma projelerinde kullanılan anlatım dillerindeki çok katmanlılığa esin verdiği bilinmektedir. *Archigram*'a ait *Eklenti Şehir* çalışması (Görsel 12), mimari bir proje dokümanından çok mimari anlatım teknikleriyle sunulmuş ilham verme amacı taşıyan kentsel bir imgedir (Özkuş, 2005). Bir önceki yüzyılda, mimari anlatım tekniklerinin tasarı geometriyle standartlaşmasının, mekân üretimindeki görsel kaygıların ve tasarımda gözetilmesi gereken diğer parametrelerin



Görsel 12. Archigram, *Eklenti Şehir*, 1960 (Daudén, 2018).

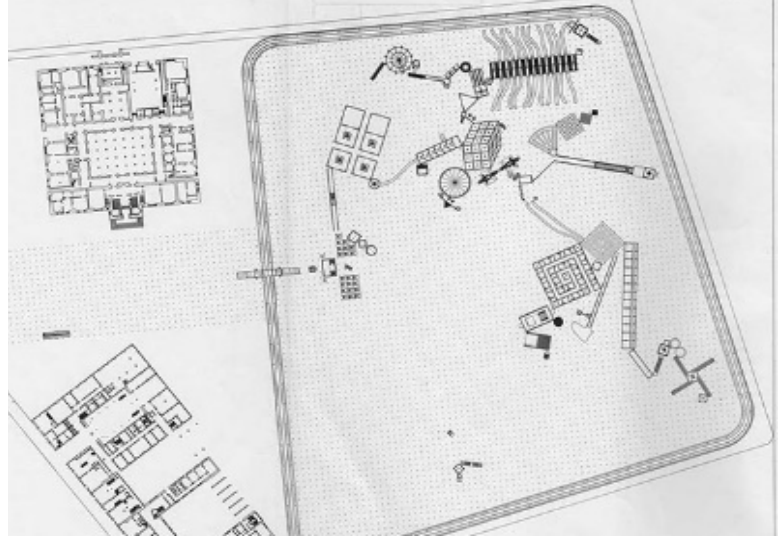
önüne geçtiği ifade edilmiştir. Oysa Stan Allen, görsel bir temsilde görünenler kadar görünmeyen katmanlar olduğunu da vurgulamıştır (Çetin, 2020). XX. yüzyılda bu eleştiri *Archigram* örneğiyle bir karşılık bulmuştur. Mimari temsilin başka duyularla bağlantı kuran şiirsel bir işlevi olabileceği fikri de Avanoğlu (2021) tarafından tartışılmıştır (ss. 15-

16). Mimarlığı görmenin tahakkümünden öteye iten bu arayış, *mimarlık eşittir bina* denkleminin noksanlığına dikkat çekmektedir.

Çizer, kimi zaman zihnindeki mekân tasavvurunu aktarırken, imgelerden soyutlanarak yapılan eğretilmeye ve çeşitli analogilere başvurabilmektedir. Bu eserlere inşa edilmemiş, eyleme de binasız mimarlık denmiştir. Bu konuda göstergibilimin 60'lı yıllarda gelişmesi etkili olmuştur (Avanoğlu, 2021). Çek asıllı Amerikan mimar John Hejduk, *Kurbanlar* adlı çalışmasında görüldüğü gibi petroglif benzeri karakterlerden faydalanarak temsilde duygulanımın yoğun olduğu bir katman oluşturmak istemiştir. Hejduk, çizdiği grotesk figürler ve bunların birbirinden bağımsız konumlanmalarıyla savaşın yıkıcı ve kaotik etkisini anlatıma taşımıştır (Görsel 13).

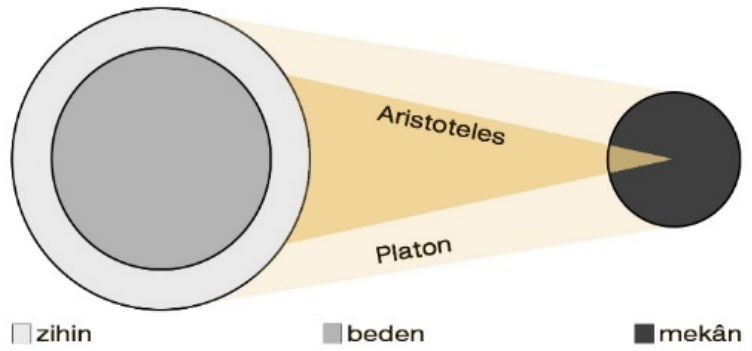
Bulgular

Antik Yunan döneminde estetiğin, işlevselliğin ve matematiksel harmoninin güçlü ilişkisi düşünüldüğünde, Sakallı'nın (2018) ifadesiyle asal formlar ile oran-orantı ilişkisi güçlü mekân kompozisyonları oluşturma çabasına girildiği görülmektedir. Göz, estetik-işlev ilişkisi (Platon, 2009, s. 75) aracılığıyla mekâna hükmetmektedir. Görsel 14'te⁴ görüldüğü üzere, antikitenin göze verdiği önem, mekânla



Görsel 13. John Hejduk, *Kurbanlar*, 1984, Hejduk'un Berlin'de İkinci Dünya Savaşı için açılan anıt yarışması için önerisinden vaziyet planı (Fabrizi, 2015)

insan arasında bir erk ilişkisi kurulmasına yol açmıştır. Bütün bu yargılara istinaden, Antik Yunan'da mekânın mekân olma durumunu belirleyen öğelerin insan veya insanın gözü olduğunu söylemek mümkündür. Mısır ve Roma'da gözle görünür bir bileşene (ışığa) olduğundan farklı anlamlar yüklenerek imge aktarımlarının yapılması (Görsel 3; Shaltout, 2015; Alpan ve Kuran, 2018), XIX. ve XX. yüzyıllarda görmenin öznel katmanlarıyla kurulan ilişkilerle benzerlik taşımaktadır (Merleau-Ponty, 2014, s. 33; akt. Crary, 2004, s. 82). Birbirine uzak iki farklı dönemde yapılan – Ebu Simbel Tapınağı (Görsel 3) ve *Kurbanlar* (Görsel 13) eserleri gibi – alegorilerin farklı izleklerde olması mekânsal anlatıda göstergibilimsel yöntemlere başvurulması durumunu değiştirmemektedir.



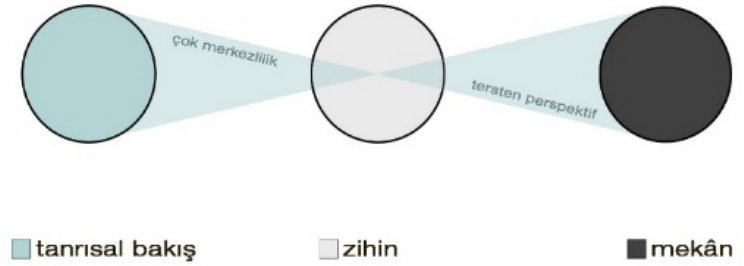
Görsel 14. Antikitede zihin-beden-mekân ilişkisi

⁴ Bulgular bölümündeki tüm diyagramlar yazar tarafından oluşturulmuştur.

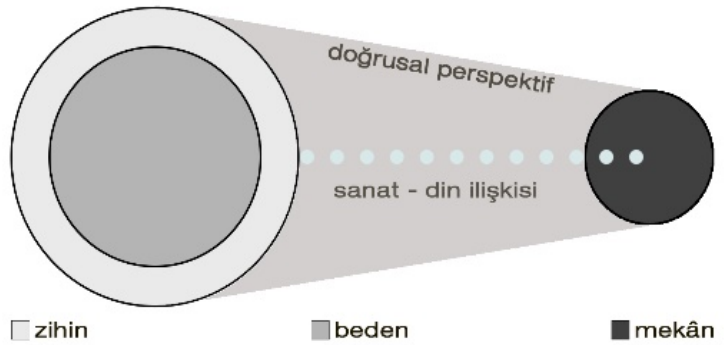
Orta Çağ sanatında Görsel 15'te ifade edildiği gibi, insanın bütünü görebilecek yetide olmaması fikri, olay ve mekânların görsel karşılıklı (tanrı-merkezci) üslupla temsil edilmesine zemin hazırlamıştır (Florenski, 2013; Tonguç, 2019). Bu anlamda mekân algısında insan bakışının rolü azalmaktadır. Mekânın üretim sürecinde, antik çağlardan beri plan eskizleri (Donald, 1962) ve desenler kullanılmaktadır ancak mekânlar insan ölçeğinden çok tanrısal ve insan benliğini ezici bir ölçektir. Orta Çağ'ın insana yükselme, aşkınlık ve ulaşılmazlık hissi aşlayan gotik kiliseleri bu durumun en görünür örnekleri olarak gösterilebilir (Bazin, 2015, ss. 199-200). Mekân temsiline de mekân tasarımında da insanın konumu bulanık bir noktadadır.

İslami temsil sanatlarındaki mekân algısının Aristoteles'in düşüncesiyle yakından ilişkili olduğu antikite kuramlarına bakılarak görülebilir. Bu anlamda Görsel 14, İslam felsefesindeki mekân kavrayışına da referans vermektedir. Bu yargı, mimari mekânlar açısından bakıldığında doğrulanabilir gelse de mekân betimleri açısından tezat oluşturmaktadır. İslam mimarisinde mekân tasarımlarında antikitenin göz-merkezci estetiğini düşündüren asal şekiller ve geometrik kompozisyonlar kullanılsa da mekân betimlerindeki çok-merkezli üslup, temsili mekân ve mimari mekân arasında keskin bir fark olduğunu hatırlatmaktadır. Öte yandan minyatürlerdeki birbiri ardı dizilmiş nesnelere, insan değil de yaratıcı açısından bakıldığında mutlak bir mekânın içindedir (Bazin, 2015, ss. 232-34) ama içsel öğelere (duygu ve fikir) de mekânsal kompozisyonda yer verilmesi temsili mekânda soyut bileşenlerin de kabul gördüğünü göstermektedir. İmgesel bileşenlerin temsili mekândaki etkisi XIX. ve XX. yüzyıllarda, görme eyleminin öznelliğinin vurgusuyla yeniden görünür olmaya başlamış, hatta *Eklenti Şehir* (Görsel 12) ve *Kurbanlar* (Görsel 13) örneklerinde olduğu gibi mimari anlatımda dahi hissedilir olmuştur. Görmenin öznelliğinin kartezyen bakışa bir tepki olarak doğmasından çok, yüzyıllar sonra yeniden hatırlanması söz konusudur.

İnsan-merkezcilik, bireyin duyularını ve bedenini önemsemesi gerektiğini telkin ederken, doğrusal perspektifle insan bedeninin mekânla ilişkisi pekişmiştir (Doğan, 2009). Nesne ve mekân, *Atina Okulu* (Görsel 6) örneğine bakıldığında göz ufkuna göre tasvir edilmekte ve anlatıcının bedeniyle retinal bir ilinti içindedir. Mekân, matematik temelli bir yöntem olan perspektifle kontrol altına alınırken, Orta Çağ'dan miras alınmış tanrısal aşkınlık kavramını mekânlarda güçlendirmek için mekânlara özellikle resim aracılığıyla yansıtılmaya çalıştığı dikkat çekmektedir (Undusk, 2015). Görsel 16'da canlandırıldığı gibi, Avrupa ve Orta Doğu'nun temsillerindeki zihniyet



Görsel 15. Orta Çağ'da zihin-tanrı bakışı ve mekân-mekân temsili ilişkisi

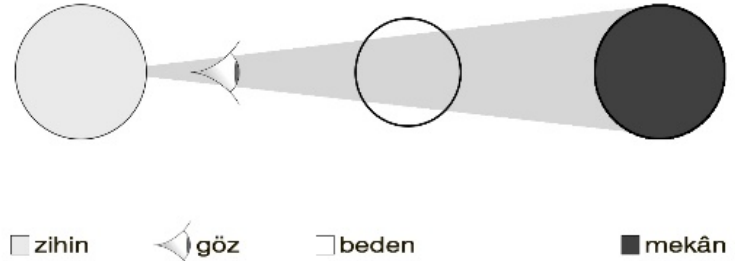


Görsel 16. Rönesans döneminde zihin-beden-mekân ilişkisi

değişikliğinin Rönesans'ta daha belirgin hale geldiği, *Atina Okulu'nun* (Görsel 6) ve Behzad Herat'ın minyatürlerinin (Görsel 7) karşılaştırılmasıyla anlaşılabilir.

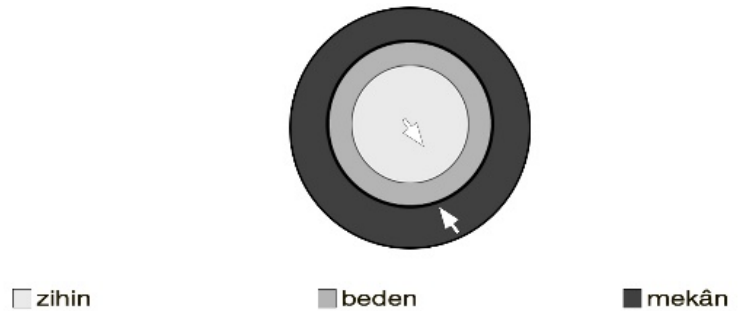
Aydınlanma Çağı ve XIX. ve XX. yüzyıllar arasında, görme biçiminde meydana gelen paradigma kaymasının Orta Çağ ve Rönesans dönemlerindeki değişimlerle benzerliği dikkat çekmektedir. Belirtilen dönem içerisinde, Görsel 17'de ifade edildiği gibi gözün bedenden ayrılmış şekilde mekânın gözlemcisi olabileceği kabul edilmektedir. Farklı görme biçimlerinin bastırılmasının yanında, mekânın algısında etkili diğer duyuların da etkinliği bedenselliğin yanıltıcı görülmesiyle *bastırılmıştır*. *Dönemin öncüsü Descartes, tüm evren için nesnel bir görme biçimi önererek mekânın analitik yollarla kavranabileceğini öne sürmüştür* (akt. Crary, 2004). Bu anlamda kartezyen mekân algısına getirilecek en büyük eleştiri nesnelere arası etkileşimlerden, bedensellikten ve duyumsamalardan arınık, çizgisel-soyut bir mekân tasavvurunda bulunmasıdır. Kartezyen mekân anlayışının bu dönemde güçlü şekilde dayatılmış olması, eleştirel temsil üsluplarının ve alternatif mekân algılarının varlığını görmeyi zorlaştırdığı açıktır. Temsil örnekleri tartışılan Piranesi, günümüzde idealize mekâna getirilen eleştirileri kapsayan bir konumdur. Piranesi (Görsel 1 ve 10), temsilleriyle hafıza, kültür, nesne ve zaman ilintilerinden uzak bir mekân kavramının ne kadar nesnel olabileceğini sorgulatmaktadır. Aydınlanma Çağı bölümünde alıntılanmış *İkinci Meditasyon'da* (akt. Crary, 2004), zihin düzeyinde matematik temelli bir mekân vaat edilmektedir (ss. 56-57) ancak salt matematiğin öngöremediği maddesel/imgesel/kültürel etkileşimlerin fiziksel mekân üzerindeki dönüştürücü etkilerini kapsayan bir sonuç çıkarılamamaktadır. Bu noktada, insanın algılama biçiminin ve bedenselliğinin yetersiz görülmesi bir anda Dekartçılığın ve Orta Çağ'ın tanrı-merkezciliğinin ortak paydası haline gelmektedir.

Aydınlanma Çağı sonrasında, XIX. ve XX. yüzyıl periyotları arasında görmenin nesnelliği ve özneliği arasında bir uzlaşma söz konusudur (Crary, 2004; Merleau-Ponty, 2014). Sinematograf, kamera ve fotoğraf makinesi gibi teknolojik gelişmeler, tıpkı Dziga Vertov'un ifade ettiği gibi yer verildiği gibi mekânda göz-merkezci bakışın farklı açılardan sorgulanmasına zemin hazırlamıştır (akt. Berger, 2019, s. 17). Kamerada zamanın mekândan ayrılma durumu mekân algısında bir çeşitlilik vaat etmiş olabilir ancak fotoğraf makinesinin kamerayla aynı biçimde etki ettiğini söylemek güçtür. Mekân-insan bağları mekânın görsellik yoluyla metalaşması sonucu zayıflarken (Yırtıcı, 2009), kapitalist üretim modelinin



Görsel 17. Kartezyen bakışta mekân-zihin ve beden ilişkisi

tasarımcıları *fotoğrafi çekilesi mekânlar* *tasarlama* konusunda teşvik ettiği aklı gelmektedir. Tasarımcıların bu motivasyonu ve Çetin (2021)'in çalışmasında bahsettiği üzere modern/tarihi mekân fotoğraflamanın XIX. ve XX. yüzyıllarda ticari kaygılarla bir faaliyete dönüşmesi birbiriyle paralellik içindedir.



Görsel 18. Merleau-Ponty'nin nitelemesiyle mekân-beden-zihin ilişkisi

Görsel 18'de ifade edildiği gibi Merleau-Ponty (2014), zihin-beden-mekân üçlüsünün birbiriyle iç içe olduğu düşünceyle, nesne-mekân veya özne-mekân ayrımının keskin olmadığını öne sürerek kartezyen bakışın keskinliğine karşı çıkmıştır. Tarihsel araştırma göstermektedir ki görmenin nesnellğine olan bu eleştiri Merleau-Ponty ile başlamamıştır. Merleau-Ponty'nin döneminden önce de Aydınlanma Çağı görüşünü eleştirmiş Piranesi gibi kişi/kişiler olduğunu unutmamak gerekmektedir (Kocataş, 2021).

Merleau-Ponty'nin (2014) içli-dışlılık düşüncesinin (s. 33), sanat felsefesindeki *öz-biçim* ilişkisiyle paralellik gösterdiği öne sürülebilir. Bu anlamda Merleau-Ponty'nin fikirlerinin, mimarlığın ve plastik sanatların mekân bakışını etkilediğini söylemek mümkündür. Kartezyen bakış, tasarımcıyı mantıksallıktan sapmamak konusunda tembihlerken, görme eyleminin öznelliğinin modern tasarım paradigmasında tasarımcıya soyutlamayı ve eğretilmeyi öğrettiği düşünülebilir. XIX ve XX. yüzyıldaki tüm bu gelişmeler, mekân tasarımında göz-merkezciliğin etkisinin azalmasına da sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Kapitalist üretim modeli ise mekân ve mekân anlatısında göz-merkezci edimleri güçlendirmiştir.

Sonuç

Gözlemci kimi zaman kendini mekândan soyutlamış, kimi zaman sadece izleyen bir göz olarak var olmuş, XX. yüzyılda ise mekân-zaman ilişkisini zayıflatarak, mekân-nesne/kişi arasındaki bağı güçlendirmiştir. Tarihsel araştırma yöntemi, görme biçimlerinin dönemler süresince bir görme biçiminin diğer algı şekillerini bastırarak evrimleştiğini doğrulamaktadır. Göz-merkezci ve tanrı-merkezci diye ayrılmış olan bu bakış açılarının kendi içinde de ayrımları olabileceği görülmüştür. İnsan-merkezci olmayan bakış açısının çok merkezli ve tanrı-merkezci olması, göz-merkezci algıda ise görmenin nesnel ve öznel olma durumunun sorgulanması gibi ayrımlıklar oluşmuştur. Kimi zaman birbirinden ayrı değerler bütününe sahip dönemlere ait temsillerdeki tavır benzerliği de dikkat çekmektedir. Görme kuramının antikitede başlayan düşünsel sürecinde, görme rejimlerine ilişkin bireysel düzeyde dahi tutarlılık bulmak güçleşebilmektedir. Örneğin Platon'un nesnelere ve mekânların algılanması konusunda gözü yanıltıcı bulması ancak göze *güzel* gelen nesneyi işlevsel ve estetik kabul etmiş olması çelişkilidir. Öte yandan göz-merkezci edimlerin tasarımcılardaki güçlü etkisi, mimari formun işlevi mi yoksa daha çok estetik kabulleri mi takip ettiği konusunda soru işareti bırakmaktadır.

Mekân kavramı, bağlamı itibarıyla birbirinden farklı kurgular ve yasalar bütünlüklerine karşılık gelmektedir. Bu nedenle günümüzde bir mekândan bahsederken bağlamını belirtmek kaçınılmaz olmuştur (mimari mekân, kentsel mekân, sanal mekân gibi). Çalışmada görme biçimlerinin görsel mekân temsilleri üzerinden okuması yapılırken, dönemin görme rejiminin farklı bağlamlardaki mekânlara, kimi zaman aynı biçimde etki ettiği görülmüştür. Antik dönemin mekân tasvirlerinde kullandığı metaforlar ve imge uyandıracak öğelerin, mimari mekânda da el verdiği ölçüde karşılık bulunduğunu söylemek mümkündür (Mısır'da Ebu Simbel Tapınağı ve Roma Pantheon'unda ışığın kullanımı). Orta Çağ'ın gözlemci insanı dışlayarak tanrısal bir bakışla oluşturulmuş mekân betimleriyle, insan ölçeğini ezen gotik katedrallerin aynı döneme denk gelmeleri de bu anlamda tesadüfi görülemez. Mekânı aşama aşama matematiksel bir düzleme oturtma çabasının görünür olduğu Rönesans Dönemi'nde mekân temsillerinde (*Atina Okulu* örneği) ve fiziksel mekânlarda geometrik harmoni arayışının ortak olduğu gözlemlenmiştir. Aydınlanma Çağı'nda mekân gözün bedenden yalıtıldığı analitik bir tavırla işlenmiştir ki mimari temsilin yapı taşı olan plan, kesit, perspektif ve tasarı geometrinin temelleri atılmıştır. Çalışmada, dönemin ressamı Velazquez'in eseri *Nedimeler'deki* uzamsal derinlik, bu anlayışın temsili mekânda bir yansıması olarak sunulmuştur. Mekânı rasyonalize etme

çabası sanat üretiminde de bir karşılık bulmuştur. Sunulan bedenden yalıtılmış göz anlayışının, fiziksel mekân üretim tekniklerine etki ettiği söylenebilir. Gözün duyuvar arasında sahip olduğu hiyerarşi de düşünöldüğünde, görme rejimlerinin gerek mekânın tasarım gerekse mekânın algısında etkili olduğu açıktır.

Merleau-Ponty'nin söylemlerinden hareketle, hem göz-merkezci hem çok-merkezli görme biçimlerinin ya da görmenin öznel ve nesnel katmanlarının uzlaşabildiği dönem olan modernitede ise bir mimari mekân temsiline şiirsel anlam da ifade edebileceği, hatta hiç bina inşa edilmeden soyut öğeleri aktarması mümkün olmuştur. Binasız mimarlık, duyu ve düşüncelerin mekânın bağlamında kalabileceğini Orta Çağ döneminden sonra tasarımcıya ve gözlemciye tekrar hatırlatmıştır. Bu anlamda modernite, antikite ve Orta Çağ ile benzerlik göstermektedir. Görselliğin sınırlarının aşılması tasarımcılar için zorlu olmuştur ama kâğıt üzerinden ya da form aracılığıyla başka duyuvarı harekete geçirme çabası, bedenle bütünleşik mekânlar ve evrensel tasarımın devamlılığı için bir gerekliliktir. Ne var ki Urry'nin (1995) bahsettiği gibi kapitalizmin mekânları turizmle ya da gündelik pratiklerle tüketilir bir nesne olarak topluma sunması (s. 37), tasarımcıları ağırlıklı olarak görsel parametrelerle mekânı çekici kılmaya itmektedir. Tüm bunların bir sonucu olarak mimari temsil tekniklerine gelişen hassasiyetler de tasarımcıların temsili bir amaç haline getirmesine neden olmuştur. Söz konusu sebepler, mekânı gözün hegemonyası altında bırakmıştır. Başka bir deyişle mekânın üretiminde kaçınılmaz olarak görsellik ön plana çıkarmakta ve kapitalist tüketim tarzı bu durumu beslemektedir.

Kullanıcı mekânda görsel verilerden başka bir şey duyumsamadığını düşünse bile mekân, duyuvarın eşzamanlı çalışmasıyla algılanmaktadır. Tam bir mekân deneyimi için, görme eylemi başattır ancak daha güçlü bir mekân-beden etkileşimi için mekân, gözün kurduğu tahakkümden kurtulmalıdır. Çalışmada sunulmuş olan evrimsel sebepler yüzünden oluşmuş duyuvar arası hiyerarşi yadsınmamalıdır ancak mekân-beden etkileşiminin artırılması, mimari mekâna imgesel derinlik katabilmekte ve göz harici duyuvarın kapsanmasıyla daha güçlü bir mekân algısı yaratılabilmektedir.

Kaynakça

- Akpınar, B., Şen, S. ve Beşgen, A. (2021). Mekânın duyuvar paradoksları: Blindness (Körlük) filmi üzerinden bir pandemi okuması. *YDÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 3(2). 92-114.
- Alpan, Z. ve Kuran, İ. (2018, Aralık 21-23). Sanal Gerçeklik Ortamında Edimsel Mekân Üretimi [Konferans sunumu]. *Poedat Conference*, İstanbul. https://www.researchgate.net/publication/342589740_Sanal_Gerceklik_Ortaminda_Edinsel_Mekan_Uretimi
- Artefacts Scientific Illustration & Archaeological Reconstruction (2018, Haziran). *İslamic Miniatures in 3D*. <https://www.artefacts-berlin.de/wp-content/uploads/2018/06/miniatures-002.png>
- Avanoğlu, B. (2021). *Şiir/mimarlık*. (11. Baskı). İletişim Yayınları.
- Aydın, İ. (2001). Ebû Bekir Râzi'de beş ezeli ilke. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15(0), 108-144.
- Bacou, R. (1975). *Piranesi etchings and engravings*. New York Graphic Society.
- Batuman, B. (2012). *Mimarlığın ABC'si*. Say Yayınları.
- Bazin, G. (2015). *Sanat tarihi, sanatın ilk örneklerinden günümüze*. Kabalıcı Yayınları.
- Beksaç, E. (2000). *Avrupa sanatına giriş*. Engin Yayıncılık.
- Berger, A. (1989). *Seeing is believing-an introduction to visual communication*. Mayfield Publishing Company.
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. Metis Yayınları.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. (Genişletilmiş Baskı). Sarmal Yayınevi.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri: On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite*. (1. Baskı). Metis Yayınları.

- Çelik, F. ve Özgür, F. (2019). Aydınlanma, karşı aydınlanma ve karşı devrim kavramlarına kısa bir bakış. *Ekonomi İşletme Siyaset ve Uluslararası İlişkiler Dergisi (JEBPIR)*, 5(2), 79-89.
- Çetin, Ç. (2020). *Mimari çizimin görünmeyen içeriği ve eylemselliği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Çetin, İ. (2021). Fotoğrafik düşünme sisteminin kısa tarihi: Mekâna bakışımızın gelişiminin fotoğraf üzerinden irdelenmesi. H. Arapgirlioğlu (Ed.). *Güzel sanatlarda araştırma ve değerlendirmeler* içinde (105-121). Gece Kitaplığı.
- Daudén, J. (2018, 8 Temmuz). *The importance of the section in architectural representation and practice*. Archdaily. Erişim tarihi: 14.05.2022. <https://www.archdaily.com/896353/the-importance-of-the-section-in-architectural-representation-and-practice>
- Dilek, Y. (2021). Eski Yakındoğu'da göz sembolizmi ve düalizm: Mezopotamya, Mısır ve İsrail. *İÜ Tarih Dergisi*, 2(74), 1-30.
- Doğan, Ç. E. (2009). Mimarının görüllüğü ve temsil. F. Doğan (Ed.), *dosya 17, mimarlık ve mekân algısı Aralık 2009* içinde (32-36). TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi.
- Donald, T. (1962). *Archival view of P112404*. CDLI (Cuneiform Digital Library Initiative). https://cdli.ucla.edu/search/archival_view.php?ObjectID=P112404
- Evangelatou, M. (2019). Textile mediation in late Byzantine visual culture: Unveiling layers of meaning through the fabrics of the Chora Monastery. *Dumbarton Oaks Papers*, 73, 299-354.
- Egypt Independent. (2020, 22 Ekim). *Photos: Sun lights up the face of Ramses II in Abu Simbel in biannual illumination*. <https://egyptindependent.com/photos-sun-lights-up-the-face-of-ramses-ii-in-abu-simbel-in-biannual-illumination/>
- Enciclopedia de Historia. (2018). *Las Meninas*. <https://enciclopediadehistoria.com/las-meninas/>
- Esparza, D. (2017, 24 Mayıs). *Who's who in Raphael's School of Athens*. Aletea. <https://aletea.org/2017/05/24/whos-who-in-raphaels-school-of-athens/>
- Fabrizi, M. (2015, 1 Kasım). *A growing, incremental time: "Victims" a project by John Hejduk (1984)*. Socks Studio. <https://socks-studio.com/2015/11/01/a-growing-incremental-place-incremental-time-victims-a-project-by-john-hejduk-1984/>
- Florenski, P. (2013). *Tersten perspektif*. Metis Yayınları.
- Foster, H. (1988). *Vision and visibility*. Bay Press.
- Foucault, M. (2017). *Kelimeler ve şeyler*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Graafland, A. (1996). *Architectural bodies*. 010 Publishers.
- Gültekin, T. ve Tokdil, E. (2017). Schiller ve Guyeau'nun estetik görüşleri ekseninde Nedimeler tablosunun değışen görünümü ve estetiğe sosyolojik yaklaşım. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4(6), 105-113.
- Gürer, T. ve Yücel, A. (2005). Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi. *İTÜ Dergisi/A Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 4(1), 84-96.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin durumu*. Metis Yayınları.
- Kahvecioğlu, H. (1998). *Mimarlıkta imaj: Mekânsal imajın oluşumu ve yapısı üzerine bir model* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Kak, S. (1999). *Concepts of space, time and consciousness in ancient India*. arXiv. <https://arxiv.org/abs/physics/9903010>
- Kingwell, M. (2006). Crossing the threshold: Towards a philosophy of the interior. *Queens Quarterly; Kingston*, 113(3), 442-460.
- Kocataş, İ. (2021). *Mimarlık tarihyazımına dematerye okuma althğı; İstisnai temsiller, Giovanni Battista Piranesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Konak, R. (2014). Boşluk ve mekân düşüncesinin minyatür sanatına yansıması. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(14), 34-54.
- Loeil de la Photographie. (2018, 7 Eylül). *Nathan Lerner (1913-1997): Photographs*. <https://loeildelaphotographie.com/en/nathan-lerner-1913-1997-photographs-dd/>
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan dünya*. (4. Baskı). Metis Yayınları.
- Nişanyan, S. (2017). *mekân*. Nişanyan Sözlük, Çağdaş Türkçenin Etimolojisi. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/mekan>
- Onur, D. ve Zorlu, T. (2019). An experimental study on the relationship between sensory awareness and creativity in design education. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 48(1), 336-367.
- Özbek, D. A. (2018). Beden etkileşimli mekân tasarımı. *TOJDAC*, 8(1), 133-142.

- Özkuş B. (2005). Renkli rüyalar görmek, Archigram. *Mimar.ist, Dosya: Ütopyalar, Anti-ütopyalar*, 5(18), 84-86.
- Öztürk, G. (2015). *Mimariye dair bakış düzenlemeleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular*. YEM Kitabevi.
- Panofsky, E. (1993). *Perspective as symbolic form*. Zone Books.
- Platon (2009). *Şölen*. Şule Yayınları.
- Porter, T. (1979). *How architects visualize*. Studio Vista.
- Sakallı, M. (2018). *Çağdaş sanatta beden kullanımı olarak çirkinin estetiği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Işık Üniversitesi.
- Sever, O. (2021). Rönesans ve perspektif: Modern görme biçiminin temelleri. *ViraVerita E-Dergi: Disiplinlerarası Karşılaşmalar*. 13(Mayıs), 89-109.
- Shaltout, M. (2015). *Astronomical interpretation for sun perpendicularity in Abu Simbel Temple phenomenon*. Desert Environment Research Institute, Minufiya University. <http://dx.doi.org/10.13140/rg.2.1.1337.7448>
- Şensoy, G. ve Kandemir, Ö. (2019, 11-12 Ekim). Mekânların tasarım yoluyla tüketimi: Tasarımda görsellik. G. Aras (Ed.), *II. Uluslararası Mimarlık ve Tasarım Kongresi. Sözel Sunumlar* (ss. 461-467). Güven Plus Grup Danışmanlık AŞ Yayınları.
- Tanyeli, U. (2020). *Yıkarak yapmak: Anarşist bir mimarlık kuramı için altlık*. (1. Baskı). Metis Yayınları.
- The Hans India, (2015, 5 Eylül). *Art in Medieval India*. <https://www.thehansindia.com/posts/index/Education-and-Careers/2015-09-05/Art-in-medieval-India/174456>
- Tonguç, A. (2019). Geleneğin yenilenmesi: Minyatür, bakış ve farklı görme rejimleri bağlamında "Fatih Portreleri" çözümlenmesi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 5(9), 193-216.
- Tunalı, İ. (2016). *Grek Estetik'i*. Remzi Kitabevi.
- Tutkun, B. (2019). *Italo Calvino'nun görme kuramları üzerine sorgulamaları: Palomar örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Undusk, R. (2015). The Renaissance concept of space: Notes on the interaction between arts and sciences in history, *Acta Baltica Historiae et Philosophiae Scientiarum, Autumn*, 3(2), 66-81.
- Urry, J. (1995). *Mekânları tüketmek*. (2. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Yırtıcı, H. (2009). *Çağdaş kapitalizmin mekânsal örgütlenmesi*. (2. Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.