

## “GÜZEL” KAVRAMI 18. YÜZYILDA MI KEŞFEDİLMİŞTİ?

HAD BEAUTY CONCEPT BEEN DISCOVERED IN 18th CENTURY?

Emre Zeytinoğlu\*

### Özet

18. Yüzyıldan önce “güzel” kavramı bilinmiyor muydu, ya da sanatçılar bu kavramı tek başına kullanmak istemiyor muydu sorusu anlamlıdır. Ortaçağ’ın sanatçıları “güzel”in tek başına bir kavram olduğunu içten içe biliyorlardı ve onu kendi eserlerinde kullanıyorlardı. 18. Yüzyılın Ortaçağ’a göre bir ayrıcalığı varsa, o da “güzellik” kavramını başlı başına bir kavram olarak ele almış ve onu tanrıdan ve bu bağlamda kilise düşüncesinden bağımsızca tanımlayarak, aydınlanma felsefesine göre metinleştirmiş olmasıdır, oysa Ortaçağ’da ‘güzellik’ kavramı kilise denetimli idi. Anahtar Kelimeler: Güzel kavramı, Ortaçağ, sanayi devrimi, 18. yüzyıl.

### Abstract

The question of “hadn’t beauty concept been known before 18th century, or hadn’t the artists wanted to use this concept alone?” is meaningful. Artists of the mediaeval age secretly knew that “beautiful” had been a concept of its own and they had been using it on their works. If the 18th century had a privilege over the mediaeval age, that is certainly the usage of “beauty” concept on its own. The art of the 18th century has defined beauty according to the enlightenment philosophy, free from the god or church. In the mediaeval age, the concept of “beauty” was under the control of the church, though.

Key Words: Beauty concept, mediaeval age, industrial revolution, 18th century.

### Giriş

Kant’ın estetik anlayışının (Baumgarten’a da bağlı olarak) öne sürdüğü bir yenilik varsa, o da “güzel” kavramının tek başına bir gerçeklik olarak ilan edilmesidir. Tüm işlevlerin, belleğin, yatırımların, projelerin, inançların ve geleneklerin vb. dışında bir gerçeklik... Gücünü ve referansını başka hiçbir dış-gerçeklikten almayan özerk bir gerçekliktir bu. O halde şimdi şu düşünülmeli: Eğer böyle bir estetik anlayışın 18. yüzyıl Sanayi Devrimi’nden sonra ortaya çıktığını söylüyorsak, acaba bu yüzyıldan önce “güzel” kavramı bilinmiyor muydu, ya da sanatçılar bu kavramı tek başına kullanmak istemiyor muydu? Her ne kadar Ortaçağ düşüncesinin ve Yeni Platonculuğun yöntemi “güzel–iyi” birleşmesi içinde kalıyorsa da bu soruya kolayca “evet” demek çok da doğru bir davranış sayılmaz. Hemen belirtmeli ki Ortaçağ’ın sanatçıları “güzel”in tek başına bir kavram olduğunu içten içe biliyorlardı ve onu kendi eserlerinde kullanıyorlardı. Ama buna rağmen Umberto Eco’ya bakacak olursak Ortaçağ’da “güzel” kavramını bilip kullanan sanatçılar ile 18. yüzyıl sonrası sanatçıları aynı düzlemde ele almak biraz zorlama olacaktır (1). Çünkü sanat ve ahlak, sanatçının işlevi, beğeni yargıları, bu yargıların eleştirileri her ne kadar estetiğe

bağlanıyorsa da (ya da estetikten bir parça taşıyorsa da) Ortaçağ koşulları ile 18. yüzyıl koşulları arasında büyük farklılıklar vardır. En azından 18. yüzyıl sonrası estetiğinin, “mevcut durum” ve “olması gereken durum” arasındaki fark üzerine kurulduğunu unutmamak gerekir. Yine de dönemsel bir ayrıma gitmek bizi birtakım yanlış yargılara götürebilir. Bilinmelidir ki “güzel” kavramının icat edildiği yüzyıl, 18. yüzyıl değildir. Duyu bilgisi, hayal gücü ve akıl yürütme üzerine kurulmuş formülün 18. yüzyılda tanımlanmış olması, estetik algıyı bu yüzyıla endekslese de “güzel” kavramının Ortaçağ’da aranması yersiz bir davranış sayılmamalıdır. Ortaçağ’ı tanımlamak aslında tarih kodlamalarıyla yapılamaz. Örneğin İtalya’da Dante, Petrarca ve Boccaccio gibi yazar ve şairler Ortaçağ figürleri olarak anılırlar. Çünkü bunlar Rönesans’ın başladığı yıl olan 1492 (Kolomb’un Amerika’yı keşfi) öncesi figürlerdir. Oysa birçok ülkede söz konusu figürler Rönesans’ın başlangıcı olarak kabul edilirler ve böylece birer Rönesans sanatçısı olarak anılırlar. Öte yandan onların kimi çağdaşları olan Lean Battista Alberti’den, Mirandola’dan, Aldo Manuzio’dan ve daha birçok Flaman, Burgonya ve Alman sanatçıdan Ortaçağ sonu figürleri olarak söz edilir. Yani Ortaçağ’ı tanımlarken çok keskin tarih kodlamalarına girmek yanıltıcı olabilir. Başka bir örnekle Dante’yi etkilemiş Trubadur şairlerinin ve bir “Dolce Stil Novo” şiirinin tam olarak nereye yerleştirileceği de bir muamma haline gelir.

Ortaçağ dönemi, Eco’ya göre hiç kimsenin hiçbir yere yerleştiremediği bir dönemdir. Bir ara dönemdir ve bunun tanımlanması da kodlamadan öte bir şey değildir. Eco, bu kimliksiz çağa birçok suçlamanın yöneltildiğini ve bu suçlamalar arasında “estetik duyarlılıktan yoksunluk” olduğunu da vurgular. Birbirinden farklı ve birbirini çok değişik açılardan etkilemiş birçok yılın, nasıl kolayca bir araya getirilebildiğini ve nasıl topyekün bir “Ortaçağ yargısı” ortaya çıkartılabildiğini, bir soru olarak öne süren Eco, önce Avrupa’nın tüm tarihinin en korkunç dönemi olarak Ortaçağ’ı gösterir ve siyasal, dinsel, toplumsal, tarımsal, kentsel ve dilsel bunalımların bu dönemde zirveye çıktığını yazar. Fakat sonra da Roma İmparatorluğu’nun çöktüğü ve Karolenj İmparatorluğu’nun yeniden yapılandığı Ortaçağ’ı, aynı zamanda da modern dillerin, ulusların, yerel demokrasilerin, bankanın, senedin, muhasebe sistemlerinin, taşımacılığın, zanaatın geliştiği, diğer yandan da pusulanın, barutun, matbaanın da icat edildiği bir dönem halinde tanımlar. Hatta şu var ki Ortaçağ, bir başka durum ile de ilginçtir: Erken bir sanayi dönemidir.

### Erken Sanayi Dönemi

Eco’nun erken sanayi dönemi saptaması önemlidir. Bu anlamda Oswald Spengler da, 1931 yılında yayınladığı “İnsan ve Teknik” adlı makalesinde

bu dönemi bir sanayi dönemi olarak anmıştı. Söz konusu makalede Spengler kendi çağının makineleşmiş dünyasının da bir gün, aynı İpek Yolu, Çin Seddi, Babil'in unutulduğu gibi unutulup gideceğini belirtiyordu. Elbette bu basit ve kolay bir yorumdu. Fakat Spengler makalesinde ilginç birtakım yorumlara da yönelebilmştir. O, teknolojik konular üzerinde yoğunlaşırken, günümüzün teknolojiye bağlı toplum yapısının temellerinin Rönesans döneminde, ya da İngiliz Sanayi Devrimi sırasında değil de Ortaçağ'da atıldığını yazmıştı. Yine Spengler Avrupa'da ilk sanayi devriminin Ortaçağ'da gerçekleştiğini iddia etmektedir (2) .

Ortaçağ'daki enerji sorunu ancak su ve rüzgâr ile çözümlenirken, bilim adamları yeni enerji kaynaklarını aramaktaydılar. Bunlar her ne kadar son derece dağınık araştırmalar olsalar da 10. ve 13. yüzyıllarda birtakım teknolojik gelişmelere yol açtığı da söylenebilir. O dönemdeki nüfus hareketlerinin, kitlesel göçlerin, kurulan yeni kentlerin yükselen serbest girişimciliğin, kapitalist karakterli şirketlerin, sömürü hareketlerinin vb. 1750 Sanayi Devrimi durumuna çok benzemesi de ilginçtir. Spengler, Ortaçağ'daki bu sanayileşmenin gizli kalmasını, araştırmacı ve aydınların el emeğine ve mühendisliğe asla yeteri derecede önem vermemiş olmalarına bağlar. Bu araştırmacı ve aydınlar, teknoloji tarihini (felsefi ve siyasi konuların dışında) hep ihmal etmişlerdir. Örneğin bu durum (yine Spengler'a göre) Platon'dan beri sürmektedir. Platon "siz filozoflar mühendisleri hep küçümsüyorsunuz, mesleklerini hafife alıyorsunuz ve onlarla 'makineci' diyerek alay ediyorsunuz, onlardan ne kız alıyorsunuz ne de kız veriyorsunuz" demiştir, Spengler'ın bu iddiası o dönemde de haklılık kazanmıştır. Gerçekten de Leonardo da Vinci'nin durumu da bu bağlamda çarpıcı bir örnektir. Onun mühendislik çalışmaları, sanatçı kişiliğinin yanında önemsiz bir "yan uğraş" olarak tanınmıştır. Oysa Leonardo ile birlikte, daha birçok mühendis kesintisiz bir literatür geleneği oluşturmuştu ve bunların tarihini oluşturmak ise hiçbir araştırmacının aklına gelmedi.

Spengler, sanat ve edebiyat tutkunu tarihçilerin, mekanik bilimleri (başka deyişle teknoloji tarihini) yazmaya değer bulmadıklarından yakınmıştı. Ortaçağ'ın Avrupa'daki makineleşme hareketinin en önemli göstergesi olarak değirmenler işaret edilmiştir. Öyle ki Batı'nın teknolojik egemenliğinin en belirgin kaynağı bu değirmenlerdir. Değirmenlere elbette rüzgâr ve su gücünü iş gücüne dönüştüren düzenekler olarak bakılmalıdır; bunlar Ortaçağ'ın fabrikalarıydı ve tahıl öğütüyor, bitkisel yağ üretiyor, deri işliyor, kâğıt ve kumaş imalatını gerçekleştiriyordu. Ancak bu değirmenlerin farklı bir işlevi de vardı. Bunlar o bölgelerin buluşma yerleri haline gelmişti. Köylüler ya da kentliler tahıllarını öğütmek için buralarda beklerler ve beklemeler sırasında türlü eğlenceler de düzenlerlerdi. Zamanın hayat kadınlarının da değirmenlere geldiği, ve oraları çalışma alanı haline getirdikleri yazılmıştır. 12. Yüzyılda Cistercian tarikatı lideri Aziz Bernard, bunu duyduğunda değirmenlere karşı bir savaş başlatmış ve buraları kapatmak istemişti. Eğer o zaman bu iş yerleri kapanmış olsaydı (ki bunlar arasında Cistercian değirmenleri de vardı) ister istemez Avrupa'daki ekonomik gelişmede büyük ölçüde bir gerileme olacaktı. Böyle bir durumun, o zamanın ekonomisinde yaratacağı olumsuz etki, bazı bakımlardan 1973 yılında Orta Doğu'daki petrol üreticisi ülkelerin, petrol fiyatlarını arttırmak ve kimi Batı ülkelerine ambargo uygulamak için aldıkları kararın etkisiyle aynı olacaktı. Bu yorumu "Ortaçağ'da Endüstri Devrimi" adlı kitabında Jean Gimpel yazıyor. Bu demektir ki o dönemde su, bugünün petrolüydü ve bunu sağlayan da, makineleşmenin karakterini oluşturan

değirmenlerdi.

Bir Cistercian manastırındaki su gücüne dayalı değirmen, diğer Cistercian manastırlarındaki değirmenlerle aynı plandaydı (bunların 742 adet olduğu yazılıyor). Birbirlerinden binlerce mil uzaklıkta yer alan manastırlarda (ki bunlar Portekiz, İsveç, Macaristan, İskoçya gibi ülkelerdeydi) bu değirmenlerin aynı planda olması, bunlar üzerine bir ferman çıkartılmış olabileceğini düşündürüyor. Gerçekten de Fransa'daki Cleirvaux Manastırı'nda, değirmenlerde su gücünden nasıl yararlanılacağı üzerine çalışmalar ve raporlar bulunmuştur. Avrupa'daki değirmenlere (yine bu manastır raporları çerçevesinde) bakarsak, bu değirmen komplekslerinin bölgelere göre kimi değişiklikler gösterdiğini de anlayabiliriz. Çünkü buralarda, bölgelerdeki ürünlere göre birtakım düzenlemelere yer verilmişti. Örneğin, Fransa'daki Cistercian değirmenlerinde, zeytinyağı bölümleri yer alıyordu. Çünkü özellikle Provence bölgesinde büyük miktarlarda zeytin üretildiğini biliyoruz. Kuzey kesimlerde ise demir cevheri bulunuyordu ki böylece planlarda çekiçleme atölyelerine rastlanıyordu. Ayrıca şarap ve yerine göre bira imalatı yapan değirmen-fabrikalara da tasarlanmıştı. İlk değirmenler M.Ö. 2. yüzyılın sonuna doğru yapılmıştı. Ünlü Amasyalı coğrafyacı Strabon M.Ö. 1. yüzyılda değirmenlerden söz etmiştir: "Kaberia'da Mithridates'in sarayı ve ayrıca bir su değirmeni ve hayvanat bahçeleri ve bunun yakınında av sahaları ve madenler vardır." Strabon diğer yandan M.Ö. 63 yılında Pompeus'un orduları kenti ele geçirdiğinde, askerlerin bu değirmene büyük ilgi gösterdiğini de yazıyor (3).

### Ortaçağda Güzel Kavramı

Ortaçağ bolca Platon ve Aristoteles felsefelerinin okunduğu, Arapların Aristoteles'in eserlerini çevirip tıp ve astronomiyle uğraştıkları dinamik bir dönemdir. Ama Ortaçağ'ın bir suçu varsa o da Latinceye içine kendisini sıkıştırmış olmasıdır. Eco bu konuda, Ortaçağ'ın Latinceyi ortak dil, Kitab-ı Mukaddes'i de temel kitap olarak seçmesiyle, kilise babaları geleneğinin yerleşmesine yol açtığını yazmaktadır. Klasik kültürün yegâne tanıklığını da, böylece bu gelenek üstlenmiştir. Ortaçağ'ın "hiçbir şey söylemiyor" durumuna düşmesinin nedeni de budur. Aslında Eco'ya bakarsak Ortaçağ'ın hiçbir şey söylemediği doğru değildir ve bu kültür yenilik duygusunu hep içinde yaşamıştır. Oysa aynı zamanda yenilikleri de "özellikle saklayan" bir özelliğe sahip olmuştur. Eco, sanatçıların geleneksel formülleri izlemeye kendilerini zorladığını belirtir. Fakat diğer yandan bu sanatçılara tek tek bakıldığında, aralarında anlam farklılıkları taşıdığı da sezilebilir. O sanatçılar özgünlüğün bir kibir olduğuna inanıyorlardı. Örneğin Descartes bu kibri göze alabildiği ve "özne" sorunsalını sürdürdüğü için, sonradan Ortaçağ düşünürlerinden farklı bir konuma ulaşabilmiştir.

Ortaçağ estetik sorunlarından çoğunu Klasik Antik Çağ'dan miras almış ama bu konuları Hristiyan görüşün içine yerleştirmiştir. Ama işte Eco'nun da yazdığı gibi, yine de sanatçılara ayrı ayrı bakıldığında, bu ilişkinin Kitab-ı Mukaddes ve kilise babalarının dışına taşıdığı saptanabilir. Ortaçağ sanatçısı gerçeklikler üzerine kesin yargılar öne sürememekle birlikte, daha çok kültürel geleneğin yorumunu yapmış ve yalnızca küçük ayrıntılarda kendini göstermiştir. Açıkça şu söylenebilir: Ortaçağ'da salt kavranabilir bir güzellik, ahlaki uyum ve metafizik bir görkem anlayışı vardır. Bunu anlayabilmek için sanatçının kendi dönemiyle ilişkilerine bakmak gerekir. Skolastik felsefe güzellikten her söz ettiğinde, aynı zamanda tanrının öz niteliklerinden söz etmiş oluyordu. Bu durumda güzellik metafiziği ile

sanat kuramı arasında (18. yüzyılda olduğu haliyle) hiçbir bağ kurulamaz.

Ortaçağ insanı için akılla (ve elbette hayal gücü ile) kavranabilen güzellik, ahlaki ve psikolojik bir gerçeklikti. Bu yüzden Ortaçağlılar estetik algının duyularla sınırlanamayacak bir yanı olduğunu da biliyorlardı. Yani onlar nesnenin güzelliğine yönelik ilgilerini, metafizik bir alana kaydırarak açıklıyorlardı. Güzel görünümlü nesnelere, hoş tatları ve sesleri sevmenin tanrıyı sevmekten daha kolay olduğunu deneyimlemişlerdi ve eğer güzel olana ilgimiz, tanrıyı daha çok sevmemize neden oluyorsa bu kabul edilebilir bir durumdu. Eco bu konuda şöyle yazar: “Duyularla algılanan dünyaya yönelik bu sevgi pek çok açıdan kanıtlanmış; öğretisel sistemler onu haklı çıkarmaya ve böyle bir sevgi, ruhsal alana yönelik ilginin tavsamasına yol açmasını diye onu yönlendirmeye çalışıyordu.” (4). Bu anlamda mistiklerin ve çilecilerin güzelliğe karşı tutumları çelişkili bir örnek olarak karşımıza çıkar. Bunlar dünyevi hazların çekiciliğini bilen kimselerdi ve buradan alınan zevkin baştan çıkarıcılığı da kavramışlardı. Eco, özellikle 12. yüzyılda kilise süslemelerinde gereksiz ve aşırı sanat nesnelere kullanılması çerçevesinde Cistercium tarikatı ile Chartreuse tarikatı arasında bir polemikten söz eder. Buna göre Cistercium fermanı ipek, altın, gümüş, vitray, heykel, resim ve halıların gereğinden çok kullanımını kiliselerde kesin olarak yasaklamıştı. Aziz Bernard, Fouillio’li Hugh ve Alexander Neckham tüm bunların, inançlıların dikkatini dağıttığını ve dualarda ilginin başka yerlere çekildiğini söylerler. Ama nesnelere güzellikleri, yine de hiç yadsınmaz. Ayrıca bu güzelliklerin baştan çıkarıcılığı da kesin bir biçimde vurgulanır. Eco şöyle yazar: “Fouillio’li Hugh bu süslemelerden olağanüstü ancak sapkın bir zevk olarak söz eder. Çilecilerin hepsinde olduğu gibi buradaki sapkınlığı belirleyen nedenler de ahlaki ve toplumsal; başka bir deyişle, soru şudur: Tanrının evlatları yoksulluk içinde yaşarken kiliselerin görkemli bir biçimde süslenmesi gerekli midir, gereksiz mi? Öte yandan, Hugh’un kullandığı olağanüstü (mira) nitelemesi, süslemenin estetik nitelikleri konusunda tartışmasız bir onaylamayı ortaya koymaktadır.” (5).

Aziz Bernard’ın kiliselerin mimarisi üzerine başlattığı tartışma da (Fouillio’li Hugh’un polemiki bağlamında) tam bir estetik eleştiri niteliğindedir. Aziz Bernard kiliselerin aşırı yüksekliliğinden ölçsüz uzunluklarından, muazzam boş alanlarından masraflı ve lüks görünümünden yakılarak dua edenlerin akıllarının çelindiği konusunda birtakım düşünceler ortaya koymuştur. Ona göre bu bir açıdan Yahudilerin eski ritüellerini hatırlatan ilginç resimlere gönderme yapmaktadır. Ve Aziz Bernard şöyle demektedir: “Altın kaplı andaçlarda gözlerini alamıyor insanlar ve bu arada keselerden paralar saçılıyor. Bir bakıyorsunuz karşınızda bir aziz ya da bir azizenin nefis bir tasviri; azizler ne kadar canlı renklerle resmedilmişlerse o kadar aziz oluyorlar sanki” (6). Burada bir estetik algı vardır elbette, ama anlıyoruz ki Aziz Bernard estetiğin ibadet dışı kullanımını eleştirmektedir.

Estetik konusunda bir başka ilginç eleştiri de Aziz Augustinus’tan gelmiştir. Dua sırasında çalınan enstrümantal müziğin çekiciliğine kapılmaktan korkan Aziz Augustinus, “İtiraf” adlı eserinde inançlı insanların bir ikileme düştüğünden söz eder. Aquino’lu Thomas ise aynı kaygıdan söz etmekte ve “müzik aletleri inançlıların ruhunu kutsal müziğin ilahiyeye gerçekleştirilen ana amacından uzaklaştırabilecek kadar güçlü bir zevk yarattığı için enstrümantal müzikten kaçınılmalıdır. İlahi, ruhları ibadete sevk eder, oysa müzik aletleri ruhu içsel bir adanmadan çok zevke sevk

eder” (7) demektedir. Tüm bu alıntılardan anlaşılmalıdır ki Ortaçağ insanı güzellik kavramıyla iç içedir ve bu kavramın pekâlâ tek başına algılanabildiğini bilmektedir. Fakat bu güzelliğin akıl çelciliği, tanrıya yönelmeyi engelleyebileceğinden, tek başına güzellik anlayışı her zaman reddedilen bir kavram olmuştur.

Üstelik güzellik kavramının, Ortaçağ’da belirgin bir biçimde öne çıktığı durumlar da saptanabilir. Tam burada St. Denis Manastırı’nın hazine odasındaki değerli sanatsal nesnelere, papaz Suger tarafından nasıl betimlendiğine dikkat çekmeliyiz: Değerli taşlarla, Yemen taşları ve topazlarla süslü, 140 ons altından büyük bir kadeh ve yıllarca bir sandıkta kullanılmadan kaldıktan sonra, bir heykeltıraşın elinde kartal biçimli hayranlık uyandıran bir testiye dönüştürülen porfir bir vazo” (8). Görüyoruz ki Suger’in yaptığı iş, yalnızca bir kilise envanteri çıkartma işi değildir. O, gördüğü güzellikler karşısında hayranlığını gizleyemekte ve her bir nesneyi ayrı ayrı betimlemekte ve bunu yaparken de sürekli güzellikten söz açmaktadır.

### Sonuç

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki 18. yüzyılın Ortaçağ’a göre bir ayrıcalığı varsa, o da “güzellik” kavramını başlı başına bir kavram olarak ele almış ve onu tanrıdan ve bu bağlamda kilise düşüncesinden bağımsızca tanımlayarak metinleştirmiş olmasıdır. Böylece “18. yüzyıl bireyi”nin (toplumsal değil, “tek insan” açısından) bir Ortaçağ insanından farklı görmeye ve düşünmeye başladığı gibi bir düşünceye kapılmak doğru değildir. Öte yandan sanayi ve teknoloji konusunda da durum farklı değildir. Farklı olan bir şey varsa, bize ulaşan metinlerin, Ortaçağ’da kilise denetimli oluşu; 18. yüzyılda ise aydınlanma felsefesine göre yazılmasıdır. Hepsi budur.

### \*Yard. Doç. Emre Zeytinoğlu

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Fındıklı-İstanbul  
e-posta: emrezeytinoglu@gmail.com

### Dipnotlar

1. Eco, Umberto; 1998, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları.
2. Gimpel, Jean; 2004, Ortaçağda Endüstri Devrimi, Çev: Nazım Özüaydın, TÜBİTAK Yayınları, 7. Basım.
3. Strabon, 2009, Geographika, Çev: Adnan Pekman, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 6. Baskı.
4. Eco, Umberto; 1998, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, s.18.
5. Eco, Umberto; 1998, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, s.20.
6. Eco, Umberto; 1998, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, s.21.
7. Eco, Umberto; 1998, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, s.23.
8. Eco, Umberto; 1998, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, s.30.

### Kaynaklar

Eco, Umberto; 1998, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları.  
Gimpel, Jean; 2004, Ortaçağda Endüstri Devrimi, Çev: Nazım Özüaydın, TÜBİTAK Yayınları, 7. Basım.  
Strabon, 2009, Geographika, Çev: Adnan Pekman, Arkeoloji ve Sanat Yayınları 6. Baskı.