



Uluslararası Sosyal
Bilimler Akademisi
Dergisi (USBAD)

International Journal of
Social Sciences
Academy (IJSA)



Yıl 7, Year 7, Sayı 19, Issue 19, Eylül 2025, September 2025

e issn: 2687-2641

Özgünlük kontrolü



Authenticity process

DOI: 1630869

Makale türü: Araştırma
makalesi

Article type: Research
article

Geliş tarihi 31.01.2025

Submitted date

Kabul tarihi 30.07.2025

Accepted date

Elektronik yayın tarihi 20.09.2025

Online publishing date

Atıf Bilgisi / Reference Information

Doksanoğlu, A. (2025). Ortaçağ'dan Erken Rönesans'a Sınırlı Evren Düşüncesinin Resim Sanatına Yansıması ve Dönüşümü. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademisi Dergisi / International Journal of Social Sciences Academy*, 7(19), 526-556.

ORTAÇAĞ'DAN ERKEN RÖNESANS'A SINIRLI EVREN DÜŞÜNCESİNİN RESİM SANATINA YANSIMASI VE DÖNÜŞÜMÜ

Ahmet DOKSANOĞLU¹

Öz

Resim sanatında mekân olgusu, tarih boyunca dönemsel ve üslupsal niteliklerin kavranmasında belirleyici bir unsur olagelmıştır. Aydınlanma Çağı öncesi düşünsel süreçte mekân; soyut, biçimsiz ve insanın varoluşundan bağımsız bir dış gerçeklik olarak ele alınmıştır. Bu yaklaşım, Ortaçağ resimlerindeki mekân kurgusunda da açıkça görülmektedir. Özellikle Aristoteles ve Platon'un "sınırlı evren" anlayışı, resim sanatında mekânın durağan, simgesel ve hiyerarşik bir düzen içerisinde temsiline temel oluşturmuştur. Ancak 13. yüzyılda resim sanatında gözlemlenmeye başlayan değişimlerle birlikte, sezgisel ve insandan bağımsız mekân algısı görülmeye başlanmıştır. Bu kırılma, mekânın yalnızca

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ahmet.doksanoğlu@izu.edu.tr, Orcid:0000-0003-2328-3253

Ortaçağ'dan Erken Rönesans'a Sınırlı Evren Düşüncesinin Resim Sanatına Yansıması ve Dönüşümü

sembolik bir düzlem değil; aynı zamanda fiziksel gerçekliği ima eden bir uzam olarak ele alınmasına imkân tanımıştır. 14. yüzyılda Ortaçağ geleneğinin çözülmesiyle birlikte, ele alınan temaların ifade biçiminde; mekân-uzam ilişkisinde ve temsil ile gerçeklik algısında önemli değişimler yaşanmıştır. Resimlerde figür ile mekân arasındaki ilişki artık iki boyutlu sembolizmle sınırlı kalmamış; sanatçılar nesne ve figürlerin uzamdaki konumuna dair daha gerçekçi göndermelerde bulunmuşlardır. Bu doğrultuda perspektif kurallarının sistemli biçimde uygulanmasına önem verilmiştir. 17. yüzyıldan itibaren ise Avrupa resminde, yüzeyin geometrik yapısını gizlemek amacıyla diyagonal ve spiral çizgisel kurgular yoğun biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Resim sanatında mekân olgusunun tarihsel dönüşümünü incelemek; insan merkezli temsil anlayışını, görsel kültürdeki değişimi ve Ortaçağ ile Erken Rönesans resim sanatının düşünsel arka planını anlamak açısından önemli bir düşünsel zemin oluşturur.

Anahtar Kelimeler: Mekân Algısı, Ortaçağ sanatı, Erken Rönesans resmi.

The Reflection and Transformation of the “Finite Universe” Concept in Painting from the Middle Ages to the Early Renaissance

Abstract

The concept of space in painting has historically played a decisive role in shaping the stylistic and period-specific characteristics of visual art. In pre-Enlightenment intellectual thought, space was regarded as an abstract, formless entity—an external reality existing independently of human presence. This worldview is distinctly reflected in the spatial constructs of medieval painting. Notably, the "finite universe" models proposed by Aristotle and Plato laid the groundwork for a representation of space that was static, symbolic, and hierarchically ordered. However, from the 13th century onward, transformations in painting practices signaled a departure from this intuitive and anthropo-independent spatial perception. This shift enabled space to be reconceived not merely as a symbolic plane but as an extension suggesting physical reality. In the 14th century, the gradual dissolution of medieval traditions brought about profound changes in

thematic expression, in the relationship between space and extension, and in the perception of representation and reality itself. The interaction between figures and space was no longer confined to flat, symbolic depiction. Artists increasingly situated objects and figures within coherent spatial environments, referencing the physicality of the real world. As a result, the systematic application of perspective principles gained prominence. From the 17th century onward, European painters began to employ diagonal and spiral linear compositions with growing frequency, thereby softening or disrupting the overt geometric structure of the picture plane. Thus, tracing the historical evolution of the spatial concept in painting offers a critical theoretical lens through which to examine human-centered representation, the shifting dynamics of visual culture, and the intellectual underpinnings of Medieval and Early Renaissance art.

Key Words: Perception of Space, Medieval Art, Early Renaissance Painting.

GİRİŞ

Ortaçağ ve Erken Rönesans resimlerinde mekân ve uzam algısının kronolojik evrimine geçmeden önce bu kavramların felsefi ve tarihsel kökenine genel hatları ile değinmek, konuya daha bütünsel bakabilmeye katkı sağlayacaktır. Yer, mahal anlamında kullandığımız mekân, Arapça'da bir isim olan "kevn"den türemiştir. "Kevn" ise var olma, varlık ve vücut anlamlarına gelmektedir. Aynı zamanda mekân var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklüktür. Boşluk ve hiçlik durumudur. (Cevizci, 2002, s. 698). Bütün gündelik sözlüklerde "yer", mutlak mekânda bir konum olarak tanımlanmıştır. Disiplin sözlüklerinde de (sosyoloji hariç) mekân ve yer net bir şekilde birbirinden ayrı olarak düşünülmekte ve yer, mekânda bir konum olarak açıklanmaktadır. Burada mekân soyut ve matematiksel bir düzleme ilişkin iken; yer, yeryüzü ile ilişkili bir konum olarak tanımlanmıştır. Ayrıca siyaset sözlüklerinde mekân ve yer tanımlanmamış olsa da mekânsal işleyiş mutlak mekân düşüncesine dayanmaktadır (Bozdoğan & Benek, 2021, s. 192).

TDK'ye göre de mekân “Bulunulan yer, uzay ”, uzam ise “Bir nesnenin uzayda kapladığı yer” olarak tanımlanmaktadır fakat her disiplinde mekân ve uzam kavramına yönelik birbirleri ile ilişkilendirilebilecek farklı tanımlamalar yapıldığı görülmektedir. Örneğin; Newton'a göre mekân, içindeki cisimlerle karıştırılmaması gereken, içeriğinden bağımsız, mutlak bir uzay parçasıdır. Oysa çağdaşı Leibniz, karşıt bir görüş öne sürerek, mekânı içindeki cisimlerin ilintilerinden oluşan düzen olduğunu belirtmiştir (Usta, 2020, s. 26). Bu nedenle mekânın farklı düşünsel temellerde ele alındığı görüşünden yola çıkarak değişmez tek tip bir mekân tanımından söz etmek pek olası değildir.

Resim sanatında mekân, dönemsel ve üslupsal niteliklere dair farklılıklarının kavranması noktasında belirleyici bir unsur olduğu gibi aynı zamanda herhangi bir yüzeyde uzam yaratmanın koşulu olarak da oldukça önemli bir olgudur. Tıpkı sanatın tanımlanmasında olduğu gibi mekânın da resim sanatındaki tanımı üzerine net bir ifade geliştirmek oldukça güçtür. Öyle ki felsefi ve kapitalist düşünce tarihinin kökenlerine indiğimizde mekânın birçok açıdan ele alındığı görülmektedir.

Aristoteles ve Platon'un görüşlerinin hakim olduğu Ortaçağ algısında üst bir güç tarafından yerleştirilmiş, kontrol ve gözetim altında olan insan ve insanı çevreleyen doğanın taşıyıcısı olan yerküre, “üst-göksel” katmanlar ile çepeçevre sarılmıştır. Çünkü Aristoteles de mekân içi boş bir yer değil, bir şeyin etrafının bir başka şeyle sarılması, çevrenmesi anlamandadır; bir bardak su örneğinde bardağın içindeki boşluk değil, bardağı içeren topostur (Hisarlıgil, 2008, s. 24). Aristoteles'e göre mekân bir boşluk değil “içerendir.” Platon mekânı varlığın/oluşun en önemli unsuru olarak ele almıştır. Ona göre var olan her şey boş bir kabın içerisine dolarcasına mekânın kapsamı içine girer fakat mekân şekilsizdir. Yine Platon'a göre evren bir doluluktan ibarettir. Bu bağlamda Aristoteles'e göre de mekân cisim değildir. Form ve madde de olamaz. Form ve madde olmadığına göre bunları ayıran bir aralık da olamaz. O halde mekân kuşatan cisimde

kuşatılan yani yer değiştirme hareketi ile hareket kazanan cismin sınırındır (Bolay, 1986, s. 79).

Aristoteles'in sınırlı evren düşüncesi onun fizik ve kozmoloji anlayışına dayanır. Ona göre küresel ve yerleşik bir yapıya sahip olan evren sonludur. Dünya evrenin merkezinde hareketsiz bir konumdadır; bu merkezi çevreleyen göksel küreler ise Ay'dan başlayarak Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter ve Satürn'ü içerir. Yıldızlar ise en dışta sabit bir konumdadır. Bu yapı, Aristoteles (2019)'in "doğal yer" ilkesine dayanır: her varlık kendi doğal yerine yönelir. Toprak ve su merkeze, hava ve ateş yukarıya yönelir. Bu durum, evrendeki hareketlerin neden-sonuç ilişkisi içinde düzenli ve amaçlı olduğunu gösterir. Aristoteles'e göre mekân (topos), bir cismin içinde bulunduğu yerin sınırındır; boşluk yoktur, çünkü her yer bir cisimle doludur. Mekân, nesneden bağımsız değil, onun konumuyla anlam kazanır. Bu anlayışta evren sınırlıdır çünkü göksel kürenin ötesinde ne boşluk ne de zaman vardır. Hareket, sadece fiziksel evren içinde mümkündür. Bu sınırlı evren ve mekân tasarımı, Orta Çağ boyunca kozmolojik düşüncüyü ve özellikle skolastik felsefeyi derinden etkilemiş, insanın evrendeki konumunu metafizik ve teolojik açıdan da belirlemiştir.

Platon ve Aristoteles'in evren ve mekân anlayışları, Antikçağ'dan itibaren resim sanatında mekân algısının felsefi zeminini oluşturmuştur. Platon'un Timaeus diyalogunda ortaya koyduğu chora kavramı, biçimlerin duyusal dünyada yansıdığı, geçici ve değişken bir alanı tanımlar. Bu yaklaşım, sanatta ideal formun temsiline yönelik bir yönelimi beslemiş, özellikle figürlerin ruhsal ve kavramsal bir mekânda konumlandığı, maddeden çok idea'ya vurgu yapan kompozisyonlara temel oluşturmuştur. Aristoteles ise mekânı (topos), bir nesnenin doğal konumuyla tanımlar ve evreni sonlu, düzenli ve hiyerarşik bir yapı içinde ele alır. Bu yaklaşım, özellikle Orta Çağ ve erken Rönesans dönemlerinde resim sanatında görülen düzenli, simetrik ve merkez-odaklı mekân organizasyonlarını etkiler. Sanatsal kompozisyonlarda göksel ve dünyevi

düzlemler arasında kurulan hiyerarşi, Aristotelesçi kozmolojinin bir yansımasıdır.

Düşünce tarihine baktığımızda Aristotelesçi “mekân teorisi ve sınırlı evren düşüncesi” 16.yy.’dan itibaren terkedilmeye başlanmıştır. Doğa felsefesi düşünürlerinin çabalarıyla skolastik düşünceden (insandan bağımsız/sezgisel mekân kavrayışı) ayrılmaya başlayan mekân bilgisi, yine aynı dönemde ortaya atılan “mekânın bağımsızlığı, özerkliği ve önceliği” noktasında bilimsel çabaların destekleyici önermeleriyle 16.yy’ın ikinci yarısında yeni bir boyut kazanmaya başlamıştır. Lefebvre’e göre (2014) Descartes, zaman ve mekânı “duyuların elde ettiği bulguları adlandırmayı ve sınıflandırmayı kolaylaştıran kategorilerden sayan Aristotelesçi geleneği” sona erdirmiştir. Kartezyen mekân mantığı ile mutlak mekâna giriş yapılmıştır. Bu gelişme ile özne ve nesnenin ayrışması ile antik çağdan beri süregelen sorgulamanın aksine “mekân hepsini içererek üzerlerinde egemenlik kurmuştur.” Descartes’in çağdaşı Permanes gibi boşluğu yadsıyan düşüncesi mekâna yaklaşımı noktasında belirleyici olmuştur.

Ortaçağ'da mekân, çoğunlukla teolojik bir bakışla ele alınmış; evren Tanrı merkezli, hiyerarşik ve sınırlı bir bütün olarak kavranmıştır. Bu anlayış, resim sanatında da simgesel ve düzlemsel bir mekân organizasyonuna yol açmış, figürler çoğunlukla fiziksel değil, kutsal hiyerarşiyi temsil eden bir düzen içinde yerleştirilmiştir. Erken Rönesans’la birlikte, özellikle Euklides geometrisi ve perspektif kuramları temelinde, mekân daha rasyonel, ölçülebilir ve gözlemle temsil edilebilir bir hâle gelmiştir. Bu dönüşüm, Platon’un ideal form anlayışından Descartes’in madde-mekân özdeşliğine ve nihayetinde Kant’ın mekânı insan bilinciyle temellendiren yaklaşımına kadar uzanan felsefi bir sürekliliğin resim sanatına yansımasıdır. Bu çerçevede, mekân sadece bir sahne değil, gözlemciyle ilişkili olarak kurulan bir algı ve deneyim alanı haline gelmiştir. Bu dönüşüm, perspektifin gelişimiyle birlikte, resmin salt temsil olmaktan çıkıp, düşünsel ve fenomenolojik bir düzleme taşındığını gösterir.

Sonuç olarak, mekân kavramı felsefe tarihinde yalnızca fiziksel bir varlık alanı olarak değil, aynı zamanda düşünsel, algısal ve ontolojik bir sorun olarak ele alınmıştır. Antikçağ'dan itibaren Platon'un idealar kuramı ve Aristoteles'in hiyerarşik evren modeliyle temellendirilen mekân anlayışı, Ortaçağ'da teolojik düzenin bir yansıması olarak resim sanatında simgesel ve düzlemsel bir kompozisyon anlayışına dönüşmüştür. Bu dönemde mekân, Tanrı merkezli bir kozmolojinin sanatsal karşılığı olarak, kutsal hiyerarşilere göre düzenlenmiştir. Ancak Erken Rönesans'la birlikte, Euklides'in geometrik ilkeleri ve perspektif kuramlarının etkisiyle mekân, ölçülebilir, rasyonel ve optik temelli bir yapıya bürünmüştür. Bu dönüşüm, Descartes'ın madde-mekân özdeşliği, Kant'ın mekânı deneyimin ön koşulu olarak tanımlaması gibi felsefi yaklaşımlarla derinleşmiştir. Böylece mekân, yalnızca nesnel bir uzam değil; gözlemciye bağlı, deneyimlenen ve anlam yüklenen bir yapı haline gelmiştir. Resim sanatında da bu felsefi arka plan doğrultusunda mekân olgusu durağanlıktan çıkmış, algıya, bakışa ve zihinsel kurguya dayalı çok katmanlı bir temsil düzlemine evrilmiştir.

Bu araştırma, mekân kavramının tarihsel-felsefi temelleriyle birlikte Ortaçağ ve Erken Rönesans dönemi Avrupa resminde nasıl temsil edildiğini inceleyerek, sanatsal mekân algısının düşünsel arka planını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Mekânın sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda felsefi, teolojik ve epistemolojik bir inşa süreci olduğunu resim sanatından belli başlı örnekler ile ortaya koymayı amaçlamaktadır. Diğer yandan mekânın duyuşsal algı ile düşünsel kavrayış arasında nasıl bir geçiş alanı oluşturduğunu irdeleyerek, resimdeki mekân tasavvurunun tarihsel sürekliliğini ve kırılma noktalarını anlamaya katkı sağlayacaktır.

Ortaçağ ve Erken Rönesans Dönemi Avrupa Resminde Sınırlı Mekân Bağlamında Mekân ve Uzam Kurgusu

Eco'nun (2016, s. 29) ifadesiyle Ortaçağ insanı mistik, Tanrı'nın iyiliği ve güzelliğini anlatan kutsal kitaba ve ruhsal bir içkinliğe sığınmıyordu. "Öyle

ki, işkenceye uğramış din şehitlerinin bedenlerine bakmak korkunç bir şey olsa da, bu bedenler parlak bir iç güzellikle ışıldar". Resim sanatı, Ortaçağ boyunca estetik ve sanatın kavranmasında iki karşıt tema olan "İçsel güzellik ve dışsal güzellik" in biçimsel ve düşünsel yansımalarına tanıklık etmiştir. Ortaçağ'da sanatın kutsal bir yeri vardır fakat diğer taraftan Eco'nun (2016, s. 41) belirttiği gibi "Ortaçağlılar estetik değerin gerçekleşebileceği özerklik düzlemlerine izin verecek ayrımlar geliştirmişlerse de" bu kutsal misyon sanatın özerk bir alan olduğu anlamına gelmez. Bunun nedeni ise Ortaçağ insanının "dini ve estetik değerler arasında bir ayrım" yapmamasıdır. Dönemin duyarlılığını yansıtan başarılı ansiklopedist Autun'lu Honorius resmin üç amacının olduğunu söyler: Öncelikle resim Tanrı'nın evini güzelleştirmeye (ut domus tali decore ornetur); ikincisi azizlerin yaşamlarını anımsatmaya ve son olarak resim, din dışı kesimin edebiyatı olduğundan (pictura est laicorum litteratura) eğitim görmemişlerin zevk almasına yarar (Eco, 2016, s. 40).

Ortaçağ süresince çeşitli arayışlardan geçen Avrupa, kültürel ve sanatsal anlamda 14.yy da gerekli özgürleşme ve hesaplaşmayla birlikte yeni bir çağın, Rönesans'ın eşiğine dayanmıştır. Skolastik sistem ve feodalite bu hesaplaşmanın sonucunda sarsılmış ve hümanizm, bireycilik ön plana çıkmıştır. Toplumun bu sistemsel sorgulanışında kuşkusuz matbaanın bulunmasıyla ulaşılabilen dini, kültürel ve bilimsel kaynakların etkisi de oldukça büyüktür. Ortaçağ dönemi boyunca toplumsal, kültürel ve sanatsal anlamda sorgulamalar ve aydın düşünceler olmasına karşın kilisenin merkezi otoriter anlayışın baskın olması, insanın varoluşsal değeri ve manasının sorgulanması açısından uzunca bir süre engel teşkil etmiştir. 13.yy'da İtalya'da resim sanatı, natüralist ve hümanist anlayışın filizlenmesiyle, yeni bir estetik değerler bütünü olarak şekillenmeye başlamıştır. Öyle ki, Bizans sembolizmi etkisinden sıyrılan Siena ekolünün öncüsü Duccio'nun, İsa'nın çarmıha gerilme sahneleri gibi yoğun içerikli eserlerinde gittikçe derinleşen bir içsel anlamın ve duygu yoğunluğunun ön plana çıktığı görülür fakat yine de bu betimlemelerde

mekân ve insan iki ayrı biçimsel ve varoluşsal sembolizm ile görselleştirilmiştir. Ortaçağ estetik duyarlılığının bir başka yönünü göz önünde bulundurmak gerekir; tam anlamıyla “Ortaçağa özgü” olarak değerlendirdiğimiz zihinsel süreçleri açığa çıkaran, olasılıkla en tipik, dönemi en iyi anlatan yöndür bu: Evrenin simgesel-alegorik kavranışı (Eco, 2016, s. 95). Eco’ya göre (2016) Ortaçağ sanatçıları resimlerinde nesnel dünyanın yanılması kurgulamaktan ziyade mistik bir bütünlük arayışında olmuş, kurgularını belirli kalıplara göre oluşturmuşlardır. Gerek renklerinde gerekse de kompozisyon kurgularında “kesinlikten uzak kozmolojiler” eşliğindeki bu mistik bütünlükler, resimlerin genelindeki çelişkilerin fark edilmemesini de sağlıyordu. Bu nedenledir ki, Duccio’nun “Havari Petrus ile Havari Andres’in Çağırılmaları” isimli resimlemesinde de (Görsel. 1) gördüğümüz üzere, görsel betimlemelerde genellikle belirsiz bir fon önünde derinlik etkisi olmadan, üst üste istiflenmiş gibi yerleştirilmiş figürler, kompozisyonun neredeyse tamamını kaplar.



Görsel 1. Duccio (1308-1311), Havari Petrus ile Havari Andres'in
Çağırılmaları

Arka planda ise herhangi bir manzaraya ya da mekâna ait izler görülmediği gibi, figürler mistik ve soyut bir mekâna konumlandırılmıştır. Mekân ve mekânı dolduran unsurlar arasındaki iki boyutlu uyumsuz bileşim (biçimsel anlamda), “sınırlı evren” yaklaşımının göstergesi gibidir. Yüzeyde tıpkı bir rölyef gibi duran figürler ise, ağırlık hissi uyandıran kumaş detayları ile biçimlendirilmiş olup, kompozisyonu tamamlayan mekân ve nesneler ile ele alındığında orantısal uyumsuzluklar göstermektedir.

Figürlerin biçimlerinde oluşan deformasyonlar ressamların sanatçı üsluplarından kaynaklanmamaktadır. Yapılan çalışmalarda konunun özü biçimin önüne geçtiği için böyle olmaktadır (Baysal, 2021, s. 70). Gombrich'in (2015, s. 248) deyiimiyle yansıtmaya nazaran yaratmanın öncelikli olduğu Ortaçağ'da sanatçılar konusu ne olursa olsun bir anlatıda çocuğun yaptığı gibi ev, kayak vb. unsurların belli bir işlevi yerine getirmeye yeterli şeması ile yetinmekteydi (Resim-1).

Ortaçağ resim anlayışının temeli teolojiye dayanır. Bu teolojik etki kendini en çok resimlerdeki mekân olgusunda göstermiştir. Bütünüyle dini amaçlar ile sınırlanmış resim sanatı ele aldığı konuları bu teolojik anlayışın etkisiyle üç boyutlu değil iki boyutlu, simgesel ve mistik bir anlayışla göstermiştir. Kompozisyon renklendirilirken de bu dünyayı temsil eden yeşil renk tonları ile boyanmış (mekânsılaştırılmış) ön plan ve öteki alemi sembolize eden altın yıldız veya mavi renk ile ifade edilmiş arka planla sezgisel bir uzam yaratılmaya çalışılmıştır (Resim1). İnsan ise bu sezgisel, iki boyutlu evren anlayışında kendini ancak göstergesel, simgesel ya da alegorik olarak var edebilmiş bir anlatı unsurudur. İnsanın nesne ve doğa ile boyutsal ve konumsal ilişkisi arasında ise gerçek dünya algısından izler barınmamakta, figürler ve tüm resim unsurları konunun özüne bağlı biçimsel ve mekânsal bir alegorizmi yansıtmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. İyi Çoban İsa Mozaigi, M.S.6.yy, Galla Placidia Ravenna Roma.

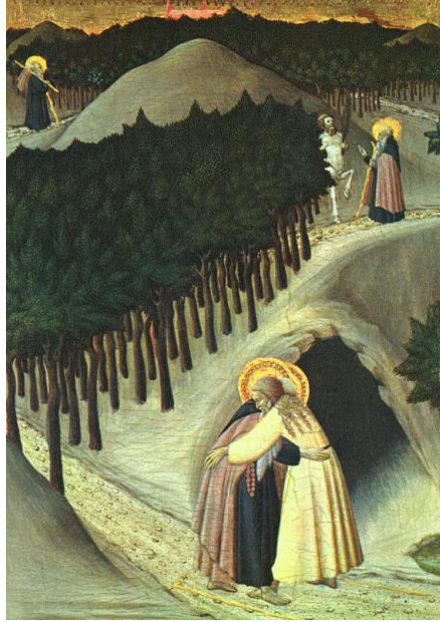


Görsel 3. Jacapo Torriti (1294 dolayları), Meryem'in Taçlandırılması, Apsis Mozaigi, Santa Maria Maggiore, Roma.

Resim-3 'te görülen Jacapo Torriti mozaiginde de mekân ve zaman kavramlarının sezgisel, gerçek dünya algısından ayrı bir mistisizmle gerçekleştiğini görmekteyiz. Hz.İsa ve Meryem'in kutsiyetine yönelik tüm görsel unsurlar sembolik bir evren ve insan kozmolojisine gönderme yaparcasına kurgulanmıştır. Ortaçağ resminde mekânın iki boyutlu,

simgesel ve alegorik biçimde ele alınışı, Aristoteles'in sınırlı ve hiyerarşik evren anlayışının sanatsal bir yansımasıdır. Bu düşüncede mekân, nesneye bağlıdır; boşluk yoktur ve her varlık doğal yerinde bulunur. Ortaçağ'da da figürler, fiziksel değil teolojik bir düzene göre konumlandırılır; mekân fiziksel bir uzam değil, kutsal bir anlam taşıyıcısıdır. Böylece resim, hem evrenin sınırlı doğasını hem de insanın metafizik konumunu temsil eden bir düzenleme biçimine dönüşür.

Rönesans'a kadar olan süreçte resim sanatındaki amaç nesnel dünyanın sanatın işlevselliğinde araç olarak kullanılarak, kutsal öykülerin izleyicilere aktarılması ve onlarda güçlü manevi duygulanımlar uyandırmasıdır. Bundan dolayıdır ki; bu dönem resimlemelerinde insanın ve mekânın gerçek dünya algısıyla örtüşmeyen birçok tasviri görülmektedir.



Görsel 4. Sassetta (1445 dolayları), Ermiş Antonius’la Paulus’un
Karşılaşmaları

13.yy’dan 14.yy’a kadar İtalyan resim sanatının iki önemli ekolü vardır. Bunlardan biri Floransa diğeri ise Siena Okuludur. Floransa okulunun önemli temsilcisi olan Giotto di Bondane ile başlayan üslupsal değişim sonraları Masaccio ile devam etmiş ve resim sanatı, merkezi İtalya olan yeni bir çağ yaratmıştır. Bu sebeple 13.ve 14. yy da resim sanatı, mekân kurgularıyla Rönesans’ın habercisi niteliğini taşıyan araştırmacı değişimlerin başlangıç noktası olması açısından önem arz etmektedir.

Giotto ile başlayan insan, mekân ve doğa arasındaki ilişkisel (uzamsal-mekânsal) sorgulama, Ortaçağ mistizminden farklı olarak; sanatçının dış gerçekliğe yönelen öznel algısının doğal bir sonucu olarak o güne dek süregelen sembolist plastisizmin önüne geçmeye başlamıştır. Özellikle Giotto’nun resimlerindeki figürlerinin yerleşiminde hissedilmeye başlanan espas ve nesnel dünya algısına yakınsanmış mekânsal oluşumlar oldukça önemli değişimlerdir. Tüm bu yönleriyle Giotto’nun resimlerinde görmeye başladığımız “İnsandan bağımsız, sezgisel” mekân algısının, yani skolastik sınırlı evren düşüncesinden ayrılmaya başlayan mekân algısının ilk izleri olduğunu ifade edebiliriz.

“Magusların Tapınması” (Resim 5) isimli yapıtta Giotto’nun 14. yy resmine mekân ve kurgu açısından radikal değişimler getirdiği görülmektedir: Kumaş kıvrımlarının beden anatomisine uygun ve hacimsel (ışık-gölge) bir etkiyle ele alınması, perspektif içerikli biçimsel yönelimler ve Bizans mozaiklerinde gördüğümüz iki boyutlu mekân anlayışının zorlanması gibi oldukça önemli değişimlerdir. Yapıttaki mekân kurgusu Ortaçağ’ın iki boyutlu soyut mekân anlayışının aksine tam anlamıyla olmasa da üç boyutlu bir etki hissettirmektedir. Figürlerin üst üste değil de arka arkaya istiflenmesi, özellikle Hz. İsa’nın, Meryem’in ve meleklerin alanını belirleyen, üzeri çatıyla örtülü dört ayaklı ahşap konstrüksiyonun doğrucu bir perspektif araştırmasıyla yarattığı

kartezyen mekânsallık, Giotto'nun resimlerini çağdaşlarından ayrı kılan en önemli niteliklerdir.

Bu yapıttaki mekân algısı tümüyle doğalcı bir anlayışta değildir fakat kompozisyonda orta bölümdeki figürlerin boyutlarına zıtlık oluşturacak şekilde ön plana yerleştirilmiş diğer figürler ve dikey bir hareketle sol ön köşeden resme giren deve, ortada Hz. İsa ve Meryem'in üzerlerini örten yapı ve en arkadaki kayanın geometrik bir paralellikte önden arkaya doğru planlanması, kompozisyonda derinlik ve hareket etkisi oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, Aristoteles'in sonlu, düzenli ve hiyerarşik evren yaklaşımının aksinedir. Yaratılmaya çalışılan boşluklu mekân algısı Aristoteles'in "Boşluk yoktur, çünkü her yer bir cisimle doludur." yaklaşımına terz düşmektedir.



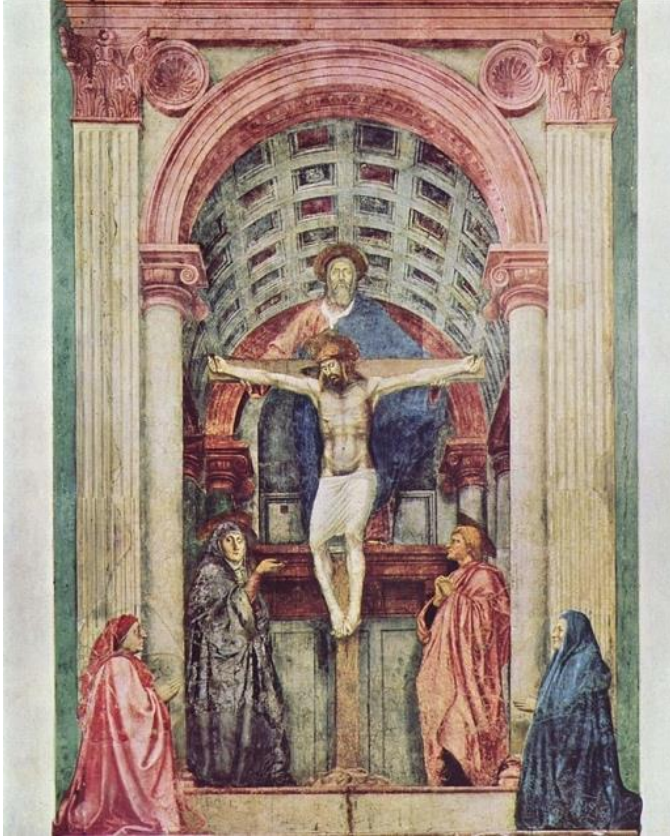
Görsel 5. Di Bondane G. (1305), Magusların Tapınmaları, Scrovegni Şapeli

Ancak yine de bu uzamsal kurgu Erken Rönesans resminin düz yüzey espasının (Ortaçağ ve Mısır sanatında gördüğümüz dikey ya da yatay

paralel istifleme/parçalı espas) etkisinden henüz kurtulamadığını göstermektedir. Çok keskin bir hatla en arkadaki kayanın hemen bitiminde başlayan mavi gökyüzü figürlerdeki ve diğer mekân unsurlarındaki biçimsel ve renksel olguların aksine mekânın üç boyut etkisini azaltmaktadır fakat yine de hacimsel etkilerle görselleştirilmiş figüral öğelerin mekândaki ağırlıkları hissedilmektedir. Bazin'in (1998, s. 221) belirttiği gibi Giotto resimlemelerinde doğadaki tüm formları aslına uygun biçimde ele almayı amaçlasa bile Bizans sanatının ruhani ve "açık-seçiklik" özelliklerinden vazgeçmemiştir.

Giotto'nun resme kattığı bu mekân-uzam ve perspektif olguların, hümanistik ve nesnel gerçekliğin etkisinden ziyade kutsal sahnelerin dramatizmini arttırmak için yapıldığı hissedilse de Rönesans resim sanatını ve kendinden sonraki bütün ressamı etkillemiştir.

Ortaçağ'dan Erken Rönesans'a Sınırlı Evren Düşüncesinin Resim Sanatına
Yansıması ve Dönüşümü



Görsel 6. Masaccio(1427 civarı) Kutsal Teslis, Santa Maria Novella, Floransa

Flippo Brunelleschi doğadaki tüm çizgilerin belli bir paralellikte bir noktaya doğru gidiyormuş gibi görünmelerini keşfetmesi Alberti'nin yüzey resminde iki boyutlu algıdan üç boyutlu algıya geçişine referans olmuştur. Alberti resmin derinliklerindeki bir noktada birleşen tüm çizgilere orantılı olarak yatay mekân çizgilerinin aralıklarını hesapladı ve böylece nesnelerin gözden uzaklıklarına göre küçüldükleri bir matriks (ızgara) oluşturdu (Krausse, 2005, s. 9). “Merkezi perspektif” olarak adlandırılan bu görselleştirme üslubu, meydana getirdiği boyutlu mekân algısı ve doğanın gerçekçi ve dolaysız betimlenmesi açısından oldukça önemli bir yöntem olarak Rönesans sanatçısına hitap ediyordu. Perspektif

sayesinde Rönesans sanatçısı gerçekliği entelektüel bir düzeyde kavrayıp aktarabiliyordu. Böylelikle Ortaçağ resim kurgusunda gördüğümüz figürleri ve nesneleri üst üste espasız şekilde istiflemeye dayalı “önem perspektifi” ortadan kalkmıştır.

Masaccio Santa maria Novella Kilisesi’nde bulunan “Kutsal Teslis” isimli freskosunda (Görsel 6) kullandığı perspektif algısıyla elde ettiği mekânsal ve uzamsal etki, görsel ifadeye o güne kadar görülmemiş bir boyut kazandırmıştır. İzleyiciyi gerçek mekândan resim mekânına taşıyan bu doğrucu perspektif kullanımı mekânsal ifade bağlamında Masaccio’nun çağdaşlarından ayrılmasını sağlamıştır. Krausse’nin (2005, s. 10) ifadesiyle bu resmi gerçekçi kılan yan; bedenler mekâna gerçekçi oranlar ile yerleştirilmiş, insan ve mimari yapı arasındaki uyum titizlikle kurgulanarak tam bir bütünlük içerisine sokulmuştur.

Masaccio’nun bu teslisinde figürlerin mekânla birlik içinde düşünülüp gerçek yaşamın bir parçası olarak hissedilmesinin yanında, o güne kadar görülmemiş bir bireysel varoluş da hissedilmektedir. Bu bireysel varoluşu yaratan üslup mekânsal yeniliğin yanında, figürlerin ışık gölge etkisiyle yüzeyin boyutunu aşan bir incelikle hacimlendirilmesidir. Bu resimsel yöntemler kompozisyonda dünyevi olanla kutsal olanın bütünleşmesi açısından oldukça akılcı kullanılmıştır. Giotto’da derinlik, temelde yüzeyci kalan bir resme yenilik ögesi olarak giriyordu; Masaccio’da ise resim yapısının temeli oluyor ve sağlam bir gerçeklik kazanıyor (Eyüboğlu & İpşiroğlu, 2013, s. 41).

Masaccio bu freskinde; insanı resmin merkezine yerleştirerek gerçeklik duygusunu arttırmanın yanı sıra, kullandığı merkezi perspektif kurgusu ile izleyicinin gözlerini bu merkezi kaçış açılarının bulunduğu noktaya yönlendirir. Böylelikle izleyici gerçek boyutlandırma ve göz hizasına denk gelen olayın özneleri ile mekânsal bir etkileşim içine girer. Krausse’un (2005, s. 10) belirttiği gibi “Tanrısal mekânla gerçek mekân arasındaki sınır da geçirgenleşir. Resim yöntemleri kullanılarak bu dünya ile öbür dünya birleştirilmiştir.” Böylelikle mekân içinde mekân algısı ile

sınırlı evren düşüncesinin “her varlık kendi doğal yerine yönelir” yaklaşımından uzaklaşmaya başlanmıştır.

Masaccio'nun bu freski yüzyıllardır tartışıla gelen akılcı ve sezgisel mekân anlayışının birleşimi gibidir. Resmin merkezinin izleyicinin bakış odağına yerleştirilmesi kartezyen bir mekân formunu etkin kılarken, önden arkaya doğru yükseltelen figüral yerleşim ve en arka plandaki boşluk hissi adeta sezgisel (soyut) bir mekânı kavratmaya çalışıyor gibidir. Dahice planlanmış bu mekânsal kurgu bir yandan insani bilgilerin ve deneyimlerin yansımasıyken diğer yandan insanın varoluşundan bağımsız fakat yine de ona tabii olunan teolojik mekânsal yaklaşım ile izleyiciyi adeta gerçekliğin tüm yönüyle kuşatıyor ve içine çekiyor.

Bu yapıtla birlikte artık simgeciliğin perdesi yırtılmıştı, ama yepyeni gözlerle gördüğü dünya, olağanüstü bir görünüm olarak sanatçıyı şaşkına çeviriyordu. Hala mistizmin etkisinde olan sanatçı, evrenin güzelliğinden Cennet'in simgesi olarak değil imgesi olarak etkileniyordu... Bu ruh halinin sonucu olarak bir pozitivizm çağının şafağında, Assisi'ye bağlı mistikleri “aşk rüyası” en güzel ürünlerini vermişti. Ne var ki dünya, düşünsel düzeyde, çok geçmeden artık duygusal ve hayal kurmaya dayanan taşkınlıkların konusu olarak değil ama bir bilgi nesnesi olarak görülecekti (Bazin, 1998, s. 243).

Masaccio gibi Paolo Uchello'da perspetif kuralına oldukça sadık kalmış Rönesans sanatçılarından. Uchello'yu farklı kılan niteliklerden bir önemlisi de dini konulardan bağımsız gündelik temalara yönelik anlatımlarıydı. “San Marino Savaşı” isimli çalışmasına baktığımızda (Görel 7), Krausse (2005, s. 10)'un ifade ettiği gibi sanatçı mızrakların, atların ve askerlerin oluşturduğu bu karmaşık planlamada mekânsal ve uzamsal bir disiplin saklıdır.



Görsel 7. Paolo Uchello, San Marino savaşı, tempera, 181x320cm, Galeri degli Uffizi, Floransa.1450-60 yılları arası

Mızrakların hareketleri, ön, orta ve arka plan şeması, figürlerin konumu gibi unsurlar mekânsal planlama açısından önemlidir. Özellikle yerde duran ve gözü askerlerin içine ve arkalara doğru yönlendiren mızraklar adeta bu mekânsal kurgunun kaçış noktalarını işaretlemektedir fakat yine de arka planda görülen hafif yüksek arazi ve bu arazi üzerindeki figürlerin boyutsal karşıtları olarak öndeki figürleri ele aldığımızda; boyutlandırma açısından yer yer tutarsızlıklar olduğunu da görmekteyiz. Mekân insanı kandıramıyor, gerçek olmaktan çok yapma bir derinlik duygusu uyandırıyor ve bütün savaş sahnesi, resmin yüzüne çıkarak bir yüzey nakşı oluyor. Şahlanan atlı figürü bu nakşın ana motifi haline getirilmiş (Eyüboğlu vd., 2013, s. 45).

Paolo Uchello gibi Fra Angelico, Antonio del Pollaiuolo ve Piero della Francesca gibi resimlerinde tematik olarak farklılıklar olsa da perspektif ile resme giren bu üç boyutlu mekânsal kurgu kaygısını taşıdıklarını görmekteyiz.

Ortaçağ'dan Erken Rönesans'a Sınırlı Evren Düşüncesinin Resim Sanatına
Yansıması ve Dönüşümü



Görsel 8. Angelico F.(1430-45), Meryem'e Müjde, fresk, San Marco Manastırı Floransa



Görsel 9. Piero della F. (1460 dolayları), İsa'nın Kırbaçlanması, Ahşap üstüne tempera, 81,5x59cm. Galleria Nazionale, Urbino

Piero della Francesca “glaze tekniğini” resme katarak doğal ışık etkisini oluşturmayı başaran önemli Rönesans sanatçılarından. İsa'nın kırbaçlanması isimli tablosu farklı bir kompozisyon kurgusuna sahiptir. Resimde mekân iki ayrı alana bölünerek, ön ve arka plan ilişkisi kurgulanmıştır. İsa'nın kırbaçlanma sahnesi ise arka plana yerleştirilmiştir. Ön planda ise muhtemelen sanatçıya bu işi sipariş eden şahsın çevresinden bir grup adam büyükçe resmedilmiştir. Bu iki sahne

resmin tümüne aynı oranda nüfuz eden ışık sayesinde bütünleşirler (Krausse, 2005, s. 12). Bu tabloda arka plan ile ön plandaki mekân -insan oranlamasının doğrucu bir yaklaşımda olduğunu görmekteyiz. Sanatçı bu kompozisyonunda çizgi perspektifinin olanaklarını sonuna kadar kullanmanın yanı sıra atmosferik boyama tekniği ile mekân ve uzam ilişkisini daha ileriye taşıyarak kendinden sonraki sanatçılara öncülük etmiştir.



Görsel 10. Andrea M.(1470-1480), İsa İçin Ağlayanlar, Tuval Üzerine
Tempera, 68x81cm, Pinacoteca di Brera, Milano

Andrea Mantegna da Masaccio gibi perspektifin tüm olanaklarını kullanarak resme yeni bir derinlik algısı kazandırmıştır. “İsa İçin Ağlayanlar” resminde yaratmış olduğu mekân ve uzam kurgusu izleyiciyi adeta sahnenin gerçekmişçesine içine sokmaktadır. Bu yaklaşım Masaccio’da olduğu gibi Aristoteles’ten beri süregelen “sınırlı mekân ve sınırlı evren düşüncesinin” yıkılmasını temsil eder. Resim yüzeyi ile izleyici arasındaki derinlik sınırı perspektif sayesinde şeffaflaşıyor ve

izleyici resmin uzamına algısal olarak dahil oluyor. Resim sanatındaki bu gelişmeler Erken Rönesans sanatında kartezyen mekân yaklaşımının değişmesinin ve resimlerdeki mekân-uzam oluşturma yöntemlerinin, perspektif ve ışık gibi unsurlar ile duyulara indirgenen bir biçimselliğe evrilmeye başladığını görmekteyiz.

SONUÇ

Tarih boyunca resim sanatında mekân, dönemsel ve üslupsal niteliklere dair farklılıkların kavranması noktasında belirleyici bir unsur olagelmıştır. 13. yy'da ilk izlerini görmeye başladığımız mekânsal algıdaki değişim; Ortaçağ'dan beri süregelen sezgisel ve insandan bağımsız bir mekân düşüncesi, 16.yy'dan itibaren etkisini yitirmiştir. Mekân kavramı söz konusu olduğunda Ortaçağ boyunca Aristoteles ve Platon'un "sınırlı evren" yaklaşımı hakim olmuştur. Platon, mekânı varlığın/oluşun en önemli unsuru olarak ele almıştır. Ona göre var olan her şey boş bir kabın içerisine dolarcasına mekânın kapsamı içine girer fakat mekân şekilsizdir. Yine Platon'a göre evren bir doluluktan ibarettir. Mekânı bir form ve madde olarak görmeyen Aristoteles ise mekânda form ve madde arasında bir aralık olmadığını ifade eder. O, hareket ile sınır kazanan sonlu bir mekân anlayışına sahiptir. Bu yaklaşımın resim sanatındaki tezahürü ise Ortaçağ resimleme geleneğinde sıkça karşılaştığımız "mekân ve insan" kurgusundaki uzamsal ilişkinin teolojik bir bakış açısıyla sembolize ve iki boyutlu olarak ifade edilmesinde görülebilmektedir. Erken Rönesans dönemi Duccio ve Sasseta'nın resimlerinde mekânın aralıksız ve biçimden bağımsız bir kavram olarak işlendiği görülmektedir. Giotto'nun resimlerinde ise kendinden önceki sanatçılardan farklı olarak mekân; içine aldığı figürler ve formal unsurlar ile daha aralıklı ve uzamsal bir ilişki bağlamında kurgulanmıştır. Bu yaklaşımla sanatçı üç boyutlu dünya algısına biraz daha yakınsamıştır. Giotto ile resim yüzeyi iki boyutlu, sembolik bir gerçeklik yanılsaması

olmaktan öteye gitmiştir ve resim yüzeyindeki tüm unsurlar bir boşluk ile sarılmaya, mekânsılaşmaya başlamıştır.

Masaccio'nun "Kutsal Teslis" isimli freskosu mekân ve uzam olgusuna ayrı bir boyut getirmiştir. Kendinden önce gerçekleştirilen tasvirlerde resim unsurları dini konuların aksettirilmesinde en primitif sembolizmle ifade edilirken, Masaccio mekân içinde mekân algısı ile katmanlı bir mekân yanılması gerçekleştirmeyi başarmıştır. Resmedilen tüm unsurlar, ait oldukları yüzeyde gerçek mekânın ölçeğinde ele alınarak izleyicinin mekânsal algısında yeni bir boyut oluşturmuştur. Bu yaklaşım resme bir yenilik sokmaktan öte sınırlı-aralıksız mekân algısının değişmeye başladığının göstergesi olarak kabul edilebilir.

Sonuç olarak, Ortaçağ resminde mekânın iki boyutlu, simgesel ve alegorik olarak kurgulanması, Aristoteles'in sınırlı ve hiyerarşik evren anlayışının sanatsal temsiline karşılık gelir. Mekânın nesneye bağımlı bir varlık olarak görülmesi, boşluk düşüncesinin reddi ve her varlığın doğal yerinde konumlandırılması, teolojik anlatımın görsel düzenlemeye yansımaları sağlamıştır. Bu bağlamda, resim sanatı yalnızca estetik değil, aynı zamanda metafizik ve kozmolojik bir dili aktaran araç hâline gelmiş; mekân ise kutsal bir düzenin temsil mekânına dönüşmüştür. Ortaçağ geleneğinin tamamıyla sona ermeye başladığı 14. yy'da resim sanatında ele alınan temaların ifade şeklinde, mekân-uzam ilişkisinde ve temsil-gerçek algısında önemli değişiklikler olmaya başlamıştır. Resim sadece ele alınan temanın iki boyutlu sembolik bir temsili olmasının ötesinde, nesnenin ve insanın varoluşsal bağlamda uzaydaki yerine veyahut da konumlanmasına yönelik şekillendirilmiş ve bu uğurda sanatçılar perspektif kurallarının uygulamasında oldukça titiz davranmışlardır. Ponty (2019, s. 55)'nin "Var olan dünyanın ve yoklanması olanaksız Tanrı'nın derinliği, "teknikleşmiş" düşüncenin yavanlığını katmerlemez" ifadesiyle, ne var olan dünyanın çıplak gerçekliği ne de deneyimle kavranması olanaksız Tanrı'nın derinliği, teknik aklın hakikati örten yanılması derinleştiremeyeceğini belirtir. Bu yaklaşımla Ortaçağ estetiğinde görülen ilahi düzene dayalı, simgesel ve aşkın mekân anlayışının karşısında, deneyimlenebilir bir dünyaya açılan bedensel bir

algı olduğu düşüncesini öne çıkarmaya çalışmıştır. Erken Rönesans sanatçıları, mekânı Tanrı merkezli simgesel düzenden çıkarıp izleyicinin bakışı ve bedensel konumuyla kurulan bir algı alanı hâline getirerek, deneyime dayalı bir mekânsal derinliği resimsel düzleme taşımışlardır. Bu gerçeklik algısı Rönesans dönemi boyunca her sanatçıda belli üslupsal kaygılar çerçevesinde ortaya konmuştur ancak 16. yy'dan itibaren Foucault (2021, s. 11)'nin ifade ettiği gibi batı resmi üç boyutlu bir temsiliyet çerçevesinde sıkışıp kalmamış “resmin düz çizgilerin dik açılarla bulunduğu bir kare veya dikdörtgen içerisine nakşedildiğini gizlemek ve inkar etmek için” diyagonal veya spiral çizgisel kurgu yoğun bir şekilde uygulanmaya başlanmıştır.

KAYNAKÇALAR

- Aristoteles. (2019). *Fizik* (A. Uluç, Çev.). Alfa Yayınları.
- Baysal, M. A. (2021). *Resim sanatında deformasyon*. Urzeni Yayınevi.
- Bazin, G. (1998). *Sanat tarihi*. Sosyal Yayınlar.
- Bolay, S. H. (1986). *Aristo metafiziği ile Gazâlî metafiziğinin karşılaştırılması*. Millî Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları.
- Bozdoğan, B., & Senek, B. (2021). Modern coğrafi düşüncede mekân ve yer kavramlarının teorik temelleri üzerine bir değerlendirme. *Coğrafya Dergisi – Journal of Geography*, 43, 177–195. <https://doi.org/10.26650/JGEOG2021-892074>
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik* (A. Altınay, Çev.). Can Yayınları.

- Eyüboğlu, S., & İpşiroğlu, Ş. M. (2013). *Avrupa resminde gerçeklik duygusu*. Hayalperest Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve yanılsama* (B. Güçlü, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Hisarlıgil, B. B. (2008). Martin Heidegger'de "mekân" düşüncesi: Hermeneutik-fenomenolojik bir yaklaşım. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(1), 23–34.
- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesans'tan günümüze resim sanatının öyküsü*. Literatür Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (S. Savaş, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Marie, D., & Talon-Hugon, C. (2021). *Michel Foucault, Manet–Velázquez ve estetik modernizm* (S. Onaran, Çev.). İletişim Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2019). *Göz ve tin* (A. Cemal, Çev.). Metis Yayınları.
- Usta, G. (2020). Mekân ve yer kavramlarının anlamsal açıdan irdelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 10(1), 25–30. <https://doi.org/10.7456/11001100/003>
- Üngür, E. (2011). *Mekân kavramının disiplinler arası tarihsel değişimi üzerinden mimarlık ve mekân ilişkileri* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. İTÜ Akademik Arşiv. <https://polen.itu.edu.tr/bitstreams/e66ad742-4429-4de6-a937-7814127896ea/download>

GÖRSELLER

- Resim-1. Duccio, Havari Petrus ile Havari Andres'in Çağırılmaları,1308 1311(<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.282.html>),08.05.2024.
- Resim -2. İyi Çoban İsa Mozaïği, Galla Placidia Ravenna.Roma,M.S.6.yy.

Ortaçağ'dan Erken Rönesans'a Sınırlı Evren Düşüncesinin Resim Sanatına
Yansıması ve Dönüşümü

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mausoleum_der_Galla_Placidia,_Ravenna,_Italien.JPG), 05.05.2024.

Resim-3. Jacapo Torriti, Meryem'in Taçlandırılması Apsis Mozaïği, , Santa Maria Maggiore, Roma, 1294 dolayları. (<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/torriti/mosaic/0apse1.html>) 05.05.2024.

Resim-4 Sassetta, Ermiş Antonius'la Paulus'un Karşılaşmaları,1445 dolayları.

(https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Sassetta_The_Meeting_of_St._Anthony_and_St._Paul_-_WGA20868.jpg),08.05.2024.

Resim-5. Magusların Tapınmaları, Giotto di Bondane , Scrovegni Şapeli,1305.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone#/media/Dosya:Giotto_-_Scrovegni_-_18_-_Adoration_of_the_Magi.jpg), 12.05.2024.

Resim-6. Kutsal Teslis, Masaccio, Santa Maria Novella, Floransa, 1427 civarı.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Teslis#/media/Dosya:Masaccio_003.jpg), 12.05.2024.

Resim-7.Paolo Uchello, San Marino savaşı, tempera, 181x320cm, Galeri degli Uffizi, Floransa.1450-60 yılları arası.(<https://www.eskop.com/skopbulten/dogu-ve-bati-perspektifi-paolo-ucellonun-sanati/4271>) ,17.05.2024.

Resim-8.Fra Angelico, Meryem'e Müjde, fresk, San Marco Manastırı Floransa, 1430-45 arası.

(https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Fra_Angelico_043.jpg) 17.05.2024.

Resim-10. Andrea Mantegna, İsa İçin Ağlayanlar, Tuval Üzerine Tempera, 68x81cm, Pinacoteca di Brera, Milano, 1840 civarı.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Andrea_Mantegna#/media/Dosya:Mantegna_Andrea_Dead_Christ.jpg) 17.05.2024.

GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

Tarih boyunca resim sanatında mekân, dönemsel ve üslupsal niteliklere dair farklılıkların kavranması noktasında belirleyici bir unsur olagelmıştır. 13. yy'da ilk izlerini görmeye başladığımız mekânsal algıdaki değişim; Ortaçağ'dan beri süregelen sezgisel ve insandan bağımsız ââ düşüncesi, 16.yy'dan itibaren etkisini

yitirmiştir. Düşünce tarihine baktığımızda Aristotelesçi “mekân teorisi ve sınırlı evren düşüncesi” 16. yy ile birlikte terk edilmeye başlanmıştır. Doğa felsefesi düşünürlerinin çabalarıyla skolastik düşünceden (insandan bağımsız/sezgisel) ayrılan mekân bilgisinin gelişmesi, yine aynı dönemde ortaya atılan “mekânın bağımsızlığı, özerkliği ve önceliği” noktasında bilimsel çabaların destekleyici önermeleriyle 16. yy’ın ikinci yarısında iyice belirginleşmeye başlamıştır. Lefebvre’e göre (1991) Descartes zaman ve mekânı “duyuların elde ettiği bulguları adlandırmayı ve sınıflandırmayı kolaylaştıran kategorilerden sayan Aristotelesçi geleneği” sona erdirmiştir. Kartezyen mekân mantığı ile mutlak mekâna giriş yapılmıştır. Bu gelişme ile özne ve nesnenin ayrışması ile antik çağdan beri süregelen sorgulamanın aksine “mekân hepsini içererek üzerlerinde egemenlik kurmuştur.” Descartes’in çağdaşı Permanines gibi boşluğu yadsıyan düşüncesi mekâna yaklaşımı noktasında belirleyici olmuştur.

Ortaçağ, sanatın her yönüyle dinî çerçevede değerlendirildiği bir dönem olarak kabul edilir. Bu dönemde, Umberto Eco’nun (2016) aktardığı gibi insanlar, fiziksel dünyayı aşan mistik bir bakış açısına sahipti. Estetik anlayış, özellikle “içsel güzellik” kavramıyla yakından ilişkilendirilirdi. Örneğin bu dönemde; din şehitlerinin bedenleri dışarıdan bakıldığında ne kadar korkunç yaralara sahip olursa olsun, manevi ışıltıları sayesinde “parlak bir iç güzelliğe” sahip oldukları düşünülmektedir. Bu bakış açısı, Ortaçağ insanının gözünde fiziksel ve ruhsal güzellik arasındaki farkı ve önceliği açıkça gösterir: görünür olan kadar, görünmeyen içsel değerler de önemlidir. Ortaçağ sanatı ve estetiği, kutsal olanla iç içe geçmiş bir dünyanın yansımasıdır. Resim, heykel ve mimari eserler, Tanrı’nın yüceliğini ve azizlerin erdemini görünür kılarken aynı zamanda dönemin okuma-yazma bilmeyen halkını eğitme ve yönlendirme görevi üstlenmiştir. İçsel güzelliğin, dışsal çirkinlik veya acı karşısında bile yüceliğini koruyabileceği düşüncesi, Ortaçağ sanat anlayışının merkezinde yer alır. Böylece sanat, hem ruhani bir derinlik hem de eğitici ve estetik bir deneyim sunarak dönemin manevi iklimini ve toplumsal yapısını biçimlendirmiştir.

Ortaçağ süresince çeşitli arayışlardan geçen Avrupa, kültürel ve sanatsal anlamda 14.yy da gerekli özgürleşme ve hesaplaşmayla birlikte yeni bir çağın, Rönesans’ın eşiğine dayanmıştır. Skolastik sistem ve feodalite bu hesaplaşmanın sonucunda sarsılmış ve hümanizm, bireycilik ön plana çıkmıştır. Toplumun bu sistemsel sorgulanışında kuşkusuz matbaanın bulunmasıyla ulaşılabilen dini, kültürel ve bilimsel kaynakların etkisi de oldukça büyüktür. Ortaçağ dönemi boyunca toplumsal, kültürel ve sanatsal anlamda sorgulamalar ve aydın

düşünceler olmasına karşın kilisenin merkezi otoriter anlayışın baskın olması, insanın varoluşsal değeri ve manasının sorgulanması açısından uzunca bir süre engel teşkil etmiştir.

Mekân kavramı söz konusu olduğunda Ortaçağ boyunca Aristoteles ve Platon'un "sınırlı evren" yaklaşımı hakim olmuştur. Platon, mekânı varlığın/oluşun en önemli unsuru olarak ele almıştır. Ona göre var olan her şey boş bir kabın içerisine dolarcasına mekânın kapsamı içine girer fakat mekân şekilsizdir. Yine Platon'a göre evren bir doluluktan ibarettir. Mekânı bir form ve madde olarak görmeyen Aristoteles ise mekânda form ve madde arasında bir aralık olmadığını ifade eder. O, hareket ile sınır kazanan sonlu bir mekân anlayışına sahiptir. Bu yaklaşımın resim sanatındaki tezahürü ise Ortaçağ resimleme geleneğinde sıkça karşılaştığımız "mekân ve insan" kurgusundaki uzamsal ilişkinin teolojik bir bakış açısıyla sembolize ve iki boyutlu olarak ifade edilmesinde görülebilmektedir. Erken Rönesans dönemi Duccio ve Sassetta'nın resimlerinde mekânın aralıksız ve biçimden bağımsız bir kavram olarak işlendiği görülmektedir. Giotto'nun resimlerinde ise kendinden önceki sanatçılardan farklı olarak mekân; içine aldığı figürler ve formal unsurlar ile daha aralıklı ve uzamsal bir ilişki bağlamında kurgulanmıştır. Bu yaklaşımla sanatçı üç boyutlu dünya algısına biraz daha yakınsamıştır. Giotto ile resim yüzeyi iki boyutlu, sembolik bir gerçeklik yanılıması olmaktan öteye gitmiştir ve resim yüzeyindeki tüm unsurlar bir boşluk ile sarılmaya, mekânsılaşmaya başlamıştır.

Masaccio'nun "Kutsal Teslis" isimli freskosu mekân ve uzam olgusuna ayrı bir boyut getirmiştir. Kendinden önce gerçekleştirilen tasvirlerde resim unsurları dini konuların aksettirilmesinde en primitif sembolizmle ifade edilirken, Masaccio mekân içinde mekân algısı ile katmanlı bir mekân yanılıması gerçekleştirmeyi başarmıştır. Resmedilen tüm unsurlar ait oldukları yüzeyde gerçek mekânın ölçeğinde ele alınarak izleyicinin mekânsal algısında yeni bir boyut oluşturmuştur. Bu yaklaşım resme bir yenilik sokmaktan öte sınırlı-aralıksız mekân algısının değişmeye başladığının göstergesi olarak kabul edilebilir.

Ortaçağ geleneğinin tamamıyla sona ermeye başladığı 14. yy'da resim sanatında ele alınan temaların ifade şeklinde, mekân-uzam ilişkisinde ve temsil-gerçek algısında önemli değişiklikler olmaya başlamıştır. Resim sadece ele alınan temanın iki boyutlu sembolik bir temsili olmasının ötesinde, nesnenin ve insanın varoluşsal bağlamda uzaydaki yerine veyahut da konumlanmasına yönelik

şekillendirilmiş ve bu uğurda sanatçılar perspektif kurallarının uygulamasında oldukça titiz davranmışlardır. Bu gerçeklik duygusu Rönesans dönemi boyunca her sanatçıda belli üslupsal kaygılar çerçevesinde ortaya konmuştur ancak 16. yy'dan itibaren Foucault (2021, s. 11)'nin ifade ettiği gibi batı resmi üç boyutlu bir temsiliyet çerçevesinde sıkışıp kalmamış "resmin düz çizgilerin dik açılarla bulunduğu bir kare veya dikdörtgen içerisine nakşedildiğini gizlemek ve inkar etmek için" diyagonal veya spiral çizgisel kurgu yoğun bir şekilde uygulanmaya başlanmıştır.

EXTENDED ABSTRACT

Throughout history, the concept of space in painting has been a crucial factor in discerning stylistic and period-specific differences within visual art. The shift in spatial perception, first noticeable in the 13th century, marked a departure from the intuitive and human-independent notion of space that had persisted since the Middle Ages. By the 16th century, this perception had largely lost its influence. Within the history of ideas, Aristotle's theory of space and the concept of a finite universe began to be abandoned during this period. The evolution of spatial understanding, diverging from scholastic thought that emphasized intuition and detachment from human experience, was supported by scientific efforts to define space as autonomous, independent, and foundational. These ideas gained clarity in the second half of the 16th century. According to Henri Lefebvre (1991), Descartes marked the end of the Aristotelian tradition that treated time and space as categories used merely to organize sensory data. Cartesian spatial logic introduced the notion of absolute space. With this development, the distinction between subject and object became more pronounced. Unlike ancient philosophical traditions that posed continuous inquiries about space, Cartesian thought positioned space as a dominant entity encompassing all existence. The ideas of Descartes' contemporary, Parmenides—particularly his rejection of the void—played a critical role in shaping Descartes' approach to space. The Middle Ages are generally characterized as a period in which art was fully framed within a religious context. As Umberto Eco (2016) observes, individuals of that era viewed the physical world through a mystical lens that transcended material reality. Aesthetic understanding was closely tied to the notion of "inner beauty." For instance, despite the physical wounds visible on the bodies of religious martyrs, it was believed that their spiritual radiance reflected profound inner beauty. This worldview illustrates how medieval thought prioritized spiritual

over physical aesthetics, recognizing the value of unseen qualities alongside the visible. Consequently, medieval art and aesthetics reflected a world intimately intertwined with the sacred. Painting, sculpture, and architecture visualized the glory of God and the virtues of saints while also serving to educate and guide the largely illiterate public. The belief that inner beauty could maintain its radiance in the face of physical suffering or deformity lay at the heart of medieval artistic expression, shaping both the spiritual climate and the societal structure of the period. By the 14th century, Europe had undergone various social and artistic transformations and stood on the threshold of a new era: the Renaissance. This cultural and intellectual awakening emerged after a period of critical reckoning with scholasticism and feudalism, which gave rise to humanism and individualism. The invention of the printing press played a vital role by expanding access to religious, cultural, and scientific texts, thus amplifying societal questioning. While critical thought did exist during the Middle Ages, the centralized authority of the Church significantly constrained philosophical inquiries into the nature and value of human existence. In terms of spatial understanding, the dominant model throughout the Middle Ages was rooted in the "finite universe" framework proposed by Aristotle and Plato. Plato regarded space as a key component of being, proposing that everything that exists fills an empty vessel. However, he considered space to be formless. Similarly, Aristotle did not treat space as either form or matter. Instead, he argued that no gap existed between the two, and conceptualized space as finite and shaped by movement. These philosophical models were mirrored in the medieval art tradition, particularly in the symbolic and two-dimensional portrayal of spatial relationships between figures and the environment. In the Early Renaissance, artists such as Duccio and Simone Martini treated space as a continuous and non-formalized concept. Giotto, however, moved beyond this approach. He constructed space through the relational positioning of figures and forms, creating a more articulated spatial depth that aligned more closely with a three-dimensional worldview. With Giotto, the painted surface began to evolve beyond a symbolic two-dimensional illusion. Each visual element became increasingly enveloped by spatial intervals, which contributed to a new conceptualization of pictorial space. Masaccio's fresco *The Holy Trinity* introduced yet another advancement in the representation of space. While earlier depictions of religious themes relied on primitive symbolic forms, Masaccio employed layered spatial illusions to depict "space within space." Each element was rendered to scale within its visual field, offering the viewer a new

dimensional experience. This method not only introduced a stylistic innovation, but also marked the beginning of a shift away from the perception of space as continuous and uniform.

By the 14th century, with the dissolution of medieval traditions, significant changes emerged in the ways themes were expressed, how space and extension were related, and how representation was understood in relation to reality. Painting began to move beyond symbolic two-dimensional representation. Artists placed objects and figures within spatial contexts that reflected existential meaning, applying rules of perspective with great care. Although Renaissance artists interpreted this spatial realism with stylistic variation, by the 16th century, as Foucault (2021, p. 11) notes, Western painting had moved beyond the constraints of three-dimensional depiction. To obscure or reject the rectangular structure of the canvas—where straight lines meet at right angles—artists began to use diagonal and spiral compositions with increasing frequency. This evolution reflects both a formal innovation and a broader conceptual shift in the understanding of space within visual art.

Etik Komite Onayı: Bu araştırma etik izne tabi araştırmalar kapsamında yer almamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve yayımlanması tek yazar tarafından yürütülmüştür.

Çıkar Çatışması: Yazar(lar); bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve yayımlanmasına ilişkin herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar(lar); bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve yayımlanması için herhangi bir finansal destek almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Bildirimi: Yazar (lar); bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve yayımlanması için herhangi bir yapay zekâ aracından faydalanmamıştır.