



e-ISSN: 2630-631X

Article Type

Research Article

Subject Area

Fine Arts, Picture

Vol: 8 Issue: 63

Year: 2022 September

Pp: 1687-1699

Arrival

02 August 2022

Published

30 September 2022

Article ID 64410

Doi Number

<http://dx.doi.org/10.29228/smrj.64410>

28/smrj.64410

**How to Cite This****Article**

Taşçılar, H. (2022).

“Antikiteden

Modernizme, Resim

Sanatında Biçimsel

Belirleyici Olarak

Perspektif”,

International Social

Mentality and

Researcher Thinkers

Journal, (Issn:2630-

631X) 8(63): 1687-

1699



Social Mentality And

Researcher Thinkers is

licensed under a

Creative Commons

Attribution-

NonCommercial 4.0

International License.

## Antikiteden Modernizme, Resim Sanatında Biçimsel Belirleyici Olarak Perspektif

### From Antiquity To Modernism, Perspective As A Formal Determinant In Painting

Haydar Taşçılar<sup>1</sup> <sup>1</sup> Dr.Öğr Üyesi; Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Resim Anasanat Dalı, Kütahya, Türkiye

#### ÖZET

Perspektif, bakışın mantığını şekillendiren, gerek teknik gelişimi yönünde doğrusal anlamda, gerekse de dinin yönlendirmesinde mantığının tersine çevrilmesiyle, sanat tarihinde önemli olgulardan biri olarak yer almıştır. Doğrusal perspektif antik dönemdeki ilk uygulamalarından modern dönemlere kadar farklı paradigmalardan simgesel biçimleri olarak tarihsel bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm tarihin düz bir çizgi halinde aktığı ilerlemeci bir bakışın tanımlayacağı şekilde değil, dönemin gerek toplumsal gerekse de bilimsel olguları doğrultusunda inişli çıkışlı okunmak durumundadır. Mısır medeniyetinden itibaren başlayarak Heysem'in optik alandaki çalışmalarına kadar perspektif alanındaki kuramsal çalışmalar yapılmış, ilk uygulama olanağını antik dönemde bulmuştur. Antik dönemin tiyatro sahnelerinin düzenlenmesinde izleyicinin gerçeklik algısını arttırmak adına bir dekor olarak araçsallaşan perspektif, Platon'un devletinden içi boş yapılar yaratılan sanatçı ile birlikte dışlanmış ve bu durum kilisenin sanata hâkim olduğu Orta Çağ'da devam etmiştir. Dönemin resim üretim mantığı, doğrusal perspektifin tekil bakış açısının bilinçli bir reddi üzerine kurulmuştur. Böylece Tanrı'nın çoklu bakışı tek tüm izleyenlerde sirayet edebilecektir. Bu biçimsel tercihin yanında tabii ki bireyin merkeze alınarak kutsal olanın ikinci plana itilmesine itiraz edilmesi de vardır. Yaklaşık bin yıl süren Orta Çağ'ın tanrısal paradigmasında, Isaac Newton'un yerçekimi mekaniğine dayanan doğrusal perspektif ile ilk kırılma oluşmuştur. Orta Çağ'da tanrısal olana ulaşmada reddedilen doğrusal perspektif, Rönesans'ta bir amaç haline gelerek sanat üretimin temel kriteri olarak kabul edilmiştir. Doğrusal perspektifin Orta Çağ'dan Yeni Çağ'a geçişe sebep olduğu paradigmatik kırılma, 19. yüzyıl sonlarında bu kez Rönesans'tan modern sanata geçişte belirmiştir. Bu kırılma, yine doğrusal perspektifin bilinçli bir şekilde sanat üretiminin merkezinden çıkarılması ile gerçekleşmiştir. Bilimin tanrısal olan karşısında önem kazanmasının temsili olan doğrusal perspektif, modern sanatta yeniden sanat üretimin dışına itilmiştir. Bu itirazın anlaşılması öncekinden daha farklı bir okuma gerektirmektedir. Modern sanatta perspektifin yeniden reddi, ne tanrısal olanın tekrar bilim karşısında önem kazanmasını ne de tam tersi bir tanımlı karşılar. Modernizm bir sanatsal dönem olarak ele alındığında, post-izlenimcilerle başlayan perspektife itirazı bu dönemin gerçeklikleri çerçevesinde tanımlamak daha olanaklıdır. Bu simgesel biçimin salt bir sanatsal araç olmaktan öte, çağın bilimsel gelişmeleri doğrultusunda okunması gerekmektedir. Newton'un ardından Einstein'ın özel ve genel görelilik kuramlarına dayanan, zamanda ve mekânda çoklu bakış açılarının kabul edilmesi, ister istemez tek bakış açısının hâkim olduğu doğrusal perspektife itirazı gündeme getirmiştir. Öte yandan toplumsal olaylar göz önüne alındığında Post-izlenimciler ve Kübistlerin ardından Dada sonrası sanatın bilinçli bir şekilde modernizme saldırısı anlamında sanat üretimi ile açıklanmak zorunluluğunu getirmiştir. Bu araştırmada perspektifin farklı dönemlerde kullanımlarını düz bir tarihsel çizgide tanımlamaktan öte, sanat üretiminde biçimsel bir yöntem olarak yüzlerce yıl süren tarihsel paradigmalarda yarattığı kırılmalara odaklanılmış, yeni tanımlamaların yapılmasında simgesel bir biçim olarak onaylanmasının altının çizilmesi amaçlanmıştır. Konunun tarihsel olarak çok geniş bir alana yayılması, bahsi geçen her kavramın derinlemesine incelenmesinin imkânsızlığından dolayı, genel olarak çağa yön veren tanımlar ve olgular ile, özde doğrusal perspektifin izlediği yolun ayrıntılı araştırılması ve resim sanatında dönemin paradigmasının belirlenmesindeki ağırlığının ortaya konulması ile sınırlandırılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Perspektif, Ortaçağ, Rönesans, Modernizm, Görme Biçimi

#### ABSTRACT

Perspective has taken its place as one of the important phenomena in the history of art, shaping the logic of the gaze, both in a linear sense in the direction of its technical development and in the reversal of its logic in the direction of religion. The linear perspective has undergone a historical transformation as symbolic forms of different paradigms, from its earliest applications in ancient times to modern times. This transformation has to be read with ups and downs in line with both the social and scientific facts of the period, not in the way that a progressive view, in which history flows in a straight line, would be defined. Theoretical studies have been carried out in the field of perspective, starting from the Egyptian civilization until Heytham's studies in the field of optics, and the first application was found in the ancient period. The perspective, which was instrumentalized as a decor in order to increase the audience's perception of reality in the arrangement of the theater stages of the ancient period, was excluded from Plato's state together with the artist who created hollow illusions, and this situation continued in the Middle Ages, when the church dominated art. The painting production logic of the period was based on a conscious rejection of the singular point of view of linear perspective. Thus, God's multiple gaze will be able to spread to all followers one by one. In addition to this formal preference, of course, there is also the idea of objecting to the pushing of the sacred to the second plan by putting the individual in the center. In the divine paradigm of the Middle Ages, which lasted about a thousand years, the first break occurred with the linear perspective based on Isaac Newton's gravitational mechanics. The linear perspective, which was rejected in reaching the divine in the Middle Ages, became a goal in the Renaissance and was accepted as the basic criterion of art production. The paradigmatic break, in which the linear perspective caused the transition from the Middle Ages to the New Age, appeared at the end of the 19th century, this time in the transition from Renaissance to modern art. This break was realized by consciously removing the linear perspective from the center of art production. The linear perspective, which represents the importance of science against the divine, has been pushed out of art production in modern art. Understanding this objection requires a different reading than the previous one. The re-denial of perspective in modern art is not a question of the re-importance of the divine before science, nor as a vice-versa definition. When modernism is considered as an artistic period, it is more possible to define the objection to the perspective that started with the post-impressionists within the framework of the realities of this period. This symbolic form should be read in line with the scientific developments of the age, beyond being a mere artistic tool. The acceptance of multiple perspectives in time and space, based on Einstein's special and general relativity theories after Newton, inevitably brought up an objection to the linear perspective dominated by a single perspective. On the other hand, when social events are taken into account, it has brought the necessity of explaining the post-Dada art with art production in the sense of a conscious attack on modernism after the Post-Impressionists and Cubists. In this research, rather than describing the uses of perspective in different periods in a straight historical line, it is aimed to emphasize the ruptures it created in historical paradigms that lasted for hundreds of years as a formal method in art production, and to



underline its approval as a symbolic form in making new definitions. Due to the impossibility of examining each concept in depth, the spread of the subject in a very wide area historically has been limited by the detailed investigation of the path followed by the linear perspective in particular, and revealing its weight in the determination of the paradigm of the period in the art of painting, based on the definitions that shape the era in general.

**Keywords:** Perspective, Medieval, Renaissance, Modernism, Way of Seeing

## GİRİŞ

Panofsky (2017: 10-11) perspektifi, resim çerçevesinin içinden geçen, görme piramidini kesen düzlemsel bir kesit olarak tanımlar. Bakış yani göz, bu piramidin görme merkezini oluşturan noktadır. Bu bakış açısından hareketle her görme ışını temsil edilenin referans noktalarından hareketle resim zemini ve göz arasındaki birleşmeyi sağlayarak temsili oluşturur. Buna göre doğrusal perspektif bilimsel anlamda kusursuz bir yanılsama etkisini garantilemek adına iki değişmez temele ihtiyaç duymaktadır. Bunlardan ilki hareketsiz tek bir gözle bakıyor olmaktır. İkincisi ise resim düzlemini oluşturacak görme piramidinin içinden alınmış bir kesitin bakan gözün sahibinin optik imgesine eş bir yeniden üretim olmasıdır. Ancak bu iki temel sayesinde rasyonel ve sabitlenmiş bir etki yaratılabilir. Arnold da (1992: 12) bir resimdeki doğru oranların sadece bireyin bakış açısının sistematik organizasyonu ile sağlanabileceğinden hareketle doğrusal perspektifi, uzayın matematiksel bakış açısı olarak görülmesi prensibine dayandırmıştır. Böylece zaman içinde sanatsal niteliğinin tüm kriterleri rasyonel bir incelemeye tabi tutulmuş ve tüm sanat yasaları rasyonalize edilmiştir. Perspektif ilke, o zamanlar tüm Floransa dünyası için görsel bir metafor olmuştur. Siyaset, Medici ailesinin yetkisi altına girmiş, bankacılık ve ticarete matematiksel düzenliliğe dayanan ve çift taraflı defter tutma sistemini kullanan, büyüyen bir rasyonalite oluşmuş, Toskana tepeleri, hepsi merkezi bir arazi yönetimi tarafından kontrol edilen düzgün sıralı zeytin ağaçları ve paralel üzüm asmaları ile çevrilmiş, orantılılık ve düzenlilik kültürünün her alanında hâkim olmuştur (Kern, 1983: 140).

Yeni sanat artık temsili olarak tanımlanmaktadır. Gerçekliğin kusursuz yansıması ile oluşturulmuş bir uzay boşluğu olarak kendi içine kapalı bir dünyadır bu artık. Perspektif, bilimin sağladığı güçler sayesinde yaratılan bu içine kapalı dünyayı kendi çerçevesi içinde tutmakla yükümlüdür. Bunun sağlanması da sanatçının sorumluluğundadır (Florenski, 2017: 99).

Doğrusal perspektifle yapılmış bir resmin bütün başarısı, resmi yapma ve izleme sürecindeki bütün unsurların birliğine bağlıdır. Tek bir gözün, tek bir bakış açısından, tek bir ufuk çizgisi üzerine yönelen ışınların vaat ettiği bilimsel doğruluğu ancak izleyicinin bu süreci geriye doğru aynı noktalara basarak ilerlemesi ile gerçekleştirebilir. Aksi halde bütün sihir bozulacaktır. Florenski (2017: 89) mekanik bir araç olarak perspektif etkiyi; çizim, çizimi yapan ve izleyen bakış açılarının sabitliği üzerinde, tek bir merkez nokta, tek bir ufuk çizgisi, tek bir ölçü ile temellendirmiştir. Bu unsurların birbirleri ile koşulsuz birliği, doğaya uygun bir çizim yapmayı garanti edecektir (Florenski, 2017: 89). Bir başka tanımda antik dönemdeki izleyicinin sahnenin içine çekilmesi yanılsamasına dayandırılır. Buna göre; doğrusal perspektif, yaratmak istediği içine kapalı dünya yanılsamasını sağlamak için sahneyi izleyicinin bulunduğu yöne doğru genişletir. Böylece izleyiciyi yaratılan yeni mekânın içine davet eden kapı açılmış olur ve bu yanılsamaya bütünleşerek artık resmin içine girebileceği hissine kapılır. Perspektifi kullanan sanatçının kusursuzluğu böylece kanıtlanmış olur, aksi halde bu yanılsama hissi bozulur ve mekâna dâhil olunamaz (Karatani, 2011: 161).

“Perspektifte konum, sabit bir bakış açısına sahip bir kimse tarafından bütünsel olarak kavranır. Belli bir anda; o bakış açısının alanına giren her şey, koordinatlar ağının gözlerine yerleşir ve bunlar arasındaki karşılıklı ilişki nesnel olarak belirlenir. Bizim şu andaki görme duyumuz da yine bu perspektife dayalı kavrayışı sessiz sedasız gerçekleştirmektedir” (Karatani, 2011: 33).

Edgerton (2009: 5) geometrik perspektifin optik başlangıcını, her zaman görsel formlardan herhangi biri kadar sinirsel bir tepki olarak tanımlamıştır. Doğrusal perspektif çizme yeteneği içgüdüsel olmasa da, tüm insan beynindeki sinirsel bağlantıların doğal şekillerdeki geometrik desenleri doğuştan algıladığı ve bunları sanatsal olarak kopyalama arzusu olarak anlaşılmalıdır. Bu eğilim, Batılı olmayan hemen hemen her uygarlığın sanatlarında genellikle soyut süsleme olarak ortaya çıksa da, Rönesans döneminde Batı sanatının kökenini oluşturmuştur. Diğer medeniyetler tarafından tasarlanan resimsel gelenekler, Erwin Panofsky'nin (2017) yıllar önce tanımladığı gibi, yalnızca Batı klasik ve Hıristiyan kültürünün kendine özgü talepleri altında Rönesans'ın eşsiz sembolik biçimi haline gelmiştir.

## İKİ DÜNYA GÖRÜŞÜ OLARAK ORTA ÇAĞ VE RÖNESANS'IN SANATSAL KURGULARINDA PERSPEKTİF İLKENİN BELİRLEYİCİLİĞİ

Işık-gölge yardımıyla yanılsamaya dayanan betimleme yoluyla perspektifin ilk örnekleri Orta Çağ öncesinde antik dönemde 4. yüzyılda Platon'un da yaşadığı dönemde uygulanmıştır. Zamanın mitolojik öykülerini konu alan oyunlarının sahne dekorlarında, izleyicilerin izledikleri sahnenin gerçekten bir tanığıymış yanılsamasının

yaratılması amaçlanmıştır. Bu amaçla kurgulanan sahneler ile birlikte yanılsamacı sanatın önem kazanmasını da beraberinde gelmiştir (Gombrich, 1992: 133-158). Bunun yanında Belting (2012: 135-168), doğrusal perspektifin kökenine ilişkin kaynağı Rönesans'tan daha önceye, Müslüman bir topluluğa ait bir bilim insanı olan, optik bilimin kurucusu olarak kabul edilen Heysen'in (İbn El Khaytem) Optik kitabında ortaya koyduğu görme kuramlarına dayandırmaktadır. Burada perspektifin Rönesans'takine benzer çizimlerle ya da bir uygulama alanı olarak ortaya konulmaktan çok kuramsal tanımı yapılmıştır. Heysen tarafından soyut olarak tanımlanan görme kuramının, Rönesans ile birlikte uygulanarak sistemleştirilmiş ve temel ilkeye dönüştürülmüş olduğunu sonucuna varılabilir.

Perspektifi, tarihin düz bir çizgide aktığı sürekli gelişim mantığı ile tanımlamaya kalmak, onun hangi dönemde hangi gerçeklikler doğrultusunda keşfedildiği, kuramsal ve uygulama olarak nasıl tanımlandığı ve en önemlisi bilimsel ve sanatsal alanlardaki yerinin tayin edilmesinde sağlıklı sonuçlar vermeyecektir. Buradan hareketle farklı bir okuma yapan Florenski (2017: 75), perspektifin Rönesans öncesi Mısır medeniyetinden başlayarak Orta Çağ da dâhil olmak üzere biliniyor olduğunu ancak bilinçli bir şekilde kullanılmadığını ileri sürmüştür. Bu reddediş sanatsal olmakla birlikte daha çok hayata dair tanrısal görüşe bağlılık ile ilgilidir. Dini konuları işleyen Orta Çağ resminde izleyiciye çok yönlü olarak yönelen tanrısal bakış (**Görsel 1**), bilimsel gözleme dayalı bireysel tek bir noktadan bakışın (**Görsel 2**) yerine tercih edilmiştir. Bu dönem insanının dünyaya bakış açısı göz önüne alındığında bu durum daha anlaşılır olacaktır. Temsile dayanan Yeni Çağ'ın sanat anlayışının yerine Antik dönemden sonra bilinçli bir şekilde temsili reddeden Orta Çağ felsefi görüşü, temsil ile görünmeyenin görünür, ele geçirilemeyen ele geçirilir olmasına itiraz etmiştir. Amacı, görünmeyene ve ele geçirilemez olana bir çocuk ruhuyla hayran olmak ve ona kendini adanmak, teslim etmek olarak tanımlanmıştır (Florenski, 2017: 13).



Görsel 1. Azizlerle Teslis, 88 x 113 cm, ahşap panel, 15. yy başları



Görsel 2. Leonardo da Vinci, Müjde, 98 x 217 cm, ahşap panel üzerine yağlıboya, 1472

Ortaçağ'da Hıristiyanlıkla birlikte dinin kontrolüne giren hayat, Rönesans'la birlikte bu dini kabuğu çatlatana kadar yaklaşık bin yıllık bir süre geçecektir. Bu süreçte Ortaçağ'a yön veren Hıristiyan felsefesi, tanrının gücü

ve yüceliği üzerine inşa edilmiştir. Bu felsefeye göre var olan her şey mutlak ve sonsuz tanrının gücü ve yüceliği ile açıklanmış tanrı bütün bilginin tek kaynağı olarak kabul edilmiştir.

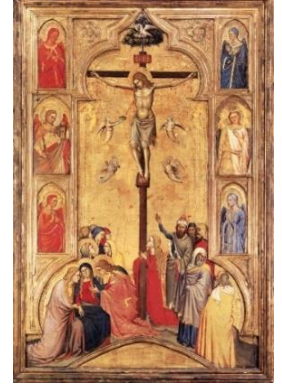
Dinin başat belirleyici olduğu Ortaçağ'da sanatçılar, nesnelere farklı perspektiflerde işleme eğiliminde olmuşlardır. Örneğin tablolarındaki nesnelere genellikle daha uzak noktaları daha geniş tasvir edilmiştir. Böylece sanatçılar anlatmak istedikleri dini konularda daha fazla nesne görüntüleme imkânını (**Görsel 3**) elde etmişlerdir (Edgerton, 2009: 3). Tüm dünya gök merkezli yani tanrısal olarak tanımlanmış, tanrının karşısında doğa düşüncesi şeytanın barınağı olarak dışlanmıştır. Kilise resimlerinde Rönesans'taki doğa temsillerinin (**Görsel 4**) olması gereken yerde tanrının temsili altın fonu (**Görsel 5**) görmemizin nedeni bu düşünceye bağlanmaktadır. Bu altın fon ile yadsınan doğa, yaşadığımız bu dünyanın geçiciliği üzerinden öte dünyayı yüceltir ve nihayetinde bu altın fon bu iki dünyanın sınır çizgisini oluşturmuş, doğrusal perspektifin işaret ettiği bu dünya altın fon ile reddedilmiştir. Cimabue ve Giotto resim sanatında, altın fonu terk edip doğrusal perspektifi, doğayı ve peyzajı resme dâhil ederek eski geleneği kırma yoluna giren ilk ressam olarak resmi tanrısal esinlenmeden alarak yer merkezli görünümlere yönlendirmiştir (Bloch, 2002: 10-11).



Görsel 3. Andrei Rublev,  
Teslis, 141 x 114 cm. tempera,  
1427



Görsel 4. Rogier van der Weyden, Çarmıha Gerilme  
Üçlemesi, ahşap panel üzerine yağlıboya, 1445



Görsel 5. Andrea Orcagna,  
Çarmıha Gerilme, 137 x 82 cm.  
ahşap panel üzerine  
tempera, 1365

Doğrusal perspektif ile birlikte Orta Çağ resminin izleyiciye seslendiği tanrısal bakış açısı bilimsel olanla yer değiştirmiş, dinin öğretilerinin belirlediği görme koşullarının yerine, bilimsel bakışa dair görme koşulları herkes için net bir şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu da bize, doğrusal perspektifin salt sanatsal bir yöntem olmaktan öte yeni dönemin toptan değişen yeni paradigmasını işaret etmektedir. Böylece sanat uygulamalı bir bilim dalı olarak kabul edilmiş ve bilim ile arasında optik üzerinde şekillenen bir birliktelik kurulmuştur. Bu birliktelik Kepler dönemine kadar devam etmiştir (Belting, 2012: 34- 35). Sanat ile birlikte hayat da kendine yeni bir zemin inşa etmiş ve bu zemin üzerinde yepyeni bir yapılanma ile biçimlenmiştir. Yaslanılan bu yeni zemin, bilimin yön verdiği, gözleme ve deneye dayalı rasyonel bir yapıdadır. Öyle ki Panofsky (2017: 42), perspektif üzerine temel söylemini bir adım daha ileriye taşıyarak, modern bilimin perspektife dair çalışmalarının bir sonucu olarak sanat atölyelerinde ortaya çıktığını iddia etmiştir. Bu söylem, bilimin Orta Çağ sonrasındaki gelişimini hayatın her alanına olduğu gibi sanata da yön veren temel dinamik olduğunu kanıtlar niteliktedir. Perspektifin tarihi, aynı zamanda bilimin nesnelleştirme etkisi ile sistematikleştirilerek, sabitlenen dünyanın gerçekliğini tanrısal olandan alarak bireye teslim edilmiş ve insanın kendi benlik sınırları genişlemiştir (Panofsky, 2017: 52-53). Bilgi, tanrının tekelinden alınarak, doğanın sistematik bir şekilde kategorileştirilmesine bağlanmıştır (Gilson, 2005: 40). Orta Çağ ile terk edilen perspektif ilke, Rönesans ile yeniden gündeme gelmiş ve sanat üretiminin temeli olarak kabul edilmiştir. Rönesans resminin dünyaya açılan bir pencere olarak tasarlanması görüşü, dönemin görsel kültürüne hâkim olmuştur. Bu ilke, beraberinde resimde kusursuz bir gerçekliğin temel ölçüt olmasını doğurmuş ve doğrusal perspektif, Rönesans sanatçısının bilmesi gereken temel ilke haline almıştır. Çünkü ancak doğrusal perspektifin bakış açısıyla bir nesnenin ya da figürün her açıdan görünüşüne hâkim olunabileceği ve yanılısamanın da ancak bu yöntemin kusursuz uygulaması ile sağlanabileceği düşüncesi genel kabul görmüştür (Gombrich, 1992: 133-158).

“Perspektivizm dünyayı bireyin "gören gözü"nü'nün bakış açısından kavrar. Optik bilimini ve bireyin gördüğü şeyi, mitoloji ve dinin üst üste getirilmiş gerçeklerine karşıt olarak, bir anlamda "gerçeğe uygun" biçimde temsil edebilme kapasitesini öne çıkarır. Bireycilik ile perspektivizm arasındaki bağ önemlidir. Perspektivizm, daha sonra Aydınlanma projesinin bir parçası haline gelecek olan kartezyen rasyonalite ilkeleri için maddi bir temel oluşturur” (Harvey, 2014: 275).

Sanat tarihçisi Vasari, Giotto'dan hareketle Orta Çağ'dan Rönesans'a sanatsal geçişi, resimlerin gerçekliği benzerlikleri ile yani gerçekliğin gözlemlenerek göze en doğru şekilde görünümünün resme aktarılması şeklinde tanımlamaktadır. Bu, bilimsel yöntemin resme hâkim olmasıyla mimesis kuramını işaret etmektedir. Vasari, Giotto'nun Rönesans öncesinde gerçekliğe benzeşimle ilgisi olmayan resimler yaparken, sonrasında onun resmin babası olarak anılmasına sebep olacak resimsel dönüşümü gerçekliğin benzeşimine dair yaptığı resimsel üretim mantığı ile açıklamaktadır. Vasari, tarih yazım mantığını da Rönesans perspektifinden oluşturmuştur. Bu tarih yazımı 15. yüzyıldan başlayarak ileriye doğru eklenmiş bir gelişim zinciri şeklinde okunmuştur. Rönesans öncesi dönem de bilimsel bir bakış açısıyla yorumlanmış, gelişimin olmadığı bir çocukluk çağı olarak nitelendirilmiştir. Bu döneme ait bütün resimler kusurlu sınıfına yerleştirilerek, Rönesans'ın bilime dayalı doğruluğunun zemini oluşturulmuştur. Bu aşamada Bizans sanatına, perspektifin klasik sanatın bir karakteri olarak geleceğe aktarılması konusunda bir görev atfedilmiştir. Bizans sanatı antik dönemden günümüze geçişte Orta Çağ'ın oluşturduğu kopukluğun telafisini, bünyesinde taşıdığı mekâna özgü tek bakışa dayalı perspektifi koruyarak sağlamıştır (**Görsel 6**). Rönesans, antik dönemin mirası tekil perspektif bakış açısını Bizans sanatından teslim alarak geliştirmiş ve onu, döneminin başat karakterlerinden biri konumuna getirmiştir (Panofsky, 2017: 33). Bu durum Florenski (2017: 65) tarafından ise bir yozlaşma sembolü olarak okunmuştur. Tüm başarılarına rağmen Bizans dönemi resim sanatı bir yıkılışın kanıtı olarak gösterilmiştir. Bizans sanatı, tüm teknik gelişimine rağmen yaşamdan kopmakla ve kendi ürettiği tekniğin kölesi olmakla ve antikitenin kalıplarını hala üretmeye çalışan geleneksel bir tavır olarak yorumlanmaktadır. Benzeşimlere dayanmayan, gerçekliğe hizmet etmeyen Orta Çağ resmi, sanatın gelişim zincirinden çıkarılarak dışlanmıştır. Orta Çağ'dan sonra gelen her sanatçı, bir öncekinden daha yetkin bir konuma yerleştirilmiş ve sanatın altın kuralı doğanın en kusursuz şekilde taklidine dayanan mimesis kuramı olarak kabul edilmiştir (Florenski, 2017: 19-20).

Rönesans'ın doğrusal perspektife dayanan yeni mantığı, resim düzleminin de yeniden tanımlanmasını kaçınılmaz kılmıştır. Resim düzlemi, artık üzerine nesne ya da figürlerin aktarıldığı yassı bir duvar ya da pano olmaktan çıkarak, derinlik kazanmış ve duvarın içinde üç boyutlu, kurgusal yeni bir dünya yaratmıştır. Yassı olan duvarın ya da panonun yüzeyi saydamlaşarak izleyiciden buradan içeri girmesini beklemektedir. İzleyici bu duvara bakarak yaratılan gerçeklik yanılmasına ikna olmaktadır ve resmin yeni düzlemi bu ilkeye göre yeniden tanımlanmıştır (Panofsky, 2017: 39). Rönesans'ın yeni resim mantığı ile Orta Çağ'ın fresklerinin yerini mekâna eklenmiş, mimari unsurun bir parçası olmuş, duvarın içinde gerçekleşen eylemlere bir bakış olarak kurgulanmıştır. Bu tavır zamanla öyle güçlenmiştir ki, mimari üslupta her türlü süslemeden kaçınan sade mimari tarzların oluşmasına yol açmıştır. Mimarideki sadeleşme, daha düz binaların yapılması resmin doğrusal perspektife dayanan yeni üslubunun daha da güçlendirilmesi uğruna yapılmıştır (Florenski, 2017: 80).



Görsel 6. Meleği Dinleyen İbrahim ve İshak'ın Kurban Edilişi, mozaik, M.S. 6. yüzyıl. Ravenna, San Vitale Kilisesi



Görsel 7. Albrecht Dürer, Bakire Meryem ve Çocuk İsa, 49 x 37 cm. ahşap panel üzerine yağlıboya, 1512

Giotto ardından dönemin hayat anlayışı da dinin yönlendirmelerinden uzaklaşmaya başlamıştır. Hayatın bu yönlendirmeden kopmasıyla da dini ritüeller de eski anlamlarını yitirerek tiyatralleşmeye başlamıştır. Dini ritüellerdeki bu tiyatralleşme sanat dünyasına da sıçramış öncesinde resmin tek amacı dini konuların betimlenmesi iken, Floransa Okulu anlayışı ile birlikte dini temalar resim yapmak için bir araç haline gelmiştir. Bu uygulama, Floransa Okulu'nun Orta Çağ'dan koparak Yeni Çağ'a yönelmesinin ve resimde natüralizmin temellerini atmıştır (Florenski, 2017: 83). Rönesans'a kadar figürler salt dinsel özellikleri ile resimlenirken, Rönesans ile birlikte insan figürü dinsel bir karakter olmasından öte, bir kişi, bir birey olarak

kabul edilerek tamamen kişisel özellikleri ön plana çıkarılarak resmedilmiştir. Panosfky (2017: 19), dönemin portrelerini “belirli bir kişiyi tamamen kişisel özellikleriyle betimleyen bağımsız yapıtlar” (**Görsel 7**) olarak tanımlamıştır.

Perspektifin keşfi ile birlikte sistematik olarak dönüşen dünya karşısında direnç gösterenler, düşüncelerini maddi olmayan dünya üzerine oturtmaktaydılar. Bu görüşü savunanlar, doğrusal perspektifin ve camera obscuranın keşfi ile üç boyutlu dünyanın bir mercekle yardımı ile düz bir yüzeye aktararak yassılaştırılması ve imgelerin artık satın alınabilir birer meta değeri taşımaya başlamasını bu maddi dünyanın hayattan uzaklaşmasına kanıt olarak göstermişlerdir (Florenski, 2017: 11).

Florenski (2017: 78-79), Vasari'den hareketle Giotto ve Rönesans'a yönelttiği eleştirileri ile Orta Çağ ve Rönesans olarak iki dünya görüşünü çarpıştırmakta, Giotto'yu kaba, düşüncesiz ve tanrıya hakaret eden konuşmalar yapan biri olarak nitelendirmektedir. Kasıt tinsellikse, Giotto ruhunu dünyevi bir tane adamıştır. Orta Çağ'ın dine dayanan, kendini tanrıya adayan, maddi dünyadan elini çekmiş insanının karşısına, hayati bilimin ışığında anlamaya çalışan Yeni Çağ'ın insanı çıkmıştır. Bu insanın hayali ve gelecek tasarımı tamamen bu dünyanın maddiliği üzerine kurulmuştur. Bunun sağlanması da, dünyevi doğal güçlerin kusursuz bir şekilde geliştirilmesine dayanmaktadır. Doğada açıklanmamış hiçbir gizem kalmamalıdır. Bu ilke, Rönesans insanını yararlı ve güzel olanın peşine düşürecek ve böylece Leonardo gibi dehalar Rönesans'ın karakteristik sanatçısı olarak çağın öncüleri olarak kabul edilecektir.

“Artık nesnelere onların kendilerini değil, cismin kapladığı alanı sınırlayan dış yüzeyleri anlıyoruz. Natüralist bir değerlendirme çerçevesinde düşünüldüğünde bu elbette, hakikat parolasına doğrudan ihanet anlamına gelir. Burada gerçekliğin yerine onun kabuğunu, derisini geçiririz; bu kabuğun yalnızca simgesel bir anlamı vardır ve mekâna yalnızca işaret eder, ama onu tüm noktalarıyla asla yeniden oluşturamaz. Bu durumda bu "şeyleri", daha doğrusu şeylerin yüzeyini bir düzlem üzerinde temsil etmek mümkün müdür?” (Florenski, 2017: 122).

## ÖZNELİĞİ VE NESNELİĞİ ÜRETEBEN AYGIT OLARAK PERSPEKTİF

Bilimin rasyonel bakış açısı ile şekillenen Rönesans'ın doğrusal perspektifi, görmenin yeni biçiminde insanı en önemli referans noktası olarak almış ve ona tüm dünyayı bilimsel pencereden bakarak nesneleştirme olanağı sağlamıştır. Yeni görme biçimi için tanrısal olan da dâhil olmak üzere, her nesne ve her mekân aynılaşmaktadır (Baker, 2018: 51). Rönesans ile mekân ve zaman kavramlarındaki devrimsel kırılma, Aydınlanma düşüncesinin temelleri olarak belirlemiştir. Bugün modern olarak tanımladığımız kavramlar, Rönesans döneminin doğaya hâkim olma ve insanı özgürleştirme projelerinden kaynaklanmaktadır. Mekânın ve zamanın tanrısal olandan koparak nesnelleşmesi, özgür bireye dayanan yeni bir kurguyu beraberinde getirmiştir (Harvey, 2014: 279). “Perspektif de nihayetinde, nesnelere (dünyayı) geometrik bir düzen içine sokan, onlara form veren, dolayısıyla da onlara logik bir anlam kazandıran bir görme rejimidir” (Artun, 2019).

Rönesans'ın üzerinde yükseldiği aydınlanma ve hümanizm düşüncesi sonucu bireyin merkeze alınması, nihayetinde sanat alanında da perspektif kuramı tekrar gündeme gelmiş ve sanatın içinde onu da kökten dönüştürecek uygulama olarak geliştirilmiştir. Nesnelere bakış, bilimin gözlemci karakteri ışığında yeniden kurgulanırken, dinin belirlediği konular zamanla mitolojiye (**Görsel 8**) yönelmiş, eskinin mistik bakış açısı terk edilerek bireysel görüş merkeze alınmıştır. Böylece yeni bir nesnellik üretilirken, beraberinde yeni bir özne tanımı da üretilmiştir. “Geometrik perspektif, sadece nesneliği değil, özneliği de üreten bir aygittir” (Karatani, 2011: 36).



Görsel 8. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 172 x 278 cm. ahşap panel üzerine tempera, 1485

1330'lardan sonra Giotto ile başlayıp ilerleyen mekânın doğrusal perspektif ile oluşturulması bir yorumlama olarak gerçekliğin öznel bir bilinçle yeniden kurgulanmasını getirmiştir. Bu çıkış, öznelciliğe bir göndermedir. Buradan hareketle öncesinde tamamen kusursuz olmamasına rağmen bu bakış açısı ne görüldüğünden çok, hangi koşullarda nasıl görüldüğü üzerine değişen yeni paradigmanın yolunu açmıştır. Bu ilke, bilimin yönünü tayin ettiği Rönesans düşüncesinin ana ilkesidir. Öznenin öne çıkışı ile başlayan bu süreçte, özne ile nesne arasındaki dolaysız ilişki nihayetinde natüralizmin yolunu da açmıştır (Panofsky, 2014: 18). “Yani özneye göre bir dünya, özne tarafından görüldüğü ölçüde bir dünya, hakikati onun tarafından belirlenmiş, özne açısından, öznenin bakış açısından belirlenmiş bir dünya” (Baker, 2018: 51- 52).

Florenski (2017: 54) perspektif ile belirginleşen öznelcilik düşüncesine dini bakış açısından hareketle bir eleştiri getirir. Merkezi perspektifi ile tek tek bireylerin bakış açılarından oluşan farklı gerçeklikler, O'na göre dünyayı anlamadaki bir halka ait dinsel bilince zarar verecektir. Öznelcilik ile kutsal metafizik parçalara ayrılarak tek tek bireylerin bakış açılarından oluşan bütünlüksüz bir bilinç oluşur. Bireylerin tek tek bakış açıları ile oluşturulan bu illüzyon, nihayetinde gerçeklikten koparak onun bir anlık görüntüsünü dekoratif bir öge olarak ortaya koyacaktır. Orta Çağ insanı için hakikat, bir gerçeklik olarak onun içinde ve dışında tektir. Ortak bir metafiziksel kolektif bilinçtir. Tersten perspektifte (Florenski, 2017: 69) olduğu gibi resim yüzeyinde şekil bulan bu hakikat, tek tek her bireye gönderdiği ışınlar ile kendi tekil hakikatini oluşturur. Yeniçağ insanı ise öznelciliğe yaslanır. Bu öznelcilik ile resim düzleminde her bir bireyin kendi gözünden çıkan ışına göre tekil bir gerçeklik inşa edilir. Bu inşa da yanılsama ile gerçekleşir. Oysa Orta Çağ insanı için yanılsama ilk elden reddedilir. Onun peşinde olduğu psikofizyolojik hakikattir, 'ne' ile ilgilenir. Yeni Çağ insanı ise bilimin öncülüğünde koşullar üzerinde hareketle 'nasıl' ile ilgilenir. Bu 'nasıl' katı bir gerçeklik yanılsaması doğururken, Orta Çağ'ın 'ne'si metafiziğe dayalı kümülatif bir hakikati odağına almaktadır.

“Bu yöntem tüm dünya tasarımlarını birleştirme olanağı sunduğu ve dünyayı Kantçı ve Öklidci ilişkilerle görülen bütünlüklü, çözülemez, içine girilemez bir ağ olarak tasarladığı ve dünyanın merkezini gözlemcinin Ben'inde konumlandığı, dolayısıyla Ben'in kendisi edilgen ve yansıtıcı olduğu, dünyanın bir tür hayali odağı olduğu içindir ki, sanatsal simgeler de perspektifsel olmak zorundadır. Bir başka ifadeyle perspektif, bir yöntemdir ve bu yöntem, şeylere ilişkin yarı reel tasarımların temelinde aslında hiçbir gerçekliği olmayan belli bir öznelizm görünümünden hareket eder” (Florenski, 2017: 130).

## SANATSAL BİR OLUMSUZLAMA OLARAK GÖZÜN HÂKİMİYETİ

Rönesans'ın doğrusal perspektifi, camera obscura ile birlikte dönemin bilimsel bakış açısının oturduğu natüralizmin, görsel alandaki karşılığı olarak kabul edilebilir. Bilimsel alanın gözleme dayanan bakış açısı görsel alanda geliştirilen doğrusal perspektif ile önceki dönemden koparılmıştır. Camera obscura ile üç boyutlu gerçeklik nesnel kesinlik iki boyutlu yüzeye aktarılmıştır. Bilimsel alandaki ışığa, insan gözüne ve merceklerle dair araştırmalar ile keşfedilen merkezi perspektif, 15. yüzyılda döneme yön veren önemli gelişmelerden biri olarak kabul edilmiştir (Crary, 2015: 39).

Doğrusal perspektif ile imgenin tanımı ve konumu da bilimsel bir şekilde yapılarak düşüncenin bir ürünü olarak ortaya konulmuştur. Elin ruhun yönlendirmesine bağlı olan benzeşimleri artık gözün akıl süzgecinden geçirerek bir formül olarak ortaya koyduğu ve bu formülün dışındaki tüm denemelerin hatalı kabul edildiği bilimsel bir çıkışa dönüşmüştür. Daha ortaya çıkmadan ne olacağı bellidir çünkü. Florenski (2017) Kepler'in deyimiyle görmeyi, kendi başına bir etkinlik olarak resim yapmak olarak tanımlamıştır. Görme edimi aynen camera obscurada olduğu gibi gördüğü görüntüyü anında oluşturarak yansıtır. Görmek ve resim yapmak olarak iki edim aynı anda gerçekleşir. Böylece resim yapmak görme ediminin içinde eriyerek yitmektedir. “Vasari'den, Descartes'tan ve Kepler'den beri süregelen retina merkezci ve modernist tavrıdan ve bu tavrı belirleyen uzay anlayışından nasıl sıyrılır ve iki boyutlu bir yüzeyde resim mekânında üç boyutluluk nasıl sağlanır?” (Florenski, 2017: 20-21).

Kojin Karatani (2011: 163) perspektife ilk itirazın antik dönemde Platon tarafından yapıldığının altını çizerek, bu itirazın da öznelciliğe dayalı geçici imgeler üretmek üzerine olduğunu ifade eder. Buna göre perspektifin, nesnelere tek bir açıdan bakışına dayalı yarattığı algısal gerçek, onların hakikatlerini çarpıtmaktan başka bir şeye yaramamaktadır. Çünkü bu çarpıtma ile öznenin keyfiliğe dayalı geçici imgeleri hakikatin iktidarını elinden almaya çalışmaktadır. Orta Çağ bilincine göre gizli olan, hayatın ve varoluşun temel karakteridir. Tanımlanamayanların hâkim olduğu bir dünyada her şeyi tanımlamayı kafaya takmış bir gözün yeri yoktur. Yeniçağ insanı gözün peşine düşmesiyle birlikte her şeye bir tanım getirmeye, onun bütün çalışma mantığını ortaya koymaya yönelmiştir. Hiçbir şey gizli kalmamalı, her şey tanımlanarak görünür hale gelmelidir. Böylece tanımlanan her şey kullanılabilir hale gelecektir (Florenski, 2017: 13).

Doğrusal perspektif ile birlikte sanat artık gözün egemenliğinde bütün üretim süreçlerinin açıklandığı bir mekanik üretim haline gelmiştir. Karanlıkta kalan her şey, bilimin ışığı altında tanımlanarak kategorileştirilmektedir. Sanat alanında dönemin karakterine uyan en yetenekli sanatçılar, bilimsel bakış açısı önderliğinde yeni sanatın inşası için çalışmıştır. Orta Çağ'ın dinsel hikâyelerini halka aktarmak için üreten sanatçılar Yeni Çağ ile birlikte artık bilimsel mantığı yine aynı halka açıklamak için çalışmışlardır. Albrecht Dürer, perspektif tekniğın mantığını açıkladığı ahşap baskılarında (**Görsel 9**) bu mekanik üretimi tüm kusursuzluğuyla ortaya sermiştir. Nasıl ki bilimsel çalışmaların bir formülü varsa sanat da artık bilimsel mantık çerçevesinde kanıtlanan formüllerle işlemektedir. Doğrusal perspektifin resmin temelini inşası bu sürecin en önemli göstergelerinden biri olmuştur. "Tek bir gözü varmış ve o da hareketsizmiş gibi davranmaya zorlayan bir tavidir bu. Uzun Orta Çağ yılları boyunca egemenliğinden feragat etmiş ve kartezyen felsefeyle, merkezi perspektifle ve önce camera obscura, sonra stereoskop ve panopticum'la yeniden dünyaya gelmiş bir tavidir" (Florenski, 2017: 10).



Görsel 9. Albrecht Dürer, Uzanmış Bir Kadının Perspektif Çizimi, 7.7 x 21.4 cm. ahşap baskı, 1600

Gözün hâkimiyeti görenin, görünenin, görülmenin sorgulanması ve bu sorgulamanın mimari bir tasarıma dönüşmesi ile iktidarın elini geri dönüşsüz güçlenmesine sebep olmuştur. Jeremy Bentham'ın 1785'te tasarladığı bu mimari tasarım panoptikon olarak tanımlanmıştır. Bu mimari tasarım iktidarın bilimin keskin zekâsı ile yaratılmış bir gözetim aygıtına dönüşmüştür. İktidar olarak gözün hâkimiyeti böyle başlamıştır. Bu tasarım yuvarlak bir yapıda, ortasında iktidarın gözünü temsil eden ve binanın hücrelere bölünmüş ana gövdesini tamamen gözetleyebilen ortasına yerleştirilmiş bir kuleden oluşmaktadır. Her bir hücrede sistemin gözetlenmesi gerekenleri; suçlu, deli, işçi, öğrenci ve hastaları vardır. Bunlar gözün bakış açısına göre birbirine karışmayacak şekilde sistemin sağlıklı işlemesi için sınıflanmıştır. Bu kurgusal mekân, iktidar tarafından bir tiyatro gibi izlenir. Her bir hücrede kalan yalnızca iktidar tarafından görülebilir. Hücrelerdeki birbirlerini göremezken tek bir göz aynı ayna her birini izleyebilmektedir. Böylece göz, çağın en önemli denetim mekanizması haline gelmiştir. Artık her şey görünür olmuştur, bu görünürlükten kaçabilmek, iktidarın yarattığı sistem içerisinde imkânsız hale gelmiştir (Foucault, 1992: 251). Panoptikon görmek-görülme çiftini ayırmaya yarayan bir makine olarak tasarlanmıştır. Çevre halkadaki her şey tamamen görünmekte ama buradakiler için görmek asla mümkün olmamaktadır (Foucault, 1992: 253).



Görsel 10. Hans Holbein, Büyükelçiler, 207 x 209 cm. ahşap panel üzerine yağlıboya, 1533



Yeni Çağ'ın doğrusal perspektif anlayışı ile resim çerçevesinin içindeki her şey artık birbirleriyle tek bir noktadan bakışın denetlediği bir ilişki içerisinde. Bu ilişki tamamen bilimin yön verdiği fizik kuralları ile belirlenir. Gerçekliğin fiziki yapısı bütün ağırlığı ile resmin üzerinde konumlanmıştır. Tuval zemininde oluşturulan uzay boşluğu içerisinde her nesne bir diğerine göre önde ya da arkada, uzakta ya da yakında olduğunu belirleyen merkezi perspektif ile sabitlenir. Bu sayede dünya denetlenerek kesin çizgilerle tanımlanır (Florenski, 2017: 10).

Doğrusal perspektif ile üretilen bir resim, gözün iktidarı ile tanımlanmaktadır. Aynen panoptikonda olduğu gibi artık her şey görünür olmak zorundadır. Böyle yaparak göz, hayattan kopardığı kendi varoluşunu, salt izlemeye dayanan pasif bir varoluş olarak bir edilgenlik üzerine yerleştirmiştir. Tek yaptığı hayatın etkin unsurlarını izleyerek denetlemek, tanımlamak ve sınıflandırmaktır. Ancak böyle yaparak daha öncesinde hayatın ritmi içerisinde akıp giden anları donuklaştırmakta ve kendi edilgenliği içine hapsedmektedir, aynen panopticonda olduğu gibi. Rönesans resminin tüm kurgusu, işte bu her şeyin görünürlüğü üzerine oturmuştur. Resimdeki bütün nesnelere tek tek en ince ayrıntısına kadar işlenmiş, net sınır çizgileri ile birbirinden ayrılmıştır (**Görsel 10**). Tamamen görünür olmak adına her nesneyi odağına alan bir bakıştır bu.



Görsel 11. William Hogarth, Yanlış Perspektif Üzerine Hiciv, gravür, 1753

Florenski (2017: 16-27) itiraz ettiği mekanik doğrusal perspektifli Rönesans dönemi resimlerinin karşısında ikonaların tanrısallığını yerleştirir. Merkezi perspektifin karşısında konumlanan tersten perspektif tamamen farklı kaygılarla resim yüzeyini kurgulamıştır. Orta Çağ resmine bakan biri, oradaki nesnelere ve figürlerin ötesindeki ruhu görür. Nihayetinde tanrıya erişmenin bir aracı olarak var olan bu resimlerde perspektif izleyen ya da resmi yapanın gözünden çıkarak değil resimdeki farklı ve çoklu kaçış noktalarından çıkarak izleyiciye ulaşır. Çoğul kaçış noktaları ile tanrısal ışık tek bir yerde değil her yere yayılacak şekilde kurgulanmıştır. İkonaya bakan her göz aynı anda bu ışığa eşit derecede kendini teslim edebilir durumdadır. Böylece ikonada görünmeyen görünür olmakta, normalde bakınca nesnelere ya da figürlerin görünmeyen yüzeyleri de görünmektedir. Gözden açılan tek bir ışıkla oluşan resim değildir söz konusu olan, onun yerine ikonanın farklı merkezlerinde yayılan ışık gözün merkezini sürekli kaydırmaktadır. İkona, fiziksel doğrulukla ilgilenmediği için resmin üzerindeki gözün söz hakkı da mümkün olmamaktadır. Göz, sürekli farklı merkezlerden gelen ışık ile kendi denetimini yok etmektedir. Yani ressam Rönesans resminde olduğu gibi tanrıyı nasıl gördüğünün resmini yapmaz, izleyicinin bu tanrısal ışık ile bütünleşmesinin sağlamak için çabalamaktadır. Tersten perspektif mantığı tam burada işler. Rönesans merkezi perspektif ile dünyayı tek bir gözden bakarak sabitlemiş ve bakışı terse çevirerek tanrısal olanın ışığını yok etmiştir. İkonaların sonsuzdan gelen ışığı altında tanrısal olanla birleşen izleyici Rönesans ile birlikte görünür dünyanın nesnelere bir formülle kurgulandığı anlamsız pencerelere dönüşmüştür. İkonalarda dünya simgesel bir dil ile yeniden ortaya konulmuştur, temsilden kaçışın nedeni de budur.

William Hogarth'ın (**Görsel 11**) çalışması, eserin adından da anlaşılacağı üzere doğrusal perspektifin derinlik, ön-arka gibi bütün ilkelerini alaya alır niteliktedir. Perspektif ile tanımlanan fiziksel doğruluk ile iki boyutlu zeminde kurgulanan üç boyutlu gerçekliğin sanat üzerindeki tahakkümü gerçekliğe ait bütün yasalar alaşağı edilerek aslında yeni bir sanatsal tavır sergilenmiştir.

“...bütün dünya tamamen hareketsiz ve bütününde değişmez olarak tasarlanmıştır. Perspektifle yapılan surete yenik düşen bu dünyada ne tarih, ne değişimler veya devinimler, ne yaşam öyküleri, ne dramatik olaylarla meydana gelen gelişimler, ne de duygusal oyunlar yer alabilir. Aksi halde resimdeki

perspektif bütünlüğü yine bozulacaktır. Bu dünya sadece ölü ya da sonsuz bir uykuda gibi değil, aynı zamanda her zaman aynı ve kendi devinimsizliği içinde donmuş bir resimdir” (Florenski, 2017: 128).

Florenski, (2017: 56-77) tersten perspektifi dünyayı bilimsel gerçeklikten farklı bir şekilde anlama biçimi olarak tanımlamaktadır. Buna göre, çocukların resimlerine baktığımızda, onların yetişkinler tarafından yönlendirilmeden önceki kaygısızca yaptıkları resimlerde tersten perspektife benzer bir dil görürüz. Çünkü gerçeklik ile yetişkinlerin anladığı gibi bir ilişki kurmamışlardır henüz. Resimdeki temsilin kusursuz olmasıyla uğraşmaktan çok çizdikleri ile bütünleşme peşindedirler. Zira resmin görevi gerçekliği kopyalamak değil, gerçekliğin mimarisine ve materyaline, aynı şekilde anlamına ilişkin daha derin bir kavrayışı sağlamaktır. “... bir azizin mektubundaki dilbilgisi hataları, aktardığı deneyimlerinin doğruluğunu ne kadar az bozuyorsa, perspektif kurallarına aykırı davranmanın da bir temsilin sanatsal doğruluğunu ancak o kadar bozduğu düşünülebilir mi”? (Florenski, 2017: 51).

## MODERN DÖNEMDE PERSPEKTİFİN YENİDEN REDDİNE DAYANAN YENİ GÖRME BİÇİMİ

Kültürel paradigmaların tanımlanmalarını net sınırlar çizerek yapmak pek kolay değildir. Kırılma anındaki iki paradigmanın başlangıçları ve bitişleri aynı anda gerçekleşmez. Orta Çağ paradigmasının, Kopernik ve Galileo tarafından keşfedilen güneş merkezli evrenin kabulüne kadar gerçekten sona ermediği söylenebilir. Rönesans paradigması da, Einstein'ın özel görelilik kuramıyla sona ermiştir. Newton'un yer çekimi kuramı ile mekanik olarak kurgulanan doğrusal perspektif, gerçeğin resimli temsili için en uygun uzlaşım olarak Rönesans paradigması boyunca hizmet etmiştir. Bugün Modern sanatta Kübizm ve ardılları aynı şekilde Einstein sonrası paradigmanın gerçeğini temsil etmek için uygun resimsel araçlar olarak kabul edilmektedir (Edgerton, 1976 s. 162). Bu durum Crary (2014: 15-16) tarafından aslında yeni bir görme tarzı olarak yorumlanmıştır; dinin belirlediği bir görme ve bu görmeyi mümkün kılan bir görme biçimi olarak tersten perspektif ve ardından Rönesans ile yerleşen bilimsel görme biçimi ile doğrusal perspektif. 19. yüzyılda da ilk modern avangartlar ile birlikte, Rönesans'tan beri süregelen birkaç yüzyıllık zamana yayılmış doğrusal perspektife dayalı modelde bir kırılma yaratan yeni bir görme biçimi belirlemiştir.

Bu sanatsal devrimin kökenini, bilimin de değişen paradigmasında aramak gerekmektedir. 1905'e kadar bilimin temel paradigmasını oluşturan Newton'un kuramına göre, zaman tek bir hat boyunca düzgün bir şekilde akan ve eş parçalara bölünebilen bir yapıda tanımlanmıştır. Buna göre zaman her yerde eşit olarak yol almaktadır (Kern, 1983: 11). 1905'in özel görelilik kuramıyla Einstein, sabit bir hızla uzaklaşan bir referans sisteminde zamanın, ona göre durgun haldeki başka bir sistemden bakıldığında nasıl yavaşladığını hesaplamış ve 1916'daki genel görelilik kuramında bu kuramı hızlandırılmış cisimlerin zaman değişimine genişletmiştir. Evrendeki her madde parçası bir yerçekimi kuvveti oluşturduğundan ve yerçekimi ivmeye eşdeğer olduğundan, her referans cismin kendine özgü bir zamanı olduğu sonucuna varmıştır.



Görsel 12. Nikolaus Lindner'ın Kitabesi. 193 x 153 cm. ahşap panel üzerine tempera, 1511.

Zaman ve mekânın bilimsel açıdan çoklu tanımı, 19. yüzyılın sonlarında zamanın toplumsal kökenine ilişkin araştırmalar yapılmışını da beraberinde getirmiştir. Durkheim 1912'de “Dinsel Hayatın Temel Biçimleri” başlıklı kitabında bu yeni perspektif kuramını zaman ve mekân ile ilişkilendirmiş ve zaman ve mekânı da

toplumsal hayatın ritmi olarak tanımlamıştır. Buna göre bir çağın sosyolojisi ve antropolojisi, yaşamın periyodik süreçlerini ve gök cisimlerinin hareketlerinin kutlamaları, mevsimsel değişime hayati bağımlılıkları, bitki ve hayvanların ritmik etkinliklerini, atalarının egzotik anmalarını kutlayan ilkel toplumlar hakkında deneyim ve onların döngüsel ve apokaliptik tarih vizyonlarına dair bilgiler vermektedir. Mekâna ve zamana dair her farklı bakış farklı bir perspektif olarak kabul edilmiş ve her perspektif bir hakikat olarak ileri sürülmüştür. Böylece Newton'un bilimsel zeminine yaslanan homojen ve mutlak mekân ve zamanın rasyonalist karakteri ağır bir felsefi zemin kaybetmiştir (Kern, 1983: 19-20). Bu yeni kuram ile zaman ve mekâna toplum temelinde çoğunlukçu bakışı yeni resmin biçimselliğinin oluşmasında katkı sağlamıştır. Modern sanatla birlikte, Rönesans'ta sanatın temelini teşkil eden nesnel doğruluk ve perspektif derinlik anlayışına karşı yeni bir tavır geliştirilmiştir. Hatta modern sanatın 19. yüzyıl ortalarından itibaren bu itiraz ile şekillendiğini söylenebilir. Post-izlenimcilerle başlayan ilk itirazlar, kübizm ve dışavurumcularla perspektifin doğrudan reddine değin varmıştır. Doğrusal perspektif ile mekânın katı bir kurgusallıkla çizildiğine ancak Orta Çağ düşüncesinde olduğu gibi esas olanın psikofizyolojik olana dayalı olması gerektiği öne sürülmüştür (Karatani 2011: 179). Oysa doğrusal perspektif ile mekânın temsili matematiksel olarak sağlanırken psikofizyolojik olarak imkânsız hale getirilmiştir (Arnold, 1992: 69).

Resimde mekân tasviri, her zaman bir kültürün değerlerini ve temel kavramsal kategorilerini yansıtmıştır. Orta Çağ'da kişilerin ve nesnelerin gökteki ve yerdeki önemini, büyüklükleri ve uzaydaki konumları belirlerken (**Görsel 12**), perspektif ile nesnel gerçek boyutlarına göre ölçeklendirilmiş ve görünür dünyanın ilişkilerini yeniden üretmek için uzaya yerleştirilmiştir. Ara sıra farklılıklar veya perspektif kurallarının kasıtlı ihlalleri olsa da, bunlar 20. yüzyıla kadar sanatta mekânın yorumlanmasını yönetmiştir. Daha sonra Post-izlenimci Cezanne ve ardından kübizmin kavramsal çerçevesinde Picasso ve Braque, 1880'lerde modern avangartlar 15. yüzyıldan beri resimdeki otoritesini koruyan doğrusal perspektife itiraz ile şekillenen yeni bir perspektif kuramı oluşturarak sanata yeni bir yol çizmişlerdir. Cézanne'nin birincil amacı, tuvalin düz yüzeyinde formların kompozisyonu kurgulamak olmuştur. Bu nedenle geleneksel görüşü, hacim ve derinliği doğru bir şekilde oluşturmayı hiçbir zaman birincil amacının önüne koymamıştır. Ressamların çoğu üç boyutlu bir uzay yanılması yaratmaya çalışırken, Cézanne resim yüzeyinin düzlüğünü vurgulamaya çalışmış ve buradan hareketle de perspektif kurallarını sık sık ihlal etmiştir (**Görsel 13**). Derinlik gösterme tekniklerini asla tamamen terk etmemiş, ancak kendi amacı doğrultusunda onlardan ödünler vermiştir. Böylece tek bakış açısının doğrusal perspektifini çoklu perspektiflerden ayırmıştır (Kern, 1983: 140-142).

Yang, (2020) Cooper'dan (1970: 22-27) hareketle kübizmi beş ilkeye bağlayarak bir açıdan modern sanatın da tanımını yapmaktadır. Bu beş ilke şöyledir: Geometrik yapı-söküm ve eksik yeniden yapılandırma, eşzamanlılık, çoklu perspektifler, şeffaflık ve temsil etmeme. Bu beş ilke anlaşılacağı üzere doğrusal perspektifin hiçbir ilkesine uymadığı gibi gerçekliğin kendi karakterinin resim üzerindeki baskısı da reddedilmekte ve resimsel yeni bir gerçeklik kurgusu yapılmaktadır.



Görsel 13. Paul Cezanne, Sepetli Natürmort, 65 x 81 cm. tuval üzerine yağlıboya, 1890

## SONUÇ

Antik dönemde kısıtlı kullanımından sonra Orta Çağ'ın dinsel bakış açısıyla ilkeleri reddedilen doğrusal perspektif optik alanındaki bilimsel çalışmalar ile Rönesans paradigmasının temelini oluşturmuştur. Newton parçacıklı optik kuramının inşa ettiği Rönesans doğrusal perspektifin zemini de, Huygens'in dalgalı optik

kuramı ile sarsılmıştır. 19. yüzyıl avangartları ile sanat Rönesans'tan itibaren gerçekliğin temsillerini üreten bir mekanizma olmasındaki ilk radikal kırılmayı gerçekleştirmiş ve doğrusal perspektifi sanat üretiminin odağından kaydırmıştır (Crary, J. 2004: 99). Buradaki paradoksal durum ise dinin yönlendirmesinden bilimin aracılığı ile çıkan sanat, başka bir bilimsel gelişmeyle yine Orta Çağ'ın resimsel ilkelerine biçimsel olarak dönmüş olmasıdır. Orta Çağ resmi ile perspektifin reddine dayanan bu biçimsel benzerlik, içerik olarak bambaşka mantığa sahiptir. Burada farklı paradigmalardan bahsederken altının çizilmesi gereken asıl nokta, yapıların dinsel ve bilimsellik zemininde okunmasının sanatsal sonuçların daha sağlıklı tayin edilmesini getireceği ortadadır. Orta Çağ'ın salt dinin bakış açısı ile yapılan sanatın karşısına, Rönesans'ın bu kez salt bilimin bakış açısı ile yapılan sanatını koyabiliriz. Modern sanatın doğrusal perspektife ilke olarak itiraz ettiğini göz önüne alırsak, onu nerede konumlandırmalıyız? İlk modernler ilke olarak perspektife itiraz ile hareket ederken bunu dini bir söylemden çıkararak değil, yeni bilimsel gelişmeler doğrultusunda yapmışlardır. Temelde itirazları yaklaşık iki milenyum süren iki paradigmaya birden olmuştur. Bu araştırma ile modern sanatın bu iki paradigmadan özgürleşerek ilk kez salt kendi alanı için kalarak kendi dilinde üretim yapmış olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kendi alanlarının karakterini sanata dayatan iki biçimsel yapıya modern sanatın kendi biçimsel dilini oluşturarak itiraz etmiştir. Perspektifin sanat tarihinde salt biçimsel bir araç olarak kullanılmasının ötesinde, bazen kendi başına bir amaca dönüşmesi olarak onaylanması, bazen ilkelerinin doğrudan yadsınması ya da tersyüz edilmesi ile reddedilmesi neticesinde yüzlerce yıllık düşünce yapılarının temsilindeki etkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

### KAYNAKÇA

1. Arnold, H. (1992). The Social History Of Art Renaissance, Mannerism And Baroque Volume II. Routledge London.
2. Baker, U. (2018). Sanat ve Arzu. Der: T. Açık, İletişim Yayınları, İstanbul.
3. Belting, H. (2020). Floransa ve Bağdat Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi. Çev: Z. A. Yılmaz, Küy Yayınları, İstanbul.
4. Bloch, E. (2002). Rönesans Felsefesi, Çev: H. Portakal, Cem Yayınevi, İstanbul.
5. Crary, J. (2015). Gözlemcinin Teknikleri, Çev: E. Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul.
6. Cooper, D. (1970). The Cubist Epoch, Phaidon Press, London.
7. Edgerton, S. Y. (1976). The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, New York.
8. Edgerton, S. Y. (2009). The Mirror, the Window, and the Telescope How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe, Cornell University Press, London.
9. Florenski, P. (2017). Tersten Perspektif, Çev: Y. Tükel, Metis Yayınları, İstanbul.
10. Foucault, M. (1992). Hapishanenin Doğuşu, Çev: M. A. Kılıçbay, İmge Kitapevi, Ankara.
11. Gilson, E. (2005). Ortaçağ Felsefesinin Ruhu. Çev: Ş. Öçal, İstanbul: Açılım Kitap.
12. Gombrich, E. H. (1992). Sanat Ve Yanılsama. Çev: A. Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi.
13. Harvey, D. (1997). Postmodernliğin Durumu, Çev: S. Savran, Metis Yayınları, İstanbul.
14. Karatani, K. (2011). Derinliğin Keşfi Modern Japon Edebiyatının Kökenleri, Çev: D. Çetin, G. İ. Öner, Metis Yayınları, İstanbul.
15. Kemp, M. (1990). The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, Yale University Press, New Haven.
16. Kern, S. (1983). The Culture of Time and Space, 1880-1918, Harvard University Press, Londra.
17. Panofsky, E. (1995). İkonografi ve İkonoloji Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş, Çev: E. Akyürek, Afa Yayınları, İstanbul.
18. Panofsky, E. (2017). Perspektif: Simgesel Bir Biçim, Çev: Y. Tükel, Metis Yayınları, İstanbul.
19. Panofsky, E. (2014). Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe, Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi, Çev: E. Akyürek, Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
20. Yang, S. (2020). "Picasso for Preaching: The Demand and Possibility of a Cubist Homiletic", Religions, 11(5): 232-245

İnternet Kaynakları

Artun, A. (2019). Bakış Açısı, Perspektif ve Öznenin Oluşumu.

Web: <http://www.aliartun.com/yazilar/bakis-acisi-perspektif-ve-oznenin-olusumu/>. Erişim: 27-06-2022

Görseller Kaynakça

Görsel:1. <https://artsandculture.google.com/asset/trinity-with-the-saints-unknown/xAG0ky1-wvgNcQ>

Görsel:2. <https://artsandculture.google.com/asset/annunciation-leonardo-da-vinci/sAErNLFH1KfYmw>

Görsel:3. [https://en.wikipedia.org/wiki/Trinity\\_%28Andrei\\_Rublev%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Trinity_%28Andrei_Rublev%29)

Görsel:4. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\\_-\\_Crucifixion\\_Triptych\\_-\\_WGA25612.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_-_Crucifixion_Triptych_-_WGA25612.jpg)

Görsel:5. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_Orcagna\\_-\\_The\\_Crucifixion\\_-\\_WGA08691.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Orcagna_-_The_Crucifixion_-_WGA08691.jpg)

Görsel:6. <https://academic.shu.edu/honors/abrahamsanvitale.jpg>

Görsel:7. <https://artsandculture.google.com/asset/virgin-and-child-with-a-pear-albrecht-d%C3%BCrer/5gEjMKgnLVCgg?hl=tr>

Görsel:8. <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus-sandro-botticelli/MQEeq50LABEBVg?hl=tr>

Görsel:9. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555>

Görsel:10. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans\\_Holbein\\_the\\_Younger\\_-\\_The\\_Ambassadors\\_-\\_Google\\_Art\\_Project-x2-y0.jpg#/media/File:Hans\\_Holbein\\_the\\_Younger\\_-\\_The\\_Ambassadors\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project-x2-y0.jpg#/media/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg)

Görsel:11. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_importance\\_of\\_knowing\\_perspective\\_-\\_Satire\\_on\\_False\\_Perspective,\\_by\\_William\\_Hogarth\\_%281753%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_importance_of_knowing_perspective_-_Satire_on_False_Perspective,_by_William_Hogarth_%281753%29.jpg)

Görsel:12. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Wroc%C5%82aw\\_Epitaph\\_of\\_Nikolaus\\_Lindner.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Wroc%C5%82aw_Epitaph_of_Nikolaus_Lindner.jpg)

Görsel:13. <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/still-life-with-basket>