ESTETİK BAĞLAMINDA RESİM SANATININ ALIMLANMASINDA ÖZGÜRLÜĞÜN BİÇİMLERİ

Yıldırım Onur Erdiren
141150103

DOKTORA TEZİ
Felsefe Anabilim Dalı
Felsefe Doktora Programı
Danışman: Doç. Dr. Güncel Önkal

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ocak, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Yıldırım Onur ERDİREN'in **"Estetik Bağlamında Resim Sanatının Alımlanmasında Özgürlüğün Biçimleri"** başlıklı tezi 08/02/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Felsefe Dalında Doktora tezi **oy birliğiyle / ~~oy çokluğuyla~~, başarılı / ~~başarısız~~** olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı. Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	: Doç.Dr.Güncel ÖNKAL	.....
Üye	: Prof.Dr.Zekiye KUTLUSOY	.....
Üye	: Prof.Dr.Uğur EKREN	.....
Üye	: Doç.Dr.Özlem OĞUZHAN	.....
Üye	: Dr.Öğr.Üyesi Dilek ARLI ÇİL	.....

Doç.Dr.Ahu TUNÇEL ÖNKAL

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

maltepe üniversitesi	ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	Doküman No	FR-178
		İlk Yayın Tarihi	01.03.2018
		Revizyon Tarihi	
		Revizyon No	00
		Sayfa	i/152

Revizyon Takip Tablosu

REVİZYON NO	TARİH	AÇIKLAMA
00	01.03.2018	İlk yayın.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

14/01/2019

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarından bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmanın Maltepe Üniversitesinde kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığını beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Yıldırım Onur ERDİREN



Hazırlayan	Kalite Koordinatörü	Kurumsal Yetkili
İlgili Birim	Dr. Öğr. Üyesi Şafak GÜNDÜZ	Prof. Dr. Belma AKŞİT

(Doküman No: FR-178; Yayın Tarihi: 01.03.2018; Revizyon Tarihi: ; Revizyon No:00)

TEŞEKKÜR

Eğitim hayatım boyunca desteklerini esirgemeyen aileme, doktora sürecimde bana destek olan ve çalışmalarım sırasında da yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Güncel ÖNKAL'a, tez aşamasında motive edici yaklaşımlarıyla destek olan hocalarım Prof. Dr. Zekiye KUTLUSOY'a ve Prof. Dr. Uğur EKREN'e, savunma jürimde engin bilgileriyle beni aydınlatan hocalarım Doç. Dr. Özlem Oğuzhan'a ve Dr. Öğr. Üyesi Dilek Arlı Çil'e teşekkürü bir borç bilirim.

Yıldırım Onur Erdiren

Ocak 2019

ÖZ

ESTETİK BAĞLAMINDA RESİM SANATININ ALIMLANMASINDA ÖZGÜRLÜĞÜN BİÇİMLERİ

Yıldırım Onur Erdiren
Doktora Tezi
Felsefe Anabilim Dalı
Felsefe Doktora Programı
Danışman: Doç. Dr. Güncel Önkal
Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019

Estetik bağlamında resim sanatının alımlanmasında özgürlüğün biçimlerinin incelendiği bu çalışmanın amacı, sanatta özgürlük ilişkisini estetik bağlamında açıklamak ve bu tartışmanın hangi sorunsallar kapsamında değerlendirildiğini resim sanatı özelinde örneklendirmektir.

Estetik düşüncenin oluşumundan itibaren ortaya çıkan kavramsal felsefi tartışma boyutu tezin genelinde yer almaktadır. Estetik çözümlemenin basamakları olarak ele alınan estetik süje-obje ilişkisi ve estetik değer-yargı ilişkisi bu bölümde bütüncül bir yaklaşımla anlatılmaktadır. Böylelikle bu bölümde birbirinden farklı iki çözümleme biçimi sanatçının yaratma faaliyetinin başlangıcından sanat yapıtının değerlendirilmesi aşamasına kadar ilişkisel boyutu içerisinde ele alınmaya çalışılmıştır.

Özgürlük biçimleri, felsefi perspektifte insan, toplum, siyaset ve sanat olgusu bağlamında açıklanmaktadır. İnsan olma ve özgürlük, toplumsal özgürlük, siyasal özgürlük ve sanatta özgürlük başlıkları, felsefe tarihindeki farklı anlayışlar açısından yorumlanarak karşılaştırılmıştır. Yine bu bölümde, bir özgürlük biçimi olarak resim sanatının alımlanması örneği üzerinden, alımlamanın estetik açıdan hangi epistemolojik, ontolojik, etik boyutlara karşılık geldiği ve resim sanatının nasıl alımlandığı irdelenmiştir.

Resim sanatı ve özgürlük ilişkisi çağdaş tartışmalar ve sanatın aktörleri çerçevesinde irdelenmektedir. Sanatın özneleri olarak konumlandırılmaları bakımından sanatçı, sanat eleştirmeni, sanatsever, eğitmen ve devlet adamı figürlerinde anılan özgürlük ilişkilerinin hangi boyutta olduğu açıklanmıştır. Son olarak ise, sanat, kurumsallaşma-özgürlük ilişkisi tartışmaya açılmıştır. Dolayısıyla yapılan bu tez çalışmasında sanatın kurucu ve yürütücü öğeleri arasındaki ilişkinin felsefi boyutunun serimlemek; diğer yanıyla resim sanatı özelinde günümüz özgürlük anlayışına katkı vermeyi hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: Estetik, Estetik Çözümleme, Resim Sanatı, Alımlama, Özgürlük

ABSTRACT

THE TYPES OF FREEDOM IN THE APPERCEPTION OF PICTORIAL ART REGARDING AESTHETICS

Yıldırım Onur Erdiren
PhD Thesis
Department of Philosophy
Philosophy PhD Programme
Thesis Advisor: Assoc. Prof. Güncel Önkal
Maltepe University Institute of Social Science, 2019

The aim of this study, which examines the forms of autonomy in the reception of the art of painting in the aesthetic context, is to explain the relationship between the independence in art and aesthetics, and to illustrate the problems in the art of painting.

The conceptual philosophical debate that arises from the formation of aesthetic thought takes its place in the bride. The aesthetic subject-object relationship and aesthetic value-judgment relationship, which are considered as the steps of aesthetic analysis, are described in this section througt holistic approach. Thus, two different forms of analysis in this section have been tried to be considered within the relational dimension from the beginning of the artist's creation to the evaluation of the work of art.

The types of freedom are explained in the context of human, society, politics and art in a philosophical perspective. Being human and freedom, social freedom, political freedom, freedom in art have been compared in terms of different understandings in the history of philosophy. Again in this section, through the example of the apperception of art as a form of freedom, the epistemological, ontological, ethical dimensions of apperception and aesthetics are examined.

The relation between art and freedom is examined within the contemporary debates and the actors of art. In terms of their position as subjects of art, the dimensions of freedom relations mentioned in artist, art critic, art lover, instructor and statesman figures were explained. Finally, the relationship between art, institutionalization and freedom has been discussed. Therefore, in this thesis study, it presents the philosophical dimension of the relationship between the founding and executing elements of art; on the other hand, it aims to contribute to the understanding of modern day freedom.

Keywords: Aesthetic, Aesthetic Analysis, Pictorial Art, Apperception, Freedom

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI ..... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.** ii
TEŞEKKÜR v
ÖZ vi
ABSTRACT vii
İÇİNDEKİLER viii
ÖZGEÇMİŞ ix
GİRİŞ 1
BİRİNCİ BÖLÜM: ESTETİK DÜŞÜNCENİN KAVRAMSAL VE İLİŞKİSEL BOYUTU 5
1.1 Tarihsel Süreçte Estetik Sorunlar 6
1.2 Estetik Çözümlemenin Basamakları 30
1.2.1 Estetik Süje-Obje İlişkisi 33
1.2.2 Estetik Değer-Yargı İlişkisi 38
1.3 Resim Sanatının Estetik Çözümlemesi 56
İKİNCİ BÖLÜM: FELSEFE TARİHİNDE ÖZGÜRLÜĞÜN BİÇİMLERİ 64
2.1 İnsan Olma ve Özgürlük 76
2.2 Toplumsal ve Siyasal Özgürlük 83
2.3 Sanatta Özgürlük 86
2.4 Bir Özgürlük Biçimi Olarak Estetik Alımlama 90
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: RESİM SANATI VE ÖZGÜRLÜK İLİŞKİSİ 96
3.1 Sanatçı ve Özgürlük İlişkisi 115
3.2 Sanat Eleştirmeni ve Özgürlük İlişkisi 119
3.3 Sanatsever ve Özgürlük İlişkisi 123
3.4 Eğitmen ve Özgürlük İlişkisi 125
3.5 Devlet Adamı ve Özgürlük İlişkisi 127
3.6 Sanat, Kurumsallaşma ve Özgürlük İlişkisi 129
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: SONUÇ 135
KAYNAKÇA 140

ÖZGEÇMİŞ

Yıldırım Onur Erdiren

Felsefe Anabilim Dalı

Eğitim

Derece	*Yıl*	*Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı*
Y.Ls.	2010	Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anabilim Dalı
Ls.	2018	Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü
Lise	2003	Habire Yahşi Lisesi / İstanbul

İş/İstihdam

Yıl	*Görev*
2016 -	Öğretim Görevlisi. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı : İstanbul, 1985 Cinsiyet: E
Yabancı diller : İngilizce
GSM / e-posta : 05325493754 / yoerdiren@nku.edu.tr

GİRİŞ

Estetik sözcüğü Grekçe "*aisthesis*" ya da "*aisthanesthai*" sözünden gelir. "*Aisthesis*" sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi "*aisthanesthai*" sözcüğü de, duyu ile algılanmak anlamına gelir. Bazı düşünürlerde "*estetik*" sözcüğünün her iki anlamda da kullanıldığı görülebilir. Örneğin, Kant estetik sözcüğünü hem duygusallık anlamında hem de bugünkü estetik bilimi anlamında kullanır (Tunalı, 2012: 13). Estetik'in bir bilimsel araştırma alanı olarak ele alınmasının kurucusu Alexander G. Baumgarten'dir. Ona göre duyumun kendi mantığını ifade edecek özel bir terime ihtiyaç vardı ve sonunda Yunancada "duyularla ilgili" anlamına gelen *aisthesis*'ten hareketle buna estetik adını verdi (Baumgarten, 23: 1954). Baumgarten'e göre, mantıksal kavramanın hedefi gerçek, estetik (duyusal) kavramanın hedefi ise güzel'dir. Estetik güzelin bilimidir. Güzel, duyularla kavranan mükemmellik ve gerçek, usla kavranan mükemmelliktir. İyi ise, ahlaksal istençle ulaşılan mükemmelliktir (Tolstoy, 2015: 21). Baumgarten, 1750- 1758 yıllarında yayımladığı *Aesthetica* adlı yapıtında, ilk kez böyle bir bilimi temellendirir, onun konusunu belirler ve bu bilimin sınırlarını çizer. 1735 yılında yayınladığı "*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*" (*Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler*) adlı doktora tezinde böyle bir bilimin olanağından söz açar. İlk kez olarak *estetik* sözcüğü, böyle bir bilimin adı olarak *estetik* kitabında kullanılır.

Çalışmanın birinci bölümünde, estetik fenomen ya da estetik varlık, dört öğenin bir ontik bütünlüğü olarak meydana gelir. Bunlar, estetik çözümlemenin basamakları olan estetik süje çözümlemesi, estetik obje çözümlemesi, estetik değer çözümlemesi ve estetik yargı çözümlemesidir. Felsefi estetiğin konusunu bu ontik bütünlük oluşturur. Bu çözümlemeler sayesinde her türlü sanat yapıtını bilgi, varlık, değer ve yargı ile idrak etmek, o eseri alımlamamıza yardımcı olacaktır. Dolayısıyla "alımlama" bir türlü idrak biçimi olarak kendisini bilgi-varlık-değer ve yargı bütünlüğünde ortaya koyar.

Süje, bir bilgi öğesi olarak anlaşılır. İnsan bilinç sahibi bir varlık olarak, kendisinin dışında bulunan nesneleri kavradığı gibi, kendi varlığını, iç gözlemle ise

sonuçta kendi bilincini de kavrar. Bilme olayında bu algılayan, kavrayan bilinç varlığına, "ben"e süje dendiği gibi, algılanan, kavranan varlığa da "obje" denir. Bilgi ile ilgisindeki süje, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, "bilgi süjesi" adını alır. Bu bağlamda, bir yanda estetik varlık, "örneğin bir doğa parçası, bir sanat yapıtı, kısaca estetik varlık, estetik obje vardır; öbür yanda, bu estetik varlıkla estetik ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan, ondan hoşlanan ya da estetik haz duyan bir süje vardır. Bir estetik obje ile böyle bir ilgi içinde bulunan süje, artık bir yalın bilgi süjesi olmaktan çıkar, bir estetik süje olur" (Tunalı, 2012: 23).

Estetik varlık, kuşkusuz yalnız süje nin varlığına dayanmakla kalmaz. Estetik fenomen'de, bu fenomen'e katılan süje varlığının karşısında, süje'nin kendisine yöneldiği, onunla ilgi kurduğu bir varlık daha vardır. Bu varlık estetik objedir. Estetik obje, estetik süjenin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği bir varlık anlamına gelmektedir. Estetik objenin temel sorunu ve sorusu "Sanat yapıtı nedir?"dir (Tunalı, 2012: 47).

Bir diğer önemli çözümleme estetik değere ilişkin çözümlemedir. Her sanat nesnesi bir sanat değeri taşımaktadır. Tunalı'ya göre estetik süje olarak bir estetik obje ile yalnız ilgi kurmakla kalmaz, bu obje'ye bir değer de yükleriz, ona "güzel", "yüce", trajik ya da "komik" deriz. Bütün bunlar bizim obje'lere yüklediğimiz yüklemler olup, bunlar birer estetik değeri ifade eder (Tunalı, 2012: 131).

Estetik obje ile estetik ilgi içine giren süje, estetik obje hakkında estetik yargıya varır. Düşündüklerimizi yargıda bulunarak dile getirebiliriz. Bir sanat eserinde yargıda bulunmak mümkündür. Bir sanat eseri hakkında yargıda bulunmak ise düşünce özgürlüğüne dayanmaktadır.

Resim sanatının estetik çözümlemesi, resimleri veya tabloları çeşitli dolayımlarda incelemektir. Resim sanatı kuşkusuz malzeme, teknik, dönemsel ve estetik gibi birçok farklı açıdan yorumlanabilir ve bilgi (*episteme*) açısından incelenebilir. Diğer önemli unsurlar ise, resmin hangi döneme ait olduğu, kişiye ne tür bir bilgi verdiği, renk, ton (*degrade*), ışık ve gölge, biçim, yön, çizgi, tablodaki nesnelerin yerleştirildiği denge (yer, boşluk vb. unsurlar), perspektif, oran-orantı, görsel devamlılık, vurgulama, bütünlük, soyutlama, özdeşlik, taklitçilik, tablonun üzerine

yapıştırma tekniği ile çeşitli materyallerle oluşturduğu asamblaj tekniği, boyanın yanı sıra çeşitli parçalardan oluşan ve o parçaları birleştirerek bir bütün oluşturulan kompozisyon olan kolaj tekniği, değer atfetme, yargıda bulunma, alımlamada sanat akımlarının etkisi, bireylerin kültürel düzeyi ve özgürlük problemi olarak inceleyebiliriz. Çalışmanın birinci bölümü bu türden bir incelemeye giden yolda felsefi temeli açıklamayı ve obje-suje, değer-yargı eksenlerindeki tartışmayı ele almıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, felsefe tarihinde özgürlüğün biçimlerinde insanın ve toplumsal özgürlük irdelenmiştir. Sanat, insana özgü bir kültür etkinliği olarak ve kökeni açısından insanlık kadar eski, onunla yaşıt ve çağlar boyunca kendisini farklı şekillerde göstermiştir. Buna dayalı olarak genel anlamda sanat, gerek sanat üretiminin somutlaştığı sanat nesnesi, gerek sanatı alımlayan özne gerekse de sanatçı-özne bağlamında çok çeşitli kuramlara konu olmuştur. Sanat nesnesinin neliği ve sanatsal üretimin nasıl bir kültürel etkinlik olduğu, yaratım süreci ve estetik değerlendirmenin felsefi temelleri, sanat düşüncesinin dayandığı epistemolojik ve ontolojik teoriler ile, sanat yaratımının özgürlük ile ilişkisi ise siyaset ve etik boyutlarıyla sanat felsefesi bakımından konu edilmektedir. Bu çerçevede "sanatta özgürlük" genel başlığı altında yapılacak felsefi bir sorgulamadaki "eylem bakımından özgürlük", "tasarımda özgürlük" ve "sanat yargılarında özgürlük" olarak başlıca üç türde ele alınabilir. İnsanın özgürlüğü felsefe tarihinde çok tartışılmış ve farklı görüşler ortaya atılmıştır. İstenç özgürlüğü, kişisel özgürlük, düşünce özgürlüğü, eylem özgürlüğü ve yargıda özgürlük bu bağlamda anılan özgürlük biçimleridir.

Bu çalışmada estetik alımlama *(idrak/apperception),* bir sanat nesnesini *kavrama*, *değerlendirme* ve *anlamak* bütünlüğü olarak açıklanmıştır. Sanat nesnesinin alımlama süreci sanat eserinde kullanılan teknik, malzeme ve sanatçının tavrı ile, nesne karşısında yer alan birey ya da bireylerin eğitim düzeyi sanat eserini yorumlamak, anlamak ve değerlendirmek için aldıkları eğitim ile, hoşa gitme/zevk alma süreçleri ve tüm bu değişkenlerin bireylerarası kültürel değişkenliğe tabi olması ile ifade edilebilir.

Üçüncü bölümde, resim sanatı-özgürlük ve sanatın öznelerine (aktörlerine) göre özgürlük ilişkileri açıklanmaktadır. Bu bölümde ilk olarak resim sanatının ne olduğu ve özgürlük boyutunun nasıl farklılaştığı açıklanmıştır. Resim sanatı, filozofların sanat felsefesinde ve estetikte en çok konuştuğu sanat dallarından biridir.

Örneğin Platon'a göre, resim sanatı *mimesis* taklit olup (Platon, 2011: 344) Aristoteles'e göre ise, resim sanatı, epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri ile flüt ve kitara sanatlarının büyük bir kısmı genel olarak taklittir (Aristoteles, 2012: 11). Resmin ve resim sanatının ne olduğu, taklit unsuru olup olmadığı sorusu bir anlam sorusu olarak, yalnızca resim-ressam ilişkisinde değil, aynı zamanda resim karşısında estetik tavır alan herhangi birinin resimle ilgisinde de söz konusudur. Dolayısıyla soru, tüm genelliğinde ortaya konup irdelenmelidir (Soykan, 2015: 252). Resim sanatı ve özgürlük ilişkisi kendini başlıca özgürlük biçimleri ile kendini gösterir. Bunlar; resim sanatında düşünce özgürlüğü, yaratma özgürlüğü, seçme özgürlüğü, yaratıcının özgürlüğü ve ifade özgürlüğüdür. Bu özgürlük biçimleri eserlerimize kendimizi nasıl yansıttığımızı ortaya koymaktadır.

Sanatın özneleri özgürlük açısından önem arz etmektedir. Özellikle sanatçı, sanat eleştirmeni, sanatsever, eğitmen ve Devlet adamının özgürlüğe bakış açıları araştırılmıştır. Resim sanatı ve özgürlük ilişkisi bölümünde bahsedildiği gibi idrak etme yani bir eseri alımlama, kavrama ve değerlendirme bu açılardan önemlidir. Sanatçı da bir eseri alımlar, kavrar ve değerlendirir. Sanatçının bir eseri alımlaması, ilk olarak konu seçimi ve malzemesi ile başlar. Konuyu alımladıktan sonra malzemesine karar verir ve o eseri hangi teknikte çalışacağını belirler. Eseri kavrarken, resmedeceği nesneyi veya temayı inceler iyice detaylarıyla kavrar. Örneğin resmedeceği bir portre ise o insan yüzünün detay hatlarıyla incelemesi gerekmektedir. Bu karar evresinden sonra resmedeceği konuyu değerlendirdikten sonra resmetmeye başlar. Bu aşamalar sanatçının resmi alımlamasında yardımcı olmaktadır. Sanatçının daha iyi görmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla sanatçı alımlamada, kavramada ve değerlendirmede başlangıçta özgürdür. Ancak, sanatçının özgünlüğünün değerlendirilmesi başkaları tarafından yapıldığı için toplumsal yaygın beğeni rağbet gören sanat türü genel estetik değerlendirme trendi sanatçının bireysel özgürlüğünün kamusal olarak aynı oranda gerçekleştiğini göstermez. Öyle ki, sanatçı özgürce ortaya koymak istediği ile kamusal beğeni alanına çıkardığı arasında kalmaktadır.

BÖLÜM 1: ESTETİK DÜŞÜNCENİN KAVRAMSAL VE İLİŞKİSEL BOYUTU

Aesthetica'nın ilk satırlarında Baumgarten, estetiği şöyle tanımlar: *"Aesthetica (theoria liberallium atrium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis = özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi) est scientia cognitionis sensitivae* (Estetik, duyusal bilginin bilimidir)" (Akt. Tunalı, 2012: 14). Böyle bir betimlemede ilk kez estetik adı verildiği bilimin bir tanımıyla karşılaşılaşan Tunalı, "Bu tanım, çok yanlı bir tanımdır. Estetik'i belirlemek isteyen bütün bu farklı elemanlar, bir temel belirleyici motivi geri götürebilir; bu temel belirleyici motiv, cognition sensitiva'dır, duyusal bilgidir" diye nitelendirir (Tunalı, 2012: 14).

Estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, sensitiv (duyusal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik, estetik bilginin ölçüsü değildir; açıklık ve seçiklik, intellevtiv bilginin ölçüsüdür. Sensitiv, yani estetik bilginin özelliği, açık ve seçik olmak değil tersine, açık ve seçik olmamak, bulanık olmaktır (Tunalı, 2012: 14). Buradan anlaşıldığı gibi Baumgarten'a göre, sensitiv tasavvurları araştıracak bir bilimin varlığı zorunludur. Böyle bir bilim estetik olacaktır. Baumgarten'a göre, estetik bir çeşit mantıktır yani mantığın küçük kızkardeşi olarak tanımlamaktadır. Mantığın yukarı bilgi alanına araştırmasına karşılık, estetik aşağı bilgi alanını araştırır: "*Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae*". Bu tanım, bizi, kolaylıkla estetik'in öbür temel belirleyicisine götürür, gnoseologia inferior kavramına (Tunalı, 2012: 14). Bu tanım, *gnoseologia inferior* kavramını belirlemektedir.

Estetik, sadece *"güzellik değeri inceleyen bir bilim, bir güzellik felsefesi olması, daha en baştan estetik dediğimiz bilimin araştırma alanına çok dar olarak sınırlamış olacaktır. Çünkü estetik, dar anlamında yalnız bir değer felsefesi, bir değer bilimi olarak anlaşılsa bile, bu bilimin sınırları içine güzellik değeri gibi başka değerler de, örneğin yüce, trajik, komik, zarif, ilginç, hoş, harmoni, çoçuksu ve hatta çirkin değeri de girer. Bütün bu değerlerin, en az güzellik kadar estetik ile ilgisi olduğu gibi, onların estetik birer anlamı da söz konusudur"* (Tunalı, 2012: 15). Bu değerler estetikte sanat nesnelerine yüklenilen kavramlar olarakta kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra bu

kavramlarla bir estetik yargıya da varılabilinir. Örneğin "Bu tablo güzel" dendiğinde estetik bir değer atfedip bir yargıda bulunmuş olunmaktadır.

Eagleton'a göre, estetik, bedene ilişkin bir söylem olarak doğmuştur. Baumgarten tarafından verilen orjinal formüllendirme içerisinde, bu terim, ilk elde sanata değil, fakat Grekçe *aesthesis* sözcüğünün belirttiği gibi, çok incelmiş kavramsal düşünce alanına karşıt olarak, bütün insani algı ve duyum alanına gönderir (Eagleton, 2011: 32).

Estetik, salt bir güzellik bilimi olarak temellendirilemez. Fakat, güzellik ile insan arasında belli bir ilgi vardır. İnsan, güzelden hoşlanır, ondan haz duyar. Güzelliğin amacı, insana haz vermektir (Tunalı, 2012: 16). Sanat nesneleri de insana haz verebilir. Sanat yapıtlarından haz alma kişiden kişiye göre değişebilir. Örneğin bir manzara resmi insana haz verirken, ölüm temalı bir resimden haz alınmayabilir.

1.1 Tarihsel Süreçte Estetik Sorunlar

Estetik, her ne kadar bağımsız bir bilim olarak ancak iki yüzyıllık bir geçmişe sahipse de estetik sorunlarla uğraşan ilk düşünürleri İlkçağdan beri izleyebilmekteyiz (Arat, 2006: 39). Platon, *mimesis* kuramını estetiğe ilk kazandıran filozof olmuştur. Platon *Devlet'*te (onuncu ve son kitabında) sanatı genel olarak bir taklit (*mimesis*) olarak görür. Platon'a göre dünyadaki her şey Tanrı'nın eseridir. Sanatçı sadece varolanı yansıtan bir taklit ustasıdır. Doğayı iyi taklit edebildiği sürece sanatçıdır. Her şey Tanrı tarafından yaratıldığı için sanatçının yatatıcılığı söz konusu olamaz. Sanatın görevi, her şeyin yatarıcısı olan Tanrı'nın bilgisine erişebilmek için, doğada varolana, duyularımızla algıladığımız dünyayı en mükemmel biçimiyle yansıtmaktadır. Böylece, varolandan yola çıkılarak Tanrı'nın bilgisine erişilebilir. Kısacası, sanat bir *mimesis*'tir, bir *taklit*'tir. Platon'a göre, taklidin objesi doğrudan doğruya bizi her yanımızdan saran nesneler, görünüşler dünyasıdır. Tek kelime ile *kosmos aisthetos*'tur (duyulur dünya). Ama Platon'a göre, gerçek varlık *idea*'lar dünyasıdır. Buna göre sanatın objesi olan fenomenler, aslında gerçekliği bulunmayan bir takım kopyalardır (Tunalı, 2011: 81). Gerçek olan sadece *idea*'lardır; sanatın taklit ettiği şeyler ise, bu *idea*'ların birer benzetmesi, birer kopyasıdır. Sanatın yöneldiği obje, yani mimetik obje, aslında bir

kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri, bir gerçeğin, bir özün varlığın değil, ama bir kopyanın kopyasıdır (Tunalı, 2011: 81).

Platon'un *mimesis* görüşü resim sanatıyla uğraşan kişileri düşündürmektedir. "Resim sanatı bir taklit etkinliği midir?" sorusu ressamların sorguladıkları bir konudur. "Tasarımın hammadeleri veya tasarımın ilkeleri yani unsurları bakımından mı taklit ediyoruz?" gibi sorularla düşünerek Platon'un da dediği gibi sanat nesneleri taklit edilmektedir. Bir başka sorunsallar, sanat eserlerini "kopya ediyor muyuz?", "hangi temaları kopya ediyoruz?", "hangi unsurları kullanıp kopya ediyoruz?", "kopya etmek doğru mudur?" gibi sorular taklit unsurunun sorugulanması gereken diğer belli başlı sorulardır. Kısacası, resim sanatında sıkça kullanılan taklit, özellikle "portre" çalışmalarında kullanılmakta olup, sanatçıların kendi özgün çalışmaları ile bu temaları resmetmeleri daha doğrudur.

Platon, *mimesis* kavramını çeşitli diyaloglarında kullanır. Fakat çeşitli dialoglarda anlatılan *mimesis* deyimi farklı anlamda kullanılır. Örneğin teknik bir deyim olarak, bir etik kavram olarak, nihayet sanı (*doxa*) ile ilgili bir taklit olarak kullanılır (Tunalı, 2011: 76). Platon, *mimesis* kavramını teknik bir deyim olarak ilk *Kratylos* diyaloğunda kullanır.

Burada *mimesis*, tam taklit anlamında kullanılıyor. Resim, müzik gibi, adlar da birer taklit anlamındaki *mimesis*, yine tamamen teknik bir deyim olarak kullanılıyor; ve olumlu bir kavram olarak düşünülüyor Nasıl Platon'a göre, bir şeyin resmi, o şeyin bir taklidi ise, aynı şekilde bir şeyin ismi de, o şeyin özünün bir taklididir (Tunalı, 2011: 76-77).

> Benzerlik elde etmek için ressamlar bazen yalnız lal rengi kullanırlar; bazı defa da, mesela et rengi yahut bu cins başka bir renk hazırladıkları zaman birçok renkleri karıştırırlar… Demek oluyor ki, ad, nesnenin sesle yapılan taklidinden başka bir şey değildir. Bir kimse, sesle taklit edişinde nesneyi taklit ediyor ve adını söylüyor (Platon, 2015: 82-84).

Bu teknik, olumlu bir kavram olarak hemen hemen temel bir kültür kategorisi olarak kavranıyor. Olumlu anlayış *Devlet*'in üçüncü kitabında da bir süre devam eder. Fakat, *Devlet*'in üçüncü kitabında *mimesis*'i kullanırken, Platon, bunu, eğitimle ilgili olarak yapıyor (Tunalı, 2011: 77). Platon problemi ortaya şöyle koyar:

> Şair bize başkalarının söylediği sözlerin nerede, nasıl söylendiğini anlattığı zaman, yaptığı iş bir anlatmadır sadece. Ama şair bu sözleri söylerken kendisi değil, bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? Peki, bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzetmek istediği kimseyi taklit etmiş olmaz mı? Demek ki Homeros da, bütün şairler de anlatmalarında taklide başvururlar (Platon, 2011: 83-84).

Platon, *mimesis*'in bir anlatma aracı olduğunu göstermek istiyor. *Mimeisthai,* taklit etme, bir çeşit bir anlatmadır; dolaylı bir anlatım değil de, doğrudan doğruya bir anlatım tarzı. Anlatan kişi, anlatacağı kimsenin kişiliğine bürünüp, onun adına eylemde bulunduğu zaman, artık bir anlatım gelişi güzel bir anlatım olmaktan çıkar, bir *mimeisthai* haline gelir (Tunalı, 2011: 78).

Platon mimesis, bir tasvir etme, bir ifade formunu da yalnış tragedya ve komedya kullanır (Tunalı, 2011: 78). Böylelikle, edebiyat formunun iki türünün olduğunu anlıyoruz. Mimesis ve Mimeistha'i kullanan tür hangisi dir, anlatmayı kullanan hangi sanattır?

Platon mimesis'ten hareketle anlatım söz konusu olduğunda karşılaşılan yeni formları şöyle betimler:

> Ama şair kendini hiç gizlemezse, anlattıklarına taklit karışmaz. Gene nasıl olur kavrayamadım, denemem için anlatayım: Homeros, Khryses'in, kızı için kurtulmalık getirdiğini söyledikten sonra kendisini Khryses olmuş gibi değil de, Homeros olarak konuşsaydı, işe taklit karışmaz, bu anlatma olurdu… Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri dediğim gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu; öteki, şairin olup biteni kendi anlatması. Bu çeşitli, dithyrambos'larda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi (Platon, 2011: 84-85).

Buradan anlaşıldığı üzere, üç tür şiir türü ile karşılaşılmaktadır: Bunlardan ilki, *mimeistha*i'a dayanan *tragedya* ve *komedya*, diğeri *Diegesis*'e dayanan *dithyrambos*; üçüncüsü ise, *mimesis* ve *diegesis*'in karışık olarak meydana getirdiği biçimler: *epos,* vb. (Tunalı, 2011: 78). Böylelikle, *Devlet*'in onuncu kitabında anlatılan sanat görüşü ile Şölen diyaloğunda öne sürülen sanat görüşü birbirinden farklıdır. *Şölen*'de daha çok poetik bir etkinlik olarak anlaşılan sanat etkinliği, *Devlet*'te tamamen bir *mimetik* (taklitçi) etkinlik olarak anlaşılır (Tunalı, 2011: 80). Platon'un kendi ifadesiyle,

> İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları, - Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların- iyi ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu tür varlık yaratan ustalar arasına ressam da koyabiliriz, değil mi? (Platon, 2011: 337).

Dış dünyaya, nesnelere tuttuğumuz ayna içinde, nesneleri ve nesne dünyasını meydana getirmiş oluruz; ama, bu ayna içindeki dünya, bir gerçek nesne ve bir gerçek dünya değildir, tersine nesnelerin sadece birer görüntüsü, birer benzetmesi ve birer kopyasıdır (Tunalı, 2011: 80).

Platon *Devlet* adlı eserinde tragedya, şiir, resim vb. sanatlar ve bunlarla uğraşan sanatçıların yaptıkları işin ne olduğunu inceler. Platon'a göre bu tür eserler çoğunlukla "benzetmeye" yani taklide dayanır. Bunun için de benzetilen şeyin gerçekten ne olduğu bilinmiyorsa bunları gören ve dinleyen insanların düzeni bozulur. Platon aynı adı verdiğimiz değişik nesneleri hep birden içine alan bir idea, bir kalıp arıyoruz diye işe başlar. Platon'a göre dünyada birçok masa ve sedirler söz konusudur. Fakat bu sedirler ve masalar tek bir masa ve sedir ideasının bir çok masa ve sedirler içine girerler. Bunlardan birini yapan işçi bir idea uydurur, yaptığını, *idea*sına göre kimi masalar yapar, kimi sedirler, kimi daha başka şeylerdir (Platon, 2011: 336).

Platon ressamın da yaptığı şeyin gerçekliliğinin olmadığını, yapılan şeyin görünüş olduğunu söyler. Örneğin Platon'a göre dülger sedirin ideasını, aslını, özünü yapamaz. Sadece bir çeşidini yapabilir. Usta sediri yapamadığına göre gerçeğini değil benzeyen bir örneğini yapmış olur. Bundan dolayı dülgerin veya başka bir ustanın yaptığı şey için tam anlamıyla gerçektir diyen aldanır (Platon, 2011: 337). Platon'a göre bu durumda üç sedir olmaktadır. Ona göre asıl sedir, ki onu yalnız Tanrı yapabilir, diğeri ise dülgerin yaptığı sedirdir. Üçüncüsü ise ressamın yaptığı sedirdir. Bu durumda da ancak üç türlü sedir ustasından bahsedilebilir: Tanrı, dülger ve ressam, Tanrı'nın yaptığı sedir, sedirin aslı ve özüdür. Sedirin asıl yaratıcısı Tanrı'dır. Dülger bir anlamda sedir yapımcısıdır. Fakat ona göre ressam sedirin yapımcısı olmayıp ancak benzeticisidir yani taklitçisidir. Ressam bir bakıma gölgenin gölgesini yapmıştır (Platon, 2011: 338). Buradan da anlaşıldığı üzere, Platon her şeye bağlı üç sanat olduğunu söyler. Bunlar kullanma, yapma ve benzetme sanatlarıdır (Platon, 2011: 344). Ona göre bunlardan benzetme ile uğraşan kişi gerçekle uğraşmayıp sadece görünüşleri

ele alır ve onları bilir. Benzetme sanatında benzetmeci yaptığı herşeyi benzetir. Fakat bunun iyi mi kötü mü olduğunu bilmez. Her benzetmeci sanat doğrudan ve gerçekten uzaktır. Ona göre benzetme işini ortaya koyamayan aklımızın ölçüye dayanmayan yanıdır. Bu yan bilgeliğe karşı koyan yanımızla düşer kalkar, sağlam ve gerçek hiçbir şeyin ardına düşmez (Platon, 2011: 346).

Bütün bunlara bakıldığında; sanatçının taklit ettiği örnek, hakikatin kendisi değildir, olgu ya da imgedir. Sanatçının yapabileceği tek şey olabildiğince hakikate yakın bir güzellikte taklit etmektir. Çünkü taklit ettiği şey hep bir imgeden öteye gidemez. Örneğin ressam hem doğal hem de yapma nesneleri taklit eder, oysa bunların kendisi de ideaların taklidinden başka bir şey değildir. Öyleyse ressam ideaların taklidini değil, taklidin taklidini yapar. Bundan dolayı sanat bir taklit olduğuna göre bir bilgi değildir. Platon'a göre bu, ciddi bir iş de değildir. Hazza yönelmiş bir uyumdur yalnızca.

Buradan da anlaşıldığı gibi, Platon, *mimesis* kuramını kullanırken sanat nesnelerini taklit etmektedir. Sanatçılar da bu kuramı sıkça eserlerinde kullanmaktadırlar. Örneğin, "Monaliza" portresi taklit unsuru kullanılarak resmedilmektedir. Taklit kuramını gerek eserleri sitilize, gerekse gerçekçiliği yansıtarak özgür bir biçimde eserlerimize yansıtmaktayız.

Aristoteles, *Metafizik* adlı eserinde insanda üç temel etkinlikten bahseder. Bunlar, bilme, eylemde bulunma ve yaratmadır (Aristoteles, 2014: 293). Bu üç temel faaliyete yine üç temel bilgi karşılıktır: bilme, "teoretike"nin; eylem, "praktike"nin; yaratma, "poiesis" ise, "poetike"nin konusunu teşkil eder. Bilmeyi inceleyen teoretike tepe noktasına "İlk Felsefe"de, "Prote philosophia"da ulaşır, çünkü teoretike'nin amacı, hakikattir, illetler bilgisine ulaşmaktır; bu bilgi ise en yüksek muhtevası ilk feksefede, yani *Metafizik*'de elde eder (Aristoteles, 2014: 293). Atistoteles, İlk Felsefesinde bunu enine boyuna incelemiştir. Fakat Aristoteles *poiesis*i, yaratma faaliyetini incelemeden bırakmış ve bir genel *poetike* yazmamıştır. Ama bir *Poetika* yazmıştır; fakat bu, edebiyat sanatı üzerine kaleme alınmış ve çok eksik olarak kalmış bir kitaptır (Tunalı, 2016: 307).

Aristoteles, *taklit* kavramını değişime uğratarak sanatçıyı öne çıkarır. Aristoteles'e göre sanatçı, kendi zekası ve yaratıcı yetisi ile insanlara, bir yaratma bir ortaya çıkarma sunar. Sanatın amacı, doğadaki varolanı değil, olabilir olanı yansıtmaktır. Platon'dan farklı olarak o, sanatçıya bir kişilik verir. Sanatçının görevi varolandan hareketle bilinmeyeni, bilinebilir olanı ortaya çıkarmaktır. Yani bilgili değil, bilge insan yaratmaktır (Özel, 2104: 292).

Aristoteles'e gore taklit,

> …daha çocukluktan başlayarak İnsanın doğasında vardır; "öteki" hayvanlardan, taklide duyduğu büyük eğilimle ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir; taklitten büyük bir haz alır. Bunun açık bir kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin, örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadavraların birebir taklidinden bile çok hoşlanmamızdır. Bunun nedeniyse, öğrenmenin çok hoş bir şey olmasıdır: yalnızca felsefeciler için değil- ortak çok yanları olamasa da- tüm insanlar için. Resimlere bakmaktan hoşlanırız, çünkü onlara bakarken öğrenebiliriz, akıl yürütebiliriz ve örneğin şu resimden, onun falanca kişiyi betimlediği sonucunu çıkarabiliriz. O adamı daha önce görmediysek bile yapıt, bu kez taklit olarak değil, yapılışındaki ustalıkla, renkleriyle ya da başka bir özelliğiyle hoşumuza gidecektir (Aristoteles, 2014: 13).

Aristoteles'in çıkış noktası, Platon'un aksine aşkın metafiziksel bir güzellik ideası olmayıp daha çok tek tek sanat eserleridir. Ona göre, sanat eseri ontik bir bütündür. Sanat eserinin bir ontik bütün olarak belirlenimi, bu ontik bütünü belirleyen kategorilerin araştırılması, artık bir metafizik değil de, daha çok bir ontoloji, bir sanat ontolojisi ile ilgilidir. Ona göre, estetiğin temel belirlenimi onun bir ontoloji, bir sanat ontolojisi olmasıdır (Tunalı, 2012: 8). Aristoteles'e göre, güzellik ideası var olduğu için güzel bulduğumuz nesnelerle sanat eserleri bir varlık sanatında kazanmıyorlar, tersine sanat eserleri var oldukları içindir ki güzellik kavramından söz ediyoruz, güzel nesneler olduğu içindir ki nesnelerin güzelliğinden söz açabiliyoruz (Aristoteles, 2012: 8).

Aristoteles, *Poetika*'sında, genel bir poetika ile değil de, daha çok edebiyat sanatı ve dil sorunlarıyla uğraşmıştır. Aristoteles'e göre, *epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri* ile *flüt* ve *kitara* sanatlarının büyük bir kısmı genel olarak taklittir (Aristoteles, 1902: 7). Fakat bu sanat türleri üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesneler bakımından, taklit tarzı bakımından (Aristoteles, 2012: 11).

Bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığı ile taklit eder, bazı sanatlar ise ses aracılığı ile taklit eder, buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritm ya söz ya da harmoni aracılığı ile gerçekleştirilir. Fakat bu üçü ayrı ayrı, ya da birlikte kullanılır. Örneğin flüt ve kitara, aynı şekilde kaval çeşidinden olan sanatlar sadece harmoni ve ritmi kullanırlar; çünkü dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığı ile karakter özelliklerini, tutkularını ve hareketleri taklit ederler (Aristoteles, 2012: 14). Sanatlardan her biri, birbirinden farklı olan eylemleri taklit etmesi bakımından ötekinden ayrılmakla yine bu farklılığı yansıtırlar. Bu ayrılıkları her sanatta görebiliriz. Örneğin tragedya ve komedya arasındaki ayrılıklardan biri şudur: Aristoteles'e göre komedya, ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmek ister.

Tragedya, Aristoteles'e göre ahlaksal bakımdan ağır basıp, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir. Sanatçının güzelleştirilmiş bir dili vardır. İçine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bundan dolayı Aristoteles'e göre tragedya salt bir öykü anlatımı değildir. Tragedya'nın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla insanları tutkulardan temizlemektir (Aristoteles, 2012: 22). Aristoteles'e göre tragedyada taklit edilen eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, karakter ve düşünce trajik eylemin iki etkeni olarak karşımıza çıkar. Kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak ereklerine (mutluluğa) ulaşırlar ya da ulaşamazlar. Bu durumda bir eylemin taklidi öyküyü oluşturur. Aristoteles, *"öykü deyince, olayların örgüsünü, karakter deyince, eylemde bulunan kişiler kendisi bakımından bir özellik yorduğumuz şeyi düşünce deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi"* anladığını söyler (Aristoteles, 2012: 23).

Aristoteles'e göre tragedyanın altı öğesi vardır; öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik. Dil ve müzik tragedyanın taklit araçlarını, dekorasyon taklit tarzını, öykü, karakter ve düşünceler ise taklit nesnelerini oluştururlar. Her tragedya dekorasyona, karakterlere, bir öyküye, dile, müziğe ve düşünce birliğine dayanır (Tunalı, 2012: 23). Bu öğeler arasında en önemlisi olayların birbirleriyle bağlanmasıdır. Çünkü tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk

ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Karakter bakımından biz ya şu ya da bu özellikteyizdir; eylem bakımından ise ya mutluyuzdur, ya da mutlu değilizdir. Tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakterleri taklit amacı gütmezler. Tersine, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar. Bu durumda eylem ve öykü tragedyanın son ereğini oluşturur. Son erek yani mutluluk ise bütün erekler arasında en önemlisidir. Karakterlere dayanmayan bir tragedya olabilirken bir öyküsü olmayan bir tragedya olamaz (Aristoteles, 2012: 23-24).

Genel olarak tragedya korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir. Bu, "tragedya" denen sanatın özünü ve temelini oluşturur. Buna göre de tragedya ozanının yapacağı şey şudur; ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermelidir, çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnızca öfke uyandırır; ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermelidir, çünkü böyle bir şey asla trajik olmaz. Bundan başka, çok kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi de gerekir. Bundan ötürü, Aristoteles'e göre, Euripides'in trajik etki yönünden bütün öteki ozanlara üstün olduğu söylenebilir (Aristoteles, 2012: 36-37). Şimdi, korku ve acıma, ya sahne dekorasyonu aracılığıyla uyandırılır, ya da olayların örgüsünden kendiliğinden doğarlar. Öykünün örgüsü o şekilde olmalıdır ki, onu sahnede oynanırken görmeden de, öyküde geçen olayları sırf dinlemekle ve bu olaylar nedeniyle korku ve acıma uyandırabilmelidir. Tragedyadan her çeşit zevk vermesi istenemez. Ondan beklenen zevk, tragedyanın özüne ilişkin zevktir (Aristoteles, 2012: 39).

Aristoteles'e göre her tragedya bir düğüm bir de çözümden oluşur. Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluştururlar; bütün geri kalan olaylar ise çözümü oluşturur. Düğüm, yapıtın başında mutluluk veya felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsüdür. Çözüm de, bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölümüdür (Aristoteles, 2012: 51). Aristoteles'e göre dört tür tragedya vardır; bunlar karmaşık tragedya, acılı bir eylemi kapsayan etik tragedya, karakter betimlemesine dayanan etik tragedya ve yalın tragedyadır (Aristoteles, 2012: 52).

Epos mu yoksa *tragedya* mı daha üstün bir sanattır sorusunu Aristoteles şöyle cevaplar. Daha az kaba olan bir taklit, daha aydın bir okuyucuyu koşul tutar. Böyle bir

taklit, kaba bir taklitten daha üstündür. Tragedya yaşlı oyuncuların daha genç oyuncuları değerlendirdikleri tarza uyan bir sanattır (Aristoteles, 2012: 83). Epik sanat, olayları gözünün önünde görmeye ihtiyacı olmayan daha aydın bir okuyucuyu koşul tuttuğu halde, trajik sanat daha aşağı düzeyde bulunan bir seyirciye yönelir. Buna göre de trajik sanat daha kaba bir sanatsa, o zaman açıktır ki tragedya değer bakımından *epos*'un daha altında bulunur (Aristoteles, 2012: 84). Fakat tragedya epik şiirin sahip olduğu her şeye sahiptir. Çünkü o da aynı ölçüyü kullanabilir. Tragedya hem metniyle, hem de eserin sahnede oynanmasıyla birtakım etkileri elde eder. Tragedya taklit edici betimleme olarak ereğine, olayların daha dar bir çerçevesi içinde ulaşır. Çünkü, sıkıştırılmış olan, uzun bir süre içine yayılmış olandan daha hoş bir etki yapar. Aristoteles'e göre tragedya ereğine daha iyi ulaşmakla, *epos*'a karşı bir üstünlük sağlar (Aristoteles, 2012: 85).

Artistoteles, doğayı taklit ederken sanatçılarda doğa taklitidini kullanmışlardır. Özellikle resmin bir türü olan peyzaj (manzara) resminde taklit sıkça kullanılmaktadır. Örneğin manzara resmi çalışan ressamlarda bunu sıkça görmekteyiz. Doğayı doğada bakarak taklit edebilir ya da bir resme bakarak doğayı taklit edilebilir. Sanatçılar bu eylemlerinde özgür yaratıcılığa sahiptirler. Aristoteles'e göre tragedya, bir eylemin taklidi olup düşünce bakımından ve eylemleri bakımından özgürdür.

Plotinos'un sanat görüşü, genel olarak Platon karakteri taşır. Fakat, buna rağmen, bazı temel noktalarda Platon'dan ayrılmaktadır. Platon ilkelerinden hareket eden Plotinos, Platon'un düştüğü tutarsızlığa düşmeden, Platon'un varması gerektiği halde varamadığı ereğe tutarlı olarak erişmektedir (Tunalı, 2011: 124). Plotinos'a göre de sanat bir *mimesis*'dir. O'na göre *mimesis*'in kendine özgü bir anlamı vardır. Plotinos'un *mimesis*'i örneğin Platon'un *Devlet* adlı kitabında anladığı ve geliştirdiği anlamda bir *mimesis* değildir. Onun *Şölen* diyaloğunda ifade edilen *poiesis* kavramına yakındır (Tunalı, 2011: 125). *Poiesis* sözcüğü, Yunanca *poiein* fiili ile anlatılan bir etkinliğin adı olup, yapmak, üretmek ve yaratmak anlamlarında kullanılmaktadır. Aristoteles poiesis adı verilen etkinliği tıpkı *oraxsis* gibi belirli bir amacı gerçekleştirmeye yönelik olmaya ilişkilendirir. O'na gore, *poiesis* ile ilgili bir etkinlik olan sanatın sözcük olarak karşılığı *techne*'dir.

Ortaçağda daha çok inanç merkezli olan sanat ve estetik anlayış, duyularla algılanan dış dünyanın ve insan vücudunun güzelliğine pek ilgi duymaz. Rönesans döneminde, insanın değerli olduğunu öne çıkaran Hümanizm düşüncesinin etkisiyle sanat, varolandan hareket ederek, doğayı ve insanın güzelliğini, duyularla algılanamayan doğaüstü bir kusursuzluğun görüntüsünü yansıtır. Rönesans sanatı insanı idealleştirir. Görünen dünya hakkında akılla varılan bilgi, duyularla algılanamayan bir dünyanın bilgisine yönelir. Böylece sanatçı, hem yeniliğin yaratıcısı hem de doğanın taklitçisi olur. Artık alıcı, doğanın ve yeryüzündeki yaşamın yansıtılmasındaki ustalığa göre resimleri yargılamaya başlar (Özel, 2014: 293). Rönesans döneminde sanatta, figüratif unsurlar ön plandadır. Özellikle figüratif heykel ve resim sanatı oldukça gelişmiştir. Heykel ve resim sanatında yer alan figüratif unsurlar birbirlerinin kopyası halindedir. *Taklit* unsuru bu dönemde de oldukça görülmektedir.

Ortaçağ, estetik sorunlarından birçoğunu klasik Antikçağ'dan miras almış; ama, bu konuları Hıristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve tanrısallık anlayışı içine yerleştirerek onlara yeni bir anlam katmıştır (Eco, 2015: 21). Ortaçağ'da salt bir kavranabilir güzellik, ahlaki uyum ve metafizik görkem kavrayışı söz konusudur. Antik dönemde ve Ortaçağda güzellik kavramının bugün olduğundan kapsamlı olduğunu söyler ve ahlaki değer ile faydayı içine aldığını belirtir (Eco, 1988: 183).

Skolastik felsefe güzellikten söz ettiğinde, güzellik ile Tanrı'nın özniteliklerinden birini kastediyordu. Güzellik metafiziği (sözgelimi, Plotinos'ta) ile sanat kuramı arasında hiçbir ilişki yoktu. "Modern" insan, Yeni-Platoncularla Ortaçağlıların sahip olduğu, akılla kavranabilen güzellik duygusunu yitirdikleri için sanata aşırı bir değer yüklemektedir. Burada, estetiğin hakkında hiçbir şey bilmediği türden bir güzellik söz konusudur (Curtius'tan akt. Eco, 2015: 22).

Ortaçağlılar estetik ilgiyi duyularla algılanamayan güzellik alanına içerecek şekilde genişleterek, analoji yoluyla, açık veya örtük koşutluklar kurarak, duyulur güzelliğe, doğadaki şeylerin ve sanatın güzelliğine ilişkin çeşitli görüşler geliştirmişlerdir (Eco, 2015: 22-23). XII. yüzyılda, kilise süslemelerinde gereksiz ve aşırıya kaçan gösterişli sanat öğeleri kullanılmıştır. Kiliselerde ki vitray, heykel, resim, altın ve gümüş gibi nesneler çok kullanılmıştır.

Ortaçağda Duns Scotus'un güzellik tanımlaması çok ilginçtir; şimdiye kadar gözden geçirdiğimiz tanımlamalara benzer görünmekle birlikte, aslında olardan son derece farklıdır:

> Güzellik, güzel cisimde mevcut olan mutlak (bağımsız) bir nitelik değildir; büyüklük, şekil ve renk gibi onda birleşen şeylerin birlikteliğinden ve bu özelliklerin hem cisimle, hem kendi aralarındaki tüm ilişkilerin birlikteliğinden kaynaklanır (De Bruyne'den akt. Eco, 2015: 168).

Sanat kuramı, Ortaçağ estetik tarihinin en bilinmeyen bölümünü oluşturur; gerçekten de Ortaçağlıların ars konusundaki görüşü, ayrıntılı bir çözümlemede ele alınması zorunlu olan sayısız ve tipik dalgalanmalar bir yana, köklerini insana özgü yapma konusundaki klasik ve anlıkçı öğretiden almış ve sanatı hemen hemen bu öğretiyle aynı doğrultuda görmüştür (Eco, 2015: 175). Ortaçağ sanat kuramı özellikle insan tekniğinin oluşumuna, teknik oluşum ile doğal oluşum arasındaki ilişkilere ilişkin felsefe olması açısından ilginçtir (Eco, 2015: 177). Ortaçağ estetik ile sanat arasında bağlantı kurmakla birlikte, gene de "spesifik olarak sanat" konusunda yetersiz bir bilince sahiptir. Bir başka deyişle, Ortaçağ'ın bir güzel sanatlar kuramı, bugün anladığımız anlamıyla bir sanat görüşü yoktur (Eco, 2015: 181-182).

Hümanist Yeni-Platonculuk, Ortaçağ Yeni- Platonculuğuna oranla, güçlü bir Yeni- Platonculuktur; tanrısal ilkenin rasyonelliğini ve çelişmezliğini kurtarma gereksinmesiyle düzeltmeye gidilmemiş bir düşüncedir (Eco, 2015: 234). Plotinos'tan Proklos'a uzanan özgün Yeni-Platonculuğa yeniden bağlanmak yoluyla şimdi varlıklar zincirinin doruğunda kavranması olanaksız ve anlaşılmaz bir Bir'in bulunduğu bir metafizik ve bir ontoloji gerçeklik kazanır; bu, herhangi bir belirlenime yatkın olmadığından, tüm belirlenimleri içerir, dolayısıyla son derece verimli bir çelişkiler alanıdır (Eco, 2015: 234).

Rönesans sanatçısını önceki dönemlerden farklı kılan, salt gözlem ve tekniğe dayalı gerçekliğin ötesinde, duyumlar üstü olan ancak sezgiyle kavranabilen idealize edilmiş bir güzelliği yansıtabilmesidir. Yeni bir beceri gerektiren bu durumda sanatçının amacı, fiziksel gerçekliğin ötesinde yarattığı mistik ve düşsel ortam ile bize evrenin gizleriyle ilgili ipuçları sunabilmektedir. Böylece doğa aşılarak, sanat görünmeyenin arkasındaki ideal güzele ulaşmaya çalışır. Bundan sonra sanatçılar, olağanüstü

yaratıcılıkları ile gerçekliğin de ötesine geçerek, kendilerine özgü anlatım dillerini ve estetik anlayışlarını oluştururlar (Özel, 2014: 294). Dante, Petrarca, Baccacco gibi yazarlar Rönesans dönemini temsil eden hümanizmin öncüleri olurlar. Hümanizm, önceleri, Antik dönem edebiyatı üzerinde daha çok Grek ve Latin dillerinin, kültürlerinin ve sanatlarının araştırılmasına odaklanan bir eğilimdi. Rönesans döneminde humanizm; insanı, insanın özünü ve bu dünyadaki yerini araştıran çalışmaların tümünü tanımlayan ve bu değerlere odaklanan bir yaklaşımın ismi oldu. Hümanizm, daha geniş anlamıyla, dinden bağımsız, insan ve yaşamla ilgili bir felsefe ve kültür yaratmak isteyen modern insanın yeni yaşam anlayışını ve düşünce biçimini ortaya çıkaran bir tanım olarak da anlaşılabilir (Özel, 2014: 130).

17. yüzyıl filozofları içinde şiiri en çok küçümseyen düşünür Locke olduğu halde, onun belli bir ölçüde, tümüyle yeni bir estetik akımı esinlemesi estetik tarihi içinde ironik bir durum olarak görünebilir. Locke'un yeni yöntemi herhangi bir bilimsel araştırmada çıkış noktası olarak usun genel bir doğruluğu yerine, özel bir ruhsal olayı almaktan ibaretti. Bir Locke'çu için açıklamak demek, bir duyu-izlenimindeki herhangi bir sürecin tarihsel kaynağını ortaya çıkarmak demekti (Arat, 1979: 76).

Aydınlanma Çağı olarak bilinen 18. yüzyıl, Batı dünyasının kültür yapısı üzerinde, bireyin yaşamında ve toplumsal yaşamda bilimsel düşünceye bağlı olarak, esaslı değişimlerin olduğu bir dönemdir. Ortaçağda dine öncelik veren kavramlar, Rönesas düşüncesinde sanatı ortaya çıkarmış, 17. ve 18. yüzyıllardaki akıl kavramı ise yerini bilime bırakmıştır. Bu dönemde, doğaya bağlı olarak gerçekleştirilen biçim kaygılarından ortaya konur. Artık sanat yapıtları işlevsellikten çok estetik nitelikleriyle değer kazanmaya başlar.

Jean-Jacques Rousseau, mizacı ve ilgi alanları birçok filozoftan farklıdır. Rousseau da eski sanat sistemiyle yeni güzel sanatlar sistemi arasında kalmış birisiydi. Hatta çağdaşları bile kendisini, çelişki değilse bile, bir paradox içinde olmakla, bir yandan güzel sanatları ahlaki yozlaşmanın bir tezahürü olarak redederken öte yandan da opera, oyun ve roman yazmaya devam etmekle suçlanmıştı (Shiner, 2013: 218-219). Rousseau'nun ödül almış alan Birinci Söylev'i Sanat ve Bilimlerin ahlaki yararları konusundaki soruya verilen şiddetli bir hayırdı. O'nun denemesini bizim için bu denli ilginç kılan şeylerden biri şudur: Rousseau'nun tam da Alembert'in Ansiklopedi'nin

önsözünde bu kavramların reklamını yaptığı yıl kaleme aldığı bu denemesinde, hem yeni beaux arts kategorisini hem de zevk ve fayda karşıtlığını kesin dille eleştiriyordu (Shiner, 2013: 219). Rousseau'nun eleştirisi çökmüş Atinalılara kentli zihniyete sahip Ispartalılar arasındaki bildil karşıtlık üzerine inşa ediliyordu: "Güzel Sanatların getirdiği günahlar Atina'ya sokulurken" Ispartalılar "Sanatı ve Sanatçıları kapı dışarı" ediyorladı (Shiner, 2013: 219-220).

Rousseau'nun *Birinci Söylev*'i birçok eleştiri alıyordu. Bu durum onu güzel sanatların toplumu yozlaştırmaktaki rolü üzerine daha derinden düşünmeye zorlamıştır (Shiner, 2013: 220). Rousseau'nun beğeni düşüncesi güzel sanatlar kategorisine yaklaşımı gibi belirsizlik arz ediyordu. Zaman zaman, beğenide duygu ve akıl birliği vurgulamasında olduğu gibi, sonraları estetik halini almış olan incelmiş beğeniye doğru giden görüşler seslendirilmiştir (Shiner, 2013: 221). Ana akım estetik kuramının kucak açtığı incelmiş ya da tarafsız zevkin tersine Rousseau kendisinin "ılımlı tensellik" ya da "şehvetlik" adını verdiği sıradan bir zevk biçimi olarak tanımlıyordu beğeniyi (Shiner, 2013: 222). Roussseau'nun yeni ortaya çıkan güzel sanat ve estetik ideallerine direnişini tam anlamıyla değerlendirebilmemiz için bu ılımlı tensellik olarak beğeni düşüncesiyle onun zanaat ve festival hakkındaki kanılarını birlikte ele almamız gerekmektedir. Rousseau'ya göre, gündelik hayatla sanatın özgün birliğinin izlerine Amerika Yerlilerinin zanaat pratiklerinde ve hatta kimi İsviçre köylerinde hala rastlayabilirdik (Shiner, 2013: 223). Rousseau'nun sanata ilişkin düşüncelerinin en yetkin yorumcusu onun betimlediği festivali "normatif" bir mit" olarak adlandırmaktadır. Fakat bu tamamen ona göre bir fantezi değildir. Herkesin katıldığı bir festivalde icra edilen basit sanatlar, Rousseau'nun ılımlı tensellik olarak beğeni nosyonuna karşılık gelmektedir. Ana akım estetik ve güzel sanat dünyasının Sanatla Hayatı yeniden birleştirme çabalarının hep boşa çıkması hiç de sürpriz değildir (Shiner, 2013: 224).

Rousseau'ya göre, bilimlerin ilerlemesi hiç de insanların yararına olmamıştır. Bilimlerdeki ilerleme insanları daha çok köleleştirmiştir; eşitsizliklerin, adaletsizliklerin artmasına yol açmıştır. Bundan böyle insanı yetiştirmek, eğitmek için doğal ortamlara dönmek gerekmektedir. Rousseau bu bağlamda yaptığı belirlemeleri, eğitimle, siyasal yaşamla ve siyasal örgütlenmeyle ilgileri bakımından da ele almaktadır (Çotuksöken, 2012: 160).

18. yüzyıl estetiği, ne Fransız Klasizminin ne de Hume'un yolunu izlemiştir. Fakat her iki düşünce akımının bu estetik üzerindeki sürekli etkisi, bu estetiğin hem sorunlara yaklaşışında hem de gelişmesinde görülebilir (Arat, 1979: 75). Deneycilikte ise, estetik sorunun ilk dile getirilişinde bu akımın temel öğeleri içerildiği için etkisinden kaçınmak daha zorlaşmıştır. Fakat, bu yüzyılda estetik sorununa genellikle ruhbilimsel görüş açılarından yaklaşılabiliyordu (Arat, 1979: 75).

Hume'un, nesnel güzellik kavramı tümüyle kaldırılmıştır. O, güzelliğin nesnelliği karşısına, arı öznelliği dikmiştir. Bunu da usun yerine hayal gücünü çıkarmak ve hayal gücünü çıkarmıştır. Güzellik duygusu yargıcı yapmakla başarmıştır. Güzellik duygusu yargısında da hiç değilse kabul etmiştir. Bu da, biçim alanında, yargının göreli bir uygunluğunu getirdi (Schiller, 1965: X). Kant, gerçi, güzelliğin öznel niteliğini onadı ama Hume'a karşı, estetik yargının genel değerini ve gerekliliğini savundu: Bu yargı işini Kant, estetik yargıyı törel yargının benzeri yapmakla kazanmıştır (Schiller, 1965: X). Hume'a göre, güzelliğin ölçüsü düzensizlik, ya da faydacılıktır.

Hume, Aristoteles'ten sonraki tüm eleştirmenlerin çok sözle az şey söylediklerini çünkü beğeni ve duyularını felsefenin doğruluğu ile koşul olarak geliştiremediklerini öne sürdüğü zaman, felsefenin doğruluğu gibi övgüsel bir deyimle Locke'un öne sürmüş olduğu yeni çağrışım öğretisini dile getirmişti (Arat, 1979: 76).

Shaftesbury, estetiğinde kişisel iç-dünyanın yapısını yöneten yasayı bulmak istemektedir. O'na göre salt bir bilgelik öğretisi olarak kavranan felsefe, bir güzellik öğretisi içinde eksik kalır. Gerçek doğruluk, güzellik olmaksızın, güzellik de doğruluk olmaksızın varolamaz (Arat, 1979: 101).

Antik dönemden bu yana iyi, hoş ve doğru kavramlarıyla da bir arada düşünülen güzel, 18. yüzyılda ilk kez Kant'ın düşünce sistemi içinde salt estetik bir değer olarak, ayrı bir araştırma alanı olarak ortaya çıkar. Kant, estetik yargıların önemi ve geçerliği üzerine düşünceler üreterek, beğeni yargısını genel bir yargı olarak temellendirmek ister. Doğanın ürünü olan insanın yaratıcı etkinliğinin sonucu sanatın ortaya çıkışında, doğanın belirleyici bir rolü olduğunu savunur. Kant'a göre, sanattan alınan haz duygusu duyumlara bağlı değil, düşünerek elde edilen bir yargı yetisinin sonucunda belirlenir ve evrensel bir geçerlilik kazanır. Kant için bir estetik değer olarak

“yüce”’nin yine bir estetik değer olan “güzel” ile olan ilgisidir. Bu ilgi doğal olarak yüce ile güzel arasındaki benzerlik ve ayrılıkların saptanmasıyla belirlenebilir. Kant iki tür “yüce”’den söz açar: matematik yüce ve dinamik yüce. Matematik yüce, kavranamayan bir büyüklük olarak kendini gösterir. Dinamik yüce de, bütün ölçüleri aşan bir kuvvettir (Tunalı, 2012: 228). Saltık olana büyük olana yüce denir. Ama büyük olma ve bir büyüklük olma bütünüyle ayrı kavramlardır. Aynı yolda, birşeyin açıkça büyük olduğunu söylemek onun saltık olarak büyük olduğunu söylemekten bütünüyle başka birşeydir. Sonuncusu tüm karşılaştırmanın ötesinde büyük olandır (Kant, 2016: 74). Güç büyük engellere karşı üstün olan bir yetidir. Eğer kendisi bir güce iyi olanın direncine de üstün gelirse, ona bir erk denir. Doğa estetik yargıda üzerimizde hiçbir etki olmayan güç olarak görüldüğünde dinamik olarak yücedir (Kant, 2016: 83).

> Çünkü yücenin duygusu karakteri olarak kendisiyle birlikte anlığın nesnenin yargılanışı ile bağlı bir devinimi gerçekleştirirken, Güzel durumunda ise beğeni anlığın dingin seyrediş içinde varsayar ve sürdürür. Ama bu devinim öznel ereksel olarak yargılanması gerekir; böylece imgelem yetisi yoluyla ya bilgi ya da istek yetisine bağıntılanır; ama her iki bağıntıda da verili tasarımın erekselliğinin yalnızca bu yeti açısından yargılanması gerekir; buna göre ilk durumda nesneye imgelem yetisinin matematiksel, ikincide dinamik bir ayarlanışı olarak yüklenir; böylece nesne sözü edilen iki yolda yüce olarak tasarımlanır (Kant, 2016: 73-74).

Antikçağda Platon’la başlayan güzellik felsefesi, 19. yüzyıl estetiğinin en etkileyici düşünürü olan Hegel’de doruk noktasına ulaşır. Hegel’e göre estetik duygu bilimidir (Hegel, 1988: 1). Hegel, güzelin sadece insan tarafından ortaya çıkarılmış olan sanatla ilgili olduğunu, estetiğin ele alacağı güzelin, insan çabası ve düşgücünün üretici etkinliği olan sanat güzelliği olduğunu belirtir. Sanatçı, doğanın bütün özelliklerini olduğu gibi kopya etmez, onların öz ve derin karakterini kavrayarak, anlamlarını genişletir. Doğada var olan güzeli de yadsımaz çünkü güzellik ilk olarak doğada gerçekleşir. Sanatçı doğayı model alsa da onu aşar, sonsuz ve değişmez gerçeği görünür kılarak, onu idealleştirir. Hegel düşünceleriyle sanatın ve sanatçının adeta özgürlüğünü ilan eder. Hegel’e göre estetik, konu olarak güzelin geniş imparatorluğuna sahiptir ve bu bilime en iyi uyan ifadeyi kullanmak gerekirse, sanat felsefesi, ya da daha kesin bir biçimde, güzel sanatlar felsefesi demek uygun düşer (Hegel, 1982: 66).

Schiller’e göre, 1971 yılında, estetik çalışmalarına başladığı sıralarda, estetik çok tartışılan konuydu. Kant’ın *Yargı Gücü Eleştirisi* adlı eseri pek kandırıcı olmamıştı.

Eserde düşünceleri, açıkça verildiği halde, ağırlıkları yüzünden, karşıtların giderildiği pek görünmüyordu; sonra da bir Fransız, bir İngiliz ve bir Alman estetiğinden söz ediliyordu. Aralarındaki ayrım, çok çeşitli olduğu halde, yalnızca ana çizgileri belirtmişti: "Fransız estetiği" ussal idi. "İngiliz estetiği"nin bir yanı deneyci, bi yanı da ülkücü idi. "Alman estetiği"ne gelince, ona: eleştirici-ülkücü diyorlardı (Schiller, 1965: VIII-IX). Tartışmalar iki sorun üzerine toplandı. Bunlardan ilki, doğrunun, güzelin ve iyinin birliğidir. İkincisi ise, sanatın ödevi nedir? örneği ne olmalıdır? sorularıdır. Doğrunun, güzelin ve iyinin birliğinde, birçok filozof güzellik üzerine görüşlerini belirtmiştir ve güzelliğin ölçüsü üzerine yorumlar yapmışlardır. Schiller'in estetik görüşlerini yönelten olumlu güçler arasında, onun Antik Çağa, en çok da Eski Yunan mitolojisine, felsefesine ve sanatına olan büyük saygısı da vardır. Kant'ın düşüncelerini benimsemiş bir filozof olan Schiller, *Dağınık Görüşler* isimli yazısında güzeli; hoş, iyi ve yüce kavramlarından ayırmak ister:

> Hoş, sanata layık değildir; iyi sanatın ereği değildir; çünkü sanatın ereği hazdır. Ve iyi ister pratik isterse teorik olsun, duyu aracı olamaz. Hoş, yalnız duyuların hoşuna gider; iyi yalnız aklın hoşuna gider; Güzel ise, duyusal hoşlanma için bir araçtır ve bu yönden iyiden ayrılır. Ama biçimi nedeniyle aklın da hoşuna gider; bu yolda hoştan da ayrılmış olur. O halde: İyi, yalnız akla uygun biçimi ile hoşa gider. Güzel, akla benzeyen biçimi ile hoşa gider. Hoşun ise biçimi yoktur, yalnız maddedir. İyi düşünülür, güzel seyredilir, hoş ise duyularla duyulur (Özel, 2014: 168).

Böyle diyerek Schiller, güzeli iyi ve hoştan ayıran değerlendirmeleri ile Kant'la ortak görüşleri paylaşır. Bu tanımlamayla güzel, bu kavramların bir sentezi olarak anlaşılabilir.

Schelling, Alman felsefesinin Kant sonrası önemli düşünürlerindendir. Schelling ve Hegel, Kant'ın felsefesini "Alman idealizmi" adı verilen bir metafizik estetik ve güzellik anlayışı içinde yorumlamışlardı. Schelling'in estetikle ilgili öğretilerini anlayabilmek incelemek gerekir.

> Her estetik yaratma, her özgür yaratımda ayrılmış olan iki etkenliğin kendi başına sonsuz bir ayrımından başlar. İmdi ama üründeki bu iki etkenliğin birleşik olarak ortaya konması gerektiği için, bu sayede bir sonsuz olan şey sonlu olarak ortaya konur. Ama sonsuz olanın sonlu olarak konması güzelliktir. Her ikisini önceleyerek kendisinde kavrayan her sanat yapıtının temel karakteri, demek ki güzelliktir ve güzellik olmaksızın hiçbir sanat yapıtı yoktur (Özel, 2014: 175).

Schelling, estetiği tüm felsefenin en üstün ve en yüksek aşaması kabul eder. Güzelliği ortaya çıkaran sürecin sonunda ulaşılan bilgi, sanat felsefesidir. Felsefenin elde etmek istediği bilgi, asıl gerçek olan idealardır. Varlığın özü olan idealara ulaşabilmek sanatla mümkün olabileceğine göre, sanat felsefesinin doruk noktası güzellik olmalıdır (Özel, 2014: 176).

19. yüzyılın estetiğinde, Kant'ta olduğundan daha güçlü olarak ortaya konulur. Sanat yapıtının duyulara verilen yanından, estetik yaşam yoluyla, başka bir dünyayı, metafizik olanı kavrarız. Eğer bu böyle ise, metafizik olan "duyulmalı", yani ilkel bir biçimde bilinmelidir. Schopenhauer, durmadan sanat yaşamının bir bilgiyi içerdiğini yineler. Bütün sanatların ereği, kavranan ide'nin bildirilmesidir; istemenin nesnelleştirme oyunlarının seyredilmesidir; bizim sanatta tattığımız şey (Geiger, 2015: 46). İlk defa psikolojik estetik; estetik yaşamdaki düşünsel ve geist'la ilgili artıkları bir kenara almak istiyor. Schopenhauer için estetik yaşam, nesnenin duygulara etkisidir; tam olarak edilgin bir tat almalıdır. Onda düşünsel olanın yeri yoktur. İlk defa bu estetik, kendi içine dönerek yoğunlaşan amatöre, teorik bir temel hazırlar (Geiger, 2015: 46).

Schopenhauer, "teorik değil pratik bir kurtuluş yolu temin etmeye çalışır. Söz konusu pratik yola da ilk ve en önemli aday olarak estetiği göstermiştir. Estetik deneyim, isteme ve boşuna uğraşma çarkının dışına çıkabilme yolunda insanın azımsanmayacak bir mesafe almasını mümkün kılar. Bir kurtuluş kaynağı olarak sanattan gelen estetik deneyimin insana zamanın sınırlarını aşma, bireysellikten kurtulma imkanı verdiğini söyleyen Schopenhauer, sanatın bunu, çok paradoksal olarak bize bilgi vermek suretiye yaptığını söyler" (Cevizci, 2014: 928). Sanata yüksek bir değer veren Schopenhauer, "onun bize ayrıca haz verdiğini söylemeyi ihmal etmez. Sanatın verdiği haz ise iki türlüdür. Bunlardan birincisi, bilişsel bir değeri olan nesnel hazdır. Söz konusu haz, bizim Platonik idealarla temasa geçmemizi ve ide ya da temsil olarak değil de 'irade olarak dünya'yı kavramımızı mümkün kılan bir bilişsel değer taşır. İkincisi ise bizi, insani varoluşun ve boş çabalamaya koşuşturmacalardan kurtaran bir duygu hali kazandıran öznel hazdır" (Cevizci, 2014: 929).

Nietzsche, özellikle bir sanat olarak trajedinin üzerinde durur. Ama bu trajedi, aynı zamanda bir yaşama biçimi, en üstün yaşama biçimidir. Sanat ve yaşam ayırımı

yoktur onda. Trajedinin özündeki bu ikiliğe Nietzsche, iki tanrı adını vermekle, sanat, özellikle de trajik karşısında tutumunu belirtmiş olur. Dionysos ve Apollon, kavramlar değil, eski Yunan yaşamına karışmış ve onu etkilemiş iki varlıktır; insan onları görebilir, onlara dokunabilir. Nietzsche'nin trajediyi böyle bir çerçeve içinde görmesi, sanata mantık çıkarımlarıyla değil, doğrudan doğruya bir kavramayla yaklaştığını gösterir (Kuçuradi, 2013: 22). Apollon ve Dionysos, dünya görüşlerinin gizil öğretisini tanrılarıyla ifade eden ve bunu aynı zamanda gizli tutan Yunanlılar, kendilerinin sanatına çifte kaynak olarak iki tanrıdır. Bu isimler sanat alanında, genelde rekabet halinde yan yana yol alan ve sadece bir kez, o da Helen "istencinin" zirvede olduğu an "Attika Tragedyası" denilen sanat yapıtı adına kaynaşmış görünen üslup farklılıklarını simgelerler (Nietzsche, 2011: 57). Apollon, bütünüyle güneş ve ışık tanrısıdır. Her şeyiyle "görünendir" o, bütünüyle güneş ve ışık tanrısıdır, özelliği güzelliğinden gelir ve bu nedenle güzel olanın düş dünyası alanında hüküm sürer (Nietzsche, 2011: 57-58). Dionysos sanatı, coşku ve esrimeyle yapılan oyunla ilgilidir. Nahif doğa insanını, kendinden geçirecek coşku seviyesine ulaştıran iki güç önceliklidir, bahar dürtüsü, tüm doğanın "Başlayın!" komutu ve narkotik içki. Bunların etkileri *Dionysos* figüründe ifadesini bulur (Nietzsche, 2011: 58).

Sanatta modernizm ve daha sonra kurama yönelik Frankfurt Okulu ve post-yapısalcılık sağlam bir zeminin ortaya çıkmasına yardımcı olmuşlardır. Çünkü sistemi, karşı çıkmak için çok güçlü bulan pozitif estetik geleneği, artık gücünü yitirmiştir (Eagleton, 2012: 461). Modernizm, resim sanatında sanat eserleri olarak önemlidir. Modern sanat postmodernden farklı olarak eserlere yansımaktadır. Modernzimi yansıtan sanatçılar gerçekçiliği son derece özgürce yansıtmıştır. Resim sanatından örnek vermek gerekirse, bu kuramı yansıtan sanatçı/ressam İbrahim Çallı'dır. Çallı, eserleri modernizmi yansıtmaktadır.

Lyotard'a göre moden sanat "sunulmayan var olması olgusu"nu sunar. Bu açıdan bakıldığında Lyotard: modern sanatın gerçekte olmayanın, üretilmemiş ve yansıtma yoluyla tüketilmeyen sanat nesnelerinden bahseder. Sanat nesnesinin özgün bir form içerisinde keşfedilmemiş yeni bir sanat türüne işaret etmesi modern sanat için önemli bir özellik olarak görülmektedir.

Postmodernizm, geleneksel doğruluk anlayışlarını sorgulama eğilimindedir ve bu mutlak, tekmantıkçı doğruluk savlarına yönelik kuşkuculuk, gerçekten de radikal etkiler yaratmıştır. Bununla birlikte postmodernizm, adet olduğu üzere, düşmanları karşısında kendini üstün görme hazzını yaşayabilmek için aşkınsal bir tarafsızlığa sahip olan bir bilgiyi hedefleyecek şekilde yönlendirilen gerçeklikle ilgili düşünceleri karikaterize etmeye yönelik kronik bir eğilim sergiler (Eagleton, 2012: 473). Postmodernizm'in gelişmesiyle birlikte resim sanatında da gelişmeler söz konusu olmuştur. Özellikle fikir özgürlüğü bakımından gelişme göstermiştir. Yapılan eserlerde de gördüğümüz üzere klasikleşmiş biçimlerin dışına çıkılmaktadır. Fikir özgürlüğü geliştikçe yaratıcılık artmıştır. Eserlerde yapılan soyut sanat postmodernizmin etkilerindendir.

Güzellik ve doğruluk arasında çok sıkı bir bağlılık kuran düşünürlerden birisi de Heidegger'dir. Heidegger'e göre, güzellik, varlığın bir tür ışıklanışı, aydınlanmasıdır; bu da doğruluktan başka bir şey değildir. Doğruluk, var olmanın gizlilikten kurtulmasıdır. Doğruluk, varlığın doğruluğudur. Güzellik, doğruluğun yanında ortaya çıkmaz. Eğer doğruluk, sanat yapıtı içine girerse, o zaman güzellik olarak görünür (Tunalı, 2012: 137). Heidegger'e göre, sanat eseri ve sanatçının kökeni sanattır. Onun varlığını gerçek eserde anlarız. Eserin gerçekliği, hakikatin, eserde işbaşında olmasıyla ve hakikatin gerçekleşmesiyle belirlenir (Heidegger, 2007: 55). Sanat hakikati ortaya çıkarır. Sanat kurucu koruma olarak, eserde var-olan hakikati çıkarır. Bir şeyi doğdurmak demek varlık kökeninden varlığa doğru kurucu atılma anlamındadır yani köken anlamındadır (Heidegger, 2007: 73). Sanat eserinin kökeni yani yaratanların ve koruyanların kökenleri yani bir halkın tarihsel orada oluşunun kökeni sanattır. Sanat kendi varlığında bir köken olduğu yani hakikat gibi harika bir tarzda var-olarak yani tarihsel olduğu için bu böyledir (Heidegger, 2007: 73-74). Heidegger'in estetik eleştirisi, modern sanatın hayatla bağlarının koptuğu yolundaki değerlendirmesinden kaynaklanır. Heidegger modern sanatı, daha eski estetik sanat kavramsallaştırması ile karşılaştırır. Bu daha eski kavramsallaştırmada sanat bize nasıl yaşayabileceğimiz konusunda kılavuzluk yapan bir şey olarak görülür (Bolt, 2015: 126). Heidegger, sanat kavramsallaştırmasının yerini duyumsal idrekle, yeni deneyimle bağlantılı bir kavramsallaştırmanın aldığını iddia eder. Heidegger'e göre, bir deneyim olarak sanatın hayatı nasıl yaşadığımızla bir bağlantısı kalmamış, dolayısıyla nasıl

yaşayacağımıza dair bize kılavuzluk yapamaz hale gelmiştir. Estetik sanat kavramsallaştırması, tam da bu nedenle sanatın sonuna getirir. Deneyim, sadece sanatın takdir edilmesi ve ondan zevk alınmasının değil, sanatsal yaratıcılığın da kaynağı ve standardı olduğunda, sanatın içinde öldüğü unsur da deneyimdir (Bolt, 2015: 126).

Heidegger'e göre, büyük sanat, sanat tarihçilerinin ve kuramcılarının hakkında yazdığı ve eleştirmenlerin övdüğü "düşük" sanatın karşıtı "yüksek" sanat değildir. Heidegger "büyük sanat"ı sanatın özüne ilişkin yaptığı tanımdan hareketle tarif eder. Büyük sanat insanların gündelik yaşamlarında bir fark yaratan, dünya içindeki varoluşumuzu anlamaya yönelik etik bir zemin sunan sanattır (Bolt, 2015: 126-127). Büyük sanat, dünya tarihi açısından önemli olduğu ve önemli bir görevi yerine getirdiğinden büyüktür: "Bir bütün olarak varlıkların ne olduğunu ortaya çıkarır". Yani Heidegger'e göre büyük sanat "varolanların bir bütün olarak hakikatini, yani koşullu olanı, mutlak olanı" açtığı ve böylece "hakikati açan" niteliği nedeniyle belirli bir tarihsel bağlamda nasıl yaşayacağımıza dair kılavuzluk yaptığı için belirleyici bir rol oynar. Böylece, sanatı büyük yapan şey sanat eserinin niteliği ile ilgili bir sorun değil, onun mutlak bir ihtiyaç olmasıdır. Mutlak bir ihtiyaç olarak sanat yaşam etiğine bağlıdır (Bolt, 2015: 127).

20. yüzyılın başında estetik'in kuruluşu ile ilgili yeni bir sav ortaya atılmıştır. Bu savı ortaya atan, Croce'dir. Croce'ye göre, estetik dediğimiz bilim, Baumgarten'den önce bir İtalyan filozofu tarafından kurulmuştur. Bu filozof Vico'dur (Tunalı, 2012: 16). Vico, şiir ve sanatın özünü incelediği *Yeni Bilim* adlı 1725 yayınlanan eseriyle Baumgarten'den yirmibeş yıl önce Croce'ye göre, estetik'i kurmuş sayılmalıdır. Fakat, Croce'nin bu savı, belli bir yankı ve ilgi görmemiş, estetik bilimin kurucusu ve aynı zamanda isim babası olarak Baumgarten gerçekliğini korumuştur (Tunalı, 2012: 16-17). Croce'ye göre estetik'in konusu tümel bir varlık alanı sezgi'dir. Sezgi, kavramsal bilgiden önce gelen, onun temelini oluşturan, bize bireysel olanı veren en yalın bir bilme biçimidir.

Şunlar sezgilerdir: "*Bu ırmak, bu göl, bu dere, bu yağmur, bu bardaktaki su*" (Tunalı, 2012: 17). Sezgi, bize bireysel olanı verir, ama, bundan ötürü de o algıyla aynı şey anlamına gelmez. Bütün bu sezgileri inceleyen böyle bir bilim vardır ve bu bilim de estetiktir.

Sartre'ın ise dili, düzyazı ve şiir dili olarak ikiye ayırması, şiire karşı olumsuz olması, tüm estetiğinde görülen bir özelliktir. Sartre, güzeli ve iyiyi de birbirinden ayırır. Güzele karşı olumsuzdur Sartre; güzel kötüdür, güzel olan iyi değildir. Güzelliğin bu anlayışı geleneksel güzellik anlayışından farklıdır. Platon'da güzel iyi olandır. İyi olmayan güzel değildir. Zaten bu kavramlar, eski Yunancada aynı sözcükle ifade edilir. Nitekim güzellik ideası da diğer bütün idealar gibi mutlak iyide birleşir. Bu mutlak veya ideal güzellik anlayışı felsefe tarihinde Hegel'e kadar etkinliğini sürdürmüştür (Turgut, 1993: 71). Sartre'ta *"güzel veya güzellik varlığın soyutlanması, gerçeğin saptanmasıdır. Güzel, varlıktan uzaklaşıp hiçlik hakkında düşünmedir. Bu nedenle kötüdür. İmgesel olan, şiirsel olan güzeldir. Güzelin sosyal ve ahlaksal bir değeri yoktur. Ama iyinin vardır. İyi, doğru ve yanlışla ilgilidir. Bu nedenle edebiyat iyidir, şiir güzeldir"* (Turgut, 1993: 71).

Varlık objesiyle sanat yapıtı arasındaki ilişki, Platon ve Aristoteles'ten bu yana sanat felsefesinin ana sorunlarından biri olmuştur. Marksist estetik, doğadaki varlığı estetik obje olarak düşünse de, ele aldığı estetik gerçeklik, doğal gerçeklikten farklıdır. Estetik gerçeklik, insanla var olur. Doğada var olanlar, sanata ve insana özgü, toplumsal bir gerçekliktir. Marksist sanat felsefesinin temelinde, bir bilgi problemi bulunur. Buradaki bilgi, sanat yapıtının varlığıyla ve estetik gerçeklikle ilgilidir. Marksist estetikte, doğanın sanat yapıtında karşımıza çıkması, sanatçı tarafından yaratılanın toplumla paylaşıldığı anlamına gelir.

Marx, estetik objenin, yani sanat olayının kavranabilmesi için bir süjenin varlığının gerekliliği üzerinde dururken şüphesiz günümüz estetik anlayışına farklı bir katkıda bulunur. Bir estetik obje kendi başına bir varlık olarak olarak değil, ancak onu kavrayan bir süje ile var olabilir. Hümanist bir yaklaşımla bireye önem veren Marksist anlayış, sanatı toplumsal değerler açısından yargılanarak, insanı, doğayı, toplumsal olayları insanla olan ilgisi açısından karar verir ve anlatır. Bu bağlamda, sanatın toplumsal bir görevi vardır ve sanat bu görevi yerine getirmelidir.

Marx, Adorno'nun akıl yürütme tarzını açığa çıkarabilir, modernist sanat eserlerini monadlar olarak tarif etmesinin anlamı açıklanabilmektedir. Marx, kapitalizm tahiline başlarken der ki "capitalist toplum kendisini muazzam bir meta birikimi şeklinde sunar", ardından da belirtir ki, meta "metafizik inceliklerle ve teolojik

ayrıntılarla dolu gizemli bir şeydir" (Boucher, 2013: 99). Adorno, bugün proletaryanın tüketimcilik içinde erimesi riskinin olduğunu düşünür. Marx'ın analiz tarzını terk etmez. Sanata kapitalizmin çelişkilerinin kalbinde devrimci bir rol atfeder. Adorno'ya göre, otonom sanat metalaşmış olsa da, kültür endüstrisinin standart ticari ürünlerinden farklı olarak işe yarar bir nesne olarak yaratılmaz (Boucher, 2013: 100). 20. yüzyılda, sanat artık araç olmaktan çıkıp amaç olarak ele alınır. Sanatın varlık nedeni kendinden başka hiçbir şeye bağlanamaz. Amaç olarak sanat yapıtından söz edebilmek için, her şeyden önce onun bir estetik obje olarak varlık kazanması gerekir.

Marksist anlayışın egemen olduğu Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno, sanatın *mimesis* teorisini yeni bir açıdan değerlendirir. Ona göre sanatın toplumsal gerçekliği yansıtması beklenemez; çünkü toplumsal gerçeklik bozuk, çarpık ve yanlışa öyle bir gerçeklik sanatın konusu olmaz. Sanatın topluma örnek olma gibi bir işlevi varsa örnek olma değeri toplumda değil sanatta aranmalıdır. Sanat doğada var olan biçimden yola çıkarak düşünülmüş ve kurgulanmış dengeli bir oluşumdur. Bunların da ötesinde Adorno için en önemlisi sanat yapıtının özerk ve özgün olmasıdır.

Teknoloji ve üretimin öne çıktığı modern dünyada, birey özgünlüğünü yitirerek, adeta birbirinin benzeri olan nesneler haline döşünür. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Marcuse, kapitalizm ve tüketim toplumunun, kültürün ve kişiliğin gelişmesine olanak tanımadığı gibi yaratıcılığı ve bireyin özgürlüğünü de sınırladığını ve o da Adorno gibi sanatın tek kurtuluş yolu olduğunu düşünür.

20. yüzyılın ilk yarısında, Marksist kökenli bir düşünür olan Lukacs, hem Marksist kuramcıların pek de değinmedikleri sanat ve estetği bir bütün olarak değerlendirmeye çalışır hem de Aristoteles ve Platon'dan başlayıp tüm düşünürlerin görüşlerini özümseyerek, kendi düşünce dünyasında yeni kurgularla aşmayı başarır. Estetik, özü açısından gerçekliğin kendisi değil fakat yansıtılmasıdır. Böylece yaşanan gerçeklik, estetik düzeyde yeniden üretilerek, kendine özgü bir anlam kazanır. Gerçekliğin aslına sadık kalınarak yansıtılması, estetik bakımdan hiçbir değer taşımaz. Sanat yapıtı, hem günlük yaşamdan hem de günlük yaşamı aşırı çelişkiden doğar. Bu çelişki her yaratma eyleminde vardır. Estetik bir değer olarak ortaya çıkan sanat, artık bir objektivasyondur (Özel, 2014: 298).

Lukacs, estetik kuramını geliştirirken sürekli olarak günlük yaşamdan ve günlük yaşam içerisindeki günlük insandan kaynaklandığı, estetik davranışın konumunu belirlerken bu davranışın kökenlerini sürekli olarak insanın eylemlerinin bütünselliği içerisinde aradığı göz önünde tutulursa, büyük önemin nedeni kendiliğinden anlaşılır (Lukacs, 1978: 10). Lukacs, estetik sorunlara insanoğlunun yaratıcı eylemlerinden ve bu eylemin ürünü olan sanat yapıtlarından kaynaklanan sorunlara eğilişi, çok genç yaşlarına rastlamaktadır. Lukacs, marksist öğretiyi bile henüz gerçek anlamda özümsemiş değildir. Lukacs'ın çok erken dönemlerden başlayarak, sanat yapıtı üzerinde çok yoğun bir şekilde düşünmüş, sanatı, biçimi, toplum içerisindeki çelişkileri ve aksaklıkları aşmaya yarayacak önemli bir araç diye görmüş olmasıdır (Lukacs, 1978: 10). Lukacs'ın estetiği, estetik kategorilerin bağlamlardan kopuk, tek başına ele alınıp incelenmesini öngören klasik estetikten köklü biçimde ayrılır. Estetik alanında uzmanlık, Lukacs'ın her zaman şiddetle karşı çıktığı bir kavramdır; bu kavramın karşısına Lukacs, felsefe temeline dayanan eleştirmenin çalışma biçimini koyar (Lukacs, 1978: 12-13).

Adorno için ise sanatın tümü *ütopik* bir uğrak barındırır: "En arı sanat yapıtında bile, bir başka türlü olabilirdi" gizlidir. Edebi olanlar da dahil tam anlamıyla inşa edilmiş, yapılmış olan nesneler, yani sanat yapıtları kendi kaçındıkları bir pratiğe işaret ederler (Eagleton, 2012: 437). Adorno'ya göre sanat, bedenlenmiş bir çelişkiden çok idealize bir varlık alanıdır. Her yapılmış şey, azimle kendi aleyhine çalışır ve bunu, türlü türlü biçimlerde yapar. Saf bir özerklik için gayret eder, fakat ayrışık bir uğrak olmaksızın havada kayboluveren bir hiçliktir (Eagleton, 2012: 440). Adorno'nun estetiğinin asıl derdi sanatın mantıksal önermelerle daha iyi ele alınabilecek yavan bir kavramsallığa indirgenmesinden ziyade, umut ilkesinin kendi tarihsel konumu hakkında son derece öz-düşünümsel bir sanat eserlerine nihai bir biçim tesis etmekten ziyade bütünüyle tarihseldir, birey ve toplum arasındaki değişken ilişkiye karşı uyanıktır. Otonom sanat "insanlık fikrinden beslenir": (Boucher, 2013: 92). Adorno, modernist sanat eserlerinin hermetik niteliğinin gayet farkındadır. Onları evrensel bir eşdeğerlik denizi içinde sürüklenen otonom fragmanlar olarak konumlandırır ve paradoksal yapılarını betimlerken modernist sanatlara dair toplumsal monadlar tarifine başvurur (Boucher, 2013: 98). Adorno'ya göre, kendi kendini biçimlendirme, sanat eserinin kendi kurallarını kendisinden koymasının tam da kendisi toplumsal bütünselliğin yerel

bir halinden başka bir şey değildir, zira sanat eserleri belirli türden bir pratik tarafından toplumsal iş bölümü dahilinde üretilir (Boucher, 2013: 99). Adorno, sanat eserleri "artık değiş tokuş, kar ve aşağılanmış bir insanlığın sahte ihtiyaçlarıyla çarpıtılamayan şeylerin tam yetkili elçileridir." Hemen tümüyle şeyleşmiş toplumda , yabancılaşmış emeğin ötesine işaret eden yaratıcı praksisin son sığınağı otonom sanat olur. Otonom sanat toplumsal şeyleşmenin antitezi olan bir yaratıcı praksis biçimi iken, aynı zamanda yabancılaşmış emeğin toplumsal işbölümü ağına düşerek sakatlanmış pratikleri değiştirme gücünden yoksundur (Boucher, 2013: 100-101). Radikal sanat eserleri işte bu nedenle onları meydana getiren çelişkiye sadık kalmalı, sanatın insani mutluluk vaadini aynı anda hem muhafaza etmeli hem de olumsuzlamalıdır. Adorno, bunu yapmanın yegane yolunun estetik uyumsuzluk olduğunu düşünür (Boucher, 2013: 101).

Otonom sanat bizzat varoluşuyla şeyleşmeye ve rasyonelleşmeye karşı bir protestodur. Otonom sanat araçsal aklın ve meta şeyleşmesinin, hatta bu sorunları yaratan toplumsal işbölümünün antitezidir. İnsan yaratıcılığı ile birlikte bir emek sürecini birleştirmesi rutinleştirmeye ve tahakküme karşı direniş potansiyeli yaratmaktadır. Zihinsel emek ile kol gücü emeğini birleştirmesi ise toplumsal iş bölümünde bu etkinlik biçimlerinin sakatlayıcı şekilde ayrılmasının karşıtını teşkil eder. Sanat toplumun antitezidir çünkü ütopyacı uzlaşmayı içkin doğası gereği öngören yaratıcı praksisin olasılığını temsil eder (Boucher, 2013: 101). Kant'ın, sanatı "kasıtlı işe yaramazlık" diye tanımlayan düşüncesiyle hemfikir olan Adorno, "sanat eserlerine toplumsal bir işlev atfedilecekse eğer bu onların işlevsizliğidir" tespitini yapar (Boucher, 2013: 101). Entelektüel kültürün işbölümüne dahil edilip sanayileştiği, bunun sonucunda tepkileştiği ve homojenleştiği koşullarda, sanat eserinin bağımsızlığı ve özgünlüğü bir başkaldırandır." Sanat, direniş gücü kaynağı toplumsal işlevsizlik ile estetik otonomiyi birleştirmesinde yatar (Boucher, 2013: 101).

Frankfurt Okulunun estetikteki konumlanışı, Adorno ve Lukacs arasında gelişen tartışma sürecinde belirginleşir. Her ikiside marksist kökenli olan bu iki düşünürden Adorno modern estetiği savunurken, Lukacs yansıma estetiğine daha yakın durmaktadır (Dellaloğlu, 2014: 61). Adorno'ya göre, "Lukacs, sanat çalışmasının kurucu ve oluşturucusu biçime ait sorunları birçok bakımdan yanlış anlamaktaydı. Adorno için, Lukacs yansıma kuramını savunuyor olması gerçekçiliği deneysel

gerçekliğin taklit edilmesiyle varılabilecek bir şey sanmaktaki ısrarı onu, modernizmin imajlarının gerçekliğin çarpıtılmış biçimleri ya da bilinçli olmaksızın nesnel gerçekliğin kılık değiştirmiş görünümleri olduğu sanısına sürüklemekteydi" (Dellaloğlu, 2014: 61). Adorno'ya göre, sanat yapıtının üretimi, öznenin nesnel dünyayı özümseyip içseleştirme derecesinde kavranabilmiş olmasına; ama bunu estetik biçimin kendi yasalarına uygun bir tarzda yapabilmiş olmasına bağlıdır (Dellaloğlu, 2014: 61). Lukacs, estetikte "imaj" ve "öz" gibi terimlerin kullanılmasını idealizmin göstergesi saymaktaydı. Fakat bu terimlerin sanat alanına uygulanmaları, onların felsefedeki uygulanışlarından bütünüyle farklıdır. Lukacs'ın bu sorunları ele alış tarzındaki en önemli yetersizlik, bu ikisi arasındaki farklılığı göremeyişidir (Dellaloğlu, 2014: 62). Adorno ve Lukacs arasındaki gerginlik, hem modern estetik ile yansıma estetiği arasında bir tartışma, hem de marksist estetiğin nasıl olması gerektiği üzerine bir tartışma olarak değerlendirilebilir. Adorno, marksist estetiği modernizme açmaya çalışırken, Lukacs onu yansıma estetiğinin o dönemlerdeki zirvesi olan gerçekçi estetiğe dayamaya çalışmıştı. Lukacs'ın estetik kurama en büyük katkısı, siyasal ve o zamana kadar yalnızca biçimsel bir estetik olgusu sayılagelmiş ideolojik içeriği anlayıp kavramımızı sağlayacak bir dolayımlar kuramı geliştirmesi olmuştur (Dellaloğlu, 2014: 64).

Estetik görüşler kuramsal olarak sanat nesnelerini daha iyi idrak edilmesine ve alımlanmasına yardımcı olmaktadır. Filozofların estetik görüşleri günümüze de ışık tutmuş yeni fikirlere neden olmuştur. Estetik görüşler kuramsal olarak sanat nesnelerini daha iyi idrak edilmesine ve alımlanmasına yardımcı olmaktadır. Sanat nesnelerine; yüce, güzel, hoş, uyum (*harmoni*) ve çirkin gibi yargıların estetik görüşlerin sonucunda bir değerlendirme ve dolayısıyla alımlama ifadesi olduğunu anlamaktayız. Bu kavramları sanat nesnelerine yüklediğimizde daha bilinçli olarak yorum yapılabilir. Esere yorum yapan kişiler eseri ilk olarak alımlayıp daha sonra bir değerlendirme yaparsa, o esere yüklenen yargı daha doğru olacaktır. Böylece eserin nasıl bir niteliğe sahip olduğu daha açık ve net bir şekilde görülebilir.

1.2 Estetik Çözümlemenin Basamakları

Estetik fenomen ya da estetik varlık, dört öğenin bir ontik bütünlüğü olarak meydana gelir. Bunlar, estetik çözümlemenin basamakları olan estetik süje

çözümlemesi, estetik obje çözümlemesi, estetik değer çözümlemesi ve estetik yargı çözümlemesidir. Estetik fenomenin ontik bütünlüğünde dört temel yapı elemanı bulmuş oluyoruz.

Wilhelm Worringer, *"estetik objektivizm'den estetik sübjektivizm'e mutlak bir adım atmış olan, çalışmalarında artık estetik obje'nin biçimden değil de, estetik obje'ye bakan süje'nin davranışından ilerleyen modern estetik"* diye söyleyerek estetik'i yorumlarken, doğrudan doğruya psikolojik estetik'i dile getirmiştir (Tunalı, 2012: 19). Psikolojiye ve psikolojik estetik'e karşı geçmişten günümüze kadar sorulan en önemli eleştirilerden biri, Wittgenstein'ın dile getirdiği eleştiridir. Onun eleştirisi daha çok estetik yargı açısındandır. Estetik yargı sorusuyla ilgilenmiştir. Ona göre, *"Halk, daima bir gün psikolojinin tüm estetik yargılarımızı açıklayacağını söyler ve psikoloji deyince de deneysel psikolojiyi demek ister" (Tunalı, 2012: 19).*

Felsefi estetik, ne sadece bir estetik duygular psikolojisi, ne bir sanat felsefesi, ne güzel felsefesi, ne de estetik yargılar mantığıdır. Estetikte en sık rastlanan bir yanlış anlama, estetik varlığı bütünlüğüyle inceleyen felsefi estetik'i, bu varlık bütünlüğü içinde yer alan bir tek ontik öğeye indirgemek istemekten ileri gelir. Felsefi estetik kavramı, içeriği bakımından hepsinin üstündedir. Dört ontik elemanın her birini kendine konu yapan tek tek estetik disiplinleri, felsefi estetik'in konusu içinde yer alırlar. Bu bakımdan estetik ile sanat felsefesi ve diğer disiplinler arasında ne bir karşıtlık vardır; ne de estetik gerçeklik için estetik kavramını kullanmaktan kaçınmanın bir anlamı vardır. Çünkü, felsefi estetik, bütün varlık anlamı çevreler ve kucaklar. Felsefi estetik'in ödevi, bu estetik varlığı ontik elemanlar yönünden araştırmaktır (Tunalı, 2012: 21-22).

Estetik gerçeklik, ancak bütünlüğü içinde, bu yapı elemanları tek tek felsefi bir tavırla ele alırnırsa gün ışığına çıkabilir. O halde, araştırmamız gereken bir çok soru ortaya çıkıyor. Bunlar "estetik süje nedir?", "estetik obje nedir?", "estetik değer nedir?", ve "estetik yargı nedir?" sorularıdır. Bu sorular konunun başında da belirtildiği gibi, sanat nesnesini veya resim sanatını idrak etmemizi ve alımlamamızı sağlamaktadır.

Bir tablo üzerinden anlatacak olursak, estetik süje, tablonun bize sağladığı ve verdiği bilgidir. Bu bilgiler; o resmin bize verdiği mesaj, ne anlattığı, hangi duyguları hissettirdiğidir. Tablonun çerçevesinin hangi yapıya sahip olduğu, o resme uyup

uymadığı, renk bakımından o çerçevenin uygun olup olmadığı bize verdiği bilgidir. Bunun yanı sıra,taklit unsuru olup olmadığı, hangi renklerden oluştuğu, resmi kimin yaptığı, hangi teknikte yapıldığı, hangi dönemde resmedildiği bize verdiği estetik bilgidir. Dolayısıyla, bu bilgiler olmadan bir resmi veya bir eseri alımlamak oldukça güçtür.

Estetik varlık, yalnızca süje'nin varlığına dayanmaz. Estetik fenomen'de, bu fenomen'e katılan süje varlığının karşısında, süje'nin kendisine dayandığı, onunla bağlantılı olduğu bir varlık daha söz konusudur (Tunalı, 2012: 20). Süje, estetik fenomen zorunlu bir varlık ise, estetik obje de estetik fenomen için aynı durumda zorunlu haldedir. Obje'nin bir doğa varlığı olabildiği gibi, daha dar anlamda bir sanat eseri, örnek vermek gerekirse; şiir, resim eseri, seramik vb. olabilir. Estetik varlığı kavramada süje'nin incelenmesi nasıl zorunlu halde ise, estetik obje'nin de kavranması zorunludur. Tarihsel gelişme sürecinde, estetik obje araştırmaları süje araştırmalarından daha önce başlamıştır. Böylece objectivist estetik, estetik objeyi, varlık tarzını ve varlık kategorilerini dar anlamında sanat eserinin ve sanatın ne anlamda olduğunu, sanat eseri ile doğal obje arasındaki ayrılıktan kalkarak belirlemek ister (Tunalı, 2012: 20). Estetik süje'den yola çıkan bir estetik'in sübjektivist ve psikologist bir estetik olmasına rağmen, estetik obje'den yola çıkan bir estetik, sonunda objectivist bie estetik haline gelir. Yani, objectivist estetik, bir sanat felsefesi denilebilir yani bir sanat ontolojisidir (Tunalı, 2012: 21).

Estetik obje ise, eserleri fenomenolojik ve ontolojik açıdan incelemektir. Estetik obje o eserin ya da resmin "var olan" olarak atfedilmesi anlamına da gelmektedir. Bazı sanatçılar eserleri bilgi olarak incelemenin yetmediği varlık olarak da açıklanması gerektiği kanısındadır. Örneğin bir tablonun yalnızca çerçevesiyle varolması yeterlidir. Bunun yanı sıra sanat yapıtı, bize varlığı anlatır, varlık hakkında bilgi verir. Bunun için her sanat yapıtı, varlığın, gerçekliğin bir bilgisini ortaya koyduğu gibi, aynı zamanda bu bilgide, o sanatın varlık, gerçeklik anlayışı da yansımış olur. Her sanat yapıtının temelinde, buna göre, bir bilgi objesi, sanatçının idrak ettiği, kavradığı ve gerçeklik olarak belirlediği varlığın bir bilgisi söz konusudur (Tunalı: 2003: 31).

Her sanat eserinin bir değeri söz konusudur. Resim sanatında da her tablonun bir değeri vardır ve bu yapıtlara bir değer atfederiz. Bu değerler yüce, güzel, hoş,

komik, uyumlu ve çirkin gibi atfettiğimiz kavramlardır. Bu atfettiğimiz değerler sayensinde resim sanatına yani tablolara estetik yargılar yüklenir. Örneğin "Bu tablonun çerçevesi hoş durmamış" dendiğinde bir değer atfetmiş olup, estetik bir yargıda bulunmaktayız. Böylece, estetik çözümlemeler sanat nesnelerini veya resim sanatını alımlamada bize bir araç olmaktadır.

1.2.1 Estetik Süje-Obje İlişkisi

Bilme olayında algılayan, kavrayan bilinç varlığına, "ben"e "süje" dendiği gibi, algılanan, kavranan varlığa da "obje" denir. Bilgi ile ilgisindeki süje, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, "bilgi süjesi" adını alır. Bu bağlamda, bir yanda bir doğa parçası ya da bir sanat yapıtı, kısaca estetik obje vardır; öbür yanda, bu estetik objeyle estetik ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan, ondan hoşlanan ya da estetik haz duyan bir süje vardır. Bir estetik obje ile böyle bir ilgi içinde bulunan süje, artık bir yalın bilgi süjesi olmaktan çıkar, bir estetik süje olur (Tunalı, 2012: 23). Estetik süje, bir estetik objeyi algılayan, onu kavrayan ve ondan estetik olarak hoşlanan, ondan estetik haz duyan bilinç varlığı "ben" anlamına gelir. Böyle bir estetik süje, bir estetik objeyi kavrarken, ondan haz duyarken bu estetik obje karşısında estetik tavır almış olur (Tunalı: 2012: 23). Estetik süjenin, genel süje gibi birtakım psişik süreçlerden meydana geldiğini görmekteyiz. Estetik sübjektiflik kavramı, psişik süreçlerin, (gerçekliğin) sübjektif kopyalarının bu olağanüstü karmaşık birliği gibi bir özellik gösterir (Tunalı, 2003: 67).

Bilgi süjesi ile estetik süje aynı niteliklere sahiptir. Bu nitelikler, bir yandan onların salt psişik fenomenler olması öbür yandan da bu fenomenlerin gerçekliğin bir yansısı olmasıdır. Fakat aralarında bu noktadan başlayan bir ayrılık da kendini gösterir. Bu ayrılık, özellikle "gerçekliğin yansıması" olayında açık olarak görünür (Tunalı, 2003: 67). Estetik süjenin karşılığı olan gerçeklik, bilgi süjesi karşılığı olan gerçeklik olduğu halde, estetik süjede bu gerçekliğin bilinçteki yansısı değişik oluyor. Bilgi süjesinde bu yansı, gerçeklik biçiminde olduğu halde, estetik süje'de bir sanat biçimi, bir estetik biçimi oluyor (Tunalı, 2003: 68). Güzel dediğimiz bir doğa parçasını ya da yine güzel bulduğumuz bir sanat yapıtını estetik olarak algılamak, onu kavramak, ancak estetik obje dediğimiz bu varolan karşısında belli bir tavır almak ile olanak kazanır. Bu, "belli tavır alma" diye nitelendirilebilir (Tunalı, 2012: 23).

> İlkin birinci bakış tarzını ele alalım. Bu bakış tarzı, "köşkün ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı?" sorusuyla ortaya çıkıyor. Ya da "üslubunun ne olduğu, sanat değerinin ne olduğu?" soruları ile. Bu sorular açısından köşke bakmak onun hakkında tarihsel ve sanat tarihi yönünden bilgi edinmek isteyen bir bakış tarzını ya da tavır almayı gösterir. Böyle bir tavır, bilgi edinmek isteyen bir tavır, bilgisel bir tavırdır. Böyle bir tavrın belli bir ereği vardır, obje'ler hakkında bilgi, doğru bilgiler elde etmek. Bundan ötürü böyle bir tavra düşünsel-bilgisel tavır ya da intellektüel tavır alma adı verilir. Öbür bakış tarzına, köşkün parasal değerini soran bakış tarzına gelince, bu bakış tarzı pratik-ekonomik bir tavır olarak adlandırılabilir. Bu bakış tarzı içinde bakanın pratik ya da ekonomik yarar gibi bir ereği vardır. Üçüncü tavra gelince: Bu bakış tarzı, yapıya, köşke hiçbir soru sormadan, salt seyretmek için yönelir, ordan hoşlanmak, ondan haz duymak için onu seyreder. Yapının ne tarihselliği ne sanat değeri ne de ekonomik değeri vb. gibi sorular onu hiç mi hiç ilgilendirmez; onu, köşkü seyretmek için seyretmenin dışında hiçbir şey ilgilendirmez Bu tanımlamalara ve tavır almaya estetik tavır alma denir (Tunalı, 2012: 24).

Her sanat yapıtı, bize varlığı anlatır, varlık hakkında bilgi verir. Bunun için her sanat yapıtı, varlığın, gerçekliğin bir bilgisini ortaya koyduğu gibi, aynı zamanda bu bilgide, o sanatın varlık, gerçeklik anlayışı da yansımış olur. Her sanat yapıtının temelinde, buna göre, bir bilgi objesi, sanatçının gördüğü, kavradığı ve gerçeklik olarak belirlediği varlığın bir bilgisi söz konusudur (Tunalı, 2003: 31). Her bilgi olayında nasıl bilen bir süje ile bilinen bir obje arasında algısal, düşünsel, duygusal ve sezgisel, vb. bir ilgi söz konusu ise, aynı şekilde sanat olayında da, bir sanatçı süjesi ile onun kavradığı, örneğin kelimelerle, çizgi ve renklerle, seslerle anlatmak istediği bir obje dünyası arasında bir ilgi söz konusudur (Tunalı, 2003: 32). Her bilgi, bir süje ve obje ilgisine dayanır. Bir yanda bilinç sahibi bir varlık olan insan bulunurken, diğer yanda, bilinç sahibi bu varlığın, "insan" dediğimiz süjenin algı, düşünme, tasarlama, hayal etme, vs. gibi bilme eylemleriyle ilişki kurduğu nesneler, düşünceler, vs. varlığı, obje dünyası bulunur (Tunalı, 2003: 39). Estetik alanında da aynı süje ve obje ilgisini görürüz. Yalnız burada süje, bilgi bağlamında olduğu gibi herhangi bilinç sahibi bir insan olmayıp, "sanatçı" dediğimiz özel yetenekleri olan varlıktır. Onun yöneldiği obje ise her şey olabilir. Sanatçı yaratıcı hayalgücü ile nesnelere yönelir, onları kavrar ve onları ifade eder (Tunalı, 2003: 39-40).

Örneğin;

> Bir ressam, bir manzara resmi yapar, bir yontucu insan heykeli yapar, bir ozan ya da müzikçi duygularını anlatır, bir romancı bir toplum içinde olup biten

> olayları dile getirir. Ressamın ele aldığı objeyi anlatım aracı renk ve boyadır, yontucunun odun, mermer ve metaldir, ozan ve romancının ise sözcüklerdir. Ama sanatçı hangi anlatım aracını kullanırsa kullansın, daima belli bir objeye yönelir, onunla ilgi kurar ve onu kavrar. Onu kendine göre birtakım çizgi ve boyalarla ya da seslerle ya da sözcüklerle anlatır, kendine göre yorumlar ve böylece onu bilir. Bu yolda, anlatma, ifade etme ise, objeyi kavrama, onu bilme demektir. Aynı manzarayı yapan üç ressamın meydana getireceği üç tablo arasında büyük farklılık bulunacaktır. Bundan ötürü, sanat bilgisi sübjektif bir bilgidir (Tunalı, 2003: 40).

Burada, sanatçı süjesi ile onun yöneldiği obje arasındaki ilgiyi yalnız duyular değil, aynı zamanda hayal gücü de kurar. Sanatçı, yöneldiği bir nesneyi yalnız görmekle kalmaz, aynı zamanda onu hayal gücü ile değiştirir, zenginleştirir ve öyle ifade eder. Bundan ötürü, sanat bilgisi sıradan bir bilgi olmaktan çıkar (Tunalı, 2003: 40). Estetik bilgi, bir sanatçı süjesi ile bir doğa parçası arasında meydana gelen bir doğa parçası arasında meydana gelen bir sübjektif ilgi olup, bu da sanat yapıtında somutluk elde eder. Sanat yapıtı, gerçeklik karşısında, sanatçının sübjektif yaşantılarından, duyum ve duygularından oluşturduğu bir varlıktır ve bu varlık gerçekliğin sübjektif karşılığını gösterir (Tunalı, 2003: 48). Sanat bilgisi, gerçekliğin bilgisidir, ama gerçekliğin kaba bir kopyası olan bilgi değildir. Bunun böyle olduğunu, Marksist estetik de varsayımı ile çelişerek kabul eder. Sanatı, gerçekliğin yalın bir yansısı olmaktan kurtaran, onun duyusal-duygusallığı ve hayal gücüne dayanma niteliğidir (Tunalı, 2003: 53). Sanat bilgisinin, öznel olmasının bir sebebi, süje ve obje arasındaki ilgide, yanlız olgusal, ya da kavramsal olmayıp, duygusal ve hayal gücüne dayanmakta olmasıdır. Sanatçı, yönelmek istediği objeye, ya da fenomene, yalnız olgusal olarak yönelmez, onu hayal yetisiyle değiştirir. Böylece sanat bilgisi herhangi bir bilgi türü değildir, kendine özgür estetik bir bilgi durumundadır (Turgut, 1993: 181). Sanat bilgisinde nesnel olarak kanıtlanamayan öğeler yoktur. Sanat bilgisinin, ön yapıya ait bilgisi, yani teknik düzeyindeki bilgi dilin nasıl kullanıldığıi dil kullanımındaki ustalık uzmanlarca belirlenebilir (Turgut, 1993: 182). Sanat bilgisinde asıl problem olan, arka yapıya ait olan bilgidir. Bu yapı yorum isteyen kişiden kişiye değişen bir yapıdır. Sanatçının duygularının ve düşüncelerinin gizlendiği hayal gücünü ortaya koyduğu yapıdadır (Turgut, 1993: 182). Turgut'a göre, sanat bilgisini asıl önemli kılan şey, sanatsal ya da estetik önermeleridir. Problem bu önermelerdedir (Turgut, 1993: 182).

Estetik süje, estetik duyulara, estetik duyumlara ve estetik haz alabilme yetisine sahiptir. Marksist estetike göre, estetik fenomen, estetik süjenin sahip olduğu bu yetilerle oluşur. Estetik fenomen ve estetik obje, kendi başına değil, estetik süjenin sübjektif etkinliği ile meydana gelir ve estetik bir varlık kazanır (Tunalı, 2003: 70). Böylece, bilgi olmadan sanat, sanat olmadan bilgi olmaz. Bilgi eksiksikliğinden doğan nedenlerle sanatın olması oldukça zordur. Ne kadar bilgi sahibi olursak o kadar sanatta ilerleyebiliriz. Sonuç olarak, bilgi olmadan sanat, sanat olmadan bilgi olamaz. Sanatı kavramsal açıdan ve uygulama açısından bilmek son derece önemlidir.

Estetik varlık, kuşkusuz yalnız süjenin varlığına dayanmakla kalmaz. Estetik fenomende, bu fenomene katılan süje varlığının karşısında, süjenin kendisine yöneldiği, onunla ilgi kurduğu bir varlık daha vardır. "*Bu varlık estetik objedir. Estetik obje, estetik süjenin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği bir varlık anlamına gelmektedir. Estetik objenin temel sorunu ve sorusu "Sanat yapıtı nedirdir. Bu soruya çağdaş ya da modern felsefe açısından yaklaşmaya çalışılmalıdır"* (Tunalı, 2012: 47). Estetik obje çözümlemesi fenomenolojik-ontolojik estetiğin obje çözümlemesini incelerken, Marksist estetiğin estetik obje anlayışı, enformasyon estetiğinde obje anlayışı, yapısalcı estetik ve obje çözümlemesi ve alımlama estetiği ve estetik obje anlayışından oluşmaktadır. Fenomenolojik çözümleme, psikolojist bir anlayış için "sanat" dediğimiz etkinlik, ancak sanat yapıtını seyreden süjenin duygularının çözümlenmesiyle anlaşılabilir. Süjenin sanat yapıtı karşısında duyduğu en temel duygu estetik haz'dır (Tunalı, 2012: 47-48). Estetik hazzın psikolojisi, sanatın ve sanat yapıtının çözümlenmesine götüren bir ana yol olmalıdır. Theodor Lipps, bu görüşün en önemli temsilcisi olmuştur. Lipps'e göre, estetik haz, "insanın kendi dışında bulunan bir obje'de kendi kendinden haz duymasıdır." Bundan dolayı, estetik obje, yani sanat yapıtı değildir, tersine, önemli olan, bizim etkinliğimiz, duygularımız ve duyduğumuz hazdır (Tunalı, 2012: 48).

Estetik obje, ister bir şiir, ister bir müzikal kompozisyon, ister bir heykel ya da yapı olsun belli nitelikleri ve özellikleri olan objedir. Belli özellik ve nitelikleri taşıyan var olanlar belli bir deyim, belli bir kavram altında toplanır ve buna "estetik obje" veya "sanat eseri" denir (Tunalı, 2011: 54). Estetik objede sanat eseri, bir var olandır. Böyle bir varolan olarak estetik alanında kendisinden hareket edilecek somut şeydir. Çeşitli

sanat eserleri bakımından çözümlenecek olan var olanlar bunlardır (Tunalı, 2011: 61). Hartmann'nın estetik obje belirlemesinde estetik obje, ister bir şiir, ister bir müzikal kompozisyon, ister bir heykel ya da yapı olsun, belli nitelikleri ve özellikleri olan bir objedir. Bu belli özellik ve nitelikleri taşıyan varolanlar belli bir deyim, belli kavram altında toplanır ve buna "estetik obje" ya da "sanat yapıtı" denir (Tunalı, 2012: 52).

Resim, bir uyarıcı olarak bizim estetik duygularımıza ve estetik kaygılaramıza devinim kazandırır. Eğer bir resim, alıcısında estetik kaygı yaratabiliyorsa o bir estetik objedir. Başka bir deyişle, ancak estetik obje, estetik kaygı yaratabilir (Erinç, 2016: 54). Bir resmin estetik obje olma niteliği onun varoluş nedenidir. Alıcısında ne denli estetik kaygı yaratabiliyorsa o denli varlığını da kanıtlamış olur (Erinç, 2016: 54).

Her sanat eseri bir estetik objedir. Her sanat eseriyle ilgi "hoşlanma" ile başlar. Fakat her sanat eseri estetik kaygı yaratmaz ve mutlaka yaratması da gerekmez. Hazır duygularımızı pekiştirmesi de onun sanat eseri sayılması için yeterlidir. Fakat sanat eserleri arasında bir değerlendirme yapmaya kalktığımızda bizi yönlendirecek olan bu estetik kaygıdır (Erinç, 2016: 54).

Estetik obje ve süje arasındaki tartışmalar ve ortaya atılan görüşler farklı yorumlara neden olmuştur. Kuçuradi *Sanata Felsefeyle Bakmak* adlı eserinde *"sanat, özel türden bir bilgiyi sağlayan yapıtlar ortaya koyan bir etkinlik olarak görülürse, Estetik bugün bir felsefe dalı olarak varolma nedenini yitirir, sorunlaruundan bazıları da anlamlı olmaktan çıkar."* der (Kuçuradi, 2013: 91). Tunalı'nın ise, *Felsefenin Işığında Modern Resim* adlı eserinde, *"güzellik varlık ile değil, görünüş ile ilgili bir durumdur."* der (Tunalı, 2013: 90). Tunalı'ya göre, bilgi sorununda nasıl süje, kendisi dışında bulunan bir objeye yönelir ve onu kavramak isterse, sanat olayında da sanatçı ile onun yöneldği obje arasında, bilgi olayında olduğu gibi bir kavrama durumu vardır.

Böylece bir sanat nesnesini algılamak ve kavramak için estetik objeden çok estetik süjeye ihtiyaç vardır. Çünkü bir sanat nesnesi ancak bize ne tür bilgiler verdiği konusunda anlaşılabilir.

1.2.2 Estetik Değer-Yargı İlişkisi

Bir diğer önemli çözümleme estetik değere ilişkindir. Her sanat nesnesi bir sanat değeri taşımaktadır. Tunalı'ya göre estetik süje olarak bir estetik obje ile yalnız ilgi kurmakla kalmaz, bu objeye bir değer de yükleriz, ona "güzel" deriz, "yüce" deriz, "trajik" deriz ya da "komik" deriz. Bütün bunlar bizim objelere yüklediğimiz yüklemler olup, bunlar birer estetik değeri ifade eder (Tunalı, 2012: 131).

> Estetik varlığı, sadece, süje ve estetik obje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da, estetik değer ya da güzel'dir. Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Bu değer, güzel değeri ya da idea'sıdır. Güzel de estetik fenomene zorunlu olarak katılır. Bir estetik obje karşısında estetik bir tavır alan süje, bu tavrını bir estetik değer olarak dile getirir: "Bu şiir güzeldir", "bu tablo güzel değildir" gibi. Güzel, bir değer, bir idea, bir eidos (öz) olarak düşünülebileceği gibi, orantı, simetri, düzen gibi estetik obje'nin niteliği olarak da belirlenebilir. Aynı şey çirkinlik için de söylenebilir. Güzeli ele alan böyle bir araştırma, bir güzellik teorisi veya felsefesi olur, ama estetik varlığı sadece güzele indirgeyen bir görüş olarak da mutlakçı bir görüş olacaktır (Tunalı, 2012: 21).

Baumgarten'e göre, mantıksal kavramanın hedefi gerçek, estetik (duyusal) kavramanın hedefi ise güzeldir. Güzel, duyularla kavranan mükemmelliktir. Gerçek, usla kavranan mükemmelliktir. İyi, ahlaksal istençle ulaşılan mükemmelliktir (Tolstoy, 2015: 21). Güzeli, Baumgarten'e göre, parçaların karşılıklı olarak birbirleriyle ve bütünle olan ilişkilerindeki uyum ve düzen belirler. Güzelin ereği hoşa gitmek ve arzu uyandırmaktır (Tolstoy, 2015: 21). Güzelin ortaya çıkışıyla ilgili olarak ise Baumgarten güzelin en üst düzeyde gerçekleştiği yer olarak doğayı görür; o bakımdan da, Bamgarten'e göre, sanatın en büyük görevi doğayı taklit etmektir (Tolstoy, 2015: 21).

Estetik varlığı, yanlız, süje ve estetik obje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da, estetik değer ya da güzeldir. Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Bu değer, güzel değeri ya da ideasıdır. Güzel de estetik fenomene zorunlu olarak katılır. Estetik obje karşısında estetik tavır alan süje, bu tavrını bir estetik değer olarak dile getirir: "Bu şiir güzeldir", Bu tablo güzel değildir" gibi (Tunalı, 2012: 21). Sanat nesnelerine güzel değerini ya da "güzel olmayan" gibi anlamlar yükleyebiliriz. Güzel, bir değer, bir idea, bir *eidos* (öz) olarak düşünülebileceği gibi, orantı, simetri, düzen gibi estetik objenin niteliği olarak da belirlenebilir. Aynı şey çirkinlik için de söylenebilir. Güzeli ele alan estetik varlığı sadece güzele indirgeyen bir

görüş olarak da mutlakçı bir görüş olacaktır. Sanat nesnelerine bir değer olan çirkinlik kavramını da yükleyebiliriz.

Platon öncesi felsefenin konusu, ilkin doğa sonra da insan olmuştu. Sofistlerin sanatla ilgileri, insanla olan ilişkiler ve yarar açısından öteye geçmemişti. İlk kez Platon, sanat ve güzel sorusuna felsefi ve fizikötesi bir yaklaşımla yaklaşmıştır ve "güzel nedir?" sorusunu sormuştur. Platon, yaşamı boyunca "güzel nedir?" sorusunu yorumlamıştır. Platon, ilk olarak gençlik döneminde güzeli kavram olarak belirler. Olgunluk döneminde ise, güzel ideasını töz olarak belirler. Bu belirleme denemesiyle özellikle *Şölen* diyaloğunda görürüz. *Şölen*'de güzelliği kavramak için yeni bir kavram, Eros öne sürülür. Sevgi, güzele kavuşmanın, onda yaratıcılığa ulaşmanın aracıdır. Güzelde yaratıcı olmak isteği, ölümsüzlüğe duyulan istekle aynı şeydir. İnsanı ölümsüz kılan sevgidir (Platon, 2015: 88-89). Platon'a göre, Eros'un yöneldiği ilk güzel, güzel beden oluyor. "Dinle beni şimdi: sırlara yolunca ermek isteyenin daha genç yaşında güzel bedenleri araması gerek." (Platon, 2015: 93). Ancak güzel bir beden, tek tek güzel olan şeylerden bir tanesidir. Yetkinliğe ve gerçek güzelliğe erişmek isteyen için bedenlerin güzelliği yeterli değildir.

> Bundan sonra yapacağı şey, can güzelliğini beden güzelliğinden üstün görmektir. Değerli bir can, bedendeki pırıltısı sönük de olsa sevgisini coşturmaya yetmeli; ona kendisini verip, gençlerin yükselmesi için söyleyecek en güzel düşünceleri aramalı, bulmalıdır. Böylece güzelliği ister istemez yaşayış, davranış yollarında görecek, hepsindeki güzelliğin aslında hep aynı güzellik olduğunu farkedecek ve böylece beden güzelliğine fazlaca kapılmamayı öğrenecek. Davranış, yaşayış yollarından bilimlere geçip onlardaki güzelliği de görecek (Platon, 2015: 93-94).

Beden ve ruh güzelliğinin kendisinden pay aldıkları o asıl güzeli, töz olarak güzeli arayacaktır. Tümel ve öz güzelliğine giden yol, görülüyor ki ilkin güzel bedenlerden kalkıyor, buradan güzel bir yaşam sürmeye, ruh ve erdem güzelliğine yükseliyor. Güzel bir bilgiye geçmesiyle, sonunda kendi başına güzelliğe erişmektedir (Arat, 1979: 20). Eros'un ereği olan salt güzellik, yaşamın ereğidir. Salt güzelliğe erişen kişi ölümsüzlüğe ve mutluluğa erişir. Bu erişme anı, yüce bir andırki kişinin "önüne serilen engin güzellik denizi karşısında içi dolup taşar." (Platon, 2015: 94). "İnsanın salt güzellikle karşılaştığı o an yok mu, işte yalnız o an için insan yaşamı yaşanmaya değer."

(Platon, 2015: 95). Platon'un tanımlamaya çalıştığı, uzayın ve zamanın dışında olan bir fizikötesi güzelliktir.

> Hep var, doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzelliktir. Bir bakıma çirkin, bir yerde güzel, bir yerde çirkin, bugün güzel, yarın çirkin, şuna göre güzel, buna göre çirkin, kiminin gözünde güzel, kiminin gözünde çirkin değildir. Bir güzellik ki, kendini bir yüzle, ayakla, bedene bağlı hiçbir şeyle göstermeyecek, ne bir söz olacak, ne bir bilgi, bir canlıda, belli bir varlıkta bulunmayacak, ne canlıda, ne yerde, ne gökde, hiçbir yerde, kendi var, kendinden var, kendisi ile hep bir örnek.. Bütün güzellikler ondan pay alır. Kendisi onların parlayıp sönmeleriyle ne artar, ne eksilir, ne de bir değişikliğe uğrar (Platon, 2015: 94).

Güzellik artık tanrısal bir güzelliktir ve güzel burada artık hiçbir tanıma sığmayan ve hiçbir mantık ulamanın belirleyemediği bir gerçek varlık şekline dönüşmektedir. Güzel, yalnızca bir estetik değer değil, tüm varlıklarla ilgili bir temel değer, bir tözdür (Arat, 1979: 21). Güzelin matematik olarak belirlenmesi düşüncesi Grek felsefesinde oldukça eskiye dayanan bir düşüncedir. İlk olarak Platon öncesi Herakleitos'ta böyle bir anlayışla karşılaşıyoruz:

> Birbirine karşıt çabalama uzlaşarak; birbirlerinden ayrılandan en güzel birleşme" diyen Herakleitos'a göre güzel elemanlarının birbirine bir katılması, bir uyuşumu oluyor. Sanat da bunu (karşıtlardan doğan harmoniyi) açıktır ki, tabiatı taklit ile meydana getirir. Resim tabloda beyaz ve ve siyah, sarı ve kırmızı renk elemanlarını karıştırır ve böylece de örnek ile olan uygunluğu meydana getirir; müzik yüksek ve alçak, uzun ve kısa tonları farklı seslerde birleştirir ve böylece de örnek ile olan uygunluğu meydana getirir; müzik yüksek ve alçak, uzun ve kısa tonları farklı seslerde birleştirir ve böylece de bir birlikli harmoni meydana getirir; yazı sanatı da sesli ve sessiz sesleri karıştırır ve buradan da bütün sanatı meydana getirir (Tunalı, 2011: 56).

Bu sözlerden anlaşılacağı gibi, evren armonisi aynı zamanda sanattaki harmoniyi meydana getirir. "armoni" sözü de burada güzellik sözü ile eş anlamlı olarak kullanılıyor (Tunalı, 2011: 56). Başka bir örnek olarak armoni düşüncesini Empedokles'te görürüz;

> Nasıl ressamlar adak levhacıkları renk renk boyarlarsa, sanattan iyice anlayan akıllı kişiler ahenkle birleştirirler, bundan çok, ondan az alıp
> bunlardan da bütün şeylere benzer şekiller yaparlar (Tunalı, 2011: 56).

Burada sanatçının işinin renk elemanları ile bir armoni (güzellik) sağlamak olduğu belirtiliyor (Tunalı, 2011: 57).

Platon öncesi görüşleri önemli olan ve temellendirenler Pythagorasçılardır. Fakat, armoni düşüncesini matematik olarak ele alınmıştır. Pythagoras öğretisi, kozmosu armonik bir bütün olarak kavrar (Tunalı, 2012: 208). Bu evren harmonisinin temelinde aritmetiğin sayısı bulunur. Evrene hakim olan ve evren uyumunu sağlayan şey sayıdır, sayılar arası orantıdır. Evreni bilmek onun dayandığı sayı ve sayı ilişkilerini bilmek anlamına gelir (Tunalı, 2011: 57).

Tunalıya göre, erken dönemlerde güzellik ile sayı ve simetri arasında belli bir ilişki düşünülmüştü. Ama bu düşünceler sistemli olarak düşünülmediği için, bu düşüncelerden sistemli bir düşünce yapısı da oluşmaz. Fakat ne var ki bu düşünceler sonradan bu yönde ortaya atılacak ve geliştirilecek düşüncelere bir destek ve dayanak ödevi görürler (Tunalı, 2011: 58). Platon güzeli, matematik olarak belirlemeye girişenlerin başında gelmektedir. Yaşlılık çağında böyle bir görüşe ulaşan Platon, oldukça değişik bir durum sergiler. Bu durum ilk olarak idealar öğretisinin yavaş yavaş ontolojik yanını yitirmesi şeklinde kendini gösterir. Daha sonra bu ontolojik yanını yerini bir lojik-matematik yan almaya başlar ve sonunda alır. Buna uygun olarak da bütün Platon sistemi ve bu arada güzellik anlayışı da değişir. Platon *Şölen* adlı diyaloğunda güzeli daha derinden kavramaya çalışır ve güzel ile eros (sevgi) arasındaki ilişkiyi sorgular (Tunalı, 2012: 209). Güzelliği, bütün varlığın odak noktasına koyan, güzel ve iyiyi aynılaştırarak mutlaklaştıran Platon'dan, güzellik felsefesiyle uyumlu bir sanat felsefesi beklenirdi; bu uyum içinde, güzellik gibi sanatı da yüceltmesi gerekirdi (Tunalı, 2011: 95).

Aristoteles'e göre güzel, bir orantı, matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır. *Metafizik* adlı eserinde Aristoteles bunu şöyle belirtiyor:

> Fakat, iyi ve güzel, farklı şeyler olduğundan, zira iyi, daima eylem içinde ortaya çıkar, güzel ise eylem halinde olmayan şeylerde de bulunur, - matematik bilimlerinin güzel ve iyi hakkında hiçbir şey söyleyemeyeceklerini öne sürenler aldanıyorlar. Şüphesiz, matematik bilimleri güzel ve iyiden söz açarlar ve onları ortaya koyarlar. Ancak, eğer bunu, onların isimlerini anmadan yapıyor, fakat onların görevlerini ve orantılarını gösteriyorlarsa, bu durum karşısında, onların bunlardan söz açmadığı anlamı çıkmaz. Güzelliğin temel formları,

> düzen sınırlılıktır; yani, çoğu matematik disiplinler tarafından kanıtlanan şeyler (Aristoteles, 2014: 539).

Bu sözlerden anladığımız, güzel, matematik bir fenomen olduğu gibi, bununla birlikte matematik olarak belirlenebilir (Aristoteles, 2014: 539). Platon'un ihtiyarlık devrindeki güzel anlayışının yeni bir ifadesinden başka bir şey değildir bu (Tunalı, 2011: 64). Güzeli matematik olarak belirlemeyi, Aristoteles'in *Poetika*'sında da görüyoruz. Aristoteles şöyle diyor:

> Bundan başka güzel, ister canlı bir varlık, isterse belli parçalardan meydana gelmiş bir obje olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun bir düzenini göstermez, aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır; zira, güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, zira kavrayışımız algılanmayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır; ne de çok büyük bir şey, güzel olabilir, çünkü o, bir defada kavranamaz ve bakanda birliği ve büyüklüğü kaybolur... (Aristoteles, 2014: 1459 b 70-71).

Burada güzel, matematik bir belirleme içinde ortaya çıkıyor. Fakat bu tanımlamalar Aristoteles'i belli bir ereğe doğru yönelen kılavuz tanımlar değildir. Bundan dolayı Aristoteles onlar üzerine estetik, bir metafizik kurmayı düşünmüyor (Tunalı, 2011: 65). Tunalı'ya göre, güzel hakkında yapılmış olan bu tanımlamalar daha önce de işaret edilmiş olduğu gibi, sözgelişi içinde, bağıntısız olarak ortaya atılmışlardır, belli bir sistem içine girmezler ve aslında da böyle sistem içinde düşünülmemişlerdir (Tunalı, 2011: 65).

O, çok büyük bir şeyin, kavrama gücünü aşan bir şeyin güzel olmayacağını söylüyor. Grek ruhu ve zekası, estetik olanı, kavranabilir olması lazım gelen bir şey olarak düşünüyor ve buna güzel adını veriyor (Tunalı, 2012: 214). Tunalı, kavrama-gücümüzü aşan bir şey estetik bir şey olamaz mı diye sorar ve şüphesiz ki olabilir, ama, kavrama gücümüzü aşan bir şey artık güzel olamaz. Ona, Aristoteles'den pek çok yüzyıllar sonra yüce adı verilmiştir (Tunalı, 2011: 65).

Yüce de bir estetik kategorisidir; fakat bu kategori Grek ilkçağında bilinmiyordu. Daha doğrusu Grek ruhu için bu, kapalı bir dünya idi. Bu yüzden Aristoteles, kavrama gücümüzü aşan büyüklükleri güzel-dışı, estetik dışı olarak reddediyordu. Yücenin estetik değerini öğrenebilmek için Kant'a kadar beklemek gerekecekti (Tunalı, 2011: 65).

Locke ise, yalnız güzellik yaşantısını bir duyu üzerinde temellendirme eğilimi sergilemekle kalmamış aynı zamanda bu etki yüzünden güzelliğin kendisini de duyumla özdeşleştirmek istemiştir. Locke'un nesnelerin ikinci nitelikleri ile ilgili olarak öğrettikleri nesnelerin üçüncü düzeyden özelliklerine de aktarılmıştır (Arat, 1979: 87).

Çağın en ünlü düşünürleri, güzelliğin hiç olmazsa bir bölümüyle, duyumun kendisinin bir yüklemi olduğunu söylemişlerdir. Hume, nesnel düzenin, hatta doğruluğun kendisinin elle tutulur sorunlarını "doğamızın duyusal bölümünün bir işlevine" çeviren bu yanlış düşünme şekline son darbeyi indirmekle suçlanmıştır (Arat, 1979: 88). Hume, güzelliği hazla ve hazzı etkin varlığımızın ana kaynağı ile bir tutar. "Haz ve acı yalnızca güzellik ve biçim bozukluğunun zorunlu arkadaşları olmakla kalmazlar onların asıl özünü de oluştururlar" der (Arat, 1979: 81). Hume, güzelliği insanın "iyi oranlara sahip bir yontudan haz duymasını sağlayan" ve insanın doğasında bulunan bir duygu veya tutku olarak betimliyor. O, bakışım ve orantı ile us arasındaki yakın bağın bilincindedir. Ama, bizim iyi oranlanmış figürleri yeğlememizin bu seçmeyi yaparken anlığımızı kullandığımız türünden bir çıkarımı kanıtlamadığını da sözlerine ekler (Arat, 1979: 81). Hume'un güzelliği kişiye yükleyen iki açık bildirisi vardır: "Hiç kuşkusuz, tatlı ve acıdan çok güzellik ve çirkinlik, nesnede olmayan, tümüyle iç veya dış duyuya ilişkin nitelikleridir."

> Eğer çok felsefi görünmekten korkmasaydım, çağdaş dönemlerde tümüyle kanıtladığı varsayılan tadlar ve renklerin ve tüm başka duyulur niteliklerin bedenlerde, ama, yalnızca duyularda bulunduğunu güzellik ve çirkinlik için de durumun özdeş olduğunu öne süren ünlü öğretiyi okuyucuma anımsatırdım (Arat, 1979: 88).

Hume, güzelliği anlığın içine yerleştirmenin onun değerini azalttığını veya onun gözle görülür gerçekliğinden bir şeyler eksilttiğini çıkarımsamaya karşı bizleri uyarıyor (Arat, 1979: 88). Hume'un sorunu, nitelikler anlıkta yerleşmiş oldukları halde, nesnelerdeki belli niteliklerin "özel duyguları üretmeye doğadan yatkın olduklarını" onamasıyla güçleşmeye başlıyor (Arat, 1979: 88).

Burke ise, güzelliği açıklarken tüm estetik süreci tutkuya indirgiyor ve güzelliği açıkça, insanlığın toplumsal içgüdüsünü açan şey yapıyor. "Güzellik, us yürütülmelerimizden hiçbir yardım dilemez. Hatta istenç de kayıtsızdır. Buz veya ateş uygulanımlarının bizde soğuk veya sıcak idelerini üretmeleri gibi, güzelliğin görünümü

de, etkisel olarak belli bir sevgi düzeyine neden olur." (Arat, 1979: 89). Burke, insanda iki temel içgüdü bulunduğunu, bunlardan birinin insanı kendi varlığını korumaya, ötekinin toplum içinde yaşamaya zorladığını gösteriyordu. Ona göre yüce duygusu, bunlardan ilkine, güzel duyusu ise ikincisine dayanır. Güzel, birleştirir; yüce, ayırır. Özgün olmak bakımından insana yüce izlenimi kadar güven ve cesaret veren başka hiçbir estetik yaşantısı yoktur (Arat, 1979: 113).

Modern estetikte tüm estetik sorunları ve bu arada güzel sorununu beğeni yargısına bağlayıp, bunu da nicelik, nitelik, ilgi, modalite gibi mantıksal açıdan inceleyen Kant, genellikle bir sübjektivist-psikolojik tavır almıştı. Kant estetiği beğeni yargısının *a priori*'liği, genelliği gibi sorunları ele almakla psikolojik sınırların dışına çıkarak metafizik bir nitelik ve eğilim göstermesine karşın, yine de anti-metafizik bir düzeyde kalmıştı (Tunalı, 2012: 147). Güzelin yanında bir önemli estetik değer daha buluyoruz, bu da yüce ya da yüceli değeridir. Kant güzelin yanında *Yargı Gücü Eleştirisi'nde* bir temel estetik kategorisi olarak ele alarak, onu, o biçimde temellendirir ki, Kant doğrultusunda ya da Kant anlayışı karşısında eleştirel bir tavır alarak açıklamak zorunda kalır (Tunalı, 2012: 227).

> Kant'ın estetiği şu temeller üzerinde yükselir: Kant'a göre insan doğayı kendi dışında ve kendini doğa içinde kavrar. Kendi dışındaki doğada gerçeği arar; kendi içinde iyiyi arar; bunlardan biri saf aklın işidir, öbürü ise pratik aklın (özgür istencin). Bu iki kavrama (algılama) aracı dışında, Kant'a göre bir de yargıda bulunma, karar verme yeteneği vardır ki, yargıda bulunmaksızın karar oluşturan ve arzusuz hazzı üreten de bu yetenektir. Estetik duygusunun temelini bu yetenek oluşturur. Kant'a göre güzel, öznel anlamda, yargıda bulunmadan ve ortada pratik herhangi bir yarar olmadan, genel olarak hoşlanılan şeydir; nesnel anlamda ise, şeylerin, amaçlarına ilişkin hiçbir şey bilmeksizin, algılanabilir ölçüde amaca uygun biçimlenişidir (Tolstoy, 2015: 25-26).

Kant, güzeli, hoştan, iyiden, doğrudan ve yararlıdan ayırırken, güzelin kavramdan, erek tasavvurundan yoksun olduğunu söyler ve şöyle der: "*Bir doğa güzelliği güzel bir şeydir, sanat güzelliği ise bir şey hakkında güzel bir tasavvurdur" (Tunalı, 2012: 179).*

Çünkü, Kant için şey, nesne kavrama dayanır. Bunu bir örnek üzerinde göstermek istersek, "bir adam" dediğimizde, bu, varlığını adam olarak düşündüğümüz bir kavram ile ilgisinde elde eder (Tunalı, 2012: 179). Kant'a göre; "doğa, eğer o aynı

zamanda sanat olarak görünüyorsa, güzeldir" (Tunalı, 2012: 180). Bu belirleme ile Kant'a göre, doğa güzelliği ancak sanat güzelliği gibi görünürse, sanat güzelliğinin niteliklerine sahipmiş gibi görünürse, güzel diye değerlendirilebilir (Tunalı, 2012: 180). Kant sonrasında geliştirilen güzellik anlayışı ve görüşleri de önemlidir. Özellikle Schiller, Schelling ve Hegel'in görüşleri dikkat çekicidir. Schiller'e göre sanatın amacı, tıpkı Kant'a göre olduğu gibi güzelliktir; güzelliğin kaynağını ise, pratik yarar amacı taşıyan haz oluşturur. Sanat, "oyun" da denebilir, ama değimsiz bir uğraş anlamında değil, güzellikten başka amaç taşımayan yaşamın güzelliğinin ortaya çıkması anlamında (Tolstoy, 2015: 26). Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* adlı eserinde, özel olarak güzellik kuramını ele almıştır. Onun için güzellik bütünlüktür. Bu da yalnız iki gücün birleşmesiyle değil, insandaki bütün güçlerin, bütün yeti ve içtepilerin gelişmesiyle elde edilir. O zaman ancak uyum olur (Schiller, 1965: XX). Schiller güzeli, güzele yakın kavramlardan ayırmak ister. Bu yakın kavramları, hoş, iyi ve yücede bulur. Bu kavramları güzelden ayırırken: "Hoş sanata layık değildir, iyi sanatın ereği değildir, çünkü sanatın ereği hazdır. Güzel, duyusal hoşlanma için bir araçtır ve bu yönden iyiden ayrılır. Ama, biçimi nedeniyle aklın da hoşuna gider, bu yolda hoştan da ayrılmış olur. Güzel, akla benzeyen biçimi ile hoşa gider. Güzel, hoş ile iyinin duyularla aklın bir sentezi olmuş oluyor (Tunalı, 2011: 148).

Fichte'ye göre güzellik bilincinin ortaya çıkması şu şekilde olur:

> Dünyanın, daha doğrusu doğanın iki yanı vardır; o, bir yandan bizim sınırlılığımızın ürünüdür; bir yandan özgür, ideal etkinliğimizin ürünü. İlk anlamda dünya sınırlıdır, ikincisinde ise özgür. Yine, ilk anlamda her beden sınırlıdır, çarpıktır, sıkışıktır ve biz çirkinliği görürüz; ikincisinde iç bütünlük, yaşam, canlanma, yenilenme vardır ve biz güzelliği görürüz. Böylece, her şeyin çirkinliği ya da güzelliği, Fichte'ye göre, seyredenin bakış açısına bağlıdır. O bakımdan güzellik dünyada değil, güzel ruhta bulunur. Sanat da bu güzel ruhun ortaya çıkışından başka bir şey değildir, ve sanatın amacı yalnız aklı değil, yalnız yüreği de değil, bütünüyle insanı oluşturmaktadır. Bu nedenle güzelin imleci, dışsal herhangi bir şey değil, sanatçıdaki güzel ruhun varlığındadır (Tolstoy, 2015: 27).

Schelling'e göre sanat, öznenin kendi nesnesine dönüştüğü ya da nesnenin kendisinin öznesi olduğu dünya görüşünün yapıtı ya da sonucudur. Güzel, sonlu olanda sonsuzluk tasavvurudur. Ve sanat yapıtının temel karakteristiği bilinçsiz sonsuzluktur. Sanat, öznelle nesnelin, doğayla aklın, bilinçdışıyla bilincin birleşmesidir. O nedenle de

bilginin, bilmenin, anlamanın en üstün aracıdır sanat (Tolstoy, 2015: 27-28). Schelling estetiğinin ve dolaylı olarak da bu estetikin güzellik kavrayışının kaynağı, bu transcendental felsefede bulunur. Ona göre uyum, armoni dışlanmış bir ifadedir. "Hareketsizliğin ve büyüklüğün" bir ifadesidir. Bu ifade, güzelliktir. Güzellik, karşıtlığın ortadan kalktığı bir uyumu gösterir (Tunalı, 2012: 149).

Hegel'de ise güzellik tekrar bir ide seviyesine yükselir. İde, hem doğru hem de güzeldir. Güzellik idesi kendisini sanat eserlerinde gösterir (Ergün, T.Y. : 5). Hegel'e göre, güzellik ve hakikat bir anlamda özdeştirler. Güzel, özellikle kendi içinde hakikat olmak zorundadır. Ama hakikate ve güzele daha yakından bakıldığında onların aynı zamanda farklı olduklarını görürüz (Hegel, 1982: 106-107). Güzel kavramının ve güzel nesnelliğinin ve onların öznel iç düşüncedeki yansımasının kendi içlerinde taşıdıkları bu özgürlük ve sonsuzluk ile güzelin egemenlik alanı, sonlu ilişkilerin göreliliğinden çekip çıkarılmış ve idenin salt kırallığına ve onun hakikatine yükseltilmiştir (Hegel, 1982: 114). Hegel'e göre, güzel ve hakikat arasında bir fark vardır; hakikat eğer ide, kendinde ve kendi genel ilkesi içinde düşünülürse idenin ta kendisidir ve ne ise olan düşüncedir de. Çünkü o, us için varolan dışsal ve duygusal biçim altında değil, fakat evrensel olarak yani doğrudan doğruya dış gerçeklikle bilince görünürse ve ide de dışsal görünüşü ile birleşmiş ve özdeşleşmiş olarak kalırsa, o zaman ide yalnız hakikat değil aynı zamanda güzeldir de. Güzel, kendisini, idenin duyusal alanda görünüşe çıkması olarak tanımlar (Hegel, 1982: 102-103).

Kant, Hegel, Croce, Lukacs gibi düşünürler doğa güzelliği ile sanat güzelliğini birbirlerinden ayırt etmişlerdir. Kant, "doğa, bir sanat yapıtı olarak görüldüğü zaman güzeldir." demiştir. Doğa, eğer o aynı zamanda sanat olarak görünüyorsa, güzeldir. Kant'a göre, doğa güzelliği ancak sanat güzelliği gibi görünürse sanat güzelliğinin niteliklerine sahipmiş gibi görünürse, güzel diye değerlendirilebilir. Croce'a göre, sanat nesnelerindeki güzellik, aslında sanatçının ruhunda meydana gelen güzelliktir. Yapma güzel, sanat eserinin güzelliği, fizik güzelliğin bir bölümünü teşkil eder. Yapma güzel, çok daha fazla yaygın ve etkin olan bir yardım aracıdır. Sanat güzelliği, maddi bir yapı tarafından taşınsa da ruhsal bir aktiviteye veya ifadeye dönüşmesi gerekmektedir. Croce, Hegel gibi sanat güzelliğini, doğa güzelliğinden üstün tutmuştur.

Hegel'de sanat güzelliği doğa güzelliğinden üstündür. B. Croce'da konuyu estetik bakış açısından ele alır. Genelde doğa güzelliği estetik dışı bir şeydir; ama onun hoşa giden, bize zevk veren yönlerini bir estetik obje olarak görüyorsak, o doğa parçası güzeldir. Yani güzelliğin kaynağı doğa ve madde dünyası değil, insanın kendi iç dünyasıdır. Çünkü insan çevreye bakarken bir hayvan gözüyle bakmıyor; onun psikolojik durumu, yaşı, mesleği, ümitleri, hayalleri v.s. bakışa etki etmekte, onun güzel veya çirkin görmesini etkilemektir. Hegelde Kant gibi doğa güzelliği ve sanat güzelliği ayrılığı üzerinde durur ve bu ayrılığı çok daha derinden temellendirmek ister. Fakat, Hegel'in bu iki güzellik türü karşısında aldığı tavrı iki ayrı yönden değerlendirmek gerekir (Tunalı, 2012: 180). Hegel'e göre; "sanat güzelliği tinden doğan bir güzelliktir, tin ve tin ürünleri doğadan ve doğanın görünüşlerinden üstündür" (Tunalı, 2012: 180). Bundan dolayı, estetikin ele alacağı güzellik, yalnız sanat güzelliği olacaktır. Estetik'in konusu olan bu sanat güzelliğinin doğa güzelliğine olan üstünlüğü, relatif bir değerlendirme değildir, tersine, yalnız tin doğruluk olduğuna ve her şeyi kendi içinde kuşattığına göre, güzel de doğruluğa dayanarak, tine katılacak ve tin tarafından meydana getirilecektir (Tunalı, 2012: 180). Hegel bu anlamda, "doğa güzelliği, tine ait güzelliğin bir reflexksdir." der. Hegel'e göre, o halde, güzelliğin sanat güzelliği olarak sınırlandırılması gerekir. Çünkü estetik bakımdan önemli olan sanat güzelliğidir, doğa güzelliği değildir (Tunalı, 2012: 180). Hegel'e göre, bunun en büyük kanıtı, şimdiye kadar doğa güzelliği ile ulaşılmamış olmasıdır bu yüzden Hegel şöyle der:

> Şimdiye kadar doğal şeylerin güzelliğini ortaya çıkarmak ve bu güzelliğin sistematik bir anlatımını yapacak bir bilimi kurmak kimsenin aklına gelmemiştir. Söz gelişi, doğayı yarar açısından ele alıp, hastalıklara karşı yardımcı olan bir bilim, bir materia medica yazılmıştır, minerallerin, kimyasal ürünlerin, şifa için yararlı olan bitki ve hayvanların bir tasviri yapılmıştır. Ama, güzellik açısından doğa zenginlikleri toplanıp değerlendirilmemiştir. Doğa güzelliği karşısında, biz elimizde ölçek olmadığı için çok belirsizlik içinde olduğumuzu anlıyor ve bundan ötürü doğa güzelliklerini incelemek pek ilgi uyandırmıyor (Tunalı, 2012: 180).

Bu tavır içinde, Hegel doğa güzelliğine karşıdır, onun tinden doğan sanat güzelliği karşısında bir değer ve önemi yoktur (Tunalı, 2012: 180). Hegel'e göre güzellik, ide'dir:

> İde, ide olarak kendi başına ve genel prensip açısından düşünülürse, ide doğrudur (hakikat). Duyusal ve dışsal varlığı değil de, bu duyusal ve dışsal

> varlıkta genel ide düşünülürse. Ama, ide dışsal olarak da gerçekleştirilmelidir, doğal ve tinsel objektivlik olarak bir varlık elde etmelidir... İmdi doğru, böyle dışsal görünüşü ile doğrudan doğruya bir birlik içinde bulunmakla, ide, artık yalnız doğru değil, aynı zamanda güzel'dir (Tunalı, 2012: 152).

Hegel buradan yola çıkarak genel olarak idealist güzellik teorileri için geçerliği olan bir tümel güzellik kavramına ulaşır.

> Tanrı doğada ve sanatta güzellik olarak görünür. İkili bir görünüştür bu: Nesnede ve öznede, doğada ve ruhta. Güzellik, maddenin arasından duyumsanan ve görünen düşüncedir. Gerçek güzel yalnızca ruhtur ve ruhla ilgili şeyler; o nedenle de doğanın güzelliği, ruhun, ruha özgü güzelliğin yansısından başka bir şey değildir: Güzelin tek bir içeriği vardır, o da ruhsal içeriktir. Ne var ki ruhsal olan, duyusal olarak ortaya çıkmalıdır. Ruhsalım duyusal ortaya çıkışı, yalnızca görüştür. Ve işte bu görüş, güzelin tek gerçekliğidir. Sanata gelince, o hem bu düşünce görüşünün gerçekleşmesi, hem de din ve felsefeyle birlikte bilinçlere ulaşmanın ve insanlara en yüce hedeflerini ve ruhun en yüce gerçeğini iletmenin aracıdır (Tolstoy, 2015: 28-29).

Hegel'e göre, gerçek ve güzel bir ve aynı şeydir; aralarındaki tek ayrım, gerçeğin kendi başına var olması, dolayısıyla düşünebilir olması dolayısıyla düşüncenin kendisi olmasıdır. Aynı zamanda güzel, düşüncenin ortaya çıkışıdır (Tolstoy, 2015: 29).

Kant'tan beri iki tür güzellik vardır: Özgür güzellik ve salt bağlı güzellik. Birincisi nesnenin ne olması gerektiği konusunda hiçbir kavramı ve nesnenin ona göre eksiksizliğini varsayar (Kant, 2016: 59). İlk türe şu ya da bu şeyin güzelliği denir; ikincisi, bir kavrama bağlı (koşullu güzellik) olarak tikel bir ereğin kavramının altında duran nesnelere yüklenir (Kant, 2016: 59). B. Croce, güzellik kavramını ele alırken, özgür ve özgür olamayan güzellikler üzerinde de durmak gereğini duyar.

Schopenhauer'a göre;

> İstenç değişik basamaklarda nesnelleşir; her ne kadar istencin nesnelleşme basamağı ne denli yüksekse, o denli güzel olursa da, her basamağın kendi güzelliği vardır. Kişiliğini yadsıyarak istencin ortaya çıktığı bu basamaklardan birinin seyrine dalma bize güzellik bilincini verir. Schopenhauer'a göre bu düşünceyi değişik basamaklardan algılama yeteneği herkeste vardır ve insanlar bu yolla kişiliklerinden bir süre için özgürleşirler. Sanatçının dehası bu yeteneğe en yüksek basamaktan sahiptir, bu nedenle de en yüce güzelliği gösterir (Tolstoy, 2015: 31).

Schopenhauer için, güzelde her zaman canlı ve cansız doğanın temel ve asli biçimlerini, dolayısıyla Platon'un idealarını kavrarız ve bu kavrayışın içinde onun koşulu olarak bu biçimlerin mütekabili, iradeden bağımsız bilme öznesi, bir başka ifadeyle, amaçları ve tasarıları olmayan bir saf akıl vardır (Schopenhauer, 2013: 26).

Estetik değer düzeyinde karşılaştığımız trajik de, kendine özgü bir değer olarak daha Antik'den beri, Aristoteles'ten beri ele alınmıştır. Hatta onun, üzerinden en çok düşünülmüş ve tartışılmış bir değer olduğunu da söylebiliriz (Tunalı, 2014: 234).

Heidegger, güzellik ile doğruluk arasında çok sıkı bağlılık bulan düşünürlerden biridir. Ona göre, güzellik, varlığın bir tür ışıklanışı, aydınlanmasıdır; bu da doğruluktan başka bir şey değildir (Tunalı, 2012: 137). Heidegger'e göre güzellik ancak, hakikati yakalamış bir sanat nesnesine oturtulduğu zaman görülebilir.

> Var olanın gizlilikten kurtulmasıdır. Doğruluk, varlığın doğruluğudur. Güzellik, doğruluğun yanında ortaya çıkmaz. Eğer doğruluk, sanat yapıtı içine girerse, o zaman güzellik olarak görünür. Güzellik, doğruluğun sanat yapıtı içndeki varlığı olarak görünüşüdür (Tunalı, 2012: 137).

Bu anlamda güzellik, doğruluğun var oluş türlerinden biridir. "Güzellik, doğruluğun var oluş çeşitlerinden biridir." Demekle Heidegger, Platon'dan beri gelen doğruluk-güzellik özdeşliği anlayışını metafizik temelde günümüzde de sürdürüyor (Tunalı, 2012: 137).

Bir diğer değer kavramı olan "komik"in estetik bir değer olup olmadığı tartışmaları söz konusudur. Klasik görüşler gibi, N. Hartmann da buna olumlu karşılık verir. Ancak burada yapılması gereken şey, komiğin tabakalar yapısı yönünden temellendirilmesidir. Komik, bir estetik değer olarak sistemi içinde önemli bir yer alır. Ama onun bu önemi, komik'in tüm boyutlarıyla kavranmasına bağlıdır. Komik, böyle kavrandığı zaman, metafizik-estetik nitelikleriyle gerçekten bir estetik değerdir. Ama komik böyle değil de, salt bir gülme durumu olarak anlaşılırsa, o zaman kolayca estetik değer olma niteliğini yitirebilir (Tunalı, 2014: 245).

Tolstoy'a göre, iki güzel tanımıyla karşı karşıya olduğumuz görülmektedir: Bunlardan ilki nesnel, güzeli götürüp yüce mükemelliyete, Tanrı'ya bağlayan, onunla karıştırıp kaynaştıran fantastik, ayakları yere basmayan bir tanım; öbürü ise, bunun tam

tersi, son derece yalın, açık, anlaşılır, öznel bir tanımdır (Tolstoy, 2015: 40). Güzel, öznel anlamda, bize belli bir tür haz veren şey olarak, nesnel anlamda ise, bizim dışımızda var olan mutlak mükemmel olarak tanımlanmaktadır (Tolstoy, 2015: 41). Tolstoy'a göre güzelin nesnel bir tanımı yoktur, var olan gerçek metafizik, gerekse deneysel tanımların varıp dayandıkları yer, sanat olarak kabul edilebilecek şeyin, güzeli ortaya çıkaran şey olduğu biçimindeki öznel tanımdır; güzel, hoşa giden şeydir (Tolstoy, 2015: 41-42).

Estetik değer, güzelliktir. Sanat eserlerini "güzel" ya da "güzel olmayan" şeklinde yorumlayabiliriz. Her sanat eseri bir değerdir. Her eser, bu isterse bir obje, bir karar veya bir kurum olsun, kendisi, insan realitesinin bir değerlenmesidir; onu yapanın, onu kuranın realiteyi değerlenmesi veya ona değer biçmesi, sonra da değerlemesidir (Kuçuradi, 2013: 52). Tek tek sanat nesnelerine değer biçme, onlara gerçekliği olan "estetik değer yargılarına" göre güzel ve çirkin gibi kavramlar yüklenmektedir. Günümüzde sanat eserlerine estetik düşünceyle yaklaşılmakta güzel, hoş, zarif, uyumlu gibi yargıların yanı sıra çirkin ve ucube gibi yargılarda bulunulmaktadır ve anlamlar yüklemlenmektedir. Estetik yargı çözümlemesinde, Kant'ın estetik yargıyı temellendirmesi son derece önemlidir. Estetik obje ile estetik ilgi içine giren süje, süjenin estetik ilgi kurduğu obje ve son olarak süje'nin estetik obje hakkında vardığı estetik yargı olmuştur.

Estetik fenomen bir süje-obje ilişkisi olarak düşünülebilir. Süje-obje ilişkisi, bir yargı halinde objektifleşir. Çünkü estetik objeyle kurulan ilgiyi daima estetik yargılar halinde ortaya konmaktadır. Estetik yargıların da yapıcı bir eleman olarak estetik varlığa katılması gerekir. Fakat, estetik varlık, hiçbir zaman yalnız estetik yargılar da indirgenemez (Tunalı, 2012: 21). Böyle bir indirgeme mutlakçı bir görüş olmuş olur. Estetik, yalnız bir estetik yargılar mantığı ve bir mantık dalı olarak anlaşılır. Estetik yargı hoş ama tarafsız, bireysel ama evrensel, kendiliğinden ama zorunlu, kavramsız ama entelektüel, ahlaki öğretisi olmayan ama bizim ahlaki doğamızı açığa çıkaran bir şeydir (Shinner, 2013: 203).

Yargılar üzerinde duran ve bu anlamda bir yargılar mantığı olan biçimsel (formel), klasik mantığı kuran düşünür Aristoteles olmuştur. Aristoteles'e göre yargı var olan ya da olmayan, doğru ya da yanlış olan şeyler üzerine ileri sürülen ifadelerdir.

Aristoteles'in yargı biçimleri dilsel ifade biçimleriyle aynıdır. Aristoteles'e göre önyargı biçimleri söz konusudur; (Tunalı, 2012: 247). Bunlar, nicelik yönünden, nitelik yönünden, ilişki yönünden ve kiplik yönünden incelenmektedir.

Bir sanat eserinde yargıda bulunmak mümkündür. O eser hakkında yargıda bulunmak düşünce özgürlüğüne dayanmaktadır. Düşündüklerimizi yargıda bulunarak dile getirebiliriz.

Kant, estetik yargıların gramatik biçiminin aslında aldatıcı ve ikiyüzlü olduğunu ifade eder. "Ben güzelim", "Sen yücesin" gibi cümlelerde, sıfatlar, yüklem olarak görünürler, ama bu, gerçekte bir yanılsamadır (Eagleton, 2012: 134). Eagleton'a göre, beğeni yargıları, dünyanın betimleri olarak görünür, fakat bu yargılar aslında gizlenmiş duygusal ifadelerdir. Bununla birlikte, "x güzeldir" sahte-önermesini "x'ten hoşlanıyorum" şeklinde çözüp okumaya da katı bir yaklaşım getirilecektir. Çünkü bu yargılar ilgiden bağımsızdır ve insanın olumsal eğilimleri ve arzularıyla ilişkisizdir (Eagleton, 2012: 134). Estetik yargıgücünün işleyişinde doğa ya da hatta gönderilenin varoluşu bile, ilgisiz bir şeydir, tıpkı ideolojinin temelde birtakım belirlenimli önermelerin doğruluğu sorunu olmadığı gibi (Eagleton, 2012: 138).

Kant estetik yargı çözümlemesini *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı eserinde ele almaktadır. Kant ilk olarak beğeni yargısından bahsetmektedir. Beğeninin temel alınan tanımı onun güzeli yargılama yetisi olduğudur. Ama bir nesneye güzel diyebilmek için neyin gerekli olduğunu beğeni yargısının çözümlemesi ortaya çıkarmalıdır. Bu yargı yetisinin derin-düşünmesinde dikkate aldığı kıpıları yargının mantıksal işlevlerinin kılavuzluğuna göre araştırdım. Nitelik kıpısını ilk olarak irdelemeye almamın nedeni güzel üzerine estetik yargının ilkin onu dikkate almasıdır (Kant, 2016: 39).

> Birşeyin güzel olup olmadığını ayırdedebilmek için tasarımı anlak yoluyla bilgi için nesneye değil, ama imgelem yetisi yoluyla özneye ve onun haz ve hazsızlık duygusuna bağıntılarız. Beğeni yargısı öyleyse bir bilgi yargısı değil, dolayısıyla mantıksal değil, estetiktir ki, onunla belirlenim zemini öznel olmaktan başka türlü olamayanı anlarız. Ama tasarımların tüm bağıntısı, giderek duyumlarınki bile nesnel olabilir; ancak haz ve hazsızlık duygusu ile bağıntı nesnel olamaz; bununla nesnede hiçbirşey belirtilmez, ama onda özne, tasarım yolıuyla etkilendiği gibi, kendi kendisini duyumsar (Kant, 2016: 39).

Kant'a göre, hoş iyiden ayırdedilir. Fakat, hoş ve iyi arasındaki tüm bu ayrıma karşın, ikisi de her zaman nesnelerindeki bir çıkar ile bağlı olmada anlaşırlar; dolayısıyla hoş olan ve bir araç olarak herhangi bir hoşluğa doğru keyif verici olan dolaylı iyi değil, ama ayrıca saltık olarak ve her bakımdan iyi, yani ahlaksal iyi de kendisi ile birlikte en yüksek çıkarı taşır (Kant, 2016: 43). Kant'ın estetik yargı tartışmasının başında dışarıda bırakmak istediği unsurlardır. Hoş bulunan için beğeni, öznede kişisel ya da duyumsal ilgilerini tatmin etme isteğini uyandırır. Bu beğeni doğamızın bedensel, duyusal ve hayvani yönüne ışık tutar (Berger, 2009: 66).

Nitelik bakımından beğeni yargısının ilk öğesi, onun estetik oluşudur. Beğeni yargısı ne bir bilgi yargısıdır ne de bir ahlak yargısıdır. Tersine o yalnızca estetiktir. Beğeni yargısının estetik olması demek, onun tümüyle sübjektif olması anlamındadır (Tunalı, 2012: 250). Beğeni yargısını belirleyen hoşlanma, tüm ilgilerden uzaktır. Bir objenin varlığının tasavvuruna bağlı olan hoşlanma ilgidir. Böyle bir hoşlanma iştiha yetisi ile ilgilidir. Bir şeyin güzel olup olmadığını söylerken, o şeyin varlığı bizi ilgilendirmez (Tunalı, 2012: 250). Hoş'tan duyulan hoşlanma, ilgilere bağlıdır. Bir obje hakkında, "o hoşuma gidiyor" diye verdiğim bir yargı, o objenin varlığına ait bir ilgiyi dile getirir. İlgi duyum aracı ile o objenin varlığına karşı bir istek yaratır. Bundan dolayı ise, obje hakkında verilmiş olan salt bir estetik yargı değildir, tersine bu yargı o objenin varlığı ile benim ruhsal durumum arasındaki ilişkiye dayanır (Tunalı, 2012: 250). İyiden duyulan hoşlanma ilgilere bağlıdır. İyi, akıl ve salt kavram aracılığıyla hoşa gider. Belli bir ereğe ulaşmada bir araç oldukları için ve böyle bir araç olarak hoşa gittikleri için "iyi" deriz (Tunalı, 2012: 250). Hoş ve iyi arasında görülen bu ayrılığa karşılık, onlar şu noktada birleşir: Onlar her zaman obje ile ilgilidirler. Hoş, güzel ve iyi, buna göre tasavvurların haz ve acı duygularıyla üç farklı ilgisini gösterir.

"Beğeni, bir objeyi ya da bir obje taavvurunu, bir hoşlanma ya da bir hoşlanmama aracıyla bütün ilgilerden uzak olarak yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın objesine güzel denir" (Kant, 2016: 252). *"Kant'a göre, beğeni bir nesneyi ya da bir tasarım türünü hiçbir çıkar olmaksızın bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine ise güzel denir"* (Kant, 2016: 45).

> Güzel, kavramlar olmaksızın, bir evrensel hoşlanmanın nesnesi olarak tasarımlanandır… Güzelin bu açıklaması onun bütünüyle çıkarsız hoşlanmanın bir nesnesi olarak önceki açıklamasından çıkarılabilir. Çünkü herkesin bilincinde olduğu şey, güzelden hoşlanmanın kişinin kendisinde bütünüyle çıkarsız olması, - kişi bu olguyu onun tüm insanlar için hoşlanmanın bir zemini kapsaması gerektiğinden başka türlü yargılayamaz (Kant, 2016: 45).

Beğeni yargısı, tüm çıkarlardan yalıtılmanın bilinci ile, herkes için gerçerlik isteminde bulunmalı ve bunu nesneler üzerine dayalı evrenselliğe bağlı olmaksızın yapmalıdır; öznel evrensellik istemi bağlı olmalıdır (Kant, 2016: 45-46).

> Mantıksal nicelik açısından tüm beğeni yargıları tekil yargılardır. Çünkü nesneyi dolaysızca haz ve hazsızlık duygularıma sunmak zorunda olduğum için – ve gene de kavramlar yoluyla değil - , o yargılar nesnel geçerli yargıların niceliğini taşıyamazlar; buna karşın, eğer beğeni yargısının nesnesinin tekil tasarımı bu yargıyı belirleyen koşullara göre karşılaştırma yoluyla bir kavrama dönüştürülürse, bundan mantıksal olarak evrensel bir yargı çıkabilir (Kant, 2016: 48).

Sonuç olarak, güzel olan kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir (Kant, 2016: 51).

Beğeni yargılarının onlarda irdelemeye alınan ereklerin ilişkisine göre üçüncü kapısında ise, bir ereğin ne olduğunun aşkınsal belirlenimlerine göre açıklamayı istersek, erek bir kavramın nesnesidir, ama kavram nesnenin nedeni olarak görüldüğü ölçüde; ve bir kavramın nesnesi açısından nedenselliği ereksellikti r. Bir erekselliği biçimine göre, onu bir erek üzerinde temellendirmeksizin, en azından gözleyebiliriz ve yalnızca derin-düşünme yoluyla olsa da nesnelerde dikkate alabiliriz (Kant, 2016: 52). Kant, burada, beğeni yargısını ereklilik yönünden inceler. Kant ereklilikten anladığını şöyle belirler: "Bir kavramın objesi karşısında sahip olduğu kausalite, erekliliktir" (Tunalı, 2012: 255). Bu ereklilik kavrama dayanır ve bunun için de objektif bir erekliliktir. Örneğin etik önermeler böyle objektif bir erekliliği gösterir; onların, yani "iyi" dediğimiz eylemin ereği ahlak yasasına uymaktır. Ahlak yasası, böyle bir erek kavramını ve tasavvurunu ifade eder (Tunalı, 2012: 255).

Üçüncü kapısında, ana problem amaçlılık bakımından ele alınmasıdır. Beğeni yargısını *a piori* zemine dayandırarak güzeli çekicilik, mükemmellik ve kusursuzluk kuramlarından arındırır.

> Her erek, eğer hoşlanmanın zemini olarak görülürse, kendisinde her zaman hazzın nesnesi üzerine yargının belirlenim zemini olarak bir çıkar taşır. Öyleyse beğeni yargısının temelinde hiçbir öznel erek yatamaz. Ama bir nesnel ereğin tasarımı, ve dolayısıyla iyinin bir kavramı da beğeni yargısını belirleyemez; çünkü bu bir estetik yargıdır, bir bilgi yargısı değil, ve öyleyse şu ya da bu neden yoluyla nesnenin niteliğinin ya da iç ya da dış olanağının bir kavram ile değil, ama yalnızca bir tasarım yoluyla belirlendikleri sürece bilme yetilerinin kendi aralarındaki ilişkileri ile ilgilidir (Kant, 2016: 52).

Bir nesnenin güzel bir nesne olarak belirleniminde bu ilişki bir hazzın duygusu ile bağlıdır ki, beğeni yargısı yoluyla aynı zamanda herkes için gerçerli olarak bildirilir; buna göre tasarıma eşlik eden bir hoşluk yargının belirlenim zemini ancak nesnenin eksiksizliğinin tasarımının ve iyinin kavramının kapsayabileceği kadar kapsayabilir (Kant, 2016: 52-53). Bir etki olarak bir haz ya da hazsızlık duygusu ile nedeni olarak herhangi bir tasarım arasındaki bağlantıyı *a piori* oluşturmak saltık olarak olanaksızdır; çünkü bu bir tikel nedensellik ilişkisi olacaktır ki, ancak her zaman *a posteriori* ve deneyimin kendisi aracılığıyla bilinebilir (Kant, 2016: 53).

Beğeni yargısı bir estetik yargıdır, öznel zeminler üzerine dayanır ve belirlenim zemini bir kavram, ve öyleyse belirli bir ereğin kavramı olmaz. Biçimsel öznel ereksellik olarak güzellik yoluyla hiçbir biçimde nesnenin bir eksiksizliği sözde biçimsel ama gene de nesnel ereksellik olarak düşünülmez; mantıksal biçime göre ayrı imişler ve birincisi karışık, ikincisi ise duru bir eksiksizlik kavramıdır (Kant, 2016: 58). Dolayısıyla, yargılar obje hakkında bilgi vermez. Güzellik bir nesnenin erekselliğinin biçimidir (Kant, 2016: 64). Güzellik yeni bir belirleme elde eder. Güzellik, bir erek tasavvuru olmaksızın, objede algılanması bakımından bir objenin ereğe uygun olmasının formudur (Tunalı, 2012: 256).

Nesneden hoşlanmanın kipliğine göre beğeni yargısının dördüncü kapısında ise, objeden duyulan haz bir zorunluluk olarak ele alınır. Güzel olan, herhangi bir kavram olmaksızın zorunlu bir hoşlanmanın nesnesi olarak bilinendir (Kant, 2016: 67). Kant, beğeni yargısını zorunlu bir yargı olarak belirlemiştir. Zorunluluk deyince, genel olarak karşıtı düşünülemeyen şey anlaşılır. Mantık yargılarında, zorunluluğun dayandığı temel bir kavramdır (Tunalı, 2012: 256).

> Hoş dediğim bir şey hakkında, onun bende gerçekten bir zevk doğurduğunu söylerim. Ama güzel deyince, güzel dediğim şeyin estetik haz ile zorunlu bir

> ilgisinin olduğunu düşünürüm. Ancak, bu zorunluluk değildir; teorik objektiv zorunlulukta, güzel bulduğum objede herkesin bu hazı duyacağı a piori olarak bilinebilir; bu zorunluluk, Pratik bir zorunluluk da değildir; Pratik zorunlulukta, özgür olarak hareket eden insana kural hizmeti gören salt istem kavramlarına dayanan bu haz, bir objektif yasanın zorunlu sonucudur. Bu zorunluluk, bir estetik yargıda düşünülen zorunluluk olarak yalnız bir örnek diye adlandırılabilir, yani ifade edilemeyen bir genel kuralın örneği olarak görülen bir yargıyı herkesin kabul etmesinin zorunluluğudur (Tunalı, 2012: 256-257).

Kant'ın bu ifadesinde iki belirleme ile karşılaşmaktayız. İlki, estetik yargının sahip olduğu zorunluluğun teorik ve pratik yargıların zorunluluğundan farklı oluşu ikincisi ise, onun örnek bir zorunluluk oluşudur (Tunalı, 2012: 257).

> Her bir tasarım için diyebilirim ki, onun (bilgi olarak) bir haz ile bağlı olması en azından olanaklıdır. Hoş dediğim bir tasarım için diyebilirim ki, bende edimsel olarak haz yaratır. Ama güzel olana gelince, hoşlanma ile zorunlu bir bağıntısının olduğu düşünülür. Şimdi, bu zorunluluk tikel bir türdendir: Kuramsal nesnel bir zorunluluk değil, ki bu durumda herkesin güzel dediğim nesneden bu hoşlanmayı duyacağı *a piori* bilinebilecektir; kılgısal bir zorunluluk da değil, ki bu durumda, özgürce davranan varlıklara kural olarak hizmet eden bir arı us- istencinin- kavramları yoluyla, bu hoşlanma nesnel bir yasanın zorunlu bir sonucudur, ve birinin saltık olarak belli bir yolda davranması gerektiğinden başka birşey imlemez (Kant, 2016: 64).

Estetik bir yargıda düşünüldüğünde, zorunluluğa yalnızca örneksel denebilir, herkesin bildiremediğimiz bir evrensel kuralın örneği olarak görülen bir yargıda onayının bir zorunluluğudur (Kant, 2016: 65). Estetik yargı nesnel bir bilgi yargısı olmadığı için, bu zorunluluk belirli kavramlardan türetilmez ve öyleyse apodiktik değildir. Deneyimin evrenselliğinden çıkarsanması ise daha da olanaksızdır. Çünkü yalnızca deneyimin bunun için yeterli çoklukta kanıt sağlanmaması dışında, görgül yargılar üzerine bu yargıların zorunluğunun bir kavramı temellendirilemez (Kant, 2016: 65). Sonuç olarak, güzel olan, herhangi bir kavram olmaksızın zorunlu bir hoşlanmanın nesnesi olarak bilinebilir (Kant, 2016: 67).

Kant'ın bu yargılarına ve kavramlarına baktığımızda, özgürce düşünebileceğimiz, yorumlayabileceğimiz ve uygulayabileceğimiz kavramlar vardır. Resim sanatında özellikle beğeni yargısını kullanmaktayız. Bir eserde yargıda bulunmak yani onu beğenip beğenmemek kişinin özgür düşüncesiyle ilgilidir.

1.3 Resim Sanatının Estetik Çözümlemesi

Resim sanatının estetik çözümlemesi, resim sanatına özgü estetik fenomeni/varlığı çeşitli öğeler açısından incelemektir. Bunlar; resmin bize hissettirdiği duygu, resmin oluşturulduğu veya hammaddesi olan malzeme, sanatçının kullandığı teknik (karışık teknik, yağlıboya, karakalem, pastel, baskı vb.), resmin hangi döneme ait olduğu, kişiye ne tür bir bilgi verdiği, renk, ton (degrade), ışık ve gölge, biçim, yön, çizgi, tablodaki nesnelerin yerleştirildiği denge (yer, boşluk vb. unsurlar), perspektif, oran-orantı, görsel devamlılık, vurgulama, bütünlük, soyutlama, özdeşlik, taklitçilik, tablonun üzerine yapıştırma tekniği ile çeşitli materyallerle oluşturduğu asamblaj tekniği, boyanın yanı sıra çeşitli parçalardan oluşan ve o parçaları birleştirerek bir bütün oluşturulan kompozisyon olan kolaj tekniği, değer atfetme, yargıda bulunma, alımlamada sanat akımlarının etkisi, bireylerin kültürel düzeyi ve özgürlük problemi gibi öğelerdir.

Ressam, sanatsever veya tüketici resim sanatını çeşitli öğelerle inceler. Ressam resim yaparken malzemesi, tekniği, ışık ve gölgesi gibi kavramlarla eserini inceler ve estetik çözümleme sayesinde eserini zihnindeki form ve içeriğe mükemmele en yakın biçimde oluşturmaya çalışır. Ressam eserini estetik olarak incelerken ifade, yaratma ve düşünce özgürlüğünü kullanır. Sanatsever veya tüketici de eserleri estetik çözümlerken yukarıda bahsedilen kavramlarla birlikte inceler. Sanatsever de resmi estetik açıdan çözümlerken hissettiği duygu ön plandadır. Sanatçı ve sanatsever her ikisi de eserleri çeşitli estetik kategorilerle değerlendirir. Bu kategoriler haz, çirkin, beğeni, uyum, güzel gibi çeşitli kategorilerdir. Eserlerden haz alıp almadıkları konusunda değerlendirme yapabilirler. Sanatçı ve sanatsever resmin bir sanat değeri taşıyıp taşımadığı konusunda da ve onlara bir katkısının olup olmadığı konusunda yorum yapabilir.

Resim sanatı malzeme, teknik, dönemsel ve estetik açıdan bize birçok bilgi vermektedir. Tablonun hangi malzemeden yapıldığı, hangi boya türünün kullanıldığı, hangi döneme ait olduğu ve estetik olarak nasıl yorumlandığı ve eleştirildiği bize verdiği bilgidir. Dolayısıyla resim sanatına sadece bakmak yetmiyor. Onu her yönüyle incelemek, alımlamak ve bilgi edinmek gerekmektedir. Böylelikle resim olarak karşımızda duran obje bilgi kaynağı olması açısından epistemolojinin bir nesne olarak ontolojinin konusu olurken, bir değerlendirme aşamasından etik problem olmaktadır.

Resim sanatının estetik fenomeninin ele alınışında anılan bu farklı bağlam ve katman arasındaki geçişleri sağlayan temel unsur resimde soyutlama gücüdür. Resim sanatının estetik çözümlemesinde incelenmesi gereken önemli bir kavram soyutlamadır. Burada incelenmesi gereken, resmin gerçeği yansıttığı mı, yoksa gerçeğin soyutlanarak sitilize mi edildiğidir. Bazı resimler taklitçi kurama bağlı olarak doğada bulunan doğal nesnelere en iyi şekilde benzetilerek ortaya konulur; bazı resimler algımıza konu olan gerçekliği birebir yansıtma iddiası taşır, bazı resimler ise doğadaki nesnelere gerek algı gerek gerçeklik ve hakikat temsillerini aşarak ortaya konur. Bu resimlerde onların soyutlama gücünden gelir. Özellikle günümüzde sıkça kullanılan soyutlama gerçeği yansıtılan resimlerde ön plandadır. Sanatçı bu iki resim yapma tekniği açısından hangi tekniği kullanacağı bakımından özgürdür. Resmin ortaya konuşunda kaynağını oluşturan tercihin estetik edim (yani sanatçının oluşturma süreci) öncesinde belirleyici olduğunu burada söyleyebiliriz. Bir ressam estetik faaliyetinin en başında henüz düşünce aşamasındayken ortaya koyacağı nesnenin bir doğal nesneye mükemmel biçimiyle benzemesini mi istemekte yoksa tamamen bu çerçevenin dışında bir soyutlama olarak bir nesne mi yaratmak istediğini belirler. Sanatçının, resmi ortaya koyarken yaptığı bu belirleme bir diğer yandan nesneyi algılayan ve değerlendiren izleyicinin o nesneyi nasıl anlaması gerektğini de belirler. Örneğin natürmort tekniğiyle oluşturulmuş bir resme bakan izleyici-sanatsever buradaki kopyalamanın başarısını estetik alımlamasında kriter olarak ele alırken kübist bir resme bakan sanatsever izleyici soyutlama gücünün yetkinlğini estetik alımlamasında kriter olarak belirler. Böylelikle diyebiliriz ki, resim sanatında ortaya konan sanat nesnesi sanatçının kurduğu estetik ilişkinin kaynağı açısından belirlenir.

Duchamp, *Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü* adlı kitabında; "müzeler ve galeriler çeşitli eserlerin ve yapıtların taklitleriyle dolup taştığını söyler." (Duchamp, 2017: 86). Günümüzde de bunun örneklerini sıklıkla görmekteyiz. Örneğin resim sanatında Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" en çok bilinen ve en çok taklit edilen eserlerden birisidir. Bu eseri genellikle mekanların duvarlarında ve çeşitli galerilerde yağlıboya ve dijital baskı olarak taklidini görmekteyiz. Bu eser, figüratif bir eser olup, sanatçılar tarafından birebir taklit edilmiştir. Böylece, Platon'un da bir görüşü olan kopyanın bir kopyası ortaya çıkmış olmaktadır. Bu eser taklit edilerek bizlere taklit edilmenin nasıl olduğu bilgisini de vermektedir.

Resim sanatından taklide bir başka örnek vermek gerekirse, Leonardo da Vinci tarafından resmedilen "Mona Lisa" tablosu taklit kuramına en iyi verilecek diğer örneklerden biridir. Bu eseri taklit olarak çeşitli yerlerde görmekteyiz. Hatta bu eseri çeşitli objelerin üzerinde (reprodüksiyon ürünlerde) görmekteyiz. Bu eserinde biçim yönünden biribir bize sunulması ve nasıl sunulduğu bir epistemedir. Bu örneklerin sonucunda resim sanatında taklit etmek değil özgün olmak önemlidir. Çünkü her özgün eserden bilgi alabilmek mümkündür.

Taklit kuramı Antikçağda belirtilmiştir. Bu kuram resim sanatını incelememizde bize fikir olarak önem vermektedir. Antikçağda en önemli kuram *mimesis* (taklit) olarak bilinmektedir. Platon, *Devlet* adlı eserinde her şeye bağlı üç sanat olduğunu söyler. Bunlar kullanma sanatı, yapma sanatı ve benzetme sanatıdır (Platon, 2011: 344). Resim sanatında kullanılan malzemenin ve bu malzemenin neler olduğunu, yapma sanatında o eserin hangi teknikte yapıldığını yani yağlı boya mı ya da baskı tekniğiyle mi yapıldığı, benzetme sanatında ise birebir mi benzetildiği, karşımızda duran bir figüre bakarak mı çizildiği yoksa soyutlanarak sitilize mi edildiği incelenmesi gereken konulardandır. Platon, "kopyanın bir kopyası" olarak görüşünü belirtmiştir. Platon, bu değişiyle bir yandan ontolojik açıdan bir kopya olduğunu belirtirken diğer yandan *mimesis* görüşü çerçevesinde epsitemolojik olarak değerli olduğunu da belirtir. Platon'da taklit doğanın tamamlanmamış eksik bir kopyası olurken diğer yanda tekrarlanabilir ve böylelikle didaktik unsuru da barındıran bir eğitim öğesidir. O halde, resim sanatının estetik varlığının çözümlenmesinde yetkince yapılmış bir natürmort ressama ve resmi alımlayanlara doğanın ne olduğunu öğretme iddiası taşır. Dolayısıyla yetkince yapılmış bir taklit iyinin kendisi değildir. Ondan yeterince pay almamıştır. Ancak güzele yakın sayılabilir.

Felsefe tarihinde de "güzellik" farklı açılardan ele alınmıştır. Platon'da olduğu gibi, Aristoteles, *Metafizik* adlı eserinde güzeli matematik olarak belirlemiştir. Güzeli matematik olarak belirleyen filozofların başında Platon'u görmekteyiz. Platon'a göre güzellik orantıdan, doğru orantıdan başka bir şey değildir (Tunalı, 2011a: 63). Aristoteles ise, güzelliğin en yüksek biçimleri, "düzen, simetri ve belirliliktir" der (Aristoteles, 2014: 539). Dolayısıyla, buradan yola çıkarak resim sanatını estetik çözümlerken çeşitli filozofların güzelliği matematik olarak belirlediği gibi resimde

nesnelerin oran ve simetri uyumu incelenmesi gerekmektedir. Resimde nesnelerin tuvale yerleştirilmesi bakımından uyum içinde olup olmadığının, nesnelerin yön ve boşluk olarak orantılı yerleştirildiğinin de incelenmesi gerekmektedir. Sanatçının tuvale nesneleri orantılı ya da simetri bakımından yerleştirmesi kendi tercih ettiği bir durumdur; bu tercih onun özgürlüğüdür.

Aristoteles ise, *Poetika* adlı eserinde resim, epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri ile flüt ve kitaranın büyük bir kısmının taklit olduğunu belirtmiştir (Aristoteles, 2014: 11). Aristoteles yine *Poetika* adlı eserinde, "bazı sanatlar renkler aracılığıyla taklit eder" der (Aristoteles, 2014: 11). Resim sanatında resme hayat ve yön veren renk unsuru önemlidir. Taklit unsuru sanatçıların kullandıkları renklerde de devam etmektedir. Sanatçının tabloda hangi renkleri kullandığı ya da başka eserden aynı renklerle mi taklit ettiği bize verdiği estetik bir bilgidir. Aristoteles *Metafizik* adlı eserinde madde-form ilişkisinden bahseder. Hatta bunu Tunç küre üzerinden açıklar. Tunç küre, madde ve formdan meydana geldiği gibi, cins ve ayrımdan meydana gelen türle ilgili bütünsel formdur (Aristoteles, 2014: 335). Bir tabloyu da madde ve form ilişkisi içerisinde incelemek açısından incelenebilir. O tablonun çerçevesinin hangi renk ve yapıda olduğu, tablonun nasıl bir forma sahip olduğu ya da çerçevenin nasıl bir biçime sahip olduğu bize verdiği bir bilgidir. Aristoteles *Metafizik* adlı eserinde dört nedenden bahsetmektedir. Bunlardan maddesel neden ve formal neden resim sanatında önemli rol oynamaktadır (Aristoteles, 2014: 86). Bir tabloyu madde ve form ilişkisi içerinde incelemek açısından incelenebilir. O tablonun çerçevesinin hangi renk ve yapıda olduğu, tablonun nasıl bir forma sahip olduğu ya da çerçevenin nasıl bir biçime sahip olduğu bize verdiği bir bilgidir.

Ortaçağ, resim, heykel ve mimaride sanat açısından önemli gelişmeler yaşanan ve kavramsal açıdan irdelenen önemli bir dönemdir. Resim sanatında ve diğer sanat türlerinde özellikle figüratif unsurlara yer verilmektedir. Bu dönemde heykel ve mimari gelişmiştir. Heykellerde kulanılan figürler ve duvarlara resmedilen figüratif unsurlar dönemin en etkili öğeleridir. Ortaçağ resim sanatında ve estetik çözümlemede önemli olan oran estetiği, renk ve ışık beğenisi, perspektifin etkilerini görmeye devam etmekteyiz. Bu dönemde oran kuramının üzerinde duran Vitruvius'un metinlerinde yer verdiği simetri ve oran terimleridir. Vitruvius'un figüratif oran kuramını geliştirmiştir.

Ortaçağ renk beğenisinin de çıktığı bir dönem önemli olmuştur. Bu dönemde resimler ana renkleri, belirgin renkleri yeğler, ara tonlardan uzaktır, hatta renklerin bütünlüğünün kendi parıltısını yarattığı bir anlayışı benimsemiştir (Eco, 2015: 82).

Her ne kadar Ortaçağda vitruvius'un yaptığı estetik çözümleme sanatçı açısından yol gösterici olsada resim sanatında özgürlüğün biçimlerinin tartışılmaya başlanması ve formel olarak topyekün değişimi rönesanas döneminde olmuştur. Bir sonraki alt başlıkta aktarılacağı üzere Rönesans sonrası resim özgürlük ilişkisi kendisini bir yanıyla dönemsel olarak ortaya koyar; diğer yanıyla Yeniçağa kadar uzanan sanat akımları çerçevesinde açığa çıkar. Bu noktada tartışılması gereken resim sanatının estetik çözümlenmesinde beğeni yargısının nasıl tartışılacağıdır.

Kant, *Yargı Gücü Eleştirisi* adlı eserinde çeşitli yargılarda bulunmuştur. Bunlar; beğeni yargısı, güzel yargısı ve yüce yargısıdır. Resim sanatı da sınırsızlıkları olan bir sanat türüdür. Sanatçı resim sanatında özgün olduğu sürece sınırsızdır. Hegel, insanın meydana getirdiğ şeyi, bir başkası da meydana getirebilir ve taklit edebilir diye belirtmiştir (Hegel, 2012: 26). Filozofların da değindiği gibi resim sanatında taklit unsuru bilgisel olarak yorumlanabilir.

Görsel sanatın bir ürünü olması açısından resim sanatında sanatçının vazgeçemeceği bir alımlama unsuru da bağlı olduğu perspektiftir. Perspektifte nesneler gözün açısına yaklaştıkları veya uzaklaştıkları boyutta büyük ya da küçük görünür (Duchamp, 2017: 133). Bir sanatçı olarak ressam yansıtmak istediği boyutu kendi yaratma özgürlüğü ile ifade eder.

Michel Foucault'nun Velasquez'in "Nedimeler" adlı tablosuna dair yorumu resim sanatında alımlamayı açıklaması bakımından dikkate alınması gereken bir belirlemedir. Resimde birden fazla figüratif unsur vardır. Bu resim ve figüratif unsurlar tasarım unsurları olarak renk, biçim, yön, perspektif, ton, çizgi olarak incelenebilir. Özellikle bu resimde, ressamın bakışları, yüzünün hafifçe dönmüş oluşu, başının omzuna doğru eğik oluşu dikkat çekmiştir. Tabloda en sağa bakıldığında, tablo kısacık bir perspektife göre resmedilmiş bir pencereden almaktadır ışığını; pervazından başka bir şeyi görmeyiz. Bu tabloda da olduğu gibi sanatın önemli bir unsuru olan perspektif

resim sanatında önemli bir yere sahiptir. Her resimde perspektifi görmekteyiz (Foucault, 2013: 1).

Kolajın üç boyutlu hali olarak görülen, 1950 sonrası ortaya çıkan ve tablonun üzerine yapıştırma tekniği ile çeşitli materyallerle oluşturulan asamblaj tekniğinde ise resim sanatında farklı bir yöntem kullanılmaktadır. Kullanılan materyaller genellikle atık maddelerden veya çeşitli nesnelerden oluşmaktadır. Asamblaj tekniği resmi farklı açıdan anlatma ve ifade etme şeklidir. Asamblaj tekniğini estetik biçimde inceleme farklı boyutlar taşımaktadır. Örneğin bir tabloya yapıştırılan ayakkabının ne anlattığı, sanatçının neyi yansıttığı, sanatseverin ne hissettiği, duygu ve düşünce bakımından önemlidir. Asamblaj ve kolaj malzeme olarak yenilikçi düşünceler üretme ve yaratma bakımından özgürdür. Sanatçı ve sanatsever kolaj ve asamblaj tekniğini uygularken özgür düşünce biçimine ve farklı olanaklar arasında tercih yapma özgürlüğünün serbestliğine sahiptir.

Bir diğer resim sanatının estetik çözümlemesi estetik objedir. Estetik obje çözümlemesi sanat yapıtlarını ontolojik olarak incelemektedir. Bazı sanatçılar resim sanatını estetik süje olarak savunurken bazı sanatçılar yalnızca onu varlık olarak belirlemiştir ve bunlar karşıt görüşler olmuştur. Kuçuradi, *Sanata Felsefeyle Bakmak* adlı kitabında "sanat yapıtının (varlıkça) yapısı nedir?" diye sorar (Kuçuradi, 2013: 92). Bu soru çeşitli yönlerden ele alınabilir. Resim sanatında bir tablonun çerçevesi yani o çerçevenin rengi, yapısı, hangi malzemeden yapıldığı, onun varlıkça kanıtlamasıdır ya da o eserde kullanılan boyanın malzemesinin ya da renginin varlığı tablo olarak kanıtlanması için yeterli sayılmaktadır.

Resim sanatının estetik çözümlemesinin bir diğer basamağı değerdir. Değer "güzellik" unsuru olarak bilinmektedir. İsmail Tunalı'nın da belirttiği gibi estetik varlığı yalnız estetik süje ve estetik obje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da estetik değer ve güzeldir (Tunalı, 2011: 17). Resim sanatında tablolara güzel değerini yükleyebiliriz. Örneğin "Bu tablo güzeldir" ya da "Bu tablo güzel değildir" dendiğinde buna bir değer yüklemiş olmaktayız. Başka bir örnek vermek gerekirse "Bu tablo görülmeye değer" dendiğinde yine bu duruma değer atfetmiş oluruz. Çünkü bu tablonun hangi boyutta değerli olup olmadığı irdelenebilir ve yorumlanabilir. Resim sanatında da tabloyu incelelerken oran-orantı ve simetri kavramları onun güzellik unsurlarıyla

ilgilidir. Başka bir değişle tasarımın bir ilkesi olan oran orantı içinde tablodaki unsurlar güzellik unsuru olarak yorumlanabilir. Bunun yanı sıra, güzel olan kimilerine göre de çirkin olabilir.

Resim sanatına yönelik estetik çözümlemenin bir başka öğesi yargıdır. Resim sanatında eserlere yönelik olarak yargıda bulunabiliriz. Bu yargılar güzellik, hoş, uyum (harmoni), yüce ve çirkin gibi eserlere yüklenen kavramlardır. Felsefe tarihinde filozoflar çeşitli yargılarda bulunmuşlardır. Örneğin Kant, *Yargı Gücü Eleştirisi* adlı eserinde çeşitli yargılarda bulunmuştur. Bunlar; beğeni yargısı, güzel yargısı ve yüce yargısıdır. Kant, "saltık olana ve sınırsız olana yüce deriz" der (Kant, 2016: 74). Resim sanatı da sınırsızlıkları olan bir sanat türüdür. Sanatçı resim sanatında özgün olduğu sürece sınırsızdır. Sınırsız oluşu, kullandığı malzemeden, tekniğinden ve özgür eylemde bulunmasından kaynaklanır.

Değerde bahsettiğimiz gibi, "Bu tablo güzeldir" dediğimizde buna bir değer atfetmenin yanında yargıda da bulunabiliriz. Burada o esere "beğeni" yargısı olarak atfedebiliriz. Fakat, "Bu tablo güzel değildir" dediğimizde "çirkin" yargısını o esere yükleyebiliriz. Sonuç olarak, resim sanatı estetik çözümlemenin öğeleriyle özgür düşünce ile kavranabilir ve alımlanabilir.

Hartmann'a göre, resim diye adlandırılan sanat eseri, esas itibariyle iki alandan oluşmaktadır. Bu alanlar şöyle adlandırılabilir; reel ön-yapı, ön-plan ile irreel arka-plan, arka-plandır.

Resim sanatına estetik çözümleme yaparken sanat akımlarını da incelemek gerekmektedir. Bu akımlar resim sanatının farklı görme biçimlerini sağlar. Çünkü her bir akım farklı niteliklere sahiptir. Resmin hangi akıma ait olduğu bilgisi önemlidir. O dönemlerden bu zamana kadar akımların etkisi resim sanatında özgürlük yolunu açmıştır. Resimler de düşünce özgürlüğü ve yaratma özgürlüğü bakımından sanatçılara öncülük etmektedir. Örneğin Kübizm'in etkilerinin olduğunu günümüzde geometrik formlar, renkler bakımından örnek alınan bir kavramdır.

Resim sanatında özgürlüğün biçimi sadece formu yaratma noktasında kalmaz, ayrıca sanatçının formlara nasıl yaklaşacağı, onları nasıl algıladığı ve hatta nasıl

algılanması gerektiğini belirleyebileceğine kadar geniş bir aralıkta özgürlük sunar. Örneğin bir başka önemli akım olan empresyonizmde sanatçı formdan nasıl bir izlenimciliğe kavuşturulacağının izini sürer ve bu noktada formlara bağlı olmaktan da kendisini kurtarır. Sanatçının yaşadığı bu özgürlük sanatseverin/izleyicinin özgürlüğünü de genişletir.

Aynı zamanda, bir özgürlük problemi olan resim sanatını incelerken bütün saydığımız öğeler sanatçıların ve sanatseverlerin özgürce düşünmesine ve yaratmasına ilham kaynağı olmuştur. Resmin bize hissettirdiği duygu, malzeme, teknik, dönem, bilgi, renk, ton, ışık ve gölge, biçim, yön, çizgi, denge, perspektif, oran-orantı, görsel devamlılık, vurgulama, bütünlük, soyutlama, özdeşlik, taklitçilik, değer, yargı gibi bütün bu saydığımız öğeler bir resmi yapmaya başlamadan önce veya yaparken fikir edinebileceğimiz ve yaratırken özgürce esere yansıtabileceğimiz kavramlardır. Böylece ressam ve sanatsevere göre özgürlük tercihidir.

Sanatçı burada kendine bir alan yaratmaktadır. Resim sanatının estetik çözümlemesinde ressam ve sanatçının özgürlüğü tercihidir. Örneğin önemli bir sanat akımı olan Kübizmde sanatçı eserini yaratırken yine de özgürdür. Kübizm akımının kendine ait kuralları ve stili vardır fakat sanatçı bu kurallar içinde eserini yaratırken özgürdür. Geometrik form, leke veya renk unsurunu nasıl kullanacağı kendi tercihidir. Sanatçı burada kendine bir alan, bir dünya yaratmaktadır. Resim sanatının estetik çözümlemesinde ressam ve sanatçının özgürlüğü tercihidir.

BÖLÜM 2: FELSEFE TARİHİNDE ÖZGÜRLÜĞÜN BİÇİMLERİ

Sanat, insana özgü bir kültür etkinliği olarak ve kökeni açısından insanlık kadar eski, onunla yaşıt ve çağlar boyunca kendisini farklı şekillerde göstermiş bir etkinliktir. Buna dayalı olarak genel anlamda sanat, gerek sanat üretiminin somutlaştığı sanat nesnesi, gerek sanatı alımlayan özne gerekse de sanata ilişkin değer yargıları bağlamında çok çeşitli kuramlara konu olmuştur. Sanat nesnesinin neliği ve sanatsal üretimin nasıl bir kültürel etkinlik olduğu, yaratım süreci ve estetik değerlendirmenin felsefi temelleri, sanat düşüncesinin dayandığı epistemolojik ve ontolojik teoriler ile, sanat yaratımının ve sanatsal alımlamanın özgürlük ile ilişkisi ise siyaset ve etik boyutlarıyla sanat felsefesi bakımından konu edilmektedir. Bu çerçevede "sanatta özgürlük" genel başlığı altında yapılacak felsefi bir sorgulamadaki özgürlük, eylem bakımından özgürlük, tasarımda özgürlük ve sanat yargılarında özgürlük olarak başlıca üç türde ele alınabilir. "Sanatta özgürlük" dendiğinde, öncelikle isteyerek veya istemeyerek yapılan eylemler açısından yaratma eyleminin göz önüne alınması önemli olmaktadır. Bilgisizlikten ötürü yapılan eylemler yoluyla gerçekten özgür olmak oldukça güçtür. Sanatta yaratma eylemi, incelikle tasarlanan, sanatçısını yansıtan, öznelliği bakımından tercih edilen, isteyerek ve bilerek, yani bilinçli bir dışavurumla gerçekleştirilen bir eylem biçimidir. Dolayısıyla salt sanat edimi-özgürlük ilişkisi eseri ortaya koyan sanatçının varlığı açısından bile konu edilebilmektedir. Bu nokta ile sınırlandırarak ele aldığımızda sanattaki özgürlüğün Aristoteles'in eylem ile özgürlük arasında kurduğu ilişkiyi andırdığını söyleyebiliriz. Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik* adlı kitabında belirttiği gibi, eylemler, *isteyerek yapılan eylemler* ve *istemeyerek yapılan eylemler* olmak üzere temelde ikiye ayrılırlar. İsteyerek yapılan eylemler, tercih ürünü olanlar ve tercih ürünü olmayanlar olarak ayrılırlar. İstemeyerek yapılan eylemler ise zorla yapılanlar ve bilgisizlikten dolayı yapılanlar olarak kendi içlerinde ayrılırlar (Aristoteles, 2011: 44). O halde burada sanatçı özne eylemi bakımından özgürlüğün faili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gerçekleştirilen, somut olarak algımıza konu olan sanat nesnelerinde ya da bunların ardında yatan tasarımlarda özgür olmak oldukça önemlidir. Tasarımın hammaddeleri bakımından; ton, biçim, yön, renk, çizgi ve tasarımın ilkeleri olan; oran-orantı, denge, görsel devamlılık, bütünlük ve vurgulama bakımından bu kavramlardan

yararlanılarak ortaya konan eserlerde sınırsızlık düşünce özgürlüğü ve yaratma özgürlüğü ile paralellik ve sıkı bir korelasyon gösterir. Aynı zamanda, estetiğin başlıca kavramları olan "uyum", "hoşluk", "haz", "güzellik" vb. kavramlar bağlamında da düşünce özgürlüğü değerlendirme etkinliğini etkileyen unsurlar olarak karşımıza çıkar.

Sanat, sanatçı ya da sanatçıların yaratım sürecinin sonunda açığa çıkan belli türden özel bir ifade biçimidir. Sanat, aynı zamanda toplumda var olan bir iletişim aracı ve düşünceyi açıklama biçimidir. Sanatta eserler paylaşıldıkça toplumsal bir unsur olmaktadır. Sanatçı eserlerini gerçekleştirirken ne kadar özgürse sergilerken de özgürdür. Bu açıdan bakıldığında sanatta özgürlük ilk olarak *kişisel bir haktır* denebilir (Bingöl, 2011: 104-108). Kişisel metafizik özgürlüğün yanı sıra, düşüncede özgürlük, eylemler bakımından özgürlük ve sanat yaratıcılığındaki ahlaki özgürlük bakımından da son derece önemlidir. Böylelikle sanatsal özgürlüğün bireyi ilgilendiren bir yanı bulunduğu gibi kamusal olana ilişkin göndermeleri bakımından da ele alınabileceğini söyleyebiliriz. Sanat-özgürlük ilişkisine yönelik olarak, ülkemizde halen yürürlükte olan 1982 Anayasasında sanatta özgürlüğe ilişkin kavramın dolaylı olarak geçtiği iki madde bulunmaktadır. Bunlar kişinin hak ve ödevleri bölümünde düzenlenen 27. Madde ile ("herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir*"*), sosyal, ekonomik hak ve ödevler bölümünde düzenlenen 64. Maddedir. 64. maddeye göre *"Devlet sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirler, alır" (Bingöl, 2011: 109).* 64. madde kurumsal güvence getiren bir haktır. Bu madde ile sanat ve sanatçı devletin özel koruması altına alınmıştır. Böylece bir kez daha anlıyoruz ki sanatta özgürlüğün toplumsal düzen açısından hukuk kuralları ile güvenceye alınması açısından sanatçının özgür düşüncelerini eserlerine aktarabilmesi ile ilgili pozitif sonuçlarını doğurur. Eğer bir sanatçı devlet koruması altında olursa daha özgün işler üretebilir.

Kant'tan bu yana düşünce tarihinde sanatların, özgür olan ve özgür olmayan sanat diye ayırdedildiğini görüyoruz (Tunalı, 2012: 189). Özgür sanatlar, güzel sanatlar olarak anlaşıldığı gibi, özgür olmayan sanatlar deyince de dülgerlik, kuyumculuk gibi el becerisine dayanan sanatlar anlaşılır. Güzel sanatların bir dalı olan resim sanatı da özgür

bir sanat biçimidir. Sanatçı resim sanatında estetik düşünce, tarz, üslup bakımından özgürdür.

Pratik akıl, bize özgürlüğün gerçek olduğu teminatını verir; teorik akıl ise, bize özgürlüğün ne olduğunu asla anlatamaz. Teorik aklın nasıl pratik olabileceğini açıklamak, Kant'ın hüzünlü bir şekilde sözünü ettiği gibi, insan aklının gücünün ötesindedir. Bununla birlikte her şey kaybedilmiş değildir. Çünkü her şeye rağmen doğanın ve pratik aklın uyumlu kılınabileceği bir yol vardır, çünkü hem Doğa'nın empirik açıklanışının ilkesine hem de ahlaki yargı gücünün ilkesine aynı ölçüde katılan bir seyir tipi bulunmaktadır (Eagleton, 2012: 122). *Yargı Gücü Eleştirisi*'nde sunulduğu şekliyle, yargı gücünün estetik ve teolojik tarzları içerisinde, empirik dünya, pratik aklın amaçları ile uyuşacak şekilde, özgürlüğüyle, amaçlılığıyla, anlamlı bütünlüğüyle ve kendi kendini düzenleyen özerkliğiyle görünüşe çıkar (Eagleton, 2012: 122).

Güzellik Schiller'de ne sadece duygusaldır ne de sadece akılsaldır. Güzellik duygusal olanla akılsal olanın bir harmonisidir. Güzellik aynı zamanda görünüş içerisindeki özgürlüktür. Schiller'e göre insan, estetik insan, ancak uyum içinde olan özgür insandır. Estetik insan, biricik oynayan varlık, dolayısıyla özgür olan varlıktır. Schiller'in "güzellik görüşü içindeki özgürlüktür" sözü. Güzellikte, tek başlarına insanı egemenliği altına almak isteyen madde içtepisi ve biçim içtepisi bir uyum içinde birleşirler, her ikisinin zorlayıcı gücü oyun içtepisinin özgürlüğünde ortadan kalkar. Böyle bir insan, artık estetik bir inşadır. Estetik insan, oynayan insandır ve biricik oynayan varlıktır ve de özgür bir varlıktır. Schiller'e göre oyun oynayan bir çocuk nasıl zamanın geçtiğini fark etmiyorsa sanat ile uğraşan insan da zamanın nasıl geçtiğini anlamaz.

Marks'ın özgürlük-zorunluluk ilişkisi üzerine düşünceleri önemlidir. "Kavranmadığı sürece zorunluluk kördür. Özgürlük, zorunluluğun kavranmasıdır." Doğadaki nesnel yasallığın ve zorunluluğun, özgürlüğe diyalektik dönüşümünün kabulü demekti bu (Lenin, 2014: 27). Marks'a göre, özgürlük için savaşın tek seçenek olduğu koşullarda, burjuvazinin köleci düzenle barışı yeğlemesiydi (Lenin, 2014: 68).

Adorno'ya göre, toplumun bölünmüşlüğü, Marksist anlamda burjuva öznesinin kendi üretimine ters düşmesinden ileri gelir ve bir uzlaşmazlığı ifade eder. Bu

uzlaşmazlık sürdükçe, toplumda yanlışlık ifade eder (Dellaloğlu, 2014: 56). Bu uzlaşmazlık sürdükçe, toplumda yanlışlık ve bölünmüşlük de devam edecektir. İnsan, bu bölünmüşlüğü ortadan kaldırmak gereksinimini de duymaktadır. Bölünmüşlüğün ve yanlışlığın ortadan kalktığı toplum, bütünselleşmiş, hakikate kavuşmuş bir toplum olur (Dellaloğlu, 2014: 56). Bundan dolayı sanat, yanlışlıklar ve bölünmüşlükler ortasında bir sığınma yeridir, bütünselliğin ve hakikatin ülkesidir. Burjuva toplumunun kurtuluşu da, yine bu sanat ülkesinin örnek alınmasıyla gerçekleşebilir (Dellaloğlu, 2014: 56). Adorno'ya göre, özgürlük fikri bireyselliğe bağlıdır. Özgürlük kavramını yani bireyin özgürlüğünü kendi sorumluluğu, özerkliği, kendiliğinden hareket etmesi ve kendisi için karar vermesi olarak anladığımız sürüce bir anlama sahip durumdadır (Adorno, 2006: 84). Dolayısıyla sanat nesnesinin içeriği ile bireyin özgürlüğü arasında bir ilişki vardır.

Bauman'a göre, özgürlük bir ayrıcalık olarak doğmuş ve o zamandan bu yana öylece kalmıştır. O böler ve ayrıştırır. En iyiyi geri kalanlardan ayrı tutar. Özgürlüğü cazip hale getiren farklılıktır; o varlığı veya yokluğu yüksek ile düşük, iyi ile kötü, istenen ile aykırı olan arasındaki zıtlığı açığa çıkarır ve temelendirir (Bauman, 2016: 17). Özgürlük, birbirinden kesin bir biçimde ayrılmış iki sosyal durumun birlikte var olmasını temsil eder; "özgürlüğe ulaşmak" ve "özgür olmak" terimleri ise düşük sosyal durumdan daha yükseğe çıkmak anlamına gelmektedir (Bauman, 2016: 17).

Kuçuradi'ye göre özgürlük diyalektik türden bir tanımdır. Bu tanımı da Kuçuradi şöyle dile getirir; *"özgür olmak özgür olmadığını bilmek, itiraf etmek ve bunu kabullenmektir"* (Kuçuradi, 2009: 27). Yaşamın tüm deneyimlerinden de görüldüğü gibi, ne tür koşullar olursa olsun, yaşamamıza birden fazla sınırlarla bağlı olduğumuz tartışma götürmez. Özgürlüğün, her andaki özgürsüzlük tanımının önemi de, istemenin kendini seçme ve gerçekleştirme yeteneği olan özgür isteme gibi, birden fazla özgürlüklerle ilgili kuramları özel birer durum olarak kapsamına almasından gelir (Kuçuradi, 2009: 27-28).

Kuçuradi'ye göre, felsefede özgürlük üzerine çok şey konuşulmuştur. Özgürlükten ilk öğrenebileceğimiz şey, kavramsal ayırımlar yapma gerekliliğidir. Özgürlük ile nelerin nitelendirildiğine, yani kimin özgürlüğünden, neyin özgürlüğünden söz edildiğine baktığımız zaman, özgürlüğü üç türe ayırabiliriz. Bunlar birbirleriyle ilgili olmakla birlikte, karıştırılmaması gereken üç tür özgürlüktür: a) tür olarak insanın

özgürlüğü, b) kişilerin özgürlüğü ya da etik özgürlük ve c) toplumsal özgürlük (Kuçuradi, 2014: 1-2). Kuçuradi'ye göre özgürlük aslında bir "ide"dir. Düşünce tarihinde her filozofu uğraştırmıştır özgürlük sorunu. Ona göre, birbirleriyle iligili-ilgisiz o kadar fazla şey söylenmiştir ki, özgürlük sorunuyla uğraşmak isteyen kişi, bütün bu düşünceleri hesaba katarak olan bitene bakmak, bundan bir şeyler öğrenmek böylece de kendisinin bazı adımlar atmasını sağlayacak bir ipucu yakalamak zorundadır (Kuçuradi, 2010: 31). Felsefe tarihinde çeşitli filozoflar özgürlük görüşlerini ortaya koymuş ve bu özgürlüklerin hangi türden özgürlük biçimler olduğu hakkında tartışılmıştır.

Platon'un *Devlet* adlı eserinde, özgürlük problemine doğrudan göndermede bulunmaz, fakat Platon bir mit aracılığı ile özgürlük konusunda oldukça önemli tespitlerde bulunur. Platon, *Devlet*'in onucu kitabında bu konuya değinir.

Adugit'in de değindiği gibi, *Devlet*'in onuncu kitabında yer alan mite göre bir asker olan Er, savaşta ölür. Fakat, diğer ölülerle aynı akıbeti paylaşmaz. Savaş meydanında on gün beklediği halde çürümemiş olarak bulunan cesedi gömülmek üzere evine götürülür. On ikinci gün yakılmak için odunların üstünde yatırılırken yeniden hayata döner. Takdiri ilahi böyle buyurmuştur. Diğer dünyada olup bitenleri insanlara aktarmakla görevlendirilmiştir. Kendine gelince, on günlük süre boyunca diğer dünyada gördüklerini insanlara betimlemektedir. Platon söz konusu eserde miti detaylı bir şekilde aktarır. Er, öte dünya deneyimlerini bütün açıklığıyla yaşar. Ölüm ilk ve son kez deneyimlenir. Bu imkansız deneyimi ona olanaksız olanın bilgisine ulaşma imkanı verir. Götürüldüğü yerler, karşılaştığı insanlar, insanların çektiği azaplar, zevki çıkarılan ödüller… Bütün bunların özgürlük bağlamında kayda geçirilecek bir yanı yoktur, fakat Er'in anlattıkları özgürlük konusunda birçok filozofu önceleyen veriler barındırır (Adugit, 2013: 64).

Er'in rivayet ettiğine göre, ruhlar öte dünyada gerekli yerlere götürülüp, gerekli işlemlere tabi tutulduktan sonra, zorunluluğun kızları olan kader tanrıçaları adı verilen Moria'şardan Lakhesis, Atropus ve Klotho'un karşısına çıkartılıyorlarmış. Tanrı sözcülerinden biri, ruhları sıraya diziyor ve Lakhesis'in dizileri üzerinde bulunan kura numaralarını ve hayat örneklerini alıp ruhlara, onların yeniden ölümlü bir döneme gireceğini bildirip *Devlet* adlı eserde yer verdiği üzere, Lakhesis'in buyruğu şudur:

> Bir kader perisi seçmeyecek sizi, kader perinizi siz kendiniz seçeceksiniz. Herkes kendine düşen sırayla Kader'in kendini bağlayacağı hayatı seçecek. İyiliğe gelince, onun sahibi yoktur; kim iyiliğe ne kadar verirse, o kadar iyilikten payı olur. Herkes seçtiği hayattan kendi sorumludur; Tanrı karışmaz buna (Platon, 2011: 364).

Burada geçen sorumluluk, seçim, zorunluluk kavramları önemlidir. Bu kavramlar bağlamında özgürlük çözümlemesi yapılmaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere, özgürlük bir bütün olarak yaşama dair seçimlerle ve tercihlerle ilgilidir. Platon'a göre özgürlük, insanın kendi yapısını seçmesi; nasıl bir insan olacağına kendisinin karar vermesi olarak tanımlanabilir. Nasıl bir insan olacağı insanın kendi elindedir, kendi olanakları içindedir. Her birey kendi kişiliğinin yaratıcısı, kendi yaşamının efendisidir (Adugit, 2013: 65).

Aristoteles için özgürlük, en geniş biçimiyle, insanın tercihte bulunma yetisine sahip olmasıdır. Tercihte bulunmak, zorla veya bilgisizlikten değil, bilerek ve isteyerek tercihte bulunmak veya eylemde bulunmaktır (Aristoteles, 2011: 48). Aristoteles'e göre insan, zorla ya da bilgisizlikten değil, isteyerek eylemde bulunma olanağına sahiptir. Eylemlerinde kendi kontrolünde yapma olanağına sahiptir. Eylemlerini ne kadar mantıklı olup olmadığı konusunda düşünme yetisine sahiptir. Bu görüşlerden hareket edildiğinde, özgürlük, insanın aklı aracılığı ile tercihte bulunmasıdır. Yani özgürlük, insanın yapıp etmelerini kendi gücü ve imkanı doğrultusunda yapabilmesi durumudur.

Ortaçağda özgürlük açıkça iktidar mücadelesiyle ilgilidir. Bu mücadelenin en sembolik ve meşhur belgesi olan "Magna Carta Libertatum", yani Büyük Özgürlük Fermanı, Kral John'un güvenilmez hanedanlık yetkilendirmeleri, Haçlı Seferlerinin kaynakları ve kralın baronlarının sabrını kırılma noktasına kadar geren yüksek maliyetleri, şövalyelerin askeri hizmet için harekete geçme ihtiyacı ve sivil savaşın büyüyen tehdidinin ortak ürünüdür (Bauman, 2016: 49). Bu yüzden özgürlük, dar bir zengin ve güçlü sınıf tarafından kraldan kazanılmış bir ayrıcalıktır; kısa sürede "özgür insan" ismi asil soydan gelen kişi anlamında kullanılmaya başlar. Özgür kişiler, halkın, kralın üzerlerinde yalnızca sınırlı bir yetki alanına sahip olabildiği kısmıdır (Bauman, 2016: 50).

Spinoza'nın felsefesinin temelindeki özgürlük ile ilgili söylemler iki düzeydedir. İlki her şeyin nedensellik zinciri içinde olduğu bir belirlenim düzeninde

özgür istemin olanaklı olup olmadığına ilişkindir. İkincisi ise, böylesi bir düzende insanların ahlaki ve toplumsal kararlarını nasıl bir özgürlük içinde alabildiklerine ilişkindir. Bu noktaların dışında Spinoza'nın özgürlükçü felsefesinin kavranabilmesinde filozofun yaşam öyküsü de yol gösterici olabilmektedir (Timuçin, 2016: 26). Spinoza'ya göre, ahlaki anlamda özgürlük, bireyin kendine yönelik kişisel çabasını gerektirir. Ahlakı bir ölçüde ödev ahlakına bağlanabilir olsa da, Spinoza ahlaki sorumluluktan çok kişinin nasıl özgür etmen olduğuyla ilgilidir. İnsanın nasıl ahlaki anlamda özgür birey olduğu filozofun bilgi kavramıyla ilgilidir (Timuçin, 2016: 69). Spinoza ahlaki anlamda özgürlükle insanın istemli eylemlerinden çok içsel gücünü ortaya koyuşunu belirtir. Kişi en üst bilgi düzeyinde böylece sezgisel bilgiye ulaşır ve sezgiyle doğanın bilgisine varır. Kişi kendini bu bilgi seviyesinde özgür duyar (Timuçin, 2016: 76).

> Özgürlük gerçekten bir erdemdir, yani bir yetkinliktir. Yetersiz insanı gösteren hiçbir sonuç özgürlüğe bağlı olamaz. Böylece insan varolmadığından ya da usunu kullanamadığından dolayı özgür diye nitelenemez, o yalnızca insani doğa yasalarına göre varolma ve edimde bulunma gücüne sahip olduğu ölçüde özgür diye nitelenebilir. Bir insanın ne kadar özgür olduğunu düşünerek o kadar yeğleyebildiğinden söz edebiliriz ve böylece mutlak olarak özgr varlık olan Tanrı varolur, bilir ve eyler. Gerçekten Tanrı'nın varolduğu aynı gereklilikle eylediğinden kuşku yoktur: Kendi doğasının gereğine göre varolduğundan kendi doğasına göre eyler, yani mutlak özgürlükle eyler (Timuçin, 2016: 82).

Hume özgürlük için: "Özgürlük'ten, yalnızca istemenin belirlemelerine göre eylemde bulunma ya da bulunmama gücünü anlarsak, özgürlük vardır, demektir; ama özgürlük'ten, isteme belirlenmeden eylemde bulunmayı nedensiz eylemde bulunmayı, ya da bir şey istemeden, rastgele eylemde bulunmayı- anlarsak, o zaman "özgürlük" yoktur" denebilir (Kuçuradi, 2014: 3). Hume'un bu dikkati çekmesinden yine bir-iki filozof dışında bir şey öğrenen pek olmamıştır. Hume, basın özgürlüğüne değinmiştir; basın özgürlüğünün yararlı olup olmadığı üzerine tartışmıştır.

Kant'a göre özgürlük bir idedir, insan aklının ürettiği bir fikirdir. İnsanın sahip olduğu bir olanağa ilişkin bir fikir, insanın istemesini, eğilimleri, çıkarları belirleyebileceği gibi, saf aklın ürünü olan, "ahlak yasası" dediği bir yasa da belirleyebilir. Kant'a göre özgürlük, eylemde bulunurken bunu istemektir; böyle

eylemde bulunmayı istemektir. Eylemlerimizin değil, istemelerimizin bir özelliğidir özgürlük (Kuçuradi, 2014: 4).

Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi* adlı eserinde daha esaslı olarak özgürlük problemine değinmiş, özgürlüğü yeni esaslara dayanarak temellendirmeye çalışmıştır. Kant özgürlük problem için, yeni bir esas temelinde, belli bir çözüme ulaşırken düalite teorisine başvurmak zorunda kalmıştır. Bu teorinin ortaya atılmasına, öteki insan problemleri yanında, özgürlük problem neden olmuştur. Kant, determinism-indeterminizm seçeneklereinden birisine saplanmadan, özgürlük ve nedensellik alanlarını birbirinden ayırma olanağını elde ederek, hem özgürlüğün hem de nedenselliğin var olduğunu göstermiş olmaktadır (Mengüşoğlu, 2014: 98). Kant, bu alanların birbirinden farklı olduğunu, birbirinden ayrı hatta zıt belirlenimlere bağlı bulunduğunu göstermekle de özgürlük probleminde kendinden önceki felsefeye göre yeni bir çözüm şekline ulaşmıştır. Dolayısıyla insanın hiç olmazsa bir yanının bağımsız olduğunu göstermiş olmaktadır (Mengüşoğlu, 2014: 98).

> Özgürlük kavramı, pratik aklın zorunluklu bir yasasıyla gerçekliği kanıtladığı kadarıyla, şimdi saf aklın –hatta teorik aklın- sisteminde bütün yapının kilit taşını meydana getirir; sırf ideler olarak teorik akılda desteksiz kalan bütün öbür kavramlar da, şimdi özgürlük kavramına bağlanır, onunla birlikte ve onun aracılığıyla dayanak bulur, nesnel gerçeklik kazanır, yani bunların olanaklılığı, özgürlüğün gerçek olmasıyla kanıtlanır; çünkü bu ide, ahlak yasası yoluyla kendini ortaya koyar (Kant, 2014: 3-4).

Kant'a göre, özgürlük aynı zamanda, teorik aklın bütün ideleri içinde, doğrudan doğruya kavrayamasak da olanaklılığını *a priori* olarak bildiğimiz tek idedir; çünkü özgürlük ahlak yasasının koşuludur (Kant, 2014: 4). Tanrı ve ölümsüzlük ideleri ise, ahlak yasasının koşulları değil, yalnızca bu yasanın belirlediği bir istemenin zorunlu nesnesinin koşulları, yani saf aklımızın sırf pratik kullanılışının koşullarıdır; bu yüzden de bu idelerin gerçekliği şöyle dursun, olanaklılığını bile bildiğimizi ve doğrudan doğruya kavradığımızı söyleyemeyiz. Fakat, yine de bu ideler, ahlakça belirlenmiş istemenin, kendisine *a priori* verilmiş nesnesine uygulanmasının koşullarıdır (Kant, 2014: 4). Kant'a göre, teorik olarak bilinmese ve doğrudan doğruya kavranmasa da, bu idelerin olanaklılığı, bu Pratik açıdan kabul edilebilir, edilmelidir de. Bunun için, hiçbir iç olanaksızlık taşımamaları, pratik bakımdan yeter. Burada, teorik akılla karşılaştırıldığında yalnızca öznel kalan, bununla birlikte teorik akıl gibi saf, ama pratik

olan bir akıl için nesnel geçerliği de bulunan bir kabulün temelini bulmaktayız; böylece, özgürlük kavramı aracılığı ile, Tanrı ve ölümsüzlük idelerinin nesnel gerçekliği ve bu kavramları kabul etme hakkı, hatta bunları kabul etmenin öznel zorunluluğu yaratılıyor (Kant, 2014: 5). Kant' a göre, özgürlük kavramı bütün deneycilerin takıldığı engeldir; buna karşılık, zorunlu olarak akılcı bir yol izlemeleri gereğini bu kavram aracılığıyla gören eleştirici ahlakçılar için, en yüce pratik ilkelerin anahtarıdır (Kant, 2014: 8).

Aklın teorik kullanılışı sırf bilme yetisinin nesneleriyle uğraşıyordu ve aklın bu kullanılışı bakımından bir eleştiri, aslında yalnız saf bilme yetisitle ilgiliydi. Bu yeti, daha sonra doğrulanan bir kuşkuyu, yani kolayca sınırlarını aşarak ulaşılamayacak nesneler ya da birbirleriyle çelişen kavramlar arasında kendini yitirdiği kuşkusunu uyandırıyordu (Kant, 2014: 16). Aklın pratik davranışında durum farklıdır. Bu kullanılışta akıl, tasarımların karşılığı olan nesneleri meydana getiren ya da kendini bu nesneleri meydana getirmek üzere belirleyen bir yeti olan istemenin belirleme nedenleriyle uğraşır. Çünkü, burada, akıl istemeyi belirlemeye yeterli olabilir ve yalnız istemek söz konusu olunca, aklın hep nesnel gerçekliği vardır, öyleyse sorulacak ilk soru budur: Saf akıl kendi başına istemeyi belirlemeye yeterli olabilir mi? Yoksa akıl istemenin ancak deneysel-koşullu olarak mı belirleme nedeni olabilir? (Kant, 2014: 16). Saf aklın eleştirisiyle haklı çıkarılan, ama deneysel olarak ortaya konamayan bir nedensellik kavramı, yani özgürlük kavramı ortaya çıkar. Bu özgürlüğün gerçekten insanın istemesine özgü bir özellik olduğunu kanıtlayacak dayanaklar bulunabilirse, saf aklın pratik olabileceği ortaya çıkmakla kalmayacak; aynı zamanda, deneyle kısıtlı aklın değil, yalnızca saf aklın koşulsuzca pratik olduğunu da ortaya çıkacak (Kant, 2014: 17). Kant'a göre, yasanın sırf biçimi yalnız akıl tarafından tasarımlanabileceğine, bu yüzden de duyuların bir nesnesi olmadığına, dolayısıyla da görünüşler arasında yer almadığına göre, istemeyi belirleyen neden olarak yasanın biçimsel tasarımı, doğadaki olayları nedensellik yasasına uygun olarak belirleyen bütün nedenlerden farklıdır; çünkü bunların durumunda, belirleyici nedenlerin kendilerinin de görünüşler olması gerekir (Kant, 2014: 33). Genel yasa koyucu biçimden başka hiçbir belirleyici neden, isteme için yasa görevini göremiyorsa, böyle bir isteme, görünüşlerin bağımlı olduğu doğa yasasından, yani nedensellik yasasından, beriki de ötekinden büsbütün bağımsız düşünülmelidir. Böyle bir bağımsızlığın adı ise tam anlamıyla "transsendental

özgürlük"tür. Dolayısıyla, maksimin sırf yasa koyucu biçimi bir isteme için yasa görevini görebiliyorsa ancak, o isteme özgür bir istemedir (Kant, 2014: 33).

Özgürlük ile koşulsuz pratik yasa, karşılıklı olarak birbirlerine götürürler. "Bunlar gerçekten birbirlerinden farklı mıdırlar; yoksa koşulsuz bir yasa saf pratik aklın yalnızca özbilinci midir; bu saf pratik akıl ise özgürlüğün pozitif kavramıyla tam olarak aynı mıdır?" diye sormaz Kant. Kant'ın sorduğu soru, "Koşulsuz pratik olanla ilgili bilgimiz nereden başlar? Özgürlükten mi, yoksa pratik yasadan mı?"dır (Kant, 2014: 33). Kant'a göre, bu bilgiler özgürlükten başlayamaz; çünkü özgürlüğün ne doğrudan doğruya bilincine varabiliriz çünkü ilk kavramı negatiftir, ne de onu deneyden çıkarabiliriz çünkü deney yalnızca görünüşlerin yasasını, dolayısıyla da özgürlüğün tam karşıtı olan doğanın mekanizmini verir (Kant, 2014: 33-34). Kant'a göre, kendisini bize ilk gösteren, doğrudan doğruya bilincine vardığımız ahlak yasasıdır; ve akıl onu hiçbir duyusal koşul tarafından altedilemeyen, hatta koşullardan büsbütün bağımsız olan bir belirleme nedeni olarak ortaya koyduğundandır ki, ahlak yasası bizi doğrudan doğruya özgürlük kavramına götürür (Kant, 2014: 34).

İstemenin özerkliği bütün ahlak yasalarının ve bu yasalara uygun ödevlerin tek ilkesidir. Buna karşılık kişisel tercihin herhangi bir yükümlülüğün temeli olmadığı gibi, üstelik böyle bir yükümlülük ilkesine ve istemenin ahlaklılığına karşıdır (Kant, 2014: 38). Ahlaklılığın tek ilkesi, yasanın her türlü içerikten bağımsız olmasından ve yine de kişisel tercihin sırf, bir maksimum alabileceği genel bir yasa koyucu biçim tarafından belirlenmesinden ibarettir. Bu bağımsızlık ise negatif anlamda özgürlüktür, oysa saf olarak pratik aklın bu kendi kendine yasa koyması, pozitif anlamda özgürlüktür (Kant, 2014: 38). Kant'a göre, ahlak yasası saf pratik aklın özerkliğinden, yani özgürlüğün özerkliğinden başka şey ifade etmez. Bu özgürlüğün kendisi bütün maksimlerin biçimsel koşuludur ve maksimler ancak bu koşula bağlı olduklarında, en yüksek pratik yasayla uyuşabilirler (Kant, 2014: 38). Kant, özgürlük sayesinde insanın istemesi ahlak yasası tarafından doğrudan doğruya belirlendiğinden, sık sık bu belirleme nedenine uygun davranıldığında bir hoşnutluk duygusunun ortaya çıkabileceğini hiç yadsımaz (Kant, 2014: 45).

Felsefe tarihinde ilk defa Kant, "insan özgür müdür, değil midir?" sorusunun neden bilgisel bir yanıt alamayacağını göstermeye çalışır ve çıkar yol olarak, özgürlüğe

ilişkin soruyu değiştirmeyi bulur (Kuçuradi, 2014: 3). Kant'a göre isteme, akıl sahibi olan canlı varlıkların bir çeşit nedenselliğidir ve canlı varlıkları belirleyen yabancı nedenlere bağlı olmadan etkide bulunabildiğinden, özgürlük bu nedenselliğin bir niteliğidir: Aynı şekilde, doğadaki zorunluluk da akıldan yoksun olan ve davranışları yabancı nedenler tarafından belirlenen canlı varlıkların nedenselliğinin bir niteliğidir. Fakat özgürlüğün bu şekilde açıklanması, negatif bir karakter taşır; bu yüzden özgürlüğün ne olduğunu anlamak için bu açıklama verimli değildir; yalnız bundan özgürlüğün pozitif bir kavramı çıkabilir ve bu da o ölçüde verimli bir kavramdır. Özgürlük, istemenin bir nedenselliği olduğundan ve nedensellik kavramı da yasa kavramını içine aldığından, bizim "neden" adını verdiğimiz bir şey sayesinde başka bir şeyin, yani bir sonucun meydana gelmesi gerekir (Mengüşoğlu, 2014: 62). Kant'ta, kişilerin edinebilecekleri bir amaç türü olarak karşımıza çıkan özgürlük kavramını, bir buçuk yıl sonra, Sartre, yine, Kant'tan önce olduğu gibi, insanın varlık yapısının bir özelliği olarak ele alacak ve insanın özgür olduğunu, hatta –ünlü deyişiyle- "özgür olmaya mahkum" olduğunu söyleyecektir (Kuçuradi, 2014: 4). Kant'ın ahlaki özgürlüğün insanlık onurumuzu tanımladığı şeklindeki kendi inancıyla çelişiyor gibi görünür. Kant, estetikle ahlak arasında, dolaylı da olsa bir bağlantının olduğunu söylüyordu. Hem estetik hem de ahlaki yargı dışşsal kurallardan bağımsız olduğu için güzellik bir ahlak simgesidir (Shinner, 2013: 202).

Hegel'e göre, özgürlük bilinçlilik, zorunluluk ise bilinçsizliktir. Zorunluluktan özgürlüğe doğru bir sıçrama vardır. Özgürlüğün amacı kendisinden başka bir şey istememektir. Hegel, zorunluluk ancak anlaşılmadığı sürece kördür der; ona göre, "zorunluluk ortadan kalktığı için değil, ama yalnızca özgürlükle o zamana değin içten bir biçimde olan özdeşliği en sonunda kendisini açıkça gösterdiği için özgürlük halini alır". (Hegel, 1982: 43-44). Hegel'e göre özgürlük, "yalnızca kendi özünü istemektir". Yani özgürlük, bilincin kendisini kendisi olarak olumlamasından başka bir şey değildir. Başka bir deyişle özgürlük, bilincin kendi özü neyse yalnızca onu istemesidir (Hegel, 1982: 43). Hegel özgürlükten bahsederken, öznel olanın en üst düzeyde kendi içinde kavrayıp ve kendi için gizlediği şey olarak anlaşılmaktadır. Özgürlük, Tin'in en üst varoluş biçimi olup, onun bir tür belirlenimidir (Hegel, 1982: 95). Düşüncede özgürlük yalnızca arı düşünceyi gerçekliği olarak alır ki, yaşamın doluluğundan yoksun ve öyleyse özgürlüğün yalnızca kavramıdır, dirimli özgürlüğün kendisi değil; çünkü bu

özgürlük için öz ilkin salt genel olarak düşünme, genelde biçimdir ki şeylerin bağımsızlığından çıkıp kendi içine geri dönmüştür (Hegel, 2015: 87). Hegel, özgürlük için hak ve hukuktan bahsetmektedir. Hegel'e göre özgürlüğün ona doğrudan bir biçimde sunduğu somutlaşma olanağıdır. Bu durumu hak olarak belirler (Hegel, 1942: 38).

Schiller, aklın kendi özgürlüğünü gereğince algılayabildiği anı, varlığına, duyarlılığına eksiksiz inandığı an olarak dile getirmektedir; ve aklın böylesine huzura ve özgürlüğe kavuşmasından doğan ruh halini, gerçek bir sanat eserinin, insanın benliğinden kopup kaçtığı bir an olarak anlatmaktadır (Altar, 2013: 16-17).

Özgürlük kavramını dış dünyanın mekanik neden-sonuç zincirinin dışında, transcendental bir nedensellile ilişkilendiren Kant, Schelling'e göre özgürlüğü gerçek anlamıyla düşünen ilk düşünür olmuştur. Schelling'e göre; *"Özgürlüğün gerçek ve canlı kavramını, onun iyiliğe ve kötülüğe yetkinliğidir."* (Schelling, 2017: 16).

Schopenhauer'e göre, özgür olmak, kausal bağlantıların dışına çıkabilmek, istemeye ve olduğu gibi hayata ve dünyaya "hayır" diyebilmek; özgür olmamak ise, kausal bağlantılardan kopamamak, bilgiyi istemelere alet etmek demektir (Kuçuradi, 2013: 87).

Nietzsche için özgürlük, bir insanın sürüden kopması, yani gerçeklikte olan değer yargıların varlık temelinden yoksun olduğunu görerek, bunların dışına çıkmasıdır ve bir ilk adımdır. Asıl konu, bu özgürlüğe kavuşmadan sonra başlamaktadır (Kuçuradi, 2013: 94).

Varoluşçuluğun temel ilkesi olan özgürlük, Sartre'nin tüm eserlerinde olduğu gibi, alışılmışın dışında ele alınmaktadır. Özgürlük, karışmazlık, bağlanmazlık değildir. Sınırlıktan kopma da değildir, hele sorumsuzluk hiç değildir. Ama dış dünyayla olan ilişkilerimizde özgür olmalıyız. Karşımızda sonsuz seçenekler vardır. Bunlardan herhangi birini istediğimiz gibi seçebilmeliyiz. Örneğin Roquentin işsiz ve ailesi yapabilmektedir. Her yere gidebilmekte, her olasılığı deneyebilmektedir. Davranışları din, ahlak gibi kurallarla belirlenmiştir (Turgut, 1993: 73).

Özgürlük, çeşitli niteliklere ve biçimlere sahip olan önemli bir kavramdır. İnsanın özgürlüğü, kişilerin özgürlüğü yani etik özgürlük ve toplumsal özgürlük, özgür düşünmemiz, eylemde bulunmamız ve yaratıcılığımız için önemli bir durumdur. İnsan olma açışından özgürlük, bu niteliklere sahip olma durumudur, çünkü insan düşünce, eylem, istenç, yaratıcılık gibi özgür niteliklere sahip olmalıdır.

2.1 İnsan Olma ve Özgürlük

Özgürlük, pek çok ahlak öğretilerine hazır bir kavram olarak girmişse de, onun gerçek anlamının ve insan yönünden belirleyici niteliğinin yeterince açıklığa kavuştuğu söylenemez. Özgürlüğün insanın tek amacı ya da insanı hayvandan ayıran tek özellik olduğunu kabul edenlerin sayısının az olduğu sanılmamaktadır (Hacıkadiroğlu, 2002: 16). Bir özgürlük biçimi olan düşünce özgürlüğü de düşüncelerini söyleme özgürlüğüdür. Düşündüğü şeyi istediği zaman söylemesi engellenen insanla, eli kolu bağlanarak, dilediği şeyi dilediği zaman alması engellenen insan arasında herhangi bir ayrım yoktur. Böylece, insanın varoluşunu devam ettirme çabasıyla eşanlamlı olan özgürlük arayışı, insanla ilgili bütün eylem türleri için geçerlidir (Hacıkadiroğlu, 2002: 16). İnsan, bilme yetisine sahip olduğu için düşünce özgürlüğüne sahiptir. Yani nasıl düşünmesi gerektiğini bilen, karar alan veya veren bir bilmenin doğurduğu bir durumdur. Kendisi için en uygun durumu seçebilen anlamına da gelmektedir.

Bilgi ve özgürlük kavramları birbirlerine bağlı durumdadır. Bu durumda, insan için bilgi ve özgürlükten hangisisnin ön planda olduğu gibi bir soru ortaya çıkmaktadır. Yani insan özgürlük aradığı için mi bilir kazanır, yoksa bilme yetisi taşıdığı için mi özgür olma olanağı bulur? soruları tartışılması gereken konulardır (Hacıkadiroğlu, 2002: 18).

İnsan, düşünce özgürlüğü ve yatarıcı özgürlüğü olan bir varlıktır. İnsanı insan yapan bu tür özgürlük biçimleridir. Özellikle tezin de konusu olan resim sanatında önemli olan insanın özgür düşüncesini katarak yaratıcılığını özgürce eserinde yansıtmasıdır.

İnsanın, insan olma olanakları açısından, özdeğerlendirilmesini yaptığı çalışmalar estetik görü ve inceleme yoluyla özetlendiğinde karşımıza çıkan ürünlere

genel anlamıyla "sanat" adı verilebilir. Sanatın insanlığın tarihine denk düştüğü, insanın doğaya ve kendisine bakışının kültürel bir özeti oldunu söyleyebiliriz. Böylece insan sanat yapan varlık (homo esteticus) olarak tanımlanabilir. İnsan, sanat yapan bir varlık olduğuna göre, sanatı özgürce üretme yetkisine sahiptir. Sanatın her dalında özgürce düşünebilir ve yeni görüşler ortaya koyabilir. İnsan ve sanat ilişkisi kuşkusuz kuram ve yaklaşımlara sığdırılamayacak kadar çeşitli ve zengin bir ilişkidir. Felsefi açıdan incelenmesi gereken bu zenginliğin kaynağı ve ifade edilişinin biçimlerinin ele alınışıdır. İnsanın sanat kuramlarını ve felsefi kuramları da özgürce kullanabilmeli ve sanat alanında kuramsal açıdan düşünebilmelidir.

Özgürlüğün, değişik türden tutsaklıklar arasında bir seçim yapma anlamına geldiğini göz önünde tuttuğumuzda, insanı özgür olarak değil ancak özgürlük arayan olarak adlandırabilir. Kendi başına özgürlük kavramı insanın belli bir amaca ulaşmak için hiçbir tutsaklığa katlanmak zorunda olmadığı türünden bir salt özgürlük terimiyle karşılaştırılabilir (Hacıkadiroğlu, 2002: 17).

Bauman'a göre "birinin özgür olabilmesi için en az iki kişi gerekir." Der. Özgürlük sosyal bir ilişkiye, toplumsal koşullarda bir asimetriye işaret eder; o, esasen, toplumsal ayrımı gösterir yani toplumsal bölünmeyi varsayar (Bauman, 2016: 18). Kişiler ancak kurtulmak istedikleri bir çeşit bağlılıkları olduğunda özgürleşebilirler. Eğer özgür olmak her yere gidebilme izninin olması anlamında kullanılıyorsa, bu aynı zamanda evlerine bağlı, özgürce hareket etme hakkından feragat etmiş birilerinin var olduğu anlamına gelmektedir (Bauman, 2016: 18).

İnsanın özgürlüğü felsefe tarihinde çok tartışılmış ve farklı görüşler ortaya atılmıştır. İstenç özgürlüğü, kişisel özgürlük, düşünce özgürlüğü, eylem özgürlüğü ve yargıda özgürlük önemli olan özgürlük biçimleridir.

İnsanı insan yapan, onun kendi hareketlerini tayin etmesi, pratik bir akla ve otonomiye sahip olmasıdır, insan ancak bu sayede canlı ve cansız doğanın üstüne çıkar ve hareketlerinin hesabını verme yeteneğini kazanır. Bu nedenle de onun bağımsız, doğa tarafından belirlenmemiş bir varlık alanı olması gerekir (Mengüşoğlu, 2014: 57). İnsana insan olma onurunu kazandıran yüksek değerler, onun, bu değerlerin tersini de yapabilme olanağını taşımasındadır. Özgürlük ve sorumluluk, bu noktada gerekliliktir.

Kant, insan varlığının temel problemlerinden biri olan özgürlüğü incelerken determinism-indeterminizm alternatifinden yahut bunların çeşitlerinden birine saplanmak zorunda kalıyordu. Bu, tutarlı bir hareket tarzı idi; çünkü insan, bütünlüğüyle doğanın bir parçası olarak anlaşıldıkça başka bir sonuca varmanın olanağını görmek güçtür (Mengüşoğlu, 2014: 57). Kant, felsefesinde insan problemlerine önemli bir yer vermekle kalmamış, aynı zamanda bu problemlerden bazılarını işleyerek belli bir çözüm şekline kadar götürmüştür. Özgürlük problem bunlardan birisidir (Mengüşoğlu, 2014: 94). Kant'ın araştırdığı özgürlük, din, bilgi, ahlak, hukuk gibi problemler, bugünkü anlamda antropolojik problemlerdir. Bugünkü antropoloji, bütün bu insan problemlerini temelli problemler olarak ele almaya başlamış, onları zenginleştirmekle kalmamış, yeni bir görüş de getirmiştir (Mengüşoğlu, 2014: 95). Özgürlük, din, ahlak, hukuk gibi problemler, felsefi antropoloji için insanın varlık yapısının temelinde yer alan önemli problemlerdir. Bu kavramlar içinde Kant'ın felsefesinde özgürlük problemi çok ağır basar (Mengüşoğlu, 2014: 96).

Kant, özgürlüğün insanın "varlık şartları"nın en önemlisi olduğunu görmüştür. Özgürlük problemine felsefesinde verdiği yer, bunu gösteriyor; çünkü bu problem açıklanıp temellendirilmeden, insanın haklarından, ahlakından söz edilemez. Ahlak alanında da aynı şeyler olup biter. Eğer insan makine gibi hareket etseydi, yani yapıp-etmeleri, hayvanlarda olduğu gibi, doğa tarafından kendisine dikte edilmiş olsaydı, ahlaktan nasıl söz edilebilir, insanı suçluluğunu nasıl bilebilir, vicdanı, yapıp-etmeleri hakkında ondan nasıl hesap sorulabilir, daha doğrusu insanda vicdandan nasıl söz edilebilir? Bunlara benzer fenomenlerin ortadan kalkması demek, insanın, insanlığın ortadan kalkması anlamına gelmektedir (Mengüşoğlu, 2014: 96).

Schelling'e göre, insanın özgürlüğü kişilik olarak tinsellik, doğanın nedenselliğinin ve onun yasalarının üstündedir. Bu üstünlük, insanda var olan iki temel ilkeyi, yani iki iradeyi birbirine karşı seçme özgürlüğünden kaynaklanır (Schelling, 2017: 21). O'na göre, özgür seçim, özgürlük kavramının doğasına bağlı olmalıdır, seçilen şey, salt kendisi için seçilmelidir. Bu seçim, eşşit uzaklıktaki iki saman yığını arasında seçim yapamadığı için açlıktan ölen eşek örneğinde de görüldüğü üzere, seçilecek şeyler arasındaki bir eşitliğe ya da dengeye dayalı değildir (Schelling, 2017: 22) Schelling, özgürlük, insanın yalnızca kendi doğasına göre hareket ettiği, dış

etkilerden tamamen bağımsız olarak kendi zihinsel etkinliğiyle yaptığı koşulsuz bir seçim durumu haline gelmesini söyler (Schelling, 2017: 22). Özgürlük, insanın kendi özgür doğasını açığa çıkardığından, insan olmanın zorunlu bir şartıdır. İnsan, insan gibi olmak istiyorsa, kendi özünü kavramak, ona sahip çıkmak durumundadır (Schelling, 2017: 22). İnsan varoluşunun özü, kendi varoluşunu, kim olduğunu seçme vekarar verme özgürlüğüdür. İnsan kendisinden sorumludur, yani kendi özgürlüğünden kaçamaz. İnsanın özünü, iyilik ve kötülüğe ilişkin özgür seçimi belirlese de, bu öz belirlendikten sonra değişmez değildir (Schelling, 2017: 23). İnsan özgürlüğünün temeli üzerine felsefi incelemeler ve araştırmalar kısmen özgürlüğün doğru kavramına işaret edebilir; çünkü özgürlük olgusu, his olarak her bireyde dolaysız bir iz bırakmıştır, ama onu söze dökebilmek için, özgürlüğün anlamının bildik açıklığı ve derinliğinden fazlası gerekli olmasa da, özgürlük aslında hiç de yüzeyde bulunmaz (Schelling, 2017: 31).

Özgürlük, herhangi bir sistemle uyuşmaz, bu uyuşmayı ya da birliği sağlamaya çalışan her felsefi çaba, özgürlüğün yadsınmasıyla son bulacaktır Schelling'e göre, kendinden emin ifadeleri çürütmek kolay değildir, system sözcüğünün çağrıştırdığı kısıtlamaları düşünen kişi, genel geçer olsa da bu yargının doğru olduğunu kanaat getirecektir. Sistem kavramının genel olarak ve kendi içinde özgürlüğe karşı olduğu düşünülüyorsa özgürlükle uzlaşan bir sistemin ancak tanrısal bir akılda bulunacağını iddia etmek tuhaf durumdadır (Schelling, 2017: 32).

Schopenhauer özgürlük probleminde insanın özgürlüğünü iki'ye ayırmıştır. Bunlardan ilki "ide olarak insanın özgürlüğü" ve "tek insanın özgürlüğü"dür. İde olarak insan, iki anlamda özgürdür ve bu özgürlüğü zorunlulukla içiçedir: ilk anlamdaki özgürlüğü, felsefe tarihindeki terminolojiyle, negatif bir özgürlüktür ve diğer varlık basamaklarının özgürlüğüyle aynı durumdadır; İkinci anlamdaki özgürlük ise, sırf insanda karşılaşılan özgürlük ve aynı zamanda pozitif, ama sırf bir "imkanlar özgürlüğü" olan, yani görünüşlerin dünyasında ortaya çıkmayan özgürlüktür (Kuçuradi, 2013: 62). Schopenhauer, insanın "imkanlar özgürlüğü"nün varlığını mantıksal bir sonuç olarak çıkarır ve temellendirilmesini bir paralelliğe dayanarak gerçekleştirir: özgürlüğü kişinin asli varlığına yerleştirir. Bu özgürlük kişinin öz yapısına, olduğu gibi olmasında bulunur. Bu tür özgürlük hiç görünmez; bu özgürlük bir imkanlar özgürlüğü, yani görünüşe çıkmayan bir özgürlük; insanın iç yapısının kendisi olarak düşünülmesi

gereken ve her türlü zamanın dışında olan bir şeye ulaşmak için, görünüş bir ratafa bırakılırsa ozaman varolan özgürlüktür; görünen şeyse, kişinin başka türlüolmayan tek tek yapıp ettiklerdir (Kuçuradi, 2013: 64-65). Tek insanın özgürlüğünde, insanın öz yapısında bulunan, fakat dünyada hiç görünmeyen özgürlük birtek durumda, bu dünyaya aykırı bir olay olarak ortaya çıkar: bu da özgür insanlardır (Kuçuradi, 2013: 67). Schopenhauer'de pozitif anlamda özgürlük, tek insanın özgürlüğü, ne temel istemenin özgürlüğünde olduğu gibi bir inderterminism, ne de Kant'ta olduğu gibi istemenin kendi kendine yasa koymasıdır

Özgürlük, bir insanın aniden, şimşek çakmış gibi, insanın yapısını, herşeyin birliğini apaçık ve kesin bir şekilde doğrudan doğruya görmesi, bunu görünce de kendisini silmesidir; özgürlük istemenin, dizginleri bilginin eline bırakmasıdır. Bu, istemenin aydınlanmasıdır; bu gerçekleştirilmiş özgürlüktür (Kuçuradi, 2013: 69).

Felsefe tarihinde Nietzche'nin insan anlayışı önemlidir. Özellikle özgür insan anlayışı farklı görüşlere yol açmıştır. Felsefi düşünce tarihinde insan, Nietzsche ile bir düşünürün ana tartışma problem ve hareket noktası oluyor; diğer bütün problemler insana göre, yaşıyan insana göre, hayatla doğrudan doğruya olan ilgileri bakımından kavranmaya ve değerlendirilmeye çalışılıyor (Kuçuradi, 2009: 1). Özgür insan, geçen yüzyılın sonunda ve yüzyılımızın başında kendilerine "özgür düşünür" diyen, günümüzün de "modern insan"ını temsil eden dinsiz, demokratik ya da sosyalist zevkleri olan, bilimci, positivist, dar kafalı, sığ, hiç mi hiç bağımsız olmayan, "bulldozer" olan, "modern düşünceler"in savunucusu ya da avukatı olan insan değildir (Kuçuradi, 2009: 53). Özgür insan moral dışı insandır. Özgür insan, içinde yetiştiği ve yaşadığı süreden kopmuş, kendi yolunu arayan, insanla ilgili şeyleri, insanın herşeyini kendi gözleriyle görmek isteyen insandır (Kuçuradi, 2009: 53).

Rousseau'ya göre, özgürlüğünden vazgeçmek, insan olma niteliğinde, insanlık haklarından, hatta ödevlerinden vazgeçmek demektir. Her şeyden vazgeçen insanın hiçbir zararını karşılama olanağı yoktur. İnsanın isteminden her türlü özgürlüğü almak, davranışlarından her çeşit ahlak düşüncesini kaldırmak anlamına gelmektedir (Rousseau, 2017: 9).

Özgürlüğün, birbirleriyle karıştırılmaması gereken çeşitleri vardır, insanın-tür olarak insanın- özgürlüğünü sorun edindiğimizde, özgürlük insanın yapısal bir özelliği olarak görülür (Kuçuradi, 2010: 31-32). İnsanın özgürlüğü sorun edinildiğinde, özgürlük, insanın bir olanağı, insanı diğer canlılardan ayıran ana yapı özelliklerinden biridir (Kuçuradi, 2010: 51). İnsana özgü olan bu olanak, insanın çeşitli etkinliklerinde özellikle de insanlararası ilişkilerde beliren bir olanaktır. Bu, insanın, diğer canlıları belirleyen biopsişik oluşlara ek olarak, kendi türünün bazı ürünleri tarafından belirlenebilmesi; ayrıca değerler ve değerli ilkelerce belirlenebilmesidir. Kişilerin gerçekleştirdiği bu olanak, insanın, onu diğer varlıklardan ayıran özelliklerden birini oluşturur. Dolayısıyla ilk olarak insanın bir değeridir özgürlük (Kuçuradi, 2010: 52). Kuçuradi'ye göre, insanın özgür olabilmesi kişilerce gerçekleştirildiğinde, özgürlük bir kişi özelliği olur: değerleri bilen ve hesaba katarak özgürlük, insanlararası ilişkilerde bir kişi değeri ya da etik bir değerdir (Kuçuradi, 2014: 52). Özgür kişi ise, her gün yaşarken, yapabildiği kadar çok, doğru değerlendirmelere dayanarak ve insanın değeriyle değerlerin bilgisini de hesaba katarak eylemde bulunan kişidir. Yaşarken, doğru değerlendirebilen ve buna dayanarak gerekeni yapan kişinin özelliğidir etik özgürlük (Kuçuradi, 2014: 52). Özgür kişilerin yetişmesini sağlayan, en başta başka özgür kişilerdir. Ama kişilerin özgür kalmasına yardımcı olan, tek olmamakla birlikte çok önemli olan bir etken, bir ülkedeki toplumsal ilişkilerin düzenlenmesinde geçerli olan ilkelerdir. Bu ilkeler, kişilerde insanın değerinin korunabilmesini sağlayan ilkeler olabilir, olmayabilir ya da karmakarışık olabilir (Kuçuradi, 2010: 52-53). Toplumsal özgürlüğün durumu, o ülkede her çeşit yönetim işleriyle uğraşanların özgürlüğüyle ilgilidir. Özgürlüğün serüveninden öğrenilebilecek bir şey de, toplumsal özgürlükle etik özgürlük arasındaki bu koparılamaz ilgidir. Toplumsal özgürlüğün sürekli gerçekleşmesini ancak özgür kişilerin sağlayabileceğidir (Kuçuradi, 2010: 53). Özgürlük, bir insan değeri, bir kişi değeri ve bir toplum değeri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür özgürlükler sanatta insanın ve sanatta özgürlük açısından önemlidir. Kişinin özgürlüğü kendi hakları doğrultusunda özgürce eylemde bulunması bakımından tartışılmaktadır.

Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektuplar* adlı eserinde özgürlükten bahseder. Özgürlük, insan tam olduktan, onun her iki ana içtepisi geliştikten sonra ancak başlar. İnsan tam olmadan, her iki içtepiden biri de dışta kaldığı

sürece özgürlük onda eksiktir. Bu eksikliği tamamlamak için, insanı tam yapacak her şeyin gene kendisine geri verilmesi gerekmektedir (Schiller, 1965: 98).

Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*'nde "İnsanlar özgür doğar, oysa ki her yerde zincire vurulmuştur" der. Bazı kimseleri kendilerini ötekilerin efendisi sayar, oysa o da diğerleri kadar köledir. Rousseau, efendi-köle ayrımının nasıl ortaya çıktığını ve bunu meşru kılanın ne olduğun sorgulamıştır (Rousseau, 2017: 4).

Grotius şöyle der: "Bir insanın özgürlüğünden vazgeçip bir efendinin kölesi olabiliyor da, neden bütün bir ulus kendi özgürlüğünü aktarıp bir kralın buyruğuna giremesin."

Rausseau'ya göre, özgürlükten vazgeçmek, insan olma niteliğinde, insanlık haklarından, hatta ödevlerinden vazgeçmek anlamına gelmektedir. Her şeyden vazgeçen insanın hiçbir zararını karşılama olanağı yoktur. Böyle bir vazgeçme insanın yaradılışıyla uyuşmaz. İnsanın isteminden her türlü özgürlüğü almak, davranışlarından her çeşit ahlak düşüncesini kaldırmak demektir (Rousseau, 2017: 9).

Sartre, bir insanın ya tümüyle özgür olduğunu, ya da hiç olmadığını söyler. İlk bakışta paradoksal görünen, ama kendi kavramlarıyla düşündüğümüzde son derece anlamlı olan ünlü deyişiyle "insan özgürlüğe mahkumdur". Çünkü özgürlük insanın bir özelliği değil onun ta kendisidir, bir başka deyişle onun ontik boyutudur. İnsan gerçekliğin in kavramsal ifadesinden başka bir şey olmayan "kendisi için varlık" kipinin "değer" ardında koşarken kendini zorunlu olarak bulduğu durumdur (Tansel, 2006: 184). Sartre'a göre: kişi eylemde bulunurken, yani olanı değiştirmek üzere bir şey yaparken; eylemlerini, kendisinin koyduğu bir amacın (bir varolmayanın, bir hiç'in) belirlemesi; yani kişinin, istediği, tasarımladığı, ama henüz varolmayan bir şeyi gerçekleştirmek üzere eylemde bulunması, onun özgürlüğünü ifade eder (Kuçuradi, 2014: 4). Kuçuradi'ye göre böylece özgürlük, insanın varoluşunun belilenmemişliği-eylemin koşulu oluyor. İnsanın –benim, senin, onun- olmayan bir şey'i ("hiç"i, varolmayan'ı) istemesi, bunu gerçekleştirmek üzere amaç olarak koyması ve bu varolmayan tarafından eyleme belirlenmesi, özgürlüğünü ifade ediyor (Kuçuradi, 2014: 5).

Camus felsefesi içinde "özgürlük nedir?" sorusuna, "kişi özgürlüğü" baz alınarak cevap verir. Tür olarak insanın özgürlüğü konusunda, Wittgenstein'in diliyle ifade edilirse, suskun kalmayı tercih eden Camus'un izlediği mantık, kişiyi kendi efendisi yapar. Metafizik özgürlük hakkında suskun kalmayı tercih etmekle genel bir özcülüğe saplanmaktan kurtulan Camus, kişiyi merkeze oturtmakla da daha dar kapsamlı bir özgürlük görüşünün önemli parametresi olarak görülen Sartre'ın bakış açısını takip etmekten ısrarla kaçınır (Adugit, 2013: 86). Dolayısıyla kişinin özgürlüğünden kişinin kendi özünü gerçekleştirmesini anlamaz. Özgürlüğün yalnızca insan türünün yapısı ya da özü bağlamında değil, aynı zamanda "kişinin özü" ya da yapısı bağlamında da ele alınmayacağını gönül rahatlığıyla savunur. Özgürlüğün, deyim yerindeyse, kişinin ya da insanın yapısıyla kurulan geleneksel bağını keser. Özgürlüğün kişi bağlamında ele alınması, kişinin düşünce, karar ve eylemler bakımından kendinden başka bir efendinin boyunduruğu altında olmadığı anlamına gelir. Bu tutuklunun anlayışı ya da devlet içinde çağdaş kişinin anlayışı olabilir ancak (Adugit, 2013: 86).

2.2 Toplumsal ve Siyasal Özgürlük

Kuçuradi'ye göre, toplumsal özgürlük bir idedir ve bir gereklilik düşüncesidir. Toplumsal ilişkilerin, kişilerde insanın değerini koruyacak biçimde düzenlenmesi gerektiği; toplumsal ilişkilerin, kişilerin değerlerce belirlenebilmesi sağlayacak biçimde düzenlenmesi gerektiği düşüncesidir (Kuçurradi, 2014: 53).

Toplumsal özgürlük, bir ülkede toplumsal ilişkilerin düzenlenmesinin değerlerle ilgisinde ortaya çıkmaktadır. Değişen tarihsel koşullarda sürekli, hep yenilenen bir çaba gerektiriyor bu düzenleme; hiç bitmez. Bunu özgürlüğün eylem alanındaki serüveninden öğrenebiliriz. Bu ülkede özgürlüğün var olması, toplumsal ilişkilerin düzenlenmesini sürekli olarak değerli ilkelerin belirlemesi demektir; her gün yapılan düzenlemelerde amaç olarak, kişilerde bile bile ve bilerek, insanın değerini korumayı koymak demektir (Kuçuradi, 2010: 54). Toplumsal özgürlük derken, ilkin bireyin özgürlüğü, toplumsal ilişkileri bakımından kişinin özgürlüğü, bir de siyasal birliğin: bir devletin, özgürlüğü denilebilir, yani soruna bakarken, birim olarak toplumsal ilişkileri bakımından kişi ya da siyasal birlik alınabilir (Kuçuradi, 2010: 32). Toplumsal özgürlüğü, bikaç türe ayırabileceğimiz özgürlükler oluşturur. Bunlar; toplumsal özgürlük, moral özgürlük ve hukuksal özgürlüktür. Kuçuradi'ye göre, bu

özgürlük çeşitleri bireyin özgürlüğü sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır (Kuçuradi, 2010: 32). Toplumsal özgürlük bir idedir ve bir gereklilik düşüncesidir. Toplumsal ilişkilerin, kişilerde insanın değerini koruyacak biçimde düzenlenmesi gerektiği; toplumsal ilişkilerin, kişilerin değerlerce belirlenebilmesi sağlayacak biçimde düzenlenmesi gerektiği düşüncesidir (Kuçuradi, 2014: 53).

Ahlaksal özgürlükten, kişinin, içinde bulunduğu grubun değer yargılarına ters düşen eylemlerinde ve değerlendirmelerinde çoğu zaman etkili: kişinin yaşamını eykileyen, bir tepki görmemesini anlarsak; denebilir ki, bu özgürlük Türkiye'de son yirmi-yirmi beş yılda epey artmıştır (Kuçuradi, 2010: 32). "Moral özgürlük, bir grupta geçerli olan değer yargılarıyla bireylere çizilen sınırlar içinde, kolay ya da zor izin verilen davranışların bütünüdür. Hukuksal özgürlük ise, bir yandan ancak korunması söz konusu olabilecek haklar olan temel kişi haklarının bir bölümüyle ilgilidir. Bir diğer anlamı ise, sınırları ülkeden ülkeye farklı çizilebilen, tanınan haklarla ilgilidir" (Kuçuradi, 2010: 54).

Kişinin toplumsal ilişkilerindeki özgürlük problem olarak hukuksal özgürlük, farklı özgürlükler sorunu olarak görmekteyiz. Bu özgürlükler, kişi hakları denen hakların karşılığı olan özgürlüklerdir. Başka bir değişle, bu haklar ve özgürlükler aynı şeyin farklı bakımlardan adlandırılır (Kuçuradi, 2010: 33). Bu haklar, bireylere tanınan haklar değil, toplumsal ilişkilerin düzenlenme biçimine göre korunan ya da korunmayanladır Bunları korumakla yükümlü olan devlet'tir. Bireyin toplumsal ilişkilerinde bu hakları korumak devlet'in temek görevlerinden biridir (Kuçuradi, 2010: 33).

Toplumsal özgürlük sorununa başka bir açıdan bakarsak, merkeze bireyi değil de, siyasal birliği yani devleti koyarak bakarsak, özgürlük sorunu; bir devletin diğer devletlerle ilişkilerindeki özgürlük yani siyasal bağımsızlık sorunu; bir de, bir devletin iç düzenlenmesiyle yani bireysel özgürlükleri sağlama konusunda iç düzeniyle, siyasal düzeni de kapsayan kamu düzeniyle, halkına sağladığı olanaklar sorunu, yani kamu özgürlükleri sorunu olarak karşımıza çıkar (Kuçuradi, 2010: 35).

Özgürlük bireysel olduğu kadar toplumsal ve toplumsal olduğu kadar siyasal bağlamı olan bir kuramdır. Özgürlük Spinoza'nın düşüncesinin her zaman ayırıcı

kavramlardan biri haline gelmiştir. Burada en iyi yöntem biçimi olarak gördüğü demokrasinin en ayırıcı kavramı da özgürlüktür (Timuçin, 2016: 16). Siyasal yaşamda bireyler kendileri için daha elverişli yaşam koşulları ararlar. Böylelikle özgürlük kavramı anlam kazanır.

Rousseau'ya göre, insanın doğal özgürlüğü ile isteyip elde edebileceği şeyler üzerindeki sınırsız bir haktır. Kazandığı şeyse, toplumsal özgürlükle, elindeki şeylerin sahipliğidir. Bu denkleştirmede yanılmamak için, sınırını kişinin gücünde bulunan doğal özgürlüğü halkın oyunuyla sınırlı toplum özgürlüğünden; kaba gücün ya da ilk oturma hakkının bir sonucu olan elde bulundurmayı, gerçek bir yetkiye dayanan sahiplikten ayırt etmek gerekir (Rousseau, 2017: 18). İnsanı kendi kendisinin efendisi yapan manevi özgürlüğünü de söyleyebiliriz. Çünkü, salt isteklerin yetisine uymak kölelik, kendimiz için koyduğumuz yasalara boyun eğmekse özgürlüktür (Rousseau, 2017: 19). O'na göre, her yasama sisteminin amacı olması gereken genel yararın ne olduğunu araştırırsak, bunun belli basil iki şeye, özgürlük'le eşitlik'e vardığını görürüz: Özgürlüğe varır, çünkü her özel bağlılık devlet bedeninden eksilmiş bir o kadar güç anlamındadır; eşitliğe varır, böylelikle eşitli olmadan özgürlük olmaz (Rousseau, 2017: 48).

Toplum özgürlüğüden bahseden Rousseau, eşitliğe gelince, bundan güç ve zenginlik derecelerinin herkes için aynı olması değil, bu gücün hiçbir zorbalığa kaçmaması ve mevki ve yasalar gerektirdikçe kullanılması, varlık bakımından da hiçbir milletin ne başkasını satın alacak kadar zengin, ne de kendini satmak zorunda kalacak kadar yoksul olmaması gerektiği anlaşılmalıdır (Rousseau, 2017: 49).

Yaratma, düşünce, irade, toplumsal, ifade,istenç gibi özgürlük biçimleri hem insanı hem de toplumun özgürlüğünü etkilemektedir. Gelecek bölümde anlatılacak olan sanatta özgürlük özellikle sanatı yaratma, düşünme ve ifade etme özgürlüğünü etkilemektedir. Böylece bu biçimler hem insanı hem de toplumun sanata bakış açısını etkilemektedir.

2.3 Sanatta Özgürlük

Sanat, "Sanat Nedir?" sorusu ile başlamaktadır. Bu soru, hem tarihsel olarak felsefenin başlangıcında bulunur hem de her zaman için fesefi nesneleştirme nelik tarzında olmakla, nesnenin bu soruyu kaldırabilecek biçimde olması gerekmektedir (Soykan, 2015: 15). "Sanat Nedir?" sorusuna farklı cevaplar verilmektedir. Sanat genellikle "estetik bir algı" denmektedir ya da "baktığımı görmek, anlamak ve kavramak" denmektedir. Aslında sanat, gerçekten de sanat objelerini alımlamaktır.

"Sanat" sözcüğü çağlar boyu farklı bağlamlarda dile getirilmiştir. Sanatın bir eylem mi, bir bilme biçimi mi, bilim mi yoksa öğretilebilir bir teknik mi olduğuna ilişkin tartışmalar özellikle "modern sanatlar" anlayışının ortaya çıkışı ile ilgilidir. Collingwood, "sanat" kelimesine ilişkin bu tartışmayı ortadan kaldırmak için onun tarihselliğine bakmamız gerektiğini dile getirmiştir. Collingwood'a göre, Latince "*ars*" tıpkı Yunancadaki "*tekhne*" gibi marangozluk, demircilik ya da cerrahlığı ifade eder (Özkan, 2012: 13). Ortaçağ Latincesindeki "*ars*", tıpkı erken modern İngilizcedeki "*art*" gibi, kelime ve duyumun ikisini de ödünç almış ve mantık ya da gramer, astroloji ve sihir gibi kitaptan öğrenimin kimi özel formlarını ifade etmiştir (Özkan, 2012: 14). Sanat'ın ingilizce karşılığı *art*'tır. "*Aro*" birleştirmek, uydurmak suretiyle yapmak anlamına gelmektedir, İtalyanca "*arte*", Fransızcada "*art*" dır. Arapçada "sunu" kökünden gelir ve anlamında güzellik, hayran olunacak kudret vardır (Çakır, 2015: 25).

Sanat sözcüğü, genellikle plastik (resim, heykel, seramik) veya görsel dediğimiz sanatlar için kullanılır. "Sanat" sözcüğü, aslında bütün sanat çeşitlerini kapsar. Bütün bu sanatların kullandıkları malzemeler farklı olmasına rağmen, ortak yanları vardır (Ersoy, 2016: 9). Çünkü bu farklı malzemelerin kullanımıyla ortaya çıkan şeyin sonucunda sanat ortaya çıkarmaktayız. Sanatın büyük uyanışı ve özgürlüğe kavuşması, yaklaşık olarak MÖ V. yüzyılın sonuna doğru gerçekleşmiş, sanatçılar böylelikle güçlerinin ve becerilerinin tam olarak bilincine varmışlardır (Gombrich, 2013: 99). Günümüzde de bir özgürlük sorunu olarak da devam etmektedir.

Aristoteles'e göre, sanat, olduğundan başka türlü olabilecek bir nesne, yaratılan ya da yapılan bir şey olabilir. Ona göre, sanat oluş, sanat icra etmekle; ilkesi yaratılanda değil yaratanda olan ve olası olan şeylerden birinin olması ya da olmamasının nasıl

oluştuğuna bakmakla ilgilidir (Aristoteles, 2011: 117-118). Agathon'un dediği gibi "sanat talihi sever, talih de sanatı" sanat doğru akılla beraber giden yaratmayla ilgili bir huydur; sanat yoksunluğu ise, doğru olmayan akılla giden yaratmayla ilgili bir huydur ve olduğundan başka türlü olabilen şeyle ilgilidir (Aristoteles, 2011: 118). Ona göre sanatın bir *erdem*i vardır. Sanatta isteyerek yanlışa düşen kişi daha çok tercih edilebilir (Aristoteles, 2011: 119). Sanatta özgürlük eylemlere bağlıdır. Ne kadar eylemlerimizde serbest olursak o kadar eser yaratırken özgür oluruz.

Aristoteles için insan yaratan bir varlık da olduğuna göre, insanın yaratma eylemi sanat eserlerini ortaya çıkarmada önemlidir. Sanat eseri ortaya koymak, insanın kendini ifade etmesi ve kendi eserini özgürce ortaya koyma biçimi olarak bir gereksinimdir.

Tolstoy'a göre ise sanat renk, çizgi, ses ya da sözcüklerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından ortada çıkmıştır (Ersoy, 2002: 9-10). Aristoteles'te bazı sanatlar ses aracılığı ile, bazı sanatlar ise, renk aracılığı ile taklit edilmektedir. Bu unsurlar bir eser ortaya koyarken yaratıcılığımızı kullanmamızda etkinlerdir. Taklit edilmede bu unsurlar önem taşımaktadır. Sanatta bu unsurları kullanarak özgür bir sanar eseri ortaya koyabilmekteyiz.

Hegel'e göre, salt felsefe değil din, hukuk, bilim ve sanat da belli bir dönemin ve zamanın doğal ve zorunlu ürünüdür. Din, felsefe, bilim ve sanat gibi çeşitli disiplinlerin bütün bu insan becerileri alanları sıkı bir şekilde birbirlerine bağlı durumdadır. İnsan ruhunun kendi özünü özgürce gözlemlemesi ile sanat, kendi özünü simgelerle kavramasından din doğar ve her sanat objesi var olan bir şey ile bir nesne ile ilgilidir (Ersoy, 2016: 10). Hegel'e göre sanatın üç temel tipi vardır. İlk olarak sanat, sembolik formdur. Bu simgesel biçim içinde ide hala kendi gerçek sanatsal anlatımını arar, yani o hala sınırlandırılmamıştır ve kendi içinde soyuttur. Bu nedenle, tam uygun ve uyumlu bir dışsal görünüme henüz kendi içinde hazır değildir (Hegel, 1982: 114). İkinci sanat tipi olarak *İde*, genel düşüncelerin belirsizliği içinden kendisini soyutlamaz ve sabit bir duruma getirmez; ayrıca ide, kendinde sonsuz özgür nesnellik olup bu durumu kendi etkinliği içinde tin olarak algılar (Hegel, 1982: 115). Ona göre tin, özgür bir özne olarak kendi içinde ve kendisi tarafından belirlenmiştir; bu öz belirlenim, kendini belirleme içinde tin, kendi içkin gerçekliği ile birleşebildiği tam uygun dışsal

biçimine de sahip olur. Klasik sanat tarzı içinde görünüşe çıkan özgür özne, dış ve iç özellik ile her türlü olabilirlikten bağımsızdır ve temel bir biçimde evreseldir (Hegel, 1982: 115-116). Sanatın üçüncü ve son aşamasında ise, tin olarak sadece kendinde hakiki varlığına sahip olan ve kendi için özgür ve salt tin olarak kendisini kavradığı zaman güzel idesi, artık dışsal unsurda yetkin bir durumda gerçekleşmiş olarak yer almaz (Hegel, 1982: 116).

Sanatı açıklamaya çalışırken, onu iki görüşe göre değerlendiririz. Bunlardan ilki nesnel görüş, ikincisi ise, öznel görüştür. Nesnel görüş, sanatçının kişisel duyumları, düşünceleri ve kararları ile ortamın ilişksinden oluşan bir bütünlüktür. Öznel görüş ise, bireyselliğe ve kişiliğe değer veren bir görüştür (Ersoy, 2016: 16). Bu görüşü savunan düşünürlerden Kant, insanın algılama gücünün ana unsurlarının olduğunu dile getirir. Bunlar tinsel değerli algı ve bireysel değerde algıdır. Hayal gücünün yaratıcılığı ile sanat nesnesi bireyselliğin ürünü durumundadır. Schelling'e göre ise insan, gerçeğin ve iyinin olmak üzere iki çeşit baskı altındadır. Sanat bu baskılardan birini diğerinin yardımıyla yok ederek, diğer baskılardan arınır. Öznel durumu savunan sanatçı, doğaya ve topluma yönelik olan eleştirilerini, kendi öznelliği içerisinde, gittikçe daha uzmanlaştırır. Bu durum kişiliği daha kapsamlı ve zengin kılmaktadır. Sanatçıların veya sanatseverlerin sanat nesneleri hakkında öznel ve nesnel bir görüş belirtmeleri düşünce özgürlüğü ile ilgili olabilir.

Kant, sanatın doğadan ayrımı yapmanın genel olarak edimden ya da etmeden, ve birincinin yapıt olarak ürününün ya da sonucunun etki olarak ikincininkinden ayrımı gibidir (Kant, 2016: 116). Kant'a göre, ancak özgürlük yoluyla üretime, usu eylemlerinin temeline alan bir özenç yoluyla üretime *sanat* denmelidir. Bu yüzden arıların ürünlerine bir sanat ürünü olarak göstermek istesek de, bu yine de bir andırım yoluyla böyledir; işlerinin ussal bir düşünüp taşınma üzerine dayanmadığını anlar anlamaz, bunun doğalarının bir ürünü olduğu görünebilir ve sanat olarak onu yalnızca yaratılarına yükleriz (Kant, 2016: 116). Sanatın özgürlük için taşığı değer özdeş düşünceye karşı özdeş olmayan düşünceyi sunmasından kaynaklanmaktadır. Adorno'ya göre, modern dünyada özgürlüğe özdeş olmayanı düşünmeye imkan veren etkinlik modern sanattır. Böylece Kant'ın estetiğinde belirttiği gibi, belirleyici yargı gücüyle değil, düşünce yargı gücüyle hareket eder. Düşünce gücü sanat nesnesinde belirleyici

yargı gücünün aksine, hazır bir tümele sahip olmadığından tümeli hazır bulan değil, keşif eden bir niteliğe sahiptir (Kant, 2007: 15).

Sanat, insan becerisi olarak, bilimden de ayrılmaktadır. Tıpkı kılgısal yetinin kuramsal yetiden, uygulayımın kuramdan ayrı olması gibi. Bu nedenle ne yapılması gerektiğini bilir bilmez ve öyleyse yalnızca istenen etkiyi yeterince tanır tanımaz yapabildiğimize de sanat denmez (Kant, 2016: 116).

Sanat zanaattan da ayrılmaktadır. Birinciye "özgür" denirken, ikinciye "ücretli sanat" da diyebiliriz. Birinci ancak uyun olarak, kendi için hoş olan uğraş olarak ereksel çıkabilecek bir şey olarak ve ancak etkisi yoluyla çekici ve dolayısıyla zorla dayatılabilecek bir şey olarak görülür (Kant, 2016: 117). Sanatta özgürlük ne kadar önemliyse, zannatta özgürlükde okadar önemlidir. İkisinde de yaratma özgürlüğü önem taşımaktadır.

Tüm özgür sanatlarda yine de zoraki bir şeyin ya da söylendiği gibi bir düzeneğin gerekli olduğunu ve onsuz sanatta özgür olması gereken ve yapıtın biricik esinlendiricisi olan tinin bir bedenden yoksun kalacağını ve tamamen buharlaşıp yiteceğini anımsatmak yersiz olmayacaktır. Modern eğitimciler bir özgür sanatı üretmenin en iyi yolunun onu tüm zorlamalardan uzaklaştırmak ve emekten salt oyuna dönüştürmek olduğu kanaatindedirler (Kant, 2016: 117).

Sanatın anlamının ve işlevinin ortaya konulmasının ardından hukuk alanına gelindiğinde karşımıza özgürlük, hak, adalet gibi kavramlar çıkmaktadır. Sanatsal açıdan sınırların aşılması ve belli kalıpların dışına çıkılması olanaklı olsa da, hukuk belli sınırların aşılmasına olanak tanımaz (Bingöl, 2011: 100). Sanat özgürlüğü değerlendirilirken sanat kavramı ile ilişkilendirilen güzellik ise, duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının ilişkileridir.

Sanata ilişkin özgürlük ilk defa sanatta geleneklerin de parçalanmasına yol açan 1789 Fransız Devrimi ile hissedilmeye başlanmıştır. Adnan Turani, sanat adına kazanılan özgürlüğün Fransız Devrimi ile ilişkili olarak ilerlediğini belirtmiştir (Bingöl, 2011: 96). Sanatın kişiler açısından anlamını, özgürlük, yaratıcılık ve kişilerin iradesini özgürce ortaya koyma çabası yaratmaktadır.

Modern sanat kendi özüne, özgürlüğüne kavuşabilmek için geleneksel doğacı, akademik sanat anlayışlarıyla mücadele etmek durumunda kalmıştır. Başlangıçta empresyonist sanatçılar eserlerinde belirli bir temaya uymak yerine özellikle renk ve biçimde özgürlük yolunu açmışlardır (Artut, 2013: 46). Bu gelenek günümüzde de devam etmektedir. Çoğu sanatçı temasından çok soyut çalışarak renk ve şekil olarak kendini ifade etmektedir. Bu durum idafe özgürlüğü ve yaratma özgürlüğü olarak dile getirilmiştir.

Hegel *Estetik* adlı eserinde, *"İnsan hangi gereksinime ile sanat eserlerini üretir?"* diye sorar. Sanatın ürününü bir taraftan rastlantının, durum ve koşulların sade bir oyunu gibi özümsemek ve bu oyunun içinde kendisini özgür bir biçimde ortaya koyup koymadığını düşünmek olası bir durumdur; böylelikle sanatın kendisinin sunduğunu tamamlayacak ve onun verebildiği doyumdan üst düzeyde ve önem kazanmış bir şeyle insanı kendisine çekebilecek başka diğer, hem de iyilerinden araçların ve biçimlerin olduğ düşünülebilir (Hegel, 1982: 74). Sanatın salt ve genel gereksinme kaynağını düşünen ve bilince sahip bir varlık olan insan olgusunda bulur; diğer bir değişle sanat kökenini, varolanı, varlık tarzı nasıl olursa olsun, kendi için bir varlık yapan insanda bulur (Hegel, 1982: 75). Özgür olması sebebiyle insan, kendisine katı bir şekilde ve oldukça yabancı olan yapısını ve özelliğini dış dünyanın elinden kurtarmak ve kendisine özgü gerçekliğinin dışsal formunun içinde bulduğu şeylerle bütünleşmek için harekete geçmektedir (Hegel, 1982: 76).

Böylece, sanata duyulan gereksinim şu anlama gelmektedir ki, iç ve dış dünyanın bilincine ulaşmak için insanı iten ussal bir gereksinimdir ve bu insanı, söz konusu olan bu her iki dünyadan kendisi yeniden tanıyacağı bir nesne yapmaya itmektedir. Öte yandan, tinsel özgürlüğün gereksinimini içsel bir biçimde var olan kendi için varlığı dışsal olarak da gerçekleştirerek tatmin eder. İnsanıın ussal özgür temelinde yer alan zorunlu kökenini sanat, kendi bularak çekip çıkarır; eylem ve bilgi olarak ne varsa sanat bütün hepsini insanın temelinden almaktadır (Hegel, 1982: 77). Sanatta özgürlüğü etkileyen biçimlerden sonra estetik alımlamanın da özgürlük biçimleri vardır.

2.4 Bir Özgürlük Biçimi Olarak Estetik Alımlama

Müzelerde, sergilerde ve sanat merkezlerinde veya sanat fuarlarında gördüğümüz tablolar ya da resim sanatıyla bütünleşmiş objeler "sanat nesnesi" olarak adlandırılmaktadır.

Bu bağlamda estetik *alımlama (idrak/apperception)*, bir sanat nesnesini *kavrama*, *değerlendirme* ve *anlamaktır*. Çünkü bir sanat nesnesini ilk olarak kavrayamadan değerlendiremeyiz ve daha sonra anlayamayız. Bir sanat nesnesini çeşitli açılardan alımlayabilmekteyiz. Bir resim sanatı yapıtının ve/veya tablonun sanat nesnesi olabilmesi için, tuval üzerine değil de kağıt üzerine çalışılmış bir resim çalışması da bir sanat nesnesidir. Sergilenen içi boş bir resim çerçevesi bir sanat nesnesi olarak kabul edilmiştir (Bkz: http://www.internethaber.com/bedri-baykamdan-bos-cerceve-aciklamasi-518664h.htm). Örneğin iş adamı Murat Ülker'in satın almasının ardından gündem olan Ressam Bedri Baykam'ın "Boş Çerçeve" isimli çalışması Contemporary İstanbul'da sergilendi ve yüksek bir fiyata satıldı (Bkz: http://www.internethaber.com/bedri-baykamdan-bos-cerceve-aciklamasi-518664h.htm). Ressam Bedri Baykam'ın "Boş Çerçeve" adlı eseri hakkında birçok haber ve tartışma çıktı. Yapılan tartışmalardan ve yorumlardan çıkan en önemli soru "Bu bir sanat eseri mi?" oldu. Ressam Bedri Baykam, bu eser için aslında boş bir içeriğinin olmadığını, çerçevenin ardında önemli bir nitelik olduğunu "Ben bunu yaparım" diyenlere "Ama yapamadın" dedi. Eserinin aslında nasıl değerli bulunduğunu belirterek, sanat dünyasından verdiği örneklerle anlattı. Buradan anlıyoruz ki, bir resim eserinin nesne olabilmesi için sadece boyalar tarafından ya da fırça darbeleriyle yapılması gerekmez. Anlam bakımından yoruma açık ve açık uçlu bir resim de sanat nesnesi olabilir.

Sanat nesnesinin bilgi nesnesinden farkı bellidir; bu fark, nesnelerin geniş ya da dar bir yer oluşturmasından çok onların insanlarla olan ilişkisinde ortaya çıkar ve onların herhangi bir anlam taşımasına dayanır. Sanatın nesnesi ya doğrudan ya da dolaylı olarak insanla ilgilidir. Sanat nesnesi en başta insanın ilişkileriyle, yapılarıyla, onların varlık dünyasındaki yeriyle, her çağda içinde bulunduğu problemlerle alakalıdır. Sanat nesnesi bir doğa parçasına ilişkin olduğu zaman bile, bunun insanla ilişkisi söz konusudur (Mengüşoğlu, 2013: 261-262).

Sanat nesnesinin alımlanma süreci sanat eserinde kullanılan teknik, malzeme ve sanatçının tavrı ile, nesne karşısında yer alan birey ya da bireylerin eğitim düzeyi

sanat eserini yorumlamak, anlamak ve değerlendirmek için aldıkları eğitim ile, hoşa gitme/zevk alma süreçleri ve tüm bu değişkenlerin bireylerarası kültürel değişkenliğe tabi olması ile ifade edilebilir.

Estetik alımlamada ressamın ve sanatseverin alımlaması önemlidir. Ressam ve sanatsever bir sanat nesnesini malzeme, teknik, tasarım unsurları olarak alımlar. Böylece, o eseri ilk olarak kavrar, değerlendirir daha sonra anlar. Sanatseverin de, bir eser hakkında yorumda bulunabilmesi için o eseri alımlaması gerekmektedir. Yaptığı yorumlar eserin malzemesi, tekniği, hangi dönemde yapıldığı ve ona ne hissettirdiği üzerine düşünceleridir. Sanatsever eseri alımlarken düşünce özgürlüğünden yararlanabilir. Çünkü eser hakkında ona ne hissettirdiğini ve duygularını özgürce paylaşabilir. Ressam da bir esere başlamadan önce o konu hakkında araştırma ve inceleme yapar. Örneğin "Galata Kulesi" temalı bir resim yapmadan önce mekana gider ve o mekanı alımlar. Galata Kulesini ilk olarak kavrar, değerlendirir ve anlar. Daha sonra alımladığı nesneyi ya da temayı malzemesi, yapısı ve her ince detayına kadar eserine kendi özgün ifadesi ile özgürce yansıtır. Ressam yapacağı çalışmaları alımlarken özgürdür.

Bir sanat eserinde sanatçı kullandığı araç ve gereçle ile içli dışlı olmak durumundadır. Bu, içli dışlı oluş, malzeme ne olursa olsun, estetik tadı yakalayış için çok önemlidir. Bazı malzemeler, uzun ya da kısa ömürlüyken, bazısı da mat ya da parlak olabilir, hatta kimisi transparan, kimisi kokulu ya da kokusuz da olabilmektedir (Eroğlu, 2013: 101). Sanatçının, boya malzemesini tercih etmesi, tercih ettiğinin hazır, kolay ve kullanışlı olmasından değil, düşüncesini anlatmak için, nitelikleri daha elverişli olduğundandır. Malzeme seçimi, düşünce ve form birleşiminde yeri olan bir yamama değil, temel yeri olan bir iştir. Sanatçıların resim yapmak için kullandıkları, kurşun kalem, fırça, spatula, renkli tebeşir veya gravür kalemi gibi malzemeler, kendilerine has yanlarıyla kişisel ifade gücünü ortaya koymaya yarayan aracılardır. Bu malzemeler tarafından kendi tarzımızı özgürce kullanabilir ve yansıtabiliriz. Örneğin bir ressamın tuvale resim yaparken kullandığı fırça seçimi çok önemlidir. Öncelikle ressam tuvale yansıtacağı resmi yaparken fırça seçiminde özgür olmalıdır. Ressam ne kadar özgür olursa fırça darbeleri tuvale başarılı ve özgün bir şekilde yansır.

Sanatçı açısından sanatı görmede "teknik" olgunun da büyük yeri vardır. Bu olgunun, malzeme ile iyi bir ilişkisi söz konusudur. Örnek vermek gerekirse; baskı resimler gerek sanatçısı yapıtını meydana getirirken kullandığı teknik, gerek sanatçıdaki görüşü sağlamada, gerekse biçimlendirmede sanatsal ve teknik etkinliğin bir ispatıdır (Eroğlu, 2017: 102). Bir sanat nesnesini alımlarken "teknik" olarak bakmak son derece önemlidir. Teknik olarak yağlı boya, akrilik boya, sulu boya vb. kullanılmaktadır. Sergilerde en sık rastladığımız teknik, yağlı boya, karışık teknik ve özgün baskı çalışmalarıdır. Sanatçının eserlerinde hangi boya türünü ve tekniğini kullanacağı kendi özgür iradesine bağlıdır.

Burada malzeme ve teknik olarak bir sanat nesnesini ilk olarak kavramak, yorumlamak için değerlendirmek ve uzun bir zaman harcayarak anlamak gerekmektedir. Bu aşamaların sonunda ise, bu süreci özgür bir biçimde yorumlamak gerekmektedir. Bir tüketici birtakım resimsel kuralları bilmeden, öğrenmeden, resim sanatını göremez. İlk olarak, izleyicinin bir görme yetisi bulunmalı ve tüketici bir sanat entelektüeli olmak için çaba göstermelidir. Tüketicinin çizgi, açık koyu, renk, gölge, mekan, düzen ve birlik gibi kavralardan anlaması gerekmektedir. Özellikle bir sergiye gittiğimizde o eserin ışık ve gölgesini görmek ve kavramak en önemli unsurlardan biridir.

Mengüşoğluna göre, sanatçı da bilim adamı da nesnesini aktlarla kavrar. Sanat alanında kavranan somut olan bireyselliktir. Oysa bilimin kavradığı, bireyselin karşıtı olan genel ve tipik olandır. Bilim ve felsefede kavramların oluşturulması ve yerinde kullanılması gerekir (Mengüşoğlu, 2013: 263). Her sanatçının, nesnesini kendi özel malzemesi, kendisine ait aktlarıyla kavraması gerekmektedir. Sanat alanında önemli bir nokta olan, nesnenin derinliği ile kavranılıp kavranmamasıdır; çünkü ancak kendi nesnesini derinliğine, yani onun varlık özünü kavrayan yapıt, sanat yapıtı olma önemi taşır (Mengüşoğlu, 2013: 263).

Bir sanat eserini alımlarken, popüler eleştiri ve akademik eleştirinin boyutu büyük önem taşımaktadır. Alımlamada ve kavramada akademik eleştiri daha önemlidir. Çünkü akademik eleştiri iyi yapan kişi, bir eseri, sanat eğitimi almış olduğu için kavramsal açıdan ve bilimsel açıdan doğru bir şekilde yorumlayabilir. Kişi bir sanat merkezine gittiğinde o esere baktığında sanat eğitimi almış bir kişi ise, o kişi esere

akademik bir yorum getirebilir. Böylece o eseri akademik olarak alımlayabilmektedir. Fakat, bir kişi esere popüler bir eleştiri getiriyorsa, o kişi sanat eğitimi almamıştır. Böylece o kişi esere baktığında alımlamada ve kavramada zorluk çekebilir.

Sanat eğitimi almış bir kişi, eseri, tekniği, resmin türü, dönemi, ışık-gölgesi olarak doğru bir şekilde alımlayabilir. Fakat, sanat eğitimi almamış bir kişi bu kavramları alımlarken yanlış bir şekilde alımlayacaktır. Çünkü, alımlarken sadece kendi bakış açısını katarak yorum getirecektir. Öte yandan sanat eğitimi almış bir kişi eseri özgürce ve doğru bir şekilde yorumlayabilecektir. Doğru bir şekilde kavradığında, bireyin kendini daha özgür hissetmesini sağlayacaktır. Kimi insanlar doğuştan insanda var olduğuna inanılan güzele eğilimin, sanatı anlama ve kavramada yeterli olduğunu sanırlar ve buna inanırlar. Sanat eğitimi, hem alıcınn hem de sanatçının beğenilerinin giderek gelişmesini ve doğru kararlara ulaşmasını sağlar (Özel, 2014: 49).

Bir eseri alımlamada bireyin düşünsel, duyusal ve kültürel yapısı önemlidir. Bu durum çeşitli tasarımlarda ve eserlerde geçerlidir. Bireyin özellikle kültürel durumu eserlere bakış açısında etkilidir. Sanat nesnesinin sanat ürünü olarak bireyler tarafından kavranıp, sanat yapıtı olarak yorumlanması ve değerlendirilmesi bireyin entelektüel ve sosyo ekonomik düzeyi ile yakından ilgilidir (Artut, 2013: 21).

Bir sanat eserini alımlarken algı önemli bir unsurdur. Bir sanat nesnesini nasıl algıladığımız önemlidir. Çünkü bir eseri yorumlamak onu nasıl algıladığımıza bağlıdır. Bazı nesneler tek tek algılanır, bazı nesneler ise toplu olarak bir algı yaratır. Bu durum sanatseverin özgür iradesine bağlıdır. Bazı sanatseverler eserleri tek tek inceleyerek bir yorumda bulunur, bazı sanatseverler sergide toplu olarak algıladığı sanat eserleri için yorumda bulunur.

Bir sanat yapıtını *alımlamak* için görüntüden başlayarak derinlere inmek gerekir. Sanatçının hayal gücünün yardımı ile uzlaşılmış bir içyapı ile dış dünya arasındaki karşıtlıklar uzlaşarak estetik güzelliği meydana getirir. Bu karşıtlıklardan ise sanat meydana gelir (Ersoy, 2016: 18). Sanatın önemli bir unsuru olan hayal gücü daha özgür düşünce ve yaratma bakımından bizlere alımlamada yardımcı olacaktır.

Mengüşoğlu *Felsefeye Giriş* adlı kitabında, "bir sanat yapıtının anlaşılması veya kavranması onun hoşa gitmesi midir?" diye sorar. Buna cevap olarak "hayır" der. "Bir sanat nesnesini anlamada hoşa gitme ya da gitmeme ölçü değildir. Hoşlanma alt basamak üzerindeki bir değer duygusuna dayanır. Fakat alt basamaktaki değer duygusu sanatı alımlamak için yeterli bir durum değildir. Sanat ancak onda anlatılmak istenileni kavramakla bilince girer; bu da yüksek bir basamak üzerinde bulunan bir değer duygusunu gerektirir" der (Mengüşoğlu, 2013: 273).

Bir resim eserini alımlarken, o resmin türünü yorumlamak gerekmektedir. Resmin türleri portre, figüratif resim, natürmort (cansız doğa), peyzaj (manzara), soyut resim, iç mekandır. Bu resim türlerini bilmek, baktığımız resim eserini anlamamızda yardımcı olacaktır. Örneğin bir sergiye katıldığımızda soyut resim gördüğümüzde, o resmin geometrik formlardan, lekelerden, şekillerden ve renklerden oluştuğunu alımlamak gerekir. Bu sanatsevere de bir ayrıcalık kazandıracaktır. Resim eserini alımlarken, o eserin bize ne öğrettiğini veya bize ne kattığını ve ne mesaj verdiğini alımlamak gerekmektedir. Örnek vermek gerekirse; soyut resim eserinde kişiler o resimden farklı yorumlar getirebilir. O esere baktığımızda o soyut resmin bize ne anlattığını renklerin etkisiyle veya şekillerin oluşturduğu temayla kişiler yorumlayabilir.

Bir sanat nesnesini alımladığımızda o eseri yapan ressam hakkında bilgimizin olması önemlidir. Her ressamın kendine özgü tarzı vardır. Ressamı tanıdığımız zaman o eserin kimin olduğunu daha kolay şekilde anlayabiliriz. Artık o esere baktığımızda o resim hangi ressama ait olduğunu kavrayabiliriz.

Buradan yola çıkarak, tezin ilk bölümünde de bahsedildiği üzere "estetik süje" olarak sanat nesnesinden ne anladığımız önemlidir. Yani estetik nesneyi bilgi olarak nasıl alımladığımız ve yorumladığımızdır. Çünkü her bireyin sanat nesnesini alımlaması farklıdır. Sanat nesnelerini alımlarken özgür düşünce yetisine sahip olmak gerekmektedir. Ne kadar evrensel düşünürsek o kadar özgün yorumlar yapıp, farklı fikirler edinmiş olacağız.

BÖLÜM 3: RESİM SANATI VE ÖZGÜRLÜK İLİŞKİSİ

Bilme olayında algılayan, kavrayan bilinç varlığına, "ben"e süje dendiği gibi, algılanan, kavranan varlığa da "obje" denir. Bilgi ile ilgisindeki süje, "bilgi süjesi" adını alır (Tunalı, 2012: 23). Estetik süje, bir estetik objeyi algılayan onu kavrayan ve ondan estetik olarak hoşlanan, ondan estetik haz duyan bilinç varlığı "ben" anlamına gelir. Estetik obje, ister şiir, ister müzikal kompozisyon, ister bşr heykel ya da yapı olsun belli nitelikleri ve özellikleri olan objedir. Belli özellik ve nitelikleri taşıyan var olanlar belli bir deyim, belli bir kavram altında toplanır ve buna estetik obje veya sanat eseri denir (Tunalı, 2011: 54).

Resim, bir uyarıcı olarak bizim estetik duygularımıza ve estetik kaygılarımıza devinim kazandırır. Eğer bir resim, alıcısında estetik kaygı yaratabiliyorsa o bir estetik objedir (Erinç, 2016: 54).

Estetik *alımlama (idrak/apperception)*, bir sanat nesnesini *kavrama*, *değerlendirme* ve *anlamaktır* diye tanımladık. Resim sanatında da estetik alımlamayı bu kavramlarla tanımlayabiliriz. Çünkü bir sanat nesnesini ilk olarak kavrayamadan değerlendiremeyiz ve daha sonra anlayamayız. Bir sanat nesnesini çeşitli açıdan alımlayabilmekteyiz. Bir resim sanatı yapıtının ve/veya tablonun sanat nesnesi olabilmesi için, tuval üzerine değil de kağıt üzerine çalışılmış bir resim çalışması da bir sanat nesnesidir. Dolayısıyla sanatın ne olduğunu anlamak gerekmektedir.

Sanat ve zanaat arasında benzerlikler ve farklar vardır. Bunlardan bahsetmek gerekirsek; sanatçı maddi beklentiden uzaktır. Zanaatçı maddi beklentisi vardır. Sanat nesnesinin benzeri yoktur. Zanaat eserinin ise pek çok benzeri vardır. Zanaatkarlar aynı ürünü birçok kez tekrarlar, sanatkar ise, her seferinde özgün bir eser ortaya koymaya çalışır. Sanatçı yeteneğiyle doğar. Zanaatçı bu becerisini sonradan kazanır. Sanatla zanaatın malzemesi olarak olabilir. Bir heykeltraşla duvar ustası benzer maddelerle uğraşır. Sanatın amacı estetikde denilen güzellik duygusu uyandırmaktadır, zanaattındaki gereksinimlere cevap vermek ve faydalı olmaktadır. Sanat ve zanaatcının yaratması veya sanatını nasıl icra etmek istemesi kendi özgür iradesine bağlıdır ve kendi tercihidir. Estetik'in "zanaat"tan ayrılışını felsefi bakımından açıkça ilk defa ortaya

koyan Kant, sanatın dayanacağı özerk olanı, yargı yetisinin ilkesindeki bilmeceyi ortaya koyarak gösterdiğini düşündü. Kant bunu kavramlardan haz ve hazsızlık duygusu için dolaysız bir çıkarsama yapılamayacağı ilkesine dayanarak, konu edindiği fenomenin kendisinden türetilebileceği bir yetinin olanaklılığına işaret ederek gerçekleştirdi (Bal, 2011: 73).

Sanayi devriminin gerilemesiyle zannatkarlıkta görülen gerileme, gelenekten yoksun yeni bir orta sınıfın doğuşu, sanat kelimesi altında bir sürü kaba ve ucuz ürünün ortaya çıkması, toplumdaki beğeninin gerilemesine yol açmıştır (Gormbrich, 1997: 502).

Sanat, insanoğlunu, yaptığı her şeyde Yaradanın yaratıcı edimini tekrarlamaya sürükleyen benzersiz dehanın birçok dile gelişinden biri ve belki de en özgülüdür ve insanoğlu yüzyıllar boyunca böylece kendisini aşmaya yönelir (Bazin, 2015: 15). Sanatın başlangıcı çok eskiye dayanmaktadır. Özellikle Paleolitik dönem (yontmataş dönemi) ve Neolitik dönem (taş devri) sanat ve resim sanatının geçmişi için önemlidir.

Resim sanatı, filozofların sanat felsefesinde ve estetikte en çok konuştuğu sanat dallarından biridir. Örneğin Platon'a göre, resim sanatı *mimesis* taklit olup (Platon, 2011: 344) Aristoteles'e göre, resim sanatı, epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri ile flüt ve kitara sanatlarının büyük bir kısmı genel olarak taklittir (Aristoteles, 2012: 11). Resmin ve resim sanatının ne olduğu, taklit unsuru olup olmadığı sorusu bir anlam sorusu olarak, yalnızca resim-ressam ilişkisinde değil, aynı zamanda resim karşısında estetik tavır alan herhangi birinin resimle ilgisinde de söz konusudur. Dolayısıyla soru, tüm genelliğinde ortaya konup irdelenmelidir (Soykan, 2015: 252).

Resim sanatı ve özgürlük ilişkisi kendini başlıca özgürlük biçimleri ile kendini gösterir. Bunlar; resim sanatında düşünce özgürlüğü, yaratma özgürlüğü, seçme özgürlüğü, yaratıcının özgürlüğü ve ifade özgürlüğüdür. Bu özgürlük biçimleri eserlerimize kendimizi nasıl yansıtığımızı ortaya koymaktadır.

Resim sanatında, ressamların üslupları ve tarzları bir gelenek olarak başlayarak devam etmiş, bu gelenek yeni çağlara bir özgürlük yolu açmıştır. Örneğin Picasso insan figürlerini kullanıp soyutlayarak kendi tarzını yansıtmış ve diğer ressamlar da bu

tarzdan etkilenerek bu üslubu kullanarak bu geleneği özgürce sürdürmüşlerdir. Günümüzde bu üslubun etkilerini sergilerde kübist akımın etkilerini ve soyut etkileri görmekteyiz. Kübizm akımı resim sanatında özgürlüğün bir ifade biçimidir. Kübizm sanata, gerçekliği bellir bir ölçüde dolaysız olarak yansıtmak gibi eskiden beri yüklenmiş bir ödevi bırakma özgürlüğü dünyayı yepyeni açılardan yansıtmak için yeni anlatım yolları ya da yeni dil birleşimleri bulma özgürlüğü getirdi. Özellikle portre ve natürmort biçiminde bir çözümleme konusu haline geldi (Konak, 2016: 299).

Resim sanatını anlamak ve yorumlamak önemlidir. Resim sanatını, teknik olarak, türü, duygusu, akımı, dönemi ve felsefik açıdan yorumlayabilmekteyiz. Resim sanatını yorumlarken, düşünce özgürlüğü bakımından açıkça eleştirebilir ve fikirlerimizi söyleyebiliriz. Düşünce özgürlüğü de resim sanatını bir ileri seviyeye götürecektir. Nekadar düşüncelerimizi ve bakış açılarımızı özgürce aktarabilirsek o kadar farkındalık yaratabiliriz, çünkü sanatta evrensellik önemlidir.

Resim sanatında bir başka özgürlük biçimi yaratma özgürlüğüdür. Diğer özgürlüklerle ilişkisinde esas olan, onun norm alanına belirleyen eseri yaratma faaliyetinin ve yaratılan eserin etkilediği alanına dikkate alınması gerekliliğidir (Bingöl, 2011: 118). Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi, sanatta özgürlük eylemlere bağlıdır. Eylemlerde ne kadar özgür ve serbest olursak o kadar özgür eser yaratmış oluruz. Aynı durum resim sanatında da söz konusudur. Yaratma eylemi sanat eserini ortaya çıkarmada önemlidir.

Yaratıcının özgürlüğü, yaratıcı ile karşısındaki nesnenin ilişki kurduğu kendi özgürlüğü, üçüncüsü de aynı koşullarda başkalarının da aynı özgürlüğe sahip olması gerekliliği. Bundan dolayı estetik ortamda oluşan bir yapıt, bir özgürlüğün, bir başka özgürlüğe seslenişi, estetik beğenide, nesne karşısında özgürlüğün uyanması, bilince varmasıdır. Bir sanat yapıtında öznel ve psikolojik durum sanatçıya, toplumsal durum dış dünyaya aittir. Sanatçı da kendi özgürlüğünü tanıyarak bir başkasının özgürlüğüne başvuran kişidir (Ersoy, 2016: 64).

Resim sanatında yaratma eylemi sergilediğimiz tasarımlarla da ilişkilidir. Eserlerimizde nekadar özgür olursak o kadar yaratıcı eserler ortaya çıkar. Örneğin nü eserler resim sanatının başlıca tarzlarından biridir. Fakat günümüzde nü resimleri

yaratmamız ve sergilememiz oldukça zor. Bu durumda yaratma özgürlüğümüze bir engel bir durumdur. Burada toplumsal cinsiyet sorununa ilişkin bir özgürlük durumu söz konusudur. Oysa ki, bu sanat tarzına gönül vermiş ve resmin temeli olan insan figürü desenini çalışan bir çok sanatçı vardır. Bu sanatçıların başlıca isimleri İbrahim Çallı ve Bedri Rahmi Eyüboğludur.

Resim sanatında "seçme özgürlüğü" bir özgürlük biçimi olarak önemlidir. Sanatsever veya tüketici bir sergiye, müzayedeye gittiğinde istediği eseri özgürce satın alabilmeli. Tüketici sanat pazarını alanını sürekli takip eden, sanat eserlerinden koleksiyon yapan, en özel eserleri satın almaya çalışan kişilerdir. Tüketici aynı zamanda sanat pazarında ve çeşitli sanat organizasyonlarında sosyalleşme özgülüğü de söz konusudur. Kültür tüketicisi, kendini defa etmeyi seven, moda olanı izleyen bir özelliğe bağlıdır (Lunn, 1995: 159). Adorno, kültür edüstrisi dediğimiz bu durumu oldukça eleştirmektedir. Çünkü özgürlükten söz etme olanağı kalmamaktadır.

Resim sanatında bir başka özgür biçimi ise ifade özgürlüğüdür. Sanatçı ve sanatsever kendini sanatında özgürce ifade etmesi gerekmektedir. Yansıttığı düşünceyi renk, biçim, ve konu olarak ifade edebilmesi önemlidir. Bu kavramlar sanatta özellikle resim sanatında kendimizi ifade etmemizi sağlamaktadır. Günümüzde sanatta yasaklanmalardan dolayı sanatçılar kendilerini yeteri kadar ifade edememektedir. Anlatılmak istenileni ne kadar açık bir nitelikte ifade ederse sanatçı o zaman özgür olacaktır.

Collingwood'a göre, sanatçının işi duyguları ile ifade etmektir; ifade edebileceği yegane duygular da hissettikleri kendi duygularıdır. İzleyicilerinin yargılarına en ufak bir önem atfederse bunun nedeni ifade etmeye çalıştığı duyguların izleyenleri tarafından paylaşıldığını düşünmektir (Collingwood, 107: 1938). Dolayısıyla sanatçının duyguları ile eseri ifade etmesi önemli bir unsurdur.

Sanat edinilen yaşantılarla bütün bir hayat görüşünün duyuları baştan çıkaran ve duyguları harekete geçiren bir araçtır (Bingöl, 2011: 99). Geçmişten günümüze kadar, hatta 19. yüzyıla kadar resim, genel olarak bir araçtır; ya Platon'un dediği gibi 'olanı' yansıtır ya da Aristoteles'in dediği gibi 'olabilir olanı'. Rönesans döneminde ise resim, 'ideal olanı' yansıtmaktadır; yani resim sanatı, sanat alanına yaratan

‘sacayağı’nın dışında bulunan, sanat olgusundan önce varolan bir ‘idea’yı taklit etmek, ayna örneğinde olduğu gibi, o ‘idea’yı yansıtmak durumundadır. Platon’un da savunduğu gibi resim sanatının benzetme (taklit) yani ideların bir taklidi olduğunu söyler (Platon, 2011: 344). Resmin varlık nedeni de budur ve işlevi de o idea’yı, hem içerik hem de biçim bakımından tıpa tıp çakışır bir biçimde insanlara iletmektir (Erinç, 2016: 43-44).

Resim sanatında kavramlar, resmi anlamak için önemli bir unsurdur. Özellikle *mimesis* (taklit), sanat, yaratma, tasarım, soyut, figür gibi kavramlar söz konusudur. Bunlardan figüratif resim son derece önemlidir. Figüratif resim, insan figürü sanat tarihi boyunca, en ilksel dönemlerden günümüz sanatına dek en çok ele alınan konu olmuştur. İnsan figürünün en iyi ve detaylı anlatıldığı süreç Rönesans’ın hümanizm kavramı ile en doruk noktasına ulaşmıştır (Üner, 2013: 152). Resim sanatını kavramsal açıdan yorumlamak ve incelemek özellikle ifade özgürlüğü için önemlidir.

Daha sonraları, uzakdoğu uygarlıklarından olan Hint sanatı ve Çin sanatı önemli rol oynamıştır. Özellikle Çin sanatı resim alanında önemlidir. Bunlardan, bronz işleri ile birlikte Çin duyuş ve düşünüşümü en iyi ortaya koyan Çin resminin estetik değerini kavramak; müzelerde ve galerilerde en iyi dönemlerin ürünlerindendir. Han saraylarını süsleyen duvar resimleri günümüzde fazla göremesekte, bunların kopyaları olan ve mezarlarda yer alan bazı örneklerden fikir edinebilinir (Brain, 2015: 533).

Antik Yunanda sanatçılar insan figürünün oranlarını incelemiş ve ideal bir insanda olması gereken ideal ölçüleri belirlemişlerdir. Biçim ve güzelliğin öz bir niteliği olduğu için Apollon, sanat tanrısı olarak bilinmektedir. Antik Çağ’da heykellerde anıtsal erkek figürleri Apollon olarak betimlenmektedir. Yunan heykel sanatında ilk akla gelen Argos’lu Polykleitos’tur. Sanatçı o dönemde uyum ve oranlamaya dikkat etmiştir. 20. yüzyıla kadar olan tartışmalarla gelerek geçerliliğini korumuş olan bu ölçüler artık günümüzde bütünüyle kabul görmüştür (Üner, 2013: 156). Bu ölçüler sanatçılar tarafından fazlaca kullanılmış ve bir üslup haline gelmiştir. Ressamlar bu ölçüleri özgürce eserlerine yansıtmıştır.

Michelangelo birbirinden farklı ve önemli portre çalışan, Rembrandt, Adriaen Van de Velde, Albrecht Dürer figüratif resim çalışan sanatçılardır. İnsan figürü

resimlerinde sadece başın gövdesiz olarak resmedilmesi portre olarak adlandırılmıştır. Fakat eserlerde gördüğümüz baş, göğüs ve dizler de portre kavramı içinde yer alabilir. Portre çalışmalarında da Yunan ideal ölçüleri baz alınarak genel oranlar belirlenmiştir. Portre sanatı ilkel masklardan başlayarak, Yunan ve Roma sanatında insan figürünün kişiselleştirilmesi ile bir gelişim süreci yaşamıştır. Fakat, Mısır sanatında da belirli şahısların portrelerinin resmedildiği ahşap plakalar bulgulanmıştır. Portre sanatının gelişim süreci, figür resminin gelişimi ile aynı orantıda ilerlemiş, Rönesans portrelerine, Ekspresyonizmin gerçekliğin sınırlarında gezinen ifadelerine ve soyut sanatın geometrik anlatımlarına doğru yol alarak bir tarz zenginliği artırmıştır (Üner, 2013: 172).

Cansız doğa anlamına gelen, ölü doğa olarak adlandırılan natürmort Fransızca "*nature morte*" sözcüklerinden dilimize geçmiştir. Çiçekler, sebze ve meyve gibi doğal ürünlerin vazo, kase gibi yapay nesnelerle bir arada düzenlenerek oluşturulduğu hareketsiz resimlerdir. Burada doğa belirli bir süre dondurularak resmedilmiştir. Günümüz sanatçısı için deneysel bir alan olma özelliğini korumakta ve sanatçılar gerek natürmort'un geleneksel biçimine ve içeriğine bağlı kalarak bu konuyu işlemektedir (Ünay, 2015: 78). Sanatçılar istedikleri nesneleri seçip bir araya getirerek kompozisyon kurup kullandıkları natürmort kurgularının sanatçılar için özgürlük alanı yarattığı bir durumdur. Nesnelerin bir araya getiriliş kompozisyonu sanatçının yaratma özgürlüğüyle ilgilidir. Sanatçı burada istediği nesneyi birleştirip cansız doğa kompozisyonu kurar.

İlk natürmort örneklerine Eski Mısır mezarlarında, Antik Yunan ve Roma devar resimlerinde, mozaiklerde, toprak vazolar üzerinde görmekteyiz. Ekmek dilimleri, yumurta, sebze, meyve, deniz ürünleri gibi yiyeceklerle birlikte pişmiş toprak, cam ve metal kaplar içinde su, zeytinyağı ve şarap ile masa üzerinde düzenlenmiş çiçek ve meyvelerin resimlendiği Roma natürmortları gerçekçi ve dekoratif özellikler gösterir. Natürmort ilk kez 17. yüzyıl başına bir konu olarak sergilenmeye başlanılmıştır. Doğa görüntülerini konu alan resim türüne manzara yani peyzaj adı verilmektedir. Sanat tarihi geçmişinden bu yana boyunca doğa görüntüleri sanat üretiminin vazgeçilmez konularından biri haline gelmiştir. Özellikle Aristoteles'e göre sanatın objesi doğadır. Doğal çevremiz sınırsız form ve renk zenginliğine sahiptir. Böylece, doğa, resimsel öğeleri kullanmamız için zengin bir kaynak halindedir. Ortaçağdan günümüze kadar farklı tarzlarda işlenmiş manzara teması 15. yüzyılda öncelikle dinsel içerikli resimlerde

tamamlayıcı öğe olarak arka planda yer bulmuştur. Manzaranın fon olarak kullanılması 19. yüzyıla kadar devam etmiştir (Üner, 2013: 180-182). Daha sonra gelen sanatçılara bir ilham kaynağı olmuştur.

Aristoteles'te resim sanatının taklit unsuru olduğu gibi, peyzajda da doğanın bir taklidi söz konusudur (Aristoteles, 2012: 11). Doğa ve doğadaki nesneler sanatçılar tarafından özgürce taklit edilmektedir. Sanatçılar tabiatın eksik bıraktığı şeyleri tamamlar. Sanatçılar doğayı ya olduğu gibi taklit etmektedir ya da stilize ederek taklit etmektedir. Tabiattaki varlıkların ve durumların doğrudan kendileri bir sanat eseri sayılmaz bazen doğal şeylerin sanatçı tarafından işlenmesi ve düzenlenmesiyle bir sanat eseri ortaya çıkar. Sanatçı burada özgür durumdadır.

İlk iç mekan resimleri, Mısır, Antik Yunan, Roma resimlerinde arka plan olarak sembolik çizgi ve biçimlerle anlatılmaya çalışılmıştır. Mekan duygusu uyandıran soyut anlayış ilk kez 14. yüzyılda perspektifin gelişmesiyle figürün içinde yer aldığı gibi, bir mekan olarak da gerçekçi bir anlayışa kavuşmuştur. İç mekan, figüratif resmin konusu olarak özellikle 17. yüzyıl Hollanda resimlerinde kendini duyumsatır. İç mekan olarak bilinen resmin türünün yanı sıra dış mekan resmin türü olarak sayılmaktadır. Vermeer, Adolf von Menzel, Van Gogh iç mekan çalışan örnek verilen sanatçılardır.

Resmin sanatında sanatçının kendisini özgür hissettiği tür, soyut resimdir. Çünkü soyut resimde anlatılmak istenileni veya nesnenin özünü kendi duygularını katarak özgürce stilize etmektedir. O esere baktığımızda renk, şekil, geometrik formlar ve lekeleri kendi özgürlüğü doğrultusunda yansıtabilir.

Soyut resim gerçekliğe ait nesneler içermediği için hikaye ve konu da içermez; fakat soyut biçimlerin çağrıştırdığı imgeler ve çağrışımlarla ressamın ya da izleyicinin biçimlere yükleyeceği anlamlar taşır. Soyut sanatın gelişmeye başlaması ilk kez 19. yüzyılda Kübizm akımıyla, sanatın geleneksel ifade anlayışının dışında yeni bir bakış açısının gelişmeye başlamasıyla ortaya çıkar. Soyut sanat genellikle, renk, geometrik form ve lekelerle anlatılan resim türüdür.

Soyut sanatta en önemli gelişmelerden biri, çağdaş soyut sanatın ünlü temsilcisi ve kuramcısı olan Wassily Kandinsky'in soyut sanat hakkında olan

düşüncelerini geliştirdiği *"Über das Geistige in der Kunst (Sanatta Tinsel Olan Üzerine)"* aslı eseri ile fenomenoloji'nin kurucusu Husserl'in fenomenolojiyi temellendirdiği *Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler* adlı eseri aynı yıllar içinde yayınlaması olmuştur (Tunalı, 2013: 133).

Geçmişten günümüze kadar soyut sanat çalışan önemli sanatçılar vardır. Burhan Doğançay, Mustafa Ata, Bedri Baykam, Özdemir Altan, Kandinsky, Ben Nicholson gibi sanatçılar soyut sanatın önde gelen isimleridir. Bu sanatçılar soyut resimde üslup ve tarzları bakımından özgür eylem sergilemişlerdir. Günümüzde ise, bu ressamların tarz ve uslüpları taklit edilmektedir.

Soykan'a göre, resim sanatının diğer sanat türleriyle birlikte içinde yer aldığı varlık alanının bilgisi varlık bilimsel (ontolojik) bir sorundur. Bize göre, ontolojinin ana yurdu bu türden alanlardır. Bu alanı yaratan da bilen de insandır. Meydana getirdiği bir nesneyi bilmem söz konusu olduğunda ontik ayrımı, ontoloji, epistemoloji ayrımı ortadan kalkar. Resmin yaratılması ile bilinmesi ayrı şeylerdir. Böylece, ressamın kendi hakkında bunu en iyi ben bilirim deme hakkı söz konusu değildir (Soykan, 2015: 253-254). Sanatçının resim sanatında en iyi bir biçimde bilgi sahibi olup özgürce yaratması resim sanatına katkısı için önemlidir.

Bir resim sanatından söz edebilmemiz için onun, yani resmin, her şeyden önce bir estetik suje (epistemoloji) olarak bilgi kazanmış bulunması gerekir. Fakat Erinç'in *Resmin Eleştirisi Üzerine* adlı kitabında, "her sanat eseri bir estetik obje'dir" der. Her sanat eseriyle ilgi "hoşlanma" ile başlar. Böylece, her sanat eseri estetik kaygı yaratmaz ve illaki yaratması da gerekmez (Erinç, 2016: 54).

İnsanlık tarihinde çok önemli yere sahip olan resim sanatı, mağara döneminde bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Konuşma yetisine henüz sahip olmayan insanoğlu duygularını ve paylaşmak istediklerini aktarma yolu olarak mağara duvarlarına figürleri yaparak ifade etmeyi tercih etmişlerdir. İlk insanlar yaşadıkları ya da barındıkları mekanlar olan mağara duvarlarına gündelik uğraşları olan avlanma sahnelerini, av hayvanlarını ve kullandıkları yöntemleri resmetmişlerdir. Bunun nedeni, yaşadıkları güçlükleri diğerleri ile paylaşmak ya da günümüzde de bazı kültürde görülebilen büyücülerin kullandığı gibi, büyüsel amaçlı olabilir. Hayvanları bu yolla

etkileyeceklerini ve daha kolay bir şekilde avlayabileceklerini düşünmüş olabilirler. Yani, mağara resimleri ilk insanların yaptıkları, inançlarını, korkularını yansıtan bir ifade aracı olarak değerlendirilebilir. "İlkel toplumların kafasını anlamaya çalışmadan; onları, imgeleri, bakılacak güzel şeyler olarak değil de, kullanılacak ve güç dolu nesneler gibi görmeye iten yaşantıyı kavramadan, sanatın bu yabansı başlangıçlara girmeyi umudedemeyiz." (Grombrich, 1986: 20). Zaman içerisinde sanat çeşitli dönemlerde ihtiyaç ve zevkler doğrultusunda değişime uğramıştır. Dönem dönem bir belge niteliği taşırken bazen de sırf görsel zenginlik bakımından üretilmiştir. Bu süreç mağara dönemi resimleri ile başlar, Yunan-Mısır gibi uygarlıklar ile devam eder. Gotik ile Avrupa'da başlayan serüvenine, Rönesans ve Barok'un estetik kaygılarını oluşumları gözlemlenebilir. Bu dönemde dinin ve kilisenin baskıcı tutumundan dolayı sadece kilisenin siparişleri ile dini resmedildiği gözükmektedir.

Dönem içerisinde resim sanatı gelişiminde bir akımın çıkışında hep bir başkaldırı olduğundan söz etmek mümkündür. Zamanın şartları doğrultusunda sanatçıların ilgi alanları sosyo-politik yaklaşımları doğrulusunda değişim göstermiştir. Ressamın üretimi dönemin yaşam biçimini, kültürel etkileri hakkında bir fikir sahibi olabilmemiz açısından önem teşkil edebilir. Modernleşme sürecinde sanatçının yapıta bakış açışı farklılık göstermiş ve teknolojinin yardımıyla geleneksel yapıdan sıyrılma çabası gütmüştür. Çeşitli sanat akımlarıyla birlikte yapıtlar tarih boyunca çeşitlilik göstermiştir. Malzeme açısından yağlı ve su bazlı seçeneklerin yanında farklı metaryalleri de tuval üzerinde kullanarak boyut farkı oluşturmaya çalışılmıştır.

Paleolitik dönemde (yontmataş dönemi), doğadaki formları, bir "sanat eseri" yapmak konusunda hiçbir niyeti olmadan resmetmiş ya da kazımıştır. Paleolitik dönem mağara sanatnın ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde, mağradaki duvarların incelemesi büyük önem kazanmıştır. İncelemek için de bu duvarlar hakkında bilgi sahibi olmamız gerekmektedir. Burada estetik süje önemli bir unsurdur. Mağara duvarlarıda anlatılan füğüratif unsurlar o dönemin sanat bilgisini bize vermektedir. O dönemde insanlar duvara yansıttıkları unsurlarla özgürlüğü de yansıtmış oldular.

Sanatın en eski örnekleri, geç paleolitik dönemin ilk binyılından kalmadır. *Homo sapiens*'in kendisinden daha az gelişmiş yığınların yerine geçtiği Avrupa'ya yönelen ve doğudan batıya doğru gerçekleşen ve uzun süren göçünün kapsadığı

dönemdir. *Homo sapiens*'in kazıma figürlerinden, desenlerden ve resimlerden oluşan natüralist sanatının örnekleri, Güneybatı Fransa'da ve Kuzey İspanya'da bulundu ve bundan ötürü "Franco-Cantabrian" diye adlandırıldı (Brain, 2015: 19).

İlk mağara kültüründe hayvanlar, ayrıntılara girilmeksizin, iki bacağı görüntülemek için, sadece bir tek bacakla ve profilden silueti çizilerek özgürce resmedilmiştir (Brain, 2015: 19). Örnek vermek gerekir ise; Paleolitik dönemin en ünlü mağaralarından biri olan Fransa'da bulunan Lascaux mağrasıdır. Bu mağaranın duvarlarında birden çok hayvan figürleri bulunmaktadır. Çizilen hayvan figürleri stilize edilerek duvara yansıtılmıştır. Duvara baktığımızda hayvan figürlerinin net bir şekilde hayvan olduğunu anlamasak da soyut bir şekilde hayvan olduğunu anlamaktayız. Yaratma özgürlüğünü burada net bir şekilde görmekteyiz.

Paleolitik dönemde resim sanatının ayırıcı etkilerini detaylı bir şekilde görmekteyiz. Mağara duvarları resim sanatı için incelenmesi gereken bir daldır. Paleolitik dönemde bir mağara resmini incelemek için çeşitli resim sanatı kavramlarına ihtiyacımız vardır. Bunlar ilk olarak resmin türleridir. Resmin türleri; portre, figüratif resim, natürmort (cansız doğa), peyzaj (manzara), soyut resim ve iç mekandır. İkinci olarak tasarımın hammaddeleri ve ilkelerini incelemek gerekmektedir. Tasarımın hammaddeleri; renk, ton, biçim, yön, doku ve çizgidir. Tasarımın ilkeleri ise; denge, bütünlük, vurgulama, görsel devamlılık, oran-orantıdır.

Mağara duvarları ilk olarak resmin türü olarak incelendiğinde, genellikle figüratif (insan-hayvan) unsurlardır. Yani hayvan resimlerini sıkça görmekteyiz. İkinci resmin türü olarak soyut resmin etkisini görmekteyiz. Duvarlardaki figüratif unsurların soyutlanmış yani stilize edilmiş halini görmekteyiz. Tasarımın hammaddesi ve ilkesi olarak mağara duvarları, renk yani degrade olarak incelenmektedir. Mağara duvarlarında ki renklerin ton etkisi ışık ve gölgeyi son derece yansıtmaktadır. Ayrıca bütünlük olarak incelenmektedir.

Neolitik dönemin ilk zamanlarında bazı sanat dalları ortaya çıkıp iyice gelişme göstermiştir. Bunlar, seramik sanatı ve tekniği, çömlekçi çarkının icadı ile hızla gelişti ve tarımın gelişmesi de bu gelişmeye katkıda bulundu. İ.Ö. altıncı binyılda Eriha

yerleşim yerinde, iyice gelişmiş düzeydeki pişirilmiş tuğla ve çömlek endüstrisine sahip kent tipi düzenli bir toplum ortaya çıktı (Brain, 2015: 24).

Erken natüralist sanat, Afrika ve İskanndinavya'da daha uzun ömürlü olduğu halde, Franco-Cantabrian bölgesinde, mezolitik dönemde (İ.Ö. 10000), Azil evresiyle sona erdi. Büyük Mas-d'Azil mağarasındaki, boyanmış çakıl taşları, neolitik dönem boyunca sürüp giden ve soyuta yönelmiş olan bir sanatın kanıtlarıdır (Brain, 2015: 24).

Paleolitik ve Neolitik dönemden sonra malzemelerin kullanımı ön tarihte değişim göstermektedir. Ön tarihte araç ve gereçlerin ortaya çıkması, onların kullanımı önem kazanmıştır. İnsanoğlunun geliştirdiği tekniklerin en büyük olay, metallerin keşfi ve kullanılmasıdır. Altının ve gümüşün ve daha sonra bakırın ham olarak nasıl elde edileceğini öğrendikten sonra, insanoğlu, kalıba dökme sanatını keşfetmeden önce, bu metalleri çekiçle biçimlendirildi. Alaşımlar oluşturma konusunda kalay karışımının sahip olduğu özelliklerin keşfi, bakırı sertleştirmeyi kolaylaştırdı ve bu metalin bir alaşımı olan pirinç ve bronz olarak endüstride kullanılmasını sağladı (Brain, 2015: 25).

Paleolitik ve Neolitik dönemler de bir süje'dir. Mağara dönemi ve taş devri dönemi bilgi açısından son derece önemlidir. Mağara dönemine ait duvar resimleri bizlere o döneme ait bilgiler vermektedir. Özellikle yapılış nedenleriyle birlikte, malzeme, hammadde ve ilkeler açısından bilgi unsurudur.

Ön tarihin bronz ve demir uygarlıkları, büyük bir alana ve özellikle İtalya, İspanya, Galya, İngiltere adaları, Orta ve Kuzey Avrupa, İskandinavya, Urallar ve Altay dağları bölgesine yayıldı. Bu dönemde bazı heykeller bulunmuş olup, daha çok fırında pişirilmiş çömlekler, altın vazolar ve takılar gibi günlük yaşamda kullanılan nesnelerde kendisini gösterir (Brain, 2015: 26).

Akdeniz ve Asya ırkları, doğanın kendisinde, plastik sanatlar için sonsuz bir esin kaynağı buldukları halde, Orta ve Kuzey Avrupa halkları soyutlamadan büyük bir zevk almış gibi görünmektedirler. Bu halkların silahlarındaki ve çömleklerindeki süslemeler, somut varlıkları canlandırmayan bazı göstergeden gelişemez. Kutsal boğa boynuzlan, gökgürültüsünün simgesi olan çift balta, güneş diski ve onun çeşitleri olan

tekerlek mahmuz çarkı, sarmal ve çift sarmal, gamalı haç ve simetrik haç bunun örnekleridir. At başı ve kuğu da güneş simgeleridir (Brain, 2015: 26).

İnsanoğlu, doğaya bağımlılık durumundan kurtulmak için ilk büyük çabayı Akdeniz bölgesinde gösterdi. Siyaset, din, kültür, endüstri ve ticaret sistemleri kurarak hem pratik hem de entelektüel gelişimini önemli ölçüde genişletti. Dördüncü binyıldan sonra ortaya çıkan üç büyük kültür merkezini birbirinden ayırt etmek gerekir. Bu üç merkez, Nil Vadisi, Mezopotamya (Dicle ve Fırat havzaları) ve Ege'dir (Brain, 2015: 27). O dönemin önemli uygarlıkları, Sümerler, Akadlar, Babiller, Persler ve Asurlardır. Bu uygarlıkların sanat eserleri estetik süje olarak, bize o dönemin sanat eserlerinin nasıl oldukları hakkında bilgi vermektedir.

İlk uygarlıkların sanatçıları, varlıkları üç boyutlu düşünemiyorlardı. Derinlik kuramı, persfpektif düşüncesi ile yabancıydı. Bazı varlıklar yassı olarak canlandırılırken, diğerlerinin profile kompozisyona göre, küçültülüyordu ve kompozisyon, varlıkların göreceli büyüklüklerini göz önüne almayan manevi bir hiyerarşiye göre gerçekleştiriyordu (Brain, 2015: 30). O dönemlerde bu kuramlar dışında daha özgür bir yaratıcılık söz konusuydu. Örneğin renk ve şekil unsurlarında belirli bir plan dışında ve kuramsal açının dışında düşünceler daha özgündü. O dönemlerde, mısır kabartma tekniği, mağaralardaki kazıma tasvirlerini anımsatır ve her iki durumda da resim, tek başına sanat haline gelmeden önce, yalnızca, kazınmış ana çizgilere yardımcı olarak kullanılmıştır. Bu teknikler o dönemlerden günümüze kadar bir örnek olmuştur. Akdeniz'in Klasik Uygarlıklarından olan Eski Yunanistan'da resim sanatı önemi devam etmektedir. O dönemde ulaşılmış olan kırık dökük örnekler, birçok boşluğu olan Yunan heykeltıraşlık tarihini yeniden kurulmasına yardımcı olmaktadır. Bir yandan, daha sonraki yozlaşmış dönemin Pompei, Delos ve Roma'da bulunan bazı resim sanatı eserleri kaybolmuştur. Seramik vazolar incelendiğinde, resim sanatının ilkel kısıtlamalardan, heykeltıraşlıktan çok daha önce sıyrılmış olduğu anlaşılmakta ve bu da resim sanatı alanındaki büyük eserlerin ortadan kalkmış olması konusunda esef duyulmasına yol açmıştır (Brain, 2015: 115). Daha sonra Gotik sanatı büyük önem kazanmıştır. Gotik sanatta, renk sanatı son derece önemlidir. Resim sanatı, İtalya'da olduğu kadar güçlü değildi. Bu sanat uzun süre, halıcılık, renkli cam ve tezhip sanatlarının gerisinde kaldı ve ancak on dördüncü yüzyılın ikinci yarısında gelişim

gösterdi. Paris üslubu çok güzel eserler ortaya çıkardı; fakat bunların az örneği günümüze yansımıştır (Brain, 2015: 213). Gotik sanat diğer sanat türlerinden biraz daha farklı daha özgür bir sanat türüdür. İtalya, resim sanatında, tüm dünyaya yeni bir üslup sunuyordu. Aziz Francescod Assisi'nin ön ayak olduğu yeni bir natüralist ve hümanist anlayışın etkisinde, ulusal bir okul, 1250'ye doğru Bizans sanatının boyunduruğundan kurtuldu (Brain, 2015: 228). O dönemlerde resim sanatı başka yön kazanmıştı.

On Altıncı Yüzyılda Avrupa'da Rönesans sanatında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Rönesans resmi'nin başlatıcısı olarak kabul edilen ressam Masaccio'dur. Doğal ortam ve bu ortam içinde figürlerin yerleştirilmesi ve formlarına dikkatli bir şekilde önem veren sanatçı Rönesans resminin doğal tutumu olan çizgisel bir anlayışla doğal ve insani bir atmosfer yaratmayı bilmiştir (Beksaç, 2000: 33).

Özellikle geç rönesans döneminin estetiği, on altıncı yüzyılın ilk üçte birinde, birçok büyük sanatçı tarafından ortaya kondu. 1452 yılında doğan ve bu sanatçıların deneyimlisi ve yaşça büyük olan Leonardo da Vinci, Rönesans'ın en büyük dehalarından biridir. Araştırmacı zekası ve bilimsel dehası dolayısıyla yine de bir Quattrocento sanatçısıydı. Diğer önemli sanatçılar olan ve doğum yılları birbirlerine yakın olan Raffaello, Michelangelo, Giorgione ve Tiziano'nun hepsi de aynı dönemdendi (Brain, 2015: 319). Leonardo da Vinci, renklerin kimyası konusundaki araştırmaları yüzünden daha sonraları çok kötü bir duruma girmiş olan çok az sayıda resim yaptı. Leonardo, on beşinci yüzyılın insan vücudu üzerindeki araştırmalarını tamamladı, ama ona psikoloji alanındaki buluşlarını eklemeye de önem verdi. Son yemek, bireylere göre değişen ifade farklarının sistemli bir incelenmesiydi; Mona Lisa'da ise, ruhsal yaşamın gizlerinin açığa vurulması amaçlanmıştı. Leonardo, Kayalıklı Meryemana'da hala göre çarpan Quattrocento heykelvari-resminin sert çizgilerini bir yana bırakarak ortamın ışıklı ve akışkan titreşimlerini ve sfumato denen gölge ve ışık tekniğiyle, modelin görüntülenmesini gizleyerek tenin yumuşaklığını dile getirmeye yöneldi (Brain, 2015: 320). Bu dönemlerde tasarımın ilke ve hammaddeleri oldukça önemli bir unsur olmuştur. Her sanatçı özgürce kendini ifade etmiştir.

Raffaello, İtalyan sanatının iki yüzyıl boyunca yöneldiği uyum (harmoni) idealine kesin bir form kazandırdı. İlk resimlerini, (Meryem'in Evliliği ya da Sposalizio, Milano, 1504) yaptığı Il Perugino'nun öğrencisi oldu. Sanatçii dinsel eserlerinde daha

az başarılıydı ve bu da figürlerin sistemli olarak idealize edilmesinin, soğuk ve yavan bir sanatın ortaya çıkmasına yol açmasının sonucuydu (Brain, 2015: 322).

Leonardo da Vinci'nin etkileri sezilen eserde sanatçının renk kullanımı ve kuruluş açısından farklı tutumu hemen fark edilmektedir. Raffaello'nun kendi portresinin de yer aldığı eserde başka ünlü çağdaşların da resimlerini yapan ressam, bu yolla geçmişle zamanını kaynaştırmıştır. Raffaello aynı zamanda çok sayıda portresini de yapmış olup, bu eserler onun veriminin önemli bir kısmını teşkil etmektedir (Beksaç, 2000: 34-35). Raffaello, portre çalışmalarında takliti kullanarak sanatını özgürce icra etmiştir. Günümüzde ki sanatçılar onun çalışmalarını örnek alarak kendi çalışmalarında kullanmaktadırlar. Dolayısıyla, taklit unsuru bu dönem için özgürlüğü engelleyen bir edim olarak görülmektedir.

Michelangelo heykeltıraşlığı kadar ünlü bir ressam olarak da önemli üretimde bulunmuştur. Heykeltıraşlığının getirdiği deneyimle önemli ölçüde heykelsi bir görüntü veren figürlerin hakim olduğu eserler Yüksek Rönesans'nın ötesinde Manierizm'i haberler niteliktedir. 1504 civarlarında yağlı boya teniğiyle yapılan Tonto Doni olarak da tanınan "Kutsal Aile" bir evlilik sebebiyle yapılmış olup, dini bir temayı göstermektedir (Beksaç, 2000: 35).

Bu ressamlar dışında İtalya'nın farklı bölgelerinde faaliyet gösteren sanatçılar da Rönesans Resmi'nin gelişiminde etkin olmuştur. Bunlar arasında Piero della Francesca perspektife verdiği önemle dikkat çekerken, Antonella da Messina Flaman resim çevreleriyle bir köprü olmuştur (Beksaç, 2000: 35).

Albrecht Dürer'de önemli bir Rönesans sanatçısıdır. Sanatçı, usta bir gravür (metal baskı) sanatçısıdır. Gravür sanatını başarılı bir şekilde yansıtmıştır. 1498'te "Apokalips'in Dört Atlısı" olarak tanınmış gravüründe Avrupa'nın en güç devirlerinden birinde yaşamış olan ressamın allegorik bir tarzda devrinin inanç ve düşüncesini yansıttığı görülmektedir (Beksaç, 2000: 48).

Barok döneminde, tarihte eşi görülmemiş üç yüz yıllık bir yaratış döneminden sonra güçsüz düşmüş olan İtalya resmi, manyerist bunalımdan sonra, Floransa okulunun Vasari, Salviati, Zuccaro ve Allori ile en tipik temsilcilerini ortaya koyduğunu

söyleyebileceğimiz bir çöküş dönemine girdi. Bu çöküşe karşı çıkan Carracci ailesinin üç ressamı, 1595'te akademi kurdular. Bu girişim, Raffaello, Tiziano, Michelangelo ve Correggio'dan her birinin en büyük yetkinlik gösterdiği nitelikleri ele alarak büyük ustaların yöntemlerini öğretme yoluyla sanatın geleneksel kurallarına dönme amacı güden bir güzel sanatlar okulunun kurulması sonucunu verdi. Böylece Carracciler, mitolojik konulara olduğu gibi, dinsel resme de aynı ölçüde özgürce uyguladıkları bir tür plastik "retorik" yarattılar.

O dönemlerde, Rembrandt, derinliğine kavradığı doğayı, karakter yakalayıcı gözlemleriyle zenginleştirdi. Kendine özgü, madde olmuş bir boya buldu. Bu boya, Rubens'in maddesi gibi zarif, hafif bir madde değildi. Daha inandırıcı, gerçek, canın, maddenin kendisiydi. Kendi portrelerinde bu boya durumu söz konusudur (Turani, 2013: 476). O dönemde Rembrandt, portre çalışmalarında taklitçi bir tavır sergileyerek eserlerini yansıtmıştır.

Engizisyonun gücünün her şeye yettiği bir ülkede, resim sanatı, hemen hemen tamamen Kilise'nin tekeli altındaydı. Saray resimlerine pek bir şey denmiyordu, ama mitolojik konulu resim yok denecek kadar azdı ve peyzaja (manzara) hiç rastlanmıyordu (Brain, 2015: 389).

Sevilla'da yetişen Diega Velazquez ilk yaratış döneminde, mutfak görüntülerine ilişkin natürmot (cansız doğa) çalışmaları ve dinsel unsurlu resimler yaptı. Budalaları ve hastalıkları model olarak ele almasına yol açan Hıristiyanlık görüşünü, yani insan doğasının kusurlu olduğu anlayışını hiçbir zaman kaybetmedi ve Los Borrachos ya da Vulcanus'un Demirci Ocağı gibi kaba formlar yaratarak alaya aldığı mitolojiye hicivci bir tutumla yaklaştı. 1623'te Krallık ailesinin baş ressanmlığına atandı ve ertesi yıl, başlangıçtaki Caravaggiovari tarzını ortaya koymasını sağlayan Venedik resmini tanıdığı İtalya'ya gitti. 1649'da İtalya'ya ikinci bir gezi gerçekleştirdi. Okulun heykeltıraşlığı andiron keskin görüntüleme tutumunu bir yana bırakarak formların bireyselliğini belirgin dış çizgilerle göstermeye çalışmaktan vazgeçti ve vücutlarla nesnelerin üzerinden adeta akan belli belirsiz ışıkları göz önüne seren parlak boya lekeleriyle resim yapmaya koyuldu (Brain, 2015: 391-392). Burada asıl önemli olan figüratif unsurların taklit edilerek tüm gerçekçiliği ile yansıtılmasıdır.

On dokuzuncu yüzyılda Fransada etkin olan ve o dönem bir bunalım olarak adlandırılmaktaydı. Sanatın genel iflasından, diğer sanatlardan ayrı sadece resim sanatı kendini kurtarabilmişti. Nedeni ise, resmin, kişisel ifadeye olanak tanımasına karşın mimarlık ve heykeltraşlığın temel bakımından kamusal ve toplumsal sanatlar olmasıdır (Brain, 2015: 463).

Ressamların sayısı göz önüne alınırsa, Avrupa'da on dokuzuncu yüzyılda, resim alanında bir okul bolluğu olduğu söylenebilir. İngiltere bir yana, romantizm, kendine özgü formunu bulmakta başarısız olmuş ve yüzyılın birinci yarısında klasisizmin yavaş yavaş ortadan kalktığı görülmüştü. İkinci yarıda ise, yüzyıl sonunda izlenimciliğin yarım yamalak benimsenmesiyle etkileri zor bir şekilde ortadan kaldırılan kasvetli bir gerçeklik hakim olmuştu (Brain, 2015: 481-482).

Çağdaş sanatta ortaya çıkan ve önemli rol oynayan akımlar; Empresyonizm, Kübizm, Ekspressionizm, Pürizm, Fütürizm, Sürrealizm, De Stijl, Konstükrüalizm, Pop art, Op art gibi akımlardır. Tüm bu akımların ortaya çıkışında sanatçının kendisini özgürce ortaya koyma ve çıkarma eylemi vardı.

Empresyonizm, bir natüralizmdi. Natüralizm, doğanın mekanik taklidine dayanan objektif bir natüralizm değildi, tam tersi, doğanın duyusal olarak kavranmasına dayanan sübjektif bir natüralizmdi (Tunalı, 2013: 121).

Sanat, içinde yaşadığımız çağa natüralizm'den soyuta kayan bir anlayış içine girer. Bu geçiş döneminde aracılık görevini de Cezanne üstlenir. Bu görevi Cezanne, tüm yeni sanatın niteliğini ve onun evren tablosunu belirlemek anlamına gelir. 20. Yüzyılın ortalarına kadar tüm sanat anlayışları, evren tablosu ile ilgi içinde gelişmektedir. Cezanne'ı resimlerinden sadece Fauves ve Matisse değil, aynı zamanda kübizm de çıkış noktasını alır (Tunalı, 2013: 123). Merleau Ponty'e göre, "Empresyonistler ve Picasso'dan etkilenen Cezanne, resmi tahayyül edilen sahnelerin temsili veya düşlerin dışa vurumu olarak görmez, resmi tezahür eden şeylerin incelenmesidir. Perspektif sanatını reddeden Cezanne'ın dünyası nesnesinin değil öznenin dünyaya atıldığı bir sahneyi betimler ve insanlık dışı bir dünya, yabancı bir dünyadır. Dolayısıyla yabancılık insanın içine yerleştiği insanlık dışı doğayı ortaya çıkarır" (Ponty, 1947: 15-51).

Kübist sanatın yayılmasında büyük rol oynayan galerici Daniel-Henry Kahnweiller kübizm'i şöyle tanımlar " Gil Blas eleştiricisi Louis Vauxcelles nasıl 1904-1905'te Avangarde ve 'le fauves' adlarını bulmuşsa, yine olumsuz bir anlamda kübizm adını da bu sanat akımına kendisi bulup verir" (Tunalı, 2013: 164). Kübizm, 20. yüzyıl sanatında bir devrim hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Bu devrim hareketi daha çok Latin Avrupa'da gerçekleşir. Kübizm, 20. yüzyılın ilk on yılında yeni bir resim biçimi yaratışı ile Latin dehasının çağın ruhuna çok büyük bir katkısı olarak gelişir. Kübizm, Alman expressionizm'ine paralel olarak devam eder (Tunalı, 2013: 164). Kübizm'in kuruluşunda önemli rol oynayan ressam Georges Braque akımın gelişiminde büyük rol oynamıştır. Lakin, akımın en popüler sanatçısı Pablo Picasso olmuştur.

Picasso, eserlerinde genellikle geometrik formlar kullanmıştır. Empirik gerçeklikten, realitede gördüğümüz biçimlerinden arındırılmış, geometrik formlar sokulmuş objeleri ifade etmektedir. Picasso, nesnelere baktığı zaman nesneleri böyle geometrik biçimler içinde kavradığı nesneleri soyut-düşünsel bir bilgi objesi olarak algıladığı için böyle bir biçimse resmediyordu. Böylece Picasso bir bilgi (epistemoloji) objesini resmetmektedir (Tunalı, 2013: 144). Picasso, figürleri geometrik formlarla soyutlayarak resmettiği ve başka bir tarz kullanmadığı için özgürleşmemiş eylem gerçekleştirmiştir. Picasso'nun geleneği günümüzde etkili bir şekilde devam etmektedir. Picasso, gerçekliği belli bir bakış açısı noktasına bağlı sabit bir perspektif sahne içinden algılayarak değil, bakış noktalarını bir araya getirildiği yapısal dinamizmi içinden kavrayarak resmetmek istemiştir (Haşlakoğlu, 2015: 111).

Expressionizm de, kübizm gibi, dış realiteden değil, süje'nin 'ben' dünyasından, iç dünyasından hareket eder. Expressionizm'de akıcı bir ifade söz konusudur. Kübizm'de ise, sert ve yasal bir bağlılık söz konusudur (Tunalı, 2013: 166).

"Stijl" sanat anlayışı, "De Stijl" (Neoplastik Hareket) adlı derginin çevresinde oluşur ve yeni bir sanat görüşünü ve estetik'i beraberinde getirir. Sanat görüşü ve estetik, her şeyden önce yeni bir biçim anlayışına dayanır. Bu anlayışın temsilcileri, Theo van Doesburg, Piet Mondrian ve Van der Leck'tir (Tunalı, 2013: 178).

Anti-natüralizm'e ve soyut sanata dayanan sanat anlayışı, getirdiği estetik'i "neo-plastisizm" adı denilmektedir. Doesburg, 1916 yıllarına doğru, doğa biçimlerini,

doğal örneğin işaretlerini, sıkı sıkıya yanyana bulunan yatay ve dikey dikdörtgenler örneğine dönüştürmekle geometri içine sokmaya başlar. Üç sanatçı bir çalışma topluluğunda bir araya gelirler. J.J.P. Oud, Wils, van't Hoff gibi mimar ve Georges van Tongerloo gibi heykeltraşlarla birlikte 1917'de De Stijl Grubunu meydana getirmişlerdir. Her ayın Ekim ayında bir dergi yayınlamışlardır. Bu grup içinde şüphesiz 'stijl' sanat anlayışının ve estetik'inin tanınmasında ve gerçeklilik kazanmasında en büyük payı, gerek sanat çalışmaları ve gerekse sanatlarının teorileri üzerine yazdıkları kitapları ile Doesburg ve Mondrian alır denilebilir (Tunalı, 2013: 178).

Fütürizm (gelecekçilik) Şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından kurulan Fütürist hareket 1908'de etkinlik kazandı. O dönemlerde soyut bir anlayış vardı. Işık ve renk sorunuyla ilgilenen ve bölümleme tekniğini bulan Giacomo Balla, hareket ve Fütürist anlatım tekniğinin ana eserleriyle tanınan kuramcı ve ressam Umberto Boccioni, plastik dinamizmiyle kübizmle Futirizmi birleştiren Carlo Carra ile birlikte Luigi Russolo önde gelen sanatçılardır (Beksaç, 2000: 123).

Çağdaş sanatta önemli olan Sürrealizm (gerçeküstücülük), düşünce ve sanat mirasını dadaizm'den alır. Sürrealist resim, Fransa'da etkin olup, Paris'ten başka ülkelere yayılır. Sürrealist etki, örneğin Fransa'da Pierre Roy, Yves Tanguy, Felix Labisse, İngiltere'de Finili'nin, William Blake'in ulusal sanat geleneği içinde erimiştir. İtalya'da Giorgio Chirico ve kardeşi Albato Savinio, İspanyada Picasso, Joan Miro ve Salvador Dali örneklerini verebiliriz (Tunalı, 2013: 210).

Postmodernizm de belli bir sanat stili değildir, o da bir felsefedir, avangard bir felsefedir. Fakat avangard niteliği, örneğin surrealist avangardizmin absurd, tesadüf ve rüya kategorileri gibi kategorilerine dayanmaz. Aksine, post modernizm, etki ve yayılma boyutlarıyla, bilimden felsefeye, sanattan endüstri'ye kadar uzanan bir kültür varlığını kapsamı içine alır (Tunalı, 2013: 212).

Modernitenin yoksullaştırdığı sanat, şimdi postmodernitede yeni açılımlarla modernitenin tek boyutluluğunu aşar ve zenginleşir. Örneğin resmi başlangıçta yapıştırılmış kağıt ya da kullanılmış gündelik eşya parçalarından, endüstri atıklarından oluşan yapıtlar olarak anlayan, başını Rauschenberg ve Ducham'ın çektiği "pop-art"; yine gündelik izlenimleri geometrileştiren "op-art", temsilcileri Berlew ve Vasarely

olan, sanatı "gerçekliğe katılma" diye anlayan "happening"; birtür dışa vurumculuk olarak anlaşılan, sert ve sürekli fırça darbeleriyle boyayı tuvalin üzerine gelişi güzel aktararak resmi tesadüfi biçimler olarak yorumlayan ve Jackson Pollock'un öncülük ettiği "action painting" (Tunalı, 2013: 214). Fırça darbelerini gelişi güzel kullanması sanatçının kendisini özgür hissetmesiyle eşdeğer bir niteliktedir.

Popart, opart ve videoart, bunun somut örnekleridir. Polifoni ve özgürlük, insanın yeniden birşeyi keşfetmesi anlamına gelmektedir. Modernitede bireyin özgür yaratmalarını değil de, akıl yasalarını, geometrinin egemen olmasına karşılık, postmodernite bireye ve bireyin özgür yaratmalarına yönelir. Bireyin duyarlığına bağlı kavramada, bireyler arası farklılıklar söz konusudur (Tunalı, 2013: 214).

1960'lı yılların başında çıkan Minimalizm (Basitleştiricilik), 1964'ten sonra gerçek materyallerini buldu. Sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen bu akım nötr bir zevk geliştirmeye yönelmiştir. Geometrik formların önemine parallel olarak olağan biçimi basite indirgemede madde ve renk olgusuna önem vermektedir (Beksaç, 2000: 139). Renk ve biçim kullanımında saflaşmayı hedefleyen Minimalistler basit hacimler ve geometrik biçimlerle endüstriyel materyaller kullanımına ağırlık vermiştir (Beksaç, 2000: 139).

1960 yıllarının ortalarında çıkan ve uzun yıllar kadar süren Kavramsal Sanat, düşünceyi maddesel olgulardan üstün tutan tavrıyla belirlenmektedir. Kavramsal sanat, kavramsal fikirlere ağırlık veren bir bilgisel sanat hareketidir (Beksaç, 2000: 140).

Günümüz ressamlarıda da bu akımların yansımalarını görmekteyiz. Ünlü ve başarılı ressamlar arasında, Burhan Doğançay, Devrim Erbil, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Özdemir Altan, Ergin İnan, Şükrü Erdiren gibi ressamlardır. Bu ressamlar resim sanatı için önemli kişilerdir. Resmin türlerini, dönemin etkilerini, renk, biçimi, yön, denge unsurlarını başarılı bir şekilde eserine yansıtmışlardır.

Ressamların eserlerindeki tarz ve üslupları birbirlerinden farklıdır. Resmin türlerinde ki portre, figüratif, natürmort, peyzaj, iç mekan ve soyut resim tarzlarını yansıtmışlardır. Örneğin Burhan Doğançay, Özdemir Altan yağlı boya kullanarak soyut resim üzerine çalışmalar yapmıştır. Ergin İnan yağlı boya ve baskı resim üzerine

çalışmaları vardır. Şükrü Erdiren ise; genellikle natürmort (cansız doğa), portre ve peyzaj ve militer temaları çalışmıştır. Bu sanatçıların tarzları herzaman aynı biçimde ilerlemiştir. O eserleri gördüğümüzde artık bu sanatçıdır diyebilmekteyiz.

Bu eserlerden "estetik süje" olarak soyut sanatın hangi üslupla yapıldığı, eserlerde sanatçıların hangi tarz çalıştığı ve teknik olarak bilgiler almaktayız. Sanatçıların eserlerinde yansıttıkları tarzlarında özgürlükçü bir tavır sergilemiştir.

3.1 Sanatçı ve Özgürlük İlişkisi

Sanatçı olarak estetik süje, resmi malzesiyle ve tekniği ile kavrar, duygu ve düşüncesi ile yaratır. Aynı zamanda sanatçı alımlayan ve özgürlük görüşüne sahip olan kişidir. Tarih içerisinde sanatçı kavramı bir eylem olarak "sanat" varlığını ortaya koyduğu ve devam ettirdiği sürece hep var olmuştur. "Sanatçı açısından sanat nasıl görülür?" sorusu sanat sanatçısından bağımsız olamayacağı görüşünü içeren bir sorudur. Sanatçının yaratma etkinliği bir yanıyla sanatçının bireyselliğini diğer yanıyla toplumsal varlığını ortaya koyar. Sanatçı, kimi zaman içinde olduğu topluma bağlı kalarak dinin, kimi zaman dünya toplumlarının büyük kesimlerini etkileyen savaşların, kimi zaman doğal felaketlerin, bilimin, bazen de psikolojik ve daha kişisel güdümlerin etkisinde kalarak üretmiştir (Eroğlu, 2013: 100). İnsanlık tarihinde sanatçılar özellikle de endüstri çağından beri belirli güzellik kalıplarını, gelenek ve teknikleri yıkıp sanatı yeni ufuklara yöneltmek için çaba göstermişlerdir. Sanat akımlarının ortaya çıkışında sanatçının kendisini özgürce ortaya koyma çabası söz konusudur. Sanatın anlamı ilk olarak özgürlük ve yaratıcılık ile oluşturulabilir (Bingöl, 2011: 95-96).

Sanatçının konumu ile sanatın bir eylem biçimi olarak özgürce ortaya konulması açısından tarihin dönemlerinde farklı yaklaşımlar ve deneyimler yer alır. Örneğin Ortaçağdaki sanat eserleri genellikle sanatçıları görevlendiren kilisenin veya halk güçlerinin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir. Ortaçağda olduğu gibi bir yandan dini söylemin diğer yandan siyasal koşulların baskı ve boyunduruğu altında yaşayan sanatçıların ve onları himaye edenlerin amaçları birbirine karışmıştır. Ortaçağın kapandığı ancak yeni bir anlayışın kapılarını araladığı XVI. yüzyılın başlarından itibaren, özellikle Rönesans döneminde bile bu etkiler kendisini farklı yaratma

biçimlerinde gösterir. Kimi sanatçılar kişisel bir ün sahibi olsa da bu sanatçıların en ünlüleri bile bazen yeteneklerini, hamilerine hanedan armaları, giysi ve zırh gibi politik aksesuarlar tasarlamak için kullanmak zorunda olmuşlardır (Clark, 2017: 15). Bu aksesuarları zorunda kalarak tasarlayarak özgürlükleri kısıtlanmıştır, çünkü tasarım sanatçının özgürce hareket ettiği yani özgürce yarattığı, düşündüğü ve eyleme geçirdiği bir durumdur. Ancak tarihin dönemleri sanatçının salt özgürce yaratma eyleminde bulunduğu bir çağa tanıklık edememiştir.

Sanatçının tarz bakımından özgür olması da önemlidir. Her sanatçının kendine ait bir tarzı vardır. Bunu günümüzde sergilerde de görmekteyiz. Örneğin Devrim Erbil'in eserlerini incelediğimizde o eserin Devrim Erbil'e ait olduğunu anlayabiliriz, çünkü her eserinde kullandığı çizgi ve soyutlama tarzı aynıdır. Bir başka örnek vermek gerekir ise, ünlü sanatçı Bedri Baykamdır. Bedri Baykam'ın eserlerine baktığımızda ise birbirine benzer soyut kompozisyonları görmekteyiz. Buradan da anlaşıldığı üzere her sanatçının kendine ait bir tarzı söz konusudur. Dolayısıyla sanatçı kullandığı tarz bakımından özgür ve kendi tercih ettiği özgürlük biçimidir.

Sanatçı için asıl özgürlük kendi yaratma eylemindeki "özgünlük"tür demek bu bağlamda daha doğru bir tanım olacaktır. Özgün olmak ilk bakışta, "kimseye benzememek" anlamına gelmektedir denebilir. Özgün olan kişi, kendi kişisel fikirlerini, düşüncelerini, eylemlerini kendi isteği, amaç ve araçları doğrultusunda yansıtır. Özgün olan sanatçı ise, eserlerinde kendi tercih ettiği teknik, renk, malzeme gibi unsurlarla "özgürce" resmeder. Sanatçının özgür tercihlerinden hareketle resmettiği yapıt başka hiçbir sanatçının yansıttığına benzemeyeceği için özgündür. Bu durumda özgünlük, ilk bakışta yaratma eylemini ortaya koyan sanatçı öznenin kendisi ile sınırlıymış gibi gözükse de aslında, bir diğer sanatçının da özgün varlığını ve yaratma eylemini işaret eder.

Sanatçının özgürlüğü ve özgünlüğü sorunsalı estetik tarihinde "taklit kuramı" bağlamında tartışılmıştır. Sanatsal yaratımın başarısı modern resim ve resmetme teknikleri ortaya çıkana kadar taklidin başarısı olarak adlandırılmıştır. Shiner'e göre, özgünlük problemi ve sanattaki taklit iki büyük başlık altında toplanabilir: Doğanın taklidi ve büyük seleflerin taklidi. Sanatçı geneleneksel modelleri taklit etmekten

özgürdü, fanteziye konulan kısıtlamalardan özgürdü ve nitekim doğayı aynen taklitten özgürdü (Shiner, 2013: 161).

Sanatçı, eserlerinde ne kadar özgün ve özgür olursa o kadar kendini özgür hisseder ve eserlerine özgünlüğünü yansıttığı sürece özgün eserler ortaya koyar. Dolayısıyla sanatçının özgün olabilmesi için özgür ruhlu olması bir ön koşul olarak karşımıza çıkıyor diyebiliriz. Gerek düşünce özgürlüğü gerekse yaratma özgürlüğünü sanatçı eserine yansıtmalıdır. Sanatçının özgürlüğü ile özgünlüğü arasındaki bağı bir önkoşul olarak değerlendirebileceğimiz gibi sanatçının özgürlüğünü özgünlüğünün sonucu olarak da görebiliriz. Sanatçı kullandığı teknik, kompozisyon, çizgi, tonlama, ışık ve gölgeleme gibi resim sanatının önemli unsurlarını özgürce tercih etmekte ve eserlerinde özgünlükle yansıtmaktadır. Dahası sanatçı eserlerinde taklit etme özgürlüğüne de sahiptir. Böylelikle sanatçının özgürlüğü öylesine geniştir ki, sanatçı isterse kendi tercihi doğrultusunda daha önceden ortaya konulmuş sanatsal yaratı nesnelerini yetkince taklit etme yoluyla özgünlüğünü kurgulayabilir.

Genelde sanatçının, özelde bu bölüm bağlamında resim sanatçısının özgürlük-özgünlük-yansıtma ilişkisi çerçevesinde az önce kurduğumuz bağıntının tüm resim türlerinde genel-geçer olarak ortaya konulabildiğini söyleyemeyiz. Resim türleri arasında özellikle bir resim türü olan "nü" resmin giderek azaldığı günümüzde, sanatçının özgürlüğü kısıtlanmaktadır. Geçtiğimiz dönemlerde "nü" resim türü çeşitli sergi alanlarında rastladığımız, okullarda çalışılan ve sanatçıların en çok eserlerinde kullandıkları temalardan biriydi. Günümüzde ise, sergi alanlarından kaldırılan, nü resim çalışan sanatçılarla iş birliği tercih edilmeyen bir durum haline gelmiştir. Bu resim türüne gönül vermiş ve sanatçının kendi resim tarzı olarak benimsediği bir durum halindeyken artık yasaklanan ve tercih edilmeyen bir resim türü olmuştur. Dolayısıyla sanatçının yaratma özgürlüğü ve tercih özgürlüğü elinden alınmıştır.

Sanatçının günümüz resim modasına uymaması sanatçının yaratma özgürlüğü ve tercih özgürlüğü zemininde karşımıza çıkan bir başka engeldir. Sanatçının çalıştığı eserler günümüz modasına uymadığı için istediği gibi renk, malzeme, dönem, teknik kullanamaması söz konusudur. Günümüz modası ve rağbet edilen hangi resim türü ise ona ilgi gösterilmektedir. Dolayısıyla sanatçı içinde yaşadığı toplumsal hayatın popüler kaygıları karşısında özgünlüğünü korumakta zorlanacağı gibi toplumda kabul gören

genel normları takip etmek konusunda özgürlük yitimine uğramaktadır. Sanatçılar sanatsal yaratının kamusallaştığı alanlar olan sergilere, fuarlara veya müzayede vb. bu sorunsallar yüzünden davet edilmemektedir. Rağbet görmeyen resim türlerinde çalışmalar ortaya koyan sanatçılar tercih ettiği resim türünü değiştirmesi zorunlu bırakılıyor. Böylece, az önce anılan nü resim veya doğa taklidi türlerinde çalışan bir sanatçı tarzını değiştirerek modern resim çalışmaya başlamaktadır. Örneğin günümüzde en çok tercih edilen resim türü soyut resimlerdir. Sanatçıyı tercihleri açısından belirleyen alımlayıcının tercihlerinin toplumsal belirlenmişliğidir. Bir başka deyişle, sanatçı estetik alımlamayı gerçekleştirecek birey açısından özgünlüğü bakımından değerlendirilemez hale gelmiş ve toplumsal/kitlesel beğeninin araçlarına yenik düşmüştür.

Resim sanatı ve özgürlük ilişkisi bölümünün başında da bahsedildiği gibi idrak etme yani bir eseri alımlama, kavrama ve değerlendirme bu açılardan önemlidir. Sanatçı da bir eseri alımlar, kavrar ve değerlendirir. Sanatçının bir eseri alımlaması, ilk olarak konu seçimi ve malzemesi ile başlar. Konuyu alımladıktan sonra malzemesine karar verir ve o eseri hangi teknikte çalışacağını belirler. Eseri kavrarken, resmedeceği nesneyi veya temayı inceler iyice detaylarıyla kavrar. Örneğin resmedeceği bir portre ise o insan yüzünün detay hatlarıyla incelemesi gerekmektedir. Bu karar evresinden sonra resmedeceği konuyu değerlendirdikten sonra resmetmeye başlar. Bu aşamalar sanatçının resmi alımlamasında yardımcı olmaktadır. Sanatçının daha iyi görmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla sanatçı alımlamada, kavramada ve değerlendirmede başlangıçta özgürdür. Ancak, sanatçının özgünlüğünün değerlendirilmesi başkaları tarafından yapıldığı için toplumsal yaygın beğeni rağbet gören sanat türü genel estetik değerlendirme trendi sanatçının bireysel özgürlüğünün kamusal olarak aynı oranda gerçekleştiğini göstermez. Öyle ki, sanatçı özgürce ortaya koymak istediği ile kamusal beğeni alanına çıkardığı arasında kalmaktadır.

Sanatçının eserlerini nerede sergileyeceği kendi bireysel özgürlüğüdür. Sanatçılar eserlerini genellikle sergilerde, fuarlarda, sanat merkezlerinde açılışlar düzenleyerek, yüksek fiyatlar ödeyerek sanatseverlerin beğenisine sunar. Bazı sanatçılar ise, eserlerini sanat merkezleri dışında doğada sergilemeyi tercih ederler. Bazı sanatçılar eserlerini kapalı merkezlerde sergilemeyi ve özellikle yüksek fiyatlara sergilemeyi

reddetmektedir. Bu durum sanatçıların ergi düzenlemek için yüksek fiyatlar isteyenlere başkaldırma eylemleri ile ilgilidir. Dolayısıyla sanatçı nerede sergi yapacağı konusunda özgürdür.

Sanatçı ve özgürlük ilişkisinde özgürlüğün biçimleri önemli rol oynamaktadır. Düşünce özgürlüğü, bireysel özgürlüğü, yaratma özgürlüğü, tercih özgürlüğü sanatçının sanat bakımından özgürlüğünü etkileyen durumlardır.

3.2 Sanat Eleştirmeni ve Özgürlük İlişkisi

Estetik süje olan sanat eleştirmeni sanatsever gibi nesnelere eleştirel gözle bakan, alımlayan kişidir. Sanat eleştirmeninin gözünde sanat nesnelerinin bir değeri vardır. Bu nesnelere estetik bir değer atfedip, estetik bir yargıda bulunur. Sanattan da, sanat eleştirisinden de bahsedebilmek için, 16. yüzyılda etkisini gösteren ve başladığı kabul edilen moderniteyi bilmek ve anlamak, modernitenin kültürel sonucu olan modernizmin öne çıktığı 18. yüzyılı beklemek gerekmektedir. 18. yüzyıl'da sanat ve eleştiri gibi kavramların da yeniden tanımlandığı veya şekillendiği bir dönemdir (Balcı, 2013: 8-9). Kısaca tanımlamak gerekir ise, eleştiri, aklın metodudur ve bilginin yasal zemini eleştirinin üzerine kurulmuştur. Sanat eleştirisi tüm çağlar boyu etkili olmuştur. Antik dönemde etkili olmaya başlayan Rönesanas, 18. yüzyılda da devam etmiştir.

Sanat eleştirisinin amacı izleyici ile sanat eseri arasındaki geçisin, imkan ve olanaklarını göstermek, o yolun izleyici için nasıl alınacağına ilişkin yöntemler önermektir. Fakat eleştirmen o yolu nasıl izleyici için, onun adına alamaz. Sanat eleştirisi o yolda nasıl ilerleneceğini sezinletebilmeli ve değişik görme, algılama yollarını anlatabilmelidir (Balcı, 2013: 18). Bir başka değişle tezde de sıkça bahsedilen alımlama, kavrama ve değerlendirme yani idrak etme aşamalarını ve evrelerini iyi benimsetmelidir.

Sanat eleştirmeni nasıl olmalı sorusu geçmiş dönemlerden beri tartışılmaktadır. İlk olarak, bir sanat eleştirmeni farklı alanlardaki bilgileri temel olarak öğrenmeli, öğrendiği her bilgiyi bir önceki bilgileriyle karşılaştırarak aralarında bağlar kurmalı, dönüştürmeli ve çelişkileri eyleyerek anlamlı bir bütüne ulaşmalıdır (Balcı, 2013: 19). Bir sanat eleştirmeni hangi sanat nesnesini ve resim türünü eleştirdiği önemlidir, çünkü

eleştirdiği nesne üzerinden vurgulanması gereken önemli unsurlardan bahsetmelidir. Bir sanat eleştirmeni bir tabloyu eleştiriyor ise, onun ilk olarak hangi resim türüne sahip olduğunu söylemelidir. Daha sonra, eserin kime ait olduğu, hangi dönemde icra edildiği, hangi tekniği kullandığı, duygu bakımın ne hissettirdiği, estetik bakımdan nasıl incelendiği gibi unsurlarla eleştiri yapması gerekmektedir. Sanat eleştirmeni bir tabloyu ancak bu gibi detaylarla sanatseverlere anlatabilir ve idrak ettirebilir.

Sanat eleştirmeni sanat eserlerine özgürce yargıda bulunabilir. Resim sanatını veya bir eseri yorumlarken sanatseverlere idrak etmesini sağlamak için çeşitli yargılar getirebilir. Bunlar; güzel, hoş, uyum, çirkin gibi yargılardır. Sanatsever burada beğenmediği bir eseri bile içtenlikle bu yargıları kullanarak özgürce dile getirmelidir. Ancak bir eser hakkında böyle gerçek bir yargıya varabilir.

Sanat eleştirmeni, sanat tarihini çok iyi bilmelidir. Çünkü, sanatı anlamak, üzerine yorum yapabilmek, sanat nesnesinin dönemi hakkında bilgi verebilmek için sanat tarihi bilgisi önemlidir. Bunun yanı sıra, bilimsel gelişmeleri takip etmesi gerektiği gibi, tarih, sosyoloji, ekonomi, psikoloji, antropoloji ve felsefe gibi birçokfarklı disiplinde ve konuda bilgi sahibi olması gerekmektedir. Sadece kendi alanıyla ilgili çalışmalarda sınırlamak gerekmez. Böylece farklı sanat alanlarındaki üretimler birbirlerinden etkilenirler (Balcı, 2013: 19).

Eleştirmenin nesneleri ve olguları algılayış ve kavrayış biçimi vardır. Ortak paydada diğer insanlarla ve belirli bir çevre içinde paylaştığı paradigma söz konusudur. Eleştirmen eleştirisini yaparken o paradigmanın içinde işini gerçekleştirdiğinden sanat nesnesini ancak bu çerçevede algılayabilir ve yorumlayabilir (Balcı, 2013: 19).

Tezin alımlama bölümünde de bahsedildiği gibi, bir sanat eleştirmeni sanat nesnesini idrak etmeli yani alımlamalı, kavramalı ve değerlendirmelidir. Bir sanat nesnesi üzerine konuşabilmek ya da bilgi verebilmek için bu aşamalar önemlidir. Örneğin bir resim sanatının eleştirisinde o eser bir portre ise, o portrenin kim tarafından yapıldığı, hangi dönemde yapıldığı, hangi teknik kullanıldığı, eleştirmenin kavramsal bakış açısı ve değerlendirmesi gibi temel aşamalar için önemlidir, çünkü eleştirmen bu bilgilere sahipse o eseri alımlayabilir. Sanat eleşitmeni de sanatçının sahip olması

gereken özelliklere ve niteliklere sahip olması gerekir ki diğer bireylere ayırıcı nitelikleri doğru ve eksiksiz bir biçimde yansıtabilmelidir.

Sanat eleştirmeninin başka bir özelliği ise, sergiyi düzenleyecek olan sanatçı ile fazla iç içe olmasıdır. Eleştirmen, sanatçıyı tanıma eğiliminde olmalıdır. Sanatçının hayatını, karakterini, kaygılarını, hedeflerini bilmek sanat nesnesini anlamak için gereklidir. Fakat bu durumun olumsuz tarafları da söz konusudur. Bu yakınlıklar eleştiriyi sanat nesnesini nesnel bir değerlendirmeden uzağa düşürme tehlikesini de beraberinden getirebilir. Böylece eleştirmen sanatçıyla da eleştirel mesafesini korumak durumundadır (Balcı, 2013: 21).

Eleştirmen, sürekli okumalıdır. Okuma denildiğinde de bunu salt kendini eleştirmenlik alanıyla ilgili değil, başka alanlara da kaydırmalıdır. Eleştirmen için, resim eleştirmeni olmaya yalnızca plastik sanatların (resim, heykel, seramik) sözlüğü yeterli değildir (Eroğlu, 2013: 120). Diğer türlerde de bilgi birikimi gerekmektedir. Ne kadar multidisipliner olursa o kadar karşılaştırmalı düşünebilir ve aktarabilir.

Sanat eleştirmeni bakma yöntemiyle neye, nasıl bakacağını estetik yargı için bilgi birikimini birleştirir. Sanat eleştirmenleri, eleştiri yaparken farklı eleştiri türleri kullanmışlardır. Türkiye'de eleştiri dendiğinde ilk akla gelen çalışma Berna Moran'ın çok tanınan ve asıl olarak edebiyat referanslı *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı eseridir. Moran, eleştiri yaparken kullandığı ve üzerinde durduğu sanat eleştirisi türleri söz konusudur. Bunlar; *"dış dünya ve topluma dönük eleştiri, sanatçıya dönük eleştiri, okura dönük eleştiri ve esere dönük eleştirisidir"* (Balcı, 2013: 25).

Sıtkı Erinç'in *Resim Eleştirisi Üzerine* adlı kitabı sanat eleştirisi için önemli eserlerdendir. Erinç ise, Moran gibi farklı bir eleştiri başlıkları incelemiştir. Bunlar; resmi araç olarak kullanan eleştiriler, resmi amaç olarak kullanan eleştiriler, resmi öğelerine ayıran eleştiriler, resmi bir bütün olarak düşünen eleştiriler, resmi kendi ontik yapısı içinde ele alan eleştiriler ve resmi kendi grup içinde ele alan eleştirilerdir.

Bir başka eleştirmen Terry Barrett *Sanatı Eleştirmek* adlı kitabında farklı eleştiri türleri kullanmıştır. Bunlar modernist estetik ve eleştiri, postmodernist estetik ve eleştiri, marksist eleştiri, psikanalitik eleştiri, çok kültürlü estetik ve eleştiridir. Edmund

Feldman, sanat eleştirisi anlayışı önem arz etmektedir. Feldman sanat eleştirisini dört unsurda incelemiştir. Bunlar akademik eleştiri, basıl esleştirisi, popüler eleştiri ve pedagojik eleştiridir.

Türkiye'de sanat eleştirmenliğini en doğru bir şelikde yapan sanat eleştirmeni Kaya Özsezgindir. Kendisi, 1989'da sanat kurumu sanat yazarı ödülü'nü, 1995'te 7. İstanbul Sanat Fuarı sanat eleştirmeni ödülünü almıştır. Özsezgi'nin önemli ressamlara sanat eleştirisi yaptığı eserleri vardır. Özsezgin'in önemli eserlerinden olan *Çağdaşlığın Yerel Versiyonu Bedri Rahmi Eyüboğlu* dur. Kendisi bu eserde Bedri Rahmi Eyüboğlunu ve eserlerini incelemiş, sanat eleştirmenliğini başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Aynı zamanda çeşitli sergi açılışlarında ve sanat fuarlarında açılış konuşmaları yaparak sanat eleştirmenliğini sürdürmüştür. Bir yandan üniversitelerde sanat tarihi dersi vererek açılışlarda ve kitaplarında akademik eleştiriler yapmıştır. Gördüğümüz üzere birçok sanat eleştirmeni farklı açıdan ve türden eleştiri yapmaktadır. Bu durum eleştirmenlerin özgürce eleştiri yapabilmesi, farklı açıdan özgürce düşünebilmesidir.

Sanat eleştirmenlerinin üzerinde durduğu ve özellikle incelediği iki eleştiri türü önemlidir. Akademik eleştiri ve popüler eleştiridir. Günümüzde de bu iki tür eleştiri sıkça kullanılmaktadır. Akademik eleştiri, sanat eğitimi almış, ehil kişiler tarafından, popüler eleştiri ise, sanat eğitimi almamış kişiler tarafından kullanılmaktadır. Akademik ve popüler eleştiri biçimlerini kısaca açıklamak gerekirse, akademik eleştiri resmin bilgisel yönüyle renk, malzeme, estetik, duygu, yargı gibi unusurlarla açıklayan, popüler eleştiri ise herhangi bir sanat eğitimi almadığı için duygu ve düşünce bakımından yapılan eleştiri türüdür. Böylece kişi hangi eleştiri türünü kullanacağı kendi tercih ve özgürlüğüne bağlıdır.

Sanat eleştirisi ile ilgili bir başka önemli konu ise, sanat eleştirisi yazılarını okuduğumuzda konuda bahsedilen estetik nesnenin alımlanıp alımlanamaması üzerinedir. Sorunsaldan da anlaşıldığı üzere sanat eleşitirisi yazılarını sadece okumak yetmiyor, okurken onu alımlamak, kavramak ve değerlendirmek gerekmektedir. Sanat esleştirileri yazılarını okumak için sanatla ilgili bilgi birikimine ihtiyaç duyulabilir. Kavramsal olarak açıklanan bir sanat eleştirisi yazısı ise kavramlar hakkında araştırma yapılması da gerekmektedir.

Bir sanat eleştirmeni, sanatı eleştirebilmesi için estetik çözümlemeyi iyi idrak etmesi gerekmektedir. Sanat eleştirmenleri için estetik süje, obje, değer ve yargı bakımından resim sanatını eleştirmek bireylere o nesneyi iyi kavramasına yardımcı olur. Sanat eleştirmeni bu çözümlemenin dışına çıktığında yani diğer kavramsal açıdan eleştiri yaptığında tercih özgürlüğünü kullanmış olur.

Bir başka sorunsal, sanat eleştirmeninin yazma özgürlüğüdür. Günümüzde dergi ve gazetelerde sergiler hakkında yazı yazan ve eleştiri yapan sanat eleştirmenlerini görmekteyiz. Sanat eleştirmenleri her resim türünü özgürce yazamamaktadır. Özellikle günümüzde gittikçe yasaklanan nü resim hakkında yazılan eleştiriler pek yayınlanmamaktadır. Bu durum sanat eleştirmenini diğer resim türleri hakkında yazma eğilimine itmektedir. Nü resmin ilgi görmediği ve yasaklandığından beri sanat eleştirmenleri genellikle doğa, portre, soyut resim gibi diğer resim türleri hakkında yazdığı ve eleştiri getirdiği görülmektedir. Sanatçıların elinden alınan bu özgürlük sanat eleştirmeninin de bir özgürlük problemidir. Sanat eleştirmeninde en etkin özgürlük biçimleri düşünce ve ifade özgürlüğüdür.

3.3 Sanatsever ve Özgürlük İlişkisi

Sanatsever olarak estetik süje, resim sanatına, nesnelere bir değer atfeden ve yargıda bulunan kişilerdir. Sanatsever, sanattan hoşlanma olanağı verildiğinde sanatla ilişki kurmaktan mutluluk duyan kişi anlamına gelmektedir. Örnek vermek gerekir ise sanatsever herhangi bir konsere ya da sanatsal faaliyete davet edildiğinde zevkle gelir. Fakat, kendiliğinden sanatı talep etme kaygısında ve istediğinde değildir (Özel, 2014: 44). Sanatseverin sanata olan ilgisi içten gelen bir duygudur, zorla sanat sevilemez ya da sevdirilemez. Sanata ilgi duymak ve sevmek bireyin kendi tercih ettiği özgürlük biçimidir.

Sanat yapıtı ile karşı karşıya gelen tüketici, sanatçının ya da ressamın yaratma aşamasında ki heycanını paylaşan kişidir. Ressamın duygu, düşünce ve heyacanını paylaşması ressama haz veren ve onu sanata daha çok teşvik eden bir durumdur. Sergilerde eserlere olan ilgi bunun en önemli örneğidir.

Sanatı ortaya çıkaran sanatçıdır, fakat onun ayakta kalmasını sağlayan da sanatsever ve tüketicidir. Tüketici konumuna göre, bazen sanatsever bazen süje olabilir. Tüketicinin süje olabilmesi için önce sanat eserlerine yorum getirebilmesi önemlidir (Özel, 2014: 44). Çünkü sanatsever de yeri geldiğinde sanat eleştirmenliği yapabilir ya da eserlere yorum getirebilir. Bu durum sanatseverin sanat eğitimi alıp almadığı ile bağlantılı olup akademik eleştiri veya popüler eleştiri getirmesiyle de ilgilidir. Sanat eleştirmeni ve özgürlük bölümünde de bahsedildiği gibi, sanatseverin sanat eğitimi alarak getirdiği akademik eleştiri sanat yapıtını doğru bir şekilde eleştirir, fakat sanat eğitimi almamış bir sanatsever ancak popüler bir eleştiri getirerek sadece duygu bakımından eseri yorumlayabilir. Bu durum sanatseverin kendi tercihi ile ilgili bir durumdur. Sanatsever esere hangi bakımdan yorum yapıp yapmayacağı kişinin kendi özgürlüğü ile ilgilidir.

Sanatsever ve izleyici tarafından sanatı görmek önemli bir konudur, çünkü sanatçılar, eleştirmenleri olduğu gibi, izleyicileri de vardır. İzleyicinin gözü, gezmiş ve görmüş olduğu resimler oranında gelişecektir. Ulusal sınırlar içinde kalan izleyiciyle, uluslararası olabilmeyi başarmış izleyici arasında farklar söz konusudur. Bir tüketici birtakım resimsel kuralları bilmeden, öğrenmeden, resim sanatını göremez. İlk olarak, izleyicinin bir görme yetisi bulunmalı ve tüketici bir sanat entelektüeli olmak için çaba göstermelidir. Tüketicinin çizgi, açık koyu, renk, gölge, mekan, düzen ve birlik gibi kavramlardan anlaması ve kavraması gerekmektedir.

Bir sanatsever, bir sergiye katıldığında istediği ürünü satın alıp almama özgürlüğüne sahip olmalıdır. Geçmişten günümüze kadar sanat eserlerinin değeri tartışılmaktadır. Bu duruma sanatseverlerin çoğu sanat eserlerinin maddi bir değerinin olmadığını dile getirmektedir. Fakat günümüz sergilerinde ve fuarlarda resim eserleri oldukça pahalı fiyata satılmaktadır. Özellikle ün yapmış ressamların orjinal eserleri yüksek fiyatlara satılırken, ün yapmış sanatçıların orjinal eserlerin kopya baskıları orjinallerini alamayan sanatseverler için bir alternatif olmuştur. Böylece sanatsever tercih ürünü satın alma özgürlüğüne sahip olmuştur.

Sanatseverin resim sanatını idrak etmesi yani alımlaması, değerlendirmesi ve kavraması önemlidir. Sanatseverin eseri inceleyebilmesi için bu kavramları idrak etmesi gerekmektedir. Bir sergiyi gezerken eseri alımlaması için onu malzemesi, dönemi,

tekniği bakımından incelemesi gerekmektedir, çünkü esere sadece bakmak yetmez onu alımlaması gerekir. Böylece bir esere bakmak ve alımlamak arasında büyük fark vardır.

Sanatseverin ifade özgürlüğü önemli rol oynamaktadır. Sanatsever bir eser hakkındaki fikirlerini ifade ederken yani yargıda bulunurken özgürce ve doğru bir şekilde dile getirmelidir. Bir eserde hangi unsurları beğendiğini veya beğenmediğini söylebilir. Bu unsurlar tablonun çerçevesinden tuvaline, sergide ki mekandan eserin nereye asıldığı ve yerleştirildiği, resmedilen konunun sergi alanında düzenlenen konseptin uygunluğu, tablodaki kullanılan malzemeden tekniğine kadar sanatseverin yargıda bulunacağı konulardandır, çünkü sanatsever bu unsurlara en dikkatli olarak dışarıdan bir gözle, sanatçıdan daha farklı yani sanatçının göremediği eksiklikleri veya olumlu yanlarını en iyi görebilen kişilerdir. Bu durum da sanatseverin ifade özgürlüğünü en iyi yansıtan durumlardan biridir. Dolayısıyla sanatçının yaratma özgürlüğü ön plandayken sanatseverde düşünce, ifade, yargıda bulunma ve tercih bakımından özgürlüğü etkindir.

3.4 Eğitmen ve Özgürlük İlişkisi

Estetik süje olan eğitmeni de öğrencileri düşündürmek, araştırmaya yönlendiren kişidir. Aynı zamanda, öğrenciye kendini ifade etme, eleştirel düşünmeyi, sanat aracılığıyla iletişim becerisi kazanma, estetik kavramları düşünme becerileri kazanmasına yardımcı olan kişilerdir. Sanat eğitmeni denildiğinde, akademisyen veya resim öğretmeni örneklerini verebiliriz.

Eğitmen sanat yönünden ilk olarak kendini geliştirmeli ve bilimsel açıdan yenilemeli daha sonra estetik yönden öğrencilerine katkıda bulunmalıdır. Resim eğitmeni öğrencilerene sanat eserini nasıl alımlaması, değerlendirmesi ve kavraması gerektiğini yani nasıl idrak etmesi gerektiğini anlatması gerekmektedir. Bu kavramlar öğrencilerin sanat eserini daha nitelikli bakımdan doğru anlamasını sağlar. Eğitmen, bireyin sanatta yaratırken, düşünürken, tasarlarken ve ifade ederken onu özgürce sağlaması gerektiğini anlatması gerekmektedir. Özellikle, küçük yaşta sanatla ilgilenen bireylere bu özelliklerin idrak ettirilmesi gelecekte onların daha özgürce sanat icra etmelerini sağlayacaktır. Böylece eğitmen yaratma, ifade, düşünce özgürlüğü sağlamalıdır.

Öğrenci eseri alımlarken özgür olamaz çünkü belli kuralları vardır. Ancak eleştiri yaparken öğrenci özgür olabilir. Çünkü öğrenci eseri alımlarken onun ayrıltılı bir şekilde akademik olarak alımlaması gerekir. Örneğin eserin neyi ifade ettiği neyi anlattığından çok dönemi, tekniği, sanatçının kim olduğu, akımı, estetik bakımından alımlamak daha doğru olacaktır. Bu yüzden eğitmen öğrenciye bu unsurları alımlattığı için bu kurallar dışına çıkamaz dolayısıyla da özgür olamaz fakat bu kavramların dışında hissettiği duygu ve düşünce özgür olarak dile getirilebilir.

Eğitmenin diğer görevlerinden ve amaçlarında bir diğeri de farklı açılardan tasarımsal olarak düşünmesini sağlamaktır. Öğrenci farklı olarak düşünmesini sağlarken onun özgün eserler ortaya koymasını da sağlayacaktır. Eğitmen öğrencisine resim yaptırırken ya da yaratırırken hayal dünyasını özgürce yansıtmasını sağlamasına yardımcı olmalıdır. Küçük yaşta başlayan hayal kurma resim sanatına yansıdığında sıra dışı tasarımlar, temalar özellikle de sonunda özgün eserler çıkmaktadır.

Eğitmenin bireysel bakış açısı önemlidir. Muhafazakar bir eğitmen ile muhafazakar olmayan bir eğitmenin sanatta bakış açısı önemli bir unsurdur. Bu durum eğitmenin bakış açısı ve hangi kurumda çalışıp çalışmadığı da belirleyici bir unsurdur. Bazı kurumlarda nü resim eğitimi verilirken bazı kurumlarda ni resim eğitimi yasaklanmıştır. Bu durum öğrencilerin sanatta özgürlüğünü etklilemektedir.

Eğitmenin sanatta özgürlüğünü belirleyen kültürel unsurlar da belirleyici niteliktedir. Eğitmenin eğitim seviyesi bunların başında gelmektedir. Eğitmenin nerelerde eğitim gördüğü, kimlerden ders aldığı, hangi resim türlerini çalıştığı araştırılması gereken unsurlardır. Özgürlükçü bakış açısıyla eğitim verilen okullar ile diğer nitelikteki okullar eğitim görenlerin kendilerini sanatta nasıl geliştirdikleri yönünden bakış açılarını etkilemektedir. Bunun yanı sıra, eğitmenin nerede yaşadığı, yetiştiği de bu durumun başında gelmektedir. Dolayısıyla eğitmeni etkileyen bu durumlar öğrenciye yansıttığı eğitim seviyesi ve özgürlüğü bir bağı vardır.

Eğitmen konu seçiminde özgür değildir. Eğitmen müfredatta olan konuyu öğrenciye sebep her ne olursa olsun göstermek zorundadır. Örneğin eğitmen muhafazakar bir kişi ise nü resim konusunu öğrenciye yine de öğretmek durumundadır. Bu durum da eğitmenin özgürlüğünü kısıtlamaktadır.

Eğitmenler arasında yaşanan ve sergilenen politik tavırlar özgürlüğü etkilemektedir. Geleneksel çalışan eğitmenler ve çağdaş sanat çalışan eğitmenler arasında bir çatışma yaşanmaktadır. Bu çatışma eğitmenlerin politik duruşu ile ilgilidir. Bu duruş, maalesef öğrencileri de etkilemektedir, çünkü geleneksel çalışan bir eğitmen sınırları dışına çıkmak durumunda kalmaktadır. Geleneksel çalışan bir eğitmen bu durumda çağdaş sanatı da çalışmak zorunda kalmaktadır. Bu durum, eğitmenin özgürlüğünü etkilemektedir.

Eğitmen bir öğrenci resim yaparken onu özgür bırakmalıdır. Eser yaratırken hangi konuyu resmetmek istediği, hangi renkleri kullandığı, hangi teknikte yapacağı konusunda kendi tercihi olmalıdır. Bir diğer durum ise eğitmen tarafından öğrencinin resmi ifade ederken özgür olmalı çünkü hissettiği duyguyu özgürce istediği gibi ifade etdebilmelidir. Sanat eğitmeninin en etkin özgürlük biçimi tercih ve ifade özgürlüğüdür.

3.5 Devlet Adamı ve Özgürlük İlişkisi

Estetik süje olan devlet adamlarının geçmişten günümüze kadar sanata karşı farkılı bakış açıları olmuştur. Sanata destek verenlerin yanı sıra sanata karşı çıkanlarda vardı. Hatta bazı sanat dallarını ya da türlerini kaldırmak ve yasaklamak istiyorlardı. Yaşanan yasaklamalar özgürlüğü kısıtlayan, hatta günümüzde de devam etmektedir.

Geçmişte yaşanan, Nasyonal Sosyalist Parti'nin muhafazakar külütürel bakışı göz önüne alındığında Nazilerin avangard sanata tamamıyla karşı oldukları ve en başından beri bu sanatı yasakladıkları söylenebilir. O dönemlerde yaşanan Nazi liderinin 1937 yılında modern sanatı genel olarak reddettiği ve avangard sanatçıları dışlayarak baskı altına aldığı bilinmektedir (Clark, 2017: 80).

O dönemde, "Yozlaşmış Sanat" adlı bir sergi düzenlenmiştir. Sergide 700'den fazla modern sanat eseri yalnızca alay etmek ve kötülemek amacıyla sergilenmiştir. Eserlerin çoğuna özel koleksiyonlardan el konulmuş ve modernist çalışmalar yapmış yaklaşık yüz sanatçının sanat eseri kullanılmıştır. Sergilenen eserler "Kültürel Bolşevizmin" ürünleri olarak kınanmış ve "Yahudi Emperyalizm'nin komplosu oldukları söylenmiştir (Clark, 2017: 82). O dönemlerde olup bitenler toplumsal özgürlük bakımından kısıtlayıcıdır.

Eğitmen ve özgürlük ilişkisi bölümünde de bahsedildiği gibi bir devlet adamının kültür seviyesi, nerede yaşadığı, etkilendiği kültür, hangi okullarda okuduğu, hangi tarz eğitmenlerden eğitim aldığı özgürlüğe bakış açısını etkileyen niteliktedir. Çünkü sanata gelişmesi bakımından etkide bulunan kişi devmet adamıdır. Devlet adamının yapacağı sanatta ki gelişmeler toplumu etkilemektedir. Daha çok sergilerin düzenlenmesi, fuarların açılması, müzayedelerin çoğalması, resim kursu merkezlerinin fazlalaştırılması, daha özgün ve özgür nitelikte temaların tercih edilmesi ve en önemlisi nü resim türü gibi temaların yasaklanmaması gibi sanattaki ilerlemeyi ve gelişmeyi etkilemektedir. Sanatta yasaklanmalar toplumu sanatta uzaklaştıran, düşünce özgürlüğünü, yaratma özgürlüğünü, ifade özgürlüğünü etkilemektedir.

Eğitmen ve özgürlük ilişkisi bölümünde de bahsedildiği üzere Devlet adamının politik duruşu sanat özgürlüğünü etkilemektedir. Bu tavır ve duruş eserlerin nerelerde sergileneceği, hangi tür resimlerin sergileneceği, serginin konusunun ne olacağı konusunda bile devlet adımının kararları önemlidir, çünkü serginin konusu, duruşu, konsepti, türü o dönemki politik durumu etkilemektedir. Bu durum devlet adamının karar verme özgürlüğüdür.

Günümüzde bazı sanat ve resim türlerinde yasaklanmalar olmuştur. Bunlardan biri nü resim olarak bildiğimiz resim ve heykel sanatında çıplak kadın imgesidir. Özellikle Ortaçağ ve Rönesanas döneminde etkisi olan nü resim ve heykel sanatçılar ve ressamlar tarafından doğadan sonra insanın yapısını ve çıplak insanın bedensel hareketini incelemiştir. Bu durum, ressama ve bakan kişiye büyük nitelikler kazandırmıştır. Nü resmin öncüsü olan ve türk resim tarihinde önemli bir ressam olan İbrahim Çallıdır ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu örnek verebiliriz. Günümüzde de nü resim çalışan genç sanatçılar da vardır. Müzelerde, galerilerde, ve çeşitli mekanlarda nü resmi görüyorduk. Fakat, son zamanlarda nü resim çeşitli mekanlardan kaldırıldı. Hatta, okullarda ve üniversitelerde yapılan desen derslerinde canlı manken eşliğinde çizilen nü resim yavaş yavak kaldırılıyor. Bu durum, bu sanat türünü görme, bilme ve inceleme özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Devlet adamının özgürlük biçimi farklılık göstermektedir. Bir devlet adamının yaratıcı özgürlüğü olsa bile ifade özgürlüğü ve tercih özgürlüğü de söz konusudur.

3.6 Sanat, Kurumsallaşma ve Özgürlük İlişkisi

Sanat, güzelliğe, hakikate ve özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan ve hedefleyen bir etkinlik alanını ifade eder. Adorno'da sanat dünün mirası olması sebebiyle özgür değildir. O'na göre, sanatın ne olduğu, tanımı, bir zamanlar ne olduğu tarafından yönlendirilmektedir. Fakat, sanat, "kendini, yalnızca, olmakta olana bağlayarak ve kendini olmaya uğraştığına ve olabileceğine açık tutarak" kendini meşru kılmaktadır (Slater, 1989: 190).

Adorno'ya göre kültür endüstrisi, "modern sanayi toplumunun homojenleşmiş ve rasyonelleşmiş dünyasının düzgün işlemesine yardımcı olma" işlevine sahipti (Lunn, 1995: 201). Bu nedenle sanat "vaat ettiğini yerine getirmeyen sahte tatminler dağıtmakta", insanları kandırmaktadır. Sanat yapıtları, çileci ve utançsızdır, kültür endüstirisi ise pornografik ve iffet taslar (Lunn, 1995: 201). Kültür ve sanatta özgürlükten bahsetme olanağı kalmamaktadır. Böylece, Adorno sanat yapıtları ile kültür endüstrisini ayırmaktadır ve kültür endüstirisini eleştirmektedir.

Yaygınca üretilen lüks tüketim ürünlerinin kitlesel tüketim amacıyla ucuzlatılmasıyla erişir hale getirilmesi sanat metalarının karakterinde de önemli farklıklar meydana gelmiştir. Yeni olan bu aşama *"sanatın metalaşması değildir; tersine sanatın özerkliğinden vazgeçmesi ve tüketim metaları içinde yerini gururla almasıdır. Sanat ayrı bir tür olarak sadece burjuva toplumunda mümkün olabilmiştir. Pazar yoluyla gelişen, toplumsal amaçlılığın olumsuzlanmayısla, sanatın özgürlüğü meta ekonomisi yönünden sınırlandırılmıştır"* (Adorno&Horkheimer, 1989: 157).

Sanat müzesi, dinsel olmayan konser ve edebiyat eleştirisinin modern işlevlerini ve anlamlarını üstlenmeleri ve bütün Avrupa'ya yayılmaları 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. Edebiyat alanında kütüphanede ki gelişmeler de 18. yüzyılda kurumsallaşmıştır (Shiner, 2013: 132). Resim sanatında da bu yüzyılda, kurumsal alanda bir değişim gerçekleşti. Tuvaller, mobilyalar, mücevherler ve diğer ev eşyalarıyla birlikte sergilenip satılmıyor; bunun yerine müzayedeler, sanat galerileri ve müzeler gibi aracı sanat kurumlarında sergileniyordu. Burada, sanat koleksiyoncuları arttıkça uzmanlaşmanın da yolu açılıyor ve tablo ticareti yapanların toplumsal konumları artış gösteriyordu (Shiner, 2013: 134-135). Böylelikle sanatın toplumsal

kullanımı bir kültür sorunu olmaktan çıkıp marksizmin metalaşma eleştirisine pararlel biçimde bir pragmatism sorunu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı imzasının değeri kadar varolmakta ve ayrıca aracı kurumların belirlediği piyasanın bir unsuru olarak ele alınmaktaydı.

Sanatın kurumsallaşma öyküsünde ideolojinin yeri ve yapılandırıcı ilişkisi vardır. Sanat nesnesi artık sanatçının biricik, özgün eseri olmaktan çıkıp bir ürün olarak anılır. Frankfurt okulunun getirdiği eleştiri bu anlamda sanatın çeşitli alt türlerinde popüler hale getirilen kitlesel yönelimi dile getirir. Dahası sanat kamuoyunun gelişmesiyle kendi çapında bir sanat sergisi ya da kamusal bir müze düşüncesinin ortaya çıkması arasında belli bir zaman geçmiştir. O günden günümüze kamusal müze düşüncesi bile sanat piyasalarının beklentileri, turizm düşüncesi, kültür göstergelerinin yaygınlaşması gibi süreçler boyunca oldukça farklı gelişmeler göstermiştir. Sanatın ve onun dayandığı estetik süreçlerinin ideolojinin bir aygıtı kılınması sadece kitlesel tüketim kültürüne değil diğer yandan bu kitlelerin yönetimini elinde bulunduranların da kullanabileceği araçsallığın oluşturulması amacını taşır.

O dönemlerden günümüze kadar gelen ve geçmişi bugünle tanıştıran ve geçmişin yarınlara taşınmasında önemli olan, kültürel mirasın toplandığı, saklanıp muhafaza edildiği, sergilendiği yerler müzeler olarak bilinmektedir. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın çeşitli yerlerinde (Londra, Paris, Münih, Viyana ve Roma) kraliyet koleksiyonları kısmen halka açılıyordu. Floransa'daki Uffizi, resim ve heykeli doğal ve bilimsel ilginçliklerden tedricen ayırıyordu: öyle ki Uffizi yüzyılın sonunna gelindiğinde esasen bir sanat müzesi haline gelmişti. Louvre'un Fransız Devrimi sırasında güzel sanatlar müzesine dönüşmesi ayrımın anlamına ve sonuçlarına ilişkin çok yoğun bir tartışma yarattı (Shiner, 2013: 135). 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise, hızla yükselmeye ve gelişmeye başlayan bu kurumlar bütün bir Avrupa'da güzel sanatlara mahsus ayrı bir piyasa ve kamuoyuyla beraber yeni güzel sanatlar, sanatçı ve estetik kuramların gelişimini de gerçekleştirmiştir (Özkan, 2012: 15). Bu kurumların gelişmesi ile birlikte daha kapsamlı bir kamuoyu oluştu.

Müzeler bu anlayışla günümüzde en önemli kamusal sanat alanlarından biridir. Müzelerde genellikle tarihsel dönemlerden kalan sanat nesneleri ve kalıntılar sergilenmektedir. Harbiye Askeri Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Topkapı, Ayosofya,

Arkeoloji Müzesi İstanbul'da bulunan önemli yerlerdir. Burada sergilenen eserlerin belli bir geçmişi ve önemi söz konusudur. Örneğin soyut tabloların sergilendiği alanda, natürmort bir eseri görmemiz mümkün değildir. Kamusal alanlarda sergilenen nesnelerin kuralları vardır. Bu kurallar çerçevesinde eserler istenildiği gibi sergilenmemektedir. Kamusal müzelerde çalışanların yanı sıra sanatseverlerin de müzelerde koydukları kurallara uymaları gerekmektedir. Özellikle sanat eserlerine dokunmak ve fotoğraf çekmek genellikle yasaktır. Bu durum sanatseverin alımlama biçimlerindeki özgürlüğünü kısıtlasa da kurumsal olarak kurallara uymak durumundadır.

Müzeler ve diğer kamusal sergi alanlarının dışında sergilenen sanat eserleri de vardır. Örneğin Dünyanın en büyük açık hava etkinliği olan Cow Parade 2007'de İstanbul'da yapıldı. İstanbul sokakları sanatçılar, ünlüler ve öğrenciler tarafından tasarlanmış, rengarenk boyanmış inekler sergilenmiştir. İneklerin üzerine birbirinden farklı desenler yapılmıştır. Şehrin en hareketli merkezlerinde sergilenen inek heykeller Şişli, Nişantaşı, Harbiye, Sultanahmet, Bebek, Ortaköy gibi yerlerde 12 hafta boyunca sergilendi (http://arsiv.kultur.sabah.com.tr/dosya/dosya-3918.html). Burada sergilenen sanat yapıtlarını belli bir zaman kısıtlaması ve deneyimleme sınırlaması olmadan, istenilen şekilde fotoğraf çekerek hatta dokunarak gezilmektedir. Fakat bu inek heykelleri kapalı bir alanda sergileniyor olsaydı özgürce hareket edilemezdi. Böylece, kurumsal kapalı alanlar bireylerin özgürlüğünü kısıtlar nitelikte kurallara sahiptir.

İkinci Dünya Savaşı başlamak üzereyken, dönem, siyasette parti-devletleri ve diktatörlükler dönemidir. Sanatta ise, realizm dönemi olarak bilinmektedir. 1930'larda sanat, devletlerin, savaş diplomasisinin güdümüne girmiş, kendi varlığına içkin olan özerk siyasal gücünü kaybetmiş bulunmaktadır. Bunun yanı sıra avangard sanattan çekilmiştir ve müzelerden men edilmiştir. Dünyada bazı müzeler, egemen bilgi ve iktidar rejimlerinin talim terbiye ve iletişim makinelerine dönüşmüştür. Amerikan modernizminin sanattaki merkezi "New York Modern Sanat Müzesi", Sovyetler'e ve komünizme karşı yürütülen kültür savaşlarının üssüne dönüşecek ve istihbaratçılar tarafından yönetilmeye başlanacaktır. Müzelerin, çatışan iki bloğun resmi sanat makinelerine dönüştürüldüğü bütün bu karmaşada, Rus avangardının müzeleri parçalamaya yönelik deneyleri ve arayışları, ne müzecilik tarihinde ne de sanat tarihinde

kimsenin pek hatırlamak istemediği kötü bir anı gibi kalakalmıştur (Artun, 2016: 166-167). 1940'ların sonraları ve 1950'lerde New York Modern Sanatlar Müzesi tarafından tüm dünyaya ithal edilmesini sağlayan birden fazla sergi düzenlenmiş ve bu sergiler küratörlerin Amerikan resim sanatındaki özgürlük damgası ile insanları denetim altına alan Sovyet komünizminin kitsch sanatını karşılaştırdığı milliyetçi bir söylemle bir arada yürütülmüştür (Clark, 2017: 13). Günümüzde de bir çok sergide yürültülmeye devem etmektedir.

Sanatın temaya dayalı toplumsal rolüne karşılık gelen yerleştirme, biçim, yön ve izlerkitlenin bakış açısını en doğru biçimde belirleme gibi işlervleri yerine getiren kuratörlük sanatın kamusal alımlanması açısından önemli bir meslek dalı olarak karşımıza çıkar. Küratörlüğün kısa tarihinde iki ana gelişme tanımlamak gerekmektedir. Bunlar, II. Dünya Savaşından önceki dönem ve sonraki dönemdir. 2. Dünya Savaşı'ndan önce sergilerin organizasyonu "müze küratörü" diye adlandırılan kişilerin göreviydi: bu ünvan, sağlam ve kalıcı bir kuruma bağlılığı ve kalıcı bir koleksiyonun inşasını ve korunmasını ima ediyordu. Bu görev, *curare* kelimesinin etimolojik kökenlerinin ve koruma'nın ima ettiği gibi, esas olarak sanatın yorumlanması ve sanat eserlerinin korunmasıyla alakalıdır. 2. Dünya Savaşı'ndan sonraki senelerde bu tarz "müze küratörü"nden zamanla "sergi yazarı"na bir geçiş gerçekleşti, yani bugün gördüğümüz biçimde "küratör"ün rolü tarif edilmeye başlandı (Madzoski, 2016: 30). Bir küratörün ne olduğu ve ne yaptığı ile ilgili bu kayma ve geçiş gerçek anlamda 1960'lı yıllarda başladı. Zaman içinde, küratörün işinin, sanatın korunması anlamında "bakımdan sorumlu" olmaktan ziyade, daha az tanınmış sanatçıların, akımların ve sahnelerin "keşfedilmesi" hakkında olduğu ortaya çıkmıştır. Yüksek lisans kurslarıyla, tematik sempozyumlarla ve konferanslarla biçimlenen gerçek bir meslektir (Madzoski, 2016: 30). Küratörlük böylece iki ana aşamada nitelenmiştir: öznelerin yönetimi ve nesnelerin muhafızlığı. Böylece küratörler özneler ve nesneler arasındaki bölgede ya da birinin diğerine dönüştüğü bölgede iş gören failler olarak tanımlanabilir. Bu bölgede, nesnelere özneler gibi muamele edilecek ve özneler nesnelere dönüştürülecektir; küratörler aslında aracılardır, pek çok kişinin üzerine konuştuğu ancak açıkça tanımlamadığı bir sürecin aracılarıdır. Bu aracılık konumu, birini diğerine dönüştürme gücü anlamına gelir ve bu dönüştürücülük beraberinde etik problemleri de getirir (Madzoski, 2016: 34). Küratörler araştırma yapar, yazar, öğretmenlik yapar, eğitir,

kolaylarştırır, fon bulur, planlar, yönetir, üretirler; sanatçıları, fikir aşamasından gerçekleşmelerine ve sonrasına kadar eserleri ve sergileri yaratır, düzenler ve korurlar. Geçmiş projeleri belgeler, tanıtır, sunar ve temsil ederler, aynı zamanda yeni projeler teklif ederler. İlişki ağları kurar, fikirleri derleyip toplar ve kamuoyu yaratırlar; akışkan bir biçimde ve bağımsızca kurumların içinde, karşısında, kurumlarla bağlantılı ya da kurumlar dışında çalışırlar. Kavramaları dile getirir, projeleri markalaştırır ve satar, sanat sahasındaki farklı kutuplar ve aktörler arasında bir arabuluculuk yaparlar. Pratikle teori, sanatla sanat tarihi arasında bir sarkaçtırlar. Eleştirmenlerin eksik olduğu yerde eleştirmenlerin yerini de alırlar (Madzoski, 2016: 32).

Estetik süje olan küratörün görüşü çağdaş dönemde bienal gibi büyük sergilerde oldukça etkilidir. Genellikle felsefe, siyaset bilimi, eleştirel teoriden beslenerek kavramsal çerçeveyi oluştururlar. Çağdaş sanatı hem teorik olarak hem de sanat pratikleri açısından çok iyi araştırmaları beklenir. Burada elbette yaratıcı bir çalışma söz konusudur ve curator sezgi ve deneyimi doğrultusunda özgün bir serge yapmayı hedefler. Çağın ruhunu yakalamak burada temeldir ve sanat yapıtlarından esinlenerek kendi ara kavramlarına ulaşırlar. Hem yenilikçi olmak hem de küratörlük çalışmalarına yeni metotlar kazandırmak uzun soluklu bir çalşmayı gerektirir (Eviner, 2016: 16). Bir küratör, sanatçıya bir sanat sergisiyle ilgili sınırlarını sormadan ona kendi sınırlarını dayattığında gerçekleşir. Sanatçıların düzmece kategorilere sığışmaları beklenir. Bir küratör, sergi düzenlenlerken ya da oluştururken özgür düşünce ve eylemlere sahip olmalıdır. Bir sergiyi hazırlarken düşündüklerini önceden canlandırıp tasarlar, farklı tarzlardaki eserlerin birbirleriyle etkileşimini hakkında karar verir. Çünkü kendi baskış açısıyla ve kendi tarzını yansıtması için eylemlerinde özgür olması gerekmektedir. Böylelikle küratör, bir serginin nasıl değişeceğini ve gelişeceğini sunar.

Küratörler kamusal alanlarda sergi düzenlerken veya bir temaya uygun çalışırken özgürlükleri kısıtlıdır. Kuratörlerin kısıtlılığını temaya uygun bir şekilde eserleri yerleştirmeleri beklentisi belirler. Kendi özgür iradeleriyle eserleri yerleştiremezler. Fakat, kamusal alan dışında gerçekleşen sergileri istedikleri mekanlarda sergileyebilirler. Geçmişten günümüze kadar örnekleri olan ve evlerini müze ve sergi alanı olarak kullanan ve sanatseverlerin ziyaretine açan ressamlar da bulunmaktadır. Burhan Doğançay ve Devrim Erbil bu duruma örnek olarak

gösterilebilecek ressamlardandır. Eserlerini kurumsal müzelerde görmemeye alışkın olduğumuz ressamlar bakış açışını değiştirerek evlerinde ya da yaşadıkları mekanlarda eserlerini sergilemektedirler (https://www.sabah.com.tr/pazar/2016/04/03/hayati-renge-boyayanlarin-ev-hali). Bu durum sanatsever ve tüketici tarafından alımlama biçimlerini değiştirmekte, eserleri kamusal alanların dışında da "özgürce" görebilmelerini sağlamaktadırlar. Böyle bir durum kamusal alan olan müzelerin dışında resamların evlerini de müze haline getirip kurumsallaşmasını ve yeni kamusal sanat alanları olarak alımlanmasını sağlamaktadır.

BÖLÜM 4: SONUÇ

"Estetik Bağlamında Resim Sanatının Alımlanmasında Özgürlüğün Biçimleri" başlıklı bu çalışmada estetiğin, resim sanatının ne olduğu, resim sanatının nasıl alımlandığı ve hangi özgürlük biçimlerinin olduğu değerlendirilmiştir.

Estetik felsefe tarihinde filozoflar tarafından farklı biçimde yorumlanmıştır. Estetik süje-obje ilişkisinde sanatçının sanat nesnesi karşısında bilgisel ve varlıksal olarak kendisini nasıl konumlandırdığı bu yorumlar açısından önemlidir. Sanatçının yaratmadaki evreleri yani kullanılan malzemeyle ve teknik olanaklarını oluşturan çizgi, ton, denge, biçim, yön gibi unsurlarla meydana getirdiği nesne estetik objedir.

Resim sanatının estetik çözümlenmesinde, resimleri veya tabloları çeşitli öğelerle incelenmiştir. Bunlar; resmin bize hissettirdiği duygu, resmin oluşturduğu veya hammeddesi olan malzeme, sanatçının kullandığı teknik, resmin hangi döneme ait olduğu, kişiye ne tür bir bilgi verdiği birçok unsur olarak alımlamada sanat akımlarının etkisi, bireylerin kültürel düzeyi ve özgürlük problem olarak incelenmiştir. Bu bölümde bahsedilen kavramlarla resim sanatını inceleme ve yaratma bakımından sanatçı ve sanatsever özgürdür. Örneğin önemli bir sanat akımı olan sanatçı eserini yaratırken yine de özgürdür. Kendine ait kuralları ve stili vardır fakat sanatçı bu kurallar içinde eserini yaratırken özgürdür. Geometrik form, leke veya renk unsurunu nasıl kullanacağı kendi tercihidir. Sanatçı burada kendine bir alan yaratmaktadır. Resim sanatının estetik çözümlemesinde ressam ve sanatçının özgürlüğü onun tercihidir.

Özgürlük kavramı açıklanıp, felsefe tarihinden çeşitli filozaflardan örnekler verilerek özgürlük hakkındaki görüşleri açıklanmıştır. Birbirleriyle ilgili olmakla birlikte, karıştırılmaması gereken bu üç tür: insanın özgürlüğü, tür olarak insanın özgürlüğü; kişilerin özgürlüğü ya da etik özgürlük ve toplumsal özgürlüktür. Felsefe tarihinde her filozof özgürlük görüşlerini ortaya koymuş ve bu özgürlüklerin hangi tür özgürlük biçimi olduğu hakkında tartışılmıştır. Bu bölümde "insan özgür müdür?" ve "toplumsal özgürlük nedir?" soruları açıklanmıştır. İnsanın özgürlüğü felsefe tarihinde çok tartışılmış ve farklı görüşler ortaya atılmıştır. İstenç özgürlüğü, kişisel özgürlük,

düşünce özgürlüğü, eylem özgürlüğü ve yargıda özgürlükbu çalışma kapsamında tartışmamıza konu edilen özgürlük biçimleri olan özgürlük biçimleridir.

İnsan, düşünce özgürlüğü ve yaratıcı özgürlüğü olan bir varlıktır. İnsanı insan yapan bu tür özgürlük biçimleridir. Özellikle tezin konusu olan resim sanatında önemli olan insanın özgür düşüncesini katarak yaratıcılığını özgürce eserinde yansıtmasıdır. İnsanın özgürlüğü felsefe tarihinde çok tartışılmış ve farklı görüşler ortaya atılmıştır. Bunlar istenç özgürlüğü, kişisel özgürlük, düşünce özgürlüğü, eylem özgürlüğü, tercih özgürlüğü ve yargıda özgürlüktür.

Toplumsal ve siyasal özgürlükte, toplumsal özgürlüğü birkaç türe ayırabileceğimiz özgürlükler olmuştur. Toplumsal özgürlük, moral özgürlük ve hukuksal özgürlüktür. Yaratma, düşünce, irade, toplumsal, ifade ve istenç gibi özgürlük biçimleri hem insanı hem de toplumun özgürlüğünü etkilemektedir.

Sanatta özgürlük eylemlere bağlıdır. Ne kadar eylemlerimizde serbest olursak o kadar eser yaratırken veya icra ederken özgür oluruz. Sanat, "Sanat nedir?" sorusu ile başlamaktadır. Bu soru, hem tarihsel olarak felsefenin başlangıcında bulunur hem de her zaman için fesefi nesneleştirme nelik tarzında olmakla, nesnenin bu soruyu kaldırabilecek biçimde olması gerekmektedir. "Sanat Nedir?" sorusuna farklı cevaplar verilmektedir. Sanat genellikle estetik bir algı denmektedir ya da sanat baktığımı görmek, anlamak ve kavramak denmektedir. Aslında sanat, sanat objelerini alımlama sürecidir. Estetik *alımlama (idrak/apperception),* bir sanat nesnesini *kavrama, değerlendirme* ve *anlamaktır*, çünkü bir sanat nesnesini ilk olarak kavrayamadan değerlendiremeyiz ve daha sonra anlayamayız. Bir sanat nesnesini çeşitli açıdan alımlayabilmekteyiz. Bir resim sanatı yapıtının ve/veya tablonun sanat nesnesi olabilmesi için, tuval üzerine değil de kağıt üzerine çalışılmış bir resim çalışması da bir sanat nesnesidir. Tezin ilk bölümünde de bahsedildiği üzere "estetik süje" olarak sanat nesnesinden ne anladığımız önemlidir. Yani diğer değişle estetik nesneyi bilgi olarak nasıl alımladığımız ve yorumladığımız sanat nesnesini tamamlayan bir süreçtir. Bu süreçte her bireyin sanat nesnesini alımlaması farklıdır. Buradaki farklılık ontolojik bir karışıklık değil epistemolojik açıdan bir değerlendirme ve anlama etkinliği olarak alımlamanın yarattığı zenginliktir. Farklı kavrama, değerlendirme, anlama süreçlerinin ortasında duran estetik suje-obje ilişkisi bu nedenle özgürlük düşüncesiyle bağlantılıdır.

Sanat nesnelerini alımlarken özgür düşünce yetisine sahip olmak gerekmektedir. Ne kadar evrensel düşünürsek o kadar özgün yorumlar yapıp, farklı fikirler edinmiş oluruz.

Resim sanatı ve özgürlük ilişkisi kendini başlıca özgürlük biçimleri ile kendini gösterir. Bunlar; resim sanatında düşünce özgürlüğü, yaratma özgürlüğü, seçme özgürlüğü, yaratıcının özgürlüğü ve ifade özgürlüğüdür. Bu özgürlük biçimleri eserlerimize kendimizi nasıl yansıtıığımızı ortaya koymaktadır. Eserlerden "estetik süje" olarak soyut sanatın hangi üslupla yapıldığı, eserlerde sanatçıların hangi tarz çalıştığı ve teknik olarak bilgiler almaktayız. Sanatçıların eserlerinde yansıttıkları tarzlarında özgürlükçü bir tavır sergilemiştir.

Sanatın özneleri (aktörleri) aynı zamanda yaygın literatürde sanatın aktörleri olarakta adlandırılır. Dolayısıyla bu öznelerin özgürlük ile bağlantıları felsefi olarak da bir araştırma konusudur. İlk olarak, estetik süje olan sanatçı için asıl özgürlük kendi yaratma eylemindeki "özgünlük"tür demek bu bağlamda daha doğru bir tanım olacaktır. Özgün olmak ilk bakışta, "kimseye benzememek" anlamına gelmektedir diyebiliriz. Özgün olan kişi, kendi kişisel fikirlerini, düşüncelerini, eylemlerini kendi isteği, amaç ve araçları doğrultusunda yansıtır. Özgün olan sanatçı ise, eserlerinde kendi tercih ettiği teknik, renk, malzeme gibi unsurlarla "özgürce" resmeder. Sanatçının özgür tercihlerinden hareketle resmettiği yapıt başka hiçbir sanatçının yansıttığına benzemeyeceği için özgündür. Bu durumda özgünlük, ilk bakışta yaratma eylemini ortaya koyan sanatçı öznenin kendisi ile sınırlıymış gibi gözükse de aslında, bir diğer sanatçının da özgün varlığını ve yaratma eylemini işaret eder.

Sanatçı ve özgürlük ilişkisinde düşünce özgürlüğü, bireysel özgürlüğü, yaratma özgürlüğü, tercih özgürlüğü sanatçının sanat bakımından özgürlüğünü etkileyen durumlardır. Bu özgürlük biçimleri sanatçının sanata nasıl baktığı, alımladığı, kavradığı, değerlendirdiği, idrak ettiği açısından belirleyici niteliktedir. Düşünce özgürlüğü, bireysel özgürlüğü, yaratma özgürlüğü, tercih özgürlüğü sanatçının sanat bakımından özgürlüğünü en etkileyen biçimlerdir.

Dergi ve gazetelerde sergiler hakkında yazı yazan ve eleştiri yapan sanat eleştirmenlerini görmekteyiz. Sanat eleştirmenleri her resim türünü özgürce yazamamaktadır. Özellikle günümüzde gittikçe icra edilmesinden çekinilen nü resim

hakkında yazılan eleştiriler pek yayınlanmamaktadır. Bu durum sanat eleştirmenini diğer resim türleri hakkında yazma eğilimine itmektedir. Nü resmin ilgi görmediği ve yasaklandığından beri sanat eleştirmenleri genellikle doğa, portre, soyut resim gibi diğer resim türleri hakkında yazdığı ve eleştiri getirdiği görülmektedir. Sanatçıların elinden alınan bu özgürlük sanat eleştirmeninin de bir özgürlük problemidir. . Sanat eleştirmeninde en etkin özgürlük biçimleri düşünce ve ifade özgürlüğüdür.

Estetik süje olan sanatseverin ifade özgürlüğü önemli rol oynamaktadır. Sanatsever bir eser hakkındaki fikirlerini ifade ederken yani yargıda bulunurken özgürce ve doğru bir şekilde dile getirmelidir. Bir eserde hangi unsurları beğendiğini veya beğenmediğini söylebilir. Bu unsurlar tablonun çerçevesinden tuvaline, sergide ki mekandan eserin nereye asıldığı ve yerleştirildiği, resmedilen konunun sergi alanında düzenlenen konseptin uygunluğu, tablodaki kullanılan malzemeden tekniğine kadar sanatseverin yargıda bulunacağı konulardandır, çünkü sanatsever bu unsurlara en dikkatli olarak dışarıdan bir gözle, sanatçıdan daha farklı yani sanatçının göremediği eksiklikleri veya olumlu yanlarını en iyi görebilen kişilerdir. Bu durum da sanatseverin ifade özgürlüğünü en iyi yansıtan durumlardan biridir. Sanatçının yaratma özgürlüğü ön plandayken sanatseverde düşünce, ifade, yargıda bulunma ve tercih bakımından özgürlüğü etkindir.

Estetik süje olan eğitmen, eser yaratırken hangi konuyu resmetmek istediği, hangi renkleri kullandığı, hangi teknikte yapacağı konusunda kendi tercihi olmalıdır. Bir diğer durum ise eğitmen tarafından öğrencinin resmi ifade ederken özgür olmalı çünkü hissettiği duyguyu özgürce istediği gibi ifade etdebilmelidir. Sanat eğitmeninin en etkin özgürlük biçimi tercih ve ifade özgürlüğüdür.

Bir diğer estetik süje olan devlet adamının kültür seviyesi, nerede yaşadığı, etkilendiği kültür, hangi okullarda okuduğu, hangi tarz eğitmenlerden eğitim aldığı özgürlüğe bakış açısını etkileyen niteliktedir. Çünkü sanata gelişmesi bakımından etkide bulunan kişi devmet adamıdır. Devlet adamının yapacağı sanatta ki gelişmeler toplumu etkilemektedir. Daha çok sergilerin düzenlenmesi, fuarların açılması, müzayedelerin çoğalması, resim kursu merkezlerinin fazlalaştırılması, daha özgün ve özgür nitelikte temaların tercih edilmesi ve en önemlisi nü resim türü gibi temaların yasaklanmaması gibi sanattaki ilerlemeyi ve gelişmeyi etkilemektedir. Sanatta yasaklanmalar toplumu

sanatta uzaklaştıran, düşünce özgürlüğünü, yaratma özgürlüğünü, ifade özgürlüğünü etkilemektedir. Bir devlet adamının yaratıcı özgürlüğü olsa bile ifade özgürlüğü ve tercih özgürlüğü de söz konusudur.

Dolayısıyla, sanatın öznelerinden olan sanatçının yaratma, ifade, yargıda bulunma, irade, tercih özgürlüğü bulunurken, sanat eleştirmeninde diğer özgürlük biçimlerinin yanı sıra düşünce ve ifade özgürlüğü ön plandadır. Estetik süje olan sanatseverde ise sanatçıda etkin olan yaratma özgürlüğünden çok düşünce, ifade, yargıda bulunma ve tercih özgürlüğü vardır. Eğitmende ise tercih ve ifade özgürlüğü etkin olup, diğer bir estetik süje olan devlet adamında yaratma özgürlüğünden çok ifade ve tercih özgürlüğü vardır.

KAYNAKÇA

Artut, K. (2013). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Adugit, Y. (2013). Özgürlüğün Kısa Tarihi, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 63-93.

Arat, N. (1979). *18. Yüzyıl İngiliz Felsefesinde Ethik ve Estetik Değerler Arasındaki İlgi Sorunu*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No. 2569.

Artun, A. (2016). *Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles (1902). *The Poetics of Aristoteles*, New York: The Macmillan Company.

Aristoteles (2012). *Poetika*, (Çev. İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles (2014). *Poetika*, (Çev. S. Fırat), İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Altar, C. M. (2013). *Sanat Felsefesi Üzerine*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Balcı, F. (2013). *Sanat Eleştirisine Giriş*, İstanbul: Kriter Yayınevi.

Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*, (Çev. G. Metin), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Bauman, Z. (2016). *Özgürlük*, (Çev. K. Eren), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bazin, G. (2015). *Sanat Tarihi*, (Çev. S. Hilav), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatı'na Giriş*, İstanbul: Engin Yayıncılık.

Berger, D. (2009). *Kant's Aesthetics Theory*, The Beautiful and Agreeabla and New York: Continuum.

Bingöl, B. (2011). Sanat Özgürlüğü, *Hacettepe Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi,* 1(2), 92-139.

Boucher, G. (2013). *Yeni Bir Bakışla Adorno*, İstanbul: Kolektif Kitap.

Bolt, B. (2015). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*, (Çev. M. Özbank), İstanbul: Kolektif Kitap.

Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları.

Collingwood R. G. (1938). *Principles of Art*, Oxford England: Clarendon Press.

Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Chastel, A. (2017). *Tablodaki Tablo*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Çakır, M. (2015). *Sanatta Eleştirellik*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Say Yayınları.

Duchamp, M. (2017). *Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü*, (Çev. Şule Demirkol), İstanbul: Everest Yayınları.

Eco, U. (1988). *The aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge Mass: Harvard University Press.

Eco, U. (2015). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik,* (Çev. K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları.

Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş,* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Erinç, S. M. (2016). *Resim Eleştirisi Üzerine*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Eroğlu, Ö. (2013). *Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?*, İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2018). *Bir Müze Eleştirisi*, İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, (Çev. B. Gözkan, H. Hünler v.d.), İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Foucault, M. (2013). Nedimeler: Las Meninas Üstüne, (Çev. S. Kılıç), Skopbülten.

Grombrich E. H. (1986). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Geiger, M. (2015). *Estetik Anlayış*, (Çev. T. Mengüşoğlu), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Haşlakoğlu, O. (2015). "Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizm'in Doğuşu", *Mavi Atlas Dergisi, 108-119.*

Hacıkadiroğlu, V. (2002). *Özgürlük Ahlakı*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Hartmann, N. (2010). *Ontolojinin Işığında Bilgi,* (Çev. H. Tepe), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev. F. Tepebaşlı), Ankara: De Ki Basım Yayım.

Hegel, G. W. (1942). *Philosophy of Rigths*, (Çev. Knox. T. M.), Oxfrord: Clarendon Press.

Hegel, G. W. (1982). *Estetik*, (Çev. N. Bozkurt), İstanbul: Say Yayınları.

Hegel, G. W. (1988). *Hegel's Aesthetics*, (Trans. T. M. Knox), New York: Oxford University Press.

Hegel, G. W. (2012). *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler I*, (Çev. T. Altuğ, H. Hünler), İstanbul: Payel Yayınevi.

Hegel, G. W. (2015). *Tinin Görüngübilimi*, (Çev. A. Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.

Kant, (2007). *Critigue of Judgement*, (Trans. James Creed Meredith), New York: Oxford University Press.

Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, (Çev. A. Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.

Kant, I. (2014). *Pratik Aklın Eleştirisi*, (Çev. İ. Kuçuradi, Ü. Gökberk, F. Akatlı), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Konak, C. (2016). Cezanne'in İzinden "Kübizm, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Y.4, S.16, 294-301.*

Kuçuradi, İ. (1988). *Uludağ Konuşmaları*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Kuçuradi, İ. (2009a). *İnsan Haklarının Felsefi Temelleri*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Kuçuradi, İ. (2009b). *Nietzsche ve İnsan*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Kuçuradi, İ. (2010). *Çağın Olayları Arasında*, Ankara: Türküye Felsefe Kurumu.

Kuçuradi, İ. (2013a). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Kuçuradi, İ. (2013b). *Schopenhauer ve İnsan*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Lenin, V. İ. (2014). *Karl Marx ve Marksizm Üzerine*, (Çev. M. Beyhan). İstanbul: Yordam Kitap.

Lukacs, G. (1978). *Estetik I*, (Çev. A. Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi.

Lunn, E. (1995). *Marksizm ve Modernizm*, (Çev.Y. Alogan), İstanbul: Alan Yayınları.

Madzoski, V. (2016). *Küratörlük Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği*, (Çev. M. Haydaroğlu), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Mengüşoğlu, T. (2013). *Felsefeye Giriş*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Mengüşoğlu, T. (2014). *Kant ve Scheler'de İnsan Problemi,* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Nietzsche, F. (2011). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*, (Çev. M. Kahraman), İstanbul: Say yayınları.

Özel, A. (2014). *Estetik ve Temel Kuramları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Özcan, O. (2016). Tasarım Ne Bekler, *Cogito*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 83, 2016.

Özkan, D. (2012). Modern Sanatta Öznelerarasılık, Refleksivite ve Tamamlanabilirlik, *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2.

Platon (2011). *Devlet*, (Çev. S. Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon (2015). *Kratylos*, (Çev. F. Akderin), İstanbul: Say Yayınları.

Ponty, M. (1947). *La Doute de Cezanne,* Paris: Nagel.

Ponty, M. (2017). *Algının Önceliği*, (Çev. Y. Yıldırım), İstanbul: Alfa Yayınları.

Rousseau, J. J. (2017). *Toplum Sözleşmesi*, (Çev. V. Günyol), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Soykan, Ö. N. (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Schopenhauer, A. (2013). *Güzelin Metafiziği*, (Çev. A. Aydoğan), İstanbul: Say Yayınları.

Schiller, F.(1965). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, (Çev. M. Özgü), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Schelling, F. (2017). *İnsan Özgürlüğünün Özü Üzerine*, (Çev. M. B. Albayrak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı*, (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tansel, A. (2006). Jean Paul Sarte'ın Özgürlük, Sorumluluk ve Yabancılaşma Kavramları, Ankara, Yüksek Lisans Tezi.

Tolstoy, L. N. (2015). *Sanat Nedir?*, (Çev. M. Beyhan), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Tunalı, İ. (2003). *Marksist Estetik*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Tunalı, İ. (2011a). *Grek Estetik'i*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2011b). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkilap Kitabevi.

Tunalı, İ. (2012). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2013a). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2013b). *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*, İstanbul: Yem Yayın.

Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*, İzmir: Akademi Kitabevi.

Turani, A. (2013). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Timuçin, A. (2016). *Spinoza'nın Özgürlük Kavrayışı*, İstanbul: Bulut Yayınları.

Theodor, A. (2002). *Aesthetic Theory,* London: Routledge and Kegan Paul.

Theodor, A. (2006). *History and Freedom,* (Trans. Rodney Livingstone), Cambridge: Polity Press.

Theodor, A. & Max, H. (1989). *Dialectic of Enlightenment*, London: Verso.

Üner, Ö. (2013). *Resmin Temelleri Resim Eğitim Dizisi-1*, İstanbul: Say Yayınları.

Ünay, S. (2015). Bugün Natürmort, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, 71-78.