Araştırma Makalesi
Sayı / Number: 26 (2025) **101-114**
DOI: 10.65082/akademiksanat.1726206

akademik sanat

GÜZELLİĞİN EVRENSEL BİR İDEAL OLARAK KONUMLANDIRILMASI VE BEĞENİ YARGISI

Positioning Beauty As A Universal Ideal And Judgment Of Taste

Hamid MAHARRAMOV[1], Tahir ÇELİKBAĞ[2], Fahrettin GEÇEN[3]

ÖZET

Güzellik, tarih boyunca farklı şekillerde tanımlanmış ve çeşitli bağlamlarda ele alınarak tartışılmış bir kavramdır. Antik Yunan'dan modern döneme kadar birçok filozof ve sanatçı, güzelliğin doğasını sorgulamış; onun mutlak bir ideal mi yoksa göreceli bir olgu mu olduğu üzerine çeşitli düşünceler geliştirmiştir. Bazı yaklaşımlar, güzelliğin evrensel ve değişmez bir ilkeye dayandığını savunurken; bazıları ise onun bireysel, kültürel ve sanatsal bağlamlara göre değişkenlik gösterdiğini ileri sürmüştür. Bu çalışmada güzellik kavramı, felsefi ve sanatsal perspektiflerden ele alınarak, onun mutlak bir ideal mi yoksa bağlamsal olarak değişen bir olgu mu olduğu sorgulanmaktadır. Öncelikle güzelliğin tanımı yapılmış; ardından tarihsel süreç içerisinde filozofların bu kavrama dair yaklaşımları incelenmiştir. Kant'ın estetik yargıyı öznel bir deneyim olarak ele alışı, Hegel'in güzelliği mutlak ideanın duyusal bir yansıması şeklinde yorumlanmışdır.

Anahtar Kelimeler: Güzellik, Çirkinlik, Estetik, Felsefi Prespektifler, Görecelik.

ABSTRACT

Beauty has been conceptualized in different ways throughout history and examined within various contexts. From Ancient Greece to the modern era, philosophers and artists have investigated the nature of beauty, debating whether it is an absolute ideal or a relative phenomenon. Some have argued that beauty is grounded in a universal and unchanging principle, while others have emphasized its dependence on individual perception, cultural norms, and artistic frameworks. This study approaches the concept of beauty from both philosophical and artistic perspectives, questioning whether it should be regarded as an immutable ideal or as a phenomenon that varies according to context. The concept of beauty is first clearly defined, followed by a comprehensive analysis of historical philosophical approaches.

Keywords: Beauty, Aesthetics, Philosophical, Perspectives, Relativity.

[1] ORCİD: 0009-0005-3332-6431 Öğretim Gör, Nahçivan Devlet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü. E-posta: hamidalioglu80@gmail.az
[2] ORCİD: 0000-0001-9905-222X Dr. Öğretim Üyesi, Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, E-posta: tcelikbag@firat.edu.tr
[3] ORCİD: 0000-0002-0787-7505 Prof. Dr. İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, Eposta: fahrettin.gecen@inonu.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: **24 Haziran 2025** Makale Kabul Tarihi: **31 Ağustos 2025**

GİRİŞ

Sanat, varoluşun anlamına dair sorgulamalardan doğan estetik bir yaratım sürecidir; bu sürecin başlangıcında ise hayret duygusu yer alır denilebilir.

Martin Heidegger'in varoluş anlayışı, bireyin kendi varlığını sorgularken, yaşamla ölüm arasındaki farkındalığıyla yüzleşmesini ve bu bilinçle kendini anlamlandırma sürecine girmesini gerekli kılmaktadır. Bu felsefi yaklaşım, Heidegger'in "Dasein" kavramı etrafında şekillenir. Dasein, insanın hem kendi iç dünyasıyla hem de içinde bulunduğu evrenle kurduğu ilişkiyi anlamaya çalışmasını, yani var olmanın ne anlama geldiğini kavrama çabasını temsil eder (Çelikbağ vd., 2024, s.244). İnsan, var olduğu andan itibaren sadece çevresini anlamaya çalışmakla kalmamış, aynı zamanda kendisine huzur ve anlam verecek kavramların da peşine düşmüştür. Bu arayış, onun duygu ve düşüncelerini ön plana çıkarmasına neden olmuş, güzellik gibi soyut kavramları sorgulamasına yol açmıştır. Ancak, güzelliği felsefi bir sorun olarak ele alan ve sistematik bir şekilde inceleyen ilk düşünürler Antik Yunan filozofları olmuştur.

1750'de Alexander G. Baumgarten'in estetik kavramını, sanatın işlevinden ayrıştırarak "güzelin bilimi" olarak tanımladığı belirtilir. Antik Yunan'da ise sanatçılar, üretici zanaatkârlarla aynı düzeyde görülmüş, sanat eseri bir "iş" olarak değerlendirilmiştir. Michelangelo ve Ghiberti gibi sanatçıları ayıran unsur, sanat ile zanaat arasındaki farkı bilmeleri değil; işlevsellik ile biçimi, hizmet ile özgür yaratımı, teknik beceri ile hayal gücünü ustaca birleştirebilmeleridir (Örgel, 2023, s.243).

Antik Yunan filozofları, güzelliği sadece yüzeysel bir kavram olarak değil, varlıkla ve insan algısıyla derin bağlar kurarak incelemişlerdir. Bu dönemde yapılan estetik tartışmalar, yalnızca sanatın değil, aynı zamanda doğanın, insanın ve evrenin güzellik anlayışını da ele almış, zamanla bu fikirler, bugünkü estetik teorilerinin temelini atmıştır. Bu uzun tarihsel süreç, estetiğin evrimini ve güzelliğin anlamını şekillendiren önemli bir zemin hazırlamıştır (Mehdi, 2017, akt; Elmalı, ve Arı, 2024, s.176). Onlar, güzelliğin doğasını sorgulamış, estetik ölçütler belirlemeye çalışmış ve bu konudaki düşüncelerini eserlerinde ayrıntılı bir şekilde açıklamışlardır. Platon, güzelliği idea öğretisi çerçevesinde ele alarak iki tür güzellikten bahsetmiştir: değişmeyen ve mutlak olan "kendinde güzel" ile tek tek nesnelerde görülen, zamana ve mekâna bağlı olarak değişen "göreli güzel". Ona göre, dünyadaki tüm güzellikler, ideal güzelliğin birer yansımasıdır ve bu yansıma ne kadar mükemmel olursa, gerçek güzelliğe o kadar yaklaşır. Dolayısıyla, Platon, güzelliklerin kaynağı ve her şeyi güzel kılan "mutlak güzel"i duyularla algılanamayan bir kavram olarak tanımlar. İkinci olarak ise, duyularla algıladığımız güzellik, aslında "güzel idea"dan türediğini belirtmektedir.

Platon'a göre, güzellik ancak kendinde var olan ve değişmeyen bir ideadır. Duyularla algılanan hiçbir şey gerçek anlamda güzel değildir; çünkü onların güzelliği, yalnızca bu mutlak güzel ideasının bir yansımasıdır. Bu idea, hiçbir dış etkene bağlı olmaksızın kendi içinde var olur; doğumu, ölümü, artışı veya eksilişi yoktur. Ne bedende ne de herhangi bir fiziksel varlıkta görülebilir; sesi duyulmaz, bilinen bir bilgiye indirgenemez. Güzellik, ancak salt kavranan bir gerçeklik olarak varlığını sürdürür ve tüm diğer güzel şeyler, güzelliklerini ondan alır (Platon, 2009, s. 75). Platon, idea öğretisi bağlamında güzelliği iki ayrı kategoriye ayırmaktadır. Bunlardan ilki, değişime uğramayan ve mutlak gerçekliğe sahip olan "kendinde güzel" dir; bu, duyularla algılanamayan, yalnızca akıl yoluyla kavranabilen idealar dünyasına aittir. İkinci tür güzellik ise, tekil varlıklarda gözlemlenen, zamana ve mekâna bağlı olarak değişebilen güzelliktir. Platon'a göre, duyusal dünyada karşılaşılan tüm güzellikler, asıl ve değişmez güzelliğin, yani güzel ideası'nın yansımalarından ibarettir (Özden, 2002, s.61). Bu nedenle Platon, Şölen adlı eserinde mutlak güzelliği, kendiliğinden var olan güzellik olarak tanımlar ve bunu varlığın özü olarak kabul eder. Ona göre, gerçek güzellik, sadece duyusal dünyada algıladığımız geçici güzelliklerden değil, varlıkların en yüksek düzeydeki özünden kaynaklanır (Tunalı, 1998, s.137). Platon'un güzellik anlayışı, metafizik bir boyut kazanarak neredeyse ilahi bir nitelik taşır. Ona göre, güzellik yalnızca estetik bir kavram değil, tüm varoluşu kapsayan evrensel bir değerdir. Hiçbir fiziksel forma sığmayan, akılla tam olarak belirlenemeyen ve duyularla algılanamayan bu güzellik, kendi başına var olan mutlak güzel ideasıdır. Platon'un bu yaklaşımı, güzelliği duyusal dünyadan bağımsız ve değişmez bir gerçeklik olarak ele almasıyla, onun idea öğretisinin temel taşlarından biri haline gelmektedir (Arat, 1996, s.44). Ayrıca, güzel ile iyi arasındaki sıkı bağı vurgulamış ve güzelliğin ahlaki bir boyutu olduğunu ileri sürmüştür. Bu

çerçevede, Platon, güzelliği yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda ahlaki bir değer olarak ele alır. Ona göre insan doğası gereği iyi olana yönelir ve onu elde etmeye çabalar. İyilik ile güzellik arasında güçlü bir bağ kuran Platon, insanın iyiye duyduğu isteğin, güzellik karşısında hissettiği hayranlıkla iç içe geçtiğini savunur. İnsan, güzel olanı arzular ve ona sahip olduğunda tatmin hisseder. Mutluluk veren şeyler, iyilik taşıyan unsurlardır ve bu da onları aynı zamanda güzel kılar (Platon, 2009, akt; Şimşek, 2014, s.334).

Kant'ın estetik kuramında, haz duygusu estetik deneyimin temelini oluşturur ve bu haz, güzellik algısının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Kant, beğeni yargısını üç temel kavram çerçevesinde ele alır: hoş, iyi ve güzel. Ona göre, bireye doğrudan haz ve keyif veren şey "hoş" olarak değerlendirilirken, insanlar için faydalı olan ve nesnel bir değere sahip olan şey "iyi" olarak kabul edilir. "Güzel" ise, hem hoş hem de iyi olandan farklı olarak, tamamen ilgisiz bir haz duygusuyla ilişkilidir ve estetik yargının saf biçimini temsil eder. "Güzel" ise doğrudan haz uyandıran, ancak herhangi bir fayda veya işlev gözetilmeden takdir edilen şeydir. Bu bağlamda, hoş olan duyusal zevke hitap ederken, iyi olan pratik faydayla ilişkilendirilir; güzel ise salt estetik bir beğeni nesnesi olarak öne çıkar (Kant, 2006, akt; Sarı, 2024, s.35). Güzelin tecrübe edilmesi, öznenin bilişsel ve duyusal yetilerinin serbest bir oyun içinde uyum sağlamasından doğan saf bir estetik haz olarak ortaya çıkar (Güler, 2024, s.116). Peki, "Güzellik nedir?" sorusunu nasıl değerlendirmek lazım? Güzellik estetik değerin temel kavramlarından biri olarak ele alınmaktadır. Genel anlamda güzellik, bir nesnenin, onu algılayan öznede haz veya beğeni duygusu uyandırmasını sağlayan özelliği olarak tanımlanabilir. Bir nesnenin, bireyin estetik yargısını harekete geçirebilmesi için duyularına hitap etmesi gereklidir. Bu bağlamda güzellik, görme, işitme ve dokunma gibi duyular aracılığıyla algılanırken, biçim, oran, düzen, uyum, bütünlük ve ölçülülük gibi unsurlar sayesinde bireyin ruhunda estetik bir haz, beğeni ve hoş duygusu uyandıran bir olgu olarak değerlendirilir (Özden, 2002, akt; Cevizci, 2000, s.420-421). Güzelin hissedilebilmesi için biçimler ve duygular arasında bir bağlantı birliği olması da gerekmektedir (Geçen ve Parsıl, 2021, s.153).

Kant'a göre, estetik yargının temeli olan "hoş", "iyi" ve "güzel" kavramları arasında belirgin bir ayrım yapmıştır. Kant'a göre, "hoş" duyusal zevklere hitap eden, bireysel ve geçici bir haz kaynağıdır. "İyi" ise nesnel bir değere sahip ve insanlar için faydalı olan şeydir. "Güzel" ise yalnızca estetik bir beğeni nesnesi olarak öne çıkar ve herhangi bir fayda veya işlev gözetmeden takdir edilen şeydir. Hoş olan, bireysel beğenilere dayanırken, güzel olan, evrensel bir geçerlilik iddiası taşır. Kant, güzelliği "hoş" ve "iyi"den ayırarak ona estetik özerklik kazandırır. Estetik özerklik, güzelliğin, fayda ya da duyusal haz ile doğrudan ilişkilendirilmeden salt estetik bir yargı alanı olarak varlığını sürdürmesini vurgular. Kant'a göre, bir nesne "güzel" olarak nitelendirildiğinde, bu sadece bireysel bir haz kaynağı olmanın ötesinde, evrensel bir beğeniye sahip olması gerektiği anlamına gelir. Bu düşünceye göre, estetik deneyim, bireyin bilişsel ve duyusal yetilerinin uyum içinde çalışmasından doğar. Bir nesne hakkındaki estetik yargı, sadece bireysel zevkten değil, ortak bir estetik tecrübeden kaynaklanır. Güzellik, duyusal hazlardan öte, insanın zihinsel yetilerini ve ruhsal durumunu birleştirerek daha yüksek bir estetik beğeni oluşturur. Bu, Kant'ın estetik yargının evrenselliğini savunmasındaki temel noktadır. Bu yetilerin ahenkli ve başarılı bir şekilde devreye girmesi, öznenin haz alma deneyimini beraberinde getirir.

İlaveten Kant'a göre "hoş" ve "güzel" birbirinden farklı kavramlardır. Hoş olan, tamamen duyulara dayalı ve kişisel zevklere bağlıdır. Örneğin, biri portre resimlerden hoşlanırken, diğeri manzara resimlerden hoşlanır. Her ikisi de kendi beğenileri açısından haklıdır çünkü bu durum bireylerin duyusal tercihleriyle ilgilidir. Ancak güzellik, hoş olandan farklı olarak, öznel beğenilere dayansa da evrensel bir geçerlilik iddiası da taşır (Tunalı, 2020, s.36). Kant'a göre, "iyi" ile "güzel" arasındaki bir diğer temel fark, iyinin kavramsal bir hoşlanma sağlamasına karşın, güzelin her türlü ilgiden bağımsız bir hoşlanma yaratmasıdır. İyiden duyulan haz, onu ortaya çıkaran bir eylemin sonucuna bağlıdır. Bu bağlamda, iyi kavramı fayda ve amaç ilişkisi içerisinde değerlendirilirken, güzellik, herhangi bir dışsal amaca hizmet etmeksizin, yalnızca estetik bir beğeniye dayanarak algılanır. Dolayısıyla, iyi olan şey aklın belirlediği arzulama yetisinin bir nesnesiyken, güzel, salt bir estetik haz kaynağı olarak varlığını sürdürür (Şimşek, 2014, s.335). Kant, insan zihnindeki yetileri üç temel kategoriye ayırmaktadır: bilme yetisi, isteme (arzulama) yetisi ve haz-acı duyumlarını hissetme yetisi. Bu yetiler, birbirinden bağımsız olmalarına rağmen farklı kombinasyonlarla çalışarak zihnin işleyişini belirler. İsteme yetisini ele aldığımızda, bilen öznenin bir nesneye dair tasarımı, yalnızca

nesneyi algılamakla kalmaz, aynı zamanda o nesnenin değişime uğramasına da neden olabildiğini vurgular. Kant'a göre, bilme süreci pasif bir alımlama değil, nesne üzerinde etkisi olan aktif bir faaliyettir."Eğer bilen öznedeki tasarım nesneyi üretebiliyorsa, onun varlığa gelmesine neden olabiliyorsa, bilen özne kafasındaki bir tasarıma göre bir şey yapmış oluyor. Bu arzulama yetisidir" (Baker, 2020, s.148). Örneğin, bir mimar, onun zihninde, bir yapının nasıl olması gerektiğine dair bir tasarım olduğunu düşünelim. Bu tasarım yalnızca bir fikir olarak kalmayacak, aynı zamanda onu maddi dünyaya aktarma isteğiyle birleşerek arzulama yetisinin bir ürünü haline gelir. Eğer bu tasarım bir binaya dönüşürse, mimar, zihnindeki bir kavramı fiziksel bir gerçekliğe dönüştürmüş olur. İşte bu, Kant'ın bahsettiği şekilde, isteme yetisinin nesne üzerinde etkili olduğu bir örnektir. Şimdi bu yapıya ilişkin iki farklı tepki biçimini inceleyelim. Gün batımında, ışığın duvarlardaki yansıması, binanın dokusundaki sıcak tonlar veya iç mekanın verdiği konfor hissi, izleyiciye hoş bir duygu verebilir. Bu, duyulara hitap eden anlık bir hazdır ve Kant'ın ifadesiyle "hoş" olanın alanına girer. Ancak aynı bina, yalnızca görsel zevk sunmanın ötesinde, orantıları, simetrisi, dengesi ve taşıdığı anlam ile bir estetik bütünlük oluşturuyorsa, izleyiciye sadece duyusal değil, zihinsel ve ruhsal bir haz da sunar. İşte bu, Kant'ın "güzel" olarak tanımladığı, çıkar gözetmeyen ve evrensel olarak paylaşılabilecek bir beğeni yargısına dönüşür. Bu örnek Kant'ın görüşlerini destekler: Hoş olan, bireysel ve geçici bir beğeniye dayanırken, güzel olan, aklın ve duyuların ortaklaşa ürettiği daha yüksek bir estetik yargıyı gerektirir. Böylece insan, yalnızca hoşlanmak için değil, aynı zamanda güzeli kavrayıp yaratmak için de zihinsel yetilerini kullanır.

Kant'a göre, hoş olanın ötesine geçtiğimizde, tamamen farklı bir alanla karşılaşırız. Eğer bir obje hakkında "Bu güzeldir." denildiğinde, bu yargının kişisel beğenilerden bağımsız olarak genel bir geçerlilik taşıması gerekir. Bir şeyin, (nesne) nin güzel olarak nitelendirilmesi, yalnızca bireysel hazza dayanmaz; herkesin o şeyde güzellik bulması beklenir. Dolayısıyla Kant'a göre, "Bir şey güzeldir." denildiğinde, bu güzelliği algılayan herkesin benzer bir haz duyması gerekir (Tunalı, 2020, s.37). Veya bir şeyi güzel olarak değerlendirdiğimizde ya da bir şeyden hoşlandığımızda, bu duygu bir durumdan kaynaklanır. Hoşlanma ya da hoşlanmama kararını verirken genellikle içinde bulunduğumuz anı dikkate alırız. Alternatif bir biçimde ifade edilecek olursa, bir şeyi beğenirken, o nesnenin özellikleriyle, bunu algılayan kişinin hisleri arasında bir bağlantı kurulur. Bu durumda, nesne, beğeni yargısının merkezinde yer alır (Altuğ, 2008, s.99). Dolayısıyla, Kant'ın, güzeli "iyi" ve "hoş" kavramlarından ayrı tutması, ona belirli bir bağımsızlık kazandırmaktadır. Bu bağımsızlık, estetik özerklik olarak adlandırılır. Estetik özerklik, sadece güzelin iyi ve hoştan ayrılmasıyla değil aynı anda güzelliğin herhangi bir kavramsal çerçeveye indirgenemeyeceğini ve akılcı değerlendirmelerden bağımsız olarak ele alınması gerektiğini vurgular. Böylece güzellik, fayda ya da duyusal haz ile doğrudan ilişkilendirilmeyen, salt estetik bir yargı alanı olarak konumlandırılır (Güler, 2024, s.116). Bir nesnenin güzel veya hoş olarak değerlendirilmesi, ona yöneltilen estetik tavırla doğrudan ilişkilidir. Hoş olan, bireysel ve anlık haz verirken, güzel olan evrensel bir beğeniye dayanır. Bu ayrım, estetik yargının öznel ve nesnel yönlerini belirler. Evet, Kant'a göre bir nesnenin "güzel" ya da "hoş" olarak değerlendirilmesi, bireyin estetik beğenisiyle doğrudan ilişkilidir. Ancak burada kritik bir ayrım vardır: Hoş olan, bireysel duyulara hitap eden, öznel ve anlık bir haz kaynağıdır; güzel olan ise evrensel bir beğeni yargısına dayanır ve aklın devreye girmesiyle şekillenir. Bu bağlamda, bir eserin ya da nesnenin nasıl algılandığı, sadece onun kendisinden değil, ona yöneltilen estetik tavırdan da etkilenir. Örneğin, bir müzik parçası hoş olabilir çünkü melodisi kulağa keyifli gelir. Ancak aynı eser, içsel uyumu, duygusal derinliği ve biçimsel bütünlüğüyle zihinsel bir haz da yaratıyorsa, o zaman güzel olarak değerlendirilir. Bu nedenle, Kant'ın estetik anlayışında tavır ve algı, güzellik yargısının oluşumunda belirleyici unsurlardır.

Estetik Beğeni

Estetik bir nesne, ancak onu algılayan öznenin estetik bir bakış açısına sahip olmasıyla anlam kazanır. Bunu sağlayan temel unsur ise estetik beğenidir. Estetik beğeni, insanın biyolojik yapısıyla bağlantılı olup, hoşlanma duygusuyla doğrudan ilişkilidir. Tıpkı insanın doğal olarak bilgiye yönelmesi gibi, bazı nesneler de doğuştan gelen bir eğilimle hoş ve güzel bulunur. Bu durum, bireyin gelişimi ve kültürel birikimiyle şekillenerek daha bilinçli bir

estetik tavra dönüşebilir (Soykan, 2020, s.48). Dolayısıyla, estetik tavır, öznenin bir nesneye tüm dikkatini vererek, ona estetik bir anlam yüklediği durumu ifade eder. Bir nesnenin estetik olup olmadığını belirleyen asıl unsur, ona bakan öznenin yaklaşımıdır. Bu bağlamda, bir nesneyi estetik kılan, yalnızca nesnenin kendisi değil, aynı zamanda ona yöneltilen estetik tavırdır. Demek ki estetik deneyim, özne ile nesne arasındaki etkileşim sonucunda ortaya çıkar. Estetik özne, genel anlamda estetik nesnelere, özel olarak ise sanat eserlerine estetik bir bakış açısıyla yaklaşabilen kişidir. Burada özne ile nesne arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur; nesne, ancak öznenin estetik tavrı sayesinde bir estetik değer kazanabilir (Soykan, 2020, s.35-39). "Kişinin ben bunu beğeniyorum" veya "Şunu tercih ediyorum" demesi, bireysel zevkleriyle doğrudan ilişkilidir. Ancak "Neden bunu beğeniyorum?" ya da "Beğendiğim şey, diğerinden neden daha üstün?" gibi sorular sorabilmesi, estetik bilincin gelişmişliğine işaret eder. Bu tür sorgulamalar, estetik yargının yalnızca öznel bir his olmadığını, aksine belirli ölçütler ve ilkeler çerçevesinde şekillendiğini göstermektedir (Nejdet, 2011, s.8). Beğeni kavramı, bireyin bir nesne veya durum karşısında hissettiği estetik hazla ilgili bir durumdur. Ancak şu soru akla gelir: Beğendiğim şey gerçekten değerli mi, yoksa sadece öznel bir tercihten mi ibaret? Buna karar verebilmek için beğeniyi salt kişisel hazdan ayırarak, onun evrensel bir değer taşıyıp taşımadığını sorgulamak gerekir. Nitekim, "Beğeni nedir, seçtiğim şey gerçekten değer içeriyor mu, buna nasıl karar verebilirim?" sorusu, estetik yargının yalnızca bireysel duyumlarla değil, aynı zamanda eleştirel düşünceyle şekillendiğini göstermektedir. Öyleyse, beğeni yargısının dayandığı temel ilke nedir?

Bir nesne, işlevinden bağımsız olarak sadece güzel olduğu için beğenildiğinde, estetik bir yargı oluşur. Genellikle bir nesne değerlendirildiğinde, onun hangi amaçla kullanıldığı dikkate alınır; kalem yazmak, ayakkabı yürümek içindir. Bu durumda, nesnenin kullanım amacı ön plana çıkar. Bu durumda, nesnenin işlevi, estetik değerlendirmeden önce gelir ve onun algılanış biçimini belirler. Ancak, bir nesne salt güzelliğiyle değerlendirildiğinde, artık işlevi değil, estetik değeri ön plana çıkar. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, estetik yargıyı ve beğeni yargısını genel kılan prensip nedir?. Kant, "Beğeni yargısını belirleyen haz tüm çıkarlardan bağımsızdır" (Kant, 2011, s.54) diyerek, güzellik ile çıkar arasındaki bağı tamamen koparmıştır. Bu, onun bilişsel değil, doğrudan varoluşuyla kaynaklanır. Kant'a göre, güzelliğe dair yargılar, nesneyi anlama yetisiyle bilgi edinmek amacıyla değil, hayal gücü aracılığıyla öznenin hoşnutluk veya hoşnutsuzluk duygusuna dayandırılır. Bu yüzden beğeni yargısı, mantıksal ya da bilişsel değil, tamamen estetik olduğunu vurgular (Kant, 2011, s.53). Beğeni yargısı, insanın bilişsel yetisiyle değil, doğrudan hissettiği haz, hoşlanma veya hoşnutsuzluk gibi duygularla bağlantılıdır. Bir şeyin iyi ya da kötü, yararlı ya da gereksiz olması gibi kavramlar, bireyin ihtiyaçları ve ilgileri doğrultusunda değerlendirilirken, güzelliğin evrenselliği bu tür fayda odaklı yargılardan ayrılır. Güzel olan, herhangi bir çıkar ya da gereklilik gözetilmeksizin, yalnızca estetik bir haz uyandırmasıyla evrensel bir anlam taşır (Bozkurt, 1995, s.127; Albayrak ve Davun, 2021). Kant'ın estetik anlayışında önemli bir kavramı evrenselliktir. Düzenli bir düşünce yapısına sahip olan Kant, estetikte de doğadaki önceden var olan kuralları incelemiş ve estetik yargıların herkes için geçerli olduğunu belirterek, güzellik hakkındaki yargılar, herhangi bir çıkar gözetmeden yapıldığında evrensel bir değer kazandığını belirtmiştir. Kant, beğeni yargısının temel koşulunu açık bir şekilde ifade ederek herhangi bir çıkar, beğeni yargısını etkileyerek onun tarafsızlığını yok eder (Kant, 2011, s.75). Beğeni yargısının niceliği, evrensellik ilkesiyle ilişkilidir. Kant'a göre, "Güzel olan, kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir." Yani bir şeyin güzel olarak kabul edilmesi, bireysel bir beğeninin ötesine geçerek herkes için geçerli olabilecek bir haz duygusu uyandırmasına dayanır (Kant, 2011, s.62). Kant'ın estetik yargılar konusundaki görüşlerini somut bir örnekle ele alacak olursak, Caravaggio'nun "Ud Çalan" tablosunu incelenebilir. Caravaggio'nun bu eseri, ışık-gölge oyunları ve kompozisyonuyla izleyicide estetik bir haz uyandırır. Ancak, bir kişinin bu tabloyu hoş bulması tamamen kişisel bir tercihken, tablonun sanatsal açıdan güzel kabul edilmesi, onun evrensel beğeni ilkelerine dayanır. Kant'a göre, "Bu güzeldir" dediğimizde, bu yargının yalnızca bireysel bir hisse değil, ortak insan duyarlılığına hitap eden bir estetik ölçüte dayanması gerekir. İşte bu noktada, "Ud Çalan" tablosu gibi eserler, kişisel beğeninin ötesine geçerek evrensel bir estetik değere ulaşır. Örneğin, bir kişi bir nesneyi güzel olduğu için seçmez, ihtiyacını karşılaması amacıyla seçer. Kant'ın bu ayrımı yapmasının temel amacı, estetik beğeninin ve yaşamın gerekliliklerinin birbirinden ayrı tutulmasıdır. Kant, bir nesneye estetik olarak "güzel" demek için, onun sadece işlevsel bir amac olmadığını, doğrudan bir estetik değer taşıyor olması gerektiğini ifade eder.

Sanatın estetik bağlamda anlam kazanmasında, görsel semboller ve işaretlerin oynadığı rol belirleyici bir nitelik taşımaktadır. Her ne kadar görsel sanatların her biri kendi özgün ifade diline sahip olsa da, bu dillerin ortaklaştığı alan, görsel semboller ve işaretlerin oluşturduğu anlam evrenidir. Bu semboller, yalnızca görsel iletişimi hızlandırmak ve yaygınlaştırmakla kalmaz, aynı zamanda sanat eserine çok katmanlı bir anlam derinliği kazandırarak estetik deneyimi zenginleştirir. Sanatın insanlarda ilgi uyandırmasının temel nedenlerinden biri de, içerdiği semboller aracılığıyla taşıdığı gizemli ve çoğu zaman mistik boyuttur. Tarihsel süreçte sanat, estetik değerini yalnızca biçimsel güzellikten değil, aynı zamanda sembolik anlatım gücünden ve gizil anlam dünyasından da almıştır. Bu bağlamda sanatsal sembolizm, estetik deneyimin rasyonel çözümlemeye kapalı, sezgisel ve duygusal yönünü görünür kılar; böylece sanat ile estetik arasındaki ilişki, yalnızca duyusal algıya değil, aynı zamanda kültürel ve simgesel okumalara dayanan çok katmanlı bir yapıya evrilir (Yazar ve Geçen, 2018, s.1307; Arnheim, 1974; Panofsky, 1955; Gombrich, 2002; Eco, 1986; Danto,1981).

1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, güzellik kavramını hem felsefi hem de sanatsal perspektiften irdeleyerek, onun evrensel bir ideal mi yoksa bireysel ve kültürel bağlamlara göre değişkenlik gösteren göreceli bir olgu mu olduğunu tartışmaya açmaktır. Bu doğrultuda, güzelliğin tarihsel süreçte kazandığı anlamlar ve farklı filozoflar tarafından ortaya konulan estetik yaklaşımlar incelenecektir. Aynı zamanda estetik yargının nesnel olup olmadığı, bireysel deneyimle olan ilişkisi üzerinden değerlendirilecek; güzelliğin sanatla kurduğu bağ ve çirkinlik kavramı ile olan karşıtlığı da kapsamlı biçimde ele alınacaktır.

Bu çalışma, güzelliğin yalnızca estetik bir nitelik değil, aynı zamanda kültürel, tarihsel ve düşünsel bir inşa süreci olduğunu ortaya koyarak, estetik kuramlar literatürüne eleştirel ve derinlikli bir katkı sunmayı hedeflemektedir. Böylelikle, güzellik kavramının sabit bir ilkeye mi yoksa bağlamsal olarak dönüşen bir yapıya mı sahip olduğu yönündeki tartışmalara teorik bir zemin kazandırılması amaçlanmaktadır.

2. Yöntem

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemi kullanılarak, güzellik kavramı felsefi ve sanatsal perspektiften incelenmiştir. Çalışma, betimsel ve analitik bir yaklaşımla ele alınarak, konuyla ilgili mevcut kuramsal çerçevenin değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Çeşitli kitaplar, akademik makaleler, tezler ve güvenilir internet kaynakları taranarak literatür taraması yapılmış konuya dair mevcut bilgi birikimi değerlendirilmiştir. Bu kaynaklardan elde edilen veriler, araştırmanın temelini oluşturmuştur (Çelikbağ, vd., 2024, s.251). Bu çerçevede, Kant, Hegel, Schiller ve Heidegger gibi düşünürlerin görüşleri analiz edilmiştir. Güzelliğin mutlak bir ideal mi yoksa bireysel ve kültürel bağlamlara göre değişken bir kavram mı olduğu sorusuna yanıt aramak amacıyla bu filozofların estetik yaklaşımları karşılaştırılmıştır. Bununla birlikte, sanat tarihi bağlamında içerik analizi yöntemi kullanılarak, farklı dönemlerde güzellik anlayışının nasıl şekillendiği ve sanatta çirkinlik ile olan ilişkisi değerlendirilmiştir.

3. Sanat, Güzel ve Hakikata Doğru

Sanatın ne olduğu ve nasıl bir faaliyet olarak değerlendirileceği yönündeki ilk düşünsel temeller, Antik Yunan düşünürleri tarafından atılmıştır. Bu dönemin filozofları yalnızca sanatla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda İyilik, Güzellik ve Gerçeklik kavramları üzerine de derin felsefi yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Sanata idealist bir bakış açısıyla yaklaşan Platon'un düşüncelerine baktığımızda, onun için İyi, Güzel ve Gerçek'in özünde aynı varlık düzleminde birleştiği anlaşılır. Platon, sanatın hakikati doğrudan yansıttığını kabul etmez; sanatın, bir tür yansıma ya da taklit (mimesis) olarak algılanması gerektiğini, bu nedenle de insanı gerçeklikten uzaklaştırabilecek yanıltıcı bir doğası olduğunu savunur (Ünal, ve Bağcı, 2021, s.247-248; Platon, 2001; Tatarkiewicz, 1970; Kristeller, 1951). Platon'un bakış açısına göre sanatsal taklit, özellikle tragedya türündeki eserler, insanın tutkularını güçlendirir, hatta

onları kışkırtarak aklın rehberliğinden uzaklaştırır. Bu nedenle sanat, hakikati arayan bireyi yanıltabilir ve onu gerçeklikten sapmaya itebilir (Bozkurt, 1995, s.98). "Sanatçı, doğada bulunan çeşitli unsurları seçer ve bu unsurları belirli bir ahenk ve uyum içinde bir araya getirerek ideal formu ortaya çıkarır. Bu süreçte, sanatçı, her bir elemanı titizlikle değerlendirir ve onları estetik bir bütünlük içinde düzenler. Aristoteles de sanatsal formun bu yönüne vurgu yapar ve sanat eserlerinin, belirli kurallar ve oranlar çerçevesinde oluşturulduğunu savunur. Ona göre, sanat eseri, parça ve bütün arasındaki uyumu ve dengeyi yansıtmalıdır" (Çelikbağ ve Geçen, 2024). Aristoteles'e göre sanat, taklit (mimesis) süreciyle başlar ve izleyicide arınma (katharsis) etkisiyle sonlanır. Taklit aşamasında sanatçı ile betimlediği gerçeklik arasında bir ilişki kurulurken, katharsis sürecinde izleyici ile sanat eseri arasında duygusal ve zihinsel bir etkileşim meydana gelir. Bu bağlamda, biçimsel güzellik ile nesnel güzellik birbirinden ayrılır; çünkü doğa yasaları ile sanatsal estetik ilkeler aynı düzlemde işlemez. Gerçeklikte var olan güzellik ile sanat yapıtında yaratılan güzellik farklı türden yapılardır. Sanat, tinsel düzlemden duyusal deneyime doğru uzanır. Felsefe nasıl ki aklın kavrayışı olan 'noesis'e dayanıyorsa, sanat da duyumsal algının karşılığı olan 'aisthesis'e yaslanır. Bu nedenle Aristoteles'in estetik görüşü, sanatın yalnızca bir beğeni nesnesi değil, aynı zamanda zihinsel bir kavrayış süreciyle ilişkili olduğunu ortaya koyar. Böylece onun sanat anlayışı, rasyonel bir temele dayanan zihinsel bir bağlamda şekillenir (Bozkurt, 1995, s.99-100). Kant'a göre sanat, yalnızca doğanın birebir taklidi değildir. Sanat, var olan nesneleri yeniden biçimlendirerek onları akıl yoluyla manevi bir boyuta taşır ve daha yüce bir düzeye ulaştırır. Bu çerçevede sanat, yalnızca duyularla algılanan bir gerçekliği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda zihinsel kavrayışı da içine alır. Kant'a göre bir sanat eseri, salt duyusal deneyimin ötesine geçerek sınırlı algının ötesinde bir anlam taşır. Bu nedenle sanat yapıtı, ideal bir niteliğe sahiptir; öyle ki, duyularla algılanabilen gerçeklik dünyasında onunla tamamen örtüşen bir karşılık bulmak mümkün değildir (Çelikbağ ve diğerleri, 2024, s.244).

"Sanat tarihine baktıldığında hakikaten 70 bin senelik sanatsal eğilimler değişirken, sanatın icadı ve üretim süreçleri de sürekli değişmektedir. Bir nevi mekânlar da buna uygun olarak değişmiştir. Mağaradan tapınaklara, saraylardan rönesans dönemine, 15-16 yüzyılda ilk koleksiyoner mekanları, 18 yüzyılda sergi salonları ve müzeler, 19 yüzyılda galeriler, 1950 yılından sonrası ise sokak ve günümüzde ki internet dönemi. Dolayısıyla sanat tarihinin ve sanatın farklı anlamı ve tanımları vardır" (Maharramov ve Mustafayev, 2024, s.215). Renösans dönemine baktığımız zaman "Leonardo da Vinci'nin sanatının ve bilimsel merakının, disiplinler arası çalışmaların ve sanatın evrimindeki rolünün anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlar. Onun tekniklerinin ve kurallarının sanat eserlerinin estetik değerine nasıl yansıdığını ve sanatın diğer bilimlerle etkileşiminin nasıl bir zenginlik ve derinlik kattığını aydınlatmayı hedefler" (Çelikbağ, ve Geçen, 2024). Leonardo da Vinci'nin resimlerinde kullandığı yöntem ve teknikler, sanat eğitimi alan kişiler için kompozisyonun çizimi, orantı, anatomi ve perspektif gibi düzen aşamalarının uygulanmasında etkili olduğu görülmektedir. Bu yöntem ve teknikler, sanat üretim sürecinin çeşitli aşamalarında önemli bir rol oynamaktadır. Da Vinci'nin uyguladığı bu yöntem ve kurallar bu alanda eğitim alan bireyler için çok değerli olduğu söylenebilir (Çelikbağ, ve Geçen, 2024). Lenardonu'nun eserleri kendi mizacında bilimsel nitelikler taşırken hem aklın hem de biçimsel açıdan alıcı ve estetik hazzı bize sunmaktadır."Sanat evreni, sürekli yenilenen bir yapıya sahip olduğundan, çağın estetik zevkleri, teknolojik gelişmeler, toplumun evrimi ve kültürlerarası alışveriş gibi unsurlarla şekillenir ve bu da yeni akımların ve stillerin doğmasına yol açar. Sıklıkla, sanat dünyasındaki yenilikçi akımlar ve stiller, sosyal, kültürel, teknolojik ve siyasi dönüşümlerin bir sonucu olarak belirginleşir. Dijital sanatın, artırılmış gerçeklik eserlerinin, grafiti sanatının, sürrealizm ve postmodernizm gibi çağdaş akımlar, son yıllarda popüler hale gelmiş ve sanat sahnesinde derin etkiler yaratmıştır" (Maharramov, 2024, s.80). Sanatın çağdaş evresinde dikkat çeken en önemli unsur, tekil bir anlatım biçiminin ya da baskın bir estetik dilin var olmamasıdır. Modern-sonrası dönemle birlikte, güzellik, estetik ve beğeni gibi geleneksel değer yargıları yerini çok katmanlı, deneysel ve çoğulcu yaklaşımlara bırakmıştır. Geleneksel sanat pratikleri olan resim ve heykel, dijital teknolojilerin etkisiyle biçimsel ve kavramsal dönüşüm yaşamış; bu da hem üretim hem de sunum alanlarında köklü değişimlerin önünü açmıştır. Sanat artık sadece fiziksel değil, dijital ve etkileşimli formlarda da varlık göstermektedir. Sanatın özü ve ne olmadığına ilişkin temel soru, disiplinler arası bağlamda ele alındığında, oldukça karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Sanat, tarihsel süreç içerisinde farklı kültürel, toplumsal ve bireysel koşullar doğrultusunda şekillenmiş; bu bağlamda sabit, evrensel bir tanımdan ziyade, bağlamsal ve yoruma açık bir nitelik kazanmıştır.

Belirli bir dönemde ya da coğrafyada estetik olarak kabul gören bir ifade biçimi, başka bir kültürel bağlamda farklı anlamlar yüklenebilir ya da tamamen anlamsız hale gelebilir. Bu durum, sanatın doğasında var olan göreliliği ortaya koyar. Görecelik, yalnızca sanat eserinin alımlanış biçimini değil, aynı zamanda sanatın üretim süreçlerini, kullanılan malzemeleri ve ifade dillerini de etkileyen belirleyici bir unsurdur. Dolayısıyla sanat, durağan ve evrensel bir özden ziyade, sürekli olarak yeniden tanımlanan, izleyicinin bilgi birikimi, duygusal arka planı ve kültürel deneyimiyle şekillenen dinamik bir yapı arz eder. Bu dinamik yapı, sanatın hem yaratıcı özgürlük alanını genişleten hem de çoklu yorum olanaklarını mümkün kılan en temel kaynaklardan biri olarak değerlendirilmelidir.

"Eğer göreceli olarak pek az insan sanat yaşamına temel olan güncel yaşantılarında gerçekleştirebiliyorsa, bu doğal olarak kötü bir şeydir. Fakat çok kimseyi kapsasın diye, sanat yaşamının özünü eğip bükmük, sığlaştırmak, sulandırmak doğru olur mu? Estetik psikoloji değildir. Ruhbilim için, ruhsal olan her şey aynı değerdedir" (Geiger, 2015, s.65). Bu ifadeye göre anlaşılan, sanatın derinliğine dair önemli bir eleştiri sunuyor. Öncelikle, sanatın gerçek anlamda içselleştirilebilmesi ve yaşanabilmesi az sayıda insanla sınırlı olduğunda bunun olumsuz bir durum olduğunu vurguluyor. Ancak, sanatın daha geniş bir kitleye hitap etmesi adına basitleştirilmesi, yüzeysel hale getirilmesi veya özünün sığlaştırılması, sanatın değerini düşürür.

"Sanat ve teknoloji yüzyıllar boyunca sürekli olarak birbirini etkilemiş ve birlikte gelişmiştir, kültürel açıdan önemli değişimleri de beraberinde getirmiştir" (Maharramov, ve Mustafayev, 2024, s.211). Sanat, duyular ve duygulara dayanarak muhayyile gücüyle ortaya çıkar. Felsefe ise akıl ve kavramlarla şekillenir. Sanat eseri tamamen akla dayanmasa da, akıl belirli estetik ilkelere göre yorumlanabilir (Tülüce, 2021, s.11). Estetik, ise güzel olana değil, aynı zamanda biçimin ve anlamın etkileşimiyle şekillenen bir deneyime dayanır. Bir nesne ya da eserin estetik değeri, onun sahip olduğu anlam ve bu anlamın biçimle nasıl uyum içinde sunulduğuna bağlıdır. Bu açıdan sanat, sadece güzellikten ibaret olmayıp, anlam derinliği taşıyan bir yaratım sürecidir. O zaman, sanat, sadece haz verdiği için güzel değildir; estetik değeri, güzellikten daha fazlasını ifade eder ve hazdan öte bir anlam taşır (Nejdet, 2016, s.23-24). Bu nedenle sanat, insanın içinde duyduğu hayretle doğar. Bu hayret duygusu, bireyin kendisiyle yüzleşmesini sağlayan en güçlü hislerden biridir. Kişi, bu duygu sayesinde gelişim yolunda önemli ilerlemeler kaydeder ve özgün eserler ortaya koyar. Hayret, insanın bütünü kavrama arzusu ve kalıcılığı arayışıyla yakından bağlantılıdır. Sanat, insan emeğinin ve ruhsal derinliğinin bir yansımasıdır; onu felsefeden ayıran temel özellik ise düşünceden ziyade hayal gücünün ürünü olmasıdır (Tülüce, 2021, s.10). İlk felsefi soruların kaynağı olarak kabul edilen *thaumazein* (hayret), hem bilgiye yönelişin hem de sanatsal yaratımın temel ilkesi olarak düşünülebilir. İnsan, doğa karşısında duyduğu hayretle birlikte kendi varoluşuna dair derin bir farkındalık kazanır. Bu farkındalık, yalnızca edilgen bir izlenim değil, aynı zamanda etkin bir yaratım sürecine kapı aralayan bir başlangıçtır. Bu tür yaklaşımda, hem hayretin hem de gayretin izleri açıkça görülebilir, hayret, bu sürecin epistemolojik ve ontolojik temellerini oluştururken, gayret ise onun pratik, yaratıcı yönünü temsil eder. Bu şekilde, sanat eseri, hayretin doğurduğu varoluşsal sorunun, gayretin şekillendirdiği somut cevabıdır; bir anlam arayışının estetik bir formda ifadesidir. Hegel`e göre sanat, ide`nin duyusal bir dışavurumudur ve bu yönüyle hakikati açığa çıkarmaktadır. Güzellik, ise bu dışavurumun en yüce biçimidir. Sanat eserinde hem duyusal olan hem de zihinsel olan iç içe geçer; izleyici sadece gözüyle değil, ruhuyla da eseri algılar.

Güzellik, herhangi bir dışsal nedene bağlı olmaksızın, özünden doğan ve kendi varlığıyla anlam kazanan bir olgudur. Gerçek güzellik, içsel bir bütünlük ve denge barındırır; varlığı ise bir İde'nin yansımasıdır. Hegel'e göre, "güzel olan" aslında idenin kendisidir. Düşünürün estetik anlayışında güzellik, bir ide olarak belirli bir biçimde varlık kazanır ve ideal olanla özdeşleşir. Hegel'in ifadesiyle, var olan her şey idenin tezahürü olduğunda hakikate ulaşır; dolayısıyla ide, hakikatin kendisidir (Kula, 2022, s.60). Rosenkranz`a göre, güzel, mutlak ve tanrısal bir "ide" olarak varlığını sürdürürken, çirkinlik, güzelin olumsuz bir yansımasıdır (Rosenkranz, 2018, s.22)

Burada "ide"nin güzel olması için bir sebebe ya da dışsal bir değere ihtiyacı yoktur. Ayrıca güzellik, rastlantısal veya dışsal bir bağlamdan da doğmaz; aksine, kendi içinde bir zorunluluk ve uyum taşır gerekliği kendisi

tarafındandır. Kant`a göre ise güzellik, belirli bir kavramdan bağımsız olarak, zorunlu bir hoşlanma duyusunun nesnesidir ve güzelin yalnızca bireysel bir tercih olmadığını, aynı zamanda evrensel bir yargı olduğunu vurgulamaktadır (Kant, 2006, akt; Sarı, 2024, s.36). Buradaki zorunluluk, kendi içinde var olarak, herhangi bir dışsal nedene ya da yansıma sürecine ihtiyaç duymaksızın kendine öznel dayanak oluşturan bir zorunluluk demektir. Eğer güzellik, dışsal bir unsur üzerinden tanımlanmaya çalışılır ve çirkinlikle ilişkilendirilirse, bu durum güzelliği çirkinin varlığına bağımlı kılar ve onu bir neden-sonuç ilişkisine indirger. Oysa güzellik, kendi özünden doğan bir olgu olarak, bağımsız bir estetik değere sahiptir.

Çirkinde durumlar farklıdır, yalnızca güzelle olan ilişkisi içinde anlam bulur. Çirkinlik, deneyimlenen bir olgu olarak doğrudan varlığını korurken, güzellik içsel uyumu sayesinde anlam kazanır. Dolayısıyla güzel, tıpkı iyi gibi mutlak bir kavramdır; çirkin ise kötü gibi göreceli bir yapıya sahiptir (Rosenkranz, 2018, s.23). Çirkinlik, güzelliğin doğrudan bir parçası olmamakla birlikte, onunla kurduğu karşıtlık ilişkisi sayesinde anlam kazanır ve bu bağlamda göreceli bir kavram olarak değerlendirilir. Dolayısıyla, estetik düşüncede "güzel" ile "çirkin" arasında kesin bir ayrım yerine, çoğu zaman geçişli ve göreli bir ilişki söz konusudur. Verilen ifadede olduğu gibi, herhangi bir varlığın "mütlak özü" zihinsel ya da düşünsel düzeyde var olur.

Ancak, mutlak bir varlığın özü, düşünsel bir düzeyde varolmaktadır, maddeye büründüğünde bu öz belli bir ölçüde eksiklik yaratmaktadır. Zihnimizde ideal bir öz olarak kırmızı canlandırırken, fakat bu kırmızı renk bir cekete veya bir çiçeğe dönüştüğünde, artık o ideal bir biçimini kaybetmiş olur. Erzene göre, “Burada bir tür yapısalcılık vardır, biçim anlamlandırma vardır (işaret verici), işaret verici şey ise (işaret olunan) anlamlandırılandır” (Nejdet, 2016, s.24-26). “Kırmızı” örneği üzerinden düşünüldüğünde, zihinde canlanan kırmızı, duyularla algılanan tüm kırmızılardan daha saf ve idealdir. Ancak bu ideal kırmızı, bir nesneyle -örneğin bir ceket ya da çiçekle -birleştiğinde, saflığını kaybeder ve somut bir biçime dönüşür. Böylece belirli bir bağlama yerleşir. Bu yapısalcı bir estetik anlayışıdır. Bu durumda, renk bir gösteren (signifier), nesnenin anlamını oluşturan gösterileni (signified) ortaya çıkarır. Yani biçim, anlamın taşıyıcısı hâline gelir. Bu düşünce, estetik değerlerin algılanışında da belirleyici bir rol oynar. Burada biçimin düzeni, armonisi ve simetrisiyle kendini gösteren bir işaret verici olarak karşımıza çıkar. Bir örnek üzüerinden ilerliyelim, bir altın madeni düşünüldüğünde, doğrudan estetik bir güzellik sunmayan sert ve şekilsiz (çirkin), bir madde olarak görünür. Fakat, madenden elde edilen saf altın, bir sanatçının ya da ustanın dokunuşuyla kolyeye dönüştüğünde, göze daha hoş ve estetik görünür. Madenin doğal hali, sadece doğanın gücünü ve ham halini gösterirken, sanatçının dokunuşuyla şekil alır ve artık sadece bir maden değil, zarafet ve cevher anlamı taşıyan bir güzellik haline gelir. Güzellik, bir anlamda estetik yargıyı belirleyen işaretleri barındırırken, çirkinlik, sadece bu işaretlerin tersine bir durumu temsil eder. Şöyleki çirkinin anlamı, güzelliğin varlığına bağlı olarak şekillenir; güzelliğin yokluğunda çirkinlik kendi başına bir anlam üretmez. Bu yaklaşım, çirkinliğin, anlamı olan bir estetik değer değil, anlamın tersyüz edilmiş bir yansıması olduğu fikrini destekler. Güzellik gösterendir; çirkinlik ise ancak onun yokluğu ya da bozulmuş hali olarak gösterilendir. İşte burada "güzel" ve "çirkin" kavramlarının sınırları belirginleşir. Yani, bir nesne, ideal formundan uzaklaştığında güzelliğini yitirmiş gibi görünmektedir. Bu sebeple çirkinlik, güzelliğin varlığı ile diyalektik bir ilişkidedir.

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

"Estetik" sözcüğü, köken itibarıyla Yunanca'daki *aisthesis* ya da *aisthanesthai* terimlerinden türetilmiştir. Bu kavramlar, temel olarak hissetme, algılama ve duyusal farkındalık gibi anlamları ifade eder. Estetik, başlangıçta insanın dış dünyayı duyular aracılığıyla kavrama biçimi olarak değerlendirilmiş; zamanla sanat, güzellik ve beğeni üzerine düşünsel sorgulamalarla zenginleşmiş bir disiplin haline gelmiştir (Tunalı, 2002, Yetkin, 1938, s.16). Araştırma kapsamında mantık, zihnin dış dünyayla uyumunu sağlamayı hedeflerken, estetik ise güzellik arayışına yönelir. Bu bağlamda, hakikat estetik düzleme taşındığında, kendisini güzellik olarak ifade eder ve bunun üzerine

düşünmek, estetik bir anlam taşıyan bir amacı oluşturur. Estetik aynı zamanda, yücelik, trajik durumlar, zarafet ve naiflik gibi farklı değer yargıları üzerinde de durur (Elmalı, ve Arı, 2024, s.175). Bu çalışma, güzellik ve çirkinlik kavramlarını yapısalcı estetik anlayışı çerçevesinde incelenerek şu sonuca ulaşılmıştır. Yapısalcı estetik anlayışı, güzellik ve çirkinlik, olarak birbirini tamamlayan karşıt kavramlar olarak yapısalcı işlev görür. Bu anlayışa göre, güzellik bir işaret verici (signifier) olarak nesnenin estetik değerini taşırken, çirkinlik bu değerin zıt, eksik ya da bozulmuş bir ifadesi olarak anlamlandırmaktadır. Çirkinliğin anlamsızlık durumu, güzellik karşısında çirkinlik, estetik deneyimde anlamlı bir eksiklik veya bozulma olarak algılanır. Bu, çirkinliğin anlamsızlaşması anlamına gelmekle birlikte, güzellik ve çirkinlik arasındaki etkileşimin bir gerilim yaratmasını sağlar. Yapısalcı estetik anlayış, estetik deneyimi bireysel duygulanımdan çok, kültürel ve toplumsal anlam sistemlerinin ürünü olarak değerlendirir. Bu çerçevede, güzellik ve çirkinlik gibi estetik kategoriler, özsel ve evrensel nitelikler taşımaktan ziyade, belirli dilsel ve kültürel yapılar tarafından inşa edilen göreli kavramlardır. Claude Lévi-Strauss'un da belirttiği gibi, kültürel anlamlar çoğunlukla ikili karşıtlıklar üzerinden yapılandırılır; bu bağlamda güzellik ve çirkinlik, yapısal olarak birbirine bağlı karşıt göstergeler olarak işlev görür (Lévi-Strauss, 1963). Güzellik, belli bir kültürün estetik normları çerçevesinde anlam kazanan bir kod iken, çirkinlik bu kodun sınırlarını belirleyen ve normdan sapmayı işaret eden bir farklılık göstergesidir. Dolayısıyla her iki kavram da bireysel yargılardan çok, toplumsal düzeyde işleyen anlamlandırma sistemlerinin ürünüdür. Roland Barthes'ın yapısalcı yaklaşıma dayalı çözümlemelerinde de görüldüğü üzere, estetik değerler doğrudan duyusal algının değil, kültürel olarak yerleşmiş göstergesel yapıların sonucudur (Barthes, 1972). Yapısalcı yaklaşım, toplumsal ve kültürel olguları, onları oluşturan temel yapıların ve bu yapıların arasındaki ilişkilerin sistematik olarak incelenmesiyle anlamaya çalışan bir yöntemdir. Bu perspektife göre, bireysel deneyimlerin ötesinde, anlam ve değerler toplumsal kodlar ve sembolik sistemler aracılığıyla üretilir ve şekillenir.Bu açıdan bakıldığında, güzellik ve çirkinlik, mutlak değil, bağlamsal ve ilişkisel anlam taşıyan kavramsal yapılardır.

Estetik düşünce tarihinde "güzel" ve "çirkin" kavramları, yalnızca görsel algıya dayalı iki karşıt uç olarak değil, aynı zamanda felsefi, kültürel ve tarihsel bağlamlarda sürekli yeniden tanımlanan estetik değerler olarak ele alınmıştır. Klasik estetik anlayışta, güzellik düzen, oran, uyum ve bütünlükle özdeşleştirilirken (Tatarkiewicz, 1970), çirkinlik bu normların bozulması, simetrinin kaybı ya da doğaya aykırılık olarak değerlendirilmiştir. Örneğin Aristoteles, Poetika'sında güzeli doğadaki ideal formlarla ilişkilendirirken, çirkin olanı doğanın sapkın ya da eksik bir yansıması olarak görmüştür (Aristotle, 1996). Modern estetikte ise bu karşıtlık sorgulanmış; özellikle 18. yüzyılda Edmund Burke ve Immanuel Kant gibi düşünürler, estetik deneyimin yalnızca güzellikten ibaret olmadığını, yüce, grotesk ya da çirkin olanın da estetik değer taşıyabileceğini ileri sürmüşlerdir (Kant, 2000; Burke, 1990). Kant'a göre, güzel, nesnenin biçimsel özelliklerinden kaynaklanan ve hoşnutluk uyandıran bir yargıdır; oysa çirkin, keyfi olmaktan ziyade duygusal bir sarsıntı yaratan, estetik değerlendirmenin sınırlarını zorlayan bir olgudur (Kant, 2000). 20. yüzyılda ise çirkinlik, özellikle avangard sanat ve çağdaş estetik kuramlar bağlamında, normlara karşı çıkan yaratıcı bir alan olarak yeniden değerlendirilmiştir. Theodor W. Adorno, sanatın çirkin olanı temsil etme yeteneğinin, toplumsal eleştiriyi mümkün kıldığını savunur; bu bakımdan çirkinlik, estetik deneyimin sınırlarını genişleten bir araç haline gelir (Adorno, 1997). Bu çerçevede, estetik açıdan "güzel", çoğunlukla uyum, ölçü ve biçimsel dengeyle ilişkilendirilirken, "çirkin" bu yapının karşıtı değil, onu tamamlayan, sorgulayan ve yeniden tanımlayan bir estetik kavram olarak varlık kazanır. Dolayısıyla her iki kavram da sabit ontolojik nitelikler değil, tarihsel, kültürel ve felsefi bağlamda şekillenen dinamik anlam alanlarıdır. Evrensel düzeyde benimsenmiş bir ilkeye göre, çirkin olarak nitelendirilen varlıklar ve yaratıklar gerçekte mevcut olabilir; ancak sanat, bunları estetik bir biçimde sunma yetisine sahiptir. Sanatın, çirkin olanı bile güzelleştirerek aktarabilme gücü, taklidin estetik yönünde yatar. Doğada tiksinti uyandırabilecek unsurlar bulunabilir; fakat bu çirkinlik, yalnızca sanatta bedensel ve ruhsal olarak "güzel" bir şekilde yansıtıldığında kabul görür ve hatta izleyiciye haz verebilir (Eco, 2009, s.133). Bu bağlamda yapılan estetik değerlerin zamanla evrildiğini ve bu evrim sürecinde güzellik ile çirkinlik arasındaki ilişkinin belirleyici bir rol oynadığı görülmüştür. İlk olarak, estetik beğeninin kavramsal temelleri sorgulanarak, güzellik ve çirkinliğin birbirini dışlayan değil, aksine birbirini var eden kavramlar olduğu belirlenmiştir. Bu çıkarım, hem klasik felsefi kaynaklar, hem de çağdaş estetik kuramları ışığında değerlendirilmiştir.

Ortaçağ döneminde Şeytan'ın estetik bir biçimde temsil edilmesi meselesi, sanat ve teoloji bağlamında tartışmalı bir konu olarak gündeme gelmiş; bu tartışma, özellikle Romantizm akımının etkisiyle sanat anlayışı içerisinde derinleşerek devam etmiştir. Klasik çağın sonlarına doğru ve özellikle Hristiyanlık düşüncesinde, çirkinlik kavramının giderek daha karmaşık bir yapı kazanması rastlantısal değildir. Hegel, Hristiyan inanç sistemine özgü duyarlılığı ve bu duyarlılığı yansıtan sanatı değerlendirirken; özellikle Hz. İsa'nın yaşadığı acı, işkence, ıstırap, cehennem tasvirleri ve bedensel deformasyonların sanatsal temsili aracılığıyla nasıl estetik bir anlam kazandığını kapsamlı biçimde açıklamaktadır (Eco, 2009, s.133). Sanat tarihinde, estetik değerler yalnızca güzellik üzerinden tanımlanmamış; aynı zamanda çirkinlik de estetik bir boyut kazanarak anlam üretiminde etkili olmuştur. Özellikle Ortaçağ'da Şeytan figürünün estetik bir biçimde temsili, sanat ile din arasındaki ilişkinin sınırlarını zorlayan tartışmalı bir mesele olarak öne çıkmıştır. Bu mesele, Romantizm döneminde daha da görünür hâle gelmiş; sanatçılar çirkin olanı yalnızca itici ya da aşağılayıcı bir unsur olarak değil, derinlikli bir anlatım aracı olarak değerlendirmiştir. Hristiyanlık düşüncesinde, özellikle Klasik çağın sonlarına doğru, çirkinliğin sanatsal bağlamda temsil edilmesi giderek daha karmaşık bir yapı kazanmıştır. Bu süreç, çirkinliğin yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik ve teolojik bağlamda da anlamlandırılmasını gerekli kılmıştır. Hegel, bu konuda önemli bir kuramsal çerçeve sunarak, Hristiyan duyarlığının sanatsal yansımalarını kapsamlı biçimde analiz etmiştir. Ona göre, Hz. İsa'nın çektiği acılar, maruz kaldığı işkenceler, cehennem betimlemeleri ve bedensel deformasyonlar, yalnızca dini birer anlatı değil; aynı zamanda estetik olarak dönüştürülmüş deneyimlerdir. Bu temsil biçimi, çirkin olanın da sanatsal güzellik içerisinde dönüştürülerek anlamlı hâle gelebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda, çirkinliğin estetikteki varlığı, yalnızca biçimsel değil; içeriksel ve duygusal bir yoğunluk taşıyarak, sanatın ifade gücünü artıran bir unsur hâline gelmiştir. Hegel'in yaklaşımı, güzellik ve çirkinlik arasındaki sınırların geçirgen olduğunu ve sanatın bu iki kavramı dönüştürerek estetik bir anlam yaratabileceğini vurgular.

Güzelliğin idealize edilmiş bir forma işaret ettiği, çirkinliğin ise bu formun bozulmuş ya da zıt karşılığı olarak anlam kazandığı tespit edilmiştir. Bu zıtlık ilişkisi, estetik anlamın sadece güzellik üzerinden değil, onun karşıtı olan çirkinlik üzerinden de üretildiğini ortaya koymuştur. İkinci bulgu, "zarafet" kavramının estetik bağlamda özgün bir yer tuttuğudur. Zarafetin, güzellikten daha soyut ve rafine bir estetik değer olarak algılandığı ve bu nedenle daha derin katmanlara sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Zarafet, yalnızca hoş görünümle sınırlı olmayan, aynı zamanda duyusal algının ötesine geçen bir değer olarak değerlendirilmiştir. Bu tespit, özellikle Hegel'in ideal form anlayışı estetik kuramı ile ilişkilendirilmiştir. Örneğin, balerinlerin dansı, sadece fiziksel güzelliğe dayalı bir estetik değil, aynı zamanda zarafetin somutlaştığı bir sanattır. Bir balerin sahnede kusursuz bir teknikle dönerken, izleyiciye yalnızca hoş bir görüntü sunmaz; aynı zamanda o hareketin ardındaki disiplin, ruhsal incelik ve akışkanlık hissi, izleyicide daha derin bir estetik deneyim yaratır. Burada zarafet, bedenin hareketiyle sınırlı olmayan, anlam ve duyguyla iç içe geçmiş bir ifadedir. Bu, Hegel'in "ideal form" anlayışına uygun düşer; çünkü Hegel'e göre sanat, duyusal olanı ruhsal olanla birleştirir. Balerinin zarafeti, bu ideali somutlaştıran örnekleren biridir. Başka bir örnek üzerinden deöerlendirelim, Japon estetik anlayışında yer alan "wabi-sabi" kavramı, zarafetin soyut ve derin katmanlarına örnek gösterilebilir. Kusurlulukta bulunan sadelik, geçicilik ve sükûnet duygusu, bu anlayışta zarafeti doğurur. Buradaki zarafet, kusursuz güzellikten değil; zamanın izini taşıyan, sade ama anlam yüklü bir varoluş biçiminden kaynaklanır. Örneğin, Kırık bir seramik kasede altınla yapılan "kintsugi" (çatlak tamiri sanatı), bu hem fiziksel hem estetik olarak wabi-sabi'nin en güzel örneklerindendir.

Sanat ile estetik arasındaki ilişki, yalnızca biçimsel güzelliğe indirgenemeyecek kadar çok katmanlı ve anlam yüklü bir yapıya sahiptir. Görsel sanatların kullandığı semboller ve işaretler, estetik deneyimin derinleşmesine olanak tanırken, izleyicinin sanat eserine yönelik algısını da kültürel, sezgisel ve düşünsel düzeyde şekillendirir. Sanatın taşıdığı gizemli ve mistik boyut, estetik algının sadece duyusal değil, aynı zamanda sembolik ve anlam odaklı bir süreç olduğunu ortaya koyar. Bu çerçevede sanatsal sembolizm, estetik değerlerin anlaşılmasında merkezi bir rol üstlenmekte; sanat eserini sadece görünen biçimiyle değil, taşıdığı çok katmanlı anlamlarıyla değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır.

Sonuç olarak, Güzelliğin Evrensel Bir İdeal Olarak Konumlandırılması ve Beğeni Yargısı üzerinden analiz edilmiştir. Örneğin, güzelliğin değerlendirilmesinde kullanılacak ölçüt sorusuna Delfoi Kahini'nin verdiği yanıt dikkat çekicidir: "En güzel olan, en adil olandır." Bu yaklaşım, güzellik kavramının yalnızca estetik bir ölçüt değil, aynı zamanda etik bir değer taşıdığını da ortaya koyar. Tarihsel süreçte, güzel genellikle "ölçülülük", "uyum" ve "simetri" gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş; bu değerler, estetik algının temel yapı taşları olarak kabul edilmiştir (Umberto, 2009: 37). Bütün bu bulgular, estetik beğeninin rastlantısal değil; aksine, derinlikli bir anlam üretme süreci sonucunda ortaya çıktığını ve bu sürecin temelinde, güzellik, çirkinlik ve zarafet gibi kavramlar arasındaki gerilim ve etkileşimin yattığını göstermiştir.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory. (Trans. R. Hullot-Kentor).* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Albayrak, Y., & Davun, B. (2021). Türk İslam Sanatinda Suret: *Kubad-Abad Sasrayi Siren Tasvirli Çiniler Ve Estetiği. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 1(52), 197-211.*

Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınları.

Arat, N. (1996). *Etik ve Estetik Değerler*. İstanbul: Telos Yayınları.

Arı, A., & Elmalı, O. (2024). Psikolojik Estetik İhtiyaç Ve Felsefi Estetik Düşünce. *Mevzu: Sosyal Bilimler Dergisi, 12, 171-193*

Aristotle. (1996). *Poetics.* (Trans. M. Heath). London: Penguin Classics.

Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley:* University of California Press.

Baker, U. (2020). *Sanat ve Arzu,* İstanbul: İletişim Yayınları, 5, Baskı.

Barthes, R. (1972*). Mythologies.* New York: Hill and Wang.

Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları.* İstanbul: Sarmal Yayınları.

Burke, E. (1990). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.

Çelikbağ Tş & Geçen, F. (2018). Görsel Sanatlarda Evrensel Dil Ve Sanatsal Sembolizm. *Journal of International Social Research, 11(61).*

Çelikbağ, T., & Geçen, F. (2024). *Zamanın Ötesinde Bir Devrimci Bir Ressam: Leonardo Da Vinci.* (Ed.: Arıkan, Y. E. N. & Yılmaz, S. B.), Sanat ve Tasarım Üzerine Araştırmalar, Konya: Palet Yayınları.

Çelikbağ, T., Kalaycı, S., & Maharramov, H. (2024). Hiçlikten Yaratılan Kimlikler: Orhan Cebrailoğlu'nun Eserlerinde Varoluş Felsefesi. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, 7(14), 242-258.*

Cevizci, A. (2002). *Paradigma Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Dilmaç, S. (2019). Hegel Estetiğinde Sanatın Anlamlandırılışı. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 12(1), 102-122.*

Eco, U. (1986). *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven: Yale University Press.

Geçen, F., Parsıl Ü. (2021). *Sanat Alanları ile A'dan Z'ye Sanat, Sanat ve Estetik.* Ed. Fahrettin Geçen ve Ahmet Aytaç, 327-340.

Gombrich, E. H. (2002). *The Story of Art*. London: Phaidon Press.

Güler, A. (2024). Kant'ın Estetik Anlayışı ve Bunun Edebi Eleştiriciliğe Etkisi. Söylem Filoloji Dergisi, 9(1), 112-124.

Gürkök, & Eroğlu. (2005). *Sanat Yaratıcı Sanat*. İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayını.

Kant, I. (2000). *Critique of the Power of Judgment. (*Trans. P. Guyer & E. Matthews). Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (Çev.: Yardımlı, A.). Ankara: İdea Yayınları.

Kristeller, P. O. (1951). "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics." *Journal of the History of Ideas, 12(4), 496–527.*

Kula, O. B. (2011). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı II*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Lévi-Strauss, C. (1963*). Structural Anthropology*. New York: Basic Books.

Maharramov Alioğlu, H. (2024). Opalizmin Resim Sanatına Estetik Eenginlikleri İle Katkısı. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 9(1), 79-102.*

Maharramov Alioğlu, H., & Mustafayev, E. (2024). Sanat Tarihinin Sonu: Tarih Sonrası Sanat, Yapay Zeka ve Teknoloji. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, 7(13), 211-233.*

Mehdi, M. (2017). Kant On Aesthetic Of The Beautiful. *International Journal of English Literature and Social Sciences, 2(2),*

Nejdat, E. J. (2011). *Çoğul Estetik.* İstanbul: Metis Yayınları.

Örgel, S. (2024). İdeal Bedenden Çürümüş Bedene: Çirkin Ve Ölümlü Heykel. *The Journal of Academic Social Science, 136(136), 241-262.*

Özden, H. Ö. (2002). Hellenizim Öncesi Yunan Felsefesine Güzelik Anlayışları, Beauty Ideas in Greek Philosophy Before Hellenism. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi(17).*

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts.* Garden City, NY: Doubleday Anchor Books.

Platon. (2001). *Devlet (Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz).* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon. (2009*). Şölen (Çev.: Akar, B.).* İstanbul: Şule Yayınları.

Rosenkranz, K. (2018). *Çirkinin Estetiği (Çev.:Özdemir, Ç.M.).* İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.

Sarı, G. (2024). Yargı Yetisi'nin Eleştirisi Bağlamında Kant'ın Estetik Anlayışı. *Süleyman Demirel Üniversitesi İnsan Ve Toplum Bilimleri Dergisi(61), 29-42.*

Şimşek, İ. (2014). Antikçağdan Alman İdealizmine: Estetik bir değer olarak güzellik. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 41, 329-346.*

Soykan, N. Ö. (2020). *Estetik ve Sanat Felsefesi.* İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Tatarkiewicz, W. (1970). *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics.* The Hague: Martinus Nijhoff.

Tülüce, H. A. (2021). Kavram ve İmge Özelinde Hegel'in Estetik Anlayışı. *Din ve Bilim - Muş Alparslan Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi, 4(1), 6-16.*

Tunalı, İ. (1998). *Estetik.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2020). *Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne.* Ankara: Ayrıntı Basımevi.

Umberto, E. (2016). *Güzelliğin Tarihi (Çev.: Akkoyunlu, A.C.).* İstanbul: Doğan Egomont Yayıncılık.

Ünal, M. F., & Bağcı, M. Y. (2021). Güzellik ve Hakikat: Bir Kant ve Heidegger Buluşması. Turkish Studies - Religion, 16(2), 2.

Yetkin, S. K. (1938). *Estetik.* İstanbul: Devlet Basımevi.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT / GENİŞLETİLMİŞ ÖZET

The concept of beauty has been addressed throughout history in various intellectual contexts, and has been extensively debated within the fields of philosophy, art, and aesthetics. From Ancient Greece to the modern era, philosophers and artists have developed diverse approaches to the nature of beauty, seeking answers to whether beauty is a universal and absolute value or a subjective and contextual judgment. These discussions have not been confined solely to aesthetic theories, but have also constituted a deeper inquiry into the human relationship with being, meaning, and perception.

The aim of this study is to examine the concept of beauty from both philosophical and artistic perspectives, and to discuss whether beauty should be regarded as a universal ideal or as a relative phenomenon shaped by individual and cultural contexts. In the research, the definition of beauty is explored based on the approaches developed by various philosophers throughout history. In this framework, particular attention is given to Immanuel Kant's conception of aesthetic judgment as an individual and subjective experience; Georg Wilhelm Friedrich Hegel's interpretation of beauty as the sensory manifestation of the absolute idea; and Martin Heidegger's view of beauty as an existential experience and a mode of revealing truth. These philosophical perspectives constitute the theoretical foundation of the study.

The research incorporates not only philosophical texts but also various historical approaches to art history. It investigates how beauty has been represented in art, by what aesthetic norms it has been evaluated, and how these norms have transformed over time. In this context, the Ancient Greek understanding of beauty, based on principles such as proportion, harmony, and symmetry, is evaluated, with examples drawn particularly from sculpture and architecture. The Renaissance period is analyzed in terms of the idealization of the human body and the systematic use of perspective in constructing aesthetic compositions. This period also marks a shift in aesthetic paradigms, where the notion that nature should approach art, rather than art imitating nature, gained prominence.

Furthermore, the study emphasizes that beauty is often considered not as an isolated value but in relation to its counterpart—ugliness. In the aesthetic context, ugliness is not merely a lack of meaning or a formal defect, but rather a distortion, deviation, or inversion of the values inherent in beauty. Kant's systematic association of beauty and ugliness as complementary aesthetic judgments is particularly significant in this regard. In line with structuralist aesthetics, beauty and ugliness are understood as binary oppositions that render each other meaningful. Within this framework, beauty emerges as a "signifier" carrying aesthetic value, while ugliness is understood as a diminished, damaged, or inverted form of this value.

In relation to art, beauty should not be considered solely as a matter of external form and order; it must also be understood as a manifestation of the artist's creative expression and inner world. The representation of beauty in artistic practices has varied according to historical and cultural contexts, as each era's aesthetic understanding has influenced both the value of artworks and the ways in which they are perceived.

With modern art, the concept of beauty has undergone a significant transformation. Aesthetic experience is no longer limited to visual or emotional pleasure; it has become a multidimensional process that encompasses critical thinking, conceptual inquiry, and social interpretation. In particular, the avant-garde art movements of the 20th century radically questioned traditional notions of beauty, redefined aesthetic values, and even created a framework in which ugliness could be interpreted as an aesthetic value.

In this context, beauty should be approached not merely as an aesthetic criterion but as a dynamic construct interacting with social, cultural, and philosophical dimensions. The artist's intent, historical period, cultural codes, and the perception of the viewer emerge as key factors that shape the meaning of beauty. Consequently, modern aesthetic experience entails not only the acquisition of personal pleasure but also the attainment of intellectual depth and engagement with collective cultural consciousness.This study employs a qualitative research method and is based on an extensive literature review to ensure theoretical depth. In addition to philosophical texts, aesthetic theories, art historical sources, and contemporary critiques have been consulted. The findings suggest that the concept of beauty is not a fixed and universal ideal, but rather a conceptual construct shaped by historical and cultural conditions. Nevertheless, due to its capacity to evoke certain emotional and intellectual responses in the human mind, beauty cannot be entirely detached from claims to universality in philosophical discourse. In conclusion, beauty and ugliness should not be regarded merely as two opposing aesthetic values; rather, they must be understood as complementary elements that construct meaning together. Beauty is not limited to formal perfection but represents a multilayered concept. It does not solely provide visual pleasure to the individual; it also enables emotional depth, intellectual reflection, and existential experience.