

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM SANATINDA ESTETİK DEĞER

Bedia KORKMAZ

İzmir

2013

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM SANATINDA ESTETİK DEĞER

Bedia KORKMAZ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Emine HALIÇINARLI

İzmir

2013

YEMİN

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Resim Sanatında Estetik Değer” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

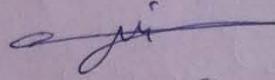
31 / 05/ 2013

Bedia KORKMAZ

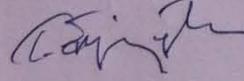
Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼ne

İşbu alışma, j¼rimiz tarafından Dokuz Eyl¼l niversitesi Eğitim Bilimleri Enstit¼s¼
G¼zel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim- iş ğretmenliği Programında Y¼KSEK
LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

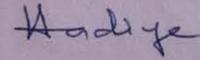
Başkan : Yrd. Doç. Dr. Emine HALIÇINARLI



ye : Yrd. Doç. Turan ENGİNOğLU

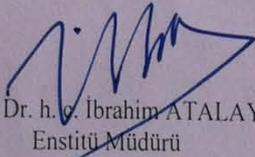


ye : Yrd. Doç. Dr. Hadiye K¼¼KKARAGZ



Onay
Yukarıda imzaların, adı geçen ğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

20/06/2013


Prof. Dr. h.. İbrahim ATALAY
Enstit¼ M¼d¼r¼

29.06.2013

Ulusal Tez Merkezi | Tez Form Yazdır

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10005161
Yazar Adı / Soyadı	BEDİA KORKMAZ
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 34648925630
Telefon	5054914628
E-Posta	bediaalkann@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Resim Sanatında Estetik Değer
Tezin Tercümesi	Aesthetic Values in Painting
Konu	Güzel Sanatlar
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Bölüm	Resim Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2013
Sayfa	113
Tez Danışmanları	YRD. DOÇ. DR. EMİNE HALIÇINARLI 54337125820
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	Yok

Yukarıda başlığı yazılı olan tezinin, ilgilenenlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimize ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

29.06.2013

İmza:.....

ÖNSÖZ

Günümüz sanatında değerin belirlenmesi karmaşık bir anlamlandırma gerektirmektedir. Sanat, yapay olması ve gerçekliği bir başka gerçeklik olarak kurgulayıp dışlaştırması nedeniyle, organik bir biçimde insana bağlı olarak değişen, yeniden üretilen ve eleştirilen bir değer olarak var olmaktadır. Bu nedenle estetik değer, çok farklı bileşenlere bağlı olarak meydana gelmektedir.

Bu çalışma, sanatta ve özel olarak resim sanatında estetik değer in oluşumunda farklı bileşenlerin belirlenmesi bakımından değişik bakış açıları kazandırabilir.

Bu araştırmada görüşleriyle ve manevi desteği ile yardımcı olan değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Emine HALIÇINARLI' ya, her zaman yanımda olan ve çalışmalarım da motivasyonumu borçlu olduğum sevgili eşim Gökhan Gökmen KORKMAZ' a, zorlu ve sıkıntılı dönemlerimde yanımda olan her türlü desteği sunan ve beni daima yüreklendiren sevgili anneannem Fatma ALKAN' a, desteklerini benden esirgemeyen sabır, sevgi ve özveriyle benim yanımda olan sevgili annem Behice ALKAN İŞ ve sevgili ablam Yasemin Meral ÖĞÜT' e, kazandırdıkları doğru bakış açıları ve bilgi ve deneyimleri bakımından sağladıkları katkılarından dolayı değerli hocalarım Öğr.Gör. Mete SEZGİN' e, Yrd. Doç. M. Fahri SEVER' e, Yrd. Doç. Turan ENGİNOĞLU' na ve Prof. Bedri KARAYAĞMURLAR' a teşekkürü bir borç bilirim.

Bedia KORKMAZ

İÇİNDEKİLER

Yemin Metni	i
Değerlendirme Kurulu Üyeleri	ii
Yök Dökümantasyon Merkezi Tez Veri Formu	iii
Önsöz	iv
İçindekiler	v
Özet	viii
Abstract	x

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
1.1 Problem Durumu	2
1.2 Amaç ve Önem	3
1.3 Problem Cümlesi	3
1.4 Alt Problemler	3
1.5 Sayıtlar	4
1.6 Sınırlılıklar	4
1.7 İlgili Yayın ve Araştırmalar	4

BÖLÜM II

2.1 Estetik ve Estetikle İlgili Kavramlar	7
2.1.1 Estetiğin Tanımı ve Kapsamı	7
2.1.2 Sanatın Farklı Tanımları	11
2.1.3 Güzel Nedir?	17
2.1.4 Estetik Nesne	20
2.1.5 Estetik Deneyim	23
2.1.6 Estetik Tutum/ Estetik Tavrı	25
2.1.7 Estetik Beğeni	27

2.1.8 Estetik Yargı	29
2.2 Estetik ve Sanat Felsefesi Tarihi	32
2.2.1. Antik Çağda Estetik ve Sanat Felsefesi	32
2.2.1.1 Platon' da Sanatın ve Güzelin Belirlenmesi	32
2.2.1.2 Aristoteles' te Sanatın İşlevi	35
2.2.1.3 Plotinus' ta Güzelin Kaynağı	38
2.2.3. Ortaçağda Estetik ve Sanat Felsefesi	41
2.2.3.1. Augustinus' ta Sanat ve Hakikat	41
2.2.3.2 Aquinas' ta Güzellik ve İyilik	43
2.2.2 17. Ve 18. Yüzyılda Estetik ve Sanat Felsefesi	44
2.2.2.1 Kant ve Yargı Gücünün Eleştirisi	45
2.2.2.2 Schiller ve Estetik Eğitim	50
2.2.2.3 Hegel' de Tin ve Sanat	52
2.2.2.4 Schopenhauer ve Sanat Nesnesi	56
2.2.2.5 Nietzsche: Tragedyanın Doğuşu	57
2.2.4 Çağdaş Estetik	59
2.2.4.1 Marksist Estetik	59
2.2.4.2 Croce' de Sezginin Dışsallaşması	62
2.2.4.3 Heidegger ve Sanat Yapıtının Kökeni	64
2.2.4.4 John Dewey: Deneyim Olarak Sanat	66
2.2.4.4 Sartre ve Merleau-Ponty: Fenomenolojik Estetik Yaklaşım	67
2.3 Estetik ve Sanat Kuramları	70
2.3.1 Yansıtma Kuramı	71
2.3.2 Biçimcilik Kuramı	73
2.3.3 Anlatımcılık Kuramı	74
2.4 Değer ve Estetik Değer	76
2.4.1 Değer	76
2.4.2 Değerlendirme	79
2.4.3 Estetik Değer	81

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1 Araştırma Modeli	88
3.2 Evren ve Örneklem	88
3.3 Veri Toplama Araçları	89
3.4 Veri Çözümleme Teknikleri	89

BÖLÜM IV

ALT PROBLEMLERE İLİŞKİN BULGULAR ve YORUMLAR

4.1 Estetik değer belirlemede estetik kuramların etkisi nedir?	91
4.2 Resim sanatında estetik değeri belirleyen ayırıcı unsurlar var mıdır?	93

BÖLÜM V

SONUÇ	97
TARTIŞMA	103
ÖNERİLER	104
KAYNAKÇA	106

ÖZET

RESİM SANATINDA ESTETİK DEĞER

Bedia KORKMAZ

Yüksek Lisans, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Emine HALIÇINARLI

İzmir, 2013

Bu araştırma, estetik değer, yaşamla kurduğu organik bağıntısında değişen, yeniden üretilen ve eleştirilen biçimlerde ortaya çıkışının bağlı olduğu şeyleri kapsamaktadır. Bu çalışmada resim sanatında estetik değer belirlenmesini hazırlayan temeller üzerinde durulmuş ve estetik değer kavramının sanatta ve resim sanatında nelere bağlı olarak ortaya çıktığı araştırılmıştır.

Tarihsel süreç göz önünde tutularak yapılan bu çalışmada öncelikle estetik ve estetiğin kavramlarına değinilmiş, ardından antikçağdan günümüze değin batı dünyasındaki, sanat felsefesi ve estetikte değer kavramı incelenmiştir. Estetik değer belirlenmesinde değer ve değerlendirme ilişkisi ortaya konulmuştur.

Araştırmaya ait kavramsal çerçeve ve temel bilgiler ortaya konulduktan sonra araştırmaya ilişkin problem durumu açıklanmıştır. Estetik değer belirlenmesinde sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişkiler ve kuramların etkisi irdelenmiştir.

Yapılan çalışmada verilerin toplanmasında nitel araştırma yöntemlerinden “temel araştırma” yöntemi kullanılmıştır. Bununla birlikte bu çalışmada, araştırma modellerinden “tarama modeli” kullanılmış ve burada var olan durumlar, olduğu gibi

kendi koşullarında değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler betimsel analiz yaklaşımı ile açıklanıp yorumlanmış ve neden- sonuç ilişkileri irdelenerek bir takım sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: estetik, değer, sanat, resim, sanat felsefesi, sanat kuramı, estetik kuram, estetik değer, estetik yargı, estetik nesne, güzel

ABSTRACT**AESTHETIC VALUES IN PAINTING****Bedia KORKMAZ****M.A., Department of Fine Arts Education****Thesis Adviser: Yrd. Doç. Dr. Emine HALIÇINARLI****İzmir, 2013**

This research covers the elements that are in connection with the occurrence of aesthetic value within the organic bound it has between life and itself in a changing, reproduced and criticized way. The grounds to determine the aesthetic value in painting, and how the concept of aesthetic value has emerged in art and painting art have been discussed in this study.

In this study conducted on the basis of historical process, aesthetics and the concepts of aesthetics have been mentioned in the first place; the other focus discussed from ancient times until today in the Western world was the art philosophy and value concept in aesthetics. The relationship between value and evaluation has been set forth in the determination of the aesthetical value.

After the conceptual framework and basic knowledge of the research had been suggested, the problem status related to the research has been explained. The relationship between the artist, work of art and the audience, also the effects of the theories in the determination of the aesthetical value have been underlined.

The “basic research” method, which is one of the qualitative research methods, has been used to collect data for the research. In addition to this, “survey model”, which is one of the research models, has been used in the study; and by this method, the existing situations have been evaluated according to their own terms. The data gathered have been explained and commented on with the descriptive analysis approach, and following the examination of the cause and effect relationships, the research has been concluded.

Key words: aesthetics, value, art, painting, philosophy of art, art theory, aesthetic theory, aesthetic value, aesthetic judgement, aesthetic object, beauty

BÖLÜM I

GİRİŞ

Sanat, insan yaşamının bir ürünü olması nedeni ile insanla birlikte değişmekte ve her dönemde kendi dilini ve kurallarını oluşturarak kendi kimliğini edinmektedir. Bu oluşumda sanat yapıtının taşıdığı estetik değer ve iletişimsel değer, yapıtın insanlığı kuşatan ve anlaşılır olan yanı sayesinde ortaya çıkmaktadır. Sanat yapıtı, bir insan ürünü olduğu ve belirli bir amaçlılık taşıdığı için sahip olduğu değerlerin yanı sıra izleyicinin ona yüklemiş olduğu değeri de taşır. Ancak, her zaman ve her yer için geçerli olan bir sanattan, dolayısıyla değişmez ve genel geçer bir estetik değerden söz etmek mümkün değildir.

Sanatın varlık nedeni hiçbir zaman tamamen aynı kalmamakla birlikte bütünüyle de değişmez. Sanatta değer, değişen zamana ve toplumsal durumlara göre bazen gerçeği temsil edip, canlandırması bazen insan duygularının dışa vurulması, ifade edilmesi, bazen de bu ikisinin birlikteliğinde oluşur. Örneğin sanat kimi zaman çağrışımlarla büyümesi, kimi zaman ussal ve aydınlatıcı olması, kimi zaman sezgiyi kimi zaman da yargıyı kesinleştirmesi dolayısıyla değer kazanmaktadır.

İnsanın doğa karşısındaki durumu ve davranışı sürekli bir değişim içerisinde. İnsan doğayı değiştirirken kendi öz bilincini yani kültürel dünyasını da yaratmaktadır. Bu nedenle “Sanat dünyası, bilimsel ve toplumsal gelişmelere bağlı kalan geçmişten günümüze farklı estetik değerlere sahne olmuştur.” (Aykut, 2012: 72) Yeni sanat biçimlerinin yeni yaklaşımları gerekli kılması, sanılanın aksine birbiriyle çelişmeyen birçok farklı estetiği olanaklı kılmaktadır.

Günümüz koşullarının bir sonucu olarak küreselleşen dünyada sanat, kavramsal olarak ortak olan bir dile katılırken, geçmişe oranla daha esnek ve kuralsız bir hal almış, endüstriyel bir ürünle bağlantı kurarak ya da kendisi endüstriyel bir ürüne dönüşerek kendi estetik değerini kaybedip değişim değeri kazanır hale gelmiştir. Günümüzde sanat yapıtı, artık doğayla ilişkili olarak değil, kültürün

içerisinde kültürün kendi kendini ürettiği bir boyutta var olması nedeniyle doğayla ve doğruluk yargılarıyla ilgili olarak sahip olunan yerleşik estetik değerlerle örtüşmemektedir. “Estetiğin ilgi alanının doğadan sanata kayması, sanat yapıtlarının anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesine ilişkin sorunları da gündeme getirir.” (Bozkurt, 2013: 51) Bu durumun bir sonucu olarak da tüm sanatlarda olduğu gibi resim sanatında da üretilen yapıt, bilgi çağının iletişim ağları içerisindeki, karışık görsel imgelerle temas halinde olan bir insana sunulduğu zaman, doğru bir değerlendirmeden yoksun kalmaktadır.

Resim sanatının sahip olduğu estetik değerler tüm bu süreçte paralel olarak yeniden üretilmektedir. Resim, insanın düşünmesinin temel ifade araçlarından birisidir. Yapıt hakkında doğru bir değerlendirmenin yapıldığı varsayılsa bile, her biri kendi döneminin özelliklerini gösteren resimlerde dahi, resim sanatının sahip olduğu sonsuz olanaktaki anlatım biçimleri nedeniyle, resim, taşıdığı estetik değer bakımından kendi içerisinde bulunan özellikler bağlamında da değerlendirilmesini gerektirir.

1.1.Problem Durumu

Bir resmin estetik değerinin ne olduğu düşünüldüğünde, o resmin biçimi ve içeriği ile ilgili olarak bir düşünce sistemine girilmiş olur. Problem durumunun belirlendiği bu bölümde resim sanatında estetik değerle ilgili özel bir incelemeden önce, genel anlamda sanat felsefesine, estetiğe ve değer kavramına bakılması, problemin tanınması açısından önemlidir.

Geçmişten günümüze değin, birçok düşünür tarafından belirlenmeye çalışılan ve önceleri güzel niteliğiyle özdeşleştirilen estetik değer kavramı, giderek farklı nitelikleri de içerir hale gelmiştir. Değişen dünya ve değişen insanla birlikte yeni yaklaşımlar ve yeni sanat biçimleri ortaya çıkmıştır. Sanatta daha kapsamlı bir biçimde farklı değerlere sahip olunması ise Aydınlanma Dönemi sonrasında gerçekleşir. Sanat anlayışında düşünsel olarak başlayan farklılaşmanın beraberinde

üretim biçimlerinin değişmesi, endüstrileşme gibi sebeplerle sanat ve zanaat arasındaki ayrımın netleşmesi de önemli bir etken olmuştur. Böylelikle sanatçı, kuralları izleyerek üretmek yerine yeni denemeler yapma, yeni ifade biçimleri geliştirme imkanı bulmuştur. Sürekli değişen sanat anlayışı ve sanatın medya, eleştiri, galeri, müze, sergi gibi etkenlerle olan ilişkisi gibi nedenlerle, sanatta estetik değer pek çok unsura bağlı hale gelmiştir.

1.2.Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı, estetik değer kavramının sanatta ve resim sanatında nelere bağlı olarak oluştuğunu açıklamaya çalışmaktır. İnsan yaşamının temel anlamını kurması bakımından değer, estetikte hem hazla hem de düşünsellikle ilgili olarak belirir. Doğadan gittikçe bağımsızlaşan insan, kendi yarattığı kültür dünyasında, yapıta bağlı olarak estetik değeri duyum, düşünüş, tartışma, eleştiri ve yargılama sonucunda oluşturur. Tüm bu süreç karışık bir anlamlandırma gerektirmektedir. Bu çalışma, estetik değer oluşumunda rol oynayan değişkenlerin ortaya konulması bakımından önemlidir.

1.3.Problem Cümlesi

Resim sanatında estetik değer nelere bağlı olarak oluşmaktadır?

1.4.Alt Problemler

1. Estetik değer belirlemede estetik kuramların etkisi nedir?
2. Resim sanatında estetik değeri belirleyen ayırıcı unsurlar var mıdır?

1.5.Sayıtlılar

Bu araştırmada yararlanılan kaynakların betimsel araştırma yöntemine dayalı, literatür taraması sonucu yayınlanmış ve kabul görmüş kaynaklar olması sebebiyle bu kaynaklardaki verilere dayalı olarak yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bilgilerin doğru olduğu kabul edilmiştir.

1.6.Sınırlılıklar

Resim sanatında estetik değerin nelere bağlı olarak oluştuğunun incelendiği bu araştırmada;

- Araştırmada yer alan sanat felsefesi ve estetik tarihi batı dünyası ile sınırlıdır. Taşdelen ve Yazıcı' nın Sanat Felsefesi adlı kitabı temel alınmıştır.
- Araştırmada değerkavramı açıklanırken İoanna Kuçuradi' nin görüşleri temel alınmıştır.
- Araştırmada estetik değerkavramı açıklanırken Afşar Timuçin ve Dabney Townsend' in yaklaşımları temel alınmıştır.
- Araştırma google arama motoru ile sınırlıdır.
- Yabancı kaynaklar gigapedia.com ve en.wikipedia.com ile sınırlıdır.

1.7. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Bu araştırma esnasında, yurtiçinde YÖK tez arşivi, Üniversite Kütüphanesi ve bağımsız araştırma kurumlarından yararlanılarak farklı kaynaklara ulaşılmıştır. Yurtdışındaki kaynaklara ise www.gigapedia.com, <http://gigle.ws> ve www.en.wikipedia.com internet adresleri vasıtasıyla erişim sağlanmışır. Ulaşılan bu kaynaklar, araştırmanın amacını karşılayacak niteliktedir. Ayrıca sanatla ilgili birçok haber, eleştiri, röportaj ve makaleden yararlanılmışır.

Erzen (2012), “Çoğul Estetik” adlı kitap, sanat eseri karşısındaki beğeni ve yargıları çoğulcu bir yaklaşımla ele almakta, tarih boyunca ortaya çıkmış belli başlı estetik kuramlarını, varlık ve imge arasındaki ilişkiyi, sanat ve hakikat ilişkisini, varlığı sanat yoluyla temsil etmenin sorunlarını farklı toplumlardaki farklı estetik yaklaşımların kültürle ve zaman- mekan algısıyla ilişkisini içermektedir. Erzen kitabın çağdaş sanat ve estetik adlı bölümünde şöyle yazmıştır:

“Sanatın zaman içinde aynı kültürde de olsa sürekli değişimi ve yenilenmesi öncelikle sanatçının genel ölçüt ve beğenileri aşmasıyla mümkün olmuştur. Bu yenilenmenin ve zamanın ölçütlerini aşmanın temelinde sosyal değişimler bulunsa da, bunları önceden sezerek sanata yön veren yine sanatçıdır. Sanatçının sezdiği sosyal değişiklikler olağan ve genel bir durum haline gelince, önceleri yadırganmış olan uygulaması herkes tarafından kabul edilerek beğeni ölçütü haline gelir. İnsanın sürekli yenilikler üretmesi ve kendini bunlara uyarlaması, giderek daha da hızlanan endüstri ve teknolojiyle birlikte günümüzde kolay ayak uydurulamayacak bir tempoya ulaşmıştır. Ancak değişimlerin belirli zaman aralıklarıyla olmadığı, sürekli bir değişimin söz konusu olduğu ortamlarda da yadırganacak bir şey kalmamış, değişim olağan bir durum haline gelmiştir. Bugünün çağdaş sanatı için bu yargıyı yapmak mümkündür.” (Erzen, 2012: 163)

Aykut (2008) “Güzel Sanatlar Fakülteleri Programlarında Yer Alan Estetik Derslerinin İncelenmesi” adlı doktora tezinde, estetiğin kapsamına sanatın kaynağı, kökeni, eserin doğayla ilişkisi, eseri oluşturan nitelik ve değerler, insan form ilişkisi ile çevre, toplum ve alımlayıcı gibi boyutları dahil etmiştir. Aykut, estetiğin kapsamının gün geçtikçe geliştiğini belirtirken felsefeden yararlanmanın yanlış olmayacağını söylemektedir.

Timuçin (2006), “Estetik” adlı kitabında, çağdaş estetiğin temel sorunlarını, onu eski estetikten ayıran çizgileri belirleyerek ve bu arada sanat psikolojisinin sınırlarına girerek yaratıcı bilinç etkinliğinin koşulları bağlamında ele almaktadır. Kitabın sonuç bölümünde Afşar Timuçin düşüncelerini şu şekilde belirtir:

“Bu çerçevede gelişen ve yetkinleşen her yapıt apayrı özellikleriyle karşımızda dururken bizim onu kavrayışımız da çeşitlilikler gösterecektir. Çeşitlilikte kurulmuş olan yapıt başkalarına çeşitli görünümde olacaktır. Bu yüzden estetikte şaşmaz kurallar koymaya kalkmamak gerekir. Estetiği dondurmamak ve hatta sakatlamak olur bu. Estetikte her kavrayıcı

yöneliş belli bir esnekliği, belli bir yumuşaklığı zorunlu kılar. Yani estetikçi, yapıtlar dünyasında karşısına çıkan çeşitlilikleri belli bir sınıflamacı bakışla kavramaya çalışırken onları kalıplama yanlısına düşmemelidir.” (Timuçin, 2006: 229- 230)

Townsend (2002), “Estetiğe Giriş” adlı kitap, estetiğin ve sanat felsefesinin ana konularına ve temel yöntemlerine giriş niteliğinde olup, kuramsal tartışmalarla ilgili pek çok açıklayıcı örneği içeren ve bu tartışmalardaki sorunların tarihsel ve çözümleyici bir yaklaşımla ele alındığı bir kaynaktır. Kitapta estetiğin sorunları ve estetik kuram anlayışının ne ölçüde mümkün olabileceği tartışılmaktadır. Townsend, sanatın ve estetiğin dili adlı bölümde estetik değere dair düşüncelerini şu şekilde özetlemektedir:

“Özetlersek, estetik değer sorunları karmaşıktır. Karşılaştırılmalı ve mutlak yargılar, nesnelere ilgili olguları, bir değer sistemi ile ilişkilendirmemizi gerekli kılar. Olgular ve değerler farklıdır, ama yargıda bulunabilmek için, bunları ilişkilendirmenin bir yolu bulunmalıdır. Eleştiri hem nesnenin çözümlenmesinde hem de olguların bir değer sistemiyle ilişkiye sokulmasında yardımcı olur. Ancak eleştirmenlerin bazen sanatçılarla anlaşmazlığa düştüğü de bir olgudur. Estetik deneyim, farklı bir değerler alanıyla ilişki içindedir. Bu deneyimin kendi içinde bir değer taşıdığı yaygın kanıdır. Bu içsel değeri açıklayabilmenin önemli bir yolu, alınan zevktir. Estetik zevk ya kendi içinde ya da diğer olağan zevklerden ayrılmasıyla farklılık gösterir. Bazen estetik deneyime, ya kültürel bir ürün ya da anlamlı yarı- dinsel bir deneyim türü olarak yüksek bir değer yüklenir.” (Townsend, 2002: 65)

Bozkurt’ un (2013) “Sanat ve Estetik Kuramları” adlı kitabında yaşama yeni bir anlam kazandırma ve insanın kendini tanıması olarak görülen sanata dair düşünce ve yorumlara yer verilmiş, ayrıca sanat, bilgi ve değer temelinde ele alınarak ilgili kuramlarla ilişkilendirilmiştir. Alımlayıcısız bir sanat etkinliğinin olanaksızlığını vurgulayan bu kitapta Bozkurt sanatla ilgili düşüncelerine şöyle değinmektedir:

“Kendi doğasına karşı yarattığı ikinci bir doğa olarak sanat, her şeyden önce insanın varolana bir karşı çıkışı, varlığa bir meydan okumasıdır. Gerçekliği aşma ya da başka bir gerçeklik yaratma demek olan sanat, düşünle gerçek arasında kurulan bir köprüdür; ussal ile usdışı, düşünle ile gerçek, imgeler ile nesnelere arasında bir bağ kurma etkinliğidir.” (Bozkurt, 2013: 55)

BÖLÜM II

2.1. ESTETİK ve ESTETİKLE İLGİLİ KAVRAMLAR

2.1.1. Estetiğin Tanımı ve Kapsamı

Estetik kelimesi ilk olarak 18. yüzyılın ortalarında Alman filozof Baumgarten tarafından felsefede duyular öğretisini özerk bir alan olarak tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. O güne değin felsefede henüz akıl öğretisi ve irade öğretisi gibi kendi başına bir araştırma alanı bulunmayan duyular öğretisi, estetik adıyla felsefede yeni bir araştırma alanı olarak belirlenmiştir. Estetik kelimesi Yunanca’ da “duyum, algı” anlamındaki aisthesis kelimesine karşılık gelir. Baumgarten estetik kelimesini epistemolojik kökeninden koparmadan “duyusal bilgi” anlamında kullanmıştır.

Baumgarten, Aesthetica adını verdiği yapıtında estetiği bir bilim gibi ele almıştır. Estetiği açık ve seçik bir biçimde olmayan bilginin yani duyusal bilginin bilimi olarak tanımlamıştır. Açık ve seçik bir biçimde bilmenin, bilginin sağlandığı şeyin içeriğini bilmekle bağlantılı olduğunu düşünen Baumgarten’ a göre, doğrudan bilinebilen bir açıklığa sahip olmasalar da estetiğin kavramlarının da kendilerine özgü açıklıkları vardır.

Baumgarten estetik kelimesini, özellikle sanatta duyusal yetkinliği yani güzeli araştıran bir alan olarak tanımlamıştır. Böylece estetik bilgiye kaynaklık eden duyusal bilgi, duyusal bilginin bütününe değil, güzelliğin bilgisine yönelmiş ve estetik, güzeli araştıran bir alan haline gelmiştir. “Klasik anlamıyla, estetik güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlamakla ilgilenen felsefe dalı olarak tanımlanabilir. Bu anlamda estetik güzel ile sanatın ne olduğunu düşünen anlayışın bir ürünüdür.” (Sözen & Tanyeli, 1992: 79) Sanat kavram ve terimleri sözlüğünde yer alan bu klasik

tanımlamadan farklı olarak Avner Ziss, Estetik adlı kitabında estetiğin güzelin bilimi olarak tanımını yaparken bu konudaki görüş ayrılıklarına özellikle değinir.

“Estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıkları, en başta, birbiriyle uzlaşmaz iki savdan kaynaklanırlar. Birinci sava göre estetiğin bir tek konusu olur: Sanatın evrim yasaları ve sanatsal yaratının özü (nature); öyleyse o, sadece, genel sanat kuramı olarak kendini gösterecektir. Öteki görüşe göre ise, estetik ile genel sanat kuramı birbirinden büsbütün ayrı iki bilimdir: Genel sanat kuramı, sanattaki evrim yasalarını ve sanatsal yaratının özünü inceler; buna karşılık estetik de, sanatta ve gerçeklikte güzelin bilimidir.” (Ziss, 2009: 1)

Bu görüş ayrılıklarının temeli Antik Yunan düşünürlerinin metinlerine değin uzanmaktadır. Bu dönem düşünürlerinde görülen sanat üzerine düşünme ya da güzel üzerine düşünme, düşünürün genel bilgi ve varlık felsefesine paralel bir biçimde ortaya çıkmış, ayrı bir değer ve araştırma alanı olamamıştır. Güzelin ve sanatın ne olduğu ve nasıl olduğu üzerine yapılan düşünme çalışmaları ve çözümlerinin yetersizliği, estetiğin özerk bir alan olarak kurulmasının gecikmesinde büyük rol oynamıştır. Bu nedenle estetiğin felsefede sistemli bir araştırma konusu haline gelmesi ancak 18. yüzyılda mümkün olmuştur.

Estetiğin, sanat felsefesi ile olan ilişkisi de yine aynı temele dayanır. Antik düşünürlerden 18. yüzyıla değin geçen zamanda, güzel üzerine düşünme ve sanat üzerine düşünme henüz net bir ayrıma sahip değilken ve genel olarak sanat felsefesi olarak adlandırılırken, estetik de konusu bakımından sanat felsefesinin içinde bir alan olarak düşünülmekte idi. “Sanatın yapısını, farklı kültür alanları içindeki yerini, insan açısından işlevini ve anlamını araştıran ve felsefenin bir dalı olan sanat felsefesi, bir bilgi dalı olarak tarihsel gelişim içinde zaman zaman estetik ile eşanlımlı da tutulmuştur.” (Bozkurt, 2013: 26) Sanat kavram ve terimleri sözlüğünde “Sanatın ve sanatsal yaratıcılığın ne olduğu, sanat yapıtının nasıl oluştuğu ve sanatın amacı gibi sorulara yanıt arayan felsefe dalı. Başlangıçta Antik Yunan’ a ve Platon’ a dek uzanır.” (Sözen & Tanyeli, 1992: 209) şeklinde tanımlanan sanat felsefesi, estetikten farklı olarak güzeli değil, sanatı araştırır. Sanat felsefesi ile estetik birbirine sıkı bir

biçimde bağlı olan karşılıklı ilişkileri içerisinde genellikle birbirleriyle karıştırılmaktadır. Aygül Aykut, Sanat Eğitiminde Estetik adlı kitabında sanat felsefesi ve estetik arasındaki ayrımı şu şekilde yapmaktadır:

“Özetle, sanat felsefesi konusu bakımından estetikten ayrılır. Sanat felsefesi; sanatın kökenini, doğasını, sanatla tüketici, sanatla dış gerçeklik, sanatçı ve eser arasındaki ilişkileri inceler. Daha özele giren estetik, sanatın değerini, güzel kavramını ve sanatın “ne” liği ve “niteliği” ne ilişkin tespitler yaparak varlık dünyasını günün yargısını anlama ve yeni yargılar oluşturma adına yorumlar ve deneyimler, bilgi üretir.” (Aykut, 2012: 31)

Estetiğin bir bilim ya da bilimsel bir bilgi alanı olarak felsefeyle ilgili olan bağlantıları devam etmekte ve estetik, felsefenin yöntemleri ile düşünmeye ihtiyaç duymaktadır. Ancak Aygül Aykut’ un belirttiği gibi “Estetiğin bir bilim olarak sanat felsefesi izdüşümünden sıyrılması, antik dönemde başlayan sanat nedir, sorusundan aydınlanma ile sanat nasıldır sorusuna yönelmekle mümkün olabilmektedir.” (Aykut, 2012: 13) Aydınlanma çağı ile birlikte estetik, sanat felsefesinden ayrılmıştır. Kazım Artut, Sanat Eğitimi adlı kitabında estetiğin bir bilim olarak tanımını şöyle yapmıştır:

“Genellikle “sanat felsefesi” anlamına gelen estetik, kimi zaman bilim dalı olarak da tanıtılmıştır. Bilim olarak tanıtılmasının nedeni, güzellik duygusu yaratan nesnelere deneyden geçirilerek (sanat yapıtının hazırlık aşaması- araştırma, inceleme, deneme, etüt, eskiz, v.b.) bilimsel yöntemlerle ortaya konulması amacıyla çalışmalar yapılmış olmasıdır.” (Artut, 2009: 5)

Estetiğin bir bilim olma yolundaki en temel çelişkisi öznelin bilgisinden hareket ederek nesnel bilgiye ulaşma çabasıdır. Sanatın öznelliklerin alanı olması nedeni ile estetik nesnel araştırma düzeyinde de olsa öznellerle ilgilenmektedir.

Sanatın ne olup olmadığını araştıran sanat felsefesi, ilgili olduğu konular ve bulunduğu çözümler bakımından estetiğin pek çok sorusuna da çözüm getirmektedir.

Bu anlamda estetiğe yardımcı alanlardan birisidir. Estetik benzer bir ilişkiyi sanat tarihi ile de kurmaktadır. Afşar Timuçin sanat tarihini “En geniş anlamda sanat tarihi, uygarlıklara ya da çağlara göre sanatın kurallarını araştırır, böylece onun bir bütün olarak gelişimini ortaya koyan bir bilim olur” (Timuçin, 2008: 35) sözleriyle tanımlamaktadır. Sanat tarihi, yaşamın değişkenliğine bağlı olarak, sanatın ve sanat değerlerinin değişimini toplumlara ve çağa göre araştıran, inceleyen ve bir bütün halinde ortaya koyan bir bilim olarak, estetiğin sıkı bir işbirliği içerisinde olduğu alanlardan birisidir. Estetiğin tarih bilinciyle beslenmesi ve toplumsal değişimlerin göz önünde tutulduğu somut temellere dayandırılması, sanat tarihi ile mümkün olur.

Estetik, sanat eleştirisi ile de yakın bir ilişkiye sahiptir. Sanat yapıtını açıklama ve sonrasında sanat yapıtı ile ilgili belli bir yargıya varma hem estetikçinin hem de eleştirmenin çalışma biçimidir. Estetik ve sanat eleştirisi, bunu yaparken estetiğin kurama yakın ve sanat eleştirisinin de özgünlüğe yakın bir biçimde sonuca ulaşması bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Ancak bu ayrım yaklaşımla ilgili değil, genel ve özel olanın ayrımıyla ilgilidir.

“Sanat yapıtlarının tanımlanması, yorumlanması ve değerlendirilmesi gibi görevleri bulunan “sanat eleştirisi”, yapıtların önceden benimsenmiş estetik değer ölçütlerine göre değerlendirilmesini içerdiğinden estetik kuramının bir uygulama alanı olarak görülebilir.” (Bozkurt, 2013: 26)

Sanat eleştirisi, her ne kadar estetik kurama dair ölçütlere dayansa da çoğunlukla sanat yapıtının eleştirmende uyandırdığı duyguları izleyiciye aktaran bir yapıdadır. Estetiğe, işbirliği yaptığı sanat felsefesi, sanat tarihi ve sanat eleştirisi alanlarının yanı sıra, konusu gereği sürekli genişleyen sınırları içerisindeki alanlar itibarı ile kısaca şu bölümler de ilave edilmiştir:

“Estetiğe, sanat yapıtlarını kesin çizgilerle betimleyip değerlendirmeye çalışan uygulamalı estetik; sanatın değişik alanlarında eğitilen öğrencilere

yaratmanın aşamalarını ilgilendiren belirli konularda yeti ve beceriler kazandırmayı amaçlayan teknik estetik; belli bir taslak ya da çerçeve doğrultusunda sanatın gelişim tarihinin felsefi bir gözle irdelenerek incelendiği sanat tarihi felsefesi dahil edilebilir. Estetik günümüzde sınırlarını halen genişletmektedir.” (Aykut, 2012: 39)

Estetiğin genişleyen sınırları elbetteki sanatın hızlı ya da yavaş dönüşümlerle belirginleşen değişkenlik alanına paraleldir. Estetikte bu nedenle değişmeyen ve çağlar boyu sürüp giden evrensel yargılar yoktur.

“Çağdaş estetiğin öncülerinden biri olan Fransız kuramcı Etienne Souriau (1892- 1929)’nun tanımıyla “Estetik, dönüşlü (reflexive) düşüncenin bir biçimidir. Başka bir deyişle, insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri, senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi eylemi üzerinde durup düşünmesidir.” Bu tanım, estetiği, insan aklının kendi sanatçı eylemi üzerinde düşünmesine bağladığına göre, her zaman ve her yer için geçerli olan bir sanattan, dolayısıyla genel geçer, değişmez bir estetikten söz edilemeyeceği de açıktır.” (Kılınç, L. ve Altunay, A. ve Savaş, H. Ve Durmaz, B. , 2009: 5)

Estetiğin araştırma alanı sanatta nitelikler, değerler ve bunlarla ilgili varsayımların oluşturduğu kuramlardır. Estetik, kendi kuramlarını sanat yapıtı olan ve olmayanı belirleyebilmek açısından estetik olgu ve oluşumlardaki ilişkileri tarihsel ve karşılaştırmalı açılardan ele alarak kurar.

2.1.2. Sanatın Farklı Tanımları

Antik çağlardan günümüze değin pek çok farklı tanımla yapılmaya çalışılan sanatın tek ve genel geçer bir tanımının olduğunu söylemek zordur. Çünkü yalnızca sanat yapıtlarına mahsus olan bir özellikler kümesi ya da yalnızca sanat yapıtlarında bulunan tek bir özellikten bahsedilememektedir. Örneğin yaralı bir hayvanın hayatta kalma ve yavrularına bakma mücadelesi bizde bir takım duygular uyandırabilir, işte bunun gibi bizde birtakım duygular uyandıran her durum sanat değildir. Ya da bir konferans salonundaki oturma düzeninin kendi içerisindeki anlamlı biçimliliği onun

bir sanat eseri olduğu anlamına gelmez. Ancak tüm bunlar sanatın tanımlanamaz olduğu anlamına gelmez. Sanatın toplumsal, tarihsel ya da kurumsal kaynağından yola çıkarak çeşitli tanımlamalar yapılabilmektedir. Bu tanımların hepsini bir ortaklık temelinde bir araya getirmek ise mümkün görünmemektedir.

Sanatın zorunlu ve yeterli koşullara sahip olamamaktan kaynaklanan tek ve genel geçer bir tanıma sahip olmaması durumu, Morris Weitz' in sanatı açık bir kavram olarak tanımlamasına neden olmuştur. Açık kavram tanımı, uygulanış şartları yeniden düzenlenebilen kavramlar için kullanılmaktadır, kapalı kavram tanımı ise tam tersi olarak kavramın uygulanışında zorunlu ve yeterli şartların kesin bir biçimde belli olduğu durumları anlatmak için kullanılır. Weitz' in bu tanımlaması Estetik ve Sanat Felsefesi adlı kitapta aşağıdaki biçimde aktarılmaktadır.

“Weitz, sanatın yanlış anlaşılmasıyla ilgili olarak üç saptama yapar:

- 1) Sanatı tanımlayabilmek için kuram öne süremeyiz çünkü sanat zaten tanımlanamaz.
- 2) Zorunlu ve yeterli koşulları öne süremeyiz çünkü sanatın zorunlu ve yeterli koşulları yoktur.
- 3) Sanat kavramını kapalı bir kavram olarak değerlendiremeyiz çünkü sanat açık bir kavramdır.” (Taşdelen & Yazıcı, 2012:37)

Bu üç maddelik saptama, sanatın ne olduğunu tanımlamada kısıtlamalarımız olduğunu söylese de en azından sanatın, diğer kavramlarla farkını ortaya koymak bakımından önemlidir. Burada sanat, değişkenliği, değişkenliğine neden olan sebepleri ve bu değişkenlik nedeniyle kendisine işte budur denemeyişi bakımından kendisine has olan özellikleri ile yani ne olduğu değil, ne olmadığı ile belirlenmeye çalışılmıştır.

“ “Sanat” açık bir kavram olduğu için yeni şartlar, yeni sanat biçimleri, yeni sanat hareketleri, akımlar hep çıkacaktır. Yani sanatın tanımlayıcı özelliklerini bulmak mantıksal olarak olanaklı değildir. Yenilik ve değişikliklere sürekli açık olmasından ötürü sanatın “maceracı bir karakteri” vardır. Kavramı kapalı bir hâle getirmeyi elbette seçebiliriz. Ancak bunu

yapmak tuhaf olacaktır çünkü sanat kavramının sınırlarını belirleyerek kapatmak sanattaki yaratıcılık şartlarını kapatmak demektir.” (Taşdelen & Yazıcı, 2012:38)

Sanat yapıtı olduğuna karar verilen her yeni yapıt sayesinde sanat kavramı genişlemektedir. Değişen zamana, mekana, şartlara ve tabii ki insana bağlı olarak değişen sanat yapıtı, farklı biçimlerde ve özelliklerde var olmaktadır. Bir şeyin sanat yapıtı olduğunu söylediğimizde ise onu ya betimlemekte ya da değerlendirmekteyizdir. Sanat yapıtını betimlerken farklı elemanları ve bunlar arasındaki farklı ilişkileri içinde barındıran bir şeyden bahsetmiş oluruz. Değerlendirmede ise betimlemekten çok daha fazlasını yaparak sanat yapıtına bir değer atfetmiş oluruz. İki durumun birbiriyle uyumundan dolayı ortaya çıkan “anlamli biçim” olma durumu ise, sanatın aynı zamanda değerlendirmeye birlikte ortaya çıkan bir tanımını verir.

“Artık eskimiş bir formüleştirmeye sanat, insanoğlunun yarattığı yapıtlarda güzellik ölküsünün ifadesi biçiminde tanımlanır. Oysa, güzellik ölküsünün sanat için bir zorunluluk olmadığı, çağdaş sanat düşüncesi evreninde bir yeri kalmadığı kesin gibidir. Dolayısıyla, sanatı bugün Thomas Munro’ nun tanımıyla, doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi diye nitelemek olasıdır.” (Sözen & Tanyeli, 1992: 208)

Yukarıda verilen sanat kavram ve terimleri sözlüğündeki tanımlamada sanatın klasik tanımlamasının yanı sıra çağa ait eklemeler yapılması gereği duyulmuştur. Tarih içerisinde düşüncenin farklılaşması ve sanatın farklılaşması ile sanata dair tanımlar, evrensel bir şekilde yapılması mümkün olmasa da, yeni ve farklı bakış açılarıyla daha kapsamlı bir biçimde yapılmaya çalışılmaktadır.

Antik çağda yalnızca niteliğiyle tanımlanan sanat, yalnızca güzel olması bakımından ya da güzele eşdeğer tutularak değerlendirilirken, günümüzde ise yalnızca güzel olması ya da yalnızca bir kavramı en yetkin biçimde temsil etmesi bakımından değil eserin oluşum süreci, neden oluşturulduğu, izleyicinin (öznenin), sanat eseriyle (nesneyle) kurduğu ilişki gibi nedenlerle de bir değer kazanmaktadır.

Tanımda geçen “doyurucu estetik yaşantı” sözü ile sanatın artık nesneden özneye doğru genişleyen daha farklı ve kapsamlı bir ilişkiler yumağı içerisinde tanımlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Ancak yine de burada eksik kalan bir takım noktalar bulunmaktadır. Estetik deneyime özgünlük noktasından bakıldığında sözlükte geçen Munro’ nun “doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi tanımlaması” sanatı her bakımdan tanımlamakta yetersiz kalmaktadır. Townsend halk sanatı ve politik sanatın bu durumun nasıl dışında kaldığını şöyle açıklamaktadır:

“Sanatı yalnızca özel türden estetik bir deneyimin kaynağı olarak düşünürsek, o zaman salt bu tür deneyime olanak tanıyan durumlar sanata yol açabilecektir. Ancak sanat estetik bir deneyim aygıtı olmaktan daha geniş olarak ele alınırsa, özgünlüğün ön planda olmadığı birçok nesneyi işin içine katarız. Özellikle halk sanatı, politik tiyatro ve deneyimsel biçimlere olan ilgi, yaratıcı bir aklın özgün üretimleri olarak estetik deneyim ve sanatsal ifadenin biricikliğine meydan okur. Bu durumda özgünlüğü diğerleri arasında yalnızca tek bir estetik olarak ele almakla karşı karşıya kalırız.” (Townsend, 2002:193)

İnsan yaşamının ve insan etkinliğinin ayrılmaz bir parçası olan sanat, her çağda ve insana dair her yerde varlık göstermektedir. Sanatı insandan ayrı düşünmek mümkün olmayacağı gibi, insanın içinde yaşadığı doğadan ayrı düşünmek de mümkün değildir. Sanatı, insanın doğayla olan ilişkisinde, insanın doğayı yorumlama biçimine benzer bir şekilde tanımlayan Aygül Aykut, Sanat Eğitiminde Estetik adlı kitabında bunu şu şekilde belirtmiştir:

“Yaşamımızın her boyutunda sanatla iç içeyiz. Sanat, doğanın düzenini oluşturan bilginin parçası olduğu gibi insanın da ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Çevremizi saran oturduğumuz sandalyeden, yaşadığımız mekâna dek her şey bir tasarım ürünüdür. Sanat doğanın bilgisini yeniden üretme kaynağıdır.” (Aykut, 2008: 23)

İnsanın sanatsal üretimi, yalnızca doğayı anlamak ve onun bilgisini yeniden üretmek değil, aynı zamanda ifade etmek ve iletişim kurmak gibi belli bir amaçsallığa bağlıdır.

“Genel olarak herhangi bir etkinliğin ya da bir işin yapılmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tümüne birden sanat diyoruz. Sanatsal etkinliği, bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düşgücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği diye de tanımlayabiliriz.” (Bozkurt: 2013, 15)

Bu amaçsallık sanat ve zanaat arasındaki ayrımın henüz çok net olmadığı dönemlerde tabi ki ifade ve iletişimden daha farklı olarak yararlılığı da kapsamaktaydı. Fakat modern dünyanın oluşmasının bir sonucu olarak sanat, belli bir plan izlenerek daha önceden ortaya konulmuş kurallara göre üretilen, yararlı olan ve eğitimle kazanılan bir yetenek olan zanaata göre, yaratıcılığı ön planda tutarak, kendi kurallarını yapıt oluşturma sürecinde kendisi koyan olmaya başlamıştır.

“Sanatın, Rönesans’ tan başlayarak bir yaratı olarak kavranması, farklı sanat ürünleri arasında var olan kesin ayrımın, yaratıyı gerçekleştirme süresine temel bir değer kazandırarak ortadan kalkmasının temellerini atmaktadır. Sanatçı artık, kendi dışında bir amaca baş eğen bir uygulayıcı değil, egemen bir yaratıcıdır.” (Lenoir, 2003: 16)

Hem sanatın gerçekleştirilme biçimi, hem de sanata destek verenlerdeki değişiklikler zanaat ve sanat arasındaki açıklığı büyütmiştir. Rönesans’ tan başlayarak sanatçıların yapıtları daha önceki dönemlerden farklı bir konumda ve zanaatçıların ürettikleri nesnelere ayrıcalıklı ve özel nesnelere olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Günümüzde sanat dalları ve yapıtları, bir yarar sağlamaya yarayan ürünler ya da estetik haz veya güzellik duygusu uyandıran ürünler olarak her iki özellikten aldıkları paya göre bir yere yerleşmektedirler. Bu yerleşimle beraber sanat dalları yeniden kategorize edilmeye başlanmış ve resim sanatı süsleme sanatlarından ayrılarak güzel sanatların içerisine dahil edilmiştir.

“Böylece anlatım ve yargı aracı olarak sanat, zihinsel bir yaratış haline gelmiş, genellikle toplumsal üretimden ve özellikle de teknik nesnelere kopmuştur. Belirli hammaddelerin işlenip biçimlendirilmesiyle sanatsal

nesnelere üretilen sanat dallarını (heykel, mimari, seramik) nitelemek üzere “görsel sanatlar” (ars occularum; visual arts) terimi kullanılmış, farklı sanat dalları da, genel sanat kavramının altında genellikle ikiye ayrılmıştır: “Etkinliğin sonunda ortaya çıkan nesnenin, yani sanat yapıtının, fiziksel anlamda bir cisim olması ile dilsel (anlamsal) bir nesne, yani bir metin olması durumu. Batı geleneğinde birinci türe giren fiziksel sanat yapıtlarına (resim, heykel, seramik) “güzel sanatlar” denirken, dilsel- anlamsal nitelikteki ikincilere “özgür sanatlar” (ars liberales) adı verilmiştir. Bu terim, el işi ve bedensel uğraş gerektiren etkinliklere karşılık, “özgür” lerin uğraştığı ve daha çok zihinsel bir etkinlik gerektiren sanat türlerini anlatmak için kullanılmıştır.” (Bozkurt, 2013: 18-19)

Çağdaş sanatla birlikte bütünüyle sıradan nesnelere sanat yapıtı olarak kabul edilebilir hale gelmesi sanatın tanımıyla ilgili olarak kafaların daha da çok karışmasına neden olmuştur. Danto, Andy Warhol’ un Brillo kutularının bütünüyle sıradan bir nesne olmalarına rağmen nasıl olup da sanat yapıtı sayıldıklarına dair yaptığı çözümlemede birbirine özdeş olan Brillo kutularından neden Andy Warhol’ un seçtiklerinin sanat yapıtı olarak kabul gördüğünü açıklamıştır.

“Bir Brillo kutusu ile bir Brillo kutusunun oluşturduğu bir sanat yapıtı arasındaki farkı sonuç olarak yaratan, belirli bir sanat kuramıdır. O nesneyi sanat dünyasına sokan ve (sanatsal özdeşleştirmeden başka bir anlamda) gerçekte olduğu nesne olarak kalmasını engelleyen, kuramıdır. Kuram olmasa insanlar onu sanat olarak görmezlerdi elbette; öte yandan, onu sanat yapıtı olarak görebilmek için de sanat kuramının büyük bir bölümünü, ayrıca New York’ un yakın geçmişe ilişkin resim tarihinin hatırı sayılır bir bölümünü hatmetmiş olmak gerekir.” (Lenoir, 2003: 152- 153)

Burada Brillo kutularının sanat olmasını sağlayan şey, bir sanat kuramı olmakla beraber buna dünyanın ve sanat dünyasının zamansal olarak hazır olması ile de ilgilidir. Örneğin Andy Warhol’ un bu yapıtı yüzyıl öncesinde sanat yapıtı olarak kabul görmezken, değişen zaman ve buna bağlı değişen dünya ile birlikte değişen sanat anlayışı ve sanat kuramı buna olanak sağlamıştır. Danto yaptığı çözümlemede sanat yapıtının, sanat yapıtı olarak tanınması için yalnızca uzmanlar tarafından yapılan bir değerlendirmeye bağlı olduğunu, her türlü özerk estetik yargının uzağında olduğunu ve sanat kuramının ortaya koyduğu özelliklerle özdeş olma zorunluluğunu ortaya koymaktadır.

“Şimdi eğer bir şey, sadece bazı ilişkileri ya da bir şeylerle kurulan diğerlerini tatmin etmek yoluyla sanat eseri olsaydı, bazı nesnelere seçme kabiliyeti neredeyse kesinlikle, birinin sanat kavramının ehli olduğuna, delil teşkil etmezdi. Aslında bu, birinin bu kavramın ehli olmadığına, neredeyse delil teşkil edebilmelidir; çünkü bu şeylerin seçilmesine esas teşkil eden özellikler olsa olsa sanat eserinde olan özellikler olurdu, ama sanat yapıtı olmak bu özellikleri barındırmaktan ibaret olamaz ve bu yüzden sanatta devrime sürekli açık olunması gerekir.” (Danto, 2012: 85)

Sanat dünyasını ve sanatı olası kılmada büyük rol oynayan sanat kuramları, belli bir zaman dilimindeki sanat kavramını açıklamaya yeltense de, sanatın kendi içindeki sürekli devrimini ve değişimini açıklamada yetersiz kalmaktadır. Gombrich, Sanatın Öyküsü adlı kitabında sanatın bu devrimini ve değişkenliğini insanın serüvenine benzetmektedir:

“Öğrenmenin sonu yoktur sanatta. Bulgulayacak yeni şeyler vardır her zaman. Büyük yapıtlar, her bakışta, değişik görünürler. Onlar da insan denilen yaratığın kendisi gibi, önceden kestirilemez, tüketilemezler. Serüvenleriyle, akıl ermez yasalarıyla başlı başına bir heyecan dünyası oluştururlar.” (Gombrich, 1992:17)

2.1.3. Güzel Nedir?

Güzel kavramı kimi zaman adı estetikle eş tutulacak kadar bu alanın belirleyicisi olmuş olan estetiğin temel kavramlarından birisidir. İnsanlık tarihinde oldukça eski bir yeri olan bu kavram, insanda, doğada, insanın yarattığı doğada ve sanatta karşımıza çıkmaktadır. Estetik’ te bahsedilen güzel, sanattaki güzeldir.

“Her insan şu ya da bu ölçüde, şu ya da bu anlamda güzelin kurucusu ve alıcısıdır. Sanatın en yaygın düşünsel etkinlik alanı olması buradan gelir. Bilim her insanı ilgilendirmez, her insan yazık ki felsefeyle doğrudan ilgili değildir. Ama güzelle ilgilenmeyen, dolayısıyla sanata yatkın olmayan insan yoktur.” (Timuçin, 2008: 15)

Güzelin ne olduğu ilkçağdan bu yana cevabı aranan sorulardan birisidir. Platon güzeli, ideanın kavranmasıyla ortaya çıkan bir şey olarak tanımlarken, Aristoteles belli bir ölçüye ve uygunluğa sahip olan, ölçülebilen bir şey olarak tanımlamıştır. Antik Yunan’ da güzel kavramı aynı zamanda etik ile örtüşmektedir. Bu dönemde ve sonrasında ortaçağda, hatta 18. yüzyıl sonlarına değin güzel kavramı hem “iyi” hem de “ iyi yaşam” ile bir tutulmuştur. Ortaçağ Avrupa’ sında güzel üzerine pek fazla düşünülmemiş olmakla beraber, Hristiyan estetiğinin baskın olduğu bu dönemde, güzellik, yönlendiği ya da konusu olduğu şey bakımından değerlendirilmiştir. Kant’ a göre güzel, dogmatik bir kavram değil, kavramsız olan zorunlu bir hoşlanmadır.

“19. yüzyılda güzel kavramının soyut araştırması, yerini uzam ve zaman kavramlarının kimyasıyla ilgili araştırmalara bırakmıştır. Yani estetik, güzeli sanat yapıtlarının engin ve derin dünyasında arayıp bulmaya, saptamaya yönelmiştir. Kant bize algının temelinde iki kavram; a priori biçim ve uzam/zaman’ ın bulunduğunu bildirir. “Algının dışında güzel yoktur” diyen çağdaş estetikçi her şeyden önce düşünmeye bu iki kavramdan başlamaktadır.” (Aykut, 2012: 30)

Aykut ve Timuçin’ in ayrı ayrı kitaplarında vurguladıkları Jarocinski’ nin “Algının dışında güzel yoktur” sözü ile artık güzelin nesnenin kendinde olan bir şey olduğu görüşünden tamamıyla uzaklaşıldığı görülmektedir. Güzelin göreceliliğinden daha derin bir anlama sahip olan bu söz ile güzellik kavramı nesneye değil özneye bağlı bir hale gelmiştir. Ancak özne, nesneyi algılayabildiği ölçüde onu güzel bulmaktadır. Yani burada bir şeyi güzel bulmak, keyfiliğe değil, bireyin içerisinde yaşadığı toplumun kültürüne, yaşadığı çağa, algıladığı nesneye dair olan konular ile ilgili birikimine ve en nihayetinde tüm bunlardan ayrı düşünülmeden bireyin psikolojisine bağlanmıştır.

“Jarocinski’ nin “Algının dışında güzel yoktur” sözü bize çağdaş güzel kavrayışını, güzeli gerçekliğin sınırlarına çeken çağdaş estetikçinin gerçekçi bakış açısını duyuruyor. Jarocinski güzelin çağdaş görelî anlamını bize şu sözlerle gösteriyor: “Yaratıcı için güzel, yapıtının sonucudur; izleyici için

yapıt güzelin kaynağıdır.” Buna göre, güzelin çağdaş anlamı duyulurun alanında kendini gösteriyor. “ (Timuçin, 2008: 22)

Yapıt, güzele kaynaklık etmesi bakımından izleyicisinden bağımsız bir biçimde düşünülmemektedir. İzleyici, yapıttaki güzeli sezmekte ve yapıtın somut olan biçimine rağmen yapıttaki soyut olanı duymaktadır.

“Çağdaş güzel, sanat yapıtının özellikleri arasından kendini duyuruyor, onunla kurulmuş ve onunla var olan bir şey olarak kendini sunuyor. Bu yüzden her zaman uçucu oluyor, her belirlemede elimizden kaçıyor, her tanımlamada eksik kalıyor, Sartre’ ın “ Güzel örtülü bir çelişkidir” belirlemesini doğrulayacak biçimde her zaman kaygan ve kaypak varlığıyla kendini ortaya koyuyor. Güzel, çok zaman çirkin’ i de içerecek bir genişlik kazanıyor. Özellikle ilginçte, özgünde, benzersiz de ortaya çıkıyor.” (Timuçin, 2008: 22)

Kant, güzelin yanı sıra yüce kavramına da vurgu yaparak estetiğin güzelin yanı sıra duyulur başka şeyleri de araştırdığına dikkat çekmiştir. Sonraki yıllarda ise estetiğin kavramları çağdaş sanatla beraber genişlemiş ve yalnızca güzel olan değil, başka kavramlar da estetiğin kavramları haline gelmişlerdir.

“Estetik insanın dünyaya gösterdiği güzel, çirkin sözcükleriyle dile gelen tepkileriyle ilgilidir. Ama güzel ve çirkin terimlerinin, kapsamları belirsiz, anlamları da öznel ve görelidir. Üstelik etkileyici bir doğa görünümü ile ilgili gözlemlerde ya da sanat eleştirilerinde kullanılan nitelendirmeler yalnızca güzel ve çirkinle sınırlı değildir; anlamlı, dengeli, uyumlu, ürpertici, yüce gibi bir dizi başka kavram da değerlendirmeye girer.” (Aykut, 2012: 31)

Herhangi bir yapıta dair estetik kavramların anlaşılması ve yorumlanabilmesi için, yapıtın ait olduğu sanat türü ve bu türün özelliklerini bilmek ve farklı örnekleriyle daha önceden karşılaşmış olmak gerekmektedir. Burada bir sanat yapıtını yalnızca güzel bulmak ya da bulmamaktan farklı olarak, sanat yapıtına dair güzelin dışında başka estetik kavramları anlamak ve yorumlamak belli bir eğitim ya

da yeterli derecede deneyim gerektirmektedir. Örneğin dinlenen bir klasik müzik eserinin dengeli ya da uyumlu olarak nitelendirilebilmesi gibi. Estetiğin yeni kavramları ile birlikte bütün sanatın güzel olması zorunluluğu ortadan kalkmış, güzel kavramı tarihsel olarak sahip olduğu o önemli işlevini yitirmiştir.

2.1.4. Estetik Nesne

Estetik nesne, sanatçının doğadan elde ettiği bilgiyi yapıtında somutlaştırması ve belli bir sanat kültürüne sahip ve sanat yapıtını kavrayabilen izleyicinin nesneye yüklediği değer sonucunda ortaya çıkar. Kendisinde bir bilgi bulunduran estetik nesne, sanat yapıtı haline geldikten sonra kendi gerçek (maddi) varlığını aşarak bir değer kazanır. Estetik nesne, izleyicinin nesneyle kurduğu bağ sonucu, izleyicinin nesneye yüklediği anlam ile ereksel nesne haline gelir. Öznenin zihninden bağımsız bir biçimde de var olabilen maddi nesne olma durumunu aşar, öznenin kendisine yüklediği anlam ve değer ile ereksel nesne haline gelir.

“Estetik, hem sanatlarda hem de birbirleriyle yarışan kuramlarda güzel ya da etkileyici olarak nitelenen doğal görüngülerle ilgilidir. Estetik nesnelere, kurama kaynak oluşturan ve kimlik sağlayan nesnelere, ‘Nesne’ terimi, fiziksel nesnelere sınırlı değildir. Estetik, fiziksel nesnelere olduğu kadar, matematiğin nesnelere gibi soyut ve ideal nesnelere ve neden sonuç ilişkilerinden bağımsız algısal nesnelere de ilgilidir. ‘Nesne’ terimini en geniş anlamıyla aldığımızda, birbirleriyle yarışan estetik kuramları, estetik nesnelere neliği ve bunları bilme yolları konusunda farklı açıklamaları olan yaklaşımlar olarak görebiliriz.” (Townsend, 2002: 145)

Townsend, estetik nesnelere belirlemede ya da belirlenmiş estetik nesnelere analizinde estetik kuramları bilmenin gerekliliğini savunur. Çünkü estetik nesne, değerlendirildiği kurama göre de estetik nesne olma özelliğini kazanmakta ya da kaybetmektedir.

“Estetik nesne düşüncesi, estetik bir kuramla ayrıntıları dolduruluncaya kadar, nesnenin doğası konusunda yansızdır. Estetik gibi bir alanda kuramlar oluşturmanın güçlükleri olsa da, bu durum, estetik nesnelere kuramından niçin kaçınamayacağımızın nedenini oluşturur. Şimdi estetiği ele almanın üç yolunu inceleyeceğiz; her biri, salt bir estetik nesne kuramı olmaktan çok daha fazlasını içeren üç estetik nesne kuramı. Bunlar, taklit kuramları, ifade kuramları ve imgelem kuramlarıdır. Ve kabaca üç temel nesneye karşılık gelirler: Fiziksel nesnelere, ideal nesnelere ve algısal nesnelere.” (Townsend: 2002,106-107)

Taklit kuramına göre estetik nesnelere yüklenen değer, kuramın temelinde bulunan metafizik düşünceyle paralel olarak ortaya çıkar. Daha gerçek olan nesne daha değerlidir ve gerçeğin taklidinde daha iyi olan sanat türü de diğer sanat türlerine göre daha değerlidir. Gerçeğin taklidi, herhangi bir kuramda taklit ettiği şeyden daha net daha ayrıntılı görüntü verebilen foto gerçekçi bir resim olarak kabul edilirken, bu bir başka kuramda taklit ettiği şeyden çok daha fazlasını gösterebilmek için soyutlamadan yararlanan bir resim olabilmektedir.

“Taklit kuramları çıkışını metafizikten alır –ne vardır- ve estetik nesnelere, biçim ya da gerçek, yararlı nesne gibi daha temel gerçekliklerin taklitleri olarak belirler. Bu nedenle taklit, kopyalamaktan daha fazla bir şeydir. Taklit, bir şeyin, daha gerçek olduğu düşünülen bir başka şeyle ilişkilendirilme yoludur. Taklit kuramlarının, neyin gerçek olduğunu bildiren bir metafiziğe olan gereksinimleri bundandır. Ancak bundan sonra estetik nesnelere, nesne evriminde yer alan diğer nesnelere göre daha aşağı ya da daha yüksek diye konumlandırılabilir.” (Townsend, 2002:145)

İfade kuramları, düşünürün bir birey olarak daha önemli bir konuma taşındığı Rönesans sonrası dönemde; aklın, deneyimin sağladığı bilgilerle bir güç kazanması sonucunda sanatçı ve izleyicinin kendi akıllarını bilmelerinin bir yolu olarak ortaya çıkmışlardır. İfade kuramlarındaki estetikte önemli olan nesne değil, kişinin kendini duyumsaması, bilmesi ve bunu yansıtmasıdır. İfade kuramlarında akıl, bilinen ve zevk alınan şeyler bakımından kendi kendinin amacıdır. İfade kuramlarında sanat oldukça geniş bir biçimde ele alınır ve bu kurama göre estetik ifadede önemli olan özgünlüktür. İfade kuramına göre estetik deneyim ve estetik nesne, yalnızca bireysel

olarak, taklit kuramına göre ise evrensel olarak var olur. Aklın kendini yeni biçimlerde ifade etme yeteneği ile ilişkilendirilen imgelem kuramı ise sanat olan ve sanat olmayan ayrımında belirleyicidir. İmgelem kuramı özgür olması bakımından kuram karşıtıdır. İmgelem kuramı, yeni biçimler yaratma gücü olarak görüldüğünde ifade kuramının bağlı olduğu sembol ve biçimlerden tamamen ayrı bir biçimde var olmaktadır.

“İfade kuramları, bireysel aklı, nesnelere, düşünceler ve yaşantılar dünyasıyla ilişkilendirir. Güçlü ifade kuramlarında estetik nesnelere ve estetik ifade, bilginin kendisiyle bütünleştirilir. Fazla iddialı olmayan ifade kuramları ise, sanatı kendi düşüncelerini dışı vurup yaymaktan zevk alan aklın bir etkinliği olarak görür. Çeşitli ifade kuramlarında estetik görüngü (sanat ve güzellik) bildiklerimizi düzenleme yollarıyla ilişki içinde açıklanır. Son olarak, ifadenin bir parçası olan imgelem bazen öyle önemli olur ki, bir başka kuramın temeli olduğu düşünülür. İmgelem, yeni nesnelere biçim kazandırarak kendini yansıtan aklın yaratıcı bir yeteneğidir. Bu durumda imgelem, gerçekte var olmayan ve bir sanatçının etkinliği olmadan var olamayacak olan nesnelere oluşturan hem yaratıcı hem de oyunsal bir edim olur.” (Townsend, 2002: 145-146)

Estetik nesnelere her zaman sanat eseri olmak durumunda değildirler. Her sanat eseri bir estetik nesne iken, her estetik nesnenin bir sanat eseri olduğunu söylemek mümkün değildir. Sanat eserlerindeki güzel, eserin içeriğine ve eserin biçimine duyulan ilgi ile kendini ortaya çıkarır. Aynı biçimde sanat eseri olmamasına rağmen içeriği ve biçimiyle duygusal bir doyum sağlayan durumlar da insanda estetik haz uyandırabilir. Örneğin etkili bir reklam filmi benzerleri arasında anlatımdaki yetkinliği, özgünlüğü ve öz- biçim dengesiyle bir estetik nesneye dönüşebilir.

“Bir estetik nesne ortaya koymak bir nesne yaratmak değildir. Estetik nesne yalnızca estetikleştirilmiş nesnedir. Estetikleştirme özneliği, nesnelere yansıtmakla gerçekleşir. Estetikleştirme, öznenin nesnede kendine uygun bir özellik ya da bir özellikler demeti bulmasıyla olur.” (Timuçin, 2008: 162)

Estetik nesne haline gelen nesnenin sağlayabileceği duyulur hazlar, özne tarafından dışlaşmıştır. Özne, estetik nesnede dışlaştırdığı duyulur hazlarını bilinç yoluyla gerçekleştirmektedir. Bu nedenle Afşar Timuçin' in söylediği gibi “Estetik nesnenin belirlenmesi, duyulurun düşünülüre doğru aşılmasıyla gerçekleşir.” (Timuçin, 2008: 162)

“Estetik gerçekliğin, gerçekten de tam olarak ne nesne, ne de özne olduğu söylenebilir: bu gerçekliği oluşturan öğelerde görece bir nesnellik vardır elbette; ne var ki estetik gerçeklik, teknik bir nesne gibi, insandan ve dünyadan kopuk değildir; ne bir araç, ne de aygıttır.” (Lenoir, 2003: 145)

Estetik nesne, sunulan değil kurulan bir şey olması bakımından ve özneyle etkileşiminde devamlı dönüşen bir şey olması bakımından, herhangi sıradan bir nesne gibi insandan ayrı olarak tanımlanamaz. Estetik nesne ile kurulan ilişki, hem düşünsel hem de duyumsal bir ilişkidir. Estetik nesne ilk olarak duyulur bir varlıktır, sonrasında özün kavranması ile düşünsel düzeye geçmektedir.

2.1.5. Estetik Deneyim

Estetik deneyim, kendi amacını kendi içerisinde taşıyan, günlük yaşamdaki diğer duygu, beğeni ve hazlardan farklı olarak yaşanan bir deneyim türüdür. Estetik deneyim, yalnızca herhangi bir arzuyu doyurma amacıyla olmaması, bir yarar gözetmemesi bakımından da diğer deneyim türlerinden ayrılır. Estetik deneyimden kaynaklanan haz, kendisinden başka herhangi bir şeyin gereksinimini karşılayan ya da bir arzuyu doyurmaya yarayan bir haz olmadığı için, diğer deneyim türlerinin aksine bir doygunluk yaratmaz. Örneğin tatlı yeme arzusunu gidermek için belli bir miktar tatlı yedikten sonra doygunluğa ulaşılabilir. Ancak şiir okuyarak elde ettiği bir estetik deneyimi dilediği kadar sürdürmek kişiye bağlıdır. Burada önemli olan kişinin dilediği estetik deneyimi, dilediği alanda, dilediği çeşitlilik ve sürede deneyimlemesidir. Kişi, yalnızca ve yalnızca estetik deneyime sahip olmak için şiir

okuyorsa ve haz duyuyorsa, bu zaten kişinin estetik deneyimin alanında olduğu anlamına gelir.

“Estetik deneyim konusunda incelediğimiz iki önemli görüş biçimcilik ve bağlamcılıktır. Biçimciliğe göre estetik deneyimin nesnesi renk, şekil, çizgiler gibi biçimsel özelliklerdir. Başka bir deyişle, estetik deneyim yaşayan kişi, nesnenin bu ilgili özelliklerine yönelir. Bu tür bir deneyimin yaşanabilmesi için kişinin nesneyle arasında mesafe koyması gerekmektedir. Bağlamcılığa göre ise estetik deneyimin nesnesi yalnızca biçimsel özellikler değildir. Kişinin nesneyle arasına mesafe koymaması, yani hiçbir inancını bir kenara koymadan nesneyle meşgul olması gerekmektedir. Yine bağlamcılara göre kimi durumlarda estetik deneyim yaşanabilmesi için ilgili nesne hakkında bilgi sahibi olmak gerekir.” (Taşdelen & Yazıcı, 2012:25)

Biçimcilik görüşüne göre, estetik deneyim nesnelerin duyulur özelliklerinden yola çıkarak yaşanmaktadır. Örneğin; estetik deneyim yaşanılacak olan estetik nesnenin ait olduğu sanat türüne göre, estetik nesnenin kendi içerisindeki biçimsel özelliklerinin uyumu, yetkinliği, özgünlüğü gibi şeylere bağlı olarak bir estetik deneyim yaşanmaktadır. Burada deneyimi yaşayan ya da yaşayacak olan kişiden herhangi bir şekilde düşünsel bir etkinlik beklenmemektedir. Bağlamcılık görüşüne göre ise estetik deneyim için yalnızca biçimsel özellikler yeterli olmamaktadır. İçeriğin oldukça hatta kimi zaman biçimden bile daha önemli olduğu bağlamcılık görüşünde, kişi ancak zihinsel olarak da sürece katıldığı zaman bir estetik deneyim yaşayabilmektedir. Hatta bazı durumlarda kişinin konuya dair bilgi sahibi olması da gerekmektedir.

“Estetik deneyim, farklı bir değerler alanıyla ilişki içindedir. Bu deneyimin kendi içinde bir değer taşıdığı yaygın kanıdır. Bu içsel değeri açıklayabilmenin önemli bir yolu, alınan zevktir. Estetik zevk ya kendi içinde ya da diğer olağan zevklerden ayrılmasıyla farklılık gösterir. Bazen estetik deneyime, ya kültürel bir ürün ya da anlamlı yarı-dinsel bir deneyim türü olarak yüksek bir değer yüklenir.” (Townsend, 2002: 65)

Bazı durumlarda konuya dair bilgi sahibi olmadan, ya da estetik nesnenin ait olduğu kültürün öğelerini tanımadan, o estetik nesneye dair estetik deneyim yaşayabilmek mümkün değildir. Townsend' in sözünü ettiği gibi kültürel bir ürün türü olarak değer yüklenmiş olan estetik nesnelere, onu tanıyan, bilen ve benzerleri içindeki farklılığı ayırt edebilen kişilere bir estetik deneyim yaşatabilmektedir.

2.1.6. Estetik Tutum/ Estetik Tavır

Kimi zaman estetik deneyimin bir ön koşulu olarak nitelenen estetik tutum, nesnenin varoluşu ve pratik kullanımından bağımsız olarak, nesne ya da olaydan yalnızca zevk almak amacıyla yöneldiğimiz, amacını kendisinde taşıyan bir tutumdur. Estetik tutum, estetik deneyimin yaşanmasında zorunlu bir tutum değildir. Kimi zaman herhangi bir tutum belirlemediğimiz halde herhangi bir nesne veya doğa parçası kendi estetik nitelikleriyle bizi etkisi altına alabilir. Estetik nesneye dair sahip olunan bilgiler de estetik tutumu büyük ölçüde belirlemektedir.

“Estetik deneyimle yakından ilgili bir kavram da “estetik tutum” kavramıdır. Özellikle 18. yüzyıldan bugüne estetik nesnelere ya da estetik özelliklerin algılanmasında özel bir tutumun (estetik tutum) da rolü olup olmadığı tartışma konusu olmuştur. Estetik tutuma sahip olmak çoğu zaman bilişsel tutum, kişisel tutum ve pratik tutum gibi öznelerin takınabileceği diğer tutumlardan ayırt edilmiştir. Bir nesneye ya da olaya onun hakkında bir şeyler öğrenebilmek için yaklaşıyorsam tutumum bilişsel, kendimle ilgili kimi şeylerle benzerlik kurmak için yaklaşıyorsam tutumum kişisel ve kullanışlılığı açısından yaklaşıyorsam da pratik olarak kabul edilebilir.” (Taşdelen & Yazıcı, 2012:16)

Nesneye karşı geliştirilen tutum ona olan yaklaşımdaki amaçta belirir. Örneğin kişi, bir tablonun boyutlarını, hangi malzemelerden yapıldığını öğrenme amacıyla ise tabloya karşı bilişsel bir tutum sergilemektedir. Aynı tablo kişide geçmiş yaşantılarına dair bir takım şeyleri hatırlatıyor ve bu nedenle bu kişinin hoşuna gidiyorsa buradaki tutum kişiseldir. Yine aynı tabloya bakarken kişi, eserdeki renklerin evdeki mobilyalara uygun olduğunu düşünüp ona sahip olmak istiyorsa, tabloya işlevsel bir biçimde yaklaşmakta ve pratik bir tutum sergilemektedir. Estetik

tutum, tüm bunların dışında, yalnızca estetik hazza yönelik olarak takınılan bir tutumdur.

“Güzel dediğimiz bir doğa parçasını ya da güzel bulduğumuz bir sanat yapıtını estetik olarak algılamak, onu kavramak, ancak estetik nesne dediğimiz bu var olan karşısında belli bir tavır almakla olanak kazanır. Örneğin: Eski bir köşkü seyrederken bu köşkün tarihini, kimin tarafından yapıldığını, hangi malzeme kullanıldığını düşünmek tarihi hakkında bilgi edinmektir. Bu köşkün değer olarak kaç para olacağını düşünmek ekonomik açıdan bakmaktır, bunların hiçbirini düşünmeden köşke haz duyarak, hoşlanarak bakmak ise estetik tavidir. Yine bir portakal bahçesine bakarken ürünün bolluğu, ne kadar getirisi olacağı, ne zaman olgunlaşacağı sorunlarına bakmak bilgisel ve pratik, ekonomik tavidir. Renklerine ve bahçenin güzelliğine bakmak estetik tavidir.” (Demiray,2005: usdusunveotesi.net/yazilar2.asp?yno=85&bant=9&katno=9)

Eğer salt haz duyma ereğiyle bir sanat yapıtına yöneliniyorsa bu tavrın ereği kendi içerisindeki yani auto-telos’ u vardır. Çocuk oyunlarının da bunun gibi olduğunu gören Kant’ ı düşünür Schiller’ e göre insan, estetik tavır alırken hayal ve kurguyu da işin içerisine katmakta ve özgür bir oyun içerisinde bilme ve isteme, bilgi ve ahlak karşıtlıklarını ortadan kaldırarak aralarında bir uyum sağlamakta ve tüm bir insan olarak insansal olana kavuşmaktadır.

“Görüldüğü gibi estetik tavır ve yaşantı ile oyun arasında ileri ölçüde bir benzerlik var. Şimdi, bu benzerliğin, auto-telos’ un dışında, auto-telos’ un da nedeni olan bir ana nedeninin nerede bulunduğunu sorabiliriz. Bu ana neden, her iki tavidir de, gerçeklikten, realiteden kaçmada, gerçekdışı bir dünya yaratmada, hayale ve kurguya dayanmada bulunur. Estetik tavır alırken biz ne yaparız? Real bir dünyadan çıkar irreal bir dünyanın içine gireriz. Ama bu da yanlış anlaşılmalıdır. Belli üsluptaki sanat yapıtlarının yalnız bizi böyle bir estetik yaşantıya götürdüğü sanılmamalı. İster ilgi kurduğumuz sanat yapıtı üslup bakımından romantik olsun, ister gerçekçi, isterse toplumcu- gerçekçi (sosyal- realist) olsun, bu, bizim sanat yapıtları karşısında aldığımız estetik tavrın öz ve niteliğinde hiçbir etki ve değişiklik yapmaz. Estetik tavrın bu öz ve niteliği ise hayal ve kurgudur.” (Tunalı, 1989: 26)

Estetik tavır ve oyunun ortak bir özellik olarak ereğini kendilerinde buldurmaları sonucunda dış dünyadan kendilerini soyutlayan, kendilerine dönük olan bir tavır almaları gerekir. Ancak estetik tavır; yalnızca hayal ve kurgudan ibaret

değildir, düşünsel ve duyuşsal olarak karmaşık ögeleri barındıran ve aoto-telos' a sahip olma niteliğini taşıyan bir tavidır.

“Estetik tutumlar, estetik deneyimi ya doğal ya da bir eğitimin sonucu, bireysel algılama yetileri açısından özel bir estetik tarzda karakterize eder. Bunu daha da açık hale getirirsek, üretilen deneyimin herhangi bir kuramsal ya da pratik çıkarı, hatta nesnenin varoluşuna duyulan ilgiyi bile dışlayan ‘çıkarsızlık’ anlamında çıkara dayanmadığı söylenir. “ (Townsend, 2002: 231-232)

Estetik tutum, estetik nesnenin izleyiciye sunulmasıyla beraber taşıdığı amaçsallığı dışlamaz. Burada bahsedilen çıkarsızlık, estetik nesneden pratik fayda elde edilmemesi anlamındadır. Özellikle sanat yapıtı olan estetik nesnelerdeki amaçsallık, estetik tutumdan estetik deneyime yönelmede önemli bir rol oynamaktadır.

2.1.7. Estetik Beğeni

Estetik beğeni, genel anlamıyla sanatta ve doğada nesnelere estetik özelliklerine göre ayırt etme olarak tanımlanır. “ ‘Beğeni’, nesnenin denetiminde olan bir şeye bana özgü bir tepkide bulunmak demektir.” (Townsend, 2002: 31) İnsanın beğenmediği herhangi bir şeyin estetik boyutunu yakalaması mümkün değildir. Örneğin halk müziğini beğenmeyen bir insan onu ne dinler, ne de inceliklerini fark edebilir. Ancak bir şeyi gerçekten beğenen bir insan, onun detaylarındaki inceliklerden etkilenir.

“Beğeni, en yalın anlamıyla güzeli çirkinden ayırt edebilme yeteneği; estetik olanı tanıyabilme, “estetik nesneyi” seçebilme yetisidir. Belirli sanat ve doğa nesnelere haz alma yeteneği, sanat ve doğa nesnelere oluşturan ögeleri saptama ya da bunların belirli özel niteliklerini ayırt etme yetisi olarak da tanımlanabilir.” (Aykut, 2008: 34)

Beğeni, her ne kadar nesneye bağlı ve kişisel bir şey olsa da belli bir kültür çerçevesine bağlıdır. Bir sanat yapıtına dair o yapıtın bir değer kazanmasını sağlayan kültür faktörleri bilinmiyorsa, yapıtın izleyicide bıraktığı etki yalnızca duyulur izlenimler yani duyular olmaktan öteye geçememektedir.

“Genel olarak kültürler, belli özellikleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Objeye yorumu veya kavrayışı dünya görüşü, dini görüş yönünden birbirlerinden belli karakter özellikleriyle ayrılırlar. Bu ayrılık, değer yargılarında, estetik beğenide de kendini gösterir. Bu, tarihi kültürler için doğru olduğu gibi, günümüz kültürleri için de doğrudur.” (Tunalı, 2011: 35)

Beğeni alanındaki görecelilik, değişik kültürlerde ortaya çıkar elbette fakat bir önceki paragrafta bahsettiğim beğenin kişisel bir şey olması durumu, aynı kültür çevresinde bulunan insanların aynı beğeniye sahip olmamaları ile ortaya çıkar. O kültürün içinde bulunan fakat bulunduğu kültüre ait sanat değerleriyle ilgili herhangi bir bilgiye ya da eğitime sahip olmayan kişi, o kültürün değerlerine sahip bir sanat yapıtına karşı beğeni geliştiremeyecektir.

“Belli bir kültür çevresi içinde yaşayan her insana, aynı kültür fenomenleri aynı şeyi söyler mi? Şüphesiz aynı şeyi söylemez. Örneğin bir Schubert veya bir Stravinski müziği her Avrupalı için aynı değeri taşımaz. Çünkü, eğitim görmüş Avrupalı vardır, eğitim görmemiş Avrupalı vardır. Eğitim diyebiliriz ki, beğeni’yi belirleyen ikinci önemli faktördür. Sanat, yalnız belli bir kültüre dayanmakla kalmaz, aynı zamanda özellikle eğitim isteyen bir fenomendir. Çünkü sanat, sanat tavrı, estetik tavır almasını bilenlere ancak kendini açabilir. Bu da ancak bir özel eğitimle olabilir. Şu halde eğitim, özellikle estetik eğitimi, sanatı anlama ve onu değerlendirme bakımından bir ön şarttır. Örneğin Süleymaniye Camii’ni sadece dini tavır içinde algılayan bir kimse için, o bir sanat eseri değil, sadece bir dini objedir. Bu bakımdan estetik tavır alma, estetik beğeni için zorunlu bir şart olup, bu da her şeyden önce bir eğitime dayanır.” (Tunalı, 2011: 36)

Beğeni konusunda evrensel bir beğeni ölçütü geliştirilip geliştirilemeyeceği, beğeni konusundaki tartışmalardan biridir. Sanatın çok boyutlu yapısı gereği böyle evrensel bir ölçütün varlığından söz etmek mümkün değildir. Fakat güzelliğin

evrenselliğini savunan idealist düşünürler, beğenin de evrensel bir ölçütü olduğunu ileri sürmektedirler.

2.1.8. Estetik Yargı

Estetik, nitelikleri araştıran bir alan olduğu için bu araştırmada ortaya konulan yargılar nitelik yargılarıdır. Bu yargılar aynı zamanda bir değer belirtirler ve değer yargılarıdır. Estetik yargılar tam bir kesinlik göstermemeleri nedeni ile varsayımsal özelliktedirler. Ölçülebilirlikten uzak olan estetik yargılar, özneli içeren genel bir kavrayışla açıklanmaktadır.

“Yargıları işlevleri açısından değer yargıları ve varoluş yargıları, içerikleri açısından nitelik yargıları ve nicelik yargıları, uyarlılıkları açısından da varsayımsal yargılar ve kesin yargılar diye ayırmak doğru olur. Varoluş yargıları bir şeyin olup olmadığını gösteren yargılardır. Değer yargılarına gelince, bunlar bir değeri varsayan ya da yoksayan yargılardır. Estetikte her yargı, zorunlu olarak varsayımsallık düzeyinde, bir niteliğin ya da bir değer belirlenmesiyle ilgilidir.” (Timuçin, 2008: 49)

Herhangi bir doğa nesnesine ya da sanat yapıtına estetik bir yüklem yüklendiğinde aynı zamanda onunla ilgili estetik bir yargıya varılmış olunur. Bu yargı estetik alana ait bir değer yargısıdır. Değer yargıları, gerçekliklerden belli bir değerlendirme sonucunda oluşmaları bakımından ayrılırlar. Değer yargıları etik ve estetik değer yargıları olmak üzere temel olarak iki kategoride incelenir. Estetik değer yargılarında kişisel öge belirleyicidir. “Beğeni dikkatimizi algılayana ve estetik yargılara yöneltir. Estetik, algıya dayanır ve algı da bir algılayana gerektirir. Estetik yargıları diğer yargılardan farklı kılan şey, yargının algılayana bağlı olmasıdır.” (Townsend, 2002: 44)

Estetik yargılarla ilgili iki temel sorundan birincisi estetik yargıların estetik olmayanlardan nasıl ayrılacağı, ikincisi ise estetik yargının öznel mi yoksa nesnel mi olduğudur. Townsend' e göre yüklemelerin kullanılış biçimi ve eğretilmeli kullanımı, estetik yargının diğer yargılardan ayrılması bakımından belirleyicidir.

“Estetik yüklemelerin yalnızca estetik nesnelere yüklendiğini dolayısıyla da “X, A’ dır” biçimindeki bir estetik yargıda X’in estetik bir nesne, A’nın da estetik bir yüklem olduğunu söyleyebiliriz. ne var ki bu her zaman böyle olmaz. Estetik nesnelere aldıkları yüklem her zaman için estetik olmak zorunda değildir. Bu durumda çözüm estetik yüklemelerin nasıl kullanıldıklarını araştırmaktır. Townsend’e göre üç tür estetik yargı belirlenebilir: Karşılaştırmalı yargılar, mutlak yargılar ve estetik deneyim yargıları.” (Taşdelen & Yazıcı, 2012:25)

Karşılaştırmalı yargılarda nesnelere biçimsel özellikleri bakımından karşılaştırılır. Örneğin Bethooven’ in en iyi klasik müzik bestecisi olduğunu söylemek, diğer tüm klasik bestecileri ile onu karşılaştırmak anlamına gelir. Burada zaten var olan olgulara göre bir karşılaştırma yapılmaktadır. Mutlak yargılar ise karşılaştırmalı yargılara göre daha detaylı daha belirgin bir alana aittir. Örneğin Bethooven iyi bir bestecidir, çünkü eserlerinde tüm farklı tınıları armonik bir yapı içerisinde kullanır. Mutlak yargılar tanımı, kesin, değişmez ve karşı çıkılmaz yargılar anlamında kullanılmamıştır. Burada bahsedilen mutlaklık detaya yönelerek yargının bir temele dayandırılması anlamında bir mutlaklıktır. Estetik yargılar ise estetik deneyime bağlı olarak ortaya çıkar ve estetik duygunun kendisine yönelik olarak kendi içerisinde taşıdığı değer ile oluşur. Estetik değer, yaşanan estetik deneyimle beraber oluşan duygunun değeri anlamındadır. Örneğin yağmurun yağışını seyretmeyi önemli gören ve bunun kendisi için değerli olduğunu söyleyen birisi ile bunun doğruluğu ya da yanlışlığını tartışmak iki tarafı da bir sonuca götürmez.

Estetik yargıların öznel ya da nesnel yargılar olması durumuyla ilgili olarak Kant ve Sibley iki farklı görüş ortaya sürmüşlerdir. Kant’ a göre beğeni yargısı hem

öznel, hem de herkesten onay beklemektedir. Estetik yargıda bulunan bir kişi kendi öznel yargısını verirken, aynı zaman da herkesin katılacağı evrensel bir yargıda bulunmaktadır. Zevk duygusuna dayanmaları nedeniyle öznel olan beğeni yargıları doğrulanamazlar, ancak çıkarsız bir zevk olmaları bakımından evrensellik iddiasındadırlar. Kant güzelliği nesnenin bir özelliği olarak görürken, onunla ilgili olan beğeni ve yargıyı, onu güzel bulma olarak değil, ondan hoşlanma olarak açıklamaktadır. Sibley’ de güzelliği nesnenin bir özelliği olarak görürken, nesne ile ilgili beğeni ve yargıyı, Kant’ tan farklı olarak estetik terim ve kavramları kullanabilme yeteneği olarak açıklar. Nesnel özellikler yalnızca güzel kavramı ile değil şık, zarif, dengeli, uyumlu gibi kavramlarla da nitelenebilmektedir. Bundan dolayı yalnızca beğeni sahibi olan bir kimse bu özellikleri fark edip nesnelere doğru bir şekilde uygulayabilir. Sibley, estetik yargının estetik algı temelinde haklı gerekçeleriyle temellendirilerek nesnellik kazanabildiğini söylemektedir.

“Kant’a göre estetik yargılar öznel ve aynı zamanda beğeni yargılarıdır. Bu tür yargıların doğrulanmaları olanaklı değildir. Yine de beğeni yargıları bir tür evrensellik taşır. Öznel olan “hoştur” yargısıdır. Oysaki “güzel” yargısında bulunan kişi bu yargıyı herkes için kullanır. Sibley, Kant’tan farklı olarak beğeniye estetik kavramları kullanabilme yeteneği olarak, güzel terimini de yargılanan nesnenin bir özelliği olarak anlar. Bu özellikleri de yalnızca beğeni sahibi olanlar fark edebilir. Sibley ayrıca estetik yargıların haklı kılınmalarıyla ilgili olarak eleştirmenlerin izledikleri farklı yolları da araştırmıştır.” (Taşdelen & Yazıcı, 2012:25)

Sibley’ e göre estetik yargılar kendi içerisinde tipik olan estetik yargılar (muhteşem, zarif), estetik terim kullanmayan estetik yargılar (çok canlı, yeterince sade değil) ve değer biçen estetik yargılar (nesnenin estetik anlamda iyi veya kötü olması, sıradan ya da özgün olması gibi) olarak üçe ayrılır. Sibley hem en yaygın, hem de eleştirmenler tarafından en çok kullanılan yargı türünün ilk iki yargı türü olduğunu söyler. Bu ilk iki yargının en önemli ortak özelliği estetik algıyı gerektirmesidir. Sibley’ e göre eleştirmenler estetik yargıların gerekçelendirilmesi konusunda yedi farklı yol izlemektedir. Bunlar kısaca; estetik olmayan özelliklere işaret etmek, doğrudan fark edilen özelliği dile getirmek, estetik özelliklerle estetik olmayan özellikler arasındaki bağlantıyı göstermek, benzetme ve eğretileme

kullanmak, zıtlıklardan ve karşılaştırmalardan yararlanmak, tekrarları kullanmak ve kimi zaman konuşma yerine davranışlarla ve farklı ses tonları ile ifade etmektir.

2.2. ESTETİK ve SANAT FELSEFESİ TARİHİ

2.2.1. Antik Çağda Estetik ve Sanat Felsefesi

2.2.1.1. Platon'da Sanatın ve Güzelin Belirlenmesi

Antik çağ filozoflarından olan Platon'un felsefi gelişimi üç dönem halindedir. Birincisi gençlik dönemi veya Sokratik dönem, ikincisi olgunluk dönemi, üçüncüsü ise yaşlılık dönemidir.

“Sanatla ilgili sorunlara ilk kez ciddiyetle eğilen Platon'un sanat kuramı tutarlı bir sistem değildi. Ion, Şölen, Devlet, Phaidros, Sofist, Kratylos ve Kanunlar gibi diyaloglarında sanat hakkında bazen birbirini tutmayan fikirlere rastlamamızın bir nedeni de, herhalde Platon'un fikirlerini zamanla değiştirmiş olmasıdır.” (Moran, 2002: 20)

Berna Moran'ın belirttiği gibi Platon'un estetik konusundaki düşünceleri kendisinin felsefi gelişim dönemlerine paralel olarak değişim göstermiştir. Platon, gençlik döneminde felsefe tarihinde ilk kez sistemli olarak “Güzel nedir?” sorusunun cevabını arar. Olgunluk döneminde ise Platon “güzel”e varlık temelinde yaklaşır. Yaşlılık döneminde Platon “güzel” kavramını matematiğin öğeleriyle; sayılar, oranlar, simetri ve ölçülerle ilişkilendirir.

Platon'un gençlik döneminde Sokrates etkileri açıkça görülür. Platon, Sokrates'in öğrencisidir. Bilindiği üzere Sokrates kendi düşüncelerini kaleme almamıştır. Platon, Sokrates'in görüşlerini, baş konuşmacının Sokrates olduğu

diyaloglar şeklinde yazıya aktarmıştır. Bu nedenle Platon' un gençlik dönemine ait olan bu yazıların ne derece kendisine ait olduğu tartışmalıdır. Platon'un gençlik döneminde "Güzel nedir?" sorusu ilk kez irdelenmiş ve kavram olarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu sorunun yanıtını arayan konuşmalar Büyük Hippias diyalogunda yer alır. Burada Sokrates ve sofist Hippias arasında geçen diyalogda, Sokrates'in hiçbir şey bilmeyen ve öğrenmek isteyen bir insan edası ile cevabını aradığı soru güzelin ne olduğudur. Hippias bu sorunun cevabını bulmaya çalıştığı her defasında Sokrates'in itirazları ile karşılaşır. Çünkü Sokrates'e göre güzeli tek bir özellik ile veya tek bir boyutuyla tanımlamak mümkün değildir. Hippias güzelliği beğendiği güzel bir şey, bir şeyin başka bir şeye uygun olması, iyi bir yaşam sürmek, haz duymak, yararlı ve kullanışlı olmak şekillerinde tanımlamaya çalışır. Sokrates itirazlarında özellikle göreceliliği öne sürerek tüm bu tanımlamaların geçersizliğini iddia eder. Diyalogun sonunda Sokratik konuşmaların bir özelliği olarak kesin bir hüküm veya tanım beklenirken başka bir konuya geçilir. Güzel kavramı bir sonuca bağlanmadan yalnızca irdelenmiş olur.

"Bu eserinde Platon ilk defa kendinde güzel, mutlak güzel ile tek tek güzel olan şeylerin ayrımını yapar ve "güzel" ile "güzellik" arasında kavramsal bir fark olduğunu belirtir. Bu kavramsal irdeleme güzelin gerekli ve yeterli koşullarını içeren bir tanım sunmasa da bir şeye neden dolayı güzel diyebileceğimiz hakkında önemli açıklamalar sunar." (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 77)

Burada belirtildiği gibi Büyük Hippias diyalogunda güzelin neye göre ve neden güzel olduğu konusunda bazı sorular sorulmuş ve genel olarak güzel olan şeyler (kendiliğinden güzel) ile özel bir durumda ve tek başına güzel olan bir şeyin ayrımı yapılmıştır.

Platon olgunluk dönemine geldiğinde yine diyaloglar şeklinde yazılan ve baş konuşmacının Sokrates olduğu Şölen adlı eserinde güzelin ontolojik tanımını yapar. Şölen ana konusu sevgi(eros) olan ünlü bir toplantının hikayesidir. "Sevgi nedir?" sorusunun yanıtının arandığı bu toplantıda Platon, sevgi yoluyla güzel olana ve aynı zamanda ölümsüz olana ulaşılacağını, bunun ise ancak üretme ve yaratma yoluyla mümkün olduğunu söyler. Platona göre insanlarda bedene göre ve ruha göre

olmak üzere iki tür yaratma gücü vardır. Platon bedene göre yaratma ile çocuk sahibi olmayı kasteder ve bu yolla ölümsüzlüğe ulaşılacağını söyler. Ruha göre yaratma ise düşüncelerle sağlanır. Güzel düşünceler üretmek, gençleri eğitmek, yetiştirmek, onlarda erdemin oluşmasını sağlamak ruha göre yaratmak ve ölümsüzlüğe ulaşmaktır. Platon tek tek olan güzel ile güzelin kendisi arasındaki ayırımı uygun olacak biçimde temellendirir beden ve ruh olarak güzele ulaşmayı, yaratmayı. Bedene göre güzel olan ve ruha göre güzel olan birbirinden ayrılmaktadır. Artık güzellik çeşit çeşittir ve kendi arasında bir hiyerarşiye sahiptir. Eros'un ilk olarak yöneldiği beden güzel bedendir. Ancak bedene göre güzel olan şey geçici, değişken ve görecelidir. Kişi olgunluğa ve yetkinliğe ulaştıkça mükemmele ulaşmak için ruh güzelliğini sevecektir. Ruha göre güzel olan kalıcı, göreceli güzellikten uzak ve bütün güzelliklerin üzerindedir. Bu nedenle ruh güzelliğini sevmek kişiyi gerçek varlığın, hakikatin bilgisine ulaştırır. Bütün diğer güzeller bu gerçek olan güzelden doğarlar.

Platon estetik bilgiyi özün, mutlak güzelin üzerine inşa etmiştir. Ona göre mutlak olan güzelliğin yani cevherin dışındaki tüm güzellikler mimetik, taklitçidirler. Devlet adlı eserinde bu konuya şöyle değinilmektedir:

“– Hiçbir zorluk yok, dedim, zanaatkarın her yerde hem de çabucak yapabileceği bir şey bu. Bir ayna alıp onu her yere taşıma yoluna gidersen çarçabuk yapabilirsin bunu. Güneşi, gökyüzündeki her şeyi hemencecik yaparsın, dünyayı, kendini, diğer hayvanları, aletleri, bitkileri ve daha şimdi bahsettiğimiz tüm nesnelere yaparsın hemen.

– Evet, dedi, ama görüntülerini yaparım, esaslarını değil.

– Harika, dedim, sözün imdadıma tam zamanında geldin. Bence bu yaratıcılar sınıfına ressam da dahildir, değil mi?

– Tabii ki.

– Ama sanırım onun yaptıkları gerçek değildir diyeceksin. Bununla beraber ressam da şöyle böyle bir sedir yapar, değil mi?

– Evet, dedi, bir sedirin görünüşünü o da yapar. “ (Platon, 2011: 243)

Bu diyalogda yer alan meşhur ayna benzetmesi, Platon'un sanatı sadece gerçeği yansıtan ama hiçbir zaman mutlak gerçeğin kendisi olmayan bir etkinlik olarak gördüğünü gösterir. Çünkü algıladığımız dünya mutlak gerçekliği olmayan bir görüngüler dünyasıdır. Platon'a göre mutlak gerçek, görüngüler dünyasında değil,

düşünce ile kavranabilecek olan idealar dünyasındadır. Sanat ise yalnızca bir taklit etkinliğidir ve bu durumda sanat eseri de yalnızca bir taklittir. Sanat eseri ideanın (mutlak gerçeğin) üç derece uzağındadır. Çünkü taklit edilen şey zaten bir kopyadır (ideanın kopyası), sanat eseri ise bu durumda kopyanın kopyasıdır. Görüngüler dünyasını taklit eden bir etkinlik olarak sanat hiçbir zaman gerçeğin bilgisine ulaşmamaktadır.

Platon gerçeğin bilgisine ulaşamadığı için sanatı bir bakıma değersiz olarak görse de, sanatın insanın güçlü yanı olan akıla değil, değişken ve zayıf yönü olan duygulara hitap ederek insanların kafasını karıştırıp, onları erdemden uzaklaştırarak zararlı duygu ve düşüncelere yöneltecek güçte olduğunu düşündüğü için, sanatla ilgili bazı sınırlandırmaların gerekli olduğunu söylemektedir. İdeal devlette aşağı duyguları besleyen, tanrıları olmadık biçimlerde gösteren, onları insani özelliklerle tasvir ederek onları alçaltan, insanı aklın yolundan uzaklaştırıp, sadece duygularına hitap ederek duygusal tepkilerle karar verip eyleme geçecek kadar coşkunun bir şekilde hareket etmesini sağlayabilecek olan sanatı yasaklamıştır. Ancak gençleri gerçek güzele yöneltebilecek türdeki sanatın; tanrılara söylenen ilahiler, erdemi öven şiirler gibi ideal devlet içinde varlıklarını sürdürebileceklerini söylemektedir.

Platon, yaşlılık döneminde Elea okulunun ve Pitagorasçı okulun etkisinde kalmıştır. Timaios diyalogunda bu etki açık bir biçimde görülmektedir. Platon için güzellik artık ontolojik yönünü yitirerek, matematiksel-mantıksal bir yöne dönüşmüştür. Timaios diyalogunda orantı ve ölçünün güzelliği tanımlayan özellikler olduğundan bahsetmektedir.

2.2.1.2 Aristoteles' te Sanatın İşlevi

Aristoteles pek çok eserinde estetik ve sanat hakkındaki düşüncelerini belirtir. Ancak günümüze kimi parçaları eksik bir biçimde ulaşan, sanat üzerine düşüncelerini –özellikle şiir üzerine- doğrudan ortaya koyduğu Poetika adlı eserinde Aristoteles, ilk kez sanat biçimlerini karşılaştırmalı olarak inceler ve türlerine ayırarak bir

sınıflandırma yapar. Aristoteles, Poetika'ya sanatın tanımını yaparak başlar ve hocası Platon' a benzer biçimde sanatın bir taklit olduğunu söyler. Aristoteles'e göre özelden şiir sanatının, genelde tüm sanatların ortaya çıkması temel olarak iki doğal nedene bağlıdır. Bunlardan birincisi taklit etmenin ve bundan hoşlanmanın insanın doğasında yer almasıdır. İnsan bu yolla taklit ettiği nesnenin bilgisini öğrenir. İkinci neden ise insanın taklit ürünleri karşısında duyduğu hoşlanmadır. İnsanlar doğaları gereği taklit yapar, bu yolla benzerlikleri kavrar, bu kavrayıştan haz alır ve bilme, öğrenme arzularını gerçekleştirirler. Taklit yoluyla bilmenin ve anlamının verdiği haz, taklit ürünleri yani sanat eseri karşısında duyulan haz ile açıklanabilir. Her insanda bulunan bu özellikler, sanatsal bir deneyimi, yeteneği ve yeterli kapasitesi olmasa dahi herhangi bir insanın normal durumlarda hoşlanmayacağı nesnelere karşısına sanat yapıtı olarak çıktığında hoşlanması olarak açıklanabilir.

Aristoteles, Poetika'nın giriş bölümünde tüm sanatların ortak özelliğinin taklit olduğunu söyler. Bu sanatlar birbirlerinden taklit edilen nesne (konu), taklit ederken kullanılan araç ve taklit biçimleri (taklit tarzı) olarak ayrılırlar. Aristoteles tüm sanatlarda taklitin ses, ritm ve harmoni ile gerçekleştiğini söylemektedir. Ancak üçünün de aynı anda bütün sanatlarda bulunması gerekmez. Aristoteles bunu şöyle açıklar:

“İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritm, ya söz ya da harmoni aracılığıyla, gerçekleştirilir. Öyle ki, bu üçü ya ayrı ayrı, ya da birlikte kullanılır. Örneğin, flüt ve kitara, aynı şekilde kaval (syrinx) çeşidinden olan sanatlar sadece harmoni ve ritm'i kullanırlar; dans sanatı ise harmoni olmadan yalnız ritm'i kullanır; çünkü, dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığıyla karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit ederler.” (Aristoteles, 1987: 11-12)

Aristoteles sanatların sınıflandırılmasında birinci sırayı tregedyaya verir. Tragedya, başlangıcı ve sonu belli, kendinde ahlaki bir değer barındıran, sanatsal anlatımı olan bir eylemi taklit eder. “Aristoteles sanatta eylemin taklidinden bahsederken bununla sadece estetik veya ahlaki değeri olan bir eylemi değil, aynı zamanda genel doğruluğu olan bir eylemi kast eder.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 81)

Burada kastedilene göre Aristoteles, Platon'un sanatın taklit ettiği nesneye dair tek bir şey yansıtabileceği, genel olanı yansıtamayacağı ve dolayısıyla taklit ettiği nesneye ait doğru bir bilgi veremeyeceği düşüncesinden farklı olarak, sanatın tek tek olanı anlatmak yerine geneli ve olması gerekeni anlattığını belirtir. Aristoteles, Poetika adlı eserinde, öğrencisi olduğu Platon'un Devlet adlı eserinde ortaya koyduğu şiirle ilgili görüşüne bir karşı cevap olabilecek şu cümleleri söyler.

“Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır. Tarih yazarı ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. Çünkü Herodotos'un yapıtının mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte ister nazım, ister düzyazı biçiminde olsun, Herodotos'un yapıtı bir tarih yapıtıdır. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: tarihçi daha çok gerçekten olan'ı, ozansa olabilir olan'ı anlatır. Bunun için şiir, tarih yapıtına oranla daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarihe tek olanı anlatır. Genel olan deyince de, olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre, belli özellikte bir kişinin böyle ya da şöyle konuşmasını, böyle ya da şöyle eylemde bulunmasını anlıyoruz.” (Aristoteles, 1987: 30-31)

Aristoteles bu satırlarda sanatın yansıttığı şeyin yalnızca gerçek olaylar değil, aynı zamanda kurgu olaylar da olabileceğinden bahsetmektedir. Kurgu, sanatçıya hayatın genel bilgisini yansıtabilmesi açısından olayları ayıklama, seçme ve genel olanın bilgisini yansıtacak şekilde bir olay örgüsünü kurma fırsatı verir. Herhangi bir olayı, nesneyi olduğu gibi anlatmak tarih yazan kişinin işidir, sanatçının değil. Bu anlamda şiir tarihe göre daha fazla hakikati yani genel olanın bilgisini yansıtmaya şansıdır. Sanatçı hayatın özünü kavrar ve bunu kendi anlatım araçlarını, olay örgüsünü kullanarak istediği etkiyi yaratacak biçimde aktarır. Bu nedenle sanatçı Platon'un söyleminde olduğu gibi gerçekten uzaklaşan, yanlış ve eksik bilgiler aktaran kişi değil, hayatın gerçeğini sunan, hayatın genel bilgisini vererek hayatı açıklayan kişidir. Çünkü Platon'a göre idealar dünyasında yer alan mutlak gerçeğin bilgisi sanat yoluyla bize sınırlı bir şekilde aktarılırken, Aristoteles varlığın bilgisinin başka bir yerde değil, varlığın kendisinde bulunduğunu, sanatçının bize bu bilgiyi sunduğunu söyler.

Aristoteles ve Platon' un birbirinden ayrıldığı bir başka nokta ise sanatın işlevidir. Sanat, Platon' da sadece erdemli ve uygun konuları işlediğinde yararlı olduğu, Aristoteles' te ise erdemden farklı konuları işleyerek de yararlı olabileceği şeklinde anlatılmıştır.

“Aristoteles'e göre, sanatların ve sanat eserlerinin amacı sadece estetik hoşlanma veya haz yaratmak değil aynı zamanda ahlaki bir değer yaratmak ve seyircisini ahlaki bir süreçten geçirmektir. Bu ahlaki değer ve haz ruhumuzun arınması ve temizlenmesi yoluyla ortaya çıkar. Bu nedenle, Aristoteles'in katharsis kuramında, estetik alanla etik alan birbiriyle yakın ilişki içindedir. Sanatçının görevi sanat alanında gerçekleştirdiği etkinlikler aracılığıyla etik alanda bir arınma, temizlenme meydana getirmektir.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 82)

Aristoteles katharsis kuramını özellikle tregedy ile ilişkilendirir. “Tragedyanın önemi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkuların temizlemektir.” (Aristoteles, 1987: 22) Poetikanın 6. Bölümünde geçen bu cümleye göre tragedya seyircileri tutkuların arındırma için kullanılan bir araç olarak görülmektedir. Aristoteles'e göre kişi duygularını yoğun ve olmaması gereken bir biçimde yaşamaya eğilimli ise, tragedya bu kişilerin duygularından arınmasına ve erdemli olmasına yardımcı olur. Oyun esnasındaki duyguların dışavurumu, günlük hayatta baskılanan bu duyguların, oyun yoluyla açığa çıkmasını ve kişinin olumsuz duygularından arınmasını sağlar. İnsanlarda bulunan tutkuların yoğun coşkularla doyurulması düzenli bir şehir yaşantısında mümkün olmamaktadır. Ama sanat, insanın bu yönüne, onu tutkularından arındırarak doyum getirmektedir. Aristoteles, aslında bir bakıma gerçekte yaşanması tehlikeli olan, düzeni bozan durumların, sanat yardımıyla zihinde hayali olarak yaşanması ile zararlı tutkuların kurtulmanın mümkün olduğunu söylemiştir.

2.2.1.3. Plotinus' ta Güzelin Kaynağı

Antik çağın Platon ve Aristoteles' ten sonra en büyük düşünürü olan Plotinus, yeni Platoncu akımın kurucusudur. Plotinus'un felsefi düşüncelerinin yer aldığı Enneadlar (Dokuzluklar) adlı yapıtı Roma' da kendi kurduğu akademide verdiği

derslerden oluşur ve öğrencisi Porphyrios tarafından derlenmiştir. Porphyrios kitabın içeriğini konularına göre sıralamıştır. Altı kitaptan oluşan Enneadların her birisi kendi içinde dokuz konu başlığına ayrılmıştır. Birinci Enneadın konuları daha çok etik üzerinedir ve buradaki 6.konu başlığı “Güzellik Üzerine” adını taşır. Plotinus’un estetik üzerine olan düşüncelerine bu kısımda yer verilmiştir.

Plotinus’un estetik üzerine düşüncelerini açıklamadan önce felsefesinin dayandığı temelleri bilmek gerekir. Plotinus metafiziğine göre varlıklar iki ayrı dünyada ve kendi içlerinde hiyerarşik bir düzende bulunmaktadır. Bir tarafta duyuşal dünya, diğer tarafta ise akılsal dünya bulunmaktadır. Duyusal dünya, cansız nesnelere ve canlıların bulunduğu, uzamsal, değişken ve gerçek olmayan olarak nitelendirilen, içinde yaşadığımız dünyadır. Düşünülür dünya anlamına gelen akılsal dünya ise değişmeyen, uzamsız ve gerçeğin olduğu dünyadır. Plotinus’ un geliştirdiği üç hipostasis (temel) öğretilerine göre hiyerarşik olarak akılsal dünyanın en üstünde “Bir” , sonrasında “Akıl” ve en son olarak da “Ruh” yer alır. Tüm varlıkların en üstünde yer alan “Bir” mutlak birliktir, her şeyin merkezi, kaynağı ve kökenidir. Bir, herhangi bir düşünce, ifade ya da eylemle bağdaştırılamaz, çünkü bunlar onda çokluk ve bölünme meydana getirir. Çokluk içeren şey Akıl dır. Plotinus Birin Akılla olan ilişkisinde çokluk kavramının, Birin birliğini bozmaması için taşma kuramını geliştirir. Birden önce akıl taşar, sonra Akıldan duyuşal dünyasını düzenleyen Ruh taşar; Ruhtan da duyuşal dünya meydana gelir. Akıl, kendisinin nedeni olan Biri temsil ederken, kendisi de başka bir varlığın yani Ruhun nedeni olur. Akıl, hem ileriye dönük olarak -Ruhun varlığına sebep olmak- ,hem de geriye dönük olarak –Akılı temsil etmek- bir hareket içerisindedir. Bu çift yönlü hareket Ruhta da devam eder. Ruh bir yandan Akılı temsil ederken bir yandan da duyuşal dünyasının nedeni olur. Plotinus’ a göre duyuşal dünya belirli bir yerdeyken, akılsal dünya her yerde bulunmaktadır. Akılsal dünyadakilerin ideaları vardır fakat duyuşal dünyadakilerin ideaları yoktur. Akılsal dünyada sonsuzluk varken, duyuşal dünya uzamsaldır.

Plotinus' a göre güzel olan şeyler iki türdür. Birincisi kendinden güzel olan ve ikincisi de kendinden dolayı değil, ideadan pay alması nedeniyle güzel olandır. Kendiliğinden güzel olan şeylerin bizi çekmesinin nedeni, içlerinde Ruhun duysal dünyadan kurtulup Bire dönme özlemini karşılayan bir uyarıcı niteliği taşımalarıdır. Duyusal dünyanın güzellikleri bizi kademe kademe üst dünyaya taşır. Cisimlerdeki güzelin tek tek algılanması ideaya giden bir merdivenin başlangıç basamağı gibidir. Böylelikle güzel önce duysal dünyada deneyimlenecek, sonra onun vasıtası ile Akıl ve Bir deneyimlenebilecektir.

“Ona göre, varlık alanında olduğu gibi değerler alanında da hiyerarşik bir düzen vardır. Bu hiyerarşinin en yüksek derecesi ‘güzel’, en aşağı derecesi ise ‘çirkin’dir. Güzel, ruhun algılamış olduğu, kendi özüne akraba olandır; çirkinse, ruha yabancı olan, onun kaçındığı şeydir. Güzelliği belirleyen evreni yaratan, ruh ile nesne arasında akrabalık yaratan temel ilke, salt-biçimdir. Nesnelere ya da tek tek şeyler bu salt biçime katılarak, ondan pay alarak güzel olurlar. Çirkin salt biçimden ve tanrısal akıldan pay almadığı, ona katılmadığı ve formdan yoksun olduğu için çirkindir. Ona göre madde en çirkin şey olarak ontolojik sıralamada en aşağıda bulunur.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 83)

Tek tek güzelin (kendinden güzelin) deneyimlenmesinden farklı olarak, idea dünyasından pay alan güzelin salt duyu yoluyla kavranabilmesi mümkün değildir. Bunun için ruhun tutkularından, arzularından ve duygularından arınmış olması gerekmektedir. Duyusal dünyadaki maddeye ait olan her şeyden arındıktan sonraki aşamada, güzel Akıldan gelen iyi olur ve her ruh iyiye varmak ister. Ruh ancak iyiye vardığı zaman çoklukta birlik olabilir.

Plotinus her ne kadar estetik düşünceleri bakımından Platoncu olsa da sanatçının sanat eserini oluşturma süreci ile sanatın bir taklit olduğu düşünceleri bakımından Platon' dan ayrılır. Plotinus' a göre sanatçı sanat eserini oluşturma sürecinde felsefi düşünceden faydalanır. Çünkü sanatçı, duyularla algılanabilen nesnelere ziyade, belirsiz yansımalar olan düşünceleri kavrayıp betimlemeye ve sembolize etmeye çalışmaktadır. Bu nedenle ruhun ulaşabileceği en yüksek bölgelere düşünce yoluyla ilerlemelidir.

2.2.2. Ortaçağda Estetik ve Sanat Felsefesi

2.2.2.1. Augustinus' ta Sanat ve Hakikat

Augustinus' un felsefesinde bir taraftan Hristiyan inancını felsefeye dayanarak kanıtlama isteğinden, diğer bir taraftan felsefenin ve felsefecinin işlevini tanımlaması bakımından teoloji ve felsefeyi birbirinden ayrı düşünmek mümkün değildir.

“Ortaçağ düşüncesinde, “inanma” ile “bilme” etkinliklerinin sınırları belirsizleşmiştir. Bu durumun ortaya çıkmasında en önemli etkiye sahip düşünür, herhalde, inancını felsefi bilgi aracılığıyla gerekçelendirmeye çalışan Augustinus'tur. Onun bu tutumu, “olduğu bilinen” ile “olduğuna inanılan”ın, “bilgi” ile “inanç”ın birbirinin içine geçmesine öncülük eder. Bu durum kendisini özellikle onun varlık ve bilgi felsefesinde gösterir.” (Bravo, 2007: 111)

Augustinus din ve felsefe arasındaki bağı, akıl ve inancın, bilgiye ulaşmadaki zorunlu iki öge olduğunu söyleyerek kurar. Ona göre Tanrı öncesiz ve sonrasız olma, değişmezlik, bizi yanıltan duyulardan uzak olma gibi hakikatin özelliklerine sahip olan tek varlıktır. Bu nedenle hakkında bilgi edinebileceğimiz tek hakikat Tanrı' dır. Augustinus felsefenin işlevini, Tanrı' yı ve onun sözlerini kavramak biçiminde tanımlar. Hakikat ile Tanrı' yı özdeş olarak belirledikten sonra, diğer tüm varlıkları bir değer sistemine göre sıralar. Bu sistemde Tanrı, varlığa biçim veren ve bütün varlıkların varoluş nedenini kendinde taşıyan olarak belirtilmektedir. Ve Tanrı kendisi de tüm bunları ilk tasarlayan kişi olduğu için her şeyin ilk nedenidir. Tüm bu özellikler nedeniyle Tanrı varlıkların en üst kademesinde bulunur. Tüm varlıklar değişebilir, bozulabilir, duyulabilir oldukları, kendi varoluş nedenlerini ve biçimlerini kendilerinde taşımadıkları ve bir başkası (Tanrı) tarafından yaratıldıkları için varlıklar sıralamasında Tanrı' dan daha sonra gelirler.

Augustinus, insanların ve hayvanların duyulara sahip olduğunu, cisimleri bu duyularla algılayıp belleğe yerleştirebildiklerini ve gerektiği zaman bunları tekrar hatırlayabildiklerini söylemektedir. Ancak burada insanın ve hayvanın birbirinden ayrıldığı nokta zihinde gerçekleşen etkinliktir. İnsanlar cisimsel olan şeyleri, cisimsel olmayan ilkelerle yargılamaktadır. Yani dünyayı ve dünya üzerinde olan tüm şeyleri güzellik, erdem, adalet gibi ilkelere göre yargılamaktadır. Cisimsel olmayan bu ilkeler Augustinus' a göre değişmeyen ilkelerdir. İnsanın kendisi değişebilen bir varlık iken değişmeyen ilkeleri kavrayabilmesi ancak bir üst-akıl yardımıyla mümkün olur. İnsan bu ilkeleri ancak üst-akıl sayesinde bilir ve ölçü olarak kullanır. Değişmeyen (öncesiz ve sonrasız olan) ilkeleri üst-akıl sayesinde kavrayabilen insan, geçici olan şeyler hakkındaki bilgiye ise alt-akıl yoluyla ulaşır. Alt-akıl duyular aracılığıyla alınan verileri işler ve gelip geçici şeyler hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlar. Augustinus' a göre üst-akıl sayesinde bilgeliğe ve alt-akıl sayesinde bilgiye ulaşılır.

Augustinus' un güzel hakkındaki görüşü, felsefi görüşüne paralel olarak temellenir. Felsefesi Platon' dan büyük ölçüde etkilenmiş olsa da sanata yaklaşımında Platon' dan farklı bir anlayış geliştirir.

“Augustinus'a göre, güzel dıştan gelen bir şey değildir çünkü güzele esas olan birlik varlığa da esastır ve tek tek cisimler ve canlılar tam da bu yüzden gerçekte oldukları derecede güzeldirler. Güzel yargısı aynı zamanda düzenin kavranmasını da içerir. Düzen sayı ve bağlantı içerdiğinden rasyonel bir karaktere sahiptir. Düzeni kavramaktan elde edilen haz diğer hazlardan farklıdır ve onlarla karşılaştırılmaz. Dahası, düzenin kavranması normatiftir: Düzensel nesne olması gerektiği gibi olan olarak algılanır ve anlaşılır. Bu normatif yön sanatçılara görmeleri gerekeni olduğu gibi görmelerinde yardım eder. Ne var ki, bu duyumda verilen bir şey olmayıp ilahi aydınlanma yoluyla gerçekleşen bir şeydir. Tanrı'nın ışığı sayesinde tanrısal biçimler sanatçının zihninde oluşur. Bundan çıkan sonuç şudur: Güzeli gören kişi güzel yargısında tamamen nesnel değildir çünkü güzel öznel ölçüt kabul etmediği gibi, görecelilik içeren bir kaynaktan da gelmez.”(Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 86)

Augustinus' a göre güzel Tanrı' nın özelliklerinden pay alır. Augustinus, güzel yargısının nesnel olduğunu, güzelin ölçüt kabul etmediğini ve görecelilik

içermediğini söylerken aynı zamanda Tanrı' ya ait özelliklerden bahsetmektedir. Ona göre bütün sanatlarda uyum ve orantı vardır. Uyum ve orantı ise birliğe yöneldiği, birliği gerçekleştirdiği müddetçe güzel olmaktadır. Platon' un etkisinde kalan Augustinus, Tanrı' nın dünyayı yaratırken sayıyı temel ilke olarak aldığını söyler. Buna göre güzel; birliği olan, orana ve düzene sahip, sayıya göre yaratılmış olandır.

2.2.2.2. Aquinas' ta Güzellik ve İyilik

Aquinas, Hristiyan inancının en önemli temsilcilerinden biri olarak düşüncüyü yalnızca teolojinin metotlarıyla sınırlandırmak yerine, kutsal olanı açıklamada akıl ve inancın iki ayrı bilgi kaynağı olduğunu söylemiştir. Ona göre bilim ve felsefe bilgileri, Tanrı' yı anlamak için yalnızca ön koşulları sağlar. Çünkü dinde ancak inançla kavranabilen, akılla aydınlatılamayan yanlar vardır.

Aquinas sanat ile ilgili olarak özel bir sistem ortaya koymamakla beraber, güzeli üç koşula bağlı olarak tanımlar. Ona göre güzelin koşulları; bütünsel olması, kendi parçaları arasında doğru oranlara ve uyuma sahip olması ve nesnenin açıklık özelliğine sahip olmasıdır. Bu koşullardan herhangi biri eksik olduğunda, o nesne için güzel tanımını yapmak mümkün değildir. Aquinas güzel olmanın birinci koşulu olan bütün olmayı da kendi içerisinde iki biçimde tanımlar. Birincisi güzel olanın zaten bütün olması gerektiği, yani herhangi başka bir parçanın eklenip çıkarılamayacağıdır. İkincisi ise belli bir amaca ulaşmış olmanın güzelliğidir. Burada bahsedilen insandır ve insanın yalnızca bedeniyle güzel olamayacağını, bütün olarak yani eksiksiz olarak güzel olmak için aynı zamanda ahlaklı da olması gerektiğini söyler. Aquinas' a göre güzelliği tanımlayan ikinci koşul olan doğru oranlara sahip olma, bütünün parçaları arasındaki ilişkinin doğru oranlara sahip olmasıdır. Bu oranlar salt matematiksel oranlar ve sayılar şeklinde değil, aynı zamanda varlığın doğasına ve amacına uygun olacak biçimde olursa güzelliğe ulaşılmış olur. Sanatta ve doğadaki oranların sınırsız çeşitliliği sayesinde herhangi bir şeyin güzelliği, diğer şeyin güzelliğinden ayrılır. Üçüncü koşul olan açıklık ise biçimin nesneye

yerleştirilmesiyle ortaya çıkan ve nesnenin kendinde olan şeydir. Bir nesnenin açıklığı ne denli belli ise algılanması da bir o kadar kolay olmaktadır. Böylelikle bilinç ondaki güzelliği daha kolay algılar ve estetik tutum geliştirebilir.

“ Aquinas’a göre, üretilen her yapıt İyi olmak, bunun için de öncelikle Güzel’in koşullarını yerine getirmek zorundadır. Bir bıçağın üretiminde meydana getirilen işlevsel ve estetik bütünlük onu ereğine uygun İyi bir nesne haline sokar. Bir heykelin de ereğine uygun hale gelmesinin yolu onun estetik ve etik bir bütünlük içinde olması ile mümkün olur. Sanatsal formlar deneyimsel yüzeysellikleri içinde Güzel’in ortaya çıkışı olarak belirirler. Güzelliğin koşullarına doğru ve tam olarak sahip olan bir nesnenin aynı zamanda İyi olması kaçınılmazdır. Bu da sanat nesnesinin, ruhu ereği olan İyi’ye veya Hakikat’e yönlendiren bir görev üstlenmesi anlamına gelir.” (Ölmez, 2012: e.skop.com/ skopbulten/ tezler)

Aquinas güzelin aynı zamanda ereğine ulaşmış bir nesnede tam olarak ortaya çıkacağını ve bu sayede iyiye ve hakikate ulaşabileceğini söyler. Aquinas’ a göre bir nesne iyi olmadan güzel olamaz, çünkü ona göre iyilik ve güzellik özdeştir. Güzellik ve iyilik arasındaki fark, güzelliğin bilme yetisiyle, iyiliğin ise arzulama yetisiyle ilişkili olmasından kaynaklanır. Bir nesnede bulunan iyilik ve güzellik aynı gerçekliktir. Aquinas’ a göre varlığın ereği en yüce iyiye yani Tanrı’ ya ulaşmaktır. Duyulur şeylerin güzelliğinden duyulan haz sadece o şeye yönelik olurken, algılanan şeylerin güzelliği ile iyiye ulaşılabilir.

2.2.3. 17. Ve 18. Yüzyılda Estetik ve Sanat Felsefesi

Batı toplumunda 17. ve 18. yüzyıl, geleneksel, eski ve değişmez olarak kabul edilen bilgi ve ideolojilerin özgürleşerek yeni bilgiye yöneldiği ve akılcı düşüncenin geliştiği düşünsel gelişim döneminin yaşandığı Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan bir zaman dilimidir.

Pek çok bilimsel ve sanatsal çalışmanın durduğu, kalıplaşmış dogmatizm ve tartışılmaz skolastizmin egemen olduğu karanlık bir Ortaçağın ardından Aydınlanma Çağına geçiş; aklın gerçeğe ulaşmada önemli bir araç haline geldiği, doğayı ve

toplumsal çevreyi kavramada geleneksel öğelerin yetersizliğinin anlaşıldığı, sanatta ve bilimde insanın özgür aklının temel oluşturduğu Rönesans dönemi ve din üzerine kurulu olan sistemin getirdiği hoşnutsuzluk sonucunda gelişen Reform hareketi ile mümkün olmuştur. Dindeki reform sürecinin hızlanmasını sağlayan en önemli etkenlerden birisi matbaanın bulunması ile birlikte okur- yazar oranının artmasıdır.

“Özellikle matbaanın bulunmasıyla okuryazarlığın ruhban sınıfı dışındakiler arasında –daha önce rahipler, keşişler ve diğer Hıristiyan din adamları arasında yaygındı- olduğundan çok daha yaygın hale gelmesinin önu açılmıştır. Böylece kilisenin tekelinden çıkan bilgi ve eğitim sivil zihinlerde daha geniş tartışmalara ve sorgulamalara yol açmış, bu da düşünsel gelişmeyi sağlamıştır.” (Uyanık, 2006: 8)

Kendisinden önce yaşanan dönemin doğal bir sonucu olarak Aydınlanma Çağı düşüncesinin yoğun bir biçimde üretildiği ve sorgulandığı bir çağdır ve sanatın düşünsel boyutta ve bağımsız bir biçimde irdelenmesi bu çağda başlar.

“İşte aydınlanma dönemi öncesinde; sınıfsal alanda aristokratların zayıflaması ve kent-soyluların güçlenmesi, işçi sınıfının ilk belirtilerinin oluşması, ekonomide sermaye birikiminin oluşması ve korumacı uygulamaların tıkanması, sanat alanında insancı yaklaşım, bilim alanında gözlemci ve bilimsel yöntem, düşünce alanında dogma karşıtı usçu yaklaşım, politika alanında insan hak ve özgürlüklerinin önem kazanması aydınlanmanın temellerini oluşturmuş ve kısacası karanlığa öldürücü darbenin 18. yüzyılda vurulması için gerekli hazırlıklar tamamlanmıştı.” (Yazgan, K. 2013: Aydınlanma Dönemi- Genel Çerçeve)

2.2.3.1. Kant: Yargı Gücünün Eleştirisi

Alman idealizminin öncüsü olarak görülen Kant, yalnızca kendi düşüncelerini devam ettiren Hegel ve Schopenhauer gibi düşünürleri değil, ona karşıt düşünceler geliştiren Marks gibi düşünürleri de etkilemiştir. Kant' ın oluşturduğu yeni düşünce sistemine göre, bilim ve ahlak tamamen dışsal bir hakikat ya da gerçeklik değildir ve insan varlığı bu gerçeklikte karşılıklı bir etkileşim içerisinde yer almaktadır. Bunu Pratik Aklın Eleştirisi adlı kitabında açıklayan Kant, Pratik Aklın Eleştirisi'ni şöyle kapatır:

“İki şey üzerlerine sık sık eğilip düşünülürse, insanın ruhsal yapısını hep yeni, hep artan bir hayranlık ve korkunç bir saygıyla dolduruyor: üzerimdeki yıldızlı gök ve içimdeki ahlak yasası. Her ikisini, karanlıklarda gizlenmiş ya da benim ufkumun ötesinde aşkın alanlarda imişçesine aramama ve sırf tahmin etmeme gerek yok; onları önümde görüyorum ve doğrudan doğruya benim kendi varoluşumun bilincine bağliyorum.” (Kant, 1980: 174-175, aktaran Uçkan, 2012: Sanat Felsefesi Konuşmaları Vol 2. Kant ve Schiller)

Kant başyapıtları olan Saf Aklın Eleştirisi, Pratik Aklın Eleştirisi ve Yargı Gücünün Eleştirisi kitaplarında birbirinden çok farklı konuların çözümüne odaklanır. İlk kitabı olan Saf Aklın Eleştirisi’ nde bilme yetisini, anlama gücüyle birlikte kullanarak yasallılık a priori ilkesine göre doğayı inceler. İkinci kitabı olan Pratik Aklın Eleştirisi’ nde ise arzulama yetisini akılla birlikte kullanarak son amaç a priori ilkesine göre özgürlüğü inceler. Bu kitapların üçüncüsü olan Yargı Gücünün Eleştirisi’ nde hoşlanma ya da hoşlanmama yetisini yargı gücüyle birlikte kullanarak amaçsallık a priori ilkesine göre sanatı inceler. Kant, Yargı Gücünün Eleştirisinde o güne değin sistematik bir biçimde ele alınmamış olan sorunları inceler. Yargı Gücünün Eleştirisi’ nde salt akıl ile pratik akli birbirine bağlayabilmek için yargı gücünden yararlanır.“Bu çabanın nedeni, saf akıl ve pratik akıl, teori ve pratik, rasyonellik ve ahlaksallık, yani teorik felsefe ve ahlak felsefesi ve onların alanı olan doğa ve özgürlük arasında oluşan ikiliği ortadan kaldırmaktır”. (Uçkan, 2002: Sanat Felsefesi Konuşmaları Vol 2. Kant ve Schiller)

Kant, Yargı Gücünün Eleştirisi’ nde yeni bir estetik görüşü temellendirirken güzeli ve sanatı, insan hayatında farklı bir değer olarak ortaya koyar. Bu aynı zamanda ilerleyen dönemlerde, sanatın ve sanatçının özerkliği, sanat için sanat gibi felsefi görüşlerin ortaya çıkmasına dayanak oluşturacak bir düşünce biçimidir.

“Kant, estetiği, ahlak ve doğa alanından ayırarak kendi yasaları olan özerk bir bilgi alanı olarak belirler. Bu özerk alan içerisinde özellikle Antikçağ ve Ortaçağ felsefesinde estetik değerin veya güzelin doğru ve iyi kavramlarıyla tanımlanmasına bir son verilecek; estetik değer herhangi başka bir değere indirgenmeden kendi özerklik alanında belirlenen bir değer olarak ortaya çıkacaktır.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 106)

Kant, 'Yargı Gücünün Eleştirisi' nde estetik deneyimi, karşılıklı ilişkisi içerisinde hayalgücü ve bilme yetisinden meydana gelen bir hoşlanma olarak tanımlar. Burada güzel olanın güzelliği kendiliğinden olan bir şey olarak değil, insanın nesneyle arasında kurduğu karşılıklı ilişkide ortaya çıkan bir şeydir.

“Doğa ile bilgi yetimiz arasındaki uyumun bir belirtisi doğadaki gizli bir düzenden duyulan estetik haz, estetik beğenidir. Doğanın kristallerinde olsun, bitki ve hayvanlarında olsun, çok düzgün ve simetrik formlar bulur ve bunlarda birtakım yasaların varlığını sezinleriz. Gerçi bu yasaları bilemeyiz ama onların var olduğunu bir haz ile duyarız. İşte bu haz duygusu estetik hoşlanmadır.” (Gökberk, 1999: 365)

Kant beğeni yargısını çözümlerken onu sadece haz duyma veya hoşlanma duygusuna dayandırır. Ona göre beğeni yargısı, ne bir bilgiye, ne bir mantıksal yargıya ne de herhangi bir faydaya veya çıkara dayanmaz. Estetik hoşlanma, tamamen nesnenin kendisinden kaynaklanan salt hoşlanmadır. Kant, bu çözümlenmeyi yaparken güzel kavramını, iyi ve doğru kavramlarıyla ilişkili olma durumundan çıkarıp, tamamen kendi başına özerk bir estetik değer olma bakımından ortaya koymaktadır.

Kant, 'Yargı Gücünün Eleştirisi' nde, güzelin ne olduğunu dört önermede öne sürer. Birinci önermeye göre beğeni, bir nesne üzerinde her tür çıkardan bağımsız olarak hoşlanma veya hoşlanmama ile yargı verme yetisidir. Burada vurgulanan kısım hoşlanmanın her tür çıkardan bağımsız olarak meydana gelmesi gerektiğidir. İkinci önermede Kant, güzeli, kavramsız bir şekilde genel olarak hoşla giden şey olarak tanımlar. Ona göre estetik yargı öznel bir temelde ortaya çıkmakla beraber, herkes için geçerliliği olan bir genelliğe de sahiptir. Burada Kant, genel olarak derken beğenin tamamiyle bir öznelliğe dayanamayacağını söylemektedir. Üçüncü önermesinde güzelliği, bir nesnenin amaçsallığının biçimi olarak görür. Kant, amaçsallığı nesnel ve öznel olmak üzere ikiye ayırmıştır. Nesnel amaçsallık, ahlaki yargılarda bulunur ve bir kavram aracılığıyla bilinebilir. Öznel amaçsallık ise belli bir kavramla ifade edilemez ve hayalgücü ve bilme yetisinin özgür oyununda ortaya çıkan amaçsal olmayan amaçlılıktır.

“Bir nesnenin biçiminin kavranması ve bu biçim üzerine düşünüm, nesnenin çeşitli parçaları arasında uzaysal-zamansal bağıntılar kurmayı (keşfetmeyi) gerektirir. İşte hayalgücü, nesnenin duyumda verilmiş öğelerinden bir birlik kurmanın çeşitli yollarını keşfetmek suretiyle, özgür biçimde nesnenin biçimini kavrar.” (Altuğ, 2007: 117)

Nesne amaçlılık biçimi içerisinde güzel olarak ortaya çıkarken, kişi tarafından herhangi bir amaç olmaksızın algılanmaktadır. Güzelin ne olduğuna dair yaptığı dördüncü önermede Kant, güzeli kavramsız olan zorunlu bir hoşlanmanın konusu olarak tanımlar. Burada Kant, beğeni yargılarının da zorunlu olduğunu söylemektedir. Ona göre beğeni yargısı hem özneldir, hem de herkesten onay beklemektedir. Estetik yargıda bulunan bir kişi kendi öznel yargısını verirken, aynı zamanda herkesin katılacağı evrensel bir yargı da vermektedir.

Kant estetiğin belli başlı kavramlarından olan güzel ve yüceyi birbirinden ayırırken onların biçimsel farklılıklarını öne sürer. Ona göre güzel, nesnenin biçiminden kaynaklanırken, yüce, nesnenin biçimsiz olmasından kaynaklanır. Yüce olan insan aklının kavrayamayacağı büyüklükte veya sonsuzlukta olandır. Kavrayamayacağımız büyüklükteki, güçteki ya da sonsuzlukta doğa olaylarının veya doğal nesnelerin, örneğin okyanuslar, yanardağ patlaması, yıldızlar gibi, yarattığı heyecan ve insan aklının onu takip edemeyen hayal gücünün yaşadığı çatışma, yücedir. Ve yüce insan aklının bir özelliği olduğu için doğanın bir özelliği olarak görülmemelidir. Kant burada yüceye ilişkin yargıları da, güzele ilişkin yargılardan yine biçim bakımından ayırır. Yüceye ilişkin yargılar, beğeni yargısında olduğu gibi biçime yönelik değildir, biçim ve içerik arasındaki orantısızlıktan kaynaklanmaktadır. “Doğadaki büyüklüğün ölçülemezliğinde, yani hayalgücünün büyüklüğün değerlendirilmesi için gerekli ölçüyü kavramadaki yetersizliğinde, özne duyusal varlık olarak kendi sınırlılığını görür.” (Altuğ, 2007: 253)

Yüce karşısında duyulan bu sınırlılık hissi, insan zihninde önce bir hoşnutsuzluk duygusuna yol açarken, sonrasında duyular üstü sınırsız bir yetiye ilişkin bir bilinci uyandırır ve bu durum zihin için artık bir hoşlanma kaynağı haline gelir.

Kant, sanatı hoş sanat ve güzel sanat olarak ikiye ayırmaktadır. Hoş sanat, örneğin yemek yapma sanatı, nesnelere bakımından haz veren ve salt duyuyla dayanan bir hoşlanma sağlar. Güzel sanatlardaki hoşlanma ise salt duyum ile değil, aynı zamanda düşünme ile de ortaya çıkar. Ve bu bağlamda Kant, güzel sanat kavramını güzel nesnelere (biçimler) meydana getirmekle ilişkili olarak açıklar. Kant, sanattaki güzeli de öncelikle aynen doğadaki güzel gibi bir hoşlanma nesnesi olarak görür. Fakat doğal güzellik olduğu gibi değerlendirilebilirken, sanatsal bir güzelliği değerlendirmede kavrama ihtiyacı vardır. Çünkü sanat eseri kavramın biçimleşmiş halidir. Bu nedenle sanat eseri insan tarafından yapılmış bir şey olması bakımından doğadan ayrılır. Doğanın kendisi sanat eseri olarak nitelendirilemeyeceği gibi, doğadaki diğer canlıların ürettikleri şeyler de sanat eseri değildir. Örneğin arıların ürettiği bal peteği, yalnızca onların içgüdülerinden kaynaklanan yani doğaları gereği ortaya koydukları bir üründür ve sanat eseri sayılmazlar.

“Doğanın ürünleri neden ve etkiyi işaret eden bir kuruluşa işaret ederken; sanatın ürünleri bir amacın müdahalesini içeren bir kuruluşa işaret etmektedir. Sanat, insan yapımı olmakla, bir amaç kavramını öngerektirir ve eserler bu kavrama uygun olarak ve bu kavram sayesinde üretilirler. O halde genel olarak algılandığında sanat, bir amaçla inşa eden insan zihninin bir faaliyetidir.” (Altuğ, 2007: 177)

Kant’ a göre güzel sanat bilgi haline getirilemeyen bir tasarımdır, çünkü buradaki yaratım bir defalıktır ve ortaya çıkan eser biriciktir. Yani özgündür. Güzel sanatlardaki özgünlük dehanın bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Dehanın kendisi özgünlüğü gerektirir, onun sahip olduğu şey öğrenilebilen, belli kurallara bağlı olan ve belli bir bilgisi olan şey değildir. Dehanın ürettiği ürün, özgün olması bakımından kendi bilgisini ve kurallarını kendisi ortaya koyar. Sanatçı doğası gereği, deha aracılığıyla sanata kuralını verir ve bu insanda doğuştan gelen bir özelliktir. Güzel sanat, taklit veya öykünme yöntemiyle ortaya çıkmaz, zira kendisi taklit için bir kaynak olabilmektedir. Güzel sanat yoluyla ortaya çıkan ve dehanın bir ürünü olan sanat eseri salt biçimine ulaştığında bu biçimin bir kuralı yoktur, ancak ortaya çıkan bu biçim sanatçının doğası gereğidir. Deha, sanatçının özgün olanı yaratımında ortaya çıkmaktadır.

2.2.3.2. Schiller ve Estetik Eğitim

Schiller' in yazdığı İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar adlı eseri estetik ve estetik eğitimi üzerinedir. Kant' ın Yargı Gücünün Eleştirisi' nin yoğun etkisi altında kalarak yazdığı İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar' da Schiller, güzelin felsefi çözümlemesini yaparken, bir yandan da Kant' ın belirtmiş olduğu doğa alanı ve özgürlük alanı arasındaki bağdaşmazlığı uygarlığın temel sorunu olarak görür ve bu durumu çözmeye yönelik pek çok öneride bulunur. Schiller temel olarak insanın akıl ve duyu yetileri arasındaki bağdaşmazlık ve çatışma hali nedeniyle insanda var olan parçalanmışlık ve uyumsuzluk durumlarının nasıl aşılabileceğini ele almıştır.

Schiller, güzeli yalnızca estetik bir kavram olarak değil, insan yaşamının zorunlu bir ögesi olarak ele almaktadır. Ve bu zorunluluğun yerine getirilebilmesi için estetik eğitimi şart koşar. Schiller, insanın ancak estetik eğitim yoluyla bozulmuş bütünlüğüne yeniden kavuşabileceğini düşünmektedir. Çünkü Schiller' e göre uygarlığın getirdikleri ile insanlar, toplumdaki işbölümü gereği sürekli ve monoton bir biçimde tek bir işte çalışmakta dolayısıyla yeteneklerinin yalnızca bir kısmı gelişmekte ve diğerleri körelmektedir. Bu da insanda ahlaki olarak bir parçalanmışlığa neden olmakta ve politik olarak özgür olmasını engellemektedir. Schiller bu noktada sanatın, bireylere kendi doğalarındaki insani yönlerini geliştirme imkanı sağlayabileceğini söylemektedir.

“Schiller' in tasarladığı estetik eğitiminin temel amacı, modern çağın kişi bütünlüğü bozulmuş insanını estetik ve sanat eğitimiyle kendini tamamlamış ve gerçekleştirmiş özgür bireyler kılmaktır. Böyle bir eğitimle insanın hem bilişsel ve rasyonel doğası; hem de duyuşsal doğası, hisleri, arzuları ve duyguları geliştirilebilir.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 110)

Schiller estetik eğitimi ile sanat ve sanat eserlerine insanı özgürleştirecek bir işlev yüklemektedir. Ancak Schiller yine de sanatın, Kant' ın felsefesinde olduğu

gibi amaçsız bir amaçlılık taşıdığı görüşüne katılmaktadır. Onun yalnızca estetik eğitimle mümkün olabileceğini düşündüğü şey, genel olarak medeniyetin geliştirilmesidir. Özel olarak ise bireylerdeki parçalanmış insan karakteri nedeniyle ortaya çıkan sorunların çözümlenmesidir.

Schiller' in estetik eğitimi merkeze alarak kurduğu oyun teorisinde üç temel durum karşılıklı etkileşimleri ile yer alır. Doğa durumu, ahlaki durum ve estetik durum olarak nitelendirilen bu üç temel durum, insanlık ve medeniyetin gelişiminde sırasıyla ve aşamalı olarak yer alır. İnsan eylemlerinin, doğa yasaları ve insanın kendi doğası gereği olan fiziksel sınırlılıkları tarafından belirlendiği doğa durumundan, insanın aklın ilkeleriyle bu durumun üstesinden geldiği ahlaki duruma geçiş ancak estetik durumla mümkün olmaktadır. Estetik durum, insanın doğa karşısındaki sınırlı durumunu, kendi yaptığı eylemlerden ve bunların biçimsel niteliklerinden haz alarak daha az zorlayıcı bir şekilde hissetmesini sağlar. Ve ahlaki duruma geçişte bir köprü görevi görür.

Dürtü kavramı üzerine kurduğu güzel anlayışında Schiller, insanın duyum dürtüsü ve biçim dürtüsü olmak üzere iki temel dürtüsü olduğunu söyler. Duyum dürtüsü doğaya bağlıdır ve insanın dünyayla ilgili olan tüm deneyimlerini, duygular, duyular, yeme-içme, saldırganlık ve cinselliği kapsar. Duyum dürtüsü insanın edilgen olduğu ve kontrolünün dışında olan, zamana bağlı ve değişken bir dürtüdür. Biçim dürtüsü ise insanın etkin bir rol oynadığı, zamanın ötesinde ve değişmeyi, sürekliliği aradığı bir dürtüdür. Biçim dürtüsü ile insan dışarıdan belirlenmekten çok kendisi yasa koyucu olarak özgürleşmektedir. Bu iki temel dürtünün yanı sıra oyun dürtüsü denilen bir üçüncü dürtü bulunmaktadır ki bu dürtü duyum ve biçim dürtüleri arasında yer alır ve daha önce de bahsettiğimiz gibi estetik durum yardımıyla doğa durumundan ahlaki duruma geçişi sağlar. Oyun dürtüsü diğer her iki dürtüden de pay alarak, iki dürtü arasındaki karşıtlığı gidermeye çalışır.

“Çünkü yalnızca gerçeklik ile form, edilginlik ve etkinlik birliği, insan doğası kavramını tamamlar ve özgürlüğü mümkün kılar. Özgürlüğe götüren yol, oyun itisinin eylemlerinden ve onun nesnesi olan güzellikten geçer. Oyun itisi yaşam ve

formun kendisiyle, özgürlüğün tezahürüyle oynar; güzellikle oynar.” (Uçkan, 2012: Sanat Felsefesi Konuşmaları Vol 2. Kant ve Schiller)

Uçkan’ ın da belirttiği gibi, oyun dürtüsü hem gerçekliği (canlılık), hem de formu (biçim) kendi içerisinde sentezler. İnsan doğanın ve aklın birlikteliğinde gerçekliğe yeni biçimini vererek oyun oynar. İnsan oyun oynadıkça tam insan olur ve özgürleşir. Schiller’ e göre oyun dürtüsü, güzellik kavramıyla yakından ilişkilidir. Güzel de aynı oyun dürtüsünde olduğu gibi canlılık ve biçim olmak üzere iki ögeden oluşur. “Güzel canlıdır, çünkü onu duyumsar ve hissedebiliriz; biçimdir çünkü onu düşünebiliriz.” (Schiller, 1999: 187, Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 111’ deki alıntı). Güzel de oyunda olduğu gibi duyum ve biçim dürtüleri arasındaki karşıtlığı çözer ve insanı özgürleştirir.

2.2.3.3. Hegel’ de Tin ve Sanat

Hegel estetiği, Hegel felsefesine bağlı olarak gelişir ve kendinden önceki estetik görüşlere göre oldukça farklılık gösterir. İdealist bir düşünür olan Hegel, sistemli bilgiye dayalı olarak bilgi üreten ve felsefenin ancak böyle sistemli bir şekilde olması gerektiğine inanan bir filozof olarak kendi felsefi sistemini kurmuştur. Hegel felsefesi mutlak kavramına ya da tin (geist) kavramına dayanmaktadır. Hegel’ e göre tin dinamik bir kavramdır ve diyalektik bir süreç içerisinde sürekli olarak yeniden var olur. Tin, genel olarak insan zihnini ve onun ürettiklerini temsil eder, bir bakıma doğanın karşıtıdır. Kendi kendine bir tez (thesis) olan tin (ide) kendi dışına çıkarak, kendisini dışlaştırmak ister ve kendisine karşıt biçimde bir doğa varlığına yani antiteze (anti-thesis) dönüşür. Doğada kendisini karşıtıyla gerçekleştiren tin, gerçeklik kazanmış olarak yani sentez (syntesis) basamağını tamamlayarak kendisine geri döner.

“İdeal kavramların bu "diyalektik" hiyerarşisinin Hegel' e göre, doğanın nesnelere birbirleri ardı sıra ortaya çıktıkları kronolojik düzende eşdeğerleri vardır. Doğada varlığın her haline, Hegel' e göre, antitezi eşlik eder. Birbirleriyle savaşmakta olan bu tez ve antitez, savaşın karşıtların belli bir sentezi olan, yeni bir halin doğuşuna yol açar. Diyalektiğin yasaları, Hegel'

e göre, doğanın akışını işte bu şekilde düzenler ve yönetir. Bununla birlikte, Hegel doğanın seyrini belirleyen ve düzenleyen diyalektik yasaları, empirik olarak kanıtlanmak durumunda olan ilkel bir şey olarak görmez. Tam tersine, o doğanın diyalektiğinin, doğanın yalnızca, kendisinde diyalektik düzenin egemen olduğu ve bunun sonucu olarak kendisi de doğaya hakim olmak durumunda olan tinin dünyasının bir yansıması olması olgusunun sonucu olduğunu düşünür.” (Adjukiewicz, 1994:105-106)

Tinin kendi özüne dönüşü üç aşamada gerçekleşmektedir. Objektif tin, subjektif tin ve mutlak tin. Tinsel bir varlık olması bakımından insan bilinç ve özgürlük sahibidir, ancak bilinç ve özgürlük, insanda doğuştan itibaren mevcut olan şeyler değildir ve insan yaşantısının bir sonucu olarak tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkmıştır. Subjektif tin bireyseldir, süreç içerisinde toplumsal yaşamın etkisi altında, ahlak ve hukukun yasaları ile toplumun bilincinde yeniden varlık bulan ortak bir tine, objektif tine dönüşür. Mutlak tin, subjektif ve objektif tinin bir sentezidir, onların tersine sınırlı değil sonsuzdur. Ve kendi içerisinde üç aşamada meydana gelir. Tinin kendi özünü olan özgür ilişkisi sonucunda sanat, kendi özünü simgelerle kavraması ile din, kendi özünü düşünsel boyutta kavraması ile felsefe oluşmaktadır. Mutlak tinin bu üç alanı- sanat, din ve felsefe - doğanın ve nesnelere bilince taşıma biçimleri bakımından birbirinden ayrılır.

“Hegel için gerçeklik sürekli oluşum durumunda bulunan Ruh’ un (Geist) gerçekliğidir. Ruh sürekli oluşur; maddeden ya da doğadan, bitki ve hayvanlardan yani bilinçsizlik düzeyinden geçerek kendi bilincine ulaşır. Önce kişisel düzeyinde Öznel Ruh olarak kendini gösterir; daha sonra nesnellik kazanır, Nesnel Ruh olur, hukukta, gelenekte ve ahlakta belirginleşir; daha sonra da Mutlak Ruh olarak sanatta, dinde, felsefede anlatımını bulur.” (Timuçin, 2008: 81)

Sanat, Hegel felsefesine göre mutlak tinin oluşumunda ilk basamakta yer alır. Hegel, mutlak tin olarak belirlediği sanatı ve onunla ilgili fenomenleri, yani estetikle ilgili düşüncelerini Estetik Dersleri adlı yapıtında temellendirir. Bu yapıta göre estetiğin konusu yalnızca sanattaki güzelliştir. Hegel, doğadaki güzel ile sanattaki güzeli birbirinden tamamen ayırmakta ve sanattaki güzeli üstün saymaktadır.

“Fakat bu güzellik, doğadaki güzellik de değildir. Sanattaki güzellik (artistik güzellik) yaratılmış, aklın ikinci kez doğurduğu bir güzellik olduğu için, akıl ve yaratıları doğadan ve onun görünüşlerinden ne derece stnse, sanattaki güzellik de doğadaki güzellikten o derece üstündür.” (Doğan, 1975: 98)

Hegel güzelin ne olduğu sorusuna, onu mutlak tin ile özdeşleştirerek cevap verir. Ancak bu özdeşlikte güzel, sanat eserinde meydana gelir ve idenin (tin) duyusal bir görünüşü olarak karşımıza çıkar. Güzel, ide ile görünüşün birliği ve uyumunda var olur. Bu yolla kendi içerisinde sonsuz, zgr ve doğru olabilmektedir.

“Sanat aracılığıyla tin kendi karşıtında, duyusal maddede kendisini kavrama yeterliğini açığa çıkarır. Tin özsel biçimini duyuya ve duyguya teslim ettiğinde bile, yine de kendisini bilebilmektedir. Böylece tin, sanat aracılığıyla, kendisinin birbiri ile çatışan yönlerini—sonlu ile sonsuzu, duyusal ile duyular sty, ilahi ile insani olanı, ideal ile reali—bağdaştırır. Amacını mutlağın duyusal sunumunda bulmakla sanat, tine duyusal görünüş Şekil verir ki, tin bağdaşmış bütünlük olmak için buna gerek duyar.” (zgr, 2008: 221)

Hegel, kendi felsefi sistemi içerisinde sanatı ifadeci bir biçimde kavramsallaştırmakta ve sanatı mimesis olarak değil, yaratım olarak görmektedir. Hegel’ e göre sanat, doğanın bir taklidi değildir, çünkü doğa zaten taklit edilememektedir. Doğayı taklit etmeye çalışmak boş bir çabadan başka bir Şey değildir. Üstelik taklit, yalnızca biçimsel bir ilkeye dayandığı için, idenin nesneleşmesine olanak vermez. Hegel, sanatın amacını taklit değil, insan zihnindeki duyumun nesneleşmesi olarak tanımlar.

“Hegel, sanatın taklit olmadığı görüşüyle Platon ve Aristoteles’ten tamamen farklı düşünür. Buna karşın, Aristoteles’in katharsis kuramını benimsediğini görüyoruz. Ona göre, en kaba anlamda sanatın insanın itepilerin açlığını doyurma, tutkuların evcilleştirilmemiş gücünü ve arzuların azgınlığını yatıştırma işlevi vardır. Bu yolla insan kendini tutkularının tutsağından kurtararak aynı zamanda da bu tutsaklığın dışına ve üzerine yükselir. Bu yatıştırma, başlangıçta, örneğin bir gözyaşıyla acının azalması olarak ortaya çıkabilir; sonra doğrudan kendi içsel duygusunu sözcüklerle, resimlerle, sesler ve Őekillerle ifade bulur.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 114)

Hegel, sanatın yatıştırma, eğitim, ahlak gibi işlevlerinin olabileceğini ancak bunların hiçbir zaman sanatın temel işlevi olarak görülmemesi gerektiğini söyler. Çünkü sanat eseri, amacı kendisinde bulunan ve herhangi başka bir şeye doğrudan bir amaçla bağlı olmayan bir bütünselliktedir. Yine de sanat eserinin amacının kendinde olması, bu amacın onu izleyenle kurduğu ilişkide yeniden var olmayacağı anlamına gelmez.

Sanat eseri, Hegel' e göre tinsel içeriğine uygun düşün biçime sahip olmalıdır. Sanatın tinsel içerik ve duyuşal biçimin mükemmel uyumuna ve birliğine yani idealine ulaşabilmesi her zaman mümkün değildir. Dolayısıyla sanat, tarihsel olarak üç farklı gelişim sürecinde hep bu uyumun peşinde olmuştur.

“Sanatın idealine doğru kavramsal gelişimi, onun çeşitli tarihsel kültür ve dönemler içerisindeki ilerlemesi ile birlikte gider. Tikel sanat biçimleri, kökenlerini, ideayı içerik olarak kavramanın farklı biçimlerinde bulurlar; dolayısıyla sanat biçimleri, anlam ile şeklin, içerik ile biçimin mümkün farklı bağlantıları çerçevesinde şekillenir. İdeayı kavrama ve onu somut biçimi içinde ifade etme derecelerine göre, tarihsel olarak birbirini izleyen tikel sanat biçimleri, Sembolik, Klasik ve Romantik'tir.” (Özgür, 2008: 221)

Hegel sanatı sembolik, klasik ve romantik olmak üzere üç farklı kategoriye ayırır. Sembolik sanat, tam olarak sanat niteliğine sahip olmamakla birlikte bir anlamda sanatın öncülüdür. Sembolik sanatta ide ile sanat nesnesi arasında tam bir uygunluk bulunmaz. Tin uygunsuz, abartılı biçimlere bürünür, çünkü tin, henüz kendi içerisinde belirsizdir. Sembolik sanatta tin (ide) biçimini aradığı için, Hegel sembolik sanatı sanatın başlangıcı sayar. Sembolik sanatın örneklerine eski Çin, Hint ve Mısır sanatında rastlanır. Klasik sanatta ise tin (ide), kendi içerisindeki belirsizlikten kurtulup, tam olarak uygun bir biçimde gerçekliğine kavuşmaktadır. Tinin kendisini kavrayışındaki özgürlük, onun tam olarak uygun bir biçimde nesneleşmesini sağlar. Hegel' e göre klasik sanat en güzel örneklerini heykel sanatında verir. Romantik sanat, klasik sanatın daha da ötesine geçerek, tinin mükemmel duyuşal biçimine ulaşmasından ziyade tinin maddeye egemen olma halidir. Böylelikle tin ve duyuşal biçim arasındaki uyum bozulur, ancak tin en derin ifadesiyle nesnesine kavuşur. Hegel, romantik sanatı resim ve müzikle

örneklendirmektedir. Edebiyatı ise bu üç sanat biçimini varlığında birleştiren en üstün sanat türü olarak tanımlamaktadır.

2.2.3.4. Schopenhauer ve Sanat Nesnesi

Schopenhauer, gerçekliğin bilgisini edinmede sanatı merkezi bir konuma yerleştirmiştir. Schopenhauer, Kant' ın duyu deneyiminin ötesinde olanın yani nesnedeki kendinde olan şeyin bilinemeyeceği düşüncesine ters olarak, bunu bilinebilir bir şeyle Platon' un idea kuramı ile özdeşleştirir. Nesnedeki kendinde olan şey olarak bulunan ideanın bilgisine ulaşma aracı ise sanattır. Böylelikle sanat eseri, derin düşünmeyle elde edilebilecek olan ideaların bilgisine sahip olur.

“İdealar tek tek türlerin ilk örnekleridir. Schopenhauer, bu noktadan sonra tek tek türlerin çatışmasından, en üst noktada insanlar arasındaki çatışma, uyumsuzluk, geçici hazlara yönelme ve en nihayetinde acı ve sefaleti getiren şeyin, isteme olduğu sonucuna varır ve bu acı ve sefaletten geçici bir süre de olsa kurtulma yolu olarak sanatı ortaya koyar.” (Yıldırım, 2008: 129)

Schopenhauer' a göre haz duyma sürekli bir isteme halinden kaynaklanmaktadır ve gerçekleşmemesi durumunda ise acı çekme olasılığı devamlı olarak mevcuttur. Schopenhauer insanda bulunan bu bitmeyen isteme halinin sürekli olarak doyurulamayacağını, insanın mutluluğu kendi içindeki zenginlikte bulabileceğini söylemektedir. İnsan bunu ancak dehanın yardımıyla, kendi sınırlılıklarından kurtulup, isteklerinin ve kendi iradesinin ötesine geçerek gerçekleştirebilir. Deha vasıtasıyla gerçekleştirilen derin düşünme sayesinde insan, yaşamı ve yaşamda var olan her şeyin ideasını kavramaya çalışır. Böylece insan sıradanlığından kurtularak bilme yetisi ile yaşamın bilgisini kavrar.

“Ona göre, tüm sanatların amacı algılanabilir ve kavranabilir ideanın canlandırılması ve diğer insanlara iletilmesidir. Estetik bilginin kaynağı da sanat eseri yoluyla aktarılan idealardır. Schopenhauer sanatın taklit olduğu görüşüne karşıdır. Taklitçi sanat sadece biçime önem verir ve sanat yapıtının değerini biçimsel ve kavramsal olarak gerçekliği birebir taklit edip etmeme açısından belirler.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 117)

Schopenhauer' a göre ideaların bilgisi, sanat yoluyla varlığını bulmaktadır. Sanatçı, eserini meydana getirirken öznelliğini ortaya koymaz, çünkü yansıttığı ideanın bilgisini kavrayabilmek için öznelliğinden vazgeçerek nesnelleşmesi gerekmektedir. Bu anlamda sanat eseri, sanatçının doğanın bireysel kavranışını aşabilmesi ile meydana gelir.

2.2.3.5. Nietzsche: Tragedyanın Doğuşu

Nietzsche, Schopenhauer' in etkisinde kalarak yazdığı ilk eseri olan Tragedyanın Doğuşu' nda, sanat ve estetik üzerine olan düşüncelerini kapsamlı bir biçimde açıklar. Tragedyanın Doğuşu, Nietzsche' nin ilerleyen yıllarda geliştireceği düşüncelerin temelini oluşturması bakımından da önemli bir eserdir.

Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu' nda, Yunan tragedyasını, Apolloncu dünya görüşü ve Dionysosçu dünya görüşü temelinde, karşılaştırmalı bir biçimde açıklamaktadır. Ona göre sanatın gelişimi Apollon' un ve Dionysos'un sahip olduğu iki temel dürtüye dayanmaktadır. Nietzsche bu dürtüleri aynı zamanda sanatsal güçler olarak tanımlamaktadır. Bu dürtülerden Apolloncu olan hayalgücü, Dionysosçu olan ise sarhoşluk veya kendinden geçmedir. Apolloncu sanatın temelinde bireyselleşme bulunur. İnsan bu dürtünün dünyasındayken sadece taklitçi bir sanatçı olabilmektedir. Apolloncu sanatta oluş ve değişime yer yoktur. Dionysosçu sanatta ise Apollon' un temsil ettiği değerlere karşıt olarak oluş, yaratıcılık ve değişim bulunur. Dionysosçu sanat yoluyla öznellikten kurtulup tam anlamıyla nesnelleşme geçilebilmektedir. Nietzsche, insanın her türlü bireysel istek ve arzusundan kurtularak, çıkarsız bir bakışla nesnelleşerek katıldığı sanatsal üretimin önemine özellikle değinmektedir. Çünkü insan, yalnızca nesnel sanat yoluyla varoluşun korkunçluğu veya saçmalığı yüzünden çektiği acılarla, onlardan uzaklaşmadan onlarla bir olarak başedebilir.

“Apolloncu sanatçının özelliği, seyrettiği imgelerle birleşmemesi/ kaynaşmaması, onlarla arasında hep bir mesafe olmasıdır. Onun sürekli yaptığı şey bu imgeleri en ince detaylarına kadar temaşa etmektir. Dionysosçu sanatçının özelliğine gelince, o kendi imgeleri içinde eriyip onlarla kaynaşır, kendi figürleri ile birleşir/bütünleşir, bu yüzden artık varlıkla kaynaştığı için

varlığın dili haline gelir, dünyanın hareketli merkezi olur ve “ben” demesi öznellik anlamına gelmez. Birincisi imgelerin/ figürlerin seyrine dalıp en temel acıyı/ çelişkiyi unuttur. Kendini temaşa ile oyalayıp illüzyona dalar, ama hep seyrettiği ile arasına bir mesafe koyar, böylece bir sanatçı olarak nesnel kalır. İkincisi en temel acıyı/ çelişkiyi unutmayı değil, onunla aynılaşmayı seçer, onunla özdeşleşip onun sesi olur, bu özdeşleşme onu nesnel tutar.” (Dereko, 2007: 52)

Nietzsche, dünyanın varoluşunun yalnızca estetik bir fenomen olduğunu söylemektedir. Ona göre insanın asıl metafiziksel uğraşı sanattır. İnsanın varlıkla kurduğu ilişkinin hiçbir zaman dolaysız olamayacağını belirten Nietzsche, bu nedenle insanın varlık hakkındaki görüşünün daima bir yanılsamadan ibaret olacağını söylemektedir. Bu yanılsamayı aşmak ise yaşamla ilgili tüm çelişkileri içinde barındıran, kendisini devamlı yeniden yaratan ve yok eden sanatla mümkündür. Sanatın kimi zaman iyiyi kimi zaman kötüyü yücelten, bir anda her şeyi altüst eden ve tüm yanılsamaları içinde barındıran gücü, yaşamla ilgili katlanılması zor olan pek çok durumu olumlayıcı niteliktedir. Nietzsche, Antik Yunanlıların, varoluşla ilgili korkuları ve bilinmezleri nedeniyle, bu korkularla kendi aralarına Tanrılar dünyasını yani mitosu yerleştirdiklerini söyler. Böylece yaratılan bu hayal ürünü orta dünya yoluyla Tanrılar da iyi ve kötü tüm halleriyle yaşamsal olan her şeye maruz kalmakta ve insan yaşamı meşrulaştırılmaktadır.

“Şimdi bu noktada, varoluşun ve dünyanın ancak estetik bir fenomen olarak haklı çıkarılmış görüldüğüne ilişkin daha önceki yinelememle, bir sanat metafiziğinin içine zorunlu bir hamleyle dalmamız zorunlu olacaktır: bu anlamda, özellikle trajik mitos, çirkin ve uyumsuz olanın bile, istencin, zevkinin sonsuzluğu içinde kendi kendisiyle oynadığı sanatsal bir oyun olduğuna ikna etmelidir bizi.” (Nietzsche, 2010: 143)

Nietzsche’ ye göre insan, korkuları ve bilinmezleri ile arasına koyduğu ve trajedinin yardımıyla etkin hale getirdiği Tanrılar dünyası sayesinde bu korku ve bilinmezlerin üstesinden gelebilmiştir.

2.2.4. Çağdaş Estetik

2.2.4.1. Marksist Estetik

Marks, sanat üzerine yazıları olmasına karşın herhangi bir estetik kuram geliştirmemiştir. Ancak, Marksist yaklaşım ve eleştirel kuramdan hareketle, Lukacs ve Frankfurt Sanat Okulundan Adorno ve Marcuse gibi düşünürler bir Marksist estetik kuram geliştirmeye çalışmışlardır. Marks ve Engels' in kendilerine ait bir sanat kuramı olmasa da Marks' in yazılarında sanat ve estetik konularında dile getirilen görüşler mevcuttur.

“Marks'ın sanat ve estetik konusundaki görüşleri onun tarihsel materyalizm görüşüyle doğrudan ilişkilidir. Çoğu Marksist estetikçi de sanat ve estetik konusunu bu görüş etrafında ele almıştır. Marksizmin temel savlarından biri olan tarihsel materyalizme göre toplumsal değişimin temelinde ekonomik unsur yer alır. Bu ekonomik unsur aynı zamanda insan varlığını, toplumsal konumunu ve bilincini belirler.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012:130)

Marks, bu belirleme ile birlikte insanların bilincini belirleyen şeyin toplumsal olarak varoluşları olduğunu ortaya koyar ve aynı şeyin insanın duyu dünyası için de geçerli olduğunu belirtir. Ancak, Marks ortaya koyduğu bu düşünce ile çelişen durumlarla ilgili olarak bazı sanatların gelişme dönemleri ile toplumun örgütlenmesinin iskeleti olarak gördüğü maddi üretimin gelişme dönemlerinin her zaman birbirlerine paralel olmadıklarını vurgulamıştır. Marks ve Engels yazılarında ekonomik gelişimin sanatın gelişimi açısından bir neden değil, bir etken olduğunu belirtirken, ekonomik zorunluluk temelinin son noktada ağırlığını koyan taraf olduğunu söylemektedirler. Mehmet Doğan, “100 Soruda Estetik” adlı kitabında konuyla ilgili olarak bu görüşün alt yapı- üst yapı ilişkisinin karşılıklı etkileşim temelinde yapılan okunmasıyla ilgili şunları söyler:

“Aynı sorun, sanatı bir üst yapı ürünü saymakla, “genellikle üst yapıların, özellikle sanatın, son çözümlemede, ekonomik ve toplumsal koşullarla açıklanacağını” ileri sürerken de karşımıza çıkacaktır. Temel olan alt yapı ortadan kalktığında bunun yarattığı üst yapıların da kaybolması, hiç olmazsa etkisini yitirmesi gerekmeyecek midir? Oysa bir çok değerli sanat

yapıtının, kendilerini oluşturan koşullar ortadan kalktıktan çok sonra hala eski etkilerini ve güzelliklerini sürdürdüğünü, yaşamaya devam ettiğini görmüyor muyuz? Eski Yunan tragedyalı, Shakespeare bunun en güzel örneği değil midir? Bu, bir yandan “kültürel biçimlerin eşit- olmayan gelişim yasası” na bağlanırken, öte yandan Marksçılığın, sanat yapıtlarının kalıcı bir değeri, estetik bir yaşamları olacağını yadsımadığını da açıklıkla gösterir.” (Doğan, 1975:118- 119)

Bu durumda sanat, hem ortaya çıktığı toplumsal yapının hem de önceki dönemlerin toplumlarının izlerini yansıtarak, evrensel bir değer üretmektedir. Marksist estetiğin yanıtlamaya çalıştığı sanatın hangi ölçüde topluma bağlı veya toplumun ürünü olduğu ya da hangi ölçüde toplumdan ayrı özerk bir alan olduğu sorusuna Lukacs, sanatın; toplumun sınıfsal, düşünsel, ahlaki ve değer yapısını yansıtması bakımından bağlamcı ve gerçekçi bir estetik anlayışla ele alınması gerektiği şeklinde cevap verir. Lukacs, geliştirdiği estetik kuramında, sanata varlık kategorileri açısından yaklaşım göstererek bireylik, özgünlük ve genellik olmak üzere üç temel kategori saptamıştır. Bireylik kategorisi doğrudan algıladığımız, “bu masa”, “bu kitap” gibi nesnelere olurken, genellik kategorisi ise aynı nesnelere “masa”, “kitap” olarak soyut bir şekilde genelleme yapılarak ifade edilmesidir. Özgünlük ise genel ve birey arasındaki orta noktada bulunur ve hem bireyin öznelliğini, hem de genelin nesnelliğini bünyesinde barındırır. Bu anlamda özgün, estetik düşünmenin kendisine özgü karakterini yansıtmaktadır.

Lukacs’ a göre sanat ve biçim, öz ve görünüş, toplumsal çelişkileri aşmaya yarayacak en önemli araçtır. Lukacs, yapıtın etkisinin içerik ve biçimin özdeşleşmesi ile ortaya çıktığını aşağıdaki sözleriyle ifade etmektedir:

“Yapıtın etkisi, yaratma sürecinin yolununkine ters düşen bir yönü izler. Yaratma süreci, estetik açıdan arındırılmış ve bağdaşık bir konuma getirilmiş yaşam içeriklerini biçimsel yetkinliğe, içerik ve biçimin özdeşleşmesine, içeriğin yapıtın somut biçimi içerisinde doruklaşmasına götürür. Yapıtın etkisi ise alılmayıcıyı, biçim dizgesine temel olan ve bu dizgeyi olanaklı kılan bağdaşık ortamın yardımıyla yapıtın dünyasına sokar. Bu noktada biçim içeriğe dönüşür.” (Lukacs, 1988: 11)

II. Dünya Savaşı’ ndan sonraki yıllar içerisinde Avrupa’ da en etkili ve güçlü bir biçimde ortaya çıkan felsefe ve estetik anlayışlardan biri de, Adorno, Marcuse ve

Habermas' ın öncülüğünde Frankfurt Üniversitesi bünyesinde ortaya çıkan ve bu nedenle Frankfurt Okulu adını alan eleştirel felsefe ve estetik anlayışıdır. Bu anlayış asıl etkinlik alanını Marksist kökenli bir estetik geliştirerek bulmuştur. Özgün bir sanat anlayışı geliştiren bu okulun düşünceleri Adorno tarafından temsil edilmektedir.

Adorno, Marksist estetikteki sanatın topluma bağlı bir ürün olup olmadığına dair olan soruna ikili bir yaklaşım getirir. Adorno' ya göre sanat yapıtı, hem topluma bağlıdır, hem de toplumdan bağımsızdır. Sanat, belli bir kültürel bağlama dayansa da, sosyal ve kavramsal olarak bir özgürlük sunması bakımından ikili bir özelliğe sahiptir. Ancak yine de Adorno' ya göre sanat yapıtlarının her birinin kendi birliği vardır. Sanat, kendi anlam yapılarını geliştirir ve sosyal dünyaya doğrudan bir gönderme yapmaz.

“Adorno, “yeni sanat” olgusuna marksist temellerden yola çıkan bir yaklaşımı dener. Sanat yapıtı bir menteşe gibidir. Bir yanında dile getirdiği gerçeklik dilimi (öz, içerik), öteki yanında bu gerçeklik diliminin dile geliş biçimi (form) vardır. Bu iki yaka birbiriyle uyum kuramaz, tutarlı bir ilişki ortaya koyamazsa kapı gıcırdayacaktır. Daha da kötüsü çağdaş bir içerik çağdışı bir biçimle verilmek istenirse, kapı ne açılacak ne de kapanacaktır. Çağdaş biçimi bulamamış bir sanat yapıtı zaten çağdaş bir içerik de taşıyamaz. Marksist bir toplum ve sanat kuramına yeni açılımlar getirmiş olan Adorno' nun önemli katkısı, sanat yapıtlarını toplumbilimsel (sosyolojik) düşüncelerin yansıması olmaktan çıkarması, bunları toplumsal yapıları içlerinde taşıyan nesnelere olarak ele almasıdır.” (Bozkurt, 2013: 258)

Adorno' ya göre sanat yalnızca toplumsal gerçekliği yansıtarak, toplumdaki emek ile ürün arasındaki uzlaşmazlıktan kaynaklanan çarpıklık ve yanlışlığa destek vermek yerine, bu yanlışlık ve çarpıklıktan kurtulunması için kılavuzluk edecek nitelikte, yani bu uzlaşmaz toplumsal yanlış için uzlaşım ufku sağlayacak ve toplum gerçeğine doğrudan müdahale etmeden, toplumsal gerçekliğin üstünde bir görünüş sağlayacak nitelikte olmalıdır. Adorno' ya göre sanat yapıtı mümkün uzlaşımın modelidir.

Frankfurt okulunun bir diğer önde gelen düşünürü Marcuse, sanat üzerindeki düşüncelerini belli bir tarihsel dönemin ve toplum yapısının eleştirel çözümlemesi

üzerinden açıklar. Adorno gibi sanatın özerkliğini savunan Marcuse, sanatı doğrudan toplumsal alt yapının belirlediğini savunan geleneksel Marksist estetiği eleştirir. Marcuse, eleştirel kuramında sanatın imgelem formunda olduğunu, yani bastırılmış istek ve dürtülerin bilinç dışı ifadesi olduğunu söyler. Marcuse 'a göre sanat, kendi özerkliği içerisinde var olur ve gerçekliğin ilkelerine uymaz. Böylelikle içinde bulunduğu topluma eleştirel bir boyut getirir.

2.2.4.2. Croce' de Sezginin Dışsallaşması

Croce, özellikle estetik konusundaki görüşleriyle bilinen İtalyan felsefesinin önde gelen isimlerinden birisidir. 1913 yılında yayınlanan *Estetiğin Özü* adlı eserinde klasik kuramların aksine bir iddiayla sanatın mantıkla değil sezgiyle ortaya çıktığını savunmuştur. Croce' ye göre bilgi, sezgisel ve mantıksal olmak üzere ikiye ayrılır. Hayalgücü aracılığıyla imgeler üreterek ulaşılan sezgisel bilgi bireyselin, akıl aracılığıyla kavramlar üreterek ulaşılan mantıksal bilgi ise evrenselin (tümel) bilgisini verir.

“Croce estetiğinin temel sorunu sanatın özgüllüğü sorunudur. Ona göre insan tininde varolan iki tür bilgiden, sezgisel bilgi, imgeler; mantıksal bilgi ise kavramlar üretir. Sezgisel bilgi, mantıksal bilgiden bağımsız olup bunun tersi bir durum doğru değildir; çünkü bir kavram, onu önceleyen bir sezgi olmadan varolamaz. Sanat bilgisi sezgisel nitelikte olduğu için sanat otonomdur; çünkü sanat, tikelin, bireyselin sezgisidir.” (Bozkurt, 2013: 236)

Croce' ye göre genel sezgiden farklı bir sanat sezgisi yoktur. Croce estetiğinin en can alıcı noktası, sanatı genel sezgi bilgisine bağlamasıdır. Ona göre gündelik sezgi bilgisine bağlı olan ve gündelik hayat gerçeğinin içinde yer alan sanat, hayatın gerçeklerinden kopuk, kendine has bir alanda yer almaz. Sezgi bilgisi olmadan kavramsal bilgiye ulaşamayacağını söyleyen Croce' ye göre, sezgi bilgisi teorik anlamda hak ettiği yerde değildir. Gündelik hayatta oldukça önemli bir rol oynayan ve kavramsal bilginin oluşması için bir zemin hazırlayan sezgi bilgisi; gündelik sezgilerden en yüksek sanat sezgilerine kadar bütün sezgileri inceleyen bir bilim olarak 'estetik' adı altında incelenir.

“Sezgi bilgisi, kavram bilgisinden bağımsız ve otonom olduğu halde, kavramsal bilgi sezgi bilgisine dayanır. ‘Genellikle su’ kavramsal bilgisi, ‘bu su’ sezgi bilgisi olmadan meydana gelemez. Sezgi bilgisinin varlığı, kavramsal bilginin meydana gelebilmesi için zorunludur.” (Tunalı, 2011: 46)

Croce, sanat etkinliğindeki sezgi ile gündelik sezgi arasında nitelik bakımından hiçbir fark olmadığını belirtmektedir. Sanat sezgisine sahip olan sanatçı ile gündelik sezgileri kullanan ancak sanatçı olmayan bir insan arasındaki ayırım öz ya da nitelik bakımından değil, yalnızca nicelik bakımından olmaktadır. Bu nedenle Croce, deha kültürünün, gündelik sezgilere sahip olan insanın sezgisiyle, sanatçının sezgisinin nitelik bakımından ayrılmasına dayandırılarak ve sanatçı olmayan insanın sezmediğini sanatçının sezdiği üzerine temellendirilerek, insani olanın dışında Tanrısal bir özde arandığını belirtir. Croce, sanatçı sezgisi gibi dehanın da insani olduğunu ve bütün insanlar için ortak olduğunu söyler.

Croce, sanatçının sanat sezgisine diğer insanlarla aynı nitelikte sahip olmasına karşın bu sezgisini nicelik bakımından ortaya koyuşundaki farklılığı ifade ile ilişkilendirir. “Biçim vermek ifade etmektir ve ifade etmek de sezgi ile bilmektir. Bir bilme etkinliği olarak sezgi, ancak, ifade ederek, dışlaştırarak, izlenim ve duygulara biçim vererek bilme etkinliğinde bulunabilir.” (Tunalı, 2011. 49) Croce’ ye göre ifadenin dışsallaşması yani somutluk kazanması sanattaki öz ve biçim probleminde karşılık gelir. Biçim, sanat yapıtının temel ögesidir. Ancak bu biçim tinsel olanın maddeleşmesi ile salt biçim olmaktan uzaklaşmakta ve sanat yapıtı haline gelmektedir.

“Sanat etkinliğine denk düşen değer “güzellik” tir. Sanatın özü, yaratma eyleminde bulunur; yaratma da duyguların anlatımıdır. Ancak bu ifade, yalnızca duygunun adını vermekle gerçekleşmez; çünkü adlandırmak, genelleme ve sınıflandırmadan öte bir anlam taşımaz. Oysa sanat, bireyseli tanımlar; sanatçı yapıtını oluşturmadan önce, kendisini yönlendiren duygunun ne olduğunu bilemez, bu duyguyu adlandıramaz. Yalnızca yaratma etkinliği sırasında, daha önce onda belirsiz olarak bulunan duygusal izler, bütünlenmiş, belirlenmiş duygular biçiminde ortaya çıkar. Böylece duygusallığını dile getirmeye çalışan sanatçı, bireyselliğini yakalar, genellik ve evrensellikten sıyrılır.” (Bozkurt, 2013: 240)

Croce' ye göre sanat yapıtında bireyselliğini dile getiren sanatçı aynı zamanda sanat yapıtı ile sunduğu bilgi yolu ile insanı bilmediği yaşantılar ve duygularla buluşturur. Felsefe ve bilimde olduğu gibi kavramların ve önermelerin sunulmadığı sanat, yalnızca sezgisel bir ifadedir. Croce, sanatın sezgisel bir ifade olduğunu söylerken bir yandan da onun ne olamayacağını söylemiştir. Croce' ye göre sanat yalnızca fiziksel bir gerçeklik olarak görülemez. Croce' nin tinin maddeleşmesi olarak gördüğu sanat yapıtı, kendisinin ortaya çıkmasına olanak veren maddi ve fiziksel hiçbir ortam ve araca indirgenemez. Sanat yarar gözetici bir etkinlik de değildir. Çünkü sezgi ya da içe doğuş neticesinde meydana gelen sanat kuramsaldır. Sanat, aynı zamanda ahlaki olanın ve ahlaki değerlendirmelerin de dışındadır. Sanat, sezgi bilgisine sahip olması bakımından genelin ve gerçeğin kavramsal bilgisine odaklanan felsefe, tarih, doğa bilimleri ve matematik gibi alanlarla özdeşleştirilemez. Croce, tüm bu ayrımları yaparken sanatı sezgi ve ifade ile eşdeğer olarak gördüğünü ortaya koymaktadır. Sanatı önce sezgiyle, sezgiyi de ifadeyle özdeşleştiren Croce buradan ifade- dil özdeşliğine varır. Estetik üzerine çalışan kişinin genel olarak dil üzerine çalıştığını belirten Croce' ye göre sanat felsefesi ve dil felsefesi aynı şeydir.

2.2.4.3. Heidegger ve Sanat Yapıtının Kökeni

Varoluşçu felsefenin önemli düşünürlerinden birisi olan Martin Heidegger, varoluşçuluğa fenomenolojik çözümlmeyi uygulamıştır. Varoluş sürecini çeşitli kaygılar yaşayarak gerçekleştiren insan geçmiş, şimdi ve gelecek zaman dilimleri arasında sürekli bir oluş içindedir. Heidegger, "Sürekli bir 'oluş' içeren insan varlığını 'Dasein' sözcüğüyle ifade ederek insanın varlığının ayırıcı özelliğini 'kendi varoluşsal varlığının farkında olması' olarak belirlemiştir." (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 137) İnsan yaşamında belirli olan tek şeyin ölüm olması nedeniyle sürekli kaygı içerisinde olan insan için bu aynı zamanda varoluşunun farkında olmasında uyarıcı bir etkindir. Heidegger, varlığı sorgulayarak; sanat yapıtının hakikati içinde barındıran bir varolan olduğu ve bu hakikatin insanın varlıkla ilişkisini tarihsel olarak ortaya koyan olduğu sonucuna varır.

“Heidegger ‘varlık sorusu’ yla varlığın anlamını tartısmakla dusunceyi, dili ve sanatı istencin araçları olarak goren anlayısa son verir. Boylece sanat yapıtı hakikatin kendisini yerlestirdiği bir varolan olarak gorulur. Sanat yapıtına yerlesen hakikat insanın varlıkla iliskisini tarihsel olarak ortaya koyar.” (Bal, 2008: 195)

Heidegger, güzeli ve hakikati bir olarak tanımlamakta ve hakikatin bir sanat yapıtının içine girdiğinde güzel olarak görüldüğünü söylemektedir. Bu görüşlerini kendisine özgü kavramlarla açıklayan Heidegger, yeryüzünü (toprak) aydınlanmamış varlık, dünyayı (evren) ise aydınlanmış, biçim kazanmış ve güzelliğe sahip varlık olarak tanımlar. Varlığın aydınlanmasının ancak sanat aracılığıyla olduğunu ve sanatın bu aydınlanmada hakikati dile getirdiğini söyleyen Heidegger’ e göre güzellik, hakikatin süreçsel bir biçimidir.

“Heidegger’ in sanat felsefesi, varoluş felsefesi açısından sanat yapıtının ele alınmasını öngörür. Yeniçağ felsefesinde, bir yanda Hakikat’ in bilgisi, öte yanda sanattaki güzel görünüşün bütünlüğu birbirinden ayrı olarak ele alınırken, Heidegger, ‘Hakikat’ in, öznelliğin (Subjektivitat), yani süjenin bir çaba sonucunda kavradığı bir başarısı olmadığını ve sanatın da boş bir görünüş (blossen Schein) olarak anlaşılamayacağını öne sürmüştür.” (Bozkurt, 2013: 288-289)

Heidegger, Sanat Yapıtının Kökeni adlı yazısında sanatın kökeninin, sanatın özü ile belirlenebileceğini belirtmiştir. Sanatın kökeninin sanat, sanat yapıtı ve sanatçı arasındaki karşılıklı ilişki ile açıklanabileceğini belirten Heidegger, sanatın varlığını, varlığın üç biçimiyle nesne, araç ve yapıt halleriyle açıklar. Varlığın farklı biçimlerde ortaya çıkan bu üç hali, hakikatin kendisi olarak sanat yapıtında ortaya çıkar.

“Martin Heidegger’ e göre sanat yapıtı yaratıcısına bağlıdır, ama aynı zamanda da yaratıcı kişi sanat yapıtına dayanır. Sanatçı ile sanat yapıtı arasında karşılıklı bir bağımlılık söz konusudur. Her ikisi de sanatın kendisinde çıkarlar. Bu nedenle sanat yapıtının kaynağı sanatın kendisidir. Sanat kavramı, sanat yapıtı içinde Hakikat’ in yaratıcı bir biçimde saklanmasından ya da korunmasından başka bir şey değildir. Koruma ya da saklama Heidegger’ de yapıtın halka ulaşıp ulaşmaması işleviyle, başka deyişle, alımlayıcı kitlede yarattığı izlenimle ilgilidir. Buna göre de sanat, içinde Hakikat’ in ortaya çıktığı yollardan biridir.” (Bozkurt, 2012. 291)

İçerisinde yaratıcı bir biçimde hakikati saklayan sanat yapıtına bir örnek olarak Van Gogh' un köylü pabuçları adlı tablosuyla ilgili olarak yaptığı çözümlemelerde Heidegger, bu resimde görülen bir çift ayakkabının yalnızca ayakkabı biçiminde tek bir nesnenin hakikatini değil, aynı zamanda onu kullanan kişinin yaşamını ve dünyasını ortaya koymakta olduğunu belirtir. Heidegger' e göre sanat hakikati bildirirken sanat yapıtında üretilen yeryüzü (aydınlanmamış varlık) üzerinde bir dünya (aydınlanmış varlık) kurar. Burada bahsedilen yeryüzü yapıtın yağlı boya bir tablo üzerinde ortaya çıkmasıdır. Sanat eserinin kurduğu bu dünya ile ürettiği yeryüzü arasındaki çatışmada ise hakikat ortaya çıkar.

Heidegger, sanat yapıtını yaratılmış kendinde bir varlık olarak ortaya koyar. Hakikat kendisini bir tasarım içerisinde temellendirirken bunu kendisinin biricikliği içinde yeni bir evren ve dünya kurarak yapar. Bilinen her şeyi alışılmamış bir biçimde dönüştüren sanat yapıtında, kendini saklayan sanatın özü ortaya çıkar.

“Heidegger' e göre sanat, bireysel, özsel kendinde varlıklar olarak yalnızca sanat yapıtlarının kaynağı değil, ama aynı zamanda insanın tarihsel varoluşunun da kaynağıdır. Birey ve toplum olarak kendi insansal yazgısını tam bir biçimde kavramaya çalışırken insana emanet edilen varlığı yine ona açılmamanın köklü tarihsel görevi sanata düşer.” (Bozkurt, 2012: 294)

Heidegger' e göre sanat, hakikatin üzerinde temellendiği bir kaynak olduğu gibi, insanlık tarihinin de kaynağı olmaktadır. Sanat, insana varlığın hakikatini açarken aynı zamanda insanın tarihsel gizlerini ve temellerini de anlatmış olur. Sanatın ne olduğunu araştıran ve ona özgü karakterin ne olduğunu bulmaya çalışan Heidegger, sanatı biçimsel olarak ya da bir sanat tarihi araştırması olarak değil, sanatın ne olduğu hakkında farklı bir düşünüş biçimi olarak ortaya koymuştur.

2.2.4.4. John Dewey: Deneyim Olarak Sanat

Psikoloji, felsefe ve eğitim alanındaki çalışmalarıyla tanınan John Dewey, “Deneyim Olarak Sanat” adlı eserinde deneyim kavramını estetik görüşünün merkezine yerleştirir. Sanatsal deneyimin günlük yaşam deneyiminden ayrı tutulamayacağını belirten Dewey, klasik niteliği kazanmış bir sanat ürününün gerçek

yaşam deneyiminde ortaya çıkardığı sonuçlardan bir şekilde soyutlanmış olması nedeniyle müzeci sanat anlayışına karşı çıkar. Dewey, estetik deneyimin insan yaşamının her boyutunda yer alması gerektiğini söylerken, sanat ürünü ve sanat eseri arasındaki ayırımı da yine deneyim kavramına dayandırarak yapmaktadır. Dewey’ e göre sanat ürünü, sanatçı tarafından ortaya konulan fiziksel bir varlığı ifade ederken, sanat eseri bu ürünün deneyimle birlikte kazandığı değeri ifade eder. Sanat eseri varlığını sanatçı ve izleyici arasındaki yaratıcı işbirliğine dayalı deneyimde bulmaktadır.

“Dewey’ e göre estetik olmayan ilişkilerde ve üretimlerde de bir estetik yön vardır. Bir amaca, başarıya ve hedefe ulaşan, araç-amaç ve parça-bütün ilişkisinin sağlandığı her eylemde ve etkinlikte bir estetik yön bulunur. Bunun yanında, ayırıcı bir şekilde estetik deneyim olanlarda estetik nitelik daha baskın olarak yer alır. Bu nedenle, her tür deneyimde olduğu gibi, estetik deneyim de günlük yaşam deneyiminden ayrı tutulamaz, çünkü ideallerin gerçekleşmesi için maddeye ihtiyaç vardır.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 140)

Dewey’ e göre müzeci sanat anlayışından uzaklaşılmalı, böylelikle sanatın varlık alanı genişletilmeli ve sanat anlayışı daha demokratik bir hale getirilmelidir.

“Öte yandan, modellerin dayandığı kuramlarda 20. yüzyılın ilk yıllarında sanat eğitimi üzerinde oldukça etkili olan John Dewey’ in izlerini de görmek mümkündür. Bilindiği gibi Dewey, müze ve özel koleksiyonlara hapsedilmiş, seçkin ve yalnızca bir takım ayrıcalıklı özelliklere sahip profesyoneller tarafından üretilmiş ürünlere dayalı bir sanat anlayışına karşı çıkmış ve sanatın, demokratik toplumun doğasına uygun olarak günlük yaşama taşınması gerektiğini savunmuştur. Nitekim Dewey tarafından “Chicago Üniversitesi” bünyesinde kurulan laboratuvar-okulda ve onun düşüncelerinden etkilenen diğer okullarda sanat ve diğer konu alanlarına eşit değerde yer verilmiş ve böylece, bu okullarda hem güzel sanatlar hem de el sanatları temel ifade ve iletişim aracı olarak tüm çocukların yararlanabileceği bir aşamaya gelmiştir.” (İşler, 2005: 138)

2.2.4.5. Sartre ve Merleau-Ponty: Fenomenolojik Estetik Yaklaşım

Sartre, genel felsefi yaklaşımında Husserl ve Heidegger’ in izlerini taşımaktadır. Sartre’ ın estetiği varoluşçu fenomenolojik estetikdir. Sartre’ ın estetiğinin başlıca kavramı olan imgelem, var olmayan bir şeye yönelmenin

bilincidir. Sartre'a göre imgeleme yaparken, aslında şu anda varolan gerçeklik olumsuzlanmaktadır.

“Sartre’ın varoluşçu fenomenolojik estetiği onun imge kuramında ve özgürlük ontolojisinde yatar. İmgelem adlı eserinde kendi estetiğinin anahtar kavramı olan imgeleyen bilinç kavramının açıklamasını yaparak bu bilincin diğer bilinç şekillerinden nasıl ayrıldığını ortaya koyar. Ona göre, bir şeyi içsel olarak düşünmekle dışsal olarak görmek arasında temelden bir ayrım yoktur.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 141)

Dünyada var olmayanın ve gerçek olmayanın imge yoluyla konumlandırılması Sartre’ ın sanat görüşünü belirlemektedir. Tüm sanat yapıtlarını gerçekliğin ötesinde olarak konumlandıran Sartre, güzelin imge yoluyla kurulan ve dünyanın olumsuzlamasını içeren bir değer olduğunu belirtir.

“Sanat yapıtı gerçekliğin bir taklidi ya da tasarımı değil, sanat yapıtı aracılığıyla kendi başına oluşturulmasıdır. İşte Sartre’ ın bu öğretisi estetik bir izlek olarak bütün öteki sanat dallarına da uygulanabilir. Ortaya konulan bir sanat yapıtı gerçekten de artık doğaya geri dönmez. Herhangi bir tabloda, dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir biçimde varolmayan ve hiç görmediğim objelerin irreal bir bütünlüğü kendini göstermekte ve bu irreal bütünlük de tuvalde kendini açığa vurmaktadır. İşte bizim güzel olarak nitelendirdiğimiz şey de bu irreal objenin bütünlüğüdür.” (Bozkurt, 2013: 302)

Sartre’ a göre sanat, bir özgürlük alanıdır. Bu alandaki özgürlük sanatçıya takip ettiği değerlerle ve yaptığı ya da yapacağı şeylerle ilgili bir sorumluluk da getirir. Sanat yapıtı özerktir ve aynı zamanda bildirdiği dünya sayesinde başkalarının özgürlüğüne gönderme yapan özgür, imgesel bir yaratımdır.

Maurice Merleau-Ponty, yirminci yüzyılın önde gelen Fransız felsefecilerinden birisidir. Merleau- Ponty, “Algı Fenomenolojisi” adlı eserinde insan varoluşunu, algısını ve edimini analiz etmektedir. Merleau-Ponty’ nin algı

fenomenolojisi kuramına göre, bilinç ve gerçekliğin bir arada ortaya çıkması deneyim sayesinde olmaktadır. Merleau-Ponty' ye göre dünya bizden bağımsız ve bizim dışımızda varolduğu için, dünya ile aramızda bir mesafe bulunmaktadır. İnsanın dünyaya dair olan gerçeklik algısı ve dünyanın gerçekliği, deneyimde iç içe geçmiştir.

“Merleau-Ponty'in algı fenomenolojisinin temelinde ‘Dünya ile onu tarif eden ve açıklayan tüm bilimsel açıklamalara öncel olarak onun başlangıçtan beri var olduğu biçimiyle, ezeli yoldan nasıl karşılaşırım?’ sorusu vardır. Ona göre, dünya bizim ortaya çıkardığımız bir şey değildir; onun bizden bağımsız, bizim dışımızda bir varoluşu vardır ve bu yüzden de dünya ile aramızda mesafe vardır. Dünya ile aramızdaki uzaklık ‘ben’ olmadığında ortadan kalkacak olan ‘ufuk uzaklığıdır.’ Merleau-Ponty’e göre, fenomenolojik yöntem işte bu ufuk uzaklığında sürekli ortaya çıkan dünyaya ait farklı yönleri yakalayabilme yöntemidir. Dünyanın ufuk uzaklığından henüz bilincin kavramlarına dönüştürülmemiş, düşünülmemiş, dile dökülmemiş bu yönlerini Merleau-Ponty dünyanın ‘algılanan’ yönü olarak adlandırıyor. Merleau-Ponty’e göre, algı fenomenolojisi dünyayı görmeyi yeniden öğrenmenin, şeylerin kendilerine, özlerine varmanın yöntemidir.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 143)

Merleau-Ponty, resim sanatının işlevinden dolayı, resim sanatına özel bir önem vermektedir. Gören ile görünürün kesişmesindeki odaklanmada, duyumsayan ile duyumsanan arasındaki bir bölünmezliğin varoluşunda resim hakikati göze sunar.

“Şunu söylemekle herkesin bildiği bir gerçeği yinelemiş oluyoruz: ressamın dünyası, gözle görülür dünyadır, yalnızca odur; bu, bir bakıma çılgın bir dünyadır, çünkü kısmi kalmakla birlikte bütünlüğe ulaşmış bir dünyadır. Resim, görme ediminden başka bir şey olmayan bir coşkuyu uyandırır, bunu en yüksek gücüne ulaştırır, çünkü görmek uzaktan sahip olmaktır ve resim bu tuhaf sahiplenmeyi, Varlık’ ın –içine girebilmek, ona katılabilmek için kendilerini görünür kılmak zorunda olan- tüm görünümüne yayar.” (Lenoir, 2003: 185)

İnsan bedeninin hem nesne hem de özne olduğunu söyleyen Merleau-Ponty' e göre, bir sanat yapıtının kendisi de bir çeşit ifadesel bedendir. Resim sanatı, algılanan dünyayı ortaya koyarak, algılanan dünyanın insan bedenine benzer bir şeklini sunar.

Resim, şeyleri dolaysız bir biçimde bedensel olarak sunmaktadır. “Resim sanatı güzellikle değil, hakikatle ilgilidir. Hakikati görüğe sunarak hakikat hakkında bilgi verir.” (Taşdelen& Yazıcı, 2012: 144)

2.3. ESTETİK ve SANAT KURAMLARI

Tarih boyunca sanatı farklı değerlere göre tanımlamış ve farklı görüşler savunan kuramlar yoluyla çeşitli kültürlerde farklı biçimlerde ortaya çıkan sanat eserleri bir nebze olsun daha iyi anlaşılabilir. Yine de bu görüşler ve kuramlar sanatı tarif ederken kullandıkları baskın iddialar nedeniyle dünya sanatı içerisindeki tüm örnekler eşit değerler olarak bakma yanlına düşerler. Bu açıdan bakıldığında farklı kültürlerde oluşmuş sanat eserlerinin benzer estetik kuramlarla incelenmesi mümkün değildir. Estetik kuramlardaki farklılaşma genellikle sanatın değişik yetilerine göre değerlendirilmesiyle oluşmaktadır. “Örneğin, tarih boyunca ve hala bugün sanat düşüncesini en fazla yönlendiren kuramların, sanatın değerini onun gerçeği yansıtmadaki yetisine göre ölçen kuramlar olduğu iddia edilebilir.” (Erzen, 2012: 75)

Estetik kuramlardaki en temel ayırım sanatın gerçekliği yansıttığı düşüncesi ile sanatın bir yaratım olarak ortaya konulduğu düşüncesi arasındadır. Bu durumda sanat yapıtı gerçekliğin bir taklidi ya da tasarımı olarak değer kazanmaktadır.

“Estetik kuramlardaki temel farklılık, sanatçının yalnızca olsa olsa ikincil bir yaratıcı ve olasılıkla özgün modelleri izleyen bir zanaatçı olduğu kuramlarla, sanatçıyı yeni düşünce ve biçimlerin kaynağı olarak gören estetik kuramlar arasında söz konusu olur. Bir sanatçının yaratıcı olduğunu söylemek, batıdaki klasik estetikte ya da doğudaki geleneksel estetikte olabileceğinden daha çok Rönesans sonrası estetikte önem taşır. Bireysel edim ve ifadenin her ortaya çıkışında yeni ve farklı olduğu düşüncesi yaratıcılığa eşlik eder.” (Townsend, 2002: 181)

Sanat, tarih boyunca ortaya çıkmış olan bütün bu estetik kuramları doğrulayacak kadar çok yönlülüğe sahiptir. Sanat eserinin oluşumunda rol oynayan dört unsur bulunmaktadır. Bunlar; sanatçı, yapıt, izleyici ve bunların içinde bulunduğu dış dünya (toplum) olarak sıralanır. Estetik kuramları, genellikle bu dört unsurdan birisine yönelerek ortaya koyduğu görüşleri temellendirir.

“Bazıları sanatı sanat yapan özellikleri, eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde bulur ve bir aynaya benzetir sanat eserini; insanı, hayatı, toplumu yansıtan bir aynaya. Bazı kuramlarsa sanatçıda ararlar sanatın sırrını. Bunlara göre duyguların anlatımı (ifadesi) dir sanat. Yine başka bir takım kuramlar dış dünyayı ve sanatçıyı değil de okuru alırlar ön plana. Bu defa sanatın özü okurda (dinleyicide, seyircide) uyandırdığı estetik zevk veya heyecanda aranır. Nihayet, sanatın özünü eserin başka şeylerle ilişkisinde değil de doğrudan doğruya eserin kendisinde arayan biçimci kuramlar var. Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, sanat eserlerine özgü bir yapıdır.” (Moran, 2002: 10)

Sanatla ilgili olarak ileri sürülen kuramlar, önceki bölümde (sanat felsefesi ve estetik tarihi) incelenen, düşünürlerin sanatla ilgili görüşlerinin, daha sistemli bir biçimde ve daha ileri gözlemlerin yolunu açan üst düzeyde önermeler olarak sunulmasıdır. Bu bölümde en çok genellenebilen kuramlar olarak yalnızca yansıtma, biçimcilik ve ifadecilik kuramlarına yer verilmiştir.

2.3.1. Yansıtma Kuramı

Sanat kuramları içerisinde en eski ve en uzun süre etkili olmuş kuram olan yansıtma kuramı, öykünmecilik/ taklitçilik/ temsilcilik kuramı olarak ya da Yunanca’ da kabul edildiği biçimiyle mimetik sanat kuramı olarak da adlandırılır. Platon ile birlikte başlayan ve onsekizinci yüzyıla kadar önemini koruyan yansıtma kuramına göre sanatın en önemli işlevi doğayı, insanı, hayatı kısaca gerçekliği yansıtmaktır.

“Genellikle “gerçekliği yansıtma” deyince belli başlı üç görüşle karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Birincisi sanatın görüngüyü olduğu gibi (yüzey gerçekliği) yansıtığı düşüncesidir. İkincisi geneli (tümeli) ya da özü yansıtığını söyler. Nihayet sonuncusu da sanatın ideal olanı yansıtığına inanır.” (Moran, 2002: 19)

Yansıtma kuramı içerisinde sanatın görüngü dünyasını yansıtığı anlayışına göre doğada görülen her şey bir kopyadan (mimesis) ibarettir. Bu kopyalar duyularla algılananların dışında ancak zihinle kavranabilen gerçek cisimlerin, yani ideaların kopyalarıdır. Bu durumda Platon’ a göre sanatçının yaptığı da kopyanın kopyasını üretmektir.

Yansıtma kuramı içerisinde sanatın geneli ya da özü yansıtığı anlayışına göre ise sanat, gerçekte olan şeyi değil, olabilir olanı ifade etmektedir. Aristoteles, görünenin birebir yansıtılması yerine anlatılmak istenilenin özüne bağlı olarak gerekli olan ögelerin ayıklanıp, seçilmesi ve bunların arasında bir bağ gözeterek bir olaylar örgüsü kurulmasının esere yapı bakımından bir birlik sağladığını ve hayatın özünü yansıtığını söylemektedir. Aristoteles’ in ruhun tutkulardan özellikle de yıkıcı tutkulardan arındırılması anlamında kullandığı katharsis kavramına göre sanatın görevi, estetik bir haz yaratmaktan daha çok ahlaki bir arınmadır.

Yansıtma kuramın içerisinde bulunan nc görüşe göre sanat ideal olanı yansıtmalıdır. Bu görüşe göre görülen gerçek dünya değil idealleştirilen bir dünyadaki şeyler yansıtılmalıdır. Bu görüşe göre sanat yapıtında yalnızca güzel (ideal) olan sunulmalı ve yapıtta hoşa gitmeyen ne varsa atılmalıdır.

Onsekizinci yüzyıldan sonraki dönemde Marksist estetik de sanatı açıklamada yansıtma kuramını kullanmıştır. Pek çok yönden gerçekçilik akımına bağlanan Marksist estetik, yansıtma kuramına dayalı bir anlayışla sanatın gerçekleri bütün yönleri ile örneğin çirkin, iğrenç ve ayıp kabul edilen şeyleri de yansıtması gerektiğini savunur. Marksist kuramı bir estetik kuram haline getirmeye çalışan düşünürlerden birisi olan Plehanov’ a göre sanat, gerçeğin imgeler yoluyla dile getirilmesidir.

Yansıtma kuramına göre sanat, kendi başına bağımsız bir değer olarak görülmemektedir. Yansıtma kuramında sanatın değerini belirleyen şey ahlak, politika ve insan doğası gibi konularda sağladığı yararlılıkla eşdeğer olarak görülmektedir.

Yansıtma kuramında taklit edilen, nesne yani asıl nesne, ilişkili olduğu ve biçimini kendisinden alan temsili nesneden neyin ne kadar ve nasıl taklit edildiği bakımından ayrılır. Temsili nesne, taklit edilen nesneye nedensel olarak bağlıdır ve buna göre biçim kazanmaktadır.

“Taklit kuramlarında nesne, ilişkili olduğu ve biçimini aldığı daha temel nesnenin bir temsili olarak asıl nesneden ayrılır. Bir resme baktığımızda iki şeyi görürüz; resmi ve resmedilen şeyi. Resmedilen resme göre öncelik taşır ve resim nedensel olarak buna bağlı olup, buna göre biçim kazanır. Resim temsili olmasa bile (en azından Roma duvar resimlerinden bu yana temsili olmayan resimler olagelmiştir), resmin kendisinden ayrı, gösterdiği renk ve biçimlerinde başka bir şey olduğunu düşünürüz. Bu durumda, estetik bir nesne olarak resmin basit bir açıklaması, bir başka nesnenin taklidi olduğunu söylemek olur.” (Townsend, 2002: 107)

2.3.2. Biçimcilik Kuramı

Biçimcilik kuramı, taklit kuramının tam karşısı olarak özellikle resim, heykel ve müzikte ortaya çıkmış, yirminci yüzyılın en çok tartışılan kuramlarından birisidir. Biçimcilik kuramına göre sanat, nesnenin biçimsel özelliklerine bağlı olarak tanımlanır. Buradaki biçimselliği kavramanın yolu ise estetik deneyimden geçer. Yalnızca biçimselliği ile değerlendiren sanat eseri için, eserin yaratıcısının hangi niyetle eseri yarattığının ya da tarihsel bağlamın bir önemi yoktur. Biçimcilik kuramında önemli olan şeyler renk, şekil, çizgiler, ses, yapı, kalıp gibi biçimsel özelliklerdir. Biçimci görüş sanatı aynı zamanda “anamlı biçim” olarak tanımlar ve buradaki anlamlılıktan kasıt, biçimi oluşturan unsurların özgün birlikteliğidir.

“Özetleyecek olursak, biçimcilik kuramı, sanat yapıtlarında değerlendirilecek tek şeyin, yapıtın kendisinden gelen, kendisinde olan biçimsel öge olduğunu; bunun dışındaki şeylerin ise (dış dünya betimlemeleri, resmin hikaye yanı, gerçek yaşamla ilgili şeyler) bizim sanat yapıtının asıl değerini görmemize engel olan, değerlendirmede hiç hesaba katılmaması gereken şeyler olduğunu ileri sürmektedir. Bir sanat yapıtından beklenen

estetik bir duygu uyandırma görevi, çizgi, kütle, ışık ve gölge, renk gibi öğelerin içinde düzenlenişleri sonucunda ortaya çıkan “anlamalı biçim” (significiant form) tarafından yerine getirilir.” (Doğan, 1975: 255)

Buradan anlaşıldığı üzere biçimcilik kuramına göre sanat ve sanatın dışında kalan insan yaşamı arasında her hangi bir bağ kurulmamaktadır. Biçimcilik kuramı, sanatın kendisine özgün olan dünyasını, yaşamdan tamamen ayrı tutmakta ve bu nedenle sanatın yaşamı yansıtmadığını ileri sürmektedir. Biçimcilik kuramına getirilen en önemli eleştirilerden birisi; sanatı, yaşamın kendisinden, insandan uzaklaştırıp, sanatın toplumsal yaşamın değiştirilmesine katkıda bulunma işlevini hiçleştirilmesi ve gerçekliğin önüne bir biçim perdesi çekmesidir. Mehmet Doğan “100 Soruda Estetik” adlı kitabında sanata getirilen yeni biçimsel özellikler ile sanatın salt biçim yaratma çabasına dönüştürülmesinin ayrı şeyler olduğunu vurgular ve biçimcilik kuramını resim sanatı ile ilgili olarak şöyle eleştirir:

“Biçimciliğin en güçlü bir kuram görünümünde olduğu resim sanatında bile gerçek sanatçılar ve sanat akımları, gerçekleştirdikleriyle kuramı yalanlamaktadırlar. Resimde anlatımcılık, izlenimcilik akımının, çağının gerçeklikleriyle ilgisinin olmadığını; bir Van Gogh’ un, bir Matisse’ nin ya da Picasso’ nun çağının sağlam gerçeğini yansıtmadığını söylemek olanağı var mıdır? Bir resmin sanat değerini anlattığı, ya da betimlediği hikayede, nesnelere değil, artistik niteliklerinde aramak başka şeydir, o resmin yapılışını zorunlu kılan tarihsel gerçekliği tümünden yadsımak başka şey.” (Doğan, 1975: 259)

2.3.3. Anlatımcılık Kuramı

Biçimcilik kuramına göre yalnızca biçim temel alınırken, anlatımcı kurama göre ise duyguların ifadesi temel alınmıştır. Anlatımcı kuram bir şeyin sanat eseri olabilmesini yalnızca duyguları ifade edebilmesine bağlar. Bu görüşün en önemli temsilcisi ondokuzuncu yüzyıl Rus yazar ve düşünürlerinden Tolstoy’ dur. Croce ve Collingwood’ da kuramın temsilcileri arasında yer alır.

“Anlatımcılık kuramına göre sanatçı yaratış, duyguların anlatımıdır, dedik. Yalnız buradaki duygu sözcüğü, genel duygu, bütün insanlardaki ortak duygu değil, sanatçının tek başına duyduğu, belki de bütün yaşamı boyunca bir daha aynı şekilde duyamayacağı türden bir duygudur. Genelleştirilmiş, sınıflandırılmış ve değişmeyen bir nitelik kazanmış soyut bir duygu değil, kişisel, geçici, her sanat yapıtında ayrı ayrı dile gelen somut bir duygu.” (Doğan, 1975: 244- 245)

Tolstoy’ a göre insan, sanat aracılığıyla duygularını başkalarına iletmektedir. Sanat, insanlık arasındaki birliği ve ruhsal birleşmeyi sağlamaktadır. Bu nedenle sanat yapıtında dile getirilen duygunun başkalarına aktarılması Tolstoy için sanatın temel bir ölçütüdür. Tolstoy, sanat yapıtının ne kadar çok kişi tarafından anlaşılması ise o derecede önemli olduğunu belirtir. Bunların yanı sıra aktarılan duyguların niteliği de önem taşımaktadır. Tolstoy’ a göre bunların herkes tarafından anlaşılabilir basit duygular (acıma, neşe gibi) olması ve istisnasız bütün insanların birleşmesini sağlaması gerekmektedir.

Croce ise anlatımı sezgiyle özdeşleştirirken, hem biçimi hem de duyguyu reddetmektedir. Croce’ ye göre sanat, imge ve sezgilerin ifadeye dönüştüğü bir bilgidir. Ancak bu bilgi kavramsal olmadığı için bilimsel veya ahlaki içerikte değildir. Croce, sanatın gerçek işlevinin dışavurum olduğunu belirtmekte ve sanatı, sanatçının içindekileri ifade etmesi ve dışsallaştırması olarak tanımlamaktadır.

“Sezgici düşünürlerden Croce’ye göre örneğin, sanat fiziksel bir nesne ya da kamusal bir nesne değildir. Sanat daha çok bir edimdir. Yaratıcı, bilişsel ve tinsel bir edim (Weitz 2004: 13). Dolayısıyla bu kurama göre sanat etkinliğinin en önemli unsuru, sanatçı-sanat yapıtı-izleyici üçlüsünü düşünürsek sanatçı ve onun yaratıcılığı olacaktır. Sanat Croce’ye göre bilginin ilk aşamasıdır. Tabii bu bilgi bilimsel bilgi değildir. Sanat bilgisi kavramsal olmayan bilgidir.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012:36)

Anlatımcılık kuramları, toplumun tarihsel varlığından kazanılmış ve başkalarıyla da paylaşılan duyguları içerdiğinden, tüm bunların dışındaki “kişiye özgü” duyguların ifadesi, bu kuramın kapsamını daraltmakta ve kuramı hiçleştiren bireyci bir görüşe dönüşmektedir. Örneğin, Türk şiirini sarmış olan hüzün duygusu, Fransız yapıtlarına özgü ince, duygusal espri tek başına sanatçının yarattığı bir duygu değil, yüzyılların birikimiyle meydana gelmiş bir duygudur. Townsend, anlatımcı kuramlarda özgünlüğün geri planda yer almasını şu şekilde açıklamaktadır:

“İfade kuramları, sanatta beceri ve yeteneğin önemini göz ardı eder ve hatta sanatın önemini azaltır. Duymak, üretmekten daha önemlidir. Bu konuda aşırı olan kuramlar, sanat yapıtının gerçek ifadeye göre ikincil olduğunu düşünür. Özgün, yaratıcı edim sanatçının aklındadır ve bunu ifade edip etmemesi onun seçimidir.”(Townsend, 2002: 137- 138)

2.4. DEĞER KAVRAMI, DEĞERLENDİRME ve ESTETİK DEĞER

2.4.1. Değer

Değer; herhangi bir şeyin önemini belirlemeye yarayan soyut ölçü; yüksek ve yararlı nitelik; bireyin isteyen, gereksinim duyan bir varlık olarak nesne ile bağlantısında beliren önem sıralaması, yargısal ürün gibi sözcüklerle tanımlanmaktadır. Değerin oluşabilmesi ve ortaya çıkması için nesneye bir değer yükleyebilmenin başlangıç aşaması olarak bireyin algılaması, düşünmesi, anlaması ve bilmesi gerekmektedir. Hançerlioğlu’ nun ifadesiyle “Nesne ve olayların insanca önemini belirleyen niteliği... Ruhbilimsel anlamda nesne ve olguların bireysel ve öznel önem taşıyan niteliği’ ni dile getirir.” (Hançerlioğlu, 1993: 54) şeklinde tanımlanan değer, insandan bağımsız bir biçimde düşünülemez.

“Oysa, tüm değer, bireysel değerlendirme edimlerinin bir ürünüdür. Şeylere değer veren, onları değerli, değersiz kılan yalnızca insandır. Değer,

varolandan sonradır ve terim olarak dildedir. Dünyamızda değerli olan ne varsa, kendi içinde bir değere sahip değildir... Doğa, değerden yoksundur. O'na değer yükleyen bizleriz.” (Yalçın, 2002: 252)

İnsanın oluşturduğu kültürel dünyada değer, insan yaşamının bir varlık koşulu olarak yer alır. Doğadan farklı bir dünyada var olan değer, kendi başına doğal olan nesnelere bulunmaz. “Değer sırf insanla, dolayısıyla insan başarılarıyla ilgilidir. Kendi başına bir doğal nesnenin ve malın bir değeri yok, yalnız faydası ve fiatı –aynı malın çeşitli fiatları- vardır.” (Kuçuradi, 2010: 42) İnsan üretimi olmayan herhangi bir nesnenin, faydasının dışında değerli sayılabilmesi, onu değerli kılan kişinin yaşamındaki değerli bir anıyı, olayı veya durumu, kendi varlığının dışında rastlantısal bir şekilde sembolize eden bir nesne olması ile mümkün olur. Tüm bunların dışında bir nesnenin nesne olarak değerli olabilmesi insan üretimi bir nesne olmasına bağlıdır. Nesnenin belli bir kişi için belli bir değere sahip olabilmesi için yalnızca insan üretimi bir nesne olması yeterli değildir. Bu nesnenin benzerleri arasındaki ayırıcı özelliği onun kişi için olan özel değerini belirler.

“Değer bir şeyin değeridir hep, o şeyin bir çeşit özelliği, onun aynı türden şeyler arasındaki yeridir. İnsanın değeri, insanın diğer varlıklarla ilgisi bakımından özel durumu ve durumun sonucu olarak sahip olduğu kimi haklardır, kısacası insanın varlıktaki özel yeridir, onun değerini oluşturan. Bir kitabın, bir toplantının, bir sanat yapınının, bir konuşmanın değeri de aynı biçimde onun aynı türden diğer şeyler arasındaki yeridir.” (Yalçın, 2002: 346)

Bir şeyin aynı türden olan diğer şeyler arasındaki yerine bağlı olarak kazandığı değer, iki durumda karşımıza çıkmaktadır. Birinci durumda herhangi bir nesne kendi türünden olan diğer nesnelere arasında taşıdığı iyi nitelikler ve olanaklar bakımından herkes için değerli olabilir. Örneğin alanında yeni bilgiler getiren, insanlığa yeni ufuklar açan bir kitap o alana ilgi duyan herkes için değerlidir. İkinci durumda ise herhangi bir nesne kendi türünden olan diğer nesnelere, yalnızca benim o nesneyle kurduğum özel bir ilişki bakımından değerli olabilmektedir. Örneğin sevdiğim bir insan tarafından özel bir günde bana armağan edilen bir kitap

benim için değerli iken, bir başkası için hiçbir değere sahip olmayabilir. Değer, burada örneklendirilen iki durumun dışında göreceli ve mutlak olması bakımından da karşılaştırılmaktadır.

“İstisnalar bir tarafa, değerden farklı şeyler kastedilse de felsefe tarihinde, bu konuda iki ana çizgi üzerinde durulduğu söylenebilir: Bu çizgilerden birincisine göre “değerler rölatiftir”. Aynı çağda, toplumdan topluma veya aynı toplumda mensup olunan kategorilere göre değerler değişebilir. Zaten meseleye pratik açıdan bakılırsa doğru ve yanlışın daimi surette değiştiği görülecektir. Dinsel inançlar ve ahlaksal doğrular toplumdan topluma, çağdan çağa değişmektedir. Bu durum değerlerin rölatifliğini ifade eder Böyle bir görüş, değer yargıları ile değerleri aynileştirme hatasına düşen, Antikçağ septiklerinden, günümüz pozitivistlerine ve historicistlerine (tarihselci) kadar uzanan sosyolojist değer anlayışını ifade eder. Bu iddianın temelinde doğru bilgiyle ilgili “septik” bir tavır saklıdır. Diğer çizgiye göreyse, değerler mutlaktır. Her türlü değer, mutlak olarak doğru veya yanlıştır. Eylemler, insanların kanaatlerinden ya da eğilimlerinden bağımsız olarak doğru ya da yanlıştır. Mesela “hırsızlık kötüdür” şeklindeki bir değer yargısı, “ $2+2=4$ ” ya da “ateş yakıcıdır” şeklindeki matematiksel/nesnel yargılar gibi mutlaktır.” (Yalçın, 2002: 103)

Değer, toplumdan topluma, çağdan çağa değişebilen göreceli bir kavram olarak tanımlansa bile yine de tarihsel bir arka plana sahip, belirli bir toplumsal hayatı benimsemiş bir birey tarafından oluşturulur. Değerin göreceliliği ve kişiye özgü oluşu, değerın insanın toplumsal yaşayışından tamamen bağımsız olarak var olabileceği anlamına gelmez.

İnsanın varlığının sınırları çerçevesinde üretip ortaya koyduğu sanat, felsefe, bilgi, bilim, ahlak gibi ‘insanın değerleri’, ‘insanın değeri’ ile karıştırılmamalıdır. “ ‘Değer’ ile ‘değerler’ ayrı ayrı şeylerdir. ‘Değerler’ var olan şeylerdir, var olan imkanlardır; ‘Değer’ se bir şeyin değeridir; bir şeyin bir çeşit özelliğidir.” (Kuçuradi, 2010: 40) İnsanın değeri, insanın diğer nesnelere kurduğu ilgisi bakımından özel durumu yani insanın varlıktaki özel yeridir. “Değerler ise, eserlerle veya kişilerin yaptıklarıyla, yaşamlarıyla gerçekleştirilen insan fenomenleridir; insanın kişilerce gerçekleştirilen varlık yapısı imkanlarıdır.” (Kuçuradi, 2010: 41)

Buna göre değerler var olan şeylere ait bütün imkanları kapsarken, değer, var olan şeyin kendisiyle aynı türden olan şeyler arasındaki özel yeridir.

2.4.2. Değerlendirme

Değeri, insanın varoluşunun bir gerekliliği ve bir insan fenomeni olan değerlendirmeden ayrı düşünmek mümkün değildir. İnsan yaşamı boyunca karşılaştığı tüm olaylar, durumlar ve nesnelere ilgili değerlendirme yapmak zorundadır.

“Değer problemi felsefede değerlendirme problemi ve değerler problemi olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkar: ‘İyi nedir’, ‘güzel nedir’, ‘faydalı nedir’, ‘doğru nedir’ gibi sorular, değerlendirme etkinliğini; saygı, dürüstlük, adalet, eşitlik gibi kişiler arası ilişkilerin temelindeki anlamla ilgili sorularsa farklı çeşitten değerleri sorgulamayı ifade eder.” (Yalçın, 2002: 102-103)

Kişinin karşılaştığı her şeyi şu ya da bu şekilde değerlendirmesi ve buna göre karar verip davranması gerekmektedir. Değerlendirme, bu anlamda kişinin yaşamda yaptıklarını, ortaya koyduklarını belirleyen ana unsurlardan birisidir. Yapılan değerlendirmeler, sonucu bakımından birbirinden farklı olmakla beraber değerlendirmenin biçimi bakımından da birbirinden farklı olabilmektedir.

“Kişinin başka kişileri, olayları, durumları, kendisini ve genellikle tek tek şeyleri değerlendirmesi insanın bir yapı özelliği, bir varolma şartıdır. Bu değerlendirme ise çeşitli tarzlarda yapılır: değerlendirilenin değerine uygun, değerlendirenin değerlendirilenle olan özel ilişkilerine göre ve geçerlikte olan değer yargılarına göre değerlendirmeler yapılabilir ve yapılmaktadır. Ve bu değerlendirmeleri kişi, seyirci olarak değil, kendi yaşamında yapmaktadır. Bu bakımdan değerlendirme bazen değerlendirilenin kendinde taşıdığı -onun bir yapı özelliği olan- değeri görme, bazen değerlendirilene değer atfetme, bazen de ona değer biçme olarak karşımıza çıkmaktadır.” (Kuçuradi, 2010: 7)

Değerlendirme, değerlendirilene değer atfetme, değer biçme ve onun kendi değerini görme olarak üç farklı biçime sahiptir. Herhangi bir şeyin bir kişi için özel bir değere sahip olması, o şeye değer atfedilmesi yoluyla gerçekleşir. Değerlendirilen olay, insan veya nesnenin kendisine özgü bir değeri olmasına rağmen, değerlendirilen şey, değerlendirenin özel durumuna göre bir değer kazanmakta yani kendisine bir değer atfedilmektedir.

“Değerlendirme, bir şeye değer atfetme yoluyla değerlendirme olarak anlaşıldığında, değer subjektivisini anlamak kolay olur. Sevdiğim bir insanın bana belirli bir durumda vermiş olduğu yirmibeş kuruşluk bir tarak, yalnız benim için “değerli” dir; çünkü ben o tarağa, kendi dışında olan bir nedenden dolayı değer atfediyorum.” (Kuçuradi, 2010: 26)

Değer biçme, değerlendirilen şeyin kendi değerini göstermek yerine, onun kendisini hiçe sayarak, yalnızca genel değer yargılarına göre, örneğin; geçerli ilkeler, kurallar, standartlar, modalar veya ölçüler göz önüne alınarak yapılan bir değerlendirme biçimidir. Değer biçmenin, değer atfetmeden farkını İoanna Kuçuradi şu şekilde açıklamaktadır:

“Oysa değer biçmede, kendisine değer biçilen şey sadece kausal olarak göz önündedir; değer atfetmede ise, kendisine değer atfedilen şey, değer atfedenle olan özel ve dolaylı bir ilgisi yüzünden “değerli görülmektedir. Bu bakımdan, bir şeye değer atfetmek ile bir şeye değer biçmek arasındaki ilgi, değeri söz konusu edilen şeyin, kendi dışında olan bir nedenden dolayı değerli veya değersiz görülmesindedir; farkları, ilkinin geçerli değer yargılarına göre yapılması, diğerinin ise yapana bağlı olmasıdır. Gerek değer atfetme, gerekse değer biçme değerlendirileni değil, olsa olsa değerlendireni ele verir.” (Kuçuradi, 2010: 30)

Belirtildiği üzere değer atfetme ve değer biçme değerlendirilene değil, değerlendirene bağlı olarak ortaya çıkan bir değerlendirme biçimidir. Doğru değerlendirme ise insanın yaptıkları ve ortaya koydukları ile değerlendirdiği şey arasında kurduğu ilgide belirir.

“Böylece tek tek şeyleri değerlendirmekten, onlarla ilgili değer yargıları ortaya koymayı değil, onları anlamayı ve değer bakımından durumlarını görmeyi anlarsak; doğru değerlendirme imkanından şüphe etmek ve doğru değerlendirmelerin yapılamayacağını ileri sürmek yersiz olur. Kişilerin insan imgelerinin ve çağların insan anlayışlarının farklı olması ise, kişilerin tek tek şeyleri doğru değerlendirilebilmelerini etkilemez, ancak kişilerin değerlemelerini etkiler. Doğru değerlendirmeden beklenen, şeylerin –yukarda belirtildiği anlamda- değerini ortaya koymasındır. Bu değeri, değerlendirilen şeyin kendisindedir. Ve bu değer o şeyin –eylemin, eserin, kişinin- bir yapı özelliğidir.” (Kuçuradi, 2010:43)

Doğru değerlendirme, değerlendirilen nesnenin yapısından kaynaklanan değerini belirlemek yani onun kendi alanındaki yerini bulmak ve anlamaktır. Herhangi bir şeyi doğru bir biçimde değerlendirebilmek için onun hem tüm farklı yönlerine, hem de bütünselliğine bağlı olarak oluşan özelliğini kavramak gerekmektedir. Burada değer atfetme ya da değer biçme bizi değerlendirilen şeyin bilgisine taşımaz, çünkü değer atfetmede ya da değer biçmede değerlendirilen nesnenin kendi değerinin dışında bir değer ortaya çıkmaktadır.

2.4.3. Estetik Değer

Sanatta değer ne olduğunu tartışabilmek için önceki bölümlerde ele alınan değer kavramının ne olduğunun ve nelerle ilişkili olarak oluştuğunun anlaşılması ve tanınması, özellikle sanat çevrelerinde, yapıtların yorumlanması ve eleştirilmesi aşamasında en çok gereksinim duyulan konulardan birisi olmaktadır. Orhan Hançerlioğlu, sanatta değeri, “Felsefe Sözlüğü” adlı kitabında kısaca şöyle tanımlamaktadır.

“Değer taşıyan her şey az ya da çok nesnel gerçekliği yansıtır, nesne ve olayların insanca edinilmiş bilgisini ortaya koyar. Mantık dilinde doğru’ yu dile getirir. Mantıkça doğru olan değerlidir. Estetik dilinde güzel’ i dile getirir. Estetikçe güzel olan değerlidir. Sanatsal değerlerin tümü bu tanımın kapsamı içerisindedir.” (Hançerlioğlu, 1993: 55)

Sanat yapıtının değeriendirilmesi ve estetik değeri belirlenmesi, estetik değeri alanında incelenmektedir. Afşar Timuçin' in yazdığı "Felsefe Sözlüğü" adlı kitapta estetik değeri, değeri sistemi içerisindeki konumu şu şekilde gösterilmektedir:

"İnsan için önem taşıyan; insan için geçerli olan. İnsan yaşamında istenilebilir olan her şey bir değeri ortaya koyar. Değeri çeşit çeşittir. İktisadi değeri, estetik değeri, ahlaki değeri bir bütün oluştururlar. İnsan değeriğini içeren üç temel alan belirleyebiliriz: doğru' yla ilgili "bilgi" alanı, iyi' yle ilgili "ahlak" alanı, güzel' le ilgili "estetik" alanı." (Timuçin, 1994: 60)

Sanatta değeri, özel olarak insan tarafından kurulmuş bir biçim olarak var olan sanat yapıtına bağlı olarak oluşur. Bu kurulmuş biçim, güzelin doğadaki haliyle alınıp aynen tekrarlanması sonucunda oluşmaz. Böyle yapılmaya çalışılsa bile, insan bilincinden geçirilerek, dolayısıyla insanın ona yüklediği durumlarla bezenmiş bir biçimde oluşur. Kuçuradi, yapıtın değeriendirilmesini önce anlama, sonra yapıtı kendi alanında bir yere yerleştirme ve en son olarak da yapıtın dünya için önemini sorgulama olarak aşamalandırmaktadır. Bu durumda yapıt değeriğini insan bilincinden geçerek kazanmaktadır.

"Değeri, "bir şeyin değeri" derken genel olarak anladığım, o şeyin kendisiyle aynı türden şeyler arasındaki özel yeridir. Bir yapıtın değeriendirilmesi üç ana aşamadan geçer. İlki anlamak, ikincisi: bir yapıtı kendi alanında bir yere oturtmak ve kendi alanındaki yerini-değeriğini belirlemektir. Üçüncüsü ise, bir yapıtın önemini; böyle bir yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermek; bu olanakların etik değeri bakımından anlamının ne olduğunu göstermektir." (Kuçuradi, 2009: 95)

Sanat yapıtının değeriendirilmesi, herhangi başka türden bir nesnenin değeriendirilmesinden farklıdır. Çünkü sanat yapıtı insanın bir ihtiyacını karşılamak üzere ortaya konulmuş bir biçim değildir ve böyle değeriendirilemez. Sanat yapıtının

oluşturulma amacı buna yönelik değildir. Tüketilmek üzere sunulmuş bir ürün olmadığı için sanat yapıtının ortaya koyduğu değer ve değerlendirme başka bir biçimde ele alınmalıdır.

Sanat yapıtının değerlendirilmesinde, insanın nesneyle arasında, diğer alanlarda görülmeyen bir ilişki oluşur. Bu ilişkide nesne değerlendirilmekle beraber, insanın bilinç içerikleri de değerlendirilmektedir. Burada hem bir değerlendirme, hem de yeni bir değer oluşturulması söz konusudur. Bu ikili ilişki de “güzel” değeri oluşturulurken, öznenin taşıdığı içsel yapı da değerlendirmeye katılmaktadır.

İnsanın sanat yapıtıyla karşılaşması, içeriği bakımından çok daha özel bir biçimde incelenmelidir. Çünkü sanat yapıtı, insan bilincinden geçirilerek, düşünsel ve duygusal yönleriyle insanı içeren tüm özelliklere bağlı olarak oluşturulmuştur. Sanatçı, yaşamın içerisinde kendisini derinden ve özel bir biçimde etkileyen ayrıntıları, zihinsel ve duygusal bilinç içeriklerini harekete geçirerek, kendine ait bir biçim diliyle bir sanat yapıtı oluşturup ortaya koyduğunda, bu yapıtın anlaşılıp bir değer kazanma süreci, günlük yaşam içerisinde herhangi bir nesneyle kurduğumuz türden bir ilişkiden farklı olmaktadır.

“İnsan her durumda değerlerle yaşar. Gerçek insan yaşamı ya da özgün insan yaşamı bir değerler yaşamıdır. İnsan yalnız ahlakta ve estetikte değil her alanda değeri öngörür. Değer insan yaşamının temel anlamını kurar, olan insanı olacak olana ya da olması gerekene bağlar. Değerin en geniş çerçevede açıldığı ve tartışıldığı alanlar ahlak ve estetik alanlarıdır, her ikisi de kendi açılarından insani edimlerin ve kazanımların insani amaçlara uygun olup olmadığını tartışır. Estetik değer hem hazla hem düşünsellikle ilgili olurken ahlaki değer salt düşünsellikle ilgilidir. Bu anlamda değer sıradan seçimlerde ya da göreneksel belirlenimlerde değil de, düşünsellikle, yarına açılan düşünsellikle belirleneceği kesindir.” (Timuçin, 2008: 56)

Sanat yapıtının biçiminde kurulan düzen, yapıtın içeriğini oluşturan öğelerin kurgusuyla oluşur. Estetik biçimle ilgili karar verirken, değer oluştururken, biçimin

içerikle kurduğu ilgideki özgünlük etkili olmaktadır. Kuçuradi, sanatın değerleri ve bir sanat eserinin değeri arasındaki ayırımı şöyle vurgulamaktadır:

“Buna göre ‘sanatın değeri’: sanatın diğer insan başarılarından ayrı olarak insan için, kişilerin yaşamı için ifade ettiği şey, insanların yaşamındaki yeridir. ‘Sanatın değerleri’ sanat yaratmalarında ön planda bulundurulmuş hususlar, sembol, anlatış tarzı, form, kompozisyon v.b. dir. ‘Bir sanat eserinin değeri’ ise, o sanat alanında yaratıcı olan kişilerin gözlerinde o eserin diğer eserlere göre özelliği, teklifi, insana ve problemlerine işaret etmesindeki biricikliğidir.” (Kuçuradi, 2010: 41)

İnsan ve insana ait olan her şey sanatın konusu olabildiği gibi, insani değerler de sanatın konusunu oluşturmaktadır. İnsana ait olan bu değerler insan bilinciyle kurgulanan sanat yapıtlarında da kendilerini gösterirler. Sanat yapıtını oluşturan tüm biçimsel elemanlarla, renklerle, seslerle, sözcüklerle oluşturulan anlam, bazen insanın yaşamında var olan değerleri temsil edici, bazen eleştirel, bazen de olması gerekeni dile getiren bir niteliktedir. Ancak her seferinde farklı bir bakış açısının çözümlenmesi ve onun özel tavrıyla dışlaştırarak yapıtta yerini bulan bu anlatım biçiminin içeriğinde ortaya çıkan “güzel” değeri, tüm insani değerleri barındıran bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Sanat yapıtının değerini tarihsel süreç içerisinde incelediğimiz zaman, sanatın da kendi içerisinde hep aynı biçimlerde ifade edilmediğini, kendisinin de insanla beraber sürekli bir değişim içerisinde olduğunu ve birçok evrim aşamalarından geçtiğini söylemek gerekir. Yapıtı aktarılanlar üretildiği döneme ait, üretildiği topluma ait değerler olmaktadır.

Yeni oluşumlar, yeni yaşam koşulları ve buna bağlı olarak oluşan yeni duyarlılıklar her zaman beraberinde yeni üslupları, ifade tarzlarını getirmiştir. Sanat yapıtındaki biçimsel değer, bulunduğu çağın ve toplumun izlerini taşır. Yapıtın konuları genelde benzer insani durumlara odaklanmakla beraber, konu; dönemin

değerlerine göre sanat yoluyla yeniden anlatılmaya çalışıldıkça yeni ve farklı biçimsel değerler oluşturulmaktadır.

Sanatta biçim, sanat yapıtlarında belirleyici bir öge olan özün tek başına yaratamadığı artistik etkinin gerektirdiği biçimleniş sonucunda ortaya çıkar. Yaratılan şeyin bir sanat yapıtı olarak işlevini yerine getirme gereksinimi, yani bir şiir, bir edebiyat yapıtı, bir resim, bir müzik yapıtı olma zorunluluğu beraberinde biçim arayışını ve endişesini getirir. Örneğin ilkel toplumlarda insanların ortak çalışmalarını düzenleyecek şekilde, bir müziğin karmaşık sesler topluluğundan ayıklanarak kurgulanması bunun sonucudur.

“Belli bir yapının düzeninin somut karakteri, doğrudan doğruya, hangi içeriğin onu koşullandırmış olduğuna bağlıdır. Hayvanların gövdelerinin, bitkilerin gövdeleri gibi düzenlenmişliği olmayışı, ya da bir spor şenliğinin bir askeri harekattan düzenlenmişlik farkı bundan ileri gelir. Kendinde ve kendisi için, ya da kendi bir iç düzenlenmişlik ilkesi olarak ele alınmış bir biçim, içerikten kopuk şekilde, söz gelişi, “simetri” ya da “tektonik” olarak görüldüğü zaman, hiçbir değer taşımaz. Biçimde estetiksel değer, herhangi soyut şekilde tasvir edilmiş yapısal niteliklerle değil, o biçimin kendi içeriğiyle olan ilintisiyle belirlenir.” (Kagan, 1982: 63- 64)

Biçimsel değer, yapıtın özgünlüğüne katkıda bulunduğu sürece, kendinden önceki anlatım biçimlerinden farklı bir değer oluşturduğu sürece var olabilmektedir. Buradaki özgünlük benzer durumları farklı bir kavrayışla ele almak ve yine farklı bir sunuşla, daha önce algılayamadığımız bir duyarlılıkla o durumun bize sanat aracılığı ile aktarılmasından ileri gelir.

“Bir sanat yapıtı her şeyden önce ritmik yapısıyla ilgimizi çeker, yapıtın duygu yükü önce ritimde anlatımını bulacaktır. Ritm ya da ritimler bileşiği yapıtın ruhunu oluşturur. Bir sanat yapıtında duygu düşünceye aykırı olamayacağı gibi ritm de duyguya ve düşünceye yabancı ya da uzak olamaz. Çok zaman ritm, duygunun özünü verir ve düşünceyi kavrayabilmemiz için bir zemin oluşturur.” (Timuçin, 2008: 182)

Sanat yapıtında ritmik yapı, anlatılmak istenilene bağlı olarak hem oluşmakta hem de değişmektedir. Bu ritmik yapı aynı zamanda kendi içerisinde bir armoni de yaratmaktadır. Dolayısıyla sanat yapıtının biçimsel olarak güzel değerine ulaşmasına katkıda bulunmaktadır.

“Gerçekte hiçbir sanat ayna değildir, hiçbir sanat Şeyleri doğrudan doğruya ortaya koymaz: biz ritmik-simgesel yapıdan giderek gerçekliğin özüne ulaşırız ya da yapıtın anlamına gireriz. Uzam ve zaman koşullarında var olmuş olan ritm ve simge yapıtı anlamlı ve anlatıcı kılan iki ögedir. Ritmin kaynağı dışta da olsa yuvası itedir. Ritm bilincin bir üretimidir. Simge ritmik yapılı bir bütündür, i ve dış dengesinde gerçekleşir. Her ikisini de sanatçı i duyumuyla kendi ben’inden ve dış duyumuyla dünyadan szmştr ya da derlemiştir.” (Timuçin, 2008: 183)

Sanat yapıtı üretme çabası, her Şeyden önce simge yaratmakla bağlantılıdır. Simge anlatım olarak yetkin, içerik açısından sanatçının karmaşık yüklemeleri ile dolu bir imgedir. Sanatçı anlatısını kurgulayabilmek için öncelikle anlatmak istediklerini simgeleştirir ve sonra bunları ritmik bir yapıda düzenler. Burada kullandığı ritm insanda var olan, insanın algılayabildiği ritmdir. Simge, anlama ulaşmada bizlere kolaylıklar sağlayabildiği gibi, zorluk da çıkarabilmektedir. Sanat yapıtı kendi içerisinde pek çok simge barındırır, her yapıt bir simgeler bütünüdür. Anlatım yöntemleri sanat türlerine göre farklılık gösterdiği için biçim de her sanat türünde farklı ögelerden oluşmaktadır. Bu geler resimde renk, desen vb.; tiyatroda jest,mimik vb.; müzikte melodi, ritm vb. olarak sıralanabilir. Bir tek tre özgü bu bileşenlerin dışında biçimin bütün sanatlarda bulunan ortak özelliği ritm ve simgedir.

“Sanatta zgn yakalamak gerçekliği uzam ve zaman açısından dönüşüme uğratmakla olur, bu da her Şeyden önce ritm ve simge kurmayı gerektirir. Bu dönüştürme her Şeyden önce çok özel bir dil yaratmakla olur. nemli olan sanatçının kendi dilini, kendi anlatım olanaklarını yaratmasıdır.” (Timuçin, 2008: 183)

Yetkin bir sanat yapıtında sanatçı, önce kendi anlatmak istediği öze uygun öğeleri oluşturur daha sonra bunları ayıklar, düzenler ve en nihayetinde sunar. Değerler yaşamda yönlendirici ve yol gösterici olarak rol oynarken, sanat ve sanata bağlı olarak oluşan değerler –sanatta değer, biçimsel değer, artistik değer- yaşamla bağıntısı sebebiyle organik bir biçimde insana bağlı olarak değişerek, yeniden üretilerek, eleştirilerek insanın insanlık serüveninde var olmaya devam etmektedirler.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, örneklem, verilerin toplanması, verilerin çözümü ve yorumlanmasında yararlanılan yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

2.1 Araştırma Modeli

Bu araştırmada amaç bu konuda var olan bilgilere yenilerini eklemek olduğundan verilerin toplanmasında nitel araştırma yöntemlerinden “temel araştırma” yöntemi kullanılmıştır. Bununla birlikte bu araştırma, araştırma modellerinden “tarama modeli” ne uygun bir araştırmadır. Burada var olan durumlar, olduğu gibi kendi koşullarında değerlendirilmiştir.

Konuyla ilişkili olan yerli ve yabancı kitap, dergi, araştırma-inceleme yazıları taranmış ve araştırılmıştır. Resim sanatında estetik değer ile ilgili araştırma yapılırken "Tarihsel Araştırma (historical research)" ile elde edilen veriler dikkatlice okunarak, estetik değer kavramı açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu araştırmada verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz yaklaşımı kullanılmıştır. Analizin amacına uygun olarak elde edilen bulgular düzenlenip, yorumlanmış ve bu biçimde sunulmuştur. Bu amaç doğrultusunda elde edilen veriler, öncelikle sistemli ve açık olarak betimlenir. “Daha sonra yapılan betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Betimsel analizde doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. “(Yıldırım ve Şimşek, 2005). “Veriler araştırma sonuçlarına göre sınıflandırılabilir gibi, veri toplama aşamalarında elde edilen ön bilgiler ışığında da düzenlenebilir.” (Altunışık ve diğerleri, 2001).

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini antikçağdan günümüze değin sanat felsefesi ve estetik

oluştururken, örneklemini ise resim sanatının farklı gelişim dönemlerinden, dönemin resim anlayışına ilişkin yazılar oluşturmaktadır.

Bu araştırma kapsamı içerisinde sosyal bilimlerde kullanılan amaçsal örnekleme çeşitlerinden maksimum çeşitlilik örnekleme kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme ile çalışmanın amacına uygun bir biçimde bilgi sağlayabilecek örnekler seçilerek derinlemesine araştırma yapılmıştır. Maksimum çeşitlilik örneklemeyle ise çeşitliliği sağlamak yoluyla evrene genelleme yapmak yerine, çeşitlilik arzeden durumlar arasında ne tür ortaklıkların ve benzerliklerin var olduğu bulunmuştur.

2.3 Veri Toplama Araçları

Bu araştırmanın konusuyla ilgili olarak yayımlanmış olan yerli ve yabancı kaynak kitaplar, dergiler, araştırmalar, makaleler ve resimlerin incelenmesiyle birlikte alan yazına yönelik internet taraması yapılmıştır. Ayrıca önceki yıllarda yapılan araştırma tezleri incelenerek konu hakkında fikir sahibi olunmuştur. Detaylı kaynak taraması ile yapılacak olan araştırma ile ilgili tüm ana ve önemli kaynaklar ile, araştırmayı destekleyebilecek yardımcı kaynaklara ulaşılmıştır.

2.4 Veri Çözümleme Teknikleri

Bu araştırmanın veri çözümlemesinde elde edilen veriler irdelenerek, anlamlı bölümlere ayrıldıktan sonra her bölümün kavramsal olarak ifade ettiği anlama ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu bölümler bazen yalnızca bir sözcük olabilirken bazen bir cümle, bazen bir paragraf, bazen de sayfanın tamamı olabilmektedir. Kendi içerisinde anlamlı bir tutarlılık gösteren bu bölümler kısacası kodlanmıştır.

“Kodlama sürecinde kullanılan kavramlar, araştırmacının kendisinden, taradığı literatürden ya da sadece elde ettiği verinin kendisinden gelebilir. Yani araştırmacı elde ettiği veriler arasından anlamlı bölümü bir bölümü kodlarken o bölümdeki anlamı en iyi şekilde betimleyebilecek bir kavram

bulmaya çalışır. Üç tür kodlama biçimi vardır:

1. Daha önceden belirlenmiş kavramlara göre yapılan kodlama;
2. Verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılan kodlama;
3. Genel bir çerçeve içinde yapılan kodlama.” (Yıldırım ve Şimşek, 2006)

Bu araştırmada daha önceden belirlenen kavramlara göre yapılan kodlama kullanılmıştır. İncelenen kaynaklardan oluşturulan kavramsal çevrede resim sanatında estetik değer doğrultusundaki bulgular yorumlanmıştır.

BÖLÜM IV

ALT PROBLEMLERE İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde, araştırmacı tarafından elde edilen bilgilerin yorumlanmasına ve alt problemlerin çözümlenmesine çalışılmıştır.

4.1. Estetik değer belirlemede estetik kuramların etkisi nedir?

Estetik kuramlar, Antik Çağ' dan bu yana toplumların sahip olduğu sosyal ve politik değerlere göre, belirli değerlerin ön plana alınarak sanatın genellikle tek bir ölçüye göre yorumlanmasına neden olmuşlardır. Kuramların genelde yalnızca tek bir değeri öne çıkararak tanımlamaya çalıştığı sanat, aslında pek çok örtük değeri içinde barındırır.

“Estetik kuramlar genellikle, sanatı değişik yetilerine göre değerlendirerek farklılaşıyorlar. Örneğin, tarih boyunca ve hala bugün sanat düşüncesini en fazla yönlendiren kuramların, sanatın değerini onun gerçeği yansıtmadaki yetisine göre ölçen kuramlar olduğu iddia edilebilir. “ (Erzen, 2012: 75)

Ortaya sürüldükleri dönemdeki kuramların etkisiyle, ya da diğer bir deyişle dönemin sanat görüşüne göre değer kazanmış ve değerli bulunmuş olan sanat yapıtı, özellikle onsekizinci yüzyıldan sonra, uzun süre kabul gören temsil olma halinden çıkmış ve günümüze değin sanatın neredeyse tüm ifade biçimleri, tümüyle belirlenemeyen gerçeklerle ilgili hale gelmiştir.

“Her yaklaşım biçimi bir değerinin yetersiz kaldığı, eksik bıraktığı yerden devreye girmiş ve sanat yapıtını açıklamaya girişmiştir. Elbette böyle bir ayrıştırma yapmadan da bir sanat yapıtına 'çoklu okuma' yöntemiyle yaklaşılabilir. Bazı yaklaşımlar ve eleştiri yöntemleri incelendiğinde birbirine yaklaşan görüşler de vardır. Çok keskin sınırlar çizmek iddialı olur. Bütün kuramlar bize neye değer verdiğimizimize ilişkin çeşitli olanaklar sunar. En nihayetinde bir sanat yapıtını, savları tutarlı bir dil bütünlüğü içerisinde anlamak-anlamlandırabilmektir. Bugün sanatın geldiği nokta bakış açılarımızı yeniden değerlendirmeye bizi zorlamaktadır. Sanatı anlama-anlamlandırma

alanı büyük bir değişikliğe uğramıştır.” (Ötgün, 2008: 176- 177)

Aydınlanma ile birlikte insanın, görünenin arkasındaki görünmeyeni başka bir anlamda metafizik tinsel bir gerçekliği ortaya koyabileceği bir ifadeyi aramaya başlaması ve devamında yirminci yüzyıl sanatındaki yoğun biçimsel arayışları ile insanın dünyayı anlayışı ve dünyayla ilişkisinde özne ve nesne arasındaki karşılıklı anlamlandırmanın önem kazanması, sanattaki değer sisteminde önceki dönemlere nazaran katmanlı bir yapının oluşumuna neden olmuştur. Townsend bu noktada başka bir ayrıntıya dikkat çekerek, bu değişimin yalnızca kurama bağlı olmadığını aynı zamanda sanatın gerçekleştirilme biçimine bağlı olarak da oluştuğunu belirtmektedir. Yani zanaat ve sanat arasındaki ayrım belirginleştikçe sanatçı, kuralları izleyerek üretmek yerine yeni denemeler yapma imkanı bulabilmiştir.

“Egemen sanat kuramında ortaya çıkan değişimler kadar, sanatların gerçekleştirilme biçimlerinde ve sanata destek verenlerdeki değişikliklerle ilgisi söz konusudur. Yükselen bir orta sınıf, daha önceleri aristokrasi ve kilise himayesiyle sınırlı olan romanlar, şiirler ve oyunlar talep etmeye başladı. Mekanik üretim araçları yararlı nesnelere estetik duyarlılığa hitap edenler arasındaki açığı büyüttü.” (Townsend, 2002: 169)

Endüstrileşmenin büyümesine paralel olarak büyüyen pazarda daha büyük kitlelere hitap etme ihtiyacı arttıkça, pazarın kendisine sürekli yeni metalar aramaya başlaması neticesinde sanat metalaşmaktan kaçmak için kendisini yenilemeye ve genel beğeniden kaçmaya başlamıştır. Hem bütün bu etmenler hem de demokrasi ortamının getirdiği olanaklarla beraber sanatta kalıplaşmış kurallardan sıyrılarak bireylerin kendi yaratıcılıklarını deneme imkanı bulmaları sonucunda sanatta sürekli yeniliğe doğru ilerleme ve öncü olma nitelikleri bir değer haline gelmeye başlamıştır. Duchamp’ ın hala tartışılan sanat olabilmenin ölçütlerinin, sınırlarının sorgulanmasına neden olan “Çeşme” adıyla sunduğu ters çevirilmiş bir pisuar olan meşhur çalışması bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Tüm bu oluşumlardan sonra, 1970’ lerden bu yana özellikle George Dickie’ nin geliştirdiği kurumsal kurama göre sanat öncelikle kültürel bir etkinlik olarak görülmeye başlanmış ve sanat nesnesi özünde, toplumun belirlemelerinin ötesinde kendisine ait niteliklere sahip olmadığı halde toplum ya da topluluğun belirli bir

kapsam içerisinde bir sanat tanımı geliştirmesi ve buna göre sanat nesnesine bir değer atfetmesiyle değer kazanır hale gelmiştir.

Sanatta değerın ortaya çıkışında kuramlar, etkin oldukları döneme göre belirleyici olsalar da özellikle onsekizinci yüzyıl sonrasında, sanatın işlevsel, ahlaki, sosyal, politik ve bir meta olarak kazandığı değerlerinin yanı sıra izleyicinin bilgi ve deneyimine bağlı olarak ortaya çıkan değerler ile birlikte oluşturduğu katmanlı değer yapısı nedeniyle tek başına yeterli olmamaktadırlar.

4.2. Resim sanatında estetik değeri belirleyen ayırıcı unsurlar var mıdır?

Resim sanatı, insanın doğa ile olan karşılaşmasında, insanın kendisini ve kendisine bağlı bir biçimde algıladığı doğayı, farklı araç ve teknikler kullanarak iki boyutlu bir yüzey üzerinde görsel olarak ifade etme aracıdır. Resim sanatı; insanın resmederek, göstererek ve temsil ederek kendisini ifade etmesindeki en önemli araçlarından birisidir. Gördüğünü resim ile ifade etme, insanın görmeyi ve düşünmeyi öğrenmesi ile başlar. Resim sanatının sahip olduğu sonsuz anlatım olanakları nedeniyle her dönemde farklı anlatım biçimleri geliştirilmiş ve hatta dönemin kendi içerisinde de farklı anlatım biçimleri ortaya konulmuştur. Özellikle resim sanatında sanatçının biçimsel dili, önemli bir belirleyici etkidir. Ancak sanatçının biçimsel dili, o sanatçıya ait değerler bütününde ortaya çıkabilmektedir. Bu nedenle estetik değer taşıyan bir resim, kendi içerisinde barındırdığı özelliklerle değerlendirilmesini gerektirir.

Resim sanatının tarihsel gelişim sürecine bakıldığında, bu sanatın kendisine ait olan mecburi ortak özelliklerinin dışında resmin yapıldığı döneme ait farklılıklar kendisini göstermektedir. Resimin yalnızca temsil etme amacı taşıdığı düşünülse ve aynı konuyu temsil ettiği varsayılsa bile, yapıldığı döneme dair farklı değerler taşıyacaktır. Aralarındaki fark ortaya koydukları biçimsellikte imiş gibi görünse de salt buna indirgenemez. Çünkü bu biçimselliğin farklılaşması, yapıtın konusunu aşan özün; öncelikle yaşanan dönem, sonrasında içinde bulunulan toplum ve en son olarak da sanatçı etkisiyle özgün bir anlatıma kavuşmasındandır.

“Antik çağlardan günümüze değin, sanatla ilgili tartışmaların çoğu, sanatçı kimliğindeki insanla, sanatçının elindeki malzeme niteliği taşıyan doğa arasındaki ilişki üzerine olmuştur. Sanat dediğimiz eylem, bir şeyi resmetmemize, ya da temsil etmemize yarayan teknik bir süreçtir – peki ama bu şey nedir? En basit varsayım sanatçının dış dünyayı, gözleriyle gördüğü şeyleri resmettiğidir. Eğer sanatçının yegane hedefi buysa, denilebilir ki, farklı tarihsel dönemlerde doğayı epey farklı biçimlerde algılamıştır. En yaygın nesnelere birini, örneğin ağacı ele alalım; ağacın Sung hanedanlığından kalma bir Çin resminde, Bizans mozaiklerinde, Gotik cam boyama sanatında, bir Gainsborough ya da Cezanne resminde nasıl temsil edildiğini düşünüp bunları birbiriyle karşılaştırmamız yeterli olacaktır. Bu beş ağaç yan yana konacak olsaydı, köklerinin toprakta dallarının ise havada olması dışında pek az ortak yönleri olduğunu görürdük. Sanatçılar tarafından tarihin farklı dönemlerinde resmedilen bu görsel imgelerle ilgili ne kadar açıklama ararsak arayalım, kaçınılmaz bir biçimde bir görelilik kuramına varırız. Sanatçı ne görürse onu resmeder; Doğa denen insanlık dışı soyutlamanın insani ya da bireysel çeşitlemeleri.” (Read, 2004: 55)

Resim sanatının içerik yoluyla gerçeklikle kurduğu ilişki aynı zamanda kültürle olan ilişkisini de ortaya koymaktadır. İnsan diğer canlılardan farklı olarak yalnızca doğayla(dünyayla) değil kendi yarattığı dünya, kültür dünyası ile de ilişki içerisindedir. İnsanın kültür dünyası ile kurduğu ilişkide bu dünyaya ait bir nesneyi örneğin sanat yapıtını algılaması ile doğadaki herhangi bir nesneyi algılaması arasında bir fark bulunmaktadır. Bu farka göre insan, sanat yapıtına bakarken yalnızca maddi bir varlığı değil onu aşan düşünsel bir varlığı da algılamaktadır.

“Ancak Margolis sanat nesnelere değerlendirilmesi ve yorumlanmasında insanın farklı konumlarının farklı anlamlara yol açabileceği, bunların hepsinin farklı kapsamlara göre doğru olabileceği düşüncesindedir. Bu şekilde Margolis göreceli bir sanat yorumunun doğru olabileceğini ileri sürmektedir. Bu savı kabul edersek sanat yapıtının çok farklı gerçeklikler içerebileceğini ve katmanlı, çok- yönlü gerçeklerin sanat ile ortaya çıkabileceğini kabul etmemiz gerekiyor. “ (Erzen, 2012: 36)

Sanat yapıtını değerlendirirken, onu kendi öznelliğimizin karşısında bir başka öznellik olarak duyumsamamızın ve onun varlığını sürdürmeye devam etmesinin sebeplerini, sanatçının yapıtı oluştururken daha önceden fark etmediğimiz biçimlerde

ortaya koyduğu çok yönlü, ayrıntılarla ve anlamlarla dolu dünyanın bilincimizde yarattığı dönüşümlerin gücünde aramak gerekir. Ancak günümüzde özellikle resim sanatında böyle bir değerlendirmenin yapılabilmesindeki güçlük, sanat yapıtının bireye sunulmasındaki süreçten başlayarak sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin salt sanat yapıtı yoluyla gerçekleşmemesinden kaynaklanmaktadır. Sanat yapıtının değerlendirilmesinde, onu yalnızca sunmakla bile ona bir değer yükleyen galeri, müze ve sergiler, günümüz sanatına yön veren yazı ve düşünceleriyle eleştirmenler, ve tüm bu oluşumların ardındaki ticari kaygılar, sanat yapıtı henüz izleyicisine ulaşmadan ona bir takım değerler yükleyerek belirleyici olmaktadır.

“20. yüzyılın son çeyreğinde teknolojik olanakların sanat üretimine girmesi, malzemelerin çeşitlenmesi, Kavramsal Sanat anlayışının yaygınlaşması, değişen zamanda Klasik Sanat anlayışının durumu hakkında tartışmalara neden olmuştur. Resim sanatı açısından tuval resminin sonu mu sorusu, bu dönemdeki temel kaygılardan biri haline gelmiştir. Üretilen eserlerin sunulma, izleyiciyle buluşturulma sürecinde galeri, müze sergi salonu gibi klasik kurumların dışında günümüz sanatına yön veren kişiler ile organizasyonların artması sanatta özgünlük tartışmasını başka boyutta yeniden canlandırmıştır. Günümüzde, ticari yaklaşımlar genel anlamda sanatın özel anlamda resim sanatının günümüz sürecinde üretim ve sanatsal niteliği hakkında tartışmalara sebep olmaktadır.” (Demir, İ. ve Diğerleri, 2013: 73)

Genel anlamda resim sanatında estetik değeri belirleyen ayırıcı bir unsurdan söz edebilmek, resimin ait olduğu kültür dünyası içerisinde - sözel kültürler, okur-yazar kültürler, doğaya bağımlı kültürler, endüstriyel kültürler ve dijital kültürler- başka bir kültüre göre farklı konumda ve işlevsellikte olması ve buna bağlı bir biçimde farklı bir estetik anlayışın ürünü olması nedeniyle mümkün değildir. Özel olarak ise aynı kültürün ve aynı dönemin resimleri arasında yapılabilecek bir kıyasta estetik değeri belirleyen ayırıcı unsurların nelere bağlı olarak ortaya çıktığı sanat yapıtının kendi içerisinde sahip olduğu değerler; sembol, ifade tarzı, kompozisyon, ritm, armoni, denge olmak üzere ve bir sanat yapıtı olması bakımından sahip olduğu değer; özgünlük, insana ve problemlerine dair işaret ettiği noktalar olmak üzere açıklanabilir. Ve bir de bütün bu değerlendirmelere ilave olarak, bazen de onlardan daha öncelikli bir biçimde kişisel değerlendirme faktörü devreye girmektedir.

Bireyin sanat yapıtı ile duygusal ve dūşünsel çerçevede karşılıklı olarak girdiği ikili ilişkide bulunduğu değerlendirme de resimin değerlendirilmesine dahil olmaktadır.

BÖLÜM V

SONUÇ

Sanat yapıtı, insan bilincinden geçirilerek, düşünsel ve duygusal yönleriyle insanı içeren tüm özelliklere bağlı bir biçimde ortaya çıkmaktadır. İnsan yaşamının bir ürünü olarak sanat yapıtının, sanatçının kendisini derinden ve özel bir biçimde etkileyen ayrıntıları, zihinsel ve duygusal bilinç içeriklerini harekete geçirerek, kendine ait bir biçim diliyle oluşturup ortaya koymasından sonra, girdiği değer kazanma süreci, herhangi bir nesnenin değer kazanma sürecinden farklıdır.

Yeni oluşumlar, yeni yaşam koşulları ve buna bağlı olarak oluşan yeni duyarlılıklar her zaman beraberinde yeni estetik anlayışları getirmiştir. Sanat yapıtında estetik değer, bulunduğu çağın ve toplumun izlerini taşır. Yapıtın konuları genelde benzer insani durumlara odaklanmakla beraber, dönemin değerlerine göre yeniden çözümlenmeye çalışıldıkça yeni ve farklı estetik değerler oluşturulmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde filozoflar, sanat yapıtında estetik değeri antikçağda güzel olarak tanımlarken, Ortaçağda güzeli yararlı ve iyiyle özdeşleştirirler. Aydınlanma dönemi ile bir şeyi temsil etmekten çok daha farklı özelliklere sahip olmaya başlayan sanat, günümüzde estetik değerini çok katmanlı bir yapı içerisinde örtük bir biçimde sunar. Antikçağdan bu yana etkili olmuş belli başlı filozofların sanatla ve sanatta değerle ilgili düşüncelerine bakıldığında ise sanatta değer bulduğu çağın ve toplumun sanat anlayışına göre değişen bir değer olduğu anlaşılmaktadır.

Antikçağ ve ortaçağda sanat ve estetik anlayışları o dönemin veya ilgili filozofun egemen anlayışı üzerine kuruludur. Bu dönemlerde estetik değer güzel olarak tanımlanırken güzel genelde yararlı ve iyi olma ile ilişkilendirilmiş hatta kimi zaman özdeş tutulmuştur. Antik dönem filozoflarından Platon, güzeli metafiziksel olarak tanımlamakta ve sanatı ideanın iyi bir taklidi olduğu sürece değerli bulmaktadır. Platon' un öğrencisi Aristoteles, sanatı işlevi açısından; insanın sanat yoluyla tutkularından arındırılıp doyuma ulaştırılması bakımından değerli bulmaktadır. Antikçağda Plotinus' la birlikte güzelin metafiziksel olarak ele alınışı daha da belirgin hale gelmiştir. Plotinus kendi metafiziğiyle ilişkilendirdiği güzel kavramında; tek tek varlıkların deneyimlenmesini, duyuşal dünyada güzelliklerini sunan mutlak akıl ve Bir' e ulaşmanın yolu olarak görmektedir.

“Ona göre, varlık alanında olduğu gibi değerler alanında da hiyerarşik bir düzen vardır. Bu hiyerarşinin en yüksek derecesi ‘güzel’, en aşağı derecesi ise ‘çirkin’dir. Güzel, ruhun algılamış olduğu, kendi özüne akraba olandır; çirkinse, ruha yabancı olan, onun kaçındığı şeydir. Güzelliği belirleyen evreni yaratan, ruh ile nesne arasında akrabalık yaratan temel ilke, salt-biçimdir. Nesnelere ya da tek tek şeyler bu salt biçime katılarak, ondan pay alarak güzel olurlar. Çirkin salt biçimden ve tanrısal akıldan pay almadığı, ona katılmadığı ve formdan yoksun olduğu için çirkindir. Ona göre madde en çirkin şey olarak ontolojik sıralamada en aşağıda bulunur.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 83)

Ortaçağda güzelin temellendirilmesi daha çok dini kaynaklı bir metafiziğe dayandırılarak yapılmıştır. Ortaçağda batı dünyasında estetiğin ilgi alanı dini, metafiziksel, ahlaki ve psikolojik bir alan haline gelmiştir. Ortaçağ düşünürlerinden Augustinus' a göre güzel; Tanrı' nın özelliklerinden pay aldığı ve uyum ve orantı ile birliğe yönelip, birliği gerçekleştirdiği müddetçe güzel olmaktadır. Aquinas varlığın ereğinin en yüce iyiye yani Tanrı' ya ulaşmak olduğunu söylemektedir. Aquinas' a göre güzellik ve iyilik özdeştir ve güzel olan bütünsel, doğru oranlara sahip, uyumlu ve açıklık özelliğine sahip olandır. Antikçağ ve Ortaçağ düşünürlerinin estetik ve sanat kuramlarında sanat, kendinde değeri olan ve bu değer için var olan bir alan olarak görülmek yerine iyi, güzel ve yararlı olanı ürettiği sürece değerli görülmüştür.

Onsekizinci yüzyıla beraber düşünürler, estetik alana yönelerek, estetiği kendi başına özerk bir sorun olarak ele almışlardır. Kant, 'Yargı Gücü' nün Eleştirisi adlı eserinde güzeli; nitelik bakımından hoşça giden, nicelik bakımından herkesin hoşuna giden olarak tanımlar. Ayrıca her yargı hem öznel hem de bütün insanların katılacağı biçimde evrenseldir.

“Kant, estetiği, ahlak ve doğa alanından ayırarak kendi yasaları olan özerk bir bilgi alanı olarak belirler. Bu özerk alan içerisinde özellikle Antikçağ ve Ortaçağ felsefesinde estetik değerin veya güzelin doğru ve iyi kavramlarıyla tanımlanmasına bir son verilecek; estetik değer herhangi başka bir değere indirgenmeden kendi özerklik alanında belirlenen bir değer olarak ortaya çıkacaktır.” (Taşdelen ve Yazıcı, 2012: 106)

Schiller' e göre güzel, oyun sayesinde duyum ve biçim dürtüleri arasındaki karşıtlığın çözülmesi ile insanı dönüştüren ve özgürleştiren bir değerdir. Hegel sanat güzelliğini tinden doğmuş olması nedeniyle doğa güzelliğinden daha yüksek değerde görmektedir. Hegel' e göre sanat doğayı taklit ederek değil insan zihninde var olanı ortaya çıkararak değer kazanmaktadır. Schopenhauer, sanata gerçeğin bilgisini edinme işlevini yüklemekte ve sanat eserinin derin düşünme ile elde edilebilecek olan ideaların bilgisine sahip olduğunu söylemektedir. Nietzsche varoluşu sanatla ilişkilendirir ve sanatı insanın asıl metafiziksel uğraşı olarak tanımlar. Nietzsche, insanın varoluş ve yaşamla ilgili tüm çelişkilerini ancak sanat yoluyla aşabileceğini söylemektedir.

Ondokuzuncu yüzyılda Marksist sanat kuramının gelişimi, önceki yüzyıldaki görüşlerin, sanat ve estetik deneyimin insanı özgürleştirdiği şeklinde gelişmesi üzerine temellenmiştir. Lukacs gibi gerçekçi Marksist estetikçilerin yanı sıra, sanatı özerk bir alan olarak gören Adorno ve Marcuse gibi Marksist estetikçiler de bulunmaktadır. Geleneksel Marksist estetiğe göre sanat hem ortaya çıktığı toplumsal yapının hem de önceki dönemlerin toplumsal yapısının izlerini yansıtarak evrensel

bir değer üretmektedir. Adorno ve Marcuse, sanatın kendi özerkliği içinde var olduğunu ve gerçekliğin ilkelerine uymadığını belirtmektedirler.

“Adorno, “yeni sanat” olgusuna marksist temellerden yola çıkan bir yaklaşımı dener. Sanat yapıtı bir menteşe gibidir. Bir yanında dile getirdiği gerçeklik dilimi (öz, içerik), öteki yanında bu gerçeklik diliminin dile geliş biçimi (form) vardır. Bu iki yaka birbiriyle uyum kuramaz, tutarlı bir ilişki ortaya koyamazsa kapı gıcırdayacaktır. Daha da kötüsü çağdaş bir içerik çağdışı bir biçimle verilmek istenirse, kapı ne açılacak ne de kapanacaktır. Çağdaş biçimi bulamamış bir sanat yapıtı zaten çağdaş bir içerik de taşıyamaz. Marksist bir toplum ve sanat kuramına yeni açılımlar getirmiş olan Adorno’ nun önemli katkısı, sanat yapıtlarını toplumbilimsel (sosyolojik) düşüncelerin yansıması olmaktan çıkarması, bunları toplumsal yapıları içlerinde taşıyan nesnelere olarak ele almasıdır.” (Bozkurt, 2013: 258)

Croce, sanatı sezgisel bir ifade olarak tanımlamaktadır. Ona göre sanat, genelin değil özelin bilgisini içerdiği ve aynı zamanda tinin maddeleşmesi şeklinde olduğu sürece değerlidir. Heidegger, sanat yapıtının kökeninin sanat, sanatçı ve sanat yapıtı arasında var olan karşılıklı ilişkide bulunduğunu söylemektedir. Heidegger, güzeli ve hakikati bir olarak tanımlamakta ve hakikatin bir sanat yapıtının içine girdiğinde güzel olarak görüldüğünü söylemektedir.

“Heidegger’ in sanat felsefesi, varoluş felsefesi açısından sanat yapıtının ele alınmasını öngörür. Yeniçağ felsefesinde, bir yanda Hakikat’ in bilgisi, öte yanda sanattaki güzel görünüşün bütünlüğü birbirinden ayrı olarak ele alınırken, Heidegger, ‘Hakikat’ in, özneliliğin (Subjektivitat), yani süjenin bir çaba sonucunda kavradığı bir başarısı olmadığını ve sanatın da boş bir görünüş (blossen Schein) olarak anlaşılamayacağını öne sürmüştür.” (Bozkurt, 2013: 288-289)

Dewey’ e göre sanat ürünü, sanatçı tarafından ortaya konulan fiziksel bir varlığı ifade ederken, sanat eseri bu ürünün deneyimle birlikte kazandığı değeri ifade eder. Sanat eseri, varlığını sanatçı ve izleyici arasındaki yaratıcı işbirliğine dayalı olan deneyimde bulmaktadır. Sartre’ a göre sanat, bir özgürlük alanıdır. Bu alandaki özgürlük sanatçıya takip ettiği değerlerle ve yaptığı ya da yapacağı şeylerle ilgili bir

sorumluluk da getirir. Tüm sanat yapıtlarını gerçekliğin ötesinde olarak konumlandıran Sartre, güzelin imge yoluyla kurulan ve dünyanın olumsuzlamasını içeren bir değer olduğunu belirtir. İnsan bedeninin hem nesne hem de özne olduğunu söyleyen Merleau-Ponty' e göre, sanat yapıtının kendisi bir çeşit ifadesel bedendir. Merleau-Ponty, resim sanatının işlevinden dolayı, resim sanatına özel bir önem vermektedir. Resim sanatı, algılanan dünyayı ortaya koyarak, algılanan dünyanın insan bedenine benzer bir şekli sunar. Gören ile görünürün kesişmesindeki odaklanmada, duyumsayan ile duyumsanan arasındaki bir bölünmezliğin varoluşunda resim hakikati göze sunar.

Antikçağdan günümüze değin filozofların ve kuramların ışığında sanatta estetik değere bakıldığında, estetik değerın sanatta değışen yaklaşımlar ve buna bağılı değışen biçim anlayışı ile birlikte farklılaştığı görülmektedir. Resim sanatında estetik değer, öncelikle dönemin sanat anlayışına paralel olarak ortaya çıkmaktadır ve buna bağılı olarak biçimsel değer oluşmaktadır, bu nedenle resim sanatında estetik değer salt biçimsel bir değere indirgenemez. Resimin sahip olduğu estetik değerler dönemin egemen sanat anlayışından sonra ise sanat yapıtının kendi içerisinde sahip olduğu değerler; sembol, ifade tarzı, kompozisyon, ritm, armoni, denge olmak üzere ve bir sanat yapıtı olması bakımından sahip olduğu değer; özgünlük, insana ve problemlerine dair işaret ettiği noktalar olmak üzere sıralanabilir. Ve bir de bütün bu değerlendirmelere ilave olarak, bazen de onlardan daha öncelikli bir biçimde kişisel değerlendirme faktörü devreye girmektedir. Bireyin sanat yapıtı ile duygusal ve düşünsel çerçevede karşılıklı olarak girdiği ikili ilişkide bulunduğu değerlendirme de resimin değerlendirilmesine dahil olmaktadır.

Sonuç olarak; günümüzde toplumsal süreç açısından yaşanan çok yönlü değışimde sanatta değer, bir kavram kargaşası haline gelmiştir. Resim sanatında estetik değer, biçimde beliren anlam olarak ve çok katmanlı bir yapıda, öncelikle içinde bulunduğu dönem ve toplumun estetik anlayışına göre, sonrasında resimin kendi içerisinde sahip olduğu biçimsel değerlere, resimin diğer resimler arasındaki

yerine yani özgünlük değerine ve izleyici ile resim arasındaki duygusal ve düşünsel olarak girilen ikili ilişkide edindiği değere bağlı olarak oluşmaktadır.

TARTIŞMA

Günümüzde kişilerin görsel belleği üzerindeki farklı pek çok etkiye –sosyal, kültürel, ekonomik- bağlı olarak, sanatta ve resim sanatında estetik değer, sürekli yenilenen ve teknoloji yardımıyla hızla insanlara ulaşan sanatsal üretimin; henüz anlaşılmadan, anlamlandırılmadan ve bir değer kazanmadan yalnızca öncekilerden farklı olması gibi bir değere sahip olması olarak görülmektedir. Bu hızlı üretim ve hızlı tüketim çağına paralel olan hızlı bilgi akışı içerisinde sanatta değer; sanatçı tarafından da bütünüyle takip edilmesi zor olan sanat dünyası ve bu dünyanın o dönemde popüler olan sanat anlayışı veya ekonomik sebepler gibi çeşitli dayatmalarının yanı sıra, sanatçının bu hızlı akış içerisinde dikkat çekebilmek için sansasyonel konulara ve farklı biçim denemelerine yönelimlerinin sonucunda ortaya çıkmaktadır.

Sanat eseri, günümüzde henüz ait olduğu kültür dünyası içerisindeki konumu belirlenmeden, kişisel değerlendirmeye tabi olmakta ve aslında izleyicinin farkında olmadan yüklenmiş olduğu değerlere göre değerlendirilmektedir. İzleyici medya tarafından sürekli olarak maruz kaldığı yanlış görüş kazandırma ve tüketime yönlendirmenin etkilerinden sanat eserini değerlendirirken de kaçmamaktadır. Medyanın dışında sanat kurumlarının yönlendirici tavrı ile kurumun seçtiği ve sergilediği eserlerin koşulsuz bir biçimde sanat eseri olarak değerlendirildiği bir ortamda sanatı anlamak ve değerlendirmek de adeta ayrı bir uzmanlık konusu ve hatta bir meslek haline gelmiştir. Sanat eseriyle ilgili belli bir estetik beğeni geliştirebilmek günümüzün karmaşık sanat dünyasında sanatın geçmişi ve bugünü hakkında bilgi sahibi olmayı gerekli kılmaktadır.

ÖNERİLER

Sonuç ve tartışmalar doğrultusunda söylenebilecek olanların başında günümüzde sanatta estetik değerin belirlenmesinde çok katmanlı bir oluşum olduğu söylenebilir. İnsanın doğayla olan ilişkisi neticesinde ürettiği sanat eserlerinden çok farklı bir biçimde günümüzde artık kültür dünyası kendisinden yola çıkarak yapıt üretebilecek bir birikime sahiptir. Ancak kültür dünyasının öğelerinin yorumlanarak yeniden üretilmesi neticesinde bu ürünlerin anlaşılabilmesi, bu öğeleri hiç tanımayan birisi için neredeyse mümkün değildir. Aslını bilmediği bir durumun yorumu ya da yeni bir sentezi ile karşılaşan bir bireyin doğru bir değerlendirme yapması beklenemez. Bu nedenle geçmişten günümüze değin sanat tarihi, sanat felsefesi ve estetik konuları ile ilgili bireylerin temel düzeyde de olsa bilgi sahibi olmaları onların günümüz sanat dünyasına düşünsel, duyuşsal ve eleştirel boyutta katılabilmeleri bakımından önemlidir.

Ortaya konulan yapıtların yalnızca sanatçının kişisel bir etkinliğinin ya da yalnızca sanatçının bir düşüncesinin sonucunda oluştuğunu söylemek yanlıştır. Sanatçının öncelikle içinde bulunduğu çağın ve toplumun değerleriyle bezenmiş olduğunun bilinmesi bakımından özellikle resim sanatını değerlendirme konusunda belli bir bilgi birikimine sahip olunması gerekmektedir. Eski dönemlere nazaran günümüzün teknolojik imkanları sayesinde sanat eserleri çok sayıda insana ulaşarak yalnızca belli bir zümre tarafından ulaşılabilir olma konumundan kurtulmuştur. Ancak eserin anlaşılıp, değerlendirilebilmesi için onu yalnızca görmek yeterli değildir. Sanat eserlerinin büyük kitlelere ulaşması önemli bir adım olmakla beraber, teknolojik imkanlar yoluyla bilgiye erişimdeki kolaylığa rağmen o bilgiyi yorumlayabilecek alt yapıya sahip olunmaması sonucunda varılan yanlış ve eksik sonuçlara benzer biçimde sanat eserinin değerlendirilmesi de eksik yapılmaktadır.

Eleştirmenler, sanatçılar, sanat kurumları ve medyaya eserin yalnızca izleyiciye sunulması dışında, onun doğru anlaşılması ve değerlendirilmesi

bakımından da bazı görevler düşmektedir. Sanatçının kendi eseri konusunda böyle bir çalışma yapması sanatçı açısından sıkıntı doğurabilecek bir durum olmakla beraber, sanatçı burada farklı eserlerin, sanat açısından farklı dönemlerin anlaşılabilmesi için bir çalışma yaparak genel anlamda sanat görüşünün, beğenisinin oluşmasına katkıda bulunabilir. Eleştirmenler, sanat kurumları ve medya, eserin izleyiciye sunulması ve eserin izleyiciyle buluşması sürecinde yalnızca belli bir kesimi gözeterek değil daha geniş kitlelere doğru bir biçimde ulaşmak amacıyla tek tip yerine farklı bilgi seviyelerinde hazırlanmış bildiri, eleştiri ve tanıtım çalışmaları yapabilir.

KAYNAKÇA

Kitap

Adjukiewicz, K. (1994). **Felsefeye Giriş Temel Kavramlar ve Kuramlar.**

Çev: Ahmet Cevizci, Ankara: Gündoğan Yayıncılık

Aktok, Ö. & Bal, M. (Ed.) (2010). **Heidegger.** Çev: Özgür Aktok, Metin Bal,

Çetin Balanuye, Yasemin Çına, Aysel Demir, Mehmet Elgin, Kurtul Gülenç, Emrah

Günok, Doğan Barış Kılınç, Çiğdem Pala Mull, Hasan Ünder, Erdal Yıldız, Ankara:

Doğu Batı Yayınları

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

Altunışık, R. ve Diğerleri, (2001). **Sosyal Bilimlerde Araştırma**

Yöntemleri. Adapazarı: Sakarya Kitabevi

Arat, N. (2005). **Etik ve Estetik Değerler.** İstanbul: Say Yayınları

Aristoteles. (1987). **Poetika.** Çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi

Artut, K. (2009). **Sanat Eğitimi.** Ankara: Anı Yayıncılık

Aykut, A. (2012). **Sanat Eğitiminde Estetik.** İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Baudrillard, J. (2005). **Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo.** Çev: Oğuz

Adanır, Paris: Sens & Tonka

Bozkurt, N. (2013). **Sanat ve Estetik Kuramları.** Ankara: Sentez Yayıncılık

Brecht, B. (1997). **Sanat Üzerine Yazılar.** Çev: Kamuran Şipal, İstanbul:

Cem Yayınevi

Brüger, P. (2003). **Avangard Kuramı.** Çev: Erol Özbek, İstanbul: İletişim

Yayınları

Çalıköğlu, L. (Ed.) (2005). **Çağdaş Sanat Konuşmaları**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Çalışlar, A. (Ed.) (1984). **Estetik Yazıları**. İstanbul: Varlık Yayınları

Danto, A. (2012). **Sıradan Olanın Başkalaşımı**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Demir, İ. ve Özkut, D. ve Uludağ, K. Ve Tüzün, B. ve İpekli, E. ve Savaş, H. ve Okumuş, F. (2013). **Güzel Sanatlar**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Doğın, M. (1975). **100 Soruda Estetik**. İstanbul: Gerçek Yayınevi

Erzen, J. (2012). **Çoğul Estetik**. İstanbul: Metis Yayınları

Fischer, E. (1990). **Sanatın Gerekliliği**. Çev: Cevat Çapan, Ankara: İmge Kitabevi

Gombrich, E. (1992). **Sanatın Öyküsü**. Çev: Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi

Gökberk, M. (1999). **Felsefe Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi

Hançerlioğlu, O. (1993). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi

Heidegger, M. (1988). **Sanat Eserinin Kökeni**. Çev: Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları

İyi, S. ve Tepe, H. (2013). **Etik**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Kagan, M. (1982). **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi

Kandinsky, V. (2009). **Sanatta Zihinsellik Üstüne**. Çev: Tefik Turan, İstanbul: Hayalbaz Kitap

Kant,İ. (1980). **Pratik Aklın Eleştirisi**. Çev: İoanna Kuçuradi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları

Kılınç, L. ve Altunay, A. ve Savaş, H. Ve Durmaz, B. (2009). **Görsel Estetik**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Klee, P. (2007). **Modern Sanat Üzerine**. Çev: Rahmi G. Ögdül, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın

Kuçuradi, İ. (2010). **İnsan ve Değerleri**. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu

Kuçuradi, İ. (2009). **Sanata Felsefeyle Bakmak**. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu

Lenoir, B. (2004). **Sanat Yapıtı**. Çev: Aykut Derman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Lukacs, G. (1985). **Estetik I**. Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi

Lukacs, G. (1992). **Estetik II**. Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi

Lukacs, G. (1988). **Estetik III**. Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi

Lynton, N. (1991). **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi

Moran, B. (2002). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları

Nietzsche, F. (2010). **Tragedyanın Doğuşu**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Pieper, A. (1999). **Etiğe Giriş**. Çev: Veysel Atayman- Gönül Sezer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Platon (2011). **Devlet**. Çev: Kemal Ozan, İstanbul: Profil Yayıncılık

Platon (2001). **Tiamios**. Çev: Güney Erol ve Ay Lütfi, İstanbul: Sosyal Yayınları

Plotinus (1996). **Enneadlar**. Çev: Zeki Özcan, Bursa: İz Yayıncılık

San, İ. (2010). **Sanat Eğitimi Kuramları**. Ankara: Ütopya Yayınevi

Sartre, J.P. (2000). **Estetik Üstüne Denemeler**. Çev: Mehmet Yılmaz, Ankara: Doruk Kitabevi

Sözen, M. & Uğur, T. (1992). **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi

Tansuğ, S. (1982). **İnsan ve Sanat**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi

Taşdelen, D. ve Yazıcı, A. (2012). **Estetik ve Sanat Felsefesi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Timuçin, A. (2008). **Estetik**. İstanbul: Bulut Yayınları

Timuçin, A. (1994). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: BDS Yayınları

Townsend, D. (2002). **Estetiğe Giriş**. Çev: Sabri Büyükdüvenci, Ankara: İmge Kitabevi

Tunalı, İ. (1983). **B. Croce Estetiğine Giriş**. İstanbul: Remzi Kitabevi

Tunalı, İ. (1989). **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi

Tunalı, İ. (2011). **Estetik Beğeni**. İstanbul: Remzi Kitabevi

Wölfflin, H. (2000). **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. Çev: Hayrullah Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi

Yalçın, Ş. (Ed.) (2002). **Bilgi ve Değer**. Ankara: Vadi Yayınları

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayınları

Ziss, A. (2009). **Estetik**. Çev: Yakup Şahan, İstanbul: Hayalbaz Kitap

Dergi ve Makaleler

Aytekin, A. (2010). Günümüzün Görsel Kültüründe Tüketici Estetik Anlayış-Resim ve Tasarım. **Sanat ve Tasarım Dergisi**.5. Sayı (Haziran, 2010)

Bal, M. (2009). Roma'da Yeni Platonculuğun Kurucusu Plotinus ve Öğretisi. **Doğu Batı Düşünce Dergisi**. 50. Sayı (Ağustos- Eylül- Ekim, 2009)

Bravo, H. (2007). Augustinus' un Varlık ve Bilgi Görüşleri. **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. 15. Sayı (Mayıs, 2007)

Bravo, H. (2007). Augustinus' un Varlık ve Bilgi Görüşleri. **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. 15. Sayı (Mayıs, 2007)

Büyükdüvenci, S. (2006). Sanat ve Değer. **FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)**. Sayı: 2 (2006 Güz)

Dereko, A. (2007). Nietzsche' de Tragedya Sanatı. **Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi**. Cilt: 18 (2007)

İşler, A. (2005). İlköğretimin İlk Yıllarındaki Sanat Eleştirisi Uygulamaları ve Bu Uygulamaların Eleştirel Düşünme Gelişimi Açısından Önemi. **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**. Sayı. 18 (2005)

Karayağmurlar, B. (2012). Prof. Bedri Karayağmurlar ile Resim Sanatı Üzerine. (Söyleşi: Yrd. Doç. Dr. Özden Yarımca) **İdil Dergisi**. Cilt: 1, Sayı:3 (Yaz 2012)

Ötgün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. **Sanat ve Tasarım Dergisi**.2. Sayı (Aralık, 2008)

Özgür, T. (2008). Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri. **Baykuş Dergisi**. 2. Sayı (Mayıs, 2008)

Özkarakoç, Ö. (2012). Sanat Yapıtında Bağlamsal Eleştiri İçin Bir Deneme: Davut ve Golyat Örneği. **İdil Dergisi** Cilt: 1, Sayı:2 (Bahar 2012)

Read, H. (2004). İnsani Sanat ve İnsanlık Dışı Doğa. **Sanat Dünyamız**. Sayı: 92 (Yaz, 2004)

Tümkaya, B. (2008). Nietzsche' ye Göre Sanat ve "Tragedyanın Doğuşu". **ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar. Elektronik Hakemli Dergi**. Sayı 1/4 Temmuz, 2008

Ünal, Hilmi A. (2007). Poetika: Şiir Sanatı Üzerine. **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**. 13. Sayı (Ekim, 2007)

Tezler

Akın, N. (2006). İlköğretim Görsel Sanatlar Eğitiminde Estetik Öğretimi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim- iş Öğretmenliği Bilim Dalı Doktora Tezi

Aykut, A. (2008). Güzel Sanatlar Fakülteleri Programlarında Yer Alan Estetik Derslerinin İncelenmesi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim- iş Öğretmenliği Bilim Dalı Doktora Tezi

Bal, M. (2008). Martin Heidegger' in Sanat Anlayışında Varlık, Sanat Yapıtı ve İnsan Arasındaki İlişki, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe (Sistemik Felsefe ve Mantık) Anabilim Dalı Doktora Tezi

Demiralp, D. (2006). Antik Dönemde Felsefe ve Sanat. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji (Klasik Arkeoloji) Anabilim Dalı Doktora Tezi

Karahan, j. (2008). Türkiye 'de Medya ve Sanat İlişkisi Plastik Sanatlar Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı Genel Gazetecilik Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Oran, A. (2004). Bir Estetik Problem Olarak Sanatta Değer ve Değerlendirme. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Uyanık, N. (2006). Aydınlanma Felsefesinde İlerleme Düşünceleri ve Etkileri. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Yıldırım, B. (2008), Schopenhauer' de Sanat ve Duygu. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

İnternet Kaynakları

Demiray, S. (2005). Psikoestetik. Us Düşün ve Ötesi- Estetik Sorunu. Sayı: 9, [http:// www. usdusunveotesi. net/ yazilar2. asp?yno= 85&bant= 9&katno=9](http://www.usdusunveotesi.net/yazilar2.asp?yno=85&bant=9&katno=9) (Kış, 2005)

Ölmez, H. (2012). E-skop Sanat Tarihi ve Eleştiri, Tez Tanıtımı, [http:// www. e-skop.com/ skopbulten/ tezler- thomas- aquinas- estetiginde- guzel- ve- iyi- kavramlari/ 923](http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-thomas-aquinas-estetiginde-guzel-ve-iyi-kavramlari/923), (25 Mart 2013)

Uçkan, Ö. (2012). Dr. Özgür Uçkan' la Sanat Felsefesi Konuşmaları, Vol 2. Kant ve Schiller: Yargı Yetisi, Oyun, Terapi, Politika ve Sanat, [http:// prezi.com/ gqwg0qeswrol/ dr- ozgur- uckan- vol-2- kant- ve- schiller- yarg- yetisi- oyun- terapi- politika-ve-sanat/#](http://prezi.com/gqwg0qeswrol/dr-ozgur-uckan-vol-2-kant-ve-schiller-yarg-yetisi-oyun-terapi-politika-ve-sanat/#) (15 Mart 2013)

Yazgan, K. (2013). Aydınlanma Dönemi- Genel Çerçeve, [http://kayayazgan.blogspot.com /2013/01/ aydinlanma-donemi-genel-cerceve.html](http://kayayazgan.blogspot.com/2013/01/aydinlanma-donemi-genel-cerceve.html) (25 Mayıs 2013)