

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIKTA ESTETİK OLGUSU ve
DEĞERLENDİRİLMESİ SORUNU**

707342

**T.C. YÜKSEKÖRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Burçin BECERİK
(502991034)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 11 Haziran 2001
Tezin Savunulduğu Tarih : 5 Temmuz 2001**

Tez Danışmanı :

Prof.Dr. Mete TAPAN

Diğer Jüri Üyeleri

Prof.Dr. Mine İNCEOĞLU

Prof.Dr. Erhan BALKAN (Y.T.Ü)

Temmuz 2001

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim süresince değerli bilgileri ve yardımıyla bana her yönden destek olan değerli hocam Sayın Prof. Dr. Mete TAPAN' a, özverili destekleriyle gerek lisans eğitimimde, gerekse yüksek lisans eğitimimde beni hiç yalnız bırakmayan aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

Temmuz 2001

Mimar Burçin BECERİK



İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa No</u> |
|--|-----------------|
| ÖNSÖZ | ii |
| İÇİNDEKİLER | iii |
| ŞEKİL LİSTESİ | vi |
| TABLO LİSTESİ | vii |
| ÖZET | viii |
| SUMMARY | x |
| | |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 2. GÜZELLİK KAVRAMI VE ESTETİK OLGUSU | 6 |
| 2.1. Güzel Kavramı Nedir Ve Nasıl Anlaşılmalıdır? | 7 |
| 2.2. Estetik Kavramına Genel Bir Bakış | 11 |
| 2.2.1. Estetiğin Kapsamı | 14 |
| 2.2.1.1. Estetik Güzelin Bilimi midir? | 14 |
| 2.2.1.2. Estetik Sanatın Bilimi midir? | 16 |
| 2.2.2. Estetik Kriter | 18 |
| 2.3. Toplumsal, Dini, Politik, Yaşamda, Sanat ve Ahlak Alanında Estetik | 19 |
| 2.3.1. Estetik ve Toplumsal Yaşam | 19 |
| 2.3.2. Estetik ve Dini Yaşam | 21 |
| 2.3.3. Estetik ve Siyasi Yaşam | 23 |
| 2.3.4. Estetik ve Sanat Alanı | 25 |
| 2.3.5. Estetik ve Ahlak Alanı | 26 |
| 2.3.6. Estetik ve Sanat Felsefesi | 26 |
| 2.4. Bölüm Sonucu | 28 |
| 3. MİMARLIKTAKI ESTETİK OLGUSU VE MİMARLIKTAKI ESTETİK ARAYIŞLAR OLARAK MİMARİ AKIMLAR | 30 |
| 3.1. Mimarlıkta Estetiğin Yeri | 32 |
| 3.2. Mimarlıkta Estetik Kriterin Oluşumu | 34 |
| 3.2.1. Taşıyıcı Sistem, Teknoloji Ve Estetik Kriter | 35 |
| 3.2.2. İşlev Ve Estetik Kriter | 36 |
| 3.2.3. Yapının Çevresi Ve Estetik Kriter | 37 |

| | |
|---|-----------|
| 3.3. Mimarlıkta Estetik Arayışlar Olarak Mimari Akımlar | 37 |
| 3.3.1. Antikçağ, Bizans, Roma Mimarileri ve Biçimsel Özellikleri | 38 |
| 3.3.2. Ortaçağ, “Gotik” Mimari Üslubu ve Biçimsel Özellikleri | 39 |
| 3.3.3. Rönesans da Mimari Üsluplar ve Biçimsel Özellikleri | 40 |
| 3.3.4. Manierist, Barok Mimari Üslupları ve Biçimsel Özellikleri | 40 |
| 3.3.5. Neo-klasik, Romantik, Eklektik Mimarlık Akımları ve Biçimsel Özellikleri | 41 |
| 3.3.6. Art-Nouveau, Empresyonist ve De Stijl Mimarlık Akımları ve Biçimsel Özellikleri | 42 |
| 3.3.7. Modern Mimarlık Akımı ve Biçimsel Özellikleri | 43 |
| 3.3.8. Post-Modern Mimarlık Akımı ve Biçimsel Özellikleri | 44 |
| 3.4. Bölüm Sonucu | 45 |
| 4. MİMARLIKTA ESTETİK OLGUSUNU ETKİLEYEN FAKTÖRLER, MİMARLIKTA ESTETİĞİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ | 46 |
| 4.1. Mimarlıkta Estetik Ve Biçim-Öz İlişkisi | 46 |
| 4.1.1. Mimarlıkta Biçimle Düşünce Aktarım Yolları | 47 |
| 4.2. Mimarlıkta Estetiğin Dışsal-Biçimsel Özellikleri | 49 |
| 4.2.1. Ölçü, Ölçek, Oran | 50 |
| 4.2.2. Modül (Birim Boyut) | 54 |
| 4.2.3. Simetri ve Denge | 55 |
| 4.2.4. Ritm | 57 |
| 4.2.5. Doluluk-Boşluk | 58 |
| 4.2.6. Kontrast | 59 |
| 4.2.7. Şekil-Zemin İlişkisi | 60 |
| 4.2.8. Renk | 61 |
| 4.2.9. Doku | 64 |
| 4.2.10. Işık | 67 |
| 4.3. Mimarlıkta Estetik ve Yaratıcılık | 68 |
| 4.4. Mimarlıkta Estetik ve Algı | 70 |
| 4.5. Bölüm Sonucu | 74 |
| 5. DEĞER VE DEĞER OLGUSU OLARAK MİMARLIKTA ESTETİK; MİMARLIKTA ESTETİĞİN DEĞERLENDİRME SORUNU OLARAK İRDELENMESİ | 76 |
| 5.1. Değer ve Değerlendirme Kavramlarına Genel Bir Bakış | 76 |
| 5.1.1. Değer Kavramı ve Gelişimi | 77 |

| | |
|--|------------|
| 5.1.2. Değerlendirme Kavramı | 80 |
| 5.2. Estetik Alanında Değer ve Değerlendirme | 81 |
| 5.2.1. Estetik Alanında Değer | 82 |
| 5.2.2. Estetik Değerin Oluşumu | 83 |
| 5.2.3. Estetik Değerin Nesnelliği, Öznelliği | 85 |
| 5.2.4. Estetik Değerin Mutlak Bir Değer Olarak Kavranması; Görecelilik Sorunu | 86 |
| 5.2.5. Estetik Alanında Değerlendirme | 87 |
| 5.2.6. Estetik Alanında Değerlendirmede Eğitimin Yeri | 88 |
| 5.2.7. Estetik Alanında Değerlendirmede Görece Olan ve Mutlak Olan | 90 |
| 5.3. Mimarlıkta Estetikte Değer ve Değerlendirme | 91 |
| 5.3.1. Mimarlıkta Estetikte Bilinçli Değerlendirme | 91 |
| 5.3.2. Mimarlıkta Estetikte Değerlendirmede Eğitimin Yeri | 93 |
| 5.3.3. Mimarlıkta Estetikte Değerlendirmede Objektiflik | 95 |
| 5.4. Bölüm Sonucu | 96 |
| 6. SONUÇ | 98 |
| KAYNAKLAR | 102 |
| ÖZGEÇMİŞ | 105 |

ŞEKİL LİSTESİ

| | | |
|-------------------|---|----|
| Şekil 4.1. | Florence Pazzi Chapel cephesi..... | 51 |
| Şekil 4.2. | Vicenza, Palladio evi cephesi..... | 51 |
| Şekil 4.3. | Milan Katedral cephesi için 14. yüzyıl matematikçisi Stonacola'nın çizimi..... | 52 |
| Şekil 4.4. | Atina, Parthenon cephe şeması..... | 52 |
| Şekil 4.5. | Roma, Parthenon cephesi Blondel'den sonraki diyagram..... | 52 |
| Şekil 4.6. | Atina, Parthenon cephesi ve önerilen oran şeması..... | 52 |
| Şekil 4.7. | Le Corbusier'in orantı çalışması; "Le Moudulor"..... | 54 |
| Şekil 5.1. | Değer gruplarının insanlarca sınıflandırılması..... | 92 |
| Şekil 5.2. | Değer gruplarının mimarlar tarafından gruplandırılması..... | 93 |

TABLO LİSTESİ

| | | |
|-------------------|---|----|
| Tablo 4.1. | Renklerin bireyler üzerindeki psikolojik etkileri..... | 63 |
| Tablo 4.2. | Renk Biçim İlişkisi..... | 64 |
| Tablo 4.3. | Doku – renk ilişkisinin bireyler üzerindeki etkisi..... | 66 |



MİMARLIKTA ESTETİK OLGUSU ve DEĞERLENDİRİLMESİ SORUNU

ÖZET

Mimarlıkta ve diğer sanat alanlarında “Güzel”in, günlük yaşamda “Güzel”in ne olduğu sorusunun cevabını bulma isteği, araştırma alanının “Mimarlıkta estetik olgusu” olarak belirlenmesinin sebebi olmuştur. İnsanların zamandan ve mekandan bağımsız olarak bazı ortak beğenilere, ortak düşüncelere sahip olması ve bu ortak davranış şeklinin sebepleri bu konuda bir araştırma yapmaya yöneltmiştir.

İnsanlar yaşadıkları çevreleri görsel açıdan beğeniyorlar, “Güzel” olarak nitelendirebiliyorlar ise mutlu olmakta, bunun aksi olduğu durumlarda ise memnuniyetsizliklerini belirtmekte ve olumsuz yönde etkilenmektedirler. Bununla beraber dünyanın herhangi bir yerinde ya da geçmişte belirli mimarlık ürünlerini her zaman beğenmekte ve güzel demekteyiz. İşte bu “güzel” olarak nitelendirdiğimiz mimari ürünlerin ortak niteliklerinin ne olduğu, “Güzel” dolayısıyla estetik kavramı için kesin bazı değer yargılarının varlığı ve neler oldukları, estetik alanında ve mimarlık alanında estetik değerlerin neler olduğu ve değerlendirmenin nasıl yapılabileceği soruları ele alınarak tezin kapsamı oluşturulmuştur.

Bu doğrultuda tez kapsamında; öncelikle “Güzel” kavramı ele alınmış, güzelin tanımı, estetikle olan ilişkisi, estetiğin tanımı ve kapsamı incelenmiştir. Estetik kavramının toplumsal, dini, siyasi yaşamda ki, sanat ve ahlak alanında ki yeri araştırılmıştır. Araştırma alanının mimarlık olması sebebiyle mimarlık alanında estetik irdelenmiştir. Mimarlık ürünü tasarlanırken tarih boyunca tasarımcılar neleri göz önünde bulundurmuşlar ve mimarlıkta estetiğin yeri ne olmuştur sorularının cevapları aranmıştır. Tarih boyunca güzellik dolayısıyla estetik kavramı sürekli değişmiş, insanlar farklı zamanlarda ve farklı coğrafyalarda değişik şeylere güzel demişler, güzel olanı farklı şekilde aramışlardır. Bir dönem güzel olarak nitelendirilen özellikler, diğer bir dönem güzel olarak nitelendirilmemiştir. Bu konuya açıklık getirmek amacı ile tarih boyunca mimarlık alanında estetik arayışlar olarak üsluplara yer verilmiştir.

Güzelin mutlak bazı değerlerinin olması yanında değişken özelliklerinin de olmasından dolayı göreceli bir kavram olduğunu unutmamak gerekir. “Güzel” kavramı ve buna bağlı olarak estetik konusu oldukça geniş bir alana sahip, tek bir tanımının asla bulunmadığı, toplumdan topluma, toplum içerisinde kişiden kişiye ve zamana bağlı olarak değişen göreceli bir kavramdır. Bununla beraber mimarlık ürününün güzel olarak nitelendirilebilmesi ve estetik olarak başarılı sayılabilmesi açısından bazı özelliklere de sahip olması gerekmektedir. Tez kapsamında yüzyıllar boyunca araştırılmış ve çeşitli şekiller de birçok kez kullanılmış; ölçü, ölçek, oran, ritim, renk, ışık, doku, simetri, denge gibi kavramlar araştırılmış, mimarlık alanında kullanım şekillerine dikkat çekilmiştir. Bunun yanında mimarlıkta estetik olgusunu direk etkileyen algı, algılama ve yaratıcılık sorunu üzerinde de durulmuştur.

Estetiğin göreceli bir kavram olmasından yola çıkarak, estetik alanında, mimarlıkta estetiğin değerlendirilmesi sorunu da ayrı bir bölüm olarak ele alınmıştır. Burada değer, değerlendirme gibi kavramlara yer verilmiş, mimarlıkta estetikte görecelilik, eğitim sorunları ele alınmış, mimarlıkta estetik değerlendirmenin daha objektif nasıl yapılabileceği tartışılmıştır.

Sonuç olarak estetik alanının uçsuz bucaksız ve her zaman göreceli olmasından dolayı tek bir yargıya varılamayacağı, estetik alanında kesin doğruların ve kuralların olamayacağı bellidir. Bugün estetik açıdan olumsuz çevrelere sahip olmamızın ekonomik, politik, kültürel ve eğitim açısından bir çok sebebi vardır ve toplumun ve tasarımcı kimliklerin eğitiminin yeri estetik açıdan daha olumlu mimarlık ürünlerine dolayısıyla daha yüksek kalitede çevrelere ulaşabilmek için önemlidir.



AESTHETIC IN ARCHITECTURE AND EVALUATION PROBLEM IN AESTHETIC

SUMMARY

“What is beauty?” in architecture and in art. What is beauty in ordinary life? Trying to find out the answers to these questions determined the subject of this master thesis as “Aesthetic in Architecture”. Having common tastes and common thoughts, that are independent from time and space and reasons of this common behaviors directed towards a study on this topic.

Observations show that, if people like their environment and define it as beautiful, they are happy. In opposite of this situation, they state their dissatisfaction and are effected in negative way. What’s more, some architectural designs made at anywhere and at anytime are always defined as beautiful by human beings.

For this reason, the question “How people evaluate the aesthetic phenomenon in architecture?” is the main subject of this study. At this direction, first of all concept of beauty is studied, then definition of beauty, relation of beauty with aesthetic, definition of aesthetic and its scope are examined.

Research of the place of aesthetic phenomenon in social, regional, political and ethical life is made. As the area of research is architecture, aesthetic phenomenon in architecture is considered. In architectural design stage, the position of aesthetic and what the designers think of, are the questions that their answers are tried to find out. In history, aesthetic phenomenon has changed from time to time and from place to place. So different objects have been defined as beautiful. In order to clarify this, architectural styles as a search of the aesthetic in architecture among history, take place in this study.

However beauty has some absolute values, it also has variable properties that make it a relative concept. For an architectural product, in order to be described as beautiful and successful in aesthetical evaluation, it must have other characteristics. For this reason, the size, scale, proportion, the principles of composition, light and color etc. are taken in to account from the view of architecture and its aesthetic dimension. In addition to this perception and creativity in architecture have been studied in this thesis.

As aesthetic is a relative definition, evaluation of aesthetic in architecture is examined as another part in this thesis. In this part definitions such as value and evaluation are defined and relativity of aesthetic in architecture, evaluation problems and objective evaluation in architecture have been discussed.

In conclusion as aesthetics was, is and will be a relative definition, it is clear that definite rights and rules do not exist. Today apart from economic, politic, cultural reasons education of society and professionals has a major importance for reaching a high level of aesthetic quality in architecture and environment.



1. GİRİŞ

İnsanların en temel ihtiyaçlarından biri olan barınma ihtiyacı, insanlığın ilk iletişim araçlarından biri olan mekan yaratma ile işlev, teknoloji ve estetiğin birlikte yorumu mimarlığı ortaya çıkarmış ve insanlığın her alanda yarattığı gelişmeler paralelinde gelişmiştir. Bu özelliği ile “mimarlık” insan ve toplum yaşamının en önemli oluşumlarından biri olma özelliğini günümüze kadar taşımıştır.

İnsanlar yaşayacakları mekanları tasarlarken, bir biçim verme dürtüsüne ve bağlı olarak yaratıcılıklarının uyanmasına sebep olmuşlardır. Zaman içinde yaratma, eleştirel bir gözle bakma ve sonra tekrar yaratma şeklinde devam eden ürün oluşturma döngüsü tasarlanan ürünleri bugüne getirmiş ve geleceğe uzatmaktadır. [1]

Gelişmenin önemli bir parçası olan eleştiri, mimarlık alanında, ağırlıklı olarak biçimlendirmenin temelinde yer almıştır. Yeni üsluplar, akımlar, tarzlar, hep biçim ve estetik alanında daha güzeli oluşturmak amacıyla ortaya çıkmışlardır.

Bazen insan kendine sorular sorar; sanat müzelerini dolduran insanları bir Leonardo, bir Van Gogh, bir Picasso önünde hayranlıkla toplayan nedir? Bach'ın, Mozart'ın, Beethoven'in ve daha nice ustaların müziklerinin yüceliği nereden gelmektedir?

İnsanoğlu kültür tarihi boyunca birbirinden o kadar farklı oluşlara güzel demekte, güzellik kavramı kişiden kişiye o denli değişmektedir ki, güzelin her durumda yeniden tanımlanması gereken bir nitelikte olduğu savunulabilir. Belki de güzelin yaratılması, meydana gelmesini sağlayan koşulların bir daha bir araya gelmeyecek olan ilişkilerinde saklıdır. Güzel dediğimiz yapılarda, bazı geometrik kurallara uygunluk olduğu söylenebilir. Fakat bu kurallara uyulduğu zaman niye güzelin ortaya çıktığını kimse inandırıcı olarak bir kanıtta dayandıramamıştır. Şüphesiz bu yapılar her an değişen kurallar altında meydana geliyorsa, nasıl olup da çeşitli kuşakların aynı eseri güzel bulduğu sorusu ortaya çıkar. Bunu eseri ortaya çıkaran koşullar arasındaki ilişkilerin sonraki çağlarda, onu kullanan ya da

seyredenler tarafından da hissedilmesine ve anlaşılmasına bağlayabiliriz. Estetik alanında etkili ve ilginç kuramlarıyla ünlü İtalyan düşünürü Benedetto Croce, sanatı dışarıdan değerlendiren herhangi biri için önemli olanın “sanatçının yaratma anındaki duyusunu yeniden duymak” olduğunu ileri sürerken bunu anlatmak istemiş olabilir. Şüphesiz toplumsal değer yargılarının kuşaklardan kuşaklara geçmesi de, bu evrensel beğeni sürecinin sürekliliğinde etkili olmaktadır.[2]

“Güzel”in ne olduğunu varlık ve bilgi görüşüyle ilgili içinde ele alarak sistemli bir biçimde araştıran ilk filozof Platon’dur. “Güzel”in “estetik” adı altında araştırılması ise 18.yüzyılda Baumgarten tarafından gerçekleştirilmiştir. Estetik alana özgü bir kavram olan “güzel”in tarihine bakıldığında ise genelde görülen şudur: “Güzel” kavramı, içi çağdan çağa, toplumdan topluma, kişiden kişiye, görüşten görüşe, farklı şekillerde doldurulan bir kavramdır.[3]

Estetik, dönüşlü 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. [4]

Bir yapının çok çeşitli sorunlara cevap vermesi gerektiği bilinen bir gerçektir. Tasarımda ise amaç tüm sorulara en iyi çözümü gerçekleştirecek olan biçimi oluşturmaktır. Ancak hiçbir yapı onu oluşturan etkenlerin yalın bir birleşimi değildir. Bunun belli başlı nedeni ise mimarlık ürününün oluşumunda, tüm sanat yapıtlarında olduğu gibi, açıklaması zor, nerede ise olanaksız denebilecek etkenlerin de rol almasıdır. Sanatın kendine has yasaları diyebileceğimiz bu etkenlerin tümüne estetik anlayış diyebiliriz.

Estetik anlayış zaman içinde değişir, toplumdan topluma ve her toplum kesiminden diğerine farklılaşabilir. Ancak belli zaman dilimi içinde ve belli bir çevrede egemen olan bir estetik anlayıştan her zaman söz edilebilir. Mimar ya da tasarımcı çağın teknik olanakları ve sağlayabildiği malzeme ile kullanım gereklerine cevap verecek biçimi tasarlarken ait olduğu kültürün estetik anlayışının etkisindedir. Bu nedenle farklı mimarların, tasarımcıların elinden çıkmış da olsa belli bir dönem ve toplum kesiminin yapılarında aynı estetik anlayışı görmek olasıdır.

Bir başka değişle belli bir zaman diliminde belli bir toplum kesimi tarafından yapılan ya da yaptırılan yapılar, o zaman diliminin ve o toplum kesiminin estetik anlayışını yansıtır.

Çağımız mimarlığı hızlı teknolojik gelişimin, yeni malzeme ve statik olanaklarının aracılığı ile elde edilebilen bir biçim çeşitliliği sergilemektedir. Çevre uyumu gözetilmeden yapılan yapılar, dünyada modern mimarlığa karşı tepkilerin oluşmasına sebep olmuştur. Teknolojinin amaç haline gelmesinden, simgesel ve bölgesel değerlere önem verilmemesinden hoşnutsuzluklar artmaktadır.

Bir ülke mimarlığının dünyada ki değişimlerin, değişen teknolojinin, yeni mimarlık kuramlarının etkisinde kalması doğaldır. Dış etkenlere karşın bir toplumun mimarlığı belli özellikleri ile dönem dönem birbirine bağlanabiliyorsa, o mimarlık toplumun özgün mimarlığıdır. Zincir kopmamış ise halkalarda farklılık olsa da temelde korunan bir ortak yön vardır demektir.

Temel fonksiyonlardan biri olan barınma ihtiyacının karşılanması gereğinden yola çıkan ve malzeme ve teknoloji kullanımı gerektiren mimarlığa gelen en yoğun eleştiriler bu zincirin kopmasına neden olan estetik alanında ki sorunlardır. “Mimarlıkta estetik olgusu” nun ele alınışının bir sebebi de bu eleştirilerdir.

İnsanların buldukları ortamlardan büyük ölçüde etkilendikleri, çevrenin insanların doğrudan mutluluklarını, mutsuzluklarını etkilediği çeşitli araştırmalardan bilinmektedir. Bu etkilemeyi yapan büyük ölçüde bu çevreyi oluşturan ürünlerin niteliği ve görünümüdür. Çevrenin insan kişiliğinin gelişimindeki önemi toplumun bu konudaki gereksinmelerinin, beklentilerinin karşılanması; çevrenin hem işlevsel hem de görsel niteliklerinin artırılmasını gerektirmektedir. Vücudun yiyecek ve içeceğe gereksinimi olduğu gibi zihnin de estetik gıdaya ihtiyacı vardır. [1]

Görsel açıdan giderek artan olumsuz çevre şartlarından duyulan rahatsızlık, bu olumsuz gelişmelerinin nedenlerini araştırmaya yönlendirmiştir. Bu durum ise mimarinin biçim temelinde, estetik alanını tarihsel süreç içinde gözden geçirim, mimarlıkla ilişkisinin araştırılması gereğini yaratmıştır. Bu konuda etkenlerin fazlalığı ve tartışabilirliği açıktır. Konu alanı geniş, göreceli de olsa bu konuda çalışma yapma gereği açıktır.

İnsanların yaşadıkları çevreden direk etkilendikleri, memnun olup olmamalarına göre mutluluklarının etkilendiği açıktır. Özellikle görsel acıdan, bugüne kadar yapılan mimarlık eleştirileri insanların memnurluk ve memnuniyetsizliklerinden ve bağı olarak estetik alanındaki beğeni, olumlu olumsuz duygu, düşünce, değer ve yargılarından kaynaklanmaktadır. Estetik ve güzel kavramlarının toplumsal yaşamda, sosyal kültürel yaşamdaki yeri, felsefenin temel konularından birini teşkil etmesi, diğer etmenlere rağmen bu olguların çevrenin ve mimarinin biçimlendirilmesindeki önemi ortaya koymaktadır.

Bu durumda şu sorular akla gelmektedir; insanlar hangi nitelikteki çevrelerde, hangi mimari görüntüler karşısında memnun olmakta, haz duymaktadırlar? İnsanların dolayısıyla toplumların daha mutlu yaşayacakları; beğeni düzeyi yüksek, daha nitelikli mimari çevrelerin oluşmasını sağlayacak sonuçlara nasıl ulaşılır? Bugün bazı yapılar herkes tarafından beğenilmektedir. Onların güzel olarak nitelendirilmesine sebep olan etkenler nelerdir? Güzeli, estetiği oluşturan faktörler nelerdir ve mimarlıkta estetiğin değerlendirilmesindeki kriterler nelerdir? Mimarlık alanında estetiğin değerlendirilmesi nasıl daha objektif yapılabilir? Bütün bu sorular, tezin genel içeriğini oluşturmakta, mimarlık boyutunda ele alınarak tartışılmaktadır. Belirtilen nitelik ve kapsam içinde oluşan tezin ana bölümleri aşağıdaki şekilde içeriklendirilmiştir;

Altı bölümden oluşan tezin birinci bölümünde araştırmanın alanı, nedeni ve kapsamı yer almıştır.

İkinci bölümde genel anlamda güzel ve estetik kavramları incelenmiş, kapsamı saptanmıştır. Ayrıca estetik olgusunun toplumsal, dini, politik yaşamda, sanat ve ahlak alanlarında ki yeri irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde, estetik mimarlık alanında incelenmiş, estetiğin mimarlıktaki yeri irdelenmiş, tarih boyunca mimaride estetik arayışlar olarak mimari akımlar ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde mimarlıkta estetikte biçim-öz ilişkisi, mimarlıkta estetik ve algı, yaratıcılık, mimarlıkta estetik olgusunu etkileyen faktörler; mimarlıkta estetiğin biçimsel özellikleri; mimariyi nesnel olarak anlatan ve algılanmasında temel

olan; ölçü, ölçek, oran, ışık, renk, doku gibi alt başlıklarda bu oluşumların estetik olgusuna katılımları ele alınmıştır.

Beşinci bölümde, estetik konu alanı temel sorunu olarak kabul edilen değer ve değerlendirme olguları, estetikte değerlendirme, mimarlıkta estetiğin değerlendirilmesi, estetikte değerlendirmede görecelilik sorunu, eğitimin önemi ve estetikte değerlendirmenin daha objektif nasıl yapılabileceği sorunu incelenmiştir.

Altıncı ve son bölümde ise, yapılan araştırma sonucunda elde edilen bilgiler değerlendirilmiş ve çıkarılan sonuçlar açıklanmıştır.



2. GÜZELLİK KAVRAMI VE ESTETİK OLGUSU

Estetiğe özgü bir kavram olan “güzel”in tarihine baktığımızda düşünürlerin onun asıl yurdunu ideal varlık alanı ve/veya real varlık alanı olarak belirlediklerini görmekteyiz. Kimi düşünür “güzel”in asıl yurdunu real varlığın dışında aramış; kimi onu doğada, yaşamda bulmuş; kimi “güzel”i sanatçının zihninde oluşan süreçler olarak, kimi ise sanat yapıtlarının yapısına özgü bir özellik olarak belirlemiştir.[3]

Estetiği ayrı bir alan olarak belirleyen temel kavramın “güzel” olduğu söylenebilir. Estetiğin sınırlarını çizebilmek, bir bakıma “güzel” kavramının kapsamını belirlemekle aynı anlama gelir. Gerçeklikte “güzel” değer yargısıyla ilgi içinde ele alınan her şey, estetiğin araştırma alanına girer.

Bireyin yaratıcı eğiliminin belirtisi olarak kabul edebileceğimiz bir içgüdü, çeşitliliği ve tanımını ne şekilde olursa olsun, “güzel” dediğimiz şeyi istemektedir. İnsan psikolojisinin bir beğenme, veya beğenmeme yani; “seçme” eğilimi vardır. Bu beğenide akıl bazen rol oynar, bazen oynamaz. Sanat eseri “güzel” sıfatını taşıyan eser olarak kabul edilmiştir. Fakat “güzel” nedir? En eski felsefi sistemlerden bugüne kadar filozoflar, sanatçılar, sanat tarihçileri, ve nihayet psikologlar tarafından çok tanımlanmış fakat açıklığa kavuşmamış bir kavramdır.

Felsefi sistemlerin “güzel” tanımları, kendi bünyelerinde değerlendirilebilecek düşünsel çabalardır. Bazı düşünürler, bilimsel bir estetik olabileceğini ve insanın psikolojik ve fizyolojik yapısıyla estetik izlenimler arasında belirli bağlar kurulabileceğini savunmuşlardır: Örneğin bir çizginin bizde uyandırdığı güzellik hissinin gözün onu izlerken duyduğu rahatlık veya sıkıntıyla orantılı olabileceği savunulmuştur; insanda kendi fiziksel hareketlerinden çıkmış beğenme eğilimleri bulunduğu, yataylık, düşeylik, hareket, sükûnet gibi biçimleri tanımlamakta kullanılan niteliklerin, insanın kendi hareketlerinden esinlendiği ileri sürülmüştür. Fakat bu kuramlar sanat biçimlerinin meydana gelişlerini ve beğenilmelerini açıklamak açısından yeterli olmamıştır. [2]

Güzellik hissi bir içgüdü olarak insanın biyolojik yapısına mı bağlıdır? Yoksa bir düşünsel soyutlama mıdır? Güzele Benedetto Croce'nin önerdiği gibi, bir "sezi" ile mi varılır? Her oluş için başka mıdır; yoksa hep aynı mıdır? Bir tablo, bir doğal peyzaj önünde duyulan hisler arasında bir fark var mıdır? Varsa bu fark tanımlanabiliyor mu? Acaba güzel sadece insan yaratmasıyla ilgili bir kavram mıdır? Yoksa doğal biçimlerle insanın yarattığı biçimlerin ortak olarak uydukları kurallar mı söz konusudur? Bütün bu sorulara insanların verdikleri cevaplar tam aydınlatıcı olmamaktadır.

İnsanoğlu kültür tarihi boyunca birbirinden o kadar farklı oluşlara güzel demekte, güzellik kavramı kişiden kişiye o denli değişmektedir ki, güzelin her durumda yeniden tanımlanması gereken bir nitelikte olduğu da savunulabilir. Belki de güzelin yaratılması, meydana gelmesini sağlayan koşulların bir daha bir araya gelmeyecek olan ilişkilerinde saklıdır. Güzel dediğimiz yapılarda, bazı geometrik kurallara uygunluk olduğu söylenebilir. Fakat bu kurallara uyulduğu zaman niye güzelin ortaya çıktığını kimse inandırıcı olarak bir kanıta dayandıramamıştır.

2.1. GÜZEL KAVRAMI NEDİR VE NASIL ANLAŞILMALIDIR?

"Güzel" in sınırları, değişmez ölçüleri çağlar boyunca araştırılmıştır, günümüzde de araştırılmaktadır. Oysa "güzel" her defasında başkalaşarak kendisi için belirlenmiş sınırların dışına çıkmaktadır.

Bir tek ve hiç değişmeyen bir güzellik kavramı bulmaya çalışmak boşuna olur. Güzellik kavramı, belli kültür ve uygarlık durumlarına göre zaman içinde değişir ve bağıntılıdır. Estetik alanında güzelin bu değişik anlamlarından birine yöneldiği her defasında sanat tarihinde hemen yeni bir dönem açılmış olur.

Güzellik, neden olan durum ya da nesne karşısında duyulan beğeni, hayranlık, heyecan, mutluluk olarak tanımlanmaktadır.[4] Günümüzde insanlar güzelliği "doğa, tarih, düşünce, emek, biçim, kullanım, kalite, özgünlük" olarak görmektedirler. Sıradan insanların tanımlarıyla, filozofların tanımlarının birbirinden çok da farklı olmadığı görülmektedir. Örneğin antik çağın en büyük düşünürleri Platon ve Aristoteles güzelliğe getirdikleri tanımlarda; Platon (M.Ö 5.yy) "her yerde doğru ve uygun orantı güzelliği meydana getirir", Aristoteles (M.Ö 4.yy) "güzel her şeyden

önce doğal ve canlı olan şeydir” demişlerdir. Ortaçağ, Rönesans ve Yeniçağda öne sürülen görüşler de antikçağ filozoflarına benzerdir. Augustinus (MÖ 5.yy) “bir şeyin parçaları arasındaki ahenk”, Hegel (18.yy) “öz ve biçimin uyumu” şeklinde tanımlamalar getirmişlerdir. [5]

Güzellik biçimsel ve özsel yapısıyla duygu ve düşünce dünyamızda haz yaratan, yetkin ve uyumlu olandır. Estetik haz ya da estetik heyecan uyandıran, hayranlık ve doyum duygusu oluşturan şeydir. En genel anlamda güzel, duyu organları aracılığıyla algılanan ve algılayanda olumlu bir değer yargısına ve bir estetik heyecana yol açandır. Güzelliğin varlığı, buna göre, doğrulanmayı değil algılanmayı bekler. Bu yüzden Fontenelle “İyi kanıt gerektirir, güzel kanıt istemez” der. Öyleyse, güzel her şeyden önce somut olandır, varlığı duyu organları aracılığıyla algılanan bir yapı ya da yapıttır. Güzel bir değer yargısıdır ve her değer yargısı gibi kişiseldir ama gene de yerin ve zamanın özelliklerini taşır. Güzel, bir bilinç etkinliği çerçevesinde, elbette o bilincin öznel ve nesnel koşullarına göre, bir yapıtı gerçekleştirirken ortaya konulmuş olan şeydir. [6]

Güzel kavramı, çok biçimli gerçekliğin keline özgü ve somut görünümünün mantıki bir birleşimidir; diğer bir deyişle, duyularla algılanan en çeşitli şeylerin çokluğundan, kalabalığından bir soyutlamadır.[4] Bu kavram, en genel ve doğa ile toplum olaylarının estetik özelliklerini kucakladığından bizim için temeldir.

Platon’a göre güzel her şeyden önce düşünülür dünyada ya da aşkın dünyada varolan bir şey idi, buna göre bu dünyadaki bütün görelî güzelliklerin kaynağıydı. Bu anlayış uzun yüzyıllar boyu varlığını korudu. Çağdaş filozoflar soruna daha değişik baktılar. Kant sanatta doğanın açıldığını bildirerek “Doğa dehadan giderek sanata yasalarını verir” diyordu. Ona göre “Nesneleri güzel diye yargılamak için beğeni gerekir, ancak sanatlar için de yani güzel nesnelerin üretilmesi için de deha gerekir.” Az çok Platon’cu bir kavrayış içinde Hegel “Güzel, İdea’nın görünümü ya da duyulur yansıması olarak belirlenir” derken güzele tanrısal bir anlam yükler. Ona göre de sanatsal açılmayı sağlayacak güç dehanın gücüdür. Hegel’e göre doğadaki güzel insanın yarattığı güzel karşısında ya da sanatsal güzel karşısında ikincil bir önem taşır. [7]

“Güzel” doğaldır, biçimlidir ve bir geçmişe sahiptir, kendine özgüdür fakat bu nitelikler ancak hem kendi içinde hem de çevresiyle bir bütünlük taşıdığında bu değere ulaşmaktadır. İnsan, bu nitelikleri, güzelliği her yerde görmek istemekle, bunu insan olmanın bir koşulu olarak kabul etmekte ve böyle bir yaratıma katkıda bulunmak istemektedir.[1] Dışa dönük maddi biçimi, doğrudan duyulur görünüşü, heyecanları, duyguları ve düşünceleri aktarıp gösteriyorsa her görüntü güzeldir. Ama buna karşılık nesnenin biçimi hiçbir manevi içeriği dile getirmiyorsa, hiçbir düşünceyi somutlaştırmıyorsa bu durumda güzelin sözü de edilemez. [8]

Felsefe tarihine baktığımız zaman güzelliğin genel olarak doğal ve yapma güzellik olarak ayrıldığını görürüz. Doğada güzellik söz konusu olunca bu kavramın içine canlı cansız tüm doğal varlıkların güzelliğini girer. Gözün yeşilde dinlendiği, içinde hareket ettiği, güneş ışınlarının yayıldığı bir ortama güzel diyen bir kimse burada estetik olan bir şeyden bahsetmek istemez. İlk olarak burada kastedilen estetik dışı bir şeydir. Pratik olarak hoşı giden, zevk veren bir şey. Ara sıra estetik anlamında kullanılsa da önemli olan bizim doğayı estetik bir obje olarak görebilmemiz ve doğayı güzel olarak nitelendirebilmemizdir. [9]

Yapma güzel denince doğrudan doğruya sanat yapıtlarının güzelliği anlaşılır. Heykel, yapı, tablo gibi çizgi ve renk karışımları fiziksel uyarım araçlarıdır. Sanatçı doğadan birtakım izlenimler alır. Aldığı izlenimlerin sentezlerini kendi ruhunda yaratır. Ruhsal bir ifade olan bu sentezi sürekli olarak koruyup yaşatabilmek için çeşitli malzemeleri yardımcı araçlar olarak kullanılır. Bu şekilde estetik ifade fiziksel varlıklarla bellekten dış dünyaya ulaşmış olur. Bu şekilde sanatsal yapıtın gerçek ifadesi dış dünyada değil sanatçının ruhsal dünyasında oluşur. Yapıtı oluşturan mermer, boyalar, renkler sadece anlamların bellekte kalmasına aracılık eden yardımcı araçlardır. [9]

Bu iki tür güzellik Platon ve Aristoteles’ten beri daima birbirlerinden ayrı tutulmuş, kimi zaman doğa güzelliği sanat güzelliği için bir model ve bir örnek olarak kabul edilmiş, kimi zaman da hakiki güzelliğin sanat yapıtlarında bulunduğu öne sürülmüştür. Her iki durumda da güzellik ya doğada ya da sanat yapıtlarında aranmış, bulunmuş ama hiçbir zaman doğa ve sanat dünyalarının dışında aranmamıştır.

Algılayan kişi bu özellikleri ister doğa, ister insan ürünü olsun, bir durum yada nesne karşısında bulunduğunda güzellik izlenimini yakalamakta ve güzel nitelmesini yapmaktadır. Bu izlenimi bulamadığı durumlarda huzursuz olmakta ve bir arayış içine girmektedir. Bu insanın güzellik arayışı ve ona katılma isteğidir. Güzellik kavramı ve buna neden olan güzellik duygusu güzelliğinin yaratılmasında ve yaşanılmasında neden ve sonuç olmaktadır. [1]

İnsanı güzelin ölçüsü ve ölçütü saymak fikri eski Yunanistan'ın demokrat ve insancıl büyük sanatından kaynaklanır, çünkü bu sanat oranlarını ve boyutunu insandan alıyordu. Yunanlılara göre dünya uyum doluydu, bu yüzden güzeldi. Uyum ve güzellik Yunan estetiğinde birbirinden ayrılmaz kavramlardı.

Ortaçağda ise yüce kategorisi en başta gelen bir önem kazanır; güzeli ikinci plana iter ve onun duyurulur ve somut içeriğini tümüyle soldurur. Rönesans estetik idealinde dünyevi gerçek güzelliğın kendini ortaya koyması yatar. İnsan manevi niteliklerinin bütün zenginliğiyle ve fiziksel yetkinliğiyle sanatta güzellik ölçütü ve güzelin yüce ideali olarak görülür. [8]

Rönesans döneminde, aydınlanma yüzyılında güzellik kavramının çok yaygınlaşmış olması boşuna değildir. Uyum ve oranlardan güzeli temellendiren kuramlar çeşitlilik gösterir. 18. yüzyılının ünlü İngiliz ressamı ve estetikçi William Hogarith, güzelin özünü dile getiren özel çizgiyi bulduğunu ileri sürmüştü. Ona göre eğrileri ince ve deseni gözü okşayan, uyumlu sinüzoidal bir çizgidir ve bu insan vücudunun yapısında, yaprakta, insan yapısı herhangi bir eşyada da görülebilir. Rönesans ve modern zamanların birçok estetik öğretisine göre simetri ve ritim, parçalar ile bütün arasındaki uyumlu bağlantı, çoklukta birlik yasaları; doğanın kendisinin ortaya koyduğu güzele ilişkin yasalardır. [8]

Tarih içinde çeşitli sanat olguları, sanat akımları, estetik düşünce sistemleri incelendiğinde güzellik kavramının tek değişmeyen niteliğinin, değişkenliği, bağıntılılığı olduğu kolayca görülecektir. Güzellik kavramını göreceli, çok defa aldatıcı belirtiler gösteren ve tarih boyunca durmadan değişen bir olay olarak kabul etmek en doğrusudur. [10]

2.2. ESTETİK KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

Estetik Sözcüğü Yunanca aisthanesthai (duymak, algılamak), aisthesis (duygu, duyum) sözcüklerinden gelmektedir. Günümüzdeki anlamıyla ilk kez kullanılışı 1750 tarihindedir. Alman filozofu Baumgarten 1750’de yayımladığı “Aesthetica” adlı yapıtında, Akıla göre daha aşağı düzeydeki “duygulardan gelen bilginin bilimi” üzerinde dururken felsefe tarihinde estetik sözcüğünü ilk kullanan filozof olmaktadır. Ancak, estetik, Baumgarten’in tanımına uysun uymasın, güzel, estetik duyumlar, sanat vb. konular üzerinde düşünen, kafa yoran birçok filozofun yapıtında, sözcüğün kendisinden önce vardı. Yine, isim babası Baumgarten’den sonra birçok anlam değişikliğine uğrayarak, alanı genişletilip daraltılarak, kimi zaman felsefenin bir dalı, kimi zaman felsefeden ayrı bir bilim dalı olarak bugüne kadar geldi. Bu nedenle, estetiğin kesin, kısa, bütün anlamlarını kapsayan bir tanımını yapmak olanaksızdır. [4]

Bilim temelinde incelendiğinde, estetik fenomen, dört asıl elemandan oluşmaktadır. Bunlar:

- estetik özne (özne,algılayan kişi)
- estetik nesne (bir durum veya nesne)
- estetik değer (nesnenin niteliği)
- estetik yargıdır (nesne karşısında öznedeki oluşmuş yargı) [9]

Estetik ancak bu dört yapı elemanının ele alındığı ve aralarındaki ilişkilerin ortaya konulduğu çalışmalar ile incelenebilir. İnsan güzel olarak nitelendirdiği şeyi aramakta ve istemektedir. İnsanlarda alışkanlıklarından, eğitiminden, öykünmeden önce gelen doğal bir algılama, güzellik duygusu [11] ve bağlı olarak insan psikolojisinin bir beğenme, seçme eğilimi vardır.[2] “Hoşa giden, bakılmasından zevk duyulan şey” olarak tanımlanan güzellik kavramı ve buna sebep olan güzellik duygusu yada içgüdü, gerek güzelliğin yaratılmasında, gerek yaşanılmasında neden ve sonuç olmaktadır. Estetik duyum ise, güzel duygusu ile ilgili bütün durum ve açıklamaları kapsamaktadır. Kant (18.yy) estetik sözcüğünü hem duygusallık

anlamında hem de bugünkü estetik bilimi anlamında kullanmıştır [9] ve güzelliğin uyandırdığı duygunun hemen algı ile başladığını [11] öne sürmüştür.

Bugün günlük dilde güzelle, güzellik duygusuyla ilgili olarak kavramlar eksik ve yanlış bir biçimde kullanılmaktadır. Felsefede ise sözcük, daha geniş bir biçimde sanat ve sanatçı yaratışa değin düşüncelerini kapsamaktadır. Estetiği felsefenin bir dalı olarak görenler, töre biliminde “iyi” kavramı, mantıkta “doğru” kavramı ne ise estetikte de “güzel” kavramı odur, demektedirler.[4] Estetik kelimesinin kökeni Türkçe olmadığından günlük kullanımda hatalı anlama ve yorumlamalara yol açmaktadır. Geniş kapsamda estetik “her türlü güzel bilimi” anlamına gelmektedir veya daha genel olarak “sanat üzerinde ki bütün felsefi düşünceleri” kapsamaktadır.

Klasik anlamında estetik bir metafiziktir, metafiziğin ya da felsefenin bir parçasıdır. Çağdaş estetik metafizikten oldukça uzaklaşmış bir bilimsel araştırma alanıdır. Günümüzde estetiğin bilimselleşme yolunda uğradığı güçlükler belki de hiçbir zaman tam olarak aşamayacağı engellerle ilgilidir. Bilimsellik öznel etkenin dışa atılmasını, yalnızca nesnel öğenin göz önünde tutulmasını öngörür. Oysa güzelin kaynağı olan sanat yapıtı bir özne-nesne bütünüdür. Bu yüzden estetik bir bilim olacaksa elbette bir nitelikler bilimi olacaktır. Bu yolda çağdaş estetikçiler tam anlamında somuta yönelik bir tutumla bir laboratuvar estetiği kurma çabası içindedirler. [12]

Estetik bilimi, bağımsız olmakla birlikte, psikoloji ve sosyoloji bilimlerinin etkilerini taşır. Estetik bilimi, tarihsel gelişimi içinde filozoflarca çok farklı biçimlerde ele alıp, yorumlansa da esas olarak estetik kavramı iki temel grupta düşünülmüştür.

1- Kavram psikolojik kaynaklıdır. Estetik haz ve beğeni doğuştan vardır sonradan öğrenilemez.

2- Kavram sosyolojik kökenlidir, estetik beğeni toplum tarafından insana sonradan kazandırılan bir şeydir. [5]

İnsanların buldukları ortamlardan büyük ölçüde etkilendikleri, çevrenin insanların doğrudan mutluluklarını, mutsuzluklarını etkilediği çeşitli araştırmalardan bilinmektedir. Bu etkilemeyi yapan büyük ölçüde bu çevreyi oluşturan ürünlerin

niteliği ve görünümüdür. Çevrenin insan kişiliğinin gelişimindeki önemi toplumun bu konudaki gereksinmelerinin, beklentilerinin karşılanması; çevrenin hem işlevsel hem de görsel niteliklerinin artırılmasını gerektirmektedir. Vücudun yiyecek ve içeceğe gereksinimi olduğu gibi zihnin de estetik gıdaya ihtiyacı vardır. [1]

Genel olarak estetikle ilgili kavramlar psikoloji ve sosyoloji kavramları ile içiçe bulunmaktadır. Bu nedenle estetik biliminin uygulamalı bilimler kapsamında ele alınması güçleşmektedir.

Estetiğin bütünselliğini Henri Delacroix şu sözlerle açıklar: “Bir mimarlık; bir resim, bir müzik elbette vardır. Ama ayrı ayrı estetik türler, ayrıca her sanatın içindeki ayrı ayrı cinsler yakından incelendiklerinde birbirlerine karışır ve bazen birbirlerinde erirler”. Bazı filozofların sanatları sınıflandırması, örneğin Schopenhauer’in mimarlıkla başlatıp müzikle bitirdiği sınıflama ya da Hegel’in şiiri en başa koyması çağdaş bakış açıları içinde hiçbir karşılığı olamayan bir tutumdur. [13]

Resmin göz, müziğin kulak sayılması estetiğin anlamını doğru kavrayamamaktan gelen belirlemelerdir. Estetik yargı algıda ya da duyum düzeyinde başlayan, duygusallıkta ve düşünsellikte yetkin anlatımına ulaşan bir sezginin yansımasıdır. Müzikçiden müziğe yatkın bir kulağı olmaktan ötede müziğe uygun bir zihni olan insanı anlarız. Sanatta görmekten çok bakmayı bilmek önemlidir. Bu da gözümüzün bize taşıdığı verilerle yetinmemek ve gerçekliği biraz da kendi gözümüzle görmek anlamına gelecektir. Derin içsel yapıları içinde zaman ve uzam kavramları üzerine kurumuş olan tüm sanatlar bir bütün oluştururken doğayı ya da gerçekliği yansıtmakla kalmazlar, onu yorumlarlar, yeniden biçimlerler, ona insanı katarlar, onu insanla bütünleştirirler. Bu yüzden ki bir şiir bizde mimari bir etki yaratabilir, bir mimarlık yapıtı bize bir şiiri düşündürebilir.

Estetik, dönüşlü düşüncenin bir biçimidir. Başka bir değişle, insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri, senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi eylemi üzerinde durup düşünmesidir.

2.2.1. Estetiğin Kapsamı

Baumgarten kurduğu estetiğin tanımını 1750 yılında yapmıştır. Fakat batı dünyasında estetik konularla uğraşın tarihi antik döneme iner. Felsefeye bağımlı olsun ya da olmasın estetiğin oldukça uzun bir geçmişi olmasına rağmen konu ve amaçlarının bugün bile kesinleşmiş olduğunu söylemek zordur.

Baumgarten'in de belirlediği gibi estetik, duyuların eylem ve etkinliklerini kendine konu alan bir disiplin olarak, antik dönemden bugüne; duyuların kendini en yoğun biçimde belirlediği “sanat” ile yakından ilgilidir. İlgiden de öte, sanat ile iç içedir.

Zaman içinde çağlar ve toplumlar, dünya görüşleri doğrultusunda sanata farklı görevler yüklediklerinden sanatın amacı farklılaşmış, bu farklılaşma estetiği de etkilemiş, estetiğin sanata bakış açısını ve giderek konusunu değiştirmiştir. Sanatın çeşitli yönleri; yaratıcılık, yaratılanı algılama, sanatın içeriği, sanatın biçimi gibi sanatla ilgili konular estetiğin kapsamını da giderek genişletmiştir.

Sanatın, nesnel, ya da sezgisel, öznel bir yapısı olduğu kabulleri de sanat kuramlarının farklılıklarını, bu farklılıklar da estetikte görüş farklılıklarını beraberinde getirmiştir. [14]

Güzeli sanat yapısının varlıksal yapısında bulan N. Hartmann'ın ontolojik görüşüne göre ise, güzel, sanat yapısının tinsel içeriğinin duyusal bir biçim içinde görünüşe ulaşmasıdır. Güzelin asıl yurdunu “sanatçının tininde, ruhunda yarattığı ifade” bulan B. Croce'ye göre ise, “Bir şiir, bir resim bir heykel ve bir müzik parçası... sanatçının tininde meydana gelen ifadenin tekrarlanmasına yardım eden araçlardır”. Öte yandan Doğalcı (Naturalist) estetik, bütün güzelliklerin kaynağını doğa güzelliğinde bulmaktadır. Bu anlayışa göre sanat, doğadaki güzeli kendine örnek alarak kopya etmelidir. [3]

2.2.1.1. Estetik Güzelin Bilimi midir?

Plato her alanda kusursuzu arayan düşünce biçimi içerisinde nesnel olan “mutlak güzel”in varlığına inanıyordu. Plato'nun, tanımladığı güzel hakkında Aristoteles'in düşüncesi farklı idi. Aristoteles'e göre güzel, akıl yolu ile algılandığı

kadar duygu yolu ile de algılanır. Dolayısıyla da güzel yargısı alışkanlıkların, heyecanların ve kişiliğin etkisindedir; mutlak değildir. Plato felsefesi mutlak güzeli, fiziksel ve ruhsal değerlerde aramışken, Orta Çağ, kendi dünya görüşü paralelinde fiziksel değerleri yadsımış ve yalnızca ruhsal değerler ve ruhsal güzelin üzerinde durmuştur. [9]

Daha sonraki dönemde, Rönesans estetiğinin konuları içinde de “güzel” önemli bir yer tutar. Leonardo’ya göre sanat usun işidir ve “güzel”, sanatçı tarafından yaratılır. Raphael ise güzelin doğada var olduğunu, doğadaki güzeli gören ve gösterebilen kişinin sanatçı olduğunu söyler. [13]

Çağımız estetiğinin kurulmasında önemli rolü olduğu bilinen Hegel “güzel”i doğal güzellik ve sanatsal güzellik olarak ikiye ayırır ve doğal güzelliği estetik konusunun içine almaz. Sanatsal güzelinde mutlak olamayacağını ortaya koyar. Hegel’e göre güzel; çağa, topluma ve kişiye göre değişkendir. “Evrensel bir güzel yasası ve güzellik beğenisi olamaz” [15] derken Plato’nun mutlak güzele ve aynı zamanda Kant’ın herkeste ortak bir beğeni gücünün ve yargısının varlığına dayanan görüşüne de karşı çıkmış olur.

“Estetik, Güzelin bilimi midir?” gibi bir tanımın bugün kabul edilmeyiş nedeni açıktır. İlk olarak güzel, belli evrensel fikri bir sezgi ile kavranabilecek, onun nesnesi olabilecek bir şey değildir. Estetik görecelik, şu ya da bu insanın, şu ya da bu toplumsal grubun güzel dediği bir şeyin bir başka kişi ya da toplumsal grup için güzel olmadığını bize kanıtlamıştır. Her dönemin, her uygarlığın kendine özgü güzellik düşüncesi vardır. Her sınıf, her halk ve her ulus kendi anlatımlarına uygun koşullarda, kendi güzel kavramını geliştirmiştir.

İkinci olarak güzel bir şeyin estetik özelliklerini belirtmek için kullanılacak tek nitelme sıfatı da değildir. Romantizm akımından sonra, aynı derecede göz önüne alınması gereken başka estetik değerler de vardır; trajik, dramatik, sevimli vb. gibi. [4] Read de, her güzel olanın sanat olmadığı gibi, her sanat olanın da güzel olmayabileceği düşüncesindedir. Japon sanatında kusursuzluğun bilinçle zedelendiğini, Japonların salt mantığa dayanan bir sanatın amacına ulaşamayacağına inandıklarını da örnekleyerek düşüncesini destekler. [10]

Günümüzde güzel ve estetik ilişkisi değişmiştir. Bir anlamda güzelin tanımını, anlaşılmasını, açıklanmasını kendine konu olarak almış olan estetiğin içeriği bugün farklıdır.

2.2.1.2. Estetik sanatın bilimi midir?

Genellikle estetik kurumlar sanat eserleri için, onlar hakkında değerlendirmeler yapmak için geliştirilmiştir. Sanat eserlerinin estetik olması gerektiği tartışılmaktadır.

Estetiğin tam olarak ne güzelin, güzelliğin bilimi, ne de beğeni yargılarının bilimi oluşu, daha sağlam ve daha çok sayıda estetikçinin katıldığı bir başka kuramın ortaya atılmasına yol açmıştır. Bu estetiği genel sanat bilimi olarak tanımlayan kuramdır.

Estetik güzelin bilimi olarak tanımlanmaya başlamış daha sonra giderek sanatı, sanat kuramlarını, sanatın toplumdaki yerini, sanatın işlevi gibi sorunları kapsamına almıştır. Estetiğin; sanat kuramlarını belli başlı konu olarak, ilgi alanı içine aldığı Çernişevski soru biçimindeki sözleri açıkça belirtiyor; “Estetik sanatın ve özel olarak edebiyatın genel ilkelerine ilişkin bir sistem değilse, ne anlıyoruz estetik sözcüğünden?”. [16]

Antik dönemde estetik “güzel” açısından ele alınıyordu ve bu dönemde de sanatın konumu estetik alanda tartışılıyordu. Plato için sanat, kendiliğinden var olan mutlak ve ölümsüz güzelin yeniden yaratılması idi. Plato için güzel, aynı zamanda iyiye götüren yoldu. Her şeyde kusursuzluğu arayan Plato sanata, kusursuzluğa giden yolu bulmakta yardımcı olmak işlevini de yüklemişti.[17] Aristoteles “tragedyanın görevi ruhu tutkularından arıtmaktır” diyordu.[18] Görülüyor ki Antik dönem düşünürleri “güzel”e ve ona bağımlı olarak sanata bir yarar sağlama amacını da vermek düşüncesinde idiler.

Denebilir ki, sanat ve yarar bağı her dönemde kurulmuştur. Başka bir deyişle toplum yaşamında sanata haz vermekten öte belli amaçlara dönük etkinlik görevi her dönemde verilmiştir. Örneğin, skolastik dönem güzeli ararken gerekte tanrısal olanı aramış, tanrı idea’sına yaklaştığı oranda güzele değer vermiştir. Güzeli, sanatlar

arasında en soyut bir biçimlenme ile dile getirebildiği için de müziği sanatlar arasında en yüce sanat saymıştır.

Daha sonra Rönesans'ta durum değişir. Rönesans iki tür bilginin varlığını benimser: Bilimsel bilgi ve estetik bilgi. Estetik bilgi sanat aracılığı ile elde edilebilen bilgidir ve sanatın görevi insanı, insan-doğa ilişkisini incelemektir. [13]

Aydınlanma çağı, yüzyılımızın estetik anlayışının temellerini atan çağdır. Hegel, estetiği bir sanat felsefesi olarak görmüştür. Sanat; felsefi düşünmeye olanak yaratmalı, bilme, görme ve tanımayı kendine amaç edinmelidir. Hegel sanatı belirleyen özelliklerden birinin güzellik olduğuna inanmakla birlikte, sanatın görevinin duyu yolu ile algılanan biçimlendirmelerle gerçeğin bilincine vardırarak olduğunu söyler. [15]

Plehanov estetik açıdan değerlendirme yaparken yararı bir değerlendirme kriteri olarak kullanır. Plehanov, sanatın toplumsal ve ekonomik koşulların etkisinde olduğunu belirttikten sonra, sanatın da toplumsal koşulları etkilediğini ve zaten sanatın görevinin toplumsal etkinlik olduğunu savunur.[15] Lukacs sanatın toplum içindeki çelişkileri ortadan kaldıracı kadar günlük yaşama da çözüm getirebileceğine inanır ve sanattan bunu bekler. [14]

Bir genelleme yaparsak diyebiliriz ki; aydınlanma çağından başlayarak estetik disiplin düşünürlerinin sanattan bekledikleri yarar, gerçeklerin kavranmasına aracı olmasıdır. Sanat; felsefenin açıklayamadığı, bilimin ussal yolla yorumlayamadığı gerçeklerin bilincine vardırarak, anlaşılması güç ve bilgi isteyen bir olgu olarak görülür. [20]

Hangi doğrultuda olursa olsun sanattan beklenen yararın elde edilebilmesi için sanatın etkili olması gereklidir. Bu nedendir ki günümüz estetiği "sanat etkinliğinin incelenmesini kapsamı içine almıştır. Estetiğin yüklendiği görev yaşamın estetik özümsemesidir. Sanatsal yaratının toplumsal olgularla olan bağlarını açıklamasıdır.

2.2.2.Estetik Kriter

Kriter Yunanca Kriterion sözcüğünden gelir. Genel olarak yargılama ve ayırma, doğruyu yanlıştan ayırt etme anlamına; mantık ve bilgi öğretisinde bilgide doğruluğu ve yanlışlığı ayırma aracı anlamında kullanılmakta ise de farklı anlamlarda da kullanılmıştır. [21]

Estetik kriterler, estetik etkinliğin kendine özgü ilkelerini belirler. Diğer toplumsal olgulardan ve etkinliklerden ayırır. Estetik değer yargılarına varılırken belli kriterler konmadığında tüm estetik yargılar öznel kalır.

Eğer bir sanat ürününden etkilenme bireysel kalırsa, bu etkilenmenin estetik bir etkilenme olduğundan söz edemeyiz. Estetik etkinin oluşabilmesi için, bireysel olmayan toplumsal etkiler olması gerekir. Estetik kriterlerin de öznel olmaması gereklidir. Eğer bir kriter toplum tarafından benimseniyorsa estetik kriterdir.

Toplum tarafından benimsenen kriterler ortak bir zevki, ortak bir sanat anlayışını geliştirir. Fakat estetik kriterler kalıcı değildir. Toplumdan topluma ve aynı toplum içinde çeşitli nedenlerle zaman içinde değişirler. Örneğin bir dönem resimlerin doğadaki biçimlenmelere uygun olması gerektiği, dünya gerçeklerini olduğu gibi yansıttığı zaman “resim” denilebileceği savunulurken, bir başka dönem de ise modern resmin ancak doğayı taklit etmediği zaman varolacağı görüşü hakim olmuştur.

Bir estetik kriterin oluşması için toplum tarafından benimsenmesi şarttır. Ancak zaman içinde koşullar değişir. Yeni koşullar yeni biçimlendirmeleri zorunlu kılar, yeni biçimlendirmeler de zamanla yeni kriterlerin oluşmasına neden olur.

Zaman içinde belli dönemlerde sanat dallarında geçerli olan kriterler oluşmuştur. Mutlak güzeli bulmak, dinsel temele oturmak, hümanizm felsefesini yansıtmak, ulusal olmak, evrensel olmak gibi. Ancak bunların yanı sıra her sanat dalının da kendine öz kriterleri oluşur. Oluşan estetik kriterler toplum içinde, toplumdan topluma, zaman içinde değişirler ve yerlerini yeni estetik kriterler alır.

2.3. TOPLUMSAL, DİNİ, POLİTİK, YAŞAMDA, SANAT ve AHLAK ALANINDA ESTETİK

Bilgiyi, inancı, sanatı, ahlakı, gelenekleri ve insanın toplumun üyesi olarak elde ettiği diğer yetenekleri içeren karmaşık bir bütün olan kültür bütün bu sistemler ile doğrudan ilişkili olan güzel düşünüyü ve estetiğin en genel bağlamdaki araştırma alanıdır. İnsanların doğuştan sahip oldukları güzellik duygusunun gelişmesinde ve biçimlenmesinde de bu çevresel ve kültürel faktörler önemli rol sahibidirler. İnsanın geliştiği çevreler, yetiştiği ortamlar yaratıcılıklarında önemli bir kaynak oluştururken, yaratıcı kararların başarılı veya başarısız olmaları sosyal, yapısal, ekonomik etkenlere bağlanırken, yaratıcı kararların şekillendirilmede “kültürel etkenler” en önemlisi olarak görülür. [22]

İnsanlar dolayısıyla toplumlar yaşamlarını sürdürebilmek, temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek amacı ile zaman içinde araç-gereçlerini ve çevrelerini oluşturmuşlardır. Coğrafya, iklim, topografya gibi doğa etkisi ile fakat özellikle insanın düşünce, inanç, yaşama biçimi ve davranışlarının etkisi ile de oluşturulan ve belirli bazı nitelikleri ile tanımlanabilen bu özelleştirilmiş çevreler ve biçimleri insandan ve toplumdan, inançlardan, düşüncelerden ve sanattan soyutlanarak açıklanamaz. Estetik özelliklerin de bu bağlamda tartışılması ve ilişkilerin kurulması gerekmektedir.

2.3.1. Estetik ve Toplumsal Yaşam

İktisadi ve toplumsal dönüşümler yaşam biçimlerini değiştirir, buna bağlı olarak değerleri değişikliğe uğratar. Ahlak değerleri ve sanat değerleri yaşam biçimlerinin ruhunu oluştururlar. Her çağ kendi yaşam biçimlerine göre gelişen çeşitli değerleri bağrında taşır. Bu değerler her zaman uyumlu değerler olmazlar, ayrı ya da karşıt özellikler de gösterirler. Bu değerlerden bazıları geçip gidenle, bazıları doğmakta olanla ilgili olacaktır.[12] Her çağ kendi ürününü kendi özellikleri çerçevesinde ortaya koyar: bir çağın şarkıları o çağın şarkılarıdır, bir çağın romanları o çağın romanlarıdır. Çağ tüm değerleriyle yapıtlarda yansır ya da anlatımını bulur.

İnsanı birey yapan, yalnız onun organik varlığı değil, belki de daha çok onun bilinç varlığıdır. Bu bilinç varlığı, insanın kendine özgü varlığını öbür varlıklardan

ayırır ve onu bir kişilik yapar. İnsanın bireysel bir bilinci ve bireysel bir kişiliği vardır.

İnsan birey olarak yaşayan bir varlık değildir. İnsan her zaman belli bir toplum içinde yaşamış, her yerde de belli bir toplum içinde onun üyesi olarak yaşamaktadır. İnsanın belli bir toplum içinde yaşaması, onun toplumsallığa, onun kültürüne, tarihselliğine katılması, hatta onun ürünü olması anlamına gelir. Sanat, insan ve insan bilinci ile ilgili bir fenomen olduğuna göre, onu belirleyen etken de yine toplumsal, tarihsel varlık olacaktır.

İnsanın toplumsallaşma isteği ve özlemi, aldatıcı bir istek olmayıp, insanın özünde temellenen bir istektir. İnsanın toplumsallaşmasıyla, özgürleşmesiyle, doğa üzerinde insanın yarattığı yeni bir varlık doğar. Bu varlık, “kültür” varlığıdır. Kültür, insanın doğadan ve doğal zorunluluktan kurtulmasıyla başlar. Kültürün olduğu yerde, özgür insan ortaya çıkar. Kültür, insanın iş-eylem temeline dayanarak, üretici güçlerinin gelişmesiyle nasıl güçlü, tarihsel olarak meydana gelen ‘yapma’, ‘ikincil’ bir doğa yarattığını gösterir. [23]

Güzellik duygusu ya da estetik duyum insan doğasının ve yapısının bir ürünü, içgüdüsel bir algı-duygu, duyum olarak sosyal bir yaşamın ürünü olarak kabul edilmektedir. Kültürler arasında toplumdan topluma, aynı kültürler içinde kişiden kişiye yaratılan değerler arasında güzelden çirkine ya da olumlu beğeniden olumsuz ortak bir değerler derecelemesi söz konusudur. Mekan farklılığıyla birlikte toplumdan topluma ya da aynı mekan içinde kişiden kişiye bazı değerler değişkenlik gösterse de her toplumda ve dönemde ortak bir beğeni derecelemesi var olmuştur. Bugün bir topluma ait ürünler diğer toplumların üyeleri tarafından da, büyük ölçüde bir genellikle, ait oldukları toplumun ortak değer yargılarına paralel bir güzellik yargısı içinde değerlendirilmektedir.

Siyaset, ahlak, felsefe ve sanat, toplumsal bilincin yakın-akraba biçimleridir; çünkü, aralarındaki biçimsel ayrımlara karşın, hepsi de aynı gerci ya da bir ve aynı gerçekliğin farklı görüngü ve yanlarını kavrarlar ve ayrıca onu etkilemekten de geri kalmazlar. [16]

Günümüzde insanların ve toplumun, beklenti ve beğenilerine cevap verebilecek düzeyi yakalayamamanın ekonomik ve diğer etkenlerin yanı sıra sosyal

bütünleşme ve kültür bağlamındaki zayıflama ve kopmaların önemli rolü vardır. Bu durum özellikle estetik alanında bir düzeysizlik olarak ortaya çıkmakta ve insanların memnuniyet sağlama, haz duyma, bilgi verme, bilgi edinme, kendini geliştirme gibi önsel ihtiyaçların karşılanamamasına neden olmaktadır.

2.3.2. Estetik ve Dini Yaşam

Sanat ile dinin ortak yönü her ikisinin de duygusal nitelikte olmaları ve her ikisinde de imgelemin taşıdığı önemdir.[12] Sanat ile din arasındaki bağlantı karşılaşılan en güç meselelerden biridir. Geçmişe baktığımızda tarih öncesinin belirsiz kaynaklarından sanat ve dinin el ele çıktığını görürüz. Bunlar yüzyıllarca birbirlerine sıkı sıkıya bağlı kaldılar; sonunda Avrupa'da beş yüz yıl önce ilk kesin ayrılmanın belirtileri görüldü. Bu genişledi ve bağımsız, kişisel esaslara dayanan ve sanatçının şahsiyetinden başka bir şey anlatmak istemeyen bir sanat doğdu. Rönesans'dan bu yana batı sanatının tarihi çok değişik ve düzensizdir, sanat ve din arasında sıkı bir bağ olmaksızın büyük bir sanat ya da sanat devrinin olamayacağını düşünürüz. Eserlerini yaratırken dini inanıştan hareket etmemiş gibi görünen sanatçıların bile hayatları daha yakından incelenince dini duyarlılık diyebileceğimiz bir tarafla karşılaşırız. [10]

Read'a göre sanat ve din arasındaki bağın kaçınılmaz ve gerekli olduğu sonucuna varmak, çok aceleci bir karardır. Sanatçıdaki vazgeçilmez eleman duyarlılıktır. İlkel insanın gerek sanatında, gerek dininde bu elemanın üzerinde durulur. Bu devirdeki güçlük sanatı dinden ayırabilmektir. Dinin rahipleri ve büyücülerini yaratıcı sanatçıları ile aynıdır, sanatın işi sadece tapınmadır.[10] İlk uygarlıklar döneminde sanatın dinsel ya da toplumsal bir işlevselliği vardı. Bu dönemin sanatçısı özgür yaratıcı değildi, bu dönemde yaratmada bireysel etken geriye itilmiş gibiydi. Bu dönemde sanatsal incelik, sanat zanaata yakın olduğu için, sanatçının dolaylı olarak gerçekleştirdiği, belki de amaçlamadan ya da bilincine varmadan gerçekleştirdiği bir özellikti.[12] Daha sonraki uygarlığımızın gözüyle böyle bir sanat oldukça sınırlıdır. Buna karşılık şeref duygusu ilkel insanın sanatında hiç bulunmazken, klasik sanat ve Ortaçağ Hıristiyan sanatında en yüksek noktasına ulaşır. [10]

Estetik ile ilgili ilk kavramlaştırmalarda güzel düşünüyü, çoğunlukla tanrıya ve onun yarattıklarına dayandırılarak tanımlanmıştır. Örneğin Platon (MÖ 4yy) “Tanrı güzel ve eksiksiz olsun diye tek bir dünya yarattı” derken bu teklik unsurundan yola çıkarak güzeli tanımlamıştır.[11] Plotinus (MS 3.yy) “bir tek mutlak vardır oda tanrıdır, idealler tarafından gelir, dünya varlıklarının güzelliği bunun yansımasıdır” şeklinde tamamen tanrıya bağlanan ve ondan kaynaklanan bir güzellik anlayışını öne sürmüştür. Hegel (18-19 yy) ise, din-estetik ilişkisini “sanat dinle birlikte kavimlerin ilk eğitmenidir” diyerek ortaya koymuştur. [1]

İlkel insanın sanatından, uygar insanın sanatına geçerken sanatçının psikolojik düşünüş yolunda bir değişim olmamıştır. İki sanat arasındaki değer farkı sanatçının duyarlılık farkından değil, her ikisinin dinindeki farklı değerlerden ileri gelir.

Sınıflı toplumun ortaya çıkışı sırasında yavaş yavaş mitolojiden kopan, canlılığını yitiren ve kabilenin bütün üyelerinin ortak ürünü olmaktan çıkıp bir dogma olan “gerçek din”in sanatla ilişkisi kalmamıştır. Fakat bu dönemden sonra kuramsallaşmış olan dinin (Budizm, Müslümanlık, Hıristiyanlık, vb.) ya da yaygın felsefi düşüncelerin (Teoizm, Konfüçyüs, vb.) sanat faaliyetlerini belirli bir yönde etkilemeleri doğaldır. Ne var ki, bu dıştan gelen, zor bir etkidir. [4]

İdealist estetik de düş gücünün hem sanat, hem din alanında büyük bir rol oynadığını öne sürer ve sanatla dini kesin olarak birbirine yaklaştırır. Böyle bir yaklaşım pek sağlam bir temele oturmaz çünkü din ve sanattaki duygusallık birbirinden ayrıdır. Bu herkesçe bilinen bir gerçeğe ters düşüyormuş gibi gelebilir, çünkü 17. yüzyıla kadar dünya sanatı çeşitli dinsel biçimlerle sıkı bir temas halinde gelişmiştir ve bunların sanat üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. [9]

Sanat dinle yüzyıllar boyunca sıkı bir temas içinde gelişmiştir. Bunun bir sebebi Hıristiyanlık öncesi din, mitolojik bir biçim taşıyordu. Mitoloji, toplulukların hem sanatı hem diniydi. Sanat, mitoloji, dinsel tasarımlar ve dinsel olmayan içeriklerle temelleniyordu. Sanatın uzun bir süre dinin beşiğinde büyümüş olmasının bir sebebi ise kilisenin siyasal egemenliği ile açıklanabilir. Ortaçağda kilise, denetimini toplumsal ilişkilerin tümünde yaygınlaştırmıştır ve toplumun tüm yaşamı, dinsel dünya görüşünün büyük etkisi altındaydı. Bir kısım sanatçının başkaldırma çabalarına rağmen, kilisenin denetimi ve buyrukları dışında henüz sanatın gelişme

olanağı yoktu. Bu yüzden, Rönesans döneminde yeni fikirler ve dünya görüşleri sanata yansımaya başladığı zaman; kilise ve dine karşı insancıl bir yönelişin doğduğu görüldü. [16]

Dine ve kiliseye karşı devrimci genç burjuvazinin sürdürdüğü mücadele, sanatın gelişimini olumlu yönde etkilemiştir. 17. yüzyıldan başlayarak sanat dinsel görünüşünden büsbütün sıyrılmaya başlamıştır. Böylece sanat yaşam kavrayışını önemli bir ölçüde genişletmiştir. [16]

Daha sonraki dönemlerde de kimi akımların ve sanatçıların dine karşı bir bağlılığı korudukları görülmüştür ama bunun niteliği bambaşkadır. Salt dünya ile ilgili bir içeriği dile getirmek amacıyla dinsel konulardan yararlanan eski sanatın tersine, çağdaş dönemin sanatı, dinsel konulara girmek istediğinde, bu konuların etkisini, az çok, olumsuz bir biçimde duymaktadır.

Sanatsal kültürün yüksek bir kazanımı olan gerçekçilik dinle bağdaşamaz. Ama karşıtlık sanatçıya dinsel konulara ve imgelere başvurmayı yasaklayamaz. Ziss'e göre "...her büyük gerçekçi sanat, dinin güçlenmesine değil, yok olmasına yol açar." [16]

Bugün sanat alanı ve onun estetik ifadesi dinden bağımsızlaşmış da olsa, dönemlerinde bu etki ile yapılmış eserler hala insanları yoğun bir biçimde etkilemektedir. Din kaynaklı estetik ifade günümüzde bu şekli ile etkisini sürdürmektedir.

2.3.3. Estetik ve Siyasi Yaşam

İdealist estetiğe göre, sanat ile siyaset büsbütün farklı özdedirler ve çok değişik görevleri yerine getirmek zorundadırlar. Bundan başka idealistler, siyasetin zamansalı ve geçiciyi konu edindiğini ve buna karşılık sanatında sonu olmayanı ve evrensel bağlamda insanî olanı konu edindiğini ileri sürerler ki, bu da onları birbirleriyle bağdaşmaz, hatta birbirine düşman iki alan şekline sokar. Ünlü İtalyan estetikçisi Benedetto Croce, sanatta, pratiğin her türlü alanının etkisinden uzak, tam anlamıyla özerk bir etkinlik görmek kaygısıyla; siyasete bağlı her türlü sanatsal yaratımı sanatımsı diye niteler.[16]

İçinde yaşadığımız dönem, yüz milyonlarca insanın etkin bir şekilde politikaya katıldığı bir dönemdir; bu koşullar altında sanatla politika arasındaki bağ apayrı bir güçle kendisini duyurmaktadır.

Sanatı siyaset dışında bırakma akımı artık terk edilmektedir; çağdaş insanın manevi yaşamında siyasal fikirlerin artan rolüyle birlikte sanatın kendisinin de politikaya duyulur derecede yakınlaşmasıyla kendini açıkça göstermiştir. Böyle bir durumun doğmasının nedeni, kısmen, bugün siyasetin insan yaşamında eskisine göre çok geniş bir yer tutmasıdır. Kişisel, günlük yaşamı siyasetin can alıcı sorunlarından soyutlamak gitgide daha güçleşmektedir; insan, özel yaşamında bile, her geçen gün biraz daha fazla 'siyasal' bir varlık olarak ortaya çıkmaktadır. Şu gerçeği de ayrıca göz önünde tutmak gerek: Çağdaş siyasal yaşam, yoğun bir biçimde dramatik, eşi görülmedik bir biçimde gergindir; dolayısıyla sanatın önüne hareketli alanlar açmaktadır. [13]

Politik sinema, tiyatro, politik şarkılar bu yöndeki önemli ve ilginç olgulardır. Bugün artık söz konusu olan, hemen sadece siyasetin etkisinde bir sanat değildir; çünkü bu bakış açısından, yaşamın çetin sorunlarından en uzak olanına değin, sanatın tümü zaten bu etki altındadır. Biz politik tiyatro, sinema, edebiyat derken, etkiyi değil, siyasal temalara doğrudan ve açık bir çağrıyı yapının kurgusuna bu temaların girmesini anlıyoruz. Buradan çıkan sonuç: Sanat, özü gereği politikadan ayrı düşünülemez.

Siyaset, sanatı politikaya gerçi yaklaştırır ama, öte yandan gerçek ve doğru estetik de bu alanda her türlü basitleştirme girişimine karşı uyarıda bulunmaktan geri kalmaz. Çünkü kaba ve şematik bir yaklaşım, sanatı yalnız siyasal fikirleri yayma aracı şeklinde görür; onun içeriğini yönerge ve sloganların ilanına indirger.[16]

Estetik dogmatizm de yine sanatla siyaset arasında doğrusal bir bağın bulunduğu iddiasında kendini gösterir. Dogmatizme göre siyasal öge ile sanatsal yan bir yapıta iki özerk ilke olarak birlikte var olur; ama ikincisinin değerini belirleyen birincisidir. Böyle bir soyutlamama sanatın özüne ters düşer. [23]

Sanatla politika arasındaki ilişkilerle ilgili kaba ve dogmatik anlayışlar bilimsel öğretinin estetiğine kökünden yabancıdır. İlerici sanatın toplumsal ve siyasal

kapsamını; gerçeğin aslına uygun ve tam bir tasarımı, toplumsal yaşamın başlıca yönelişlerinin gün yüzüne çıkarılması belirler. [16]

2.3.4. Estetik ve Sanat Alanı

Güzellik anlamını nasıl tanımlarsak tanımlayalım, teorik olduğunu kabul etmek zorundayız; güzelliğin soyut anlamı, sanat gayretinin ancak ilk basamağıdır. Bu gayrete girişenler yaşayan insanlardır ve yaptıkları her şey hayatın bütün etkileri altındadır. Sanatta üç basamak vardır. Birincisi, maddi özelliklerin algılanması- renkler, sesler, hareketler ve birçok karışık ve tanımlanamayan fiziki dış tepkilerdir. İkincisi, bu gibi algıların, hoş giden biçimler ve kalıplara dökülmesidir. Estetik kaygının bu iki işlem ile bittiği söylenebilir. Fakat üçüncü bir basamak da olabilir, o da algıların düzenlenmesinin daha önceden var olan bir duygu veya heyecan durumuna uydurulmasıdır. O zaman duygu ve heyecan ifadesini bulmuştur. Bu anlamda sanat, ne eksik ne de fazla ifadedir demek doğru olur. Bu anlamda ifade duygu alma ve biçim verme kaygısından apayrı da olabilir. Fakat o zaman da ifadenin karmakarışık hali ona sanat dememize engel olur. [10]

Estetik veya algı yalnız ilk iki basamakla ilgilidir, sanat bu gibi duygu değerinden daha çoğunu içine alabilir. Denilebilir ki, sanat tartışmalarındaki hemen bütün anlaşmazlıklar bu farkı göz önünde tutmamaktan ileri gelir, sadece sanat tarihine ait olan fikirler, güzellik kavramı üzerine yapılan tartışmalara karıştırılıyor. Sanatın amacı ve güzelliğin özelliği içinden çıkılmaz şekilde birbirine karıştırılır. Sanatın amacı duyduğumuzu başkalarına ulaştırmaktır, güzellik ise bazı biçimlerin bize verdiği duyudur.

Günümüzde sanatın estetik bir yapıya sahip olduğu düşüncesi, sorgulanmaksızın 1960'lara kadar çağdaş estetikte baskın olmuştur. Sanatın esas fonksiyonu onun estetik fonksiyonudur. 1950'lerde estetik alanındaki bazı çalışmalarda sanatın estetik kavramı sorgulanmaya başlamış, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında bu dönemde geliştirilmeye başlanan iki grup felsefe kuramı -cognivist ve culturojical- tarafından sanatın estetik kavramının reddi kanıtlanmıştır. Sanatın estetik kavramının eleştirisi ve savunması, ancak, 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında estetik düşüncenin doğrudan nesnesi haline gelmiştir. [1]

Günümüz bütün sanat evrelerini, anlayışlarını ve arayışlarını içine alan oldukça geniş kapsamlı bir sanat dönemi içindedir.

2.3.5. Estetik ve Ahlak Alanı

Özleri ve görevleri gereği sanat ile ahlak, kendi aralarında zorunlu olarak birbirine bağlıdır. Sanat politikadan nasıl ayrılamazsa, ahlaktan da ayrılamaz. Birey ve toplum; sanat ile ahlakı ilgilendiren sorundur; bundan ötürü estetik her zaman etiği kapsamına alır. Etik hiçbir zaman estetiğin basit bir eklentisi olarak karşımıza çıkmaz, sanatın özünde içkindir, onun insanî özünden kaynaklanır. [16]

Toplumsal tipleri ortaya koymak, karakterler çizmek göreviyle yükümlü olan sanat, toplumun portresini insanlarla yapar ve insanların davranışlarını betimleyerek ahlaksal ilkelere destek olur ve olumsuzluklarla savaşır.

Toplumsal insanı ve toplumsal ilişkileri kendisine asıl konu olarak aldığı sürece, sanat, kendi öz olanaklarıyla etik sorunlarını da çözer; fakat sanatçı bu sorunları yapıtlarında doğrudan ele almaz. Sanatın ahlaksal içeriği, etiğin asla dışardan etkisiyle doğmaz: Tersine etik, estetiğin doğal ve geçici olmayan bir bileşenidir. [16]

Sanat her zaman iyice belli bir dünya tasarımını dile getirir. Sanatçının ileri sürdüğü konumların ilerici ya da gerici niteliği, her şeyden önce, onun estetik idealinden ve yaşam üzerine verdiği tasarımdan kaynaklanır.

2.3.6. Estetik ve Sanat Felsefesi

Estetikle sanat felsefesini birleştirerek bu iki terimi aralarında bir ayrım gözetmeksizin eş anlamda kullanan düşünürler olduğu gibi, bu ikisini bilinçli olarak birbirinden ayıran düşünürler de vardır. [24]

Estetik ile sanat felsefesi aynı anlama mı gelmektedir; yoksa bu ikisi arasında bir fark var mıdır? Kabaca söylenirse, estetik, doğada ve sanatta güzeli araştırır; sanat felsefesi ise sanatı araştırır. Böylece sanat, hem estetik hem de sanat felsefesi tarafından araştırılmaktadır. Felsefe tarihi boyunca sanatsal sorunların başlıca iki farklı tarzda ele alındığını söylemek mümkün görünüyor. Bu yaklaşımlardan birinde

sanatsal etkinlikler, sanat yapıtları ve bu yapıtların etkisi “başka bir şey”in aracı olarak görülmektedir. Burada sözü edilen “başka bir şey” bir varlık kuramı, bilgi kuramı, ahlak kuramı ya da devlet kuramı, vb. olabileceği gibi natüralizm, empresyonizm, kübizm, vb. türünden herhangi bir “izm” de olabilir. [3]

Sözü edilen diğer yaklaşım tarzında ise sanat yapıtlarının, sanatsal etkinliklerin kendisinden hareket edilmekte ve sanat alanında var olanlar bir başka şeyin aracı olarak değil, bir amaç olarak görülmektedir. Sanatsal sorunlara sanat alanında olan bitenin kendisinden hareket ederek bakmak elverişli bir yoldur. Böyle bir bakışta sanatın, ancak sanat yapıtlarıyla var olduğu dikkate alınmakta ve sanat yapıtları sanatın “onsuz olunmaz koşul”u olarak görülmektedir. [7]

Bu iki farklı yaklaşım tarzına örnek olarak felsefe tarihinin ilk büyük filozoflarından olan Aristoteles ile Platon’un sanat görüşlerini gösterebiliriz. Bu görüşlerde sanatsal sorunlara farklı tarzlarda bakıldığı için, aynı sanatçı hakkında birbirine zıt sonuçlara varılmıştır.

Platon sanat yapıtlarının içeriğini, işlevini, etkisini değerlendirirken, onlara “ideal devlet”inin düzeninin korunmasında eğitsel bir “araç” olup olmamaları açısından bakmaktadır. Platon’a göre Homeros’un yapıtları, gençlerin devlet düzenini koruyacak tarzda eğitilmelerine zararı dokunacağı için yasaklanmalıdır. O, ideal devletine kabul edilecek şairlere Homeros’un yapıtlarını kendilerine örnek almamalarını öğütlemektedir. Aristoteles ise, aynı sanatçı hakkında Platon’un söylediklerinin tam tersini söylemektedir. Homeros’u her bakımdan övülmeye değer bulmakta ve onu birçok konuda diğer şairlere örnek olarak göstermektedir. Aristoteles Homeros’un yapıtlarını, başka bir alandan hareket ederek bu alanın bir aracı olup olmamaları açısından değerlendirmemektedir. O, Homeros’un yapıtlarının kendisinden hareket etmekte ve bu yapıtlarda sanat alanına özgü sorunların neler olduğuna bakmaktadır. [3]

Estetiğin Baumgarten tarafından bir bilim olarak kuruluşundan bu yana ise, bu bakışlardan biri yalnızca estetiği, diğeri ise yalnızca sanat felsefesinin benimsediği yollar olmamıştır. Bu iki bakış tarzı, farklı düşünürler ve filozoflar tarafından karışık olarak, hem estetik hem de sanat felsefesi adı altında kullanılmaktadır.

2.4. BÖLÜM SONUCU

Yüzyıllar boyu felsefenin kanatları altında kalmış ve metafizik kuramlarla bol bol beslenmiş olan estetik, yeni zamanlarda bilim olma çabası gösterirken konusunu belirginleştirmeye ve tutarlı yöntemlere ulaşmaya çalışır. Ancak konusunun uçsuz bucaksız çeşitliliği onun sağlam yöntemlere ulaşmasını engellemiş, onu gene de bir bakıma felsefenin yöntemleriyle iş gören ya da en azından zaman zaman felsefenin yöntemlerine başvuran bir bilgi alanı olarak kalmaya zorlamıştır. Ancak estetik bu sıkıntılı durumuna karşın bilim olma çabasını, bilimsel bir tutum içinde olma çabasını sürdürmektedir.

Estetiğin alanı “güzel” kavramının araştırılmasına dayanan uçsuz bucaksız bir alandır. Güzel’in ne olup ne olmadığını bilmek elbette güzelin saptanması ve gerçekteştirilmesi için gereklidir. Estetiğin en büyük sıkıntısı tüm sanatlar açasından güzelin ne olup ne olmadığını araştırırken uçsuz bucaksız bir yükümlenmenin altına girmiş olmasıdır; bu çerçevede estetiğin alanı sınırlandırılmayacak kadar geniştir. Güzel kadar kapsamlı bir kavramın kuramsal ve uygulamalı araştırması dile kolay bir iştir. Bugünün bilimselleşme yolundaki estetiği bu araştırmaya temel olacak verileri öbür bilimlerin yaptığı gibi deneyden getirmeye çalışmaktadır. Deneysellik bilimselliğin zorunlu çağdaş koşuludur. Estetik ortaya koyacağı bilgilere temel olacak verileri laboratuarda derlemeye özen gösterilmektedir.[24]

Estetikte çağlardan çağlara değişmeden geçen evrensel yargılar yoktur. Her çağ, doğruyu ve iyiyi olduğu gibi güzeli de kendi bakış açılarına göre belirler ya da değişikliğe uğratar. Bu yüzden bilimsel bakış açıları da, ahlak görüşleri de, sanat anlayışları da sık sık değişir. Elimizde estetiğin çağlardan çağlara değişmeden kalan kuralları bulunsaydı estetik yargılar ortaya koymak çok kolay olacaktı. Kaldı ki bir çağda geçerli belli estetik kurallar, belli estetik yargılar da yoktur. Bir çağ az çok ortak bir sanatsal eğilimle birlikte değişik sanat anlayışlarını ortaya koyarken şaşmaz beğeni yargıları getirmiyor. Bir dönemde belli bir beğeniden söz etmek olasıdır, ancak bu beğeninın karşıt ya da ayrı beğenilerden oluştuğu da kesindir. Bir çağ birbirine az çok yakın duran değişik sanat anlayışlarıyla ilgimizi çeker.

Dünya üzerinde düşünce, inanç ve yaşanan olay farklılıklarından dolayı farklı kültürler ortaya çıkmıştır. Farklı zamanlarda farklı kültürel dönemler yaşanmıştır.

İhtiyaçları sonucu insan yaratıcılığını harekete geçirmiş, üretim yapmış ve çevreyi oluşturmuştur. Bu çevre içinde ilerleyen zaman ve değişen ihtiyaçlar sonucu yine yaratıcılığını kullanarak yeni üretim, biçim ve ifade arayışlarına yönelmektedir. Süreç böylece kendini tekrarlayarak fakat içeriğini yineleyerek devam etmektedir.

İnsan ve toplum güzel idealini bugüne kadar en çok doğada ve evrende aramış fakat eserlerinin güzelliğini doğadan üstün tutmuştur. Doğada ve evrende varlığı kabul edilen niteliği çözümlmek için çoğunlukla geometri ve matematik kullanılmıştır. Bazı dönemlerde doğa içinde bir arayış alanı olarak “insan” ele alınarak, her şey ondan kaynaklandırılmıştır ve ona göre tasarlandırılmıştır. Günümüzde bu nedenlerin hepsi tartışma alanı ve çözümlme çalışmaları içindedir.

Güzellik duygusu ya da estetik duyum insan doğasının ve yapısının bir ürünü, içgüdüsel bir algı-duygu, duyum olarak sosyal bir yaşamın ürünü olarak kabul edilmektedir. Kùltürler arasında toplumdan topluma, aynı kùltürler içinde kişiden kişiye yaratılan değerler arasında güzelden çirkine ya da olumlu beğeniden olumsuz ortak bir değerler derecelemesi söz konusudur. Mekan farklılığıyla birlikte toplumdan topluma yada aynı mekan içinde kişiden kişiye bazı değerler değişkenlik gösterse de her toplumda ve dönemde ortak bir beğeni derecelemesi var olmuştur. Bugün bir topluma ait ürünler diğer toplumların üyeleri tarafından da, büyük ölçüde bir genellikle, ait oldukları toplumun ortak değer yargılarına paralel bir güzellik yargısı içinde değerlendirilmektedir.

Yirminci yüzyılda ilerleme ve iletişim sonucu ile birlikte toplumlar bir örnekleşmeye doğru gitmektedir ve bu büyük ölçüde yaratılan biçimlere yansımaktadır. Bunu önlemek için iletişim işlemleri bütün alanları-bilim, ahlak, davranış, estetik-kapsayan kültürel bir geleneğe ihtiyaç vardır.[25] Kùltürün yansımaları yapay çevrede iletişimi ve sürekliliğini sağlayan böyle bir kültürel gelenek oluşturulduğunda bir örnekleşmenin ötesinde çeşitlilik elde edilecektir.

3. MİMARLIKTA ESTETİK OLGUSU VE MİMARLIKTA ESTETİK ARAYIŞLAR OLARAK MİMARİ AKIMLAR

Mimarlık her zaman diğer sanat dallarından farklı ele alınmış ve farklı değerlendirilmiştir. Bu tutum mimarlığın doğasından ve yaşamımızdaki yerinin farklı olmasından kaynaklanır. Mimarlık sanatının diğer sanatlarla karşılaştırılması kimliğini biraz daha aydınlığa kavuşturabiliriz. Resim, müzik gibi sanat dallarında bir işverenin varlığı zorunlu değildir. Kimse sanatçıya yapacağı işin sınırlarını saptamamış olabilir.

Örneğin; tablonun uzun ömürlü olması için bir takım strüktür sınırlamaları da yoktur. Ressam büyük bir özgürlük içinde dilediği rengi koyar, kaldırır, çizer bozar. Müzikçi ile şairin durumları da benzerdir. Gerçi bu sanat dallarının da uymak zorunda oldukları kurallar, kullanmak zorunda oldukları malzemeler ve araçlar vardır. Fakat bu kuralların bir bölümü o sanatların zaten tanımı içindedir. Bir benzetme ile açıklamak istersek, ressamın özgürlüğü, bir evi gümüşten taşıyıcı sistemleri tüyden yapabilen bir mimarın özgürlüğüdür. [2]

Resmin, heykelin ya da şiirin sanat olup olmadığı hiçbir zaman düşünülmemiş olmasına karşı, mimarlığın sanat olup olmadığı zaman zaman tartışılmıştır. Sanat türlerinin her birinin meydana gelişinde, mimarlıktan farklı ve daha özgür bir taraf vardır. Toplumun resim, heykel, müzik, şiir üzerindeki etkisi dolaylıdır; ancak sanatkâr yoluyla olabilir. Önceden belirli bir tip, bir program ve zorunlu bir teknik olmadan da ressamlar, şairler, yazarlar yaratabilirler.

Bugünün heykelticisinin en ilkel teknikler ve geleneksel malzeme ile çağdaş sanat eserleri yaratması mümkündür. Fakat ilkel konfor koşulları ve gelişmemiş tekniklerle yapılan mimarlığa, bugünün mimarlığı denilebileceği şüphelidir. Çağdaş tekniği kullanmadan günümüzün ihtiyaçlarına istifade edilebildiği oranda, mimarlık günümüzün ihtiyaçlarına cevap veren olarak kabul edilir.[2]

Mimarlığın diğer sanatlardan ayrılmasının iki temel nedeni vardır. Biri, mimarlık ürününün var olabilmesi için gereken tekniğin mimarlık disiplininin ötesinde mühendislik disiplinine girmesi, diğeri ise mimarlık ürününün belli başlı yapılış amacının kullanım gereğinden kaynaklanmasıdır. Mimarlık dışında tüm sanat dalları için “sanat için sanat” ilkesinin geçerliliği söz konusu edilebilmiş, bir şiir ya da müzik parçasının yalnızca beğeni doyumunu sağlamasının yeterliliği düşünülebilmştir. Fakat belli bir işlevi olmayan, belli bir kullanım gereğini yerine getirmeyen mimarlık ürünü düşünülemez. Her yapı belli bir işlevi yerine getirmesi amacı ile yapılır, birincil varlık nedeni budur. Yalnızca bir kullanım gereğini yerine getirmek amacı ile yapılan bir ürünün sanat ürünü olup olmadığı tartışılabilir ise de mimarlık ürününün böyle bir tartışma konusuna sokulmamasını gerektiren yönü, hiçbir zaman estetik endişelerden soyutlanarak ele alınmamış olmasıdır.

Bütün diğer sanatların özünde, mimarlıkta olmayan bir özgürlük olduğunu kabul etmek gerekir. Fakat mimar kendisine canı istediği zaman bir yapı yapamaz. Oysa mimarlık ancak inşa edildiği zaman var olur. Mimarlıkta ekonomik koşullar, varolmak veya olmamak sorunudur. Diğerlerinde ise, bazı sınırlayıcı etkileri olur ya da hiç olmayabilir.

Mimarlığa bakış açısı zaman ve toplumlara göre değişmiştir. Modern mimarlığın kısa yaşamında bile, mimarlığın özü önce mekân olarak görülmüş, daha sonra çevre, enerji, ekoloji temellerine oturtulmuş, daha sonra sentaks, semantik kavramları ön plana geçmiştir. Mimarlığın çok yönlü olması, kendi disiplininin dışında mühendislik, toplum bilim, psikoloji, ekonomi gibi farklı disiplinlerle sıkı bağı birincil görünen yönünü zaman içinde değiştirmiştir. [2]

Mimarlığın en ilkel tanımı, insanın fiziksel olarak korunmasına yarayan bir barınak yapımı şeklindedir. Bu en ilkel ve temel işleve insanın korunma dışındaki fiziksel gereksinimlerinin karşılanması ve bu aşamadan sonra da ruhsal gereksinimlere cevap vermesi eklenir ve bu nedenle de mimarlık kendi tarihi boyunca hiçbir zaman estetik endişelerden soyutlanarak ele alınamamıştır.

Mimarlık alanında değerlendirme çoğu zaman işlevsel yönünden çok estetik açısından yapılmaktadır. Vitruvius’a göre yapı ustaları duvarı örür, sütunları diker, kirişleri yerleştirir. Sanatçı ise bu öğelerin yerini, boyutlarını saptar, tiriglilere düşey

yivler açılmasını ister ve onları maviye boyar. Yani yapının çirkin olmasını önler onu güzelleştirir.[26] Zamanımızda benzer bir görüş örneği R.G. Collingwood'un görüşüdür. Collingwood'a göre yalnızca bir işlevi yerine getirmesi amacı ile yapılan, bu işlerden öte hiçbir amacı olmayan nesne zanaat ürünüdür. Bir nesnenin sanat ürünü sayılabilmesi için işlevinden öte anlatılacak bir şeyi olması gereklidir. Bu anlatılanın da ancak sanat aracılığı ile anlatılabilecek bir düşünce ya da duygu olması gerekir. Sanat aracılığı olmadan anlatılabiliyorsa zaten sanata gerek yoktur. Yapı yalnız kullanım gereklerine cevap veriyor ve onun dışında başka hiçbir düşünce aktarmıyorsa mimarlık sanat sayılmaz. [27]

Mimarlıkta sadece işlev verilerinin biçimlendirmeye etki etmesinin birinci nedeni güzelleştirme isteğidir. İkinci ve önemli nedeni yapılardan beklenen simgesel değerlerdir. Dinsel düşünceleri simgelemek, yönetim gücünü simgelemek, konuyu simgelemek, teknik gücü simgelemek gibi bir çok kategorilere ayırabileceğimiz simgelemeler yapıdan beklenmiştir. Bu beklentiler ise ancak anlam taşıyan biçimlendirmelerle yerine getirilebilir.

Mimarlığı sanat haline getiren mimarlardan fiziksel gereksinimlerin karşılanmasından öte olan beklentilerimizdir. Yüzyılımızın başında biçimlendirmenin yalnızca işleve dayandırılması eğilimleri bile gerçekte biçimlendirmeye yeni bir estetik seçenek aranması idi. Scruton'da işlevçiler için "estetiği yadsımadılar, işlevi bir estetik araç olarak kullandılar" demiştir. [28]

Smith, Rudolf'un Yale'deki Sanat evi için, "Pencerelerinin temizlenmemesine akustiğin iyi olmamasına karşın mimarlıktaki yerini almıştır, estetik etkisinin nedeni ile tarih işlev hatalarını unutabilecektir." demiştir. [29] Smith'in bu yargısı mimarlıkta estetiğin önemini belirtiyor.

3.1. MİMARLIKTA ESTETİĞİN YERİ

Yapı faaliyetini sanat eylemi haline getiren, başka bir deyişle mimarlık yapan şey, zorunlu olarak, yapı kavramını mimarlık kavramından ayırmaz. Belirli bir amaca hizmete etmek için yapılan bir yapının estetik iddialarla yapılanlardan nerede ayrıldığını söylemek kolay değildir. Öte yandan her yapıyı sanat eseri olarak görmek yani onu bir beğeni konusu haline getiren öznel seçimin niteliklerine bağlı olarak

tanımlamak da zordur. Herhangi bir yapıya sanat eseri niteliğini kazandıran, genellikle toplumun estetik anlayışı, güzellik anlayışı denen yargı olmaktadır. Fakat bunu söylemekle estetik değer yargılarının ne olduğu açıklanmış olmaz. Bunların bireyden bireye, toplumdaki topluma değişen nitelikleri olduğu iddiası, değişmeyen evrensel nitelikleri olduğu iddiası kadar kuvvetle savunulabilir. [2]

Herkesin üzerinde anlaşılabileceği tek nokta, yapı faaliyetinin salt nesnel isteklerin belirlediği amaçlardan daha fazlasını içerdiği. İnsan fiziksel çevresini yaratırken onu güzelleştirmek istemektedir. Bütün biçimlendirme eylemlerinde başarılı olsun olmasın, insan gönlünce bir seçim yapmaktadır. Yapının biçimlendirilmesinde bu güzelleştirme isteği en ilkel uygulamalarda dahi rastlamak mümkündür.

Yapının güzel olması, bir yandan belirli bir ihtiyacı karşılarken, öte yandan dış biçimi, iç sınırları, boşlukları, rengi, yüzeylerinin dokusu ve ölçüleri, ışığı ve gölgesiyle de hoşla gitmesi ve insan beğenisini tatmin etmesi anlamına gelir. Çok kere bu beğeni, sadece saf estetik hisleri değil, fakat toplumsal sembolik değerleri belir. Bu bakımdan biçimlendirmenin öznel, salt faydayı aşan nitelikleri kapsar ve daha geniş bir fayda, daha geniş bir ihtiyaç, daha genel bir fonksiyon kavramı tanımlamayı gerektirir. Bu geniş kapsamlı güzellik isteğini de içeren ihtiyaç ancak toplum kültürünün tümünü içinde bir anlam taşır. Nasıl saray sadece sultanın evi olmaktan fazla bir şeyse, bir büro cephesi, yapan, yaptıran, kullanan ve seyreden sadece ekonomik, fonksiyonel değil, sosyal ve kültürel eğilimlerini de çeşitli ölçülerde yansıtır. Bu geniş sınırlar içinde ele alındığı zaman yapı mimarlık dediğimiz uygarlık eyleminin kendisi olur. [2]

Anonim mimarlığın yüzlerce yıllık denemelerden süzölmüş biçimlerle, bir küçük şaheser ortaya koymasının kişisel bilinçlenmeyi, öznel beğeniye aşan bir yanı vardır. Bu mimarlık ürünü uzun bir tarihi gelişmenin ve toplumsal bilincin ifadesidir. Tarih içinde ne kadar geri gidersek gidelim, yapı faaliyetinin bireyi aşan bir gelişmenin sonucu olduğunu fakat bireyin de buna bir şeyler kattığını gözlemleyebiliriz.

“Mimarlık” tüm çevre sistemini oluşturan iki ana bileşenden doğal ve yapay çevreyi temsil eden “ortam”ın insanın biçim verdiği, düzenlediği kısımdır ve ortamla

birlikte çevrenin bir alt bileşenidir. Mimari, insan ve çevre arasındaki ilişkileri düzenler, kontrol eder aynı zamanda insan eylemlerine elverişli bir ortamın yaratılmasında rol oynar.

İnsan fiziksel çevresini yaratırken onu güzelleştirmek ister. İnsanın çevresini ve elemanlarını güzelleştirme arzusu olan “estetik” olgu, mimari ürünün biçimlendirilmesi ve değerlendirilmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Estetik açıdan insanları memnun eden doygunluk, mimari ürünün değerlendirilmesinde temel ölçüt [2] olarak kabul edilmektedir.

Estetik güzelliği konu alan içeriği ile sanat ve mimari arasındaki bağlantıların temellerinden birini oluşturur. Önceleri doğrudan sanat felsefesi olarak ele alınan estetik felsefesi bu kapsamı ile gelişim sürecinde mimariyi ve özellikle onun biçimsel niteliklerinin oluşumu etkiler. Böylece “mimari” süreçte ve gelenekte tarihsel, kültürel birikim sonucu ortaya çıkmış estetik normlar sistemi içeren ve anlamını da bunlardan alan bir disiplindir.[1] . Mimarlık ürünlerinin bu niteliği ile “estetik”, mimarlık ürünlerinin oluşum süreçlerinde önemli bir etken bazı koşullarda temel öğedir.

3.2. MİMARLIKTA ESTETİK KRİTERİN OLUŞUMU

Estetik kriterin oluşabilmesi için birey tarafından değil, toplum tarafından benimsenmesi gerekmektedir. Mimari tasarımın biçimlendirilmesinde kullanılan öğelerin düzenleri, ilişkileri belli bir zaman dilimi içinde belli bir toplum yada toplum kesimi tarafından benimsendiğinde, o toplumun ya da kesimin o zaman dilimi için geçerli estetik kriteri oluşmuş olur.

Belli başlı etkenler mimarlığın biçim dilini oluşturur. Mimarlık tarihi boyunca bu belli başlı etkenler fazla değişmemiştir. Bu etkenlere bakış açısı zaman içinde değişmiş sonuç olarak farklı estetik kriterler oluşmuştur.

Bir yapı estetik değerlerle yüklüdür. Zamana bağlı olarak yapı değişmediği halde, estetik değeri hakkında ki yargılar değişebilir. Değerlendirmenin toplum ya da zamana bağlı olarak değişmesi sanat yapıtına yaratıcısı tarafından yüklenen içeriğe de farklı yorumlar getirebilir. Bir başka deyişle yapının içeriği yaratıcısının anlatmak istedikleri ile sınırlanmayabilir.

3.2.1. Taşıyıcı Sistem, Teknoloji ve Estetik Kriter

Taşıyıcı sistem, birbirinden bağımsız yapı malzemelerinin, malzeme gereklerine göre geliştirilen teknoloji aracılığıyla bir araya getirilerek bütünleştirilen ve yapıyı ayakta tutan sistemdir. Taşıyıcı sistemi olmayan bir mimarlık ürünü düşünülemez. Mimarlık ürününün gerçekleştiği dönemdeki taşıyıcı sistem olanakları ve verileri, ürün biçimlendirmesini büyük oranda etkilemiştir. Mimarlık tarihi boyunca en büyük açıklığı en az malzeme ile geçmek belli başlı sorunlardan biri olmuştur.

Teknik olanaklar diğer sanat dallarına oranla mimarlıkta oldukça kısıtlayıcıdır. Mimar teknolojinin olanakları ile sınırlıdır. O halde, estetik adına işlevsel aksamaların göze alındığı örnekler olduğu halde biçimsel sorunların çözümlenmesi için teknik sorunlardan ödün verme olanağı yoktur ve çağın teknolojik imkanlarıyla sınırlıdır. Mimarlıkta estetik alanında daha başarılı olabilmek, daha fazla olanağa sahip olabilmek için teknolojik sorunların çözülmesi gerekmektedir.

Endüstri öncesi ve sonrası olmak üzere yapı teknolojisini iki döneme ayırabiliriz. Endüstri dönemi öncesi taşıyıcı sistemin deneye dayanarak biçimlendirildiği ve boyutlandırıldığı, 1815 sonrası ise teknik sorunların bilimsel ve matematiksel olarak çözümlendiği dönemdir.

Endüstri öncesi dönemde Nervi teknik sorunlarla estetik sorunların bugüne oranla daha iç içe olduğunu, daha bütünleşerek çözümlendiğini belirtir. “Statik şemalar sezgisel bir anlayışla oluşuyor, deneyim ve duygu ile mimarlık anlatımına giriyorlardı”. “Bugün insan sezgisinden çıkmayan, formüllerle saptanan strüktür ve statik şemalar eskisi kadar estetikle bütünleşebilir mi?” diye sorar ve cevabını şöyle verir; “Nesnel dataların teknolojik ve statik çözümü değerlendirilebilir. Mimar çözümün içinde yatan güzeli görür, önemini anlar ve oranları kurabilirse statığın sanatsal yönünü ortaya çıkarabilir.” [30]

Taşıyıcı sistemi mimari tasarımlarda ya ortaya çıkartılır ya da gizlenir. Ancak her iki durumda da taşıyıcı sistem biçimlendirmede etkin rolünü oynar. Mimarlık tarihinde çoğunlukla taşıyıcı sistem anlatım aracı olarak kullanmak benimsenmiştir. Malzemenin gereği olan taşıyıcı öğelerin biçimlenişi estetik bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır.

Barok dönemler taşıyıcı sistemin bir anlatım aracı, bir estetik öge olarak kullanılmadığı dönemlerdir. Yunan, Roman, Gotik, Rönesans mimarlığında olduğu gibi klasik dönemlerde taşıyıcı sistem ve yapım estetik anlatıma katılır. Roma, Geç Gotik 18. yüzyıl Barok mimarlığında olduğu gibi barok dönemlerde ise taşıyıcı sistem ve yapım estetik anlatıma katılmaz. Bu dönemlerde bezeme , plastik sanatlar, dekoratif amaçla kullanılan strüktür öğeleri (yalancı sütunlar, yük taşımayan konsollar) estetik öge olarak ön plana çıkarlardı.

Demek ki, mimarlık tarihi boyunca biçimlendirmeye etken olan taşıyıcı sistemin biçim diline katılmasını estetik kriter olarak alan dönemler olduğu gibi, karşı görüşü benimseyen ve taşıyıcı sistemi görsel etkiye katmayan; dahası gerçekte taşıyıcı olmayan strüktür öğelerini yalnızca estetik amaçla kullanan dönemler vardır. Taşıyıcı sistemin mimarlık olgusunun içindeki yerine getirilen farklı yorumlar farklı estetik kriterleri de beraberlerinde getirmişlerdir.

3.2.2. İşlev ve Estetik Kriter

İşlev mimarlıkta biçimlendirme etkenlerinin önemli girdilerden biridir. Bu nedenle belli dönemlerde belli konular belli biçimler alarak tip oluşturmuşlardır. Yapının işlevi ile biçiminin arasındaki ilişki estetik değerlendirmede farklı şekilde yorumlanır. Örneğin Scruton yapının işlevi ile yapının estetik değerlendirilmesinin bağımlılığı üzerinde durur ve bir nesne hakkındaki güzellik duygumuzun o nesne hakkındaki düşüncelerimizle bağımlı olduğunu söyler. Scruton'a göre okul olduğunu zannettiğimiz bir yapı için yaptığımız olumlu estetik değerlendirme, yapının konut olduğunu öğrendiğimizde geçersiz olabilecektir. Bir başka deyişle Scruton'a göre yapının biçimi üzerindeki değer yargımız yapının işlevinden soyutlanamıyor. [28]

Zevi ise bir yapının dış görünüşünü yargılarken, iç işlevlerinin etken olmasını doğru bulmaz. Zevi'ye göre her yapı kentsel mekânın bir parçasıdır. Dış biçimlenme içsel gereklere göre değil, dış mekânın gereklerine göre olmalıdır.[31]

Her ne kadar işlevciliğin mimarlığın kriteri olarak korunduğunu söylenmiş ise de açıkça görülüyor ki, işlev ve biçim arasındaki ilişki birbirinden farklı şekillerde değerlendirilebilmektedir. Bu konuda da belli bir toplumun belli bir zaman dilimi içinde benimsediği değerlendirme, o dönem için estetik kriterini oluşturmuştur.

3.2.3. Yapının Çevresi ve Estetik Kriter

Bir çevre, içindeki fiziksel nesnelere geometrilerini kapsar fakat aynı zamanda sosyal yaşamın kuruluşunu da ele alır. Her çevrenin onu tanımlayan belirli bir karakteri vardır. Çevrenin görsel niteliği, çevrenin yansıttığı karakterin, biçimsel ve anlamsal özelliklerinin bir bütünüdür. Bu niteliği ile çevre estetiğin alanına girer ve çevre görsel niteliği mimarının görsel niteliği, mimari estetik alanının geri planını oluşturur.[1]

Biçim ve biçimin ortamı ile arasındaki ilişkisi oldukça kuvvetlidir. Biçimin ortamı biçim üzerinde etkindir. Eşit biçimlenmeler farklı çevreler içerisinde farklı etki yapabilirler. Bu görüş mimarlıkta tek yapı ile çevresi arasındaki ilişkinin önemini ortaya koyuyor. Tek yapının çevresi ile olan ilişkisinin bilinci bugünkü psikoloji kuramlarından çok daha eskidir.

Çevre düzeni ile uyum sağlayan yapı, bütünün bir parçası olur. Mimarlık tarihinin belli dönemlerinde kurulan yerleşimlerde, genellikle konut yapıları bir bütün oluştururlar. Kamu yapıları ise bu bütünleşme içinde kendilerini belirtirler. Farklılaşma bu yapıların işlevinden olduğu kadar simgesel değerleri olmasından da kaynaklanır. Genelde devlet ve din gücünü simgelerler.

Çağlar boyu insanın çevre-yapı ilişkisi ile elde edebileceği etkinin bilincinde olduğunu gösteren sayısız örnek vardır. Bir yapının çevresi ile bütünleşmesi ya da kendini belirtmesi yapının konusuna, toplumun içindeki konumuna, amacına kısaca toplumun değer yargılarına bağlıdır. Estetik kriter bu değer yargılarına göre oluşur.

3.3. MİMARLIKTA ESTETİK ARAYIŞLAR OLARAK MİMARİ AKIMLAR

Sanat yapıtlarında üslubu genellikle, “düşünce ya da duyguları anlatım tarzı; bir dönemin, bir sanat türünün ya da bir sanatçının anlatış tarzı” olarak tanımlarız.[4] Ne var ki, açıklanması, tanımı kadar kolay değildir. Üslup sorunu sanatçının dönemi ve ülkesinin toplumsal ve tarihsel koşullarıyla ilişkileri, kişisel yeteneği ve dünya görüşü, sanat akımlarının birbirine etkileri gibi çeşitli ölçütlerin bir arada değerlendirilmesi gereken karmaşık bir sorundur.

Bir dönemin, bir dönem içinde belli bir sanat akımının üslubunu ya da o sanat akımı içinde belli bir sanatçının üslubunu anlamak için o dönemin, o sanat akımının ya da o sanatçının çeşitli yapıtlarını inceleyip aradaki benzerlikleri ya da ayrılıkları saptamak yetmez. Bu ayrılıkların ve benzerliklerin sanat tarihi bakımından anlamını, toplumsal koşullarla ilişkisini saptamak da gerekir. Bu bize, üslubun rastlantısal, keyfi yada toplumsal yaşamdan bağımsız bir şey olmadığını gösterir.

Tarih boyunca insan, zamana ve etkileşime bağlı olarak değişen çeşitli yaşama biçimleri göstermiştir. Yaşam biçimlerindeki bu farklılaşmalar, en çok üretilen ürünlere özellikle mekana, binaya, yapay çevreye kısaca mimariye ve onun biçimlerine yansımıştır. Bu farklı biçimsel ifadeler doğrudan dönemlerinin sosyal, kültürel ve üretimsel kısaca yaşamsal özelliklerinin ifadesi olmuşlardır. Bu durum, mimarinin birbirinden farklı, özgün bir takım benzerlikleri ve aynılıkları taşıyan ve böylece üslup olarak adlandırılan bazı karakteristik dönemlere ayrılmasına neden olmuştur. Bu üsluplar toplumların yaşama biçimlerini özellikle de dönemin sanat zevkini yansıtır. Üslupların zaman içinde farklılaşmasının sebebi yine insanın yaratıcılığı ve onu harekete geçiren güzellik anlayışıdır. Bu arayış, mimarlıkta estetik alanında yapılan araştırmalar şeklinde ortaya çıkmış ve gelişmiştir.

3.3.1. Antikçağ Bizans, Roma Mimarileri ve Biçimsel Özellikleri

Bu dönem kültürü, dini ve mimarisi ile çağdaş uygarlığımızın temelini oluşturmuştur. Bu dönemin mimarları biçim yaratıcısı olarak tamamen bağımsız, üstün ve önemli bir sosyal mevkide idiler. Roma mimarisinde kütleler önemli, mimari elemanların güzellik ve ahengi ön planda idi. Eksen, simetri ve oranlar disiplin ve düzenin mimarlık sanatı üzerinde ki etkisini belirlemekteydi.[32]

Döneminin güzellik anlayışının, felsefesinin bir sonucu olarak geometri, matematik ve oranlar üzerine çalışılacak bir çözümlenme ve birleştirmeye gidilmiş ve mekanlarla ilgili üçüncü boyut kavramı geliştirilmiştir. Kurulan oran sistemlerinden kaynaklandırılan düzenlerin temel ifade şekli “simetri” ve “ideal” düşüncesinden kaynaklandırılan “monumentalite” sonucunda mekanların ve binaların biçimlendirilmesinde hakim bir tarz oluşmuştur. Fakat binaların bu simetrisi yalnızca bir eksene göre aynılığı kapsamamakta, özellikle dengeli bir düzeni de temsil etmektedir.[26] Monumentalite ise idealizasyonun yüklediği simgesel anlamla

birlikte o dönemin mimarisinin iletişim boyutunu ve insanın göstermek istediği yapabilme sınırını ortaya koyuyordu. Klasik mimarlık üslubu olarak adlandırılan ve etkileri hala süren bu üslupla esnek, dinamik, estetik bir ilişki sistemi ortaya konulmuştur. [1]

3.3.2. Gotik Mimari Üslubu ve Biçimsel Özellikleri

12-16 yüzyıllar arasında gelişen gotik mimaride yalnız rahipler tarafından yaptırılan dini binalar değil, sivil mimarlık da gelişmiştir. Konstrüksiyon için devamlı yapılmamış deneyen mimarları, mistik esprilerle dolu bir iç mekan yaratmaya uğraşmışlardır. Bu dönemde görkemli vitraylar dikkat çekicidir. Gül pencere gotik mimaride vazgeçilemeyen bir eleman olmuştur. Bu dönem mimarisinin ana yapısı kilisenin tanrının evini temsil ediyor ve dine ait düşünce etkisini gösteriyordu. Örneğin bu gösterim için sivri kemerin ve çapraz tonozların en yükseğe çıkarılma isteği, teknik bir gereklilikten çok verilmek istenilen ifadeden kaynaklanır.[33] Doğudan ve özellikle Arap dünyasından alınan daha gelişmiş matematik ve geometrinin kullanımı ve evren araştırmaları sonucu daire, üçgen, kare ve pentagon gibi formlar biçimlendirmenin ve estetiğin temel geometrik elemanları oluşturmuşlardır.

Gotik mimarinin en temel elemanları, sivri kemer, nervürlü çapraz tonoz ve uçan payanda idi. Bunlar daha önce zaten varolan elemanlar iken, yenilik bunların farklı amaçla birleştirilmiş olmalarıydı. Asıl gelişme sivri kemer ile sağlandı, gotik mimarinin baş ilkesi olan kuvvetler dengesi sivri kemer sayesinde kazanıldı. Gotik mimarinin estetiği böylece sivri kemerin sağladığı teknik olanaklarla meydana geldi.

Gotik üslubu din kaynaklı düşüncenin simgeleştiği bir dönemdir. Gotik mimari üslubunun çarpıcı özelliği; biçimlendirmede, binanın en küçük detayından başlanarak “parçaların parçaları” şeklindeki düzenleme ile varılan bütünlük ve ahenktir.[1] Strüktürün fonksiyonelliğini, ve birlikte görsel bir eleman olarak vurgulanmasını da getirmiştir. Strüktürdeki ve bağlı olarak binanın üçüncü boyutundaki bu gelişme ve getirdiği mekan anlayışı Gotik mimarisinin estetik anlayışının da özelliğini oluşturmuştur.

3.3.3. Rönesans'da Mimari Üsluplar ve Biçimsel Özellikleri

Rönesans mimarisi gotikten oldukça farklıdır. Bu dönemde dünya görüşünün farklılaşması ile büyük bir değişim başlamıştır. Rönesans'ta antik çağın estetik ve sosyal yönlerden etkisi büyük olmuştur. Ortaçağın sonlarından Antikite ve Klasik mimari üslubu yeniden önem kazanır ve araştırılır.[32] Mimar sadece ustasından öğrendiklerini ve kendi kişisel yaratma gücünü kullanmakla yetinmiyor, antik mimari ve sanatı da inceliyordu. Böylece Gotik mimarinin karmaşık tasarımlarına karşılık net biçimlerin, dengelenmiş oranların kullanıldığı klasik mimarinin güzellik arayışı ve estetik normları Rönesans'la birlikte tekrar gündeme gelir.

Başarılı insan kendi modelini, gerçekliğini aramıştır. İnsana verilen önemin artışıyla birlikte, geçmişte antik döneme saygı artıyor, antikitedeki oranlar, katsayılar birden önem kazanmıştır. Kendi içinde bitmiş, bir bütün meydana getiren kompozisyonlar ön plana çıkmıştır. Bölüm bölüm ele alınmış önem kazanmıştır. İnsanın ön plana çıkarıldığı bir dönemdir. Bu dönemde netlik ve kesin çizgiler vardır. Bu kapsamda, Antikitede keşfedilmiş olan "altın oran" yeniden araştırılır.[33] Binaların tasarımında bu vb. sayısal ve geometrik düzenler kullanılır. Ayrıca insan doğa matematik birlikteliği ve dinden bağımsızlaşan düşünce biçimi güzellik arayışlarında ve bağlı olarak dönem mimari üslubunda etkili olur.

Böylece Rönesans'ta; Ortaçağ mimarisinin oluşturduğu bütünlük ve ahenk kuralları ile birlikte Antikitenin simetri , düzen ve normlarının kullanıldığı ve bu döneme özgü düşünme biçimi, hümanizm ile insanın merkez alındığı bir yaratma ve beğeni estetik anlayışa ve bağlı biçimlendirmelere hakim olur.

3.3.4. Manierist, Barok, Rokoko Mimari Üslupları ve Biçimsel Özellikleri

Rönesansın klasik etkisine karşı manierizm gelişmiştir. Yeni bir duygusallığı ve kompleks, entelektüel bir estetik anlayışı ifade eden Manierizmde Antikiteden itibaren gelen rasyonalist yaklaşım kısmen devam etmekle birlikte, bu klasik karşıtı tavır içinde biçimsel özellikler; mekanın belirsiz projeksiyonunda davranışın ve oranların bozulması ve çizgisel bir dönem olarak kendini göstermiştir. [1] Strüktürel elemanlar fonksiyonları dikkate almaksızın görünüm etkisi için kullanılmıştır.

Barok dönemde büyük bir zevk ve üslup değişikliği söz konusudur. Bu dönemde odak noktası ve netlik yoktur. Amaç kompozisyonun tümünü ortaya çıkarmaktır. Detaylar ve odaklar yerine artık bulanıklık ön plana çıkmaktadır. Hiçbir şey başlamayacak ve hiçbir şey bitmeyecektir. Tezler ve antitezler vardır. Simetri kesinlikle yoktur.[33] Barok üslubu da Rönesans'ın kontrollü ve sınırlı mekan anlayışına karşı geliştirilmiştir. Ana tema, mekan tasarımındaki sonsuzluk fikri ve onun yansıma biçimlenişleridir. Barok mimari çok daha çeşitlenmiş biçimlerle kendini gösterir. Klasik elemanlar değişik biçimler içinde karıştırılarak yeni kompozisyonlar elde edilmiştir. Klasik ve dekoratif bir anlayış içinde duygusal, gerçekçi, mekan yaratıcı bir üsluptur.

Kişiyeye özgü ideal düşüncenin, tekniğin önünde yer aldığı bu dönem felsefesi ve estetik kavramları, biçimlendirmede de sanatçının ve mimarın yaratıcılığını doğanın idealizasyonunun önüne almıştır. Antikitenin kurallarının aynen kabul edilmek istenmediği, özerklik, bağımsızlık ve sübjektivizmin geliştiği bir dönemdir.

Rokoko baroğun manyerizmidir. [32] Rönesans'ta düz hatlar ve yüzeyin düzenli bölünmesi esas ilke olarak kabul edilmesine rağmen rokokoda suyun dalgalanması veya sıçrama hareketini hatırlatan eğri çizgiler kullanıldı. Yaratılan formlar düşünceye ve mantık ilkelerine uymak istemiyorlardı. Sanatçılar hayattan, bitkilerin rasgele ve umulmadık gelişmelerinden hareket ediyorlardı.[32]

3.3.5. Neo-Klasik, Romantik, Eklektik Mimarlık Akımları ve Biçimsel Özellikleri

Aynı estetiği belki daha fazla geliştirmek mümkün olsa da 19.yy felsefesinin rasyonalist eğilimiyle, berraklık ve düzen ilkelerinin ön plana çıkarıldığından bütün diğer sanatlarda da kesin ve açık ilkeler önem kazandı. 1750'lerde endüstri devrimi ve makinelerin icadının sağladığı olanakların mimariye de yeni ve çok boyutlu olanaklar getirebileceği görülmüştür. Demirin yaygın kullanımı bir çeşit sanayi estetiğinin doğmasına neden olmuştur. Mimarlar makineleşmenin ve fonksiyonun getirdiği bu yeni tarzı hemen kabul edememişler ve çareyi eski üslupları canlandırmakta bulmuşlardır. Canlandırılan üsluplar Neo-Klasizm, Neo-Gotik, Neo-Barok ve Neo-Sasaniktir.

Uygarlıkların birbirlerinden üstünlükleri olduğunu düşünüp, tüm üslupları bir arada kullanılması anlayışı ile eklektisizm doğmuştur.[33] Bu estetik anlayış içinde çeşitli üsluplar bir arada kullanılabilirdi gibi her çeşit simgesel anlam da o güne kadar ifade ettikleri anlamdan farklı bir içerikte kullanılabilmiştir. Ve bu durum sonucunda mimarinin görsel niteliği hem plastik hem de anlam açısından bir karmaşa içine düşmüştür.[1] Kısaca yaratıcı ve dinamik evreler olan Rönesans ve onu izleyen Manierizm, Barok dönemlerinden sonra, mimarlık durgunlaşmış, çözülmüş giderek toplumsal gelişimlere de paralel olarak Rövizalist ve eklektik bir durum içine girmiştir.

3.3.6. Art-Nouveau, Empresyonist Ve De Stijl Mimarlık Akımları ve Biçimsel Özellikleri

19.yy'ın sonlarına doğru yayılmaya başlayan toplumsal hareketlerin de bir sonucu olarak materyalist ve sosyalist fikirlerin yayılması, giderek yerini daha bağımsız tutumlara terk etmiştir. Sözcük anlamı Yeni Sanat olan bu Fransızca sözcük, sanat tarihinde 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başında yaklaşık 25 yıl süren, ancak bu kısa süreye karşın derin izler bırakmış olan bir sanat akımıdır. 1890-1910 yılları arasında Avrupa'da ve Amerika'da ortaya çıkan ve 19. yy eklektisizmi ile modern akım arasında bir köprü kuran "Art-Nouveau" akımı, oldukça romantik ve dekoratif bir akımdır. Görüntüde eskiyi taklit etmemeye, tekrarlamamaya çalışır. Makineleşmeye karşıdır. "Sanat eseri tektir, çoğaltılamaz" görüşü hakimdir. Akıcı formlar, nerede başlayıp, nerede bittiği belli olmayan çizgiler söz konusudur. Dikkatsiz bakıldığında simetrik gibi görünse de simetriden kaçır. Ortadan kesildiğinde büyük bir denge söz konusudur. Akıcı hatlar ve çizgiler hakimdir.[33]

"Empresyonalizm" de anlatıma dönüş, biçime işlevden fazla önem verme ve tek defaya özgülük temel özellikleridir.[1] Bu özellikler tarzın estetik anlayışını da ortaya koyar. Amaç yeni ve özgün bir biçim ve ifade kullanarak tekrarlardan kaçmak ve böylece özellikle yeni olma, ilk olma niteliği ile toplumun beğenisini yakalamaktır.

Geçmişle tüm bağlarını koparıp, tarihsel üslupların etkisinde kalmadan yaratma eylemine giden ilk akım De Stijl'dir. Akımın öncüsü Mondrian'ın öne sürdüğü, "formda ve malzemede soyutlama ile güzele ve evrensele varılacağı"

düşüncesi bu dönem mimarisi ve bağlı estetik anlayışının da yönlendirici felsefesi olmuştur. Mondrian “Estetik objektiftir, dünyanın neresinde olursa olsun geometrik form güzeli temsil eder” der.[33] Beyaz, siyah, gri ve asal renkler: kırmızı, mavi, sarı dışında renklere yer vermezler. Böylece süslemenin ve birlikte tarihsel boyutun yer almadığı, saf geometrik biçimlerin ve doğal saf malzemenin görünümünün kullanıldığı yepyeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Bu yeni düşünce sistemi, geçmişten yararlanmaksızın geometrik düzen içinde, rasyonalist bir anlayışla form yaratma tüm modern mimarlık akımlarının temel ilkelerini oluşturmuştur.

3.3.7. Modern Mimarlık Akımı ve Biçimsel Özellikleri

Avrupa’da 1750’lerde sanayi devrimi ile başlayan, yaşama biçimi, ilişkileri ve özellikle yeni üretim biçimleri ile tüm toplumu içine alan değişim ve yansıma, biçim anlayışları sonuçta “Modern” olarak adlandırılan yeni bir dönemin mimari ile birlikte tüm tasarlama ve sanat alanlarında ortaya çıkmasına neden olmuştur. 20. yüzyılda modern mimarlık olgusu gerçekte pek çok ve birbirinden farklı akımlardan, ideolojilerden oluşan heterojen bir bütündür ki bunlar şu şekilde sıralanabilir. Geleceçilik “Fütürizm”, Yeni Plastikçilik “Neo-Plastisizm-De Stijl”, Biçimsel Saflık “Purizm”, Dışavurumculuk “Ekspesyonizm”, “Konstrüktivizm”, Bölgeselcilik “Rejyonalizm”, Yerel mimarlık “Vernakülerizm”, Bireycilik “Maniyerizm”, “High-Tech”, “Dekonstrüktivizm” vb. 20. yüzyıldaki modern mimarlığı bitin bu farklı akım ve ideolojileri altında toplayan bir şemsiye olarak düşünebiliriz. [34]

Modern mimarlığın temel formları olarak, kökleri Platon’da temellenen, Antik Yunan ve Roma’da kullanılan, Rönesans’ta tekrar ortaya çıkan, klasik, rasyonel, geometrik biçim ve estetik anlayışı kabul edilmiştir.[34] Modern mimarlığın en karakteristik özelliği; mimarideki tarih boyutuna fakat özellikle bir önceki yüzyıldaki eklektik tutuma karşı gelerek rasyonalizmi, saf geometrik formları ve fonksiyon gereği olan bir tasarlama ve biçimlendirmeyi temel alan ve fonksiyonel olmayan her şeyi özellikle süslemeyi reddeden niteliğidir. [1]

Modern hareket her ne kadar kendinden önceki dönemleri örnek almayı reddetse de ana düşünme biçimi rasyonalizm ve “ideal” kavramı ile daha üst düzeyde de olsa öykünme temelli yaratmayı kuramsal ve biçimsel içeriğinde taşımaktadır.

Doğa ve evren öykünmesi onun saf formları ve soyutlama ile yapılır. Bunlar akımın klasik mimariye yaklaşan eğilimi gösterir. Ayrıca hemen her dönemde mimarının biçimlendirilmesinde bir estetik norm olarak ortaya konulan “bütünlük” ilkesi ve özellikle mekansal bütünlük modern mimarının biçimlendirilmesinde önemli bir yönlendirici olmuştur. Rasyonalizm ve fonksiyondan kaynaklanan hakim tasarlama biçimi akımın güzellik arayışı ve estetik anlayışını ortaya koyar.

1950’lerden sonra, Modern Mimari ya da Enternasyonal üslubun öncü mimarlarına ait binaların niteliği tartışılır, uygulamaları durumundaki kopyaların dünyanın hemen her yanında yayılması; estetik, psikolojik ve sosyolojik açılardan olumsuz, birbirinden ayırt edilemeyen bir örnekleşmiş çevreler olarak değerlendirilen yapılaşmalara neden olmuşlardır.[1]

3.3.8. Post-Modern Mimarlık Akımı ve Biçimsel Özellikleri

Post-modernizmin başlangıcı 1970’li yılların başına kadar uzanır. Post-Modern üslup Modern üsluba bir karşı hareket olarak fakat onun bazı niteliklerini, en önemlisi modern olma özelliğini alarak modern ötesi tanımı ile ortaya çıkmıştır. Post-modernizm esas olarak tarih kökenli bir seçmeciliğe ve geçmişe mal olmuş biçimlerin birer estetik öge olarak seçilip kullanılmasına dayanır. “Post-Modernizm”in biçimsel yaklaşımı ve estetik anlayışı; bugünün geçmiş geleneklerle birlikte geleceği referans şeklinde özetlenebilir. Gelenek ve şu an arasında soyut bir karşılık olan bu tür bir modernizmde simgesel bir anlam ön plandadır. Post-modernizmde semboller, gereksiz süsleme, şakalar, tarihten alıntı yapma söz konusudur. Modern mimari anlayışına ters düşen, ince alaydır.[33]

Günümüzde, mimari ve diğer tasarım, sanat dallarında yaygın estetik anlayışının “bağımsızlık ve özgürlük” olduğu söylenebilir. Bunun sonucu mimaride güzellik arayışları olarak; Post-Modern, Modern veya daha önceki kalıplar içinde yada dışında çeşitli üslupların, akım ve tarzların hepsi söz konusudur.[1]

Post-modernizmin tutmamasının nedenini Mies van der Rohe’nin şu sözlerinde bulabiliriz: “Bizim mimarlığımızda geçmişin biçimlerini kullanmaya çalışmak umutsuzdur. Hatta en güçlü artistik yetenekler dahi bu yolda başarısızlığa uğrarlar. Tekrar ve tekrar gördük ki birçok yetenekli mimarlar, eserleri kendi

çağlarıyla aynı yönde olmadıkları için başarısız olmuşlardır. Geriye bakarak ileriye doğru hareket etmek mümkün değildir; geçmişte yaşayan ilerleme sağlayamaz.”[34]

3.4. BÖLÜM SONUCU

Mimarlığı etkileyen fayda güden etmenlerin çokluğuna bakarak ona “sosyal sanat” denmiştir. Hatta mimari güzelliği doğuran şeyin iyi bir strüktür, doğru bir fonksiyon çözümü olduğu da çok söylenmiştir. Mimarlar da değişik etkiler altında bazen işlevin veya yapımın bazen oranın veya güzellik yaratmanın mimarlığın ana görevi olduğunu söylerler. Böyle ön yargılarla tasarıma başlayan mimarlar, eserlerinde bazen işlevi, bazen strüktürü ifade etmeğe çalışmışlar ve bu yolda güzele varacaklarını düşünmüşlerdir. Mimarlık tanımında üsluplar strüktüre, süslemeye ya da işleve öncelik veren eğilimlerle karşımıza çıkarlar. Örneğin İslâm mimarlığı, bazılarınca süslemeci olarak nitelenir; Gotikte strüktürün ifadesi birinci plândadır; çağdaş mimarlık işlevi baş tacı etmiştir. [2]

Mimari ürünler insan dolayısıyla toplum göz önünde bulundurularak tasarlanmalıdır. Ancak insan ve toplumun oluşturduğu kalıplar dikkate alınarak yüksek bir çevre bilinci sonunda bir kimliğe, estetik acıdan güzel kabul edilebilecek bir bütünlüğe ulaşılır. Tasarımın başarısı biçim ve işlevin iyi bir organizasyonuna bağlıdır. Mimarlıkta en üst düzey modernlik, gelenek ve kültür arasındaki uyumla sağlanabilir. Bununla birlikte, estetik alanında objektifleştirme çalışmaları, mimarlık ürününün daha iyi değerlendirilmesi açısından gerekmektedir.

Tarihteki ve günümüzdeki bu üslup çeşitliliği, mimari estetikle ilgili değişmez niteliklerin ve beğenilerin varlığı konusunda karşıt bir düşünceyi oluşturmaz. Mimarlık tarihine baktığımız zaman mimarlar, tasarımcılar, yıllar boyunca hangi anlayış ve üsluba bağlı olursa olsun “Güzel”i aradıklarına görürüz. Biçimler, kullanılan malzemeler, teknoloji zaman içinde değişse de amaç her üslup için aynıdır; “Güzel” olana ulaşabilmek. Çeşitli dönemleri, yaşam biçimlerini ya da yepyeni düşünceleri yansıtan hemen bütün üslupları yansıtan hemen bütün üsluplar beğenilerek uygulanmaktadır. Bu da mimari estetik alanına ait zamandan, yerden ve kişiden bağımsız bazı niteliklerin varlığına işaret etmektedir.

4. MİMARLIKTA ESTETİK OLGUSUNU ETKİLEYEN FAKTÖRLER, MİMARLIKTA ESTETİĞİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

4.1. MİMARLIKTA ESTETİK VE BİÇİM-ÖZ İLİŞKİSİ

Estetik yaşantının gerçekleşmesi için sanat yapıtı ile aktarılmak istenen düşüncenin (öz) ve sanat kolunun gerektirdiği anlatım aracı ile (biçim) sanat alıcısına (özne) aktarılması gerekir. Öz, biçim ile aktarılır. Aktarılan öz, özne tarafından algılandığında estetik yaşantı gerçekleşmiş olur. Bir başka deyişle, estetik yaşantının gerçekleşmesi için sanatçı - sanat yapıtı - sanat açılışı arasında diyalektik bir ilişkinin kurulması gerekir. Bu diyalektik ilişkide sanat yapıtı iki uç arasındaki bağlantıdır.

Öz, rastlantısala karşıt olarak değişmeden kalır. Bir şeyin temelini oluşturur. Varoluşa karşıt olarak bir varlığın doğasını kurar. Bir şeyin doğası, kendine özgü özelliklerini kurar, temel yapısı varoluş nedenidir. Bir şeyi var eden şey, bir şeyin temel özyapılarının bütünü demektir. "Öz" her şeyden önce değişkenle rastlantısalla gelgeç olanlarla karşıtlaşır. Rastlantısal olanı araladığımız zaman geriye öz kalacaktır. [6]

Biçim bir şeyin düzeniyle, kuruluşuyla, işleyişiyle de ilgili olabilir. Biçim estetiğin temel konularındandır. Buna göre bir yapıtta tüm gereci ya da içeriği kucaklayan, bütünlüğe kavuşturan, ona üst düzeyde anlaşılabilirlik kazandıran, onu özgül özelliklerle donatan, böylece onun sanat değerini sağlayan yapı özelliklerinin tümünü karşılar. [6]

Bu noktada estetik sorunlarına bir yenisi eklenmiş olur: Öz-Biçim ilişkisi. Hegel'e göre bir sanat yapıtında biçim ve öz eşdeğer olmalıdır. Öz biçimi doğurur, ancak de öz üzerinde etkindir.[15] Plehanov öz ve biçim ilişkisini kurarken estetik değerleri özde arar, öze öncelik tanır. Plehanov'a göre, biçim değeri öz'ü aşmış ise sanatçı toplumdan kopmuştur. Sanatların üst düzeyde oldukları dönemlerde Öz-Biçim değeri dengededir.[13] Farklı bir söyleyişle Hegel de bu düşünceyi

Biçim değeri dengededir.[13] Farklı bir söyleyişle Hegel de bu düşünceyi paylaşmaktadır. Hegel, öz ve biçim dengede olduğunda sanatın, klasik sanat sınıfına girdiğini ve bu dönemlerde düşünsel öz ve onu anlatan biçimin en yüksek değer aşamasına varmış olduğunu söyler. [15]

Sanat yapıtında öz-biçim ilişkisi çözümlenmesi şart olan önemli bir sorundur. Biçim, öze uyum sağladığı oranda sanat yapıtı anlaşılır olacaktır. Biçimi belirleyen konu değil, özdür, önemli olan konunun “nasıl” sunulduğudur. Bir konu farklı özler üzerine kurulabileceği gibi, aynı öz farklı konularda da verilebilir. Ziss “Hangisinin ağır bastığını sormak gereksizdir. Sanatsal bir biçimlenme olmadan gerçek sanat var olamaz. Ne içerik somut bir sanatsal biçim dışında, ne de biçim belli bir öz olmadan var olabilir” diyor. [16]

Biçim ve öz arasında dengenin kurulmaması iki şekilde olabilir; biçim özü dile getiremeyecek kadar yetersiz olduğunda ya da yetersiz bir öz zengin biçimlerle sunulduğunda. Her iki durum da sanatın niteliğine ters düşer. Biçimi algılayan (özne) biçim-öz arasındaki ilişkiyi kurabilmelidir. Önce biçimin kavranması, değerlendirilmesi ve bu yolla biçimin bilincine varılması gerekir. Sanat yapıtını kavramadan biçim-öz değerlendirilmeden, örneğin resim sanatında resmin sevdiğimiz bir yerin imgesi olmasından kaynaklanan, haz alma estetik yaşam değildir.[35]

Mimarlıkta belli bir düşüncenin aktarılması yapı malzemesine, teknik olanaklarla verilen biçim aracılığı ile gerçekleşir. Malzemeyi malzeme olmaktan çıkarıp, onu bir anlatım aracı haline getirmek tüm mimarlık tasarımlarının amacıdır. Mimarlık tasarımı soyut olan düşünceyi somutlaştırır. Mimar düşünceden hareketle biçime varırken, biçimin algılayıcısı biçimdeki özü kavrayabilmek için ters yolu izleyecek, somut olan biçimden soyut düşünceye varmak isteyecektir.

4.1.1. Mimarlıkta Estetikte Biçimleme Düşünce Aktarım Yolları

Mimarlık ürünleri biçim yoluyla arka planda ki düşünceleri aktarırlar. Bu düşünce akyarımının bir yolu: Alışlagelmiş geleneksel ya da evrensel biçimlerin tekrarı ile toplum ya da toplumların benimsemiş olduğu simgeleri kullanmaktır.

Biçim tekrarı tipleşmeyi oluşturur. Belli konular için benimsenen belli tipler zamanla konunun simgesi haline gelir. Biçim toplum tarafından denenmiş, benimsenmiş, alışılmış bir biçim ise kolay algılanır, kolay anlaşılır. 19. Yüzyıl Avrupa'sında yeni yapı malzemelerinin kullanılmaya başlandığı ve toplum yaşantısına yeni konuların da girdiği zaman belli konular için endüstri öncesi biçimlenmelerin kullanılması bu simgeleşmedendir. Örneğin dinsel yapı için gotik katedral bir simge olmuştur. Gotik katedral ve Hıristiyanlık kavramı orta Avrupa için özdeşleşmiştir. Bu nedenle de yeni malzeme ile yapılmasına karşın 19. yüzyıl kiliselerinin büyük çoğunluğu gotik üslupta yapıldı. Konusu ile ters düşmesine karşın, örneğin İngiltere parlamentosunun da gotik üslupta yapılması Hıristiyanlık düşüncesi ile bilinçli bir bağ kurma isteğinden kaynaklanmıştır. [35]

Modern mimarlıkta konuyu simgeleşmiş biçim ile anlatma isteğinin bir örnek; Mies van der Rohe'nin strüktürel ve işlevsel nedenlere dayanan büro yapıları da genelleşmiş, evrenselleşmiş, büro için simge haline gelmesidir. Bazı biçimlenmeler ise zaman içinde belli kavramların simgesi haline gelir. Batı kültüründe Partenon'un demokrasi ve kusursuzluk simgesi olması gibi.

Biçimle düşünce aktarımında bir ikinci yol benzetmeye dayanan tasarımıdır. Benzetilen biçimin belli bir kültüre bağlı olması ya da evrensel olması algılama alanını kısıtlar ya da genişletir.

Sidney operasının kabuklarını Sidney'in ünlü yelkenlerini anımsatması amacı ile rüzgârla şişmiş yelkenlere benzer biçimde tasarlanmıştır. Yapının konusu ile bağımlı bir simge aranmamıştır, kentnin özelliğini simgeleyen bir biçimlenmeyi ön görmüştür. Burada biçimlenmenin amacı bilinmese de kabukların görsel etki yolu ile istenen anımsatmayı yapabileceği düşünülebilir. Bir başka deyişle mimarlık ürününün benzetildiği nesne evrenseldir, ve etki alanı geniştir.

Bir başka örnek Wright'ın Wisconsin Medison kilisesidir. Tüm yapıya egemen olan çatı, tasarımcı tarafından dua etmek için kavuşturulmuş iki ele benzetilerek biçimlendirilmiştir. Böyle bir simgenin yalnızca dua geleneğinde el kavuşturan kültürlerce bir anlam taşıyacağı açıktır. Bir başka deyişle burada mimarlık ürününün benzetildiği nesne belli bir kültüre özdür ve bunun sonucu olarak da etki alanı kısıtlı olacaktır.

Biçimlenme ile düşünce aktarımında bir yol da geometrik biçimlerin psikolojik etkisinden yararlanmaktır. Yatay çizgilerin rahatlatıcı etkisi, simetrik düzenlemelerin denge duygusunu uyarıcı etkisi, bir iç mekânı sınırlayan öğelerin algılamaya açık olmasının verdiği güven etkisi, kubbenin toplayıcı tonozun yön verici etkisi, içbükey ve dışbükey yüzeylerin hareketli dinamik etkisi bu kategoriye konabilecek örneklerdir. Mimarlık tarihi boyunca çok denenmiş bir yol olması nedeni ile alışlagelmiş biçimlerin tekrarı olarak belirlenen birinci anlatım biçimi ile de çakışır.

4.2. MİMARLIKTA ESTETİĞİN DIŞSAL-BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

Antik çağdan bu yana bir sanat eseri niteliğine erişmek için bir yapının tümünün ya da onu meydana getiren öğelerin uymak zorunda oldukları sanılan bazen de bilerek uydurdukları, bazı düzenleme kuralları vardır. Bunlara tam bir inançla uyulduğu zamanlar, uygulayan mimarlar olmuştur. Örneğin Rönesans'ta ve Neoklâsik üslûpların egemen olduğu yakın yüzyıllarda, bu inancın çok yaygın olduğunu görürüz. [2]

Mimarlık tarihi boyunca farklı yaklaşımlar farklı biçimlere ulaşmayı amaçlamış olsalar da, ölçü, ölçek, oran, kompozisyon oluşumuna yönelik olarak; birlik, denge, egemenlik, benzerlik, uyum gibi ilkeler, ışık ve gölge, doku ve renk biçimin estetik başarısının üzerinde temellendirildiği geleneksel araçlar olarak kabul edilmektedir.

Güzel, bir obje ile ilgilidir. Bir bitkiye, bir canlıya ya da bir sanat yapıtına güzel deriz. Güzelliğin biçimsel nitelikleri deyince de, her şeyden önce güzel diye nitelendirdiğimiz objenin niteliklerini, onun biçimi ile ilgili nitelikleri anlaşılır. Bundan ötürü, bu biçimsel nitelikler obje ile ilgilidir, objektiftir ve sayılarla ifade edilebilir niteliktedir. Buradan da bu biçimsel niteliklerin matematik belirlemeler ve ilkeler olduğu kendiliğinden ortaya çıkar. Bu matematik ilkeleri orantı, simetri, ritim, renk vs gibi bazı temel kavramları ifade eder ve mimarlık estetiğinde ve günlük eleştirilerde çokça kullanılır.[23] Bu kavramlar mimarlıkta estetik olgusunu daha iyi anlama bakımından ele alınmıştır.

4.2.1. Ölçü, Ölçek, Oran

Mimarlık eleştirisinin en çok kullanılan sözcüklerinden ikisi, “Ölçü” ve “Oran” dır. Bunun bir nedeni bu kavramların daha kolay tanımlanabilmesidir. İnsanlar çok eski çağlardan bu yana evrensel oluşlarla, matematik düzen arasında bir bağ olduğunu düşünmüşlerdir. Özellikle Grek düşüncesi bu eğilimde görülmüştür. Pitagorcular ister doğal, ister insan eliyle yaratılmış olsun, her çeşit güzelin esasında matematik ilişkilerin varlığını savunmuşlardır.[36] Ünlü sanat tarihçisi H. Wölffin’e göre “proporsiyon eşitsizliğin ve bu eşitsizliğe hakim olmanın ifadesidir” ve bir yapının birbirine eşit olmayan öğeleri arasında boyutsal ilişkileri açık olarak tanımlamayı gerektirir.[2]

Ölçü genellikle, insanın kendi ölçüleriyle beraber değerlendirilen bir orandır. Yapıların her şeyden önce içlerinde yaşayan insanlarla orantılı olarak meydana gelmeleri gerekir. Yapının insana göre büyüklüğü doğru gerçekleşmediği zaman, bazen fiziksel, bazen psikolojik rahatsızlıklara sebep olur. Dar bir koridor, basık bir tavan, uçsuz bucaksız bir salon ölçütleriyle insanın psikolojik yapısında olumsuz reaksiyonlar uyandırır. Bu yüzden yapının “insana göre ölçülü” olması, mimari etkinin güzel olmasını sağlayan önemli özelliklerden birisi olarak kabul edilir.

İnsanla yapı arasında olduğu gibi “Ölçü” kavramı, yapıyla çevre arasında da söz konusudur. Yapının fiziksel çevre içindeki etkisi, yapı tasarımının bir bölümünü teşkil eder. Bir meydan ortasına yerleştirilen anıt, bir parkla içine kurulan pavyonlar arasındaki boyutsal ilişkiler ya da bir Gotik katedralin kent meydanı ile olan ilişkisi “çevreye göre ölçülü” olma kavramının kapsamı içine girerler. [2]

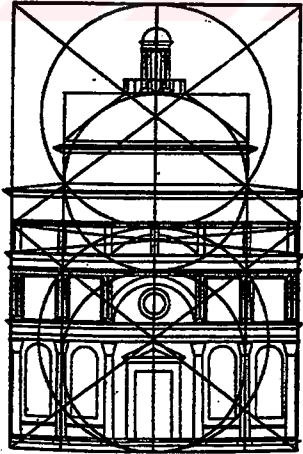
Ölçü kavramının üçüncü anlamı, yapının kendi içinde ölçülü olmasıdır. Soyut olarak iki büyüklük arasındaki sayısal ilişki veya bütünle onu meydana getiren elemanlar arasındaki ilişki yani oran anlamına gelir. “Oran” a mimari güzelliğin tek yaratıcısı olarak bakıldığı olmuştur. “Mimari proporsiyon sanatıdır” şeklinde tanımlamalar yaygındır. Mısır piramitlerinden Le Corbusier’nin “Modulor” una gelinceye kadar muhtelif çağlarda bazı geometrik veya aritmetik düzen ve oranların yapıların boyutlanması ve biçimlendirilmesinde uygulandıklarını görüyoruz.

Simgesel matematik dil herhangi bir bilgi dalına uygulandığı zaman bu dalda somut ifadeler belirler. M.Ö. 6. yüzyılda nota aralıklarının, titreşim tellerinin, görelî

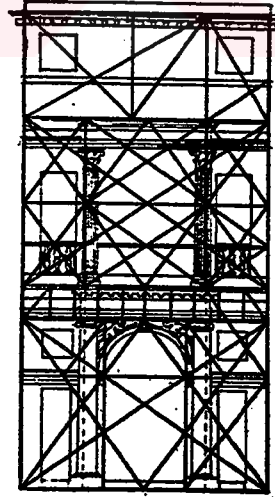
uzunluklarıyla ölçülebileceğini bulan ve dolayısıyla müzikteki frekans oranlarını saptayan pitogorasçılar buna iyi bir örnektir.[36] Aynı biçimde mimarlıkta da buna benzer uygulanabilir bir “görelî oranlar” bulmak istenmiştir. Bir yapının değişik bölümleri arasındaki görelî boyutlarda yapılan en ufak değişikliklerin bile bütünün anlamında farklılıklar yarattığını çok öncelerden beri bilen mimarlar bu bilgilere dayanarak bulunması gerekenin yalnız “mutlak güzellikte oranlar” olduğunu varsaymışlardır.

Mimarlar proporsiyon kurallarını, çokluk, bilinçli olarak uygulamazlar. Fakat 1/1, 1/2, 1/3, 2/3, 3/5, 5/8 gibi basit oranlar, uygulama sonucu ortaya çıkmış olabilirler.[2] Bu oranların kullanılması herhalde kolay anlaşılabilir birimlere indirgenmelerine bağlıdır. “Modulor” a gelinceye kadar değerini korumuş olan “Altın Oran” bile bu basit sayısal oranların pratik boyutlamaya yaramaları sonucu olarak görülebilir.

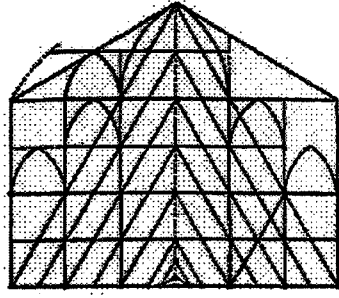
Aşağıda tarihten birkaç örnek verilmiştir, bu örneklerin görsel değerlendirilmesinde mimari bazı geometrik ve aritmetik düzen ve oranların, yapıların boyutlanması ve biçimlendirilmesinde uygulandıkları görülür. gözlenmektedir. [36]



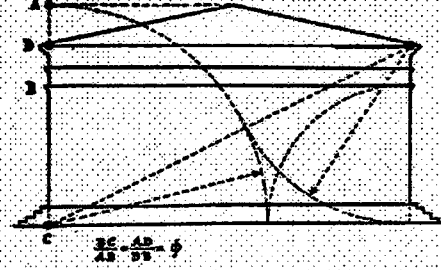
Şekil 4.1 Florence Pazzi Chapel Cephesi



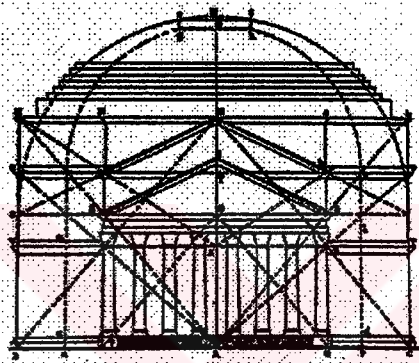
Şekil 4.2 Vicenza, Palladio evi Cephesi



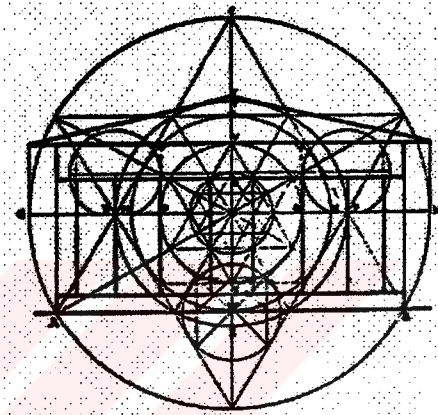
Şekil 4.3 Milan Katedral cephesi için 14. yüzyıl matematikçisi Stonacola'nın çizimi



Şekil 4.4 Atina Parthenon cephe şeması



Şekil 4.5 Roma, Parthenon cephesi Blondel'den sonraki diyagram.



Şekil 4.6 Atina, Parthenon cephesi ve önerilen oran şeması

Bir çok kuramcıya göre altın kesim, görünen evren yapısının anahtarlarından biridir. Altın oran, belli bir doğru kesildiğinde, kısa kısmın uzun kısma oranı, uzun kısmın bütüne olan oranına eşit olması şeklinde açıklanabilir. Böyle bir kesimin sonucunda kabaca 5'e 8, 8'e 13, 13'e 21 gibi bir oran elde edilir. Altın sayı (kesim) değeri yaklaşık olarak 1,618 033989.....dur. [4]

Eski çağda altın sayı aynı zamanda evren bilim simgesi, sihirli formül ve özellikle mimaride kullanılan çeşitli geometrik çizimlerin anahtarı oldu. Mısır piramitleri, Gotik Katedrallerde kolayca bu orana rastlanabilir: transeptin nefe, sütunun kemere, kale uçlarının kuleye vs. olan orantıları gibi.

Bu oranların mimaride ideal güzelliği yaratmak konusunda nasıl etkili olabilecekleri sorulabilir. Nitekim pratikte bunun inandırıcı olmadığını gösteren bir çok örnekler vardır: Örneğin kenarlarının oranı Altın Oran'a uyan bir dikdörtgen

cephenin bir düzlükte veya bir tepe üzerinde olmasına göre farklı etkiler yapacağı açıktır. [4]

Yapının yüksekliği, genişliği ve boyunu boyutlarken, muhtelif oranlar kullanılması da tavsiye edilmiştir. Fransız mimar ve kuramcısı Blondel'e göre, bir yapının boyu ve derinliği (a,b) ile gösterildiği takdirde yüksekliği a ve b'nin aritmetik, geometrik yada armonik bölenlerine eşit olmalıydı. [29]

Oran uygulamasında yapının bütün boyutları için birim olarak kabul edilen bir modülün (birim boyutun) seçilmesi eski çağlardan beri tanık olduğumuz bir uygulamadır. Çağdaş yapı üretiminde prefabrikasyon birim boyutlara göre düzenlenmiş yapı yapma sürecidir.

En çok önem verilen oran, yapının yüksekliği ve genişliği arasındaki orandır. Wölfflin'e göre, mimari ifadenin en önemli araçlarından biri bu idi.[2] Bununla beraber, özellikle günümüzdeki uygulamalarda, hele kent içinde, böyle bir oranın hiçbir değeri kalmadığı görülmektedir. Herhangi bir proporsiyonun etkisi uygulandığı yüzey ve kütlelerin diğer özelliklerine bağlı olarak değişir. Malzemenin strüktür öğelerinin kendi içlerindeki proporsiyonlarını doğrudan doğruya etkilediğini biliyoruz: Aynı yükseklikteki düz çatıyı taşıyan taş ayaklarla, tuğla ve ağaç ayaklar arasında açık bir fark aranır. Taştan bir Dor sütununa uygulanan ölçülerin bir demir sütuna da uygulanması düşünülmez.[2] Aynı şekilde malzemenin rengi, tekstürü, belli bir orantının insan üzerindeki etkilerini değiştirmektedir. Bir yapının genel oranlarını etkileyen özellikleri arasında dolu ve boş kısımların düzenlenmesi, korniş, saçak gibi plastik öğelerinin ışık-gölge değerleri de sayılabilir.

Rönesans'ta oran sistemleri hem ampirik, hem de kuramsal kaidelere dayanmaktadır. Vitruvius'tan günümüze kadar gelen ve insan vücudunun ölçülerine bağlı olarak geliştirilmiş olan ölçü sistemi çalışmalarla geliştirilmiştir. İtalyan Rönesans'ının etkisiyle, matematik esaslara dayanan güzellik formülleri, sonraları özellikle Fransa'dan geniş bir uygulama alanı bulmuştur.

Her yapının kendine özgü nitelikleri içinde özel bir ölçü düzeni bulunduğu kabul edilse bile, bunların genel kanunlarını saptamak güçtür. Çünkü soyut bir kavram olan oran, yapının üzerimizde bıraktığı diğer etkilerle karışır. Genellikle oran önerileri doğal yaşama ortamının koşullarına göre değil, ideal iki boyutlu bir ortamda

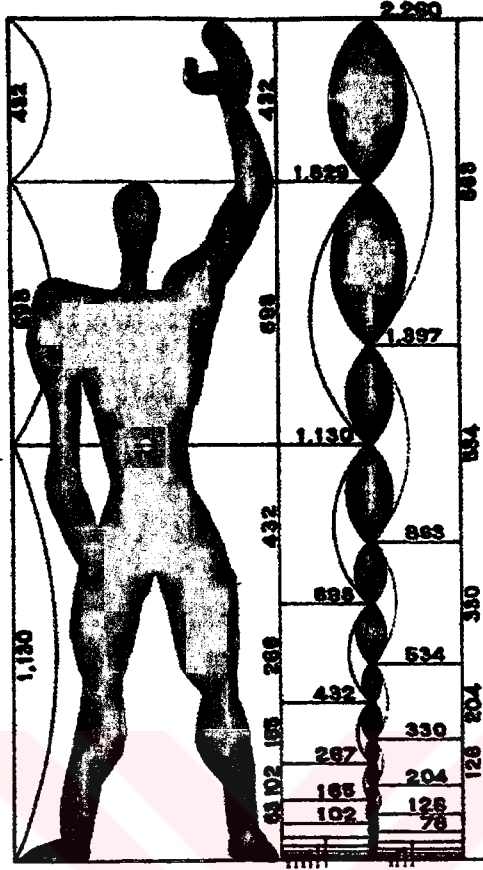
düşünölmüşlerdir. Bu nedenle de hangi düzeyde bunların geçerli olduğunu saptamak güçtür.

4.2.2.Modöl

Oran uygulamasında yapının bütün boyutları için birim olarak kabul edilen bir oran anahtarının, bir modölün seçilmesi eski çağlardan beri tanık olduğumuz bir uygulamadır. Kuramsal olarak Yunan tapınağının ölçüleri bir sütun çapının katlarıyla ifade edilebilir. Herhangi bir uzunluk biriminin kullanılmasıyla boyutlama için bir modölün ortaya çıkmış olduğunu söyleyebiliriz. Mimari projeleri kare, altıgen, üçgen “grid” lere göre çizmek, bir modöl, bir oran uygulaması olmaktadır. Bu modülleri değişik yapı mekânları yaratmak için vasıta olarak gören Wright gibi büyük mimarları da biliyoruz.[2] Çağdaş yapı üretiminde prefabrikasyon modüllere göre düzenlenmiş yapı yapma sürecidir. Çağdaş yapılarda eşit yapı öğelerinin kullanılması ekonomik bir zorunluluktan ileri gelmektedir. Betonarme ve çelik yapılarda kullanılan birim boyutları, bürolarda, endüstri binalarında kullanılan eşyalar evrenselleşmiş modüllere göre standartlaşmaktadır.

Tek bir modölün sınırsız kullanılışı mekanik ve soyut bir tutumdur. Bunun monotonluğunu ortadan kaldırıp oran ve modöl uygulamalarını daha dinamik ve insan ölçülerine bağlı bir şekle sokmak isteyen “Modulor” özellikle Akdeniz bölgesindeki çeşitli gelenekleri birleştiren ilginç bir deneme olmuştur. [36]

Mimarlık tarihi boyunca, oranlar konusunda yapılacak gözlemlerden şöyle bir sonuca ulaşılabilir: Yapı tasarımına matematik formüller uygulanmıştır, fakat bu uygulama evrensel değildir ve güzelliği zorunlu olarak etkileyen bir niteliği olup olmadığı savunulabilir.



Şekil 4.7 Le Corbusier'in orantı çalışması olan "Le Modulor" da insanın boyu 183 cm. Olarak alınmıştır. Yukarı uzatılmış kol yüksekliği 226 cm. dir. İnsan figürünün altın kurala göre bölünmesiyle 113. Ölçüsü elde edilir. Bu ölçü hem göbek deliği hizasına hem de uzatılmış kol yüksekliğinin yarısına eşittir.

4.2.3. Simetri ve Denge

Simetri doğal bir olgudur. Canlı varlıkların fizyonomisi genel bir simetriye uyar. İlkel bir yapıda iki taşıyıcı otomatik denge etkenleri olarak simetrik bir düzenin başlangıcıdır. Simetri kompozisyonu oluşturan elemanların arasındaki bir anlaşma ve farklı bölümler arasında oluşan bir ilişkidir. Psikologlara göre insanda doğuştan var olan estetik duyarlılık biçimde dengeliyi arar. Bu saptama dengeli olan her biçimlenmenin estetik bir doyum vereceği anlamına gelmez, ancak estetik duyum veren biçimlenmelerde dengenin var olduğunu savunur.

Doğada aksiyal simetri genellikle az sayıda öğeden meydana gelir. Doğal biçimlenme dinamik gruplaşmayı tercih eder. İnsanoğlu ise çok sayıda öğe ile oluşan kompozisyonlarda tüm ya da kısmi simetriyi uzun bir süre uygulamıştır. Bir çok

büyük sanat çağlarında görülen bu eğilim, soyut düzenlemeyi organik oluşmaya yeğ tutan akılcı bir dünya görüşünün ürünüdür.[36]

Biçimde denge, simetri ile elde edilebilen basit diyebileceğimiz bir eşlemeden çok daha karmaşık bir olgudur. Smith, sanat yapıtlarının özelliklerinden söz ederken, ağır, hafif, güçlü, zayıf, hareketli, dural gibi fizik dünyasının terimlerini kullandığımızı dikkati çeker.[29]

Asimetri bir aksa dayalı olmayan düzensiz bir denge durumudur. [6]Kompozisyonu oluşturan bu elemanların sayısı için bir sınır yoktu. Bu elemanlar kendi istedikleri yerde bir denge noktası veya hakim odak noktası yaratırlar. Göz ilk olarak bu nokta tarafından etkilenir, kompozisyonun geri kalanını da gözlemledikten sonra bu noktaya geri döner. Denge kurmanın en dolaysız yolu simetrik bir düzen kurmaktır. Tasarımcının buradaki ana problemi tüm kompozisyon için ana çekim merkezini nasıl yaratacağıdır. Elemanlar arasındaki geçişler de ayrı bir tasarım elemanı olarak görev yapar.[5] Simetri eşit öğeler kullanarak denge sağlar. Oysa denge birbirinden farklı öğelerde sağlanabilir. Örneğin, açık renge boyanmış büyük bir alan, dik renge boyanmış küçük bir alanla dengelenebilir. Renk ve alan algısı beynimizde iki ayrı uyarı oluşturur. İki farklı sinirsel uyarı kesişerek beyinsel bir denge kurarlar.[29]

Beyin iki ayrı uyarıyı birlikte yürütebildiği gibi bir görsel algılamada çizgi, renk, zıt boyutlar, malzeme farklılığı gibi çeşitli etkenlerle getirilebilecek uyarıları da bir kerede alabilir. İnsan beyninin bu yeteneğinden yararlanarak, simetrik düzeni kullanmadan çeşitli yollarla yapıda denge sağlama olanağı vardır.

Mimari kompozisyonda simetri çok basit haller dışında işlevsel veya strüktürel zorunluluklar sonucu değil, fakat biçim endişesiyle arandığı için çok kere tasarımın diğer koşullarıyla karşıtlaşır. Fazla tekrarın işlevsel olarak gereksiz olması ihtimali çoktur. Basit ve tek amaçlı yapılarda, bir Grek tapınağında bir kilise yapısında, bir camide, bir merasim salonunda işlevsel verilerle çatışmayabilen simetrik biçimlenme, konutlarda veya çok maksatlı yapılarda anlamını yitirir. Bir yazlık ev yaşantısının veya bir üretim faaliyetinin simetrik biçimi zorunlu kılan nitelikleri azdır. [2]

4.2.4. Ritim

Güzelliğiyle ilgimizi çeken şemayı ya da biçimsel yapıyı ayrıştırdığımızda, onun ritmik bir yapıya sahip olduğunu, ritmik özellikler taşıyan simgelerden kurulmuş olduğunu görürüz. Buna göre güzel ritmik simgesel bir yapı ortaya koyar diyebiliriz. Her yapıtın yaşamın çeşitli ritimlerinden gelen özel ritmik bir yapısı vardır. Her yapıt bir ritimler karmaşığıdır.[6] Bir biçimsel düzende, benzer öğelerin veya öge gruplarının birbirini izlemesi, “ritim” adı verilen “zaman-içinde-tekrar” hissini uyandırmaktadır. Ritmin uyarıcı etkisinin gizemli bir yanı vardır.

Ritmi neyin yarattığını kolaylıkla açıklayabilirsiniz ama ritmin ne olduğunu anlamak için onu kendi içinizde yaşamanız gerekir. Müzik dinleyen bir kimse ritmi düşüncelerinin ötesinde kendi içinde var olan bir şey olarak algılar. Ritmik bir şekilde hareket eden insan, hareketi kendisi başlatır ve onu kontrol ettiğini hisseder. Fakat kısa bir süre sonra ritim insanı kontrol etmeye başlar ve hareketlerini yönlendirir. Ritmik hareket yüksek enerji hissi verir. Çoğu zaman da kişinin bilinçli bir çabası gerekmeden onu zapt eder. Kişinin düşüncelerinin yaptığı fiziksel çalışmadan serbest kaldığı bu ortam fiziksel yaratıcılık için çok uygundur.[37]

Bir revak, bir pencere sırası, benzer yapı kütleleri, benzer profiller, yüzeylere uygulanan her türlü tekrar eden strüktür ya da süs ögesi, yapı eyleminin ortaya çıktığı zamandan bu yana, yapıcıların “ritmik” etkilerden haberi olduğunu ve onu bilinçli olarak kullandıklarını göstermektedir. İlkel strüktür tasarımı içinde ritmik olgu, benzer taşıyıcıların kullanılmasıyla ortaya çıkar; Ağaç veya taş malzeme ile örtü, statik zorunluluklarla, taşıyıcı elemanların tekrarını, yani ritmik oluşu gerektirir. Yapımsal zorunluluklarla birbirine benzeyen yapı öğeleri, örneğin aynı büyüklükte pencereler kullanılır. Ritmik oluş, estetik yargılardan önce, yapı eyleminin doğal gelişmesi içinde ortaya çıkmışa benzemektedir. “Ritim” olgusunun estetik endişelerle kullanılması ise, daha geç çağlara aittir.[2] Genellikle iki faktör ritmin etkisini sağlar ve yoğunluğunu saptarlar; tekrar eden öğelerin sayısı; tekrar eden öğelerin zaman-mekân içinde sürekliliği.

Roma’daki İspanyol basamaklarında mimarın karşısında aşağıdaki Pizza di Spagna ile yukarıda kalan Piazza della Trinita’yı birbirine bağlamak gibi bir sorun vardı. Eğim bir rampa için fazla dikti, bir dizi basamağın kullanılması şarttı. O

zamanlar Roma'da birçok anıtsal merdiven vardı. Ama İspanyol Basamakları bitirildiğinde hepsinden çok farklı oldu. Kıvrımları ve dönüşleri ile eski ve törensel bir dans olan Polonez'i anımsatıyordu. Dans edenleri basamakları çıkıyormuş gibi düşünersek önce dörtlü gruplar halinde düz bir çizgide ilerler, sonra ikisi sola ikisi de sağa olmak üzere ikiye ayrılırlar. Tekrar dönerek geniş sahanlıkta karşılaşır ve selamlaşırlar. En tepedeki terasta ise son kez olmak üzere birleşirler ve geriye dönerek ayaklarının altındaki Roma'yı seyrederek. İspanyol Basamaklarında bir kibarlık ve şıklık dönemindeki dans ritimlerinin sonsuza dek kalmak üzere taş dönüştüklerini görebiliriz.[37]

Süleymaniye avlusunda ritmik öğeler yine güçlüdür, fakat aynı yoğunluk yoktur. Orada ritmik yoğunluğun yerini, oran ve mekân düzenine verilen önem almıştır. Ritim mekânda hareket, mekânda yönelme gibi oluşları da etkiler. Gotik mekânın ritmik taşıyıcıları ve örtüsü ona yönsele gerilimi veren başlıca öğelerdir. Ritmin uygulandığı hacim veya düzeylerin yapı bütünlüğünü meydana getiren diğer hacim ve yüzeylerle olan karşıtlaşması, mimari bir etki yaratıcısı olarak kullanılabilir. Ritim kontrastları örneğin, Selimiye cephelerinde değişik boyutlu öğelerin yan yana kullanılması, mimarlar için bir kompozisyon yöntemi olabilir.

Kaosu yenen uyum veya düzenin zaferi tasarımın estetik başarısıdır. İyi bir tasarım monotonluktan uzak, ilgi çekici ve etkileyici olmalıdır. Bütün diğer olgular gibi ritmik olgunun, kendi içinde estetik bir niteliği yoktur. Fakat tanımlanabilir, hattâ sayısal olarak ifade edilebilir olması, mimari kompozisyonunun değerlendirilmesinde, birleştirici aracı olmasını sağlamaktadır.

4.2.5. Doluluk – Boşluk

Mimar taşıyıcı elemanlar, yani yapıyı doluluklar yardımıyla düşünmek yerine boşluklara çalışabilir. Mimarlığının anlamını boşluğu biçimlendirmek diye değerlendirebilir.[37] Tek başına yükselen bir heykel ya da bir yapı, kendi çevresinde oluşturduğu boşlukta daha fazla veya daha az bir kesinliğe sahip bir alan yaratır. Bu boşluğun tecrübe edilmesi, objenin etki alanına girmekle gerçekleşir. Objenin etrafında oluşan boşluğun sınırları doğaya ve kütlelerin kendisine bağlıdır.[38] Boşlukta yer alan nesnelere tek başlarına görülmekle birlikte diğer hacimlerle de ilişki halindedir. Boşluk bu elemanlar arasındaki karşılıklı ilişkiden doğar.

Beauvais Katedralinin yapılışında problem düz bir arazide bir kilise yükseltmekti. Şimdi arazinin büyük bir kaya parçası, problemin de onun içine odalar oyulması olduğunu düşünürsek, bu durumda mimarın görevi malzemeyi bütünden kopararak boşluk yaratmak olacaktır. Malzemenin kendisi biçimlendirilmeyecektir. [37]

Gotik bir heykel olan Stockholm'da Nicolai kilisesindeki St. George ve Canavar heykelinde heykeltıraş, dikensi çıkıntılara kendisini kaptırmış olmalı ki, sonuçta canavarı çevreleyen boşluğun biçimini algılamak imkansız olmuştur. [37]

4.2.6.Kontrast

Mimaride kusursuzluğun arandığı bir devir çoğunlukla kabul edilmiş geleneklerden uzaklaşılana bir devir tarafından takip edilir. Çünkü kurallar tanınmaya başlandığında onlara tam olarak uyan binalar bıktırıcı gelmeye başlar. Bu nedenle mimar binasının gerçek bir deney alanı olmasını istiyorsa, gözlemciyi kolayca uzaklaştıracak yerde onu daha derin gözlemlere yöneltecek formları ve birleşimlerini kullanmak zorundadır. İyi bir kompozisyonun şartı uyumdur. Uyumlu tasarımın içeriğinde uyum yer alır. Tasarımın bütünü içinde uyum, materyallerin tekrarı, detaylarla birliğin sağlanmasıyla ortaya çıkar. Kontrast ve sürpriz etkilerin yokluğu tatsız tekrarlar oluşturur, memnuniyet etkisinin yitirilmesine neden olur. [5]

Kontrast formlar karar verme duygusunu harekete geçirir. Kontrast limitsiz bir alanda uygulanır. Detaylarda kontrast çizgide, silüette, yönde, yataylık ve dikeylikte, renk ve dokudadır. Kompozisyon içinde bulunan tüm formlar benzere kalitede olmalıdır. Doğru kontrast derecesine ulaşmak, tasarımcı için zordur. Kontrastlar kabul edilebilme düzeyini aşmamak için belli oranlarda kullanılmalıdır. Karmaşa ve sakinliğin arasındaki doğru denge düzeninin anahtarıdır. Aşılmış kontrast değerler düzensizlik ve anlaşılmağına neden olur. Bu kontrast olarak kullanılan elemanların oranları bireysel olarak birbirleriyle yarış haline girdiğinde ortaya çıkar ve bu durumda altın oran, kontrast elemanların uygunluklarını test edebilmek için yararlı bir araç olarak kullanılır.[37]

Estetik başarı düzene dayanır ama başarılı bir kompozisyon için yeterli kontrasta yer verilmelidir. Bir gözlemciden üç boyutlu bir kompozisyonda dış ve iç

bükey formları aynı zamanda algılamasını beklemek onun tarafından çaba gösterilmesini, kavram değişimini gerektirir. Kuvvetli bir etki yaratılmak istendiğinde kullanılabilir diğer bir yol ise benzer formları gözlemeyi şaşırtacak bir kıvrımla hareketlendirmek ve onu daha dikkatle incelemeye zorlamaktır. Her iki durumda sorun görsel etki yaratmaktır. Heyecan verici bir görsel etki yaratmak isteyen bir sanatçı eserinin bazı bölümlerini öne çıkarmak için bu tür yöntemleri kullanabilir. İnşaatla sadece inşaat olduğu için veya boşlukla sadece boşluk olduğu için ilgilenen bir mimar böyle tezat ve üslupları kullanmaz. [2]

4.2.7. Şekil Zemin İlişkisi

Şekil zemin ilişkisi, bir objenin zeminle olan kontrastıdır. Objeye uygun zemin üzerinde bir figür olarak durur. Objeye bir kabuldür, kuralların yıkılmasıdır bir izolasyon ve en azından bir figürün zemin karşısında vurgulanmasıdır.[38] Zemin karşı şekil olarak algılanan biçimler görsel ekinliğe sahiptir; şekil arka yüzeyi oluşturan zemin içinde anlam kazanır. Bazı formlar daha kolay kaydedilir, hatta anlamını veya içeriğini anlamadan önce şekil olarak algılanırlar.

Şekil-zemin ilişkisi tersine çevrilebilen kavramlarla rastlantısal olarak bir araya gelmiş öğelere sahip bir tasarımın belirli bir düzen içinde algılanabilmesi için ona anlam kazandırır. Biçim ile fon arasında bir karşıtlık olmalıdır. Görüş alanımız içine biçim, ölçü ve renk açısından farklılık gösteren şekiller girer. Bu şekilleri daha iyi değerlendirmek için iki grup oluştururuz. Pozitif elemanlar şeklin kendisi, negatif elemanlar da arka fon olarak algılanır. Oluşan kompozisyonu algılamamız pozitif ve negatif elemanlar da arasında kuracağımız ilişkiden kaynaklanmaktadır. İlk anda dikkatimizi çeken pozitif elemanlar, bir arka fon olmadan var olamazlar. Şekil ve zemin tasarımında karşıtlıkların uyumu ve ayrılmaz gerçekliklerdir.

Kültürel değerlerin sürekliliği, geçmiş ve gelecek arasındaki ilişki, estetik algılamada canlılık o yere özgün bir ruh kazandırır. Özellikle ortaçağ kentlerinde veya geleneksel yerleşmelerde kentsel mekanlar, kuşatılmışlık ferahlık duyuları gibi zıtlıkların bir arada yaşanmasına olanak sağlayan biçimleme kurgusuna sahiptir. Bu mekanlarda ardışık düzenin yarattığı etki, mekansal bileşenlerin çeşitli ölçeklerde biraraya gelmesiyle oluşur. Yapı adalarının oluşturduğu ve sınır etkisi yaratan binalar

arasında kalan pozitif ve negatif mekanlar, kentsel mekanlarda görsel çekicilik yaratır. [5]

4.2.8. Renk

Eski Yunan tapınaklarının esas olarak çok renkli oldukları bilinir. Fakat zaman onlardaki bütün renk izini yok etmiştir. Öyle ki, bugün onlar çıplak taş olarak kalmışlardır. Hatta bu süreç onları büyük ölçüde değiştirmiş olsa bile, biz onları hâlâ birer mimari eser olarak görürüz Bir resim rengini kaybettiği zaman bir sanat eseri olmaktan çıkar. Fakat bu mimari için geçersizdir, çünkü yapı sanatı en önde biçimle; mekânı bölme ve ayırma ile ilgilidir. Mimaride renk, bir binanın karakterini, onun biçim ve malzemesini ve bölümlerini belirtmek için kullanılır. [37]

Bir rengin yaptığı etki yakınındaki renklerin değerlerine bağlı olarak da gelişir. Bir renk düzenlemesinde uygun renklerle yapılan armoni gözü yormayıp huzur verirken, birbirlerine uygun olmayan ve karşıt renklerin arasında da armoni kurulamaz. Birbirlerinin etkisini dengeleyen karşıt renklerin bir arada aynı ölçülerde kullanılması renklerin etkisini nötr hale getirebilir. Arnheim, bir çizginin kağıt üzerinde görülebilmesi için renginin kağıdinkinden farklı olması gerektiğini belirterek bütün görsel oluşumların varlıklarını renge borçlu olduklarını savunmaktadır. Bu anlamda rengin görsellikteki önemi diğer tasarım öğelerinden önde görülmektedir.[39]

Malzeme ve renk arasında açıklanamaz bir bağlantı olduğu açıktır. Rengi bağımsız olarak değil, belirli bir malzemenin çeşitli özelliklerinden biri olarak algılarız. Yapı malzemelerinin renginin tabiat tarafından oluşma yerine insan tarafından kontrol edilmeye başlanması ile mimaride yeni bir aşama oluşmuştur.

Rengin algılayan kişi üzerinde; İlki kısa süreli olup derine inmeyen salt fiziki etki, diğeri ise rengin fonksiyonlarının gelişmesiyle basit fizik aksiyonlardan daha derin ve güçlü doğan bir aksiyon olmak üzere iki türlü etkisi vardır [40]

Çevremizdeki renklerle ilişkilerimiz sonucu bilinç altımızda oluşan psikolojik etki sadece objelerle değil diğer duygularla da bir bağlantı yaratılmasını sağlar. Bu da her ne kadar bireyin duyarlılık derecesine bağımlı olsa da kişilerin değişik duyguları arasında bir ortak titreşim ve yakın bağlantı bulmak söz konusudur. Bu sıcak ve

soğuk renkler ayrımını gündeme getirir. Mavi, mor gibi bazı renklerin sert, iğneli görünüşlerine karşı bazıları da düz, kadifemsi niteliktedir. Okşayıcı hisler veren sıcak renkler sarı, kırmızı ve turuncudur. Bu tür renklerin yakın uzak görünme, örttükları objeleri büyük küçük gösterme, yer aldıkları mekan genişletip daraltma gibi özellikleri bulunurken, renk algılarında kuvvetli renkler zayıfları arka plana iter. Saf olanlar karışmış olanlardan daha yakında algılanırlar. [5]

Renkler daha çok sembol olarak kabul edilir. Çoğu kimseye göre renkler daima çok sembolik kalmışlardır. Pekin'de parlak renkler, saraylar, tapınaklar ve başka dini binalar için ayrılmıştır. Normal mekanlar yapay olarak renksiz yapılmıştır; hem tuğla hem de kiremit, renklerini kirli renkte yapan özel bir fırınlama süreci aracılığıyla hafifletilmiştir. [40]

Renk hâlâ sembolik olarak çeşitli biçimde kullanılır. Özel işaret ve uyarma renkleri vardır; ulusal, okul ve üniforma renkleri; her tür klüp ve topluluk için renkler vardır. Genel olarak belirli renkler bilinen psikolojik etkilere sahiptir. Örneğin; kırmızı sıcak, heyecan verici bir renktir; yeşil dinlendiricidir. Fakat bir çok renk anlamları değişik uygarlıklarda farklıdır.

Biçim renkle birlikte düşünüldüğünde çeşitlilik kazanır. Biçimin ortaya konmasında renkler yardımcı olabilmektedir. Mekanda tek rengin oluşturduğu düzen birliği, çok renkli düzen ise çeşitliliği ifade ederken, aşırıya kaçma da monotonluk veya karmaşıklıkla beraberinde getirerek huzursuzluk ve istenmeyen etkiler oluşturmaktadır. [40]

Doğru kullanıldığında, renk bir binanın özelliğini ve aktarması istenen ruhu ifade edebilir. Bir bina görünüşünün hafif ve neşeli olması, huzur vermesi gerekirken, zevk ve sakinliği belirten bir diğerinin iç ve konsantrasyonu gösteren sade ve etkili bir görünüşe sahip olması gerekebilir. Her iki tür için de kesinlikle doğru görünen renkler ve bütünüyle uygun olmayan renkler vardır.

Tablo. 4.1. Renklerin bireyler üzerindeki psikolojik etkileri [5]

| RENKLER | BİREYLER ÜZERİNDEKİ PSİKOLOJİK ETKİSİ | BİREYLER ÜZERİNDEKİ GÖRSEL ETKİSİ |
|------------|---|-----------------------------------|
| KIRMIZI | Uyarıcı | Yakın |
| TURUNCU | Heyecanlandırıcı | Büyük |
| SARI | Dikkat çekici ,tansiyon yükseltici | Kuru |
| LİMON KÜFÜ | Neşelendirici | Yakın |
| PEMBE | Rahatlatıcı | Büyük, kuru |
| BEYAZ | Uyarıcı | Uzak |
| BEJ | Uyarıcı | Hafif, Nötr |
| MAVİ | Yatıştırıcı | Uzak |
| YEŞİL | Sakin, güven arttırıcı, beceri arttırıcı, barışçıl yumuşak hava | Küçük, durgun |
| KAHVEREGİ | Kasvetli | Yakın |
| MOR | Cesaret kırıcı | Ağır |
| SIYAH | Ürkütücü | Nötr |

Bir tek rengi ya da renk düzenini kullanarak bir binanın ana fonksiyonunu belirtmek olanağı vardır. Fakat aynı bina içinde çeşitli renkler biçimi, bölmeleri ve başka mimari elemanları vurgulamakta kullanılabilir. Belirli renkler bir nesneyi daha hafif, belirli renklerde olduklarından daha ağır gösterebilir. Bu daima verilen renge göre, büyük ya da küçük,yakın ya da uzak, soğuk ya da sıcak göstermek için yapılabilir. Hataları gizlemek için renk kullanımının sayısız kural ve ilkeleri vardır. Renk ile, kötü strüktürel elemanlar boyanarak gizlenebilir yada az gösterilebilir. Küçük bir oda, daha geniş göstermek için soluk bir renkte boyanabilir.

Birbirinden özellikle ayrılması düşünülen mekanlar ve onları oluşturan elemanlar farklı renklerde olmalıdır. Çünkü renk ya çevresiyle uyum içinde ya da

ona zıttır. Genelde diğer ve tonlardaki uyum o mekandaki güven, rahatlık duygusu ve mekan etkisini güçlendirirken, zıtlık görsel etkiyi güçlendirir, bir takım öğeleri ön plana çıkarır. Malzemelerin doğal renkleri de her zaman rahatlatıcı bir etki yaratmaktadır. Mekanların olumsuz boyutlarının dengelenmesi duruma uygun renklerin kullanımıyla sağlanabilir. Sıkıcı, dar ve yüksek yüzeylere çevrili mekanların hücresele görüntüsü açık veya soğuk renkler kullanılarak bir dereceye kadar önlenebilir. İnsan ölçeğine uymayan boyutlardaki geniş statik ya da dar dinamik mekanlarda üç yüzeyin koyu ve doygun renklere boyanması mekan özelliklerinin yitirilmesini önleyecek ve olumlu mekanlar yaratacaktır. [5]

Tablo.4.2. Renk Biçim İlişkisi (+ uyum, - uyumsuzluk) [5]

| | SARI | MAVİ | YEŞİL |
|----------|------|------|-------|
| ÜÇGENSEL | + | - | - |
| DAİRESEL | - | + | - |
| DÖRTGEN | - | - | + |

İnsan rengi yalnızca yapı malzemelerini korumak, strüktürel ve dokusal etkileri belirtmek için değil, fakat daha açık ve büyük bir mimari kompozisyonu yapmak, bir çok oda arasındaki iç ilişkileri belirtmek için kullandığı devreye ulaştığında önünde yeni ve büyük bir alan açılır. Yaklaşık olarak 1900'lerden kalma Kopenhag Belediye Sarayında mimar, rengi yalnızca malzemeleri vurgulamak ve bina tekniklerini belirtmek için kullandığı tümü teknolojik detaylarla çok ilgilendi. İfade odaların kendi içlerinde ayrılığa düşmesi şeklinde sonuçlandı.[37]

4.2.9. Doku

Düzgün yüzeylerin homojen olması gerekir. Dokusal karakterde ölçülemeyecek kadar ufak farklılıklar bizi neden bu kadar kuvvetle etkilediğini açıklamak güçtür. Fakat iyi bir kemanla kötü bir keman arasındaki ton farkını yalnızca insan kulağının ayırt ettiğini düşünürsek, sıkı, iyi bir dokuma ile gevşek, zayıf olan arasındaki farkı da duyarlı bir gözün sezebileceğini kabul ederiz. [37]

Dokular arasındaki farklı değerlendirmelerimizin nedenini söylemek güçtür ama algılanan fark gerçeğe oldukça yakındır. Kelimelerle anlatmak açıklayıcı olsa bile dokusal etkileri tam olarak yaşamak gerekir.

Hayalimizde aynı heykelin her biri aynı malzemedен biriyle yapılmış üç ayrı kopyasını canlandırırız aslında hepsinin birbirinden oldukça farklı olduğunu görürüz. Aynı malzeme bile farklı etkilere sahip olabilir. Sanat uzmanları eski bir dökme alçı heykelle, kalıptan yeni çıkmış bir alçı heykel arasında büyük fark görürler. Yenisi niteliksizdir, yüzeyi yeterince sert gözükmez. Daha çok kabarcıklarla dolu katılaşmış bir hamura benzer. Taze alçı ışığı yansıtmakla kalmaz, bir kısmının da dış yüzeyinin altında nüfuz etmesine olanak sağlar. Bu yüzden biçimi net olarak algılamak zorlaşır. Böyle yeni bir heykeli etkisiyle karşılaştırdığımızda aralarındaki fark belirginleşir. Eski olgunlaşmış gibidir. Zamanla yüzeyindeki ufak delikler kapanmış, yüzyılların biriktirdiği toz tüm figürü muamma benzer bir tabakayla kaplayarak ışığın nüfuz etmesini önlemiştir. Böyle eski bir dökme alçı heykel, sık sık ellenmekten yüzeyi aşınıp fildişine benzer bir görüntüye sahip olduğundan çok daha tatmin edicidir.[37] Bilgi ve ustalıkla kullanılmadığı zaman en iyi malzeme bile karakterini kaybedebilir. Bir yüzeyi boyamaktan amaç, öncelikle onu korumak ve dokunması hoş bir hale getirmektir.

Doku şekille desteklenmediği sürece tamamlanmış sayılmaz. Şekil gözü etkileyerek algılanmayı gerçekleştirir, tanımlanarak hafızada bir yer edinir. Doku ilk önce gözle fark edildikten sonra elin hareketleriyle hissedilerek her yönden değerlendirilir, ışık faktörü algılamayı şaşırtabilir. İnsan duygusu ipek dokusundaki kalite farklılıklarını bile ayırt edebilecek yetenektedir. Bir yüzeyin dokusu malzemenin yapısında var olan niteliğidir. Görme ve dokunma yoluyla hissedilir. Dokunun meydana gelmesi için, pürüzlü yüzey veya uygun ışık, girinti çıkıntı gibi dokusal derinlik gerekmektedir.

Tablo 4.3 Doku – renk ilişkisinin bireyler üzerindeki etkisi[5]

| DOKU CİNSİ | BİREYLER ÜZERİNDEKİ PSİKOLOJİK ETKİSİ | BİREYLER ÜZERİNDEKİ GÖRSEL ETKİSİ |
|----------------|---------------------------------------|-----------------------------------|
| Sert | Uyanık tutma | Yakın |
| Sıcak renkli | İradeyi destekleme | |
| Parlak yüzeyli | Heyecan verme | |
| Yumuşak | Sükunet | Uzak |
| Soğuk renkli | Rahatlık | |
| Mat yüzeyli | | |

Genel bir kural olarak zayıf dokusal etkileri olan malzemeler derin pürüzler yardımıyla gelişir. İyi nitelikli malzemeler ise düz yüzey olarak kalabilirler ve hatta en süslemesiz ve pürüzsüz hallerinde bile güzeldirler. Bu arada, doku ve renk etkileri arasında tam bir ayırım yapmak güçtür. Beyaz beton gri olan kadar çirkin değildir.

Sert ve gözeneksiz bir taş malzeme bile hiçbir görsel biçim kavramı vermeyecek şekilde kullanılabilir. Taşlar birbirlerine sürtünerek ideal düz yüzeyler kazanırlar. Dokunuşu sağlam ve hoştur. Biçimi düzgün ve kesin, dokusal etkisi kusursuzdur. Granit, iri , yassı kaldırım taşları da nesillerce insan ayağı ile aşınarak aynı karaktere sahip olur. Cilalanan taş yüzeyi daha da parlak yapılabilir ama, sonuçta yüzey kesinliğini kaybeder.

İkinci Dünya Savaşından sonra Amerikalı mimarlar Avrupalı meslektaşlarının iki savaş arasında kullandığı dokusal etkileri denemeye başladılar. Amerikan şehirlerinde cam ve çelik binalar birbiri ardına görünmeye başladı. Ve bu dokusal etkiler Avrupa'ya, Amerikan mimarisinin en yeni üslubu olarak döndü. [37]

Çizgiler özgün tekstürlerde olmadıkları sürece dokunun içinde kaybolma eğilimindedir. Çizgi dokusunun vurgulayıcı gücü şekillerin oluşturulmasında yararlı bir kaynaktır. Anlamsız çizgilerden oluşan bir dokuya bakmakta olan bir kişi bir süre

sonra farklı şekiller algılamaya başlar. Hafıza bu şekilleri mürekkep lekeleri olarak algılamaya meyillidir, bu şekilde karakter testi yapar. Sınırlayıcı çizgilerle zevke göre anlamlı bir şekil aranır dokuya bir anlam kazandırılmaya çalışılır.

Dokular birtakım etkenlere bağlı olarak bütünleştikleri elemanlarda farklı görünme özelliğine sahiptir. Doku algılanan rengin özelliğini değiştirebildiği gibi algılanan biçimi de bozma yeteneğine sahiptir. Dokulu yüzey gözden uzaklaştıkça görsel etkisini kaybeder. Yakında sert etki bırakan doku uzaklaştıkça daha yumuşak algılanır. Dokusal farklılıklar uzaklık tahmini yapmamızda yardımcı olur. Genelde sert dokulu, sıcak renkli ve parlak yüzeyli elemanlar olduğundan daha yakın algılanırken, yumuşak dokulu soğuk renkli ve mat yüzeyli elemanlar da gerçeğinden daha uzaktaymış hissini yaratırlar.

Psikolojik açıdan da yumuşak dokulu elemanlar, sükunet ve rahatlık duygusu yaratır, sert dokular iradeyi destekleyerek uyanık tutar. Kimi dokular mekanın özelliklerini ortaya koyup güçlendirirken, kimileri de bir takım nitelikleri saklayarak pürüzsüz bir özellik oluştururlar. Renk ve biçimde de olduğu gibi çok çeşitli ve birbiriyle yarışan dokuyu bir arada kullanırken dozunu kaçırmak bölücü ve kararsız bir etki yaratabilmektedir. Çevreyle bütünleşip onunla uyum sağlayan doku her zaman için en doğru seçimdir.

4.2.10. Işık

Renk tam anlamıyla nesnenin kendi doğasında varolan bir nitelik olmayıp nesneyi aydınlatan ışığa bağlı olarak görülür. Bir objenin görünüşü büyük ölçüde ışığa bağlıdır. Güvenilir bir renk yargısından söz edebilmek için ışık gerekmektedir

Mimar boşluk ve dolulukların boyutlarını kesinleştirebilir, binanın yönelimini saptayabilir, malzemeleri seçebilir ve kullanım şekillerini belirleyebilir, yani daha tek taş yerine koyulmadan binasında istediği nitelik ve nicelikleri kesinlikle tanımlayabilir. Yalnız gün ışığını kontrol edemez. Çünkü onun, sabahtan geceye, günden güne yoğunluğu ve rengi değişmektedir. Bu yüzden ışık tasarımda ve biçimlendirmede dikkate alınması gereken önemli bir elemandır.[37]

Işığın uygun bir aydınlatma düzeyinde olması gerekliliği de söz konusudur. Bu düzeyin çok yüksek olması renklerin yapay görünmesine, hatta eriyip

kaybolmasına, çok düşük olması ise renklerin donuklaşp, grileşmesine neden olur. [40] Farklı karaktere sahip ışık kaynaklarınca aydınlatıldıklarında, nesnelere olduğu gibi mekanlarında algılanmalarında ve dolayısıyla mekansal değerlendirilmelerde de farklılıklara neden olduğu bilinmektedir.

Mimarinin yaşanan, yönünde ışık önemli rol oynar. Yaratılan çevrelere ışığın bu katılımı yalnız dış görünüm açısından değil iç mekan tasarımında da önemli bir belirleyici ve yönlendiricidir. Mekanların boyutları, şekilleri ile malzemeleri ve detayları büyük ölçüde, gün ışığı sağlandığında aldığı görünümle belirlenir. Aynı oda pencere boşluklarının yerleri ve boyutları değiştirilerek çok farklı bir hacim izlenimi verebilir. Bir pencereyi duvarın ortasından köşeye almak odanın tüm karakterini değiştirecektir.

“Işık ve aydınlatma” tüm etkileri göz önüne alınarak tasarlama ve biçimlendirmeye katılmak durumundadır. Bu katılımın dikkate alınma ve önemsenme derecesi görsel estetik ve fonksiyonel nitelikler yönünden mimari ve çevreyi olumlu ya da olumsuz bir yapılaşmaya götürebilmekte, bunun sonucu oluşan nesnel niteliklerle insanların beğenisi doğrudan etkilenecek olumlu ya da olumsuz olarak gelişebilmektedir. [1]

4.3. MİMARLIKTA ESTETİK VE YARATICILIK

Estetik yaşantının gerçekleşmesi için sanatçı-sanat yapıtı ve algılayıcının varlığı ve bu üçlü arasında diyalektiğin kurulması gereği, sanat yapıtında biçim-öz ilişkisini estetiğin belli başlı konularından birini oluşturduğu gibi sanat yapıtının ortaya çıkışı demek olan yaratıcılığı da estetik konularının kapsamına almıştır.

Yaratmak, özgün bir şeyi doğal gereçleri kullanarak üretmek demektir. Tolstoy yaratıcılığı şöyle tanımlıyor: “Geçmişte yaşadığımız bir duyguyu kendinde yeniden uyandırdıktan sonra, o duyguyu başkalarının da yaşamlarına olanak verecek şekilde çizgi, renk, ses ya da sözcüklere dönüştürebilmek yaratıcılık yani sanat eylemidir”. [6]

Yaratma kavramı hem dinle, hem estetikle ilgilidir. Estetik anlamında yaratma doğal gereci kullanarak güzeli gerçekleştirmek adına bir yapıt adına bir yapıt

ortaya koymaktır. Bu anlamda yaratma bileştirmeden başka bir şey değildir. Dinci görüş bu bileştirmeyi yoktan var etmekle bir tutarak zaman zaman sanatsal yaratmayı mahkûm etmiştir. Sanatçı doğal gereci kullanarak insan boyunda yani küçüklüğüyle ve büyüklüğüyle insan algısını aşmayan yapıtlar kurar. Bileştirmek bir araya toplamak değil. Özgün bir yapı oluşturmaktır. [35]

Yaratma süreçleri boyunca güzel'in oluşumunu iki ayrı çerçevede ele almak gerekecektir: fikrin gerçekleşmesi ve fikrin dışlaşması ya da somutlaşması. Öyleyse yaratmak önce bir düşünceyi sonra da bir eylemi gerçekleştirmektir.

Hiçbir fikir yoktan var olmaz, her fikir kavramları ve kavramlarla örülmüş başka fikirlerin ürünüdür. Henri Delacroix şöyle der: “Birçok estetik esin durumuyla ilgili dikkatli bir inceleme sanırız şunu ortaya koyacaktır; çok zaman esinde yeni gibi görünen fikir sanatçıyla yaşamış, onda gelişmiş ve biran gelip yeni değeri kazanmış eski bir fikirdir. Çok zaman onun örtülü, keşfedilmemiş kaldığı, sonra esin biçiminde kendini ortaya koyduğu görülür; bilinçsiz ya da bilinçli hazırlığı oluşturan budur, esin onun sonucundan başka bir şey değildir” fikrin esinle oluşumu estetik nesnenin bir taslak olarak belirmesidir.[12] Zihin fikri doğrudan doğruya kendinden getirebilir, kendi gereklerinden derleyebilir, ayrıca fikir zihinle dış dünyanın ortak bir yapımı olabilir. Bilinç kendindeki yada kendi dışındaki bir nesneyi paranteze aldığı zaman estetik nesne gerçekleşmiş olur.

Estetik nesnenin gerçekleşmesi bir heyecan konusudur ya da estetik nesne bir heyecanla kendini ortaya koyar. Fikrin dışlaştırılmasına yani yapıta götürülmesine gelince, bu oldukça uzun yaratma çabasını gerektirebilir. Yaratan düşünce yalnızca sezen düşünce değildir. Aynı zamanda tartışan düşüncedir.

Sanatsal yaratıcılığı, idealist estetiğin “duygu” ve “bireysel”ciliğe dayandırmasına karşın, maddeci estetik “duygu”ya “usú da katar, sanatın sanatçı ve algılayıcı yönünden duygu ile ilgili bir eylem olduğunu kabul eder, ancak yeterli kılmaz. Yetenekli ve dünya görüşü belirli bir sanatçı sadece yaşamın kendisine sunduklarını aktaran pasif bir aracı olmamalıdır. Sanatçı gerçekle kendi kafasındaki ideali karşılaştırarak yaşadıklarını, duyduklarını yeniden biçimlendirip yaratmalıdır. Maddeci estetiğe göre sanatsal yaratıcılık yaşamı incelemek, anlamak ve

değiştirmektedir. Bir sanat yapıtı ancak yeni bir şey gösterdiği, duygu ve düşünceleri zenginleştirdiği zaman sanat yapıtıdır. [35]

4.4. MİMARLIKTA ESTETİK VE ALGI

Biz estetik tavır ile bir estetik obje'ye , bir sanat yapıtına yönelirken, onunla ilgi kurarken, ilk planda onunla bir algı ilgisi içine girmiş oluruz. Bir nesnenin bir estetik obje olabilmesi için, her şeyden önce onun algılanması gerekir. Bu bakımdan algının estetik tavır için temel bir değeri vardır. Algının ne olduğu aydınlığa kavuşturulmadan, estetik tavrın belirlenmesi olanak kazanamaz. Hatta daha ileri gidip estetik tavır ile algının estetik algının bir yerde ötüştüğünü bile söyleyebiliriz.[23] O halde estetik tavır için bu derece önemli bir fenomen olan algı nedir?

Algı zihnin duyu organları aracılığı ile nesnelere sunumuna ulaşması işlevidir.[6] Sanat yapıtının gerçekten var olması onun özne tarafından algılanmasına bağlıdır. Özne tarafından algılanmayan sanat yapıtı var sayılamaz. Tolstoy'a göre sanat eyleminin amacı duygularını anlatan sanatçının görsel ya da işitsel duyular aracılığı ile başkaları tarafından anlaşılmasıdır. [23]

Algılama, nesnel dünyanın özgüllüklerinin ve ilişkilerinin duyular yolu ile öznel bilince aktarılmasıdır. Algılama yalın, kolay anlaşılır olmaktan uzak, karmaşık bir olgudur. Algılamanın öznel yönüne ağırlık veren estetikçiler, estetik değerin nesnede var olan değer olduğunu söylemenin yanlışlığına işaret ediyorlar. Estetik değer kendinden var olan bağımsız bir değer değildir. Ancak algıda var olur. Öznenin estetik yeteneğine, sanatsal deneyimlerine, öznel idrak yeteneğine bağımlı olarak özne her zaman nesneye bir anlam katar. Algılama kuşkusuz öznel bir durumdur. Ne var ki özne bağımsız değildir. Algının sezgisel ve zihinsel öznel yönleri olduğu kadar, toplumsal ve kültürel yönleri vardır. [35]

Bu sobadır dediğinizde, örtük olarak sobanın gerçekte böyle bir nesne olduğunu da kabul etmiş oluruz. Ancak algının böyle bir algı niteliğine sahip bir etkinlik olarak oluşması, insanlığın uzun deneme ve eğitim yıllarından sonra olmuştur. Bunun için bugün bile çocuksu ve gelişmemiş bir insanda salt algı bulmak

oldukça güçtür. Çünkü ilkel insanda olduğu gibi çocuksu bir insanda da salt algı etkinliği duygusal etkinliklerle karışmıştır. [23]

Estetik algılama büyük ölçüde bilgilenmeye bağlıdır. Bir nesnenin sanat yapıtı olduğunu bilmemiz bile ona karşı tutumumuzu değiştirir. Doğal güzellik karşısındaki algı değerlendirilmesi ile, sanatsal güzellik karşısındaki algı değerlendirmemiz farklıdır. Bu farklılık nesnenin sanat yapıtı olduğunu bilmemizden kaynaklanır. İnsan içinde yaşadığı çevreden yararlanabilmek, ona uyabilmek veya onu kendine uydurabilmek için o çevreyi tanımak ve anlamak zorundadır. Bu kendiliğinden olan bir olaydır ve çevreden bilgi almak yoluyla gerçekleşir Algılama; çevreden aldığımız bilgileri uygun ve doğru hareket etmemizi sağlayacak şekilde yorumlayıp, değerlendirmemizi sağlar.

Çevre ile insan arasındaki ilişkiyi sağlayan algılama, olayı, yaşanan ortamı yeterli bir biçimde görmeye, duymaya dayanır. Gördüğümüz ve duyduğumuz ortamı anlayıp değerlendirmek ve bununla beraber çevreyi görüp duymanın üstünde içinde yaşanan ortamı kendimiz için yararlı ve geçerli kılabilmek önemlidir.

Biçimi kavramak için düzeninin bilincine varmak, bir başka deyişle onu görmesini ya da dinlemesini bilmek gerekir. Sanat hakkında bilgi sahibi olmak, gördüğümüz ya da duyduğumuzu kavramak için gereklidir. Bu da duyu ile zihnin birlikte çalışması ile olabilir. İnsanda var olan duyarlılığa eğitim ve deneyimlerin eklenmesi ile gerçekleşir. O zaman biçim ile birlikte öz de anlaşılır, kavranır.

Etkilenmede algılayanın bağlı olduğu kültür önemli bir rol oynar. Bilgi, anlamayı, kavramayı sağlayabilir fakat algılamanın temelinde var olan etkilenmeyi sağlayamayabilir. Çevre, çevreden gelen alışkanlıklar, gelenekler, bilginin edinildiği ortam bir bütün olarak estetik kültürü oluşturur. Estetik yaşantının gerçekleşme derecesi algılayıcının kültürü ve eğitimi ile sanat yapıtının bir kesişme sağlayıp sağlayamayacağına bağlıdır. Bu kesişme gerçekleştiğinde sanatçı-sanat yapıtı-özne arasındaki iletişim tam olacaktır.[35]

Mimarlıkta da mimarlık ürününden zevk alma ve öznel bir beğeni duyma ile mimarlık ürününün estetik bilincine varma farklı olgulardır. Duyum algının kurucu parçalarından biridir. Duyumdan farklı olarak algı mekânsal özelliklerin, nesnelere birbiri ile ilişkilerinin, boyutların, uzaklıkların bilincine varmaktır. Algının

duyumdan öte zihinsel bir yönü vardır. Biçimlenmeye dikkat yönelterek duyular yolu ile biçimin bilincine vardığımızda biçimi algılamış oluruz. Algılama kuramcılarının konusu insan-biçim-etki üçlüsünün ilişkileridir. Algı nesnel gerçeğin bilinçteki imgesidir. [20]

Kuramcılar nesnenin algılaması için önce kavranması gereğinin üzerinde duruyorlar. Kavrama ise algılayanın (öznenin) ve algılananın (biçimin-nesnenin) durumuna bağlıdır. Bir başka deyişle algılama öznenin yeteneğine, eğitimine, kültürüne, pratiğine; nesnenin ise biçim niteliklerine bağımlı olarak farklı oranlarda gerçekleşir. [39]

Görüldüğü gibi, algı estetik tavır için çok temelli bir ögedir, zaman zaman onu estetik tavırla özdeş olarak alındığını bile görüyoruz. Bu belki aşırı bir sav olsa bile algının estetik tavır için vazgeçilemeyecek bir fenomen olduğu da gerçektir. Bundan ötürü, estetik tavrı ele alan ve onu incelemek isteyen her çalışmanın, algı ile bir hesaplaşma ve bir tartışma içine girmesi gerekir. Çünkü estetik tavrın ana niteliği, bize göre ancak bu tartışma içinde asıl boyutlarına ulaşabilir. [23]

Mimarlıkta algılama olgusunun oldukça karmaşıktır. Tasarlanan, uygulanan biçimle; algılanan biçim arasında bir farkın diğer sanatlara oranla daha çoktur. Somu olan gerçek biçim; geometri matematik aracılığı ile tanımlanabilir. Biçim boşlukta bir yer tutar ya da boşluğu sarar. Ancak gerçek biçim algılanırken optik nedenlerle değişime uğrar. Değişim bakış noktasının yatayda ya da düşeyde yer değiştirmesi ile olabileceği gibi farklı ışık etkileri ile de olabilir. Yani var olan ve değişmeyen gerçek biçime karşı, öznenin yerine ve koşullara bağımlı olarak değişime uğrayan, yalnızca özne için gerçek olacak olan bir biçim vardır.

Mimar biçime karar verirken gerçek biçimin belli koşullar altında nasıl değişime uğrayabileceğini düşünmek ve gerçek biçime bu değişimleri göz önünde tutarak karar vermek durumundadır. Mimarın sorunu istediği etkiyi yapacak olan biçimi yaratmaktır. Örneğin Arnheim'in dediği gibi kare bir yapı yüzünün algılanması isteniyorsa yatay kenarları düşey kenarlarından biraz daha uzun dikdörtgen bir yapı yüzü yapmak gerekecektir. [39]

Mimarlık tarihinde gerçek biçim ile etki biçimi arasındaki farkın bilinci ile yapılmış tasarım örneklerinin en belirginlerinden biri Michelangelo'nun Roma'daki

Capitol alanıdır. Alanın iki uzun kenarını sınırlayan yapılar alanı bitiren Senatörler Sarayına göre alışılacelmiş dik açılarla değil, dar açı oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Böylece alana çıkan merdivenlerin başına gelen özne, yapıları birbirine paralel ve dik açılı imişler gibi algılar. Panteon'un kubbesindeki nervürler üst sıralara doğru giderek daralır. Bu boyut farkı kubbeyi gerçek derinliğine oranla daha derin gösterir. Gerçek biçim, etki biçimini güçlendirmek amacı ile tasarlanmıştır. [33]

Nesnenin nitelikleri arasında yalın ya da karmaşık olması üzerinde önemle durulan bir konudur. Karmaşık bir biçimi algılamak zihnin onun düzenini kurmaya çalışır. Bu işlem karmaşık olan şemanın zihin tarafından daha basit şemalara dönüştürme çabası ile başlar. Zihin önce biçim düzenini belliğinde var olan bir şemaya oturtmaya, ikinci aşamada da yeni bir şema oluşturmaya çalışır.[41] Bu işlem başarılmazsa biçim belirginleşemez, algılanamaz. Biçim yalın olduğu onda öznedeki oluşan imge gerçek biçim ile uyum içinde olacak, algılama sonucu oluşacak olan estetik deneyim biçimin karmaşıklık derecesi ile ters orantılı olacaktır. Karmaşık bir mekanın algılanması, yalın bir mekanın algılanmasına oranla daha zordur.

Mimarlık ürününün ölçek olarak büyük ve üç boyutlu olmasından dolayı bir kerede algılanma olasılığı zordur. Üç boyutlu yapının ne içten ve dıştan her yönünü aynı bakış açısının içine alamayız. Yapıyı bütünüyle algılayabilmemiz için birden fazla bakış açısına ihtiyacımız vardır. Yapının etrafında ya da içinde dolaşarak farklı yer ve zamanlarda gördüğümüz parçalarla bütün hakkında fikir ediniriz. Parça halindeki algılar zihinde bütünleşir ve biçimin tümü hakkında bir imge oluşur. Demek ki mimarlık ürününün algılanmasında yalnız bir açıdan alınan görüntüye bağlı kalınmaz. Farklı bakış açılarından ve farklı zamanlarda edinilen imgeler zihinsel bir sentezle bütünleşir. Zihinsel sentezin gerçek biçime uygunluğu biçimin farklı yönlerdeki geometrisinin birbirine uyumu ile orantılıdır.

Bir mimarlık ürünü algılandıktan ve uzaklaşıldıktan sonra akılda kalan bir imge vardır. İmgede ayrıntılar silinir, biçimlendirmeyi yöneten temel ilkelerin belirlediği düzen kalır. Bir yapı için imgede kalan düzen başka yapılarda tekrarlandığında yapılar hakkında belli kavramlar oluşturmaya başlanır.[20] Örneğin; Akdeniz mimarlığı için düz çatılı, beyaz renkli, dik açılı konut; Selçuklu yapısı için taş kabartmalarla bezenmiş anıtsal kapılı yapı; Yunan tapınağı için sütun dizisi ile

çevrelenmiş yapı imgesi oluşmuştur. Kavramların oluştuğu yönde de yapıları örneğin konularına, üsluplarına, dönemlerine, bölgelerine, tekniklerine göre sınıflarız.

4.5. BÖLÜM SONUCU

Yüzyıllar boyunca mimari, resim ve heykel “güzel sanatlar”, yani güzelle ilgilenen, müziğin kulağa etkisi gibi göze etki eden sanat olarak nitelendirilmiştir. Bir mimar bir binayı eleştirdiği zaman ise binanın görünüşü onu ilgilendiren unsurlardan sadece bir tanesidir. O planları, kesitleri ve görünüşleri inceler ve eğer iyi bir bina ise bu çeşitli unsurların birbirleriyle uyumlu olmaları gerektiğini kabul eder. Fakat gerçekten bir çok insan mimariyi dış görünüş olarak algılar.

Mimar, bir heykeltıraş gibi form ve kütle ile ve bir ressam gibi de renkle çalışır. Fakat bunların dışında mimarınki fonksiyonel bir sanattır, problemler çözer, insanlara yardımcı olacak ekipman yaratır. Mimari çok özel bir fonksiyonel sanattır. Çünkü içinde yaşanılacak mekânı sınırlar ve yaşantımızın çerçevesini oluşturur.

Mimaride diğer bir güçlük de meydana getirilen eserin uzak bir gelecekte varlığını sürdüreceğidir. Mimar sahneyi uzun ve yavaş bir gösteri için hazırlar ve bu yüzden, bina gelecekteki şartlara uyarlanabilmelidir. Binası ileride zamana uyması için yapıldığı zamanın ötesinde olmalıdır.[37] Mimari bir organizasyon sanatı olarak tanımlanabilir.

Sanat yapıları ilk çağlardan beri hep ölçü, ritim ve uyum gibi terimlerle birlikte düşünüle gelmiş; insanlar doğanın yasalarını bulmaya çalıştıkları gibi sanatları da bir takım kurallara, geometrik formüllere bağlamaya çalışmışlardır. Sanatı güzellik, güzelliği de uyum olarak anlayan ilk çağ felsefecileri bu uyumu sayılar arasında bir orantı olarak görmüşlerdir.

Düzene ait başarı, insanlığın idealleri olarak kabul edilen ölçü ve uyum idealleri doğrultusunda mekansal bütüne ve onun elemanlarının boyutlandırılması ve düzenlemesine yönelik olarak kurulan “ölçü-ölçek-oran” ilişkilerine dayandırılmaktadır. Burada temel kaynak insanın fizyolojik ve psikolojik yapısıdır. Bunun öngörüldüğü durumlarda başarı elde edilebilmektedir.

Bütüne yönelik olarak biçime ait parçaların birbirleriyle uyum içinde yer almaları; kompozisyon ilkeleri doğrultusunda parçalar arası ilişkide olmaları söz konusudur. Bu organizasyonu sağlayan, insanın doğasında ve onun dışındaki doğada var olan ve kendi doğası, yapısı ile de görmek istediği, temelde devamlılık, denge baskınlık, birlik, çeşitlilik ilkeleridir.

Renk kompozisyonu ve düzeni belirgin hale getirmek, biçimi daha iyi tanımlamak gibi etkilerle estetik ifadeye önemle zenginlik kazandırır. Nitelik kazandırır, algılama ve değerlendirilmede önemli bir yer tutar.

Işık insanın görsel gereksinmelerini içine alan duygusal, zihinsel ve fizyolojik gereksinmeleri doğrultusunda oluşturulduğunda biçimlendirme ve estetiğe ait önemli bir olgu olarak ortaya çıkar.

Mekân biçiminin boyutuna ilişkin değerlendirmeler azaldığında, insan ve çevresi arasında iletişim kopabilmekte ve buna bağlı olarak mekânın okunmasında anlama-kavrama zorluklarıyla karşılaşmaktadır. Bu durum ise estetik beğeni doğrultusunda olumsuz bir değerlendirme şeklinde ortaya çıktığı genellemesi yapılmaktadır. [1]

Genel olarak, yapının tasarımındaki bütünlük niteliğinin, bu tek tek özelliklerin tümünü kapsadığını ve güzelliğin her şeyi kavrayan bir sentezin mükemmelliğinde, her zaman açıklanamayacak bir süreç sonunda ortaya çıktığını kabul etmek sağduyulu bir yol gibi gözüktür.[2]

Bu yaklaşımlar biçimlendirmede uyulması gereken kurallar olarak ya da analizlerle, yorumlama ve eleştiri için kullanılmışlardır. Bunlar uyulması gereken kurallar olarak ele alındığında oldukça geniş bir tartışma alanı açmaktadır. Ama mimarlık estetiğinde ve eleştiride “birlik, düzen, simetri, oran, ölçü” ve benzeri kavramlar olarak, mimarlık olgusunu daha iyi anlama bakımından yararlı analizlere yol açtığı söylenebilir.

5. DEĞER VE DEĞER OLGUSU OLARAK MİMARLIKTAKİ ESTETİK; MİMARLIKTAKİ ESTETİĞİN DEĞERLENDİRME SORUNU OLARAK İRDELENMESİ

5.1. DEĞER VE DEĞERLENDİRME KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

Değer ve değerlendirme, nesne-özne ilişkileri birleşik sisteminin iki kutbunu oluşturur; değer, özneye olan ilintisi içinde nesne'yi gösterirken, değerlendirme, öznenin nesneye olan ilintisini gösterir.[35] Bu anlamda yani değer ve değerlendirme, ancak birbiriyle karşılıklı ilişki içinde ele alındığı zaman, değer nesnel niteliği ile değerlendirmenin öznel niteliğinden hakkıyla söz etmiş olabiliyoruz.

Değer ve değerlendirme, biri nesnel içerik, öbürü öznel içerik açısından, ikili bir bildirişimin taşıyıcısı olarak iş görürler. Değerin değerlendirmeye olan önceliğinden sözedebiliriz, çünkü değer, insanın gereksindiği nesneye olan bağıntısının pratikte saptanışı sırasında oluşurken; değerlendirme, nesnel olarak oluşan bu değer özne tarafından bilinişi sırasında ortaya çıkar. Değerlendirme, yalnızca değer kavranması değil, ama aynı zamanda, o değer gerçekliğinin doğrulanması, "adı çıkmış" değer olumlanması ya da olumsuzlaşmasıdır.[35] Değer bir değerlendirme, doğrudan ve geriye çevrilebilir bağlantı içinde kendiliğinden işleyen bir sistemi oluştururlar; bu yolla, kültür tarihinde, sürekli bir değer değişimi süreci yer alır.

Genel kanı estetiğin ölçülemeyeceği doğrultusundadır. Buna karşı tüm tasarımların oluşumunda ve değerlendirilmesinde estetik ağırlık önemli bir etken, bir öge veya bir ölçüttür. Bu ağırlık sözcüğü ise tam anlamıyla ölçü ile bağıntılı nesnel bir gerçektir. Bu nesnel gerçeğin ele alınmasıyla en azından tartışma doğal olarak başlar. Böyle bir tartışmanın esenliği için bazı kavram ve görüşlere genel olarak değinmekte yarar vardır.

5.1.1. Değer Kavramı ve Gelişimi

Değer, insan için önem taşıyan, geçerli olan şeydir. İnsan yaşamında istenilebilir olan her şey bir değer ortaya koyar. Değerler çeşit çeşittir. İktisadi değerler, estetik değerler, dini değerler, ahlaki değerler bir bütün oluştururlar. [6]

Değer insanın dünyayla ilişkisinde ortaya çıkar ve onun başarısı olarak görünür. İnsan, insan olmanın gerektirdiği tüm edimlerini gerçekleştirirken değerlere uyar ya da değerler yaratır. Bu çerçevede değeri insan yaşamının zorunlu bir ögesi olarak görmek gerekir. Ortaya çıkan her değer, sanatsal olsun ahlaki olsun daha başka olsun, değerler dizgesi içindeki yerini hemen alır. Hatta bir anlamda değerler arasında bir basamaklaşma, bir sıra düzeni bile düşünmek olasıdır. Doğru'yla ilgili "bilgi" alanı, iyi'yle ilgili "ahlak" alanı, güzel'le ilgili "estetik" alanı, insan değerlerini içeren üç temel alandır. [12]

Değerler çağlara ya da toplumlara göre değişiklikler gösterirler. Bir çağda değer diye belirlenen bir şey bir başka çağda belirlenmeyebilir. 17. yüzyılda Descartes değer kavramını usa ve deneye götürerek irdeliyordu: "İyiye kötüden ayırmak ve onların gerçek değerini tanımak için deneyden ve ustadan yararlanmalıyız". Marx'çı düşüncede değer kavramı sıkı sıkıya emek kavramına bağlandı. "Değer billurlaşmış insan emeğidir" diyen Marx tüm değerleri işçi sınıfının yarattığını söyler ve "Değer emeğin bir başka anlatımından başka bir şey değildir" der.[12] Değer iktisadi anlamının dışında tümüyle öznel bir kavramdır. Bireylere göre değiştiği gibi durumlara göre de değişiklik gösterebilir. Büyük ölçüde gereksinimlere bağlıdır. Buna göre her nesne istenir, özlenir bir gereksinimi karşılar olduğu ölçüde değerlidir. Değeri belirleyen de buna göre büyük ölçüde yoksunluklardır. [23]

Değer felsefesiyle ilgili görüşler ilk önce Platon tarafından öne sürülmüştür. Bu görüşler ekonomik sorunlar yanında etik temel sorunları da yansıtmaya çalışmıştır. Değer felsefesinin felsefe biliminin bağımsız bir inceleme konusu olarak ortaya çıkması ancak 19.yy'da gerçekleşmiştir. 19. yüzyıldan bu yana "değer" kavramı önemli bir felsefi konulardan biri kabul edilmiştir. Psikologlar genellikle insanların karar vermelerindeki temel ilkeleri incelemek amacıyla değer sorununa eğilmişlerdir.[42]

Konunun modern gelişimi Kant'dan itibaren başlamış ve gerçekte değer, değerle varlık arasındaki yeni problemi araştıran, tamamıyla yeni bir düşünce yolu ortaya çıkmıştır. Nietzsche dışında değer kavramı ile en çok ilgilenen Lotze olmuştur. Lotze tarafından ilk olarak kullanılan "değer felsefesi"nde "değer" objektiftir. "Değer realizmi" olarak adlandırılan bu görüş "iyi"yi "değer" ile eşdeğer görür. "Değer idealizmi" ise bir bağımsız değerler kümesi kabul eder. Bu kümeyi oluşturan değerler geçerli olmalarına karşın gerçekte mevcut değildir. Lotze değer fikrini felsefede varılabilecek en son kavram olarak görürken, Albrecht Ritschl değeri din ve teoloji tartışmalarının merkezi haline getirmiştir. [42] Değer teorisinin amacı, değerlerin oluşumunda ve değer biçilmesinde temel olacak unsurları aydınlatmaktır.

Konunun bir kuramın özü haline gelmesi Kantla başlar; ancak genel bir değer kuramı Neo-Kantizmin etkisi altında gelişmiştir.[42] Çeşitli alanlardaki farklı açılardan ele alınan değer kavramı için birçok tanım vermek olanaklıdır. [36]

- Yararların arasındaki ilişki, (Stone)
- Seçim yapmak için gerekli temel, (Fleming)
- Performansın belirli bir görünümü, (Markus)
- Bir etkinliğin ölçüsü, (Dunstone)
- Nesnelerin ve sosyal bilinç fenomenlerinin, toplum, sınıf ve insan açısından taşıdıkları önemi belirleyen özellikler, (Rosenthal ve Yudin)
- Bir tasarımın kullanıcı isteklerini tatmin etme niteliği, (Siddall)
- Var oluş ile insana özgü davranışlar arasında soyut bir ilişki (Lotze)
- Bir nesnenin insanlara hizmet etme gücü, (Anstey)

bu tanımlamalara örneklerdir.

Yukarıdaki tanımla incelendiğinde, mimari ürün için yapılabilecek en uygun tanımın Anstey ve Siddall'in tanımları olduğu görülmektedir. Her iki tanımlamada da kullanıcı istekleri ve ürünün bu istekleri hangi oranda gerçekleştirdiğini belirlemek

amacıyla “değer” olsunun ele alınmıştır. Mimari ürünün değeri, nicel ve nitel değerlerin bir fonksiyonudur. [42]

Değer kavramı, bir hareket yolunun sonucunda meydana gelebilecek yararlar ve zararlar açısından değerlendirilmesinde başvurulan ve bir malın, fikir veya hizmetin taşıdığı yararlı niteliklerdir. [42]

Çeşitli görüşler açısından ise değerler şu şekilde ele alınmaktadır:

- içsel değer: kendi başına değer,
- dışsal değer veya araçsal değer: Bir başka değere araç olduğu için değer,
- Kullanım değeri “yarar” değeridir,
- Değiştirme değeri “ekonomik” değerdir,
- Semiotik değer “im” değeridir.

Değere ait bu görüşlere bağımlı ekonomik değerlerin neden ve nasıl oluşturduğunu açıklayan kurumlar ile törebilimsel, ruhsalimsel, estetik değerlerin neden ve nasıl oluştuklarını açıklayan değer bilim (axiology) de iki yaklaşım vardır. Bunlar öznel ve nesnel yaklaşımlardır. Bu durumda nesnel derken: Fiziksel olaylarda görüldüğü gibi genel olarak, bizim dışımızda öznelliğimizden, ötede, nesnenin ve gerçeğin kendisine ait olan şeyi; öznel derken: fiziksel dünyaya karşıt olarak alınmış düşünen özneye, insanın düşünce, duygu ve davranışlarına ait olan özellik anlaşılmalıdır.[36]

Değer kavramında ve değer bilimindeki nesnellik özellik ayrımı estetik için geçerlidir. Estetik nesnelcilik (estetik objektivizm) ve estetik öznelcilik (estetik subjektivizm) olarak ele alınır. Bu iki görüşü birleştirmeye çalışan Smuts’un bütünsellik felsefesidir. (Holizm) Holist, F. Kainz’le göre estetik güzellik özneye nesnenin bütünselliğinden doğar, öznelci ve nesnelci görüşleri bağdaştırmayı amaçlayan bir yaklaşımda “nesnel göreceliktir” [36]

Allport/Vernan/Lindzey, insanlarla ilgili değerleri oldukça kapsamlı ve günümüz araştırmaları içinde geçerli 6 grupta toplamışlardır. [36]

1. Kurumsal değerler
2. Ekonomik değerler
3. Estetik değerler
4. Toplumsal değerler
5. Politik değerler
6. Dinsel değerler

5.1.2. Değerlendirme Kavramı

Değerlendirme, değerini ortaya koymak demektir. Tanıtmaya ya da açıklamaya karşıt olarak bir şeyi değerler açısından ya da olması gereken açısından ele almaktır. Lalande değerlendirmeyi “Bir fikrin ya da bir şeyin varlığıyla değil, değerleriyle, belli bir amaca gore yetkinlik derecesiyle ilgili zihin işlevi” olarak tanımlar. [6]

Herhangi bir sistemin sağladığı faydayı saptamak veya sistem alternatifleri arasından birini seçmek için karar sürecinde değerlendirmeye gerek duyulur. Değerlendirme bir süreçtir.

Yeryüzünde insanın varlığı söz konusu olduğundan beri değerlendirme bilinçli veya bilinçsiz olarak her zaman yapılmaktadır. İnsanın alternatifle arasında birinin fikri veya fiziksel bir modele dayanarak seçimi “değerlendirme” kavramlarının özünü teşkil eder.

Değerlendirmenin sistematik olarak yapılması son 50 yıla rastlar. Özellikle endüstri ürünlerinin üretiminin artmasıyla birlikte değerlendirmenin bilinçli olarak yapılması zorunlu hale gelmiştir.

Kişinin veya bir grubun planlanan sistemle erişmek istediği ve kendisine ait değerler sisteminin biçimlendirdiği amacı, değer kriterlerinin seçimini etkileyen iki temel unsurdan biri olarak görebiliriz. İkinici temel unsur kişinin veya grubun tasarladığı amaca ulaşmakta evre koşullarının koyduğu zorunluluklardır. Böylece “değer sistemi” elde edilmiş olur. Değer sistemi karar kriterlerini de içerir. O halde “kriter” amaca yönelik bir sistemin elde edilmesinde “evre girdileri”yle “amaç” arasındaki bir ilişki sonucunda ortaya çıkan bir “değer” olgusudur. [42]

Her fiziksel sistem kendisine ait bir değer sistemini de birlikte getirir. En çok görünenleri:

- Kâr
- Kalite
- Rekabet
- Uyuşabilirlik
- Fleksibilite
- Güzellik
- Güvenlik
- Zaman

kavramları içinde toplanır. [42]

Değerlendirmenin başlıca görevi, tanımlanmış olan amaca erişmek için gerekli alternatifleri seçmek ve bu alternatiflerin mukayeselerini objektif olarak yapmaktadır. Her bir değer kriteri, eşit oranda söz konusu sistemin tüm değerini etkilemez.

Değerlendirmenin en önemli noktalarından biri değer kriterlerinin llendirilmesidir. Değerlendirmenin genel olarak 3 aşamada gerçekleştiğini söyleyebiliriz: [42]

1. Değer kriterlerinin saptanması

2. Değer kriterlerinin ölçülendirilmesi ve ağrlıklarının saptanması; değer kriterlerinin değerlendirilmesi.

3. Tüm sistem değerinin saptanması

5.2. ESTETİK ALANINDA DEğER VE DEğERLENDİRME

İnsan bir nesnelere evreni içinde yaşar, bu nesnelere ile çeşitli ilgiler içinde bulunur. Bu ilgilerin en başında, nesnelere tanıma ve onları bilme ilgisi gelir. Bu bilinç, nesnelere yönelir, onları algılar, onları bir obje durumuna yükseltir. Bir bilinç

ya da bir süje ile bir obje arasında kurulmuş olan böyle bir ilgiye bilgi adı verilir. İnsan, bilinç sahibi bir varlık, bir süje olarak bilen bir varlıktır.[23]

İnsan yalnız bilen bir varlık değildir, bu bilgisinin nesnelere, gerçeğe uyup uymadığını soran bir varlıktır. Bilgim, bilgisi olduğu nesneye uygun mudur?. Doğruluk (hakikat), bizim obje'ye yüklediğimiz bir değerdir, bir bilgisel-mantıksal değerdir.

Öbür yandan, insan yalnız bilen bir varlık değil, belli nesnelere gereksinme duyan, seçenekler karşısında karar veren, seçim yapan, kimi şeylerden hoşlanan, haz duyan bir varlıktır da. Susayan bir insan için su, yalnız bilgisel bir obje olan bir nesne değildir, aynı zamanda bir gereksinme obje'sidir. Bu anlamda o, yararlı bir obje'dir, bir değer'dir. Yine insan seçenekler arasında seçim yapabilen bir varlıktır. Örneğin, içgüdüler ve akıl seçenekleri karşısında, akılsal yönde seçim yapan bir irade varlığı olarak insan, bir ahlâksal değeri ortaya koyar. Bu ahlâksal değer 'iyi' değeridir. [23]

İnsan, nesnelere ilgisinde onlardan hoşlanır, onlardan haz duyar. Böyle haz duyan bir varlık olarak insan, bu hoşlandığı, haz duyduğu şeylere bir değer yükler ve onlara 'hoş', 'güzel' ya da 'yüce' der.

Görüldüğü gibi, bütün bu değerler, bilgi değeri 'doğruluk', pratik-ekonomik değer 'yararlı', ahlâksal değer 'iyi' ve estetik değer 'hoş', 'güzel' ve 'yüce' doğada, nesnelere dünyasında bulunmazlar. Doğada ne yararlı, ne doğru, ne iyi, ne de güzel değeri vardır.[23] Doğa, bütün değerlerin dışında salt bir gerçeklik varlığıdır. Doğaya bu değerleri yükleyen insandır. Doğayı yararlı, doğru, iyi ve güzel yapan insandır. İnsan, yaşadığımız evrene erekler koyar, değer nitelikleri katar ve böylece evreni yararlı, doğru, iyi ve güzel bir evren yapmakla insansallaştırır. Böyle insansallaştırılan bir evren, bir değerler evreni olmuş olur.

5.2.1. Estetik Alanında Değer

Değerler evreninde estetik değerler, güzel, yüce, trajik, komik, vb. önemli bir yer tutarlar. Değerler evreninde estetik değerler, özgün ve bağımsız değerler olarak öbür değerler karşısında yer alırlar.

Bu alanda “güzellik” adına “nesnenin biçimsel niteliği, ona özne tarafından verilen nitelik ve yargı” olarak karşımıza çıkarlar ve “estetik değerler” olarak adlandırılırlar. Böylece, estetik yalnızca bir terim değil fakat aynı zamanda bir disiplin olarak bir değerler sistemi ve nesnelere estetik değerini belirlemede pozitif bir ölçü çubuğu oluşturur.

Estetik alanında değer, yapının insani anlamlarıyla, bu anlamlar çerçevesinde özellikle geleceğe açık bir insani etkinliği bize duyuruşuyla belirgindir. Lalo şöyle der: “Gerçekte sanattaki güzel tam tamına başkadır: onun temelinde bilinçsiz doğada bulamayacağımız, insani ve toplumsal bir öge olan bir tekniğin varoluşu vardır. Doğa olağan ya da olağandışı ayrımından başka köksel bir ayrım tanımaz: bu özeldir bu rastlantısaldır, bu süreklidir bu süresizdir gibi. Yalnızca sanat estetik değer kavramlarını, gerçek anlamda güzel’i ve çirkin’i getirir.[12] Bir doğa güzelliğinden söz etmekte direnilecekse o zaman onun estetik dışı ya da sözde estetik olduğunu, yalnızca sanattaki güzelin estetik olduğunu söylemek gerekecektir. [12]

Estetik güzel sunumdur, sıradan bir kopya değildir, bir göz yanılması değildir, sunumdur ya da yaratıdır, önceden belirlenmiş bir tekniğe uyan bir yaratıdır”. Lalo estetik değerlerin kaynağının doğada değil bizde olduğunu bildirir, doğa ona göre en çok bir esin kaynağı olabilir: “Doğaya uladığımız her çeşitten değerler doğada olan değil de bizde olan değerlerdir. Doğanın estetik ilgisizliği, tıpkı ahlaki ya da mantıksal ilgisizliği gibi mutlak bir ilgisizliktir. Doğa kendinde olmayan bir şeyi öğretmez. Doğa kendinde olmayan herhangi bir yöntemi sanatçıya benimsetemez. Doğa, hiç kuşku yok, sanatçı için büyük bir esinlenme kaynağıdır”. [6]

5.2.2. Estetik Değerin Oluşumu

Estetik değer, gerçeklikte varolan ya da artistik yaratışın ustalıkla kurduğu bazı nesnel öğelerin kendine özgü öznel bir yanlısı olduğuna göre, ortaya çıkabilmesi için, tarihin akışı içinde oluşan bir estetik bilincin varlığı gerekir.

Bu durumda bir üst yapı ögesi olan estetik değerlendirmenin oluşumunu incelemenin tek doğru yolu, onu, insandan ve insanlıktan önce varolan nesnelere

basit özelliklerine değil, insana ve onun toplumsal pratik içindeki gelişimine, toplumun ekonomik toplumsal gelişimine bağlamak olacaktır.

İnsanın doğal nesnelere ve kendi öz yaratılarındaki estetik nitelikleri değerlendirilebilmesi için uzun bir sürecin aşılması gerekmiş, gerçekliğin insan bilincindeki yansıması ancak bu süreç içinde belli bir varlık kazanabilmiştir. Her biyolojik varlık gibi insan da, içinde yaşadığı ortamın kendisine karşı güçleriyle mücadele ederek ihtiyaçlarını gidermek zorunda kalmıştır. “..... yaşayabilmek için her şeyden önce, yemek, içmek, barınmak, giyinmek ve daha birçok şey gereklidir. Demek ki ilk tarihi olgu, bu ihtiyaçları karşılayan araçların üretilmesidir; maddi hayatın üretilmesidir.”[4] Böylece insanın ilk karşı karşıya geldiği şey maddi dünyanın kendisi, nitelikleri olmaktadır. İnsan önce, gerçekliğin faydacı özümlemesini ya da ele geçirilişini gerçekleştirmiş olur.

Bir ihtiyaç giderilir giderilmez, bu ihtiyacın giderilmesi ve bunu sağlayan aracın elde edilmesi, yeni ihtiyaçların doğmasına yol açar. Ancak, insan bu toplumsal üretim süreci boyunca yalnızca yaşamı için gerekli şeyleri üretmekle kalmayıp, yavaş yavaş, kendi bilincini de yapmıştır: “...bilinç ta başlangıçtan beri sosyal bir üründür.” İnsan kendi öznesini, kendi bilincini kurarken bütün tanıma yetileri de temelden değişikliğe uğrar, gelişir. Biyolojik duyuları inceler, nesnel dünyada, içgüdülerinin doyurulması için mutlaka gerekli olandan daha çoğunu algılamaya başlar. [4]

Müzikten anlayan bir kulak, şeklin güzelliğini anlayan bir göz gibi insan duyarlılığının öznel zenginlikleri, kısacası, kısmen geliştirilip kısmen yaratılmış insanî güçler olan ve insanca zevk alabilen duyular, insanın nesnel olarak açılan zenginliğinden doğabilir sadece. Çünkü beş duyudan başka zihni ve pratik denilen duyular da yani sözün kısası insan duyuları ve duyuların insanlığı, insan nesnesinin varoluşunun bir sonucu, insanileştirilmiş doğanın bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Böylece, insanın tanıma, değerlendirme, yaratma ufku genişlemiş, nesnel gerçeklik üzerine daha çok eğilir olmuştur. Nesnelere işlerken onların yapılarını daha iyi tanıyan insan, onlardan yalnızca gereksinmelerini karşılayan şeyleri değil, estetik planda güzellik duyularını doyuran şeyler yaratmasını da öğrenir. Örneğin, ilk önceleri ağaçtan odundan yapılan sütunların yağmurdan en kolay etkilenen, çürüyen baş kısımlarını korumak üzere üzerlerine konan kaba taşlar, insan zamanla

mermerden sütunlar yapmasını öğrendiğinde daha da gelişmiş olarak, işlenmiş bir biçimde sürer, sütun başlığı olur. Böylece sütun başlığı artık yararı yönünden değil, estetik değeri yönünden, nesnelere oldukları gibi değil gelişmiş beğenisi yönünden görmek isteyen bir insani yaratı, bir sanatı yaratısı olarak sürer gider. İnsan bilinci, yalnızca nesnel dünyayı yansıtır değil, aynı zamanda onu yaratır bir aşamaya ulaştırır.[4]

İnsanda estetik duygusu ve estetik değer toplumsal süreç içinde ortaya çıkar ve gelişir. Ancak bu estetik duygunun bir sanat yapıtında gerçekleşmesi ve kalıcı olarak estetik değer haline dönüşmesi daha karmaşık bir yapıya sahiptir.

5.2.3. Estetik Değerin Nesnelliği, Özneliği

Burada nesnel: “Fiziksel olaylarda görüldüğü gibi, iradeden bağımsız ve ona karşıt olan, genel olarak, bizim dışımızda, öznelimizden ötede, nesnenin ve gereğinin kendisine ait olan şeyi, öznel: “Fiziksel dünyaya karşıt olarak alınmış genel insan düşüncesine ait bir özellik, genel olarak, düşünen özneye, insanoğlunun düşünce, duygu ve davranışına ait olan” özellikler anlamında kullanılmaktadır.[4]

Estetik değer için nesnel bir ölçüt bulmaya çalışırken genel değer kavramından yararlanılabilir mi? Tıpkı ekonomik malın olduğu gibi, ama bir başka niteliksel plânda, estetik nesnenin de insani varoluştan önce ya da bu varoluştan bağımsız maddi özellikleri vardır.

Bir önceki bölümde üzerinde durulan, biçim, renk, oran, ritim vb. doğal nesnelere ya da bizim güzel diye kabul ettiğimiz sanat yapıtlarının maddi yapılarında varolan özelliklerdir. Fakat bu özellikler ancak insan tarafından özümlediği ölçüde, gerçekliğin estetik olarak ele geçirilmesi süreci çerçevesinde estetik değerler haline gelir. O halde estetik değer “yaşanmış” şeydir. Kullanım değerinin salt kendi başına sevilen bir şey olmayışı, ancak bir değer-taşıyıcı görevini görüşü gibi doğadaki nesnelere maddi özellikleri ya da sanat yapıtlarının maddi belirtileri de maddi temelden, estetik değer taşıyıcısından başka bir şey değildir.

Estetik değer, doğadaki şeylerde varolan birtakım nesnel niteliklerinin toplumsal bilinçte yansımış şekli olduğunu söyleyebiliriz.[4] Estetik değerler,

sonuçta, gerçeklikte var olan ya da artistik yaratışın ustalıkla kurduğu bazı nesnel öğelerin kendine özgü öznel bir yansıması olmaktadır.

5.2.4. Estetik Değerin Mutlak bir Değer Olarak Kavranması

Roman Ingarden de değer problemi ile ilgilenir. Roman Ingarden, iki değer birbirinden ayırmakla işe başlar; bunlar, sanat değer ve estetik değerdir.[23] Bu ayırmayı şöyle temellendirmek ister: “Sanat değerleri, sanat yapıtında ortaya çıkar, ikinciler ise, somut olarak ilkin estetik obje’de. Birinciler, tamamen özel bir anlamda relativdir, öbürleri ise yine özel bir anlamda mutlak değerlerdir”.[23] Burada, bu değerlerin çok özel olarak birbirlerinden ayırt edilmek istemektedir; bu ayırma, birinci türden değerlere görecelilik, ikinci türden değerlere mutlaklık yüklemekle yapılmak istenmektedir.

Sanat değer, belli bir erek için bir araç değer olduğu için görecelidir. Buradan anladığımızı göre, Roman Ingarden’ın sanat dediği şey, bir sanat yapıtında seyirci bakımından söz konusu olan ve sanat yapıtına bu yönden yüklenen, ona yorulan, atfedilen şeydir. “Estetik değer, buna karşılık, estetik değer niteliklerinin bir çokluğunda temellenir ve bir amaç için bir araç olmaması anlamında da mutlak bir değerdir. Örneğin, estetik değer, insanların hoşuna gitmek amacına hizmet etmez..[23]

Estetik değer, aynı zamanda, estetik obje’de içerilmesi bakımından mutlaktır; çünkü, o, obje’de ortaya çıkan estetik değer nitelikleriyle çözülmez bir bağla bağlıdır”. “Estetik değer, kalitatif bir elemandır, ya da estetik obje’ye yapışık özel değer kalitelerinin seçkin bir çokluğudur. Alışıldığı gibi, güzellik denen bir şey genellikle estetik değerlerin özel bir halidir”. Buradan, artık, Roman Ingarden’ın estetik değer deyince ne anladığını oldukça belirli olarak anlaşılabilir. Bu değer özel olarak güzellik diye adlandırabiliriz. [23]

Güzellik değer, buna göre, onu seyredene bağlı olmayan bir değerdir. Ve bu anlamda da, bir mutlaklığa sahiptir. Çünkü, güzellik ya da estetik değer, estetik obje’nin yapısında temellenir, varlığını kendinden, yani bu temelden alır. Ve varlığını, bu temelin dışında başka bir varlığa borçlu değildir. “Genel olarak estetik değer hoşlanmadan tamamıyla farklıdır. Hoşlanma, seyirci tarafından gerçekleştirilen

bir yaşantıdır ve seyircide meydana gelir. Estetik değer ise, bir estetik obje’de, bu obje’nin özel bir niteliği olarak ortaya çıkan şeydir”. Buna karşılık, sanat değeri, bir başka aracı varlığına dayandığına göre, göreceli olacaktır. Estetik değer, başka bir varlığa ihtiyaç göstermediği için mutlaktır ve bu anlamda mutlak olan bu değer, özellikle güzelliştir de. Buna karşılık sanat değeri, seyreden süje’nin varlığına ihtiyaç duyar ve bunun sonucu olarak da görecelidir. Böyle göreceli bir değere hoş değeri denebilir.[23] Burada anlatılmak istenen şey: Kant’tan beri yapıla gelmiş olan hoş ve güzel değerlerini birbirinden ayırmadır.

5.2.5. Estetik Alanında Değerlendirme

İnsan bir sanat nesnesi ile kurduğu ilişkide bu değerlendirmeyi fizyolojik (saf algısal bakış açısından), sosyolojik (çeşitli sosyal değerler açısından), psikolojik (duygusal yorumlar) ve estetik (güzel-çirkin değeri) gibi çeşitli bakış açılarından yapmaktadır. Estetik değerlendirme saf algının, bağlantılı duyguların ve sosyal değerlerin temsilcisi olan anlamın birlikte oluşturduğu bir değerlendirme niteliğindedir ve beğeni tüm bu katılımların ortak bir bileşkesi olarak ortaya çıkar. Bununla beraber, bu yöndeki bir değerlendirmenin oluşumunu sağlayan estetik kararlar tamamıyla özel kişisel kararlardan ve bu nitelikleri ile de ahlaki, bilgiye ait, ekonomik, sosyal ve genel olarak pragmatik kararlardan ayrılırlar.[1]

Estetik değerlendirmenin temelinde yatan, aynı türden nesnelere arasından belirli bir nesneyi, tümel bir süreçten belli bir durumu ayımlayabilme yeteneği, yani o belli nesneyle o belli durumda kendine özgü olanın üzerinde yoğunlaşabilme yeteneği; nesnelere benzersiz ve kalıcı olan şeyin önemini görebilme yeteneği, bütün bunlar, kullanışlı ve yararlı olan bir şeyi olduğu kadar, belirli davranış biçimlerindeki etnik değerlerin kendisinin de kavranmasını zorunlu kılacak tarzda, insanlığın hep kendi kişiliğini yenileyerek daha yüksek bir gelişme düzeyine erişmesini öngörür. [35]

Somut nesnenin içerik-yüklü biçimi, estetik değer taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca onun taşıyıcısı’dır, bu değer kendisi değildir; çünkü, nesnenin biçiminin varlıksal bir durumu vardır; öznenin dışında ve öznenin gereksinimlerinden, çıkarlarından ve bilincinden bağımsız olarak varolur;

değer ise aksiyolojik bir kategori olup, öznenin yaşamsal etkinliğinde nesnenin taşıdığı önemi gösterir.

Her estetik algı, her estetik yaşantı, her estetik yargı, kendine özgü bir değerlendirme'dir, yani bir nesnenin değerinin saptanışının bir biçimi ve tarzı'dır. Estetik tasarımın bir özelliğidir. Tüm sanat yapıtları için geçerli olan; tekrar, ritim, uygunluk, kontrast, uyum, egemenlik, denge, birlik ilkeleri tasarımda da estetik değerlendirme için kullanılır.

Genel anlamında sanat yapıtından haz duyma, onu güzel ya da çirkin olarak değerlendirme yetisi olarak anlaşılan "beğeni" bir estetik yargı verme yetkisidir ve algısal duyuma duygusal ve sosyal değerlerin katılımı ile oluşan bu "beğeni" bir "değer" düşüncesinin ifadesidir. Nesne-özne ya da olgu-değer arasındaki ilişki bir değerlendirme işlemiyle birlikte beğeni oluşturur.[1] Kısaca beğeni bir değerlendirme işlemidir ve estetikte değerlendirmenin asıl konu alanını oluşturur.

5.2.6. Estetik Alanında Değerlendirmede Eğitimin Yeri

İnsanların güzelliği tanıyabilmeleri, ondan haz duyabilmeleri ve onu yaratabilmeleri için estetik duygularının ve hazırlıklarının gelişmiş olması gerekir. Marks, Edebiyat ve Sanat Üstüne adlı kitabında "Müzikal bir kulağı, biçimlerin güzelliğine duyarlı bir gözü kısaca insanı hazları alabilecek duyuları..." yaratan tek şey toplumsal ve tarihsel pratiktir, diye yazar. İşte bu sebeple gözümüz, nesnenin renginden ve biçiminden başka geometrik şekillerin, oranların ve bakmanın güzelliğini, renk ve tonların birleşmesindeki güzelliği, bakılan şeyin plastik özelliklerinin güzelliğini de algılayabilir. Buna karşılık kulağımız da seslerin uyumunu ve gizemini kavrar. [8]

İnsan çocukluğundan başlayarak her yönden estetik bir "ışınlanma"dan geçer. Oyuncuklar, aile yaşamı, okul, büyüklerin çocukları koşullandırmaları; doğanın, kentin, sokağın etkileri, ilk çalışma yaşamı ve çalışma tarzının yoğun etkileri, spor, en sonunda da sanat, işte bütün bunlar, insanın yaşamla olan estetik ilintisini oluşturan şeylerdir.

Bireyin olduğu kadar, tüm bir halkın da estetik eğitimi, hiçbir zaman özel, kendi başına ve kendine yeterli bir eğitim biçimi olarak ele alınmaz. Estetik eğitim, kendi başına bir eğitim biçimi değildir, çünkü kendine özgü, özel bir konu'su yoktur.

Hoşluk, yararlılık, iyilik, doğruluk genellikle insanlarda benzer duygular uyandırdığından estetik kavramı ile karıştırılmaktadır. Eğitim ile genelde bu duyguların fark edilmesi güçlense de ayırt edilmesi o kadar kolay değildir. Coşku, haz gibi duygular da her zaman estetik duygusu ile karıştırılabilmektedir. Bir doğa manzarasının yarattığı haz duygusu, estetik değeri olan güzel bir tabancadan farklıdır. Bunda iki şeyin yarattığı çağrışımların etkisi büyüktür. Estetik zevki gelişmiş, bu bilimin ilkelerini öğrenmiş birinin aklına bu farklı görüntüler karşısında estetik ilkelere önce çağrışımlar gelecektir. Bu nedenle de belki de silahı “güzel bir nesne” olarak değerlendirmeyecektir. [5]

Estetik eğitim, bütün öbür eğitim biçimlerinin zorunlu ve çok önemli bir yanı olarak karşımıza çıkmaktadır ve estetik eğitimin sanatsal eğitim ile sınımsız bağıntı içinde oluşunun bir nedeni de budur. Bu bağıntı iki yanlıdır. Birincisi, gerçekten tam bir değer taşıyan bir sanatsal eğitim için, estetiksel eğitim zorunludur; çünkü sanatın estetik nitelikleri kavranmadan, sanatı derinlemesine anlamak, doğru değerlendirmek ve gerçekten sevmek olanaksızdır. Öte yanda, sanatsal eğitim, estetik eğitimin güçlü bir dayanağıdır; insanın dünyayla estetik ilintilerinin oluşması ve gelişmesinde özel bir rol oynar. [35]

Sanatta estetik-olan, gerçekte estetik-olan'dan “yüksek” de olabilir, “aşağı” da. Sanatla gerçeğin estetik ilintisi diyalektik olarak çelişkin olup, insanların estetik eğitiminde sanatın özel rolü ve önemini bize doğrudan doğruya bu diyalektik açıklar. [35] Uygulamalı sanatlar, mimari, reklamcılık, insanlar için kendi içinde kapalı, estetik bakımdan “doymuş” bir alan yaratarak, çevredeki şeyleri, insanların estetik olarak planlı ve amaçlı yoldan eğitilmesinin araçları haline getirir.

Sanatın eğitsel etkinliği, hiç kuşkusuz, toplumda estetik bilincin biçimlendirilmesiyle sınırlandırılmaz. İnsanların etik, politik, dinsel tasarımları, görüşleri, çabaları da aynı biçimde etkin ve amaçlıdır. Ama, estetik eğitimde, sanatın özel bir rolü vardır. Gerçekte, birçok düşünür de, insanın estetiksel eğitiminde, sanatın ek olmasa bile, başlıca bir araç olduğunu kabul etmektedir.

5.2.7. Estetik Alanında Değerlendirmede Görece Olan ve Mutlak Olan

Eğer güzellik, yalnızca yalıtılmış, “mutlak” bireyin duyuları olsaydı, o zaman beğeniye değerlendirecek ölçüt olanağı da ortadan kalkardı. Her beğeni yargısı tüm öbürleri gibi, aynı ölçüde geçerli olurdu Bu demektir ki, bir beğeni iyi midir, kötü müdür; gelişmiş midir, gelişmemiş midir; olağan mıdır, değil midir, bunlar üstüne tek söz edilemez. Ayrıca, kendi tarihsel göreceliği içinde, her çağın beğenisi yine aynı geçerlikte olurdu, çünkü kıyaslayıcı bir değerlendirme yapabilmek için ortada herhangi bir ölçüt bulunmamaktadır. [35]

İnsan, kendi toplumunu, kendi ulusunu, kendi sınıfını, vb. içinde kattığı bu ideal program ile kendi estetik yargıları arasındaki bağımlılığın farkında ister olsun, ister olmasın, bu programa kendi biçimini veren şey, onun o kendi beğenisidir. İşte bu neden, insanın kültür tarihinin her gelişim evresinde, beğenin yerinden oynamayan bir belirlenmişliği, bir çok bireysel çeşitlenmeleri içinde belli bir değişmezliği vardır. Sanat tarihinde bu değişmezliğe üslup denir. Eğer bir dönemin sanat ve kültür tarihinde, örneğin, 17., 18. ya da 19. yüzyıllarda olduğu gibi, birçok üslup yan yana varolmuşsa, bu olayın da toplumsal koşulları vardır, onun için o dönem kendine özgüdür.

Demek, beğenin bireysel, topluluklarca tarihsel göreceliği, mutlaklığın bir anına diyalektik olarak bağıntılıdır. Bir kimsenin beğenisinin niteliğini kestirebilmenin ölçütü olarak beğeni normları vardır. Bu normlar, belirli bir dönemde, bir toplumun, bir ulusun ya da bir kesimin estetik bilincinde oluşurlar ve insanların bireysel beğenileri için bir çeşit “ölçü” olma görevini görürler. İşte, görece-olan ile mutlak-olanın diyalektiğinin burada bireysel olan ile toplumsal olan’ın diyalektiği biçiminde dile gelişinin nedeni budur. Tüm dünya kültür tarihine bakıldığında, bu toplumsal-tarihsel beğeni normlarının görece olduğunu görürüz; çünkü, bu normlar hiç durmaksızın değişirler ve aynı dönem içinde, çeşitli ulus ve sınıflara göre farklılıklar gösterirler. Peki, mutlak olan an nerededir, o halde?

Bu mutlaklık anı, hep söylendiği üzere, genel insansal olan’dadır. Bu kavram, idealist felsefe ve estetikte, çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Ancak, somut toplumsal kapsamı ortadan silindiği için, salt bir soyutlamaya dönüştürülmüştür. Buna karşılık,

diyalektik maddecilik, şunu kanıtlamıştır, genel insansal-olan kavramının bütünlükle gerçek ve derin bir toplumsal anlam kapsamı vardır. [35]

Nesnelerin “toplumsal anlamsallığı” olarak kavrandığı zaman, estetik değer, sonsuz bir değer olasılığı içinde yüzer, kendine özgü içeriği ve yapısı hiçbir zaman incelenemez hale gelir. Estetikte öznelcilik, nesnel (doğal ya da toplumsal) kapsamına bakmaksızın, güzel-olanın, yüce-olanın ve trajik-olanın, nesnelerin başı buyruk bireysel bir değerlendirmeleri olduğu düşüncesinde dile gelir.[35] Bu sürecin kendi içinde ayrıştırılışı, bizi, estetik değer ile estetik değerlendirmelerin çok çeşitli biçimlerinin birbirlerine göre nasıl tek başlarına var olduklarının açıklanışına götürecektir.

5.3. MİMARLIKTA ESTETİKDE DEĞER VE DEĞERLENDİRME

5.3.1. Mimarlıkta Estetikte Bilinçli Değerlendirme

Mimarlıkta bilinçli değerlendirme, alternatifler arasından seçme veya bir ürün alternatifle karşılaştırma işlemidir. Değerlendirmenin temel amacı, bilinçli olarak önceden saptanan araca ilişkin değer kriterlerinin ne oranda gerçekleşip, gerçekleşmediğidir.

Mimarlıkta bilinçli değerlendirme yöntemleri bir optimum çözümü bulmaya yardımcı olmanın yanında, tasarlama sürecinin aşamalarının istenildiğinde tekrardan ele alınmasına, dolayısıyla bir kontrole olanak sağlar. Ayrıca mimarlıkta bu tür bir değerlendirme, gelecekte tasarlanması söz konusu aynı tipolojik özelliği olan ürünlerin programlarına ve tasarlama süreçlerine veri sağlayabilmektedir.

Mimarlıkta başlıca iki aşamada değerlendirme yapılmaktadır. Birincisi tasarlama sürecindeki değerlendirme, ikincisi uç ürünün değerlendirmesidir. [42] Her iki aşamada da değer kriterlerinin önceden bilinmesi gerekir. Mimarlıkta bilinçli değerlendirme yöntemleri, özellikle son yirmi yılda büyük bir hızla artmıştır. Çeşitli mimari problemler için değişik yöntemler kullanılmaktadır.

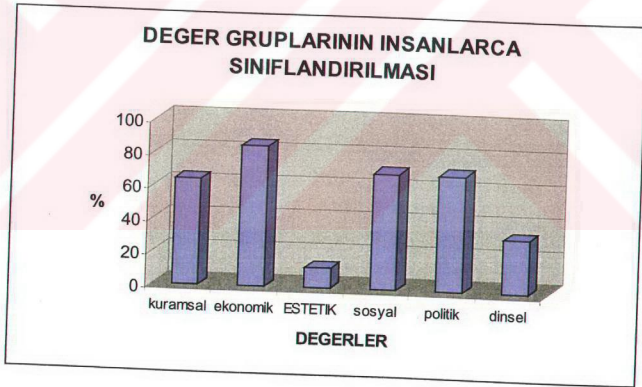
Daha önce Allport/Vernan/Lindzey, insanlarla ilgili değerleri oldukça kapsamlı ve günümüz araştırmaları içinde geçerli 6 grupta topladığını belirtmiştik.

Bunlar; Kurumsal değerler, ekonomik değerler, estetik değerler, toplumsal değerler, politik değerler, dinsel değerlerdir. [36]

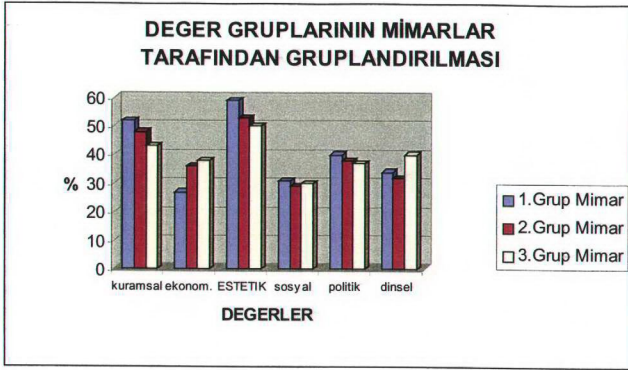
Wh. Whyte'dan uyarlanmış Şekil 5.1.'deki grafikte görüldüğü gibi yapılan araştırmalarda insanın bu 6 değerden genellikle en az estetiğe, en çok ise ekonomiye önem verdikleri görülmektedir. [36]

Mac Kinnon'un 3. grup mimar üzerinde yaptığı araştırmalarda ise Şekil 5.2.'deki grafiklerde görüldüğü gibi en çok estetik değerın önem kazandığı saptanmıştır. [36]

Mimari ürün, öncelikle, kullanıcının faydasına dönük olmalı varsayımından hareket edildiğinde, mimari ürünün değeri, o ürünün kullanıcıya olan faydasını, yani belli bir gereksinmeyi giderme özelliğini ifade eder. Bu nedenle, mimari ürünün değeri bireyden bireye veya gruptan gruba değişebilir.



Şekil 5.1. Değer gruplarının insanlarca sınıflandırılması



Şekil 5.2. Değer gruplarının mimarlar tarafından gruplandırılması

Mimar veya mimarlık eğitiminde bulunanların estetik değere öncelik vermelerine karşın, kullanıcıların estetik değere daha az önem vermeleri, sorunun diğer bir yönüdür. Estetik, öznel değerlendirmeye daha yatkın olduğundan mimarlar ve diğerleri arasındaki fark daha da açılabilir. Bu farkı uygun bir düzeye indirmek sorunun en güç yönüdür. Bunun için kişisel öznel değerlendirmeyle karşılıklı denetim sağlayacak bir seçenek değerlendirme yolu gerekmektedir. -

Mimarlıkta gerek ürünü, gerekse onun ön modeli tasarımları nesnel olarak değerlendirmek için estetik etkenin nesnel değerlendirilmesi gereği önemli bir koşuldur. Bu sorun çözülmedikçe mimaride açık bir değerlendirmeden söz etmek anlamsız olacaktır. Estetik etkenin ölçülmesi için öznel değerlendirme yöntem ve teknikleri oldukça gelişmiş ve çoğalmıştır. Buna karşın nesnel değerlendirme yöntem ve tekniklerinin azlığı bir gerçektir. [36]

5.3.2. Mimarlıkta Estetikte Değerlendirmede Eğitimin Yeri

Mimarlığın işlevsel, teknik, mekansal biçimsel boyutları bir bütün olarak onun estetik değerini oluşturmaktadır. Bununla beraber, herhangi bir mimarlık ürününün kendi niteliklerinin yanında onu gözlemleyen, kullanan kişilerin her türlü insanca özellikleri de onun biçimini değerlendirmede etkili olmaktadır. [1]

İnsanın doğasında bu genel geçerliliklerin varlık nedenleri arasında gösterilen bir güzellik duygusu ve arayışı vardır. [1] İnsan çocukluğundan başlayarak her yönden estetik şartlanmaların etkisinde kalır. Oyuncuklar, aile yaşamı, okul, büyüklerin çocukları koşullandırmaları; doğanın, kentin, sokağın etkileri, ilk çalışma yaşamı ve çalışma tarzının yoğun etkileri, spor, en sonunda da sanat, işte bütün bunlar, insanın yaşamla olan estetik ilintisini oluşturan şeylerdir. [35]

Burada önemli bir duruma dikkat çekmek gerekmektedir, özellikle ülkemizde görsel açıdan olumsuz, mevcut çevre şartlarının ve mimarlık ürünlerinin son yüzyıllarda, özellikle yüzyılımızda ve onun bugünlerde sarkan dilimlerinde ortaya çıkmış olmasıdır. Bu arada insan yaşam ve çevresi giderek son derece komplike, karmaşık hale gelmiş, özellikle mimarlık alanına girdi olan etkenler artmıştır. Bütün bunlar, güzel arayışı ve yaratma sürecinin ötesinde gelişen ve onun yine doğal olan bir süreklilik içindeki yapısını bozan dağıtan bir gelişmeye neden olmuştur.

Her şeyden önce tüm toplumun katılımı ya da o toplumu ve isteklerini çok iyi bilen onların gerçek temsilcisi durumundaki tasarımcı ve yapımcılar tarafından gerçekleştirilen mimari profesyonel kişiler tarafından gerçekleştirilir hale gelmiştir ve daha önce kendiliğinden işleyen bilgi aktarımı, öğrenme süreci artık bir mesleki eğitim gerektirir olmuştur. Bu doğal, kendiliğinden işleyen süreçteki kesinti, bilgi aktarımının toplumun her düzeyinde yeterince yapılamaması, temeli olmayan bir beğeni düzeyini ve onun ürünlerini oluşturmuştur ki bugün “çirkin” olarak adlandırılan görünüşler bunlardır ve çoğunlukla bu nedenlerle olumsuz niteliklere sahip olmuşlardır. Burada tekrar ortaya çıkan, bu doğal sürecin sürekliliği ve onun sağlanması için iletişimin, eğitimin, formasyonun önemidir.

Tam bilgilenmiş bir mimarla, yeterince bilgilenmemiş olanın yaptığı binalar arasındaki fark görsel açıdan yapılan bir değerlendirmede hemen herkes tarafından anlaşılakta, olumlu ya da olumsuz olarak nitelenmektedir. Ayrıca şekilde bir üslubun temsil ettiği norm ve prensiplere uygun olan ve olmayan bina görünüşleri arasındaki fark ortak olarak ifade edilebilmektedir. Bu durum ise doğal verilerle birlikte yine eğitim ve formasyonun önemine işaret etmektedir.

İnsanların güzelliği tanıyabilmeleri, ondan haz duyabilmeleri ve onu yaratabilmeleri için estetik duygularının ve hazırlıklarının gelişmiş olması gerekir ve

görsel açıdan olumlu bir çevre yaratabilmek için hem profesyonel tasarımcıların hem de halkın eğitim alması şarttır.

5.3.3. Mimarlıkta Estetikte Değerlendirmede Objektiflik

Mimari estetikte ana sorun olarak ortaya çıkan ve görsel açıdan insan-mimari ilişkisi temeline oturan “değerlendirmenin nasıl daha objektif yapılabileceği” sorununda bu ilişkiden yükselen “değerlendirme işleminin niteliği” asıl tartışma konusudur. [1]

Mimarlık alanında değerlendirmenin daha objektif yapılabilmesi için değişen değerler karşısında kalıcı olanların ayrılıp tanınması, bu açıdan objektif tasarım ölçütlerinin kurulabilmesi gerekmektedir. Objektif tasarım ölçütlerinin kurulabilmesi için ise; kişiden kişiye, zamandan zamana, mekandan mekana değişen değer ve yargıların ötesinde kişiden, zamandan ve mekandan bağımsız olarak ortaya çıkan değer ve yargıların varlığının araştırılması gerekmektedir. Çünkü ancak böyle bir araştırma sonucunda ortaya çıkabilecek objektif ölçütlerle insanı hedef alan tasarım sonuçlarının görsel niteliklerinin değerlendirilebilmesi olanağı ve bağlı öğretiler, öğrenilebilir olma nitelikleri elde edilebilecektir.[1]

Estetik alanında değerlendirme bireysel olması nedeni ile kişi beğenilerinden kaynaklanır ve bu yüzden görecelidir. Fakat yine de bu görecelilik içinde toplumsal yaşam ve tarih süreci içinde elde edilmiş ortak değer yargıları ve beğeniler yani objektiflik vardır. Ayrıca bu sonuç kültürler arasında ve aynı kültür içinde kişiler arasında göreceli olabilen değerlendirme kalıplarına rağmen vardır ve geçerlidir.

Estetik alanında değerlendirme öğrenilebilir ve öğretilerlidir. Buda eğitim ve öğretimin önemini bir kez daha vurgular. Bu eğitim ve formasyonun sonucunda bina tasarımı eylemini bir meslek olarak elinde bulunduran mimarlara ve tüm topluma kazandırılması “görsel açıdan beğeni düzeyi yüksek mimari ve çevrelerin” oluşturulmasında çözüm yolu olabilir ve böylelikle estetik açıdan değerlendirme daha objektif yapılabilir.

5.4. BÖLÜM SONUCU

Sonuç olarak mimarlıkta estetikte değerlendirme oldukça fazla girdisi olması, estetik beğenilerin toplumdan topluma hatta aynı toplum içinde kişiden kişiye değişebilmesinden dolayı oldukça göreceli bir kavramdır.

Güzellik duygusu, insanın doğasından kaynaklanan bir olgudur. Fakat doğal olarak insan yapısında güzellik duygusu bulunmasına rağmen, çevremizde görsel açıdan olumsuz birçok örneğe rastlamamız mümkündür. İnsanların bu olumsuz çevre şartlarından etkilenmekte ve buna bağlı olarak mutsuz olmaktadır.

Görülen olumsuz çevre şartlarının bir nedeni ekonomik sorunlardır. Malzeme ve teknoloji gibi mimarının vazgeçilmez iki ana girdisini doğrudan etkileyen para faktörünün olumsuz gelişme ve biçimlendirmede en önemli belirleyicilerden biri olduğu düşünülmektedir. Bununla beraber, yeterli malzeme ve teknoloji kaynakları ile de güzelliğin elde edilemediği, insanların memnuniyet duymadıkları çevrelere ulaşıldığı çeşitli örneklerde görülmektedir.

Ekonomi etmeni içinde ele alınan malzeme ve teknoloji olanaklarının önemi açıktır. Parasal kaynakların yetersizliği yaratıcılığın kaynaklarını da zorlar niteliktedir, fakat mimari estetik boyutunda olumsuz gelişmenin asıl nedeni bu etken değildir. Yeterli ya da fazla olduğu durumlardaki başarısızlık ise yine kesilmiş olan sürece, tasarlama bilgisi eksikliğine işaret etmektedir. [1]

Mimarlıkta estetik değerlendirmenin daha objektif yapılabilmesi için eğitimin ve formasyonun önemi açıktır. Eğitim, hem toplumlar, hem toplumu oluşturan bireyler, hem de profesyonel tasarımcılar açısından kaçınılmazdır.

Çeşitli etkilerle ortaya çıkan bireyselleşme, profesyonelleşme ve karmaşa toplumun ya da toplumların ortak mimari dillerini de yok ederek, doğal yetiler ve bilgilenme doğrultusundaki yaratma ve üretme sürecine ve onun sürekliliğine büyük ölçüde zarar vererek insanları mutsuz olmasına sebep olan, beğenilmeyen, güzel bulunmayan mimari ve çevrelerin oluşumunu getirmiştir.

Sonuç, böyle bir doğal içgüdüyü de geliştirecek, tüm toplumu içine alan fakat özellikle bunu bir iş olarak yapma yetkisini elinde bulunduran tasarımcıların ve ilgili

diğer profesyonellerin formasyonu sorunu ve gereğidir ki bu özellikle mimarlık eğitimini gündeme getirir. Ayrıca bununla birlikte ortaya çıkan bir diğer durum, bulunduğumuz çağ iletişim çağı olarak adlandırılmasına rağmen her alandaki hızlı büyümenin özellikle nüfus artışının getirdiği etki ile kopan insanlar arası iletişimin, bilgi alış-verişinin doğru olarak kurulması gereği ve gerçeğidir. Çünkü insan böyle bir içgüdü ile doğsa bile yetiştiği ortam, aldığı eğitim onun hem gelişim hem de değişimine neden olmakta, doğal yetileri perdelenip, maskelenebilmektedir. Yapılan bazı araştırma gözlemlerde bireyin ideal beğeni ve gizli beğenileri arasında önemli bir fark ve boşluk olduğu görülmüştür[1], bu doğal ve sosyal yapının birlikte taşınmasının bir sonucudur. Böylece doğru ve bilinçli bir bilgilendirme ile objektif temellere oturabilen insanlığın ilk oluşumundan bugüne değin öykünme, yaratıcılık, araştırma, geliştirme yoluyla edinilen kuramsal ve pratik temel bilgiler herkese aktarılabilecektir. Doğada görülen yapıdaki aydınlıklara rağmen varolan sonsuz çeşitlilik ile insanın yapısına ortaya çıkan farklı olma, farklı şeyler yapabilme isteği mimarideki çeşitliliği kendiliğinden getirecektir.[1] Fakat iletişim ve eğitim sayesinde olgunlaşan yetenek de bu ilişkide karmaşaya izin vermeyecektir.

6. SONUÇ

“Güzel”in, mimarlıkta ve diğer sanat alanlarında “Güzel”in, günlük yaşamda “Güzel”in ne olduğu sorusunun cevabını bulma isteği, araştırma alanının “Mimarlıkta estetik olgusu” olarak belirlenmesinin sebebi olmuştur. İnsanlar zamandan ve mekandan bağımsız olarak bazı ortak beğenilere, ortak düşüncelere sahip olduğu ve bu ortak davranış şeklinin sebepleri bu konuda bir araştırma yapmaya yöneltmiştir.

Estetiğin alanı “güzel” kavramının araştırılmasına dayanan uçsuz bucaksız bir alandır. Güzel’in ne olup, ne olmadığını bilmek elbette estetiğin saptanması ve gerçekleştirilmesi için gereklidir. Estetiğin en büyük sıkıntısı tüm sanatlar açısından güzelin ne olup, ne olmadığını araştırırken uçsuz bucaksız bir yükümlenmenin altına girmiş olmasıdır; bu çerçevede estetiğin alanı sınırlandırılmayacak kadar geniştir. “Güzel” kavramı yüzyıllar boyunca birçok düşünür tarafından açıklanmaya çalışılmış, “Güzel”in özü birçok alanda aranmıştır. Sonuç olarak diyebiliriz ki; “Güzellik” dolayısıyla estetik oldukça göreceli bir kavramdır ve tek bir “Güzel” tanımı yapılamasına imkan yoktur. Mimarlıkta estetik konusu da oldukça fazla girdisi olması, estetik beğenilerin toplumdan topluma hatta aynı toplum içinde kişiden kişiye değişebilmesinden dolayı oldukça göreceli bir kavramdır.

İnsanların yaşadıkları çevreden direkt etkilendikleri, memnun olup olmamalarına göre mutluluklarının etkilendiği açıktır. İnsanlar bir değerlendirme sonucunda bir yargıya varmakta, buldukları ortamların görsel açıdan olumlu olması halinde mutlulukları olumlu yönde gelişmekte, tersi olduğu durumlarda ise mutsuz olmaktadır. Özellikle görsel açıdan, bugüne kadar yapılan mimarlık eleştirileri insanların memnurluk ve memnuniyetsizliklerinden ve bağlı olarak estetik alanındaki beğeni, olumlu olumsuz duygu, düşünce, değer ve yargılarından kaynaklanmaktadır.

Bu değer yargılarının oluşması ise iki türlü olur. Öncelikle güzellik duygusu, insanın doğasından kaynaklanan bir olgudur. Fakat aynı zamanda bu doğallığın yanında insan yaşamı boyunca çevresinden, ait olduğu toplumun değer yargılarından, toplumun kültürel, sosyal yapısından ve aldığı eğitimin süzgecinden geçmekte ve bilincinde kendi güzel kavramı oluşmaktadır. Güzellik duygusu ya da estetik duyum insan doğasının ve yapısının bir ürünü, içgüdüsel bir algı-duygu, duyum olarak sosyal bir yaşamın ürünü olarak kabul edilmelidir.

Toplumun kültürel, sosyal, ekonomik yapısı estetik bilinç açısından oldukça önemlidir. Kùltürler arasında toplumdaki topluma, aynı kùltürler içinde kişiden kişiye yaratılan değerler arasında güzelden çirkinliğe yada olumlu beğeniden olumsuz ortak bir değerler derecelemesi söz konusudur. Mekan farklılığıyla birlikte toplumdaki topluma yada aynı mekan içinde kişiden kişiye bazı değerler değişkenlik gösterse de her toplumda ve dönemde ortak bir beğeni derecelemesi var olmuştur. Bugün bir topluma ait ürünler diğer toplumların üyeleri tarafından da, büyük ölçüde bir genellikle, ait oldukları toplumun ortak değer yargılarına paralel bir güzellik yargısı içinde değerlendirmektedir.

Estetik anlayış zaman içinde de değişir, toplumdaki topluma ve her toplum kesiminden diğerine farklılaşabilir. Ancak belli zaman dilimi içinde ve belli bir çevrede egemen olan bir estetik anlayıştan her zaman söz edilebilir. Bir başka değişle belli bir zaman diliminde belli bir toplum kesimi tarafından yapılan ya da yaptırılan yapılar, o zaman diliminin ve o toplum kesiminin estetik anlayışını yansıtır. Mimarlık tarihine baktığımız zaman mimarlar, tasarımcılar, yıllar boyunca hangi anlayış ve üsluba bağlı olursa olsun “Güzel”i aradıklarına görürüz. Biçimler, kullanılan malzemeler, teknoloji zaman içinde değişse de amaç her zaman “Güzel” olana ulaşabilmek olmuştur.

Bir ÷lke mimarlığına baktığımız zaman, dünyada ki değişimlerin, değişen teknolojinin, yeni mimarlık kuramlarının etkisinde kalması doğaldır. Fakat bazı dış etkilere rağmen toplumun mimarlığı zaman içinde kendi öz yapısını kaybetmemeli, süreç içinde birbirine bağlanabilmelidir. Eğer süreç içinde birbirine bir şekilde bağlanamıyorsa, bir kopma oluyorsa ya da olduysa ortada sorun var demektir. Yani bir ÷lkenin mimarlığı zaman zaman etki altında kalsa bile kendi özünü kaybetmemelidir.

Mimarlık alanına geldiğimiz zaman insanlar çoğu zaman mimari ürünlerin biçim özelliklerinden yola çıkarak estetik konusunda bir değerlendirme yapmaktadırlar. Zaten insanlar çoğu zaman ise binaların dış kabuklarını algırlar. Bundan dolayı mimarlık alanında estetik dediğimiz zaman akla ilk gelen mimari ürünün biçimsel özellikleri olmaktadır.

Mimarlık tarihi boyunca farklı yaklaşımlar farklı biçimlere ulaşmayı amaçlamış olsalar da, ölçü, ölçek, oran, kompozisyon oluşumuna yönelik olarak; birlik, denge, egemenlik, benzerlik, uyum gibi ilkeler, ışık ve gölge, doku ve renk biçimin estetik başarısının üzerinde temellendirildiği geleneksel araçlar olarak kabul edilmektedir. Yüzyıllar boyunca da insanlar gerek diğer sanatlar, gerek mimarlık alanında güzeli bu biçimsel özelliklerin uyumlarında aramış, mutlak güzellik ölçütünü bulmaya çalışmışlardır.

Mimarlıkta estetiğin elde edilmesi yolunda bir mimarlık ürünün taşıması gereken temel özellikler vardır. Mimarlık ürünü kullanıcısı olan insan ölçeğine uyumlu, insanın psikolojik ve fizyolojik gereksinimlerini karşılayabilen nitelikte olması gerekmektedir. Bir mimari ürün kendi içinde ve aynı zamanda çevresine uyumlu olmalıdır. Bir bütünlük ve anlaşılabilirlik içinde olmalıdır. Bu uyum içerisinde monoton, tekdüze olmaması, bilinçli, üzerinde düşünülmüş ışık ve renk düzenlemesine sahip olması, denge, devamlılığın sağlanması, mimari ürünün bütünlük içinde, kolay kavranabilir olması gerekmektedir. Bu nitelikleri sağlayan binalar toplum tarafından beğenilmekte, “Güzel” değer yargısına sahip olmaktadır.

Güzelin mutlak bazı değerlerinin olması yanında değişken özelliklerinin de olmasından dolayı göreceli bir kavram olduğunu da unutmamak gerekir. “Güzel” ve bağlı olarak estetik konusu oldukça geniş bir alana sahip, tek bir tanımının asla bulunmadığı, toplumdaki topluma, toplum içerisinde kişiden kişiye ve zamana bağlı olarak değişen göreceli bir kavramdır.

İnsan yapısında doğal bir güzellik duygusu bulunmasına rağmen, çevremizde görsel açıdan olumsuz birçok örneğe rastlamamız mümkündür. İnsanların bu olumsuz çevre şartlarından etkilenmekte ve buna bağlı olarak mutsuz olmaktadır. Bu örneklerle rastlamamızın başlıca sebebi eğitim ve formasyon eksikliğidir. Gerçek anlamda toplumda estetik bilinç hem toplum bireylerinin, hem de yapma çevreyi

tasarlayan profesyonellerin eğitilmesi ile sağlanabilir. Eğitim, hem toplumlar, hem toplumu oluşturan bireyler, hem de profesyonel tasarımcılar açısından kaçınılmazdır.

Görülen olumsuz çevre şartlarının bir başka nedeni ise ekonomik sorunlardır. Malzeme ve teknoloji gibi mimarinin vazgeçilmez iki ana girdisini doğrudan etkileyen para faktörünün olumsuz gelişme ve biçimlendirmede en önemli belirleyicilerden biri olduğu düşünülmektedir. Ekonomi etmeni içinde ele alınan malzeme ve teknoloji olanaklarının önemi açıktır. Parasal kaynakların yetersizliği yaratıcılığın kaynaklarını da zorlar niteliktedir, fakat bununla beraber, yeterli malzeme ve teknoloji kaynakları ile de güzelliğin elde edilemediği, insanların memnuniyet duymadıkları çevrelere ulaşıldığı çeşitli örneklerde görülmektedir. Mimari estetik boyutunda olumsuz gelişmenin asıl nedeni; tasarlama bilgisi eksikliğidir. Buradan da varacağımız sonuç aynıdır. Görsel açıdan olumlu çevrelere ulaşabilmemiz ve estetik açıdan başarılı mimarlık ürünlerine ulaşabilmemiz için eğitim şarttır.

Günümüzde insanların ve toplumun, beklenti ve beğenilerine cevap verebilecek düzeyi yakalayamamanın ekonomik ve diğer etkenlerin yanı sıra sosyal bütünleşme ve kültür bağlamındaki zayıflama ve kopmaların önemli rolü vardır. Bu durum özellikle estetik alanında bir düzeysizlik olarak ortaya çıkmakta ve insanların memnuniyet sağlama, haz duyma, bilgi verme, bilgi edinme, kendini geliştirme gibi önsel ihtiyaçların karşılanamamasına neden olmaktadır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki “Güzel”lik ve bağlı olarak estetik kavramının konu alanın genişliği ve kavramların göreceli olmasından ve zaman içinde değişebilir nitelikte olmasından dolayı tek bir tanımlama yapmak olanaksızdır. İnsanlar çoğu zaman neye ve neden güzel dediklerini açıklayamasalar da güzellik duygusu insanın içinde gerek doğal olarak, gerek zaman içinde bulunduğu toplumun kültürel ve sosyal yaşantısı ile kazanılmıştır. Ve insan her zaman yaşantısında güzel kavramını aramaktadır. Görsel olarak olumlu, güzel bulunduğu çevrelerde mutlu olmakta, aksi olması halinde memnuniyetsizliklerini belirtmektedirler. Yapma çevreyi şekillendiren mimarlar olarak bu yüzden sorumluluğumuz fazladır. Gerek görsel açıdan güzel diyebileceğimiz olumlu çevrelerin oluşturulması, gerek toplum bilincinin ve beğenilerinin artırılması açısından ise eğitim ve formasyonun yeri tartışılmazdır.

KAYNAKLAR

- [1] Şentürer A., 1990. Mimaride Estetik Olgusunun “Mutlak-Değişmez” ve “Bağımlı-Değişken” Özellikler Açısından İrdelenmesi, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü, İstanbul.
- [2] Kuban, D., 1973. Mimarlık Kavramları, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, Gümüşsuyu, İstanbul.
- [3] Yetişken, H., 1998. Estetiğin ABC’si, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- [4] Doğan, M.H., 1975. 100 Soruda Estetik, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- [5] Susmuş, Y., 1999. Kentsel Mekanda Estetik Değerler, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., İstanbul.
- [6] Timuçin, A., 2000. Felsefe Sözlüğü, Felsefe Dizisi, Bulut Yayınları, Kadıköy, İstanbul.
- [7] Bozkurt, N., 2000. Sanat ve Estetik Kuramları, Asa Kitabevi, Bursa.
- [8] Şahan, Y., 1984. Gerçekliği Sanatsal Özümlemenin Bilimi: Estetik, DE Yayınları, İstanbul.
- [9] Tunah İ., 1984. Estetik, İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Croce Estetiğine Giriş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [10] Read, H., 1960. Sanatın anlamı, Çev. İnal, G., Asgari, N., İş Bankası Kültür Cep Kitapları, İstanbul.
- [11] Yetkin, S.K. , 1972. Estetik Doktrinler, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- [12] Timuçin, A., 2000. Estetik, Felsefe Dizisi, Bulut Yayınları, Kadıköy, İstanbul.
- [13] Sahakian, W., 1997. Felsefe Tarihi, İdea Yayınevi, İstanbul.
- [14] Lukacs, G., 1985. Estetik, Payel Yayınevi, İstanbul.
- [15] Hegel, G.W.F., 1982. Estetik, Çeviri Bozkurt, N., Say Kitap Pazarlama, İstanbul.
- [16] Ziss, A., 1984. Estetik, Gerçekliği Sanatsal Özümlemenin Bilimi, Çev. Şahan, Y., DE Yayınevi, İstanbul.

- [17] **Plato**, 1970. Art as Appearance, Weitz M. Derlemesi, 2nd Ed., Coolier Macmillan Publishers, London.
- [18] **Aristotle**, 1970. The Definition of Tragedy, Weitz M. Derlemesi, Problem in Aesthetic, Coolier Macmillan Publishers, London.
- [19] **Plchanov, G.V.**, 1967. Sanat ve Sosyalizm, Çev. Mimoğlu, S., Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- [20] **Baydar, T.**, 1986. Batı tesirine Kadar Osmanlı Mimarisinde Estetik Kriter, *Doktora Tezi*, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- [21] **Akarsu B.**, 1975. Felsefe Terimleri Sözlüğü, Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- [22] **Rapaport A.**, 1980. Human Aspects of Urban Form, Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design, Pergamon Press, Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris, Frankfurt.
- [23] **Tunalı, İ.**, 1998. Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [24] **Tunalı, İ.**, 1993. Marksist Estetik, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- [25] **Habermas, J.**, 1983. "Modernity-An Incomplete Project", The Anti-Aesthetics Essays on Post Modern Culture, Bay Press, Port Townsend, Washington.
- [26] **Vitruvius, P.**, 1960. The Ten Books of Architecture, Dover Publication, New York.
- [27] **Collingwood, R.G.**, 1938. the Principles of Art, Oxford Press, London.
- [28] **Scruton, R.**, 1979. The Aesthetic of Architecture, Methuen Co Ltd., London.
- [29] **Smith, F.P.**, 1979. The Aesthetic Dimension, George Godwin L. T.
- [30] **Nervi P.L.**, 1966. Aesthetics and Technology in Building, The Charles Eliot Norton Lectures, Oxford University Press.
- [31] **Zevi, B.**, 1957. Architecture as Space; How to Look at Architecture, Horizon Press, New York..
- [32] **Mutlu, B.**, 1996. Mimarlık Tarihi Ders Notları, Mengitan Matbaacılık, İstanbul.
- [33] **Özer, F.**, 1998. Mimarlık Tarihi Lisans Ders Notları, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- [34] **Kortan, E.**, 1991. Modern ve Postmodern Mimarlığa Eleştirel Bir Bakış, Mimari Akımlar 2, YEM Yayın, İstanbul.

- [35] Kagan, M., 1993. Estetik ve Sanat Dersleri, Çev. Çalışlar, A., İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- [36] Öztürk, D.K., Mimarlıkta Tasarım Sürecinde Cephelerin Estetik Ağırlıklı Sayısal / Nesnel Değerlendirilmesi için Bir Yöntem Araştırması, *Doktora Tezi*, K.T.Ü., Trabzon.
- [37] Rasmussen, S.E., 1964. Yaşayan Mimari, Çev. Doruk, B., İ.T.Ü., Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- [38] Meiss, P.V., 1992. Elements of Architecture; From Foerm to Place, Van Nostrand Reinhold, London.
- [39] Arnheim, R., 1977. The Dynamics of Architectural Form, University of California Press.
- [40] Ural, E. S., 1995. Mimarlıkta Renk: Yapay Ortamların Renklendirilmesinde Renk Dinamikleri, *Doktora Tezi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
- [41] Ünlü, A., 1998. Çevresel Tasarımda İlk Kavramlar, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.
- [42] Tapan, M., 1976. Değerlendirmede Temel Sorunlar ve Mimarlıkta Değerlendirme, İ.T.Ü., Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Mimar Burçin Becerik 1977 yılında Bornova, İzmir’de doğdu. İlkokulu Kocaeli’de 50. Yıl Cumhuriyet İlkokulunda tamamladıktan sonra, 1988-1995 yılları arasında orta ve lise eğitimini Kocaeli Körfez Oruç Reis Anadolu Lisesinde tamamladı. 1995 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi’nde mimarlık eğitimine başladı. 1999 yılında mezun olduktan sonra aynı sene İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Bina Bilgisi programında yüksek lisans eğitimine başladı.

