

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ

ETİK-ESTETİK ÜZERİNDEN MİMARLIK OKUMASI

Bora ULUURGUN

Danışman
Hasan ASLAN

Akdeniz Yeni ve Yakınçağ Araştırmaları Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2020

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ

ETİK-ESTETİK ÜZERİNDEN MİMARLIK OKUMASI

Bora ULUURGUN

Danışman
Hasan ASLAN

Akdeniz Yeni ve Yakınçağ Araştırmaları Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2020

Akdeniz Üniversitesi
Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Enstitüsü Müdürlüğüne,

.....'in bu çalışması, jürimiz tarafından Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : (İmza)

Üye (Danışmanı) : (İmza)

Üye : (İmza)

Tez Başlığı:

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : .../.../20...

Mezuniyet Tarihi : .../.../20...

(İmza)

Prof. Dr. Tuncer DEMİR

Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Etik-Estetik Üzerinden Mimarlık Okuması” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını beyan ederim.

İmza

Bora ULUURGUN

İÇİNDEKİLER

RESİMLER LİSTESİ	i
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
ESTETİK.....	3
1.1.Estetik ve Sanat felsefesi	3
1.2.Sanat ve Sanatçı.....	5
1.3.Güzel Sanatlar.....	7
1.4. Filozofların Estetik Anlayışları.....	12
1.4.1.Platon veEstetik Anlayışı.....	12
1.4.2. Aristoteles ve Estetik Anlayışı.....	15
1.4.3. Kant ve Estetik Anlayışı.....	17
1.4.4. Hegel ve Estetik Anlayışı.....	22
1.4.5. Nietzsche ve Estetik Anlayışları.....	28
1.4.6. Martin Heidegger ve Estetik Anlayışı.....	30
1.4.7.Merleau-Ponty ve Estetik Anlayışı.....	33
1.5. Mimarlık ve Estetik İlişkisi.....	34
İKİNCİ BÖLÜM	39
ETİK.....	39
2.1. Etik ve Ahlak İlişkisi	42
2.2 Etik ve Güzel İlişkisi	43
2.3. Etik ve Hukuk İlişkisi.....	44
2.4. Temel Etik Kuramları Tipleri.....	46
2.4.1. Betimleyici Etik.....	46
2.4.2. Metaetik.....	48
2.4.3. Normatif Etik.....	49
2.4.4. Uygulamalı Etik.....	49
2.5.Mimarlık ve Etik İlişkisi.....	52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	56
MİMARLIK.....	56
3.1. Mimarlığın Temel İlkeleri	58
3.2. Mimarlığın Dışsal-Biçimsel Estetik Unsurları	59
3.2.1. Çizgi.....	59
3.2.2. Doku.....	60
3.2.3 Renk.....	62
3.2.4. Ton.....	63
3.2.5. Biçim.....	63
3.2.6. Mekan.....	65
3.2.7. Ritim.....	65
3.2.8. Denge ve Simetri.....	66
3.2.9. Vurgu.....	68
3.2.10. Zıtlık.....	69
3.2.11. Oran.....	70
3.3. Etik ve Estetik Birliği.....	71
3.4. Sanatta Biriciklik.....	73
3.5 Sanatta <i>Kitsch</i>	75
3.6. Mimaride Biricik Örnekler	77
3.6.1. Ayasofya	78
3.6.2. Parthenon.	79
3.6.3. Panteon.....	80
3.6.4. Sagarada Familia.....	81
3.7. Mimaride <i>Kitsch</i> Örnekler	82
3.7.1. Las Vegas	82
3.7.2. Türkiye Otelleri - Hotel Asteria Kremlin Place	83
3.7.3. Longaberger Sepet Binası	84
3.7.4. Kunsthaus Sanat Müzesi	85
3.7.5. Nana's Treat Hous	85
3.7.6. Tokyo Tower.....	86
3.7.7. Wangjing Soho.....	86
SONUÇ	90
KAYNAKÇA.....	95
ÖZGEÇMİŞ	100

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Çizgi Çalışması	60
Resim 2: Doku Çalışması	61
Resim 3: Renk Skalası	62
Resim 4: Ton; Işık-Gölge Çalışması	63
Resim 5: Biçim Çalışması	64
Resim 6: Rafaello, Atina Okulu	65
Resim 7: Ritim Çalışması	66
Resim 8: Denge Çalışması	68
Resim 9: Vurgu çalışması	68
Resim 10: Zıtlık çalışması	69
Resim 11: Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı	70

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Ayasofya	78
Fotoğraf 2: Parthenon	80
Fotoğraf 3: Panteon.	80
Fotoğraf 4: Sagarada Familia.	82
Fotoğraf 5: Las Vegas	83
Fotoğraf 6: Hotel Asteria Kremlin Place	84
Fotoğraf 7: Longaberger Sepet Binası	85
Fotoğraf 8: Kunsthaus Sanat Müzesi	85
Fotoğraf 9: Nana's Treat Hous	86
Fotoğraf 10: Tokyo Tower	87
Fotoğraf 11: Wangjing Soho	88
Fotoğraf 12: Chongqing deki Taklit Yapı.	89

ÖZET

Mimarlık en temel tarifiyle planlama, tasarım, mühendislik, ve inşaatın somut çıktısıdır. Binlerce yıldır etrafımızı şekillendirme biçimimiz, yaşamımızı sürdürdüğümüz mekanları inşa etme sürecidir. İnsanların avcı toplayıcılıktan yerleşik medeniyetlerin üyeleri haline gelmeleri ile birlikte mimarlık doğmuştur. Mimarlığın amacı, insanın yaşamını sürdürebilmesi için çevreyi fonksiyonel biçimde tasarlamasıdır. İnsanın iyi ve doğru yaşama adım atması için ön koşul olan mimarlık, bu açıdan etik bir faaliyet olmanın ilk nedenini temellendirir. Bir yapının mimari bir değere sahip olması sadece ihtiyacı karşılaması değil, onun kültürel ve estetik bir değer taşıması anlamına gelir. Mimari eserler diğer sanat yapıtları gibi onu üreten ve deneyimleyen kişilerle birlikte estetik değerlendirmeye ve etik soruşturmaya konu olurlar.

Güzel sanatların bir bölümü sayılan plastik sanatlar dalı olan mimarlığın sanat mı, teknik mi yahut her ikisi mi olduğu sorusu çok eskiye dayanan bir tartışma konusudur. Plastik sanatlarda gerçekliğin değil, ideal olanın önemi vardır. Bu sebeple güzel görünümün öne çıkarılması Avrupada’ki görsel sanatların temel prensibi olmuştur. Postmodernizm ile “ne olsa gider” anlayışı “sanat nesnesi” ve sanayi nesnesi” arasındaki çizgiyi belirsizleştirmiş, mimari yapılarda estetik ve ticari kaygıları besleyerek fonksiyonu arka plana atmıştır. Modern mimarlığın diğer mühendislik dallarıyla yakın ilişki içinde olması ve teknolojinin gelişimi sayesinde proje üretim araçlarının büyük ölçüde değişmesi pek çok etik-estetik problemi beraberinde getirmiştir.

Mimarideki yetkinliği temsil eden Etik-Estetik Birliğini Biriciklik ve *Kitsch* yapı örnekleri üzerinden analiz etmek çalışmamıza temel oluşturacaktır. Tasarımlarda işlevsel olmayan ve rastgele görsel çözümler üreten kaotik, kimliksiz ve taklit yapıların kaynağı *kitsch* estetiğinin mimaride kopya ve intihali meşrulaştırması sorgulanarak olası çözümler sunmak bu tezin amaçları arasındadır.

ABSTRACT

Architecture, in basic terms, is the material output of planing, design, engineering and construction. For thousand years, it is the way which we have shaped our environment and process of construction of places which we are living inside. Architecture was born with humanbeing leave foragering and start being a member of settled civilizations. The aim of architecture is designing the environment functionally for human life. architecture is an ethical action, because it is the pre-condition for humanbeing to live a better life. The fact that a building has an architectural value means that it does not only meet the need, but also it has a cultural and aesthetic value. Architectural works, like other works of art, are subject to aesthetic evaluation and ethical investigation together with those who produce and experience it.

Architecture is a part of fine arts; the question of whether it is an art, a technic or both is a subject of a long standing debate. In plastic arts, not the real one, but the ideal one has the importance. Therefore; putting forward the beautiful one becomes the fundamental principle of visual arts in Europe. In postmodernism there is an understanding of “anyway it is accepted”, and it obscures the line between “object of art” and “object of industry”, and leaves the fuction aside by feeding the aesthetic and commercial concerns in architectural buildings. The close relationship of modern architecture with other engineering disciplines and the change in project production tools due to the development of technology have brought many ethical-aesthetic problems.

The basis of our study is composed of analyzing Ethical-Aesthetic Union through uniqueness and Kitsch structure examples. The aim of this thesis is questioning the legitimization of copy and plagiarism in architecture of kitsch aesthetics, which is the source of chaotic, unidentified and imitation structures that produce non-functional and random visual solutions in designs.

ÖNSÖZ

Mimari varlıkların ontolojik çok yönlülüğü mimarlığın diğer sanatlardan önemli ölçüde ayrılmasını sağlar. Estetik bir unsur olması yanı sıra pratik bir amaca hizmet etmesi, kullanım alanı, politik ve ekonomik değeri gibi unsurların varlığı, mimarlığın karmaşık toplumsal süreçler içinde gerçekleşmesini sağlar. Mimarlıkta ve diğer sanat dallarında “güzel” arayışı ve “güzelin” ne olduğu sorusu güzel olgusunu araştırma konusu yapmıştır. Bu doğrultuda tez kapsamında öncelikle güzel kavramı ele alınmış, güzelin tanımı, estetik ile olan ilişkisi, estetiğin tanımı ve kapsamı incelenmiştir. Daha sonra etik ele alınarak mimarlık ve etik arasındaki ilişki analiz edilmiştir.

Güzelin tarihsel süreci filozofların düşünceleri üzerinden incelenen bu çalışmada güzele her çağda farklı anlamlar yüklendiğini görüldü. Platon'un taklit (mimesis) bağlamında oluşturduğu sanat görüşleri sanat felsefesinde sağlam atılan ilk adımdı. Aristoteles ise, taklit konusunu daha da ileri götüren ikinci sağlam adımdı diye ifade edilen bu çalışmada sırasıyla Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger ve Ponty'nin görüşlerine yer verildi.

Mimarlık ve estetik arasındaki ilişkinin incelendiği çalışmada, toplumsal, kültürel ve çağın ihtiyaçlarını karşılamamanın ötesinde bir yapının mimari bir değere sahip olması için gerekli ilkeleri açıklandı.

İkinci bölümde etik ele alındı. Etiğin epistemolojik kökeninden psikolojik yönüne kadar etraflıca tartışılarak estetik bölümünde olduğu gibi, etik tarihsel süreç içinde değerlendirildi. Mimarlık ve etik arasındaki ilişki mimarlığın teknik mi sanat mı olduğu sorusu üzerinden yapıldı. Son bölüm olan üçüncü bölümde mimarlık mesleği konu edildi. Mimarlığın epistemolojik çözümlenmesi yapıldıktan sonra mimarlık tarihi uygarlık tarihi bağlamında ele alındı. Çalışmada temel olan etik ve estetik birlikteliği ilk iki bölüm ışığında yetkinlik olarak tanımlandı. Mimarideki yetkinlik, etik-estetik birliğinin mimarideki karşıt iki ucu olarak Biriciklik ve *Kitsch* kuramları üzerinden analiz edildi. Biricik ve *kitsch* uygulama örnekleri üzerinden etik ve estetik problemler tespit edilmeye çalışılarak olası durumlara karşı çözüm önerileri sunuldu.

Ayrıca bu çalışmanın hazırlanmasında desteğini ve alakasını esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Hasan ASLAN'a teşekkür ederim.

GİRİŞ

“Yaşamın amacı nedir?” sorusunun genel cevabı hayatta kalmak olarak verilir, bizi hayatta tutan unsur ise temel iki dürtüdür; beslenmek ve yaşamın devamlılığını sağlamak için üremek. Ama bu dürtüler tabiatın naif canlısı insanı güvende tutamadığı gibi onu daha da savunmasız kılar. Doğumuyla birlikte ilk adımını atamayan, kendi başına gıdalanamayan, hatta sevilmediklerinde ölüme maruz kalan bakıma muhtaç insan yavrusu, tüm yaşamı boyunca tabiat olayları ve tabiatın yırtıcıları karşısında güçsüz ve savunmasızdır. Bu sebeple ilk olarak onu güvende tutacak bir barınak bulmak zorundadır. Barınma gereksinimi karşılayan ilk insanın mağaraları, sosyal bir varlık olması edebi ile ona dar gelmiş, barınma ihtiyacı mağaralardan insan yapılarına taşmaya başlamıştır.

Söz konusu aşkınlık ve arayış düşünen insan olma sürecinin kaynağını oluşturmuştur. Peki bu süreç nasıl işlemiştir? Tüm organik canlıların yaşamsal programı olan genlerini bir sonraki nesle aktarmak için üremesi gibi, insan bilinçli olarak, tecrübelerini, korkularını ve bu korkularla oluşan inançlarını resmetmiş ve böylece tarihin ilk adımlarını atarak geçmişi kayıt altına almıştır. Mağaralarda ilk önce hayatta kalma kaygısıyla yapılan resimler, süslemelerle birlikte stilizasyon sürecinden geçerek taş, tablet ve tapınaklara işlenmiş olup, bulunan yazı dili ile insanlık tarihine ve uygarlık kurma sürecine ivme kazandırmıştır. Tüm bu sebeplerle günümüze kadar olan barınaklar ve tapınaklar, insanlık var olduğu müddetçe büyüyerek inşa edilecek, toplum ve kültürlerde medeniyetlerinin göstergesi olmaya devam ederek bugün adını “sanat” olarak gösterecektir.

Sanat olarak adlandırdığımız faaliyetin insanlıkla yaşıt olduğunu söylenebilir. İnsanın hayatta kalma sürecinde sanat ve yaşamın sıkı bir bağı olması yanında sanatın enigmatik bir tarafı vardır. Sanatsal etkinliği insanın duygu ve düşüncelerini tecrübelerinden yararlanarak beceri ve hayal gücü yardımıyla insanlara aktarma çabası olarak tanımlayabiliriz. Bu tanımın içinde doğanın ürünlerine karşın teknik ve ustalık yer almaktadır. Mimarlık hem sanat hem teknik boyutları etik ve estetik üzerinden değerlendirilecektir.

Estetik ve mimarlık arasındaki düşünce tarihi, sanat olarak mimarlık tarihinin aşamaları doğrultusunda açıklanmaya çalışılacaktır. Batı kültüründe yaygın olarak kullanılan anlatı yapısı ve genel tarih yazımının formülasyonuna uygun üç bölüme ayrılarak; Antik, Modern ve Çağdaş filozofların estetik hakkındaki düşüncelerine yer verilecektir.

Etik ve mimarlık arasındaki ilişki etiğin tanımı ve kapsamı doğrultusunda ele alınarak mimarlıkta estetik kaygıların işlevsel boyutları ne ölçüde etkilediği ve bu etkinin sonuçları tartışılacaktır.

Son olarak etik ve estetik birliği açıklanarak karşıt görüşlerin yer aldığı; sanatta biriciklik ve *kitsch* estetiği kuramları çerçevesinde uygulamalardaki farklılıklar örnekler üzerinden ele alınacak, sonuçlar analiz edilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK

1.1.Estetik ve Sanat Felsefesi

Sanat felsefesi, sanatın ve beğenilerin özünü konu edinen bir felsefe dalıdır. Sanat felsefesi doğadaki güzeli değil, sadece sanat yapısındaki güzeli konu alır ve estetik dışındaki dinsel, ahlaksal, toplumsal etkenleri de göz önünde bulundurur. Estetik duyumbilimi yahut duyulur algılar ötesi anlamına gelmektedir. Kant “transandantal estetik” kavramını kullanarak duyarlılığın (*Sinnlichkeit*) apriori ilkelerinin bilimi olarak tanımlar. Baumgarten’ın “Aesthetica” olarak kullandığı yapıtıdan (1750) bu yana estetik güzeli araştıran bilim dalı olarak; güzelin bilimi olarak yorumlanmıştır. Estetik yalnızca sanattaki güzeli değil, doğadaki güzeli de konu edinir. Bu yönüyle estetik, sanat felsefesini kapsar ve sanat felsefesi yalnızca estetiğin bir bölümünü oluşturur. Estetik yalnızca güzel nesneyi değil, güzelin öznel ve tinsel deneyimini de içeren araştırmalar yapar. Platon’dan bu yana felsefenin konusu olmuştur fakat ilk defa aydınlanma filozofu Baumgarten’den bu yana estetik felsefenin ayrı bir dalı olarak gelişmiştir. Estetiği geliştirenler ise özellikle Kant, Hegel ve romantik filozoflar olmuştur (Bozkurt, 2014: 25).

İnsan üretmeye başladığı anda daha güzelini yapmanın peşine düştü. Sonrasında güzeli düşünmeye, onu özel olarak konu edinmeye başladı. Güzeli üreten insan, yaratılan güzelde bize neyin çekici geldiği ve bu çekici olanın önemi üzerine tartışmalar başlattı. İşte bu kaygılar estetiği doğurmuştur. “Güzel nedir?, Güzelin özü nedir?, Güzelin varlığı insanı neden mutlu ederken, yokluğu insanı sıkıntıya sokar?” Bu sorulara ilk çağdan bu yana cevap vermek isteyen filozoflar olmuştur. Güzel her insanı ilgilendirir. Herkes güzel görünmek, güzel evlerde oturmak, güzel yemekler yemek ister. Yaşamda sürekli çirkin olandan kaçınma eğilimi herkes için söz konusudur. Bilim her insanı ilgilendirmez, yahut felsefe doğrudan insanların ilgisini çekmez. Fakat güzelle ilgilenmeyen hayatında güzeli istemeyen insan yoktur. Bu sebeple sanat en yaygın insan faaliyetidir. Ancak herkesin güzelle olan ilişkisi aynı yoğunlukta değildir. Kimileri için sıradan bir değerken kimileri için güzeli aramak bir yaşam koşuludur. Çoğu insan güzeli tüketim aracı olarak görürken sanatçılar güzelin yaratımında yer alır. Güzelin kurucusu sanatçılardır. Güzel tam ve eksiksiz olarak sanatta ortaya çıkar. Sanatın dışında karşılaştığımız güzel doğal güzeli karşılar. İşlenmiş ve yaratılmış güzel sadece sanatta mevcuttur. Herkes gibi estetikçi de bir güzel izleyicisidir fakat bu izlenimi belli kurallara ve disipline göre yapar. Estetik genel beğeniye kapsayan öngörülü bir bakış biçimidir.bo

Güzele ilişkin tarihsel süreçte ilk olarak Antik Çağ filozoflarının güzeli aşkın bir gerçek olarak belirlemesi, güzeli metafizik bir alana kaydırmasıdır. Metafizikçi için güzel bir “kendinde şey”, bir Tanrısal gerçeklikti, bu dünyadaki güzelleri belirleyen bir İdeaydı, bütün güzeller onun yüzünden güzeldi. Güzel üzerine yapılan metafizik tartışmalar XIX. yüzyıla kadar farklı düşünceler altında varlığını sürdürdü. Yeni Çağ ile beraber yeni değerlerin oluşması estetik içinde yeni bir alan oluşturdu. Estetikçiler metafizikten daha çok eserin fiziki yapısı ile ilgilendiler. Bilimsel yöntemleri kullanılmasının ardından estetik bir disiplin halini aldı. Sanat yapıtıyla içli dışlı olan bir estetikçi tipi ortaya çıktı. Bugün de estetiğin bilimsel yöntemleri alabildiğine kullandığını ve metafizik araştırmadan tümüyle sıyrılmış olduğunu söylemek zordur (Timuçin, 2011: 5-7). Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde filozofların görüşlerindeki evrimden estetik disiplinin gelişimini izlemek mümkün olacaktır.

Sanatsal faaliyetler beslenme barınma gibi inşaların yaşamsal gereksinimleriyle aynı düzeyde olmayabilir. Ancak ilkel yaşam biçimlerinde dahi insanların mağara duvarlarına sanat değeri taşıyan çizimler yaptıkları bilinmektedir. Lascaux ve Altamira mağaralarında yapılan bilimsel araştırmalar çizimlerin şaşırtıcı ölçüde sanat değeri taşıdığını ispatlamıştır. Bu insanlar çağlarında üç boyutlu heykeller de yapmışlardır. Evreni açıklamaya çalışan insan için sanat yöntemi bilim ve felsefe alanında olduğu gibi rasyonel bir yapıda görünmemektedir. Sanat sürekli değişen anlam inşa etmeye yönelik bir eylemdir. Bu niteliğine rağmen sanatçılar ve düşünürler sorun üzerine tartışmalarını sürdürmüşler ve böylece estetik biliminin doğmasına olanak vermişlerdir. Estetik güzelliğin ve güzelin niteliklerini, güzeli güzel yapan yasaları araştırmaya ve saptamaya çalışır. Estetik, felsefe, psikoloji ve sosyoloji ile yakından ilişkili olup bu yönü ile tarihsel evrimin etkilerine kısmen de olsa açıktır. Aynı zamanda estetik ve sanat tarihinin bir ve aynı şey olmadığı tezi ileri sürülmüştür. Emil Ulitz (1883-1956), MaxDessoir (1867-1947) ve Worringer gibi estetikçilere göre sanat eserinin tarihini ve değerini incelemek sanat biliminin (*Science de l'Art*) konusudur. Estetik ise, en arı kavram olan güzelliği incelemektedir. Felsefe ile yakın ilişkilidir. Bunla beraber eserlerin niteliklerine göre sınıflandırmak estetik biliminin konusudur. Tarihsel süreçte farklı değerlendirmeler ve sınıflandırmalar yapılmıştır. Klasik de denilen geleneksel sınıflandırma sanatları, plastik ve görsel (mimarlık, heykeltıraşlık ve resim), ritmik ve fonetik (dans, müzik ve şiir) olarak 6 dalda toplamıştır. 1895 yılında sinema, 7. sanat dalı olarak yer almıştır. Bu gruplarda toplanan sanatlara ilerleyen bölümlerde etraflıca ele alacağımız “Güzel Sanatlar” denilmektedir (Kınay, 1993: 2).

Her estetik olay, bir süje-obje bağılılığına dayanır. Ortada bir nesne ve onu algılayan, ondan zevk alan bir özne söz konusudur. Bu ikisi arasındaki ilişkiden estetik olay

oluşmaktadır. Bu yönü ile bilgi olayına benzemektedir. Bu yakınlık, bu iki disiplini incelerken yapılan çözümleme yönteminde de görülmektedir. Bilgi fenomeni bir süje ve obje arasındaki bağıllık üzerinden incelenir. Bilginin süjeden ya da objeden kaynaklandığı ileri sürülür. Determine ettiği bağlam olarak objektivizm veya realizm, sübjektivizm veya idealizm gibi bir bilgi diyalektiği doğar (Tunalı, 1983: 7). Aynı durum estetik olayda da söz konusudur. Özneden ya da objeden bakılan perspektife göre iki anlayış ortaya çıkar. Güzelin incelemesini konu alan estetik daha çok süjenin çözümlemesi iken çağdaş estetik sanat yapıtını konu alan objeye odaklanmaktadır. Sanat felsefesinin evrildiği bu noktada bilimlerin yardımı ile sanat konusunda objektif değerlendirmeler yapma imkanı doğmuştur. Bu amaçla 20. yüzyıl'da Sanat Bilimleri (*Kuntswissendchaften*) sanatları bilimsel yönden incelemeye çalışır. Alman kuramcılar (M.Dessoir, E.Utitz) “sanat bilimi” terimini estetik için teknik yönü ifade etmesi bakımından kullanarak, sanat felsefesini güzel felsefesinde ayırmak için kullanmışlardır. Sanat bilimi psikolojinin geliştirdiği deneysel estikten fazlaca beslenmiştir. Oranların, çizgilerin, biçimlerin duysal değerini belirlemeye çalışan psikologlar, istatistik test ve incelemelerle altın sayı gibi evrensel beğenin var olduğunu kanıtlamaya çalışırlar. Günümüzde sanat bilimleri düalist yapısı ile öne çıkar. Bunlardan biri estetik yargının gelişimini ve estetik tercihler altında yatan bireysel ve toplumsal etkileri araştırıyor. Bir diğeri ise sanat yapıtını algılayan öznenin estetik duygulanımı uyandıran algısal öğeleri araştırıyor (Bozkurt, 2014:35).

1.2.Sanat ve Sanatçı

Varoluş ile temsil arasındaki ilişkiyi göz önüne aldığımızda Platon akıllara gelir. Zira Platon temsilde yanılmalı bir gerçeklik görmüş ve bu konuda ontolojisini temellendirmiştir. Temsil etmek bir gerçekliği göstermektir. Görsel sanatlar bir şeyi hedeflerler ve o şeyi ifade ettiklerini yahut gösterdiklerini iddia ederler. Edebiyat nasıl ki dili kullanarak bir roman yahut bir hikaye üretir ve imgeler yaratır, plastik sanatlar da bir obje betimleyerek bir gönderge, bir temsil yaratır. Romanın nasıl ki gerçek yahut kurgu olması değil bir öykü ortaya çıkarması önemli ise, Plastik sanatlarda da gerçekliğin değil ideal olanın önemi vardır. Bu yüzden güzel görünümün öne çıkarılması Avrupada’ki görsel sanatların temel prensibi olmuştur. Temsil eden ve temsil edilen arasındaki uygunluk bize duyularımızın sunduğu dünyaya güvenmemizi olanaklı kılar. Bu Rönesans insanının ve sonraki yüzyıllarda insanların hakim yargısı olmuş, sanatı doğrudan etkilemiştir (Farago, 2006: 11). Sanatsal etkinliğin kaynağı olan varlık kesin ve nettir. Temsil etmeden yahut resmetmeden önce gerçek verili olarak bulunmaktadır. Varlığın özünü bize betimleyen bu ontolojik bakış açısı sanattan ziyade dine özgü bir arayışın

konusu olmuştur. Din toplum adına yerleşik düzeni sağlayan bilgi kaynağı konumundadır ve bu düzeni sürdürmek adına kutsal söylemini sürdürür. Sembollerle dolu göstergeler kullanır. Özellikle Hristiyan dünyası kiliselerin duvarına kutsal hikayeleri resmeder. Mimarisini bu kutsal anlayış içinde inşa eder.

'Sanat Nedir?' sorusu her çağda, her sınıfta gündeme gelen bir sorudur. Modern sanatla beraber sanki sanatın taklit olup olmadığı pek de önemli değilmiş gibi bir izlenim mevcuttur. Platon'un taklit (mimesis) üzerinden oluşturduğu sanat görüşleri sanat felsefesinde sağlam atılan ilk adımdı. Aristoteles ise, taklit konusunu daha da ileri götüren ikinci sağlam adımdı diyebiliriz. Fakat estetiğin bir kavram olarak keşfedildiği XVIII. yüzyılda sanat güzel kavramı ile anılmaya başlandı. Sanat güzele katkı sağlayan zevk sabini kişilere haz verdiği düşünülen ürünler ortaya koyan bir etkinlik olarak algılandı. Kant, Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde haz, beğeni ve güzel kavramlarını etraflıca sorgulamıştır. Sonra gelen filozoflar; Hegel, Nietzsche, Heidegger ve birçoğu sanatın ne olup olmadığı konusunda görüş bildirmişlerdir. Çağdaş sanatın içinde yer alan taklit içermeyen soyut sanat diye adlandırılan öyle çok sanat eseri ve sanat akımı vardır ki, Platon'un görüşleri çok kıymetli olmakla beraber artık söz konusu çağdaş sanat olunca hükmünü nerdeyse kaybetmiştir (Danto, 2013: 12).

XX. yüzyıldan bu yana modern akımların ortaya çıkması sebebiyle sanat alanında devrimler birbiri ardına yaşanmıştır. Çağdaş sanatta yaşanan krizler sanat ürününün, temsilin anlamı sorunsalını ortaya çıkarmıştır. Yunanlardan bu yana Avrupa'da tartışmasız kabul edilen sanatın temel eğilimi; duyumla ulaşılabilir olan gerçekliğin betimlemesini yapmaktır. Çünkü hakikat arayışı insanın varoluş hikayesidir ve bu yolculukta sanat insanın anlam üretme adına en büyük yardımcısıdır. Fakat bu anlayış modernite ile yıkıma uğramıştır. Modernite sanatta temsil üzerinden bir göndergenin ortadan kalmasını sağlamıştır. Biçimden biçimsizliğe, mimesisten soyuta, objektiflikten sübjektifliğe geçiş, varlığa ve varoluş temsiline yeni bir ontolojik bakış açısı geliştirmiştir. Eleştirmenler ürünlerini gelenekten son derece farklı veren bu çağın sanatı için yaşanan fakat kavranamaz nitelikte olan "varoluş için sürekli bir arayış" olarak tanımlaması yaparlar (Farago, 2006: 10). Modernizmle beraber soyut sanatın ortaya çıkışı sanatta yarattığı ontolojik devrim yanında sanatçı ve sanat ürünleri üzerinde açıkça görülür.

Eskiden beri sanatı tanımlayan güzellik, aşkın güzellik, yüce gibi erdemleri yok sayan sanatçılar kendi sanat teorilerini üretmeye başladılar. Marcel Duchamp 1915 'te güzelliği toptan yok etmenin bir yolunu bulmuştu. Andy Warhol 1964 'te bir sanat eserinin gerçek bir nesneye tıpatıp benzeyebileceğini keşfetmişti. Pop-art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi 1960'ların önemli akımlarının ise ortaya koydukları eserlerde taklit unsuruna yer yoktu. Sanat

tarihi her ne kadar klasik yahut marjinal akımlarla dolu olsa ve sanatın evrensel tanımını güç hale getirse de, sanatta ortak bir nokta var ki yadsınamaz; ruhu canlandırmak (Danto, 2013: 14).

Sanatçı birebir doğayı yansıtmaz. Ressam modeli, romancı konusu karşısında doğaya bağımlı değil, özgürdür. Sanatçı güzelin yaratıcısıdır. Doğayı taklit eden değil. O güzeli yaratırken, güzeli güzel yapan şeyleri düşünmek ve tartışmak zorundadır. Tam da burada estetik devreye girer. Güzel, sanatçının rastgele bulduğu, tasarladığı bir etkinlik değildir. Belli kuralları ve ölçüleri vardır. Belli bir dönemde belli bir akımdan etkilenmek sanatçı çağının estetik kurallarını özelleştirir ve yeniden kurar. Bu sebeple sanatçılara estetiğin gerçek kurucuları gerçek yaratıcıları diyebiliriz. Sanatçı, eserini oluştururken zihninde estetik değerleri kendiliğinden tartışır ve yeniden inşa eder. Bu özel estetik, sanatçının estetiği, estetikçinin belirleyeceği genel estetiğin özünü oluşturacaktır (Timuçin, 2011:5). Sanat ürünlerinin doğa nesnelerinden farklı olduğu tartışmasız bir realitedir. Sarkıtların, diktlerin, arı peteğinin, örümcek ağının yahut doğa manzarasının güzelliği konusunda hem fikir olursa dahi bir sanat eseri olarak değerlendirilmezler. Çünkü sanat eserinin başlıca özelliği insanın yaratma gücüne dayanmasıdır. Sanat yapıtlarını doğa oluşumlarından ayıran temel unsurlar özgünlük ve biricik (*unique*) olmalarıdır. Her sanat eseri, yaratıcı ile özgünleşmiş konumdadır (Bozkurt, 2014:16). Bir Michael Angello sayesinde Sistina Şapelini yahut Davut Heykelinin anlam içeriğini kavrayabiliyoruz. Yahut Sultan Ahmet Camisine bakarken mutlaka Mimar Sinan ile birlikte alımlıyoruz. Aynı şekilde bu sefer Mona Lisa tablosunun seri üretime geçmiş replikası sanatsal değeri düşük bir sanayi ürünü durumundadır (Eczacıbaşı, 1993:735).

1.3.Güzel Sanatlar

İnsanoğlu yüzyıllardır duygularına güvenerek yaşamını sürdürmüştür. Dış dünyayı duyularımız sayesinde algılar ve anlamlandırırız. Duygu dışımızdaki dünyanın iç dünyamıza bıraktığı izlenimdir. Duyum ise nesnel dünyadan gelen uyarıcıların etkisiyle duyu organlarımız üzerindeki etkinin sonucudur. Friedrich Schiller sanatı duyumdan ziyade duygusal taşkınlık sonucu ortaya çıkan bir etkinlik olarak algılamıştır. Sanatçılar adlı şiirinde özellikle insanın doğa ile savaşımdan Tanrı'yı alt ederek zaferle çıkmasını sanat ve sanatçıya bağlar. Aynı zamanda Schiller “güzellik sanatı” diye bir kavram geliştirir. Güzellik sanatını sanat ve güzel sanat olarak ikiye ayırır. Burada Schillerin düşüncelerinden yola çıkarak sanattan kastını zanaat olarak anlayabiliriz. Zanaat ile güzel sanat için tümüyle estetik kurallar farklıdır. Güzel sanatlar olarak adlandırdığımız tüm faaliyetlerin ürünleri, örneğin, bir tablo, bir öykü yahut bir heykel nesnel bir amacın vücut bulmasıdır. Ortaya çıkan ürünü güzel diye

niteleriz. Özünde uygulamadaki güzelliği kastederiz. Güzellik kavramı gerçeklik ve kullanışlı olmayı düşündürür. Bu demek oluyor ki teknik olan estetik olandan (güzele ilişkin olandan) kesin bir çizgiyle ayrılıyor. Teknikte yani zanaatta işlev ve yararlılık ilkesi mevcuttur. Güzellik kavramı kullanılmaz. Güzellik salt duyumsallığa ait bir kavramdır. Schiller güzellik üzerinde yoğunlaştırdığı sanat düşüncelerinden güzel sanatları amaçları doğrultusunda sınıflayarak özetliyor.

1. Gereksinimlere göre sanatlar

2. Özgürlüğe göre sanatlar

Mimarlık gereksinimlere göre sanatlar kategorisinin başında geliyor. İnsanın barınma ihtiyacı yaşamsal hiyerarşide en üst konumda olmuştur. Giyim kuşam, mekan düzenlemeleri hatta güzel konuşma da gereksinimlere göre sanatlar sınıfındadır. Özgürlüğe göre sanatlarda ise ihtiyaç söz konusu değildir. Bir gereksinimi karşılamayı amaç edinmez. Güzel sanatların amacı nesneldir. Bir heykeltıraş yapacağı heykelde evrensel bir unsuru yansıtmak derdindedir. Yahut bir roman yazarı kurgu geliştirirken topluma ve bireye öykünür. Bu doğaldır. Fakat ortaya çıkan yapıtta sanatçının öznel bir amaç olarak beğeni unsuru vardır. Yarattığı eserin beğenilmesini arzular. Özetle sanatçı nesnel olarak insan aklını merkeze alırken öznel olarak beğenisini doyuma ulaştırır. Güzellik öznel amaca içkindir. Sanatçı bu sayede güzelliğin bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmasını sağlıyor. Güzel bir tablo dediğimizde, güzel olan tablonun kendisi değildir. Nesneyi değerlendirirken kişinin algısıdır güzel olan. Buradaki öznellik yadsınamaz. Platon (M.Ö. 427-347), Hegel (1770- 1831) ve Kant (1724-1804) güzeli bilincin bir niteliği olarak ele almışlardır. Örneğin güzeli bir simetri, bir oran-orantı olduğunu düşünmüşlerdir. Nesnel yaklaşımlardan ziyade Schiller güzeli bir yargı olarak ele alır. Gerçekliği de aynı şekilde öznel ve çağa özgü olarak yorumlar. Güzelliğin kaynağından çok güzelin konusu üzerinde düşünen Schiller, güzeli tanımlamaya çalışırken mimesis ve katharsis kavramlarını kullanıyor. Sanatı doğanın taklidi olarak yorumladığı görüşleri fazlaca hayranı olduğu eski Yunan filozofu olan Aristoteles'ten alıntıdır (Timuroğlu, 2013 :54). Güzel sanat yapıtlarında tam anlamına kavuşur. Beğeni ve haz aracılığı ile toplumda ahlaksal bir ödevi vardır. Gerçekliği yeniden yaratır.

Belli bir konuda belli bir yetkinlik söz konusu olduğu vakit buna sanat yakıştırması yapıyoruz; çocuk yetiştirme, yemek pişirme, devlet yönetme sanatları bu anlam ilişkisi üzerine türetilmiş kavramlardır. Güzel sanatları ise bir şeyi kendi iç yasalarına uygun olarak özgürce biçimlendirme yetisi anlamında kullanıyoruz (Bozkurt, 2014:18). Bu anlamın içinde yetkinlik unsuru kendini fazlaca göstermektedir. Her güzelle uğraşanı sanatçı diye nitelemiyoruz.

Güzel sanatlara aynı zamanda “Görsel sanatlar” da denir. Resim, çizim, heykel gibi günlük hayatta kullanım amacı olmayan bu sanatsal uğraşlar kendi başlarına bir değer oluştururlar. Plastik sanatlarla eş anlamlı olarak kullanılan terimde “plastik” sözcüğü Almaca ve Fransızca’da “yoğrulabilen, biçim verilen” hatta “üç boyutlu” anlamlarında kullanılır. Özellikle resimde plastiklik yani üç boyutluluk yanılmalı olarak mevcutken söz konusu kütsel ve hacimsel biçimlerin plastikliği olacaksa Mimarlık da plastik sanatlar içinde yerini bulur. Ancak 20.yüzyıldan sonra fotoğrafçılık, seramik, cam işleri gibi yeni gelişen sanat türleri bu kategoriye katıldığı gibi Rönesans’tan 19.yüzyıl tartışmasız bir “güzel sanatlar” dalı sayılan mimarlık kazandığı toplumsal işlevler sonucu bu sınıflamanın dışında tutulmuştur (Eczacıbaşı, 1993:735). Çalışmamızın üçüncü bölümünde bu konuyu sebepleri ile etraflıca tartışacak olmamız yanında güzel sanatlar kavramının bu yönde eğitim veren akademilerin tavrı ile alakalı olduğunu söylemekte fayda var. Örneğin yakın zamana değin mimarlık güzel sanatlar dalı sayılırken Modern mimarlık, teknolojinin gelişimi sayesinde diğer mühendislik dallarıyla yakın ilişki içinde olması sebebiyle birçok güzel sanatlar akademisinden dışlanmışken, daha önceleri bir zanaat olarak görülen seramik ise akademiye girmiştir. Güzel sanatlar terimine karşılık Plastik sanatlar teriminin kullanılması özellikle biçimsel unsurlara vurgu yapmaktadır. Öte yandan Fransızca ve Almanca’da güzel sanatlar *beaux-art* ve *schöne Künste*, sanatın estetik yönüne dikkat çekerken İngilizce’de *finearts* terimi ile sanat eserinin bütünlüğünü, kendi dışında amaç taşımadığını vurgular (Eczacıbaşı, 1993:1490).

16. yüzyılda güzel sanatlar kavramı akademilerin yaygınlaşmasının etkisi ile dönemin geçerli üsluplarına bağımlı olarak ortaya çıkmıştır. Dönemin üslubunu yansıtan estetik ölçütler ve uygulanan teknikler kesin birer öğretilerdir. Bu dönemden önce Ortaçağ boyunca gerek batı Avrupa’da gerek İslam ülkelerinde tüm sanat dalları, ustalar yahut loncalar tarafından uygulanan bezeme ile bütünleşen zanaat toplulukları içinde yer almaktaydı. Rönesans’ta sanatı destekleyen, hatta sanata patronluk eden bir soylu sınıfın çıkması sanatın kiliseden bağımsız gelişmesine olanak tanımış, sanatçı kişiliğinin desteklenmesini sağlamıştır. Böylelikle 16. yüzyılda güzel sanatlar kavramının ortaya çıkması sanatçı bireyselliği ve özgür yaratım gibi kavramlarında türemesine olanak sağlamıştır.

Platon ve Aristoteles’ten bu yana sanatı bir “mimesis”, “anlatım” veya “dil” olarak algılama eğilimi sanat ürünlerini yaşantısal olandan kopararak bir tür soyut faaliyete indirgemıştır. Bu anlayışın türettiği güzel sanatlar kavramı 20. yüzyılda beliren farklı sanat dallarını, yaşantısal yanı ağır basan ve gündelik yaşam içinde katılımcı olmayı olanaklı kılan sanat dalları için kapsayıcı olamamaktadır. Bu nedenle güzel sanatlar ölçütleri gösteri sanatı gibi disiplinler arası sanat türleri için oldukça belirsizdir (Eczacıbaşı, 1993:735). Güzel

sanatlar terimi estetikle alakalı olduğu kadar sanat pratiği, sanat pazarı ve sanat teknolojisi ile de yakından ilgilidir. 20. yúzyılda sanat teknolojisi sanat pratiklerini derinden etkilemesiyle sanat yeni bir yön kazanmıştır. Bu sebeple eski kavramlar ve kapsamlar güzel sanatları tanımlamakta yetersiz kalmıştır ve bu alanda sanat eleştirmenleri ve tarihçileri büyük bir çekişmeye girmiştir.

Eski çağlardan bu yana sanat ile zanaatın ortak kullanımı olan “tekhne” kavramı “güzel sanatlar” (*beauxarts*) kavramının kullanılması ile ortadan kalkmıştır. XVII. yüzyıl da başlayan özellikle XVIII. yüzyıl ve XIX. yüzyıllarda süregelen sanayi devriminin süreçte etkili bir rol oynadığını da söyleyebiliriz. Daha önceden yarar amacı güden nesnelerin üretimi yerine işlevsel amacı olmayan sadece seyredilerek haz almaya yönelik nesnelerin üretilmesi süreçte etkili bir unsurdur. Nitekim Kant XVIII. yüzyıl sonlarında kaleme aldığı “Yargı Gücünün Eleştirisinde” sanat ve zanaat farklıdır, sanat özgürken zanaat paraya bağılıdır, diyecektir (Bozkurt, 2014:18). Fransa’da Sembolizm öncüsü sanatçılar görünenin altındaki soyut gerçekliğin, İngiltere’de ise Estetist sanatçılar Realistlerin göz ardı ettiği güzelliğin peşine düşerek klasik yaklaşımları reddettiler. Sanatın topluma bir ahlak dersi vermek gibi bir amacı olduğuna inanmıyorlardı. Böylelikle “sanat için sanat” anlayışı gün yüzüne çıktı. Bu anlayıştaki düşüncenin özünü sanatta gizli mesajlar ve estetik güzellik oluşturur (Hodge, 2016: 83). 19.yüzyıl.’ın başlarında “sanat sanat içindir” ifadesi ile temsil edilen biçimin vurgulanmasına öncelik tanıyan akımın hayat bulması birçok sanat hareketine öncülük etmiştir. Benjamin Constant tarafından ilk kez kullanılan daha sonra yazın tarihçileri tarafından “Önparnasçı” hareketi olarak nitelendirilen bu akım ideolojik ve toplumsal vurgulara karşı sanatçının düş gücünü ön plana çıkaran bir akımdır. “Sanat sanat içindir” anlayışı içerik ve formu birbirinden ayırarak biçimi öne çıkarmasıyla bugün hala savunucuları bulunurken iki büyük akım sayesinde gerilemek zorunda kaldı. Bunlardan birincisi “sanat nesnesi” ve sanayi nesnesi” arasında bağlantılar kuran ünlü Bauhaus Akademisinin oluşmasını sağlayan güzel ve fayda arasında köprü kuran akımdır. İkinci akım ise “karşı kültür” (anticulture) olarak nitelendirilen soyut sanat ve sürrealist sanatın başı çektiği pop-artla zihinlerde yer eden duygulanım ve arzusun tüm toplumsal değerlerden üstün olduğu akımdır (Bozkurt, 2014: 21).

İlk akımın temsili Bauhaus akademisinin kurucusu olan Walter Gropius güzel sanatlarla zanaatı birleştirmek gibi ütöpik bir ideali savunuyordu. Resim gibi biçimi önemseyen sanat ile marangozluk gibi işlevi olan zanaatları bir araya getirme düşüncesindeydi. Bu sebeple Bauhaus hem bir okul hem bir hareket olarak algılanmıştır. Bauhaus endüstrinin ihtiyacı olan seri üretim ürünlerini tasarlayacak sanatçılar yetiştirme

amacı güdüyordu. Gropius’a göre sanatın güzeli ortaya çıkarma yetisi ile gündelik ihtiyaçların seri üretimine uygulanabilir bir alan yaratılmalıydı. Çağındaki popüler eleştiriye karşı; seri üretimin sanatı öldürdüğüne yönelik söylemlere kulak asmamış, aksine endüstri ile el ele vererek “herkes için sanat” yapmanın mümkün olduğunu savunmuştur (Grzymkowski, 2017: 14). Artık sanat bir nevi piyasanın aracı konumundadır. Estetik, nicelik kazanmış olup sanayi ürünlerine artı değer katmaktadır. Hatta sanatsal kurguculuk sanatçının elinden alınarak, tasarımcılara, reklamcılara ve şehir planlayıcısının eline geçti (Bozkurt, 2014: 21). Bauhaus’da sadece resim alanında değil, mimariden, mobilyacılığa kadar birçok alanda yapılan çalışmalar belli bir insanlık ideali amacını taşımaktaydı. Bu okulla birlikte soyut sanatın açtığı yolda emin adımlarla ilerleyen sanatçılar, sanatın sonsuz olanaklarını kullanarak sadece güzel ve çirkine dayanan estetik anlayışını aşır insanın gerçek değerlerini yeniden inşa etmeye giriştiler. Nesnelerin sadece güzel ve çirkin olarak kategorize edilmesi özne merkezli psikolojik yaklaşımın temelini oluşturur. Kişiye göre güzel dayatması tamamen sübjektiftir ve tartışmaya kapalıdır. Sanatçılar bu çağda güzel ve çirkin karşıtlığının aksine dünyaya ve insana yönelik değerler çokluğunu savundular. Aynı zamanda sanatta etik kapsamında iyi ve kötü karşıtlığını da aşan değerler estetiğinin kurulmasını sağladılar (Geiger, 2015: 12).

İkinci akım ise “karşı kültür” (anticulture), soyut sanat uygulamaları ile toplumsal amaçları göz ardı ederek kişinin varoluş duygusunu hatırlatmayı kendine amaç edinmiştir. Sanatçılar kişinin dikkatini kendi varoluşuna vermesi için sanatı bir araç olarak görmüşlerdir. “XX. yüzyılın başlarında yaşayan soyutlamaya geçiş macerasına sanatta tinselliğin (Kandinsky), son gerçekliğin (Modrian) ya da üstün gerçekliğin (Malevitch) ifade edilmesi arayışı damgasını vurmuştur” (Farago, 2006: 12). Bu yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilen Marcel Duchamp bu “karşı kültür” hareketini daha da radikalleştirerek sanat eserleri ve günlük kullanılan nesneler arasındaki sınırı ortadan kaldırmıştır. Çeşme adlı eseri en tartışmalı yapıtlarında biridir. Hırdavatçıdan satın aldığı bir pisuarı ter çevirerek sanat yapıtı şeklinde sergilemesi bazı eleştirmenler tarafından ergen muzipliği olarak değerlendirilse de sanat tarihçileri açısından kayda değer görülmüştür (Grzymkowski, 2017: 88). Kısaca XX. yüzyılda sanat akımlarında haz ön plana çıkmış eserin anlam içeriği arka planda kalmıştır.

“Sanat sanat içindir” akımını geride bırakan bu iki uç yönelim; fayda sağlama yahut yalnızca estetik haz, artık günümüzde sanat dallarını belirleyen unsur olmuştur. Bazı sanat dalları tamamen hazza yönelirken, bazı sanat dalları işlevi ön planda tutmaktadır. Bunun yanı sıra birçok sanat dalı ise hem fayda hem de estetik öğelere önem vererek varlığını sürdürmektedir. Bu iki yönelimin iç içe olmasına belki de en iyi örneği mimarlıktır. Bir ev

barınma ihtiyacını karşılama yanı sıra aynı zamanda biçimi orantısıyla bir sanat ögesi olarak da değerlendirilmektedir. Aynı şekilde bir kilise de, bir cami de işlevsel ve estetik unsurlar bir arada bulunabilir (Bozkurt, 2014: 21). Kökleri Diyonisos ve Apollo kültlerine dayanan Rönesans'tan bu zamana taşınan sanat kavramları dışavurumcu ve biçimci yaklaşımların çatışmasında doğan bir diyalektik oluşturmuşlar, birbirini izleyen etki-tepki zincirlemesi içinde birçok sanat akımı var etmişlerdir. Son iki yüzyıl içinde bilimsel ve politik olgular, sanat kavramlarına çok yönlülük getirerek zenginleştirmiş olması ile beraber uyum yerine zıtlık, tekli önermeler yerine ikili önermeler ilkesini getirerek sanat devrimlerine sebep olmuştur. Gerçeküstülük, Dada, Soyut Sanat, Kavramsal Sanat, önce tepkiye yol açsa da birçok işlevsel yönü ile Çağdaş Sanatın ürettiği akımlar arasında yerini bulmuştur (Erzen, 1975:319-327). Bugün birçok sanat eseri ve mimari yapılar soyut sanat ilkelerine göre ürünler vermektedir.

1.4.Filozofların Estetik Anlayışları

1.4.1.Platon ve Estetik Anlayışı

Öncelikle Platon'un estetik düşüncelerini anlayabilmek için onun varlık felsefesini kavramak gerekir. Platon, hocası Sokrates gibi bilginin ve doğrunun imkanı hususunda Sofistlerle mücadele etti. Değişen görüntülerin altında değişmeyen özleri araştıran Platon, daha sonra bu değişmezliğin üzerine “idealar teorisini” geliştirdi. Çocuğunu kurtarmak için kendisini feda eden anne yahut vatani için canını veren asker benzer bir iyi ideasından hareket ederler. Platon insan pratiğini daima idealar teorisi ile değişmez sonsuz varlık unsuruna bağlı olarak açıklamıştır (Pieper, 2012:30). Devlet diyalogunda doğruluk varsa bir tek insanda olduğu kadar bütün bir insan topluluğunda da var olması gerektiğini ileri sürer (Platon, çev. 2018: 368e). Aynı şekilde üçgen, kare ve daire ideal şekillerdir. Bir kareden söz edecek olursak maddesi ne olursa olsun; kumaş, tahta ya da metal var olan maddeyi yok ettiğimizde karenin kendisi, bir idea olarak zihinlerde var olmaya devam edecektir. Platon'a göre önemli olan tasarlanan, düşünülmüş akıl yoluyla ulaşılan kare ideasıdır (Driot, 2008: 28). Diğer maddi şekiller bir yanılsamadan ibarettir. Platon'un burada rasyonel olarak hüküm verdiği varlığın ötesindeki idealar teorisi, estetik düşüncelerine de yön vermiştir. Platon'un güzele bakış açısı fiziksel bir dünyanın parçası olarak değil, metafizik bir dünyanın sorunsalıdır. Büyük Hippias diyalogunda ayrıntılı olarak güzel olgusunu ele alarak “güzel bir kadın, güzel bir çömlek yahut güzel bir davranış mümkündür fakat güzel şeylerin tamamı güzellikten dolayı güzeldir” (Platon, çev. 2016: 49) şeklinde ifade eder.

Güzel olarak belirttiğimiz şeyler büyük oranda rölativizm etkisi altındadır. Platon güzellikteki bu değişkenliğe dikkat çekerek “genç bir kız güzelidir. Fakat genç kızlarla Tanrıları kıyaslırsak, en güzel genç kız bile onların yanında çirkin kalacaktır ” (Platon, çev. 2016: 49) der. Platon neyin güzel olup olmadığını değil, güzelin ne olduğunu ele alır, ebedi ve ezeli , mutlak değişmez güzeli tartışır ve güzellik yasası arayışı içindedir. Platon, bize güzelin görüntüsünün ya da objesinin güzeli vermeyeceğini savunurken güzel ideasına erişmemiz gerektiğini kanıslındadır. Diyaloglarında hakikatin ve güzelin kendisinde var olduğunu, kendinde güzel’e ise sadece akıl aracılığıyla erişilebileceğini söyler. Platon’un estetik görüşü sanat üzerinden daha anlaşılır olacaktır. Sanat doğası gereği bir kopya (mimesis), bir taklittir. Güzel üzerine bir değerlendirme yapabilmek için öncelikle güzelle muhatap olunacak bir objeye gereksinimiz var. Platon’un ontolojisinde objelerin bize vermiş olduğu bilginin yanılsama olduğu, gerçek olmadığı, ideaların kopyası (mimesis) olduğunu hatırlamaktayız. Yaşamda karşılaşmış olduğumuz, ilişki kurduğumuz her şey mimesisten ibarettir. Hakikat ise idealar dünyasındadır. Platon’a göre ise taklidin taklidi olmaz. Platon bu konuda şöyle düşünmektedir: “İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyalarını, bitkileri bütün canlı varlıkları. Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların” (Platon, çev. 2018: 596d). Platon diyalogun ilerleyen kısmında ressamı örnek göstererek sanatçıların dünyayı basit şekilde taklit ettiklerini, hakikati sadece yansıttıklarını fakat hakikate bir katkı koymadıkları hükmüne varır.

Eski çağlardan bu yana sanat ve zanaat yakın bir ilişkisi içinde olmuştur.“ Sanat anlamına gelen Latince “*ars*” ile yunanca “*tekhne*”, etimoloji açısından şu aynı anlamı taşır: pratik kurallarla belirlenmiş bir zanaatı uygulama (Bozkurt, 2014: 17). Antik düşünürler, sanat sözcüğünü bu anlamda ve genişleterek kullanmışlardır. Platon *poesis*’i (yaratma) ikiye ayırır (*poetike*, *tekhne*); Tanrısal üretim, insan üretimi. *Tekhne* aynı zamanda bir *poesis* olarak anlaşılabilir. İçinde hareket olan bir meydana getirmez. İnsan yaratımıdır. Antik sanat felsefesinde güzel sanatlar ile zanaatlar (*tekhne*) henüz birbirinden ayrılmamışlardı. Matematik ve astronomi, resim ve heykel gibi bir *tekhne* faaliyetidir. *Tekhne* bilimsel, sanatsa ya da zanaatsal olsun her alanda meydana getirme faaliyetinin temelindedir. Belli bir plan dahilinde ortaya çıkarma etkinliğidir. Bir heykeltıraş da marangoz *tekhne* ilişkisinde farklı değildir. Sanat, teknik bir ustalıkla kısmen yaratma olarak görülmektedir. Sanat ve zanaatın bu birlikteliği ve sentezi *tekhne* kavramı altında ele alınarak bizi “yapısal ve ontolojik” bir temelde kaçınılmaz olarak Mimesis’e götürür” (Ülger, 2013: 21).

Platon Tanrı'nın idealara göre yarattığı doğayı fazlaca önemser ve sanatçılara bu doğayı dikkatlice izlemelerini öğütler. Eserlerinde, doğayı birebir ayna gibi yansıtmasını değil, arkasındaki hakikati açığa çıkarmayı amaçlayarak doğayı taklit etmelerini ister. Taklit etmemizi istediği nesnenin kendisi değil, Tanrı'nın işlevidir denebilir. Tıpkı Tanrı gibi sanatçılarda üretimlerinde ideaları konu almalı, insanlık, gençlik, güzellik, doğruluk gibi evrensel temaları amaç edinmelidir (Farago, 2006:43).

Platon diyaloglarında bir nesneyi neden güzel bulduğumuza dair sorular sormaya başlar, içimizdeki elimizde olmayan sevinç yaratmasıdır cevabını verir. Buradan hareketle bilgilerin güzelliği içinde aynı şey geçerlidir sentezine vararak en güzel, en faydalı ve en hoş olandır diye belirtir. Güzelin içindeki iyi'yi sorgulamamızı sağlar (Platon, çev. 2016: 51). Aynı şekilde günlük hayatta güzel ve iyi kavramlarını birbirinin yerine kullandığımız olur. Örneğin “Güzel bir çalışmaydı” dediğimizde, çalışmanın verimli faydalı olduğu üzerinde dururuz. Ya da argo da “ yap bir güzellik” gibi sözler üzerinde duracak olursak “yap” emir kipiyle güzelin içinde yapılabileceği bir şey olduğundan bahseder. Güzelin bir hareket, duyumsal bir unsurun ötesinde davranış olduğunu gösterir. İyiyi ve güzeli hep birlikte düşünürüz. İdealar kudret ve genellik yönünden çoğalarak en zirveye sonuncu ise en kudretli en yüksek ideaya kadar çıkarlar. Tüm bu sistemi kaplayan, içinde bulunduran, özetleyen kavram İyi'dir (Weber, 1998: 48). İyi ideasına ulaşabilmek için güzelden faydalanabiliriz. Güzele baktığımızda ise güzeldeki iyi ideasını görebilmek için doğru bilgiyi bilmemiz gerekir. “Platonda iyi ideası, doğru ideası, güzel ideası özdeşirler ve bunlar evrensel idealardır. Kendinde güzel saltık bir ideadır; en üstün güzelde en üstün iyi ile aynı şeydir. Doğru yargıda bulunmak güzeldir. İyi davranan güzel ve iyidir“ (Farago, 2006: 109).

Hayatımıza kazandırdığımız güzel değerler daha iyi insan olmamızı sağlar. Doğru davranışlar sergiler, doğru konuşursak kendimizi daha iyi hissederiz. İyi, güzel ve doğru kavramları birbirlerine kenetlenmiş bir bütün gibidirler.

Antik Çağlardan günümüze kadar sanat için bir faydaya hizmet etme gayesinde ya da bir haz ögesi olma durumu yüzyıllar boyunca tartışılmıştır. Aristoteles'in katarsis kavramını, trajik tesirlerini insansı duygulara dayandırarak sanat eserlerinde öne çıkarmış ve bir bakıma Platon'un hakim *transzendent*'e dayanan estetik görüşüne katılmayarak protesto olarak kendini göstermiştir. Bunun gibi 18. yüzyıl sanatçılarının sanatın işlevinin duyguları harekete geçirmek, tutkularımızı alevlendirmek, psikolojik etiği önemli bir noktada tutmak olduğunu savunması Barok sanatının ihtişamlı ve hareketli havasına karşı bir yok saymadır. Tüm bu tartışmalarla beraber “sadece, taklide dayanan sanatlarda, gerçek olanla tasvir arasındaki sınırı görememe gibi bir yanılgı ortaya çıkıyor. Yazın, resim ve yontu sanatı,

hayatı taklit eden bir gerçekliği konu alır ve bu tür yanılgının sahnesi olur. Ama yapı ve süsleme sanatında buna pek yer yoktur” (Geiger, 2015: 26). Yukarıda bahsettiğimiz gibi bazı sanat dalları tamamen hazza yönelirken bazı sanat dalları işlevi ön planda tutmaktadır. Bunun yanı sıra birçok sanat dalı ise hem fayda hem de estetik öğelere önem vererek varlığını sürdürmektedir. Nejat Bozkurt’un Sanat ve Estetik Kuramları kitabında belirttiği gibi “Bu iki yönelimin iç içe olmasına belki de en iyi örneği mimarlıktır. Bu kanıyı güçlendirecek görüşleri bölümün sonunda etraflıca ele alacağız.

1.4.2. Aristoteles ve Estetik Anlayışı

Antik Çağın yetiştirdiği en büyük filozoflarından Aristoteles ilk kez bilimleri sınıflamıştır. Bu sebeple kendisine “İlk Öğretmen” yakıştırması yapılmaktadır (Arslan, 2007:15). Düşünceye etki eden etmenleri kategorize ederek mantığı bir disiplin haline getirmiştir. Hocası Platon matematik ve metafizikle ilgilenirken Aristoteles’in bilim modeli biyolojidir. Platon hakikatin arkasında yatan gerçekliği sorgularken, Aristoteles varlığın fiziki yönüne dair bilgi edinmeyi amaçlamıştır. Bu maddi bakış açısı estetik fikirlerine de yansımıştır. Öncelikle Aristoteles için sanat nedir sorusu “Her töz, kendisiyle aynı adı taşıyan bir failden meydana gelir” ontolojik prensibinden türer; “varlık ya sanattan, ya doğadan ya şanstın ya tesadüfen doğar.” diyen Aristoteles için sanat, bir başka varlıkta bulunan bir hareket ilkesidir (Aristoteles, çev. 2015: 1070a). Sanat ürünleri de, doğada varlıkların spermadan ürettiği gibi sanatçının zihninden ürür. Sanat hakkında sorgulamaya devam eden Aristoteles doğadaki var oluşlar için bazı olanak ve kurallardan bahsedebiliyorken sanat için neden farklılıkların olduğuna cevap arar. Gök gürler yağmur yağar, insandan insan dünyaya gelir. Yağmur dünyanın her yerinde şeffaf renktedir. Ama bir mimar neden ev yaptığında hep aynı ev olmaz? Tahtadan bir ev de zihninde, her ev gibi duvarları, çatısı olan bir şekle benzemektedir. Ama her mimarın zihninde yarattığı tasarımlarında farklılık, yaratıcılık, aykırılık vardır. Kendinden bir parça ekleyerek ruhunu işin içine katıp düşünmesi gerekmektedir. Çok sayıda yapılmış evi inceler, doğadan ilham alır ve halihazırda var olan biçimi geliştirir. O halde kıyaslarda olduğu gibi, her türlü meydana geliş formel tözdür. Çünkü kıyaslar özden hareket eder. Burada meydana gelmelerde ondan hareket eder (Aristoteles, çev. 2015:1034b). Aristoteles Poetika kitabının başında sanat için bir taklit bir mimesis olduğuna değinir. Aristoteles için mimesis oldukça önemli ve temel bir faaliyettir. Aristoteles’in açık olarak değinmek istediği konu olan sanat, insanları taklit etmeye sürükleyen bir içgüdüden ortaya çıkmıştır. İnsan doğumsal özellik olarak taklitle öğrenir ve

bu durumdan aynı filozoflar gibi haz duyar. Yine Poetika kitabında “ Görmekten rahatsız olduğumuz şeylerin birebir çizilmiş resimlerine, örneğin iğrenç hayvanların ve cesetlerin biçimlerine bakmaktan zevk alırız” (Aristoteles, çev. 2015:60) diye bahseder ve haz faktörlerinin görevini açıklamaya başlar; bir fotoğrafa baktığımızda daha önce hiç görmemiş olduğumuz bir olay karşısında bilincimiz bir etkinlikte bulunarak bilgiye erişir. Bu yeni durumdan zihinsel bir zevk yaşarız. Ayrıca iyi yapılmış taklitleri de izlemekten de haz alırız. Yarattılmış bir yapıtla doğadaki durumları incelediğimizde zihnimizde estetik bir haz oluşur. Her insanın deneyimlediği gerçek şudur ki; bir portre ne kadar çok modeline benzerse içimizde o kadar çok sevinç uyandırır. Aristoteles’in dikkatini verdiği konu taklit edilen nesne ile meydana getirilen nesne arasına olan taklit ilişkisidir. Eser ve modelden yola çıkarak aralarındaki benzerlikleri üzerine bir mantık geliştirdiğimiz zaman bilgimizi artırmış ve benzerlik ilkesinden dolayı iyi portre tanımlaması yapmış oluruz. Estetik yargı, çıkarsamaya dayanan yargı niteliği taşır. Ayrıca sanat eseri gerçeklikle bağlantılı olduğundan onun gerçekliğini izleyenler için de gerçeklik hakkında bilgilendirir. Gerçekliği bizim için yeniden kurar. Yalnızca var olanın tekrardan üretimi değildir (Farago, 2006: 50).

Aristoteles’e göre sanat, yalnızca var olan için değil aynı zamanda var olabilme imkanı olanı da betimler. Aristoteles Poetika kitabında “Tarihçi ile ozan arasındaki fark, birinin ölçülü öbürünün ölçsüz yazması değil, birinin olmuş şeyleri, diğerininse olabilecek şeyleri anlatmasıdır. Şiir bu nedenle tarihten daha felsefidir ve ağırlığa sahiptir” (Aristoteles, çev. 2017: 1451b) diyerek sanatı yalnızca bir mimesis olarak görmediğini söylemektedir. Tüm bunlardan yola çıkarak söyleyebiliriz ki Aristoteles eğer bir başka Poetika ele alsaydı sanatı, bir mimesis, bir taklit, bir kopya olarak değil, bir hayal gücü, bir tasarım olarak ele alırdı.

Aristoteles için sanatçının görevi bu taklitleri yaparken acı ve korku duygularını yaratarak arınma (katarsis) sağlamaktır (Yetkin, 2007: 12). Katarsis yaşayan kişi ahlaki yetkinliğe doğru yol alacaktır. Aristoteles katarsis sözcüğünü yalnızca tragedya için kullanmıştır. VI. Bölümde tagedyanın tanımını yaparken bizde yol açtığı trajedi ve korku duygularıyla bize arınma sağladığından bahseder. Kuşkusuz bu yalnızca tragedya için geçerli değil bütün sanat dalları için bahsedilebilir. Bir tiyatro oyununu canlandırmakta olan kahramanların sergilediği abartılı duygular, bazen kabul edilemez canilikler, kontrol edilemez tutkular, bastırmış olduğumuz duygularımıza bir çıkış olabilir. Böylece günlük hayatımıza tekrardan uyumu yakalayabiliriz. Yani Aristoteles estetiği bir ahlak estetiğidir. Aristoteles’e göre güzelin kendisi ya da kendinde güzel önemli değildir. Aristoteles güzeli anlatan sanatla daha çok ilgilenir. Güzelin insanlar üzerinde iyileştiren bir tesiri söz konusudur. Hayranlıkla izlediğimiz bir opera gösterisinden ayrıldığımızda daha erdemli ve daha iyi ve yüksek

duygular içerisinde oluruz. Güzel bu noktada duygularımızı asil kılar. Bizleri ortalama iyilikte olan bir insandan daha iyi insan yapar. Aristoteles felsefesinde güzel kavramı iyi kavramıyla yakından ilişkilidir. Çünkü insanın davranış şekillerini nitelediğimizde güzel ve iyi kavramlarını birbirine karıştırırız. Dünya tarihinde de olduğu gibi kötülükler ve şeytanlıklar her zaman çirkin örnekler üzerinden simgelenir. Güzel kavramını insanlık zamanla davranış şekillerine bağdaştırarak ahlaka dönüştürmüştür.

Tüm bunlardan anlıyoruz ki Aristoteles sanata bilgi yanında eğitim rolünü de yükler. İnsan güzeli görür algılar ve hayatına sokarsa ruhunun gelişeceğine inanır. İnsanın doğru şeylerden zevk alıp, doğru şeyleri beğenmesi gerekir. Güzel kavramı burada “doğru şeylere” karşılık gelmektedir. Güzel kavramı insanı doğruya yöneltmeli daha ahlaklı bir birey haline getirmelidir. Bu sebeple hem birey hem toplum için güzelin anlamı oldukça önem arz etmektedir. Güzeli konu alan sanatların varlığı insanı kozmik iyi ile bağlantı kurmasını sağlayacak ve pratik iyiye dönüşmesine imkan verecektir. Çünkü güzeli hayatlarında doğru şekilde kullanan bireylerin oluşturduğu toplum sağlıklı bir toplum olacaktır.

İyilikte pragmatik değerler vardır. Gerçek bir işlevselliği olan ve algılanabilen değerler içerir. Güzel ise yalnızca hedonist bir etkileşimdir. İnsanlara haz verebiliyor olması güzel olduğu anlamına gelir. Böyle bir basit tanım yeterli olmayacaktır. Güzel ve iyinin ilişkisi oldukça çetrefilli ve karmaşık bir konudur. Yüzyıllardır filozoflar bu konuya bir açıklık getirmeye çalışmışlardır (Norman, 2009: 313). Aristoteles’te İyilik bir etkidir, ve sonucu çoğu zaman kaynağına bir yarar olarak döner. Fakat güzellik kendi başına bir iyi var eder. Kaynak sadece ortaya çıkmasını sağlar. Yapılan iyiliğin sadece iyi olduğu için karşılık beklemeden yapılması istenir. Buradaki eylem güzellik olarak ifade edilir. Bencil olmayan, yarar gözetmeyen kendinde iyi olduğu için erdem güzele yaklaşır. Aristoteles güzele metafizik bir anlam yüklemekle beraber onu yüceltir. Ahlaki iyinin, doğrunun ölçütü olduğuna, etik değerleri kapsadığı ve bizleri daha güzel insanlar yaptığını düşünür. Güzel insandan kastı, fazla duygularından arınmış, toplumda dengeyi ve uyumu gözetken, zararsız ve mutlu insanlar olarak tanımlanabilir.

1.4.3. Kant ve Estetik Anlayışı

Kant’a göre nesnelerin algılanması zihnin olanaklı kıldığı bilişsel bir faaliyettir. Kant’tan önce algı konusu “nesneler ne iseler, zihnimize o şekilde yansır” görüşü hakimdi. Kant bu görüşü temelden sarsacak olan nesne merkezli bakış açısını özne merkezli hale getirmiştir. Zihni pasif bir ayna olarak görmenin hatalı bir görüş olduğunu kanıtlamaya girişir. Nesneler zihnimizdeki bilgiyi belirlemez, zihnimizdeki bilişsel olanaklılık nesne bilgisini

edinir. Empiristlerin öngördüğü gibi zihin boş bir levha değildi, *tabula rosa* anlayışı tümünden hatalıydı. Zihnin bilişsel olanakları mevcuttu ve bizim algılayıp düşünmemize imkan tanıyordu. Kant bu olanakları kendinde şey, apriori olarak adlandırır. Zihnin kategorileri mevcuttur. Sentetik aprioriler sayesinde bilgi ediniriz. Kant'ın bu getirdiği sistem estetik ve etik anlayışına da yansır.

Kant güzeli değerlendirme yetisi olarak “beğeni” kavramını ortaya atıyor. Ancak bir nesneyi güzel olarak nitelerken bu niteleme ögesini göstermek zorunludur. Beğeni söz konusu ise bir yargılama mevcuttur. Kant beğeni yargılarının çözümlemesini yaparken; bir nesneye güzel yahut güzel değil derken “güzeli” mantıksal ussal çerçevede tartışmaz, özellikle güzele ilişkin nesnelliği temellendirirken aşkın bir tutum takınır. Öznel deneyime değer verir. Kant beğeni çözümlemesinde bilgi yetisinin işlevini vurguluyor. “Yargıgücü” olarak kavramlaştırdığı bu yeti sayesinde insan bir nesneye güzel yakıştırması yapıyor. Bu sayede beğeni ve bilinç arasındaki ilişkiye dikkat çekiyor. “Yargıgücü” normal yargıdan farklıdır. Çözümleyici nitelik taşır ve özneye bağlıdır. Beğenme yahut beğenmeme öznenin durumuna ilişkin bir duyarlılıktır. Öznenin durumu değişebilir. Bu sebeple beğeni durumu “bilinç yasallığı” ile ilişkilirmek zorundadır ve öznenin bilinç bütünselliği önemlidir. Yargıgücü’nün bir kurallaştırma yetisi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Güzel yahut güzel değil tikel kavramlarını genel anlama yetisi içinde bir işlevi olması noktasında ayırt etme durumu olarak anlayabiliriz. Kant’a göre doğanın amaçsal birliği olduğunu düşünmek gerekir. Doğanın çok çeşitliliğinde birlik apaçıktır. Bu birliğin yasalarını Yargıgücü sayesinde deneyimler ve tümeli çıkarabiliriz. Eğer böyle olmasaydı deneysel bilgilerin bağlantısına sahip olamazdık. Doğanın daha alt düzeyde denenmiş ilkelerini doğanın daha üst düzeydeki ilkelerine uydurmak düşünücü Yargıgücü’nün en büyük işlevidir. Böylelikle kendi ilkesi olan doğanın amaçlılığını temellendirmiş olur, doğa ve bilgi yetimiz arasındaki uyumu sağlar (Timuroğlu, 2013: 60).

Kant sanatta tasvirin koşullarını nesneye değil özneye bağlamaktadır. Öznenin duygularından bağımsız bir güzellikten bahsetmek mümkün değildir. XVIII. yüzyılda Baumgarten’in öncülüğünü yaptığı disiplin olan estetik, kişide heyecan uyandıran karmaşık deneyimlere açıklık getirmeye çalışmıştır. Kant bu çerçevede yerini almıştır. “Şeylerle olan ilişkilerimizde ne tür süreçler onlara güzellik atfetmemize sebep olur?” Estetik üzerine kafa yoran düşünürler bu sorunun cevabını aramışlardır. Güzel aşkın mıdır yoksa içkin midir? Evrensel midir yoksa bireysel midir? Güzellikte bir mutlak unsurlardan söz edebilir miyiz? Daha öncede çalışmamızda yer verdiğimiz gibi buna en eski çözümü Platon sunmuştur; güzellik aşkın bir özür ve bazı nesneler bu özü açığa çıkarır. Fakat Kant kendinde

güzelliği kesin bir dille reddeder. Özenin duygularında bağımsız bir güzellik kendi başına anlamsızdır (Kant, çev.2011: 53). Bir şeyin güzel olup olmadığını bize öğreten yargılarımızdır. Bir nesneye güzel dediğimizde bir yargıya varmış oluyoruz. Yani bir karşılaştırma çıkarım yapma gibi bir tür analiz sonucu hüküm vermekteyiz. Fakat bu nesnenin tasvirini yaparken nesneden bağımsız bir unsurla, zevk yahut rahatsızlık duygusu ile tanımlıyoruz. Kısacası Kant zevk yargısının mantıksal değil estetik bir yargı olduğunu söylüyor. Güzelliği ampirik ve aposteriori olgular üzerinden incelemeyiz, güzelliği aşkın unsurlar aracılığıyla duyumsanabilir koşullar altında, her öznede evrensel olarak bulunan dinamikler üzerinden inceler.

Kant estetik yargıyı, kural ve yasa koyucu olan akıl yargısından ayırır. Bir okur okuduğu romanı ancak kendi beğeni ölçütleri içinde değerlendirir. Estetik nesneler genelgeçer evrensel yargılara tabi olamaz. Fakat burada analizi yapılması gereken kişinin tamamen çıkara dayanmayan, menfaatten bağımsız bir ölçüt geliştirmesi. Estetik yargı sanat eserleri karşısında alınacak bir tutumla ilişkilidir. Hangi yemeği sevip sevmediğimizle değil. Öze dair değil, biçime dair bilgidir. Kant biçimi öncelik olarak gördüğü için, güzeli öncelikle doğada görür. Yasaya bağlı olmayan bir ilgisizlikle tıne özgürlük verir. Her insanda güzelliği algılayan ruhsal bir yetiden bahseder (Timuroğlu, 2013: 141). Her sanat yapıtı kendine has ve biriciktir. Örnek verecek olursak ilk Çağ döneminde sanat mimetik nesnel bir taklit olarak görülüyordu, Rönesans ile beraber gelişen Klasik dönemde de nesne merkezli bir yaklaşım hakimdi. Kant'tan önce göreceli olmayan evrensel mutlak bir gerçeklik anlayışı kabul görüyordu. Kant ise estetik nitelemenin ancak estetik yargı ile mümkün olduğunu savundu.

Güzel, nesnel bir zevk yargısı konusudur. İyiyle yahut hoşla giden bir nesneyle muhattap olan kişi o nesneyi tüketmeye yönelik istek duyar. Güzel bir zevk yargısı içerecekse tüm tüketim isteklerinden bağımsız olmalıdır. Hoşla giden şey belli bir tatmini içerdiği için yararlılıktan pay alsada dahi güzellik karşısında aldığımız zevk tamamen eylemsiz bir zevktir. Estetik bir izleme söz konusu ise bizler sadece hayranlık duyarız. Tüm duyguların baskısından arınmış olarak edimsiz bir keyif alma gerçekleşir. Güzel evrensel olarak hoşla gitmesi ile birlikte düşünceden bağımsızdır. Kişi bir şeyi güzel olarak kabul ettiğinde sadece kendisi için değil, herkes için bir yargıda bulunur. Zevk yargısı öznel bir durum olsa da aldığı keyfi, o eşsiz ruh halini paylaşmaya çalışır. Nesnel olan şeyleri aktarmaya alışkın olan bizler nasıl öznel bir deneyimi aktaracağız? Kant'ın estetik tasviri burada devreye giriyor. Kişinin anlama yetisi ve imgelem yetisi bir uyum halinde estetik betimlemeyi oluşturur. Kant'a göre bir eseri güzelliği konusunda tüm insanların onayını almak imkansızdır. Fakat yine de eserin güzelliği keyfi bir öznellikten uzaktır. Bir eserin güzelliği evrenseldir ve kazanılmış değildir, içkindir.

Döneminde anlaşılamayan eserler bu durumu olumsuzlamaz. Gerçekten güzel bir eser, ortaya çıktığı dönemin psikolojik ve toplumsal koşullarından ayrıştığında bile mutlaka eserin hakkını verecek aydın çevrelerde taraftar bulacaktır (Farago, 2006 :122). Örneğin çağlar boyu Homeros'un eserleri güzelliğini kanıtlamak zorunda kalmamıştır, evrensel ve içkindir.

İlk Çağdan bu yana güzel kavramı, iyi ve doğru kavramları ile aynı anlam da kullanılmıştır. İlk kez Kant estetik bir değeri temellendirirken iyi ve doğru kavramlarından bağımsız ele almıştır. Ona göre Güzel'in ne olduğunu anlamak estetik yargının çözümlenmesi ile olanaklıdır. Estetik yargının estetiğin bir taşıyıcısı olarak güzele duyulan hazdan önce geldiğini ileri sürer. Estetik yargı beğeni yargısı değildir. Güzel üzerine verilmiş bir yargıdır. Beğeni yargısının mantık yargılarının bağlı olduğu kategoriler içinde çözümlenmesi ile olanaklıdır (Bozkurt, 2014:144). Estetik yargının en belirleyici unsuru hoşlanmanın yarardan ve çıkardan uzak olması ilkesidir. Yarar, her zaman isteği doğurur. Estetik hoşlanma ise beğenilen nesnenin karşısında duyulan alt hazdır. Estetik hoşlanma iyi'den de farklıdır. İyi, us ve salt kavram aracılığı ile hoş giden şeydir. İyi gündelik yararlı olan şey olma durumunda dahi bir kavrama ilintilidir. Yararlı bir şeye iyi derken o şeyin bir ereğe araç olduğunu düşünürüz. Bir amaca dayandırırız.

Kant estetik yargıyı zihnin haz unsuruna bağlar. Haz nesneye ait bir özellik değildir. Özneye ait bir durumdur. Fakat herkes için haz uyandıran nesneler farklılık gösterebilir. O zaman Kant'ın üstesinden gelmesi gereken şu soru akıllara gelmektedir; Estetik değer evrenselliği nasıl ortaya konacaktır? Kant bu sorunu herkes var olan ortak bir imge yetisi olduğunu savunarak aşmak ister. Normatif bir ölçü getirir. Bir kimse bir nesneye güzel dediği zaman bunun yalnızca kendi düşüncesi olmadığını düşünür, herkes için güzeldir diye düşünmektedir. Estetik yargılar bireysel gibi görünse de aslında evrensel özelliğe sahiptirler. Estetiğe asıl yerini edinmesini sağlayan Kant'tır (Bozkurt, 2014:154).

Kant dehayı estetik düşünce olarak ifade etmektedir. Dehayı ifade edilemeyen sezgisel olanı aktarılabilir hale getiren bir araç olarak görmektedir. Doğanın işleyişi deha sayesinde özne üzerinden sanata aktarılır. Sanatsal yaratı deha ürünüdür (Timuçin, 2013: 77). Deha öğrenme sürecinin bir sonun değildir, ya vardır ya yoktur. Bir eser ortaya koymuş dahi bir sanatçı asla eseri nasıl yarattığını bilimsel olarak ortaya koyamaz. O eserle ilgili zihinsel süreçlerini kendisi de tanımlayamaz. Güzelin ortaya çıkışına dair bir bilgi yoktur. Bu sebeple Kant yaratma yetisinde rol oynayan dehayı yüce ile ilişkili bulur. Deha yüceyi tasarlama yetisidir (Farago, 2006 :124). Yüce kavramı da güzel kavramı gibi estetik yargının dayanakları arasında yerini alır. Fakat yücenin güzelle olan en büyük farklılığı biçimseliktir. Güzel sınırlı ve sonlu bir nesneyle muhattap iken, yüce sınırsız ve biçimsizliğe gönderme

yapar. Güzel olan anlama yetisine bağılyken, yüce sadece akla gönderme yapar ve aklı aşar. Yüceyi deneyimleriz ve bu deneyimde mutlaklığa doğru bir atılım, bir aşkınlık hareketi vardır. Yüceyi kavramaya çalıştığımız zaman varlığımız duyular-üstü bir hal alır ve zevk yargısı arayışımıza son verecekmiş hissi uyandırır. Kant bu yücelik deneyiminin bir Tanrısalılık deneyimi olduğunu ileri sürer. İnsandan çok uzak, imkansız güzeldir. Doğanın güzelliğı bir insan için erişilmezdir. Yüce duygusu güzelde olduğu gibi uyuma değil kaotik durumlara dayanır. Kant'a göre yüceyi "korkuyla karışık zevk" düşüncesi en iyi şekilde karakterize eder (Kant, çev. 2011: 104). Kant güzel ve yüce kavramlarını birbirinden ayırır. Doğal güzellik biçime dayanırken, yüce daha çok biçimsizliğe dayanır. Doğal güzellik duyum ve hazla ilişkili iken, yüce ise akıl ve imgelemin çatışmasından ortaya çıkar. Örnek verecek olursak fırtınalar ve okyanuslar gibi ürpertici doğa olaylarının insanda uyandırdığı duyguların zihindeki yansıması yüce ile ilintilidir. Kant'a göre beğeni yargısı zihinde yerini bulan biçimin verdiği sakinleştirici etkiye sahipken, yücenin sağladığı biçimsel uyumsuzluk sarsıcıdır. Yüce temsili eğlenceli ya da ilgi çekici değildir, daha dingin ve saygındır. Yüce her türlü erekselliğe karşı imgelemi zorlayan tinsel bir duygudur (Farago, 2006 :128). Bir temsil aracılığıyla hissettiğimiz duygular çekici yahut itici olabilir fakat abartıdan uzak nötr bir saygı gibidir. Yüksek dağlara yahut denizin şiddetli dalgalarına baktığımızda hiçbir doğanın bu halinde ereksellik bulamayız fakat içimizde büyüyen güçsüzlük duygusu bizi saygı duymaya iter.

Kant doğa güzelliğini ve sanat güzelliğini de birbirinden ayırır. Doğa güzelliğı koşulsuz beğeniyi getirir, yücedir ve orada kavram yahut bilgi aranmaz. Fakat sanat güzelliğı insan yaratımıdır ve bilgi gerektirir. Sanat güzelliğinde dehanın rolü vardır. Değerlendirme için kavramaya ihtiyaç duyulur. Doğada ki güzelliğı takdir eden insan içgüdüsel davranmış olur, sanat ise insan özgürlüğünün ve özgünlüğünün sonucudur. Artistik dehanın iç oyunu sayesinde ortaya çıkar. Salt mimetik bir unsura indirgenemez. Sanat kendi kurallarını koyar. Kant (2011: 173) Yargıgücünün Eleştirisi'nde sanat ile bilgiyi ayırmakla kalmamış, sanat ile tekniğı de birbirinden ayırmıştır. Ona göre insanın becerisi olarak sanat bilimden, pratik yeti kuramsal yetiden ne denli farklıysa, o denli farklıdır.

1.4.4. Hegel ve Estetik Anlayışı

Hegel'e göre sanatın kökeni insanın düşünen bir bilinç olmasında yatar. İnsan kendisinin doğada ne tür bir varlık olduğunu anlamaya çalışır. Doğadaki şeyler aksine insan bir Tin (*Geist*) olarak, manevi bir varlık olarak kendisini ikiye böler; ilki insan doğada diğer şeyler gibi vardır, ikincisi insan kendisi için vardır. Yani bir nesnel olarak doğada konumlanır

ve bu konumunu sezgisel olarak kavrar. Bu kavrayış insanın pratik etkinliği ile yaratma içgüdüğü olarak açığa çıkar. İnsan kendisine doğrudan verilen ile kendisinde dolaylı kavradığı varlığı yaratma içgüdüğü ile yeniden var eder. İşte insan bu hedefe kendi iç dünyasını dış nesnelere yansıtarak ulaşır. Sanat, şeylerin duygusuz dışta kalmış varlıkların yabancılığına bir son vermek adına içsel pratik bir etkinliktir. Hegel burada çocukluktan gelen bir içgüdüğü örnek göstererek olayın tabiiliğini kanıtlamak ister; çocuk elindeki taşı suya fırlatır ve taşın oluşturduğu halkaları hayranlıkla izler. Buradan çıkardığı analiz sonucunda çocuğun taşı hayranlıkla izlerken aynı zamanda kendisini sezdiğini ifade eder. Bu öz seziş öz belirlenimdir. İşte bu gereksinim açıklamaları ile sanatın kaynağını temellendirir. Hegel insan yalnız dış şeyleri değil, kendi nesnesini dahi kendi haline bırakmadığını, sürekli bir değişime tabi tuttuğunu ileri sürer. Barbar toplumların insan bedenine yaptıkları çirkin süslemeleri, Çinli kadınların ayaklarına uyguladıkları işkenceleri ve Afrikalı yerlilerin dudaklarına uyguladıkları kesikleri örnek gösterir (Hegel, 1994: 74). Sanat sayesinde insan doğada varolanı biçimsel değişime uğratarak kendisi için varlık olarak var eder. Doğadaki nesneler dolaysız olarak var olurlar.

Hegel insanı bir Tin olarak ele aldığından, bu değişime uğratmayı Tin'in bir gereksinimi olarak yorumlar. Hegel'in ontolojisinde yukarıda bahsettiğimiz üzere insan Tin olarak çifte bir varoluşa sahiptir. Hem doğadaki diğer varlıklar gibi nesne olarak dolaysız var olur, hem de kendi için var olur, kendisini sezer, kendisini kavrar. Kendi kendisini yediden inşa etmesi nedeniyle Tin'den başka bir şey değildir. Tin olarak insan öncelikle kuramsal olarak varlığını deneyimler, kendi varlığının tüm devinimlerinin üzerine eğilerek kendini içsel bir yolla seyretmesi ve öz olarak nitelendirilen düşüncenin farkına varması gerekir. İkinci olarak eylemleriyle kendisini kendi olarak yeniden kurar. Hegel'e göre kendisine dolaysız verileni tanımak ve dış şeyler sayesinde kendini bulmak insan olmanın amacıdır. Dış dünya kendisine yabancı ve katı bir gerçeklik olarak vardır, bu varlığı inan pratik etkinlikle kendine özgü gerçekliğe dönüştürür. İnan bu konuda özgürdür. Çocukluktan başlayan bu eğilim sanat yapıtlarında en üst düzeye ulaşır. Bir itki olarak insan doğasında olan bu değiştirme ve dönüştürme eylemi sanat olarak karşımıza çıkar ve toplumsal değer kazanır. Kısacası Hegel sanatı iç ve dış dünyanın bilincine varan insanın akılsal ve tinsel bir ihtiyacı olarak tanımlar. (Hegel, 1994: 76). Hegel sanatı insanın bir gereksinimi olarak tanımlarken tinsel ve duyuşsal olanın uyuşması olarak ifade eder. Bir sanat yapıtı olarak duyuşsal olan sanat yapıtının maddeselliğine içkindir. Onun yüzeysel görünümünde açıktır. Aynı zamanda bu maddeselliği aşmak zorundadır. Bu nedenle sanat ürünü düşünce ve duyuşsal olan arasında bir alan oluşturur. Duyusal Tin'e bir form verir. Duyu organlarımız aracılığı ile bir görünüş, bir tat, bir

dokunma olarak algılarımız sanat yapıtı için yeterli değildir. Bu verilerin Tin aracılığı ile zihinselleştirilmesi yani entellektüalize edilmesi gerekir. Bu duyular sayesinde insana hoş gelen şeyler sanatın bildiği güzel ile ilişkili değildir. Sanat formları insan bilincinin derinliklerinde tinselleştiği zaman anlam bulacaktır. Tin sanatın içinde duyusal bir biçimde açığa çıkar (Hegel, 1982: 81).

Hegel için Tin dış dünyanın görme ve işitme gibi duyusal olanın katışıksız hali ile yetinmez, bu verileri kendini dış dünya da gerçekleştirmek adına kullanır. Dış nesnelerle Tin'in arasındaki bu ilişki biçimi arzudur. Bu bağlamda insan kendisini dış dünyanın nesneleri karşısında tümüyle salt duyusal bir varlık olarak bulur. Bir düşünce yahut kavrama içermez. Kişi bireysel alakası yahut çıkarı için nesnelere yönelir ve bu nesneleri kendisine bir dayanak olarak kullanır, kendi kalıcılığı için bu nesneleri tüketir. Kişi bu arzu sayesinde dış şeylerin kendi varoluşundan hoşnut olmaz, onları kendi duyusal varoluşu içinde tutmak ister. Dış nesnelerin özgürlüğüne katlanamaz, onu kendi çıkarlarına tutsak eder. Bu çatışmalı bir durum yaratır. Dış nesneleri özgür bırakmayan kişinin kendisi de özgür değildir. Çünkü arzu tamamen ve doğrudan dış nesneler tarafından belirlenmiştir ve dış nesnelere bağımlı haldedir. İnsanın sanat yapıtları ile olan ilişkisi arzunun bir buyruğu konumunda değildir. İnsan sanat yapıtını kendi varoluşu için amaç edinmelidir. Tin'in kuramsal tarafının nesne ile olan ilişkisi gibi nesneyi arzulamadan sahip olmaya çalışmadan nesneyi kendi özgürlüğünde dikkate almalıdır. Sanat tinsel ilgi ve çıkarlardan başka bir şey gözetmemeli, arzuyu sanat yapıtından tamamen uzak tutmalıdır. Duyusal tasarım sanata aittir, sanat bilince gerçeği göstermek durumundadır ve bunu duyusal bir yöntemle yapar. Derin bir anlam taşıyan sanattaki görünüş güzel idesini özüdür. Hegel Platon'da olduğu gibi güzelliği ve hakikati özdeş anlamlı bulur. Güzelin kendi içinde hakikati barındırmak zorunda olduğunu düşünür. Fakat aynı zamanda güzel ve hakikat etraflıca ele alındığında farklıdır. Güzele bir idea olarak yaklaşıldığında hakikattir. Güzelin duyusal ve nesnel varlığına değil, evrensel ideasına odaklandığımız zaman bize hakikati verir. Ve güzelin bize sunduğu düşüncededir. Bu yüzden özünde bir idea olan güzel kendini gerçekleştirmek adına dışlaşmak, kendi tinsel varlığını somutlaştırmak adına belli bir varlığa dönüşmek zorundadır. İdeanın duyusal alandaki yansıması kişide güzel olarak açığa çıkar. Hegel güzelin bir idea olarak nesnenin kavramsal değerini taşıdığını üzerinde durur. Çünkü ona göre anlama yetisi tek başına Güzel'i kavramak için yeterli değildir. Anlamaya çalışırken bilinç farklılıklara odaklanarak soyutlamaya girişir, birliğe bütünlüğe varmak yerine ayrışmayı yöntem olarak kullanır. Gerçekliğin idealiteden farklı olduğu üzerinde ısrar eder. Duyusalın kavramdan başka bir şey olduğunu, özne ve nesnenin tümüyle ayrı şeyler olduğu kabul eder ve bunları birleştirmeye odaklanmaz. Ham şekilde veriyi alır ve

kullanılır. Hegel'e göre ise güzel öznel Tin ile ilişkisi içinde düşünülmelidir. Tüm bunlar ışığında Sanat, güzeli kullanarak Tin ile doğa arasındaki çatışmayı çözen, karşıtlığı gideren ikisi arasında birliği var eden bir mekanizmadır (Hegel, 1994: 76).

Platon düşüncesinde iyiyi kuşatan bir güzel ideası vardır. Hegel ise idea'yı Platon gibi algılamaz. Akılsallığın kendisinde mutlak bağımsız bir ideanın kavranamaz olduğunu düşünür. Böyle bir idea fikrine katılmaz. Diyalektik biçimde ilerleyen birlik düşüncesiyle temellenen bir ideadan bahseder. Kendi ifadesiyle bu idea gerçekliğin kendisidir. Tümellerde soyutlaşan bir idea değil, nesneleşmiş idealar Hegel için anlamlıdır. "Sanat güzelliği" ideası, güzeli cisimleştirmek adına yerinde bir kavramdır. Hem bireysel bir hakikati temsil ederken hem de hakikati biçimlendirme özelliği tanımını kapsar. Edimsel bir yön yükler. Sanatsal güzellik "güzel ideasını" somutlaştırır. Sanatsal güzellik ortaya çıkmış bir ürünü kabul eder, bir yapının varlığını temel alır. Sanat bir insan eylemi olma sebebiyle bir sonucu bir biçimi ifade eder. Güzellik kavramı ise içeriği işaret eden bir ideadır. Böylece Hegel sanatsal güzellik kavramı ile biçim ve içerik sentezini öngörür, estetik etki tam da burada kendini gün yüzüne çıkarır. İçerik ile bu içeriğin kişilerde hayranlık uyandıracak bir biçimim bir araya gelmesinden doğar. İçerik ve biçim arasındaki ilişkiden türer. İnsanoğlu sanat yapıtlarında, doğum, ölüm, aşk gibi alışagelmış içerikleri konu edinse dahi biçimsel ifadesi yönünden yenilik getirmesi her dönem insanlarda ilgi uyandırır. İlginç bir içeriğe sahip olan bir sanat eğer teknik yönden zayıf düşerse bu kez beklediği ilgi ile karşılaşmayabilir. Sanatın iki yönlü bir yapı üzerine kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yapılara iç yapı ve dış yapı denir. İç yapıyı dışımızdaki dünyada olan olaylar ve olgular oluşturur. Bir olay çok duygulu ve coşkulu yaşanmış olabilir. Bu olayın estetik değer kazanması için gerçekle ilişkisinin kesilmesi gerekir. Gündelik yaşam sıradanlığından sıyrılması şarttır. Yaşanan olay hayranlık uyandıracak bir forma sokulmalı yeniden yaratılmalıdır. Dış yapının yani biçimin sayesinde iç yapıyı içeriği sıradan yaşantı olmaktan kurtarır. Birebir yansıtma kişiye estetik değer katmadığı için keyif vermez. Dış yapı iç yapıyı sanatsal yansıtmaya dönüştürür. "Güzel" işte bu dönüşmenin kendisidir. Bu süreçte öncelikli olan arınmadır. Arınma sayesinde gündelik yaşamın fazlalıklarından kurtulur ve estetik düzeye ulaşabiliriz. Bu konuda Aristoteles "katharsis" kavramını kullanarak iyi örnekler vermektedir. Varlık her türlü etkiden arındırıldığında saf kendi kategorisi ile algılanır. Bu sanattan ziyade bilimin işine yaramaktadır. Bilimsel yansıtma nesnel olma kaygısı ile her türlü yaşantısal katkıdan arınmayı kendine görev bilir. Sanatta bir yansıma söz konusu ise bilim kadar katı ve nesnel olmaz. Bu işin doğasına aykırıdır. Sanatta bir sanatçı ve bu sanatçının kendi iç dünyası mevcuttur. Sanatsal yansıtma sanatı var eden temel yapı taşlarından biridir (Timuroğlu, 2013

:46). Estetik olan kesinlikle insanın kendisini yapıtında yansıtmasıdır. Sanatsal yansıtma salt arınma faaliyeti değildir. Arınma sayesinde gündelik hayatın sıradanlığını aşar aynı zamanda öykünme sayesinde sanat yapıtı estetik bir unsura kavuşur.

Estetik yaratıda sanatçının görevi öz ve biçimi birleştirmektir. Bu sanatçının kendisine biçtiği rol değildir. Hakikatin kendinden var olmasıdır. Sanatı toplumsal bir unsur olarak görmek eksik bir değerlendirme olacaktır. Böyle bir tanımlama ile sanatı daraltırsak estetiğin alt ve üst sınırını yitiririz. Halbuki sanatın başlıca unsuru içinde bulunduğumuz dünyayı estetik bir yordamla yansıtmaktır. Sanatın konusu yaşamdan alınan herhangi bir tekil insanın hikayesi olabilir. Onu özelde her ayrıntısı ile yansıtmak isteyen sanatçı, estetik bir tarzda eserini sunarken bu özel kişinin özde kişiliğini yansıtır. Yani tek bir insanla insanlığı anlatır. Bu sanatın öz ve biçim bütünlüğünden kaynaklanır. Sanatsal yansıtma kavramı ile anlatılmak istenen budur. Kuşkusuz bu yansıtma dünyayı güzel'e ilişkin olarak kavramanın özgün yöntemidir.

Sanatı Hegel gibi mutlak ruh ile yahut Kant gibi Tanrısal esin olarak tanımlamak imkansız. Yahut Freud'un psikanaliz kuramının öngördüğü gibi sanatçının bilinçaltında yatan duygu ve düşüncelerini bir dışavurumu olarak görmek ise yetersizdir. Tarihsel sürece baktığımızda insanın güzel'e olan hassasiyetinin bir yaratıya bir esere dönüşme serüveninde kaynak olan gereksinimi karşılayan iş'tir. M.Ö. 40.000 ve 20.000 yılları arasında Homo Sapiens (ilk insan) çakmaktaşlarını yontarak yaptığı aletler sanatın ilk ilkel örnekleri olarak kabul ediliyor. Mağara duvarlarına yapılan ilk resimler sanatın doğa sanatının ilk örnekleri arasındadır. Paleolitik dönemde İspanya'da bulunan Franco-Cantabrian resimlerinde avlanmaya yönelik derin bilgiler yansıtmasa da döneme ilişkin insanların doğa ile olan ilişkilerini aktarması bakımından fazlaca önem arz ediyor. Fransa'da Dordogne'daki mamutların dişlerinden yaptıkları küçük figürler sanatın kaynağının iş olduğunun açık kanıtıdır. Eski çağlarda sanat ve iş ilişkisi dolaysız bir bağlam içeriyordu. Toplumsal yapının ekonomi ile tümünden değişimi, sınıflı toplumların doğuşu bu ilişkiyi dolaylı hale getirdi. Bu değişimde bize sanatın konusunun tümüyle yaşam olduğunu gösteriyor. Bir sanatçı eserlerini içinde yaşadığı çağ bağlamında ortaya koyar. Sanatsal imgelem toplumun dinamiklerine bağlıdır. Kişiye öz ve özgü olmakla birlikte sanatsal imgelemin sınırlarını toplumun yapısı belirler (Timuroğlu, 2013: 49). Sanatın işlevini gerçekliğin yansıtmak olduğu burada açıkça gün yüzüne çıkıyor. Bu bir amaçtan çok zorunluluk ilkesine bağlıdır. Çağın özü, yansıtan gerçeklik algısı ne ise sanatı da buna koşut bir biçimde şekilleniyor.

Sanatın doğanın bir taklidi olduğu görüşü yaygın olmakla beraber sanatın amaçları arasındadır. Zira bir sanat yapıtı ne kadar gerçeğine bezerse kişide o kadar büyük bir doyuma

sebepe olacağı kanısı vardır. Bu tanım bize başka bir durumu işaret etmektedir. İnsanın dış dünyanın kopyasını en mükemmel şekilde yapmaya çalışması, bu ürünlerin sanat olarak değer bulması insanın elindeki araçların yeterliliğini gösterir. Hegel için bu öykünme eylemi yapay bir eylemdir. Bir tabloda yahut sahnede bulduğumuz canlı varlıkları bizler doğada dolaysız olarak algılarız. Bu yeniden üretim Hegel için kimi zaman pek çok açıdan kendini beğenmiş, kibirli ve mağrur bir oyuna dönüşmektedir. Sanat bir anlamda kendi olanakları ile sınırlıdır ve tek taraflı bir yanılsama var eder. Taklit etmeyi yöntem olarak belirleyen sanat yaşamın hakikatini değil, yapay görünümünün bir karikatürünü sergiler. Hegel (1994 :71-76) Estetik adlı kitabında İslam dinindeki tasvir yasağına değinir. Bir Türk’e gösterilen balık resminin öyküsünü anlatır. Türk, balık resminin gerçeğine benzemesine çok şaşırır ve ardından resmi gösterene “eğer balık kıyamette yargıgünü dile gelip “sen bana bir beden verdin ama ruh vermedi” diye şikayetçi olursa kendini nasıl savunacaksınız” diye sorar. Bu öykü ile Hegel kopyaların benzerlik konusunda sanat için bir yetkinliğine işaret ettiğini ifade eder. Çağın sanat ölçütünde iyi kopyanın yetkinlikle eşdeğer olduğu açıktır. Yazılarında Büttner’in maymununun böcek resimlerini yemesini de örnek göstererek bu fikri pekiştirir. Hegel burada hayvanları dahi kandırabilen sanatın ölçüsünün iyi taklit olmasını eleştirir. Sanatın bu öykünme başarısını övmekle beraber sanatı anlamak gerektiğini savunur. Sanatın doğayı kopya etmesi ortalama bir amaçtır. Hegel’in görüşleri oldukça açıktır. İnsanın doğayı taklit etmesini bir kurtçuğun sürünerek bir fili taklit etmesine benzetir. Sanatın daha yüksek amaçları olmalı ve kişi bunları kavramak için çabalamalıdır.

Öykünmeden alınan zevke ve hazza ilişkin duyguları inceleyen Hegel, başta benzerliğin verdiği hazzın yerine bir iğrenme olmasa dahi duyulan hazda zamanla bir soğuma olacağı kanaatindedir. Bu görüşlerine destek olması amacı ile kitabında Kant’ın görüşlerine yer verir. Kant bir bülbülün sesini tamamen taklit eden bir adamı betimler, önce hoşumuza giden bu benzerlik zamanla can sıkıma başlayacağını ileri sürer. Çünkü bu taklitte insan bir yapaylık bir yapmacıklık fark eder ve bilinç bu durumu zamanla dışlar. Sonuç olarak insan sanat yapıtlarından taklit dışında başka şeyler beklemektedir. İnsanın yaptığı müziğe bakacak olursak, salt doğadaki seslere hiç benzemez buna karşın insan duygularının bir yansıması olarak karşımıza çıkar ve bizi etkiler. Diğer yandan taklit becerisinin verdiği haz göreceli ve sınırlıdır. İnsanın keyif alması için bir eylemde kendi iç dünyasından, kendi derinliğinden izler bulması gerekir. Bu sebeple Hegel için taklit dışında en küçük bir buluş önem kazanır, ufak bir teknik örneği olan çivi dahi kıymetlidir. Taklidi sanatın ilkesi olarak aldığımızda nesnel güzellikten bahsetmek olanaksızlaşır. Neyin yeniden üreilmeye değer olduğu tartışılması açılmadan kapanmış olur. Sadece üretilen nesnenin taklit edilirken başarısına

bakılarak bir yargıya varmak önemlidir. Güzel nitelmesi insanlara, hayvanlara, eylemlere ilişkin kullanıldığında sanata ait olmayan bir ölçüt ortaya çıkmış olur. Güzelin nesnesi ve içeriği birbirinden ayırır. Sanat sadece taklit olarak ele alınırsa işlevsizleşir. Nesnelerin seçiminde neyin güzel yahut neyin çirkin olduğuna kara vermede bir ölçüt yoksunluğu ortaya çıkar. Kuralsız bir beğeni söz konusu olur. (Hegel,1994, 71-76)

Hegel sanatı insanın bir gereksinimi olarak tanımlarken tinsel ve duysal olanın uyuşması olarak ifade eder. Bir sanat yapıtı olarak duysal olan sanat yapıtının maddeselliğine içkindir. Onun yüzeysel görünümünde açıktır. Aynı zamanda bu maddeselliği aşmak zorundadır. Bu nedenle sanat ürünü düşünce ve duysal olan arasında bir alan oluşturur. Düşusal Tin'e bir form verir. Duyu organlarımız aracılığı ile bir görünüş, bir tat, bir dokunma olarak algılarımız sanat yapıtı için yeterli değildir. Bu verilerin Tin aracılığı ile zihinselleştirilmesi yani entellektüalize edilmesi gerekir. Bu duyular sayesinde insana hoş gelen şeyler sanatın bildiği güzel ile ilişkili değildir. Sanat formları insan bilincinin derinliklerinde Tinselleştiği zaman anlam bulacaktır. Tin sanatın içinde duysal bir biçimde açığa çıkar (Hegel, 1982: 89).

Özetleyecek olursak Hegel'e göre her şey varlıktan doğar ve yine ona döner. Onun ünlü "*Geist*" Kavramı da aslında bir tür insanlığa uygarlığa denk gelmektedir. Hegel sanatı kendinde önceki idealist filozoflar gibi varlığın son formu olarak görmez, varlığın son formlarından biri olarak görür. Zihnin son aşaması felsefedir, sanat ise hakikate giden yolda bir önceki basamaktır. Hegel hakikatin Tin ya da zihin ve ya Ruh olarak var olduğunu düşünür. Hakikat Tin'de sanat yoluyla gerçekleşir. Sanat hakikatin ifade ediliş yollarından biri olarak güzelliği amaçlar. Güzellik hakikatin, Tin'in (*Geist*) duysal alanda görünmesidir. Kısaca Hegel'in felsefesi *Geist* kavramının açılanmasına dayanır. Ona göre her türlü sanat faaliyetinde Tin'nin hakikatin cisimleşmesinden, somutluk kazanmasından başka bir şey değildir (Bozkurt, 2014 : 162).

Hegel estetik kavramını sanat felsefesi olarak değerlendirir. Hegel'in buradaki kabulü "güzel sanatlar felsefesidir". "Güzel sanatlar" kavramıyla güzel için nereye bakmamız gerektiğini işaret eder. Sanattaki güzel Hegel için doğadaki güzelden üstündür. Sanattaki güzel bir yeniden yaratıma tabii olduğundan tinden iki kere doğmuş olarak anlaşılabilir. Nasıl Tin doğadan üst düzeyde yer alıyorsa sanatsal güzelin kendisi de doğal güzelden üst düzeyde bulunur (Hegel, 1994: 19-20). Hegel'in estetiği doğa güzelliklerini kapsamaz, doğadaki varlıkların güzellikleri dışarda kalır. Amaç insan yapımı olan, sanatçının elinden çıkmış sanat ürünlerinde güzeli aramaktır. Sanatın yarattığı güzeli düşündürmek Hegel için anlamlı durumdadır. Estetik bilim olarak ele alındığında bilimlerin kendini sınırlama ve bölümlere

ayırma niteliğini göz önünde bulundurulursa Hegel'in bu yaklaşımı yerinde olacaktır. Hegel görüldüğü gibi açıkça sanat güzelliği ile doğa güzelliğini birbirinden ayırır. Hegel sanat güzelliğinin Ruh'tan kaynaklandığı kanaatindedir. İnsan bilincinin güzeli yeniden tasarlayarak yaratması ruhsal bir süreçtir. Hegel'in Ruh'tan kastı gerçekliktir. Kendinde her şeyi kapsar. Güzel kavramı ontolojisi ile iç içedir. (Timuroğlu, 2013: 34)

Hegel yaşamı Tin'nin kendini gösterme süreci olarak yorumlar ve Tin'nin sanatsal güzelliğin özel biçimleriyle ortaya çıktığını söyler. Bu biçimleri "Sembolik", "Klasik" ve "Romantik" olmak üzere sınıflandırır. Hegel varlık felsefesinde olduğu gibi burada da bir diyalektik aşamadan söz etmektedir. Birinci aşama sembolik sanattır ve Hegel'e göre sembolik sanatın tipik örneği mimaridir. (Hegel, 2011: 115) Mısır Piramitlerini ele alarak anlatmaya çalışır; Piramitler doğanın edimselliğinden ayrılmış, bize Tin'i derinliğini duyumsatan koskocaman kristallerdir ve sanat eseri olarak dışsal bir forma bürünmüşlerdir. Tin ilk aşamada belirsiz ve bulanıktır. (Bozkurt, 2014: 163) Form'a tam uygunlu içinde değildir. Amaç Tin'nin yüceltilmesi ve görkemleştirilmesidir. Bu yücelikte hiç kuşkusuz doğa görüngüleri ve insansal şekiller ve olaylar oldukları gibi kabul edilir ve bırakılırlar, ama aynı zamanda evrensel bir güzel kategorisine işaret ederler. Özellikle tapınaklar aracılığı ile Doğu panteizminin karakteristik özelliğini oluşturur. Kitabının ilerleyen kısmında Hegel Klasik sanat için heykel, romantik sanat için müzik örneklerini vererek konuyu etraflıca ele alır (Hegel, 2011: 105).

1.4.5. Nietzsche ve Estetik Anlayışı

Nietzsche'nin kaleme aldığı kitap Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu'dur. Felsefeyi derinden etkileyen bu eserinde Nietzsche Yunan dramını konu alarak sanatın temellerini aydınlatmaya çalışmıştır. Ona göre düş ve şarkı sanatın ve insan yaratımının temelini oluşturur ve Yunan irrasyonelizmi ile insan doğasında kendini gösterir. Nietzsche varlığın yalnızca estetik terimlerle kavranabileceği kanısındadır. Bu görüş ile sanatı bilimin karşısında bir rakip olarak konumlandırır. Nietzsche tıpkı Schopenhauer gibi sanatın, bilimin ve felsefenin yanılsamanın farklı biçimleri olduğu görüşünü benimsemektedir. Varlık anlamsız bir akıştan anlamlı ve düzenli bir bütünlüğe sanat aracılığı ile dönüşür. Sanat varlığa yeniden anlam kazandırır ve tekrar yaşamı inşa eder. İnsan zihninin bu sıra dışı faaliyetlerinden en ilginç Yunan tragedyasıdır. Tragedya doğal değil, bir kurgudur. Fakat insan doğasındaki korkunun ve soylu davranışın açığa çıkmış halidir. Nietzsche haklı olarak şu sorunun peşindedir: böyle bir görünüş varlığa nasıl gelebildi? Bu sorunun cevabını vermek için Nietzsche ünlü Apollocu ve Dionisoscucu arasındaki ayrımı temellendirir; ilki hayallerin

fantezisi, ikincisi tamamen içgüdüsel, yer yer kendinden geçme ve sarhoşluk içeren barbarlıktır. İnsanın doğasında bulunan bu iki unsurdan birini yahut her ikisini seçmeleriyle uygarlıklar birbirinden ayrılır. Atinalı ozanlar ise Nietzsche'ye göre Apollocu düş ve Dionisoscu coşkuyu birleştirerek yeni bir sanat formu geliştirmişlerdir. Bu iki unsuru kaynaştırmış olmaları sebebi ile tragedya insanlık adına önemlidir (Bozkurt, 2014: 176). Düşsel yaşamın bireyseliği ve sarhoşluğun, kör ediciliğin arasındaki çatışmadan çıkan çözüm kendi bütünlüğüne tragedyada ulaşır.

Sanat eylemde bulunan insanın ruhunun kurtuluşudur, insan varlığının korkunç ve kuşkulu karakterini sadece görmekle kalmayan, tersine onu yaşayanın, yaşamak isteyen, trajik-savaşçı insanın, kahramanın kurtuluşudur. Sanat acı çekenin ruhunun kurtuluşu olarak, acının istendiği, nurlandırıldığı, Tanrılaştığı yerde acının büyük heyecanın bir biçimi olduğu yerde var olan ruh durumlarına götüren yoldur (Nietzsche, 2002: 422). Tragedyanın ortaya koyduğu çözüm Aristoteles'in tragedya anlayışı ile örtüşmektedir. Bastırılmış, sindirilmiş duyguların sahnede açığa çıkmasından kimsenin rahatsız olmaması çözüm adına kaynak niteliğindedir. Zihin Nietzsche'ye göre insan korkularını tragedya sayesinde yadsır. Felsefe ile bunu çok daha ileriye götürerek yeni bir insan tipi gelişir. Bu adeta bir meydan okumadır. Nietzsche, doğasına meydan okuyan bu yeni geliştirilmiş insan tipine Sokrates'in kişiliğini işaret ederek "kuramsal insan" der ve tragedyanın felsefe tarafından öldürüldüğünü iddia eder. Bu teorik insan ölümden korkmayan, doğayı akılla tanımlayan, ahlakça erdemli bir diyalektikçidir. Bu sebeple Nietzsche sanatı insanın kurtuluşu için tekrar sahneye davet eder, Sokrates öncesi doğa felsefesine dönmeye çağırır. Bir yanılsama türü olarak en iyi teselli edicinin sanat olduğuna inanır (Bozkurt, 2014: 177). Sanatın iki temel mitolojik dürtüye dayandığı tezini ileri sürer. Apollo Güneş Tanrısıdır. Bireysel dünyayı temel alarak sınırları ölçüsü kuralları olan bir yaratımı ifade eder. Dionisos ise şarabın, bağbozumun Tanrısıdır. Eğlenceyi, sarhoşluğu kendinden geçmeyi temel alır. Bu her iki tabiat-sanat güçlerinin muhalefetine sanatın gelişiminin devamı zorunlu olarak bağlı olduğu gibi cinslerin muhalefetine insanlığın gelişmesinin sürdürülmesi de bağlıdır (Nietzsche, 2002: 491). Nietzsche'ye göre insan varoluşunu özünü ancak bu estetik fenomenle kazanır ve bu fenomenlerin çatışmasını aşarak varoluşunu gerçekleştirir.

Nietzsche'ye göre hakikat araştırılıp bulunacak bir şey değil, yaratılacak bir şeydir. "Sanat insanın, gerçekliği değiştirme çabasıdır" (Nietzsche, 2002: 413) der. Bu değiştirme çabası sürü insanlarını yapabileceği türden bir iş değildir. Sanatsal yaratışı estetik kategorinin dışında algılayan Nietzsche bu yaratımı sadece "üst insanın" yapabileceği iddiasındadır. Üst insan doğanın yarattığı özel bir varlık olmasından çok bir insan yaratımı olan kültürel bir

varlıktır. Doğada üstünlük kurma çabası yoktur, insan ise güç istemi ile doğadan ayrışır. Buradaki oluşum Nietzsche'ye göre üst insana özgü yeteneklerin sonucudur ve sanatsal yaratımın biçimlerinden (Timuroğlu, 2013: 402). Nietzsche felsefesinin odak noktasını sanat oluşturur dersek yanlış olmaz. Çünkü ona göre insana kişilik ve özgürlük kazandıran tek ilke insan yaratımıdır. Yaratma sayesinde kişi kendisini evrenle bir bütünlük içinde kavrar ve aşar. Yaratma sanatsal bir faaliyettir. Sanatın, yaratımın oluşması için bir uyum ve bir biçim şarttır.

Uyumun temsili Dionisos, biçiminki de Apollo'dur. İnsandaki yaratıcı gücü harekete geçiren ve yönlendiren bu iki sanat Tanrısıdır. Uyumunu temsil eden Dionisos müziği, biçimi temsil eden Apollo ise heykelin merkez noktasıdır. Biçim ve uyum, görme ve sezgi aracılığı ile güzelliği oluştururlar. Bu iki zıt olan unsurun kaynaşmasında kişi kendisini aşar ve yaşamla evrensel bir uyum yakalar. Ancak dize gelmez coşkuyu yaratıma dönüştürme başarısı herkes için geçerli olmaz. Bu iki zıt temelden bir başarı ürünü ortaya koymak yalnızca “üst insanın” bir eylemidir. Nietzsche “üst insan” (*Übermensch*) kavramı ile adeta sanatçıları tanımlamaktadır. (Bozkurt, 2014: 183). Sanat insan varlığının korkunç, kuşku uyandırıcı karakterini görenin, görmek isteyen, trajik olarak tanıyanın ruhunun kurtarılmasıdır. (Nietzsche, 2002: 421)

1.4.6.Martin Heidegger ve Estetik Anlayışı

Martin Heidegger fenomenolojik-ontolojik yöntemi kullanan çağın öncü filozoflarından. Ona göre varoluş süreci kaygı, korku sıkıntı içinde gerçekleşen bir yaşamdır. Geçmiş, şimdi ve gelecek zamanı kapsayan ve gelişmeyi koşullayan süreç içinde olur. Doğruluk kavramını hakikat üzerine temellendirir ve sanat kuramını bu iki kavram üzerinden açıklamaya çalışır. Heidegger'e göre güzellik ve hakikat eş anlamlıdır, aynı şeydir. Güzellik Hakikate katılır, Hakikatin ortaya çıkmasından pay alır. Heidegger güzelin biçime dayandığını söyler ve aydınlanmış varlık kavramı üzerinden estetik düşüncelerini açıklar. Ona göre yeryüzü ve toprak aydınlanmamış ham varlıktır. Dünya ve evren ise aydınlanmış, biçim kazanmış güzelliğe sahip varlıklardır. Aydınlanmış varlık toprağın dünyaya dönüşmesi demektir. Bu dönüşümde kilit nokta sanattır. Sanat aracılığı ile dönüşüm gerçekleşir. Bu aslında sanatın Hakikati dile getirmesi, hakikati inşa etmesidir. Sanat yapıtında hakikat olarak açığa çıkan ise “güzelden” başkası değildir. Bu metafizik güzel anlayışı ile Platon'un güzel felsefesine oldukça yakın durduğunu söyleyebiliriz. Platon gibi sanat felsefesi varlık felsefesi ile iç içe geçmiş durumdadır (Bozkurt, 2014: 288). Heidegger'in sanat görüşü tıpkı Platon gibi hakikat görüşüne bağlıdır. Hakikat gizli olanın açığa çıkmasıdır. Sanat da gizli olanı

açığa çıkarması bakımından önemli hale gelir. Ontolojik görüşlerini sanat yolu ile kanıtlamaya çalışır. Estetik özellikler ve yöntemlerle ilgilenmez. Sanat ölüme, korkuya karşı insanın var olma hallerinden biridir.

Yeniçağ felsefesinde, hakikat bilgisi ve sanattaki güzelin bilgisi ayrı olarak ele alınırken Heidegger “Sanat Yapıtının Kaynağı” eserinde sanatçı, yapıt ve sanat kavramlarını “sanat yapıtı” üzerinden açımlayarak sanatın özünü açıklamaya çalışır (2011:63). Van Gogh’un “Ayakkabılar” tablosunu ele alarak sanatın hakikat bilgisini nasıl açıldığını örneklemeye çalışır. Eserin bize eşya hakkında dayanıklılık, yararlılık gibi bilgiler verdiği üzerinde duran Heidegger, bu işlevi ile sanat için hakikatin oluşumundan pay aldığını söyler (2011:22-25). Ona göre hakikat mantıksal bir önermenin doğrulanması değildir. Bir gizin yahut saklılığın ortaya çıkmasıdır. Ayakkabılar nasılsalar öyle görünmektedirler fakat aynı zamanda yapıtta yer almayan bir köylü insan yaşam tarzına dair bilgiyi serimlemektedir. Bir köylü insanının hayatını açıklarken, varlığın hakikatine dair açıklamalar yapmaktadır. Bu açıklama var olan her şeyin, varlığın Hakikatidir. Bu sebeple Heidegger sanatı fazlaca önemsemektedir (Bozkurt, 2014: 292).

Heidegger’e göre sanat yapıtı yaratıcısına bağlıdır ve sanatçı da sanat yapıtına bağlıdır. Bu karşılıklı bağımlı olma hali sanatın ortaya çıkmasına olanak verir. Sanat yapıtının kaynağı sanatın kendisidir. Hakikat sanat yapıtı içinde korunur ve saklanır. Burada koruma ya da saklama kavramlarını Heidegger sanatın halka ulaşp ulaşmama işlevi üzerinden tartışır. Sanat yapıtı alımlayıcıya ulaştığı zaman kendini gerçekleştirmiş olur. Sanat hakikatin ortaya çıkma yöntemlerinden biridir. Heidegger hakikati açığa çıkaran politik yaratma din yahut gelenekler gibi diğer yöntemlerden söz ederek en üst düzeye birçok filozofta olduğu gibi sanatı yerleştirir. İnsan deneyimlerinde en üst rolü sanata verir.

“Güzel sanatlarda güzel olan sanat değildir, bilakis sanat güzeli yaratır” (2011:33-75) diye ifade eden, güzellik ve hakikat arasında sıkı bir bağ kuran Heidegger, güzelliğin hakikatin varoluş türlerinden biri olduğunu söyler. Bu ontolojik- metafizik güzellik anlayışında doğa güzelliği ve sanat güzelliği karşılaştırılır. İdealist estetikçilerin savına göre doğa güzelliği yetkin olmaktan uzaktır. Bu sebeple güzellik denilince sanat güzelliği akla gelmektedir. Bu kavrayış Platon’dan çağımız düşünürü Heidegger’e değin uzanır. Bütün büyük estetikçiler biçimden çok içeriğin önemini vurgulamış ve savunmuşlardır (Bozkurt, 2014: 294).

Pek az ünlü düşünür mimarlık için bir eser yayımlamıştır. Heidegger mimarlara hitaben bir konuşma yapmış, ve bu konuşma daha sonra “İnşa Etmek, İskan Etmek Düşünmek” başlığı altında kitaplaşmıştır. Heidegger’in mimarlığa bakış açısı batı dünyasının

teknokratik yöntemlerine dair bütünsel bir eleştirinin parçasıydı. Batılı yöneticilerin ve insanların eylemlerinde iktisadi ve teknik istatistiklere dayanması sonucu ortaya çıkan bazı sorunlara işaret etmekteydi. İnsanı istatistiksel bir varlık olarak algılamak, insan deneyiminin dolaysızlığını unutmak anlamına geldiğini söyleyen Heidegger özellikle insanın çevreyi önce yerleşerek ve duygusal tepkiler vererek anlamlandırdığı iddiasındadır. İnşa insanların varoluşuna yer biçme çabasının fiziksel bir görünüme kavuşmasıdır. Mühendisler yapı endüstrisinde verilerle uğraşırken mimarların başlıca meşguliyeti insan deneyimi olmalıdır. Mimarlık sayesinde insan dünyanın merkezine yerleşebilir ve kendine yeni keşif alanları açabilir. Tarih boyunca mimarlığın gerek tapınaklar, gerek saraylar sayesinde bu minvalde anlaşıldığını vurgulayan Heidegger yeni ve hızlı gelişen teknolojinin bu anlayışın üstünü örttüğü kanısındadır (Sharr, 2013: 2). Heidegger binaları insanın varoluşuna dair açıklamalar yapar. Binaların insanın varoluşunu konumlandırması bakımından önemser. Bina ve insan arasındaki ilişkiyi inceleyen filozof, binanın insan varlığının etrafında şekillendiğini, aynı zamanda binanın da insan faaliyetlerini şekillendirip düzenlediği görüşündedir. Bir bina içinde oturanların ihtiyaçlarına göre inşa edilir ve İskan etme biçimlerine göre yeniden düzenlenir ve bina da onların yaşamını düzenler. Binanın biçimi, bina sakinlerinin inançlarını ve değerlerini yansıtır. Bina bir taş yapıdan çok sakinleri ile anılır. Bu sebeple Heidegger’e göre binanın kendisi insan varlığının yerini tutar (Sharr, 2013: 10). Heidegger’in varlık yorumu basit bir olguya dayanır; insanlar vardır. Bu felsefenin ilk sorusudur. Heidegger’in cevabı ise insan zihinsel değil, fenomenolojiktir. İnsan kendisi ve çevresi hakkında düşünmeden öncede varlık olarak mevcuttur. “Şey” ve “nesne” arasındaki farka dikkat çeken filozof şeylerin öylece insanın günlük yaşamından deneyimlenerek kavrandığını, nesnelerin ise birtakım kavramlar ve ölçümlerle yapılandığı iddiasındadır. Testi örneğini vererek açıklamaya çalıştığı görüşlerinde “Testinin içi insan için boştur fakat bilim insanı için gazla doludur” der. Bu gazla dolu olma gerçeği ilk olarak insan için farazidir. Testi üzerine düşünme insan varlığı ve testinin varlığının bir araya gelmesinden oluşur. Kişi dolaysız bir “şey” olarak algıladığı ve kullandığı testi, araştırma teknikleri sayesinde onu bir “nesne” olarak kavrar. Mimarlık üzerine düşünceleri tamda bu ekseninde temellenir. Güzel Sanatlar Akademisi'nde verilen bir ders metni olan “şey” üzerinden varoluş ve mimarlık ilişkisini anlatır.

İnsanlar “şeyleri” deneyimlerken varoluşun temel koşullarını ortaya koyar. Bunlara toprak, gök, Tanrısallar ve ölümlüler olmak üzere “dörtlü” adını veren Heidegger “İnşa Etmek İskan Etmek Düşünmek” kitabında kişinin binaları bu dörtlü kategorisinde nasıl deneyimlediğini etraflıca ele alır. Ona göre toprak, gök, Tanrısallar ve ölümlüler insanın

dünyaya uyum sağlaması için büyük fırsatlar sunar. Binaları “inşa edilen şey” olarak ele alan Heidegger köprü örneğini vererek köprünün toprakla, gökle, Tanrısallarla ve ölümlüler bağlantısını etraflıca açıklayarak kuramını derinleştirir. Köprü toprağı peyzaj olarak ırmağın çevresinde bir araya getirir, yer ve gök arasında konumlanır. Böylece gündelik hayat pratiklerinden kişi köprünün güzel olduğu kanısına varır. Her nesnenin saf formu tek bir güzellik formuyla ilişkili olarak düşünülür. Bu formlar aşkındır, yani her daim sonsuz, hakiki ve geçerli kalacak şekilde algılanır (Sharr, 2013: 30). Heidegger kitabında yapılar üzerinden felsefi ve oldukça mistik bir anlatımla güzelin ortaya çıkışında mimarının katkısını uzun uzadıya anlatır.

1.4.7. Merleau-Ponty ve Estetik Anlayışı

Görmek nedir? Merleau-Ponty felsefesini yaptığı estetik görüşlerinde bu sorunun cevabını aramaktadır. Ponty görü'nün psikolojik bir algılama yahut fenomenolojik bir bilinç durumu olmadığını ileri sürerek kendinden önceki varoluşçu filozoflara eleştiri getirir. Söz konusu olan ne nesne ne özne, ne bilinç ne de dünyadır; bunların ötesinde açığa çıkan varlığın bizzat kendisidir (Farago, 2006 :276). “Sizin kırmızıyı nasıl gördüğünüzü hiçbir zaman bilemeyeceğim, aynı şekilde siz de benim onu nasıl gördüğümü bilemeyeceksiniz. Ancak bilinçlerin bu ayrılığı yalnızca iletişimin başarısızlığından sonra kabul edilir; ilk hareketimiz ise aramızda bölünmez bir varlığa inanmaktır” (Ponty, 2006:52). Vizyon analizinin metafizik bir boyutu olduğunu düşünen Ponty özellikle resim sanatını örnekendirerek felsefesini açıklar. “Göz ve Tin” adlı eserinde çağdaş ressamlardan olan Cezanne ve Klee'nin eserlerine yönelerek düşüncelerini örnekendirir. Varlığın açığa çıkmasında bakışın kelimelerden daha üstün olduğunu söyler. Görünür olanın okunmaya indirgenemeyeceğini iddia eden Ponty, ressamların tablolarında sözcük kullanmadan bir faaliyet içinde olduklarını dile getirir. Bu durumu vizyon kelimesi ile kavramlaştırır. Ponty vizyon sayesinde gizemli bir mucizenin gerçekleştiğine inanır. Gördüğümüz şeylerin aynı şeyler olduğuna, dünyanın gerçekten de gördüğümüz gibi olduğuna dair saf düşüncüyü her bakışımızda kabul ederiz. Bu algısal inançtır. Kartezyen bir düşünmeyi gerektirir (Farago, 2006:276).

Algı dünyasında görünen ve görünme biçimlerini birbirinden ayırmak güçtür. Bir masayı sözcükle tanımladığımız zaman, “üzerinde yemek yenen yahut yazı yazılan dört ayaklı tabla” şeklinde ifadeler kullanırız. Neredeyse özüne dair bir hiçbir fikir edinmezken masanın oymalarını, ayaklarının biçimini ve benzeri özelliklerini göz ardı ederiz. Bu yaptığımız algılama değil, tanımlamak olur. Masanın varoluşuna dair ilgimi çekecek hiçbir ifade yoktur. Masayı algıladığımız zaman ise, masanın işlevi, biçimi, ahşabının rengi, eskiliği gibi bütünsel bir

gerçekliği söz konusudur. Ponty masa örneğini temel alarak algının peşinden gitmeyi, sanat yapıtlarını anlamaya hazır hale gelmek için şart koşar. Ponty'e göre sanat yapıtı da kendi ifadesi ile "etli tenli bir bütünlüktür" (Ponty, 2005: 61). Sanat yapıtı bütün ayrıntılara bağlı, bütün detayların boyundurluğu altındadır. Sanat yapıtında esas olan görülüp işitmektir, ne kadar açıklayıcı metinler ve yorumlar olsa da sanat yapıtındaki birebir algısal deneyimin yerini tutamaz.

Merleau-Ponty'e göre, Empresyonistler ve Picasso'dan etkilenen Cézanne, resmi varlığın temsili ya da düşlerin dışı vurumu olarak görmez, ona göre resim ortaya çıkan şeylerin irdelenmesidir. Bu sebeple felsefesinde özellikle modern sanatın öncüleri post-empresyonistlere (Cézanne, Van Gogh) fazlaca yer verir. Sanat felsefesinin modern sanatla olan bağıını açıklar (Şan, 2016:52).

Resmin gerçeğin bir taklidi olmaktan çıkması biz yüzyıldır süregelen bir akımdır. Portrelerin vesikalık resimlerden ayrışması önerisi tüm ressamlarca benimsenmiş bir fikir olarak çağdaş sanata yön vermektedir. Kitabında sık sık yer verdiği Cezanne'nin eserlerini örnek gösteren Ponty resmin dünyanın bir taklidi değil, başlı başına bir dünya olduğunu söyler (Ponty, 2005: 63). Merleau-Ponty'nin sanat düşüncesi fenomenolojiye bakışı ile doğrudan ilişkilidir. Bilgiden önceki insan yaşamında kavramsız bir ilksel dünyanın keşfi için resmi fazlaca önemser. Resim dili önceleyen bir biçimdir. Dil öncesi insan iletişimini anlamlı ve kalıcı kılan araçtır. Perspektif sanatını reddeden Cezanne'yi doğrulayarak nesne tabanlı bir dünya değil, özne merkezli yaşamı vurgular.

Merleau-Ponty'nin felsefi bir bakıma sanat ontolojisi, düşüncenin sanatsal faaliyetlerle duyusallaştırılmasıdır. Klasik estetikte olduğu gibi resim üzerine değil, resimden itibaren bir düşünme girişimidir. Filozof perspektif olmayan Cezanne resimlerini logosun fenomenal bir yönünü somut biçimde bizlere sunar. Resim şeyleri resmederek görünürün arkasındaki görünmezi ortaya çıkarır ve kendi görüşümüzün nasıl meydana geldiğini sergiler (Şan, 2016:60).

1.5.Mimarlık ve Estetik İlişkisi

Estetik Antik Çağdan on sekizinci yüzyıl ortalarına kadar duyusal algılama ve güzellik üzerine yürütülen tartışmalardan ibaretti; Baumgarten'in tanımlaması ve Kant'ın çalışmaları ile özerk bir disiplin haline geldi. Ardından felsefeyi, tarihi, teoriyi, eleştiriye ve mimari pratiğin kendisini etkileyecek olan mimarlık estetiği ortaya çıktı (Masiero, 2006: 11). Estetik, araştırma konusu olarak duyusal algılama ve bilinç arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışmıştır. Böylece sanat felsefesinden ayrıştı ve sanat eserini değerlendirme konumu farklılaştı. Tarihsel

süreç içinde teolojiden psikolojiye, göstergebilimden dilbilimine kadar birçok disiplin ile karşı karşıya geldi. Toplumsal eleştiri ve politikayla iç içe geçti. Estetik duyular üzerine çalışırken elbette mimarlık araştırma alanlarından biri olacaktır. Mimarlık dünyayı yapılandırma biçimlerimizden en büyük ölçekli eylemdir. Bu sebeple duyular ve mimarlık arasında sıkı bir bağ mevcuttur. Özellikle görmenin ayrıcalıklı bir konumu vardır ve modern insan başını ne tarafa çevirse mimari bir yapı ile karşılaşır. Mimari yapılar insanda iyilik ya da kötülük, şaşkınlık, hayranlık, merak gibi hisler uyandırabilir ve aidiyet yahut politik bir anlam yüklenmiş olan kimlik duyguları oluşturabilir.

Duygularla Mimarlık arasındaki ilişki üzerine sistematik bir inceleme söz konusu olmamıştır. Mimari yapılar özellikle kutsal mekanların tasarımı büyüklük, korku yahut keder duygusunu harekete geçirir mimari projeler mimari eserlerin ortaya çıkardığı duyguları her zaman için tahakküm altına almayı bildiler. Duygularla mimarlık arasındaki ilişkiyi incelerken mimarlık ve diğer sanatlar arasındaki ilişki daima göz önünde bulundurulmalıdır. Şu kesin ki, sanat düşüncesini yapılandıran temalar tikel eğilimlerle de olsa, mimari estetik için de mevcuttur. Sanat, taklit, yaratım, dışavurum ve/veya dil, imge ya da tarz üretimi, bilinç, eğitim veya güzelleştirici işlev, biçimlilik olabilir. Tüm bu tanımlar mimarlığa da uygulanabilir (Masiero, 2006: 12). Mimari bir eserle herhangi bir yapı özdeş değildir. Alman filozof Roman Ingarden’a göre, bir mimari eserde iki ontik tabaka söz konusudur. Birincisi ile “*visüal görme*” olarak adlandırdığı yapının uzay içindeki biçim görünüşünü kasteder. İkincisi ile Tiyatro, katedral gibi mimari yapının üç boyutlu biçimi perspektifi işaret eder. Perspektifi açımlayan Ingarden mimariyi iki faktöre dayandırır; : 1. Çeşitli estetik değer niteliklerine sahip objektif uzay şekli; 2. Bir görüş şemaları çokluğu ki, uzay şekli bunlarla görünüşe ulaşır. Mimari bir eseri seyreden kişi üzerinden analizlerini yapan Ingarden kişi kendi yaşantısı içinde zihinsel şemalarını aktüelleştirir ve somutlaştırırsa yapının estetik değer kazanabileceğini öne sürer. Kişi dönemim ve toplumsal şemaları doğrultusunda bir perspektiften bakarak mimari esere dekoratif bir anlam yükler. Birçok filozof gibi Ingarden de mimarinin ne sadece *visüal* olarak kavradığımız uzay biçimi, ne de onu üç boyutlu bir perspektif olduğunu düşünür. Mimarının yapısı çok daha karmaşık çok daha kompleksir (Tunalı, 1983 : 224).

Rasyoneller ve İrrasyoneller arasındaki felsefi tartışmalar ikili kavram ve problemler üzerine şekillenmiştir. Akıl ve sezgi, akıl ve deneyim, zihin ve beden, doğa ve yapıt gibi ayrımlar mimarlığın işin içine girmesi ile sanat ve teknik olarak devam etmiştir. Bununla beraber modern dönemde güzelle çirkin arasındaki ilişki ontolojik-teolojik bir sorun olmaktan çok yapıtların değeri üzerinden tartışılmıştır. Güzelliğin kozmolojik biçimi olarak

ortaya atılan oran unsuru estetik ve mimarlık arasındaki ilişkiyi güzellik ve çirkinlik ikiliğinden öteye taşımıştır. Oran, Batı Kültüründe Antik Çağdan bu yana metafizik bir anlam taşımış olup geometri ve matematikle hakikati açığa çıkarma aracı konumunda olmuştur. Özellikle kilise yapılarında süsleme sanatı doğru ve özgün ontolojik sorulara kapı aralamıştır. Madde ve form, akıl ve duygu, doğal ve yapay arasındaki karşıtlık mimarlık, sanatlar ve estetik arasındaki ilişki içinde hayati öneme sahip temalardır. Mimarlık pek çok estetik tarza sahip olmakla beraber birçok yönü ile estetik disiplinin kendisi ile çatışır. Kant sonrası estetik, sanatın amacından özgürleşmesi ilkesini formüle etmiş sanatı kutsamışken, mimarlıkta öncelik işleve verilmiştir. Modernitenin ürünü ve çağdaşlık tarafından yönlendirilmiş olan Güzel Sanatlar diye anılan sanatlar, amaçtan bağımsızlaşarak laik bir kutsallığın mekanı olan müze nesnesi halini almıştır. Mimarlık ise kaçınılmaz olarak faydasız olanın karşısında faydalı olanı koyar. Bu neden çift yönüdür diyebiliriz; kullanım nedeni ve mimarının bir inşa olması nedeni (Masiero, 2006: 15). Sanatta inşa etme eylemi ürünü ortaya koyarken sanatçının iradeyi düşünce ve formu bir araya getirmesinden ibarettir. Mimarlıkta inşa ise bir kurmadır ve yasalara bağlıdır. Sorumluluk sanatta sanatçının inisiyatifine bağlı iken, mimaride ise sorumluluk mimarlığın kendisine bağlıdır. Mimarlıkta zorunluluk ilkesi vardır. Sanat eseri tek boyutlu bir yapı olabilirken mimarlık proje tabanlı bir eylem olup estetik, teknik, ekonomik politik vs. değişkenleri sentezleyen çok boyutlu bir düzenlilik arz eder. Hümanistlerin öne sürdüğü üzere mimari, resim gibi zihinsel bir mesele değildir. Mimaride proje uygulamadan önce gelir. Sanatçı, eseri üreten kişidir. Mimarsa aksine, eseri değil, projeyi üretir ve icrasını kontrol eder. Mimari sanatını oluşturan yapı eserleridir. Yapıların fonksiyonel pratik bir hedefleri, bir de estetik ereği vardır. Pratik hedefleri bakımından diğer sanatlardan kesin bir çizgiyle ayrılır. . Estetik değeri yapının sanat olma özelliğini belirler. Mimarın sanat idesinin somut metaryale dönüştüğü takdirde mimari bir eser realize edilmiş olur. Her ne kadar öncesinde duysal bir düşüncesi, bir projesi olsa dahi yaratım için somut yapının ortaya konması şarttır (Tunalı, 1983: 223).

Mimarlığın birçok yönü barındırması sebebi ile mimarlığın sanat mı, teknik mi yahut her ikisi mi olduğu sorusu çok eskiye dayanan bir tartışma konusudur. Mimari yapı ortaya konulurken taş, toprak, tahta, alüminyum, cam, tuğla beton gibi gereçler kullanılır ve bunlar tek başlarına anlam oluşturmazlar. Duvar, tavan, çatı kolon, kemer gibi bir mimari yapıya dönüştükleri zaman anlam kazanırlar. Fakat bu anlam yine de yeterli değildir, bu öğeler bir araya gelerek oda, salon, koridor gibi yapı bileşenleri oluştururlar. Bu bileşenler, üç boyutlu birimlerdir ve artık tek başlarına dahi olsalar bir anlama karşılık gelirler. Çünkü artık bir ihtiyacı karşılar, bir işlevleri vardır. İçinde insan etkinliklerini gerçekleştirebilecek bir uzam

oluştururlar. Yapı bileşenleri bir araya gelerek daha anlamlı bir bütün haline gelir ve bizim tapınak, bina, anıt gibi yapının kendisini ortaya koyar (Alsaç, 2010: 6). Mimarlığı sanat olarak görmek mimarları da sanatçı olarak algılamayı doğuruyor. Oysa bir yapıyı sadece mimarlar oluşturmuyor. Bir yapı inşasında özellikle günümüzde her istediğini yaptırmak isteyen mal sahipleri, yapıların sağlam ve güvenliği için mühendisler, bu sağlamlığın oluşması için usta, kalfa, müteahhit gibi pek çok kişi çalışıyor. Mimarlık tanımlanması zor karmaşık bir olgudur. İçinde barındıracağı insanların eylemlerine uygun bir yapı ortaya koymak fazlaca işlevi bir arada bulundurması sebebi ile Gio-Ponti mimarlığı çok yüzlü bir kristale benzetir (Alsaç, 2010: 7). Bu kristalin estetik yüzünü incelemek istediğimizde mimarlık ve sanat ilişkisini açıklamak gerekmektedir. Bir yapının mimari bir değere sahip olması sadece ihtiyacı karşılaması değil, onun kültürel bir değer taşıması anlamına gelir.

Mimarlık sanatlar içinde doğa ile en az ilgili olandır, hatta varoluşu doğaya tepkiyi içerir. İnsan doğanın üzerine yeni bir doğa inşa ederek mimarlığı var etmiştir. Müzikte zaman neyse mimarlıkta uzam odur. İlk insanlar mağaraları yapay barınaklar olarak kurarken ilk mimarlar oldular (Timuçin, 2011: 178). Güzel sanatların bir bölümü sayılan plastik sanatlar dalı olan mimarlık, tıpkı heykel, resim ve gravür dalları gibi maddeye form verir. İlkel tapınaklardan karmaşık yapılara kadar çeşitli formlarda eserler üretmiş ve üretmekte olan mimarlık, dalına özgü estetiği ile güzel sanatların önemli bir kolu olmaktadır. Mimarlığın “form fonksiyonu izler” kuralı mimarlığın temel taşlarından. Amacına uygun yapılar inşa etmek esastır. Opera, belediye binası, ibadethaneler değişik hizmetler veren değişik formda yapılardır. Sağlamlık ve güvenlik önemli inşa koşulları olmakla beraber bu koşullar bilimin konusudur ve sadece inşa (construction) faaliyetlerinde geçerlidir. Temel kavram olan güzellik koşulu ise bu inşa faaliyetini mimarlık sanatına dönüştürür (Kınay, 1993:7).

İnsanın algı boyutları insan yapısına göredir. Yapıtı insan için algılanabilir olanı yansıtır. İşlevsellikle güzelliğin birbirini koşulladığı mimarlıkta ölçüler ister istemez tam olarak insan boyuna indirgenmektedir. Sanat belli bir ölçüye uygunluğu zorunlu kılar. Mimarlık sanatı sıkı sıkıya yaşama ve işlevselliğe olan bağlılığı sebebi ile oran sanatı olarak görülür. Güzeli bizlere güzel gösteren oranlar evrensel değildir. Toplumsal, dönemsel, siyasal gibi faktörler işin içine girdiğine evrensel güzel orandan bahsetmek mümkün değildir. Her sanatçı eserinde belli bir oranlama çabası içindedir. Romancı giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini belli bir uzunlukta tutar, heykeltıraş yonttuğu heykelin kollarını hesaplar. Sanatlarda oran kaygısı işlevselliğe bağlı olduğu kadar güzelliğe de bağlıdır. İşlevselle güzeli sentezlemeye çalışan mimar, bunun bir oranını tutturmak zorundadır. Güzelin en önemli ölçütlerinden olarak söz edilen oran, mimaride zaman zaman güzelin yararı için bozulur.

Güzel adına yapılan oranlama işlevselliğın zararına olacaktır. Bazen de tam tersi söz konusudur; işlevsellik adına orantısızlık ortaya çıkar. Ancak oransızlığın da bir tür oran olmakla güzelin dayanağı olarak düşünöldüğü olur. Sanatlar söz konusu olduğunda oranların oransızlığından ve oransızlıkların oranından söz edebiliriz. Sanatçı her zaman doğadaki oranı korumayı düşünemez, güzeli gerçekleştirmenin koşulları yaşamdaki ölçüleri aşan ölçüleri yaratmaktır (Timuçin,2011: 72).

İKİNCİ BÖLÜM

ETİK

Annemarie Pieper (2012 :25) “Etiğe Giriş” adlı kitabında etiğin etimolojik kökenini bir şema üzerinden ortaya koymaktadır. Yunanca’da *ethos* sözcüğünden gelen etik, antik dönemde iki farklı kullanıma sahiptir. Pieper İlk kullanımı (*ethos*) alışkanlık, töre, gelenek anlamlarına geldiğini, ikincisinin ise (*nomos*) gelenekleri ve töreyi sorgulayarak talep edilen iyiyi gerçekleştirmek için onları alışkanlığa dönüştüren kişi anlamına geldiğini söyler. Aynı şekilde Latince karşılığı “*mos*” olan etiğin, Latince hem ahlak hem karakter anlamlarını taşıdığını ekler. Ahlak kavramının anlam içeriği alışkanlık, töre ve gelenekle şekillenirken, ahlakilik ise daha çok kişinin karakteri ile benzer anlamlar içerir.

Felsefenin bir disiplini olan etik, ahlaki eylemin bilimidir. Burada ahlakilik, bir eylemi ahlaki açıdan iyi bir eylem olarak niteleme anlamında kullanılır. Çoğu insan, etiği seçkinlere özgü, yaşam pratiğinden uzaklaşmış bir alan gibi düşünür. Oysa etik üzerine düşünmek sadece filozofların ve etik uzmanlarının işi değildir. Her insan günlük yaşamında eylemleri üzerine düşünür fakat bu düşüncelerini sistemleştirip bir kuram oluşturmaz. Çünkü bu tarz düşünceler belli bir çatışma etrafında gelişir. Çatışmaya sebep olan çelişkiler üzerine konuşulur, çözüm üretilir. Çelişkiler çözülür çözülmez ahlaki sorun ortadan kalkar. Bazı durumlarda politikacılar ahlaki durumları görmezden gelebilir ve toplum bunu meşru sayabilir. Peki duruma göre uyulmayan ahlaki normların kime ne faydası var? Ahlaki sorunlar, çatışmalar, krizler, kanaat ve düşünceler olmadan etik oluşmaz. Peki genel etikten ahlaka nasıl ulaşabiliriz? Öncelikle temelde yatan kavramları incelemeliyiz. Bir eylemin isteğe göre gerçekleştirilip, gerçekleştirilemeyeceği söz konusudur. Yani özgürlük ve sınırlar kavramı etiğinin üzerine inşa edildiği temel taşlardandır (Pieper, 2012 :28). Ahlaki davranış insan istek ve eylemlerinin sınırsız olmadığı, insanın birlikte yaşadığı insanlarında haklı talepleri nedeni ile özgürlüğünün belli ölçü ve sınırlara çekildiği temel tecrübedir.

Bir çocuk bebeklikte edindiği tecrübeleri büyüdüğünde, yani toplumsallaştığında arkasında bırakmak zorunda kalır. İstediginde yemek yiyen, dilediginde altına yapan, her ihtiyacı o an karşılanan insan yavrusu zamanla yapılması gerekeni, müsaade edileni, yasaklananı birbirinden ayırmayı öğrenir. Sadece kuralların kendisi için olmadığını öğrenmekle kalmaz, kurallara uyulmadığında yargılamayı da beraberinde öğrenir. Bu temel üzerine kuramını geliştiren gelişim psikologlarından Jean Piaget’in çalışmaları, kuralların çocuklar için nasıl işlediğini gösteren en güçlü açıklamalardır (Pieper, 2012 :28).

Piaget Ahlaki gerçekliklerin psikolojik doğasını tanımlamayı en iyi sağlayacak olan şeyin, kuralların uygulanması ve onların bilincinde olmak arasında mevcut olan ilişkiler olduğunu düşünür. Ona göre ahlaki gerçeklik çocuğun, görev ve ona bağlı olarak değerlerin, bireyin içinde bulunabileceği koşullar önem taşımaksızın kendisini dayatan, zihinden bağımsız olarak ve kendi kendine var olduğunu kabul etme eğilimidir. Piaget çocukların ahlaki gelişimini incelerken oyun üzerinde fazlaca durmuştur. Çocuk kendisine yöneltilen kuralları oyun sırasında sorgulamadan uygular (Piaget, 2015: 30). Piaget'e göre ödev bilincinin ilk şekillenmesi oyunda olduğu gibi başkaları tarafından belirlenmiştir. Oyun sırasında içselleştirilen Ahlaki gerçekliğin 3 aşaması vardır. İlk aşama heteronom diye adlandırdığı dışardan düzenlenmiş yasalara tabidir. İyi olmak demek yetişkinlerin isteklerine itaat etmektir, kötü olmak ise kendi kafasına göre hareket etmektir. Bu aşamayı kuralları çocuğun kendi kendine belirlemeye başladığı otonom yani özerk aşamaya geçiş izler. Piaget bu aşamada çocuğun kurallar hakkında içsel bir kabul geliştirdiğini ifade eder. Kurallar iyi ortak çabanın bir sonucudur. Çocuk kuralları kendisine dayatılan dışardan bir müdahale olarak görmez, kuralları kendi davranışı için esas kabul eder. Bu geçiş evresini kuralları bilinçli olarak benimsenmesine olanak veren , kuralları ahlakilik açısından eleştirebildiği özerk, bağımsız aşama izler. Bu aşamada kişi özerk bir iyiye ulaşma çabası içindedir. Normların karşılıklı olarak oluşturuldu ve en yüksek iyiye hizmet ettiğini kavrar. (Piaget, 2015:43) Piaget'in bir psikolog olarak farklı yaşlardaki çocukların davranışlarını gözlemleyerek, onlara sorular sorarak geliştirdiği tezler, ahlakın kaynağı nedir sorularını soran etik için zengin malzeme sunmaktadır.

İlk Yunanlılar için ahlaki hayat bir yaşamdı ve kaçınılmazdı. Sadece Yunanlılar için değil herkes için insan olmak, zayıf olma ve ihtiyaçlarının karşılanmasının zorunluluk içermesi sebebiyle beraber yaşamayı gerektirir. Beraber yaşamak, ticaret, güvenlik, eğitim ve nihayetinde yönetimi şart koşar. Tüm bunların başına geçecek insanların seçimleri hayati önem taşır. Bu seçimleri neye göre yapacaklardı? Neyin iyi neyin kötü olduğuna karar vermek bilgi gerektirirdi. Platon bu sebeple Devlet diyalogunda önce ontolojik bir felsefe ile bilginin mümkün olduğunu kanıtlamaya girişir. Ardından doğru bilginin, güzel ve iyi ile olan ilişkisi üzerine çokça tartışma yapar.

Platon'un diyaloglarının tamamına yakını etik düşünceler içermektedir. Platon'un estetik düşüncelerinde olduğu gibi, etik düşünceleri de ontolojisinin bir uzantısıdır. Hakikat arayışı güzel ve iyi birlikteliğinde yatar. İyi ve doğrunun ne olduğu tüm diyaloglarında farklı ağırlıklarla sorgulanır. Platon Devlet diyalogunda tılsımlı bir yüzük bulan Gyges adlı bir çobanın hikayesinden bahseder. Yüzüğü parmağına taktığında görünmez olan Gyges Sarayda

görünmez olup kraliçeyi baştan çıkarır, kralı öldürür ve tahta geçer (Platon, çev. 2018:359d.). Platon Gyges'in yüzüğü hikayesini kullanarak tılsımlı iki yüzüğün varlığı konusunda olasılık kurar; biri yanlış adama diğeri doğru adama verildiğinde ne tür sonuçlar doğurabileceğini sorgular. Eğer doğruluk varsa tek bir insanda olabildiği gibi tüm insanlıkta olması gerektiğini anlatarak bu sefer iyiliği toplum dinamikleri üzerinden açıklar.

Kuşkusuz Platon etik üzerine birçok diyalog yazmasına rağmen etiği sistematik olarak ele alıp incelememiştir. Aristoteles, Platon'un iyi ve güzel kavramlarını konu alan savlarından yola çıkarak etiği kuramsal felsefeden ayırmış bağımsız bir alan olarak kurmuştur. Etik denilince akla Nikomokhos'a etik kitabından ötürü Aristoteles gelir. Etik, Yunancada bilgece bir yaşam yolu arayışına karşılık gelen bir varoluş tarzıdır. Stoacılar düşünceleriyle adeta etiği felsefenin çekirdeği haline getirmişlerdir (Tepe, 1999: 14). Sokrates felsefesinin bir etik anlayışı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Evrensel iyi ve doğru kavramları üzerine birçok düşünce üretmiştir. Sokrates felsefesinde erdem ve bilgi birlik teşkil eder. Neyin doğru olduğunu bilen kişi, doğru davranışta bulunacaktır. Sokrates *episteme* (doğru bilgi) üzerinde durur. *Epistemeyi* adalet, cesaret, erdem ve iyi yaşam izahıyla yapar. Ona göre evrensel iyi vardır. Bu bilgiye diyalog üzerinden kuramsal analiz ile ulaşabiliriz. İyi Sokrates'e göre mutlak ve değişmezdir. Ahlak gibi göreceli bir kavrama epistemolojik temel kazandırmaya çalışmıştır (Nils, 2006:62). İyi davranış nedir kötü davranış nedir tartışmaları Eski Yunan'dan günümüze değin süre gelmektedir. Felsefe bilimine göre bu kararı verecek olan kişinin vicdanıdır. Etik konusu da felsefenin önemli bir bölümüdür. Etik kuralları insanın kendisine ve vicdanı da yönelik birtakım kurallar içermekle beraber aynı zamanda başkalarına ve yaşadığı topluma karşıda sorumluluklar içermektedir. Bu sebeple bazı düşünürler başkalarına olan sorumluluğu da etiğin kapsamına almaktadır (Bülbül, 2001: 14). Ancak özünde kişinin vicdanı ile ilgili olduğunda yaptırımı daha çok vicdanı ölçüler içinde kalmaktadır

Etik, Yunanca da, bilgece bir eylem yolu arayışına karşılık gelir, iyi bir "varoluş tarzıdır". Etiği felsefenin ayrılmaz bir parçası ve hatta çekirdeği konumuna getirenler hiç kuşkusuz Stoacılarıdır. Stoacılar bilgelik ve erdem üzerine çokça tartışmış, bilge kişinin sorumlulukları ayırt edebilen kişi olduğunu söylemişlerdir. Ayrıca Stoacıların ünlü yumurtafelsefe benzetmesinde; yumurtanın kabuğu Mantık, beyazı Fizik, sarısı da Etik'tir. Descartes'dan bu yana özne merkezli tartışılırken etik Kant'ın katkısı ile teorik değil pratik akılla yani ahlakla eş anlamlı hale gelir. Etik, öznel eylem ve onun temsil edilebilir niyetlerinin evrensel bir Yasa ile nasıl bir ilişki içinde olduğu meselesidir. Etik, ister kişisel olsun ister toplumsal olsun, bir Öznenin eylemlerini yargılayan ilkedir. Etik ve ahlak birbiri

yerine kullanılırken Hegel ikisi arasında incelikli bir ayrıma gidecektir. Hegel'in etiği bir karar etiği iken Kant'ın etiği yargılama etiğidir. Şuan hakim etik anlayışı Kant felsefesinin etkisi altındadır diyebiliriz. Etik yaşamda karşılaştığımız olaylar ve bizim aramızda nasıl bir ilişki olduğuna odaklanır. İnsan hakları etiği tarihsel durumlarla, iletişim etiği medya durumlarıyla, tıbbi etik, biyo-etik teknik-bilimsel durumlarla, bir arada yaşama etiği "toplumsal" durumlarla ilgili yorumlarımızı düzenlemenin ilkesel düzeyini temellendirir (Badiou, 2013:18). Devletlerin kendi “ulusal etik komisyonlarının olması” etiğin kanaatler işlevinin resmi olarak kabulüdür. Her meslek gurubu kendi etik kodlarını yayınlamakta ve kendi kanaatlerini, kendi otoritelerini ilan etmektedir.

Özetle Her toplumun farklı kültürü vardır. Bu kültür içinde farklı ulusal, dinsel, cinsel kimlikler olması farklı ahlak anlayışlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Etikte ise bu kadar farklılığın içinde daha evrensel ve genel geçerliliğe sahip “istenilir iyi” kavramı vardır (İnal, 1996: 3)

2.1. Etik ve Ahlak ilişkisi

Etik ve ahlak kavramları genelde anlamdaş görünür ve birbiri yerine kullanılırlar. Sözcüğün diğer kimi batı dillerinde kullanışlarında da durum aydı. Örneğin İngilizce’de “*Philosophy of moral*” ve “*Ethics*” aynı anlamda kullanılıyor. Etik Yunanca “*ethos*” sözcüğünden ahlak anlamında kullanılan “*moral*” ise latince “*mos*” sözcüğünden gelir. Bizim kullandığımız “ahlak” sözcüğü ise Arapça “*hulk*” kökünden gelmektedir. Bu kelime aynı zamanda gelenek, görenek, alışkanlık kavramlarına da denk düşer. Etimolojik olarak bakıldığında etik ve ahlak arasında bir fark yoktur. Ancak kullanım bağlamlarında ciddi farklılıklar mevcuttur. Hatta bu bağlamlar incelendiğinde ahlakın etikten ayrılması zorunlu görülecektir. Ahlakın üç ayrı anlamda kullanıldığı, iki anlamı dışında bir anlamının etikle örtüştüğü görülecektir. Örneğin, “ahlak bozuldu” diyenlerin, “ahlaka aykırı yayınlardan” söz edenlerin kast ettikleri insanlar arası ilişkilerde insanların uymaları talep edilen yapılması-yapılmaması gereken davranışlardır, belli bir toplulukta iyi-kötü diye kabul görmüş davranışlardır. Böylece ahlak belli bir zaman diliminde belli bir topluluğun değer yargıları olarak karşımıza çıkıyor. Ahlakın etikten ayrılması gereken ikinci anlamı ise “ahlaklılık” anlamında kullanılmaktadır. Ahlaklı bir insan insanlara insan olarak eşit muamele yapmalıdır. İnsanın değeri bir mutlak bilgidir ve bu bilgidен çıkarım yapılır. Irk ayrımı yapmamak gerekir, işkence yapmamak gerekir. Bu ilkelere tarihsel süreç fazlaca katkı koymuştur. Türkçede ahlakın üçüncü anlamı ise etikdir. Etik, mantık ve ontoloji gibi felsefenin en eski temel disiplinlerindendir. İnsana ilişkin etik problemlere doğrudanabilir ve yanlıştır.

bilgiler ortaya koyması beklenen bir etkinliktir (Tepe, 1999: 14). Etik soru ve sorunlar, felsefenin başlangıcından itibaren filozofları daima meşgul etmiştir. Etik sorunları felsefe içinde daima önemli bir rol oynamıştır.

Etik ve ahlak kavramının çoğu kez birbiri yerine kullanılmasının ana sebebi bu iki kavramın işlevselliği göz önüne alındığında kesin sınırlarla ayrılmasının mümkün olmamasıdır. Etik kavramı toplum için hala aşına değildir. Güncel hayatta etik yerine genellikle ahlak kavramı kullanılır. Ahlak bir düsturdur. İnsanın nasıl davranması gerektiğini dikte eder. Etik ise bu yaptırım içeren yargıdan çok farklı bir anlama sahiptir. İnsanların iyiliğini, refahını geliştirmek üzere ortaya konan eylemlerle alakadar olur ve insanlar için iyi bir yaşamın nasıl olması gerektiğine dair sorular sorar. “Yapılan doğru mudur” sorusunu sormak yerine etik, ideal olanı arama eğiliminde olup “doğru davranış nedir?” sorusunu sorar. Etik toplumdaki ahlaki ölçünün işlevselliğini sorgulamaktadır. Yani diğer bir deyişle bir akıl yürütme sürecidir. Ahlak ise toplumda bir olgudur. Etik ise bu olguyu muhakeme yolu ile sorgulayan disiplin felsefe dalıdır (Tevarüz, 2007: 42). Ahlak insan davranışlarının ve karakterinin iyiliği ve kötülüğü üzerine geliştirilen bir inançtır. Ahlak öncesinde toplumda bir iyilik standardı öngörür ve bu standarda uygun hareket etmeyi merkeze alan psikolojik etkiler ışığında güçlü olasılık ve inanca dayanmaktadır. Bulgular ve kanıtlarla ilgilenmez (Özgener, 2009:5). Diğer taraftan etik ise ahlak ilkelerine ulaşmak için disiplinli bir felsefe çalışmasıdır. Ahlaki ödev ve yükümlülüklerle ilgilenir

Ahlak kabaca bir görevi iradi olarak yerine getirmek, etik ise iyi bir görevi düşünmektir. Birey günlük yaşamında karşılaştığı olaylar karşısında neyin doğru neyin yanlış olduğu kendisi karar verir. Karar verme sürecinde birey kendisine değerli olanın ne olduğunu sorar, bu sorgulamayı ahlak bakış açısı ile; iyi, ödev, gereklilik, yasak, izin gibi etik kavramlar ışığında yapar. Kısaca ahlak etiğin karar verme mekanizmasında devreye giren bir unsurdur (Tepe, 1999:14).

2.2. Güzel ve Etik İlişkisi

Güzel ve çirkini ayırt etme yeteneği olarak estetik beğeni kavramını kullanırız. Toplumsal yaşama katarak kişi bu yetisini kazanır ve zamanla toplumsal süreçte geliştirir. Kişinin estetik beğenisi zamanla bir beceri haline gelebilir ve sanatsal yaratıya dönüşebilir. Ahlak kavramını bireysel ya da toplumsal davranışlar belirler. İyi-kötü, haklı-haksız gibi kavramlar bu davranışların sonucudur. Güzellik ise kişinin uyumunu anlatır. Yaralı ve doğru işler yapmasını kapsar. Toplumsal bağlarının nesnel haz verici yanlarını içermekle beraber güzel ve güzellik kavramlarının öznel nitelikleri unutulmamalıdır. Herkes için ortak mutlak

güzel yoktur. Sanatsal yaratış yetisi tüm bireylerde ortak değildir. Şahsidir, öznelir. Toplumsal bir amacı gütsse dahi öznel yaratış için içine girdiğinde bireysel bir hal alır. Öznel duyarlılık daima ön plandadır. Ancak toplumsal etki söz konusu olduğunda estetik ahlaksal bir tartışma konusuna dönüşür. Tarihte toplumu ve ahlakını yok sayarak eserler veren sanatçılar vardır. Marquis de Sade (1740-1814), topluma ve Tanrı'ya başkaldıran yapıtlar ortaya koydu ve mahkum edildi. Eserleri yasaklandı. Ölümünden 180 yıl sonra amlandı. Güzelcilik (estetizm) akımı ahlakı sanat alanından tamamen dışladı. Oscar Wilde (1856-1900) romanlarında ve oyunlarında ahlakı yadsıyarak eserler verdi. Aynı şekilde eserlerinden ötürü mahkum edildi. Güzellikçi kuram haz verici sanatsal yaratılış için koşulsuz özgürlüğü öngörür. Ancak doğası gereği sanatsal yaratılış alanı ahlaksal birliktelik doğurur. Bu durumu en doğru şekilde saptayan Belinski (1811-1848) “güzel ile ahlak kardeşir” tanımlaması yapıyor. Bu savıyla toplumsalcı sanat öğretileri geliştirir. Toplumsalcı sanat anlayışı sanata sorumluluk yükler; toplumun gelişimini, halkın yaşam biçimini, güzelliğini, yüceliğini, emeğini yaratıcı ve olumlu imgelerle yansıtmamasını ister. Kahraman tipleri oluşturarak haklın sevgi ve saygısını kazanmasını, hayranlığın toplumca doğru olana yönelmesini umar. Ahlaksız tipler, toplum ahlakına uymayan eserler kişilerde nefret uyandırır. Fakat nefret uyandırması bir eserin güzel ve ahlak birliği ilkesine ters düşmez. Sanatsal yaratışın ideolojik yapısı gereği dönüştürücü etkiyi içerir ve olumsuz durumları çözümleme bilinci yaratılmış olur (Timuroğlu, 2013 :400).

2.3.Etik ve Hukuk İlişkisi

Ahlak ve etik kavramları birbiriyle karıştırılan kavramlardır. Etik ahlak felsefesidir. Ahlak insanların değer ve davranışlarını konu alırken, etik ise ahlakı sorgular. Ahlak toplumsal değerlere bağlı kalırken, etik ise evrenseldir. Etiğin bu kapsamlı unsuru farklı kuramların doğmasına yol açmıştır. Meslek etiği, tıp etiği spor etiği, askerlik etiği, din etiği gibi alanları mevcuttur (Resnik, 2004: 32). Hukuk, toplumdaki sosyal yapıyı düzenleyen ve devletin somut yaptırımlarla güçlendirdiği kurallar ve yasalar bütünüdür. Hukuk, kanunlar karşısında ne yapılabileceğini, etik ise ne yapılması gerektiğini ahlaki açıdan ortaya koymaktadır. Hukuk kurallarına uyulmadığı takdirde yaptırımlardan söz etmek mümkünken etik için aynı şey söylenemez. Aynı zamanda hukuk kuralları devlet tarafından yazılıdır; etik ise yazılı ve kuralları olmayan, insan aklına dayalıdır ancak devlet tarafından yazılı kural haline getirilebilir (Pieper, 2012: 114).

Hegel'e göre Devlet mutlak ve değişmez amaçtır. Kendi söylemi ile Tanrı'nın yeryüzünde yürüyüşüdür. Bu sebeple devlet kutsaldır ve mutlak güçtür. Hegel birey-devlet

ontolojik ilişkisinde önceliği devlete vermektedir. Vatandaşlar mı Devlet için vardır, yahut Devlet mi vatandaşlar için? Sorusuna Hegel, vatandaşların Devlet amacına hizmet etmesini kesin ve değişmez bir dille savunur. Devlet en ulvi doğruyu temsil etmektedir. Özgürlük ancak devlet içinde, devlet eliyle en üst doruğa ulaşabilir. Bireyin hakikate ve etik yaşama erişmesinin yolu devletten geçmektedir. Hegel devletin sivil toplumla karıştırılmamasını savunur. Sadece devletin, mülkiyeti ve güvenliği sağladığı kabul edilirse devlet, bireylerin çıkarları uğruna etrafında toplandığı nihai bir amaçla sınırlanacaktır. Oysa devlet bir tarafsız mutlak tin olarak algılandığında insanlar devleti hakikate, tarafsızlığa, etik yaşama dönük bir ilişki aracı olarak görürler. Etik yaşam devletin üyesi olmakla mümkün olur. Devlet birey için bağımsız ve öncelikli bir konuma sahiptir. Devlet sadece bireyin özgürlüklerini değil, sanat hukuk bilim gibi unsurlarında temelini oluşturur ve onlara hayat verir. Yalnız devletin bu denli kutsiyet kazanması, ne yaptıysak devlet için yaptık mazereti altında her türlü hukuksuzluğa yol açacağı bilinmektedir. Estetik olan güzel/çirkin, etik olan iyi/kötü, ekonomik olan kar/zarar ayırımına dayanır. Siyasal alanında tıpkı bu unsurlar gibi dayandığı dost/düşman ayrımı vardır. Bu ayrım gözardı edilerek siyasal alana ait hiçbir kavram tek başına ele alınamaz. Devlet, anayasal devlet, ulus devlet, total devlet gibi kavramlar kimin etkileneceği yahut kimin dışlanacağı bilindiği takdirde bir anlam kazanır. Devlet varlığı itibari ile dost ve düşman kategorilerini belirleyendir. İlan edilen düşmanla mücadele vatandaşlar gözünde meşrulaşır. Yöntemlerin sert ya da esnek olması, yasakların zorlayıcı ya da caydırıcı olması devletin tekeline bırakılmıştır. Düşman ötekidir ve savaşılmaya şahtır. Varoluşsal anlamda yabancıdır ve dışlanması olasıdır. Devletin belirlediği tehditleri sorgulamak mümkün görünmemektedir. Hegelci gelenekte olduğu gibi devletin kutsallığı buna apaçık ve ilkesel engeller koymaktadır. Zira devlet kendi başına bir ahlak ve siyasi değer konumundadır. Modern devlet teorisini geliştiren Hobbes, devleti düşmanlarına korku salan Leviathan olarak sembolleştirirken, bu sembolü Tanrı, hayvan ,insan ve makine karışımı bir varlık olarak betimler. Leviathan yarı Tanrısal bir güce sahiptir. Devlet düşmanı tanımlama ve onunla mücadele etme konusunda sınırsız yetkiye sahiptir. Devletin kendisini korumak için, hukuk kurallarını hiçe sayması, gerektiğinde şiddete başvurusu “devlet hukukunun” bir parçası olarak görölmektedir. Çok eskilere dayanan bu gelenek devletin bekası içindir (Cevizci, 2000: 663). Bu bekayı sağlamak adına her türlü eylemi kendine mubah sayan bu anlayış devlet aklı olarak da adlandırılmakla beraber militan demokrasi olarak sunulan anlayışın dayanak noktasıdır. Bu sebeple tartışmaya açık etiğin başlıca konusudur.

Etik, toplumsal hayatın tüm sosyal yapılarını sorgulayan, insanların tüm davranışlarını biçimlendiren bilgi, değer ve ahlaki yargılardır. Etik, sosyal eylemlerden biri olan siyasal

eylemi de kapsamaktadır. Toplumsal yapının bazı alanlarında etik olmayan tutumların varlığı beraberinde çatışmaları getirir. İnsan, hem içsel olarak hem de çevresindekilerle olan ilişkilerinde etik yargılara tabidir (MacIver, 1990:72). Bununla birlikte siyaset, insani eylemleri konu aldığı için ahlaki tutumları kapsayan bireylerin yürütmüş olduğu bir faaliyettir. Siyaset alanında iki temel ahlaki yönelim mevcuttur. Bunlardan biri var olan iyiyi korumaya yönelik muhafazakarlık, diğeri daha iyi olanı bulma alanındaki yenilikçiliktir. Bu bakımdan insan davranışlarında neyin iyi ve kötü olduğunu ayırt eden ahlak normları siyasal eylemleri de kapsamına alır (Strauss, 1959:10). Etik, modern dönemde siyasal anlamda hümanist ve rasyonalist akımında, bireycilik ve araçsal aklın etkisindedir. Yani artık modern anlayışta toplumsal sosyal düzenin düzenleyicisi bireydir. Bu tutum beraberinde nihilist tutumu ve dünyevileşmeyi getirir. Bireycilik anlayışının yönettiği toplumsal yapıyı yönetiminin nasıl değerlendireceği de kendi başına başka bir sorundur. Machievelli'nin bireycilik anlayışı "yöneticinin eylemine ilişkin yargının amacında yatar" şeklindedir. Modern bireycilik anlayışıyla yönetim, din ve ahlak yaptırımlarını göz ardı etmekle mümkündür (Akal, 1998:120). Herkes, bir devlet içinde çatışmalar ortaya çıktığında, tarafların tabii ki yalnızca "herkes için iyi olanı" istediği konusunda hemfikirdir. Bir anlamda herkes herkese karşıdır. Aynı zamanda herkes devletin bu tartışmayı karara bağlayacak unsur olduğu noktasında da hemfikirdir. Yani kamu düzeninin ve güvenliğin ne olduğuna, ne zaman bozulduğuna devlet karar verir ve bireyler bunu içkin olarak kabul eder. Düşmanın ve tehlikenin ne olduğuna karar veren askeri bir bürokrasi, özerk bir yapı yahut radikal bir parti örgütü olabilir. Birçok değişik biçimlerde hayat bulur. Çünkü her düzen bir karar dayanır. Üzerinde çok kafa yorulmadan var olan diğer tüm düzenler gibi hukuki düzen de bir norma değil bir karara dayanır.

2.4. Temel Etik Kuramı Tipleri

2.4.1. Betimleyici Etik

İnsan eylemlerinden hareket ederek ahlaki olanın tanımlanması, çözümlenmesi ve betimlenmesini öngören kuramsal yaklaşımlar betimleyici etik çalışmalardır. Kant'ın etiği betimleyici etiğe örnek teşkil eder. Çünkü Kant bir eylemin ahlakiliğini onun biçimine bağlı kılar; eylemin bir kuralı doğrulaması o eylemin mutlak bir yasaya genelleştirilip genelleştirilmeyeceğine bağlıdır. Örneğin, verdiğim sözü işime gelirse tutarım dediğimde, herkesin verdiği sözü işine geldiğinde tutmasını isteyip istemediğimi kendime sormam gerekir. Bir eylemde bulunduğumda bunu sadece kendi çıkarımı merkeze alarak değil,

insanlığın çıkarını düşünerek hareket etmem gerekir. Betimleyici etiğin çıkış noktası değerlerdir, betimlenen ve çözümlenen ahlaki bilinç yani vicdandır. En dolaysız şekilde kendi yaşamımızda deneyimlerle somut etik bilgisinin kavrar ve kazanırız. Ahlaki bilinç fenomenleri ve fenomenlerin kazandırdığı değerler mevcuttur. Değerler insanların ve nesnelerin özellikleri değildir. örneğin, kırmızı rengini nasıl bir yüzeyi örten örtü gibi değil de, bir ışık tayfı olarak algılıyorsak, çekici, nazik, soylu gibi değerleri kişiden bağımsız salt değerler olarak kavrarız. Değerler somut, duyumsanabilir fenomenlerdir. Scheler'e göre değerler özerktir ve varoluşları bağımsızdır (Pieper, 2012: 200). Bu anlamda Platon'un idealarına benzemektedir. Bir kişi birine yardım ettiğinde, kişinin ölümü yardımı ortadan kaldırmaz. Yardımseverlik bir değer olarak mutlak varlığını kişiden bağımsız sürdürür. Değerler nitelik olarak salt bir gerçekliktir. Değerler için kullanılan duyumsama kavramı rasyonel bir kavrama değildir. aksine her insanda tıpkı bir organ gibi değerleri algılayan bir mekanizma mevcuttur. Gözün görmesine benzeyen bir işlevsellikle kişi akıl yürütmeden sezgisel olarak değer varlığını maddi ve niteliksel olarak tespit eder.

Bu anlamda değerlerin nesnel dünyası insanın eylemlerini ahlaki olarak ölçer. Ancak unutulmamalıdır ki buradaki ahlaki sezginin her insanda doğuştan mevcut olduğu varsayılır. Kimde sezgi eksikse o ahlaki olarak zayıftır. Bunu betimleyici etik, ahlaki körlük olarak adlandırmaktadır. Nasıl gözleri göremeyen birine renkleri tarif etmek olanaksız ise, ahlaki körlüğe sahip birine doğruyu anlatmak imkansızdır. Olsa olsa birdenbire doğruyu göreceğini umut edebiliriz (Pieper, 2012: 205). Betimleyici etik bireyseldir. Kişinin toplum içindeki tavrını belirler. Yaşadığı çevrede olaylar karşısında geliştirdiği tepkilerden oluşur. Bu tepkiler birer tutma dönüşür ve kişinin etik duruşunu tanımlar. Etik çalışmalarının önemli temsilcilerinden Martin Buber, bireysel etiğin kişinin içinden gelen ses yani vicdan olduğu kanısındadır. Betimleyici etik bağlamında bireysel etiğin bireysel etiğin özelliklerini aşağıdaki gibi sıralayabiliriz.;

- Gerçekliğin, doğrunun sadece zekadan değil, bireyin içinden geldiğini savunur.
- Doğruluk ve etik davranışlar herkesin içinde bulunmaktadır.
- Bireyin kendisine dönmesini sağlar.
- Bireyin Karşılaştığı durumlarda doğru ve yanlış kararlar vermesi kendi vicdanına bağlıdır
- Bireyi amacına ulaştırmaktır.
- Yaşamda belli kuralların olmayacağı pek çok durum söz konusudur.
- Birey belli bir grupta yer aldığı için haksızlığa göz yummaz
- Birey özgürleştikçe kendi etik standartlarını geliştirir.

- Birey sadece kendi kabukları ile kusursuzluğa erişir. Başkaları bunu kişi adına yapamaz
- Bireyler hayatları boyunca geliştikleri için, yeni değerler edinirler (Bahar, 2014:28).

2.4.2. Metaetik

Meta etik dil analizi anlayışına dayanır. İnsan eylemlerinin iletişim yolu ile aktarılabilir olduğu olgusundan hareket ederek gündelik ahlak dilinin çözümlemesine girişir. Gündelik dilin çözümlenmesi ile ahlaki eylemin özelliği ve sebepleri konusunda bizi aydınlatmaya çalışır. Fakat ahlak filozofları dili çözümlerken farklı sonuçlara ulaşmışlardır; Kognitivistler ahlak dilinin akılsal mantık yürütme ile insan eylemlerini kontrol etmenin sonucu ortaya çıktığını savunur. Nonkognitivistler ahlaki ifadelerin akıldan çok duygusal bir tepki olduğunu ileri sürerek ahlaki davranışların sınamalarının olanaksız olduğu kanısındadır. Mantıkçılar ise ahlaki davranışların akılcı yahut akıldışı olduğunu sorgulamaz, kaynağın rasyonel yahut irrasyonel olması değil sonucu önemlidir. Mühim olan ahlaki yargıların mantıksal biçimidir (Pieper, 2012: 205). Meta-etik çalışmaları yapan bazı düşünürler konuşma dilini analiz ederek sonuçlanan varmayı amaçlamaktadır. Ahlaki önermelerin hiçbir rasyonellik dayanağının bulunmadığını bu tür önermelerin salt duyguyu dile getirdiklerini ifade ederler. Ahlaki yargılar bir nesnellikten uzak öznel hükümlerdir. Doğrulukları bilimsel olarak sınamadan uzak olup edece onaylanma ve reddetme duygularını ortaya koyduklarını ileri sürer.

İyi ve kötü önermelerini bu kuram çerçevesinde ele aldığımızda içerdiği anlamlar ben bunu onaylıyorum/ onaylamıyorum biçiminde betimlemelerdir. Kanaat bildirisi; bu şekilde davran /davranma söyleminin örtük şeklidir. Bu şekilde bakıldığında ahlaki yargılar mantıksal temellendirmeler içerse de akla bir çağrı anlamında değil, duygu ve heyecan yolu ile karşısındakini ikna etme yöntemi anlamına gelmektedir. Bu duruma günlük kullanım pratiğinden yaklaşacak olursak bir kişi çikolatalı dondurmayı seviyor, bir diğeri vanilyalı dondurma seviyor olabilir. Kimseyi ağız tadından ötürü suçlayamayız . Yine de tüm bun ara Rağmen ahlaki yargıların genel bir bağlayıcılığı vardır. Sadece duyguları betimlemez aynı zamanda buyruklar içerir. " Doğruyu söyleyecek olan Sensin Önermesin de doğruyu söyle! buyruğu yatar. Bu açıklamalar ışığında toplumsallaşma sürecinde bu önermelerin temelinde her zaman doğruyu söylemek gerekir şeklinde bir norm vardır. Bu dil analizi sayesinde etik kuralların formülünü çıkaran meta-etik bu kralların kaynağını Metafizik ile yöntemi araştırmaya girişir (Pieper, 2012:210).

Norma dayalı, kural koyucu etik tiplerinde ana problem neyin değerli olduğudur? “iyi olan nedir, ahlaki ödevlerimiz nelerdir?” gibi sorular ve bu sorulara cevaplar aranır. Yalnız bu sorular sorulurken, genel bir iyinin varlığı önsel olarak kabul edilir, yahut ahlaki ödevlerin salt gerçekliği üzerinden nelerin bu niteliklere uyup uymadığı sorgulanır. Oysa meta-etik bu önsel varsayımların kendisini sorgulamaktadır. “iyi nedir? İyi olmak neyi ifade eder? Değer nedir? Değeri belirleyen unsurlar nelerdir?, “Gerçekten genel geçer bir değer var mıdır? Değerli olmak, iyi olmak, eğer anlamlı ise, ne anlama gelmektedir?” sorularını sormak da mümkündür. Bütün bu sorular, ahlâklı davranmayan kişi etiğın değil, meta-etığın sorularıdır. Kural koyucu etikte amaç ahlâkî doğru ve yanlış hakkında bizim davranışlarımıza yön verecek bilgilere ulaşmakken, meta-etığın böyle bir amacı yoktur, onun temel amacı bütün boyutlarıyla ahlâkî söylemin doğasını ele almaktır. Kural koyucu etik teorisi geliştirirken meta-etik alandaki bu konularla ilgili bazı cevaplar varsayılır, fakat onlar açıkça ele alınmaz.

2.4.3. Normatif Etik

Normatif etik ahlaki alanın vicdan boyutu yahut dil fenomenlerinin analizinden farklı bir işleve sahiptir. Ahlaki taleplerin betimlenmesinden çok gerçekleştirilmesini amaç edinmiştir. Normatif etik bu fonksiyonunu yerine getirirken en üst iyiye gönderme yapar ve bu bağlamda yargılarını temellendirir. Normatif etiğın şekillenmesine Kant’ın görüşleri fazlaca etkili olmuştur. Kant önceliğini ahlaki eylemin ne olduğu sorusu ile değil, ahlaki eylemin hangi koşullarda olanaklı olduğu ile ilgilenmiştir. Bu sebeple Kant ahlakilik bağlamında eylemler hakkında yargıya varmamızı sağlayacak kuralları belirlemeye girişir. Pratik akıl kavramını geliştirir ve bu kavramın çözümlenmesinde ahlaki yargıların en üstteki normunu özgürlük ilkesini temellendirerek kurar. Özgürlük iradenin ahlak ilkelerinin belirlenmesini sağlayan düzenleyici işleve sahip normatif bir ilkedir. Kant’a göre irade kavramı etik görüşlerinin temelini oluşturmaktadır. Bir eylemin sonuçlarından hareketle ahlakilik niteliğinden söz edemeyiz. Yalnızca eylemin temelinde iyiyi isteyen özgür irade mevcutsa o eylem ahlaki olur. Kant özgür iradenin temelindeki iyi niyeti işaret ederek, amacına ulaşsın ya da ulaşmasın başlangıçta eylem isteme sayesinde kendinde iyi olduğunu söyler. Kendinden iyi akla uygunluk gösterir. Kant’a göre doğadaki he şey pasiftir ve yasalara uygun hareket eder. Bir tek akıllı varlıklar iradeyle hareket edebilir. İrade pratik aklın ta kendisidir (Pieper, 2012:210). Kişi iradenin kendi oluşturduğu yasalara göre davranmak zorundadır. İradenin iyi olması akılcı olmasındandır. İyiyi isteyen irade olarak mevcuttur. Kişinin özgür seçimi, istemi aynı zamanda genel bir yasa olarak kavranmışsa iyi olabilir.

Kant etik tarihinde büyük dönüm noktalarından biridir. Etik fazlaca Kant'ın terimlerine dayanır. Kant Aydınlanma Döneminin tipik filozoflarından biridir. Temsil ettiği dönemde Newton fiziğinin her olaya uygulanabilir yasalar öngörmesi Kant'ın felsefesinde akıl yürütme yoluyla yasalara ulaşma eğiliminde olmasını sağlamıştır. Kant'a göre doğa ahlakdışıdır. Ahlak, dünyanın nasıl işlediğinden bağımsızdır. Fakat iyiyi arayan verili bir bilinç mevcuttur. Kant, ahlak dünyasını tabiat dünyasının karşısında konumlandırır. Doğada zorunluluk hakim olmasına karşın, ahlak dünyasında özgürlük hakimdir. Kant bunu Pratik Aklın Eleştirisinde etraflıca tartışır. Doğayı araştıran yetimiz teorik akıl dediği zihindir. Oysa ahlak yapımızı oluşturan pratik akıldır. İki dünya birbirinden ayrıdır ve ayrı ilklere sahiptir, birbirinden ayrı olduğu gibi, birbirine prensipçe de karşıttır (Tunalı, 1983: 63).

Kant tarafından ortaya konulan etik ilkeler şu şekilde sıralanmıştır:

1. Bütün etik kavramlar tümüyle öncüllere dayanır ve bundan dolayı de- neysel bilgidен soyutlanamaz.
2. İnsanlar zorlamalar nedeniyle veya eylemin gerçekten iyi olması ne- deniyle davranış gösterebilir.
3. Bireylerin kendilerini kısıtlayan ilke ve kuralları temel almaları gere- kir.
4. Erdemli davranmak, aslında ilkelere uygun davranmaktır.
5. Mutluluk haz dolu bir yaşam değil, erdem dolu bir yaşamdır.
6. Erdem bir idealdir ve bireyler bu ideale olabildiğince ulaşmak için çabalamalıdır.
7. Bireyler kendilerini başkaları ile değil, kendi kusursuzluk idealleri ile karşılaştırarak değerlendirme yapmalıdırlar.
8. Bireylerin ahlak kurallarını kendi davranışlarına uyarlaması değil, kendi davranışlarını ahlak kurallarına uydurmaları gerekir.
9. Eylemlerin temelinde yatan ilkeleri, tüm insanlık için geçerli genel kurallar olarak görmek ve o şekilde davranmak gerekir.
10. Bireylere karşı davranışlarda yalnız kendi amaçlarını değil, karşı ta- rafın amaçlarını da göz önünde tutmak ve bireyleri amaca ulaştıracak araçlar olarak görmemek gerekir (Hitt, 1990: 104).

2.4.4. Uygulamalı Etik

Uygulamalı etik insanın yaşam pratiğine dönüktür. Betimleyici, normatif yahut meta-etikten beslenen uygulamalı etik yeni bir yöntem ortaya koymaz. Gündelik yaşamda herhangi bir konu üzerine odaklanır ve akıl yürüterek ilkeler koymaya çalışır.

Genel etik prensiplerinin yaşam alanlarına uygulanması ahlakiliğin koşulsuzluk istemini davranış bilimleri bağlamında yorumlayan öznel ve somut bir etiktir. Tıbbi etik, biyo-etik, sosyal etik, iktisat etiği, bilim etiği, ekoloji etiği, meslek etiği uygulamalı etik alanlarıdır.

2.4.4.1.Meslek Etiği

Meslek etiği, meslek kavramı ile gündeme gelmekle beraber, tanımını da mesleğin anlamından alır. Herhangi bir işin meslek sayılabilmesi için uğraş alanının etik değer ve ilkelere yer vermesi gerekir. Bir konuda yetkin olma durumu üç şarta bağlıdır. Bilgi, beceri ve doğru iş alışkanlıkları. Bir meslekte bilgi ve beceriler kadar etik değerler ve ilkelerde önemlidir. “doğru iş” alışkanlığı kavramı ile geliştirilen ilkeler yazılı olabileceği gibi meslektaşlar arasında örtülü bir biçim de sergileyebilir (Aydın, 2012:95). Meslek etiği mesleki davranışlarla ilgili neyin doğru neyin yanlış olduğunu söyler. Neyin haklı neyin haksız olduğuna dair inançların genel topluluğudur. Çoğu meslek etiği toplumun etik anlayışı doğrultusunda şekillenir. Devletlerin politikaları, ekonomileri yahut kişilerin tutumları ve rakipleri meslek etiğini etkileyen unsurlar arasındadır. Bununla beraber meslek etiğinin her türlü toplumsal normların üstünde evrensel bir niteliğe sahip olması gerektiğini düşünenler de vardır. Meslek etiği, Kişilerin eğilimlerine bakmaksızın sınırlarını zorlayan aynı şekilde kültürlerin normlarına kulak asmadan meslek üyelerini evrensel boyutta ahlaki bir noktaya taşımayı amaçlar. Meslek içi rekabeti düzenleyerek hizmet ideallerini korumaya çalışır. İş hayatında sıklıkla karşılaşılan para kazanmak ve doğru olanı yapmak arasındaki çatışmayı, etik ikilemi çözüme kavuşturmayı hedefler (Başpınar, 2012:63).

Meslek etiğinin temelinde yatan düşünce meslek sahipleri mesleğini icra ederken öncelikle kamu yararını gözetmelidir. Hizmet karşılığında aldığı ücret ikinci planda olmalıdır. Örneğin bir doktor para kazanmak için hasta bakmaz, hasta baktığı için para kazanır. Meslek etiği hem meslek üyelerinin hem de meslekten faydalanan kişilerin zara görmesini engellemeye çalışmaktadır. Bir mesleki etkinliğin tüketicinin gereksinimlerini karşılayabilmesi için bir öz denetime ihtiyacı vardır. Meslek grupları bir araya gelerek örgütlü çalışmalar eşliğinde kendi mesleklerine dair işlevsel ilkeler belirlemişlerdir. Mesleki davranış kurallarına “mesleki etik kodlar” da denmektedir. Etik kodlar, evrensel etik prensipleri temel alınarak belli bir mesleğin uygulama alanına yönelik yazılı dizgelerdir. Mesleki etik kodlarının en önemli unsuru evrensel olmasıdır. Dünyanın her neresinde olursa olsun aynı mesleği icra edenler için bağlayıcıdır. Etik kodlar yazılı belgelere dönüştüğünde toplumsal sözleşme niteliğindedir. Meslek üyeleri ve toplum arasındaki dayanışmayı ve güveni artırır.

Ortak değerlere sahip bireyler için mesleki aidiyet duygusunu besler, topluma ve insanlığa dair görev bilincini canlı tutar (Bahar, 2014: 67).

Etik kodların içerikleri her mesleğe göre farklılık gösterse de hepsinin temel ilkeleri aşağıdaki gibi benzerlik gösterir;

- Önce insan,
- İnsan mutluluğunun araç değil amaç olması,
- Temelde dürüstlük ve yasalara bağlılık, Özeleştirir,
- Duygu ve değerlerin ortak kültürü,
- Güven ve karşılıklı saygı,
- Sürekli gelişim, Demokratik katılım,
- Tutarlılık,
- Bütünsel bakış açısı,
- Yaratıcılık ve uzlaşmayla sonuçlanan çıkar çatışma.
- Ürüne ilişkin olarak güvenilirlik ve kalite,
- İşyeri hijyen koşulları ve güvenliği (Gürlek ve Gürol, 1993:196).

2.5.Mimarlık ve Etik İlişkisi

Etik ve mimarlık arasındaki ilişkiyi incelemek için öncelikle ikisinin ortak noktalarına odaklanmalıyız. Etiğin ilgi alanı kabaca insana daha iyi bir yaşam koşullarının kurallarını oluşturmaktır. Mimarlığın ilgi alanı ise insanın öncelikle fiziksel yaşamını sürdürebilmek adına, çevreyi en kullanışlı biçimde tasarlayarak iyi yaşam koşullarını inşa etmektir. Bu sebeple insan ahlaki yaşamını gerçekleştirmesi için öncelikle fiziksel bütünlüğünü koruması gerekir. Birtakım temel ihtiyaçlarını karşılaması ve yaşamsal koşullarını yerine getirmesi lazım. Ünlü Sosyal bilimci Abraham Maslow'un ihtiyaç hiyerarşisinde bu ihtiyaçlar seviyelendirmiştir. Beş ayrı basamakla açıklanan ihtiyaçlar hiyerarşi kuramına göre, insanın kendini gerçekleştirmesi için farklı kategorilerdeki ihtiyaç ve beklentilerinin karşılanması gerekmektedir. İnsanın ihtiyaçları basamaklanmış, her bir basamağın özellikleri açıklanarak bir üst basamağa geçme koşulu bu özellikler üzerinden bir doyuma ulaşıldığında mümkün kılınmıştır.

Maslow'un oluşturduğu şemada ilk basamak yeme içme uyuma gibi fiziksel niteliktedir. Bir sonraki basamak bireyin fiziksel bütünlüğünü sağlayacak, çatışmalardan koruyacak güvenlik ihtiyacıdır. Üçüncü basamak; aitlik ve sevgi merkezli olup insanın duygusal beklentilerini temsil etmektedir. . Dördüncü basamakta başarı takdir saygı olguları işlevselliğini göstermektedir. Beşinci ve en üst basamakta ise kişinin kendini gerçekleştirmesi

olarak kavramlaştırılan bireyin tam ve yetkin olmasından söz edilmektedir (Maslow, 1943: 390). Maslow'a göre en alt seviyedeki bir ihtiyaç karşılanmadan bir üstteki ihtiyaca geçilememektedir. Bu durum aslında genel hayat düzeneği ile büyük ölçüde örtüşmektedir. Çünkü yaşam tek boyutlu değildir ve tek yönde ilerlemez. Yaşamsal doyumu sağlayan insanın ihtiyaçlarının karşılanması ardından genel bir memnuniyet duyması olarak belirtilebilir. Yapılan çalışmalar gösteriyor ki bireyler piramidin her bir basamağı atladıkça daha üretken insanlara dönüşüyorlar. Çünkü bireylerdeki yaşam doyumu kişinin toplumla daha barışık, tepkilerde daha ölçülü, sosyal ilişkileri daha kuvvetli olmalarını sağlıyor (Çevik ve Korkmaz 2014: 126).

Mimarlık, Maslow'un teorisinden hareketle insanın ahlaki varlığından bahsedebilmek için barınma ve güvenliği kapsayan iki basamağı adına ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte az önce söylediğimiz gibi mimarlığın amacı insan yaşamını sürdürebilmesi için çevreyi fonksiyonel biçimde tasarlamasıdır. İnsanın iyi ve doğru yaşama adım atması için ön koşul olan mimarlık bu açıdan etik bir uğraşı olmasının ilk nedenini temellendirmektedir. Binaların ne için inşa edildiğini düşündüğümüzde cevabımız bir şeyin geliştirilerek yeniden yaratılması olabilir. Örneğin, yeni bir kilise bir okul yahut bir ofis inşa ediliyorsa daha çok insanı kapsaması için daha iyi, daha güzel, daha kullanışlı yani daha nitelikli olması amaçlanır. İnşa etme genelde daha iyiyi yapma arzusu ile ilişkilidir. Bu aynı zamanda etik bir standart oluşturur. Etik bize burada neyin daha iyi neyin daha güzel olduğuna ilişkin farkındalık yaratır. Bir ayırt etme mekanizması işlevini görür. Mimarlık pratiğinin temeli bireysel ve toplumsal iyi ile ilgili ihtiyaçların karşılanmasına hizmet eder. Belirli yerlerde belirli binalar yapmak toplum ihtiyacına yöneliktir. Bireysel arzular ve istekler tarafından desteklenir. Okul, ev, fabrika, ibadethane ya da bir elektrik santrali inşası belirli bir amaca yönelik olmakla beraber hem bireyin estetik duyarlığına hitap etmesi hem de çevreye zarar vermemek zorundadır. Bu özellikler mimarlığı etik dünyaya taşımaktadır (Wasserman, 2000:60). Mimarlığın toplumsal görevini öne çıkaran düşünürler mimarlığın etik bir anlamı olduğunu sosyolojik analizleri üzerinden anlamlandırıyor. Bir insanın doğasını karakterini içinde kullanılan etik kavramı aynı zamanda toplumun karakterini ve ruhunu işaret eder. Toplumların barınma biçimi onların tarih içinde var olma yollarını simgelemektedir. Mimarlığın buradaki işlevi toplumun ortak ahlaki yapısına katkı koymaktadır. Toplumsal bir varoluş gerçekleştirmek yalnızca ahlaki bir varoluş içinde mümkün olabilir.

Mimarlığın etik fonksiyonu mimarla özdeşleşmektedir. Her mimar toplumuna karşı sorumludur. Mimarın dünya da insanın nasıl var olacağına dair görüşleri yani ideolojisi onun çevreyi şekillendirmesinde temel teşkil edecektir. Mimar en basit bir sütundan devasa yapılara

değın her bir hamlesi ile çevresindeki dünyayı dönüştürmektedir. Kişilere var olan yahut olması gereken yaşam tarzını sunmakta, tasarımlarıyla geleceğe meydan okumaktadır. Mimar sadece ihtiyaca yönelik çalışmak niyetinde olsa dahi geleceği şekillendirme kaygısı mevcudiyetini gösterir ve mimar istese de istemese de ona etik bir sorumluluk yükler. Harries (1997:60) "Mimarlığın Etik Fonksiyonu" isimli kitabında mimarlığın inşa etme eyleminin ötesinden etik sorumluluğu üzerinde etraflıca durur. Ona göre kişiliğın oluşmasında karakter ne kadar etkili ise toplumun kişiliğini oluşturma da etik o kadar etkilidir ve karakter işlevi görür.

Mimarlık pek çok kaynakta sanat türü olarak yer alır (Graham, 2005:165). Mimari eserler diğer sanat yapıtları gibi onu üreten ve deneyimleyen kişilerle birlikte estetik değerlendirmeye ve etik soruşturmaya konu olurlar. Mimari varlıkların ontolojik çok yönlülüğü diğer sanatlardan önemli ölçüde ayrılmasını sağlar. Estetik bir unsur olması yanı sıra pratik bir amaca hizmet etmesi, kullanım değeri, politik ve ekonomik değeri gibi unsurların varlığı, mimarlığı karmaşık toplumsal süreçler içinde gerçekleşmesini sağlar.

Diğer sanat dallarında üretici özneler tanımlı ve sabitken, mimarlıkta üretici özne olarak mimar oldukça belirsiz bir kavramdır. Mimari tasarım süreci çok sayıda insanın emeğini içeren kolektif bir çalışmadır. . Tasarım süreci sonunda elde edilen fikir ise çok sayıda alt fikrin bileşkesidir. Aynı zamanda mimarlığın diğer sanatlardan temel farkı, mimari eseri ortaya koyulması konusunda görürüz; mimari eseler diğer sanat dallarındaki genel uygulamaların aksine mimarın kendi kendine verdiği bir kararla hayata geçemez.

Tüm bu özneler süreç içerisinde nihai eserin ortaya konmasında söz sahibidir ve hatta kimi zaman mimardan daha etkilidir. Kimi zaman işlevsellik, kimi zaman estetik kaygılar kimi zaman ise sadece ekonomik değerler ön planda tutulur. Tüm bunlar mimarın dışında gerçekleşen eğilimlerdir. Mimarın özgür hareket edemiyor tasarımların etik boyutta değerlendirilmesini şart kılar (Koçyiğit, 2018: 267).

Mimari yapıların yeryüzünde bir konum teşkil etmesi onları evrenin geri kalanını soyutlayarak nesneleştirilmesini imkansız hale getirir. Her mimari yapıt mekânsal hacim düzenlenmesidir. Ve bu düzenleme daha önce varlığı olan bir mekan üzerine inşa olur. Estetik değerlendirme yaparken mimari yapının çevresi ile olan ilişkisi göz önüne alınır. Aynı şekilde mimari eserler çevreyi dönüştürür ve deneyimleyici özneler için yeni anlamlar kurar. (Graham, 2005:167). Çevre ile ilgili bu karşılıklı etkileşim mimarlığın estetik değerlendirmeler yanında etik değerlendirmeleri işın içine sokar ve zorunlu kılar (Tzonis ve Lefaivre, 1985).

Mimari eserin önceliği olan mekânsal düzenleme yapılırken birçok kişinin katkı koyması ve görece sürecin uzun olması öncelikle karşılıklı ilişkilerin düzenlenmesini gerekli kılar. Bu düzenleme kuralları ve ilkeler ön görünürken birçok kişinin anlayabileceği açıklıkta ve önceden tanımlanmış standartlara sahip ortak bir kod sistemi içinde aktarılmalıdır. Kodların aktarımı, sözel değil yazılı ve çoğu zaman iki boyutlu levhalarda olmalıdır (Koçyiğit, 2018: 268)

Mimarlığın çok yönlü bir faaliyet olması etik içeriğine dair yapılacak düzenlemelerin çok kapsamlı ve çok boyutlu olmasını gerektirir. Mimarlık sadece bir ürünün başarılı bir şekilde inşa edilmesi değil aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir olgu olması sebebinden ötürü mimarlık sorumlulukları yasallaştırılamaz. Bu durum için etik kodlar mevcuttur (Gomez, 2006: 60). Uluslararası, geçerliliği olan “Uluslararası Mimarlar Birliği”; UIA (Union International des Architects) örgütünün mimarlık meslek pratiği için ortaya koyduğu davranış ve etik kuralları kapsayan “Mimarlık Pratiği için Tavsiye Edilen Uluslararası Profesyonellik Standartları Konusunda Mutabakat Metni” mevcuttur. Bununla birlikte Avrupa’daki ülkelere hitap eden, uluslararası meslek örgütü ACE’nin (Architects Council of Europe), Britanya Mimarlar Kraliyet Enstitüsü (Royal Institute of British Architects); RIBA ve Türkiye’de mimarlar için etik davranış ve kuralları belirlemiştir. Mesleki anlamda bu kuralları hedef amaç ve yetkileri yasalarla belirlenmiş ülkelerin meslek örgütleri himayesinde oluşturulan kurallardır. Yasalar ne kadar evrensellik iddiasında bulunsun da temsil ettiği ülke ile sınırlı kalabilmektedir, o coğrafya için bağlayıcı nitelikte olmaktadır. Bu kurallara standartlaşmış etik kodlar denilmektedir (Erdi, 2009 :64). Bu etik kodlar, dürüstlük yetkinlik ve ilişki prensipleri başlığı altında toplanmaktadır. Belirtilen değerlerin uygulanması ve ilkeler alt başlık olarak yer alır. Son olarak mesleğin uygulama alanında karşılaşılan etik ikilemler ve çözüm rehberi sunulmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİMARLIK

Mimarlık sözcüğü Yunanca *architektonia* sözcüğünden gelir. *Archi* üstünlük ve mükemmellik anlamı içerirken *tektonia* ise yapım inşa anlamı taşır. *Arche* yunan mitolojisinin kökeninde başlangıcı işaret eder; aynı zamanda ilkesel olarak mantığı ve açıklığı temellendirir. İnsan üreten ve yaratandır. Yapıcı bir varlıktır. Düşünceleri, mantıkları, nesneleri ve teknikleri yapar. Hayata kattığı inşa eylemi ilkesel olarak akla yatkın ve teknolojik olarak mümkün olanın *arche*'sidir. Bunu yaparken zamanın başlangıcında olanı hatırlayabilme ve temsil niteliğidir. Bir *arche*'ye gönderme yapmak kendi kültüründen, ideolojilerden, ekonomiden etkilense dahi evrensel ve mutlak olana karşılık vermek anlamındadır. Çünkü Yunan dünyasında *architektonia* kavramı ile inşa etmek eylemi kastedilmiyordu. Evleri yapan kişilere “oicodomos” denirdi. *Architektonia* çok daha kapsamlı ve derin anlamlar taşırdı. “*Tecton*” sözcüğü İtalyanca *tecnica* (teknik) sözcüğünden gelir. Yapma ve birleştirme fiillerini içerir. Yunanca'da ürün anlamına gelen *teicho* sözcüğünde mimarlık kelimesinin son ekini oluşturur. Kısaca mimari bir ürün ortaya koyan bir sanat, mükemmel şeyleri inşa etme tekniğidir. Mimar *arche-tecton*'dur. Yani teknik üzerinde mitolojik ve mantıki (*arche*) bir güce sahiptir. Bu mimara büyük bir sorumluluk yükler. İnşanın nasıl olacağını ve ne anlama geleceğini belirleyecek olan mimardır. Mimar sadece bir tasarımcı değil, eserin nasıl inşa edileceğini gösterecek olan tekniğe hakim kişidir (Masiero, 2006: 17).

Mimarlığın birçok niteliği ve fazlaca girdisi olduğundan tanımı oldukça güçtür. Mimarlığın bir sanat mı yoksa teknik mi olduğu yüzyıllardır devam eden bir tartışmadır. Bir mimari eserde taş, toprak, çimento, alüminyum cam gibi gereçler kullanılır. Bunların tek başına bir anlamı yoktur bu öğeler bir araya geldiğinde oda, salon mutfak gibi yapı bileşenleri ortaya çıkıyor. Mimarlık bileşenleri bir araya geldiğinde ise daha anlamlı bir bütün elde ediyoruz. Yapı öğelerinin ve yapı bileşenlerinin bir araya gelerek sağlam bir bütünlük oluşturması bir yapı sorunu. Yapının ayakta kalabilmesi için taşıyıcılara, taşıyıcıların üretilmesi için makinelere ihtiyaç doğuyor. Ortaya çıkan yapının çevreyle uyumu ve koşulların düzenlenmesi gerekiyor. Tüm bu birlikteliğe eşlik etmesi gereken estetik ilkeler devreye girdiğinde mimari eser vücut buluyor (Alsaç, 2010: 6). Mimarlık en temel tarifiyle planlama, tasarım, mühendislik, ve inşaatın somut çıktısıdır. Binlerce yıldır etrafımızı şekillendirme biçimimiz, yaşamımızı sürdürdüğümüz mekanları inşa etme sürecidir. İnsanların avcı toplayıcılıktan yerleşik medeniyetlerin üyeleri haline gelmeleri ile birlikte mimarlık doğmuştur (Bridge, 2016: 9).

Tarih öncesi dünya dan kopuş kutsal olanın normalleşmesi ile karakterize edilir. Kurban olmadan adak olmayacağı gibi totem olmadan kabile olmaz. Totem adakların yeri ve ilkesel adağın anısıdır. Kabile bir merkezi işaret etmek için totem diker ve topluluk için bir mekan yaratmış olur. Dikili bir totemden önce totem olarak hayvan başları kullanılırdı. Kan adak taşına sürülerek süsleme yapılırdı. Dünyanın merkezindeki totem, mekanı çevreleme niyeti ile yapılır. Totemin etrafında toplanıldığından düzlük bir mekan halini alırken yıllar içinde tapınaklar oluşur. Tapınaklar bugün dahi bize zamanın ötesindelemiş hissi uyandırarak düzen ve ölçü unsurunun evrensel simgeleri olmuştur. Tarihe baktığımızda tapınaklar çoğu için kırmızı toprak boyası ile boyanmışlardı. Bunun nedeni fark edilmesi ya da göze hoş görünmesi için değildi. Kırmızı kurban kanından geriye kalandı ve belki de vahşetin yüceltilmesiydi. Kısaca kutsal önce gelir ve güzeli kurar diyebiliriz. Bu tarz bir yorumun dinsel, politik ve gnoseolojik (tanıma bilimi) değerler üzerine yapılır (Masiero, 2006: 29). Fakat mimarlık için doğru estetik ve etik değerlendirmeler için güzel sorunu ortaya çıkarılmalıdır. Yani tam anlamıyla kutsaldan önce güzele sonra doğadan kültüre geçilmelidir. Yunan dünyasında olan tamda budur; adak totemlerinden tapınak mimarisine, korkunç olanı yücelterek güzele ulaşılmıştır. Uygarlık tarihi zorunludan gereksize geçiş olarak karakterize edilir ve mimarlık tarihiyle örtüşür. Bir ev inşa etmek başlangıçta barınma ve savunmaya yönelik bir işlevsel bir olgu iken, günümüzde yaşamın güzelleştirilmesine, zevkin artırılmasına ya da daha seçkin yaşam biçimlerinin üretilmesine dönük bir eyleme dönüşmüştür. Belki de mimarlık doğadan kopup insan olmanın en temsili kültür ürünü olarak mimarlığı var etmiştir. Barınaklar inşa etmek, toprağa yerleşmek doğada olmayan dil ve düşüncenin varlığına kanıttır (Masiero, 2006: 29).

Mimaride üç düzeyi bulmamız gerekir. Öncelikle bir bina dikilecekse kişinin uymak zorunda olduğu fiziksel ve işlevsel somut çıktılar vardır. Kişileri içinde yaşayabilmeli ve çok pahalıya mal olmamalıdır. Pragmatik-faydacı ilkeler en temel olandır. İkincisi simgesel düzeydir. Cisimleştirilerek taşınması beklenen ideolojik anlamlar söz konusudur. Son olarak da imgesel mekan gelir; bir binada yaşamak nasıl bir histir? (Zizek, 2011:18). Bu cevapları verecek olan kişi mimardır. Mimarlık mekanla meşguldür ve yer üretir. Yalnızca öznelerin değil mekanlarında kendilerine özdeşleşmesine olanak verir. Tanınmaz olanı tanınır hale getirir. Belirsiz olana bir kimlik verir. Tüm bunlara, teknikler, malzemeler ve biçimlerde dahildir. Tüm bunları düzenleyen ve yeniden var eden kişi mimardır.

3.1. Mimarlığın Temel İlkeleri

Antik Mimar Vitruvius günümüze kadar gelen “Mimarlık Üzerine On Kitap” eserinde mimarlığın temel ilkelerini etraflıca ele almıştır. Onun yazıları hala güncelliğini korumakla beraber kurduğu düşünsel yapı sayesinde kültür mirası konumundadır. Kitabının başında Mimarlık Pratiğinin evrensel unsurları üzerinde durur. Düzen, bir yapının tüm bölümlerinin orantılarının birbiri içerisinde simetrik uyum göstermesidir. Ölçüme dayalı bir olgudur.

Düzenleme, parçaların yerleştirilmesini ve yapının düzenlenen yapıda gerçekleşen ayarlamalar sonucunda yapı unsurlarının zarif ve etkili biçimde yerli yerine konmasıdır. Yer planı, görünüş ve perspektif unsurlarını kapsar. Yer planı cetvel ve pergel kullanarak mimari yapının düz yüzeylerinin ana hatlarına uygun çizilen plandır. Görünüş, tasarlanan yapının ön cephesinin geometrik oranlarına uygun düzgün ve dik olarak çizilen taslağıdır. Perspektif, yapının tüm çizgilerinin bir merkezde birleştiği cephenin kenarlarından geriye doğru uzaklaştığı çizim tekniğidir. Düzenleme imgelem ve buluş kapsamına girmektedir. İmgelem, yapılan planın zihinde canlandırılarak planlanmasıdır. Buluş ise karşılaşılan problemler karşısında yaratıcı ve yapıcı zeka ile çözüm yolunun keşfidir.

Armoni, öğeleri tasarlamadaki güzellik, yapının simetrik bir görsel uygunluk içerisinde olma durumudur.

Bakışım, yapının hem kendi öğeleri arasında hem de ölçüt esas alınan öğeye göre bütünleşik bir ölçü uygunluğudur. İnsan vücudunu da buna örnek verecek olursak, ön kol, ayak, avuç, parmak ve diğer küçük unsurlar arasında mükemmel bir simetride ölçü uygunluğu ve biçim benzerliği vardır. Aynı şekilde mükemmel yapılar olan tapınaklarda da bu uyum söz konusudur.

Uygunluk, yetkinlikle ve belli kurallar esas alındığında ortaya çıkan biçimsel mükemmeliyettir. Geleneklerden, kültürel geçmişten ve ekolojik unsurlardan kaynaklanır. Yapıtların gökyüzünü ve gök cisimlerini görebilmek için ve Tanrıların görünümünü anlamlandırabileceğimiz yapılar inşa edilmektedir. Minevra, Mars ve Herkül’ün tapınakları DOR stilinde inşa edilmesi Tanrılarının güçlü korkusuzca olduğu için evlerinde incelik ve güzellikten kaçınırlar. Venüs, Flora, Proserpine, Kaynak suyu ve Nimf’lerin tapınaklarındaysa zarafet Tanrıçaları olduğu için evlerinde güzellik incelik ve hoşluk taşıyan çiçekleri süs unsurlarını fazlaca kullanmışlardır. Korent düzenini kullanmışlardır. İyon düzeniyle inşa edilen tapınaklarda ise tüm bu Tanrıların ortak durumuna uygun biçimde, Dor ve Korent düzeni içinde inşa edilmiştir. Aescilapius ve sağlık Tanrılarına yapılan tapınaklarına yakın mesafelerde kaynak sularının bulunması da o yörenin sağlıklı olmasından kaynaklanır. Burada uygunluk doğal olgulara yöneliktir. Sağlıksız bedenlerin gelip bu şifalı su kaynaklarıyla

yıkandıklarında arınacaklarını düşünürler. Ve sonucunda Tanrılarının yüceliğini artıran daha güvenilir, değerli bir konuma ulaştırır.

Uygunluk, gösterişli iç mekanları olan yapılara uygun ince yapılı giriş avlularının önemli yer tutmasından kaynaklanır. Giriş avlusu alçak ve güzel olmayan gösterişli yapılarda uygunluk bulunmaz. Uygunluğun olmadığı, düzenin bozulduğu yapılar görünüş bozulmaktadır.

Ekonomi, inşa edilecek yapının fazla harcamalardan kaçınılarak harcamaların daha akıllıca olmasını, kullanılacak malzemelerin ve arazinin uygun biçimde kullanılmasını kapsar. Toplum içinde her bir sınıf için yapılan konut farklı olduğu gibi hepsinde esas alınacak unsur yapım işlerinde maliyetin uygun olması gerektiğidir (Vitruvius, 1998:11).

3.2.Mimarlığın Dışsal-Biçimsel Estetik Unsurları

3.2.1.Çizgi

Çizgi dediğimizde art arda sıralanmış noktalardan oluşan bir diziyi kastederiz. Dört kenardan oluşmuş bir yüzey bizim için bir duvardır. Bu duvarda bir çizgi var mıdır diye düşünürsek cevabımız “hayır” olacaktır. Ancak bu boş duvara bir tablo astığımızda göz bu tablonun kenarlarını çizgi olarak algılayacaktır. Bu algının oluşumundaki neden zemin şekil ilişkisidir. Tablonun kontur hattını çizgi, duvarı ise zemin olarak yorumlayan zihin çizgisellik oluşturur. Çizgi konusunda sıklıkla bahsedilen diğer bir konu ise çizginin bir göz aldatmacası olduğudur. Kıyıdan denize doğru baktığımızda denizin bitiş yerini bir çizgi olarak görür hatta ufuk çizgisi deriz. Oysa ki o sınırdaki öyle bir çizgi yoktur. Aynı şekilde etrafı ağaçlarla dolu düz bir patika yol düşünelim; göz çevresindeki ağaçları birbirine yönelen iki çizgi ve bitiş sınırını bir nokta olarak algılar. Gerçekte bu durum böyle değildir. Ne çizgi nede nokta vardır. Sanatta çizgiler, izleyiciye sanatçının iç dünyası hakkında ipuçları verir. Çizgilerin düz ya da dalgalı olması, kesik ya da devamlı olması yahut uzun ya da kısa olması sanatçının kişiliğinden izler taşır (Alakuş ve Mercin, 2009: 112).

Altındaki resimde farklı kalınlıkta ve farklı uzunluktaki çizgiler bir araya gelerek bir bütün oluşturmuştur. İç içe geçerek estetik bir görsel konumundadır. Resmin tamamı çizgi elamanlarından oluşmuş olup boşluklar dahi çizgiseldir.



Resim 1: Çizgi Çalışması. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062395/>

Neufert “tasarımın lisanı çizgidir” der. Çizgi tasarımcının imgesini uluslararası bir ifade biçimine dönüştür. Çizimler düşüncelerin sunulmasına ve müşteriye inandırmaya yardım ederler. Mimari çizimler yapılacak yapıyı açıkça göstermek için bir araçtır. Yoksa resimde olduğu gibi yapının son hali değildir (Neufert, 1983: 20).

3.2.2.Doku

Doku yüzeyi görmeden sadece dokunduğumuzda o nesne hakkında bilgi veren bir yapıdır. Her elimize aldığımız nesnenin bir dokusu vardır ve bu doku bize nesnenin kimliğini verir. Bir metalin soğuk, mermerin kaygan, bir kaktüsün dikensi dokusu ayırtıcı özelliktedir. Sanatta doku ise görerek dokunma hissi yaşatan tasarım öğeleridir. Sanat tarihinde uzun bir dönem özellikle resim sanatında resmedilen nesnenin dokusu ne kadar gerçeğe yakın ise resim o derece başarılı sayılırdı. Dünyamız doku çeşitliliği konusunda sınırsızdır. Bir ormanda sadece bitkileri konu alsak erişilmez bir dokusal zenginlik görürüz. Deniz kenarındaki irili ufaklı taşlardan, kuş tüyünden, yılan derisine kadar doğadaki nerdeyse her nesne doku zenginliğine katkı koymaktadır. Sanatçı belli bir doku mefhumu aktaran örtük bir doku yaratabilir. Örneğin Van Gogh resimlerinin birçoğu üst üste boya katmanları içerir ve bu katmanları, tuvalden taşan kesitle aktarır. Bir dağ görüntüsü vermek için tuvale mat bir boya sürmektense dağ kesitini gölgelendirerek yüzeyin kayalık ve çatlak olduğu izlenimi verilir (Bridge, 2016: 118).

Alttaki resimde bir kozalağın dokusu modellenerek çizgiler içiçe geçmektedir. Düzenli ve keskin geçişler sayesinde izleyene bir doku etkisi bırakmaktadır. Normalde elimi kağıda

sürsek bir doku hissi yaşatmasının yanı sıra görsel bir estetik zevk sunmaktadır (Alakuş ve Mercin, 2009: 113)



Resim 2: Doku Çalışması. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062498/>

Hayalimizde aynı heykelin, ahşaptan, alçıdan ve mermerden yapılmış hallerini canlandırırsak üçünün de birbirinden oldukça farklı olduğunu görürüz. Aynı malzeme bile farklı ürünler ortaya koyabilir. Sanat uzmanları eski bir alçı dökme heykel ve kalıptan çıkmış bir alçı heykel arasında oldukça büyük farklar görürler. Kalıptan çıkmış olan eskisine oranla niteliksizdir. Yüzeyi kabarcıklarla dolu katılaşmış hamur gibidir ve yeterince sert görüntü vermez. Eski dökme alçıdan yapılan heykel ise olgunlaşmış bir haldedir. Yılların etkisiyle üzerindeki kabarcıklar yok olmuş, yüzeyi sık sık ellenmekten aşınarak bir fildişi görünümü almıştır. İki heykel arasındaki temel fark malzeme aynı olduğu halde doku farkıdır (Rasmussen, 1964:60).

Doku şekille bir araya gelmeden tamamlanmış sayılmaz. Şekil algıda hızlıca yer edinir ve hafızaya kazınır. Doku da önce gözle fark edilir daha sonra dokunma hissiyle değerlendirilir. İnsan duyusu ipeği dokusundan ayırt eder ve kaliteli olduğu hükmüne varır. Bir yüzeyin dokusu malzemenin niteliği ile belirlenir. Görme ve dokuma yolu ile hissedilir. İkinci dünya savaşından sonra Amerikalı Mimarlar, Avrupalı Mimarlardan malzeme bilgisi öğrendiler. Sonrasında Amerikan şehirlerinde birbiri ardına cam ve çelikten yapılmış binalar nüksetti ve bu dokusal etkiler mimaride Amerikan mirasının en iyi üslubu olarak belirdi. Doku diğer tasarım elemanlarını oldukça etkiler. Doku algılanan rengin niteliğini derinleştirebileceği gibi bazen algılanan formu da bozabilir. Dokulu yüzey yakıdan fark

edilme özelliğine sahiptir, gözden uzaklaşan doku özelliğini yitirir. Genelde sert dokulu sıcak renkli yapılar yakın algılanırken, yumuşak dokulu soğuk renkli yapılar uzak algılanır. Doku oluşturmak için noktasal öğeler kullanıldığı gibi çizgisel öğelerde kullanılabilir. Doku yaratmak için, soyut ya da somut figürlerin, lekelerin harf ve yazının da kullanıldığı oluyor (Alsaç, 2010:20).

3.2.3.Renk

Renk ışığın parçalanması ile dalga boyutlarını tesiriyle zihinde oluşan histir. Renk oluşması için ışığın varlığı şarttır. Bizim bir nesneyi renkli olarak algılamamızdaki etken doğal ve yapay ışıktır. Işığın kuvveti rengin, saydamlığını, parlaklığını belirleyen unsurdur. Tasarımda en iyi anlatım aracı renktir. Çünkü renklerin gücü duygularımızı dolaysız olarak etkiler (Otto, 1960). Renkleri hayatımızdan çıkardığımızda hayat çok sıkıcı bir hal almaya başlar. “Neşemizi daima renkli dünyalar”, “hayatın bin bir rengi” gibi kavramlarla ifade ederiz. Doğada renkler saf halde bulunurlar fakat sanatta renkler saf halde aktarılamaz. Renklerin insan üstündeki etkileri de bilinen bir gerçektir. Neufert kitabında “Renkler insan üzerine tesir eden neşe ve can sıkıntısı, aktiflik ve pasiflik kuvvetlerdir” der. Bürolar, okullar ya da işyerlerinde seçilen renkler verimi artırma ya da düşürme etkisine sahiptir. Yahut hastanede kullanılacak renkler hastaların iyileşmesini hızlandırabilir. Renklerin insan üzerindeki psikolojik etkilerden faydalanılarak mekanlar olduğundan daha geniş gösterilebilir. Bir mekanda İtici gücü kuvvetli olan renkler küçük yüzeyler için uygunken, itici gücü zayıf olan renkler büyük yüzeyler için uygundur. Sıcak renkler aktif edicidir. Heyecan uyandırır. Soğuk renkler aksine pasif, ve sakinleştirici etkiye sahiptir. İçerme dönüklük tesiri yaparlar (Neufert, 1983: 20).



Resim 3: Renk Skalası. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062532/>

3.2.4.Ton

Ton renkler arasındaki geçişlerdir. Gün batımını gözlemlediğimizde, güneşin tam battığı yer koyu kırmızı oluşur. Güneşten uzaklaştıkça sarının tonları izleyiciye görsel bir şölen sunar (Alakuş ve Mercin, 2009: 112). Tonları kullanarak uzaklık yakınlık etkisi oluşturulabilir; sıcak renkli cisimler yakında soğuk renkli cisimler uzakta resmedilir. Aynı şekilde koyu ve parlak renkler yakın cisimler için açık ve mat tonlu cisimler uzak cisimler için tercih edilir. Ton özel renkler oluşturarak çeşitliliği sağlar. Bir sanatçı bir rengin farklı tonlarını kullanarak eserine derinlik ve hacim kazandırabilir. Sanatçı kullandığı tonlarla kendisine bir üslup geliştirir. Tonlar ritmik etki sayesinde tasarımı zenginleştirmekle beraber ustalığa işaret eder. Sanat eserinde ton, genellikle ışığın ve karanlığın kullanılmasını ifade eder. Işık ile karanlığın arasındaki zıt ilişki derinlik yaratır. Örneğin aşağıdaki kürenin bir kısmı gölgelendirilerek üç boyutlu görünmesi sağlanmıştır.



Resim 4: Ton; Işık-Gölge Çalışması. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062563/>

3.2.5.Biçim

Her üç boyutlu cisim bir biçime sahiptir. Hemen her nesnenin kendine has bir biçimi vardır. Doğada sayısız biçime rastlarız. Bütün biçimler geometrik cisim veya geometrik biçimlerin oluşturulması şeklinde basitleştirilebilir. Biçim çevremizde her an karşılaştığımız şeylerdir; örneğin bir bina, bir ağaç, bir insan vb. her şeyin bir formu vardır. Sanat yapısında ise biçim görünen alan kapsamındadır. Yapıtın ön yapısında bize görünen genel hatlardır. Bir sanat eserinde bir figür biçimi oluşturabileceği gibi resimde soyut bir leke de aynı şekilde sanat eserinin biçimi konumundadır. Form ve biçim sanatsal anlamda aynı karşılığı verir.

Form en-boy-yükseklik denilen üç boyutlu cismin fiziksel varlığını tanımlar. Bir sanat eseri yapı bakımından form ile kurulur. Biçim estetiğin temel taşı konumundadır. Biçim amacın işleyişi ile düzeniyle ilgili olabilir. Bir yapıtta bütünsellik arzeden, tüm diğer unsurları kucaklayan, yapının anlaşılır olmasını sağlayan, ona özgül nitelikler kazandıran biçimdir. Böylece bir yapının biçimi ona sanat değeri kazandıran unsurdur (Rasmussen, 1964:60).

Aşağıdaki resimde belirli bir forma sahip olan biçimsel bir yapı görülmektedir. Bu biçimin kendine has özellikleri vardır. Bunlar dokusu, rengi, ışığı, gölge oluşumu sayesinde var olur. Biçime dikkatlice baktığımızda bir modülün düzenli bir tekrarı olduğunu görürüz. Bu tür düzenli tekrardan oluşan biçimlere strüktür denir (Alakuş ve Mercin, 2009: 113).



Resim 5: Biçim Çalışması. Kaynak:<https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062589/>

Malzeme, teknik ve ihtiyaçlar zorunlu olarak yeni formlar yaratır. Eski çağlardan bu yana yapıların formları araştırılırken sebepler üzerinde durulur, sonuçlar pek fazla tartışılmaz. Öncelikle her yapı biçimi kendi sonsuz formunu bulur. Sonra bu formu geliştirir ve yeni temeller oluşturur. Biz bugün hala betonda, camiada çelikte bize uygun bir ifade elde etmeye çalışıyoruz. Örneğin fabrika ve benzer büyük yapılar için inandırıcı çözümler başarıya ulaşmıştır. Burada çok fazla pencereye duyulan ihtiyaç yapıyı tarifler ve biçim oluşturur. Mimarların görevi sadece teknik çözümler geliştirmek değildir. Bir tasarım yaparken uygun ve estetik biçimi gözetmeli çağın yaşamına uygun formlar geliştirmelidir. (Neufert, 1983: 38)

3.2.6.Mekan

Her nesne bir mekanda bulunur. Fiziksel varlığı bir mekan içinde olmak durumundadır. Ancak bu mekanı oluşturan kişinin bakış açısıdır. Sanatta mekan hem

ikiboyutlu hem de üç boyutlu olabilir. resimleri mekan içinde resmetmek ona bir derinlik kazandırır. Mekan içinde resmedilmeyen eserler yüzey çalışması olarak kalırlar. Mekan kavramı gerçek mekan ve resimsel mekan olarak iki türlü kavranabilir. Gerçek mekan üç boyutlu mekanlardır. Resimsel mekan ise resim sanatında kullanılan belirli bir teknikle iki boyutlu bir yüzeyde üç boyut algısı yaratmaktır. Mekan etkisi oluşturmak için boşluklar kullanılır (Alakuş ve Mercin, 2009: 113).

Mimarlık mekanları şekillendirirken aslında boşluğu biçimlendirmektedir. Tek başına yükselen bir bina yahut anıt kendisini çevreleyen boşlukla daha bir kesinlik kazanır ya da kaybeder. Nesnenin etrafında olması gereken ideal boşluk nesnenin kütlesine ve bulunduğu ortama bağlıdır. Boşlukta yer alan nesneler kendi başlarına algılanmakla beraber çevresinde ki kütlelerle de ilişki halindedir (Becerik, 2001: 58).



Resim 6: Rafaello, Atina Okulu. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062762/>

3.2.7. Ritim

Sanatta ritim uyuma karşılık gelir. Ritim insan fizyolojisini etkileyerek duygulanım yaratarak heyecan uyandıran bir unsurdur. Doğada sürekli bir ritim söz konusudur. İnsan hayatında ritmin büyük bir önemi vardır. Ritimden yoksun bir hayat monoton ve sıkıcıdır. Resimde hareket düzeni insan irkilterek tepki göstermesine sebep olabilir. Müzikte ritmi duyduğumuz an, müziğin ritmine göre neşelenir veya hüzünleniriz. Bir tasarım için bu kadar ani olmasa da izleyende aynı etkiyi bırakabilir. Tasarımda ritim çizgilerin farklılığı ile,

modüllerin formları yahut renklerin zıtlığı ile sağlanabilir. İnsanın bir sanat yapıtına baktığında görmek isteyeceği ilk ilke ritimdir.

Aşağıdaki görselde çizgilerin kavis yaparken tekrarına şahit olmaktayız. Bu tekrar resme bir canlılık ve hareket katmıştır. İzleyende bir ritim duygusu oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ek olarak ritim burada resmin izlenmesini ve sürekliliği oluşturmaktadır



Resim 7: Ritim Çalışması. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062698/>

Bir yapıda biçimsel düzenleme yaparken benzer elemanların ya da eleman gruplarının bir birini izlemesine “ritim” diyoruz. Ritim zamanda tekrar hissi uyandırarak insanda gizemli bir duygu yaratır. Ritmi neyin sağladığını kolaylıkla tanımlayabiliriz fakat ritmin ne olduğunu açıklamak oldukça güçtür. Ritim doğası gereği deneyimseldir ve kişiye hastır. Ritmik bir şekilde dans eden insan, dansı kendi başlatır ve ritmin kontrolünü kendi içinde hisseder. Fakat saha sonra ritim insanı kontrol etmeye başlar. Ritmik hareket kişinin enerjini yükseltir. Çoğu zaman insan zihnini ele geçirir ve yönlendirir. Benzer profiller, yüzeylere uygulanan her türlü tekrar eden strüktür. Örneğin bir pencere sırası yapıları yapanların bu ritmik olgudan ve etkilerinden haberi olduğunu gösterir. İlkel yapılarda ağaç ya da taş malzemeden yapılan taşıyıcı elemanlarının tekrarı ritmik oluşu gerektirir. İlkel yapılarda gözlenen ritmik oluş yapıların işleve uygun inşası sırasında zorunluluk esaslarına göre gerçekleşmişe benzemektedir. Estetik kaygılardan ötürü aranan ritmik oluşum geç çağlara aittir (Becerik, 2001: 57).

3.2.8.Denge ve Simetri

Tasarımı oluşturan öğeler arasında bir bütünlük olmak zorundadır. Renk, yön, çizgiler, biçim ve oran ilişkisi yapıtın varlığında belli bir denge içindedir. Denge sadece renklerle

değil, formun kendisi ile yahut çizgilerler de sağlanabilir. Dengenin olmadığı yerde bir ölçsüzlük bir eksiklik söz konusudur. Dengesiz dağılım tasarımın gücünü zayıflatır. Morlarla bezenmiş bir tabloya baktığımızda göz onun zıttı olan sarı rengini arayarak bir denge oluşturmak ister.

Doğanın düzeni bir denge üzerine kurulur. Basit bir ağaç formuna baktığımızda dik ana gövdeyi, yatay dallar keserek bir denge kurar. Dünya gezegeninin uzaydan görünümünü incelediğimizde; ormanların yeşilliği, karanın kahverengiliği ve denizin maviliği iç içe geçerek dengeli bir yapı konumundadır (Alakuş ve Mercin, 2009: 118).

Doğada varlıkların fizyonomisi genel simetri ilkelerine uyar. Çevremizi gözlemlediğimizde varlıklarda karşılaştığımız ölçü, simetri olgusunu doğal bir unsur yapar. İlkel yapılarda iki taşıyıcıyı incelediğimizde, mimaride simetrik bir düzenin başlangıcına tanıklık ederiz. Simetri her şeyden önce farklı bölümler arasında bir ilişkidir. Psikologlara göre bu doğuştan bir yetidir; insan estetik duyarlılık gereği biçimde dengeyi arar. Bu her biçimsel dengeye ulaşmış varlığın insanda estetik bir haz uyandıracak anlamına gelmez. Fakat sanatsal bir beğeni öngörüyorsak zihin simetrik bir denge arayışında olacaktır anlamına gelir (Becerik, 2001: 59).

Simetri biçimde denge oluşturma diyebileceğimiz basit bir yapıdan daha karmaşık bir unsurdur. Sanat yapıtlarından söz ederken kişiler genelde, ağır, hafif hareketli, durağan, güçlü zayıf gibi fizik kavramlarını kullanılır. Kompozisyonu oluştursan tasarım öğeleri oldukça fazladır. Bu öğeler yapının bir bölümünde hakim odak noktası oluştururlar. Göz ilk bu noktaya odaklanır, tasarımın bütünü taradıktan sonra tekrar aynı noktaya döner. Burada simetrik unsurlar eşliğinde bir kurgu oluşur. Denge kurmanın en kolay yolu simetrik bir düzenle olur. Eşit öğeler kullanarak dengeyi sağlar. Sanatçı burada ana çekim merkezini yaratır. Problem tüm kompozisyon içinde bunu nasıl gerçekleştireceği ile ilgilidir. Oysa denge birbirinden farklı tasarım elemanlarını kullanarak da sağlanabilir. Örneğin açık renge boyanmış büyük bir alanda denge oluşturmak istiyorsak, büyük alanın küçük bir bölümü dik renge boyanarak bu denge sağlanabilir. (Becerik, 2001: 56)

Mimari kompozisyonunda simetri öncelikle işlevseldir. Taşıyıcıların yapıyı tutması için iki kolonun karşılıklı olması bir estetik kaygı değil zorunluluktan doğmuştur. Fakat burada fazla tekrarın fonksiyonu bozucu bir ihtimal doğurduğu gerçektir. Basit yapılarda örneğin, bir kilise yapısında yahut bir cami inşasında simetrik yapılar işlevselken bir konut yapısında bu denli simetrik biçimi zorunlu kılan nitelikler azdır.

Aşağıdaki çalışmada taşlar dengeli bir şekilde dağılmış bir yere yığılmamıştır. Resmin bütününde bir denge oluşturmak adına taşlar çok dikkatli yerleştirilmiştir



Resim 8: Denge Çalışması: Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062814/>

3.2.9. Vurgu

Vurgu bir tasarımda dikkat çekilmek istenen noktadır. Anlatılmak istenen vurgu ile ön plana çıkar. Sanat yapıtlarında vurgu, renkle, çizgiyle biçimle yapılabilir. Vurgu yapılacak öğenin diğer tasarım elemanları ile olan ilişkisi iyi ayarlanmalıdır.

Bir insan grubunun yer aldığı bir resimde tüm insanlar bir yöne bakarken içlerinden birinin diğer yöne bakması zıtlık kullanılarak vurguyu o insana kaydıracaktır.

Vurgu yapılan çalışmalarda ön plana çıkan unsur, rastlantı eseri değil, yapıtın kurgusundan ötürüdür. Vurgu yapıtın amacını oluşturur. Bir sanat yapıtında yer alan bütün tasarım öğeleri ve ilkeleri bu amaca hizmet eder. Vurguyu güçlendiren tasarımın düzenlenmesidir. Bir tiyatro eserinde son söz izleyici için mesaj niteliğindedir. Son söze yapılan vurgu izleyicide etki bırakarak yapıtın amacına ulaşmasını sağlar (Alakuş ve Mercin, 2009: 118).

Aşağıdaki resimde vurgu yapılmak istenen öğe hemen göze çarpmaktadır. Diğer tüm çizimler bu unsuru ön plana çıkarmak için iş birliği içindedir.

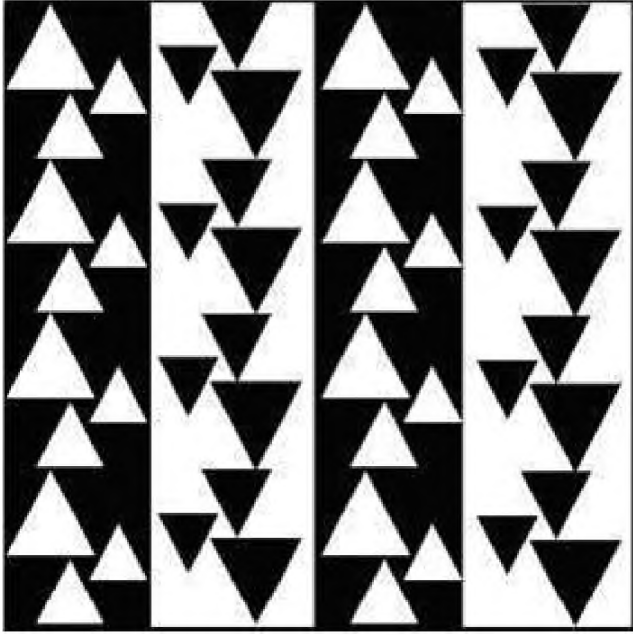


Resim 9: Vurgu çalışması. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800073964/>

3.2.10. Zıtlık

Sanatsal düzenleme öğeleri kullanılarak oluşturulan karşıtlık tasarımı zıtlık olarak geçmektedir. Farklı olan daima insanın dikkatini çeker. Bir fotoğraf karesinde hep kırmızı nesneler mevcutken bir tane yeşil nesne fotoğrafa canlılık katar. Tasarımda yapılan küçük bir zıtlıkla tasarım monoton algıdan çıkar.

Aşağıdaki resimde zıtlık etkisi oluşturulmak istenmiş. Böylece izleyiciye bir bakma ve düşünme etkisi uyandıracak tasarım gerçekleştirilmiştir.



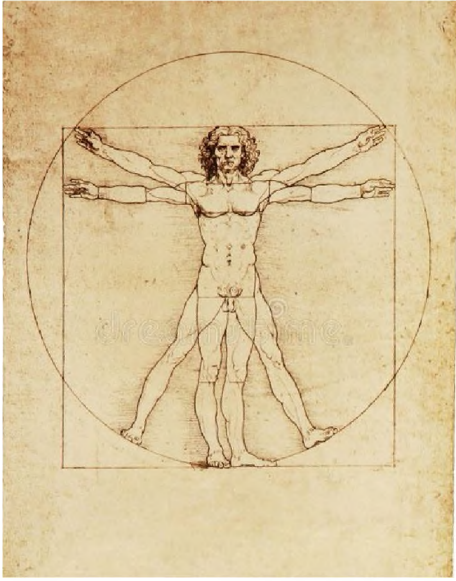
Resim 10: Zıtlık çalışması. Kaynak:<https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062827/>

Kontrast formlar karar verme itkisini harekete geçirir. Kontrast uygulamada alanları sınırsızdır. Çizgide, yönde, renk ve dokuda, yataylık ve dikeylikte her türlü detayda zıtlık etkisi kurulabilir. Tasarımcı için, doğru kontrastı yakalamak güç bir iştir. Kontrastlarda belli bir kabul görme limiti vardır. Tasarımda bu limit aşıldığı takdirde yapıyı karmaşık ve algılanamaz bir konuma sokar. Karmaşa ve sakinliğin ortasında bir denge tutturmak adına belli oranlarda kullanılmalıdır. Aşılmış kontrastlar düzensizlik ve rahatsızlık hissi uyandırır. Estetik başarı düzene dayanır ancak bu düzende orantılı bir düzensizlik bu başarıyı artıran niteliktedir. İzlenimciye benzer formların peşi sıra beklenmedik bir kıvrım yaşatmak, bu formları hareketlendirmek formların kendisini daha dikkatli takip edilmesini sağlayacaktır. Görsel etki hem heyecan yaratacak hem de asıl formun gücünü artıracaktır (Becerik, 2001: 59).

3.2.11. Oran

Sanatta oran, sanat yapıtının tekil unsurlarının birbirine göre büyüklüğüdür. Geleneksel sanatta bir ressam bir insan çiziyorda, bacakları gövdeden biraz daha uzun, başıda her ikisinden önemli ölçüde küçük çizer. Ancak modern sanatta Pablo Picasso gibi pek çok sanatçı bu alışagelmış oran ölçülerini gözardı ederek yapıtlar ortaya koymuştur (Bridge, 2016: 123). Oran parça bütün ilişkisidir. Tasarımda orantısızlık hemen gözü rahatsız eder. Resim sanatında bir elmanın boyutu karpuz büyüklüğünde resmedilirse burada bir orantısızlık mevcuttur. İdeal olan boyutların gerçeğe yakın olmasıdır. Bir şeklin oranı göze estetik görünmesinin ön koşulları arasındadır. Doğadaki varlıkların göze hoş gelen bir orana sahiptir. Doğanın matematiğini önemseyen sanatçılar “altın oran” a büyük değer vermiş ve çok sayıda sanatçı bu altın oranı kullanmıştır (Alakuş ve Mercin,2009: 118).

İlk kez Yunan matematikçi Öklid tarafından tanımlanan Altın Oran İlahi Oran diye de bilir. 101 mimarlık s. 266Altın oranda küçük parçanın büyük parçaya, büyük parçanın her ikisinin toplamının oranına eşittir (Neufert, 1983: 35).



Resim 11: Leonardo da Vinci, 'Vitruvius Adamı'. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062846/>

Mimarlıkta ölçü ve oran kavramları sıkça kullanılır. Bunun sebebi mimarlığın hem doğasında hemde insanların düşünme biçiminde yatar. İlkçağdan buyana mimaride altın oran kullanıldığına dair kanıtlar mevcuttur. Örneğin Atina'daki Panteon tapınağının planında altın oran görülür. Aynı şekilde mimarlık tarihinde Altın Orana sıkıca bağlı unsurlar taşıyan diğer ünlü yapılar şunlardır;

- Büyük kairouan (akba) Camisi
- Notre Dame katedrali

- Tac mahal
- Apollon tapınağı

Fransız Mimar Le Corbusier altın oran ilkesini kullanarak modüler mimariyi kurmuştur. En ünlü yapıtlarından birisi New York City'deki Birleşmiş Milletler Genel Merkezinin dış yüzeyinde, altın dikdörtgenler barındırır (Bridge, 2016: 267).

3.3. Etik ve Estetik Birliği

İnsanoğlu tarihten bu yana güzelin peşinde olmuştur. Güzeli sanatta var eden insan, güzelin ne olduğunu neden kendisine zevk verdiğini düşünmeye başladı. Estetik tam da bu kaygılardan doğmuştur. Platon güzelin iyi ile olan ontik ilişkisini estetik ve etik bağlamında temellendirir. Bu temel, pratik uygulamalarla gün yüzüne çıkar. Sanat ve ahlak üzerinden örneklenerek dayanak oluşturur (Tunalı, 1998: 133). Birçok filozof güzel kavramını çok geniş kapsamlı tartışılmakla beraber davranış biçimleri ile değerlendirilerek ahlaka bağlanmıştır. Güzelle başlayan araştırma iyiyle yüz yüze gelir, iyiyle başlayan araştırma ise muhakkak güzelle ilişkilendirilir. Şeytanlıklar ve ölüm çirkin imgelerle, sevinçler ve umutlar güzel imgelerle gösterilir. Düşünce tarihine baktığımızda da yaşamda olduğu gibi güzel ve iyi arasında sıkı bir bağ vardır. Platon hocası Sokrates'ten ötürü güzel ve iyiyi birbirinden ayırmazdı, Aristoteles ise güzeli tamamen iyinin buyruğuna soktu. Aristoteles estetiği bir bakıma ahlak estetiğidir. Aristoteles güzelin ne olduğu ile ilgilenmez, güzeli metafizik olarak ele almaz. Güzelin maddi boyutunu temsil eden sanatla ilgilenir (Timuroğlu, 2013: 19). Aristoteles için sanat tıpkı felsefe gibi düşünsel bir etkinliktir. Uygulamaya yönelik olması sanatı gerçekliğin öykünmesini (mimesis) olanaklı kılan bir erdeme dönüştürür. Mimesin taklit olma durumu sanatçıyı bir kopyacı durumuna düşürmemesi gerekir. Sanatçı bir şeyleri nesne yahut oyun üzerinden sunarak dikkatleri o yöne çekmekle yükümlüdür. Özellikle üzerinde durduğu katarsis kavramı ile, sanat insanda acıma ve korku duygularını uyandırıp arınma yaşatarak kişinin ahlaki yetkinliğe doğru yol almasını sağlayacaktır. Güzeli ve iyinin ilişkisi geniş bir kapsamda faydacılığa bağlanmaktadır. Güzelin işlevi onun değerli olma durumunu belirler. Arınmayı öngörmek fonksiyonel bir niteliktir. Sanatın anlamı gereklilik ve yarar unsurları ile sıkı sıkıya bağlıdır. Güzelin anlamı ve görseli yere ve zamana göre değişiklik gösterirken, işlevde tıpkı güzel gibi yere ve zamana göre güncellik sergiler. İşlevsellik sanata doğallık niteliği gibi kendiliğinden eklenmiştir. Sanat işlevselliğe doğal bir uyum içinde yerleşmiştir (Timuroğlu, 2013: 20).

Grek düşüncesinde güzel ve iyinin birlikteliği ahlaklılık idealinden doğmaktadır. Doğru insan idealine ulaşması amacı adına güzel ve iyi aynı kavram üzerinden düşünülür. Yüz yıllar boyunca kaybolan bu güzel-iyi (kalokagathia) kavramı hümanist çağda yeniden canlanarak İngiliz düşünür Shaftesbury'nin (1671-1713) düşüncelerinde temsil edilir. Aynı yüzyılın Alman düşünürü Schiller için de güzel kalokagathia kavramı ile ahlaksal olanın simgesi olarak yerini bulur. Schiller “güzellik görünüş içindeki özgürlüktür” diyerek hem duyguya hem de akla işaret etmektedir (Tunalı, 1998: 133). Kant estetik alanını belirlemeye çalışırken ne salt bilimsellik olarak, ne de salt özgürlük olarak temellendirir. Bilimde özgürlük yoktur. Ahlak ise tamamen özgürlük alanıdır. Estetik ikisi arasında bir yer tutar (Timuroğlu, 2013: 72). Kant'a göre varlık düalist bir yapıdadır. Bir yanıla doğaya diğer yanıla akla dayanır. Doğada yasalar vardır. İnsan için ise özgürlük imkan dahilindedir. Aklın varlığı inanı doğadan koparır ve özgürlüğü mümkün kılar. Kant güzeli salt estetik bir kavram olarak belirlemek ister. Bu sebeple güzeli iyiden hoştan doğrudan ayırır.

“Sanat sanat içindir” sözü estetiğe yeni bir boyut getirdi. Her dönem fazlaca tartışılan bu önerme bireyselciliği vurgular. Pek çok sanatçı için kabul gören bireyselci akım sanatsal hazzı ön planda tutar. Bundan böyle sanat gerçekliği yansıtan bir araç olmaktan çıkarak, bireysel beğeni ve hazlara yönelik etkinlik üreten bir konum kazandı. Kierkegaard Hegel'e karşı çıkarak “gerçek her zaman öznedir” savıyla bireyselciliği kuramlaştırdı. Bireyselcilik ahlaksal göreceliği doğurdu ve estetik ve etik arasında fazlaca bir ayrım yarattı. Kierkegaard eserinde etik ve estetik diye iki hayat tarzını karşı karşıya koyar. Estetik hayat tek amacı kendi hazları ve doyumları olan her seferinde bu doyuma ulaşmak için romantik aşkı ve cinselliği kullanan hayattır. Etik hayat ise evlilik üzerinden karakterize edilen bir ömür boyu süren ödevleri ve sorumlulukları olan hayattır. İki hayatı argümanları ile karşılaştıran Kierkegaard estetik hayatı sürekli bir doyumsuzluğa mahkum ederek doğru hayat iddiasını etik hayatın lehine yapar (Pieper, 2012 :248). Kierkegaard korku ve nefret duyguları üzerinden dinsel bir varoluş temellendirdi. Estetik varoluşu ve etik varoluşu geri planda tuttu. Ona göre güzel dinsel olanla ahlaksal olanın birleşimidir. Bireysel yetenek bu birleşimi sanatsal yaratıda sergiler. Güzelliği tekil haz sorunu olarak gören Kierkegaard ahlak dışı olanı sanatsal yaratıya dönüştürmeyi sakıncalı bulmakla beraber bu durumu kesin bir dille yasaklar. Kaygının doğası ve sonuçları üzerinde yapılandığı varoluş felsefesini sanat içinde öngören Kierkegaard varoluşundan kaygı duyan kişinin dinsel eğilimler gösterdiğini sanatçının bu kişileri yansıtmayı amaç edinmesini öğütler (Timuroğlu, 2013: 401).

Estetik ve etik ilişkisini tartışan düşünürlerden biri de kuşkusuz Nietzsche'dir. Nietzsche'nin insanları sürü insan, trajik insan, üstün insan olarak sınıflamasında işin ve

emeğin hiçbir etkisi yoktur. Ona göre gerçek var olan ve bulunacak olan değil, yaratılacak olandır. Sanatı da felsefesinin bakış açısından yorumlayan Nietzsche “sanat insanın gerçekliği değiştirme çabasıdır.” der. Sanat bir doğa gücü olarak insanla ortaya çıkar. Sanatsal yaratı sürü insanın işi değildir, ancak üstün insan böyle bir etkinliğe katkı sağlar. Nietzsche’nin güç istemi kuramı temelinde sanatsal güce dayanır. Üstün insan doğa insanına karşı bir kültür insanıdır. Nietzsche sömürge davranışını yücelik üstünlük ülküsü gereği olumlar. Sanatsal yaratış her insan için mutlak değildir. Güzel bir amaç içerir ve yansıtır. Sanatsal yaratılışın, üstünlük arayışının form kazanmasıdır (Timuroğlu, 2013: 402). Öte ya da doğruluk nedir sorusuna Shaftesbury iki ana hattan cevap verir. İlk doğruluk ontolojik bir anlam taşır. Varlığın ve evrenin yap yasalarını ifade eder. İkinci olarak, ahlaksal anlamında ise hakikat niteliği taşımaktadır. Bu açıdan doğruluk iyi ve erdemle aynı anlama gelmektedir. Bu düşünce tümüyle Antik ve Platoncu bir kavram olan *kalokagathia* ile örtüşmektedir. Burada *kalokagathia* evrenin ilk prensibi olan harmoni (uyum) olarak anlaşılıyor. Shaftesbury’ye göre nerede orantı ve düzen varsa orada güzellik vardır. Güzelliğin olduğu yerde de erdem ve iyi vardır. Erdemli bir hayat sürmek tıpkı Antikite anlayışında ve Platon’da olduğu gibi mutluluğun kaynağıdır. Shaftesbury’nin çıkış noktası güzelin doğruluk ve iyi olan ilgisidir. Kendisine modern Platon diyebiliriz. On Dünya da en doğal güzelliğin ahlaksal doğruluk yani dürüstlük olduğuna inanır. Ona göre nasıl müziğin güzelliğinde doğru ölçüler ve harmoni (uyum) etkiliyse, bir mimariyi de güzel kılan doğru orantılardır (Tunalı, 1998:134).

Bütün bu farklı görüşlere rağmen etik ve estetik birlikteliği yüzyıllardır düşünülmeyi sürdürmüştür. Çünkü bu beraberliğin temeli insan varlığından, insan yaşamından kaynaklanır. Platoncu iyi ve güzel birlikteliğini kapsayan *kalokagathia* kavramı sadece Antikite’de değil günümüzde de geçerliliğini sürdürür. Çünkü nesnel dünyaya bakışımızı güzel ile insanın kurmuş olduğu ilgi ve bu ilginin devamlılığı belirler. Nesneler için verdiğimiz yargılar bir beğeniye, bir seçime dönüşmektedir. Bütün bu ilgi ver yargılar eşliğinde ruhumuz düzen ve uyum kazanır. Biçim ve düzen kazanmış bir ruh sadece estetik varlık sınırları içinde değil aynı zamanda etik varlık sınırları içinde kendini gösterir. Bu sebeple estetik yetiye sahip bireylerin eylemleri etik açıdan doğruluk içerir. Ruhun bütünlüğü söz konusu ise ahlak asla dışarda kalmaz. Fr. Schiller “güzel ruh” diye kastettiği tamda böyle bir varlıktır. Bundan ötürü belli bir estetik değer kazanmış bireyler ahlaksal eylemler yönünden de belli bir değer kazanmak zorundadır (Tunalı, 1998:136). Çünkü estetik bakımdan biçim ve düzen kazanmış ruh artık varlık sahasında yetkinliğe, insanlığa ulaşmıştır. Yetkin bir ruhtan yetkin davranışlar beklenir. Kısaca yetkinlik, etik ve estetiğin bir olması demektir.

3.4.Sanatta Biriciklik

Sözcük anlamı ile biriciklik; tek, eşi benzeri olmayan demektir. Burada biriciklik ile kastedilen özgünlüktür; kendine has olan, kopya olmayan, ilk kez yapılmış olan anlamındadır. İnsan yaratımı olarak sanatın en önemli niteliği deha özgünlüğü ve sadece bir tane olmasıdır. Ne kadar kusursuz olursa olsun daha önce yapılmış, kopya edilmiş bir ürün sanat eseri olarak kabul edilmemektedir. Örneğin, fabrika ürünleri sanat eserleri içinde yer almamaktadır. Mimari mükemmel anti-mimetik sanattır. mimarlığın taklitten uzak olması, gerek tarihsel gerek mantıksal bakış açısıyla onu tüm sanatların ilki yapar. Fikir-madde diyalektiğinde senteze ulaşılmış bir yapıt ortaya çıkmıştır. Mimarlık tümüyle özerk bir yapıdır (Masiero, 2006: 29). Mimarlık üzerinden bu kavramı ele aldığımızda mimari yapıtların tek olma isteği olarak düşünebiliriz.

Etik-estetik bir tutumla hareket eden yetkin bir mimar, mimarlığın doğası gereği ortaya koyacağı eserin sanatla olan bağlantısını ve bunun sorunluluklarını bilerek eserinin biricik olmasını arzu edecektir. Bu sebeple ortaya konan her eser “biricik” potansiyeli taşır fakat her eserin biricik olduğu genellemesi yapılamaz. Biricikliğin en önemli unsurlarından biri avant-garde denilen ardıllarına yön verme niteliğidir. Biricik olarak tanımladığımız mekanlar çok anlamlı bağlamları birada içerir. Bu onların birdenbire rastlantı ya da özensiz var olmadıklarının göstergesidir. Yoğun bir düşünsel sürecin sonunda bir amacı temsilen simgeleşmiş ve mimarın zihinsel etkinliğinin plastik anlatımı konumundadır. Mimari yapıtların çok anlamlı oluşumları gerilimle sürekli kendini günceller ve sürekli bir değişim geçirir. Bu da mekanın yaşanırılığını artıran mimarlığın başka bir boyutudur. Bir mimari eser, çevresinde mekan yaratma tetikleyicisi görevini görür. Biricik mimari eserler çoğu zaman bir kente mekan oluştururlar. Mimari yapıtın hem kullanıcılar hem de kentle kurduğu ilişki çok katmanlıdır ve bu durum çevresindeki mimarının gelişmesine olanak verir. Biricik olan varlığı ile kente dair bir anlam olgusudur (Dinçer, 2009:44). Önceki yapılardan farklı ve yeni olması kullanıcı ile yoğun bir iletişim kurmasını sağlar. Bu iletişim evrenseldir aynı zamanda kentin bir uzvudur, kentle bütünleşmiştir. Kendinden sonra gelecek ardıllarına söyleyecek sözü olan, yön veren bir konumdadır.

Sanatta biriciklik ilkesini savunular öykünmeye yer vermezler. Onlar için gerçek sanatta öykünme olmaz. Yapıt herhangi bir şeyi öykünmeyen ve şartlar ne olursa olsun öykünülmemesi gereken şeydir. Bu biçimde bir yaratma güzeli oluşturabilir. Diğer türlü doğayı izleyen ve öykünen sanatçı için güzeli yaratmak diye bir kaygı yoktur, onun için sadece güzeli bulma amacı vardır. Sanatsal faaliyet doğadaki güzeli izleyerek yansıtmak güzel bir öykünmeden ibarettir. Gerçek bir sanatçı için durum böyle değildir. Onun sanatında

birtakım nesneler doğadaki nesnelere benziyor olsa da öykünme söz konusu değildir. Doğada sanat yoktur, ayrıca bir sanat yapıtı doğadan ayrıldığı ölçüde sanat yapıtıdır. Sanat yapıtı doğadan biricikliğiyle ayrılır. Sanatçı biricik olma arzusundadır. Yapıtını öykünmeksizin sunar. Doğanın görünümelerini andıran formlar kullansa da özgün olan sunumlar ortaya koyar (Timuçin,2011: 135). Sanatçı uzam-zaman boyutlarında özgün biçimler yaratır, bu biçimler anlatımcı biçimlerdir, anlamlı biçimlerdir. Estetik özgün bir tasarlama biçimidir, kendine özgü yanları olan düzenleme işidir. "İnsan iki kere görülemeyecek olanı sever" der Bayer. Bu söz biricikliği özetler niteliktedir.

Tüm bunlar ışığında çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde “biricik” örnekler olarak Ayasofya, Parthenon Panteon ve Sagrada Familia yapıtları değerlendirilerek tüm bu mekanların etik-estetik bağlamları bir arada içermeye durumu ele alınacaktır.

3.5. Sanatta *Kitsch*

İlk bölümden Platon’u hatırlayacak olursak sanat bir mimesistir. Doğanın idealar dünyasının mimesisi (taklidi) olması gereği, taklidin taklidi anlamsız olacağından sanat lüzumsuz bir faaliyettir. Platon’un sanatı ciddiyetsiz bir oyuna benzetmesi ve sanatçıları mahkum etmesine karşın Aristoteles sanattaki mimesis faaliyetinin faydalı bulur. Sadece doğayı taklit den gereksiz bir faaliyet değildir. öyle olsa sanat sadece var olanı taklit ederdi oysa sanat olması mümkün olanı da tasvir eder. Aristoteles taklidi bir kopya olarak değil hayal gücü olarak temellendirir. Mimesis, asla taklit denen dar bir akt kadrosu içine sokulamaz. Kaba realiteyi aşan ve imkân ve imkânsıza kadar uzanan mimesis, sanatçının bu en temel faaliyeti fantezi faaliyeti olarak görür (Tunalı, 1983:41). Ayrıca Aristoteles Mimesis kavramını kopya ederek öğrenmenin faydaları üzerinden de tartışarak sanatı sadece üreten gözünden değil sanatın alıcısı gözünden de değerlendirmiştir. Estetik olayın bütünlüğü üretici-tüketici bakış açısıyla ele alan Aristoteles gibi pek çok düşünür taklidi insan doğasının bir parçası olarak düşünür. İnsan yaratımında hiçbir şey yoktan var edilemeyeceğine göre taklidin varlığı tartışmasız kabul görür. Taklit doğal bir olgudur. Fakat burada üzerinde durulması gereken bu sanatsal ve mimari üretimde hangi şartlarda ve nasıl taklit edildiğidir. Taklit keşfi tetikleyerek yeni yaratımlara yol açabileceği gibi var olanın birebir kopyası da olabilir. Mimesis, taklitte öğrenerek, özgün bir yapıdan yeni bir ürün elde etmeye yönelik süreçte yardımcı bir yöntem olduğu gibi var olanın reproduksiyonuna da karşılık gelebilir. Burada biricikliğin karşısına *Kitsch* kavramı çıkar.

“*Kitsch*” sözcüğünün kökeni belirsizdir. Kimileri “eskiz” anlamına gelen İngilizce “Sketch”den geldiğini söylerken kimileri “ıvır-zıvır toplamak” anlamına gelen Almanca

“*Kitschen*” fiilinden geldiğini ileri sürer. Türk Dil Kurumu’nun bu terim için “özentî ürünü” karşılığı verilmiştir” (Mamur, 2012:71)

Kulka (2014: 57) *Kitsch* ve Sanat kitabında *kitsch*’in temel özelliklerini üç ana başlıkta özetlemektedir:

1. *Kitsch* yüksek duygusal yoğunluğa sahip nesneleri ya da temaları tasvir eder.
2. *Kitsch* tarafından tanımlanan nesneler ya da temalar hemen ve çaba sarf etmeden ayırt edilebilir.
3. *Kitsch*, tasvir ettiği nesnelerle ya da temalarla ilgili çağrışımlarımızı temel ölçekte zenginleştirmez.

Kitsch ürünleri sanatsal derinlik ve bilgi gerektirmediğinden tüketicisinin zihnini zorlamaz ve çabuk etkiler. *Kitsch* ürünlerde gizem yoktur, hayal gücü gerektirmez. Neyse odur. Nasıl anlattığından çok ne anlattığı önemlidir. Kolay beğenilir ve kolay üretilir. Bir üreticisi sanatçısı yoktur. Kimliksizdir. Klişe formlar kullanarak çokluk amacını güder. *Kitsch* her yerdedir; televizyonda, dergide, internet ortamında, duvardaki tabloda, evimizde sehpanızdaki bardakta, okulda, sokakta kıyafetlerimizde. Her tasarım ürününe neredeyse yapışmış durumdadır. Yani *kitschle* iç içe yaşamaktayız (İlkyaz, 2015: 3). *Kitsch*, Baudrillard’ın da sıkça belirttiği gibi “tıpkı kanserli hücrenin vücuda metastaz yapması gibi yayılarak çoğalmaktadır” (Baudrillard, 2010:138).

Çağdaş sanat modernizmin değerlerine karşı çıkmış ve avant-garde olanın karşısına kitle kültürü zevkini koymuştur. *Kitsch* estetiği sermaye sınıfının desteği ile alt kültürün zevki olmaktan sıyrılıp günümüz tasarım ürünlerinde hakimiyet kazanmıştır. 21. yüzyılın başında avangard sanatçılar *kitsch* estetiğine tavr almışlardır. Bunun en tipik örneği ise Duchamp’ın tavrıdır; bir sanat galerisinde pisuar gibi hazır sanayi ürününü sergilemesi ile o yapıta anlamlar yüklemesi sanat için yeterli midir sorusunu sormuştur. Modern sanatın ilkelerini oluşturan, biriciklik, özgünlük, yaratıcılık *kitsch* estetiğinde kendine yer bulamaz. Bu sebeple Duchamp bir pisuar seçmiş, *kitsch* bir ürünü sanat yapıtı olarak seçip sergilememiştir. İlkesiz her şey sanat olabiliyorsa buda sanattır demeye getirmiştir. Fakat Postmodern sanatçıların çoğu, Duchamp’ı taklit ederek; nesneyi bağlamından koparıp sergileyerek ona itibar kazandırma stratejisini kullanmışlardır. Öncesinde bir karşı duruş olan yöntem , kitsch ürünlerin kabulünü sağlamış, pop-art sanatçıların her türlü kitsch *ürünü* eserlerinde kullanmaları sonucunda saygınlık görmeye başlamıştır. “Ne olsa gider” yaklaşımını savunan postmodern sanat anlayışı *kitsch* estetiğini meşrulaştırarak günümüzde baş köşeye oturtmuştur (İlkyaz, 2015: 2).

Bu sebeple tüm olumsuzluklara rağmen çağımızın estetik olgusunu çok iyi okumalı ve anlamalıyız. Zira Modern bir tüketim kültüründe, tükettiklerimiz örgütlü kimlik üretimini anlamada önemlidir. Burada *kitsch* kavramı özellikle ön plana çıkar, çünkü güçlü motivasyonları olan kültürel değerleri genellikle soluk imitasyonlara dönüştürülür. Mimaride kitsch'i ele aldığımızda ise durum çok ta farklı değildir. Sadece toplumsal ihtiyaçlara cevap vermek adına tasarım ilkelerini hiçe sayan, yapıldığı dönem ve sosyal ilişkilere bakmaksızın var olan yapıların tekrar yapılması ile mekanlar üretilmiştir. Bu tarz mekanlar sadece biçimsel kaygılarla ortaya çıkmış, işlevsel ve anlam bütünlüğünü yok saymışlardır.

Kitsch fenomenini yakından incelemiş olan bazı yazarlar, onu günlük yaşamın “eğlenceli bir arkadaşı” olarak algılamaya meyillidir. *Kitsch'in* bir eğlence biçimi olduğu yönündeki popüler algı, gerçek güzellik veya estetik için aşırı derecede zararlı veya tehlikeli görünmemektedir. Bu yeni tasarımın dünyaya özgü yaşamın mitolojisinde ya da ihtiyaçlarının ucuz bir şekilde karşılanmasına yardımcı olma rolünü vurgulamaktadır. Çirkin resimlerden veya garip görünümlü imajlardan kaynaklanan tehditler önemsiz görünse de, mimarlık söz konusu olduğunda bu tür bir hoşgörü kabul edilemez. Mimari, birçok insanı, sosyal yaşamını ve zevkini, kentsel bağlamı ve kentsel, kırsal veya doğal bir peyzajın mekansal düzenini etkiler (Jablonska 2018: 280). Mimarlar *kitsch* tasarımlarında işlevsel olmayan ve rastgele görsel çözümleri ile binanın kültürel, estetik ve bölgesel veya yerel değerler bağlamını ihmal eder. Yapıda kullanılan şekiller, kompozisyon, renkler veya dokuların kaotik olduğu, açık bir amaç olmadan çeşitlendirildiği, yabancı ve agresif olduğu göze çarpmaktadır (Jablonska, 2018: 45).

3.6. Mimaride Biricik Örnekler

3.6.1. Ayasofya

Biricik mimari örnekler zamanın ötesine geçmeyi başarmış bulunduğu yeri mekana çevirmiş başarılı eselerdir. Ayasofya 1.500 yıllık tarihiyle çağımıza ulaşmış, değerlerini günümüze taşımış yegane yapıtlar arasındadır. Ayasofya diğer adıyla kutsal bilgelik kilisesi tüm zamanların en abartılı yapıtlarından biridir. Yaklaşık 1000 yıl dünya daki en büyük yapı olma özelliğini korumuş, Bizans İmparatorluklarının taç giyme törenlerine ev sahipliği yapmıştır (Bridge, 2016: 65).

Ayasofya etik ve estetik birlikteliğin en eski örneklerindendir. Kilise hem rahiplerin ritüellerini gerçekleştirecek hem de cemaatin bu ayini izleyebileceği bir amaçla inşa edilmiştir. İşlevselliği ve güzelliği bir arada barındırmaktadır. Mimarlar binanın merkezine

kireçtaşındandır dört adet devasa paye inşa etmişlerdir. Bu payeler kare oluşturacak şekilde yerleşmiştir ve üzerlerine dört adet kemer yapılmıştır. Kubbe kemerlerin üzerine yerleştirilerek o zamana değin en büyük kubbe elde edilmiştir. Kubbe, ahşap yapı iskelesinin araya harç oyularak dizilmiş düz tuğlalardan yapılmıştır. Kubbenin yanal itkinin etkisi ile oynamaması için ek destek adına mimarlar pencerelerin aralarına payandalar yerleştirerek yapıyı güçlendirmiştir (Bridge, 2016: 65). Bu ek payandalar da hem işlevsel hem de estetik niteliğe sahiptir. Zamanla Ayasofya için yapılan takviyeler, yapıyı güçlendirmekle beraber görünümünü daha ihtişamlı hale getirmiştir. Ayasofya her şeyden önce mimari boyutlarıyla etkileyici bir konumdadır. Bizans döneminde Ayasofya'dan büyük bazilikal planlı kiliseler olmasına karşın hemen hepsi üç nefe bölünmüş uzun bir salona benzer. Oysa Ayasofya'yı biricik yapan dönemde en büyük kubbeye ve bu kubbenin sağladığı bütünlüklü bir iç mekana sahip olmasıdır. Yalnızca dört tek taşıyıcıya oturan bu boyutta bir kubbe, tasarım teknik ve estetik anlamda devrim niteliğindedir.

Ayasofya etkileyici bir yapı olmasının yanında bir anlam taşır. O, aynı zamanda “dünyanın yeni merkezini” işaret etmektedir. Bütün Akdeniz'i Roma İmparatorluğu altında birleştirme amacının mimarlık alanındaki yankısıdır. Böyle bir vizyon hem biçimi hem boyutu ile somutlaşmıştır. Tüm bunlara ek olarak Ayasofya bulunduğu kent ile özdeşleşmiştir. Bizans döneminde hem İmparatorluğun, hem Hristiyanlığın başkenti konumundadır. Aynı işlevi İslam döneminde de sürdürmüştür. Ayasofya; İstanbul'dan tüm İslam dünyasını yöneten Osmanlı İmparatorluğunun merkezidir. Adeta Tanrısal irade aracısı olarak algılanmış, günümüzde de değerini koruyabilmiştir (Kleinbauer , 2004:6).



Fotoğraf 1: Ayasofya. Kaynak <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062873/>

3.6.2.Parthenon

Atina'da bulunan Parthenon, Yunan mimarisinin Klasik dönemi boyunca en büyük yapıdır. Bugün gördüğümüz Parthenon, orijinal yapının yerine inşa edilmiş bir yapıdır. İlki persler tarafından yağmalanıp kül edilmiştir. Orijinal yapı üstün kalitede mermerlerle yapılmıştı günümüze kalan ise sekiz sütun genişliğinde beş metre derinliğinde bir Dor tapınağıdır.

Pers savaşlarının ardından Atina ve Sparta'nın yolları ayrılır ve M.Ö. 451 civarlarında bu kez Yunanistan'ın liderliği için meydan okuyan Atina, Pers zaferini kutlamak adına kenti taçlandırmak ve statüsüne uygun bir mimari ihtişama sahip olmak amacıyla da yeni tapınaklar inşa etmeleri gerektiği sonucuna varır. Açıkçası niyet, Yunanistan'ın en muhteşem tapınağını inşa ederek Olympia'daki Zeus tapınağını gölgede bırakmaktır. Paethenon'un yapımı için daha önceki tapınaklar gibi bütünüyle mermerler kullanılmıştı. Kiremitler bile fazlaca büyük ağır mermer dilimlerinden idi. Geleneksel platform uygulamasında olduğu gibi giriş üç basamaklıydı ve erişimi kolaylaştırmak amacıyla her kenarın ortasında çift basamak konulmuştu. Rampa yoktu (Tomlinsons, 2003: 43). Dor sütunları inceltilerek uzatılmıştır. Son sütunlar ortadakilere göre birbirine daha yakındır. Sütun aralıklarında ufak tefek farklılıklar yapıya canlılık katmıştır. Sütun düzenlenmesindeki varyasyonlar binanın kompozisyonu adına dinamik bir nitelik taşır. Sütun ortasındaki hafif şişkinlikler sütunların çok düz görünmelerini sağlar. En dışta kalan sütunlar ise altı santimetre içe eğik olarak inşa edilmiştir böylece dışa

doğru düşmek üzereymiş gibi etki bırakan göz yanılgısının önüne geçilmiştir. Tüm bu sütunların yerleşimindeki düzen, aralıklar ve boyutlandırmalar Parthenon'un biricikliğini sağlayan inanılmaz yeniliktir (Bridge, 2016: 42).

Parthenon sadece boyutları ve mermerin kullanımıyla sınırlandırılmayacak şekilde gösterişliydi. Dış cephesi bütün diğer Antik Yunan tapınaklarından daha fazla heykelle süslenmişti. (Tomlinsons, 2003: 46) Ayrıca heykeller sadece süsleme amaçlı değil, incelendiğinde bir hem zaferi kutlayan hem geleneksel Tanrıları kapsayan bir kompozisyon oluşturduğu anlaşılmıştır. Bizler bu tapınağı eski zamanlardan çıka gelmiş kemiksi bir yapıda görmeye alışık olsak da gerçekte durum böyle değildir. Orijinal tapınak altı, kırmızı ve maviye boyalıydı. Panthenon'un iç ve dış kısımlarında heykeller doluydu (Bridge, 2016: 42). Yunanlıların bu yapıda uyguladıkları gerek sütun gerek heykel noktasında ki yenilikler ardıllarına büyük bir mimari miraslar bırakmıştır. Parthenon mimarlarının oluşturduğu düzenler kadim mimarlara sütunu temel alan eksiksiz bir kural dizisi vermiştir. Yunanlılar bu tapınaktaki tasarım ilkeleri ile anıtlar ve kamu binaları inşa ettiler. Romalılar sa bu düzenlerin

kullanımlarını genişleterek onları bazilikadan hamama çok çeşitli yapı tiplerine uyguladılar. Dolayısı ile Antik Yunan ve Romalılar yaratıcı çeşitlilik gösteren kamu binalarına uygulanabilen bir mimari tasarım ve oranlar sistemi geliştirdiler. Bu sistem coğrafyasını ve yüzyılları aşarak İtalya da Rönesans mimarlarını etkilemiştir. 17.yüzyıl Palledyenleri ve 18. 19. yüzyıl Neoklasik mimarlar Parthenon'un başlattığı yunan düzenlerini benimsemiş yapılarına uygulamıştır (Wilkinson, 2015: 7).



Fotoğraf 2: Parthenon. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/38618373680006289>

3.6.3. Panteon

Panteon (Ms 118-125) Roma'daki en iyi korunmuş antik yapılar arasındadır. Kendisi de amatör bir mimar olan Roma İmparatoru 14. Hadrianus gelecekte adından söz ettirecek bir panteon, yani "Tanrılara adanmış bir tapınak" tasarlama işine girişti. Bir mimar ekibi ile çalışan Hadrianus'un emri ile hayata geçen yapı bugün hala görkemini ve saygınlığını korumaktadır (Bridge, 2016: 59). Panteon Romanın merkezine inşa edilen ve tüm Tanrılara adanmış olan tapınak tepesinde kubbesi olan dairesel bir yapıdır. Kubbenin iç kısmı gömülü karelerden oluşur ve bu görünüm gören herkeste büyüleyici bir etkiye sahiptir (Wilkinson, 2015: 10).



Fotoğraf 3: Panteon. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062925/>

Panteon iki ana kısımdan oluşmak üzere tasarlanmıştır. İlk olarak sütunların ve üçgen alınlığın bulunduğu geleneksel bir tapınak girişi vardır. İkinci kısım ise geniş bir kubbeyle örtülü yenilikçi nitelikte dairesel bir salon bulunur. Panteonun dışında sekiz sütun genişliğinde ve üç sütun derinliğinde bir portiko bulunma sebebi ile dışarıdan bakıldığında içerideki dairesel salonun büyüklüğünü asla tahmin edilemiyordu. Çapı 43 metre olan kubbenin ağırlığını devasa payandalar ve gömme kemerler taşır (Bridge, 2016: 59). Kubbenin ana malzemesi olan betonu incelediğimizde kullanımdaki dikkat ve teknik kendini gösterir. Yapı ustaları betonda kullanılan agregayı çeşitlendirerek büyük bir kubbenin inşasına olanak vermişlerdir; temel ve il kornişe kadar yükselen duvar için traverten ve tuf, bir sonraki kademe için daha hafif bir tuğla ve tuf, en son kubbenin tepesi için çok hafif bir malzeme olan volkanik bazaltası kullanılmıştır (Wilkinson, 2015: 10). Panteonun biricik yegane bir yapı olması onun etik-estetik birlikteliğin bir sonucudur. Dönem imparatorunun adının anılmasını sağlayacak güzellikte olması yanında işlevsel ve teknik yeniliği ile zamanın sınırlarını aşmış günümüze kadar gelmeyi başarmıştır.

3.6.4.Sagrada Familia

Sagrada Familia Kilisesi'nin inşaatı 1882'de başladı. Mimar Francesc de P. Villar'ın istifasından kısa bir süre sonra Gaudi, 1883'te kilisenin yeni mimarı olarak görevlendirildi. Ancak, Gaudi 1926'da büyük Sagrada Familia Projesi'nin ilk aşamasında trafik kazası sonucu öldü. 1936'da İç Savaş sırasında Gaudi'nin orijinal projesi kayboldu bu sebeple inşaatın bitmesi için Gaudi'nin orijinal niyetine sadık kalarak yeni fikirler oluşturmak ve bunları inşaata dahil etmek önemli hale geldi. Sagrada Familia'nın Doğu, Tutku ve Zafer (the Nativity, the Passion, and the Glory Facade) adlı üç cephesi bulunmaktadır. Her Cephe, dört çan kulesinden oluşur ve e uzun kulenin yüksekliği 100 metreyi aşmaktadır. Doğu Cephesi (Nativity Facade), Gaudi'nin kendisi tarafından tamamlandı, Tutku Cephesi (Passion Facade), yeni nesil mimarlar tarafından inşa edildi. Son olarak Zafer Cephesi'nin (Glory Facade) yapımı ise halen devam etmektedir (Fukuoka, 2010:2).

Yapımının uzun sürmesindeki sebepler arasında, Gaudi'nin mimari tarzının karmaşık olması, çizimlerin çoğunun kaybolması ayrıca 19. Yüzyıl yapım tekniklerine göre tasarlanmış çizimlerin günümüz teknolojisine uyarlanmaya çalışılması sayılabilir. Sagrada Familia neredeyse bir yüzyılı aşan bir süredir tamamlanmamış olmasına rağmen İspanya'nın en çok ziyaret edilen bir mimari ikonudur. İspanyol mimarlığı ile bağının önemi yanı sıra Barcelona mimarlığı ile olan ilişkisi de önemlidir. Mimarlık tarihçileri ve araştırmacılar Sagrada

Familia'yı içedönük olmakla beraber arzulu bir bireysellik öngören Katalan ruhunun yansıması olarak değerlendirmişlerdir. Yapının çok karmaşık neredeyse anlaşılmaz bir eser olduğu noktasında hemfikirlerdir. Bazen çok modern olarak tanımlanan kilise bazen mistik, bazen sürreal olarak yorumlanmıştır. Bu kadar karmaşık bir yapı olmasının yanında onu ikon konumuna taşıyan birçok unsur bulunmaktadır (Lökçe, 2003:92).

Antoni Gaudi'nin Sagrada Familia Binası kentin merkezinde yer almamakla birlikte Kilisenin aykırı tasarımıyla sınırlı tartışmalara rağmen Barselona Kentinin sembolü olmuştur. Yapının uygarlığına ve tarihine aykırı imajı ile olanak ve olanaksızlıklara karşı inşa edilmesi hem devrim niteliğinde olup hem de mimari yaratıcılık adına önem taşımaktadır. Sagrada Familia Kilisesi'ni gezen insanlar binanın insan elinden çıktığına inanmakta güçlük çekmektedir. Bireysel olandan evrensel olana dair bir vizyon taşımaktadır. Biçimi ve rengi eksantrik bir görsellik sunarken (Çakıcı, 2017:65) Tabiattan esinlenerek örüntülenmiş kapılar ve mekânın içinde ağaç gövdeleri gibi yükselen kolonların dokusu ile kişiye zamanın ötesinde bir deneyim yaşatmaktadır.



Fotoğraf 4: Sagarada Familia. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062935/>

3.7.Mimaride *Kitsch* Örnekler

3.7.1.Las Vegas

Mimaride *kitsch* uygulamalara en iyi örnek LasVegas'ta “Amerika Rüyası” fikrini yerine getirmesi amacıyla inşa edilmiş otellerdir. LasVegas sadece kendisi için referans oluşturan tamamen farklı bağlamlarda çöl üzerine yoktan var edilmiş bir şehirdir. Burada

hedeflenen, pahalı malzemelerin ve gelişmiş teknik çözümlerin kullanılması ile ortaya çıkacak renkler, ışıklar ve sesler sayesinde mümkün olan en güçlü etkiyi yaratmaktır. Mutluluk arayışı mimaride sınırsız ve sonsuz bir parti olarak kendini gösterir. Her dönemi yansıtan mimari yapılar yahut ünlü yapıtların direk taklitleri yeniden yaratılır. Şehirdeki bu devasa tiyatro dekorasyonunda her şey, misafirine mümkün olduğu kadar eğlence sunmayı amaçlar (Jablonska 2018: 49). Bu ortamlarda, görsel yaratım zaman ve gerçeklikten yabancılaşma duygusu için manipüle edilir. Gerçek zaman ve mekanın bu şekilde askıya alınması, hem simülasyon ortamının "doğal" olarak üretilmesini kolaylaştırmayı hem de zevk ve tüketim için ideal alanlar üretmeyi amaçlanır (Irazábal, 2007: 199).

arklı tarzlardaki dekorasyon çözümleri, mozaikler ve neon ışıkların istiflendiği iç mekanlar bu amaca hizmet eder. Arka planda sürekli yanıp sönen ışıklar, hiç durmadan çalan müzikler ve kumarhanelerden gelen seslerle desteklenir. Tüm bu mimari uygulamalar birbiri ile uyumsuz formlar ve zıtlıklar oluşturur. Ne yazık ki, bu mekanlarda *kitsch* estetik kullanımı hoş bir algı yaratmanın aksine kaotik alan algısı yaratarak kişide rastgele ve yanılsızlıkla tasarlanmış hissi uyandırıyor.



Fotoğraf 5: Las Vegas, Amerikan Rüyası, Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800082028/>

3.7.2. Türkiye otelleri

Siyasi ve ekonomik güçlerin egemenlik kurduğu kentlerde günün beğenisini ifade eden ve gereksinimleri karşıladığı gerekçesi ile etik ve estetik birlikteliği taşımayan mimari eserlerin varlığı yoğunlaşmaktadır. Son dönem Türkiye Mimarisinde turizm yapıları Akdeniz çevresinde yapılmaktadır. Bölgede iklimin sağladığı avantaj turizme yönlendirilmiş ve buradaki talebi karşılamanın aciliyeti otel mimarisini hızlandırmıştır. Söz konusu hızlılık

sebebi ile nitelikli mimarlık anlayışını göz önüne aldığımızda çok olumlu sonuçlar bulmayız. Özellikle Antalya çevresinde inşa edilen yapıların kentle bir etkileşimi söz konusu değildir. Kentten kopuk, işletmecinin istekleri doğrultusunda sadece ekonomi amaçlı inşa edilmiş yapılar, sadece tüketim merkezli anlayışın birer simgesi gibidir.

Günümüzde turizm yapılarında niceliğin artarken niteliğin düşmesinde diğer bir sebep yer bağlamından kopartılan yapıların, zaman bağlamında da kopartılıyor olmasıdır. Toplum tarafından bilinirliği fazla olan yapıların temalı otel altında tekrar üretilmesi etik ve estetik birlikteliği felç etmiş konumdadır. Tamamen tarihi anlamlarından ve bağamlarından koparılacak kapitalizme hizmet etmesi amacıyla yapılmış, bu yapıları yaratıcılık, işlev, malzeme, denge gibi tasarım bileşenleri açısından değerlendirmek mümkün değildir. (Dinçer, 2009: 60)



Fotoğraf 6: Hotel Asteria Kremlin Place. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800082133/>

Antalya bölgesinde yerin yeniden üretimi ön plana çıkarak birbiri ardına inşa edilen otellerin turizm endüstrisinin gelişmesine hizmet ettiği açıktır. Nüfus ve turizm arz-talep dengeleri hızla ilerlemekte, yapılar kentten ve birbirinden bağımsız hale gelmektedir. Konaklama işlevine yönelik hiçbir anlamı olmayan yapıların (uçak, gemi biçimli) sadece tüketim ve dikkat çekme yönüyle birer *kitsch* yapı olduğu söylenebilir. Bu yapılar yerden bağımsızlık olgununa örnek gösterilecek kimliksiz yapılardır. (Öktem, 2013: 16)

3.7.3. Longaberger Sepet Binası

Tamamen mimari işlevi göz ardı edilerek sadece ticari amaçlı tasarlanan binalar günümüzde popülerliğini sürdürmektedir. Bu bağlamda, Newark, Ohio'da Longaberger sepet

şeklinde bir bina, Anhui eyaletinde bir piyano şeklinde bir bina ve Bangkok'ta bir robot şeklinde bina bulabiliriz. Hepsi bize ne olduklarını ve sattıklarını söyleyen devasa ilan panoları oluşturur.



Fotoğraf 7: Longaberger Sepet Binası. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062998/>

Dünyaca en çok bilinirliğe sahip Longaberger Sepet Binası el işi sepetler ve çömllekler yapan Longaberger şirketinin merkezi olarak yapılan bina şirketin temsili ürününe benzemek üzere tasarlandı. Yedi katlı 180.000 metrekarelik bina, 1997'de inşa edildi.

3.7.4.Kunsthauş Sanat Müzesi

Avusturya'nın ikinci büyük kenti olan Graz'da yer alan Kunsthauş Sanat Müzesi, kentin dokusundan ve mimariden bağımsız adeta uzaydan inmiş canavar gibi şehrin göbeğine yerleşmiştir.



Fotoğraf 8: Kunsthauş Sanat Müzesi. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800062967/>

3.7.5 . Nana'sTreat House

Bu gösterişli vakaların yanı sıra daha mütevazı bir yapıya sahip başkaları da var. Bu açıdan ürettikleri ya da sergiledikleri ürünlerin biçimini alan tasarımlara örnek olarak Teksas'ın Pflugerville kentindeki Nana's Treat House'un ismini verebiliriz. Bina size doğrudan ne olduğunu anlatır; kek alabileceğiniz bir kek binası. Bunun gibi fıçı şeklinde bir bar yahut bir hamburger binası da mevcuttur. Bu binalar tam olarak sattıkları şeydir. Bu *kitsch* yapılar ekonomik kaygılarla çağımızda belirgin ve yaygın bir anlayışa sahip oldular.



Fotoğraf 9: Nana'sTreat House. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800063047/>

3.7.6.Tokyo Tower

Ortaya yeni, özgün bir eser çıkarmak Tasarım sürecinin literatürdeki en yaygın paradigmasıdır. Ancak küreselleşme süreci ile meşrulaşmış olanı tekrar etme çabası tetiklemiştir. Paris'teki Eyfel Kulesi'ne çok benzeyen bu parlak turuncu yüksekliğindeki radyo kulesi, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkılmasından sonra ülkenin toparlanmasını sembolize etmek için 1958'de inşa edildi.333 metreye kadar yükselen Tokyo Kulesi, 2012 yılında Tokyo Skytree'nin tamamlanmasına kadar Japonya'daki en yüksek kule idi.



Fotoğraf 10: Tokyo Tower

3.7.7.Wangjing Soho

Pritzker Ödülü sahibi ünlü İngiliz mimar Zaha Hadid'in Pekin'de bir ofis ve perakende merkezi için seçkin tasarımı Çin'in Chongqing şehrinde rekabetçi firma tarafından klonlandı. Zaha Hadid'in Wangjing Soho kompleksi 200 metreye kadar çakıl biçimli üç binadan oluşan tasarımlar Ağustos 2011'de tanıtıldı. Hadid'in Pekin projesi gökyüzüne karşı bir geminin yelkenlerine benzeyen üç asimetrik yuvarlak kuleden oluşuyor



Fotoğraf 11: Wangjing Soho. Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/386183736800082440/>

Chongqing deki taklitçi versiyonunda benzer yuvarlak, asimetrik tarzda inşa edilmiş binalardan sadece iki tane bulunuyor. Replika olan tasarım orijinalinden önce tamamlanarak büyük tartışmalara sebep oldu. Zaha Hadid bunu “her şey zaten bir kopyadır” diyerek mütevazı bir şekilde karşılarsa da yapımçı firma orijinal eserlerin üç boyutlu çıktıları ele geçirilerek taklitçi yapının ortaya çıktığını iddia etti.

Bu bina inşaları sırasında ortaya çıkan tartışmalar Batı mimarisinin asırlık, orijinal ve kopya arasındaki ilişkinin katliamını çağdaş küresel pazar adına tekrar sorgulattı. Mimaride taklit olgusu felsefi, ekonomik ve hukuksal anlamda değerlendirilerek mimarlık epistemolojisine kültürel ve profesyonel bir uygulama şart görünüyor



Fotoğraf 12: Chongqing deki Taklit Yapı.

SONUÇ

Mimari yapıların birçok yönü barındırması sebebi ile mimarlığın sanat mı, teknik mi yahut her ikisi mi olduğu sorusu çok eskiye dayanan bir tartışma konusudur. Bu sebeple mimarlığın etik-estetik unsurları araştırma olgusuna dönüşmüştür. Araştırmamızda öncelikle güzelin bilimi olan estetiği, sonra etiği ele aldık. Son bölümde ise mimarlıkta etik-estetik birliğin zorunlu olması gerektiği kanısına vararak biricik ve *kitsch* eserler üzerinden mekan okumaları yaptık.

Mağaralarda ilk önce hayatta kalma kaygısıyla yapılan resimler, süslemelerle birlikte stilizasyon sürecinden geçerek taş tablet ve tapınaklara işlenmiş olup, bulunan yazı dili ile insanlık tarihini ve medeniyet kurma sürecine ivme kazandırmıştır. Bu sebeplerle günümüze kadar ayakta kalmış olan barınaklar ve tapınaklar, insanlık var olduğu müddetçe büyüyerek inşa edilecek, tüm toplum ve kültürlerde medeniyetlerinin bir göstergesi olmaya devam ederek bugün adını “sanat” olarak gösterecektir.

Mimari sanatını oluşturan yapı eserleridir. Yapıların fonksiyonel pratik bir hedefleri, bir de estetik ereği vardır. Pratik hedefleri bakımından diğer sanatlardan kesin bir çizgiyle ayrılır. . Estetik değeri yapının sanat olma özelliğini belirler. İlkel tapınaklardan karmaşık yapılara kadar çeşitli formlarda eserler üretmiş ve üretmekte olan mimarlık, dalına özgü estetiği ile güzel sanatların önemli bir kolu olmaktadır. Mimarlığın “form fonksiyonu izler” kuralı mimarlığın temel taşlarından. Amacına uygun yapılar inşa etmek esastır. Opera, belediye binası, ibadethaneler değişik hizmetler veren değişik formda yapılardır. Sağlamlılık ve güvenlik önemli inşa koşulları olmakla beraber bu koşullar bilimin konusudur ve sadece inşa (construction) faaliyetlerinde geçerlidir. Temel kavram olan güzellik koşulu ise bu inşa faaliyetini mimarlık sanatına dönüştürür.

Güzelin tarihsel sürecini filozofların düşünceleri üzerinden incelediğimiz çalışmamızda güzele her çağda farklı anlamlar yüklendiğini görüyoruz. Antik çağ filozofları güzeli aşkın bir gerçek olarak ele alır. Platon, ontolojik görüşlerini kavramlaştığı “idealar teorisi” bağlamında güzele yaklaşır. Nesnelerin asıllarının idealar dünyasında yer aldığı buradaki varlıklarının sadece bir taklit (mimesis) olduğu düşüncesinden yola çıkarak taklidin taklidi olmaz savını ileri sürmüş, sanatı ve sanatçıları mahkum etmiştir. Diyaloglarında her türlü güzelin, güzel ideasından pay aldığını, mutlak olanın güzel nesneler değil, güzellik olduğunu açıklamaya girişir. Güzel hakikatin kaynağı ve taşıyıcısı olduğu müddetçe anlamlıdır. Güzel, iyi ve doğru kavramları özdeş ve ideal düzeyde birdir. Aristoteles hocası Platon gibi güzeli metafizik alanda sorgulamak yerine güzelin temsili olan sanatı ele alır. Sanatçıyı Platon gibi sadece bir kopyacı olarak görmez . Mimesis Aristoteles için toplumda

eğitim ve yararlılık yönünden anlam bulur. Sanatçının görevi bu taklitlerle bireyde acı ve korku uyandırarak arınma (katarsis) yaşatmak ve bu sayede toplumun ahlaki yetkinliğe doğru yol almasını sağlamaktır.

İlkçağdan bu yana güzel kavramı , iyi ve doğru kavramları ile aynı anlam da kullanılmıştır. Sanat ve zanaat *tekhne* kavramı ile güzel ve işlevi kapsayan özdeş niteliktedir. Sanat felsefesinde ilk kez Kant estetik bir değeri temellendirirken iyi ve doğru kavramlarından bağımsız ele almıştır. Ona göre Güzel'in ne olduğunu anlamak estetik yargının çözümlenmesi ile olanaklıdır. Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde güzelin haz, beğeni ve yüce ile olan ilişkisini sorgulamış güzelin nesneye ait bir durum değil, özneye ait bir durum olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Kant, aynı eserinde sanat ile bilgiyi ayırmakla kalmamış, sanat ile tekniği de birbirinden ayırmıştır. Ona göre pratik yeti kuramsal yetiden ne denli farklıysa, insanın üretimi olarak sanat bilimden, o denli farklıdır.

Hegel estetik düşüncelerini mutlak ruh (tin) üzerine inşa eder. Hegel'in mutlak ruh'tan kastı gerçekliktir. Sanatı insanın bir gereksinimi olarak tanımlarken tinsel ve duysal olanın uyuşması olarak ifade eder. Hegel Platon'da olduğu gibi güzelliği ve hakikati özdeş anlamlı bulur fakat ideayı Platon gibi algılamaz. Diyalektik biçimde ilerleyen birlik düşüncesiyle temellenen senteze ulaşan bir ideadan bahseder. Sanatsal güzellik “güzel ideasını” somutlaştırır.

Nietzsche'nin sanat görüşleri Aristoteles'in görüşlerine yaklaşır. Tregadyanın ortaya koyduğu çözüm; bastırılmış, sindirilmiş duyguların sahnede açığa çıkmasından ötürü yaşanan arınma sanatı toplum adına önemlidir. Bir yanıltma türü olarak en iyi teselli edicinin sanat olduğuna inanır

Heidegger'e göre güzellik ve hakikat ile eş anlamlıdır. Metafizik güzel anlayışı ile Platon'un güzel felsefesine oldukça yakın durur. Heidegger “Sanat Yapıtının Kaynağı” eserinde sanatçı, yapıt ve sanat kavramlarını “sanat yapıtı” üzerinden açımlayarak sanatın özünü açıklamaya çalışır. Ayrıca sanatın halka ulaşıp ulaşmama işlevini tartışır. Heidegger'e göre sanat hakikatin ortaya çıkma yöntemlerinden biridir ve yapıt alımlayıcıya ulaştığı zaman kendini gerçekleştirmiş olur.

Merleau-Ponty'nin felsefi bir bakıma sanat ontolojisi, düşüncenin sanatsal faaliyetlerle duysallaştırılmasıdır. Algıyı işin içine katan Ponty klasik estetikte olduğu gibi resim üzerine değil, resimden itibaren bir düşünme girişimi yanlısıdır. Filozof eserlerinde özellikle perspektif olmayan Cezanne resimlerini örneklendirerek, logosun fenomenal bir yönünü somut biçimde bizlere sunar. Resim şeyleri resmederek görünürün arkasındaki görünmezi ortaya çıkarır ve kendi görüşümüzün nasıl meydana geldiğini sergiler.

Platon'un taklit (mimesis) bağlamında oluşturduğu sanat görüşleri sanat felsefesinde sağlam atılan ilk adımdı. Aristoteles ise, taklit konusunu daha da ileri götüren ikinci sağlam adımdı diye ifade ettiğimiz çalışmamızda sırasıyla Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger ve Ponty'nin görüşlerine yer verdik.

Tüm bu filozofların görüşlerinden anlıyoruz ki estetiğin bir kavram olarak keşfedildiği XVIII. yüzyılda sanat, güzel kavramı ile anılmaya başladı. Sanat güzele katkı sağlayan, zevk sabini kişilere haz verdiği düşünülen ürünler ortaya koyan bir etkinlik olarak algılandı. Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde haz, beğeni ve güzel kavramlarını etraflıca sorgulamıştır. Sonra gelen filozoflar; Hegel, Nietzsche, Heidegger ve birçoğu Platon'un düşüncelerine yaklaşıp güzelin metafizik boyutuna değinseler de daha çok sanatın ne olup olmadığı konusunda görüş bildirmişlerdir. Ponty'nin üzerinde durduğu Çağdaş sanatın içinde yer alan taklit içermeyen soyut sanat diye adlandırılan öyle çok sanat eseri ve sanat akımı vardır ki, Platon'un görüşleri çok kıymetli olmakla beraber artık söz konusu çağdaş sanat olunca hükmünü nerdeyse kaybetmiştir.

Mimarlık ve estetik arasındaki ilişkiyi incelediğimiz çalışmamızda, estetiğin geldiği noktaya referans vererek “sanat yapıtı” üzerinde yoğunlaşmasını çağımızda mimari eserlerin de aynı şekilde işlevselliği gölgede bırakarak “sanat yapıtı” olarak algılanmasına sebep olduğunu sonucuna vardık.

Güzel sanatların bir bölümü sayılan plastik sanatlar dalı olan mimarlık, tıpkı heykel, resim ve gravür dalları gibi maddeye form verir. İlkel tapınaklardan karmaşık yapılara kadar çeşitli formlarda eserler üretmiş ve üretmekte olan mimarlık, dünyayı yapılandırma biçimlerimizden en büyük ölçekli eylemdir. Bu eylemi gerçekleştirirken mimarlığın en temel ilkesinin oran olduğunun üzerinde durduk.

İçinde barındıracağı insanların eylemlerine uygun bir yapı ortaya koymak fazlaca işlevi bir arada bulundurması sebebi ile mimari yapılar sadece sanat yapıtı olarak inşa edilemez. Mimarlığın tanımlanması zor ve karmaşık bir olgu olduğunu çok yüzlü bir kristale benzeterek açıklamaya çalıştık. Toplumsal, kültürel ve çağın ihtiyaçlarını karşılayanın ötesinde bir yapının mimari bir değere sahip olması için gerekli ilkleri açıkladık.

ikinci bölümde etiği ele aldık. Etikten epistemolojik kökeninden psikolojik yönüne kadar etraflıca bahsederek estetik bölümünde olduğu gibi etiği tarihsel süreç içinde değerlendirdik. Antik çağ filozoflarından Platon ve Aristoteles'in görüşlerine yer verdik.

Platon'un diyaloglarının tamamına yakını da etik düşünceler içermektedir. Platon'un estetik düşüncelerinde olduğu gibi, etik düşünceleri de ontolojisinin bir uzantısıdır. Hakikat arayışı güzel ve iyi birlikteliğinde yatar. İyi ve doğrunun ne olduğu tüm diyaloglarında farklı

ağırlıklarla sorgulanır. Kuşkusuz Platon etik üzerine birçok diyalog yazmasına rağmen etiği sistematik olarak ele alıp incelememiştir. Aristoteles Platon'un iyi ve güzel kavramlarını konu alan savlarından yola çıkarak etiği kuramsal felsefeden ayırmış bağımsız bir alan olarak kurmuştur.

Bölümün ilerleyen kısımlarında etiği daha iyi anlamak adına etiğin ahlak, güzel ve hukuk ile olan ilişkisine değindik. Etiğin temel kuramlarını ele aldığımız çalışmamızda betimleyici etiği Kant'ın görüşleri üzerinden açımladık. Çünkü Kant bir eylemin ahlakiliğini onun biçimine bağlı kılar; eylemin bir kuralı doğrulaması o eylemin mutlak bir yasaya genelleştirilip genelleştirilmeyeceğine bağlıdır. Bu görüşleri ile Kant'ın etiği betimleyici etiğin temsili niteliğindedir. Meta etik dil analizi anlayışına dayanır. İnsan eylemlerinin iletişim yolu ile aktarılabilir olduğu olgusundan hareket ederek gündelik ahlak dilinin çözümlemesine girişir. “İyi nedir? İyi olmak neyi ifade eder? Değer nedir? Değeri belirleyen unsurlar nelerdir? Gerçekten genel geçer bir değer var mıdır?” sorularına cevap arar. Normatif etik ahlaki taleplerin betimlenmesinden çok gerçekleştirilmesini amaç edinmiştir. Bu fonksiyonunu yerine getirirken en üst iyiye gönderme yapar ve ahlak yargılarını temellendirir. Normatif etik ahlaki eylemin hangi koşullarda olanaklı olduğu ile ilgilenir ve ahlakilik bağlamında eylemler hakkında yargıya varmamızı sağlayacak kuralları belirlemeye girişir. Son olarak yaşam pratiğine dönük olan uygulamalı etiği konu ettiğimiz bölümde meslek etiğini merkeze aldık. Mesleki davranış kuralları olan “mesleki etik kodlar” evrensel etik prensipleri temel alınarak belli bir mesleğin uygulama alanına yönelik yazılı dizgelerdir. Yazılı belgelere dönüştüğünde toplumsal sözleşme niteliğinde olan etik kodların içerikleri her mesleğe göre farklılık gösterse de hepsinin temel ilkeleri aynıdır.

Son bölüm olan üçüncü bölümde mimarlığı konu aldık. Mimarlığın epistemolojik çözümlenmesini açıkladıktan sonra birçok mimarlık tanımı yaptık. Mimarlığın bir sanat mı yoksa teknik mi olduğu yüzyıllardır devam eden bir tartışma olduğunu hatırlatarak mimarlık tarihini uygarlık tarihi üzerinden anlattık. Bir ev inşa etmek başlangıçta barınma ve savunmaya yönelik bir işlevsel bir olgu iken, günümüzde yaşamın güzelleştirilmesine, zevkin artırılmasına ya da daha seçkin yaşam biçimlerinin üretilmesine dönük bir eyleme dönüşmüştür. Bugün mimarlık doğadan kopup insan olmanın en temsili kültür ürünü olarak anlam bulur.

Mimarlık tasarım ilkelerini Romalı yazar Vitruvius'un merceğinden anlattık. Mimarlıkta estetiğin dışsal-biçimsel özelliklerini çizgi, doku, renk, ton, biçim, mekan, ritim, denge, vurgu, zıtlık ve oran unsurları ile örnekendirerek açıkladık. Çalışmamıza temel olan etik ve estetik birlikteliğini ilk iki bölüm ışığında değerlendirdik. Platoncu iyi ve güzel

birlikteliğini kapsayan *kalokagathia* kavramı sadece Antikite’de değil günümüzde de geçerliliğini sürdürür. Çünkü nesnel dünyaya bakışımızı güzel ile insanın kurmuş olduğu ilgi ve bu ilginin devamlılığı belirler. Nesneler için verdiğimiz yargılar bir beğeniye, bir seçime dönüşmektedir. Bütün bu ilgi ver yargılar eşliğinde ruhumuz düzen ve uyum kazanır. Yetkin bir ruhtan yetkin davranışlar beklenir. Kısaca yetkinlik, etik ve estetiğin bir olması demektir. Mimarideki yetkinliği Etik-Estetik Birliğinin Mimarideki Karşıt İki Ucu Olarak Biriciklik ve *Kitsch* kuramları üzerinden analiz ettik.

Çalışmamızda biriciklik ile kastedilen özgünlüktür; kendine has olan, kopya olmayan, ilk kez yapılmış olan anlamındadır. Etik-estetik bir tutumla hareket eden yetkin bir mimar, mimarlığın doğası gereği ortaya koyacağı eserin sanatla olan bağlantısını ve bunun sorunluluklarını bilerek eserinin biricik olmasını arzu edecektir. Biricikliğin en önemli unsurlarından biri avant-garde denilen ardıllarına yön verme niteliğidir. Biricik olarak tanımladığımız mekanlara örnek olarak Ayasofya, Parthenon, Panteon ve Sagrada Familia Kilisesi’ni gösterdik ve mimari açıdan inceledik.

Mimarlıkta biricikliğin karşısına *Kitsch* estetiğini ele aldık. Postmodernizm ile hayatımıza giren *kitsch* ürünleri sanatsal derinlik ve bilgi gerektirmediğinden tüketicisinin zihnini zorlamaz. Kolay beğenilir ve kolay üretilir. Bir üreticisi sanatçısı yoktur. Kimliksizdir. Klişe ve kopya formlar kullanarak çokluk amacını güder. Mimarlar *kitsch* tasarımlarında işlevsel olmayan ve rastgele görsel çözümleri ile binanın kültürel, estetik ve bölgesel veya yerel değerler bağlamını ihmal eder. Yapıda kullanılan şekiller, kompozisyon, renkler veya dokuların kaotik, yabancı ve agresif olduğu göze çarpmaktadır. Mimaride *kitsch* uygulamalara örnek olarak LasVegas’ta “Amerika Rüyası” fikrini yerine getirmesi amacıyla inşa edilmiş otelleri ve Türkiye’de Antalya bölgesinde bölgeden kopuk sadece ticari amaçlı otelleri örnek gösterdik. Dünya da pek çok *kitsch* yapı örnekleri üzerinden etik-estetik birliğinin nasıl bozulduğunu anlatmaya çalıştık. *Kitsch* yapılar sadece mimari uyumu bozmakla kalmadı, kopya mimarının meşrulaşmasına de sebep verdi. Biricik, özgün yapıları esinlenmenin ötesinde taklit ederek yeni yapılar inşa edildi. Zaha Hadid’in Wangjing Soho kompleksi’nin Çin’in Chongqing şehrinde klonlanması gibi pek çok mimari eser üç boyutlu çıktılar üzerinden kopyalandı. Mimarların müşterilerin isteğine boyun eğerek var olan yapıları yahut üç boyutlu yazılım yayınlarındaki örnek yapıları birebir kopya etmesi bugün etik bir problemdir. Sanatta intihalin önüne geçmek adına yapılan çalışmalar, geliştirilen etik kodlar yetersiz kalmaktadır. Bu sebeple öncelikle mimarlık öğrencilerine vicdan gelişimi bağlamında etik kodlar verilmeli ve içselleştirilmesi sağlanmalıdır. Bunun eğitim ayağı planlanmalı ve program dahilinde uygulamalar mimarlar odası, mimarlık eğitmenleri ve mimarlık meslek

sahipleri tarafından denetlenmelidir. Tıpkı akademik tezlerin intihal taraması gibi tasarımda intihal programları geliştirilmeli bunun teknik alt yapısı tüm mimarlar tarafından desteklenmelidir.

KAYNAKÇA

- Akal, C. B. (1998). *İktidarın üç yüzü*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Alakuş, A. O. ve Mercin, L. (2009). *Sanat eğitimi ve görsel sanatlar öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Alsaç, Ü. (2010). *Mimarlıkta anlam ve anlatım*. Girne: Yem Yayınları.
- Aristoteles. (2015). *Metafizik*, (Y. Gurur Sev, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Aristoteles. (2017). *Poetika*. (Çev. Ö. Aygün), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arslan, A. (2007). *İllçağ felsefe tarihi 3: Aristoteles*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Aydın, İ. P. (2012). *Yönetmel mesleki ve örgütsel etik*, İstanbul: Pegem Akademi.
- Badiou, A. (2013). *Etik kötülük kavrayışı üzerine bir deneme*. İstanbul: Metis.
- Bahar, E. (2014). *Meslek etiği*. İstanbul: Detay Yayıncılık
- Baudrillard, J. (2010). *Tüketim toplumu*. (H. Deliceçaylı, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Başpınar, N.Ö. ve Çakıroğlu, D. (2012). *Meslek etiği*. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Becerik, B. (2001). *Mimarlıkta estetik olgusu ve değerlendirme sorunu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Bridge, N. (2016). *Mimarlık 101*. (F. Sezer, Çev) İstanbul: Say Yayınları.
- Bülbül, R. (2001). *İletişim ve etik*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve estetik kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe tarihi*. İstanbul: Say yayınları
- Çakıcı N. (2017). Duyuların mekânsal deneyimleri şekillendirmesi: Sagrada Familia kilisesi. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*. (10)19, 65
- Çevik, N. ve Korkmaz, O. (2014). Türkiye’de yaşam doyumu ve iş doyumu arasındaki ilişkinin iki değişkenli sıralı probit model analizi. *İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 7(1): 126.
- Danto, C. A. (2013). *Sanat nedir?* (Z. Barensel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Diğer, İ. (2009). *Mimarlık üzerinden etik-estetik bir okuma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Driot, R. (2008). *Kısa felsefe tarihi*. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Eczacıbaşı, B. (Ed.). (1993). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Erdi, A. (2009). Mimarlık meslek pratiğinde etik değer ve sorumlulukların değerlendirilmesi için bir yöntem önerisi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Erzen, J.N. (1975). Sanat tanımları ve sanatım üzerine. O.D.T.Ü. *Mimarlık Fakültesi Dergisi* (1)2, 319-326

- Farago, F. (2006). *Sanat*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Fukuoka, M. (2010). *Acoustics of the sagrada familia church and the gaudi's bells*: Joint Research Between Polytechnical University Of Catalunya And Kyushu University.
- Geiger, M. (2015). *Estetik anlayış*. (T. Mengüşoğlu, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Graham, G. (2005). *Philosophy of the arts*. New York: Routledge.
- Grzymkowski, E. (2017). *101 sanat*. (O. Düz, çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Gomez, A.P. (2006). *Built upon love arcitectural longing after ethics and aesthetics*, Cambridge: The MIT Press.
- Gürlek, B.ve Gürol, M. A. (1993). Kaliteye giden yolda etik yapının rolü. *Dokuz Eylül Üniversitesi LLB.F. Dergisi*, (8)1: 196
- Harries, K. (1997). *The ethical function of architecture*. Massachusetts: The MIT Press.
- Hegel, G.W.F. (1994). *Estetik*. (T. Altuğ ve H. Ünler, Çev) İstanbul: Pinhan Yayıncılık
- Hegel, G.W.F. (2011). *Estetik üzerine dersler*. (A. Yardımlı, Çev) İstanbul: İdea Yayıncılık
- Hegel, G.W.F. (1982). *Estetik seçilmiş metinler*. (N. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Say Yayınları
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.) Ankara: De ki Yayıncılık.
- Hodge, S. (2016). *50 Sanat Fikri*. (M. Çevikdoğan, Çev.) İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Hitt, W. D. (1990). *Ethics and leadership : putting theory intro practise*. Columbs: BattellePress.
- Irazábal, L. (2007). Kitsch is dead, long live kitsch: the production of "hyperkitsch" in las vegas. *Journal of Architecturaland Planning Research* (24)3, 199-223
- İlkyaz, A. (2015). Çağdaş sanatın çıkmaz sokağı: kitsch'in zaferi. *Aydın Sanat*, (1)1, 1-10
- İnal, K. (1996). Sosyalist etik. *Gelecek Dergisi*. (32)1-3, 43
- Jablonska, J. (2018). International journal of contemporary architecture. *The New ARCH* (5)2, 49
- Kant, I. (2011). *Yargı yetisinin eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Kant, I. (2008). *Saf aklın eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Kleinbauer, A. (2004). *Ayasofya*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kınay, C. (1993). *Sanat tarihi Rönesans'tan yüzyılımıza geleneksel'den modern'e*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Koçyiğit, R. G. (2018). Sanat ontolojisinden mimarlık ontolojisine mimari yapıtların ontik statüsü. *Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (11)22, 267
- Kulka, T. (2014). *Kitch ve sanat*. (G. Gülbey, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Kurdan, D. (1973). *Mimarlık kavramları*. İstanbul: İTÜ Matbaası.

- Lökçe, S. (2003). İki şehir ikonu : Sagrada Familia ve Sydney Opera Binası. *Gazi Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi* (18)1, 89-100.
- MacIver, R.M.(1990). Ethics and politics. *International Journal of Ethics* Vol. (20)1, 72-86.
- Mamur, N. (2012). Kitsch (Kiç) olgusunun sanat eğitiminde estetik beğeniler açısından sorgulanması. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (8)3, 70-79
- Maslow, A. H. (1943). A theory of human motivation. *Psychological Review* 50, 370-390
- Masiero, R. (2006). *Mimaride estetik* (F. Genç, çev.) Ankara: Dost Yayıncılık
- Neufert, E. (1983). *Yapı tasarımı temel bilgileri*. İstanbul: Güven Yayınları.
- Nietzsche, F. (2002). *Güç istenci*. (Ü. Karadağ, çev.) İstanbul: Birey Yayınları.
- Nils, G. (2006). *Felsefe tarihi*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Norman, D. A. (2009). Introduction to this special section on beauty, goodness, and usability. *Human-Computer Interaction*, 19:4, 311-318.
- Otto, O. (1960). *Art fundamentals*. Newyork: McGraw-Hill Companies.
- Öktem, G. (2013). *Türkiyede Turizm mimarisi olgusunun, yerden bağımsızlık, kimliksizlik ve yeniden işlevlendirme kavramları açısından irdelenmesi: Akdeniz Bölgesi, Antalya Örneği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Özgener, Ş. (2009). *İş ahlakının temelleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Platon. (2016). *Büyük Hippias Theages*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Platon. (2018). *Devlet*. (S. Eyüboğlu-M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Piaget, J. (2015). *Çocuğun ahlaki yargısı* (İ. Dünder, Çev) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Pieper, A. (2012). *Etiğe giriş*. (.G. Sezer-V. Atayman, Çev) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ponty, M. (2005). *Algının önceliği ve bunun felsefi sonuçları*. (Y. Yıldırım, Çev) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Rasmussen, S.E. (1964). *Yaşayan mimari*. (B. Doruk, Çev.) İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- Resnik, D. B. (2004). *Bilim etiği* (V. Mutlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sharr, A. (2013). *Mimarlar için Heidegger* (V. Atmaca, Çev.) İstanbul: YEM Yayın.
- Strauss, L. (1959). *What is political philosophy?*. New York: Greenwood PRESS. 1959.
- Şan, E. (2016). Sanat yapıtının fenomenolojisi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 52.
- Tepe, H. (1999). Bir felsefe dalı olarak etik. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 4, 9-14.
- Tevarüz, S. (2007). *Etik yaklaşımlar ve iş ahlakı, iş yaşamında etik*. İstanbul: Beta Yayınevi..
- Timuçin, A. (2011). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuroğlu, V. (2013). *Estetik*. İstanbul: Berfin Yayıncılık.

- Tomlinson, R.A. (2003). *Yunan Mimarlığı*. (R. Abuluğt, çev.) İstanbul: Homer Yayınevi.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1983). *Grek Estetiği*. Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Tzonis, A. and Lefaivre, L. (1985). *The grid and the pathway: an introduction to the work of dimitris and suzanna antonakakis in the context of greek architectural culture*. New York: Rizzoli International Publishing.
- Ülger, Emir. (2013). Platon'un sanat kuramının düşünsel evrimi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. 16, 17-27.
- Vitruvius. (1993). *Mimarlık üzerine on kitap*. (S. Güven, Çev.) İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- Wasserman, B. (2000). *Ethics and the practice of architecture*. New York: John Wiley & Sons.
- Weber, A. (1998). *Felsefe tarihi*. (Çev. H. Vehbi Eralp) İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Wilkinson, P. (2015). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 mimarlık fikri*. (V. Atmaca, Çev.) İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Yetkin, S. K. (2007). *Estetik Doktrinler*. Ankara: Palme Yayıncılık.
- Zizek, S. (2011). *Mimari paralaks*. İstanbul: Encore Yayınları.