

SANATTA ÖZGÜRLÜK

ARTİKEL AKADEMİ: 172
Sosyal Bilimler: 72

Sanatta Özgürlük
Yıldırım Onur ERDİREN

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Hasan Selçuk Eti

ISBN 978-605-70582-4-9
Birinci Basım: Temmuz - 2021

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Net Kırtasiye Tanıtım ve Matbaa San. Tic. Ltd. Şti.
Gümüşsuyu, İnönü Caddesi & Beytül Malcı Sokak 23/A,
34427 Beyoğlu/İstanbul
Matbaa Sertifika No: 47334

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2021

Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayımcının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul
Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708
mail: info@artikelakademi.com
www.artikelakademi.com

SANATTA ÖZGÜRLÜK

Resim Sanatı

Yıldırım Onur Erdiren

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Hasan Selçuk Eti

artikol
akademi

ÖZGEÇMİŞ

Ressam Şükrü Erdiren'in torunu olan Yıldırım Onur Erdiren, 2008 yılında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümünü, 2010 yılında ise Yeditepe Üniversitesi Plastik Sanatlar Bölümünde Yüksek Lisansını başarıyla tamamlamıştır. Öğrenim hayatı boyunca Türk Resim tarihinin önemli ustaları ve felsefecilerinden eğitim almış, kendilerinin beğeni ve takdirlerini kazanmıştır. 2019 yılında Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Felsefe Bölümünde "Estetik Bağlamında Resim Sanatının Alımlanmasında Özgürlüğün Biçimleri" başlıklı tez çalışmasıyla doktorasını tamamlamıştır. 2013 yılında Marmara Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak ders vermeye başlayan Erdiren, 2016 yılından itibaren Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi'nde öğretim görevlisi doktor olarak çalışma hayatına devam etmektedir.

Aileme ve doktora sürecimde desteğini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Güncel ÖNKAL'a teşekkürü bir borç bilirim.

Bu çalışma Prof. Dr. Güncel ÖNKAL danışmanlığında doktora tezinde bölüm olarak sunulmuştur.

Yıldırım Onur ERDİREN
2021- TEKİRDAĞ

İÇİNDEKİLER

<u>GİRİŞ</u>	11
<u>BİRİNCİ BÖLÜM: FELSEFE TARİHİNDE</u>	
<u>ÖZGÜRLÜĞÜN BİÇİMLERİ</u>	13
1.1 <u>İnsan Olma ve Özgürlük</u>	26
1.2 <u>Toplumsal ve Siyasal Özgürlük</u>	34
1.3 <u>Sanatta Özgürlük</u>	37
1.4 <u>Bir Özgürlük Biçimi Olarak Estetik Alımlama</u>	42
<u>İKİNCİ BÖLÜM: RESİM SANATI VE ÖZGÜRLÜK İLİŞKİSİ</u>	
2.1 <u>Sanatçı ve Özgürlük İlişkisi</u>	69
2.2 <u>Sanat Eleştirmeni ve Özgürlük İlişkisi</u>	74
2.3 <u>Sanatsever ve Özgürlük İlişkisi</u>	78
2.4 <u>Eğitmen ve Özgürlük İlişkisi</u>	81
2.5 <u>Devlet Adamı ve Özgürlük İlişkisi</u>	83
2.6 <u>Sanat, Kurumsallaşma ve Özgürlük İlişkisi</u>	84
<u>KAYNAKÇA</u>	91

GİRİŞ

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

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

Diğer bölümde, resim sanatı-özgürlük ve sanatın öznelerine (aktörlerine) göre özgürlük ilişkileri açıklanmaktadır. Bu bölümde ilk olarak resim sanatının ne olduğu ve özgürlük boyutunun nasıl farklılaştığı açıklanmıştır.

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

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

1. Bölüm

FELSEFE TARİHİNDE ÖZGÜRLÜĞÜN BİÇİMLERİ

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

eylemler, tercih ürünü olanlar ve tercih ürünü olmayanlar olarak ayrılırlar. İstemeyerek yapılan eylemler ise zorla yapılanlar ve bilgisizlikten dolayı yapılanlar olarak kendi içlerinde ayrılırlar (Aristoteles, 2011: 44). O halde burada sanatçı özne eylemi bakımından özgürlüğün faili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gerçekleştirilen, somut olarak algımıza konu olan sanat nesnelerinde ya da bunların ardında yatan tasarımlarda özgür olmak oldukça önemlidir. Tasarımın hammaddeleri bakımından; ton, biçim, yön, renk, çizgi ve tasarımın ilkeleri olan; oran-orantı, denge, görsel devamlılık, bütünlük ve vurgulama bakımından bu kavramlardan yararlanılarak ortaya konan eserlerde sınırsızlık düşünce özgürlüğü ve yaratma özgürlüğü ile paralellik ve sıkı bir korelasyon gösterir. Aynı zamanda, estetiğin başlıca kavramları olan “uyum”, “hoşluk”, “haz”, “güzellik” vb. kavramlar bağlamında da düşünce özgürlüğü değerlendirme etkinliğini etkileyen unsurlar olarak karşımıza çıkar.

Sanat, sanatçı ya da sanatçıların yaratım sürecinin sonunda açığa çıkan belli türden özel bir ifade biçimidir. Sanat, aynı zamanda toplumda var olan bir iletişim aracı ve düşünceyi açıklama biçimidir. Sanatta eserler paylaşıldıkça toplumsal bir unsur olmaktadır. Sanatçı eserlerini gerçekleştirirken ne kadar özgürse sergilerken de özgürdür. Bu açıdan bakıldığında sanatta özgürlük ilk olarak *kişisel bir haktır* denebilir (Bingöl, 2011: 104-108). Kişisel metafizik özgürlüğün yanı sıra, düşüncede özgürlük, eylemler bakımından özgürlük ve sanat yaratıcılığındaki ahlaki özgürlük bakımından da son derece önemlidir. Böylelikle sanatsal özgürlüğün bireyi ilgilendiren bir yanı bulunduğu gibi kamusal olana ilişkin göndermeleri bakımından da ele alınabileceğini söyleyebiliriz. Sanat-özgürlük ilişkisine yönelik olarak, ülkemizde halen yürürlükte olan 1982 Anayasasında sanatta özgürlüğe ilişkin kavramın dolaylı olarak geçtiği iki madde bulunmaktadır. Bunlar kişinin hak ve ödevleri bölümünde düzenlenen 27. Madde ile (“herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir”), sosyal, ekonomik hak ve ödevler bölümünde düzenlenen 64. Maddedir. 64. maddeye göre “Devlet sanat fa-

aliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirler, alır” (Bingöl, 2011: 109). 64. madde kurumsal güvence getiren bir haktır. Bu madde ile sanat ve sanatçı devletin özel koruması altına alınmıştır. Böylece bir kez daha anlıyoruz ki sanatta özgürlüğün toplumsal düzen açısından hukuk kuralları ile güvenceye alınması açısından sanatçının özgür düşüncelerini eserlerine aktarabilmesi ile ilgili pozitif sonuçlarını doğurur. Eğer bir sanatçı devlet koruması altında olursa daha özgün işler üretebilir.

Kant’tan bu yana düşünce tarihinde sanatların, özgür olan ve özgür olmayan sanat diye ayırıldığını görüyoruz (Tunalı, 2012: 189). Özgür sanatlar, güzel sanatlar olarak anlaşıldığı gibi, özgür olmayan sanatlar deyince de dülgelik, kuyumculuk gibi el becerisine dayanan sanatlar anlaşılır. Güzel sanatların bir dalı olan resim sanatı da özgür bir sanat biçimidir. Sanatçı resim sanatında estetik düşünce, tarz, üslup bakımından özgürdür.

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

Güzellik Schiller’de ne sadece duygusaldır ne de sadece akılsaldır. Güzellik duygusal olanla akılsal olanın bir harmonisidir. Güzellik aynı zamanda görünüş içerisindeki özgürlüktür. Schiller’e göre insan, estetik insan, ancak uyum içinde olan özgür insandır. Estetik insan, biricik oynayan

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

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

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

Bauman'a göre, özgürlük bir ayrıcalık olarak doğmuş ve o zamandan bu yana öylece kalmıştır. O böler ve ayırıştırır. En iyiyi geri kalanlardan

ayrı tutar. Özgürlüğü cazip hale getiren farklılıktır; o varlığı veya yokluğu yüksek ile düşük, iyi ile kötü, istenen ile aykırı olan arasındaki zıtlığı açığa çıkarır ve temellendirir (Bauman, 2016: 17). Özgürlük, birbirinden kesin bir biçimde ayrılmış iki sosyal durumun birlikte var olmasını temsil eder; "özgürlüğe ulaşmak" ve "özgür olmak" terimleri ise düşük sosyal durumdan daha yükseğe çıkmak anlamına gelmektedir (Bauman, 2016: 17).

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

Kuçuradi'ye göre, felsefede özgürlük üzerine çok şey konuşulmuştur. Özgürlükten ilk öğrenebileceğimiz şey, kavramsal ayırımlar yapma gerekliliğidir. Özgürlük ile nelerin nitelendirildiğine, yani kimin özgürlüğünden, neyin özgürlüğünden söz edildiğine baktığımız zaman, özgürlüğü üç türe ayırabiliriz. Bunlar birbirleriyle ilgili olmakla birlikte, karıştırılmaması gereken üç tür özgürlüktür: a) tür olarak insanın özgürlüğü, b) kişilerin özgürlüğü ya da etik özgürlük ve c) toplumsal özgürlük (Kuçuradi, 2014: 1-2). Kuçuradi'ye göre özgürlük aslında bir "ide"dir. Düşünce tarihinde her filozofu uğraştırmıştır özgürlük sorunu. Ona göre, birbirleriyle ilgili-ilsiz o kadar fazla şey söylenmiştir ki, özgürlük sorunuyla uğraşmak isteyen kişi, bütün bu düşünceleri hesaba katarak olan bitene bakmak, bundan bir şeyler öğrenmek böylece de kendisinin bazı adımlar atmasını sağlayacak bir ipucu yakalamak zorundadır (Kuçuradi, 2010: 31). Felsefe tarihinde çeşitli filozoflar özgürlük görüşlerini ortaya koymuş ve bu özgürlüklerin hangi türden özgürlük biçimleri olduğu hakkında tartışılmıştır.

Platon'un *Devlet* adlı eserinde, özgürlük problemine doğrudan göndermede bulunmaz, fakat Platon bir mit aracılığı ile özgürlük konusunda

oldukça önemli tespitlerde bulunur. Platon, *Devlet*'in onucu kitabında bu konuya değinir.

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

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

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

Burada geçen sorumluluk, seçim, zorunluluk kavramları önemlidir. Bu

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

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

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

Spinoza'nın felsefesinin temelindeki özgürlük ile ilgili söylemler iki düzeydedir. İlki her şeyin nedensellik zinciri içinde olduğu bir belirlenim düzeninde özgür istemin olanaklı olup olmadığına ilişkindir. İkincisi ise, böylesi bir düzende insanların ahlaki ve toplumsal kararlarını nasıl bir

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

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

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

Kant'a göre özgürlük bir idedir, insan aklının ürettiği bir fikirdir. İnsanın

sahip olduğu bir olanağa ilişkin bir fikir, insanın istemesini, eğilimleri, çıkarları belirleyebileceği gibi, saf aklın ürünü olan, “ahlak yasası” dediği bir yasa da belirleyebilir. Kant'a göre özgürlük, eylemde bulunurken bunu istemektir; böyle eylemde bulunmayı istemektir. Eylemlerimizin değil, istemelerimizin bir özelliğidir özgürlük (Kuçuradi, 2014: 4).

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

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

Kant'a göre, özgürlük aynı zamanda, teorik aklın bütün ideleri içinde, doğrudan doğruya kavrayamasak da olanaklılığını *a priori* olarak bildiğimiz tek idedir; çünkü özgürlük ahlak yasasının koşuludur (Kant, 2014: 4). Tanrı ve ölümsüzlük ideleri ise, ahlak yasasının koşulları değil, yalnızca bu yasanın belirlediği bir istemenin zorunlu nesnesinin koşulları,

yani saf aklımızın sırf pratik kullanımının koşullarıdır; bu yüzden de bu idelerin gerçekliği şöyle dursun, olanaklılığını bile bildiğimizi ve doğrudan doğruya kavradığımızı söyleyemeyiz. Fakat, yine de bu ideler, ahlakça belirlenmiş istemenin, kendisine *a priori* verilmiş nesnesine uygulanmasının koşullarıdır (Kant, 2014: 4). Kant'a göre, teorik olarak bilinmese ve doğrudan doğruya kavranmasa da, bu idelerin olanaklılığı, bu Pratik açıdan kabul edilebilir, edilmelidir de. Bunun için, hiçbir iç olanaksızlık taşımamaları, pratik bakımdan yeter. Burada, teorik akılla karşılaştırıldığında yalnızca öznel kalan, bununla birlikte teorik akıl gibi saf, ama pratik olan bir akıl için nesnel geçerliği de bulunan bir kabulün temelini bulmaktayız; böylece, özgürlük kavramı aracılığı ile, Tanrı ve ölümsüzlük idelerinin nesnel gerçekliği ve bu kavramları kabul etme hakkı, hatta bunları kabul etmenin öznel zorunluluğu yaratılıyor (Kant, 2014: 5). Kant'a göre, özgürlük kavramı bütün deneyicilerin takıldığı engeldir; buna karşılık, zorunlu olarak akılcı bir yol izlemeleri gereğini bu kavram aracılığıyla gören eleştirci ahlakçılar için, en yüce pratik ilkelerin anahtarıdır (Kant, 2014: 8).

Aklın teorik kullanılışı sırf bilme yetisinin nesnelereyle uğraşıyordu ve aklın bu kullanılışı bakımından bir eleştiri, aslında yalnız saf bilme yetisiyle ilgiliydi. Bu yeti, daha sonra doğrulanan bir kuşkuyu, yani kolayca sınırlarını aşarak ulaşılamayacak nesnelere ya da birbirleriyle çelişen kavramlar arasında kendini yitirdiği kuşkusunu uyandırıyor (Kant, 2014: 16). Aklın pratik davranışında durum farklıdır. Bu kullanılıştaki akıl, tasarımların karşılığı olan nesnelere meydana getiren ya da kendini bu nesnelere meydana getirmek üzere belirleyen bir yeti olan istemenin belirleme nedenleriyle uğraşır. Çünkü, burada, akıl istemeyi belirlemeye yeterli olabilir ve yalnız istemek söz konusu olunca, aklın hep nesnel gerçekliği vardır, öyleyse sorulacak ilk soru budur: Saf akıl kendi başına istemeyi belirlemeye yeterli olabilir mi? Yoksa akıl istemenin ancak deneysel-koşullu olarak mı belirleme nedeni olabilir? (Kant, 2014: 16). Saf aklın eleştirisiyle haklı çıkarılan, ama deneysel olarak ortaya konamayan bir nedensellik kavramı, yani özgürlük kavramı ortaya çıkar. Bu özgürlüğün gerçekten insanın istemesine özgü bir özellik olduğunu kanıtlayacak dayanaklar bulunabilirse, saf aklın pratik

olabileceği ortaya çıkmakla kalmayacak; aynı zamanda, deneyle kısıtlı aklın değil, yalnızca saf aklın koşulsuzca pratik olduğunu da ortaya çıkacak (Kant, 2014: 17). Kant'a göre, yasanın sırf biçimi yalnız akıl tarafından tasarımlanabileceğine, bu yüzden de duyuların bir nesnesi olmadığına, dolayısıyla da görünüşler arasında yer almadığına göre, istemeyi belirleyen neden olarak yasanın biçimsel tasarımı, doğadaki olayları nedensellik yasasına uygun olarak belirleyen bütün nedenlerden farklıdır; çünkü bunların durumunda, belirleyici nedenlerin kendilerinin de görünüşler olması gerekir (Kant, 2014: 33). Genel yasa koyucu biçimden başka hiçbir belirleyici neden, isteme için yasa görevini göremiyorsa, böyle bir isteme, görünüşlerin bağımlı olduğu doğa yasasından, yani nedensellik yasasından, beriki de ötekenden büsbütün bağımsız düşünülmelidir. Böyle bir bağımsızlığın adı ise tam anlamıyla "transsendental özgürlük"tür. Dolayısıyla, maksimin sırf yasa koyucu biçimi bir isteme için yasa görevini görebiliyorsa ancak, o isteme özgür bir istemedir (Kant, 2014: 33).

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

İstemenin özerkliği bütün ahlak yasalarının ve bu yasalara uygun ödevlerin tek ilkesidir. Buna karşılık kişisel tercihin herhangi bir yüküm-

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

Felsefe tarihinde ilk defa Kant, “insan özgür müdür, değil midir?” sorusunun neden bilgisel bir yanıt alamayacağını göstermeye çalışır ve çıkar yol olarak, özgürlüğe ilişkin soruyu değiştirmeyi bulur (Kuçuradi, 2014: 3). Kant'a göre isteme, akıl sahibi olan canlı varlıkların bir çeşit nedenselliğidir ve canlı varlıkları belirleyen yabancı nedenlere bağlı olmadan etkide bulunabildiğinden, özgürlük bu nedenselliğin bir niteliğidir: Aynı şekilde, doğadaki zorunluluk da akıldan yoksun olan ve davranışları yabancı nedenler tarafından belirlenen canlı varlıkların nedenselliğinin bir niteliğidir. Fakat özgürlüğün bu şekilde açıklanması, negatif bir karakter taşır; bu yüzden özgürlüğün ne olduğunu anlamak için bu açıklama verimli değildir; yalnız bundan özgürlüğün pozitif bir kavramı çıkabilir ve bu da o ölçüde verimli bir kavramdır. Özgürlük, istemenin bir nedenselliği olduğundan ve nedensellik kavramı da yasa kavramını içine aldığından, bizim “neden” adını verdiğimiz bir şey sayesinde başka bir şeyin, yani bir sonucun meydana gelmesi gerekir (Mengüşoğlu, 2014: 62). Kant'ta, kişilerin edinebilecekleri bir amaç türü olarak karşımıza çıkan özgürlük kavramını, bir buçuk yıl sonra, Sartre, yine, Kant'tan önce olduğu gibi, insanın varlık yapısının bir özelliği olarak ele alacak ve insanın özgür olduğunu, hatta –

ünlü deyişyle- “özgür olmaya mahkum” olduğunu söyleyecektir (Kuçuradi, 2014: 4). Kant'ın ahlaki özgürlüğün insanlık onurumuzu tanımladığı şeklindeki kendi inancıyla çelişiyor gibi görünür. Kant, estetik ahlak arasında, dolaylı da olsa bir bağlantının olduğunu söylüyordu. Hem estetik hem de ahlaki yargı dışsal kurallardan bağımsız olduğu için güzellik bir ahlak simgesidir (Shinner, 2013: 202).

Hegel'e göre, özgürlük bilinçlilik, zorunluluk ise bilinçsizliktir. Zorunluluktan özgürlüğe doğru bir sıçrama vardır. Özgürlüğün amacı kendisinden başka bir şey istememektir. Hegel, zorunluluk ancak anlaşılmadığı sürece kördür der; ona göre, “zorunluluk ortadan kalktığı için değil, ama yalnızca özgürlükle o zamana değin içten bir biçimde olan özdeşliği en sonunda kendisini açıkça gösterdiği için özgürlük halini alır”. (Hegel, 1982: 43-44). Hegel'e göre özgürlük, “yalnızca kendi özünü istemektir”. Yani özgürlük, bilincin kendisini kendisi olarak olumlamasından başka bir şey değildir. Başka bir deyişle özgürlük, bilincin kendi özü neyse yalnızca onu istemesidir (Hegel, 1982: 43). Hegel özgürlükten bahsederken, öznel olanın en üst düzeyde kendi içinde kavrayıp ve kendi için gizlediği şey olarak anlaşılmaktadır. Özgürlük, Tin'in en üst varoluş biçimi olup, onun bir tür belirlenimidir (Hegel, 1982: 95). Düşüncede özgürlük yalnızca arı düşüncüyü gerçekliği olarak alır ki, yaşamın doluluğundan yoksun ve öyleyse özgürlüğün yalnızca kavramıdır, dirimli özgürlüğün kendisi değil; çünkü bu özgürlük için öz ilkin salt genel olarak düşünme, genelde biçimdir ki şeylerin bağımsızlığından çıkıp kendi içine geri dönmüştür (Hegel, 2015: 87). Hegel, özgürlük için hak ve hukuktan bahsetmektedir. Hegel'e göre özgürlüğün ona doğrudan bir biçimde sunduğu somutlaşma olanağıdır. Bu durumu hak olarak belirler (Hegel, 1942: 38).

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

Özgürlük kavramını dış dünyanın mekanik neden-sonuç zincirinin dışın-

da, transcendental bir nedensellile ilişkilendiren Kant, Schelling'e göre özgürlüğü gerçek anlamıyla düşünen ilk düşünür olmuştur. Schelling'e göre; "Özgürlüğün gerçek ve canlı kavramını, onun iyiliğe ve kötülüğe yetkinliğidir." (Schelling, 2017: 16).

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

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

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

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

1.1. İnsan Olma ve Özgürlük

Özgürlük, pek çok ahlak öğretilerine hazır bir kavram olarak girmişse de, onun gerçek anlamının ve insan yönünden belirleyici niteliğinin yeterince

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

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

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

İnsanın, insan olma olanakları açısından, özdeğerlendirilmesini yaptığı çalışmalar estetik görü ve inceleme yoluyla özetlendiğinde karşımıza çıkan ürünlere genel anlamıyla "sanat" adı verilebilir. Sanatın insanlığın tarihine denk düştüğü, insanın doğaya ve kendisine bakışının kültürel bir özeti olduğunu söyleyebiliriz. Böylece insan sanat yapan varlık (homo esteticus) olarak tanımlanabilir. İnsan, sanat yapan bir varlık olduğuna göre, sanatı özgürce üretme yetkisine sahiptir. Sanatın her dalında özgürce düşünebilir ve yeni görüşler ortaya koyabilir. İnsan ve sanat ilişkisi kuşkusuz kuram ve yaklaşımlara sığdırılmayacak kadar çeşitli ve zengin bir ilişkidir. Felsefi açıdan incelenmesi gereken bu zenginliğin kaynağı ve ifade edilmesinin biçimlerinin ele alınışıdır. İnsanın sanat kuramlarını ve felsefi kuramları

da özgürce kullanabilmeli ve sanat alanında kuramsal açıdan düşünebilmelidir.

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

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

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

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

Kant, insan varlığının temel problemlerinden biri olan özgürlüğü incelediğinde determinizm-indeterminizm alternatifinden yahut bunların çeşitlerinden birine saplanmak zorunda kalıyordu. Bu, tutarlı bir hareket tarzı idi; çünkü insan, bütünlüğüyle doğanın bir parçası olarak anlaşıldıkça başka bir sonuca varmanın olanağını görmek güçtür (Mengüşoğlu, 2014: 57). Kant, felsefesinde insan problemlerine önemli bir yer vermekle kal-

mamış, aynı zamanda bu problemlerden bazılarını işleyerek belli bir çözüm şekline kadar götürmüştür. Özgürlük problem bunlardan birisidir (Mengüşoğlu, 2014: 94). Kant'ın araştırdığı özgürlük, din, bilgi, ahlak, hukuk gibi problemler, bugünkü anlamda antropolojik problemlerdir. Bugünkü antropoloji, bütün bu insan problemlerini temelli problemler olarak ele almaya başlamış, onları zenginleştirmekle kalmamış, yeni bir görüş de getirmiştir (Mengüşoğlu, 2014: 95). Özgürlük, din, ahlak, hukuk gibi problemler, felsefi antropoloji için insanın varlık yapısının temelinde yer alan önemli problemlerdir. Bu kavramlar içinde Kant'ın felsefesinde özgürlük problemi çok ağır basar (Mengüşoğlu, 2014: 96).

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

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

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

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

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

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

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

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

Rousseau'ya göre, özgürlüğünden vazgeçmek, insan olma niteliğinde, insanlık haklarından, hatta ödevlerinden vazgeçmek demektir. Her şeyden

vazgeçen insanın hiçbir zararını karşılama olanağı yoktur. İnsanın isteminden her türlü özgürlüğü almak, davranışlarından her çeşit ahlak düşüncesini kaldırmak anlamına gelmektedir (Rousseau, 2017: 9).

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

bir kişi değeri ve bir toplum değeri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür özgürlükler sanatta insanın ve sanatta özgürlük açısından önemlidir. Kişinin özgürlüğü kendi hakları doğrultusunda özgürce eylemde bulunması bakımından tartışılmaktadır.

Schiller, İnsanın *Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektuplar* adlı eserinde özgürlükten bahseder. Özgürlük, insan tam olduktan, onun her iki ana içtepisi geliştikten sonra ancak başlar. İnsan tam olmadan, her iki içtepiden biri de dışta kaldığı sürece özgürlük onda eksiktir. Bu eksikliği tamamlamak için, insanı tam yapacak her şeyin gene kendisine geri verilmesi gerekmektedir (Schiller, 1965: 98).

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

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

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

Sartre, bir insanın ya tümüyle özgür olduğunu, ya da hiç olmadığını söyler. İlk bakışta paradoksal görünen, ama kendi kavramlarıyla düşündüğümüzde son derece anlamlı olan ünlü deyişiyle "insan özgürlüğe mahkumdur". Çünkü özgürlük insanın bir özelliği değil onun ta kendisidir, bir başka deyişle onun ontik boyutudur. İnsan gerçekliğin in kavramsal ifadesinden başka bir şey olmayan "kendisi için varlık" kipinin "değer" ardında koşarken kendini zorunlu olarak bulduğu durumdur (Tansel, 2006: 184). Sartre'a göre: kişi eylemde bulunurken, yani olanı değiştirmek üzere

bir şey yaparken; eylemlerini, kendisinin koyduğu bir amacın (bir varolmayanın, bir hiç'in) belirlemesi; yani kişinin, istediği, tasarımıladığı, ama henüz varolmayan bir şeyi gerçekleştirmek üzere eylemde bulunması, onun özgürlüğünü ifade eder (Kuçuradi, 2014: 4). Kuçuradi'ye göre böylece özgürlük, insanın varoluşunun belilenmemişliği- eylemin koşulu oluyor. İnsanın –benim, senin, onun- olmayan bir şey'i ("hiç"i, varolmayan'ı) istemesi, bunu gerçekleştirmek üzere amaç olarak koyması ve bu varolmayan tarafından eyleme belirlenmesi, özgürlüğünü ifade ediyor (Kuçuradi, 2014: 5).

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

1.2. Toplumsal ve Siyasal Özgürlük

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

(Kuçuradi, 2014: 53).

Toplumsal özgürlük, bir ülkede toplumsal ilişkilerin düzenlenmesinin değerlerle ilgisinde ortaya çıkmaktadır. Değişen tarihsel koşullarda sürekli, hep yenilenen bir çaba gerektiriyor bu düzenleme; hiç bitmez. Bunu özgürlüğün eylem alanındaki serüveninden öğrenebiliriz. Bu ülkede özgürlüğün var olması, toplumsal ilişkilerin düzenlenmesini sürekli olarak değerli ilkelerin belirlemesi demektir; her gün yapılan düzenlemelerde amaç olarak, kişilerde bile bile ve bilerek, insanın değerini korumayı koymak demektir (Kuçuradi, 2010: 54). Toplumsal özgürlük derken, ilkin bireyin özgürlüğü, toplumsal ilişkileri bakımından kişinin özgürlüğü, bir de siyasal birliğin: bir devletin, özgürlüğü denilebilir, yani soruna bakarken, birim olarak toplumsal ilişkileri bakımından kişi ya da siyasal birlik alınabilir (Kuçuradi, 2010: 32). Toplumsal özgürlüğü, birkaç türe ayırabileceğimiz özgürlükler oluşturur. Bunlar; toplumsal özgürlük, moral özgürlük ve hukuksal özgürlüktür. Kuçuradi'ye göre, bu özgürlük çeşitleri bireyin özgürlüğü sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır (Kuçuradi, 2010: 32). Toplumsal özgürlük bir idedir ve bir gereklilik düşüncesidir. Toplumsal ilişkilerin, kişilerde insanın değerini koruyacak biçimde düzenlenmesi gerektiği; toplumsal ilişkilerin, kişilerin değerlerce belirlenebilmesi sağlayacak biçimde düzenlenmesi gerektiği düşüncesidir (Kuçuradi, 2014: 53).

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

Kişinin toplumsal ilişkilerindeki özgürlük problem olarak hukuksal özgürlük, farklı özgürlükler sorunu olarak görmekteyiz. Bu özgürlükler,

kişi hakları denen hakların karşılığı olan özgürlüklerdir. Başka bir deyişle, bu haklar ve özgürlükler aynı şeyin farklı bakımlardan adlandırılır (Kuçuradi, 2010: 33). Bu haklar, bireylere tanınan haklar değil, toplumsal ilişkilerin düzenlenme biçimine göre korunan ya da korunmayanlardır Bunları korumakla yükümlü olan devlet'tir. Bireyin toplumsal ilişkilerinde bu hakları korumak devlet'in temel görevlerinden biridir (Kuçuradi, 2010: 33).

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

Özgürlük bireysel olduğu kadar toplumsal ve toplumsal olduğu kadar siyasal bağlamı olan bir kuramdır. Özgürlük Spinoza'nın düşüncesinin her zaman ayırıcı kavramlardan biri haline gelmiştir. Burada en iyi yöntem biçimi olarak gördüğü demokrasinin en ayırıcı kavramı da özgürlüktür (Timuçin, 2016: 16). Siyasal yaşamda bireyler kendileri için daha elverişli yaşam koşulları ararlar. Böylelikle özgürlük kavramı anlam kazanır.

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

varır, böylelikle eşitli olmadan özgürlük olmaz (Rousseau, 2017: 48).

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

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

1.3. Sanatta Özgürlük

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

"Sanat" sözcüğü çağlar boyu farklı bağlamlarda dile getirilmiştir. Sanatın bir eylem mi, bir bilme biçimi mi, bilim mi yoksa öğretilen bir teknik mi olduğuna ilişkin tartışmalar özellikle "modern sanatlar" anlayışının ortaya çıkışı ile ilgilidir. Collingwood, "sanat" kelimesine ilişkin bu tartışmayı ortadan kaldırmak için onun tarihselliğine bakmamız gerektiğini dile getirmiştir. Collingwood'a göre, Latince "ars" tıpkı Yunancadaki "tekhne" gibi marangozluk, demircilik ya da cerrahlığı ifade eder (Özkan, 2012: 13). Ortaçağ Latincesindeki "ars", tıpkı erken modern İngilizcedeki "art" gibi, kelime ve duyumun ikisini de ödünç almış ve mantık ya da gramer, astroloji

ve sihir gibi kitaptan öğrenimin kimi özel formlarını ifade etmiştir (Özkan, 2012: 14). Sanat'ın İngilizce karşılığı *art*'tir. "Aro" birleştirmek, uydurmak suretiyle yapmak anlamına gelmektedir, İtalyanca "arte", Fransızca "art" dır. Arapçada "sunu" kökünden gelir ve anlamında güzellik, hayran olunacak kudret vardır (Çakır, 2015: 25).

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

Aristoteles'e göre, sanat, olduğundan başka türlü olabilecek bir nesne, yaratılan ya da yapılan bir şey olabilir. Ona göre, sanat oluş, sanat icra etmekle; ilkesi yaratılarda değil yaratanda olan ve olası olan şeylerden birinin olması ya da olmamasının nasıl oluştuğuna bakmakla ilgilidir (Aristoteles, 2011: 117-118). Agathon'un dediği gibi "sanat talihi sever, talih de sanatı" sanat doğru akılla beraber giden yaratmayla ilgili bir huydur; sanat yoksunluğu ise, doğru olmayan akılla giden yaratmayla ilgili bir huydur ve olduğundan başka türlü olabilen şeyle ilgilidir (Aristoteles, 2011: 118). Ona göre sanatın bir *erdem*i vardır. Sanatta isteyerek yanlışa düşen kişi daha çok tercih edilebilir (Aristoteles, 2011: 119). Sanatta özgürlük eylemlere bağlıdır. Ne kadar eylemlerimizde serbest olursak o kadar eser yaratırken özgür oluruz.

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

Tolstoy'a göre ise sanat renk, çizgi, ses ya da sözcüklerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından ortada çıkmıştır (Ersoy, 2002: 9-10). Ar-

istoteles'te bazı sanatlar ses aracılığı ile, bazı sanatlar ise, renk aracılığı ile taklit edilmektedir. Bu unsurlar bir eser ortaya koyarken yaratıcılığımızı kullanmamızda etkinlerdir. Taklit edilmede bu unsurlar önem taşımaktadır. Sanatta bu unsurları kullanarak özgür bir sanat eseri ortaya koyabilmekteyiz.

Hegel'e göre, salt felsefe değil din, hukuk, bilim ve sanat da belli bir dönemin ve zamanın doğal ve zorunlu ürünüdür. Din, felsefe, bilim ve sanat gibi çeşitli disiplinlerin bütün bu insan becerileri alanları sıkı bir şekilde birbirlerine bağlı durumdadır. İnsan ruhunun kendi özünü özgürce gözlemlemesi ile sanat, kendi özünü simgelerle kavramasından din doğar ve her sanat objesi var olan bir şey ile bir nesne ile ilgilidir (Ersoy, 2016: 10). Hegel'e göre sanatın üç temel tipi vardır. İlk olarak sanat, sembolik formdur. Bu simgesel biçim içinde ide hala kendi gerçek sanatsal anlatımını arar, yani o hala sınırlandırılmamıştır ve kendi içinde soyuttur. Bu nedenle, tam uygun ve uyumlu bir dışsal görünüme henüz kendi içinde hazır değildir (Hegel, 1982: 114). İkinci sanat tipi olarak İde, genel düşüncelerin belirsizliği içinden kendisini soyutlamaz ve sabit bir duruma getirmez; ayrıca ide, kendinde sonsuz özgür nesnellik olup bu durumu kendi etkinliği içinde tin olarak algılar (Hegel, 1982: 115). Ona göre tin, özgür bir özne olarak kendi içinde ve kendisi tarafından belirlenmiştir; bu öz belirlenim, kendini belirleme içinde tin, kendi içkin gerçekliği ile birleşebildiği tam uygun dışsal biçimine de sahip olur. Klasik sanat tarzı içinde görünüşe çıkan özgür özne, dış ve iç özellik ile her türlü olabilirlikten bağımsızdır ve temel bir biçimde evreseldir (Hegel, 1982: 115-116). Sanatın üçüncü ve son aşamasında ise, tin olarak sadece kendinde hakiki varlığına sahip olan ve kendi için özgür ve salt tin olarak kendisini kavradığı zaman güzel idesi, artık dışsal unsorda yetkin bir durumda gerçekleşmiş olarak yer almaz (Hegel, 1982: 116).

Sanatı açıklamaya çalışırken, onu iki görüşe göre değerlendiririz. Bunlardan ilki nesnel görüş, ikincisi ise, öznel görüştür. Nesnel görüş, sanatçının kişisel duyuları, düşünceleri ve kararları ile ortamın ilişkisinden oluşan bir bütünlüktür. Öznel görüş ise, bireyselliğe ve kişiliğe değer veren bir görüştür (Ersoy, 2016: 16). Bu görüşü savunan düşünürlerden Kant,

insanın algılama gücünün ana unsurlarının olduğunu dile getirir. Bunlar tinsel değerli algı ve bireysel değerde algıdır. Hayal gücünün yaratıcılığı ile sanat nesnesi bireyselliğin ürünü durumundadır. Schelling'e göre ise insan, gerçeğin ve iyinin olmak üzere iki çeşit baskı altındadır. Sanat bu baskılardan birini diğerinin yardımıyla yok ederek, diğer baskılardan arınır. Özel durumu savunan sanatçı, doğaya ve topluma yönelik olan eleştirilerini, kendi özneliği içerisinde, gittikçe daha uzmanlaştırır. Bu durum kişiliği daha kapsamlı ve zengin kılmaktadır. Sanatçıların veya sanatseverlerin sanat nesnelere hakkında öznel ve nesnel bir görüş belirtmeleri düşünce özgürlüğü ile ilgili olabilir.

Kant, sanatın doğadan ayrımı yapmanın genel olarak edimden ya da etmeden, ve birincinin yapıt olarak ürününün ya da sonucunun etki olarak ikincinininkinden ayrımı gibidir (Kant, 2016: 116). Kant'a göre, ancak özgürlük yoluyla üretime, usu eylemlerinin temeline alan bir özenç yoluyla üretime *sanat* denmelidir. Bu yüzden arıların ürünlerine bir sanat ürünü olarak göstermek istesek de, bu yine de bir andırım yoluyla böyledir; işlerinin ussal bir düşünüp taşınma üzerine dayanmadığını anlar anlamaz, bunun doğalarının bir ürünü olduğu görünebilir ve sanat olarak onu yalnızca yaratılarına yükleriz (Kant, 2016: 116). Sanatın özgürlük için taşıdığı değer özdeş düşünceye karşı özdeş olmayan düşünceyi sunmasından kaynaklanmaktadır. Adorno'ya göre, modern dünyada özgürlüğe özdeş olmayanı düşünmeye imkan veren etkinlik modern sanattır. Böylece Kant'ın estetiğinde belirttiği gibi, belirleyici yargı gücüyle değil, düşünce yargı gücüyle hareket eder. Düşünce gücü sanat nesnesinde belirleyici yargı gücünün aksine, hazır bir tümele sahip olmadığından tümeli hazır bulan değil, keşif eden bir niteliğe sahiptir (Kant, 2007: 15).

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

Sanat zanaattan da ayrılmaktadır. Birinciye “özgür” denirken, ikinciye

“ücretli sanat” da diyebiliriz. Birinci ancak uyun olarak, kendi için hoş olan uğraş olarak ereksel çıkabilecek bir şey olarak ve ancak etkisi yoluyla çekici ve dolayısıyla zorla dayatılabilecek bir şey olarak görülür (Kant, 2016: 117). Sanatta özgürlük ne kadar önemliyse, zannatta özgürlükde o kadar önemlidir. İkisinde de yaratma özgürlüğü önem taşımaktadır.

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

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

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

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

iştir.

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

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

1.4. Bir Özgürlük Biçimi Olarak Estetik Alımlama

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

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

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

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

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

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

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

olursa fırça darbeleri tuvale başarılı ve özgün bir şekilde yansır.

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

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

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

Bir sanat eserini alımlarken, popüler eleştiri ve akademik eleştirinin boyutu büyük önem taşımaktadır. Alımlamada ve kavramada akademik

eleştiri daha önemlidir. Çünkü akademik eleştiri iyi yapan kişi, bir eseri, sanat eğitimi almış olduğu için kavramsal açıdan ve bilimsel açıdan doğru bir şekilde yorumlayabilir. Kişi bir sanat merkezine gittiğinde o esere baktığında sanat eğitimi almış bir kişi ise, o kişi esere akademik bir yorum getirebilir. Böylece o eseri akademik olarak alımlayabilmektedir. Fakat, bir kişi esere popüler bir eleştiri getiriyorsa, o kişi sanat eğitimi almamıştır. Böylece o kişi esere baktığında alımlamada ve kavramada zorluk çekebilir.

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

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

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

Bir sanat yapıtını *alımlamak* için görüntüden başlayarak derinlere inmek gerekir. Sanatçının hayal gücünün yardımı ile uzlaşmış bir içyapı

ile dış dünya arasındaki karşıtlıklar uzlaşarak estetik güzelliği meydana getirir. Bu karşıtlıklardan ise sanat meydana gelir (Ersoy, 2016: 18). Sanatın önemli bir unsuru olan hayal gücü daha özgür düşünce ve yaratma bakımından bizlere alımlamada yardımcı olacaktır.

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

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

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

Buradan yola çıkarak, s“estetik süje” olarak sanat nesnesinden ne anladığımız önemlidir. Yani estetik nesneyi bilgi olarak nasıl alımladığımız ve yorumladığımızdır. Çünkü her bireyin sanat nesnesini alımlaması farklıdır.

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

2. Bölüm

RESİM SANATI VE ÖZGÜRLÜK İLİŞKİSİ

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

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

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

Sanat ve zanaat arasında benzerlikler ve farklar vardır. Bunlardan bahsetmek gerekirse; sanatçı maddi beklentiden uzaktır. Zanaatçı maddi beklentisi vardır. Sanat nesnesinin benzeri yoktur. Zanaat eserinin ise pek çok benzeri vardır. Zanaatkarlar aynı ürünü birçok kez tekrarlar, sanatkar ise, her seferinde özgün bir eser ortaya koymaya çalışır. Sanatçı ye-

teneğiyle doğar. Zanaatçı bu becerisini sonradan kazanır. Sanatla zanaatın malzemesi olarak olabilir. Bir heykeltıraşla duvar ustası benzer maddelerle uğraşır. Sanatın amacı estetikte denilen güzellik duygusu uyandırmaktır, zanaattındaki gereksinimlere cevap vermek ve faydalı olmaktadır. Sanat ve zanaatçının yaratması veya sanatını nasıl icra etmek istemesi kendi özgür iradesine bağlıdır ve kendi tercihidir. Estetik'in "zanaat"tan ayrılışını felsefi bakımından açıkça ilk defa ortaya koyan Kant, sanatın dayanacağı özerk olanı, yargı yetisinin ilkesindeki bilmeceyi ortaya koyarak gösterdiğini düşündü. Kant bunu kavramlardan haz ve hazzınlık duygusu için dolaysız bir çıkarsama yapılamayacağı ilkesine dayanarak, konu edindiği fenomenin kendisinden türetilbileceği bir yetinin olanaklılığına işaret ederek gerçekleştirdi (Bal, 2011: 73).

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

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

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

Resim sanatı ve özgürlük ilişkisi kendini başlıca özgürlük biçimleri

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

Resim sanatında, ressamın üslupları ve tarzları bir gelenek olarak başlayarak devam etmiş, bu gelenek yeni çağlara bir özgürlük yolu açmıştır. Örneğin Picasso insan figürlerini kullanıp soyutlayarak kendi tarzını yansıtmış ve diğer ressamlar da bu tarzdan etkilenerek bu üslubu kullanarak bu geleneği özgürce sürdürmüşlerdir. Günümüzde bu üslubun etkilerini sergilerde kübist akımın etkilerini ve soyut etkileri görmekteyiz. Kübizm akımı resim sanatında özgürlüğün bir ifade biçimidir. Kübizm sanata, gerçekliği bellir bir ölçüde dolaysız olarak yansıtmak gibi eskiden beri yüklenmiş bir ödevi bırakma özgürlüğü dünyayı yepyeni açılardan yansıtmak için yeni anlatım yolları ya da yeni dil birleşimleri bulma özgürlüğü getirdi. Özellikle portre ve natüremort biçiminde bir çözümleme konusu haline geldi (Konak, 2016: 299).

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

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

Yaratıcının özgürlüğü, yaratıcı ile karşısındaki nesnenin ilişki kurduğu kendi özgürlüğü, üçüncüsü de aynı koşullarda başkalarının da aynı özgürlüğe

sahip olması gerekliliği. Bundan dolayı estetik ortamda oluşan bir yapıt, bir özgürlüğün, bir başka özgürlüğe seslenişi, estetik beğenide, nesne karşısında özgürlüğün uyanması, bilince varmasıdır. Bir sanat yapıtında öznel ve psikolojik durum sanatçıya, toplumsal durum dış dünyaya aittir. Sanatçı da kendi özgürlüğünü tanıyarak bir başkasının özgürlüğüne başvuran kişidir (Ersoy, 2016: 64).

Resim sanatında yaratma eylemi sergilediğimiz tasarımlarla da ilişkilidir. Eserlerimizde ne kadar özgür olursak o kadar yaratıcı eserler ortaya çıkar. Örneğin nü eserler resim sanatının başlıca tarzlarından biridir. Fakat günümüzde nü resimleri yaratmamız ve sergilememiz oldukça zor. Bu durumda yaratma özgürlüğümüze bir engel bir durumdur. Burada toplumsal cinsiyet sorununa ilişkin bir özgürlük durumu söz konusudur. Oysa ki, bu sanat tarzına gönül vermiş ve resmin temeli olan insan figürü desenini çalışan bir çok sanatçı vardır. Bu sanatçıların başlıca isimleri İbrahim Çallı ve Bedri Rahmi Eyüboğludur.

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

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

Collingwood’a göre, sanatçının işi duyguları ile ifade etmektir; ifade ede-

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

Sanat edinilen yaşantılarla bütün bir hayat görüşünün duyguları baştan çıkaran ve duyguları harekete geçiren bir araçtır (Bingöl, 2011: 99). Geçmişten günümüze kadar, hatta 19. yüzyıla kadar resim, genel olarak bir araçtır; ya Platon’un dediği gibi ‘olanı’ yansıtır ya da Aristoteles’in dediği gibi ‘olabilir olanı’. Rönesans döneminde ise resim, ‘ideal olanı’ yansıtmaktadır; yani resim sanatı, sanat alanına yaratan ‘sacayağı’nın dışında bulunan, sanat olgusundan önce varolan bir ‘idea’yı taklit etmek, ayna örneğinde olduğu gibi, o ‘idea’yı yansıtmak durumundadır. Platon’un da savunduğu gibi resim sanatının benzetme (taklit) yani idelerin bir taklidi olduğunu söyler (Platon, 2011: 344). Resmin varlık nedeni de budur ve işlevi de o idea’yı, hem içerik hem de biçim bakımından tıpa tıp çakışır bir biçimde insanlara iletmektir (Erinç, 2016: 43-44).

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

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

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

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

Cansız doğa anlamına gelen, ölü doğa olarak adlandırılan natürmort Fransızca "nature morte" sözcüklerinden dilimize geçmiştir. Çiçekler, sebze ve meyve gibi doğal ürünlerin vazo, kase gibi yapay nesnelere bir arada düzenlenerek oluşturulduğu hareketsiz resimlerdir. Burada doğa belirli bir süre dondurularak resmedilmiştir. Günümüz sanatçısı için deneysel bir alan olma özelliğini korumakta ve sanatçılar gerek natürmort'un geleneksel biçimine ve içeriğine bağlı kalarak bu konuyu işlemektedir (Ünay, 2015: 78). Sanatçılar istedikleri nesnelere seçip bir araya getirerek kompozisyon kurup kullandıkları natürmort kurgularının sanatçılar için özgürlük alanı

yarattığı bir durumdur. Nesnelere bir araya getiriliş kompozisyonu sanatçının yaratma özgürlüğüyle ilgilidir. Sanatçı burada istediği nesneyi birleştirip cansız doğa kompozisyonu kurar.

İlk natürmort örneklerine Eski Mısır mezarlarında, Antik Yunan ve Roma devrar resimlerinde, mozaiklerde, toprak vazolar üzerinde görmektediriz. Ekmek dilimleri, yumurta, sebze, meyve, deniz ürünleri gibi yiyeceklerle birlikte pişmiş toprak, cam ve metal kaplar içinde su, zeytinyağı ve şarap ile masa üzerinde düzenlenmiş çiçek ve meyvelerin resimlendiği Roma natürmortları gerçekçi ve dekoratif özellikler gösterir. Natürmort ilk kez 17. yüzyıl başına bir konu olarak sergilenmeye başlanılmıştır. Doğa görüntülerini konu alan resim türüne manzara yani peyzaj adı verilmektedir. Sanat tarihi geçmişinden bu yana boyunca doğa görüntüleri sanat üretiminin vazgeçilmez konularından biri haline gelmiştir. Özellikle Aristoteles'e göre sanatın objesi doğadır. Doğal çevremiz sınırsız form ve renk zenginliğine sahiptir. Böylece, doğa, resimsel öğeleri kullanmamız için zengin bir kaynak halindedir. Ortaçağdan günümüze kadar farklı tarzlarda işlenmiş manzara teması 15. yüzyılda öncelikle dinsel içerikli resimlerde tamamlayıcı öğe olarak arka planda yer bulmuştur. Manzaranın fon olarak kullanılması 19. yüzyıla kadar devam etmiştir (Üner, 2013: 180-182). Daha sonra gelen sanatçılara bir ilham kaynağı olmuştur.

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

İlk iç mekan resimleri, Mısır, Antik Yunan, Roma resimlerinde arka plan olarak sembolik çizgi ve biçimlerle anlatılmaya çalışılmıştır. Mekan duygusu uyandıran soyut anlayış ilk kez 14. yüzyılda perspektifin gelişmesiyle figürün içinde yer aldığı gibi, bir mekan olarak da gerçekçi bir anlayışa

kavuşmuştur. İç mekan, figüratif resmin konusu olarak özellikle 17. yüzyıl Hollanda resimlerinde kendini duyumsatır. İç mekan olarak bilinen resmin türünün yanı sıra dış mekan resmin türü olarak sayılmaktadır. Vermeer, Adolf von Menzel, Van Gogh iç mekan çalışan örnek verilen sanatçılardır.

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

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

Soyut sanatta en önemli gelişmelerden biri, çağdaş soyut sanatın ünlü temsilcisi ve kuramcısı olan Wassily Kandinsky'in soyut sanat hakkında olan düşüncelerini geliştirdiği "Über *das Geistige in der Kunst (Sanatta Tinsel Olan Üzerine)*" aslı eseri ile fenomenoloji'nin kurucusu Husserl'in fenomenolojiyi temellendirdiği *Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler* adlı eseri aynı yıllar içinde yayınlaması olmuştur (Tunalı, 2013: 133).

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

Soykan'a göre, resim sanatının diğer sanat türleriyle birlikte içinde yer aldığı varlık alanının bilgisi varlık bilimsel (ontolojik) bir sorundur. Bize göre, ontolojinin ana yurdu bu türden alanlardır. Bu alanı yaratan da bilen de insandır. Meydana getirdiği bir nesneyi bilmem söz konusu old-

uğunda ontik ayrımı, ontoloji, epistemoloji ayrımı ortadan kalkar. Resmin yaratılması ile bilinmesi ayrı şeylerdir. Böylece, ressamın kendi hakkında bunu en iyi ben bilirim deme hakkı söz konusu değildir (Soykan, 2015: 253-254). Sanatçının resim sanatında en iyi bir biçimde bilgi sahibi olup özgürce yaratması resim sanatına katkısı için önemlidir.

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

İnsanlık tarihinde çok önemli yere sahip olan resim sanatı, mağara döneminde bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Konuşma yetisine henüz sahip olmayan insanoğlu duygularını ve paylaşmak istediklerini aktarma yolu olarak mağara duvarlarına figürleri yaparak ifade etmeyi tercih etmişlerdir. İlk insanlar yaşadıkları ya da barındıkları mekanlar olan mağara duvarlarına gündelik uğraşları olan avlanma sahnelerini, av hayvanlarını ve kullandıkları yöntemleri resmetmişlerdir. Bunun nedeni, yaşadıkları güçlükleri diğerleri ile paylaşmak ya da günümüzde de bazı kültürde görülebilen büyücülerin kullandığı gibi, büyüselle amaçlı olabilir. Hayvanları bu yolla etkileyeceklerini ve daha kolay bir şekilde avlayabileceklerini düşünmüş olabilirler. Yani, mağara resimleri ilk insanların yaptıkları, inançlarını, korkularını yansıtan bir ifade aracı olarak değerlendirilebilir. "İlkel toplumların kafasını anlamaya çalışmadan; onları, imgeleri, bakılacak güzel şeyler olarak değil de, kullanılacak ve güç dolu nesnelere gibi görmeye iten yaşantıyı kavramadan, sanatın bu yabansı başlangıçlara girmeyi umudemedeyiz." (Grombrich, 1986: 20). Zaman içerisinde sanat çeşitli dönemlerde ihtiyaç ve zevkler doğrultusunda değişime uğramıştır. Dönem dönem bir belge niteliği taşıyırken bazen de sırf görsel zenginlik bakımından üretilmiştir. Bu süreç mağara dönemi resimleri ile başlar, Yunan-Mısır gibi uygarlıklar ile devam eder. Gotik ile Avrupa'da başlayan serüvenine, Rönesans ve Barok'un estetik kaygılarını oluşumları gözlem-

lenebilir. Bu dönemde dinin ve kilisenin baskıcı tutumundan dolayı sadece kilisenin siparişleri ile dini resmedildiği gözükmektedir.

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

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

Sanatın en eski örnekleri, geç paleolitik dönemin ilk binyılından kalmadır. *Homo sapiens*'in kendisinden daha az gelişmiş yığınların yerine geçtiği Avrupa'ya yönelen ve doğudan batıya doğru gerçekleşen ve uzun süren göçünün kapsadığı dönemdir. *Homo sapiens*'in kazıma figürlerinden, desenlerden ve resimlerden oluşan natüralist sanatının örnekleri, Güneybatı Fransa'da ve Kuzey İspanya'da bulundu ve bundan ötürü “Franco-Cantabrian” diye adlandırıldı (Brain, 2015: 19).

İlk mağara kültüründe hayvanlar, ayrıntılara girilmeksizin, iki bacağı görüntülemek için, sadece bir tek bacakla ve profilden silueti çizilerek özgürce resmedilmiştir (Brain, 2015: 19). Örnek vermek gerekir ise; Paleolitik dönemin en ünlü mağaralarından biri olan Fransa'da bulunan Lascaux mağarasıdır. Bu mağaranın duvarlarında birden çok hayvan figürleri bulun-

maktadır. Çizilen hayvan figürleri stilize edilerek duvara yansıtılmıştır. Duvara baktığımızda hayvan figürlerinin net bir şekilde hayvan olduğunu anlamasak da soyut bir şekilde hayvan olduğunu anlamaktayız. Yaratma özgürlüğünü burada net bir şekilde görmekteyiz.

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

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

Neolitik dönemin ilk zamanlarında bazı sanat dalları ortaya çıkıp iyice gelişme göstermiştir. Bunlar, seramik sanatı ve tekniği, çömlekçi çarkının icadı ile hızla gelişti ve tarımın gelişmesi de bu gelişmeye katkıda bulundu. İ.Ö. altıncı binyılda Eriha yerleşim yerinde, iyice gelişmiş düzeydeki pişirilmiş tuğla ve çömlek endüstrisine sahip kent tipi düzenli bir toplum ortaya çıktı (Brain, 2015: 24).

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

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

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

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

Akdeniz ve Asya ırkları, doğanın kendisinde, plastik sanatlar için sonsuz bir esin kaynağı buldukları halde, Orta ve Kuzey Avrupa halkları soyutlamadan büyük bir zevk almış gibi görünmektedirler. Bu halkların silahlarındaki ve çömleklerindeki süslemeler, somut varlıkları canlandırmayan bazı göstergeden gelişemez. Kutsal boğa boynuzlan, gökgürültüsünün simgesi olan çift balta, güneş diski ve onun çeşitleri olan tekerlek mahmuz çarkı, sarmal ve çift sarmal, gamalı haç ve simetrik haç bunun örnekleridir. At başı ve kuğu da güneş simgeleridir (Brain, 2015: 26).

İnsanoğlu, doğaya bağımlılık durumundan kurtulmak için ilk büyük çabayı Akdeniz bölgesinde gösterdi. Siyaset, din, kültür, endüstri ve ticaret sistemleri kurarak hem pratik hem de entelektüel gelişimini önemli ölçüde

genişletti. Dördüncü binyıldan sonra ortaya çıkan üç büyük kültür merkezini birbirinden ayırt etmek gerekir. Bu üç merkez, Nil Vadisi, Mezopotamya (Dicle ve Fırat havzaları) ve Ege'dir (Brain, 2015: 27). O dönemin önemli uygarlıkları, Sümerler, Akadlar, Babiller, Persler ve Asurlardır. Bu uygarlıkların sanat eserleri estetik süje olarak, bize o dönemin sanat eserlerinin nasıl oldukları hakkında bilgi vermektedir.

İlk uygarlıkların sanatçıları, varlıkları üç boyutlu düşünemiyorlardı. Derinlik kuramı, perspektif düşüncesi ile yabancıydı. Bazı varlıklar yassı olarak canlandırılırken, diğerlerinin profile kompozisyona göre, küçültülüyordu ve kompozisyon, varlıkların göreceli büyüklüklerini göz önüne almayan manevi bir hiyerarşiye göre gerçekleştiriyordu (Brain, 2015: 30). O dönemlerde bu kuramlar dışında daha özgür bir yaratıcılık söz konusuydu. Örneğin renk ve şekil unsurlarında belirli bir plan dışında ve kuramsal açının dışında düşünceler daha özgündü. O dönemlerde, mısır kabartma tekniği, mağaralardaki kazıma tasvirlerini anımsatır ve her iki durumda da resim, tek başına sanat haline gelmeden önce, yalnızca, kazınmış ana çizgilere yardımcı olarak kullanılmıştır. Bu teknikler o dönemlerden günümüze kadar bir örnek olmuştur. Akdeniz'in Klasik Uygarlıklarından olan Eski Yunanistan'da resim sanatı önemi devam etmektedir. O dönemde ulaşılmış olan kırık dökük örnekler, birçok boşluğu olan Yunan heykeltıraşlık tarihini yeniden kurulmasına yardımcı olmaktadır. Bir yandan, daha sonraki yozlaşmış dönemin Pompei, Delos ve Roma'da bulunan bazı resim sanatı eserleri kaybolmuştur. Seramik vazolar incelendiğinde, resim sanatının ilkel kısıtlamalardan, heykeltıraşlıktan çok daha önce sıyrılmış olduğu anlaşılmakta ve bu da resim sanatı alanındaki büyük eserlerin ortadan kalkmış olması konusunda esef duyulmasına yol açmıştır (Brain, 2015: 115). Daha sonra Gotik sanatı büyük önem kazanmıştır. Gotik sanatta, renk sanatı son derece önemlidir. Resim sanatı, İtalya'da olduğu kadar güçlü değildi. Bu sanat uzun süre, halıcılık, renkli cam ve tezhip sanatlarının gerisinde kaldı ve ancak on dördüncü yüzyılın ikinci yarısında gelişim gösterdi. Paris üslubu çok güzel eserler ortaya çıkardı; fakat bunların az örneği günümüze yansımıştır (Brain, 2015: 213). Gotik sanat diğer san-

at türlerinden biraz daha farklı daha özgür bir sanat türüdür. İtalya, resim sanatında, tüm dünyaya yeni bir üslup sunuyordu. Aziz Francescod Assisi'nin ön ayak olduğu yeni bir natüralist ve hümanist anlayışın etkisinde, ulusal bir okul, 1250'ye doğru Bizans sanatının boyunduruğundan kurtuldu (Brain, 2015: 228). O dönemlerde resim sanatı başka yön kazanmıştı.

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

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

Raffaello, İtalyan sanatının iki yüzyıl boyunca yöneldiği uyum (harmo-

ni) idealine kesin bir form kazandırdı. İlk resimlerini, (Meryem'in Evliliği ya da Sposalizio, Milano, 1504) yaptığı Il Perugino'nun öğrencisi oldu. Sanatçı dinsel eserlerinde daha az başarılıydı ve bu da figürlerin sistemli olarak idealize edilmesinin, soğuk ve yavan bir sanatın ortaya çıkmasına yol açmasının sonucuydu (Brain, 2015: 322).

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

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

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

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

2000: 48).

Barok döneminde, tarihte eşi görülmemiş üç yüz yıllık bir yaratış döneminden sonra güçsüz düşmüş olan İtalya resmi, manyerist bunalımdan sonra, Floransa okulunun Vasari, Salviati, Zuccaro ve Allori ile en tipik temsilcilerini ortaya koyduğunu söyleyebileceğimiz bir çöküş dönemine girdi. Bu çöküşe karşı çıkan Carracci ailesinin üç ressamı, 1595'te akademi kurdular. Bu girişim, Raffaello, Tiziano, Michelangelo ve Correggio'dan her birinin en büyük yetkinlik gösterdiği nitelikleri ele alarak büyük ustaların yöntemlerini öğretme yoluyla sanatın geleneksel kurallarına dönme amacı güden bir güzel sanatlar okulunun kurulması sonucunu verdi. Böylece Carracciler, mitolojik konulara olduğu gibi, dinsel resme de aynı ölçüde özgürce uyguladıkları bir tür plastik "retorik" yarattılar.

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

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

Sevilla'da yetişen Diega Velazquez ilk yaratış döneminde, mutfak görüntülerine ilişkin natürmot (cansız doğa) çalışmaları ve dinsel unsurlu resimler yaptı. Budalaları ve hastalıkları model olarak ele almasına yol açan Hıristiyanlık görüşünü, yani insan doğasının kusurlu olduğu anlayışını hiçbir zaman kaybetmedi ve Los Borrachos ya da Vulcanus'un Demirci Ocağı gibi kaba formlar yaratarak alaya aldığı mitolojiye hicivci bir tutumla yaklaştı. 1623'te Krallık ailesinin baş ressamlığına atandı ve ertesi yıl, başlangıçtaki Caravaggiovari tarzını ortaya koymasını sağlayan Venedik resmini tanıdığı İtalya'ya gitti. 1649'da İtalya'ya ikinci bir gezi gerçekleştirdi. Okulun heykeltıraşlığı andiron keskin görüntüleme tutu-

munu bir yana bırakarak formların bireyselliğini belirgin dış çizgilerle göstermeye çalışmaktan vazgeçti ve vücutlarla nesnelere üzerinden adeta akan belli belirsiz ışıkları göz önüne seren parlak boya lekeleriyle resim yapmaya koyuldu (Brain, 2015: 391-392). Burada asıl önemli olan figüratif unsurların taklit edilerek tüm gerçekçiliği ile yansıtılmasıdır.

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

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

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

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

Sanat, içinde yaşadığımız çağa natüralizm'den soyuta kayan bir anlayış içine girer. Bu geçiş döneminde aracılık görevini de Cezanne üstlenir. Bu görevi Cezanne, tüm yeni sanatın niteliğini ve onun evren tablosunu belirlemek anlamına gelir. 20. Yüzyılın ortalarına kadar tüm sanat anlayışları, evren tablosu ile ilgi içinde gelişmektedir. Cezanne'ı resimlerinden sadece Fauves ve Matisse değil, aynı zamanda kübizm de çıkış noktasını alır

(Tunalı, 2013: 123). Merleau Ponty'e göre, "Empresyonistler ve Picasso'dan etkilenen Cezanne, resmi tahayyül edilen sahnelerin temsili veya düşlerin dışı vurumu olarak görmez, resmi tezahür eden şeylerin incelenmesidir. Perspektif sanatını reddeden Cezanne'in dünyası nesnesinin değil öznenin dünyaya atıldığı bir sahneyi betimler ve insanlık dışı bir dünya, yabancı bir dünyadır. Dolayısıyla yabancılık insanın içine yerleştiği insanlık dışı doğayı ortaya çıkarır" (Ponty, 1947: 15-51).

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

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

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

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

Anti-natüralizm'e ve soyut sanata dayanan sanat anlayışı, getirdiği estetik'i "neo-plastisizm" adı denilmektedir. Doesburg, 1916 yıllarına doğru, doğa biçimlerini, doğal örneğin işaretlerini, sıkı sıkıya yanyana bulunan yatay ve dikey dikdörtgenler örneğine dönüştürmekle geometri içine sokmaya başlar. Üç sanatçı bir çalışma topluluğunda bir araya gelirler. J.J.P. Oud, Wils, van't Hoff gibi mimar ve Georges van Tongerloo gibi heykeltıraşlarla birlikte 1917'de De Stijl Grubunu meydana getirmişlerdir. Her ayın Ekim ayında bir dergi yayınlamışlardır. Bu grup içinde şüphesiz 'stijl' sanat anlayışının ve estetik'inin tanınmasında ve gerçeklik kazanmasında en büyük payı, gerek sanat çalışmaları ve gerekse sanatlarının teorileri üzerine yazdıkları kitapları ile Doesburg ve Mondrian alır denilebilir (Tunalı, 2013: 178).

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

Çağdaş sanatta önemli olan Sürrealizm (gerçeküstüçülük), düşünce ve sanat mirasını dadaizm'den alır. Sürrealist resim, Fransa'da etkin olup, Paris'ten başka ülkelere yayılır. Sürrealist etki, örneğin Fransa'da Pierre Roy, Yves Tanguy, Felix Labisse, İngiltere'de Finili'nin, William Blake'in

ulusal sanat geleneği içinde erimiştir. İtalya’da Giorgio Chirico ve kardeşi Albato Savinio, İspanyada Picasso, Joan Miro ve Salvador Dali örneklerini verebiliriz (Tunalı, 2013: 210).

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

Modernitenin yoksullaştırdığı sanat, şimdi postmodernitede yeni açılımlarla modernitenin tek boyutluluğunu aşar ve zenginleşir. Örneğin resmi başlangıçta yapılandırılmış kağıt ya da kullanılmış gündelik eşya parçalarından, endüstri atıklarından oluşan yapıtlar olarak anlayan, başını Rauschenberg ve Ducham’ın çektiği “pop-art”; yine gündelik izlenimleri geometriştiren “op-art”, temsilcileri Berlew ve Vasarely olan, sanatı “gerçekliğe katılma” diye anlayan “happening”; birtür dışı vurumculuk olarak anlaşılan, sert ve sürekli fırça darbeleriyle boyayı tuvalin üzerine gelişi güzel aktararak resmi tesadüfi biçimler olarak yorumlayan ve Jackson Pollock’un öncülük ettiği “action painting” (Tunalı, 2013: 214). Fırça darbelerini gelişi güzel kullanması sanatçının kendisini özgür hissetmesiyle eşdeğer bir niteliktedir.

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

1960’lı yılların başında çıkan Minimalizm (Basitleştiricilik), 1964’ten sonra gerçek materyallerini buldu. Sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen bu akım nötr bir zevk geliştirmeye yönelmiştir. Geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemede madde ve renk olgusuna önem vermektedir (Beksaç, 2000: 139). Renk ve

biçim kullanımında saflaşmayı hedefleyen Minimalistler basit hacimler ve geometrik biçimlerle endüstriyel materyaller kullanımına ağırlık vermiştir (Beksaç, 2000: 139).

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

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

Ressamların eserlerindeki tarz ve üslupları birbirlerinden farklıdır. Resmin türlerinde ki portre, figüratif, natürmort, peyzaj, iç mekan ve soyut resim tarzlarını yansıtılmışlardır. Örneğin Burhan Doğançay, Özdemir Altan yağlı boya kullanarak soyut resim üzerine çalışmalar yapmıştır. Ergin İnan yağlı boya ve baskı resim üzerine çalışmaları vardır. Şükrü Erdiren ise; genellikle natürmort (cansız doğa), portre ve peyzaj ve militer temaları çalışmıştır. Bu sanatçıların tarzları her zaman aynı biçimde ilerlemiştir. O eserleri gördüğümüzde artık bu sanatçıdır diyebilmekteyiz.

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

2.1. Sanatçı ve Özgürlük İlişkisi

Sanatçı olarak estetik süje, resmi malzesiyle ve tekniği ile kavrar, duygu ve düşüncesi ile yaratır. Aynı zamanda sanatçı alımlayan ve özgürlük görüşüne sahip olan kişidir. Tarih içerisinde sanatçı kavramı bir eylem

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

Sanatçının konumu ile sanatın bir eylem biçimi olarak özgürce ortaya konulması açısından tarihin dönemlerinde farklı yaklaşımlar ve deneyimler yer alır. Örneğin Ortaçağdaki sanat eserleri genellikle sanatçıları görevlendiren kilisenin veya halk güçlerinin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir. Ortaçağda olduğu gibi bir yandan dini söylemin diğer yandan siyasal koşulların baskı ve boyunduruğu altında yaşayan sanatçıların ve onları himaye edenlerin amaçları birbirine karışmıştır. Ortaçağın kapandığı ancak yeni bir anlayışın kapılarını araladığı XVI. yüzyılın başlarından itibaren, özellikle Rönesans döneminde bile bu etkiler kendisini farklı yaratma biçimlerinde gösterir. Kimi sanatçılar kişisel bir ün sahibi olsa da bu sanatçıların en ünlüleri bile bazen yeteneklerini, hamilerine hanedan armaları, giysi ve zırh gibi politik aksesuarlar tasarlamak için kullanmak zorunda olmuşlardır (Clark, 2017: 15). Bu aksesuarları zorunda kalarak tasarlayarak özgürlükleri kısıtlanmıştır, çünkü tasarım sanatçının özgürce hareket ettiği yani özgürce yarattığı, düşündüğü ve eyleme geçirdiği bir durumdur. Ancak tarihin dönemleri sanatçının salt özgürce yaratma eyleminde bulunduğu bir çağa tanıklık edememiştir.

Sanatçının tarz bakımından özgür olması da önemlidir. Her sanatçının

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

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

Sanatçının özgürlüğü ve özgünlüğü sorunsalı estetik tarihinde “taklit kuramı” bağlamında tartışılmıştır. Sanatsal yaratımın başarısı modern resim ve resmetme teknikleri ortaya çıkana kadar taklidin başarısı olarak adlandırılmıştır. Shiner’e göre, özgünlük problemi ve sanattaki taklit iki büyük başlık altında toplanabilir: Doğanın taklidi ve büyük seleflerin taklidi. Sanatçı geleneksel modelleri taklit etmekten özgürdü, fanteziye konulan kısıtlamalardan özgürdü ve nitekim doğayı aynen taklitten özgürdü (Shiner, 2013: 161).

Sanatçı, eserlerinde ne kadar özgün ve özgür olursa o kadar kendini özgür hisseder ve eserlerine özgünlüğünü yansıttığı sürece özgün eserler ortaya koyar. Dolayısıyla sanatçının özgün olabilmesi için özgür ruhlu olması bir ön koşul olarak karşımıza çıkıyor diyebiliriz. Gerek düşünce özgürlüğü gerekse yaratma özgürlüğünü sanatçı eserine yansıtmalıdır. Sanatçının

özgürlüğü ile özgünlüğü arasındaki bağı bir önkoşul olarak değerlendirebileceğimiz gibi sanatçının özgürlüğünü özgünlüğünün sonucu olarak da görebiliriz. Sanatçı kullandığı teknik, kompozisyon, çizgi, tonlama, ışık ve gölgeleme gibi resim sanatının önemli unsurlarını özgürce tercih etmekte ve eserlerinde özgünlükle yansıtmaktadır. Dahası sanatçı eserlerinde taklit etme özgürlüğüne de sahiptir. Böylelikle sanatçının özgürlüğü öylesine geniş ki, sanatçı isterse kendi tercihi doğrultusunda daha önceden ortaya konulmuş sanatsal yaratı nesnelere yetkince taklit etme yoluyla özgünlüğünü kurgulayabilir.

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

Sanatçının günümüz resim modasına uymaması sanatçının yaratma özgürlüğü ve tercih özgürlüğü zemininde karşımıza çıkan bir başka engeldir. Sanatçının çalıştığı eserler günümüz modasına uymadığı için istediği gibi renk, malzeme, dönem, teknik kullanamaması söz konusudur. Günümüz modası ve rağbet edilen hangi resim türü ise ona ilgi gösterilmektedir. Dolayısıyla sanatçı içinde yaşadığı toplumsal hayatın popüler kaygıları karşısında özgünlüğünü korumakta zorlanacağı gibi toplumda kabul gören genel normları takip etmek konusunda özgürlük yitimine uğramaktadır. Sanatçılar sanatsal yaratının kamusal alanları olan sergilere, fuarlara veya müzayede vb. bu sorunsallar yüzünden davet edilmemektedir. Rağbet

görmeyen resim türlerinde çalışmalar ortaya koyan sanatçılar tercih ettiği resim türünü değiştirmesi zorunlu bırakılıyor. Böylece, az önce anılan nü resim veya doğa taklidi türlerinde çalışan bir sanatçı tarzını değiştirerek modern resim çalışmaya başlamaktadır. Örneğin günümüzde en çok tercih edilen resim türü soyut resimlerdir. Sanatçıyı tercihleri açısından belirleyen alımlayıcının tercihlerinin toplumsal belirlenmişliği. Bir başka deyişle, sanatçı estetik alımlamayı gerçekleştirecek birey açısından özgünlüğü bakımından değerlendirilemez hale gelmiş ve toplumsal/kitlese beğenin araçlarına yenik düşmüştür.

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

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

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

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

2.2. Sanat Eleştirmeni ve Özgürlük İlişkisi

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

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

Sanat eleştirmeni nasıl olmalı sorusu geçmiş dönemlerden beri tartışılmaktadır. İlk olarak, bir sanat eleştirmeni farklı alanlardaki bilgileri temel

olarak öğrenmeli, öğrendiği her bilgiyi bir önceki bilgileriyle karşılaştırarak aralarında bağlar kurmalı, dönüştürmeli ve çelişkileri eyleyerek anlamlı bir bütüne ulaşmalıdır (Balcı, 2013: 19). Bir sanat eleştirmeni hangi sanat nesnesini ve resim türünü eleştirdiği önemlidir, çünkü eleştirdiği nesne üzerinden vurgulanması gereken önemli unsurlardan bahsetmelidir. Bir sanat eleştirmeni bir tabloyu eleştiriyor ise, onun ilk olarak hangi resim türüne sahip olduğunu söylemelidir. Daha sonra, eserin kime ait olduğu, hangi dönemde icra edildiği, hangi tekniği kullandığı, duygu bakımından ne hissettirdiği, estetik bakımdan nasıl incelendiği gibi unsurlarla eleştiri yapması gerekmektedir. Sanat eleştirmeni bir tabloyu ancak bu gibi detaylarla sanatseverlere anlatabilir ve idrak ettirebilir.

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

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

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

Çalışmanın alımlama bölümünde de bahsedildiği gibi, bir sanat eleştirmeni sanat nesnesini idrak etmeli yani alımlamalı, kavramalı ve değer-

lendirmelidir. Bir sanat nesnesi üzerine konuşabilmek ya da bilgi verebilmek için bu aşamalar önemlidir. Örneğin bir resim sanatının eleştirisinde o eser bir portre ise, o portrenin kim tarafından yapıldığı, hangi dönemde yapıldığı, hangi teknik kullanıldığı, eleştirmenin kavramsal bakış açısı ve değerlendirmesi gibi temel aşamalar için önemlidir, çünkü eleştirmen bu bilgilere sahipse o eseri alımlayabilir. Sanat eleştirmeni de sanatçının sahip olması gereken özelliklere ve niteliklere sahip olması gerekir ki diğer bireylere ayırıcı nitelikleri doğru ve eksiksiz bir biçimde yansıtabilmelidir.

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

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

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

Sıtkı Erinç’in *Resim Eleştirisi Üzerine* adlı kitabı sanat eleştirisi için önemli eserlerdendir. Erinç ise, Moran gibi farklı bir eleştiri başlıkları in-

celemiştir. Bunlar; resmi araç olarak kullanan eleştiriler, resmi amaç olarak kullanan eleştiriler, resmi öğelerine ayıran eleştiriler, resmi bir bütün olarak düşünen eleştiriler, resmi kendi ontik yapısı içinde ele alan eleştiriler ve resmi kendi grup içinde ele alan eleştirilerdir.

Bir başka eleştirmen Terry Barrett *Sanatı Eleştirmek* adlı kitabında farklı eleştiri türleri kullanmıştır. Bunlar modernist estetik ve eleştiri, postmodernist estetik ve eleştiri, marksist eleştiri, psikanalitik eleştiri, çok kültürlü estetik ve eleştiridir. Edmund Feldman, sanat eleştirisi anlayışı önem arz etmektedir. Feldman sanat eleştirisini dört unsurda incelemiştir. Bunlar akademik eleştiri, basıl eleştirisi, popüler eleştiri ve pedagojik eleştiridir.

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

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

tercih ve özgürlüğüne bağlıdır.

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

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

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

2.3. Sanatsever ve Özgürlük İlişkisi

Sanatsever olarak estetik süje, resim sanatına, nesnelere bir değer atfeden ve yargıda bulunan kişilerdir. Sanatsever, sanattan hoşlanma olanağı

verildiğinde sanatla ilişki kurmaktan mutluluk duyan kişi anlamına gelmektedir. Örnek vermek gerekir ise sanatsever herhangi bir konsere ya da sanatsal faaliyete davet edildiğinde zevkle gelir. Fakat, kendiliğinden sanatı talep etme kaygısında ve istediğinde değildir (Özel, 2014: 44). Sanatseverin sanata olan ilgisi içten gelen bir duygudur, zorla sanat sevilemez ya da sevdiremez. Sanata ilgi duymak ve sevmek bireyin kendi tercih ettiği özgürlük biçimidir.

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

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

Sanatsever ve izleyici tarafından sanatı görmek önemli bir konudur, çünkü sanatçılar, eleştirmenleri olduğu gibi, izleyicileri de vardır. İzleyicinin gözü, geçmiş ve görmüş olduğu resimler oranında gelişecektir. Ulusal sınırlar içinde kalan izleyiciyle, uluslararası olabilmeyi başarmış izleyici arasında farklar söz konusudur. Bir tüketici birtakım resimsel kuralları bilmeden, öğrenmeden, resim sanatını göremez. İlk olarak, izleyicinin bir görme yetisi bulunmalı ve tüketici bir sanat entelektüeli olmak için çaba

göstermelidir. Tüketicinin çizgi, açık koyu, renk, gölge, mekan, düzen ve birlik gibi kavramlardan anlaması ve kavraması gerekmektedir.

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

Sanatseverin resim sanatını idrak etmesi yani alımlaması, değerlendirmesi ve kavraması önemlidir. Sanatseverin eseri inceleyebilmesi için bu kavramları idrak etmesi gerekmektedir. Bir sergiye gezerken eseri alımlaması için onu malzemesi, dönemi, tekniği bakımından incelemesi gerekmektedir, çünkü esere sadece bakmak yetmez onu alımlaması gerekir. Böylece bir esere bakmak ve alımlamak arasında büyük fark vardır.

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

2.4. Eğitimci ve Özgürlük İlişkisi

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

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

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

Eğitimcinin diğer görevlerinden ve amaçlarından bir diğeri de farklı açılardan tasarımsal olarak düşünmesini sağlamaktır. Öğrenci farklı olarak düşünmesini sağlarken onun özgün eserler ortaya koymasını da sağlayacaktır. Eğitimci öğrencisine resim yaptırırken ya da yaratırken hayal dünyasını özgürce yansıtmalarını sağlamasına yardımcı olmalıdır. Küçük yaşta başlayan hayal kurma resim sanatına yansıdığına sıra dışı tasarımlar, temalar özellikle de sonunda özgün eserler çıkmaktadır.

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

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

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

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

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

2.5. Devlet Adamı ve Özgürlük İlişkisi

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

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

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

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

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

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

2.6. Sanat, Kurumsallaşma ve Özgürlük İlişkisi

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

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

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

Sanat müzesi, dinsel olmayan konser ve edebiyat eleştirisinin modern işlevlerini ve anlamlarını üstlenmeleri ve bütün Avrupa'ya yayılmaları 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. Edebiyat alanında kütüphanede ki gelişmeler de 18. yüzyılda kurumsallaşmıştır (Shiner, 2013: 132). Resim sanatında da bu yüzyılda, kurumsal alanda bir değişim gerçekleşti. Tuvaller, mobilyalar, mücevherler ve diğer ev eşyalarıyla birlikte sergilenip satılmıyor; bunun yerine müzayedeler, sanat galerileri ve müzeler gibi aracı sanat kurumlarında sergileniyordu. Burada, sanat koleksiyoncuları arttıkça uzmanlaşmanın da yolu açılıyor ve tablo ticareti yapanların toplumsal konumları artış gösteriyordu (Shiner, 2013: 134-135). Böylelikle sanatın toplumsal kullanımını bir kültür sorunu olmaktan çıkıp marksizmin metalaşma eleştirisine paralel biçimde bir pragmatizm sorunu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı imzasının değeri kadar varolmakta ve ayrıca aracı kurumların belirlediği piyasanın bir unsuru olarak ele alınmaktaydı.

Sanatın kurumsallaşma öyküsünde ideolojinin yeri ve yapılandırıcı ilişkisi vardır. Sanat nesnesi artık sanatçının biricik, özgün eseri olmaktan

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

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

Müzeler bu anlayışla günümüzde en önemli kamusal sanat alanlarından biridir. Müzelerde genellikle tarihsel dönemlerden kalan sanat nesnelere ve kalıntılara sergilenmektedir. Harbiye Askeri Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Topkapı, Ayosofya, Arkeoloji Müzesi İstanbul'da bulunan önemli yerlerdir. Burada sergilenen eserlerin belli bir geçmişi ve önemi söz konusudur. Örneğin soyut tabloların sergilendiği alanda, natüremort bir eseri görmem-

iz mümkün değildir. Kamusal alanlarda sergilenen nesnelere kuralları vardır. Bu kurallar çerçevesinde eserler istenildiği gibi sergilenmemektedir. Kamusal müzelerde çalışanların yanı sıra sanatseverlerin de müzelerde koydukları kurallara uymaları gerekmektedir. Özellikle sanat eserlerine dokunmak ve fotoğraf çekmek genellikle yasaktır. Bu durum sanatseverin alımlama biçimindeki özgürlüğünü kısıtlasa da kurumsal olarak kurallara uymak durumundadır.

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

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

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

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

aracılar, pek çok kişinin üzerine konuştuğu ancak açıkça tanımlamadığı bir sürecin araçlarıdır. Bu aracılık konumu, birini diğerine dönüştürme gücü anlamına gelir ve bu dönüştürücülük beraberinde etik problemleri de getirir (Madzowski, 2016: 34). Küratörler araştırma yapar, yazar, öğretmenlik yapar, eğitir, kolaylaştırır, fon bulur, planlar, yönetir, üretirler; sanatçıları, fikir aşamasından gerçekleştirmelerine ve sonrasına kadar eserleri ve sergileri yaratır, düzenler ve korurlar. Geçmiş projeleri belgeler, tanıtır, sunar ve temsil ederler, aynı zamanda yeni projeler teklif ederler. İlişki ağları kurar, fikirleri derleyip toplar ve kamuoyu yaratırlar; akışkan bir biçimde ve bağımsızca kurumların içinde, karşısında, kurumlarla bağlantılı ya da kurumlar dışında çalışırlar. Kavramaları dile getirir, projeleri markalaştırır ve satar, sanat sahasındaki farklı kutuplar ve aktörler arasında bir arabuluculuk yaparlar. Pratikte teori, sanatla sanat tarihi arasında bir sarkaçtır. Eleştirmenlerin eksik olduğu yerde eleştirmenlerin yerini de alırlar (Madzowski, 2016: 32).

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

Küratörler kamusal alanlarda sergi düzenlerken veya bir temaya uygun çalışırken özgürlükleri kısıtlıdır. Kuratörlerin kısıtlılığını temaya uygun bir şekilde eserleri yerleştirmeleri beklentisi belirler. Kendi özgür iradeleriyle eserleri yerleştiremezler. Fakat, kamusal alan dışında gerçekleşen sergileri istedikleri mekanlarda sergileyebilirler. Geçmişten günümüze kadar örnekleri olan ve evlerini müze ve sergi alanı olarak kullanan ve sanatseverlerin ziyaretine açan ressam da bulunmaktadır. Burhan Doğançay ve Devrim Erbil bu duruma örnek olarak gösterilebilecek ressamlardır. Eserlerini kurumsal müzelerde görmemeye alışkın olduğumuz ressamlar bakış açısını değiştirerek evlerinde ya da yaşadıkları mekanlarda eserlerini sergilemektedirler (<https://www.sabah.com.tr/pazar/2016/04/03/hayati-renge-boyayanlarin-ev-hali>). Bu durum sanatsever ve tüketici tarafından alımlama biçimlerini değiştirmekte, eserleri kamusal alanların dışında da “özgürce” görebilmelerini sağlamaktadırlar. Böyle bir durum kamusal alan olan müzelerin dışında resamların evlerini de müze haline getirip kurumsallaşmasını ve yeni kamusal sanat alanları olarak alımlanmasını sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Artut, K. (2013). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Adugit, Y. (2013). Özgürlüğün Kısa Tarihi, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 63-93.
- Aristoteles (2012). *Poetika*, (Çev. İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Altar, C. M. (2013). *Sanat Felsefesi Üzerine*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Balcı, F. (2013). *Sanat Eleştirisine Giriş*, İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Bauman, Z. (2016). Özgürlük, (Çev. K. Eren), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, G. (2015). *Sanat Tarihi*, (Çev. S. Hilav), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Bektaş, E. (2000). *Avrupa Sanatı'na Giriş*, İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Bingöl, B. (2011). Sanat Özgürlüğü, *Hacettepe Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1(2), 92-139.
- Collingwood R. G. (1938). *Principles of Art*, Oxford England: Clarendon Press.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çakır, M. (2015). *Sanatta Eleştirelilik*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Say Yayınları.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erinç, S. M. (2016). *Resim Eleştirisi Üzerine*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2018). *Bir Müze Eleştirisi*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, (Çev. B. Gözkan, H. Hünler v.d.), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Grombrich E. H. (1986). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haşlakoğlu, O. (2015). “Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizm'in Doğuşu”, *Mavi Atlas Dergisi*, 108-119.
- Hacıkadıroğlu, V. (2002). *Özgürlük Ahlakı*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Hegel, G. W. (1942). *Philosophy of Rights*, (Çev. Knox. T. M.), Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. W. (1982). *Estetik*, (Çev. N. Bozkurt), İstanbul: Say Yayınları.

- Hegel, G. W. (2015). *Tinin Görüngübilimi*, (Çev. A. Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kant, (2007). *Critique of Judgement*, (Trans. James Creed Meredith), New York: Oxford University Press.
- Kant, I. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, (Çev. A. Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kant, I. (2014). *Pratik Aklın Eleştirisi*, (Çev. İ. Kuçuradi, Ü. Gökberk, F. Akatlı), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Konak, C. (2016). Cezanne'ın İzinden "Kübizm", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y.4, S.16, 294-301.
- Kuçuradi, İ. (2009a). İnsan Haklarının Felsefi Temelleri, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2010). Çağın Olayları Arasında, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2013a). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2013b). *Schopenhauer ve İnsan*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Lenin, V. İ. (2014). *Karl Marx ve Marksizm Üzerine*, (Çev. M. Beyhan). İstanbul: Yordam Kitap.
- Lunn, E. (1995). *Marksizm ve Modernizm*, (Çev.Y. Alogan), İstanbul: Alan Yayınları.
- Madzoski, V. (2016). *Küratörlük Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği*, (Çev. M. Haydaroğlu), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2013). *Felsefeye Giriş*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2014). *Kant ve Scheler'de İnsan Problemi*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Özel, A. (2014). *Estetik ve Temel Kuramları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özkan, D. (2012). Modern Sanatta Öznelerarasılık, Refleksivite ve Tamamlanabilirlik, *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2.
- Platon (2011). *Devlet*, (Çev. S. Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2017). *Toplum Sözleşmesi*, (Çev. V. Günyol), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Schiller, F.(1965). İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup, (Çev. M. Özgü), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Schelling, F. (2017). İnsan Özgürlüğünün Özü Üzerine, (Çev. M. B. Albayrak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı*, (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Tansel, A. (2006). Jean Paul Sarte'ın Özgürlük, Sorumluluk ve Yabancılaşma Kavramları, Ankara, Yüksek Lisans Tezi.
- Tunalı, İ. (2012). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2013a). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2013b). *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*, İstanbul: Yem Yayın.
- Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*, İzmir: Akademi Kitabevi.
- Timuçin, A. (2016). *Spinoza'nın Özgürlük Kavrayışı*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Theodor, A. (2006). *History and Freedom*, (Trans. Rodney Livingstone), Cambridge: Polity Press.
- Üner, Ö. (2013). *Resmin Temelleri Resim Eğitim Dizisi-1*, İstanbul: Say Yayınları.
- Ünay, S. (2015). Bugün Natürmort, İnönü Üniversitesi *Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, 71-78.