

**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**  
**RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**ORTA ÇAĞ VE RÖNESANS DÖNEMİ'NDE ORTAYA**  
**ÇIKAN ESTETİK DÜŞÜNCELERİN SANAT**  
**EĞİTİMİNE YANSIMALARI**

**Muhammet Mustafa ÜNLÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**

**Dr. Öğr. Üyesi Ayşe OKUR**

**Konya-2018**



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Muhammet Mustafa ÜNLÜ
	Numarası	158309031003
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
	Bilim Dalı	Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tezin Adı	Orta Çağ ve Rönesans Dönemi'nde Ortaya Çıkan Estetik Düşüncelerin Sanat Eğitimine Yansımaları

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

29/06/2018

Öğrencinin  
Adı Soyadı İmzası



Muhammet Mustafa ÜNLÜ

 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>NECMETTİN ERBAKAN</b> <b>ÜNİVERSİTESİ</b> <b>EĞİTİM BİLİMLERİ</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

### YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Muhammet Mustafa ÜNLÜ
	Numarası	158309031003
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
	Bilim Dalı	Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ayşe OKUR
	Tezin Adı	Orta Çağ ve Rönesans Dönemi'nde Ortaya Çıkan Estetik Düşüncelerin Sanat Eğitimine Yansımaları

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Orta Çağ ve Rönesans Dönemi'nde Ortaya Çıkan Estetik Düşüncelerin Sanat Eğitimine Yansımaları başlıklı bu çalışma .04.../06.../2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oycokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı	İmza
Danışman	Dr. Öğr. Üyesi Ayşe OKUR	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TÜRE	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Hülya KAROĞLU	

## ÖN SÖZ

Sanat, insan için kültürel, inanç, felsefi birikim elde edilerek ortaya çıkan bir kavram olmuştur. İnsanın düşünüş biçimleri aynı zamanda yaptığı işlerin ilişkilerini belirler. Bu nedenle sanatın içinde yer alan nesne, sanatçı ve izleyici/alımlayıcı, ortak bilincin oluşmasına katkı sunmuştur. Bu bilincin oluşmasında doğa incelemeleri, insan araştırmaları, düşüncelerin ortaya çıkması ve inançlar önemli faktörlerdir.

İnsan, tarihinde düşünce faaliyetleri içinde yer alarak sanata ve eğitime uygulama amacıyla olmuştur. Çünkü her kültürün ve medeniyetin temelini düşünce oluşturmuştur. Bu nedenle insan, düşüncelerini, evreni, ideal olanı araştırma-inceleme faaliyetleri içinde gerçekleştirerek anlama ve öğrenme çabası içinde olmuştur. Bu bağlamda sanatı üretenler aynı zamanda gelecek nesil için aktarımda bulunmuş ve bunun eğitim kısmında da yer almışlardır. Felsefe, bilim ve dinin etkileriyle sanat, teori-pratik bağlamında hemen hemen her dönemde ele alınmıştır. Bu bağlamda sanatın eğitimi meselesi geçmişten günümüze kadar hep sıcaklığını korumuştur.

Orta Çağ ve Rönesans Avrupası'nda, insanlığın tarihi seyrinde önemli yer edinmiş ve önemli olaylara, keşiflere, icatlara, düşüncelere vs. sahne olmuştur. Bu nedenle yapılan çalışmada Orta Çağ ve Rönesans'ta öne çıkan önemli figürlerin düşüncelerinde görülen estetik bakışları irdelenerek sanat eğitimine olan katkılarına ulaşılmaya çalışılmıştır.

Öncelikle eğitim hayatım boyunca bana desteklerini göstermiş olan sevgili annem Naile ÜNLÜ'ye, babam İsmail ÜNLÜ'ye, kardeşlerim Sümeyye ÜNLÜ'ye ve Berfin ÜNLÜ'ye; dostlarıma, arkadaşlarıma ve öğretmenlerime sevgilerimi ve şükranlarımı sunarım.

Yüksek öğrenim hayatım boyunca ve tezin şekillenmesinde yardımlarını ve desteğini esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ayşe OKUR ile hocam Doç. Dr. Füsün Gülderen ALACAPINAR'a ve yüksek öğrenim hayatım boyunca bana destek veren ve bilgilerini esirgemeyen hocalarım Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI'ya, Dr. Öğr. Üyesi, Ahmet TÜRE'ye, Dr. Öğr. Üyesi. Zekeriya ŞİMSİR'e ve Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali GENÇ'e; mesleki deneyimlerinden faydalandığım hocam Prof. Dr. Melek GÖKAY'a teşekkür ederim.



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



<b>Öğrencinin</b>	<b>Adı Soyadı</b>	Muhammet Mustafa ÜNLÜ
	<b>Numarası</b>	158309031003
	<b>Ana Bilim Dalı / Bilim Dalı</b>	Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı /Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı
	<b>Programı</b>	Tezli Yüksek Lisans
	<b>Tez Danışmanı</b>	Dr. Öğr. Üyesi Ayşe OKUR
	<b>Tezin Adı</b>	Orta Çağ ve Rönesans Dönemi'nde Ortaya Çıkan Estetik Düşüncelerin Sanat Eğitimine Yansımaları

### ÖZET

Antik dönem filozofları eşyayı ve insanı tanıma problemleriyle karşı karşıya kaldıklarında gerçeklik ve hakikat bilgisine ulaşmaya çabalamışlardır. Bunun etkileri Orta Çağ'a ve Rönesans'a kadar görülen felsefi düşüncelerin doğmasına neden olmuştur.

Sanatın ve felsefenin ayrılmaz birlikteliği Antik Çağ'dan günümüze dek devam etmiştir. Çünkü bilgiyi elde etme yollarından sanat ve felsefenin temelinde akletme ve düşünce vardır. Bu nedenle Antik Çağ'da ortaya çıkan düşünce sistemleri gelişerek çağlara etki etmiştir. Bu düşünce sistemleri sanatın arka planını oluşturduğu ve sanat eğitiminin temel oluşturduğu bir gerçektir. Bilgi insan için hayatta olmazsa olmazdır. İnsanın kendini geliştirmesi, kendini tanıması, çevreyi incelemesi, araştırma yapması bilgiye ulaşma yollarından sadece birkaçıdır.

Bu çalışmada Orta Çağ ve Rönesans'ın hangi felsefelerden oluştuğunu, hangi sanat ve sanat eğitimi anlayışlarına sahip olduğunu bu dönemlerin önemli düşünürleri ve sanatçılarının görüşleriyle ortaya koyulmuştur. Sanata ve sanat eğitimine olan katkıları araştırılmıştır. Bu bağlamda I. Bölüm'de teori-pratik ilişkisine dair araştırmanın problem durumu ortaya koyulmuştur. II. Bölüm ve III. Bölüm'de Orta Çağ ve Rönesans'ta ortaya çıkan görüşler dikkate alınarak sanatın anlamlandırılması, insanın doğa merakı ve Tanrı'yla ilişkisinin felsefe ekseninde sanata nasıl etki yaptığı incelenmiştir. Ayrıca IV. Bölüm'de Orta Çağ ve Rönesans Dönemi'ne ait estetik

düşüncelerin sanat eğitime yansımaları ve aktarımları ele alınarak sanat eğitiminin durumu ile sanat eğitimi nasıl yapıldığına dair inceleme yapılmıştır. Bu dönemlere ait sanat eğitiminin çağdaş sanat eğitime etkileri araştırılmıştır.

Literatür araştırma tekniğinin kullanıldığı bu çalışmada sanatın ve felsefenin problemleri olan *güzel*, *kozmos*, *ölçü*, *düzen* ve *iyi* gibi kavramların ortaya çıkışı araştırılmıştır. Bunların hangi manada nerede kullanıldıkları saptanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Orta Çağ, Rönesans, Sanat, Sanat Eğitimi, Sanat Felsefesi, Estetik.



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



<b>Öğrencinin</b>	<b>Adı Soyadı</b>	Muhammet Mustafa ÜNLÜ
	<b>Numarası</b>	158309031003
	<b>Ana Bilim Dalı / Bilim Dalı</b>	Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı /Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı
	<b>Programı</b>	Tezli Yüksek Lisans
	<b>Tez Danışmanı</b>	Dr. Öğr. Üyesi Ayşe OKUR
	<b>Tezin Adı</b>	Reflections of Aesthetic Ideas On Education Emerging In The Medieval Age And The Renaissance Period

### SUMMARY

When Ancient Period philosophers faced with problems object and human being, they struggled to arrive knowledge of truth and essence. These influences caused to raise of philosophical ideas that seen until Medieval Age and Renaissance.

The inseparable together of art and philosophy have continued from Ancient Age to the day. Because there is reasoning and thought on the basis of art and philosophy from the ways of obtaining knowledge. For this reason, by advancing thought systems emerged in the Ancient Age have influenced to ages and it is a fact that this thought systems forms backdrop of art and forms basis of art education. Knowledge is essential for human. Self development, self definition, environmental analysing, researching are solely a few ways of reaching knowledge for human.

In this study, it was revealed which consist of philosophy, which have been minds of art and art education of Medieval Age and Renaissance. It was investigated contributions being to art and to art education. In this context, it was revealed problem status of researching about theoretical practice correlation in the first section. It was investigated how did affect on this axis of philosophy meaning of art, nature curious of human and relation with The God of human considering opinions revealed in the Medieval Age and Renaissance in the second section and in the third section. Furthermore it was made analysing about situation of art education and how art

education is done taking reflections of and transfers of aesthetic thoughts on art education belong to Medieval Age and Renaissance in the fourth section.

In this study was used literature research technique, it has examined emergence of concept like beautiful, cosmos, measure, order and well been problem of art and philosophy. It has been determined where and how they are used.

**Key Words:** Medieval Age, Renaissance, Art, Art, Education, Art Philosophy, Aesthetic.

## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa No</b>
Bilimsel Etik Sayfası .....	i
Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu .....	ii
Önsöz .....	iii
Özet .....	iv
Summary .....	vi
İçindekiler .....	viii
Tanımlar ve Kavramlar .....	x
Resimler Listesi .....	xv

### BİRİNCİ BÖLÜM

<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1. Problem Durumu .....	4
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi .....	5
1.3. Problem Cümlesi .....	5
1.4. Alt Problemler .....	5
1.5. Araştırma Yöntemi ve Veri Toplama Teknikleri .....	6
1.6. Sınırlılıklar .....	6

### İKİNCİ BÖLÜM

<b>2. ORTA ÇAĞ'DA ORTAYA ÇIKAN ESTETİK DÜŞÜNCELER</b> .....	<b>8</b>
<b>2.1. Orta Çağ Düşünürleri ve Düşünceleri</b> .....	<b>10</b>
2.1.1 Saint (Aziz) Aurelius Augustinus (354-430) .....	10
2.1.2 Saint (Aziz) Bonaventura (1217-1274) .....	21
2.1.3. Saint Thomas d'Aquino (Aquino lu Thomas) (1224-1274) .....	26
2.1.4. John Duns Scotus (1265-1308) .....	35
2.1.5. Ockhamlı William (1285-1347) .....	38

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<b>3. RÖNESANS'TA ORTAYA ÇIKAN ESTETİK DÜŞÜNCELER</b> .....	42
<b>3.1. Rönesans Dönemi Düşünürleri ve Düşünceleri</b> .....	46
3.1.1. Francesco Petrarca (1304-1374) .....	46
3.1.2. Nicolaus Cusanus (Kuesli Nikolay) (1401-1464) .....	50
3.1.3. Leon Battista Alberti (1404-1472) .....	57
3.1.4. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) .....	64
3.1.5. Marsilio Ficino (1433-1499) .....	70
3.1.6. Leonardo Da Vinci (1452-1519) .....	80
3.1.7. Michelangelo Buonarroti (1475-1564) .....	95
3.1.8. Francis Bacon (1561-1626) .....	102

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

<b>4. SANAT EĞİTİMİ</b> .....	106
<b>4.1. Orta Çağ'da Sanat Eğitiminin Durumu</b> .....	108
<b>4.2. Rönesans Dönemi'nde Sanat Eğitiminin Durumu</b> .....	115
<b>4.3. Orta Çağ ve Rönesans'ın Çağdaş Sanat Eğitimine Etkileri</b> ..	137

## BEŞİNCİ BÖLÜM

<b>5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ</b> .....	158
Kaynakça .....	176
Elektronik Kaynakça .....	184
Resimler Kaynakçası .....	185
Özgeçmiş .....	189

## **TANIMLAR VE KAVRAMLAR**

### **Alegori**

*Bir düşünce, kavram ya da sanat-dışı herhangi bir gerçekliğin figüratif bir simge halinde betimlenişi (Sözen & Tanyeli, 2015: 21). Tasavvurların kişileştirilerek doğada olmayan biçimde tasvirine denir (Turani, 2018: 10).*

### **Ampirizm**

*Bilginin kaynağında deneyimin, duyumların veya duyu algılarının bulunduğunu söyleyen yaklaşım (Cevizci, 2017: 116).*

### **Apolojist**

*Savunma yapan kişi anlamına gelmektedir.*

### **Atölye**

*İçinde sanatsal üretim ve el işçiliği düzeyinde imalat yapılan mekân. Eski Mezopotamya'da bile her tür üretimin tapınak ve sarayla bağlantılı atölyelerde yapıldığı bilinir. Antikite'de daha özgür bir statüye kavuşursa da, atölye düzeninin altın çağı feodal Avrupa'dır. Lonca örgütlenmesinin zorunlu kıldığı atölye sistemi, Rönesans'la birlikte çözülmeye başlar. Yine de Rönesans'ta her tür sanatsal etkinliğin ustaları, kalfaları ve çırakları bünyesinde toplayan atölyelerde yapıldığı, ama Orta Çağ'daki gibi ekonomik birim olmaktan fazla, artık yalnızca bir sanat topluluğu haline geldiği söylenebilir (Sözen & Tanyeli, 2015: 39).*

### **Birlik**

*Bir bütünü gerçekleştiren iki ya da daha çok varlığın durumu (Hançerlioğlu, 2015: 37).*

### **Cosa Mentale**

*Zihinsel şey.*

### **Düzen**

*Bir amaçla ve bilinçli olarak gerçekleştirilen kurallı durum (Hançerlioğlu, 2015: 76).*

### **Eğitim**

*Bireyde davranış değiştirme sürecidir. Bireylerin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişimi meydana getirme sürecidir (Aktaran: Artut 2009: 93).*

**Ethos**

*Antik Yunan'da karakter anlamına gelen ethos kelimesi, ruh sözcüğünün diğer ifadesidir.*

**Eytişim**

*Diyalektik.*

**Corpus Hermeticum**

*Hermetik Külliyat.*

**Helisel**

*Spiral, sarmal.*

**Hermes Trismegistus**

*Antik Mısır'da Hermes Thoth adıyla bilinirdi. Antik Yunan'da Hermes'e Ermiş veya üç kez bilgin anlamına Trismegiste denmiştir. İbranca'da adı Enoh ya da Uhnuh'tur. Araplar arasında Hermesü'l Heramise adıyla bilinmesinin yanında İdris olarak da anılmıştır. Antik Mısır'daki Thoth, Antik Yunan'daki Hermes ve İslam dünyasındaki İdris isimleri, çok tedris yapan, öğretmen vs. olarak kullanılan ve aynı anlama gelen kelimelerdir.*

**Hilomorfizm**

*Özdekbiçimçilik. Yunanca hyle (madde) ve morph (biçim) kelimelerinden oluşan ve kökeni Antik Çağ'a dayanan kavramdır. Orta Çağ'da ise ruh temelli anlayışla maddenin özü form öğretisi kendini göstermiştir.*

**Kozmos**

*Evren. Kâinat. Âlem. Antik Çağ Yunanlılarında evren anlamındaki kosmos terimi süs anlamına gelen kosmiyos'dan yapılmıştır. Yunan düşüncesi evreni, gök boşluğunun süsü olarak tasarlanmıştır (Hançerlioğlu, 2015: 222).*

**Kozmogoni**

*Evren oluşumuna dair açıklama yapmaya çalışan bilimdir. Dünyanın kökeniyle ve oluşumuyla ilgili genel araştırma. Bu araştırmalar özellikle mitolojik düşüncede, çeşitli söylencelerde yer alır (Timuçin, 2004: 207).*

**Kozmoloji**

*Bir bütün olarak evrene, özellikle de evrenin oluşumu ve yapısı üzerine rasyonel ya da bilimsel araştırma (Cevizci, 2017: 268). Evreni yöneten genel yasaları araştıran bilim (Hançerlioğlu, 2015: 99).*

### **Logos**

*Ussal yasa. Logos sözcüğü Yunancada usla kavrama anlamındadır ve duyguyla kavrama anlamındaki pathos sözcüğünün karşılığında kullanılır. Yunanca kavrama ve seçme anlamlarını veren leg kökünden türemiştir. Kök anlamıyla ilgili olarak us ve bu usa dayanan söz, yasa, düzen, bilgi, bilim anlamlarını da dile getirir (Haçerlioğlu, 2015: 236).*

### **Lucida Proportion**

*Işık oranı.*

### **Metafizik**

*Felsefenin varlığı, varlığın ilk ilkelerini ve nedenlerini konu olan en genel ve temel dalı ya da disiplini (Cevizci, 2017: 300).*

### **Ontoloji**

*Varlığa veya gerçekliğe ilişkin genel araştırma. Metafiziğin temel dallarından birini oluşturan ontoloji, varlığın doğasına ve kategorilerine ilişkin felsefi araştırmayı ifade eder (Cevizci, 2017: 329).*

### **Oran**

*İki çokluğun birbirine bölünerek karşılaştırılmasına denir.*

### **Orantı**

*İki oranın eşitliğine orantı denir.*

### **Ölçü**

*Herhangi bir değerlendirmede kullanılan birim. Matematikte bir niceliği başka bir niceliğe oranla değerlendirme anlamını dile getirir. Ölçüt deyimiyle karıştırılmamalıdır. Ölçü deyimi felsefede ölçülülük anlamında kullanılır, nesne ve olguların niceliksel ve niteliksel yanlarının o nesne ve olguyu kendisiyle aynı tutmak için gerekli ölçü sınırlarını dile getirir (Haçerlioğlu, 2015: 298).*

### **Öz**

*Doğa; bir şeyi her ne ise o şey yapan belirleyici özellik (Cevizci, 2017: 339).*

### **Paganizm**

*İbrahimi veya semavi dinlerden olmama ya da tarihsel olarak semavi dinlerden önce gelen çok tanrılı dinlere mensup olma durumu (Cevizci, 2017: 347).*

### **Parça ve Bütün**

*Birbirlerine bağlanmış nesnelere nesne ve bağlantıyı dile getiren felsefesal iki terim (Hançerlioğlu, 2015: 329). Bütünü ortaya çıkaran nesnelere her biri parçayı ifade ederken nesnelere arasındaki bağlantılar ve nesnelere oluşan birlik, bütünü ifade eder.*

### **Pathos**

*Duyguyla kavrama anlamına gelen sözcüktür.*

### **Patristik Düşünce**

*Patristik felsefe, Hıristiyanlığa yapılan saldırılara karşı koymaya çalışan bir savunma felsefesi, bir apologia'dır (Hançerlioğlu, 2015: 330).*

### **Perspektif**

*Resmin iki boyutlu ortamında, üçüncü boyut (derinlik), yansımaları vermek için kullanılan teknik. İki tür perspektif vardır: Çizgi perspektifi ve renk perspektifi. Çizgi perspektifinde oylum ve onun içindeki nesnelere aynı görüş noktasına göre, bir yüzey üzerine yansıtılır. Bu yansıtma sonucu nesnelere bakış noktasından uzaklıklarına göre gerçek boyutlarından daha büyük ya da ufak gözükür. Bu görünüşe göre, oylumun ve eşyaların tespiti çizgi perspektifi oluşturur. "Bakış noktası", "kaçış noktası", "ufuk hattı" gibi elemanlardan yola çıkarak ve geometri kullanılarak yapılan çizgi perspektifi ilk olarak 15. yy'da Floransalı mimar Brunelleschi tarafından bulunmuştur. Bu bilimsel perspektife göre ilk resim Masaccio'nun 1425'te yaptığı fresklerde uygulanmıştır. "Hava perspektifi" adı da verilen renk perspektifi ise ilk olarak Japon resminde kullanılmıştır. Bakış noktasından uzaklaştıkça, gözlemci ve nesnelere arasında artan ışığın yansımalarını etkileyen atmosfer tabakası yüzünden, nesnelere renginin daha "mavileştiği" gözlemlenmiştir. Renk perspektifi renklerin gösterdiği bu özelliği kullanarak derinlik yansımaları sağlar (Turani, 2018: 114).*

### **Retorik**

*Hitabet veya güzel konuşma, dili dinleyeni etkileyecek veya ikna edecek bir şekilde kullanma sanatı (Cevizci, 2017: 372).*

### **Sfumato**

*Yumuşak konturlar ve renk alanları arasında pürüzsüz, dumanlı geçişler (Cumming, 2008: 496).*

**Simulacrum**

*Taklit, imge, hayal.*

**Tondo**

*Özellikle İtalyan Rönesansı'nda sevilerek kullanılan yuvarlak biçimli resim ya da kabartma biçimi (Turani, 2018: 145).*

**Uomo Universale**

*Polimat. Çok yönlü, bilgili kişiye verilen sıfat.*

**Usavurma**

*Zihinsel bilgilerin mantıksal dizimine denir.*

**Uyum**

*Bir sanat yapıtını oluşturan öğelerin birbirine ters düşmemesi durumu. Bu durumda tüm öğeler tüm öğeler aynı düzen bağıntıları sistemi içinde yer almaktadır (Sözen & Tanyeli, 2015: 314).*

**Varlık**

*Var olan şeylerin toplamı veya bütünü, var olan her şeyin sahip olduğu veya sergilediği temel özellik ya da sıfat. Görünen veya değişen şeylere karşı, kalıcı gerçeklik (Cevizci, 2017: 439).*

**Venüs**

*Romalıların aşk tanrıçasıdır (Turani, 2018: 151).*

**Virtu Cognitive**

*Güzellik idraki.*

## RESİMLER LİSTESİ

	<b>Sayfa No</b>
Resim-1: Pietro Perugino, <i>Saint Augustinus</i> .....	10
Resim-2: Paolo Morando Cavazzola, <i>Saint Boneventura</i> .....	21
Resim-3: Carlo Crivelli, <i>Saint Thomas d'Aquino</i> .....	26
Resim-4: Justus van Gent, <i>John Duns Scotus</i> .....	35
Resim-5: Anonim, <i>Ockhamlı William</i> .....	38
Resim-6: Raphael Morghen, <i>Francesco Petrarca</i> .....	46
Resim-7: Meister de Marienlebens, <i>Nicolaus Cusanus</i> .....	50
Resim-8: Raphael, <i>Atina Okulu</i> .....	55
Resim-9: Matteo de'Pasti, <i>Leon Battista Alberti</i> .....	57
Resim-10: Cristofano dell'Altissimo, <i>Giovanni Pico della Mirandola</i> .....	64
Resim-11: Andrea Ferrucci, <i>Marsilio Ficino</i> .....	70
Resim-12: Leonardo da Vinci, <i>Otoportre</i> .....	80
Resim-13: <i>Leonardo'nun Anatomi Çalışması</i> .....	83
Resim-14: Leonardo da Vinci, <i>Vitruvius Adamı</i> .....	87
Resim-15: Gérard Léonard Hérard, <i>Michelangelo</i> .....	95
Resim-16: Michelangelo, <i>Tondo</i> .....	98
Resim-17: Michelangelo, <i>'Musa'</i> .....	101
Resim-18: Anonim, <i>Francis Bacon</i> .....	102
Resim-19: Jaime Serra, <i>The Last Supper</i> .....	109
Resim-20: Nanni di Banco, <i>Lonca</i> .....	118
Resim-21: Samuel H. Kress Collection, <i>Cosimo de Medici</i> .....	122
Resim-22: Agesandoros, Athenodoros ve Polydoros, <i>Laocoon ve Oğulları</i> .....	123
Resim-23: Dirk Jacobsz Vellert, <i>Rönesans'ta Atölye Ortamı</i> .....	133
Resim-24: <i>Leon Battista Alberti'nin Perspektif Çizimi</i> .....	138
Resim-25: Leonardo da Vinci, <i>Vitruvius Adamı</i> .....	140
Resim-26: Ayçiçek ve Altın Oran İlişkisi .....	142
Resim-27: Le Corbusier, <i>Le Modulor</i> .....	143
Resim-28: Eugene Delacroix, <i>Liberty Leading The People</i> .....	145
Resim-29: Pablo Picasso, <i>Guernica</i> .....	145

Resim-30: Hüseyin Avni Lifij, <i>Karagün</i> .....	146
Resim-31: <i>Autodesk Revit Programında Modelleme</i> .....	155
Resim-32: Zaha Hadid, <i>New Dance and Music Centre'in Modellemesi</i> .....	155

## I. BÖLÜM

### 1.GİRİŞ

Sanat kelimesi alışılmış kullanımında üç anlama sahiptir. Birincisi, sanatçı olarak isimlendirilen insanlar tarafından sanat eserleri olarak adlandırılan nesnelere yaratılması ya da eylemlerin peşine düşülmesi anlamına gelir; bu sanat eserleri sadece insan ürünü olmalarından değil aynı zamanda güzel olması arzu edilen ürünler olmalarından dolayı diğer nesne ve hareketlerden ayrılırlar. İkincisi, doğal olanın tam tersi olan yapay olarak adlandırılan eylemlerin peşine düşülmesi ya da bu tür nesnelere yaratılması; diğer bir deyişle, doğal dürtülerini kontrol altında tutmak ve hayatlarını bir plan üzerine şekillendirmek konusunda bilinçli olarak özgür insanlar tarafından peşine düşülen eylemler ya da yaratılan nesnelere. Üçüncüsü, sanatsal olarak adlandırdığımız düşünce yapısı; güzelliğin farkında olduğumuz düşünce yapısıdır (Collingwood, 2011: 9). Sanatın kökeninde düşünce vardır. Düşünce, yalnız düşünce yapıtlarında kendini göstermez, sanat yapıtlarında da dışlaşır. Düşüncenin kaynaklarına inmeden sanatı, sanatın kaynaklarına inmeden düşünceyi kavrayamayız (Aktaran: Demiralp, 2015: 12)

Sanat, insanın dış dünyadan edindiği imgeleri, iç dünyasında bulduğu yansımalar ile ortaya çıkan gizemli bir alandır. Sanat, insanın dış dünyadan edindiği izlenimlerin, iç dünyasına yansınmasıyla doğar. Başka bir deyişle sanat, insan ile doğa arasındaki nesnel gerçekler arasındaki estetik ilişkidir. Sanat yapıtı ise; bu ilişkinin kurulması ile ortaya çıkan bir yaratmadır. Bu yaratıcı etkinlik içinde; sezgi, duygu, imgelem ve duyu organları birlikte çalışır ve yeni bir dünya yaratır. Sanatla gerçeklik aşılar ya da kendimize özgü başka bir gerçeklik yaratılır. Sanat yapıtı doğada gördüğümüz sayısız varlıklar gibi, herhangi bir varlık değil ontolojik varlıktır (Erbay, 2013: 5).

Felsefede gelenekselleşmiş yaygın bir eğilim vardır: Ele alınan sorunun ifade edildiği kavramlar, onların ilk kez kullanıldığı dildeki -bu dil, hemen hemen hep eski Yunanca'dır- özgün metinlere başvurularak açıklanır, oradan

yola çıkılarak yeni yorumlar getirilir. Böylelikle bu soy felsefe araştırmaları ilkin bir filolojik, etimolojik çalışma olarak başlar (Soykan, 2015: 11).

*Felsefe*, Yunanca *philosophia* kelimesinin Arapçaya aktarılmış Őeklidir. *Philia* (sevgi) ve *sophia* (bilgelik) kelimelerinin birleşiminden oluşan *felsefe* terimi, bilgiyi ve bilgeliği sevmektir. Bu terimi ilk defa Pythagoras'ın kullandığını, Platon'un talebesi olan Pontikos'dan öğreniyoruz. Pythagoras, Sophia'nın yani bilgeliğin, eksiksiz ve mükemmel bir varlık olan Tanrı'ya zgi olduğunu, dolayısıyla insanın buna erişemeyeceğini, ancak bu bilgelik peşinde olabileceğini, onu elde etmeye çalışacağını, onun sevgisini talep edebileceğini belirtmiştir (Uyanık, 2003: 13).

Felsefi dūřünceler gerek bir dönem gerek dönemler sūresince bazen birbirlerini geliřtiren bazen de birbirlerine karřıt, hatta aykırı savlarla ortaya çıkarlar. Karřıt savlar yine de felsefe olmakta buluřur. Eęer bir grūř, dięerini yok sayan bir tavır takınırsa onlar hakkında hiç konuřmaması, en kūk bir hesaplařmaya dahi girmemesi gerekir. Böyle bir iletiřim kopukluęu durumunda bir söylemin neye karřı ve neyden yana olduęu belirsiz, dolayısıyla söylemin kendisi de iřlevsiz kalacaęından, felsefenin birinci özellięi olan karřıt kūltür geliřmez (Nutku, 2011: 15).

Felsefenin yaptığı işlerden birisi, madde var mıdır yoksa yok mu, sūret var mı yoksa yok mu tūründen varlığı řūpheli olan mahiyetlerin varlığını ispat etmektir. Felsefenin gerçekleştirdiği faaliyetlerden biri de varlığın kesin olan Őeylerin mahiyetinin açıklanmasıdır. Yani var olduğunu bildiğimiz bir Őey hakkında sorduğumuz, mahiyeti ve tanımını nedir tūründen sorulara cevap vermektir (Mutahharı, 1999: 311).

Felsefeciler, genelde doęru olabilecek önermeler yaparlar, doęru ve kesin olanı ararlar. Kesin olanı buluncaya kadar řūphe ederler, belki de felsefenin yöntemi řūphedir ya da sorgulamadır diyebiliriz. Ama řūphe ve sorgulama, kesin ve doęru olanı (en azından felsefecinin kendisine göre) buluncaya kadar sūrdurmektedir. Felsefeciler, genelde kendi öęreti ve kurallarını destekleyecek dięer öęreti ve kuralları reddedecek delillere dayanırlar. Ayrıca

dış dünya ile olan ilişkilerinde problematik bir durum görürler ve bu durumu çözmeye çalışırlar (Turgut, 1993: 1).

Sanat felsefesi, sanatın ne olduğunu keşfetme çabasıdır ve bu çaba sanki kimyasal bir maddeymiş gibi sanat örneklerini keşfetmek ve çözümlmek için çevremizdeki dünyanın incelenmesini içermez ama aralarında sanatın yerinin olduğu kendimize has etkinliklerimiz üzerine derinlemesine düşünmeyi gerekli kılar (Collingwood, 2011: 10).

Sanatın ve felsefenin sorunları ele aldığı konular değildir. Bunların sorunları yöntem ya da yaklaşım biçimidir. Sanatın konuları ile felsefenin konuları pek farklı da değildir. Belki sanat tikel olandan, felsefe ise genel olandan hareket etmektedir. Ama her ikisinin amacı da evrensel olmaktır (Turgut, 1993: 1).

Nesnelere, simgelere, insanlara ve olaylara verilen anlamlar ve bu anlamlarla beliren önem dereceleri, farklı ve geniş yaşantılar içinde oluşur. Bu anlamları, uyarıcının kendi değil, o uyarıcının kişinin yaşantı ve amaçlarıyla olan ilişkisini sağlar ve böylece yaşantımız boyunca birçok şeylerle etkileşim içinde bulunuruz (Aktaran: Artut, 2009: 178).

Estetik, felsefenin duysal değerle ilgili olan alt dalı ya da disiplinine karşılık gelir. Bunu en açık bir biçimde gösteren şey de estetik teriminin Antik Yunan'da bulunan etimolojik kökenidir. Terimi felsefeye sokan, onu felsefenin belli bir alanını ya da disiplinini ifade etmek için ilk kullanan kişi, ünlü Alman düşünürü Alexander Baumgarten olmuştur (Cevizci, 2017b: 298). Ancak estetiğin ilgi alanı olan 'güzel' kavramı ilk defa Yunan Felsefesi'nin iki önemli filozofu Platon ve Aristoteles tarafından ortaya konulup tartışılmıştır. Yunan'dan, erken Hıristiyanlık dönemi ve Rönesans'a kadar, güzelliğin, nesnel, fiziksel bir özellik olduğu düşünülmüş, güzelliğin nesnenin doğasında olduğu görüşü savunulmuştur. Ancak süreç içerisinde güzelliğin bakan kişinin gözünde oluştuğu düşüncesi hâkim olmuştur (Tekel, 2015: 150).

N. Hartmann'ın *Das Problem des geistigen Seins*'inde şöyle bir vurgu yapılır: Güzellik, varlık tarzı bakımından iki ayrı dünyanın determine ettiği

bir fenomendir. O, ne yalnız real ne de yalnız irreal seferde meydana gelebilir. O, yalnız bu iki seferin harmonik birliğinde ortaya çıkabilir. “*Güzel, güzel olarak ne yalnız ön yapıda ne de yalnız arka yapı da bulunur; tersine her ikisinde birden. Bu ön ve arka yapı arasındaki münasebet, yani varlık tarzı bakımından heterojen olan bu ön ve arka yapıların biricik bağlılığı, tamamen irreal olan bir muhtevanın bir realde duyusal görünüşü -yahut yine aynı şey demek olan, böyle bir muhteva için real yapının saydamlığı- sanat güzelliği veya estetikçe değerli olan objedir. Güzelliğin bu tarifini, ontolojik terminolojisinden sıyrırsak, onu ‘mana’nın maddede görünüşüdür”* diye belirleyebiliriz (Tunalı, 2011: 21).

### **1.1.Problem Durumu**

Sanat kuramı en geniş anlamıyla estetik biliminin baş konusu ve gereğidir. Daha dar anlamıyla ise sanatsal düşünme, tasarımlama ve yaratmanın evrim içindeki yasaya benzer düzenliliklerinin felsefik çerçevesini çizer. Tüm sanatsal yaratıların ve yaratma olayının doğuşundan başlayarak, sanatın nitelik, özellik ve sınırları ile çeşitli türlerinin biçimleme tarzlarına, konu ve konu dağarlarına, biçem (üslup) ve akımların oluşmalarına dek geniş bir alan, sanat kuramının ilgi alanıdır. Sanatın oluşumu sorunsalında sanatçının ruhsal yapısı, psikoloji durumu, karakter ve huyu (temperament), imgelem ve düşlem gücü, kalıtım, algılama, yaratıcı yeti gibi sanat psikolojisi alanına konularla da ilgilenir. Biçim-içerik, işlev ve yapı gibi diyalektik sanat konularına eğilir. Sanat sosyolojisi alanına giren, sanat toplumsal etkileri, sanat izleyicindeki bilinçlenme ya da değişmeler üzerinde durur. Geçmişin sanat görüş ve akımları hakkında görüşler ileri sürerken en çok sanat tarihinden ve sanat eleştirisinden yararlanır (San, 2008: 67-68).

Kabul edilebilir sanat, hakikatlerin felsefi gözetimi altında olmalıdır. Sanat meramı içkinliğe terk edilemeyecek bir duyu öğretimidir. Sanatın normu eğitim olmalıdır. Eğitimin normu ise felsefedir (Badiou, 2017: 13). Barkan’a göre sanat eğitimcileri teoriden kaçınmazlar, çünkü onlara teori rehberlik etmelidir. Bu nedenle sanat eğitimcisi; sanatçıları, estetikçilerin,

eleştirmenlerin ve tarihçilerin sanat hakkındaki bilgilerini sentezlemek zorundadır (Artut, 2009: 105).

Bu nedenle, sanatın “*kavram tarafından nitelenen nesnel gerçekliğin ve öznel yansıtmanın söz konusu alanından ve düzeyinden, bunun içerik ve biçiminden, çevresinden vazgeçmesi olanaksızdır*”. Söz konusu “*düşünsellik sanatsal biçimlendirmeden dışlandığı takdirde*”, insanın sanatta sahip olduğu “*en büyük şey-Yunan tragedyası ve Dante, Michelangelo ve Shakespeare, Goethe ve Beethoven- olanaksız olurdu*”. Dolayısıyla, düşünsellik olmadan nitelikli sanat/yazın olamaz (Kula, 2008: 166).

### **1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Araştırmanın temel amacı; ele alınan dönemlere ait düşünce faaliyetlerinin sanata ve sanat eğitime yansımalarını araştırmak, bu yansımaların ne şekilde etki ettiğini, sanat dünyasına nasıl yön verdiğini ve sanat eğitiminin şekillendirilmesinde nasıl rol oynadığını ortaya koymaktır. Bu nedenle o dönemlerdeki önemli kişilerin sanat görüşleri dikkate alınarak ve sanat eğitimi içerisindeki yerinin araştırılması amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda, sanatın arka planını oluşturan düşünce faaliyetlerinin önemine işaret ederek araştırmaya konu olan dönemlerin sanatının felsefe ve bilimle iç içe olması, sanatı anlama ve anlamlandırma ile çağdaş sanat eğitime etkileri araştırılarak günümüz sanat eğitimi anlayışına ışık tutması hedeflenmektedir.

Bu bağlamda “*Orta Çağ’dan Rönesans’a Kadar Ortaya Çıkan Estetik Düşüncelerin Sanat Eğitime Yansımaları*”, sanatı anlamlı kılma sorununa yeni bir bakış açısı getireceği ve ele alınan dönemlerde ortaya çıkan sanat eserlerinin anlaşılmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

### **1.3. Problem Cümlesi**

- Orta Çağ ve Rönesans’ta ortaya çıkan sanat düşünceleri ile sanat eğitimi nasıl bir tarihi gelişim göstermiştir?

### **1.4. Alt Problemler**

- Orta Çağ ve Rönesans’ta ortaya çıkan estetik düşünceler var mıdır?

- Orta Çağ ve Rönesans'ta ortaya çıkan sanat eğitimi düşünceleri var mıdır?
- Orta Çağ ve Rönesans'ta ortaya çıkan sanat eğitimi nasıl bir tarihi gelişim göstermiştir?
- Orta Çağ ve Rönesans'ta ortaya çıkan estetik düşüncelerin çağdaş sanat eğitimine katkısı nelerdir?
- Orta Çağ ve Rönesans'ta ortaya çıkan estetik düşünceler çağdaş sanat eğitimini nasıl etkilemiştir?

### **1.5. Araştırma Yöntemi ve Veri Toplama Teknikleri**

Literatür araştırma tekniklerinden olan yazılı ve görsel materyallerin toplanıp incelenmesi şeklinde tanımlanan doküman analiz tekniği, hem nicel hem de nitel araştırmalarda kullanılabilir. Yazılı kaynaklar kitaplar, dergiler, fermanlar, anılar, makaleler, layihalar, romanlar, öyküler, şiirler, yazıtlar vb.; görsel malzemeler ise resimler, slaytlar, filmler, anıtlar, giyim-kuşam, araç gereçler, pullar, flamalar vb. olabilir. Burada önemli olan, araştırmacının neyi, neden, niçin ve nerede arayacağını bilmesi gerekebilir. Nitel araştırmada, dokümanların o kültürün yapısına, onlara yüklenen anlamlara göre değerlendirilmesi önemlidir (Sönmez ve Alacapınar, 2014: 95)

Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Konuyla ilgili kaynaklar edinilerek konuyu besleyecek yan kaynaklar da incelenmiştir. Araştırmanın metni, konuyu problem durumundan uzaklaştırıp dağıtmayacak şekilde düzenlenmiş ve sonuçla ilgili çıkarımları destekleyip bütünleştirecek bir üslupla derlenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın hazırlanmasında ilgili kitap, makale, dergi gibi yazınsal kaynaklar araştırılmıştır. Doküman incelemesi tekniği ve içerik analizi temel alınarak yapılan çalışmada, yazınsal açıdan ifade edilen nitelikler pekiştirilmeye çalışılmıştır. Atıflar için seçilen kaynakların güvenilir olması amacıyla ağırlıklı olarak kaynak kitaplar ve süreli yayınlar tercih edilmiştir.

### **1.6. Sınırlılıklar**

Yapılan inceleme ve araştırma faaliyetlerinde konuyla ilgili kaynaklar, Orta Çağ ve Rönesans'a ait düşünceler incelendiğinde bu zaman aralıklarında orta koyulan sanat anlayışına ve eğitimine etki ettiğine ulaşılmıştır. Ancak o

dönemdeki estetik düşünce faaliyetleri Antik Çağ üzerinden temellendirilmiş olmasından dolayı bu dönem görüşlerine de atıflarda bulunulmuştur. Bu araştırma, Orta Çağ ve Rönesans'ta yer alan önemli kişilerin estetik hakkındaki görüşleri, bu dönemlere ait sanat eğitimi anlayışları ve çağdaş sanat eğitimine etkileri ile sınırlandırılmıştır.

## II. BÖLÜM

### 2. ORTA ÇAĞ'DA ORTAYA ÇIKAN ESTETİK DÜŞÜNCELER

Bilim tarihi içinde Antik Çağ olarak adlandırılan dönemde başta filozoflar olmak üzere bilim tarihine dâhil edilebilecek bir hayli isim bulunmaktadır. Miletli Tales (M.Ö. 624-546), geometrik çalışmaları ve güneş tutulması üzerine yaptığı çalışmalar ile tanınmaktadır. Yine Miletli olan Anaksimandros (M.Ö. 610-545) ve Anaksimenes (MÖ 584-524), felsefi çalışmaları yanında âlem ve tabiatı sorgulayan eserler vermişlerdir. Sokrates (M.Ö. 469-399), Platon/Eflâtun (M.Ö. 427-347) ve Aristo (M.Ö. 384-322); Tanrı, insan, kozmos ve nesne üzerine araştırmalar yapmışlar ve insanlığı derinden etkileyecek sonuçlara ulaşmışlardır (Çaycı, 2015: 117).

Düşünce tarihinde M.S. I. ya da II. yüzyıla, XV. yüzyıl arasında kalan tarihsel kesitin felsefesi, her ne kadar gerek başlangıç ve gerekse bitiş tarihleri bakımından araştırmacılar veya felsefe tarihçileri arasında tam bir fikir birliği olmasa da Orta Çağ felsefesi adıyla bilinir. Özellikle de, başlangıç tarihi olarak M.S. II. yüzyıl tarihi, bu tarihten başlayarak yaklaşık yüz yıllık dönem İlk Çağ felsefesinin Helenistik ve Roma dönemiyle çakıştığı için, hiç kuşku yok ki tartışmalı bir dönem olmak durumundadır. Aynı dönem, bununla birlikte, o Hıristiyan apolojistlerin imanı Yunan felsefesine karşı savunmaya kalkıştıkları bir çağa tekabül ettiği için, aynı zamanda Orta Çağ felsefesinin ayrılmaz bir parçasını oluşturur (Cevizci, 2001: 13).

Antik dönem felsefesi ile Orta Çağ felsefesi arasında irtibatlar bulunmaktadır. Tabiatın din merkezli veya dinî referanslara dayandırılarak ifade edilmesi genel kabul gören uygulamadır. Bu sebeple âlemin yaratılmasından evren boşluğunun yorumlanışına kadar antik referanslara itibar edilmekle birlikte dinî kuralların çerçevesine sıkışan bir izahat yolu tercih edilmiştir (Çaycı, 2017: 29).

Bu dönemde eski klasik kültürü koruyan İslam dünyası oldu. Aristoteles'in eserleri, felsefedeki en göze çarpan örneğidir. Bu eserlerin çoğu Avrupa'da kaybolmuştu, oysa Arap dünyasında muhafaza edilmekteydi ve 13. yüzyıla kadar yeniden ortaya çıkmayacaktı (Magee, 2017: 55).

İlk Çağ filozofları, insanın kendi gücü ve akli sayesinde mutluluğa erişebileceği görüşünü savunurken Orta Çağ'da Hıristiyan düşünürleri, buna karşı çıkararak insanın mutluluk ve kurtuluşunun ancak Tanrı'nın merhameti ve hoşgörüsüyle mümkün olabileceğini savunurlar. Hıristiyanlığın amacı; insana, kendisi ve içinde ve kilisenin koyduğu kurallar doğrultusunda insanı kurtarmaktır. İnsandan beklenen, akıl ve felsefe yoluyla kavramlar üzerinde tartışmak değil, sadece inanmak ve iman etmektir (Özel, 2014: 128). İlk Çağ Yunan felsefesinde seküler anlamda mutluluğa ulaşmak için bir ahlak felsefesi, varlık felsefesi açısından ise gözleme dayalı ve usavurma yöntemi kullanılarak çözümlenmeler yapılmışken, Orta Çağ felsefesi mutluluğu bu dünya değil, öbür dünyada öngörmektedir (Elmalı ve Özden, 2016: 232).

Orta Çağ felsefesinin amacı, "*varlık nedir?*" sorusunu "*varlığın özü nedir*" sorusuna dönüştürerek sormak ve bu soruyu her şeyi yaratan Tanrı vasıtasıyla açıklamaktadır. Öz sorusu "*bir şeyi o şey yapan nedir?*" sorusuyla eşdeğerdir... Öz felsefesi, varlık felsefesi olan ontolojiyi metafiziğin kucağına itmiştir. Böylece Orta Çağ bir tür metafizik temelli, ontoloji ağırlıklı bir felsefe etkinliği olmuştur (Çüçen, 2013: 28).

Orta Çağ felsefesinin temel kavramı Tanrı'dır. Üretilen bütün düşünceler ise bu kavramla ilişkilidir. Bu dönemde felsefe daha çok Hıristiyan tezlerini temellendirmek ve açıklamak için bir araç olarak düşünülmüştür ve dinsel olanın dışına çıkılmasına ya da Hıristiyanlığın uygun olmadığı felsefi üretime izin verilmemiştir (Elmalı ve Özden, 2016: 233).

Dinin en yoğun biçimde etkisini sürdürdüğü Orta Çağ'da, sanatın antik pagan kültürlerin bir uzantısı olması ve dünyevi şeylerle ilgilenmesi nedeniyle olumsuzlanması, Hıristiyanlığın manevi dünya anlayışına verdiği önemden kaynaklanır. Buna rağmen, antik kültürün sanat etkinliklerine oranla daha durgun olan ve tema olarak Hıristiyanlığı ele alan Erken Hıristiyan sanatının betimleme mantığı açısından Antik stillere bir süre bağlı kalması, düşüncenin bir anda ve her yerde yaygın olarak değişmemesi gibi, mevcut

sanat formlarının da yeni düşünce yapısıyla hemen değişikliğe uğramadığının göstergesidir (Öndin, 2016: 13).

Orta Çağ, bedeni gözlerimizin ve maddesel nesnelere algılamamızı sağlayan duyuların ötesinde, nesnelere arasındaki ilişkileri bulmamıza olanak veren aklın üstünde, insanda tanrısal bir başka yeteneğin bulunduğunu görmekten haz duyardı: Yaratılmamış varlıkların alanına, özlere ve bir anlamda bizi Tanrı'nın kendisine eriştiren bir yeti idi bu: “*Ruh*” (*intelligence*), “*düşünce gözü*”, “*ruh zirvesi*” (*pointe de l'esprit*), “*bilgelik*” gibi. Nitekim insanın, “*iki evrenin ufkunda*” olduğu tekrarlanırdı: Aşağı kesimi ile varoluşların dünyasına bağlıdır; yukarı kesimi ile özlere dünyasına yükselir (Foulquie, 1991: 16).

## 2.1. Orta Çağ Düşünürleri ve Düşünceleri

### 2.1.1. Saint (Aziz) Aurelius Augustinus (354-430)



Resim-1: Pietro Perugino, *Saint Augustinus*, 1498, (“Sanal”: 2018).

Kadim Yunan düşüncesi etkisini yitirmiş; felsefe, spekülasyon bir uğraş olarak ikinci plana itilmiş ve bazı kilise teologları tarafından inanç karşıtlığı olarak reddedilmiş; Hıristiyan ilahiyatı 4. yüzyılda yaşamış olan St. Augustinus ve takipçilerinin eserlerini esas kabul etmiş; ilk dönem Hıristiyan papazlarının inşa ettiği Patristik düşünce temel düşünme yöntemi hâline gelmiş ve Avrupa'nın kültür, sanat, düşünce, hukuk ve siyaset dünyasını Bizans kültürü belirlemeye başlamıştı (Kalın, 2017: 130).

Yunan felsefi düşüncesi ile Hıristiyanlık arasında etkisi yüzyıllarca devam eden ilk karşılaşma, Hıristiyanlığı yeni kabul etmiş olan genç Augustinus'un bazı Yeni Platoncu eserleri, özellikle Plotinos'un *Enneadlar'ını* okumaya başladığı zaman oldu. Burada Augustinus, Platon'un katıksız felsefesini değil, Platon'un, Aristoteles'in ve Stoacıların orijinal bir sentezini buldu (Gilson, 1999: 51).

Augustinus, erken dönem Hıristiyan düşüncesinin önemli bir düşünürüdür. Paganizmden çıkarak Hıristiyan dinini benimsemiş olan bir din adamıdır. Augustinus'un Batı felsefe tarihinde çok daha önemli olan bir diğer yanı da İlk Çağ düşüncesi ile Orta Çağ skolastik felsefesini gerçekleştirdiği sentez ile birleştirerek bir uzlaşma sağlamaya çalışmasıdır (Özel, 2014: 119).

Orta Çağ felsefesindeki teoloji ve felsefe temalarını açık bir biçimde Aziz Augustinus'ta görmek olanaklıdır. Ona göre, insanın dünyadaki yeri, dünyanın anlamı ve her şeyi yaratanla olan ilişkisi Yeni-Platoncu felsefenin dikkatli yorumlanmasıyla ortaya çıkan Hıristiyanlığa imandan başka bir şey değildir. Bilginin inançla olan ilişkisini fark ederek inancın bilgiyi olanaklı kıldığını kabul eder (Çüçen, 2013: 23).

İnsanın, Tanrı'nın içinde, hakikat olan Tanrı'nın da insanın ruhunda olduğunu savunan Augustinus'a göre felsefe, insanın bunu anlayabilmesi için kendini tanıma çabasıdır. Bunun için de "*anlamak için inanıyorum*" düşüncesini hareket noktası olarak kabul etmiştir. Bunu yaparken Augustinus, Platon ve Plotinos'un düşüncelerinden yararlanmış ve bu filozofların felsefesini ve felsefi kavramlarını kullanarak dini temellendirmeye çalışmıştır (Elmalı ve Özden, 2016: 239).

Augustinus, düşüncelerini oluştururken, Yeni-Platoncuların felsefeyle ilgili anlayışlarını kendine yakın bulur. Platon, felsefenin Tanrı'nın sevmek olduğunu, en yüksek iyinin, erdeme uygun geçirilen bir hayat olduğunu, bu hayatın da ancak Tanrı'yı tanıyan ve taklit eden bir insan için mümkün olduğunu kabul eder. Platon ve onun düşüncelerini paylaşanlar, değişmeyen, öncesiz ve sonrasız, mutlak tinsel, yaratıcı bir Tanrı'nın varlığını kabul ederler. Tanrı'nın mutluluğun, iyiliğin, sevginin kaynağı olduğunu anlatmaya

çalışırlar. Augustinus'a göre, ancak Tanrı'yı bilen ve O'nu taklit eden insan, mutluluğu yakalayabilir. Doğru felsefeye ulaşmak Tanrı sevgisi ve Tanrı'yı sevmekle mümkün olabilir. İnsanın mutlu olmasını sağlayacak biricik şey, Tanrı'yı bilmek ve O'nu taklit etmek olduğuna göre; Augustinus'a göre, doğru felsefe gerçekten de Tanrı sevgisi, Tanrı'yı sevmek olacaktır (Özel, 2014: 120-121).

Augustinus'a göre, insanın aşkı doğuran istekleri farklı olduktan başka, onun aşkının nesnelere ve dolayısıyla çeşitli aşk türlerinin ürettiği sonuçlar da farklıdır. O, insanın çok çeşitli ihtiyaç ve istekleriyle bu ihtiyaç ve istekleri karşılayacak nesnelere arasında belli bir mütakabiliyet olduğu düşüncesindedir. Zaten, Augustinus, söz konusu aşk etiğinde, aşkı insanın ihtiyaçlarıyla bu ihtiyaçları karşılayacak nesnelere arasındaki ahenkli ilişki şeklinde tanımlar. İnsanın ihtiyaçları ölçümlenebilir bir nicelikte olduğundan, bu ihtiyaçları karşılayacak uygun nesnelere de, ancak bu nicelik ölçüsünde doyum sağlayabilirler. Örneğin, biz ekmek ve çeşitli gıdaları sever ve onları açlığımızla orantılı bir nicelik içinde tüketiriz. Bununla birlikte, insanların bütün ihtiyaçları fizikî gereksinimlerden meydana gelmez. Örneğin, biz, sağladıkları estetik doyumdan ötürü, sanat eserlerini severiz (Cevizci, 2001: 66).

Gerek Platon ve gerekse Aristoteles'in sanatsal form için öne sürdükleri birlik oran, düzen anlayışı Hıristiyanlığın erken dönemlerinde de varlığını sürdürür. İdeal form doğada bütün olarak değil de tek tek var olan kısımların belli bir düzen içerisinde bir araya getirilmesi ile söz konusu olur. Platon'un evreni form almasını, Tanrı Demiurgos'un mevcut malzemeyi düzensizlikten düzene sokarak en mükemmel şekilde ortaya koymasına bağlanması gibi, sanatçı da mevcut elemanları ideale, mükemmele ulaşmak için kullanır, onları uyum içinde birleştirir. İdeal formun temelinde bulunan düzeni oluşturan ise akıldır ve ölçü, oran gibi akla özgü nitelikler düzeni ortaya koyar. Nesnelere dünyasını bir meydana geliş, bir görünüş olarak ele alan ve bu görünüşün arkasında kendisi görünüş olmayan, sadece düşünülebilir olan, cisimsel olmayan salt formların (idealar) bulunduğu ve nesnelere bu idealara göre biçimlendiğini öne süren Platon için de forma ideal karakterini veren oran ve

ölçüdür. Platon'un öz ve biçimi ayırdığı idea öğretisinden farklı olarak, düşünceyle kavranan özü ve duyularla algılanan formu birleştirerek, ideaları tek tek nesnelere öz olarak kabul edip, idealar dünyası ile duyular dünyasını birleştiren Aristoteles için de sanatta mükemmel formu yaratan ölçü ve orandır. Aristoteles'in varlık anlayışına göre, her nesne madde ve formdan oluşan bir sentez olduğu ve doğadaki sentez her zaman yetkin olarak meydana gelmediği için, form-madde uygunluğunu, belli bir düzen içeren sanatsal form ortaya koyar. Bütünü oluşturan parçaların uygun şekilde meydana getirilmesinden oluşan düzen, kullanılan ölçü ve oran nedeniyle zihinsel kurguya ihtiyaç gösterir. Zihinsel kurgu ile sanatçı, ideal forma ulaşır (Öndin, 2016: 13-14).

Platon ve Aristoteles, metafizik bir bakış açısı ile sanata ve güzele yaklaşırken Augustinus, Hıristiyanlık inancı içinde sanatı ve güzeli irdeler. Augustinus'a göre güzelin bilgisine ulaşmak, bizi gerçek bilgiye götürür. Bir kavram olarak güzelliğin idea olduğunu ve nesnel olanın üzerinde olduğunu düşünür. İnsanda doğuştan var olan güzellik kavramı aynı zamanda iyi ile ilişkilidir. Güzel ve iyi bir arada bizi mutluluğa götürür. Augustinus'a göre iki tür güzel vardır: Bir tanesi bağlantılı güzel, diğeri ise kendiliğinden güzeldir. Bağlantılı güzel, doğada karşımıza çıkarken görünce güzel olduğunu kabul ettiğimiz güzeldir. Diğeri ise güzeli görmeden tıpkı mutluluk gibi güzeli kavram olarak anlayabilmektir. Güzel, tek bir biçimde sadece Tanrı'da vardır. Gerçekliklerin ve iyiliklerin kaynağı olan bu güzel ulvidir. Tanrı güzel ve iyidir. Çünkü yarattıkları da güzel ve iyidir. *"Her şey güzel, çünkü onları sen yarattın, ama her şeyi yaratan sen tarif edilemeyecek kadar güzelsin"*. Sanatçının vücudunu, kol ve bacaklarını, eserini yarattığı malzemeyi, tasarladığı düşüncelerini, bunları yaratan Tanrı'dır. Onlar, Tanrı onları var ettiği için vardırlar. Yaratılmamış olsalardı, sanatçının yaratabilmesi de mümkün olmazdı. Tanrı'nın yarattığı akıl olmasaydı. Sanatçının yeteneği de ortaya çıkamazdı. Ne var ki yaratılan hiçbir şey yaratan kadar güzel ve iyi değildir (Özel, 2014: 122).

Tanrı kendinden başka varlıklara hayat verdi, çünkü bunu istedi. İnsan bundan tersine gitme hakkına sahip değildir. En fazla kendi kendine

sorabileceği şey şudur: niçin Tanrı eşyayı bu kadar farklı ve bu kadar birbirinden farklı yarattı? Platon'la beraber Augustinus, parçalardaki ayrılığın, bütündeki birliğin şartı olduğunu söyleyerek buna cevap verdi (Weber, 2014: 145).

Augustinus'un kuramı, Eflatun'un kuramından çok daha özcüdür. Her şeyden önce, Augustinusçulukta özler nesnelere göstermezler ve gerçek olarak göz önüne alınan bir evren kurmazlar: Sadece, Tanrı'nın fikirleridirler. Öte yandan Tanrı, etken ve kişisel bir yaşamı olan, üstelik İsa'nın kişiliğinde somutlaşan ve geçici olan (ölümlü) bir varlıktır. En son olarak da bu dünyadaki varlıklar gerçek varlıklardır ve sadece gölge değillerdir. Eflatun ile karşılaştırılınca Aziz Augustinus varoluşçudur ve yoğun bir iç yaşamı olan herkeste olduğu gibi, çağdaş varoluşçu durumları andıran durumlar, gerçek varoluş biçimleri onda da vardır. Ama gene de Augustinus'un felsefeyi özcü felsefeden ayıramayız; çünkü bu felsefede de özler temel rol oynar: Var olan her şey özler dünyasına katılır ve akla dayalı gerçek bilgi, bizi nesnelere değil, özlere götüren bilgidir (Foulquie, 1991: 17).

Augustinus'un önemli bir diğer yaklaşımı ise Batı dünyası içinde insanı anlamak için içe bakış yöntemini kullanarak kendisine ve kendi ruhuna bakmaya çalışmasıdır. Augustinus, Sokrates, Aristoteles ve Stoacı düşünürlerden farklı olarak ruhun özü bakımından akıl değil, irade olduğunu; bilgi değil, arzu olduğunu savunur. Ruh, ona göre akıl yoluyla kavranılabilen, derinliğinin ve büyüklüğünün akıl aracılığıyla kavranması mümkün olmayan, çelişmelerle dolu, anlaşılması güç ve karanlık bir şeydir. Augustinus, bu gözlemlerden sonra bilinçaltı kavramını ortaya çıkararak çok daha sonraları bilim insanları ve sanatçılar tarafından keşfedilecek olan bu kavramı ilk keşfeden düşünür olur. İnsanın duygu, heyecan, irade, istek gibi bilinçli olarak istediğini sandığı bu isteklerin akılla ilgisi olmadığını ve başka bazı istekler tarafından engellendiğini fark eder (Özel, 2014: 120).

Paganizm ve şüphecilikten kurtulup Hıristiyanlığa geçen Augustinus, Tanrı'nın varlığına Platonik bir argüman üzerinden, ezeli-ebedi doğruların bilgisinden yola çıkarak varmıştır. Başka bir deyişle, onda Tanrı Platon'un iyi

ideasına benzer. Onun Tanrısı, sadece şeylerin varlığının nedeni olmayıp, bu şeylerin bilgisinin de nedenidir. Tıpkı güneşin ışığıyla görünen şeyleri aydınlatması gibi, Tanrı da ezeli-ebedi hakikatleri bilinir kılar (Cevizci, 2017a: 49).

Kendi varlığımızdan asla şüphe duymayız. Çünkü ‘düşünebilmek’, bize var olduğumuzu gösterir. Düşünen bir varlık olduğumuzu bilmek, ruhumuzun, dolayısıyla da bilincimizin olduğu sonucuna götürür ki bilinç sahibi olduğumuzu bilmek, açık ve seçik bir bilgiye sahip olduğumuzu bilmek demektir. Diğer taraftan mantık ve matematiğe ait ilkeler de kendilerinden kuşku duyulamayacak bilgilerdir, çünkü bunlar kesin gerçek düşüncelere dayanır. Mantığın ve matematiğin ilke ve kanunları, mekâna ve zamana göre değişmeyen, her yerde ve her zaman aynı olan gerçekliklerdir. Bu gerçeklikler, onları zaman ve mekânın dışında düşünen bir varlığın olmasını gerekli kılar ki bu varlık da Tanrı’dır (Elmalı ve Özden, 2016: 235-236).

Ona göre de erdem, Tanrı’nın tözüdür (cevheridir). Tanrılık irade ötesinde başka hiçbir şey bulunmayan bir ilke olduğundan, yaratmanın nedenini araştırmak boşunadır. Tanrı yarattı, çünkü yaratmak istedi. En yüksek iyi, mutluluk değil, erdemdir. Tanrı’nın iradesi *iyi, güzel, doğru*dur (Hançerlioğlu, 1995: 119).

Ona göre, Platon’da da olduğu gibi bilim yalnız düşünürün tanıdığı, daha saf, daha sakin ve mutlu, daha yüksek hayattır. Akıl Tanrı’yı tanıyabilir, çünkü Tanrı onu bize her şeyi bilmek için yani Tanrı’yı bilmek için vermiştir. Felsefe yapmak hakikati, bedenün gözlerinin vasıtası olmaksızın, doğrudan “görmek”tir. Akıl, ruhun gözüdür. Kendisine doğru gitmemiz gereken en yüksek hakikat, bilgeliktir (Weber, 2014: 142-143). Augustinus, güzellik ve mutluluk kavramından hareketle Tanrı’nın varlığını kanıtlamaya çalışır. Ona göre, zihnimize bulunan güzellik kavramı dış dünyadaki eksik varlıklar tarafından zihnimize konulamayacağından ancak mutlak güzel olan Tanrı tarafından yerleştirilmiştir (Işık, 2013: 325).

Augustinus gençlik döneminde şöyle düşünüyordu: “*Philocalie* ve *philosophie*” kelimeleri, gerçekte aynı aileden gelmiş görünmektedir. Filozofi nedir? Bilgeliğe duyulan aşk, filokali nedir? Bu da güzelliğe duyulan aşktır. Yunanlılardan esinlenelim! Bilgelik nedir? Hakikî güzelliğin kendisi değil midir? O hâlde her ikisi de aynı babadan gelme iki kardeştir. (Yetkin, 2007: 25).

Filozof, yıllar sonra yazdığı *İtiraflar*’ında bu gençlik dönemini dile getirirken bu konuyu açar: “*Aşağı seviyedeki güzellikleri seviyordum yıkımına doğru gidiyordum. Arkadaşlarıma şöyle diyordum: Güzelden başka bir şey mi seviyoruz? Güzel nedir? Güzellik nedir? Sevdığımız nesnelere bizi çeken, bizi büyüleyen nedir? Onlar güzellik ve cazibe olmasaydı bizi hiçbir şekilde çekemezlerdi. İnceledim ve gördüm ki nesnelere tek tek ele aldığımızda bir yandan hepsi kendilerine göre bir bütün oluşturuyor (güzel olmaları bundandır), öte yandan uyum da nesnelere arasındaki doğru ilişkiden kaynaklanıyor; örneğin, bir uzvun denin tümüyle uyum sağlaması ya da ayakkabının ayağa uyması gibi ya da buna benzer durumlarda olduğu gibi*” (Augustinus, 2016: 74).

Augustinus, daha ilk gençliğinden itibaren güzellik sorunu ile böyle yakından ilgilenmiştir. Ama Eflâtun’un, özellikle Plotinos’un eserlerini okuduktan sonra şüphecilikten kurtulmuştur. 387 yılında 33 yaşlarında Milan piskoposu Ambrosios’un etkisi ve aracılığıyla Hıristiyan olmuştur. Hıristiyanlığı benimsedikten sonra ve hele bu yeni dininde Hippone piskoposu olduktan sonra eski inanışlarına, görüşlerine tamamıyla yüz çevirmiştir. Bu değişmeyi Augustinus şöyle anlatıyor: “*Akademiçilere karşı (contra academicos) yazdığım eserin ikinci kitabında filozof ile filokali için aynı babadan gelme iki kardeş olduklarını söylemiştim. Şimdi anlıyorum ki bu düşüncem tamamıyla yanlış ve ahmakça imiş. Filokali, ya saçma şeyler topluluğundan başka bir şey değildi, o hâlde hiçbir zaman filozofinin kardeşi olamaz; ya da bu deyim, güzellik aşkını ifade etmesi gereken bir deyim olarak dikkate alınmayacaksa, hemen söyleyelim ki bu güzellik, bilgeliğin doğru ve en üstün güzelliğidir. O zaman bu güzellik, cismi olmayan en yüksek şeylerin*

*düzeyindedir. Her ne olursa olsun iki kavram, kardeş olarak dikkate alınamazlar” (Yetkin, 2007: 26).*

Saint Augustinus, güzelliği mutlak güzel ve mutlak güzele göre daha aşağıda olan eşyanın güzelliği olmak üzere ikiye ayırır. Bunlardan mutlak güzel, Tanrı'nın güzelliğidir. Tanrı, bütün güzelliklerin güzelidir. En mükemmel ve en iyi olandır. Tanrı'dan başka var olan güzellikler, tıpkı rüyada yenilecek yiyecekler gibidir. Eşyada var olan güzellik geçici haz verirken, Tanrı'nın güzelliği daimidir. Bütün güzellikler, kaynağını Mutlak Güzel'den almadıkça güzel olamazlar. Bununla birlikte Tanrı'nın güzelliğini insan yeteri kadar ifade edemez. Tanrı'nın güzelliği tam olarak betimlenemez. Çünkü insan sınırlı zihne, sınırlı kavramlara sahiptir. Sınırlı kavramlardan hareketle sınırsız mutlak güzellik ifade edilemez. Bunlara ilaveten o, Tanrı'nın evreni en güzel bir düzen ve uyum içerisinde yarattığı görüşüne sahiptir (Akyüz, 2017: 31).

Filozof, gençliğinde güzelliği, bir şeyin parçaları arasındaki ahenkle (convenientio partium) buluyor ve farklı parçalar arasındaki o uyumlu oranı, bir şeyin kendi amacına uyması (apte) niteliğinden ayırıyordu. Böylece, Plotinos'un öğrencisi tarafından hayranlıkla karşılanan bu güzellik anlayışı, öğrenci piskopos olunca, yerini hayra bırakıyordu (Yetkin, 2007: 27).

Bellek uzay ve sayılarla ilgili sayısız yasa ve ilişkileri de içeriyor. Bu düşüncelerin hiçbiri duyularla algılanmış değildir. Ancak geometrik çizimler gözlerimle gördüğüm imgelerin aynısı değildir. Onları tanımak için herhangi bir nesneyi düşünmeye gerek yok, onları insan aklından tanır. Duyularımız aracılığıyla saydığımız sayıları da biliyorum ancak saymaya yarayanlar farklıdır, onlarda birincilerde bulunan imgeler yoktur, bu da onların mutlak varlıklarını açıklıyor (Augustinus, 2016: 207-208).

Biz (1) *var olur* ve (2) *var olduğumuzu biliriz*, ve bu var olan ve bilen şey, bizim (3) *sevdiğimiz* bir şeydir. Sözünü ettiğim bu üç madde söz konusu olduğu sürece, hakikat kılığına girmiş bir yalan korkusu bizi hiçbir şekilde tedirgin etmez. Zira onlar, dışımızdaki şeylerin tersine, renkleri görmeyle, sesleri işitmeyle, kokuları koklamayla, tatları tat alma, katı ve yumuşak olanı

dokunma yoluyla algıladığımız tarzda, bedenin duyularından herhangi biriyle idrak edilmez. Bu türden duyusal şeylerin zihinsel resimlerini oluştururken, zihinlerimizde onlar üzerinde yoğunlaşır, onları belleklerimizde depolar ve onları canlı tutma arzumuzu koruruz. Fakat hayal edilmiş ya da görünüşteki şeylerin beni aldatacak bir sureti bulunmuyorsa eğer, var olduğumu, bildiğimi ve sevdiğimi mümkün en yüksek kesinlikle bilirim. Bu türden hakikatlerle ilgili olarak, Akademi kuşkucularından gelecek hiçbir kanıttan korkmam. Onlar “*Peki ya aldanıyorsan?*” deyip itiraz ederler. Aldanıyorsam, varım. Çünkü var olmayan biri, aklanamaz (Aktaran: Cevizci, 2001: 53).

Aziz Augustinus’a göre, güzellik geçici bir şey değildir, her zaman gerçek ve kalıcı olandır. Görsel olarak bize hoş gelen birçok biçim zaman içinde değişse de oranlar ve sayısal ilişkiler hiçbir zaman değişmez. Onun için kalıcı güzelliği onlarda aramak gerekir. Özellikle Augustinus estetik hazzın temelinde ruhun kendine benzeyeni bulup sevmesini görüyor; aslında hoş giden renkler, yumuşaklık ve benzeri özelliklerden çok kendine benzeyeni fark etmektir. Bütün oranların ve sayıların temelinde benzeşme ve benzeyen ile birleşme vardır. Bu da temelde bizi Tanrı’ya götüren bir eşitlemedir. Güzelliğin temel ilkesi eşitlik, teklik ve bütünlüktür (Erzen, 2016: 83).

Augustinus’a göre en eksiksiz uyum (accord), birlik (vahdet)’tir; o hâlde her türlü güzelliğin başlıca biçimi birliktir. Ama yalnız Tanrı’dadır; bütün başka varlıklar, cisimler onun ancak izlerini, damgalarını taşırlar. Bununla birlikte onlardan hiçbiri, emelleri olan tam birliği gerçekleştiremezler. Ama yine de ona ulaşmak için büyük çaba gösterirler ve hiç olmazsa onu arzu ederler. Bütün sanatlarda hoş giden orantı (proportion)’dır; bu oldu mu her şey güzeldir. Orantı veya uyum ise, birliği arar. Augustinus’a göre “*güzelin biçimi daima birliktir*” (Yetkin, 2007: 27).

Parçalar arasındaki ve sayılar üzerine kurulu olan düzen, güzelliği ortaya çıkarır. Bir’lik duyularla değil akılla kavranabilir. “*Gerçekten birliği kavrayan, kısımlar ve nesnelere arasındaki oranları ölçen duyular değil akıldır. Bir kelime ile onları düzene koyan kanunu, onları yöneten sayıyı*

*gören ve onları ritmin veya orantının çekiciliği ile damgalayan akıldır”.* Tanrısal olan bu güzele ulaşabilmek insanın yaratılışındaki uyum ve orantı kavramlarını algılayabilmekle mümkündür. İnsanın var edilişindeki yetkinliği, uyumu, oranı yakalayabilen kişi, varlıkların, gerçekliklerin ve iyiliklerin kaynağı olan tanrısal bilgeliğe de ulaşmış olur. Böylece var edenden hareket ederek yaratan olabilir (Özel, 2014: 122-123).

Sanatsal formu birlik, oran ve düzenin oluşturduğu görünüşünün geçerli olduğu Hıristiyanlığın erken dönemlerinde, form noksanlığı çirkinlik olarak ele alınır ve sanatçıya yol gösterenin düzen olduğu ileri sürülür. Latin kilise babalarından Augustinus’a göre, sanatçıya yol gösterici olan düzen, sanatçının Tanrı’da bulunan formu kutsal esinlenme ile yakalamasını sağlar ve sanatçı zihnindeki örnek idelerin ışığında formu ortaya koyar. Örnek idelerin doğrultusunda eserin ortaya konması, sanatçının bazı içsel araçlarla örnek ideyi hayalinde canlandırabilmesi ile olanaklıdır. Bu içsel araçlar, şeyleri küçültme, büyütme ve yaşantının bellekte bıraktıklarını değiştirme eğilimidir. Bu nedenle sanatsal form, yaşantının bellekte bıraktığı izleri değiştirebilme yetisiyle, bir nesnenin biçimine bir şeyler ekleyerek veya çıkartarak elde edilir. Bu yolla elde edilen sanatsal formun güzelliği geometrik düzenliliğe dayanır. *“Bedenin güzelliği nedir? Belirli bir renk hoşluğunun yanı sıra uzuvların uyumudur”*, diyen Augustinus’a göre, uyumu sağlayan geometrik düzenliliklerdir. Kısımların uyumlu oranından ortaya çıkan güzellik, biçimsel mükemmelliğin sayısal olarak dile getirilmesidir. Sanatsal form yaratmada söz konusu olan bu anlayış, tanrısal yaratma ile birebir örtüşür; zira Augustinus’a göre, Tanrı her şeyi bir düzen ve ölçü çerçevesinde düzenlemiştir (Öndin, 2016: 14-15).

Augustinus’ta Platon’un Pisagorculuğunun sayısal ontolojik etkisi görülür. Uyum, orantı, ölçü güzelliği belirleyen faktörlerdir. Birlik anlayışıyla eksiksiz olan bütünlüğü savunur. Parçaların bir araya gelmesiyle oluşan bütünlükte yetkinlik, güzellik vardır (Oto, 2017: 64).

Kilise geleneğinde, geometriyi idrak olarak yüceltmek Augustinus için de geçerlidir. Augustinus, De Ordine adlı çalışmasında geometrik formların

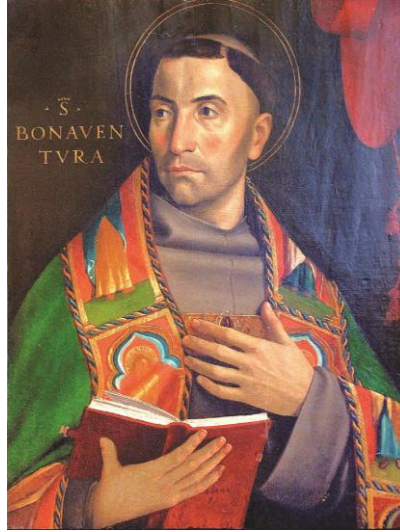
ideal statüsünü açıklar: “Akıl, gözlerin gücüne doğru ilerler ve dünyayı ve gökyüzünü temaşa ederken bunun sadece güzellik olduğunu ve bu güzellikte formlar, formlarda ölçüler, ölçülerde sayılar olduğunu hisseder. Ve akıl kendi içinde bulunana karşılık gelecek şekilde bir form veya bir figür, bir çizgi veya yuvarlak olup olmadığını soruşturur ve bu farklı ve düzenli formlar bir disipline işaret eder ki bu geometridir” (Aktaran: Öndin, 2016: 102)

Augustinus’un tefsir ettiği *Sapientia* (Süleyman’ın Bilgeligi) kitabından da Ortaçağlılar Tanrı’nın dünyayı *sayı* (numerus), *ağırlık* (pondus) ve *ölçüyü* (mensura) temel alarak yaratmış olduğunu öğreniyorlardı. Daha sonra da göreceğimiz gibi, bunlar kozmolojik kategoriler olmanın yanı sıra, estetik kategoriler ve metafizik “iyi”nin tezahürleriydi (Eco, 2016: 43). Auxerre’li Guillaume bunun kesinlemesini şöyle yapar: “Tözdeki iyilik ile tözdeki güzellik aynı şeydir... Bir şeyin güzelliği şu üç öznelikten oluşur: tür, sayı ve düzen; Aziz Augustinus’a göre, güzellik bu özneliklerden oluşur” (Eco, 2016: 46).

Bu nedenle Aziz Augustinus, *De quantitate animae*’da güzelliğin geometrik düzenlilik olarak kavrandığı titiz bir kuram geliştirmiştir. Bu yapıtında Augustinus, eşkenar üçgenin, kenarları birbirine eşit olmayan üçgenden daha güzel olduğunu, çünkü ilkinde daha büyük bir eşitlik bulunduğunu belirtiyordu; eşit açıların eşit kenarlara karşılık geldiği kare daha da iyiydi, ancak en güzeli daireydi: Daire de hiçbir açı çemberin sürekli eşitliğini bölmez. Hepsinden üstün olanı ise noktaydı: bölünemez olan nokta kendisinin başlangıç ve bitiş merkezi olup, şekillerin güzeli dairenin temel oluşturucusudur (Eco, 2016: 81).

Birlik düzenin ilkesi değil de sonucu olarak dikkate alınırsa, tek başına güzel olan hiçbir şey, kısım yoktur. Yine tamamıyla sade olan bir şeyde güzellik aramamalı. Bununla birlikte, kısımlar çirkin olup da düzene girince bütünü güzel olan bir şey de yoktur. O hâlde Plotinos’un dediği gibi: “Güzellik düzen ve orantıdan çok, orantı ve düzende parıldayan şeydir” demek gerekmektedir. Bu parıldayan şey de Tanrı’nın kendisidir (Yetkin, 2007: 28).

### 2.1.2. Saint (Aziz) Bonaventura (1217-1274)



Resim-2: Paolo Morando Cavazzola, *Saint Bonaventura*, 1486-1522, ("Sanal": 2018).

Yüksek skolastiğin ilk büyük düşünürü, bir filozof ve bir teolog olarak büyük ün kazanmış olan Aziz Bonaventura'dır. Bir filozof olarak Aquinaslı Thomas'la aynı düzeyde olduğuna inanılan, mistik teoloji alanında ise bir eşi daha bulunmayan bir ilahiyatçı olarak değerlendirilen Bonaventura'nın sisteminde felsefeyle teolojii birbirlerinden ayırmak kesinlikle imkânsızdır. Ya da daha doğru bir deyişle Tanrı'yı, ilâhı yaratmayı, ruhu ve erdemlerini, Tanrı'nın inayetini, ruhun Tanrı'ya doğru yükselişini ve Tanrı'yla nihaî birleşme hedefini açıklamayı kendisine hayatı boyunca amaç edinmiş Bonaventura'da, düşünceyle öğretinin bir büyük sentezi söz konusu olur (Cevizci, 2001: 250-251).

Bonaventura Tanrı'yla metafiziğin konusu olan, akılla anlaşılabilir bir varlıktan, soyut bir ilkeden çok, insan ruhunun nihaî ve en yüksek ereği ve ibadetinin konusu olan tinsel varlığı anladığı, O'nun varoluşu apaçık bir şey ve ilk veri olduğu için çoğunluk Tanrı'nın varoluşu konusunun kanıtlanmaya ihtiyaç göstermeyen bir konu olduğunu düşünmüştür. Ona göre, Tanrı'nın varoluşu gerek insanın kendi kendisini Tanrı'nın sûreti olduğunu fark etmesi ve gerekse ruhun bilgi ve aydınlanma yoluyla Tanrı'ya yönelmesi dolayısıyla apaçık bir olgudur. Aziz Bonaventura böyle düşünmesine rağmen, yaratılmış bütün varlıkların Tanrı'nın bir delili olduğuna inanarak, O'nun varoluşu için duyusal dünyadan hareket eden, yani maddî dünyaya ilişkin gözlemlerden

yola çıkan *a poste-riori* kanıtlar öne sürmüştür. Çok incelikli ve ayrıntılı olarak işlenmemiş olan bu kanıtlara göre, yetkinlikten yoksun, kusurlu, bileşik, hareket hâlindeki olumsal varlıklar, zorunlulukla yetkin, kusursuz, basit, değişmez ve zorunlu bir varlığa işaret ederler (Cevizci, 2001: 255).

Platon'un idealarının yalnızca mutlak akıl olan tanrısal zihinde bulunduğunu kabul etti; fakat onlar (ideaların), insan bilgisinin temel nesnelere dir. Yine de yalnızca Tanrı ile diğer yaşamda yüzleşen insan, ideaları dolaysız olarak bilebilir. Şimdiki yaşamımızda biz ancak zorunlu ve doğal ışığın aydınlattığı mutlak hakikati biliriz. O hâlde, güneşin kendisine tam olarak bakmadığımız hâlde, onun ışığıyla gördüğümüz gibi, bizim zihnimize görünmeyen Tanrı tarafından aydınlatılır (Çüçen, 2013: 213-214).

Duyusal varlıklar söz konusu olduğunda Aristoteles, Bonaventura'ya göre, çok önemli ve seçkin bir araştırmacı, gerçek bir doğa filozofu olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte, onun metafiziği yanlış ve yetersizdir, çünkü sağlam bir metafizik için akla ek olarak imanın ışığına ihtiyaç duyulur. Aristoteles, işte bu ışıktan yoksun kalmış olduğu için kendi ötesine işaret eden bir felsefe geliştirememiş, dünyanın nedenini dünyanın dışında aramak aklına gelmediği için Platon'un idealar teorisine karşı çıkmış ve dünyanın ezeli olduğunu öne sürmüştür. İdeaların reddedilmesi, yalnızca Tanrı'nın özgür seçimine bağlı olan yaratma faaliyetini değil, fakat Tanrı'nın tikellere ilişkin bilgisiyle inayetini de imkânsız hâle getirmiştir (Cevizci, 2001: 253-254).

Sonlu ve olumsal varlıkların kusurlu, eksik ve yetkinlikten yoksun oluşları, mutlak bir yetkinliğin, yetkin bir Tanrı'nın var oluşunu zorunlu kılar. Burada Aziz Bonaventura, gerçek bir Platoncu ya da Augustinus felsefesine bağlı biri olarak zihnin, kusursuz ve yetkin bir varlığın bilgisine sahip değilse eğer, maddî dünyadaki bir varlığın kusurlu ya da eksik olduğunu kesinlikle iddia edemeyeceğini söyler. Buna göre, kusur ya da eksiklik, çirkinlik ya da yetkinsizlik fikri veya düşüncesi, yetkinlik fikrini varsayar, çünkü var olanları yetkinlik bakımından değerlendirmek bir yetkinlik ölçütünü gerektirir. Ve söz konusu yetkinlik fikri ya da ölçütüne, Bonaventura'ya göre, olumsuzlama ya

da soyutlama yoluyla ulaşılamaz; bu düşünce, insanlarda doğuştan olmak durumundadır. Duyusal varlıklar, vesile ya da anımsatıcı olmak suretiyle söz konusu yetkinlik düşüncesinin veya Yetkin Olan'a ilişkin bilginin su yüzüne çıkmasını sağlarlar. İşte söz konusu yetkinlik düşüncesi, Tanrı'nın yetkin olan varlığın varoluşu için gerçek bir kanıt ya da teminat meydana getirir (Cevizci, 2001: 256-257).

Bonaventura'ya göre, duyular vasıtasıyla bilgi elde etmemize rağmen, bu bilgiler, gerçek hakikat için zorunlu, kesin ve açıklığı temin edecek yeterliliğe sahip değildir. Yalnızca bizim içimizde olan Tanrı bilgisi ve onun mutlak bilgisi bizim değişmeyen hakikati bilmemizi olanaklı kılar (Çüçen, 2013: 214). Aziz Bonaventura ışığı ve ışığa özgü yaratıcı süreci Aristoteles'in hilomorfizmine daha yakın bir kuramsal çerçeveye içinde açıklar. Bonaventura ışığı cisimlerin ne iseler o olmasını sağlayan “*tözsel biçim*” olarak görür; ışık, madde varlık kazanmadan önceki belirlenimdir (Eco, 2016: 91).

Hıristiyan öğretilerine göre Tanrı'nın ezeli sözü ve hikmeti gerçekten de yüce Sanatkârdır: “*Her şey O'nun tarafından yapılmıştır ve O olmaksızın hiçbir şey yapılmamıştır*”. İşte bu metnin derin anlamından çıkan anlam şu ki hakikaten üretilen her şey veya yapılan her şey O'nun tarafından yapılmıştır. Bu da insan sanatkârın –her sahîh sanatkârın- hâlidî hikmete bir derece katılması gerektiği anlamına gelmektedir. Aziz Bonaventura; “*Bu yüzden ruh, güneşten, yani Mesih'ten Mesih'in inayet ışığı yardımını almadığı takdirde cansız eserler yapamaz*” der. Bu yüzden insan, beşerî sanatkâr, bir aracından ibarettir. İnsanın sanatında mükemmelliğe ulaşmak için kendisini Tanrı'nın elindeki bir alete dönüştürmesi gerekir. O hâlde sanat eserinin üretimi, faydası ve iyi yapılış ölçüsünde ilâhî Sanatkâr'a nispet edilmelidir. Çünkü gerçekten de “*her iyi hediye ve her mükemmel hediye yukarıdandır ve ışıkların Babasından iner*” (Smith, 2013: 304-305).

Işık, Bonaventura'nın metafiziğiyle hem metaforik, hem de sade anlamıyla önemli rol oynar. ‘Kutsal Kitap’ın ilk bölümünde, “*Tanrı, bir ışık olsun demiş ve hemen ışık olmuş*” cümlesinde, ışığın madde için ilk form

olduğunu anlatılmak istendiğini öne süren Bonaventura, ışığın tüm cisimler için temel töz olduğunu kabul eder. Cisimsel yaratıklar, birçok formdan oluşmuştur: Örneğin, insan temel form olan ışığın yanı sıra yaşamı sağlayan yüce ruh formuna ve hayvanî forma sahiptir. Öte yandan, madde başlangıçtan beri salt boş bir form değildi; madde, kalıtsal olarak gelecekte ne olacağını kendinde taşıyan özü içermektedir. Tanrı'dan başka her şey madde ve form karışımıdır (Çüçen, 2013: 214).

*“Her lütuf ve her mükemmel lütuf yukarıdandır ve Işıkların Babası'ndan gelir”* der James, risalesinin ilk bölümünde. Bu kutsal metin sözleri, sadece bütün aydınlanmanın kaynağına değil, aynı zamanda ışığın Kaynağı'ndan çıkan pek çok ışının cömert akışına da işaret eder. Her bilgi aydınlanması içeride gerçekleşiyor olmakla birlikte, biz yine de haklı şekilde şu ışıkları birbirinden ayırt edebiliriz: dış ışık olarak isimlendirdiğimiz ışık veya mekanik sanatın ışığı, aşağı ışık veya duyu algısı ışığı, iç ışık ve veya felsefi bilgi ışığı, yüksek ışık veya inayet ve kutsal metin ışığı. Birinci ışık, sanat eserlerinin yapısı ile ilgili olarak aydınlatır. İkinci ışık, tabî sûretlerle ilgili olarak aydınlatır. Üçüncüsü aklı hakikatle ilgili olarak aydınlatır. Dördüncüsü ve sonuncusu, kurtarıcı hakikatle ilgili olarak aydınlatır (Yani sanat ışığı, bilim ışığı, felsefe ışığı ve din ışığı) (Keeble, 2014: 50-51).

*“Işık, ister semavî ister dünyevî olsun her cisimde bulunan ortak doğadır... Işık, cisimlerin tözsel biçimidir; cisimler ışıktan ne kadar ay alırlarsa o kadar gerçek olarak ve o kadar hak ederek varlığa sahip olurlar”* (Aktaran: Eco, 2016: 91-92). Böylece ışık her güzelliğin ilkesidir, yalnızca algılanabilir gerçeklikler arasında *“en fazla zevk vereni (maxime delectabilis)”* olduğu için değil, aynı zamanda yeryüzündeki ve gökteki renklerin ve aydınlıkların ayrılaşmaları onun aracılığıyla meydana geldiği için (Eco, 2016: 92).

Aziz Bonaventura'nın 1250 tarihli pek yankı uyandırmayan bir risalede önerdiği çözüm önerisi cesur görünmektedir. Bu yapıtta Bonaventura açık olarak varlığın dört koşulunu (unum: bir; verum; hakikî; bonum: iyi; pulchrum: güzel) sıralar ve bunların özdeşliğini ve farklılığını açıklar. *“Bir,*

*etkileyici neden ile hakikî biçimsel neden ile, iyi ise ereksel neden ile ilişkilidir; ama güzel nedeni kapsar ve hepsinde ortaktır... (güzel) her nedenle eşit derecede ilişkilidir*". Skolastik felsefenin bazı modern yorumcularının olasılıkla bu metni bilmeksizin geliştirdikleri bir ifadeyi kullanmak gerekirse, güzelliğin "*birlikte aşkınsalların görkemi*" şeklindeki benzersiz tanımıdır (Eco, 2016: 55).

Aziz Bonaventura açık bir dille imgede iki güzellik nedeni belirler; buna karşılık, taklit edilen şeyde herhangi bir güzellik yoktur. İmge, iyi kurulduğunda ve modelini sadakatle temsil ettiğinde güzeldir. "*Şeytanın imgesine, şeytanın çirkinliğini iyi temsil ettiğinde, yani çirkin olduğunda, güzel denir*" (Eco, 2016: 188).

Augustinus düşüncesinin Bonaventura üzerindeki etkisi onu bir oran, *aequalitas numeros* estetiği ortaya koymaya götürür; bu estetiğin başlıca özelliği özgün bir oran kuramı olması değildir; daha çok, Aziz Bonaventura'nın *aequalitas* yasalarının sanatçı tarafından kendi ruhunun derinliklerinde bulunduğunu öne sürmesidir. Bonaventura ile Fransisken Okulu sanatsal esinin ve sanat konusunun irdelenmesini sağlayacak görüşler ortaya koyar (Eco, 2016: 166).

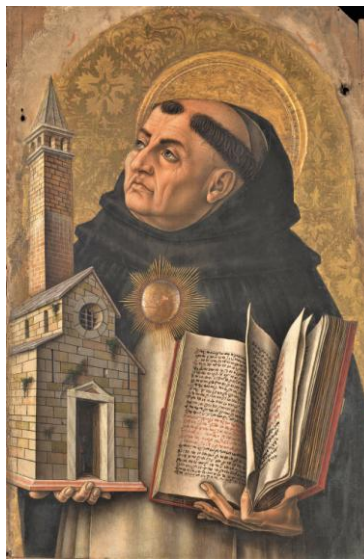
Aziz Bonaventura'ya göre dünyada üç güç "*eyler*": Hiçlikten eyleyen Tanrı, kuvve halindeki varlık üzerinde eyleyen doğa ve doğa üzerinde eyleyen ve var olan şeyleri (*ens completum*) ön gören sanat (Eco, 2016: 180). Buna göre sanatçı doğanın üretme ritmine yardım edemediği gibi, onu hızlandırıp onunla yarışa giremez (Albayrak, 2012:177).

Bonaventura'ya göre çok önemli olan Yunan filozoflarından Platon, Bonaventura için metafizik anlayışından dolayı bu dünyaya bakmayı unutmuştur, Aristoteles ise yalnız maddî dünya ile ilgilenecek metafizik değerler alanını görmeyi unutmuştur. Aziz Bonaventura'ya göre, bu iki Yunan filozofunun başarabildikleri felsefenin başarabileceği her şeyi meydana getirir. Hatta Aziz Bonaventura'nın Platoncu bakış açısına rağmen Platon'u değil, Platon'un bilgeliğini, Aristoteles'in bilimselliğini birleştirdiğini düşündüğü Saint Augustinus'u örnek almıştır. Bonaventura,

Augustinus'tan hareket ederek Platon'a göre ilk örnekler veya özler olan ideaların Tanrı'nın evreni yaratırken kullandığı örnek nedenler ya da modeller olduklarını ileri sürer.

Buna göre bir, Baba Oğlu kendi kendisini düşünerek kendi özüne dair bir bilgi edimiyle yaratmış olduğu için, Oğlun Babanın bilgeliğinin ve Tanrı'nın yaratıcı imkânlarının bir ifadesi olduğu söylenebilir. İki, potansiyel ve aktüel tüm yaratıkların ide alanının Tanrı'nın zihninde var oldukları; bu ideaların yalnızca, cinslerin ve türlerin değil, fakat tikellerin ya da bireysel şeylerin ideaları oldukları söylenmelidir. Bunlar, Tanrı'nın sonsuz kudretini yansıtacak şekilde, sayıca sonsuzdur. Tanrı, şu hâlde, Kendisini bilirken, tanrısal özünün maddî gerçeklikte yansıma veya tezahür etme tarzlarını bilir. O, kendi zihnindeki ideaları, örnek nedenleri ve dolayısıyla her şeyi, ezeli-ebedî tek bir edimle bilir. Bu ise hiç kuşku yok ki yaradılışın, türüm ya da taşmanın zorunluluğundan farklı olarak Yaratıcı için bilgi ve irâdeyi gerektirdiği anlamına gelmektedir. Buna göre, Tanrı tümüyle bağımsız olan varlıktır, buna karşın yaratıklar O'na bağımlı olup Tanrı'nın varlığına bir şey katmaz. Sadece ereksel neden değil, fakat aynı zamanda fail neden olarak Tanrı, var olan her şeyi kendi zihnindeki İdeaları, ilk örnekleri model olarak kullanmak suretiyle hiçten yaratmıştır (Cevizci, 2001: 259).

### 2.1.3. Saint Thomas d'Aquino (Aquinolu Thomas) (1224-1274)



Resim-3: Carlo Crivelli, *Saint Thomas d'Aquino*, 1476, ("Sanal": 2018).

Aquinolu, felsefe tarihinde Hıristiyanlığın resmi bir din olarak yayılmaya başlamasından Rönesans'a kadar olan ve skolastik dönem olarak isimlendirilen dönemin en büyük felsefecisi olarak kabul edilmektedir (Özel, 2014: 124). Aziz Thomas veya yakın müritlerinden biri, güzelliği “*farklı unsurların belli bir ahengi*” olarak tanımlamıştır. Kendisi Orta Çağ'ın en büyük teologu, tüm Hıristiyan öğretilerini sistematik olarak vermeye çalışan ancak tamamlanamamış *Summa Theologica*'nın yazarıydı (Fleming ve Honour, 2016: 388).

Aristoteles felsefesini olduğu şekliyle benimseyen, bu felsefeyi insan aklının erişebileceği en muazzam yapı olarak değerlendiren Aquinolu Thomas, söz konusu rasyonel felsefeyi Hıristiyan inancıyla uzlaştırmaya çalışmıştır. Bu yüzden onun felsefe tarihinde kazandığı büyük ünü Hıristiyanlık ile Aristotelesçilik arasında yapmış olduğu senteze borçlu olduğu söylenebilir. Thomas söz konusu sentezi, bir yandan da akıl ile iman arasında, ona göre, ideal ilişkiyi ifade eder (Cevizci, 2017a: 38).

Thomas d'Aquino'nun estetiği, skolastik felsefenin geliştiği, sanatın üstün eserler verdiği XIII. yüzyıla rastlar. Bu yüzyıl, gotik katedrallerin Batı Avrupa'da yer yer yükseldiği, şaheserler verdiği devirdir. Fransa, Almanya, İngiltere, Belçika ve İspanya'da heykel sanatı, taşı dile getiriyordu. Giotto ile büyük resim sanatı doğuyor, dinî bir edebiyat hareketi Assisili San Francesco'nun Fioretti'lerinde, Dante'nin İlahî Komedyası'nda gelişip yükseliyordu. Sanat, felsefe, XIII. yüzyıl sanat ve edebiyat tarihinin sayılı yüzyıllarından biri yapıyordu. Felsefenin gördüğü büyük ilgi, estetik sorunlara da dikkati çevirmişti (Yetkin, 2007: 31).

Dinsel doğrular ve felsefi doğrular, yani inanç ve akıl bilginin iki ayrı kaynağıdır. Bu iki kaynak bize farklı şeyler öğretirler. İnanmak açıklananları olduğu gibi kabul etmek demektir. Dinin gizemlerine akıl yoluyla kanıt bulmaya çalışmak inanmayı güçleştirir. Duyusal bilgilerimizin genel kavramlar haline gelebilmesi için kanıtlanması ve mantığımıza uygun hale gelmesi gerekir. Görsel olarak algıladığımız nesnelerin özünü ve özünün etkilerini ancak kavramlaştırarak bilebiliriz. Nesnelerin düşüncelerimizdeki

yansıması gerçeğe uyuyorsa bilgimiz doğrudur. Duyularla algıladığımız tikel nesnelerin biçimlerini ya da kopyalarını algılayabiliriz. Akıl ancak duyular aracılığıyla tümellere ulaşabilir (Özel, 2014: 124).

Thomas, Aziz Augustinus'un ileri sürdüğü "*anlamak için inanmak*" ifadesinin yerine "*inanmak için bilmek*" kavramını öne çıkartmıştır. Kavramsal olarak bu bilgi gerçek bir bilgi türüdür. Bu bilgi, bizim en yüksek olan ışığı fark edip anlayışımızı netleştirerek bizi öze ulaştırır. Bu öz ise gerçek ve tek varlık olan Tanrı'dır.

Thomas'a göre insan aklının, soyutlamalar ve genellemelerle varacağı en yüksek kavram "*varlık*"tır. Ona göre, aklın birtakım temel ilkeleri bulunduğu için, çelişmezlik ilkesi gereğince "*var olan bir şey, aynı zamanda yok olamaz*". Yani bir şey hem var hem de yok olamaz. Bütün var olanlar, belli bir 'şey'dirler. Her varlığın 'öz'ü ile 'varoluşu' ayrıdır. Yalnız Tanrı'da 'öz' ile 'varoluş' aynıdır (Elmalı ve Özden, 2016: 254).

Thomas'a göre Aristoteles, İlk Felsefe'yi hakikatin bilgisi olarak tanımlar, ama herhangi bir hakikatin değil, tüm hakikatin kaynağı olan hakikatin, yani tüm şeylerin varlığının ilk ilkesi olarak ifade edilen şeyin; bu yüzden bu şeyin hakikati, tüm hakikatin ilkesidir, zira şeylerin tabiatı hakikatte olduğu gibi varlıkta da aynıdır (Huxley, 2016: 430).

Thomas'a göre tam anlamıyla felsefenin veya ilk felsefenin konusu, varlık olarak varlıktır (*ens in quantum ens = to on e on*). İki türlü varlık (*entia*) vardır: Gerçekten öz olarak var olan varlıklar (*esse in re*) ve düşüncenin soyutlamalarından yahut inkârlarından başka bir şey olmayan varlıklar. Özler, cevherler veya tam anlamıyla varlıklar (*essentiae, substantiae*) da basit yahut saf özlere, form ve maddeden oluşan varlıklara ayrılırlar. Ancak bir basit öz veya saf form vardır: Bu Tanrıdır. Kalan her şey madde ve formdan oluşmuştur (Weber, 2014. 185-186).

Deneyimimiz alanına giren somut varlıklar, madde ve biçimden oluşurlar. Biçim, düşünce evreninden inmiş, maddeyi geliştiren; yani, onun üzerinde bir varlık tipini, bir özü gerçekleştiren Eflâtun'un ideleridir. İnsan zekâsının kendine özgü konusu, kendisini bireyleştiren maddesel özelliklerini

soyutlayarak algıladığı, işte bu tiptir, bu özür. İnsan zekâsı, bu özü genel olarak ele alır ve öteki bireylerin de buna katıldığını varsayar: Demek ki, evrenselde kalır ve somut ya da tek nesnelere dolaysız bilgisini vermez (Foulquie, 1991: 20).

Thomas d'Aquino'da bütünü meydana getiren parçalar bütünü oluştururken kendi formlarını kaybeder ve bütüne ait bir biçim hâline gelir. Öz biçim olarak adlandırılan bu yapı tikellerin kendi biçimleri değil o gruba ait bir özellik olmaktadır (Oto, 2017: 65). Güzellik, hak edilmiş orantıda yatar ve "orantı" kelimesi, parçanın bütünlüğe ve bir bütünlüğün diğer bütünlükle olan ilişkilerine işaret eder (Gill, 2014: 186).

Oranın kendini gösterdiği temel tarzlardan biri öncelikle maddenin biçim ile olan uyumlu oranlılığıdır, yalın bir gizilgücün düzenleyici ilkeye uyum sağlanmasıdır: "Madde ile biçim zorunlu olarak birbiriyle orantılıdır ve doğaları gereği birbirlerine karşılık gelirler; çünkü her edim kendine özgü maddede ortaya çıkar". Thomas d'Aquino *De anima* yorumunda nasıl oranın tözsel biçimin basit bir özneliği olmadığı, madde ile biçim arasındaki ilişkinin kendisi olduğu vurgulanır; öyleki maddenin biçime yönelik bir eğilimi yoksa biçimin kendisi yok olur. Nesneye estetik olarak bakıp onun uyumlu düzenlenişini takdir eden kişiyi ilgilendirecek tipik bir orandır (Eco, 2016: 154).

Oran tanımını daha da genişleterek nesnenin biçimsel kusursuzluğunun nesneye kendi amacına yönelik olarak bir işlevsellik kazandırdığını, bir şeyin kusursuz olabilmesi için kendi işlevselliğinin gerektirdiği biçimde düzenlenmesi gerektiğini savunur. Bu yüzden sanat yapıtı işlevsel ise ve biçimi amacına uygun ise güzeldir. İnsan bedeni de güzeldir, çünkü Tanrı insan bedenini oranlı dağılıma göre yapılandırmış ve ona en iyi düzenlemeyi vermiştir. Yeryüzünde sadece insan, duyarlarla şeylerin güzelliğinden salt güzellik adına haz duymaya yetisine sahiptir ve insan bedeninin estetik değeri ile işlevsel değeri bütünlük oluşturur (Özel, 2014: 126).

Aquinolu, bir nesnedeki güzellik ve iyiliği özdeşleştirerek her ikisinin de biçime dayandığı için aynı geręeklik olduğunu savunur. Ama iyilik, biçimin olumlu olması nedeniyle bir arzu nesnesidir. Bu nesne ona sahip olma veya arzu edilen biçimi geręekleřtirme isteği sağlar. İyilik arzulama ilişkisiyle ilişkilidir. Geręekten de güzel Şeyler algılandıklarında bizde zevk uyandırırılar. Yeterli olan sadece görmek değil, bilinęli olarak algılamaktır. Güzellik, bilinmesi zevk veren Şeydir. Güzelliği belirleyen Şey, onu güzel gören bilge bir bakışla ilgilidir. Öznenin beğenisi, zevkini ve onayını belirleyen nesnenin nesnel özellikleridir (zel, 2014: 125).

Thomas, güzelliğin aşkınsal özelliklerinden biri oluğunu örtük olarak kabul etmekle birlikte, yeniliğiyle ustasının tanımını aşan bir tanım geliştirir. *Pulchrum* (güzellik) ile *bonum* (iyilik) arasındaki özdeşlik ve farklılığı belirttikten sonra, Thomas Şunu söyler: “*İyilik arzulama yetisiyle ilişkilidir, ęnk her varlık iyiyi arzular; ayrıca iyiliğin bir amacı vardır, ęnk arzulama bir Şeye doğru ilerlemedir. Buna karşılık, güzellik bilme yetisiyle ilişkilidir; geręekten de görülmeleri bizde zevk uyandıran Şeylere güzel deriz. Bu yüzden, güzellik uygun orandan oluşur; ęnk duyularımız iyi oranlı Şeylerden, yani duyulara benzer Şeylerden zevk duyar; başka herhangi bir bilme yetisi gibi duyu da bir tür orandır. Bilgi zmleme yoluyla elde edildiği benzerlik de biçimle ilişkili olduğu için, güzellik biçimsel neden fikrini içerir*” (Eco, 2016: 145-146).

Thomas Aquinas’a göre bir nesnedeki iyilik ve güzellik aynı asıldandır. ęnk ikisi de forma dayanır. O, güzeli gördüğünde zevk alınan Şey ve algılandığında zevk alınan Şey olmak üzere ikiye ayırır. Seyirde hoşa giden güzel aynı zamanda iyidir. En yüce ise Tanrı’dır ve varlığın tüm yönelimi ona doğrudur. O aynı zamanda güzel ve doğru olandır (Akyüz, 2016: 32). Yani Aquinas’da ‘iyilik’ metafizik anlayışının aşkın bir boyutudur; güzellik ise “*duyum yoluyla hoşlanılan Şey*”dir. Nitelikleri birlik, olgunluk, uyum ve saydamlıktır (Uyanık, 2003: 238).

Doğa yasaşının doğal ve geçerli olan karakterini akla dayandırarak ağıklayan Aquinolu Thomas, güzelliği ortaya ęıkaran Şeyin düzen olduğunu

savunmuştur. Doğada ve sanatta olan düzenin bireye yetkinlik kazandırarak “bir” olana yaklaştırdığını söylemiştir. Ona göre güzelliği ortaya çıkaran şey düzendir. Bunun yanında düzen, insanda haz uyandıran şeydir. Dış dünya ile onun bizde bırakacağı izlenim arasında kuvvetli bir bağ vardır. Güzellik de bu ilişki içerisinde ortaya çıkabilir. Bu açıdan onun için dünyadaki her oluşum, Tanrı’nın yaratmasıyla alakalıdır.

Thomas d’Aquino, Denis’ten (Aziz Dionysius) iktibasla, “*Tanrı’nın güzelliği, var olan her şeyin varlık sebebidir*” der (Gill, 2014: 181). O, güzelliğin uyandırdığı *izlenim* üzerinde durmuştur (Yetkin, 2007: 38). Ona göre güzel şeyler, *algılandıklarında zevk uyandıran* (visa placenta) şeylerdir. Visa sözü, yalnızca “*görülme*” değil, bilinçli olarak “*algılanma*” gösterir. Güzelliği belirleyen şey, onun, onu güzel gören bir bilge bakışla ilişkilidir. Öznenin onayını ve bundan kaynaklanan zevki belirleyen şey, nesnenin nesnel özellikleridir (Eco, 2016: 146).

Bu nedenle sanatla güzellik kavramlarını karşılıklı ilişki içerisinde ele alır. Sanat edimsel bir biçimken güzellik bilişteki kavrama hâlini yansıtır. Güzelin kendisi edilgen yapısı nedeniyle öznenin onunla karşılıklı faaliyetinden ortaya çıkar, hazzı yaratır. Özne edimiyle güzellik biçimine erişiyorsa da bu güzellik özneye bağlı değil nesnede var olan bir özelliktir. Yani güzel kavramı yine nesnel bir anlayışa bağlanmaktadır. (Oto, 2017: 65).

Ona göre, oluşturulacak nesnenin idesi sanatçının zihninde imge olarak vardır; bu, “*örnek biçim olup onun taklit edilmesi yoluyla herhangi bir şey oluşturulur*”. İşlemi gerçekleştirilen anlık, işleyeceği biçimi öngörerek, kendinde ide olarak taklit edilen şeyin biçimine sahiptir (Eco, 2016: 199).

Hıristiyan inancına, sistematik bir öğreti niteliği kazandırmak için girişilen çabaları temellendirmek isteyen ve bütün hakikatin bilindiği varsayılan bir zihinsel durgunluk dönemi olan Skolastik’te, sanatta form olarak ortaya konan nesnenin idesinin sanatçının zihninde imge olarak var olduğu ve bu örnek biçimi taklit etmesiyle sanatçının formu ortaya koyduğu görüşü hâkimiyetini sürdürür. Aynı görüşü benimseyen Aquinolu Thomas’a göre, sanatçının zihninde imge olarak var olan ide, “... *yalnızca maddeye*

*veya yalnızca biçime karşılık gelmez; birleşimin tümüne (maddenin ve biçimin birleşimi), gerek biçim gerek madde açısından bütünün üreticisine ide karşılık gelir... Bu örnek biçim, doğada var olan bir nesnenin yeniden üretilmesi söz konusu olduğunda, sanatçının zihninde taklit edimi yoluyla biçim kazanır. Ama üretilen nesne bir şeyse (ev, masal, bir canavar heykeli), örnek ide imgelem tarafından oluşturulur. İmgelem yoluyla, anımsadığımız bir nesneyi sanki gerçekten varmış gibi gözümüzde canlandırabilir veya bazı anımsanan biçimleri bir araya getirebiliriz. Bu biçimleri bir araya getirme ise 'imgelemin tipik edimi'dir' (Öndin, 2016: 15-16).*

Ona göre sanat tabiatın kopyalanmasından müteşekkildir; zira insanın bilgisi duyular aracılığı ile tabiata ait unsurlardan edinilmiştir... Manevî prensiplerle düzenlendiği için tabii unsurlar taklit edilebilir; öyle ki her doğa eseri, bir zekâ ürünü olur. Thomas'a göre Tanrı'dan gelenler delâlet eder; bu yüzden insanlarca tanınabilir. İnsanlar, muhakeme kabiliyetini Tanrı'ya borçludur. Uygun şekillerle olanakları gerçekleştirmek ve amaca ulaşmaya çalışmak bakımından sanat ve doğa birbirine benzer (Duman, 2014: 54).

Zihindeki örnek biçimin taklidiyle ortaya konulan form, güzelliğin de temelidir. Formu, bir idrak yetisi olan güzellik ile bağlantılı ele alan Aquinolu Thomas'a göre, biçim yüzeysel şekil, bir cismin sınırıdır. Gerçek anlamda biçim ise bir maddede cisimlenerek ve özsel soyutluluğundan çıkarak varlık kazanan tözsel biçimdir. Özsel soyutluluk ise zihindeki idealardır, salt formlardır. Bir dış obje algılandığında zihinde kendi doğası ile var olamaz, zihinde oluşan onun izlenimidir. Bu izlenime göre, objeyi idrak söz konusudur. İdrak zihinde içkindir ve zihin idrak edilen şeyle olan ilişkisi, zihinsel eylemin başlama noktasıdır. Bir şeyin izlenimini alma onun formunu, zihinsel ifadesini oluşturmaya başlamaktır. Zihinsel eylemi oluşturan ifade, şeyin ideasıdır. Bu nedenle bir şeyin varlığı veya yokluğu zihinde oluşan idealara bağlıdır. Zihindeki idealar, salt formlar maddede cisimlendiğinde özsel soyutluluklarından çıkarak biçim kazanır (Öndin, 2016: 16).

Aquinolu Thomas tözü göstermek amacıyla biçim terimini kullanır. Ona göre biçim, kendi soyut varlığından çıkıp, maddede varlık kazanmasıdır.

Biçimden bahsetmek tözü hatırlatır. Nesnelere kendisi içinde tözü barındırır. Onun bu bakış açısı Aristoteles'in metafizik anlayışını akla getirirken duyularla ideayı görme Platoncu anlayışı gösterir. Onun için güzellik için gerekli olan üç unsurdan biri olan oranı, etik eylemlerle ilişkilendirerek, ruhsal anlamdaki güzelliğin davranışlarla uyumunu gösterir.

Sanatı doğa ve estetik düzeyde değil de bilim düzeyinde irdeleyen Thomas d'Aquino'ya göre, doğa gibi gerçek biçimler üretmez; doğanın önünde diz çökerek kendisine çeşitli görüntüleri içinde gerçekliği kavramayı öğretmesi için ona yakarır, tıpkı bilgisi kıt ama doğayı taklit etmeye hevesli bir dilenci gibi. Ama doğanın eylemini taklit ettiğinde bile sanat canlı şeyler yaratamaz; bu noktada filozofları ontolojik güvensizliği, sanatın *“hepsi mavi, sarı, yeşil veya başka renkler içeren silahlarla kuşanmış güzel atlar üzerinde şövalyeler, çayırda kuşlar, tüm denizlerin balıkları, ormanlarda dolaşan vahşi hayvanlar, çeşit çeşit otlar, bahar geldiğinde gençlerin ve çocukların toplamaya gittikleri her tür çiçek...”* yaratabileceğini, ama sanatın asla, ne denli usta olursa olsun, bu yarattıklarının yürümesini, hissetmesini, konuşmasını sağlayamayacağını gören izleyicinin saf düş kırıklığına dönüşür (Eco, 2016: 180-181).

Thomas d'Aquino'da güzellik kavramı, güzel olsun olmasın, sanatlarla ilişkili değildir. Güzellik Tanrı'nın ve O'nun yarattığının metafizik özelliğidir. Güzellik doğrudan sanatlarla ilişkili değilse, onu betimleyen herhangi bir nitelik söz konusu edilmek zorundadır. Thomas bunun için, bir şeyi nesnel düzeyde güzel olarak adlandırmak için temel nitelikler vurgusunu yapar; vurgu ölçü ve oranı verir (Albayrak, 2012: 179).

Thomas bunu şöyle açıklar: *“Güzellik üç niteliği gerektirir. İlki, bütünlük (integritas) veya kusursuzluktur; çünkü eksik şeyler, bu eksiklik özellikleri nedeniyle biçimden yoksundur. Sonra (parçalar arasında) uygun oran veya uyumluluk gereklidir. Son olarak da açıklık veya görkem; gerçekten de açık ve görkem şeylere güzel deriz”* (Eco, 2016: 146-147).

Felsefe tarihi içinde benimsenmiş olan bu özellikler, güzelliği oluşturan özelliklerdir. Ancak güzelliği asıl belirleyen bilgi ve bilgiden

kaynaklanan zevktir. Bu zevk bir şeyin tanımlanmasından kaynaklanan zevk değil, estetik birikimdir. Güzellik, onu görmek ve bilmekle arzunun doyurulmasıdır. Estetik algılama, nesneye sahip olmayı arzulamaz, onun oran, bütünlük ve açıklık özelliklerini değerlendirir. Estetik bilgi insanı tözsel gerçekliğe götürür (Özel, 2014: 125).

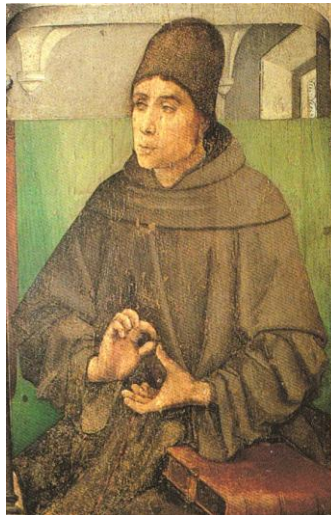
Eksikliği olan aynı zamanda kusurlu olur, bu nedenle güzellik kusursuzlukla ilgilidir. Ona göre güzelin ikinci koşulu olan *proportio* ise bir bütünün parçaları arasındaki ilişkiye yönelik bir değerlendirmedir. Organlar arasındaki doğru orantı ve tenin renginden başka o kişinin davranış ve eylemlerinin akla göre yani doğru orantılı olması gerekir. Doğada veya sanattaki orantıların sayısal çeşitliliği sınırsız sayıdadır ve bu çeşitlilik sayesinde bir şeyin güzelliği diğer bir şeyin güzelliğinden ayrılır. Thomas Aquinas'ın güzelliğin üçüncü koşulu olarak belirttiği *claritas* ise ışığın etkisi olarak ortaya çıkmıştır ve nesnenin görülebilir olmasını sağlayan etmenler de ışık ve renktir. Işık ortamın saydamlığının bir ürünü ve renk de görünen nesnelerin yüzeyini kaplayan ve hareketi pekiştirme gücü bulunan bir şeydir. Ona göre güzelliğin şartı olan ışık tanrısaldir ancak nesnenin *claritas*'ı ilahi ışığın yansıması olarak ele almak, bu kavramın sınırlarını daraltmak olacaktır. Çünkü aynı zamanda bir sanat eserindeki estetik aydınlık ve açıklığın da nedenidir (Akyüz, 2016: 31-32).

Güzelliğin ve güzellik hazzının sırrı nesnedeki düzenin temaşaya olan zorunlu uygunluğundadır. Temaşayı besleyen bu düzen Thomas'ın estetik siteminde asıl orijinal noktadır. Bu doktrinle *claritas* kuramı ifade olunmaktadır. Güzel olmak için gereken düzen herhangi bir düzen değildir, parlatılmış bir düzendir. Ama bu düzenin insanda kolay ve tam bir haz uyandırması için, onun insan yetenekleriyle orantılı olması gerekmektedir. Aristo'nun bir ara olayı olarak değindiği *uygunlaştırma* (appropriation), burada zorunlu bir nitelik almakta ve güzellik kavramındaki düzen ve orantı kadar önemli bir rol oynamaktadır. *Claritas*, ışık ve renkten daha çok şeydir; görülür olan ışık ve renktir. Thomas'a göre biri övgülere ve şereflere konu olursa, başka insanların gözünde *clarus* olur. Apaçıklık doğruya göre ne ise, *claritas* da güzele göre odur (Yetkin, 2007: 38-39).

Bu kurama göre, nesnenin veya bedenın düzen ve bütünlüğünü fark ederek görmenin ve hayranlık içinde izlenen kusursuzluğun yol açtığı zevkin ilerisinde varılan huzur, içsel aydınlığı anımsatarak insanı renk ve ışığa ulaştırır. Başka bir ifadeyle *claritas* ontolojik olarak kendi içinde açıklıktır ve bir görüş alanına girdiğinde bizim açımızdan da açıklık, estetik açıklık hâline gelir. Buna bağlı olarak, Aziz Thomas'a göre estetik *visio* (görüş), bütünlüğü ve bölünmeyi, kısımlar ile bütün arasındaki ilişkinin kesinlenmesini, maddenin biçimle güzel uyumunun belirlenmesini, amaçların ve bu amaçların ne ölçüde uygun olduğunun bilincine varılmasını ima eden bir yargı edimidir (Eco, 2016: 162).

Bu güzellik doktrini Thomas ve skolastik metafiziğin başlıca kuramlarına uygundur. Biçim (forme-sûret) gerçekten, aynı zamanda her varlığa öz kökü, birliğin baş etkeni ve anlaşılabilirliğinin (intelligileité) ilkesidir. Şu hâlde güzellikle ilgili her şey biçimler ilintilidir. Biçim, ne kadar parlak ise, duyulan izlenim o kadar rahat ve tam olacaktır (Yetkin, 2007: 39). Aquinolu Thomas'ın görüşleri nesnel özelliklere sahip olmasına rağmen güzelliği biçimden ortaya çıkan *haz* duygusu ve *claritas* kuramı ile ifade etmeye özen göstermiştir.

#### 2.1.4. John Duns Scotus (1265-1308)



Resim-4: Justus van Gent, *John Duns Scotus*, 15. yy, ("Sanal": 2018).

Orta Çağ Hıristiyan düşüncesinin en önemli uğraklarından biri de karşımıza her yönüyle büyük bir kafa, önemli bir filozof olarak çıkan John Duns Scotus'tur. Onun analitik düşünme yeteneği ve birçok bakımdan son derece sistematik ve pozitif olan felsefesi, Hıristiyan düşüncesinin çözüm bekleyen birçok problemi için çözüm imkânı sağlamıştır. Platoncu/Augustinusçu geleneğin olduğu kadar Aristotelesçi/Thomasçı geleneğin de dışında kalan, hatta karşısında duran Duns Scotus, sadece felsefeye yeni açılımlar sağlamakla kalmamış, Ockhamlı William'a ve bir anlamda da modern düşünceye çıkan yolun en önemli taşlarını döşemiştir (Cevizci, 2001: 301).

Scotus'a göre estetik görüş özgür bir yetidir, çünkü estetik görüş edimleri iradenin egemenliğine tabidir; bu hem güzel hem güzel olamayan şeyler için geçerlidir (Aktaran: Eco, 2016: 147). Scotus'a göre metafizik, varlığın genel koşullarını ve ilkelerini araştırırken gerçek nesnelere kalkar. Doğal varlık alanı (esse natuae) olan fizikselden kalkarak, genel ilkelere ulaşmaya çalışır (Çüçen, 2013: 239).

Duns Scotus'un estetiğe ilişkin görüşleri daha çok metafizik ve gneseolojik yaklaşımlarında gizlidir. Duns Scotus'un güzellik tanımlaması çok ilginçtir; şimdiye kadar gözden geçirdiğimiz tanımlamalara benzer görünmekle birlikte, aslında onlardan son derece farklıdır: *“Güzellik, güzel cisimde mevcut olan mutlak (bağımsız) bir nitelik değildir; büyüklük, şekil ve renk gibi onda birleşen şeylerin birlikteliğinden ve bu özelliklerin hem cisimle, hem kendi aralarındaki tüm ilişkilerinin birlikteliğinden kaynaklanır”* (Eco, 2016: 168).

Duns Scotus'a göre güzellik, parçaların birbiriyle olan uyumundan ortaya çıkar. Güzellik, nesnede tek başına var olan mutlak bir nitelik değildir (Albayrak, 2012: 179). İlişkiler üzerine kurulan bu güzellik kavramı ve birliktelik (aggregatio) üzerindeki bu ısrar, biçimlerin çoğulluğu şeklindeki skolastik kuram açısından bakıldığında son derece kişisel bir yön edinir... Bu nedenle *formalitates*'in çoğulluğu kuramı Scotus estetiğinde ilişki yönünden

vurgulanmasını ve güzelliğe ilişkin daha analitik ve daha az yararçı bir görüşün önerilmesini meydana getirir (Eco, 2016: 168-169).

Scotus, parçaların kendi özelliklerinde etkin olduklarını, bütünüün özsel biçimini etkilediklerini ifade eder. Güzellik bireysellikte bulunur, biriciktir. ‘Tikellerin algılanmasıyla ortaya çıkar’ anlayışıyla güzelliğin sezgisini tümelden tikel alana çeker. Tabi bu güzel anlayışında duyulur olanın faaliyeti daha somut hâle gelmiş olur (Oto, 2017: 65-66). Ona göre güzellik, bilgiden ayrı düşünülemez. Sanat doğru bilgidir. Yani sanat yapılması gereken şeye ilişkin doğru bilgidir veya sanat, yapılacak şeylere ilişkin yapma ve düşünme ilkesidir (Aktaran, Albayrak: 2012: 180).

Ona göre her şey duyumla başlar. Zihinde önce ne ilke ne yasa ne de bilgi vardır. Duyumlar önce tikel olanı verir. Zihin duyumlardan meydana gelen tikel bilgileri soyutlama yoluyla tümel bilgiler hâline getirir. Tikel bilgiler zaman bakımından tümele göre önseldir. Duyumlardan varlığa ve tikel olana gidilir. Fakat tikel bilgiler zihnin duyu bilgilerini varlıktan soyutlayarak tümel bilgi hâline getirmesiyle olur. Tümel bilgi artık nesnel değil, öznel bilgidir. Tam yetkin ve doğru bilgi elde edilmesi için üç aşama gereklidir: 1) Zihin, duyum sayesinde nesnelere farkına varır. 2) İnsan kendi zihnine yansıyan yönünü ortaya koyar. 3) Zihin, kendi kavramlarıyla soyutlama yaparak bilgiyi çözümler. Tüm bu aşamaların olması için insanın kendi bilincinin farkında olması ve zihnini soyutlama işlemine yöneltmesi gerekmektedir (Çüçen, 2013: 240).

Duns Scotus’un estetik sorunlara gönderme yapmaksızın önerdiği gerçekten yeni bir başka yön, *haecceitas* (özgünlük) kuramıyla bağlantılıdır. Belirleyici özellik olarak *haecceitas* biçimi eksiksiz göstermek ve ona somut bireysellik vermektedir... Duns Scotus *haecceitas*’ın mutlak benzersizliğini, onun bireyi biricik (*unicum*) olarak belirleyişini, bu böylesine güçlü ve modern duyarlılığa böylesine yakın kavramı, estetik sorunlarla bağlantılı olarak düşünmez. Ama bariz olarak bu felsefi konum alış, bireysel değerlerin giderek yeni bir değerlendirmeye tabi tutulduğu ve gelişen gotik sanat ile geç gotik sanatın başlangıç verimlerinde açık karşılığını bulan bütün bir kültür

atmosferinin etkisini içermektedir... Burada Duns Scotus'un bize önerdiği *ilişkisel biçim*'in, özerk biçimlerden oluşmuş biçimin yansıması görmek zorlama olmaz (Eco, 2016: 169-170).

İnsanın kendi yetersizliğini ve eksikliğini bilmesi ile sanat arasında bir bağ vardır. Sanata yol açan insanın eksikliği, yetersiz bir varlık oluşudur. Bu eksikliği fark etmeyle sanat bilinir ve yapılır. Scotus'a göre "*insan yoksunluğu yüzünden sanat yapar*". Platon'dan akıp gelen taklit kuramı ona göre de etkindir. Scotus, "*sanat doğayı taklit eder*" der, ancak onun işleme tarzını izleyerek bunu yapar. Sanatın doğayı taklit etmesi zorunlu olarak onun biçimlerini kopya etmesi anlamını taşımaz, sanat doğanın işleyiş tarzını taklit eder (Aktaran: Albayrak, 2012: 180).

### 2.1.5. Ockhamlı William (1285-1347)



Resim-5: Anonim, *Ockhamlı William*, (?), ("Sanal": 2018).

Belki de Ockham skolastik filozoflardan sayılmaması gereken biri olarak Rönesans filozofları arasına dâhil edilmelidir; çünkü o skolastiğin kavram realizminden farklı olarak tümeller sorununa nominalist bir açıdan yaklaşmasıyla Rönesans ve modern felsefeye öncülük yapan önemli bir düşündürüdür (Çüçen: 2013: 242).

Orta Çağ zihniyetinin içinden çıkan Realizm ve Nominalizm tartışması sonucu, Nominalizm'in ağırlık kazanmasıyla rasyonel düşünme ve empirik gözlem önem kazanır. Tümelleri (universals) gerçek sayılmayıp sadece addan ibaret olarak gören Nominalizm'e göre, seslerden meydana

gelen tümellerin hiçbir gerçeklikleri olmadığı için, asıl gerçeklik bu dünyadadır, tek tek nesnelere. Realizm’de ise tümel denilen kavramların gerçek olduğu anlayışı geçerlidir. Hıristiyanlık öğretisi tümeller üzerine kurulduğu için, genel kavramları gerçek saymamak dinsel kavramları, dolayısıyla, dini de gerçek saymamak anlamına geldiğinden, Nominalizm kilise öğretisini temelden sarsan anlayıştır (Öndin, 2016: 19).

Ockhamlının metafiziği ve epistemolojisi, her şeyden önce ve çok büyük ölçüde, Hıristiyan felsefesinin Antik Yunan felsefesinden kaçınılmaz olarak miras aldığı, var olan her şeyin tekil ve bireysel olduğu yerde, düşüncenin nesnelere tümel olduğu paradoksal tezinin yarattığı temel problemi bir çözüme kavuşturmak amacı güder (Cevizci: 2001: 313).

Nominalizmi savunan Ockham’a göre, tümellerin cisimsel bir varlıkları olmadığı gibi, onlar ağızdan çıkan birer sestem ibarettirler. Bu skolastiğin asıl ilgi duyduğu metafiziği ikinci derecede bir felsefe konusu yaparak, epistemolojiye yönelmiştir. Böylece Rönesans’a geçişi de kolaylaştıran Ockham, felsefenin temel problemini epistemoloji olarak belirleyerek her türlü bilginin kaynağının deney ve tecrübe olduğunu ileri sürmüştür (Çüçen, 2013: 243).

Nominalizm, bireyi kişisel duyum ve deneyimleriyle baş başa bıraktığı için, dikkat tek tek nesnelere üzerine odaklanır ve bilinç fiziksel dünyaya yönelmeye başlar. Gerçeğin kaynağı artık kitaplarda değil, iç ve dış deneydedir. Deney bilginin temeli olunca kişiler doğayı ve insanı gözlemlemeye başlar ve böylece Rönesans’ın tohumları atılır (Öndin, 2016: 19).

Ockham’a göre zorunluluk diye bir şey mantıkta vardır, şeylerin doğal düzeninde değil. Hatta doğada kesintisiz düzenlilikler bile olumsaldır; yani, olmaları zorunlu değildir. Başka türlü de olabilirler. Bu, salt mantıksal kanıtlamalarla ya da kurgulamalarla dünyanın bilgisine ulaşamayacağımız anlamına gelir. Tersine, şeylerin gerçekte nasıl olduklarına bakmamız ve görmemiz gerekir. Doğal dünyanın bilgisi için bize güvenilir bir temeli ancak gözlem ve deney verir (Magee, 2017: 61).

Her ne kadar Ockhamlı William’da yer yer geleneksel temalara göndermelerle karşılaşsak da estetik organizma kavramı onun felsefesinde artık düşünülmesi olanaksız bir kavramdır. Yaratılmış şeylerin mutlak olumsuzluğu ve tanrıda ebedi düzenleyici idelerin olmayışı, şeylerin uyum gösterdiği, psikolojik eğilimlerimizin örnek aldığı sanatçının (artifex) esinlenebileceği sabit bir kozmik düzen (ordo) kavramına son verir. Ockham bize, evrenin düzeni ile birliğinin aynı evrende “*cisimleri birbirine bağlayan bir tür zincir (quasi quoddam limen ligans corpora)*” olmadığını söyler. Cisimler sayısal olarak ayrı mutlaklardır, düzensiz olarak birbirlerinden uzaktır. Düzen görüşü onların karşılıklı konumunu dile getirmekle birlikte, onların özünde içerilen bir gerçekliği dile getirmez. Düzenleyici bir biçim, parçalarından ayrı olup yine de onları belirleyen rasyonel bir ilke görüşü ortadan kalkmıştır (Eco, 2016: 171).

Töz, tekil ve bir olduğu için hiçbir tümel de töz olamaz; çünkü tümel zihnin bir yapısı olarak zihindedir. Zihinden bağımsız tümel yoktur. Tümeller zihinsel boyutta kavramlara karşılık gelirler. Aynı cins ve türler zihnin dışında bulunamazlar. Cins ve tür, nesnelere ne olduğunu veren formlardır ama kendileri birer öz veya varlık değillerdir. Tümel kavramlar, dil ve yazı imleriyle yani işaretleriyle kendilerine varlık bulurlar (Çüçen, 2013: 243).

Parçalar belirli tarzda düzenlenmiştir, ama “*bu mutlak parçaların ötesinde başka bir şey yoktur (praeter illas partes absolutas nulla res est)*”. Şu hâlde, oran kavramı eski gücünü yitirir. Bütünlük (integritas) kavramı için gerekli olan tümellerin gerçekliği görüşü adıcılıkla son bulur; artık ne biçimsel ne de gerçek ayrımların var olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, güzelliğin ve onu belirgin kılan ayrımların aşkınsallığı sorununu gündeme getirme olasılığı kalmamıştır. Geriye tikele ilişkin sezgi, görülür oranları içinde empirik yoldan çözümlenebilir bir varlığın bilinmesi kalır, çünkü tikelin anlaksal yoldan sezilmesi olanaklıdır. Sanatçının yaratısında yararlandığı idenin kendisi, yaratmak istediği şeyin bir tikel örneğidir, onun tümel biçiminin idesi değildir (Eco, 2016: 172). Mutlak hakikat duyu dünyasına bütünüyle aşkın hâle getirilince de bu hakikate ilişkin bilgiye

insanî yollarla değil, fakat insanüstü yollarla ilâhî aydınlanma sayesinde erişilebileceğini söylemek zorunlu olur (Cevizci:2001: 318).

### III. BÖLÜM

#### 3. RÖNESANS DÖNEMİ'NDE ORTAYA ÇIKAN SANAT DÜŞÜNCELERİ

Rönesans, kolayca İlk Çağ dünyasından çıkarılabilen bir akım olsaydı, dünya tarihinin akışından doğan yüce bir zorunluluk olmaktan çıkardı. Batı dünyasına diz çöktüren şey, yalnız başına Klasik İlk Çağ dünyası değil, fakat bunun kendi yanında bulduğu İtalyan halk dehasıyla sıkı sıkıya bağdaşması olmuştur. İtalyan halk dehası bu bağdaşma durumuna göre kendi özgürlüğünü az veya çok derecede koruyabilmiştir (Burckhardt, 2013: 213).

Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans 14. yüzyılda başlamış, 15. ve 16. yüzyıllarda doruk noktasına varmıştır. İlk ve Orta Çağ'ın kültür alanında oluşturduğu değerler, Rönesans'la yeni bir senteze girmektedir. Orta Çağ İslâm düşüncesinin (İbn Rüşd, İbn-i Sina, Farabi gibi düşünürlerin İlk Çağ felsefesiyle ilgili yorumlarıyla birlikte) Sicilya ve İspanya yoluyla Latin dünyaya, oradan da Batı dünyasına geçişi, Rönesans'ın doğmasına en büyük etken olmuştur (Turgut, 1991: 20).

Antik Çağ düşüncesi, sanatın toplumsal rolünü iyi biliyordu. Sanatın bütün sorunlarını toplumsal ya da toplumsal eğitimin sorunları sayan Antik Çağ estetiği, estetik yaşantıları insanları geniş ölçüde etkileyen, dahası kimi koşullar altında onu değişime uğratan gücünü onaylar. Bu estetik anlayışa göre toplumsal işlevin önemi, belli sanatların belli yöndeki uygulamasının insan yaşamına, buna bağlı olarak da topluma yaşama yön veren güçler arasında yer almasında belirginleşir (Demiralp: 2015: 11). Antik dönemde güzelliğin ne olduğu iyilik ve yetkin olma hâliyle aradaki ilişkinin ne olacağı üzerine çeşitli anlayışlar ortaya konmuştu. Ancak o dönemin yapısına bağlı olarak estetik değerlendirmeler yalnızca metafizik ve ontolojik bağlamda kalmıştır (Oto, 2017: 17)

Antik Yunan felsefesi “doğa nedir?”, “evrenin ilk maddesi nedir?”, “ilk arke nedir?”, “değişim ve durağanlık nedir?” gibi sorular sorarak, felsefi bir etkinliği oluşturmuştur. Bu çağın temel özelliği “bir şey nedir?” sorusunu sorarak bu soruya ussal, kuramsal ve genel bir yanıt vermektir.

Antik Çağ'ın felsefî düşünüşü dinamiktir. Bilgi devamlı araştırılan bir etkinlik olarak değerli sayılmaktadır (Çüçen, 2013: 28). Eski Roma ve Yunan dünyası, XIV. yüzyıldan beri kültürün temel kaynağı, varlığın amaç ve ülküsü ve kısmen de Orta Çağ eğilimlerine karşı bilinçli bir tepki olarak İtalyan hayatını kuvvetle etkisi altında tutmuştur. Aynı klasik kültür, çok daha önce, İtalya dışındaki Avrupa ülkelerini de bütün Orta Çağ boyunca yer yer etkilemiş bulunuyordu (Burckhardt, 2013: 214-215). Bu nedenle o zamana kadar ustalarından öğrendiklerini geleneklere ve kendi hayal güçlerine göre uygulamak ve geliştirmekle yetinen sanatçılar, onları büyülediği ve sosyal ayrıcalık sahibi yaptığı için bütün dikkatlerini Antikite sanatına verdiler. Bu yeniden ortaya çıkış XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar uzmanları o kadar etkiledi ki, bütün bu döneme yeniden doğuş anlamına gelen *Rinascita* ya da *Renaissance* adını verdiler (Hauser, 2016: 240-241).

16. yüzyılın ortasında ressam ve sanat tarihçisi Giorgio Vasari (1511-1574), sadece Klasik Çağ'ın sanatsal standartlarında ve yazınsal örneklerindeki yeniden canlanmaya gönderme yapmak için değil, günün sanatını daha yakın tarihli Orta Çağ geçmişinden ayırmak için de “*Rönesans*” sözcüğünün İtalyan değişkesi *Rinascita*'yı kullanmıştı (Johnson, 2013: 15).

Gerçekten de *Rönesans* sözcüğü şimdilerde sadece on beşinci yüzyılda ortaya çıkmış olan ve sözcüğün ilk defa kullanıldığında kastedilen Klasik Antikite'nin yeniden canlanmasını belirtmek için değil, fakat Klasik Antikite'nin yeniden canlanmasının ancak bir unsuru ya da belirtisi olduğu bütün bir hareket için kullanılmaktadır. Bizim için Rönesans çok yanlı, fakat yine kendi içinde birlikli-bütünlüklü bir hareketin adıdır; bu hareketin içinde zihin ve muhayyile nesnelere yönelik çıkar gözetmeyen sevgi, hayatın daha özgür ve daha zarif biçimde kavranmasına matuf arzu, bu arzuyu tecrübe edenleri zihinsel ya da imgelemsel hazzı birbiri ardına değişik vasıtalarla araştırmaya sevk ederek ve onları sadece bu hazzın eski ve unutulmuş kaynaklarını ortaya çıkarmaya değil, fakat bunlara ilaveten yeni kaynaklar, yeni deneyimler, yeni şiir konuları, yeni sanat biçimleri keşfetmeye yönlendirerek kendisini hissettirir (Pater, 2006: 35-36). Rönesans'ın yenilenme çabası sadece güzel sanatlara özgü değildir. İnsanlarda asıl

hayranlık uyandıran, Antik Çağ'ın hümanist düşüncesi idi: İnsana ilgi, Tanrı, hayat ve her şey hakkında yorum ve bunun için ilk önce kendi aklını kullanmak. Klasik Antik Çağ'ın zengin sanat eserlerinde işte bu düşüncenin izi sürüldü (Krausse, 2005: 9).

Fiziksel dünyanın gerçeklerinden uzaklaşmaya, kaçmaya neden olan Orta Çağ'ın öteki dünya anlayışı, bilincin bu dünyaya yönelmesini engeller. Bu engeli ortadan kaldıran ve dünyayı objektif gözle gören Rönesans düşüncesi, dış dünya gerçeklerine yöneldiğinden “*bireyciliği kısıvrak tutan*” bağları kopartarak atar ve “*insan, düşünen ve anlayan (zihni) bir birey hâline*” gelir (Aktaran: Öndin, 2016: 20). Orta Çağ'da insan, tanrısal düzenin basit bir unsuru, ölüm de bu dünyadan öteki dünyaya geçişin kapısı olarak görülürdü. Zaman içinde insan felsefenin merkezine yerleşmeye başlamıştı. İnsana ve insanî olana giderek artan bu ilgi Erken Rönesans dönemindeki eserlerde de kendini gösterir (Buchholz, 2005: 12).

Rönesans Klasik Antikite'nin yeniden doğuşu sayılmasına rağmen, aslında Antikite hiçbir zaman yok olmamıştı, Orta Çağ boyunca da hayattaydı. Bu nedenle “*Antikite yeniden keşfedildi*” demektense, bu döneme yeniden ışık tutuldu demek gerekir. Rönesans hareketi Antik dönemin temeli hakkında değişen fikirleri müjdeledi. Konunun anahtarı, Hıristiyanlık ile pagan geçmişin bağdaşıklığı problemiydi. Orta Çağ sanatında klasik motifler Hıristiyan anlatılardan kullanılıyordu, hatta klasik temalar Orta Çağ formları olarak sunuldu. Klasik formlar ve klasik ana konuların birlikteliği Rönesans'a kadar gerçekleşmedi, ancak bu dönemde Antik Çağ'ın temel konuları antik formlar ile yeniden birleşebildi. Ayrıca klasik temalar ve klasik üslup arasındaki bu yeniden birleşme basit bir “*klasik geçmişe dönme*” de değildi. Zevkler değişti ve böylece klasik dönemden hem de Orta Çağ'dan üslupsal ve ikonografik olarak farklı yeni ifade formları sanatının gerçek anlamı ve işlevidir (Labno, 2014: 6). Orta Çağ'dan Rönesans'a geçişi kesin bir kopma ve bütüncül bir paradigma değişimi olarak düşünmemek gerekir. Orta Çağ'ı körü körüne inanma dönemi, Rönesans'ı ise modern insanın ve laik ruhun eleştirel rasyonelliğinin kesinlik kazandığı bir dönem olarak görmek safça bir

klişe olur. Aksine, Rönesans Orta Çağ rasyonalizminin yerine çok daha ateşli inanç biçimlerini dile getirir (Eco, 2016: 226).

Sanatın uzun bir süre dinin beşiğinde büyümüş olması, kilisenin siyasal egemenliğiyle açıklanır. Orta Çağ'da kilise, denetimini toplumsal ilişkilerin tümüne yaygınlaştırmıştı ve toplumun tüm yaşamı, dinsel dünya görüşünün büyük etkisi altındaydı. İlerici bilginler ve düşünürler yanında kimi sanatçılar da kilisenin baskısına karşı, skolastiğe ve dinsel dogmacılığa karşı savaş veriyorlardı ama gerek dinsel kadro dışında gerekse kilisenin denetimi ve buyrukları dışında sanatın gelişme olanağı henüz pek yoktu. Bu yüzden, Rönesans döneminde yeni fikirler ve dünya görüşleri sanatta yansımaya başladığı zaman, kiliseye ve dine karşı insancıl bir yönelişin olduğu görüldü (Ziss, 2016: 54-55)

Rönesans döneminde, hümanizm bir doktrinden ziyade bir tavır ve düşünce biçimiydi. Hümanizmin merkezinde soyut entelektüel düşünceler değil insan yer alıyordu. En önemli soruları şunlardı: *“İnsan nereden geliyor? Evrende ait olduğu yer neresidir? Mükemmellik bu dünyaya ait olabilir mi?”*. Bu soruların cevapları asla ve nihai ya da dogmatik değildi aksine, bu meseleler analize, tartışmaya ve soruşturmaya açıktı. Hümanizm Hıristiyan'dan pagana, sekülerden başka bir şeye dönüşebiliyordu. Kökenleri Floransa'ya, Marsilio Ficino, Pico Della Mirandola ve Leonardo da Vinci gibi önde gelen Neoplatonistlere uzanıyordu (Müntz, 2010: 11-12).

Bilimsel araştırma ve bilgi dışında insanı doğanın kucağına götüren, hem de önce özel bir anlamda doğaya yaklaştıran başka bir yol daha vardır. Modern uluslar arasında ilk kez İtalyanlar, doğa manzarasının biçimini az veya çok güzel bir nesne olarak görmüşlerdir (Burckhardt, 2013: 328). 15. yüzyılda bilim, felsefe ve büyü arasında hiçbir ayırım yoktu. Bunların üçü de *“doğal felsefe”* adı altında geçiyordu. Doğal felsefenin gelişmesinde en büyük rolü klasik yazarların yeniden keşfedilmesi, özellikle Aristoteles ile Platon'un eserleri oynadı. 15. yüzyılın başında Aristoteles felsefe ve bilim konusundaki skolastik görüşlerin tamamı temel konumda kalmayı sürdürdü. Arapça çevirilerin yanı sıra İbn Rüşd ve İbn Sina'nın yorumları sayesinde

yok olmaktan kurtulan Aristoteles insanın doğal dünyayla ilişkisi konusunda dizgisel bir perspektif sunmaktaydı (Brotton, 2012: 151).

“Doğanın taklidi” ve “gerçeğin taklidi” (*imitatione del vero*) kategorileri, ne kadar basit görünürse görünsün, Rönesans’ta hakkında karar verilmesi en zor eleştirel ifadelerden biridir; bunun bir adım ötesi, bir ressamın “doğanın ya da gerçeğin kendisiyle boy ölçüştüğünün ya da ondan üstün” olduğunun söylenmesiydi. Bu tür ifadeler pek çok bakımdan ressamlar arasında ayırım yapmayı imkânsızlaştırıyordu. Bir sanatçıyı övmek için kullanılan en kolay klişe ifadelerdi; ayırım yapılmamış bir gerçekçiliği, herkes için kullanılabilir bir nitelik standardına dönüştürüyor, böylece sanatçının kendine özgü gücünü ve karakterini etkin bir biçimde değerlendirme olanağını ortadan kaldırıyorlardı. Doğa ve gerçeklik, farklı kişilere farklı şeyler ifade eder ve bunlar tanımlanmadığı sürece -ki ender olarak tanımlanır- kimse tam olarak ne kastedildiğini anlayamaz: Hangi doğa, hangi gerçeklik? (Baxandall, 2015: 189). Rönesans, Orta Çağ’ın düşünce ve bilim anlayışına alternatif bir teşekkül gibi görünmesine karşılık, felsefesini Antik Çağ’ın değerleri üzerine tesis etmiştir... Dolayısıyla Rönesans, bilimde Antik dönemi ziyadesiyle aşmış; kültürde ve sanatta ise sadakat sergilemiştir (Çaycı, 2015: 119).

### 3.1. Rönesans Dönemi Düşünürleri ve Düşünceleri

#### 3.1.1. Francesco Petrarca (1304-1374)



Resim-6: Raphael Morghen, *Francesco Petrarca*, 18. yy, (“Sanal”: 2018).

Petrarca, Klasik Antik Çağ ile ilgilenmiştir. Homeros'a ilgi göstermiş ve başarısızlıkla sonuçlanmış Yunanca öğrenme teşebbüsü olmuştur. Fakat asıl hayran olduğu Roma'ydı. Petrarca'nın asıl ideali olan Antikite ve insanın evrensel eğitimi, ömrü boyunca klasik düşünce ve konuşma uyumunu yakalama çabası, eski çağlara istekli bir yönelimi tetiklemiştir.

İlgi alanlarının genişliği ve bu alanlarda şair, bilgin ve filozof olarak elde ettiği başarılar. Roma kültürüne duyduğu hayranlık, yalnızca İtalya'da değil Avrupa'nın tümünde kendisinden sonra gelen kuşaklar üzerinde yaptığı etki göz önünde tutulduğunda Avrupa'da Rönesans tarihinin bu dilimi Petrarca ile başlar (Burke, 2016: 55).

Rönesans; klasik ve Hıristiyanlık ile ilintilendirilen hümanistik çerçevesinde eserler ortaya koymuştur. Francesco Petrarca, Rönesans dönemi hümanizminin kurucularından kabul edilir. F. Petrarca, tamamen Roma dil ve kültürüne bağlı kalarak bu hümanizmi gerçekleştirmek istemiştir (Çaycı, 2015: 26). Roma harabelerinin görüntüsü onu derinden etkiliyordu. Antik sikkeler topluyordu. Antik Romalılarla şahsen tanışma tutkusu öyle boyutlara varmıştı ki, Cicero ve Seneca'ya mektuplar yazmıştı. Özellikle Cicero ve Livy gibi Antik yazarların elyazmalarını topluyor ve çoğaltıyordu (Burke, 2016: 56).

Hıristiyan imgelemi ve tarihi iyice bilinmeye başlamıştı. Bunun aksine İlk Çağ, daha az bilinen, çok şeyler vaat eden ve heyecan veren bir dünyaydı; bu nedenle kamunun ilgisi bakımından Klasik İlk Çağ, ikisi arasında bir dengenin korunmasını zorlayan bir Dante artık mevcut olmayınca, zorunlu olarak ağır basıyordu. Petrarca, şimdi birçok kişinin hatıralarında büyük İtalyan şairi olarak yaşamaktadır. Fakat yaşadığı çağdaki şöhreti daha çok İlk Çağ kültürünü kendi şahsında temsil etmesinden, Latin şiirinin her türünü taklit etmesinden ve klasik çağ konuları üzerine mektup tarzında eserler yazmasından ileri geliyordu (Burckhardt, 2013: 240). Petrarca'nın tüm yaşamı, tapınmayla yetinen tinsel aşka adanmıştı. Bu, kendi zamanının eğitiminin ve en soylu erdemlerinin gelişimi ile dolu, bu uyumlu ruha, İtalyan şiirinin lirik

güzelliğin, saflığın ve yetkinliğin en yüksek derecesine bu ruhta oluşması için gerekli olan şeydi (Soykan, 2016: 178).

Petrarca, “*ilk modern bilgin ve edebiyatçı*” olarak görülmektedir. Diğer dünyevi idealleri ve zamanın skolastik öğretisini reddederek doğa ve sanat güzelliğine derin aşk besleyen, seyahatten zevk alan, dünyevi şöhret arzusunda olan, güçlü bir tarihsel hisse sahip, büyük bir yapıcı çalışmayı planlamada kendine güvenen Petrarca, tarihte olanların ve bilinenlerin doğruluğunu araştırmak için manastır hazinesini bulma görevi üstlendi... Eski klasik el yazmalarını kopyalamaya, karşılaştırma çalışmalarına ve bu kaynaklardan tarihi yeniden oluşturmaya başladı. Petrarca aynı zamanda yeni bir modern klasik ruhla birçok sone, balad, lirik şiir ve mektup yazmıştır (Cubberley, 2014: 257).

Gerçek manada modern insanların en eskilerinden filozoflarından olan Petrarca, doğa manzaralarının duygulu ruhlar için önemini tam olarak ve büyük bir kesinlikle ispatına çalışmıştır. Petrarca, sadece önemli bir coğrafyacı ve kartograf -İtalya'nın ilk haritasını Petrarca tarafından yapıldığı söyleniyor- değildi; yalnız eskilerin söylediklerini tekrarlamakta kalmıyordu; aynı zamanda doğanın güzelliklerinden derin şekilde etkilenen biriydi. Ona göre doğanın verdiği haz, düşünce çalışmasının her çeşidi için en çok arzu edilir bir arkadaşı. Bu iki şeyi, yani doğanın güzelliği ile düşünce faaliyetini bir araya getirebilmek amacıyla, Vauclaus ve daha başka yerlere çekilerek münzevi bir bilgin hayatı sürmüştü, zaman zaman doğa ve çevresindeki insanlardan kaçıp bir yere sığınmıştır. Doğa sahnelerini tasvirdeki henüz zayıf ve gelişmemiş yeteneğine bakarak kendisinde duygu noksanlığı bulunduğu sonucuna varmak büyük haksızlık olur. Gerçi, mesela olağanüstü güzellikteki Spezzia körfezinin ve Porto Venere'nin tasviri, sadece birtakım şeyleri arka arkaya saymaktan ibarettir. Petrarca bu tasviri Africa'sının altıncı şarkısının sonuna koymuştur; çünkü şimdiye kadar ne eskiler ne de yeniler bu konuyu anlatmıştır. Fakat buna rağmen Petrarca, kayalıkların meydana getirdiği manzaranın güzelliğini görüyor ve bir manzaranın sanat bakımından önemi ile faydalı olmak bakımından değerini birbirinden ayırmasını biliyor (Burckhardt, 2013: 331-332).

Petrarca en gerçek ve en derin heyecanı, Avignon yakınlarındaki Mont Ventoux'ya tırmanırken duyuyor. Alabildiğine geniş bir manzara görmek için tarifi imkânsız derecede şiddetli bir hasret, ruhunda günden güne daha da güçleniyor; sonunda Livius'ta Romalıların düşmanı Kral Philipp'in Haemus'a tırmanışını anlatan pasajı rastlantı sonucunda bulunca kararını veriyor. Şöyle düşünüyor: Saçları ağarmış bir kral için ayıp sayılmayan bir şeyi özel bir kişi olan genç bir insan için de herhalde hoşgörülür. Gerçekten de o zamanlar, kendi çevresinde başka hiçbir amaç gütmeyen ve yalnız manzara görebilmek için yapılan tırmanışlar işitilmemiş bir şeydi ve dostların ya da arkadaşların böyle tırmanışlara katılmaları söz konusu olamazdı... Ama yolcular, son derece büyük güçlüklerle karşılaşarak bulutlar ayakları altında kalıncaya kadar yollarına devam ettiler ve sonunda dağın doruğuna ulaştılar. Oradan görülen manzaranın bir tasvirini ararsak bulamayız. Fakat bunun sebebi, şairin bu manzara karşısında duygusuz kalmış olması değil, tersine izlenimlerin şair üzerinde ezici bir etki yapmış olmasıdır: Ölçüsüz çılgınlıklarla dolu bütün geçmişi gözlerinin önünde canlanıyor; genç yaşta Bologna'dan ayrılmasının üzerinden tam on yıl geçmiş olduğunu hatırlıyor ve içini yakan özlemlerle gözlerini İtalya'ya doğru çeviriyor; o anda yanında taşıdığı ufak bir kitabı, Aziz Augustinus'un *İtiraflar*'ını açıyor ve gözü, kitabın onuncu bölümünden bir yere takılıyor: *“Ve insanlar yüksek dağlara ve dalgalara ve hızla akıp giden nehirlere ve okyanusa ve yıldızların hareketine hayran hayran bakarlar ve bu esnada kendilerinden geçerler”* (Burckhardt, 2013: 333).

Aristoteles metafiziği çerçevesinde konuşacak olursak, bu anlatım o kişinin tözü, bütün deşikeler ise yalnızca birer ilinektir; ama Petrarca'nın bir mektubunda olağanüstü bir biçimde betimlendiği gibi, aile benzerliği deneyiminde bu anlatım bireyi aşabilir Petrarca, hayranlık duyduğumuz bir yazarın üslubunu taklit etme sorununu ele alır ve şöyle der: Benzerlik, oğul ile babası arasındaki benzerlik gibi olmalıdır; ikisinin bireysel yüz çizgileri arasında çoğu zaman büyük bir fark vardır, *“yine de, belirli bir gölge ya da ressamlarımızın aria (hal, görünüş) dedikleri şey, oğlu görür görmez babayı*

*anımsatır bize, her ne kadar, iş ölçüye vurulsa, bütün parçaların farklı olduğu görülecek olsa da” (Gombrich, 2015: 108-109).*

Güzelliği üretmek için uyum, bakışım, dizem ya da ölçü bilgisine saygı göstermenin yeterli olmadığı her zaman sahip olunan görgül bir pekinlik ya da her zaman kendini gösteren bir kuşkudur. Ancak, öyle olması için güzelde eksik olan şey, bir kez bütün biçimsel gerekler karşılaştıktan sonra uzun süre açık seçik belirtilmemiştir, ta ki sanatçının “*deha*” sahibi olması, yapıtına onu güzelleştiren, akla gelmeyen, rastlantılık kendinin bile bilmediği öğeyi koymayı gerektiği duyuruluncaya kadar. Bu öğeyi belirtmek için etkili bir formül bulan ilk kişi Petrarca olmuştur (Bodei, 2008: 45).

### 3.1.2. Nicolaus Cusanus (Kuesli Nikolay) (1401-1464)



Resim-7: Meister de Marienlebens, *Nicolaus Cusanus*, (1460), (“Sanal”: 2018).

Hümanist kültür, Kardinal Cusalı Nicolas sayesinde, düşüncenin gücüyle çağdaş mistik özlemlere felsefi bir biçim vermekteydi... Cusa, insanın özgür ve bilinçli eyleminde, Tanrı’yı ve evreni temsil etme gücü bulunuyordu. “*Budala*”ya, yani laik, sıradan ve saf yürek adama, yalnız kitapları değil, doğayı da (Tanrı’nın kitabı) okuyan adama güveniyordu. Böylece Leonardo da Vinci’nin düşüncesini de etkileyerek Orta Çağ mistisizmiyle modern ampirizm arasında geçiş yolunu belirlemekteydi (Hauser, 2016: 206).

Işık Orta Çağ’da, tanrısal üstüne yapılan tartışma ortamına oldukça gelişmiş olarak giriyor, alegorik şekilde kullanılacak Platoncu temaların

yeniden ele alınmasına izin veriyor; ama aynı zamanda bilimsel problemleri de göz önünde bulundurmayı da kabul ediyordu. Cusanus'un yazıları soyut düşüncelerin yerini alan bir dizi imge ortaya koyuyor ve okura simgesel ve estetikçe kavramlarla ilgili önemli bir örnek tablosu sunuyordu. Nitekim filozof çoğu kez yalnızca uzmanlara değil, meslektaşlarına ve inananlara da yönelik olan kendi örneklerinde ortak ama avam olmayan bir kültürel zenginlikten sanat, doğa bilgisi, matematiksel ve geometriksel kurgu(lama)dan alınmış simgelerden yararlanmıştı. Nitekim onun metafizik ve bilimsel dünya görüşü, niceliksel anlamda değil de varlıkbilimsel anlamda alınan müzikal uyumun temel taşı olan matematiğin uygulanmasına dayanır. Filozofa göre, Tanrı'nın yalnızca "*in numero pondere et mensura*" (rakamlarla ağırlık ve ebat ölçümünde) yapı kuran bir mimar değil, dünyayı yorumlayan bir ressam, bir müzisyen olarak da gösterilmesi rastlantı değildir. Cusanus Pythagorasçı-Platoncu sayı modeline yönelir ve yaratıcı olduğu için yalnızca kendine benzer imgeler üreten tanrısal birlikten yola çıkarak çok biçimlinin birliği düşüncesini onun üstüne kurar (Castelli, 2013: 71).

Kardinal Nicolaus Cusanus'a göre Tanrı kavranamaz. Çünkü us, yapısı gereği, birleştiricidir ve birleştirme işini gerçekleştirebilmek için de çokluklar ve ayrılıklar gerekir. Tanrı'ysa ancak çokluklar ve ayrılıkların dışında düşünülebilir. Öyleyse düşünce, bu son ereğinde kendisiyle çelişmeye düşmektedir. Daha açık bir deyişle, birleştirici olan düşünce, ayrılıklarla çalışmak için yapılmış olduğundan -çünkü birleştirebilmek için ayrılıkların varlığı gerekir- yetkin birleşmeye (Tanrı) yükselince çalışamaz... Orta Çağ'dan Rönesans'a geçiş döneminde yaşayan ve düşünce yapısıyla da bir kolu geçmişte, öbür kolu gelecekte bulunan Cusanus, Kant'ın öncüsü sayılabilir (Hançerlioğlu, 1995: 169).

Cusa'nın düşüncesinde, karşıtların uzlaştırılması (coincidenta oppositorum) merkezî bir rol edinir. Karşıtlık ilkesi duyumun somut mekanizmasında ve matematiksel kendiliklerin soyut evreninde kendini gösterir; maksimum dereceli düz çizgidir. Bunun nedeni, her şeyin her şeye var olmasıdır ve var olan her şey, tanrısal bütünün "*büzülmesinden*" başka bir

şey değildir; Tanrı evrenin herhangi bir noktasındadır ve evrendeki her şeyde bütün evren içerilir (Eco, 2016: 227).

Düşüncenin sınırını çizmiş ve bu sınırın ötesinde kalan metafiziği mistik bir görüşle sezilere bırakmıştır. Tanrı'yla doğayı da birbirinden ayırmış, güçlü bir sezgiyle evrenin evrimsel bir gelişme süreci olduğunu söylemiştir. Cusanus'e göre, doğada karşıtlar (çokluklar ve ayrılıklar) vardır. Tanrı'daysa bütün karşıtlar birleşmiştir, öyleyse bu iki yapı aynı şey olamaz. Evren devim halindedir ve sonsuz bir değişme içindedir, Tanrı'ysa tüm değişmezliktir. Cusanus, "*karşıtların sürekli olarak geçitlerle ortadan kalkacağını*" düşünmekle bir çeşit eytişimsel anlayışa varmış bulunmaktadır. Cusanus'e göre dünya, evrenin merkezi de olamaz. Çünkü evrenin merkezi ancak kendi dışındaki bir şeye göre olabilir, evrenin dışında bir şey tasarlamaksa evrenin *bütünlük (La universum)* niteliğini ortadan kaldırır (Hançerlioğlu, 1995: 169).

Oysa Cusa dünya görüşüne, gerçekliğin çok boyutluluğu duygusunu, gerçekliğin sonsuz açılımı duygusunu temel alarak biçim verir; buna bağlı olarak bütün, farklı açılarından gözlemlenebilir ve onda birbirini tamamlayan sayısız çehre görülebilir. Bu felsefi görüş, metafizik "*büzülme*" kavrayışı üzerine kurulur (Eco, 2016: 228).

Chastel'in de belirttiği gibi Cusa'ya göre, "*Güzellik parçaların bütün içerisindeki uyumu ve birlikteliğidir; parçalar bu bütün içerisinde, belli bir sayıya göre, doğanın ilk ve mutlak ilkesi olan uyum (concinntas) olarak tanımlanan nitel bir düzen (finitio) ve alan (collocatio) oluştururlar*" (Farago, 2011: 92)

Karmaşıklık, açınım ve büzülme Cusa'da çok sık rastladığımız terimler olup, onun tüm metafiziğini belirler niteliktedir. Karmaşık varlık kendinde, seçik bir hâlde, kendisinden daha aşağı varlıkları barındırır, bu varlıklar karmaşık varlığın büzülmüş hâldeki açınımlarıdır. Tipik durum, kendi varlığında tüm şeylerin varlığını karmaşıklaştıran Tanrı'nın durumudur. Öyleyse, her şeyde bütün etken hâdedir, ama varlığın katılımı parçalara

bölünme değil, tüm varlığın büzülmesidir. Her varlık büzülmüş bir bütündür (Eco, 2016: 228-229).

Güzellik, rasyonel bir uyumun bütünü içerisinde yer alan çoklu unsurların sahip olduğu bu birlikteliktir. Bu rasyonel uyum, duyumsanabilir olana anlaşılabilirlik kazandırır ve böylelikle, duyumsanabilir olan şey, ruhu uyandırma yetisine sahip seyirlik nesne hâline gelir. Bu durum, Tanrı tarafından düşünülen evrenin matematiksel düzenin bilgisine sahip olmayı gerektirir (Aktaran: Farago, 2011: 92).

Cusanus'un evren anlayışında, evrenin ne merkezi ne çevresi ne aşağısı ne de üstü vardır. Zira bunun olabilmesi için evrenin dışında bir şey olması gerekir ki, o zaman evrenin bütünlüğünden söz etmek olanaksızlaşır. Evrendeki her nokta merkez sayılabileceği için, yerin evrenin merkezinde bulunduğu anlayışı da geçersizdir. Hareketli olan yeryüzü artık evrenin merkezi olmadığı gibi, dünyanın da fiziksel merkez noktası yoktur. Mutlak, sonsuz Tanrı'nın yansıması olan sınırsız evrende, her şey Tanrı'nın bireysel parçalarıdır ki her bir parça onun mükemmelliğini yansıtır. Birlik kavramını geliştiren Cusanus'a göre, evrenin her parçası bütün ile bağlantı içindedir; her bir parça bütünün işlevini bozmayacak şekilde dağılmıştır. Evrenin hareketi de onun parçaları ile olan karşılıklı ilişkisine dayanır... Doğa da hareket içinde olan her şeyin toplamıdır (Öndin, 2016: 32).

Cusanus güzelin biçimlerinin parlaklığı yoluyla gösterilmesi ve bunun nasıl fiziksel ve metafizik düşüncenin ötesine geçip simgesel bir anlam kazandığına değinir. Işığın takdir edilmesi ona göre yalnızca kuramsal değil, ama daha çok görgül ve kanıtlamalı bir bilgiyle uygulamalı öğretim yöntemi olarak ortaya çıkan görme pratiğinden gelir. Bakmak, kendisi de her yandan gözlerini ona dikenlere bakar gibi görünen izlemine veren bir tabloyu incelemek anlamına gelir. Yine de Cusanus'un estetik düşüncesini belirginleştiren şey, maddenin -ki ancak bu şekilde güzel sayılabilir-parlaklığına yapılan vurgudur. 1450 yılında yazılmış olan Idiota'da oran düşüncesiyle ışık düşüncesini, işçi tarafından ağaçtan yapılan kaşık örneğinde birleştirir. Zorunlu oran (proportio debita) zanaatçı tarafından kaşık biçimini

uygun şekilde yansıtabilecek tarzda gerçekleştirilir. Biçim varlık ve dolayısıyla güzellik tek bir şey oluşturmak için birleşir. Biçim yapıcı bir süreçten başka bir şey değildir... Cusano'nun metafiziğinde parlaklık, ışık ve renk estetiğiyle vücut bulur. Renkler, görme duyusunun, onun parçası olduğu hâlde göremediği ussal bir ışık sayesinde görülür renkler, öte yandan ışığın kendisi olmadan da görülemez (Castelli, 2013: 72).

Bu açıdan, her varlık, Cusa metafiziğinde bütünü gösteren bir bakış açısidir ve belirgin olması da bütünden sonsuz çehreleri kendinde barındırır. Ama evrenin bu doğası ona estetik bir yapı verir; kozmosun her parçası bütünüle oran, karşılıklık, uyum, belirginlik ve açığa vurucu parlaklık yoluyla ilişkilidir (Eco, 2016: 229).

Orta Çağ inancının kaynağı Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarından gelen gelenekten ve henüz büyük bölümüyle keşfedilmemiş bir dünyadan alıyordu; Rönesans inancı ise kaynağını klasik gelenekten ve göksel dünya ile ay altı dünya arasındaki ilişkilerden alacaktır. XV. yüzyılda “modern” filoloji biçimleri belirginlik kazanır, ama aynı zamanda *Corpus Hermeticum* gibi yeniden bulunmuş metinler, tıpkı Ortaçağlıların *Corpus Dionisianum*’u kabul ettikleri gibi, herhangi bir filolojik ölçüt olmaksızın kabul edilir (Eco, 2016: 226).

Cusanus'ta değişen evren tablosu ile birlikte, insanın dünyadaki konumu da değişmiştir. Orta Çağ'da birbirine zıt olan zihinsel dünya ile duysal dünya arasında bir kutuptan diğerine, eş deyişle, yüce varlıktan, salt formdan temel maddeye, şekilsizliğe doğru inen hiyerarşik bir düzen söz konusudur. Aşama aşama ilerlemenin olduğu bu yolda, Tanrı ile insan arasındaki göksel güçler ve salt zekâ bulunur. (Öndin, 2016: 34).

Cusanus'a göre insanî sanatın (ars) iki teşekkül şekli vardır. İlki ressam ve heykeltıraşların yaptığı gibi tabiatın kopyalama esasına dayanırken, diğeri... tabiatın olmayan bir “şey” yaratmak şeklinde tezahür eder. İnsanın durağan yahut ölü zihni, tabiatla illaki bağlı olan ressam ve heykeltıraşinkinden farklı olarak tanrısal yaratıya –daha- yakındır. Cusanus, Hermes Trismegitus (ya da Trismegitos)’un otoritesi üzerine “*De Bryllo*”da

şöyle der: “Dördüncü not; ki bunu Hermes Trismegitos söyler; insan ikinci bir Tanrı’dır. Zira Tanrı gibi gerçek varlıklar ve doğal formlar yaratır. Yani insan idrak sahibi ve yapay formların yaratıcısıdır. Temel benzerlik onun aklıdır; yaratılmışların tanrısal idrake benzemesi gibi” (Duman, 2014: 60).

Bununla birlikte, Hümanizma ruhuyla birlikte insan-Tanrı-dünya ilişkisinin yeni gözle kavranmasının yolunun açıldığı söylenebilir. Orta Çağ Tanrı merkezli bir dönem iken, Hümanizma hiç kuşkusuz insan merkezli özelliklere sahiptir. Bu, insanın Tanrı’nın yerin aldığı anlamına gelmez, insanın aktif olarak dinsel dramın başoyuncusu olarak Tanrı ile dünya arasındaki aracı olarak görüldüğü anlamına gelir. Bu manzaraya Platonculuğun yeniden doğuşu da katkıda bulunur. Floransa Platonculuğu, Platon metinlerini yeniden keşfeder, bu metinleri hemen her zaman Yeni-Platoncu bir ruh hâli içinde okur, Platon’un eserlerini insanın evrendeki rolünün yeni bir kavranışı kesinlemesini destekler bulur (Eco, 2016: 226-227).



Resim-8: Raphael, *Atina Okulu*, (1510-1511), (“Sanal”: 2018).

Şeylerle ilgili bu anlayış, evrenin temel öğeleri olarak düşünülen sayıların ve uyumun analiziyle, geometrik formların sembolikliğiyle ve orantılarla ilgili Pythagorascı çalışmalar için yeni bir ilgi uyanmasına neden olmuştur. Raffaello’nun *Atina Okulu*, bu düşüncelerle yankı bulur: Pythagoras, bir denklikler tablosuyla kendini gösterir. Amaç, evrensel olarak bir Hıristiyan Platonculuğu yaratmaktır; bunun sonucunda da Aristo ile Platon arasındaki *uzlaşma* ve bu ikisinin tamamlayıcılığı ortaya çıkmıştır ki, bu tamamlayıcılık Raffaello’nun tablosunda gösterilmiştir; tabloda, biri

parmağını gökyüzüne diğeryse yeryüzündeki içkinliğe çevirmiştir; bunu yaparken de Antik Çağ'ın '*renovatio*'sunun, insan formunun tanrıların sembolik imgesi olduğunu sanatın anlamını bulma arzusuyla *taklit* edildiği yeni betimlemesini beslerler (Farago, 2011: 92).

Kuesli Nicolaus için dünyevi ruh ve insanî mantık; tabiat ve sanatın "*idea*"yı taklidine karşılık gelir. "*Şey*"lerin ideası cismani değildir; tanımların çeşitliliğinin birliğidir; nitekim kendi kendine tabiiyetin de dışındadır. Sanat ve tabiat birbirinden ayrı konumlanmış degillerdir. Akıl, tabiat ve sanat kaynaklı bir birleşim olarak görünmektedir. Cusanus'un Alberti ve Leonardo gibi çığır açıcı âlimler üstünde tahmin edilenden muhtemelen daha fazla tesirleri vardır (Duman, 2014: 58).

Cusa'yla ilk olarak merkezi her yerde olan ve çevresi hiçbir yerde bulunmayan dünyanın sonsuzluğu fikri belirir; çünkü çevre ve merkez, her yerde ve hiçbir yerde olan Tanrı'dır... Görünüşte Cusa eserinde skolastik felsefenin zaten kapsamlı olarak işlemediği estetik fikirlere yer vermez. Onun eserinde *splendor formae* olarak *comsonantia* olarak güzellik tanımlarını, Tanrı'daki örnek ideler olarak biçimleri, doğanın taklit edilmesi olarak sanatı buluruz (Eco, 2016: 228).

Tanrı'nın mutlak somutluluğuna karşı Cusa, yaratılış düzeyinde varlıkların somutluluğunu ve bireyselliğini, karmaşık Bir'in açınımlarını getirir; ancak bunlar tip ve arketip olarak sınıflandırılmayacak somut oluşumun canlı edimi olarak açınımlardır. Tümel ideler Cusa'da, şeylere işlenmiş ve onlardan çıkarılabilecek bir iz olmakta çok, insan zihninin betimsel ve içlemsel aracıdır (Eco, 2016; 229-230).

Cusa'da, Tanrı mutlak somutluğundan şeylerin somutluluğunun gerçekleştirilmesine geçen yaratıcı bir edim görüşü nedeniyle, vurgu oluşum süreci, bu sürecin dinamizmi üzerine düşer. "*Şu hâlde biçimlerin biçimi (forma formarum) Tanrı kavramı, dinamik bir Tanrı ve dünya kavrayışına götürür. tanrısal biçimin biçim verici dinamizmi, aynı şekilde dinamik ve biçim verici yaşam merkezleri, şeylere Tanrı'nın varlığını çeşitli ölçülerde katan çeşitli biçimlerdir*" (Eco, 2016: 230)

Bedensel güzellik artık maddenin gölgesi olarak değil, biçimdeki açıklık ve incelik olarak düşünülür. “*Düşünceyle, görme ve işitme duyusuyla algıladığımız ışık, incelik, orantı, sayı ve ölçü gerçek sevgilinin duyduğu gerçek aşk ateşinin hedeflediği Şeydir*”. Böylelikle, *venus humanitas* (iyi insan), aşkın uzlaştırıcı ve barıştırıcı gücün sembolü hline gelir ki; aşk, ruhu duyumsanabilen Şeylerde bulunan ancak Tanrı’dan gelen güzelliğe yönelten bir kılavuzdur (Farago, 2011: 92-93).

“*İnsan sanatı sürecinde bitiş noktası, yapıtı bitiren, yani sanat eserinde gerçekleşen sanatçı zihnidir; kendi biçimsel kusursuzluğu içinde oluşmuş eserin organizması sanatsal edimin tamamlanmasıyla sonuçlandırılmış olur. Eser ‘posse fieri’ si biimlendirilmif ve sonlandırılmış bir organiklik edinmiş olduğundan kendi sınırı içinde kusursuzdur; ama kusurludur da, çünkü sınırını oluşturan sanatçının zihninden çıkmıştır ve eserde sanatçının eyleme dönüştüremediği bir posse fieri, biimlendirilebilirlik marjı kalır. Sanrıları içerisinde her eserin zihnini sonulanmışlığını temsil etmesi gerekir; ama bunu asla temsil edemez ve bu yüzden sanatçı edimini çoğaltıp çok sayıdaki başka eserleriyle sonlandırır*” (Aktaran: Eco, 2016: 231).

### 3.1.3. Leon Battista Alberti (1404-1472)



Resim-9: Matteo de’Pasti, *Leon Battista Alberti*, 1446-1450, (“Sanal”: 2018).

1436’da Leon Battista Alberti halk diliyle (İtalyanca) *De Picture* (Resim zerine) adlı eserini yazmış ve onu, bilindiği gibi, Filippo Brunelleschi’ye adamıştır. Kitabın giriş bölümü Rönesans’ın manifestosunu oluşturur, dhilerin ve sanatların yeniden doğuşunun Toscana’ya, daha

doğrusu Floransa'ya bağlı olduğu düşüncesini tanımlamaya katkıda bulunur (Castelli, 2013: 23). Giriş bölümü tartışmasız olarak en azından üç şeyi gösterir: Birincisi, on beşinci yüzyılın otuzlu yıllarında sanatın durumunun ve bir grup Floransalı sanatçının rolünün hümanist tarafından tam ve doğru biçimde anlaşıldığını gösterir; ikincisi, 'yeniden doğuş' kavramıyla ilgili olarak, Petrarca'dan başlayıp Boccaccio ve Villani'ye kadar giden, farklı bakış açılarının kişisel olarak içe atıldığını ve yeniden düzenlendiğini gösterir; üçüncüsü de, görünüşte birbirinden uzak olan "doğa", "oran" ve "antikite" kavramları arasındaki kaynaşmayı gösterir (Castelli, 2013: 24-25).

Güzeli, insan bedeni kadar evren ile de ilişkilendiren Rönesans düşüncesi, oran ve uyum üzerinde yoğunlaşır. "*Güzellik tüm parçaların armonisidir, parçalar birbirlerine öyle bir oranla bağlanmalıdır ki ne bir şey eklemeye ne de çıkarmaya gerek kalsın*" diyen Alberti'nin belirttiği gibi, güzel doğrudan uyumla ilişkilendirilir. Evrenin kendisini oran ve uyum içinde göstermesi gibi Rönesans sanatçısı da uyumu ortaya koyarak güzele ulaşır (Öndin, 2016: 26).

Leon Battista Alberti temsili sanatlar kuramına, sonradan Rönesans estetiğinin temel taşı olacak kavramı, yıllanmış *convenienza* ya da *concinnitas* kavramını sokar, daha doğrusu yeniden kazandırır; bu kavramı, en yakın "*ahenk*" kelimesiyle karşılayabiliriz. Şöyle der Alberti: "*Ressam her şeyden önce, bütün parçaların birbirine uyması için uğraşmalı; eğer parçalar bir miktar, işlev, tür, renk olarak ve diğer açılardan tek bir güzellik içinde ahenkleşiyorsa (corresponderanno), o zaman birbirlerine de uyacaklardır*". Alberti'nin tilmizleri (ki, bunların en ünlüleri arasında Leonardo ve Dürer de vardır) tarafından sonsuza dek tekrarlanan bu öğretisi, gerçekliğe uygunluk yolundaki eski önermenin karşısına estetik seçmeyi ve - en azından "*miktar ahengi*" yani orantı söz konusu olduğunda- matematik rasyonalizasyonu koyuyordu (Panofsky, 2016: 15-16).

Alberti'ye göre, güzellik '*concinnitas*'tır, yani parçaların kendi aralarında taşıdıkları, düşünülmüş belli bir uygunluktur; güzellik armoni ve yetkinliktir. Her türlü değişkenliğin kompozisyondaki dengeyi bozduğu

hissedildiğinde, güzelliğe ulaşılmış olur. Bu sanat anlayışı, evrensel bir hümanizmle birleşir. Alberti, insan için aklın ve deneyimin yardımıyla, doğanın doğru bir biçimde tasvir edilmesine olanak veren matematiksel sisteme paralel bir ahlâki düzen yaratmaya çalışmıştır. Alberti'ye göre, bir toplumdaki doğru dengeyi ve erdemi yaratan bireysel uyum, doğada egemen olan ve sanatın taklit etmesi gereken uyuma benzer (Farago, 2011: 85).

Farklı sanatlar arasında benzerlikler de yok değildir. Mimari vücutla, müzik retorikle karşılaştırılıyor, bütün sanatlar tarafından doğanın körü körüne ve genellikle birlikçi bir modelin dışına çıkması gereken bir taklidi isteniyordu. Nitekim Aristoteles örneğine uygun olarak karşılaştırma yapmak ve tek vücutta birleştirecek kimi en güzel kısımları seçmek tercih ediliyordu. Sonra her şey *compositio* (kompozisyon) kavramı içinde toplanıyordu. Bu terim ilk kez, estetik-sanat ortamında, 1435 yılında Alberti tarafından resimsel betimleme yasalarını düzenleyen genel uyum düşüncesiyle bağlantılı olarak kullanılmıştır. Aslında, Baxandall'ın da belirttiği gibi, *compositio* terimi “onu bir düşüncenin aşamalı dört düzey üstüne oluşturulma biçimi olarak gören hümanistlerin klasik edebi eleştirileri” ile yeniden ele alınmıştır. Söz konusu düzeyler oran, koşul, cümle ve sözden oluşuyordu ve Alberti bu şemayı uygun biçimde resim için kullanmıştır (Castelli, 2013: 37).

Kompozisyon, resimde görülen nesnelerin parçalarının birbirlerine uyumlu olmalarını sağlayan kuraldır. Ressamın en önemli eseri dev bir heykel değil, konudur. Konu, zekâyâ herhangi bir heykelden daha büyük bir şan verir. Bedenler konunun, uzuvlar bedenlerin, düzlemler de uzuvların parçalarıdır. Dolayısıyla resmin en başta gelen kısımları, düzlemlerdir. Güzellik adını verdiğimiz bedenlerin zarafeti, düzlemlerin kompozisyonundan doğar. Düzlemleri şurada büyük, şurada küçük, şurada yüksek, şurada da çökük bir yüz (yaşlı kadın yüzü gibi) bize çirkin gelecektir. Düzlemleri, ışığı ve gölgeyi hoşça yansıtacak şekilde birleşen ve açıları her türlü sertlikten uzak yüzler, bize kesinlikle güzel ve narin görünür. Bu yüzden, düzlemlerin bu kompozisyonunda zarafet ve güzellik aranmalıdır. (Alberti, 2015: 51). Matematikçiler, her tür tözden soyutladıkları şeylerin biçimlerini ve görünüşlerini sadece akıllarıyla ölçerler. Biz, nesnemizin

görülmesini istediğimizden, duylara seslenen bir bilgeliği benimseyeceğiz (Alberti, 2015: 17).

İzleyiciyi etkileyen yapıtı, Alberti şöyle tarif eder: “*Sanatçı her parçada yalnızca gerçeğe benzerlik değil, aynı zamanda bir güzellik yaratmaya yönelir; çünkü resimde güzellik, aranan kusursuzluk kadar önemlidir. Antik Çağ ressamı Demetrios’un yeterince ünlenmemesinin nedeni, benzerliği güzellikten çok daha fazla önemsemesiydi. İnsan vücudunda, övgüye değer her parçanın en güzellerini seçmek de gereklidir. Bütün araştırma ve uygulamalarda yapılması gereken budur; güzellikle karşılaşma, onu yakalama ve sanatın diline tercüme. Bu varılabilecek en güç noktadır, çünkü güzelliğin tüm unsurları bir arada değildir, aksine ender ve dağıktır*” (Öndin, 2016: 64).

Önemli olup da resimle ilgisi bulunmayan hiçbir sanat dalı yoktur. Öyle ki, bütün güzelliklerin resimden doğduğu söylenebilir. Dahası, atalarımız resme onurların en büyüğünü bahşetmişti. Keza, diğer bütün sanatçılara zanaatkâr denildiği hâlde, yalnızca ressam bu kategori içinde değerlendirilmemişti (Alberti, 2015: 40). Sanat, eğitilmiş kişilere olduğu kadar eğitimsizlere de hoş geliyor olsa da resmi takdir edebilmenin en mükemmel zihinlerin işareti olduğuna inanıyorum. Tecrübeli olanlara zevk veren şeylerin tecrübesiz olanları da etkilemesi diğer sanatlarda nadiren karşılaşılan bir durumdur. Aynı şekilde, çoğu insanın bu alanda başarılı olmak için büyük bir arzu duyduklarını görebilirsiniz. Doğanın kendisi de resimden haz alır gibi görünmektedir, çünkü doğa mermerin kesilmiş yüzeylerinde çoğu zaman kentorlar ve sakallı, kıvrık saçlı krallar resmeder (Alberti, 2015: 43-44).

Bir Rönesans ressamın başlıca yükümlülüğü, dinsel resimlere uygun süjeler bularak insan vücudunun tasviri konusunda büyük bir maharet sergilemek ve öyküleme gerektiren vakalarda el kol hareketlerini ve yüz ifadelerini gereken belagatle kullanmayı bilmektir. Anahtar özellikler, tinsellik, güzellik ve uygunluktu. Bir uygunluk anlayışı, Alberti’nin vurguladığı gibi ressam için elzemdi, çünkü biçimin işleve uyarlılığını ilgilendiriyordu -yani her figür karakterine, sosyal statüsüne, cinsiyetine,

yaşına ve kendini içinde bulduğu durumun duygusuna uygun düşen bir şekilde tasvir edilmeliydi- (Kemp, 2007: 75).

Övülmeyi ve hayran olunmayı hak eden konu, ister eğitilmiş, ister eğitimsiz olsun kendisine bakan her insanın bakışlarını üzerine çekebilecek ve ruhunda duygular uyandırabilecek kadar hoş ve güzel bir çekiciliğe sahip olmalıdır (Alberti, 2015: 55). Uyum, orantı ve renk uyumu ile oluşturulacak ideal güzellik anlayışı, Rönesans estetiğinin vazgeçilmez ilkesi olur. İdeal güzellik için uyum, orantı, renk kadar, çizgiye ağırlık veren analitik form ile ulaşılır. Analitik form kullanımı, resim sanatında en belirgin şekilde idealist formlarda görülür. Sanat yapıtı bir nesnenin duyuşsal algılanışını değil de o nesnenin zihinsel kavramını (ideasını) ele alıyorsa, yapıt idealdir. Bu anlayışta, idelerin ortaya konması, somutlaştırılması söz konusudur. İdeal biçimlere ise görünüşler dünyasındaki biçimler aracılığı ile ulaşılır. Görünüşler dünyasındaki en yetkin formların, belirli bir düzen ve uyum içinde bir araya getirilmesi ile ideal sanat biçimleri ortaya çıkar. Analitik bir şekilde ve idealist anlayış çerçevesinde, oran ve dengenin sağladığı uyumun söz konusu olduğu Antik Yunan'dan sonra geometrik kurgu, oran, denge, simetri, anıtsallık ilkeleriyle Rönesans sanatı, idealist anlayışın en iyi yorumcusu olmuştur. Analitik formda, mekân planimetrik (düz alanlar), ifade mekanik, hareketler ritmik ve dengeli, strüktür ise açıktır. Bu bir form anlayışı göz kadar akli da meşgul eder. Leon Battista Alberti'nin belirttiği gibi, sanatçı araştırmalarını hem gözüyle hem de aklıyla yapmalı, doğayı gözlemlemeli, her parçanın görünümünü enikonu analiz etmelidir. Ayrıca, ressam güzellik unsurunu da gözden kaçırmamalıdır (Öndin, 2016: 86-87).

Leon Battista Alberti *De Pictura*'da güzellik ve doğayla ilgili iki temel tez ortaya koyar. Resimlenmesi gereken öykünün, diye belirtir, “çok güzel” olması gerekir, ama bir resimde gösterilen kısımların da “bir güzellik” karşılık gelmesi gerekir. Sanat doğanın körü körüne taklit edilmesi olarak değil, “yalnızca daha seçici olmaktan çok, evrenin düzeninde daha güzel görünen şeyi seçtirerek doğa yasalarını düzenleyen şeyin bir taklidi” olarak anlaşılacaktır. Dolayısıyla sanat doğadan daha üstün görünür ve taklit, bakma ve yeniden yapmanın sonucu olan bir betimlemesinin ötesine geçen

kişisel bir yorumudur. Bu düzenlemelerde Aristoteles'in etkisi açıkça görülür (Castelli, 2013: 83). Güzelliğin resim sanatında hoş olduğu kadar gerekli olduğunu da vurgulayan Alberti, güzellik kavramını dikkate almadan yalnızca nesnelerin görünüşlerini tuvale taşıyan ressamın övgüden mahrum kalacağını vurgular. Alberti'ye göre, güzellik bir bütün olarak tek bir yerde bulunamayacağı için konuyu en iyi şekilde anlamak ve araştırmak için her türlü özveride bulunmalıdır (Öndin, 2016: 87).

Trismegistus'a göre resim ve heykel sanatları din ile aynı zamanda doğmuşlardır, çünkü Trismegistus, Asklepios'a şöyle cevap vermişti: İnsanoğlu, doğaya ve kendi kökenlerine ilişkin anılarından hareketle tanrıları kendi suretinde resmeder. İster kamuya, ister kişilere ait olan, dünyaya veya dine ilişkin her şeyde resmin en hürmet edilesi parçaları sahiplendiği ve ölümlülerin resimden başka hiçbir şeye daha fazla değer vermediğini kim inkâr edebilir? (Alberti, 2015: 42).

Form güzelliğine odaklanan Rönesans sanatçısı, ideal güzelliği verebilmek için görünen şeyleri gözlemlemeye yönelir. "*Ressamın görünmeyen şeylerle yapacağı hiçbir şey yoktur, ressam sadece görünen şeyi resmine yansıtır*" diyen Alberti'ye göre, sanatçı görünen şeylerle ilgilenmeli, nesnelere gözlemlemelidir (Öndin, 2016: 24). Her şeyden önce doğrudan doğruya sanat üzerine yazdığı eserleri, özellikle mimaride form Rönesans'ı için belli başlı köşe taşları ve otorite sayılmaktadır. Sonra Latince hikâyeler ve buna benzer düzyazı eserleri yazmıştır ki bunlardan bazıları İlk Çağ'da meydana getirilmiş eserler sanılmıştır... Nesi vardı ve ne biliyorduydu hepsini, tıpkı gerçekten büyük çapta yaratılmış olan insanların daima yaptıkları gibi en ufak bir çekingenlik bile göstermeksizin açıklıyor ve en büyük icatlarını bedava bağlıyordu... Bu, hemen hemen asabi denebilecek bir tarzda ve son derece büyük bir sevgiyle, çevresindeki her şeye bütün varlığı ile kendini verebilme gücüdür. Muhteşem ağaçlara ve ekin tarlalarına bakınca ağlayacak gibi olurdu. Güzel ve vakarlı ihtiyarları, doğanın şaheseri olarak yüceltir, onları seyretmeye doyamazdı. Vücutça tam gelişmiş bulunan hayvanlara, doğanın özel lütfuna sahip olmuşlar diye, büyük bir iyi niyet

beslerdi. Hasta olduğu zaman, güzel bir manzarayı seyrederek birçok defa şifa bulmuştur (Burckhardt, 2013: 183-184).

Bazı kişiler, resmin halklar tarafından tapılan tanrıları da biçimlendirdiğini düşünür. Bu, kesinlikle ölümlülere en büyük hediyeleriydi, çünkü resim, bizi tanrılarla birleştiren ve ruhlarımızı dinle dolduran o dindarlığa büyük fayda sağlar. Denilir ki Phidias, Aulis'te öylesine güzel bir Zeus yapmıştı ki, dine olan inancı daha da güçlenmişti. Resmin, ruhun en yüce zevklerine ve şeylerin saygın güzelliklerine ne derece katkıda bulunduğu başka şeylerle değil, en çok şu şekilde görülür: resim ile ilişkilendirildiğinde daha zengin ve daha güzel kılınmayan hiçbir değerli şey düşünülemez. Fildişi, değerli taşlar ve benzer pahalı şeyler ressam tarafından işlendiklerinde daha da değerli olurlar. Resim sanatının üzerinde çalıştığı altın, aynı ağırlıkta ama üzerinde çalışılmamış altından daha değerlidir. Eğer Phidias ya da Praksiteles'in elleri (en değersiz metal olan) kurşundan figürler yapsaydı, bunlar gümüşten daha değerli olurlardı. Ressam Zeuksis her şeyini karşılıksız dağıtmaya başlamıştı, çünkü dediği gibi kimse satın alamıyordu yaptıklarını. Ressama tatmin edici gelecek adil bir fiyat saptayabileceğine inanmıyordu, çünkü hayvanları resmederek kendisini neredeyse bir tanrı konumuna yükseltmişti. Bu nedenle resim, kendi içinde, işlerine hayran olduğunu gören usta bir ressamın kendisini başka bir tanrı gibi hissetmesine neden olacak değeri taşır (Alberti, 2015: 39-40). Taklit sanatı ile ilgili olarak, bu noktada Alberti tekrar Cusanus'u takip eder. Sanatçı, kendisine “*sunulan beceri ile tabiata hâkim olmalıdır*”. Gerçi Alberti, bundan tabiatın gerçek anlamda örneklemesini anlamaz; bilakis maksat ideal bir tabiat taklididir. Bu idea, güzelliği eksiltmeyecek ve ideal formu tekrar tabiatta bulunabilir olmalıdır. “*Kim her şeyi bizzat tabiattan almayı alışkanlık edindiyse, nihayetinde pratik bir ele sahip olacaktır. Zira onun aradığı, her şey sanki ‘tabiat kokar’.* Fakat bu tabloda –tespit edebileceğimiz gibi- son derece çekicidir” (Duman, 2014: 61-62).

Alberti, *De Statua*'da bu taklit süreciyle ilgili gözlemlerini yoğunlaştırır gibi görünür ve zevkin de kaynağı olan taklitçi davranışın insanda doğuştan var olduğu düşüncesini güçlendirir. Hümaniste göre,

teknîğe hâkim olma “benzerlikler anlatmayı öyle bir benzerlik görmedikleri zaman bile, aynı şekilde ondan istedikleri figürü çıkarabilirler”. Ressamlar sanatlarıyla, diye devam eder, “gözleriyle gördükleri nesnelere çizgilerini ve ışıklarını taklit etmeye çalışırlar”. Çizgilerin ve ışıkların taklitçileri olan ressamlar, heykeltıraşlar gibi, “metali çekiçle dövüp çekerek istenilen figürü üretinceye kadar biçimin genişliğine hep bir şeyler katan gümüşçülere benzer biçimde malzemeler ekleyen kimselere yaklaştırılırlar” (Castelli, 2013: 86).

### 3.1.4. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494)



Resim-10: Cristofano dell’Altissimo, *Giovanni Pico della Mirandola*, 16.yy, (“Sanal”: 2018).

Pico della Mirandola, bilimi ve her zaman için geçerli olan gerçeği, Klasik İlk Çağ kültürüne tek yanlı olarak sarılmış bulunanlara karşı şiddetle ve yüksek sesle savunan tek kişi olmuştur. O yalnız İbn Rüşd’e ve Yahudi bilginlerine değil, Orta Çağ’ın skolastikçilerine de değer vermiştir (Burckhardt, 2013: 237). Sembolizm ve mecazlaştırma eğilimi ile Platon’u Grekçe’den, Musa’yı İbranca’dan okuyan Pico, Antik dönem ile Hıristiyan eserlerini sentezleyerek Rönesans döneminde kendini gösteren ve yüksek kültürü inşasına katkı sunanlar arasındadır.

Pico, felsefi düşüncenin amacını skolastik ile Platonculuğun bağdaştırılması olarak görüyordu. Ermalao Barbaro’ya yazdığı bir mektupta Floransa Akademisi’ne firar değil, bir kâşif olarak geldiğini belirtir; bulguları onu, Platon ile Aristoteles’in, lâfzen birbirlerine ne kadar aykırı düşer

görünürlerse görünsünler, aslında her konuda anlaştıkları sonuca götürmüştür (Cassirer, 2016: 20).

Rönesans Aristoteles'i yadsımaz. Aksine, bir yandan Pico della Mirandola gibi kişiler Aristoteles ile Platon arasındaki birliği göstermeye çalışacaklar; öte yandan tam bu dönemde iki Aristotelesçi Rönesans okulu (İskenderiye kaynaklı okul ile İbn Rüşd kaynaklı okul) ortaya çıkacaktır, edebiyat çalışmaları çerçevesinde ise Aristoteles'in Poetika'sı ile Retorik'i aktif olarak okunup yorumlanacaktır. Yadsınan şey, skolastik ilahiyatın tanımladığı, katı bir çerçeveye oturttuğu, resmîleştirdiği ve yetki konumuna yükselttiği şekliyle Aristoteles'ti (Eco, 2016: 227).

İnsanın kutsal yaşamın yüce düzenine çıkabilmesini sağlayan ise sevgidir. Platon'un ortaya koyduğu ve Rönesans'ta geçerliliğini koruyan Eros doktrininin, Tanrı ve insanın birbirine sevgiyle karşılıklı yönelişi anlayışı, insana daha yüksek bir değer verilmesinin nedenlerinden biri olur. Rönesans ile birlik insanın bu dünyadaki konumu Orta Çağ anlayışından farklı bir boyut kazanır (Öndin, 2016: 30).

Ruhun fiziki bir nesnenin sevgisinden görülmeyen güzelliğin sevgisine yükselirken attığı adımları, geçtiği açmazları izah ederken ve bu süreçle insan düşüncesinin yukarıya doğru başka yükselişleri arasındaki benzerlikleri açıklarken kendi kısa ömrünün bir saman alevi gibi parlayıp söndüğünü hatırlatan sözlerinde bir parlaklık ve taşkınlığa tesadüf edilir (Pater, 2006, 71-72).

Güzellik görülebilir şeylere özgüdür, *“tıpkı duyulabilir şeydeki uyum gibi, işte hem bu güzellik hem de ona duyulan arzunun adı aşktır”*. Ama aşk tek bir tanıma gücünden doğar, *“yani yüzden biri somut öteki soyut yüzden”*: Birincisi *“genel olarak yüz adı verilen şeydir. Öteki de bizim meleklerle uyum içinde olmamızı sağladığı söylenen ruhun yetisidir”* (Castelli, 2013: 171).

Pico'ya göre yeryüzü evrenin merkezidir; sabit ve hareketsiz bir nokta olarak onun etrafında güneş, ay ve yıldızlar, tıpkı gayretli ve çalışkan hizmetçiler ya da görevliler gibi dönüp dururlar. Ve hepsinin ortasına insan yerleştirilir, *nodus et vinculum mundi*, dünyanın bağı veya rabıtası ve

“doğanın yorumlayıcısı”: Bacon’ın bu ünlü ifadesi gerçekte Pico’ya aittir (Pater, 2006: 66-67).

“İnsan aşağı dünyayı terk etmeden yüksek âlemlere yükselir ve yüksek âlemleri bırakmadan aşağı dünyaya inebilir”. İnsanın bu konumu hem övgüye değer hem de sorunludur. İtaat ile isyan arasında salınan duyuşsal dürtüleriyle peş peşe gelen başarı ve başarısızlıkla yüzleşen mantığı ve sık sık asıl işinden sapan tekinsiz aklıyla insanın ‘ölümsüz ruhu’ her zaman bedeninin içinde zavallı durumdadır. Bedenin içinde ‘uyur, düş görür, hezeyana kapılır ve hastalanır’ ve ancak ‘geldiği yere döndüğü zaman’ nihai olarak tatmin edilecek sonsuz bir özlemle doludur (Panofsky, 2014: 225-226).

Pico için dünya, gerçek kristal duvarlarla sınırlanmış mahdut bir alan ve maddi bir gök kubbedir, tıpkı resimli bir oyuncak, *Logos*’un yaratıcı ellerinde büyük bir nişangâh ya da kalkan gibi tutulan dünya haritası sistemidir (Pater, 2006: 68). Modern estetiğin önemli bir bölümünü etkileyecek olan Yeni Platoncu ve Hermetik çizgi söz konusu olduğunda, ansiklopedi Orta Çağ Kilisesi’nde olduğunun aksine artık ne kapalıdır, ne anlamca kesindir, ne de otoritenin güvencesi altındadır. Dünya sonsuzsa ve bütün varlıklar sürekli olarak değişen bir sempatiler ve benzerlikler ağı temelinde birbiriyle ilişkiyise, dünya simge ormanının sorgulanması sonsuzca açık olacaktır. Ve ne kadar açık ise o kadar zor, ele avuca sığmaz, gizemli ve azınlığa ait olacaktır. Skolastik öğretisi, bir gizemi “herkese”, bu arada bilgin olmayanlara da daha iyi “açıklamak için” alegorileri kullanıyor ve meşrulaştırıyordu. Rönesans simgeciliğinin egzotik hiyerogliflere ve bilinmeyen dillere başvurmasının nedeni, yalnızca sırlara vâkıf kişilerin anlayabileceği hakikatleri “halktan gizlemek”tir. Pico della Mirandola *Apologia*’sında şöyle diyecektir: “Mısır sfenksleri mistik doğmaların dindışı kesimden muammalı bir yolla gizli tutulması konusunda bizi uyarır”. Bu evren yorumu görüşünü şiir metinlerinin ve genel olarak sanat yapıtlarının açık yorumu görüşüne aktarmak için fazla bir şeye gerek yoktur (Eco, 2016: 251).

Hıristiyan duyarlılığı ile pagan şiiri ve felsefenin dünya hakkında tasavvur, efsane ve teorileri arasında bilimsel bağdaştırma çabasının etkilemenin gerçek yönteminin tasarlayıp bulmak daha sonraki bir çağa kalmıştır. Bu çağ için mümkün olan yegâne uzlaştırma imgesel bir uzlaştırmaydı ve Hıristiyan okullarında yetişmiş sanatçıların pagan konuları ele alıp işleme çabalarıyla sonuçlandı (Pater, 2006: 72).

Fiziksel dünyanın gerçeklerinden uzaklaşmaya, kaçmaya neden olan Orta Çağ'ın öteki dünya anlayışı, bilincin bu dünyaya yönelmesini engeller. Bu engeli ortadan kaldıran ve dünyayı objektif gözle gören Rönesans düşüncesi, dış dünya gerçeklerine yöneldiğinden *“bireyciliği kısıtlı tutan”* bağları kopararak atar ve *“insan, düşünen ve anlayan (zihni) bir birey hâline”* gelir. Orta Çağ'daki ruh-beden ayrımı, insanın bir bütün olarak ele alınması ile ortadan kalkar. İnsan, ruhu ve bedeni ile bir bütün olarak görülür... Hümanist Giovanni Pico della Mirandola'ya göre, gökyüzü ve yeryüzü yaratıldığında birbirine ışık ile nasıl bağlandıysa, insanı oluşturan maddesel beden ile tinsel varlık olan ruh da birbirine bağlıdır, bir bütündür. Bu düşüncelerini şu sözlerle aktarır: *“Gökyüzündeki her şey yeryüzüne ışık aracılığı ile nasıl bağlandıysa ruhun her değeri, her gücü –yaşam, hareket ve duyum- birleşti ve dünyevi cisimlere geçti... ruhun aydınlığının katılmasıyla ışık meydana gelince gökyüzü ve yeryüzü, akşam ve sabah birbirine bağlandı ve beden karanlık doğası ile ruhun aydınlık doğası birleşti ve insan bir bütün olarak çıktı”* (Öndin, 2016: 20).

İtalya'da sınıflar arasındaki öncesinden gelen ayrılıklar geçerliliğini kaybetmiştir. İlk kez olarak bu ülkede, insanın ve insanlığın, kendi derinliklerindeki cevherleri öğrenmiş, kendini keşfetmiş olmasının şüphesiz bunda büyük bir payı vardır. Rönesans'ın bu tek sonucu bile, ona sonsuz şükran duyguları beslememize yeter. Mantıksal bir kavram olarak insanlık, öteden beri bilinen bir şeydi, fakat burada bir gerçek oluyordu (Burckhardt, 2013: 386-387).

Mirandola'ya göre, Tanrı elindeki tüm olanakları harcamış olduğundan, herhangi bir *“archetype”* olmadan yarattığı insanı dünyanın

merkezine koyar ve ona şöyle seslenir: “*Âdem, sana sadece senin olan ve seçebileceğin ne görüntü, ne mekân, ne form sundu, ne de garanti, sen kendi yargın ve kararınla buna sahip olacaksın. Diğer tüm yaratıklar doğalarını, bizim belirlediğimiz yasalara göre aldılar, sen bizim gözetimimiz altında, kendi bağımsız seçiminle kendi doğanın özelliklerini kuracaksın. Seni dünyanın merkezine koyuyorum ki bu durumda, bu dünya olan her şeyin üstünde, büyük huzurla kendin hakkında araştırma yapabilesin. Biz seni ne gökyüzünün ne yeryüzünün yaratığı ne ölümlü ne ölümsüz yaptık ki sen özgürce ve gururla istediğin formu alabilesin. Sen, gücünün izleyeceği yol ile yaşamın kaba ve aşağı şekline inebilirsin veya aynı şekilde kendi gücünle kendi seçiminle kutsal yaşamın yüce düzenine çıkabilirsin*” (Öndin, 2016: 29-30).

“*Hayvanlar yaşadıkça kendilerine gerekecek şeyleri ana karnından birlikte getirirler; yüksek ruhlar, daha baştan veya kısa bir zaman sonrasında itibaren ne idiyeler sonuna kadar öyle kalırlar. Serbest iradeye bağlı olarak gelişen ve büyüme imkânına sahip olan yalnız sensin; çeşitli bir hayatın tohumları yalnız senin içindedir*” (Aktaran: Burckhardt, 2013: 387).

Bütün Rönesans düşüncesinin ve bundan doğan eserlerin çerçevesini sembolik bir biçimde gösteren imge, hiç kuşkusuz, Leonardo'nun bir dairenin ve alt köşesi bu daireyi teğet geçen bir karenin ortasında yer alan insan bedenini gösteren çalışmasıdır. İnsan ikili bir konuma sahiptir: Birincisi, kendisine ayrılan alanı (kozmos çemberi) maksimum düzeyde işgal edecek bir biçimde ayrılan kolların ve bacakların pozisyonu; ikincisi ise çarmıha gerilen inanan insanın konumunu anımsatan bir pozisyon: Nihayetinde kendisine inanan insanın bu ani ve bağımsız hareketinin uyandırdığı tutku. İnsan Tanrı'nın içinde eriyip gitmeyi reddeder; insanın kendisi de pasif bir biçimde doğayı taklit etmek bir yana, zekâsını ve ruhundaki yoğunluğu katan bir yaratıcıdır. Resim aslında ‘*cosa mentale*’dir. Resmini yaparak doğayı tasvir etmek, insan zekâsının keşfettiği ilkelerden hareket eden bir tanıma/bilme yöntemidir. Bu bir yasalı uyarılama işidir. Yaratılış gününde Tanrı'nın emirlerine uymadır. Bu bedele bu dönemin ruhunu ifade ettiğini düşündüğümüz bir diğer imge ise Michelangelo'nun Sixtine Şapeli'nin tavan

süslemelerinde yer alan Âdem simgesidir. Yaratılış düşüncesinde Tanrı'dan geldiği hâlde O'ndan kopup kurtuluyor şeklinde gösterilen insanın üstün geldiği bu fresklerde bir iç güç ifadesi kendiniz gösteriyor... Tanrı'nın ve Adem'in parmakları başlangıçtan gelen bir bağlaşma içerisinde birbirine dokunuyor ama daha sonra birbirinden ayrılıyor, çünkü yaratılan insan özgürlüğüne kavuşuyor. Pico della Mirandola'nın *De Hominis Dignitate*'sinde Tanrı insana şöyle diyor: “*Dünyada olan her şeyi daha iyi görebilmen için, seni dünyanın merkezine koydum*” (Farago, 2011: 76-77).

Orta Çağ'da olduğu gibi, Rönesans'ta da hâkim olan Tanrı'nın evreni hiçten yarattığı anlayışı, Rönesans hümanistlerinden Giovanni Pico della Mirandola'nın İnsan Haysiyetine Dair (1486) adlı eserinde şu şekilde dile getirilir: “*Baba Tanrı, her şeye gücü yeten mimar, gizemli zekâsıyla bu duyular dünyasını yarattı, kutsallığı kozmik ikametgâhını, bu saygın tapınağı, göksel arenayı zekâ ile giydirdi, göksel küreleri ölümsüz ruhların yaşamlarıyla donattı... Yüce sanatkâr bunları gerçekleştirdikten sonra bu başarısını idrak edebilecek yaratığın yokluğunu hissetti ki bu yaratık, bu düzenin güzelliğine sevgiyle bakacak ve azameti karşısında kendinden geçecek*” (Öndin, 2016: 28).

*Desiderio della bellezza (güzele duyulan arzu)* olarak aşkın tarifini aydınlatma çabası içinde Pico della Mirandola'nın *bilinçli arzu ile bilinçsiz arzu (desiderio senza cognitione ve desiderio con cognitione)* arasında ayrım yaptığını hatırlayalım. Sadece güzelliği bilinçli olarak amaçlayan arzuya aşk denilebilir. Bilme yetisiyle yönlendirilememiş arzu sadece doğal bir dürtüdür (*desiderio naturale*), yer çekimi yasası gibi karşı konulmaz ve her yerde mevcut olan bir dürtü. Bilinçli arzu ise akıllı varlıklara mahsustur. Doğal dürtü yaratıkları güzellik değil de mutluluk hedefine kendiliğinden yönlendirir: “*Ve desiderio naturale'nin anlamını tam olarak kavramak için şu hususu akılda tutmalıyız: İyi her arzunun amacı olduğundan ve her mahlûk ilahi iyiliğe katılmak için kendine özgü bir mükemmelliğe sahip olduğunda bütün mahlûklar kendi kapasiteleri ölçüsünde mutluluğu bulacakları belli bir amaca (fine) sahip olsa gerek ve onlar doğal olarak her ağır ismin merkeze yöneldiği gibi o amaca yönelirler. Mahlûklardaki bilişsel donatılmamış bu*

*eğilime ‘doğal arzu’ adı verilir ve bu arzu ilahi takdirin büyük tanığıdır. Nitekim ilahi takdirle bu mahlûklar hedeflerine yönlendirilir, tıpkı okçunun okunun hedefe (berzaglio) yönelmesi gibi. Burada ok, hedefi bilmez, yalnızca geleceği gören bilgeliğiyle bakarak oku çeken görür hedefi” (Panofsky, 2014: 325-326).*

### 3.1.5. Marsilio Ficino (1433-1499)



Resim-11: Andrea Ferrucci, *Marsilio Ficino*, 1521 (“Sanal”: 2018)

Grek filozoflarından yaptığı çeviriler ve yorumlar iki yüzyıl boyunca Avrupa düşüncesini etkileyen, Floransa Platoculuğunu hazırlayan İtalyan filozof, ilahiyatçı ve dilbilimci Ficino, hümanist fikirlerin sanat ve din üzerindeki etkinin en açık şekilde görüldüğü kişilerin başında gelir. Onun en büyük özelliklerinden biri de Platon’un herhangi bir Batı dilindeki ilk eksiksiz çevirmeni olmasıdır. Cusa ile karşılaşmış olan Ficino, Cusa’nın güzellik görüşünü benimser (Albayrak, 2012: 187-188).

Ficino kendisine “*platonik bir filozof*”, Plato’ya ise bir teolog, Yunanca konuşan bir Musa demiştir. Pythagoras, Plato’nun ve Hermes Trismegistus olarak da bilinen Antik Mısırlı bilge Thoth’un yazdıklarında, bir “*antik teoloji*” Hıristiyan doktrinlerini önceden sezgileyen bir gizli öğretiler sistemi bulunabileceğine inanmıştır (Burke, 2016: 77).

Marsilio Ficino tarafından Platon eserlerinin Latince’ye çevrilmesiyle Platon’un kendisi İtalya’da bir isimden daha fazla bir şeye dönüşerek Avrupa’da Platonik gelenek kendini hissettirmeye başlamıştır. Bununla

beraber Plotinus, Orpheus ve Hermes Trismegistos gibi özgün kaynaklar da bu geleneğin bünyesine eklemlenir. Bu büyük bilgi birikimleri dönemin kültürel mirasına katkı sağlayarak Hıristiyan diniyle uyumu beraberinde düşünmüştür. Onun üzerinde Platon'un idealar kuramının temelini oluşturan iki dünya görüşü çok etkilidir.

Ficino, Yeni-Platoncu *lumen* düşüncesini “*lux minima et opacissima*” (en az ve çok donuk aydınlık) olarak yeniden ele alır. *Nigredo* (karanlık) daha az donuk bir lumen'den başka bir şey olamaz. Saydam ise filozof için bir lumen başlangıcı olur... Ficino *lumen* ile *lux* arasındaki farkı *De lumine*'de şöyle açıklar: Birincisi *claritas*'tan (aydınlık) başka bir şey değildir; ‘donuk’ olan ikincisi ise renktir ve eğer lumen olmazsa var olma nedeni ortadan kalkar. Dolayısıyla, *il Canonico* (Hukukçu Ficino), Orta Çağ geleneğine uygun olarak lumen'in anlamını kavrayabilmek için en özgül ve en uygun araç olarak görme duyusuna başvurur (Castelli, 2013: 75).

Ficino, Pythagorasçı bir özdeyiş örneğine uygun olarak ışık olmadan kutsal şeylerden de Tanrı'nın gizemlerinden de söz edilmemesi gerektiğini anımsatır. Ficino, Tanrı'nın gizli ışığının, onun duyulur ışığa benzerliğinden yararlanmadan yakalanmasına ve açıklanmasına çalışılmaması gerektiğini belirtir. Dolayısıyla filozofun uyarısı, Tanrı'nın gizli ışığını onu tesadüfen gözlerimizin önüne düşen ve dolayısıyla metafizik ile fiziği birleştiren ışıkla karşılaştırmadan anlamının olanaksız olduğu düşüncesini apaçık ortaya koyuyordu (Castelli, 2013: 73-74).

“*Ruh doğanın merkezidir*” diyor Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*'da. Ve ruh, tıpkı Tanrı gibi, bir bilgi merkezidir. Ama aynı zamanda gücünde merkezidir, tıpkı Tanrı gibi. İnsan, Tanrı'nın etrafında yarattığı evreni gözleriyle kucaklayacaktır. Merkezi her yerde ve çevresi hiçbir yerde olmayan sonsuz küre, geleneğin Tanrı'yı betimlemek üzere başvuracağı imge, kendini insana, onun ruhuna ve bilincine uygun hâle getirecektir. İnsanın bulunduğu her yer ve her an, dünyadaki manzaranın sürekli yenilenen merkezi hâline gelecektir ve bu da Rönesans insanı için

Tanrı'nın tezahürü olan sonsuz sayıda bakış açısının sunduğu bir zenginliktir (Farago, 2011: 77).

'Güzel' deyince, Ficino, bu ister akli, ister görme duyusunu, isterse işitme duyusunu harekete geçirsin, insanları yenen ve kendine çeken dış güzelliği anlar. Nitekim insanları çeken her şey "*haklı olarak güzel diye adlandırılır*". Bununla birlikte, güzellik yalnızca orana değil, ama aynı zamanda birliğin kendisine, uyumun güzelliğine ve parlaklığın güzelliğine de dayanır... Ne olursa olsun, güzelliğin gözlemlenmesi şeylerde Tanrı'ya ulaştırır o nuru bulmaya götürür. Ficino'ya göre, güzel yalnızca renk, ışık ve sesle değil, aynı zamanda altın ve gümüşün 'parlaklığı' ile de özdeşleştirilir. Güzellik Ficino için "*içsel ışığın, şeylerin içsel sanatının, öğelerin gülüşünün görünürlüğü*"nden başka bir şey değildir. "*Işık kuramı güzellik ve aşk öğretileriyle çakışır*" (Castelli, 2013: 148-149). Cosime de Medici'nin talebiyle Corpus Hermeticum Latinceye çevrilince Antik Mısır öğretilerinde önemli bir konuma sahip olan güneş kültü tekrar canlanır. Ficino'ya göre güneş, varlık zincirindeki kutsal ışıktır (Öndin, 2016: 169,).

Marsilio Ficino, Platonculuğunun merkezine din ile felsefenin birleştirilmesini koyar. Yeni bir konu değildir bu. Yeni olan, Ficino'nun bunu gerçekleştirmeye çalışırken izlediği yoldur: Bu, birliğin parçalanmadığı bir antik bilginin yeniden bulunması. Bu tutumun insanı çok eski bir doğal dinin izlerini bulmak üzere tüm zamanların ve tüm ülkelerin tüm vahiylerini yeniden okumaya yönelteceği açıktır. Dönemin bilginlerinin ve hamilerinin Yunan kodekslerini yeniden bulma tutkusu buradan kaynaklanır. Platoncu düşünce, bu kaynaşmanın büyük bir belirginlikle gerçekleştiği kuramsal alan olma özelliğini taşır; ama bu yeniden bulma tutkusu içinde, Platonculuğun sevgi öğretisi ve bu öğretinin insanın dünyadaki rolünün yeniden tanımlaması yönünde sunabileceği öneriler açığa çıkarılır. Ficino için felsefî bir dinin amacı insanın yenilenmesidir. Günahahtan arınma, insan aracılığıyla yaratılmış olan doğanın Tanrı'ya geri verildiği bir yenilenmedir. İnsan ruhu dünyanın gerçek kopulasıdır (birleştirici yapı/bağ), çünkü bir yandan Tanrı'ya yönelir öte yandan bedene girer ve doğaya egemen olur (Eco, 2016: 234-235).

Ficino, Orta Çağ estetiğinin tüm klasik temalarını ele alır, ama söz konusu temalara karşı çıkma amacını güden bir ele almadır. *“Bazıları güzelliğın, tüm uzuvların belirli bir düzenlenişi olduğu veya belirli bir renk hoşluğunun eşlik ettiği uyumluluk ve oran olduğu görüşündeler; biz bu görüşü kabul etmiyoruz. Kısımların bu düzenlenişi yalnızca birleşik şeylerde olduğundan, bu görüşe göre hiçbir yalın güzel olmayacaktır. Oysa bazı renklerin, ışıkların, bir sesin, bir altının parıltısının, gümüşün aklığının, bilimin, ruhun, zihnin ve Tanrı'nın çok güzel şeyler olarak bizde büyük bir zevk verdiğini görüyoruz. Şunu da eklemek gerek: bu oran, bir araya getirilmiş bedenın tüm azalarını içerir, öyle ki tek başına azaların herhangi birinde değil, hepsinde birden vardır. Şu hâlde, azaların herhangi biri kendi başına güzel olmayacaktır. Ama tüm birleşimin oranı da kısımlardan doğar, dolayısıyla burada bir saçmalık kendini gösterir ki o da şudur: Kendi doğaları gereği güzel olmayan şeyler güzelliği doğurmaktadır... Güzelliğın renklerin hoşluğu olduğunı da kabul etmiyoruz; çünkü çoğu zaman bir yaşlının ten rengi daha açıktır ve bir delikanlıda daha büyük bir güzellik vardır. Aynı yaşlar söz konusu olduğunda da, kimi zaman ten rengi başkasından daha üstün olan kişi, hoşluk ve güzellik açısından ondan aşağıdır. Kimse atılıp güzelliğın bir şekil ve şekli olmayan bilimler ve sesler, keza belirli bir şekli olmayan renkler ve ışıklar sevgiye değer olmayacaktır”* (Eco, 2016: 236).

Ficino, Platon'a olan tutkusu nedeniyle, Rönesans hümanistleri arasında oldukça yaygın olan Epikürcü Hedonizm'in (Hazcılık) yanı sıra, Eros doktrinini de savunur. Hedonizm için, haz veren her şey iyi, acı veren her şey kötü addedildiğinden, iyi demek haz demektir. Epikür (İÖ 341-270) için haz, insanın her türlü isteminin doğal amacı olup, insanı insan yapan duygudur. Yaşamın ereği olan haz, acıdan kurtulmuş olma halidir ki, bu bedenın ıstıraptan, ruhun da huzursuzluktan kurtulması anlamına gelir. Epikür'ün ifadesiyle *“hayatın amacı, vücudun bir andaki acısızlığıdır”*. Platon'un Şölen diyalogunda bahsi geçen Eros doktrini, eş deyişle, sevgi kuramı ise güzel olana kavuşmak, onda yaratmaya ulaşabilmektir. Güzel olanda yaratmaya ulaşabilme isteği aynı zamanda ölümsüzlüğe karşı duyulan

istemle özdeştir. Ölümsüzlüğe iki yoldan ulaşılabilir: Beden yoluyla ve ruh yoluyla. Ölümsüzlüğe ruh yoluyla ulaşmak ise erdem sahibi olmak demektir (Aktaran: Öndin, 2016: 75).

Pagan düşünceyi Orta Çağ teolojisi ile birleştiren Ficino, Platon'un *Philebus* diyalogu için yazdığı ön sözünde, Venüs'ün doğuşunu Neo-Platonizm'in ışığı altında şöyle anlatır: "*Hesiodos'un Theogonia'sında, Satürn'ün (Kronos) Gökyüzünü (Uranos) nasıl hadım ettiğini ve denize attığı testislerinin çalkalanan köpüğünden Venüs'ün doğduğunu anlattığı hikâyeyi, belki de ilk prensibin gizinde yatan her şeydeki potansiyel verimliliğe gönderme olarak anlamalıyız. Bu kutsal spirit ilk kez kendini açmıştır, sonra bunu ruha ve maddeye dökmüştür ki bu hareket, zaman ve üretme nedeniyle denizdir. Ruh böylece döllendir döllenmez, daha üst-akıllı şeylere doğru yukarı bir dönüş hareketiyle ve maddedeki duysal şeylerin çekiciliğine olanak tanıyan aşağıya doğru bir hareketler, kendi içindeki güzeli yakalar. Bu güzele dönüş ve bunun ruhtan doğmasına Venüs adı verilir. Ve her yönüyle ve her üretimiyle güzelde haz vardır ve tüm nesiller Venüs denilen ruhtan geldiğinden Venüs'ün bizzat kendisi de hazdır diye düşünülmüştür*" (Öndin, 2016: 2013-214 ).

Sevgi mefhumu Ficino'nun felsefi sisteminin asıl eksenini oluşturur. Sevgi Tanrı'nın özünü dünyaya yaymasını sağlayan, daha doğrusu onunla Tanrı'nın özünü dünyaya yaydığı ve buna mukabil yarattıklarını O'nunla yeniden birleşmeye sevk eden itici güçtür. Ficino'ya göre *amor*, Tanrı'dan dünyaya ve dünyadan Tanrı'ya doğru kendini tersine çeviren akımın (*circuitus spiritalis*) diğer bir adından başka bir şey değildir... Sevgi her zaman bir arzudur (*desiderio*) ama her arzu sevgi değildir. Arzu bilişsel güçlerle ilişkisiz ise salt doğal bir taşın düşmesine yol açan kör kuvvet gibi. Ancak *virtu cognitive* tarafından yönlendirilen arzu nihai amacın bilincine vardığı zaman sevgi adını almayı hak eder. Nihai amaç kendini güzellik içinde açığa vuran ilahi iyilik olduğu için sevgi, *güzelliğin yeşermesine duyulan arzu* veya basitçe *desiderio di bellezza* (güzellik sevgisi) diye tanımlanmalıdır (Panofsky, 2014: 229-230).

Ficino tarafından betimlenen vücutlar “*parlaklığın kıvılcımlarını ortaya çıkarır ve maddeyi çirkinleştirir; nitekim o doğası gereği çirkin*”dir. Yine de güzellik herkes tarafından bilinemez, çünkü yalnızca içinde onun düşüncesi olan ve bunun sonucu olarak onun aşkını uyandıran ve duyuran kimse tarafından algılanabilir. Bu güzellik aldatıcı, ama aynı zamanda baştan çıkarıcıdır, çünkü “*Venüs çok güzeldir*” (Castelli, 2013: 167).

Bu güzelliğin evrene yayıldığını, ama Platon’un Symposium adlı kitabında ele alınan “*İki Venüs*” tarafından sembolize edilen iki ana biçimde var olur: Venüs Coelestis, yani semavi Venüs, Uranüs’ün kızıdır ve annesi yoktur, bu demek oluyor ki tamamen gayri maddi bir âleme aittir, çünkü anne kelimesi *mater* (mother), madde kelimesi *materia* (matter) ile ilintilidir. O, evrenin en yüce, sema ötesi âleminde, yani kozmik akıl âleminde ikamet eder ve onun sembolize ettiği güzellik, ilahiliğin esas evrensel ihtişamıdır. Bu nedenle o insan zihni ile Tanrı arasında aracı olan ‘Caritas’la kıyaslanabilir. Diğer Venüs ya da Venüs Vulgaris, Zeus-Jüpiter ve Dione-Jeno’nun kızıdır. Kozmik akıl ile yersel âlem arasındaki alanda, yani kozmik ruh âleminde ikamet eder ve aslında onun ismini “*yersel Venüs*” diye tercüme etmek pek doğru değildir, doğrusu “*doğal Venüs*”tür. Bu nedenle onun sembolize ettiği güzellik artık maddi dünyadan ayrılmayıp onun içinde gerçekleşen asıl güzelliğin müşahhas suretidir. Semavi Venüs saf “*intelligentia*” iken, değer Venüs “*vis generandi*”dir ve Lucretus’un Venus Genetrix’i gibi doğadaki şeylere hayat ve şekil verir ve dolayısıyla idrak edilebilir güzelliği bizim algımıza ve hayal gücümüze sunar. Her iki Venüs’e de haklı olarak onun oğlu olduğu düşünülen uygun bir *eros* veya *amor* eşlik eder, çünkü güzelliğin her bir biçimi mütekabil sevgi biçimini yaratır. Semavi sevgi veya *Amor divinus* insandaki en yüksek melekeyi, yani akıllı veya zekâyı sahiplenir ve onu ilahi güzelliğin kavranabilir ihtişamını düşünmeye sevk eder. Diğer Venüs’ün oğlu *Amor Vulgaris*, insandaki aracı melekeler, yani duyuşsal algı ve hayal gücüne hükmeder ve insanı ilahi güzelliğin bir benzerini fiziksel dünyada yeniden yaratmaya sevk eder (Panofsky, 2014: 230-231).

Eros doktrinini savunan Ficino’ya göre, Eros ile temsil edilen insanın Tanrı’ya ulaşma uğraşı, eğer Tanrı’nın da insana ulaşma isteği olmasaydı

olanaksız olurdu. Mutlak olan Tanrı dünyaya doğru döner, özgür ve yüce eylemi ile insanı ve dünyayı kurtarır. Ruh, duyusala doğru sevgi aracılığı ile inerken sevgi duyusal olanı ruha yükseltir. Eros doktrininin bu anlayışı ile madde artık formun karşıtı olarak ele alınmaz, madde formun eylemi olur. Ficino'ya göre, form ve madde birbirlerini belirlerken Eros, bu anlamda varlığın birleştirici gücü olur (Aktaran: Öndin, 2016: 21).

Ficino'ya göre her iki Venüs ve her iki sevgi kendi usullerince güzelliği yaratmanın peşinde olduklarından 'saygın ve takdire değer'dir. Öte yandan görünür ve tikel olandan kavranabilir ve evrensel olana yükselen 'tefekkürlü' sevgi biçimi ile görsel alanda doyuma ulaşan 'fili' sevgi biçimi arasında değer farkı vardır ve görsel alandan dokunsal alana düşen salt şehvete bağlanılabilecek hiçbir şeye değer vermemeli ve bu gibi şeyler kendine saygısı olan Platoncular tarafından sevgi diye adlandırılmamalıdır. Sadece görsel deneyim ile kavranılabilir evrensel güzelliğe yönelik kaçınılmaz adım olan kimse 'ilahi sevgi' mertebesine ulaşır ve bu mertebe onu azizler ve peygamberler katına çıkarır. Görünür güzellikle yetinen kimse ise 'beşeri sevgi' alanında kalır ve nihayet görünür güzelliğe bile duyarsız ya da safahata saplanmış veya daha kötüsü elde ettiği tefekkür halini duyusal hazlar için terk etmiş kimse 'hayvani sevgi'nin (*amor ferinus*) kurbanı olmuştur (Panofsky, 2014: 231-232).

Ficino'nun düşüncesi, Careggi'nin *Platon Akademisi*'nde var olan düşünceyle örtüşmektedir; bu eserdeki ideal, fiziksel ve ahlakî güzelliğe dayanmaktadır ve buradaki güzellik, '*restitutio antiquitas*'in ve yani sanata kaynaklık eden '*renovatio humanitatis*'in izlerini taşımaktadır. 1474'te yayımlanan Platon Teolojisi, Alberti'nin *De Re Aedificatoria*'ından kısa bir süre önce yayımlanmıştır (1485), ki Alberti bu eserinde, Ficino'nun düşüncesinde önemli bir yer tutan '*concinnitas*'a göre parçaların "*uyumlu*" birlikteliği olarak Aristoteles'in ve Vitruvius'un güzellikle ilgili tanımlamalarını yeniden ele almaktadır: "*Kozmosu yaratan ve düzenleyen en büyük yasa, gözle görülebilen formların consonantiasıdır*"; bu *consonantia*, *concordia discords* yani karşıtlar arasında bir denge ve dinamik uyum ortaya koyar (Farago, 2011: 91).

Ficino'ya göre evren bir '*divinum animal*'dir; kendisine hayat verilmiştir ve değişik hiyerarşileri "*Tanrı'dan neşet eden, semalara nüfuz eden, elementler yoluyla aşağı inen ve maddede son bulan ilahi bir etkiyle*" birbirine bağlıdır. Doğaüstü enerjinin kesintisiz akımı yukarıdan aşağıya akar ve ters dönüp aşağıdan yukarı çıkar, böylece Ficino'nun gözde ifadesini kullanacak olursak bir '*circuitus spiritualis*' oluşturur. Kozmik akıl sürekli Tanrı'yı tefekkür edip severken aynı zamanda altındaki kozmik ruhla ilgilenir. Sonuçta kozmik ruh, kozmik aklın içindeki sabit ideaları ve zekâları dünyevî âlemi hareket ettiren ve dölleyen dinamik sebeplere çevirir ve böylece görünür şeyler üretmesi için doğayı tetikler. Kozmik aklın bir tarafta Tanrı'yla, diğer tarafta kozmik ruhla ilişkisi Satürn'ün babası Uranüs ve oğlu Jüpiter'le ilişkisiyle kıyaslanabilir. Tüm bozulabilirliğiyle birlikte dünyevî âlem '*ilahî etkiyle*' ona müdahale eden Tanrı'nın ebedi hayatına ve güzelliğine katılır. Fakat Yeni Platocuların güzellik tanımı olan '*ilahi iyiliğin görkemi*' yolu üzerinde semavî âlemden geçerken küreler veya semalar olarak birçok ışığa bölünmüştür. Bu nedenle yeryüzünde mükemmel güzellik yoktur (Panofsky, 2014: 220-221).

Marsilio Ficino, *Philebe*'in yorumunda şunu belirtiyor: "*Sanatlar, her şeyden önce inceliklerini ve yetkinliklerini matematiğin gücüne, yani tamamen akla dayanan hesaplama ve ölçme yeteneğine borçludurlar*" (Farago, 2011: 79). Güzellik, yalnızca akıl, görme ve işitme ile gelişen üçlü bir yolla tanınabilir. Bu üçlü ritim, Pythagorasçılara göre, her şeyin ölçüsüdür. Güzellik, iyilik ile doğruluk arasında durur, dahası o iyilikten doğar ve doğruluğa doğru gider... Aşk, Tanrı'nın yüzünün parlaklığı olan ruhsal güzelliği arar (Castelli, 2013: 169).

Ficino, *Theologia Platonica* (Platonik Teoloji) adlı eserinde görsel ve işitsel olana ait tüm sanat yapıtlarının, sanatçının zihnin tümünü ifade ettiğini belirtir. Sanat yapıtlarında sanatçının yeteneği ve bilgeliği parıldar. Aynaya bakan birinin yüzünün aynaya yansımaları gibi, sanatçının zihninin yapıta yansıdığı öne süren Ficino; "*Zihnin en büyük derecesi kendini söyleylerde, şarkılarda ve yetenek dolu harmonilerde gösterir. Bütün bunlarda zihnin eğilimi ve iradesi kendini ifşa eder. Sanatçının duygusu ne olursa olsun,*

yapıt bizde genellikle özdeş duygular uyandırır, hüznü ses ağılatır, kızgın ses öfke uyandırır, duygusal bir ses şehvete iter. Görme ve duymaya ait olan yapıtlar sanatçının zihnine en yakın olanlardır” diyerek sanatlar arasında ayırım yapmadan görmeye ve duymaya yönelik olan tüm sanatların sanatçının zihninin ürünü olduğunu dile getirir. Ficino’nun da belirttiği gibi, zihinsel kurgu, Rönesans sanatçısı için olmazsa olmaz bir konsept olarak değerlendirilir. Zihinsel kurgu ve görünüşler dünyasındaki biçimlerin taklidi ile ideal biçimlere ulaşır (Öndin, 2016: 96).

Ficino’nun sistemi Tanrı’nın sınırlı evrenin dışında olduğunu savunan skolastik anlayış ile evrenin sınırsız olduğunu ve Tanrı’nın evrenle özdeş olduğunu savunan sonraki panteist kuramlar arasında bir yere konumlanmaktadır... Tanrı ‘kendi zatını düşünerek’ evreni yarattı, çünkü O’nda “varlık, düşünce ve irade” aynı şeydir ve O sınırsız olan ama tastamam sonsuz olmayan evren değildir, evren O’nun içindedir. Tanrı “tamamlamaksızın onu (evreni) tamamlar, nüfuz edilmeksizin onun (evrenin) içine nüfuz eder, kapsanmaksızın onu (evreni) kapsar” (Panofsky, 2014: 219-220).

Ficino *İlahi Güzelliğin Görkemi* adlı eserinde güzelliğin ilahi güzelliğe yaklaştıkça parlayan bir nitelik olduğunu şu şekilde açıklar: “Yüce Yaraticının görkemi her varlıkta en güzel biçimde parıldar, o ışığı gören göz için ne büyük mutluluktur, sonsuz saygı uyandırır, yaklaşanı hayran bırakır ve büyüler, bu görkemli ışık karşısında o ilahi bir varlıkmiş gibi diz çöker ve bu ilahi varlıkta bir olmak için kendi ilk benliğinden sıyrılır. İspatı şu ki sevilen varlığı görmekle ve ona dokunmakla yetinemez, çoğu kez şöyle haykırır: bu insanda, beni büyüleyen bilmediğim bir şey var ve neyi arzu ettiğimi anlayamıyorum. Demek ki ruh, bir aynada akis gibi güzel bir insanda parlayan ışığa, oltanın ucundaki yem misali, yakalanmıştır ve Tanrı’yla bir olacakmış gibi yükselmektedir. Ama Tanrı bize asla başaramayacağımız bir şeyi emretseydi, acımasız bir zorba olurdu. Oysa o, bir insanda Tanrı özlemini tutuşturacak olan kıvılcımları yarattığında bizden kendisini aramamızı ister” (Öndin, 2016: 269-270).

Hem var olan şeylerin taklidi olan ikastik taklidin ve hem de var olmayan şeylerin taklidi olan fantastik taklidin imgesidir ki, Ficino bunu “*simulacrum*” olarak adlandırılmıştır. Ficino’ya göre, “*simulacrum*” sözcüğü, genellikle gerçek olan şeyin imgesidir, ancak aynı zamanda olmayan şeyin de imgesidir. Doğada olan bir şeyi taklit eden ressam, örneğin bir insanın dağın, denizin veya benzeri şeylerin resmini yapan kişi, ikastik taklitçi kapsamına girerken, daha önce başkaları tarafından çizilmemiş bir şeyi bildiği kadarıyla resimleyen kişi hayalî bir yaratım ortaya koyar. Dolayısıyla, fantastik taklit yapan kendi fantezisini ve hayal gücünü kullanır ve yarattığı imgeler kendi zihninin dışında mevcut değildir. Her iki taklidi kapsayan da “*simulacrum*”dur (Öndin, 2016: 93-94).

Doğa tanrısal şeylerin imgesi olarak düşünüldüğünden dolayı doğanın taklidi idealleştirici olmalıdır. Sanatçının sanatı, bilgisi ve yeteneği iki uygulama alanı bulur: Bunlardan ilki bilimsellik yönüdür ve “*sayılar*”ın, lucida proportionun bilinmesi ve kullanılmasıdır; diğeryse sezgisel niteliktedir; esin ve yaratıcı *furor*dur. Bu bağlamda, Ficino’nun ifadesiyle sanatçı “*yeni bir papazdır*”; yüzünü güzelliğe dönmüştür ve bu güzellik Tanrı’nın evrendeki yansımasıdır; sanatçı bunu yüceltir ve bununla bütünleşir. O hâlde, sanatçının sanatı Tanrı tarafından en üst düzeyde kabul görür ve meşruiyet kazanır (Farago, 2011: 93).

Ficino’nun madde ile tanrısal ide arasındaki veya madde ile sanatçının maddeye koyduğu ide arasındaki oranlı düzenleniş nedeniyle zevk duyduğumuz maddi nesne olarak sanat yapıtıyla veya genel olarak güzel şeyle ilgilenmediği açıktır. Ficino’yu doğaüstü güzellikle doğrudan teması olarak güzellik deneyimi ilgilendirmektedir (Eco, 2016: 238). Doğanın sağladığı form güzelliği ise, Ficino’ya göre, zihinle kavranabilen ruhsal eylemin, gözlerle algılanan renk ve çizginin, kulakla algılanan tonun uyumudur (Öndin, 2016:).

Ficino’ya göre, herhangi bir maddi nesne daha üst şeylerle teması geçirildiğinde hemen göksel bir etki alır. Bunun Corpus Hermeticum’dan çıkarılan klasik kanıtı, Mısırlı rahiplerin ve büyücülerin, tanrıların suretinde

ve onlara benzer olarak yapılmış canlı heykelleri yönlendirerek tanrıları çağırmalarıydı (Eco, 2016: 246).

### 3.1.6. Leonardo da Vinci (1452-1519)



Resim-12: Leonardo da Vinci, *Otoportre*, 1512 (“Sanal”: 2018).

Leonardo da Vinci yalnızca ressam değildir. Resmin yanı sıra, yonut sanatçısıdır, mimardır, müzisyendir, mühendistir, bilim adamıdır, mucittir ve diplomattır (Şenyapılı, 2004: 64). Tam bir İtalyan Rönesans sanatçısı olan Da Vinci sadece dünyanın en ünlü tablosunun ardındaki adam değil, aynı zamanda kendi kendini yetiştirerek heykel, mimari ve müzikten, mühendislik, coğrafya ve yazıya kadar uzanan geniş bir yelpazede özel yeteneklerini sergilenmiş bir adamdı. Sonradan “*Rönesans insanı*” diye tanınacak insan türü için model kabul edilen Da Vinci, yaratıcılığı ve hayal gücüyle şimdiye kadar yaşamış en yetenekli insanlardan biri olarak görülmektedir (Grzymkowski, 2017: 195).

On beşinci yüzyıl hareketi çift yönlüdür. Kısmen Rönesans ve kısmen de gerçekliğiyle, deneye bağlılığıyla “*çağdaş ruh*” denilen şeyin ortaya çıkışı. Bu Antikite’ye dönüşü ve doğaya dönüşü ihtiva ediyordu. Raffaello Antikite’ye dönüşü, Leonardo da doğaya dönüşü temsil eder. Bu doğaya dönüşle sınırsız, hudutsuz bir merak duygusunu, doğanın sürekli, yinelenen sürprizleriyle mikroskobik bir son duygusunun onun *finesse*’i (incelik, arılık) ile veya Bacon’un dikkat çektiği *subtilitas naturae*, işleyişinin kusursuzluğu ile tatmin etmenin arayışı içindeydi (Pater, 2006: 122).

Michelangelo'nun gerek hayatta gerekse sanatta karşısında yer alan Leonardo da Vinci, Yeni Platonculuğa taban tabana zıt bir felsefe öne sürdü. Michelangelo'nun figürleri ne kadar ketlenmişse onun figürleri o kadar özgür olan ve *sfumato* ilkesinin plastik hacmi uzayla uzlaştırdığı Leonardo'da ruh bedenin esareti altında değildir, aksine beden –daha doğru bir ifadeyle onun maddi unsurlarının ‘özü’ (quintessence)- ruhun esareti altındadır. Leonardo'ya göre ölüm ruhun teslim edilişi ve yurduna dönüşü anlamına gelmez. Oysa Yeni Platonculuğa göre ruh, beden onu hapsedmeye son verdiği yerde geldiği yere geri döner; aksine Leonardo'ya göre ölüm; ruh, bedensel unsurların teslim edilişi ve yurduna dönüşü demektir. Leonardo şöyle diyor: *“Yurdumuza, ilk halimize geri dönüşü ummak ve arzulamak pervaneleri ışığa çeken dürtüyle aynıdır. Daimi özlem ve neşeye dolu insan her zaman yeni baharı, her zaman yeni yazı, her zaman yeni ayları ve yeni yılları ipe çeker. Kendi mahvını istediğinin farkında değildir. Fakat bu istek kendini ruh tarafından hapsedilmiş bulan ve her zaman insan bedeninden kendilerini gönderen O'na dönmeyi özleyen unsurların asıl özü, cevheridir”* (Panofsky, 2014: 281-282).

Leonardo, Yeni Platoncu düş gücünün gözdesi mistik söylemin ve Yeni Pagan mitolojilerin yerine son derece net doğa olguları gözlemine geçirmiştir; ama imgelerin içinde en ince ayrıntılarıyla gözden geçirildiğinde her zaman gizemli bir güç varlığını duyurur (Marinoni, 2016: 15). Leonardo, kuramsal felsefenin soyutlamalarından hiç haz etmez, onu sert bir tenkitçilikle, *“akılda başlayıp akılda biten”* bir tür yalancı bilgi olarak tanımlardı. Teolojiye ve dinsel dogmaya ya da astroloji gibi mistik bilgi sistemlerine çok az tahammülü vardı. Doğa tasarımının arkasında, Tanrı olarak tanımlanabilecek yüce ve tarifsiz bir güç olduğunu kabul ediyordu, ama somut bilginin, ilahiyatın doğasını ortaya çıkaramayacağına kani olmuştu. Ona göre insan zekâsının üstüne düşen rol, doğa tasarımındaki harikulade güzellikleri ifşa etmektir (Kemp, 2007: 46).

Leonardo da Vinci yaratıcı Rönesans insanının, *“Uomo universale”* nin prototipidir. Yalnız resimde dâhiyane yenilikler gerçekleştirmekle kalmadı, zamanın tüm doğa bilimlerinde, teknolojiye ve

mimaride de büyük bilgi sahibiydi. Çağdaşları bile Leonardo'nun evrensel yeteneğine ve bitmez tükenmez öğrenme, araştırma dürtüsüne hayrandı. Sanatçı doğada yaptığı nesnel gözlemleri, gözle görülmeyen gerçekliğin güzel sanatlar ve resim yoluyla yeniden üretilmesine duyduğu büyük aşkla dâhiyane bir biçimde harmanlamayı başarmıştır (Krausse, 2005: 14).

Yalnızca resim, cisimlerin yüzeyini kapsar ve resmin perspektifi, cisimler ve renklerinin artması ve azalmasını içine alır; çünkü gözden uzaklaşan şey, uzaklığı ne kadar artarsa, büyüklük ve rengini o kadar yitirir. O halde, resim felsefedir, çünkü felsefe yukarıda belirttiğimiz önermede yer alan artan ve azalan hareketi ele alır. Ya da önermeyi tersine çevirerek şöyle diyeceğiz: Gözün gördüğü şey, kendisiyle onu gören göz arasındaki uzaklık ne kadar azalırsa, o kadar büyüklük, belirginlik ve renk kazanır. Resmi yeren kişi, doğayı yermiş olur; çünkü ressamın eserleri, doğanın eserlerini temsil eder. Bu yüzden, sözü edilen yeric, duygudan yoksundur. Resmin felsefe olduğu kanıtlanabilir, çünkü resim, eylemlerin kıvraklığı içinde cisimlerin hareketini ele alır; felsefeye gelince o da hareketi kapsar (Da Vinci, 2015b: 33-34).

Sadece doğa ile ilgili değil, fakat aynı zamanda insan kişiliği üzerine de derin bir tefekküre dalmıştır ve her şeyden önce portreler ressamı olmuştur; o döneme kadar ya ondan bu yana görülmüş olandan daha mahirane, daha ustalıkla bir şekilde biçimlendirilmiş çehreler, neredeyse karanlık havada yanılısamaya dönüşen bir gerçeklikle doludur (Pater, 2006: 123).

Leonardo'nun resimlerinde bizi hayran bırakan şey, geliştirdiği teknik yetkinliğin ötesinde, derin bir gözlem sonucunda kavradığı evrenin güzelliğini, uyumunu ve gizemini kendine özgü estetik anlayış içinde dile getirmeye çalışmasıdır. Leonardo'ya göre ressam, seyircisine bulgulanması gereken bir şeyler de bırakmalıdır. O zaman gerçek alıcı ile resmin içeriği arasında meydana gelecek bir hesaplaşması onunda ortaya çıkacak ve daha çok alıcıya bağımlı olacaktır (Özel, 2014: 139).

Leonardo, doğaya ve nesnelere duyduğu aşkı her zaman onları incelemek, onlara hâkim olmak ve onları yeniden üretmek için duyduğu vazgeçilmez iradeyle birleştirmişti. Mimar ve mühendis olarak ileri görüşlü projeler üretti. 1478 yılından beri, devrin zanaatkârlarının ve teknisyenlerinin tüm bilgisini toplayacağı bir tür ansiklopedi yazıyor, mekanik ve optiğin inceliklerini matematik yoluyla çözmeye çalışıyor ve doğanın etki-tepki ve hareket kanunlarını inceliyordu. Devrin tanınmış tıp adamlarıyla birlikte, o zamanlar herkesin ayıpladığı bir dal olan insan vücudunun anatomisi üzerinde çalışıyor ve bulguları çizim ve yazı yoluyla kâğıda döküyordu (Krausse, 2005: 15).



Resim-13: *Leonardo'nun Anatomi Çalışması*, 1510, (“Sanal”: 2018).

Leonardo da Vinci, bilimle sanatın düşünceyi anlatma yollarıyla birbirlerine karıştıkları doğal yasaları zihinsel evrende sürdürme gereksinimleriyle iç içe geçtikleri tek kişidir. Doğa olaylarının özgürce ve kesin bir kavrayışla gözleme konusunda olağanüstü bir yeteneği olan Leonardo, Yeni Platoncu düşünceden muhtemelen doğa dünyasını harekete geçiren gizemli ruhanî dünya anlayışını almıştı (Albayrak, 2012: 189). Leonardo bir ressam ve resim kuramcısı olarak yaptığı tüm eserlerde, sanatın bir yaratıcılık ilmi olarak algılanmasını amaçlamış, yani bir çeşit felsefe ve bilim olarak yorumlanması gerektiğini düşünmüştür (Pescio, 2014: 8).

Leonardo resim ile felsefe yapmıştır. Buna göre ressam tıpkı bir ayna gibi dünyayı yansıtırsa da bunu pasif biçimde yapmaz. Bu dünyayla ilgili ortaya koyduğu yansımanın “doğa ile sanat arasında tercüman” olabilmesi için bu dünyayı tanınması gerekir. Böylelikle ressam filozof olur (Albayrak, 2012: 189). Leonardo, notlarında şöyle der. “*Felsefeyi ve doğayı tanımak için resmi bilmek gerekir; resmi sevmeyen ne doğayı sever, ne de insanı... Ressam nesnelerin uzaklıklarını ölçer; müzikçi ise seslerin mesafelerini... Heykel, resimden daha az zihinseldir ve doğanın pek çok özelliklerinden yoksundur*”. Resim için de şöyle der: “*La pittura e cosa mentale*” (Resim zihinden kaynaklanır) (Bozkurt: 2000: 37).

Zamanın önemli matematikçilerinden Luca Pacioli ile geometri üzerine çalışmalarda bulunan Leonardo, Pacioli'nin oran-orantı kitabının çizimlerini yapmıştır. Uyum ve ideal oranlar arayışı Rönesans'ta ressamların ve mimarların olduğu kadar bestecilerin ve matematikçilerin de ilgi alanı içine giriyordu. Bilimin temeli sayılan Antik Çağ metinlerini okuyabilmek için Leonardo kendi kendine Latince öğrenmişti (Buchholz, 2005: 32).

“*Matematiğin şaşmaz kesinliğini küçümseyen insan, kargaşa içinde yaşar ve sonsuz çatışmalara yol açan karmaşık bilimlerin çelişkilerine asla bir son veremez*”. “*Matematiğin uygulanmadığı bilimlerde kesinlik yoktur*”. Bu ve buna benzer iddialar bütün elyazmaları boyunca sürüp gider ve Leonardo'nun matematiği yalnızca araştırmaları ölçüp biçtiği yararlı bir araç olarak görmediğini gösterir (Clark, 2016: 162).

Leonardo'nun geometriye verdiği öncelikli önemi anlamak için ona neden matematiğin başka herhangi bir dalından daha fazla hürmet ettiğini kavramamız gerekir. Leonardo sayıların önemli olduğunu anlamıştı ve orantıların müzikte olduğu gibi sayısal olarak ifadesi çok ilgisini çekiyordu. Ama nihayetinde, geometri sayılardan üstündü, çünkü aritmetik “*süreksiz niceliğe*” bel bağlarken geometri “*sürekli nicelikle*” uğraşıyordu. Sayılar ayrı birimlerle, nispeten hantal türden şeylerle sınırlıydı; yüzeyleri şekilleri ve mekânı ele alan geometrik orantıların sihri yoktu (Kemp, 2007: 69).

Vasari, Leonardo'nun bitmek bilmeyen uçarılıkları yüzünden onu yermiş, onu bir "*sefahat düşkünü*" olarak tanımlamıştır. Bunların arasında en göze batanlar, Vinci Akademisi dosyalarındaki gizemli sarmal tema varyasyonlarının yer aldığı altı bakır baskıdan oluşan eserlerdir. Burada Leonardo'nun resmi, yaratıcı bilgi kavramının sentezi ya da diğer bir deyişle kozmik bilginin sentezi hâline dönüşmüştür ve doğanın kanunu ve düzenini sembolize edecek ve hayal dünyasını tetikleyecek şekilde sonsuz yaratıcılığı kullanmasına izin veren geometrinin soyut dilini kullanır (Pescio, 2014: 77-78).

Kaynağını temel ilkelerden alan zihinsel söyleme bilim denir. Doğada bilimin parçası olmayan hiçbir şey bulunamaz, sürekli nicelikte, başka bir deyişle geometri biliminde olduğu gibi. Geometrinin kaynağını cisimlerin yüzeyinden başlayarak o yüzeyin bitimi olan çizgiden aldığı görülür. Ne var ki bununla yetinemeyiz, çünkü çizginin noktayla son bulduğunu ve noktanın kendinden daha küçük hiçbir şeyin olamayacağı öge olduğunu biliyoruz. Bu yüzden, nokta geometrinin birinci ilkesidir ve ne doğada, ne insan zihninde noktanın başlangıcını oluşturabilecek başka herhangi bir şey var olur (Da Vinci, 2015b: 11-12).

Gerçek bilimler, duylara dayalı deneyim yoluyla eriştiğimiz, kavgacıları susturan, araştırmacılarını hayallerle beslemeyen, her zaman doğru ve net birincil ilkeler üzerinden ve doğru aşamalarla adım adım sona kadar ilerleyen bilimlerdir: En büyük doğrulukla süreksiz ve sürekli niceliği ele alan matematik bilimleri de yani aritmetik ve geometri diye adlandırdığımız sayı ve ölçü bilimlerinde görüldüğü gibi... Bu doğru ve kesin bilimlerin, ancak uygulama yoluyla sonuca ulaştırabildikleri için mekanik türden olduklarını söyleyecek olursan, ben de yazarların elinden geçen bütün sanatlar için aynısını söylerim: Bunlar, resmin ögesi olan çizim türündendir. Astronomi ve bazı başka bilimler de uygulamayı gerektirir, ama resim gibi öncelikle zihinseldir. Resim, öncelikle onu düşünenin zihnindedir, ama uygulama olmadan yetkinliğe ulaşamaz (Da Vinci, 2015b: 16-19).

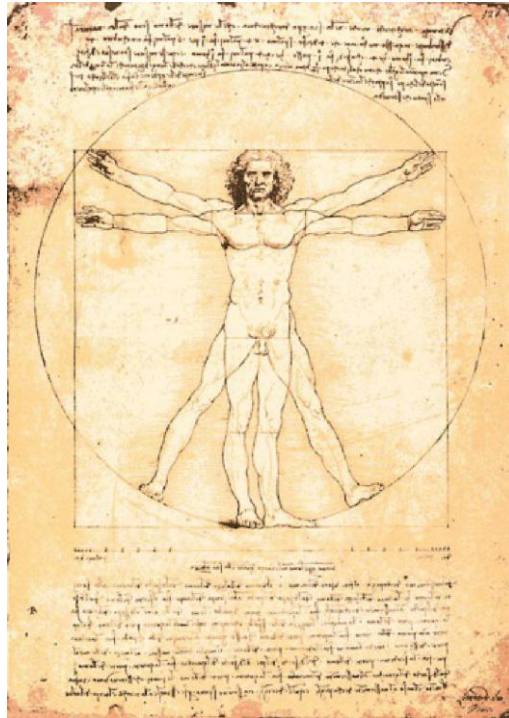
Leonardo'ya göre, resim yapmak bütün bilgileri ve neredeyse bütün teknikleri gerekli kılan bir işlemdir. Geometriyi, dinamiği, jeolojiyi ve fizyolojiyi bilmek gerekir. Bir savaşın betimlenmesi, küçük hortumların ve havaya kalkan tozların incelenmesini gerektirir ve ressam, sadece bütün bunları kendi gözleriyle gözlemledikten sonra tasvir etmek ister; gözler bilgece bekleyiş içindedir ve gözlemlenen şeylerin yasalarının bilgisiyle yüklüdür. Tasvir edilen karakter, açıklamadan başlayıp psikolojiye varan araştırmaların sentezidir... Formlara ulaşma ve kendi iç nedenleri üzerinden kavrama istenci karşısında, ressam için her şey aynı gibidir. Objelerin görünümünden başlayarak harekete geçer; bu objelerin morfolojik özelliklerini güç sistemlerine indirger ya da indirgemeye çalışır; bu sistemleri tanıyıp hissettikten sonra, hareketine son verir ya da daha ziyade çizimin veya tablonun gerçekleştirilmesiyle hareketini yineler; bununla yorgunluğunun meyvesini toplar. Böylelikle ressam, bir görünümü yeniden yaratmış olur ya da bütün özelliklerini derinlemesine analiz ederek varlıklarını yansıtmış olur (Farago: 2011: 89).

Ressamın zihni, yansıttığı nesnenin rengini alan ve önündeki tüm nesnelerin görüntüleri tarafından işgal edilen bir aynaya benzemelidir. Öyleyse ey ressam! Şunu iyi bilmelisin: Doğanın yarattığı her formu sanatınla temsil ederken evrensel bir usta olamazsan iyi bir ressam olamazsın. Eğer o nesnelere göremezsen ve zihninde tutamazsan bunu nasıl yapacağını bilemezsin öyleyse doğada gezerken ilgini çeşitli nesnelere yoğunlaştırmalı, şu veya bu nesneye teker teker bakmalı, aralarında daha az değer taşıyanları ayırıp önemlilerini kaydetmelisin (Da Vinci, 2015a: 11).

*“İnsan dünyanın modelidir”* diye yazar Leonardo da Vinci XVI. yüzyılın başlarında. Bütün Rönesans düşüncesinin ve bundan doğan eserlerin çerçevesini sembolik bir biçimde gösteren imge, hiç kuşkusuz Leonardo'nun bir dairenin ve alt köşesi bu daireyi teğet geçen bir karenin ortasında yer alan insan bedenini gösteren çalışmasıdır (Farago, 2011: 76).

Vitruvius'un ilkelerinden hareket ederek ideal insan vücudunu daire içindeki kareye yerleştirmiştir. Vitruvius, *“Bir adamın elleri ve ayakları açık*

olarak arka üstü yattığı zaman el ve ayak parmaklarının uçları göbeğine yerleştirilen bir pergelin çizdiği dairenin çevresine degecektir. İnsan vücudundan dairesel bir şekil elde edildiği gibi kare bir şekil de çıkarılabilir. Çünkü ayak tabanının başın tepesine olan uzaklığını ölçer ve bu ölçüyü yana açılan kollara uygularsak, tıpkı tam kare düz yüzeylerde olduğu gibi, genişliğin uzunluğa eşit olduğu görülecektir” der. *Vitruvius Adamı* bir anlamda mikrokozmos olarak insanın makrokozmosun formlarına yerleştirilmesidir. Kare, bedensel var oluşu; daire tinsel var oluşu, bir arada ikisi de insan var oluşunun iki yönünü ifade eder (Öndin, 2016: 310).



Resim-14: Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı*, 1490, (“Sanal”: 2018).

Leonardo'nun da dediği gibi, insan vücudunun orantılı tasarımı, Yunanlı matematikçi Pisagor'un (Pythagoras) tanımladığı kozmik oranlar üstüne kurulmuş olan müzik armonisiyle benzeşiyordu. Müziğin bütün sanatlar arasında resmin en iddialı rakibi haline gelmesini sağlayan özelliği de bu matematik temeliydi (Kemp, 2007: 5).

Sayının daha somut bir versiyonu da, ideali, bir kod çerçevesinde yansıtan mükemmel örnek arayışında vardır. Mükemmel, “tanrısal oran”, “bedenin sabitleri” çerçevesinde var olabilir: Piero della Francesca'nın

geometrik resim tarzına tabi olan o yüzler, Leonardo ve Dürer tarafından hesaplanmaları, adeta, Antik Çağ'da Vitruvius ya da Phydias'ın altın oranın uzantısı, yeniden ele alınışı olan hatlar üzerindeki o tasavvurlar, bu konudaki örneklerdir. Amaç, tabii ki takvim kesinliğinde bir sayıya ulaşmaktır: İdeal parçaları bir kenara, beden her kısmı boyutunu bütünsel boyutuna göre uyarlama isteğidir. Örneğin başın yüksekliği, her zaman, tüm yüksekliğin sekizde birine denk olmalı, ya da yüzün bütünü (alın ve çene arası), her zaman, gövdenin üçte biri, kalçaların yarısı, baldırların yarısı kadar olmalıdır. Yine kimi eşitliklerde bundan ileri gelir: Leonardo tarafından ölümsüz hale getirilen insan bedeni, merkezleri her göbeğe denk düşen bir daire ve kare içine yerleştirilir. Bu sayılar bir deneyin sonucu değildir: Model, davranıştan daha çok düşüncede kendini benimsettiğinden, mükemmel, duyunun değil düşüncenin ürünüdür. XIV. yüzyılda yalnızca anlaşılabilen dünyanın, bu "gökten inmiş" güzelliğe erişmeye olanak sağladığı kabul edilir (Vigarello, 2004, 46-47).

Sayılar, doğadaki biçimlerin büyük yaratıcı tarafından prensipte belirlenmiş olan tasarımlarını izah edecek nitelikte çözümler üreteceği benzemiyordu. Onlar, Leonardo'nun gözünde saymaya, statik ve dinamikte orantı belirlemeye yarıyordu, ama onun bilimi yalnızca niceleme üstüne değildi. Kabukların helisel bir şekli nasıl aldığına, yaprak ve taç yapraklarının saplarından nasıl çıktığına ve bir kalp kapakçığının kusursuz bir ekonomiyle çalışmasını gerektiren sebeplere baktığında, istediği sonuçları ona geometrik sonuçlar veriyordu. Tanrı'nın tasarımının bu geometrik ortamı, onun sanatında doğrudan ifade edilebiliyor, doğal dünyada gözlemlediği ve çizimlere, resme, heykele ve mimariye mükemmelleştirilmiş bir şekilde aktarmayı arzuladığı şekillere dayanak temin ediyordu... geometri, klasik felsefede ve matematikte ululanmış olan beş düzgün (veya "Platonik") üç boyutlu cisimde tüm heybetiyle ifade buluyorlardı (Kemp, 2007: 70).

İnsan Tanrı'nın içinde eriyip gitmeyi reddeder; insanın kendisi de pasif bir biçimde doğayı taklit etmek bir yana, ona zekâsını ve ruhundaki yoğunluğu katan bir yaratıcıdır. Resim aslında '*cosa mentale*'dir. Resmini yaparak doğayı tasvir etmek, insan zekâsının keşfettiği ilkelerden hareket

eden bir tanıma/bilme yöntemidir. Bu bir yasalı uyarılama işidir. Yaratılış gününde Tanrı'nın emirlerine uymadır (Farago, 2011: 76-77).

Resmi, doğal objelerin temsili olarak ele alan Leonardo da Vinci'ye göre sanatçı hem doğanın hem de insanın bilgisine sahip olmalıdır, zira resmim sadece fiziksel doğayı değil insan doğasını da ele alır. Yaptığı anatomi çalışmalarıyla dikkati çeken Leonardo da Vinci, anatomi bilgisinin önemine dikkat çeker: *“Ressam sinirlerin, adalelerin yapısını tanımayı öğrendiğinde, hangi sinirlerin hangi organın hareketini belirlediğini ve sayılarını da tamı tamına bilecektir ve de hangi kasın, şiştiğinde, sinirin gerilimine yol açtığını ve hangi sinirlerin narin kıkırdaklara dönüştüklerinde o kası sarmalayıp içine aldığı... Böylece, çeşitli biçimlerde ve ayırım gerektirmeksizin, figürlerin farklı duruşları sayesinde, farklı kasları gösterebilir ve değişik hareketler için kolları, sırtı, göğsü ve bacakları hep aynı şekilde gösteren birçoklarının yaptığı yapmazsın”*. Bilgiye ve insana verilen değer, akli da ön plana çıkarttığı için düşünce yapısına paralel olarak biçimlenen sanatsal formlarda geometrik kurgu, oran, ölçü, simetri gibi akla özgü nitelikler önem kazanır. Antik sanat formlarına dönüş söz konusu olur ve form, düzen ve uyum birlikteliği olarak algılanır. Kozmosun, tüm formların ve ideaların birlikteliğinden oluşan düzen içermesi gibi sanat yapıtı da belirli bir düzen içinde oluşturulan formlardan meydana gelir (Öndin, 2016: 23).

Leonardo'nun bütün çalışmalarını dayandırdığı temel öncül, doğanın görünürdeki tüm farklılıklarının içsel bir birliğe işaret ettiği ve bu birliğin gözlemlenebilir dünyadaki her şeyin işleyişini açıklamaya kadar varan *“birleşik alan kuramı”* gibi bir şeye tabi olduğu düşüncesidir. Leonardo'ya göre, bu birleşik kuram dünyadaki her gücün orantısal (geometrik) eylemine dayalıydı ve her şeyin tasarımını açıklıyordu. Bu onun anatomik çizimlerinden birine (aslında Platon'u tefsir ederek) neden *“matematikçi olmayan kimse benim ilkelerimi okumasın”* diye yazdığını açıklıyor (Kemp, 2007: 19).

Sanatçı onuru üzerinde de duran Leonardo da Vinci, bir entelektüel sanatçı konumunda, resmi zihinsel bir etkinlik olarak ele aldığından, resim sanatını bilim olarak görmeyenleri zanaatçı olarak niteler. Zanaatçı statüsünde olan ressamlar gelenekseli devam ettirerek diğer bir deyişle, sırtlarını geleneğe dayayarak etkinliklerini haklı çıkarma çabası içindedirler. Gelenekseli kabul etmeyen Leonardo da Vinci'nin, sanatçı öznelliğini sunabilmesi ve dolayısıyla onur sahibi olması için önerdiği yol, doğanın analizidir (Öndin, 2016: 56).

Hiçbir insan araştırması, matematiğin kanıtlamalarından geçmediği sürece gerçek bilim olarak adlandırılmaz. Zihinde başlayıp zihinde son bulan bilimlerin gerçekliği olduğunu söyleyecek olursan, bunu kabul etmek olanaksızdır; birçok nedenden ötürü –öncelikle de, bu tür zihinsel söylemler deneyimi içermediği için- reddedilmesi gerekir: Deneyim olmadan hiçbir şey kendiliğinden kesinliğe ulaştıramaz bizi (Da Vinci, 2015b: 12-15).

Düşleme ile gerçekleştirme, nesne ile gölgesi kadar birbirinden farklıdır. Şiir ile resim arasında da aynı fark vardır; çünkü şiir nesnelere sözlerle kurgular, resim ise bu nesnelere gözün dışında gerçekte oldukları gibi sunar. Resim gözden görüntüler alır ve bu görüntüler, imgesi oldukları doğal nesnelere farksızdır. Oysa şiir, nesnelere bu görüntü olmadan sunar; üstelik söz konusu nesnelere, resimde olduğu gibi, görme yetisi yoluyla algılama merkezine geçmezler (Da Vinci, 2015b: 37). Ama resmin kapsadığı çeşitliliğe göre çok daha eşsizdir, çünkü ressam sonsuz şeyleri- sözlerin, bunlara uygun sözcükleri olmadığı için adlandırmayacağı şeyleri- resmedebilir (Da Vinci, 2015b: 40).

15. yüzyıl sanat teorisi anlık duygularla Alberti'nin deyişiyle “*ruh hareketleriyle*” ilgilenmişti. Kalıcı karakterle daha az (fizyonomik bakış açısından değil), aralarındaki karmaşık ilişki ile daha da az ilgilenmiştir. Leonardo bu geleneği almış, onu derinleştirmiş ve yenilemiştir: Bunu iki şekilde yapar. İlki, ruh ve beden arasındaki ilişkiyle alakalı anatomi ve fizyonomiye dayanan bilimsel veriler ışığında kalıcı karakterin yansıtılmasıdır. İkinci ise bunları birbirinden ayırdıktan sonra, “*ethos*” ve

“*pathos*” arasındaki karmaşık ilişkiyi, fizyonomi ve anlık tutkuları ve Leonardo’nun tanımıyla “*beyinsel hareketleri*” göz önünde bulundurmaktadır. (Pescio, 2014: 54).

Her bakma ve çizme edimi, Leonardo’ya göre bir analizdi ve yaratıcı insan da bu analizleri temel alarak dünyayı yeniden yaratabilirdi. Dolayısıyla uçma makinesi ve Mona Lisa da karşılaştırılabilir bir şekilde, doğal dünyayı doğanın kendi koşullarına uygun olarak yeniden yaratır, doğal sebep ve sonuçlara tam itaat göstererek. Biri yapay bir “*kuş*”tur, öteki ise bir insanın fiziksel varlığının görsel deneyiminin yapay bir yeniden yaratımı (Kemp, 2007: 19-20).

Bu tabiat taklidi anlayışının, aslında ötesine geçer. Cusanus ve hareketli insan aklının, tabiatta var olmayan şeylerin yaratılması için ihtiyaç duyduğu bir özelliği gösterir. Leonardo, Cusanus’u okumuş görünmektedir; en azından bu argümanlarla temasa geçmiştir. “*Güzel sanatlar*” için, Leonardo günlüğünde şöyle diyor, “...*böyle bir mükemmelliktendir, ki sadece doğa olaylarını göstermez; bilakis tabiata nispeten sonsuz derece fazla görüntü/fenomen üretir*” (Duman, 2014: 61-62).

Sanatı, eğer dünyada kendinden söz ettiren bir şey olacaksa, doğanın anlamı ve insanlığın amacı arasındaki dengeyi daha fazla gözetlemelidir. Doğa “*yüksek zekâların gerçek kılavuzu*” ydu. Bunun üzerine daha fazla doğa araştırmasına daldı ve bunu yaparken eski araştırmacıların tavrını takip etti; bitkilerin ve kristallerin gizli meziyetlerini, yıldızların gökte hareket ederken izledikleri yörüngeler, canlı şeylerin farklı sınıfları arasında var olan ve açık gözlere birbirlerinin sırlarını açımsadıkları benzerlikler üzerine uzun uzadıya düşündü ve yıllarca başka insanlara ulaşmayan bir sesi dinleyen birisi gibi etrafındaki şeyleri gözlemledi (Pater, 2006: 117).

Leonardo, sembolik tarza düşkünlüğüne rağmen sanat tarihinde gözleme dayalı bilgiyi öne çıkaran ilk sanatçıydı ve bu açıdan, ardından kısa bir sonra gelen Andreas Vesalius, Nicolaus Copernicus ve Tycho Brahe gibi bilim adamlarının meşru bir öncülüydü. “*Bildiğimiz her şey önce duyularımızda başlar*” demiş ve “*deneyim asla hata yapmaz, yanılan sizin*

*yargularınızdır”* diye eklemiştir. Leonardo duyularının doğruluğuna güvenmiş fakat yine de her zaman onları sorgulamıştır (Emison, 2017: 12-13).

Leonardo, Resim Üzerine Çalışması’nda şöyle yazıyor: *“Ressamın zihni, daima karşısındaki şeyin rengini yansıtan ve karşısındaki obje sayısı kadar imgeyi içine alan bir ayna gibi olmalıdır”*... *“Ressam olarak en iyiye ulaşmak için, doğanın yarattığı formları bütün yönleriyle tasvir etme yönünde evrensel bir yeteneğe sahip olman gerektiğini bildiğine göre, bunları yapabilmen için söz konusu formları görüp zihninde bir araya getirmen gerektiğini de bilirsin”*. Diğer taraftan şöyle diyor Leonardo: *“Şeylerin nasıl olduğunu bilmeden alışıldık bir biçimde ve tahminler yaparak çalışan bir ressam, farkında olmaksızın karşısındaki her şeyi kendi içinde yeniden biçimlendiren bir ayna gibidir”*... *“Gerektiğinde ressamın zihni, kendini doğanın zihninin yerine koymalı ve doğa ile sanat arasında tercüman olmalıdır; ressamın zihni, kendine özgü yasalara bağlı olarak gelişen pratiğin nedenini anlamak için doğaya başvurur”*. O hâlde, ressam tıpkı bir ayna gibi dünyayı yansıtsa da bunu pasif bir biçimde yapmaz. Bu dünyayla ilgili olarak ortaya koyduğu yansımanın *“doğa ile sanat arasında tercüman”* olabilmesi için, bu dünyayı tanıması gerekir, bilmesi gerekir. Böylelikle ressam filozof olur (Farago, 2011: 88-89).

Resim, doğanın eserlerinin anlamını sözcükler ya da edebiyattan daha büyük bir doğruluk ve kesinlikle temsil eder; buna karşılık, edebiyat, sözcüklerin anlamını resimden daha büyük bir doğrulukla temsil eder. Ama belirmeliyiz ki, doğanın eserlerini temsil eden bilim, eser üretenin eserlerini, yani insanların eserlerini -şiirde ve benzeri şeylerde olduğu gibi, insan diliyle aktarılan sözler böyledir- temsil eden bilimden daha olağanüstüdür (Da Vinci, 2015b: 21).

Mekân uyumunun karışık boyutu içinde gidip gelerek *“evrensel bir ışık”* kullanıma işaret eden ve izlenecek yolun ışınların dağılımı olduğunu gösteren Leonardo da Vinci, bu solgun ve aydınlık evrenin karşısına gölgeli bir başka model koyar. Nitekim Leonardo akşamın aydınlık atmosferini ya da

havanın kötü olduğu zamanı tercih etmiştir. Güzellik doğrudan ışıkla ya da fazla koyu ışıkla değil, ama “orta” ışıkla verilir. Leonardo ayrıca “*özel ışık*”tan, yani tek bir yönden gelen, en kısa yoldan vücudun üzerine düşen ve çok güçlü ışıklarla çok koyu gölgeler oluşturan ışıktan söz eder. Ayrıca, bu ışık türünü “*zorunlu*” olarak tanımlar. Bu ışık dışarıda güneşten, içeride ise bir pencere, bir kapı ya da duvardaki herhangi bir delikten gelir. Dolayısıyla, Leonardo’ya göre ışıklar uzmanlaşmıştır. Örneğin, ‘zorunlu ışık’ anatomik çalışma, ama aynı zamanda evrensel ışığın –her şeyi yumuşattığı için- algılatamadığı dramatik etkileri elde etmek için de yararlıdır. Bununla birlikte, Leonardo, atmosfer konusuyla ilgili olarak, antik resimdeki çeşitli ışık olanaklarını değerlendirir, tıpkı savaşlardaki toz olayındaki gibi. Işık ve karanlık karşıtlıkları üstünde de durur ve ateşe yakın figürleri aydınlatan ışıktan söz ederek “*alevin bitmesinden sonra görülebilenlerin tümünün nasıl siyah bir alanda kızıla çalan bir ışıkla aydınlanacaklarını*” anımsatır. Leonardo ayrıca ‘özel ışık’ ya da daha doğrusu ‘orta ışık’ kuramına dayandırdığı cılız ışığı tam ve gerçek bir estetik kategori gibi tartışır (Castelli, 2013: 65-66).

Leonardo, gözlemlenebilir “*sonuçları*” kılı kırk yaran bir irdelemeye tabi tutarak temel “*sebeplere*”, “*gerekçelere*” ya da “*ilkelere*” ortaya çıkarmaya uğraşır. Bu anlayışa “*vakaların*” incelenmesi yoluyla ulaşılması gerekiyordu, ki bu da “*deneyim*” ya da kanıt gerektirirdi. Vakalar sebep ve sonuçların mükemmelen eşleştirilmesi yoluyla uygun bir şekilde açıklandığı zaman, araştırmacı “*kanıt*” elde ettiğini iddia edebilirdi. Her kanıt, doğanın bir bütün olarak nasıl işlediğini açıklamaya yarıyordu. Araştırmacı, sebeplere hâkim olduğunda, potansiyel olarak mevcut veya yeni sonuçları aşağıdan yukarıya doğru yeniden inşa edebilecek duruma gelirdi. Leonardo’nun kendi sanat yapıtları aynen böyle bir yapılanma teşkil eder –temel sebeplerden yeni görsel sonuçlar elde edilir, özellikle de optik yapıda olanlar. Her resim, bir bakıma Leonardo’nun anlayışının bir kanıtıdır (Kemp, 2007: 18). Doğanın yapıtlarını yeniden üreten sen, her bir kastaki her bir ışığın ve gölgenin biçimine, yoğunluk derecesine ve boyutlarına dikkat et. Ve Işıkların ve

gölgelerin, merkezi eksenlerini takip ederek vücutta hangi kastan kasa doğru yöneldiklerini iyice gözle (Da Vinci, 2018: 66).

Leonardo'nun resimlerinde hızla göz atıldığında bile sanatçının eserlerindeki araştırmacı ve deneysel ruh kolaylıkla anlaşılabilir. Leonardo için resim bir felsefi düşünce tarzı ya da başka bir deyişle bilimin ta kendisidir: En doğru anlatımla, duygu dünyasını ilerletebilmenin en ideal yoludur. İşte bu yüzden şöyle der: *“Evrende var olan veya hayal edilen her şey önce sanatçının zihninde belirir, sonra ellerine geçer; ve bu eller öyle bir mükemmelliktedir ki aynı zamanda tek bakışla maddeyi oluşturan ölçülü bir uyum yaratır”*. Yani sanat Leonardo için ‘ikincil’ bir yaratım anlamına gelir (Pescio, 2014: 31).

Resim, sahip olduğu tüm inceliklerle insanlığın eseri olan diğer sanat dallarının üzerindedir. Ruhun penceresi olarak isimlendirebileceğimiz göz, doğanın sonsuz eserlerini tamamen ve fazlasıyla değerlendirebilen temel araçtır. Kulak ikinci sıradadır. Onun saygınlığı, gözün gördüklerini işitmesinden gelir. Eğer siz tarihçiler veya şairler veya matematikçiler, nesneleri gözlerinizle göremezseniz onları yazılarınızda anlatamazsınız (Da Vinci, 2015a: 11)

Alberti gibi güzelliğe önem veren Leonardo da Vinci de, bir ressamın güzel yüzleri seçmesi ve onları aklında muhafaza etmesi gerektiğini öne sürer: *“Bana öyle geliyor ki, bir ressam için figürlerine hoş bir hava verebilmek küçümsenecek bir yetenek değildir ve bu yeteneğe doğuştan sahip olmayan aşağıdaki yolu tutarak zaman içerisinde böyle bir yetenek geliştirebilir. Güzellikleri, senin yargından çok, genel kanı tarafından onaylanmış yüzlerin hoş taraflarını almaya alıştırdı kendini, öbür türlü, kendininkine benzeyen yüzleri seçme tuzağına düşmen işten bile değildir; gerçekten de benzerlikler bizi sık sık baştan çıkarır ve sen çirkin olsaydın, güzel yüzlere dikkat etmeyip, onlardan çirkinlik yaratacaktın, çizdikleri tipler kendilerine benzeyen birçok ressamın yaptığı gibi, çirkinleri yaratırsın; şu hâlde yüzleri, söylediğim gibi güzel olanlardan seç ve onları kafana nakşet”* (Öndin, 2016: 87).

Leonardo, “*Trattato della Pittura*”da ressamın arzusunu izah eder: “*Onu sevgiye yaklaştıran güzelliğe bakıp görmektir. O, bunlar üstüne efendidir. Meydana getirmek ve canavarca korkutucu Şeyler görmek ister. O, bunlar üstüne efendi ve Tanrı’dır... Ve aslında evrende var olan her Şey Şimdi z ve var oluŐ dhilindedir yahut bir tasavvur, hayal. O, buna önce ruhunda sahiptir; sonra ellerinde...*”. SonuÇ olarak Leonardo nazarında ressam “*tabiatın hakiki torunu ve Tanrı’nın akrabasıdır*” (Duman, 2014: 62).

### 3.1.7. Michelangelo Buonarroti (1475-1564)



Resim-15: Grard Lonard Hrard, *Michelangelo*, 1673, (“Sanal”: 2018).

Heykel sanatını daha çok önemseyen Michelangelo, resim sanatını ön plana çıkaran Leonardo da Vinci ile ekiŐir. Leonardo da Vinci sanatçı bilim adamı, filozof gibidir ve sanat, doğanın gizemlerine doğru yapılan bir araŐtırmadır. Resim bilimi de zihindedir ve heykel resme oranla daha az zihinseldir. Zira heykel Şeylerin görüntüsüyle kendini ifade eder, heykeltıraş da olanı fazla g sarf etmeden ortaya koyar. Michelangelo ise aksini düşünür, mermerde ayırma, bronzda ekleme olduğundan heykel sanatı resim sanatından daha az zihinsel değildir ve heykeltıraş insanı yaratan kutsal gten bir Şeyler almıştır (ndin, 2016: 313).

Lorenzo de Medici aracılığıyla Yeni Eflatuncu Akademi’nin büyük bilginleriyle tanıştı. Onların hümanist fikirleri, eserlerinde yol gösterici olacaktı. Michelangelo, tanrısal yaratının odağında gördüğü insanoğlu hakkındaki düşüncelerini özellikle heykel aracılığıyla ifade edebileceğine inanıyordu. Düşüncesinin gerçeğe en yakın tasvirini çıplak erkek vücudunda

buldu. Heykel, insanın kendini eğitip ulaşabileceği bir ideali simgelemesi açısından Antik Çağ'ın geleneklerine uyuyordu, ama Michelangelo ona bambaşka bir anlam da yüklemişti. Heykel inatçı, katı bir malzeme olarak taştan zahmetli bir uğraşla oyulan, kazanılan bir kütleydi, bir hacimdi. Sanatçı bu anlayışı resimlerine de uygulayacaktı (Krausse, 2005: 16).

Medici ailesiyle ilişkisinin Michelangelo üstünde kuşkusuz pek çok entelektüel etkisi oldu. Lorenzo de Medici'nin sofrasına oturan ve Michelangelo'nun da sohbetlerini dinlediği filozoflara “*hümanistler*” deniyordu. Bu aydın grup, Orta Çağ'ın Tanrı'yla ilgili yargılarını bir yana bırakmış, insana odaklanmışlardı. İnsanın bedenine, başarılarına, kozmosun ilâhi planı içindeki yerine yönelmişlerdi. Her şeye “*insan*” merkezinden bakıyor, her şeyi bu bakış açısıyla değerlendiriyorlardı (Erdoğan, 2015: 11). Hümanizma nedeniyle önemsenen insan, aynı zamanda her şeyin ölçüsü olarak telakki edilir. Her şeyin ölçüsünün insan olduğu anlayışı, sanata da yansır ve ideal güzelliği yakalamak için kullanılan ölçü ve oranı, insan gözüne göre ayarlanması söz konusu olur (Öndin, 2016: 345).

Michelangelo'nun ilk öğretmeni, Francesco da Urbino adındaki bir hümanistti; Floransa'da Latince dersleri veren bu kişinin Michelangelo'ya çok büyük yararı olmadı. Sanatçı, okuma yazmayı öğrendi; ama Latincenin temel kurallarını öğrenmediği kesin. Daha sonraları, Michelangelo şunu itiraf edecektir: “*Ben çizim yapmaya ve resamlardan bir şeyler öğrenmeye çeken Tanrı'nın gücüne karşı koymam olanaksızdı*” (Nardini, 2017: 17).

Michelangelo'ya göre, sanat her şeyden önce bir yaratımdır; bireysel esine bağlıdır; ilham işidir ve kopyalama değildir. Öncelikle antik heykeltçilik Michelangelo'yu büyülemiştir ve Michelangelo, ilk sanat eseri olan Davud'un da gösterdiği gibi Mediciler'in koleksiyonlarında antik heykeltçiliği uzun uzun incelemiştir. Michelangelo'nun resimleri ve çizimleri, hacimli alanlar için tasarlanmış formların iki boyutlu bir alana taşınmasından başka bir şey değildir. Eski ve Yeni Ahit, Hıristiyanlık ve Paganizm, fiziksel güzelliğe dönüşmüş ve çatışma olmaksızın birbirine karışmışlardır. Zira Michelangelo için gözle görülen güzellik tanrısal olanın ifadesidir.

Michelangelo'da çizim, Leonardo'da olduğu gibi bir gözlem aracı değil, tersine, güzelliğin ifşası ve doğrudan ifadesidir. Bu nedenle Michelangelo doğadan esinlenmez. Vasari, Michelangelo için şöyle der: *“Olağanüstü bir güzellikte olmadığı müddetçe canlı bir modele benzeyen bir imge yaratmaktan tiksinti duyar”*. O hâlde güzellik, bir eserde somutlaşmadan önce, tanrısal olanın imgesi olmakla birlikte, baş döndürücü bir biçimde kendisini yaratıcısına ifşa eden bir *“iç imgedir”*. *“Tanrı, bütün iyiliğiyle, sadece lütfkâr ve ölümlülere özgü bir görünümle kendini bana ifşa eder. Ve benim bu görünümü sevmemin nedeni, Tanrı'nın bu görünümle yansımastır”* diyor Michelangelo (Farago, 2011: 93-94).

Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Poliziano ve Benivieni'nin tartışmaları -bu tartışmaları teşvik eden harekete geçiren itici güç Muhteşem Lorenzo'dur- Michelangelo'ya bilmediği, olağanüstü bir dünyanın kapılarını açar; burada insan yeni ve beklenmedik bir saygınlık arayışına girip bu saygınlığa ulaşmaktır. Michelangelo'nun çocukluğundaki öğretmeni Francesco da Urbino, öğrencisine Yunanca ve Latince öğretmeyi denememişti bile; ama şimdi, Larga Caddesi'ndeki sarayda hümanistler, klasik dünyadan, güncel yaşamda kusursuz karşılığı olan bir gerçeklikmiş gibi söz ediyorlardı. İdeyi ve kavramı soyut olarak değil, herkesin ulaşabileceği göndermelerle tartışıyorlardı; Michelangelo, onları dinleyerek farkına varmaksızın Yeni Platoncu okulun en yüce açılımlarıyla besleniyordu. *“Mesela, şu taşı alalım. Görüyor musunuz? Biçimsiz bir taş parçası, hiçbir şeyi temsil etmiyor. Yine de”* diye açıklıyordu Rahip Marsilio Ficino, *“içinde bir ide saklı, bir biçim hapsedilmiş duruyor. Bir heykelcinin, yavaş yavaş bilinçli bir tutumla ‘fazlalık’ her şeyi çıkarması yeterli olurdu; o zaman bu taştan olağanüstü bir heykel varlık kazanır, daha doğrusu özgürleşip çıkardı. Ellerimizle değil, sevgili dostlarım, zihnimizle resmeder ya da biçim veririz!”*. Michelangelo, sessizce bu sözleri gece boyunca düşünür ve ertesi gün, San Marco bahçelerinde, taş üzerinde bu görüşleri sınar. Yıllar sonra, Marsilio'nun öğretilerini anımsayarak şu dizeleri yazacaktır:

*En iyi sanatçı bile imgeleyemez*

*Tek bir mermerin kendinde içermediğini*

*Fazlalığıyla...*

Ne var ki, bu dizelerde sözünü ettiği hakikati, on iki yüzyıl önce Plotinos gibi büyük bir düşünürün, Enneadlar'ın “*Dördüncü Kitabı*”nda açıkça dile getirdiğini bilmemektedir (Nardini, 2017: 24).

Grek heykeltıraşlığında zarif ve narin bir soyutlama sistemine, erken dönem İtalyan heykel sanatında kabartmanın hafifliğine bağlı olan anlatımın ideallliğini, hiç kuşkusuz her zaman tasarlanmamış olan ve sanırım hiç kimsenin üzülmeyeceği, yarı yarıya ortaya konulmuş biçimin tamamlanmasını seyirciye bırakacağı bir bitmemişlikle muhafaza eder. Ve nasıl ki kişileri üzerindeki işlenmemiş taşın bir şeyler taşıyorsa, eski Floransa kayıtlarının bir heykeltıraş tanımlanırken kullandığı -canlı taşın ustası- ifadeyi gerçeği dönüştürürcesine onun için kayalar da canlı gibi görünür (Pater, 2006: 96).



Resim-16: Michelangelo, *Tondo*, 1504-1506, (“Sanal”: 2018).

Taddeo Taddei için yaptığı biraz geç tarihli *tondo*'yla bazı eleştirmenlerin bitmemiş kabul ettiği yapıtlar dizisi başlar. Oysa bu yapıtlar, sanatçının ana figürlere daha büyük bir belirginlik ve plastik görünürlü kazandırmak için onları böyle, bitmemişlikle bitmişlik arasında bırakma yönündeki kesin niyetini yansıtır. Bu mermer *tondo*, Londra'daki Akademi Galerisi'nde korunmaktadır. Madonna'nın yüzü ve giysisi, keza 'Çocuk İsa'nın dizlere kadar bedeni, bitirip perdahlanmıştır; buna karşılık, 'Meryem'in saçları ile Çocuk İsa'nın baldırlarında, keza 'Çocuk Aziz Yahya'da da, dişli taşı kalemnin iz ve çentikleri görülür. Işık-gölge etkisi,

mermerin ışksızlığından ışığın aydınlığına doğan figürlerin belirginliğini artırır; figürler, hümanistlerin Yeni Platoncu düşüncelerinin kanıtıdır. Michelangelo, Benedetto Varchi'ye şöyle yazacaktır: *“Diyeceğim o ki, bence, resim ne kadar kabartmaya yaklaşırsa, o kadar iyi; kabartma ne kadar resme yaklaşırsa o kadar kötü olur... ben heykelden, çıkarma yoluyla yapılan şeyi anlıyorum; koyma yoluyla yapılan şey ise, resme benzer...”* (Nardini, 2017: 72-73).

Michelangelo'da bilindik Yeni Eflatuncu kavramlar, sanat eserinde açığa çıkan kendine has gerçeklikleri ortaya koyar. Onun blok şeklinde heykelin ortaya çıkarılması üzerine kafa yorması, heykelin şeklinin taştan çıkarılmasına dair Plotinus'un alegorik yorumunu tekrarladığı zaman psikolojik bir anlam ortaya çıkarır. Figürlerinin bilinçli düşünceler veya net bir şekilde duyguların anlayamadığı doğa ötesi güzelliğini Yeni Platoncu bir bakış açısıyla inancını yansıtır. Bu inancına göre cezbelenmiş zihnin tekil biçimlerin ve ruhsal niteliklerin aynasında hayran kaldığı şey, dünyaya inmeden önce ruhun sarhoşluk yaşadığı ve indikten sonra da özlemle hatırladığı ilahi ışığın biricik tarif edilemez azametinin yansımasıdır.

Orta Çağ'da çizgiler ve renklerle kaplı iki boyutlu yüzey olarak ele alınıp, üç boyutlu nesnelere semboller olarak yorumlanan resim, Rönesans için görünen dünyaya açılan bir penceredir. Michelangelo,

*“Burada görülen her güzellik, kişinin algılamasının üstündeki*

*Her şeyden ziyade bizim hepimizin geldiği göksel kaynağa benzer*

*Gözlerim güzel şeylere uzanıyor*

*Kurtuluşa uzanan ruhumla beraber*

*Başka hiçbir güç yok*

*Cennete yükselmek için güzel şeylerin seyrinden başka”*

sözleriyle Rönesans sanatının ideal güzellik ile neden ilgilendiğine açıklık getirir. Ruh, ancak güzeli seyir ile Tanrı'ya yükseldiğinden, görünüşler dünyasındaki en yetkin formlar, belirli bir düzen ve uyum içerisinde bir araya getirilerek ideal güzelliğe ulaşmak hedeflenir (Öndin, 2016: 24-25).

Bir sanatçı olarak seçeceği yol hakkında hiç kuşku yoktu: Sanat, ancak zekâ ve güzellikle beslenebilirdi; ama yaşamı yalnızca bir imtihan süreci gibi gören Hıristiyan olarak nedeni ve amacı ‘İsa’ya kavuşma olmayan her şeyin boşuna, her fikir ve eylemin günahkâr olduğundan söz eden Savanarola’ya hak vermemezlik edemiyordu (Nardini, 2017: 25).

Sanatçının eliyle üretilen imgenin sanatçının zihindeki ideadan geldiğine inanan Michelangelo’ya göre, idea sanatçının dehası ile gerçek haline getirilir. Ancak sanatçılar ideaları yaratıcı değillerdir, sanatçılar mutlak ideanın yansıması olan idealarını maddî dünyada bulurlar ve sanatçı için bu, güzelliştir. Michelangelo ile Rönesans’ın doğayı taklit etme ilkesi, yüksek gerçeklerin saklı olduğu doğa anlayışına dönüşür (Öndin, 2016: 315).

B. Castiglione sanatın doğaüstü olduğunu ileri sürer: *“Güzelliğin Tanrı’dan geldiğini ve merkezini iyiliğin teşkil ettiği bir çember gibi olduğunu düşünüyorum... Bu yüzden, kötü bir ruhun güzel bir bedende olması nadirdir ve bu yüzden dış güzellik iç güzelliğin gerçek işaretidir”*. Şu durumda güzellik, yeri ve göğü, karanlığı ve ışığı, kutsalı ve kutsal olmayanı önem sırasına yerleştiren eski tinsel hiyerarşilerden hâlâ kurtulamamış gözüküyor. Söz konusu olan, büyük mistiklerin yolunun yerine, estetik ve bilgi üzerine kurulu, bu daha modern bir mutlak arzusunu koymaktır. Bu, Platon’un anlaşılır yapılarıyla (güzel, doğru, iyi) Hıristiyan cennetinin yapılarının yerini değiştirmektir: yüz kere incelenen XVI. yüzyıl Yeni-Platonculuğudur. Michelangelo, en tinsel şiirinden birinde bunu gitgide ilerleyen ve parlak bir keşif gibi anıştırır: *“Güzel şeylere düşkün gözlerimin ve kendi kurtuluşuna vurgun ruhumun, gökyüzüne yükselmek için tüm güzellikleri seyretmekten başka yolu yok”* (Vigarello, 2013: 38).

On altıncı yüzyılın bir İtalyan sanatçısında Yeni Platonculuğun etkilerin varlığını açıklamak yokluğunu açıklamaktan daha kolaydır. Fakat tüm çağdaşları arasında Michelangelo, Yeni Platonculuğu kimi yanlarıyla değil de bütünüyle benimseyen tek kişidir ve bırakın zamanın modası olmasını, inandırıcı felsefi sistem olarak değil de kendi benliğinin metafiziksel bir izahı olarak benimsemişti... ‘Maddede yatan tinsel varlığı’na

duyulan Yeni Platoncu inanç güzelliğe duyduğu estetik ve tutkulu coşkısına felsefi bir arka plan sağlarken Yeni Platonculuğun karşıt yanı, insan yaşamının Hades'teki bir hayatla kıyaslanabilir nitelikteki var oluşun gerçekdışı, türemiş ve eziyetli formu olarak yorumlanması, kendisine ve dehasının asıl imzası olan evrene karşı beslediği yatıştırılmaz hoşnutsuzluğuyla uyumluydu (Panofsky, 2014: 280).



Resim-17: Michelangelo, 'Musa', 1513-1516, ("Sanal": 2018).

İnsan vücudunu iyi bir şekilde tanıyan Michelangelo, 'Musa' ve 'David' heykellerinde insanı tanrılaştırdığını, Tanrı'nın ve onun yarattığı varlık olan insanın gücünü ve mükemmelliğini somutlaştırmıştır. Bu Neo Platoncu felsefeden ortaya çıkan düşüncedir. Bir mermer bloğun içine hapsolmuş insan formunu çıkararak özgür kılmıştır. Onu idealize ederek izleyiciye gücü hissettirmeyi amaçlamıştır.

Yaşamı boyunca hem kendisinin hem de sanatının sınırlarını zorlayan Michelangelo; resme, heykelle ruhun yaratıcı zekânın en zarif örneklerini kattı. Seksen dokuz yaşında hayatını kaybeden Michelangelo, bir dakikasını bile ziyan etmemiş, her ânını sanatla, felsefeyle, bilimle meşgul olarak geçirmiştir demek abartılı olmaz... Heykelden mimariye, resimden şiire binlerce eser veren Michelangelo, İtalyan Rönesansı'nda özellikle Floransa ekolünün sanat anlayışında ciddi bir dönüşüm yaşanmasını sağladı... İtalyan sanatçı Antik Yunan ve Roma heykellerinin altında yatan prensipleri adeta

yeniden keşfetmiş, bu prensipleri resme taşımıştı. Batı sanatında resim ve heykel geleneğinin köşe taşlarında sayılan sanatçının figürlerinde hemen göze çarpan bireysellik vurgusu da dönemin hümanist anlayışının önemli bir yansımasıydı. Dini tasvir geleneğindeki yenilikçi tutumu, kendisinden sonra gelen nesilleri etkilemiş onlara yeni fikirler vermişti (Erdoğan, 2015: 75).

Matematiksel yöntemlerin güzelliği garanti ettiğine inanmayan Michelangelo'ya göre, taşa saklı olan ve taş işlenerek ortaya çıkarılan idea için ölçü ve oran insan gözüne göre ayarlanmalıdır, çünkü yargıyı veren gözlerdir. Yargıyı memnun edecek ve sanatçının sadece ideanın reel hale getirilmesi için gerekli olan oranlara bağlıdır. Figürlerindeki maddenin sert belirleyici sınırları gerçek değil, hayalidir ve form dilinin gücü, figürlerini anıtsal bir bütünlük içinde ele almasından kaynaklanır (Öndin, 2016: 315-316).

### 3.1.8. Francis Bacon (1561-1626)



Resim-18: Anonim, *Francis Bacon*, 1622, (“Sanal”: 2018).

Bilime büyük bir inanç besleyen, modern dünyanın bilim üzerinden inşa edileceğine inanan Bacon, bir yandan modern bilimin peygamberliğini yaparken, diğer yandan kadim bilgelige, sadece Skolastisizme değil, fakat Platonik ve Aristotelesçi geleneklere de büyük bir savaş açmıştır. O, önce doğaya ilişkin bilimsel bilgiye giden yolu kapatan idolleri zihnin yanlış düşünce kalıplarıyla ön yargılarını ortadan kaldırmaya çalışmış, sonrada

deneysel yöntemin ve tümevarımcılığın savunuculuğunu yapmıştır (Cevizci, 2017a: 53).

Geleneksel metafizikçi filozofları örümceğe benzeten Bacon, eskilerin tündengelimci ve usçu düşüncesinin, sadece insanın kendi usunun ürünü olan birçok mükemmel sistemleri oluşturduklarını söyler. Fakat bunların gerçeklikle ve dış nesnel dünya ile direkt bir ilişkide olmadıklarını rahatlıkla söylemek yanlış olmaz. Bu sistemler, örümceğin ağını örerken yalnızca kendi içinden üretmesi gibi, hiç dış malzeme bulundurmamaktadır (Çüçen, 2013: 270).

Descartes düşünce kurallarının ilk taslağını yazdığı sırada İngiliz filozof Francis Bacon da anlamaya ilişkin köklü yöntem arayışındaydı. Matematik bilgisinden mahrum olan Bacon gözlemin önemini vurgulamayı ve olguları biriktirmeyi tercih etti. O da devrimsel bir görüş sahibiydi. O da bütün bilgiyi yeni bir tabiatın deneysel olarak “*rahatsız edilmesi*”nden türemiş sağlam olgu temeline dayandırmayı amaçlıyordu (Roszak, 2013: 349).

Bacon’a göre “*doğaya boyun eğerek onu yeneriz*” yani “*bilgi güçtür*”. Doğaya boyun eğdirmek teknik üstünlüğü elde tutmak için doğayı tanımak gerekir. Doğaya egemen olmanın ve bu yolu sağlayacak yolu bulmanın ilk koşulu, akli ve duyulama yeteneğimizi kullanmamızdır (Taşkın, 2013: 72).

Bacon’ın katkısı, sistemli bilgi elde etmek için evrensel ve kapsayıcı bir metot algısında yatar. Birinci olarak, bu süreç kolektif ve birikimsel olarak görülür. Yine bu süreç, ivme kazanmaya devam eden bir girişimdir. Dolayısıyla bilme “*işi*” bireyin eline bırakılmamalı, bilakis uzmanlardan oluşan takımlar tarafından gerçekleştirilmelidir. Onun ikinci dikkat çekici özelliği olarak şunu söyleyelim: Bilme işi “*sanki makina tarafından*” yapılmalıdır. Burada yine şu söz konusudur: Her şeyi zapt eden her şeyi yiyen makina metaforu! Ama bu kez tamamen yeni bir anahtarda metodolojik bir ilke olarak. Bacon çarpıcı bir etkiyle “*mekanik insanlar*”ın eğer insanî hüner ve marifet ile icat edilen araç ve gereçlerden yardım almaksızın sadece çıplak

elleriyle çalışırlarsa insan başarılarının küçük olacağını anlatmaya devam eder. Benzer biçimde insan “*çıplak anlama güçleri*” ile bilgi elde etmeye çalışırsa az bir şey başarabilecektir. Zihinsel alanda da bir düşünce aletine ve aracına ihtiyacımız var (Smith, 2013: 309).

Bacon’a göre, Tanrı’nın gözlerimizin önüne koyduğu hakikati görmemizi engelleyen şey, kendi günahkâr doğamızdır. Bilim adamı gibi, manzara ressamı da geleneksel görüşü iyice incelemeden kabul etmemeli; doğa olgularının araştırmacısı kimliğine bürünmeli, bu olguları aralıksız olarak gözleyip kayda geçirmelidir (Gombrich, 2015: 231).

Novum Organum adlı eserinde tümevarım yönteminin yeterli olmadığını göstererek tümevarım metodunu iyi bir örnek oluşturarak bilginin kendi içinde bir sonunun olmadığını tersine bilginin bir süreç olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında eserinde bu metodun geniş ve verimli bilim alanına uygulayabileceğimiz göstererek Rönesans enerjisini yeni bir yöne çekmiştir.

Araştırmacı ve yorumlayıcı bilim adamı ancak yeni bir yöntemle eskiyi aşabilir. Çünkü eski metot artık yeni bir şey ortaya koyamamaktadır... Bacon da ancak doğa üzerinde kaybolmuş egemenliği yeniden kazanmanın tek yolunun, yeni bilimsel yöntemde olduğuna inanır. Bacon, bu konudaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder: “*Doğanın yorumlayıcısı ve hizmetkârı olarak insanoğlu doğayı olguda ya da doğanın gidiş yönü düşüncesinde yalnızca gözlemleyerek, onu pek çok durumu ile anlayabilir ve değiştirebilir. Bunun ötesinde o, hiçbir şey bilemez ve yapamaz*” (Çüçen: 2013: 271).

Evrende gerçekleşen olayların sebebi nedir? Bacon, bu temel problemi kurcalamıyor, yalnız doğada gözlemlendiği olayları kaydederek bu evrensel yasaların değişmezliğini ileri sürüyordu. Bize, bu yasaları öğretecek teorileri ve yöntemleri veriyordu (Rahmi, 2001: 54).

Ona göre soy idolleri, bizzat insanın soy veya ırkının doğasında vardır. Çünkü insan, anlamsız bir biçimde “*şeylerin*” ölçüsü olduğunu iddia eder; üstelik bununla da kalmaz, hem duyuların hem de zihnin bütün algılarının kaynağı olarak evreni değil, insanı gösterir. İnsan zihni, ışınları

yayması, çarpıtması ve şeklini bozması bakımından kendi özelliklerini farklı nesnelere veren içbükey ve dışbükey aynalara benzer (Taşkın, 2013: 73).

Sanat, doğayı insan ile ilgisi bakımından ele alır. Sanat nesnelere olduğu gibi kopya etmek yerine doğal biçimlerini koruyarak, onların anlamlarını genişleterek genel özelliklerini kavrar. Genel olanı bireyselde göstermeye çalışarak nesnelere ortaya koydukları fikirleri (idealleri) görünür kılar. Doğadaki nesnelere model olarak almasına rağmen, onları aşar, idealleştirir. Bunu yaparken nesnenin doğadaki biçiminin ideasına bağlı kalır. Sanat yapıtı gerçekleri hayal gücü ile birleştirmeden doğar. Doğadaki gerçeklikte belirsizlik ve düzensizlik içinde kavradığımız nesnelere, hayal gücünün onlara katılmasıyla birden düzen ve belirlilik kazanır. Gerçekliği olması gereken ideal bir duruma yükseltir. Bacon, “*sanat doğayla ekli insandır*” tümcesiyle sanatın tanımını yapar. Doğa sayısız zengin kaynaklara sahip olmasına rağmen, sanatsal açıdan tek başına yeterli değildir. Çünkü ona çeşitli anlamlar veren, onu yorumlayan, değerlendiren insandır. İnsan, bir doğa ürünü olan doğal varlıktır. Doğal yaşam güçleriyle donatılmıştır. Bu güçler insan benliğinde, yetenek ve içgüdüleri olarak varlığını sürdürür. Bu güçlere işlerlik kazandıran yaşamda gerçeklik duyulanla algılanabilen nesnelere dışlaştırma çabasıdır. Bunun sonucu olarak, sanat yapıtı ortaya çıkar (Ersoy, 2002: 46).

Francis Bacon’ın dediği gibi “*tek bir güzel yoktur ki bir takım gariplikler göstermesin*”. Güzel apaçık olsa da çeşitliliktir bu. Yapıt da olsa yaşam gibi, bizim duygu dünyamız gibi çelişkilidir. Yapıt derindir, yüzeyde bir takım şeyler gösterse de onun asıl zenginliği derindedir yapıt derinlerine çeker bizi, görünmez yanlarına tanık olalım ister, bizi gizlerini tanımaya çağırır. Bunun için kavrayıcı gücümüzün yetkinliklerimizin olması gerekir (Timuçin, 2013: 11). Bacon sanatı, “*insanların tabiata ilavesi*” suretinde tanımlıyordu. Bu anlayış sanatın, zihnin tercüme ettiği realite olduğunu söylemekle gerçeğin idealle tam birleşimini müdafaa etmektedir (Topçu, 2014: 124).

## IV. BÖLÜM

### 4. SANAT EĞİTİMİ

Bireyin gelişim süreci ve öğrenme sürecinde etkili olan sanat, duygu ve düşünce arasındaki birlikteliği ele alır. İnsanın bu iki yönünün uyumlu olabilmesi eğitimin amaçlarından. Sanat eğitimi anlayışlarının tarihteki gelişimi içinde her zaman başı çekmiş bir düşünür, bir filozof, bir sanatçı ya da sanat eğitim bilimci olmuştur (San, 2010: 16). Eğitim, insanın doğal olarak çekirdek hâlinde sahip olduğu yetilerin üretici, yaratıcı olacak biçimde açılıp serpilmesinin sağlanmasıdır. Çünkü ancak üretici, yaratıcı olan insan, özgür, özü gür olur (Soykan, 2015: 242).

Eğitim, en geniş anlamında insan yetilerinin olanaklar ölçüsünde geliştirilmesi anlamına gelir. Sözgelisi, insanın bedensel yetilerinin geliştirilmesi beden eğitimi olduğu gibi, insanın zihin yetilerinin geliştirilmesi de insanın bilgice eğitilmesi anlamına gelir. Yine insanın istem yönünden geliştirilmesi de ahlak eğitimini ifade eder. Buna göre insan, tüm yetileri bakımından bir eğitim süreci içinde bulunur. Ancak insan ne yalnız bir beden, ne yalnız bir akıl ne de yalnız bir istem varlığıdır. İnsan aynı zamanda bir duyular varlığıdır, duyarlılığı olan bir varlıktır. Duyarlık bir yeti olduğu gibi, duyuşal yaşam da insan için bir olanaklar dünyasıdır. O halde, bir yeti olarak insan duyarlılığının da geliştirilmesi gerekir (Tunalı, 2011: 216). Bu nedenle insan duyarlılığının geliştirilmesi için yapılan faaliyetler, sanat eğitimi adını alır.

Beğeni eğitimle kazanılır. İnsanın hayvansal yapısı öylesine güçlüdür ki, o, eğitilemediği takdirde hemen bir kuşakta hayvansal olana geri döner. Beğeni duygusu genetik olarak kuşaktan kuşağa kendiliğinden geçmez. Bu nedenle her alanda eğitimin sürekliliği esastır. Ancak eğitim yoluyla insanın kazandığı ikinci doğa, onun hayvansal doğasının yerini alabilir (Soykan, 2015: 243).

En ilkel mağara resimlerinden kalkarak, Grek, Roma ve Rönesans dönemlerinden geçerek, doğayla denkleşme niteliğini yitirmeden günümüze ulaşan görsel sanatlarda, doğayla bu denkleşme niteliği yanında başka bir nitelik daha doğar: *Estetik nitelik*. Sanat, artık yalnız doğayı değiştirmekle

kalmaz, güzel olmak da ister. Sanat güzelliği, belli bir düzene dayanır ve düzenin belli kuralları olmalıdır. İnsan, bu düzen düşüncesine ve onun biçimsel kuralları olduğu anlayışına ulaştıkça, onları korumak, geliştirmek, öğretmek ve aynı zamanda kuşaktan kuşağa aktarmak ister. Bu da ancak bir eğitim kurumuyla olur. *Akademi* böyle bir eğitim kurumu olarak doğar (Tunalı, 2013: 19).

Yunanca “*akademos*” ve Latince “*academia*” sözcüklerinden türemiş olan akademinin, eğitim ve kültür anlamında çok eski bir kökeni bulunmaktadır. Akademos, Yunan mitolojisinde Attikalı bir kahramandır. Adı Herakles efsanesiyle karışmış olan Theseus, güzeller güzeli Helena’yı kaçırdığı Attika’da alıkoyunca, kız kardeşlerini aramaya gelen Zeus’un delikanlıları Dioskur’lara, kızın saklanmış olduğu yeri bildirmiş bu Akademos Mezarı, Atina dolaylarında, Kerameikos denilen bölgenin biraz ötesindeydi. Kutsal bir ormanla çevrili bu bölgede Platon, “*Akademeia*” adıyla anılan ünlü felsefe okulunu kurmuştu, Akademos bahçesi de denilen buradaki okulda Platon, kendi felsefe anlayışının ilkelerini öğretmekteydi. Sonradan edebiyat, bilim ve sanat adamlarının topluluğu anlamına gelen akademi sözcüğü, buradan gelmektedir (Özsezgin, 1973: 18).

Eğitim açısından ilk okulların Antikite’de ortaya çıktığını anlıyoruz. Eğitim ilk başta bireyseldi, daha sonraları sınıflar oluşturuldu. M.Ö. 436-338 yılları arasında yaşayan Isocrates ilk defa derslerin kesin amaçlarla ve işlerle iyi bir şekilde derecelendirildiği bir eğitim sistemi oluşturdu. Isocrates’in eğitimde yaptığı vurgu, tartışmalarda başarı kazanmaktan çok açık bir şekilde düşünme ve düşünceleri uygun bir halde ifade edebilmektir. Öğrencileri şaşırtıcı derecede başarılı oldular ve okulu Atina’nın entelektüel bir merkez olarak yaptığı üne oldukça katkıda bulundu. Çalışmalarından çok sayıda retorik okulu oluştu, bu okullardan çoğu şimdiki daha iyi bir haldeki özel okullara ve akademilere benzemektedir (Cubberley, 2004: 60).

Eflâtun ya da Platon’un Gorgias ile Protagoras isimli kitabında; “*Socrates Hippocrates’e sorar; farzedelim ki Argos’un Polyetus’una veya Atina’nın Phidas’ına gidip, onlara kendi çıkarların için heykel yaptırıp para verirsen ve sana bu parayı ne için verdin derlerse ne cevap verirsin,*

*heykeltıraşın sanatını beğendiğin için mi, yoksa onu desteklemek için mi..?”* sözleriyle sorgulamaktadır. Yine onun kitabında edebiyat, müzik ve jimnastiği dönem sanatlarıyla karşılaştıran Sokrates Hippocrates’e şöyle der; *“sen sanatsal eğitimi uygulamacı olup, profesyonel amaçlar için para kazanmak için öğrenmedin. Bir centilmenin sosyal eğitim alması gerektiği için öğrendin”* sözleri bize o dönemin sanat eğitimi konusundaki tartışmaları yansıtmaktadır (Erbay, 2013: 10).

Pythagoras’ı izleyen Platon, bunu günlük yaşamımızın karmakarışık yüzeyinin altında, matematikteki ideallığe ve kusursuzluğa sahip düzenin var olduğunu ortaya koyan bir şey olarak kabul etti. Bu düzen gözle algılanamaz; ona ancak akılla ulaşılabilir, anlıkla kavranabilir. En önemlisi, oradadır, vardır; gerçekliğin temelinde yatan şeydir. Bu özgül araştırma programının peşinde, dönemin önde gelen matematikçilerini Akademia’sına doldurdu; onun himayesinde matematiğin ve bugün bilim dediğimiz alanların gelişmesinde büyük adımlar atıldı. O zamanlar bunlar felsefenin bir parçasıydı (Magee, 2017: 28).

Platon’un sanat görüşü, bugün idealist estetik kapsamında ele alınan teorilerin ilk örneği olarak kabul edilir. O, sanatı özellikle devlet-insan-eğitim merkezinde, daha çok işlevsel yönüyle ele almış ve *“idealar öğretisiyle”* temellendirmiştir. İdealar öğretisinin Platon’un bilgi görüşü ile bağlantısı hatırlandığında, burada *“mimetik etkinlik”* olarak ele alınan sanatın tamamen bir bilme etkinliği olarak şekillendirdiği görülür. Bu nedenle, sanatın hakkında olduğu şey ya da sanat eserlerinde anlatılan şey Platon’un sanat anlayışı açısından çok önemlidir. Aslında ilk defa Platon’da rastlanan *“bu idealist-içerikçi estetik görüşü”*, daha sonra tüm idealist estetik teorilerinde farklı şekillerde görmek mümkündür (Yıldırım, 2014: 21-22).

Bu bağlamda çeşitli sayısal ilimler, felsefe, estetik düşünüş, sanat tarihi farklı dönemlere kendi yapısı çerçevesinde etki etmiştir. Tarihin farklı dönemlerinde sanatta ve sanat eğitimi içerisinde yer almış ve uygulanmıştır.

#### **4.1. Orta Çağ’da Sanat Eğitimi**

Sanat, Orta Çağ döneminde, kilise ve dine hizmet eden, dinin yayılması ve kilisenin görevini yerine getirmesinde yardımcı bir etken olarak

hayat buluyordu. Kilisede kullanılan tüm ayrıntı ve süslemeler, dinsel bir amaca hizmet etmekteydi. Kilise pencerelerinde kullanılan vitraylar bile dini içerikli ve kutsal kitaptan alınmış sahneleri gösteriyordu (Şenyapılı, 2004: 5).

Orta Çağ sanat kuramının problemlerinden üzerinde çalıştığı şeylerden biri, sanatçının örnek aldığı ide problemi veya yaratıcılık sorunudur. Antik Çağ sanatının gelişim sürecinde, ilk olarak sanatı değersiz olarak ele alan Platoncu ideacılık zamanla sanatçının iç dünyasında hayal gücünü harekete geçiren bir estetik kuram niteliği kazanır.

Orta Çağ sanatı, daha başka bir evren görüşüne dayanır. Buna göre asıl varlık, tanrısal varlık olup, içinde yaşanan dünya gerçek değil, aldatıcı, yalancı bir dünyadır. İnsan bu aldatıcı dünyanın parlaklığına kanmamalıdır. Madde, kaçınılması gerekli bir varlıktır, bizi Tanrı'ya götürecek olan ruhtur, ruhsal olan şeydir. Böyle bir dinsel-spiritüalist dünya görüşü aynı şekilde sanat anlayışını meydana getirir. Bundan ötürü, Orta Çağ sanatında maddeden kaçan, ruhsallığı ve tanrısalılığı arayan bir tavır görürüz. Bunun için Orta Çağ plastiği insanın maddi varlığını gizlemek için insan bedenini kalın giysiler içinde saklar. Yapı sanatı, maddeyi ortadan kaldırmak için yapı duvarlarını vitraylı camlarla örter ve yüksek kuleli yapılar tanrısal olana ulaşmak amacıyla göklere tırmanır. Bütün bunlarda dile gelen Orta Çağ güzellik ideali, bu çağın evren görüşünden kaynaklanır. Ama böyle bir güzelliği kavramak için gerekli estetik eğitimi de yine bu dinsel-spiritüalist evren görüşü ile beslenir (Tunalı, 2011: 220).



Resim-19: Jaime Serra, *The Last Supper*, 1370-1400, ("Sanal": 2018).

Orta Çağ, Yeni Platonculuğu Hıristiyanlaştırılmış versiyonu aracılığıyla bilecektir. Yunan mantığının ilkeleri, tıpkı fikirler arasındaki sınırlar gibi şeyler arasındaki sınırların da mutlak bir kesinlikle belirleneceği şeklindeki Orta Çağ'a özgü güven duygusunu destekler. Aziz Augustinus'un güzellik tanımı Orta Çağ'a özel bir ilgi görmüştür. Augustinus bedenin güzelliğini belirli bir renk hoşluğunun yanı sıra uzuvların uyumu olarak tanımlar. Bu tanım Cicero'nun çok benzer bir tanımın yinelenmesidir: *“Bedende uzuvlardaki belirli bir simetri ile belirli bir renk hoşluğuna güzellik denir”*. Cicero'nun tanımı da tüm Stoacı ve genel olarak klasik geleneğin *“chroma kai symmetria”* ikili kavramıyla dile getirilen görüşünü özetliyordu, Ama estetik anlayıştaki en eski ve en yerleşik kavram, kökü Sokrates öncesi filozoflara uzanan oransal uyumluluk, oran ve sayı kavramıydı. Pythagoras, Platon ve Aristoteles aracılığıyla, bu temel olarak niceliksel güzellik kavrayışı Antik Yunan düşüncesinde sık sık ortaya çıkmış, Polykleitos'un Kanon adlı eserinde ve daha sonra Galenos'un bu eserle ilgili açıklamasında klasik ifadesini bulmuştur. Oran kuramını Orta Çağ'a aktaran bir başka yazar IX. yüzyıldan başlayarak gerek kuramsal gerek uygulamaya dönük kitapların yazarlarının temel aldığı Vitruvius'dur. XIII. yüzyılda Vincent de Beauvais Vitruvius'un insan oranları kuramını geliştirecektir. Bu kaynaklarla oran kuramı Ortaçağa ulaşır. Antik Çağ'dan Orta Çağ'a geçiş noktasında bu kavramı çeşitli eserlerinde kullanan Aziz Augustinus ile tüm skolastik düşünce üzerinde olağanüstü bir etkisi bulunan Boethius yer alır. Boethius oran kavramını Antik Çağ'dan alıyordu, Klasik Antik Çağ bu son hümanistın gözleri önünde çözülmeye uğramıştır. Oran estetiği Orta Çağ herhangi bir kanıtlamayı reddeden bir dogma olarak girecek, ancak son derece etkin ve üretken kanıtlamaları teşvik edecektir (Gürler, 2004).

Orta Çağ loncalarının sanat eğitimi konusundaki katkıları inkâr edilemez. Loncalardan ilk olarak 8. yy ve 9. yy Sakson ve Cermen kâtipler tarafından bahsedilmiş, karşılıklı yardım ve koruma birlikleri olarak ortaya çıkmışlardır. 12. yy'a kadar İngiltere'de veya Avrupa kıtasında tacirler, silah işiyle uğraşanlar, marangozlar, renkli cam işçileri, oymacılar vb. arasında ufak farklılıklarla loncalar kurmuşlardır (Erbay, 2013: 10).

Orta Çağ Avrupası'nda loncalar, mesleki çıkarların desteklenmesi amacıyla kurulmuş birliklerdi. Zanaat loncaları, belli bir ticaretle uğraşan üyelerin, standartların ve kazançları korumak amacıyla bir araya geldikleri topluluklardı (Magee, 2017: 60). Her biri ticaret ya da zanaat şehir loncası olarak örgütlenirken bu birlikler ustalardan, ustabaşılardan ve çıraklardan oluşmaktaydı. Bu loncalarda genelde üyelerinin haklarını garanti altına alan Orta Çağ imtiyaz belgesi elde edilmekteydi (Cubberley, 2004: 222-223). Öte yandan kendi üyelerinin yararlarını özenle koruyorlar, böylece yabancı sanatçıların iş bulup aralarında yerleşmelerini engellemiş oluyorlardı. Kimi zaman, örneğin büyük katedrallerin kurulduğu dönemde, yalnızca çok ünlü sanatçılar bu direnci kırıp istedikleri yere gidebiliyorlardı (Gombrich, 1992: 184). Bu yeni sosyal sınıfların evrimiyle beraber eğitim, loncalar oluşumuyla genişlemiştir. Orta Çağ'ın tüccarları ne bireyler olarak ne de kendilerini koruyan devletin, ki böyle bir devlet henüz biçimlenmemişti, egemenliğinde ticaret faaliyetlerini sürdürmekteydiler (Cubberley, 2004: 221).

Orta Çağ eğitimcileri resim sanatını heykeltçilik, dericilik, terzilik gibi sanatlarla birlikte ele almaktadır. Bu sanatlar; tarım, avcılık ve tıbbın altında derecelendirilmekteydi. Bu düşük derecelendirmenin sebebi, resmin çıraklar tarafından öğreniliyor olmasıydı ki bu çıraklar da fırıncılar ya da mumcular gibi ham maddeleri alıp hünelerleriyle onları işledikten sonra kâr amacıyla satıyorlardı (Erbay, 2013: 10).

Orta Çağ'da iyi bir usta bir işyerinden ötekisine gidebilir, bir manastırdan ötekisine öğütlenebilirdi, fakat o ustanın uyrukluğu konusunda bilgi toplamak hemen kimsenin aklından geçmezdi. Ama kentler önem bakımından büyüdükçe, bütün zanaatçı ve ustalar gibi sanatçılar da bugünkü sendikalara çok benzeyen loncalarda örgütlendiler. Bu loncaların görevi, üyelerinin hak ve ayrıcalıklarını korumak, onların ürünlerine güvenli bir pazar sağlamaktı (Gombrich, 1992: 184).

Bir kimsenin, bir loncaya alınabilmesi için belirli bir becerinin tanıtını vermesi, böylece kendi sanatında gerçekten bir usta olduğunu göstermesi gerekliydi. O zaman dükkân açabilir, çırak tutabilir, sunak masası tabloları, portreler, resimli sandıklar, sancaklar ve benzeri şeyler için sipariş kabul

edebilirdi. Bu loncalar veya esnaf birlikleri, kentin yönetiminde sözü geçen zengin derneklerdi. Bunlar yalnızca kentin refahına katkıda bulunmakla yetinmiyorlar, aynı zamanda kentin güzelleşmesi için ellerinden geleni yapıyorlardı. Floransa’da ve başka yerlerde, kuyumcu, yüncü, sepici ve benzeri birlikler, kazançlarının bir bölümünü kilise sunak masası ve şapelleri kurmak veya başka loncalara merkez binaları yapmak için veriyorlar, bu yolla sanatın gelişmesine katkıda bulunuyorlardı (Gombrich, 1992: 184).

Bugün “*skolastik*” felsefe ve teoloji dediğimiz disiplin, örneğin Thomas Aquinas’ın yazıları on iki ve on üçüncü yüzyıl Orta Çağ üniversitelerinin dersliklerinde veya “*okullarında*” gelişmişti. Bu çalışmalar, daha dar ama yine de uluslararası nitelikte olan bir gruba hitap ediyordu. Latince üniversitelerde yazılıp konuşulduğu ve sanat ustalarının Coimbra’da Krakow’a kadar “*her yerde ders verme hakları*” (*ius ubique docendi*) bulunduğu için, akademik kültür gerçek anlamda Pan-Avrupalıydı (Burke, 2016: 49).

Orta Çağ’da katedral ya da diğer bazı okul biçimlerinden gelişen üniversite uzun süren yerel bir evrimi temsil etmektedir. Üniversiteler o zamanda bugünkü gibi kurulmamaktaydı. Ünlenmiş bir öğretmen sürekli artan bir öğrenci topluluğunu çevresinde bulmakta, kürsülerini oluşturarak eğitim vermekteydi. Diğer öğretmenlerin ve daha fazla sayıda öğrencinin gelmesiyle stadiyum oluşmuştu (Cubberley, 2004: 231).

XIII. yüzyıl boyunca bu yeni sınıf, ruhban ve asil sınıfının yanında yer alarak büyük bir önem kazanmaya başladı. Sanat ve zanaat loncalarının büyük bir gelişim kat etmesiyle bu yeni şehir sınıfından zamanla modern zamanların büyük genel toplumu oluşmuştu. Bütün ülkelerde ticaret ve endüstri gelişirken tüccarlar ve başarılı zanaatkârlar yeni elde ettikleri zenginlik ve haklarla etkili olmaya başladılar (Cubberley, 2004: 255).

Plastik sanatlar eğitimi, bireylerin yeteneklerini ve yaratıcılığını artırıcı, kendini güvenli, üretken uygar bir kişi olarak estetik duyguları geliştirmeyi amaçlar. Sanatın amaçları değişkendir ve sanat sonsuz amaçlara hizmet edebilir. Orta Çağ feodal estetik düşünceye göre sanatın görevi, insan ruhunu arındırmak ve yaşam sonrası dünya ile bağ kurmaktır. Rönesans

estetiğine göre sanatın amacı ise içinde yaşadığı dünyayı bilmek ve tanımadır (Erbay, 2013: 53).

Orta Çağ'da felsefe, doğa bilimleri, teoloji ve hukuk yüksek okullarda ayrı bölümlerde ele alınmaya ve tartışılmaya başlanmıştır. Bu şekilde disiplinler arası bir eğitim şekli meydana gelmiştir. Bunun sanata etkisi oldukça belirgindi. Özellikle Gotik dönemde baskın olan dini motifli bir sanat icra ediliyordu. Fakat bunun yanında Rönesans'ın habercisi olan doğayı gözlemleme, araştırma ve inceleme faaliyetleri daha sık yapılmaya başlamıştı.

13-14 yaşlarında başlayan zorunlu çıraklık, beş ya da yedi sene devam ederek yetişen çıraklar; orta çıraklık standardı olan genç loncasından sertifikalarını alabilirdi ve usta olarak çalışabilirdi. Çok nadir olarak iyi bir ailenin çocuğunun, bir ustanın yanında ona bağlı olmadan çalışmasına izin verilirdi. Kendisi de bu şartlara sahip olan Floransalı ressam yazar ve yazar Cenninno Cennini *Îl Libro dell'Arte* (Sanat Kitabı-1437) adlı eserinde; *“her gün kendinize resim yapmak için belli bir süre ayırın ki, ondan aldığınız hazzı kaybetmeyin, unutmayın alabileceğiniz en mükemmel ders doğadan resme zafere girer. Mükemmel bir erkek figürünün oranı için, yüzü ölçü olarak alın yüzün üçte birlik ölçülere bölün. Bu üçte birlik ölçüler ise alın, burun başı, burun sonu ve çene arasındadır”* şeklinde önerileri ile çıraklara sanat eğitiminde yol göstermiştir. Üç veya dört yılı ustabaşı olarak çalıştıktan sonra; başarılı olan lonca üyeleri baş ustanın ve loncanın meclis üyelerinin verdiği izin ile kendine ait dükkân açabilirdi ki, bu Orta Çağ sanatkarlarının ulaşmak istediği en son noktaydı. Unutulmaması gereken burada verilen eğitimin tam anlamıyla sanat eğitimi olmamasına rağmen, bu eğitimi alan kişilerin; gerçek anlamda ilk sanat öğrencileri ve bu eğitimi veren kişilerin ise ilk sanat eğitimcileri olduğudur (Erbay, 2013: 11).

Çıraklar ustabaşına belirli bir zaman diliminde bağlıydılar ve aldıkları eğitim için genelde para ödemekte, ustabaşı ise hem çıraklara hem de ücretle çalışan ustalara yiyecek temin ederek atölyenin üst kısmındaki odalarda yatacak yer temin etmekteydi. Eğitim açısından bakıldığında bu şekilde gelişen çıraklık eğitim biçimi, bizim için bu zanaat loncaları tarihinin önemli bir özelliğini oluşturmaktadır (Cubberley, 2004: 222).

13. yy ve 14. yy dekoratif Gotik kiliseleri; savaş malzemeleri ve kostümleri içeren sanat endüstrisinin yükselmesiyle, sanatları kontrol edecek ayrı loncalar ortaya çıkmıştır. Böylece sanat loncalarında ayrılma görülmüştür. Bu da onları kendi aralarında daha güçlü kılmıştır. Her loncanın kendi yeminin, kabul şartları, giriş ücretleri, ortak hazinesi, savaş malzemeleri ve ressamların bulunmaları durumunda koruyucu azizleri olurdu. Loncalardaki bu ayırım sanatı ve sanatın öğretilmesi yönünde yeni bir adım atılmasına fırsat sağlamıştır (Erbay, 2013: 10-11).

Orta Çağ'ın sonlarına doğru bütün eğitimde kullanılan öğretim dili Latince olmuştu. Bu dilin kullanılması ile önceki dönemlere ait metinlerle bağın kurulması artık ortaya çıkmıştı. Öğretimde ilkin okuma yöntemi benimsenmişti. Profesörler Latince metinlerden ve kendi notlarından okumalar yapmakta, uygun gördüğü takdirde tekrarlar yapmaktaydı. Diğer kullandıkları yöntem ise analiz yöntemi idi. Bu yöntem ile metinlerin her satırı tahlil edilip daha sonra yoruma açık kısımların soru haline getirilirdi. Lehte (pro) ve aleyhte (contra) olan bu sorular üzerinden kanıtlar geliştirilerek öğreticinin ortaya koyduğu netice savunulurdu. Bu şekilde eğitim ortamında analizler gerçekleştirilerek felsefi anlamda araştırma ve inceleme faaliyetleri ortaya çıkmaya başlamıştı.

Çoğunlukla kullanılan diğer bir yöntem ise tartışmaya dayanmaktaydı. Bu tartışmalardan bir kaçına katılmak derece almak için gerekliydi. Bu tartışmalar, modern tartışmaların dışında, mantıksal karşı koyuşlardan oluşmaktaydı. Bu tartışmalarda öğrenciler taraf tutmakta, otoritelerden alıntılar yapmakta ve yapılan müzakereleri özetlemekteydiler. Bütün bunlar Latince yapılmaktaydı. Bazen bir öğrenci profesörden sonra sorunun her iki tarafını tartıştığı ve savunmaları özetlediği bir gösteri sunmaktaydı. Derslerin ve metinlerin ezberini düzeltici olarak bu tartışmalar entelektüel enerji ve mantıksal bir kesinlik uyandırmada yararlı bir amaca hizmet etmekteydi. Bu tartışmalar yeni konuların ve düşünme yollarının yeni zihinsel egzersiz fırsatları sunduğu bir yüzyıl olan XVI. yüzyıla kadar oldukça popülerdi (Cubberley, 2004: 243).

Eğitim açısından üniversitelerin en iyi hizmetlerinden biri sanat fakültelerinde öğretmen fazlalığı yaratmasıydı. Böylelikle bu öğretmenler yükselen ortaöğretim okullarında yeteneklerini sergilemek için kendilerine bir pazar yaratmak zorundaydılar. Bu süreç 1200 yılından sonra hızlı bir şekilde gelişmişti. Bu öğretmenlere zamanın entelektüel eğitimi ve az da olsa öğrenimin biraz daha genel olarak yayılması nedeniyle borçluyuz. Üniversitelerin eğitim, teoloji, hukuk alanlarında gelecekteki kilise ve devlet liderlerini hazırlamada, geri bazen karşı çıkılsa ya da düşüncelere önem verilmesine de maddi anlamda ulusal tarihin yaratılmasında ve değiştirilmesinde katkıları olmuştur (Cubberley, 2004: 248).

Orta Çağ'da, değişik adlar altında birçok sanat topluluğu bulunmaktadır. Bu topluluk mensubu yazarların, kendilerini koruyan önemli kişilerin çevresinde toplandıkları görölmektedir. Adları klasik çağı akla getiren akademiler ise ancak Rönesans döneminde ortaya çıkmıştır (Hakan, 1982: 221). Plastik sanatlar eğitiminin; el sanatları eğitiminden ayrı bir kavram haline gelmesi, sanatın hünerli bir elden çok, bilginin üretimi olarak görölmesiyle beraber 16. yy'da İtalya'da başlamıştır. Fakat bu tarihe gelinceye kadar sanat beceri ve marifet olarak düşünölmüştür (Erbay, 2013: 9).

#### **4.2. Rönesans Dönemi'nde Sanat Eğitimi**

Rönesans ile birlikte yeni bir evren tablosu karşımıza çıkar: Doğa tıpkı Greklerde olduğu gibi, sağlam gerçeklik olarak kavranır. Pozitif doğa bilimlerinin bu çağlarda kurulmasının nedeni de bu doğa anlayışında bulunur. Bunun doğal bir sonucu olarak da insan bedeni artık utanılacak bir varlık olmaktan kurtulur ve insan varlığının temel parçası olarak anlaşılır. Bu, sanata da yansiyarak natüralist bir sanat ve güzellik anlayışının doğmasına neden olur. Dünya görüşünde ve güzellik anlayışında tüm bu değişmeler meydana gelirken bu değişmeleri kavramak için yeni bir eğitime, bir estetik eğitime gerek vardır. Gerek mimarlık, gerek plastik, gerekse resim yapıtlarında kendini gösteren biçim-madde arasındaki bu harmoni kavramak için yeni bir estetik duyarlığa gerek vardır. İşte Rönesans'ın estetik eğitiminin ereği, bu duyarlığı hazırlamaktır (Tunalı, 2011: 220).

İtalyanların her işinde olduğu gibi burada da eğitim -şiiir bunun kapsamı içindedir- plastik sanatlardan daha önce gelmiş, hatta bu sanatlara haz veren başlıca etken olmuştur. Heykeltıraşlık ve ressamlıkta fikir ve ruh öğelerinin, İlahi Komedyaya benzer bir şekilde ifadelerini bulmalarına kadar bir yüzyıldan fazla bir zaman geçmiştir (Burckhardt, 2013: 346).

Petrarca ilk büyük buluşunu 1333 yılında yapmıştı ve sıklıkla Rönesans olarak ifade edilen öğretimin yeniden doğuşu 1450 yılına kadar tamamen bir İtalyan akımıydı. Bu tarihe kadar İtalya'da büyük bir çalışma yapılmış ve böylelikle İtalyanlar bir kez daha geçmişin tarihine ve edebiyatına sahip olmuşlardı. İtalyanlarla beraber bu akım amacıyla ve ruhun edebi, tarihsel ve yurt sevgisi özellikleri taşımaktaydı. Bu akım, kültür anlamına gelen eski bir Roma kelimesinden gelen (humanitas) türeyen humanizm olarak bilinmekteydi ve bu terim diğer bütün ülkelerde yeni çalışmalara isim olarak verilmişti (Cubberley, 2004: 264).

Rönesans düşüncesinin Antik Çağ'ın verilerinden esinlenerek oluşturmaya çalıştığı dünya görüşü, insan ve dünya ile ilgili Orta Çağ anlayışından farklı yeni bir felsefe yaratmaya yönelir. Bu bağlamda, hümanizma hareketinin ele aldığı insan sorunu, insanın özü ile bu dünyadaki yerinin araştırılmasına ortaklanır (Öndin, 2016: 29).

Rönesans döneminde bilgi ve düşünce kilisenin dışına çıktı. Yaşam sorgulanmaya başlandı. Kilise duvarlarını ve camlarını süsleyen dinsel resimler verilmedi elbette ama sanatçılar başka konulara ve özellikle antik söylencelere el attılar (Şenyapılı, 2004: 22).

XIII. ve XIV. yüzyıllardaki değişim süreci *“kendi gücünün bilincinde olan, kendine güvenen, dünyanın güzelliğinin farkında olan, yaşama sevinci gösteren, geçmişle yaşadığı bir bağ ve yaratabileceği büyük bir geleceğin olduğunu hisseden bir insan”* yaratma çabasını göstermişti. Çok geçmeden bu duyguları açık bir şekilde yaşamaya başlayan insanlar araştırmaya başladılar. Bu araştırmalar kendisinin çok az bildiği ve daha fazla bilmek istediği büyük tarihsel bir geçmişin olduğunu fark etmesine neden oldu. Bu noktaya ulaşıldığında artık Batı Avrupa eğitiminde yeniden doğuşa hazırdu (Cubberley, 2004: 256).

Vasari'nin sözünü ettiği yeniden doğuş, Orta Çağ'ın anlayışını aşan bir İtalyan sanat görüşüdür... Rönesans, İtalya'da Antik Roma milliyetçiliğine eğilim ile doğa etüdüne dayanır. Doğa incelemesini esas alan temel düşünce ve ideal değerlere önem verme, pozitif araştırmaya olan inancı çoğaltmıştır... Rönesans'ta Antikite'nin heykelleri dikkatle incelendiği gibi, insan anatomisi, bilimsel perspektif, sanat teorileri ortaya çıkarılıyordu. Ayrıca Rönesans'ta sanat eserleri koleksiyonu merakı da doğuyordu (Turani, 2018: 126-127).

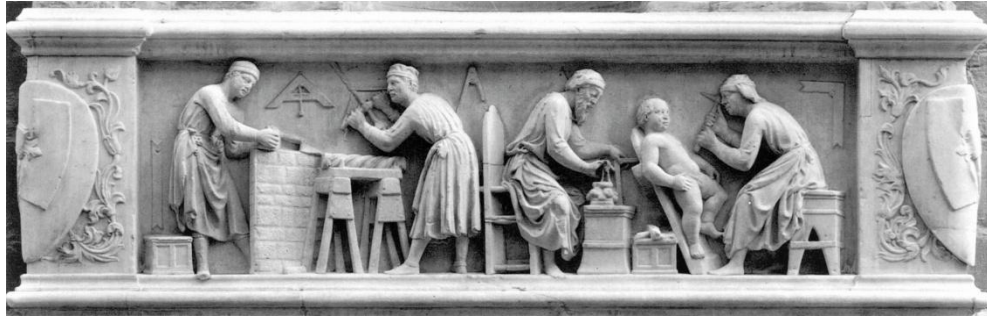
Rönesans kültürü, insanı cevher ve içeriğiyle bir bütün halinde keşfederek ilk kez meydana çıkarmakla dünyayı keşfetmekle kandiği başarıya daha büyük bir yenisini eklemiştir. Bu çağ, bireyciliği son derecesine kadar geliştirmiştir; sonra bunu, hangi çeşit ve biçimlerde olursa olsun bireysel olan her şeyi bütün gayretiyle öğrenmeye, her yanı ile kavramaya sevk etmiştir. Kişiliğin gelişmesi esas itibariyle, kişiliği doğrudan doğruya kendinde ve başkasında idrak etmeye bağlıdır (Burckhardt, 2013: 339-340).

Maddî dünya sembolik bir dil olarak değil, kendisi için sevmeye başlamıştır. Atölyeler, araştırma merkezlerine dönüşmüştür (Yetkin, 2007: 41). Antik Çağ düşüncesinin Rönesans'ı biçimlendiren unsurlar arasında olduğu açıktır. Mediciler döneminde Floransa'da bir akademi kurulmuş ve burada Platon ve Aristo felsefesi okutulmuştur. Daha doğrusu bu akademiden Marsilio Ficino ve Giovanni Pico della Mirandola gibi isimler yetişmiş ve Neo-Platoncu çizgiye bağlı eserler vermişlerdir (Aktaran: Çaycı, 2015: 25).

Rönesans ile birlikte Antikite'ye dönüş, hümanizma hareketi, beraberinde akademi denen kuruluşları da getirir. Bunlar devlet tarafından korunan, hümanist çalışmaların yapıldığı kurumlardır. Floransa'da Ficino Akademisi, Roma'da Pomponius Laetus Akademisi vb. gibi akademiler giderek iki ayrı yön alırlar: Birinci yön, bilimsel gelişmeyi destekleyen ve bilim adamlarını koruyan bir resmi kurum olan bilim akademileridir. Öbür yöne gelince bu yön, bilimsel araştırmalara değil de, görsel sanat değerlerini öğretme, bu değerleri koruma ve geliştirme amacına yönelir. Bu anlamda akademiler, sanat eğitimi yapan yüksek okul niteliği kazanırlar (Tunalı, 2013: 20).

Ressamlar 14. yüzyılın başlarında Orta Çağ'ın alışlagelmiş formlarını geride bırakarak, görme alışkanlıklarını günümüze kadar belirleyecek olan perspektif kurallarını geliştirdiler. Sanat o zamana kadar sadece dinsel temalarla yetinirdi. İnsanların öte dünyadan çok, bu dünyayla ilgilenmeye başlamasıyla sanatın ele aldığı konu yelpazesi de yavaş yavaş değişmeye başladı. Sanatçılar artık yepyeni temalara el uzatabiliyordu. Ressamlar, uzun ve yavaş bir süreç içinde zanaatkâr statüsünden kurtulmaya ve özgür sanatçılar olarak fikirlerini ifade etmeye başladılar (Krausse, 2005: 6). Bu köklü yenilenme ortamında her sanat ya da uğraş için en etkili ders, bir ustayı örnek alarak öğrenilebilecek olanlardı. Her sanatçının kendi öğrencileri, her ustanın kendi çömezleri vardı (Nardini, 2017: 14).

XV. yüzyılda sanat birçok “okula” (ekole) ayrıldı. İtalya’da, Felemenk’te ve Almanya’da hemen her kentin veya kasabanın bir resim okulu vardı. “Okul” ikircikli anlayışlara çok elverişli bir sözcüktür. Çünkü o dönemlerde, genç öğrencilerin sahiden dersler izleyebilecekleri sanat okulları yoktu. Bir çocuk ressam olmaya karar vermişse, hemen babası onu, kentin belli başlı sanatçılarından birinin yanına çırak koyardı (Gombrich, 1992: 184-185).



Resim-20: Nanni di Banco, *Lonca*, 1416, (“Sanal”, 2018)

İtalyan Rönesans döneminde, bugünün sanat okulları, akademileri yoktu. Genç öğrenci sanatla uğraşmak istiyorsa bir ustanın atölyesine çırak olmak zorundaydı ve çıraklık da uşaklık başlardı. Öğrenci akşam olunca atölyeyi süpürür, siler, paletleri, fırçaları temizler, tuvaleri hazırlardı. Sadece boş vakitlerde heykellerden desenler çizebilirdi. Rönesans'ın resim atölyeleri, usta sanatçıların bilimle tekniği, kültürle zanaatı nasıl bağdaştırabildiklerine örnektir. Sanatçı bir yandan anatomi, perspektif, mimarlık bilgisi, geometri, matematik, felsefe, Yunan mitolojisi gibi bilimlerle çalışırken, bir yandan da

tuval germe, hazırlama, boya ezme yağları ve vernikleri ayarlama gibi resmin işçiliği ile ilgili çalışmalar yapmak zorundaydı. Öğrenci sanatçıdan bu bilgileri alırdı. Genç sanat öğrencilerinin, ustaya yardım hakkını elde etmeleri kolay olmamakta; başarı vadeden, hevesli öğrencilerden seçilen çıraklar, bir usta yanında yıllarca çalışmak zorunda kalabilirlerdi (Erbay, 2013: 13).

Taklit edilebilir bilimler, öğrencinin ustanın yetkinliğine erişebildiği ve benzeri biçimde eserler verdiği bilimlerdir. Bu bilimler, taklit eden için yararlıdır; ama öteki maddi değerler gibi miras yoluyla bırakılamayan bilimler kadar yetkin değildirler. Bu sonuncular arasında resim en önde gelir. Resim, doğanın bu yeteneği bağışlamadığı kişiye öğretilemez; oysa sözgelimi matematikte öğrenci hocasının ona öğrettiği kadarını alır (Da Vinci, 2015b: 22).

Orta Çağ'da eserlerine imzasını atmayan sanatçı, bu çağda yani Rönesans'ta artık kendi yaratış gücüne inandığından eserinin altına imzasını atacaktı... Yeni Çağ'da bakış, insan görüş açısydı ve bu bir noktadan bakışa dayalı optik görüntüyü oluşturan perspektife gereksinim duyuyordu. Böylece doğa görüntüsü, biçimlenecek nesne oluyordu. Bu nedenle Rönesans, yeni dünya görüşüne paralel olarak bilimsel perspektifi ortaya getirecekti (Turani, 2017: 346).

İtalyan Rönesansı'nın dayandığı ana kavram, tam ve kusursuz orandır. İnsan tasvirinde olduğu kadar mimarlıkta da bu çağ statik bir mükemmelliği gerçekleştirmeye çalışmıştır (Wölfflin, 1995: 21). Felsefe ve matematik (oran ve düzenin tanrısal kanunları) ve arkeoloji (antikitenin anıtları) mimarinin esasları olarak kabul edilince kuramcılar ve sanat meraklılarının yeni bir konum kazanmaları kaçınılmazdı. Eski Roma mimarisinin hem sistemi hem de ayrıntıları incelenerek ve çizilerek öğrenilmeliydi (Hauser, 2016: 246).

15. yüzyılın ortalarından itibaren Antik Çağ'a farklı bir bakış açısından yaklaşılmaya başlandı. Artık Antik Çağ, kendi döneminin koşulları içinde kavranmaya ve yeniden üretilmeye çalışılıyordu. Yüzyılın ikinci yarısında artık Hıristiyan konularının yanı sıra Yunan efsane kahramanlarıyla tanrıları da sanata giderek daha fazla girmeye başladı (Krausse, 2005: 13).

Rönesans ile çeşitli fırsatlar ortaya çıkmıştır. Bunlar orta sınıfın yükselişi, öğrenme, bilim tahsil etme ve kişisel gelişimi sağlama gibi hususların öneminin vurgulanmasını mümkün kıldı. Klasik literatür yeni bakış açılarıyla ele alındı. Bilginler özgün Yunan ve Roma metinlerini inceleyip kendi akıl yürütme ve gözleme becerilerini kullanarak onlardan bilgiler devşirdiler. Hümanizm diye adlandırılan bu araştırma, öğrenme yaklaşımı, keşif yapmak için “*insan aklına*” dayanıyor ve bu akla güveniyordu. Hümanizm insanın benliğini geliştirmesinin araçları olarak beş beşeri ilme -şiiir, tarih, ahlak felsefesi, dilbilgisi ve retorik- odaklanması bakımından hem bir öğrenme yöntemi hem de bir felsefeydi. Erdemli şekilde hareket etmek, düşünmek ve dolayısıyla iyi bir yurttaş olmak kişi için önemliydi (Grzymkowski, 2017: 187).

Sanatçılar için hümanistler, kendilerinin tinsel değerlerini onaylayan kefillerdi; hümanistler ise sanatı, kendi tinsel egemenliklerine temel edindikleri düşünceler bakımından etkili bir propaganda aracı saymaktaydılar. Bize çok doğal gelen, ama Rönesans’a değin bilinmeyen sanatın birliği kavramı, ilk kez bu karşılıklı bağlılıktan doğmuştur. Güzel sanatlardan, şiiire oranla çok farklı bir biçimde söz eden, yalnız Platon değildir; geç Antik Çağ’da ve Orta Çağ’da da sanatla yazın arasında, bilimle yazın veya felsefe ile sanat arasından olduğundan daha yakın bir hısımlığı şart koşmak kimsenin aklına gelmemişti (Hauser, 2016: 176).

XV. yüzyılda felsefe, edebiyat, sanat, mühendislik gibi birçok alanda kendini geliştiren insanlar artmaya başlamıştı. Ansiklopedik bilgiye sahip insanlar bütün Orta Çağ boyunca birçok ülkede vardı; çünkü bu bilgi dar sınırlar içinde toplanmış bulunuyordu. Aynı şekilde XII. yüzyıla kadar “*çok yönlü*” sanatçılar da yetişmişti; çünkü mimari problemler nispeten basit ve hep aynı nitelikteydi ve heykeltıraşlık ise resimde tasvir edilmesi istenen şeyin kendisi, Rönesans devrinin İtalyası’nda her alanda, hem bilgin hem de kendi türünde mükemmel eserler yaratan, aynı zamanda insan olarak da çok kuvvetli etkiler bırakan tek tük sanatçıya rastlanmaktadır. Bazıları, icra etmekte oldukları sanatların dışında, aynı zamanda düşünce faaliyetinin diğer alanlarında da çok yönlüdür (Burckhardt, 2013: 181).

Yeteneklerin çok yönlülüğü, özellikle sanatın ve bilimin tek bir kişide birleşmesi, Rönesans açısından özellikle belirleyici sayılmıştır. Ne var ki sanatçıların çeşitli teknikleri bilmeleri... çok yönlülüğe ilişkin Rönesans idealinin ötesinde, güzel sanatların teknik-zanaatsal karakteriyle ilgilidir. Çok şey bilmek ve çok şey yapabilmek, aslında Orta Çağ'a ait bir erdemdir; Quattrocento, bu erdemi zanaat geleneğiyle birlikte devralır ve zanaat ruhuna yabancılaştığı ölçüde, o erdemden de uzaklaşır. Geç Rönesans döneminde eşzamanlı olarak çeşitli sanat türlerinde çalışan sanatçılara gittikçe ender rastlarız. Ancak hümanist kültür idealinin zaferiyle ve *homo universale* (evrensel insan) düşüncesiyle birlikte yeniden uzmanlaşmaya karşıt eğilim geçerlilik kazanır ve birçok yönlülük kültürüne yol açar; öte yandan bu çok yönlülüğün yapısı artık zanaatsal değil, fakat amatör niteliklidir. Quattrocento'nun sonunda iki akım birbiriyle rekabet eder; bir yanda hümanist kültür idealinin toplun üst kesimlerine seslenen evrenselliği egemendir; bu evrenselliğin etkisiyle sanatçılar, el becerilerini entelektüel bilgilerle tamamlamaya çalışırlar; öte yandan ise, iş bölümü ve uzmanlaşma ilkesi zafere ulaşır ve zaman içerisinde sanat alanına da egemen olur (Hauser, 2016, 200-201).

15. yy'da başlayarak sanatçılar, Platon'a özgü ve sanatı bir öykünme olarak belirginleştiren sanatçılar, Platon'a özgü ve sanatı bir öykünme olarak belirginleştiren örnek kaygılarını da, Orta Çağ'ın dinsel simgeciliği de bir yana bıraktılar. Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti doğal ve yapay perspektif konusundaki ve insan bedeninin anatomisi üzerindeki araştırmalarıyla bir "*sanat bilimi*" kurma yolunda ilk adımları attılar bir biçimsel öğeler matrisinden başlayarak doğada var olan güzel ve çirkinin nasıl yeniden yaratılacağını araştırdılar (Bozkurt, 2000: 37).

Cosimo de Medici, özel Platon felsefesinde Klasik İlk Çağ düşünce dünyasının en parlak çağını görmüş olmakla, çevresinde bulunanları bu bilgi ile donatmakla ve böylece hümanizm için de Klasik İlk Çağ'ın ikinci kez yeniden doğuşunu sağlamış olmakla ün kazanmıştır (Burckhardt, 2013: 253).

Cosimo de Medici tarafından 1440 yılında kurulan Eflâton Akademisi (Academia Platonica) Rönesans döneminin en ünlü akademisi olmuştur ve

plastik sanat eğitimi uygulama kurumlarının en erken örneğidir. Bu okulda Eflatun'un felsefesi ve Dante'nin edebiyattaki öneminin yanında resimsel teknikler de öğretiliyordu. Sanat alanında kurulan okullardan biri de Floransa'da Cosimo de Medici'nin koruyuculuğuyla Floransa Akademisi'dir (Erbay, 2013: 14). Floransa Platon Akademisi'nde düzenlenen etkinlikler arasında, çeşitli felsefi ve edebi tartışmalar, söyleşiler, konferanslar yer alır. Bunun yanı sıra festival şeklinde sempozyumlar, Platon'un *Şölen*'i model alınarak düzenlenmiştir (Öndin, 2016: 74).



Resim-21: Samuel H. Kress Collection, *Cosimo de Medici*, 1465-1467, ("Sanal": 2018).

Artık kentin nüfuzlu tabakasında eğitim ve güzel sanatlara ilgi moda haline gelmişti; burjuva kesim her konuda bilgilerini daha önce hiç görülmemiş oranda arttırmaya çalışıyordu. Ortam gelişme için çok müsaitti: İnsanlar, Vitruvius'un ve Öklid'in eserlerini okuyorlar; geometri, şiir sanatı ve felsefe üzerine tartışmalara giriyorlardı. Resim sanatının sırları artık Giotto'nun devrinde olduğu gibi gizli yöntemlerle ustadan çırağa aktarılmıyor, alenen tartışılıyordu. İlk sanat öğretileri yayımlanmaya başladı (Krausse, 2005: 9).

Orta Çağ geçmişin mirasını kendi usulü içinde korumuştur, ancak bu mirası değerli bir hazine gibi toprak altına görmemiş, onu sürekli olarak yeniden yorumlamış, kullanmış ve kendi istekleri doğrultusunda adapte etmiştir. Fakat bu koruma sistematik bir biçimde gerçekleşmemiştir. Sonunda Orta Çağ arkeoloji ile uğraşmaktan zevk duyan bir Rönesans ortaya çıkmıştır (Gürler, 2004).

İtalyanların, Yunan ve Romalıların edebiyatları, yazıtları, metal paraları ve arkeolojik kalıntılar üzerinde çalışmalarıyla kendi edebiyatları,

mitolojileri, politik ve sosyal yaşamları yeniden oluşturulmuştu. Bu alanlarda uygulanan yöntemler modern bilimlerde uygulanan yöntemlerle aynıydı. Sonuç olarak İtalya’da eski Roma günlerinden beri bilinmeyen edebiyat, sanat ve tarih değerine sahip ve yaşayan bir dil olarak Latinceye büyük bir ilgi duyan yeni bir tip bilgin gelişti (Cubberley, 2004: 264).

Rönesans insanı, bulunduğu mekânı ve anı çok sayıda bakış açısıyla zenginleştirme imkânını keşfeden insandır. Bu keşif bir yandan insanın kendini keşfidir, bir yandan da tarihin keşfi olarak İlk Çağ Helenik dünyanın keşfidir. İlk Çağ’ın betimlediği doğa ve insan, bu dönemde bilimsel bir yaklaşımın konusu olur. Kuramcılar, sanatçının geometri, optik, perspektif, anatomi, tarih, şiir, astroloji ve doğal olarak teoloji konusunda geniş bir bilgiye sahip olması gerektiğini ilan ederler. Bu yaklaşım aynı zamanda sanatçıyı gözlem yoluyla edinilen bilgiden çıkarılan eski düşüncüyü değiştirmeye iter. Sanatçı, insan gözünün algıladığı şekliyle kendisini çevreleyen dünyayı yeniden yaratmak isterken, yeni şeylerin gerekliliğini ortaya koyar (Albayrak, 2011: 181).



Resim-22: Agesandoros, Athenodoros ve Polydoros, *Laocöon ve Oğulları*, MÖ 42- MÖ 20, (“Sanal”: 2018).

Yapılan kazılar sayesinde Roma’ın maddi varlığı daha iyi tanınıyordu. Daha VI. Alexander zamanında “*Grotesques*” adı verilen eskilerin duvar ve kemer dekorasyonları keşfedilmiş ve Porto d’Anzo’da Belvedere Apollo’su bulunmuştu. II. Julius döneminde ise Laocöon, Vatican Venüs’ü, Torso, Cleopatra ve birtakım parlak buluntular elde edilmişti. Büyüklerin ve kardinallerin sarayları da Klasik İlk Çağ’dan kalma heykel veya parçalar halinde başka eserlerle dolmaya başlamıştı. Raffaello, Papa X. Leo adına, eski

şehrin bütününe ideal şekilde restoreye girişmişti ki, kendisinin (veya Castiglione'nin) meşhur mektubunda bundan bahsedilmektedir. II. Julius zamanında bile hâlâ devam etmekte olan tahriplerden acı acı şikâyet ettikten sonra papayı, sayısı çok azalmış klasik eser kalıntılarını korumaya davet etmektedir; İlk Çağ tanrısal ruhunun azamet ve kudretine tanıklık eden bu kalıntıların anıları, bugün yüce işler görmeye yetenekli insanların ruhunu ateşlemektedir. Sonra Raffaello, dikkate değer şekilde derin görüşlerle, karşılaştırmalı bir sanat tarihinin temellerini atmaktadır (Burckhardt, 2013: 226).

16. yüzyılda akademilerin uğraş alanları yavaş yavaş birbirinden ayrılmaya başlayınca, her dalda bağımsız eğitim yapan kültür kurumları ortaya çıktı. Bunların görevleri, daha sağlam ve sürekli yönetmeliklere bağlandı. Bu akımın doğup gelişmesinde, Rönesans düşüncesinin büyük payı vardı. İtalya'da 15. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak insancılığa dönük kültür toplantıları, bu kültür kuruluşlarının çatısı altında yapılıyordu. Yine de bu kültür kuruluşları, Genellikle edebiyat dalını içermekteydi, üyeleri daha çok edebiyat adamlarından oluşuyordu. Örneğin 16. yüzyılın sonlarına doğru kurulan Floransa'daki "*Akademia della Crusca*" ve bir sonraki yüzyılda Roma'da kurulan "*Akademia des Arcades*" bu tür akademilerdi. Resim ve heykel dallarında, yalnız öğrencileri eğitmek için değil, birtakım kuramsal bilgileri de vermek amacıyla, yine 16. yüzyılda Floransa ve Bologna'da, Caracciler ve Leonardo tarafından kurulmuş akademiler de vardı (Özsezgin, 1973: 18).

Aynı dönemde, Fransa kralları, saraylarını süslemek amacıyla İtalyan sanatçıları Fransa'ya çağırınca, bu tür sanat kurumları, Fransa'da da yaygınlaşmaya başladı. İtalya'dan Fransa'ya giden sanatçılar orada özel bazı atölyeler kurarak yeni düşünce biçiminin yerleşmesine önyak oldular. İtalyan sanatçılar, kalıcı güzelliğin eski çağ sanat anlayışında gizli olduğunu, o güzelliği ortaya çıkarmanın gereğini öğretiyorlardı atölyelerinde. Fransız sanatçılar da örnek alınan yapıtları yakından görmek ve bilgilerini artırmak için İtalya'ya gitmenin, orayı gezip görmenin kaçınılmaz olacağı görüşüne varıyorlardı (Özsezgin, 1973: 18).

Ayrıca, sanatsal eğitimin bilimsel yöntemi atölyelerde başlamıştır... Ustalar atölyelerinde resim kursları düzenler; bu kurumdan bir yandan uygulamalı ve kurumsal eğitim veren özel akademiler, öte yandan da resmi akademiler gelişir; bu ikincilerde eski atölye ortaklığı ve zanaat geleneği kalkar, bunların yeri salt tinsel nitelikte bir öğretmen-öğrenci ilişkisi alır. Atölyedeki eğitim ve özel akademiler varlıklarını Cinquecento boyunca korurlarsa da biçem oluşturuvcu etkilerini ağır ağır yitirirler (Hauser, 2016: 193).

*Reneissance* sanatçılarının kadîmlerin eserlerini şekillendirir görünen kendinde bir *trescendent* ilke ‘doğru oran’ öğretisine şüpheyile yaklaştıklarını, fakat bu şüphenin onları herhangi bir *sübjektivizm*’e götürmemiş olduğunu tespit ediyordu: Oran öğretisi, harmonik ve dolayısıyla hoş olan şeyi nasıl tahkik etmek gerektiği ve bu hoşluğun temelini kuranın ne olduğu soruları ortaya çıkarıyordu. Her ne kadar tek tek bireysel durumlarda verilmiş olsalar da, [bu sorulara verilen] cevapların hepsi, her halükarda sanatçının öznel ve bireysel yargısının uygun oranları ‘uygun’ olarak meşrulaştırmaya yeterli olmadığı konusunda hemfikirdi: Yazarlar (o zamanlarda hemen hemen aynı anlama gelen) matematiğin veya müziğin temel yasalarına gönderimde bulunmasalar bile, itibarlı otoriteleri sözlerine veya kadîm heykellerin tanıklığına başvuruyorlardı. Ve Alberti ya da Leonardo gibi bu bakımdan eleştirel ve şüpheli [bir tavır takınan] bilginler bile, en azından, kamuoyunun yargısından veya ‘uzmanlar’ın görüşünden süzülen *material*’den soyutlama yoluyla bir tür norm çıkartmaya ve bu normu salt bireysel beğeniye dayalı yargıların karşısına koymaya çalıştılar (Aktaran: Hünler, 2011: 126-127).

Rönesans döneminde sanat toplum için çok önemli addediliyordu; çünkü sanatın, insanların tanrı ve evrenle ilişkisi hakkında fikir verebilecek kendi bilgi dağarcığına sahip olduğu düşünülüyordu. Bu öneminden dolayı sanat çok gözde bir etkinlik alanıydı ve yetenekli sanatçılara büyük talep vardı. Sosyal statüye sahip insanlar, sanatın nasıl icra edileceğini öğrenip bunu itibarlı bir mesleğe dönüştürebiliyorlardı. Bunu yapmak bir giriş eğitimi almayı yani çıraklık döneminden geçmeyi gerektiriyordu, ondan sonra bir meslek loncasına katılıp usta bir sanatçının yanında çalışmak mümkün

olabiliyordu. Loncalar zengin tüccar ailelerin siparişleri üzerine saraylar, kiliseleri manastırlar ve evler için eserler üretebiliyorlardı; tabii daha prestijli işler, bir eserin büyük kısmının bizzat usta sanatçının elinden çıkmasını gerektiriyordu. Evlerde sanat eserleri daha çok dindarlık ya da adanmışlık amaçlarıyla sipariş ediliyordu, ama bu aynı zamanda yükselen orta sınıfın kendi yaşam tarzına aristokratik unsurlar katmasının da bir yoluydu (Grzymkowski, 2017: 188).

15. yy ve 16. yy'da loncalar; baronluklar ve kasabaların gelişmesiyle geriledi, malikâneler gücünü kaybetti ve baronlar esnaf gruplarına imtiyaz vermeye başladılar. İtalya'da, yerel asilzade Papalar loncalarda işe aldığı sanatçıların güçlerini sınırlamışlar, 1539'da Romalı heykeltıraşlar, papa tarafından çıkarılmışlardı. 1577'de ise Floransalı sanatçıların, yerel hükümetlerce loncalardan çıkarılması sağlanmıştır. Katı sınırlamalara rağmen çiraklık 19. yy'a kadar etmiş ancak loncaların sanatçı ve sanatkâr üretimindeki etkili rolü 300 yıl kadar sürmüştür (Erbay, 2013: 11).

Sanatsal çalışmaların ölçütlerinin değerlendirilmesinde köklü bir değişim, Michelangelo ile birlikte ortaya çıkar. Vasari, zanaat türüne giren siparişlerin kabul edilmesinin artık sanatçının kendisine olan saygısıyla bağdaşmayacağına inanır. Bu aşama, aynı zamanda sanatçıların loncalara bağımlılıklarının sonunu da belirler. Cenova ressamı loncasının ressam Giovanni Battista Poggi'ye karşı, bu ressamın Cenova'da öngörülen yedi yıllık eğitimden geçmediği gerekçesiyle ressamlık yapmasının önlenmesi amacıyla açtığı davanın sonucu, bu bakımdan gösterge niteliğindedir. Bu davanın açıldığı ve kamuya açık bir dükkan işletmeyen sanatçılar için lonca kurallarının bağlayıcı olmadığı yolunda bir ilke kararıyla sonuçlandığı 1590 yılı, yaklaşık iki yüz yıllık gelişme sürecini de noktalar (Hauser, 2016: 174).

Sanat-zanaat ayrımının yapılmasından Leonardo da Vinci'nin doğayı temel alan sanat kuramı da etkili olur. Leonardo da Vinci'nin sanatı bir bilim olarak kabul eden kuramı, usta-çirak ilişkisini değiştirme isteminin göstergesidir. Sanatın zanaattan ayrılabilmesi için, ustaların taklit edilmesi üzerine temellenen eski öğretim sisteminin değiştirilmesi ve loncaların öğretim tekellerinin kaldırılması gerekmiştir. Sanatçı, bir lonca ustasının

yanındaki öğrenime bağlı kaldığı sürece, ne lonca etkisi ne de zanaat geleneğinin egemenliği ortadan kalkabilir. Sanatsal etkinlik, lonca öğretimine bağlı kaldığı sürece, zanaat geleneği kırılmayacağından, sanatçı statüsüne adım, eğitim alanında atılır, yeni kuşakların yetiştirilmesi için atölyelerindeki uygulamalı derslerin yerini akademi bünyesindeki kuramsala dersler alır. Antik Yunan'da, felsefe derslerinin verildiği, Atina yakınlarındaki Platon Akademisi'nden kaynaklanan akademi terimi, on beşinci yüzyılda İtalya'da felsefe ve edebiyat çevreleri için kullanılır. Özellikle, Leonardo da Vinci ve Michelangelo'nun sanatsal özgürlükten ziyade, uygulamaya önem veren atölye eğitimine karşı çıkmaları ve kuramsal eğitimin akademi konsepti çerçevesinde söz konusu olabileceğini öne sürmeleriyle, ilk sanat akademileri ortaya çıkar. Bu bağlamda, Floransa'da Lorenzo de Medici için oluşturulan San Marco Bahçesi, Leonardo da Vinci'nin meseni, Ludovico il Moro'nun Milano'daki sarayı, teknik ve kuramsal çalışmaların yapıldığı merkezler olarak sanat akademilerinin öncüsü olmuştur (Öndin, 2016: 59-60).

Sanatçı yetiştirmenin, atölyelerden alınıp akademilere verilmesiyle ve salt uygulama yerine kısmen kuramsal derslere geçilmesiyle, ustaların taklidi yerine doğanın gözlemi ve bilimsel yaklaşım ön plana çıkar. Öğrencilere geometri, perspektif ve anatomiye giriş bilgileri verilmesi, canlı modeller ve maketler karşısında çizim yapma olanağının sağlanması ile bilimsel temele dayanan sanat idealleri gündeme gelir. Sanat eğitiminin akademiye geçmesinin ilk örneği de 1563'te Floransa'da kurulan Desen Akademisi'dir (Academia dele Arti del Disegno) (Öndin, 2016: 60).

Eski sistemin genç yeteneklerin önüne çıkardığı engeller ancak böyle ortadan kaldırılabilirdi. Gelişme, ustanın otoritesinin yerine doğanın örnekliğinin geçirilmesiyle başlar ve akademik dersin tamamlamış öğretim yapısıyla noktalanır; bu yapı içerisinde değerini yitirmiş eski örneklerin yerini yeni, onlar gibi sıkı, düzenli ama artık bilimsel temele dayanan sanat idealleri alır (Hauser, 2016: 193).

İnsanın kendini hiçbir yerde yabancı hissetmemesini sağlayan bilgi, kendinin bilincinde olan insanı oluşturabilmek ve insanın tüm yetilerini geliştirmesini sağlamak için kullanılır. Bilgi sayesinde yetilerin geliştirilmesi

sonucu, Rönesans'ta çok yönlü insan anlayışı söz konusu olur. Şahsiyetin en yüksek derecesine kadar gelişmesi *“kültürün bütün unsurlarına hâkim bulunan gerçekten kuvvetli ve üstelik de çok taraflı bir yaratışla birleşince çok-taraflı insani l'uomo universale”* ortaya çıkar. Çok yönlü bir sanatçı olan Leon Battista Alberti bilginin önemine işaret ederek sanatçının insanı tanıyabilmesi için iyi bir eğitim alması gerektiğini belirtir. Sanatı özgür zihnin ve soylu ruhun ürünü olarak gören Alberti, bir ressamın sanatını icra edebilmesi için her şeyden önce bir bilim adamı olması ve doğanın yasalarını bilmesi gerektiğini ileri sürer. Örneğin, hareket hâlinde bir kolu çizmek isteyen ressam, kolun nasıl hareket ettiğini bilmek zorundadır. Anatomiyi inceleyen kişi böylece, insan doğasının gizlerini ortaya çıkarabilir (Öndin, 2016: 21-22).

Hümanistler için güçlü bir zihin kadar önemli olan diğer bir husus da bedensel mükemmeliyet idi. Dinsel aşkınlığa ulaşmak için ruhsal ve bedensel sağlığın birlikte hayati bir rol oynadığına inanılıyordu. İnsanî estetik, bir ilgi odağıydı ve insan anatomisinin (iskelet yapısı, kaslar, organlar ve bunların bedensel işlevleri) incelenmesini teşvik ediyordu. Biyoloji bilimi, birbirleriyle bütünleşmiş matematik ve sanatla ilerliyordu. Rönesans, biyolojinin yanı sıra astronomi, coğrafya, fizik, kimya, imalat ve mühendislik alanlarında da büyük atılımlarda bulundu (Grzymkowski, 2017: 187).

Rönesans, uzamı yeni bir anlayış içinde ele almış ve onun özgün yapısını inceleyerek yapısal homojenliğinin genel prensiplerini ortaya koymuştur. Aristoteles'in sisteminde, mekânlar arasındaki farklılık, fiziksel elemanların arasındaki farklılık olarak ele alındığından, uzam homojen bir yapı olarak görülmez. Rönesans'ta ise uzam bir bütün olarak yapılandırılır ve evrensel hareketin düzenliliğine işaret eden doğa aracılığı ile varlıksal evrensel düzende yer alır. Bu evrensel düzeni ideal ve matematiksel olarak kabul eden Rönesans, matematik ile gözlem arasında yakın ilişki oluşturur (Aktaran: Öndin, 2016: 33).

*“İyi bir ressamın hareket ve ifadeleri çizebilmesi için sinir, kemik ve kas anatomisini iyi bilmesi zorunludur. Ancak bu şekilde hareket halindeki bedeni doğru çizebilir”*. Leonardo bu tezi ileri sürer ve sanatçı için gerçek

bedenler üzerinde yapılacak anatomik çalışmanın gerekliliğinden bahseder. Sanatçının sadece bu yöntemle insan bedenini doğru şekilde yansıtabileceğini söyler. Leonardo'nun anatomik çizimleri, hem kalite ve temsil içeriği, hem de insan bedenini bir makine olarak değerlendirmesi bakımından devrimsel niteliktedir. İnsan bedeninin “bilimsel” çiziminin gerçekleştirilmiş olması, Rönesans dönemi sanatının elde ettiği diğer kazanımlarla da uyumludur. Bilimsel kurallara uygun olarak (aritmetik ve perspektif kurallarına) yaratılan ortam, bu kadar kesin ve net bir insan bedeni oluşturulabilmesini mümkün kılmıştır. Rönesans sanatının insan bedeni çizimindeki gerçek yeniliği, anatomi ile oran ve perspektif gibi çizim tekniklerini bir araya getirmesidir. Bilim ve sanatla sıkı bir iş birliğine giren sanatçı da anatomik incelemeler sonucu elde ettiği bilgileri pratiğe döken kişi olmuştur. Yapılan perspektif ve anatomi çalışmaları dikkate alındığında, Rönesans çıplaklığının yeni nesil sanatçı sentezi oluşması açısından önemi anlaşılabilir (Pescio, 2014: 125).

Evrenin merkezine insan ruhunu yerleştirmesiyle Ficino, insanın kendine bakışında köklü tinsel bir devrim yapar. Bu dinamik kozmoloji anlayışında, ruh, her şeyi bilir. İç dünyaya verdiği önem, ruh kavramına kişisel ve pratik bir bakış getirir. Meditasyon yoluyla ruh, maddî dünyadan manevî dünyaya yükselebilir, daha yüksek düzlemlerdeki tinsel alanlarla ilişki kurulabilir. Eğer ruh, bu dünya işleriyle fazlasıyla meşgulse, böyle bir tinselliğe ulaşamaz. Bilinç düşük olduğu sürece ruh uyanık değildir. Ama bir kere dikkat içe yöneldi mi, ruh kozmosun insel hiyerarşisinde tırmanmaya başlar, yüksek tinsel varlıklarla etkileşime girer. Ficino'nun ve dolayısıyla, Akademi'nin insana bahsettiği bu insanı daha değerli kılar (Öndin, 2016: 76).

Betimlemenin gerçekçi olabilmesi için Rönesans'ta insan bedeninin yapısının yakından incelenmesi sanatçılar için zorunluluk arz eder. Bu bağlamda, anatominin sanatçının ilgi alanına girmesiyle, sanatçı atölyeleri de anatomi bilgisi veren mekânlardan biri olur. Sanatsal erek gereği yapılan anatomi çalışmaları sonucunda, insan bedeni ile ilgili birçok çizim de sanatçılar tarafından gerçekleştirilir. Kadavralar üzerinde yapılan çalışmalarla elde edilen bilgiler ışığında insan bedeni ile ilgili yapılan teknik çizimler (iç

organlar, kas sistemi, sinir sistemi gibi) tıp eğitiminde görsel malzeme olarak da kullanılır. (Öndin, 2016: 309).

Masaccio'dan sonra İtalya'da “*insan*” ve “*çevresi*” sanatın ana konusu oluyor. Yüzyıllar boyunca adım adım keşfedilecek olan “*insan*” ve “*doğa*” sanatçıya açılıyor... Orta Çağ'da kuşaktan kuşağa iletilen belli kalıpları tekrarlayan sanatçılar artık modelden çalışmaya başlıyorlar. Sanat atölyeleri bu dönemde inceleme ve araştırmaya dayanan bir öğretim merkezi hâline gelmişti. Modelden çalışma bir kere atölyelere girdikten sonra sanatçıya ustasından öğrendiği el hüneri yetmiyor. Ele aldığı konuyu yakından tanımak, değişik yönlerden incelemek ve araştırmak zorunluluğunu duyuyor. Bu yüzden bu dönemde sanat etkinliği bilimsel bir araştırma niteliği taşıyor. Leonardo, resim sanatı üzerinde yazdığı kitapta, bu sanatın bir “*bilim*” olduğunu söylerken zamanın sanat anlayışını dile getiriyordu (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012: 67).

Estetik yaklaşımın anatomi bilgisiyle desteklenmesinin Rönesans döneminde daha yoğunlaşmasında, sanatçının her şeyden önce bir bilim adamı olması ve insanı tanıyabilmesi ve insanı tanıyabilmesi için iyi bir eğitim alması gerektiği düşüncesi etkili olur. Sanatı özgür zihnin ve soylu ruhun ürünü olarak gören Alberti, bir ressamın sanatını icra edebilmesi için her şeyden önce bir bilim adamı olması ve doğanın yasalarını bilmesi gerektiğini ileri sürer. Örneğin, hareket hâlinde bir kolu çizmek isteyen ressam, kolun nasıl hareket ettiğini bilmek zorundadır. Anatomiye inceleyen kişi böylece insan doğasının gizlerini ortaya çıkarabilir (Öndin, 2016: 227). İtalyan Rönesansı'nın sanatçıları aslında, ister istemez birer anatomi uzmanı haline geliyordu. Hepsi, insan figürünü heykelsi bir duyarlılıkla gerçeğe uygun bir şekilde betimlemek istiyor, üniversitelerde tıp eğitimi kapsamında öğretilen anatomi derslerine girmeye çalışıyorlardı (Erdoğan, 2015: 20).

İnsan doğası gereği kendi yaşamını üretmek zorundadır. Bilim ve sanat insan çabasının ürünleridir. İnsanoğlunu, doğayı keşfedip açığa çıkarma isteği bilime, göze hitap eden şekle, güzele doğru değiştirme isteği de sanata yönlendirmiştir.

Floransa atölyelerinde sanat ve bilim birbirinden ayrılmıyor ve bu atölyeler sanatın olduğu kadar doğa bilimlerinin de beşiği oluyor. Burada yetişenler çeşitli alanlarda çalışma olanağı buluyorlardı. Leonardo, Verrocchio'nun atölyesinde yetişip Milano'da Ludovico Sforza'nın hizmetine girdikten sonra mühendis, mimar, heykeltıraş ve ressam olarak çalışıyor, bir yandan da bilimsel incelemeleri ve araştırmalarını sürdürüyordu. Batı dünyasında uzmanlaşma, sonraki dönemlerde gelişiyor; sanatla bilimin yolları sadece birbirinden ayrılmakla kalmıyor, her ikisi de ayrı ayrı birçok dallara bölünüyor (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012: 67).

Lorenzo, Floransa Okulu'na ressam ve heykeltıraş yetiştiriyordu. Bu amaçla da İtalyan heykeltıraş, ressam ve kuyumcu Domenico Ghirlandaio'dan kendisine öğrenciler gönderilmesini istiyordu (Erbay, 2013: 14). Leonardo, Verrocchio'nun gözetiminde başlayan çıraklık dönemi eksiksiz bir eğitim almasını, heykelden resme ve mimarlığa, aralıksız sürdürdüğü resim çalışmalarından, optik teorilerine ve perspektife ve dolayısıyla geometriye, doğa bilimlerine –özellikle botanik- ve müziğe kadar uzayan geniş bir yelpazede deneyim kazanmasını sağladı (Pescio, 2014: 14).

Leonardo, Milano'da öğrencilerini ve eserlerinde onun tarzını farklı yorumlayarak kullanan takipçilerini etrafında toplamıştı. Tarih boyunca sanat çevreleri Leonardo Ekolü'nün ne şekilde değerlendirileceği üzerine uzun süre fikir yürüttü. Onu gerçek bir ekol olarak mı yoksa Floransa'da Lorenzo de Medici'nin korumasında hümanist yeni bir Platon yorumcusu olarak görmek gerektiği uzunca bir süre tartışıldı. Leonardo; sadece çıraklara değil aynı zamanda o dönemin atölyelerinde âdet olduğu üzere usta sanatçılara da sanatlarını saygın bir ortamda gerçekleştirme fırsatı sunuyordu. Okul daha çok portre çizimlerine odaklanmış, Leonardo'nun müdahaleleri de sadece portrenin taslak aşamasıyla sınırlı kalmıştır (Pescio, 2014: 89).

Bu ortam içinde yetişen Rönesans sanatçısı yaptığı işin hesabını vermek zorunluluğu duyuyor. Alberti, Ghiberti, Brunelleschi, Leonardo gibi ustaların sanat öğretileri bu gereksinimden doğmuştur. Sanatçı, artık Orta Çağ'da olduğu gibi bir işçi değil, düşünen, sanatının sorumluluğunu taşıyan

özgür bir kişidir. Toplum içindeki yeri de değişmiş, değeri ve saygınlığı artmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012: 67).

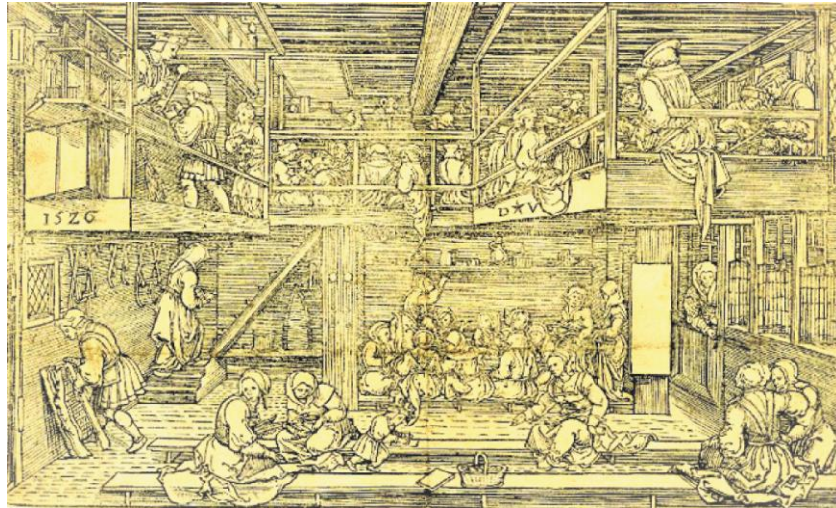
Salt geometrik formlar güzeli oluşturuyorsa, bir ressamın her şeyden önce çok iyi geometri bilgisine sahip olması gerekir. Geometri bilgisinin gerekliliği üzerinde duran Alberti, geometri bilmeyen birinin iyi bir ressam olamayacağını öne sürer: *“Bir ressamın olabildiğince özgür sanatları öğrenmesi gerekir ancak her şeyden öte çok iyi bir geometri bilgisine sahip olmasını isterim. Genç soyluların resim dersi aldıkları Antik Çağ ressamı Pamphilus ile aynı görüşteyim, zira o, geometri bilmeyen birisinin iyi bir ressam olamayacağını öne sürmüştür. Eksiksiz ve mükemmel bir resim sanatını oluşturabilecek temel ilkelerimiz bir geometri uzmanınca kolayca anlaşılabilir, ancak ne temel ilkeler ne de resim sanatının prensipleri geometri bilmeyenler tarafından anlaşılabilir. Bu nedenle ressamların geometri sanatını öğrenmeleri gerektiğine inanıyorum”* (Öndin, 2016: 89).

Güzeli oluşturmada, geometrinin önemi üzerinde duran Alberti, doğadan yapılacak taklitlerde de seçici olmak gerektiğini öne sürer. Seçici olmak ise gözlem gücünü devreye sokar. Gözlem gücüyle ilgili olarak Leonardo da Vinci de doğanın en yüce rehber olduğunu ve doğa gözleminden uzaklaşmanın resim sanatını geriletliğini öne sürer (Öndin, 2016: 89). Resim sanatı, ressamlar model olarak yalnızca seleflerinin resmine sahip olduğu sürece, nasıl çağdan çağa giderek geriliyor ve yok oluyor. Ressam, başkalarının yapıtlarından etkilendiği zaman daha az değerli tablolar üretir, ama bir de doğaya yönelmeye görsün, iyi sonuçlar alır. Romalıları izleyen ressamlarda bunu görüyoruz; sürekli birbirlerini taklit ettiler ve çağdan çağa sanatları geriledi. Onlardan sonra Floransalı Giotto ortaya çıktı. Yalnızca keçiler ve benzeri hayvanların uğradığı dağların yalnızlığında yetişmiş biri olarak, sanatında dosdoğru doğaya yöneldi... Öyle ki uzun araştırmalar sonucunda, yalnızca çağının ustaları değil, aynı zamanda çeşitli çağlarda ortaya çıkmış ressamları da geçti... Matematikle ilgili konularda da bir o kadar şey söyleyebilirim; doğanın yapıtları yerine çizerleri inceleyenler, sanatta iyi çizerlerin en yüce rehberi olan doğanın çocukları değil, ancak torunlarıdır. Doğayı inceleyenleri aşağılama çılgınlığına tutulanlara ve yetkili

bilinenleri eleştirmeyi boş verenlere dikkat et, çünkü o yetkili bilinenler de, aynı doğanın öğrencisidir (Da Vinci, 2018: 54).

Matematiksel perspektif bireysel bakış açısının, kendini âlemin merkezi gören bireysel öznenin bakış açısının, mantıksal ifadesinden başka bir şey değildir. Zira eğer doğalcılık görünür âlemi kendi “nesnel” gerçekliğinde olduğu hâl üzere yakalıyor görünüyorsa, bunun sebebi onun ilk olarak bireysel öznenin saf zihinsel devamlılığını dış dünyaya yansıtmasıdır (Burckhardt, 2017: 211).

15. ve 16. yy'da Donatello, Verrocchio, Ghirlandaio gibi sanatçıların atölyelerinde yetişen gençler vardı. Bu atölyelerden sadece ders alınması yeterli değildi. Gençler, atölyelerde öğrendiklerini uygulamaya aktarmak istiyorlardı. Freskolar için toz boyaları öğütmek, seyreltmek, tasarladıklarını sıvaya aktarmak, ışık-gölge biçimini vermek ve araştırmayı temel alarak birbirlerini teşvik ediyorlardı. Bu nedenle grup halinde çeşitli bazilikalarda, kiliselerde bulunan freskleri ve heykelleri görmeye gidiyorlardı. Bu eserleri seyrederek perspektif, figür, hareket, kumaş kurallarına göre çizilmiş nesne, kişi, manzara, kalabalık grupları kopyalayıp araştırmalar ve incelemelerde bulunuyorlardı. Bu faaliyet öğrencilerin kendi programlarına göre belli zamana kadar tekrarlanıyordu. Bu faaliyet ustanın tüm resim deneyimi, gönüllü öğrencilerin notlarına ve çizimlerine geçinceye dek yapılıyordu.



Resim-23: Dirck Jacobsz Vellert, *Rönesans'ta Atölye Ortamı*, 1526, (“Sanal”: 2018).

Leonardo sanatta eğitim yapılırken dersin akışını monotonluktan kurtarmak için ve eğlenceli hâle getirmek için şunları söylemiştir: “Ey

ressamlar, bazen oyunlarla rahatlamak istediğinizde, aynı zaman işinizin de bir parçası olan şeyleri seçmeli, nesnelere inceleyerek gözünüze iyi bir eğitim vermelisiniz. Zihninizi bir tür şeylere alıştırmak için aranızdan biri duvara rastgele bir çeksün. Her biriniz elinize bir saman veya ot parçası alarak ve on braccia (braccio'nun çoğulu - omuz ile dirsek arasındaki mesafe) mesafede durarak elinizdeki samanı veya otu, duvarda algıladığımız ölçüye göre küçültün. Sonra her biriniz tahmin ettiğiniz uzunluğu ölçmek için duvardaki çizgiye gidin. Ölçüsünde en yakın tahmini yapan kazanır ve önceden belirlenen ödülü hak eder. Yine küçültülmüş ölçüleri ele almalısınız. Bir mızrak, sopa veya bir kamış alın ve herhangi bir mesafede bir nokta belirleyin. Sonra her biriniz, elinizdeki nesnenin uzunluğunun, gerçek uzunluğun kaçta kaç olduğunu tahmin edin. Daha sonra bir iplikle test edilmek üzere duvara bir braccio uzunluğunda bir çizgi çizin. Bu oyunlar resimde çok önemli olan göz egzersizi için iyi bir fırsat oluştururlar (Da Vinci, 2015a: 36).

Sanatçılar, lonca düzeninin kurallarıyla bağlıdırlar ve onlara sanatçılık hakkını yetenekleri değil, yalnızca aldıkları eğitim kazandırır. Bu eğitim de loncanın kuralları doğrultusunda eğitilirler; okullarda, atölyelerde ve kuramsal olarak değil, uygulamalı olarak yetiştirilirler. Daha çocuk yaşlarında okumayı, yazmayı ve hesap yapmayı biraz öğrendikten sonra bir ustanın yanına verilirler ve çoğu kez yıllarca onunla kalırlar (Hauser, 2016: 172).

Örneğin Michelangelo, Ghirlandaio'nun atölyesinde çalışırken çizim ve resim derslerinde, Michelangelo'nun diğer öğrencilerden daha kabiliyeti yüksek olduğu çok kısa zamanda fark edildi. Kendi kendine Schone'in bir çalışmasının renkli kopyasını yapmıştı. Ghirlandaio öğrencisinin bir dâhi olduğunu anlamakta gecikmedi ve onu Giotto ile Masaccio'nun çalışmalarını, Santa Spirito Kilisesi'nin duvar resimlerini incelemeye yönlendirdi. Michelangelo tam üç yıl boyunca atölyede çalışmalarını sürdürerek Donatello ve Jacopo della Quercia gibi ustaların resimlerini kopyaladı, gözleri ve becerisi giderek keskinleşti. Bu atölyede kendi görsel duyarlılığını, analitik zihnini ve renk hissiyatını keşfetti (Müntz, 2010: 41-42).

Sanatçılarda aynı zamanda öğrenci gibi davranarak yeni şeyler öğrenme ve kendini geliştirme isteği Rönesans sanatçılarından itibaren kendini gösterir. Örneğin Michelangelo sanata yenilik getiren etkili biri olarak kabul edilmektedir. Genç bir çırakken sanat tekniklerini öğrenmekle yetinmeyip Michelangelo ilgisini en çok çeken konu olan insan vücudunun tüm zorluklarını tamamen anlamaya çalışmıştır. Michelangelo insan biçimini her pozisyonda ve duruşta tasvir edebilmek ve kavrayabilmek için kadavraları bile incelemiştir (Spance, 2012: 28).

Ustaların taklit edilmesinin yerini doğanın incelenmesine bırakması, kuramsal olarak ilk kez Leonardo da Vinci tarafından gerçekleştirilir; ancak Leonardo böyle yapmakla, yalnızca doğacılığın ve usçuluğun geleneğe karşı çoktan kazanmış olduğu bir zaferi dile getirmiş olur. Leonardo'nun doğanın incelenmesini temel alan sanat kuramı, ustayla öğrenci arasındaki ilişkinin aradan geçen süre içerisinde tümüyle değişmiş olduğunu ortaya koyar. Sanatın, zanaat ruhu karşısında özgürleşmesinin, eski öğretim sisteminin değiştirilmesiyle ve loncaların öğretim tekellerinin kaldırılmasıyla başlaması zorunluydu. Sanatçılık uğraşında çalışabilme hakkı, bir lonca ustasının yanındaki öğrenimine bağlı kaldığı sürece, ne loncanın etkinliği ne de zanaat geleneğinin egemenliği kırılabilirdi. Yeni sanatçı kuşaklarının yetiştirilmesi işinin atölyeden alınıp okullara verilmesi ve uygulamalı dersin yerini kısmen kuramsal derslere bırakması gerekliydi (Hauser, 2016: 176-193).

Çeşitli sanat dallarını bünyesinde barındıran akademiler, daha sonra Turin, Mantua, Bologna'da ve Venedik'te de kuruldu. Caracciler 16. yy sonlarında yaşamış ve resim üslubunu barok üsluba yöneltmiş İtalyan ressam ailesidir. 1585 ya da 1589 yılında Caracci Ailesi tarafından kurulan Bologna Akademisi (Accademia Degli Incamminati Bologna) Ludovico Caracci, kuzeni Annibale Caracci ile birlikte, akademiyi yönetti. Çağdaşlarının kolaycılığına ve yapmacıklığına tepki olarak doğaya gerçekliğe, Eski Çağ sanatına dönüşü savundu. Halkı ahlaksal yönden yükseltmek amacıyla dönemde alışılmadık bir üslupta dinsel tablolar yaptı. Akademiye birçok ünlü ressam onun akademisinde yetişti. Bologna Akademisi'nde öğrencilerin bir ressamın

atölyesinde uygulamalı olarak çalışmasındansa, kuramsal sanat öğretiminden faydalanmaları gerekliliğine inanıyordu (Erbay, 2013: 16).

Carracci, 1580'lerde Bologna'da Academia Degli Incamminati (Çırac Akademi) adı verilen sanatçı toplantıları düzenlemekteydi. Bu toplantılar sanatçılara sorunlarını tartışma ve ressam atölyelerinden daha sakin ve çalışmaya izin veren bir ortamda desen yapma imkânı tanıyan çeşitli gayriresmi gruplardan biriydi. Akademi terimi, o zamanlar üyeliği entelektüel derecede tanınan edebi dernekler için kullanılıyordu. İlk sanatçı akademisi, Floransa'da 1563'te kuruldu ve ressamlar ile heykeltıraşları zanaatkârloncularının kısıtlamalarından kurtarmak gibi pratik bir amaca ve benzeri sosyal iddialara sahipti. Bu iki tür akademi, on yedinci yüzyıldan beri teori dersleri, tasarım eğitimi ve ustaların atölyelerinde çıraqlara verilen eğitimi tamamlamak için canlı modelden desen dersleri veren Roma'daki Aziz Luke Akademisi'nde bir araya getirilmişti. Benzeri akademiler İtalya'da ve Kuzey Avrupa'da, bilhassa sanat eğitiminin her yerden daha fazla örgütlendiği Paris'te bir anda ortaya çıktı. Akademilerin gelişmesiyle beraber ve belki de ondan kopmadan on yedinci yüzyılda hem eski ustaların hem de çağdaş sanatçıların eserlerine yönelik sanat koleksiyonerliği yayıldı ve doğal olarak bir sanat piyasasının oluşmasına yol açtı. Bu durum dikkatleri, geniş ölçekli duvar resmi ve diğer geleneksel biçimlerden -daha kolaylıkla taşınabilen ve pazarlık edilebilen- Avrupa sanatında birincil derecede önem işgal etmeye başlayan şövale resmine çevirdi. Bu, diğer kültürlerde eşi benzeri bulunmayan bir olaydı. İngiltere Kralı I. Charles, İspanya Kralı IV. Felipe, gönüllü sürgüne gitmiş İsveç Kraliçesi Christina, XIV. Louis'nin uzun süren çocukluk yıllarında Fransa'yı yönetmiş Kardinal Mazarin ve birçok küçük asil ve zengin banker muazzam koleksiyon toplamaktaydı (Fleming ve Honour, 2016: 569-571).

Roma'da 1593 yılında V. Papa Sixtus'un koruyuculuğunda The Academia di San Luca daha iyi organize olmuş, ciddi bir eğitim merkezidir. Akademi yöneticisi olan Federico Zuccaro, stüdyoları organize ederek her gün öğleden sonraları teori tartışmaları ve her on beşte bir de genel toplantılar

düzenlemiştir. Akademilerde simetri, oran, anatomi ve perspektifin belirli kuralları ders konuları olarak okutuluyordu (Erbay, 2013: 15).

### **4.3. Orta Çağ ve Rönesans'ın Çağdaş Sanat Eğitime Etkileri**

Sanat eğitime, öğrenme kapasitesini geliştiren bir unsur olarak bakılan günümüzde, yapılan bilimsel araştırmalara göre görme, el becerisi, işitme, beyin arasındaki ilişkiyi kuran merkezlerin olduğu ortaya koyulmuştur. Bundan dolayı yeteneklerin geliştirilmesinin aracı olan ve zihinsel faaliyetleri destekleyen sanat eğitiminin önemi, çağdaş eğitimdeki yeri büyüktür.

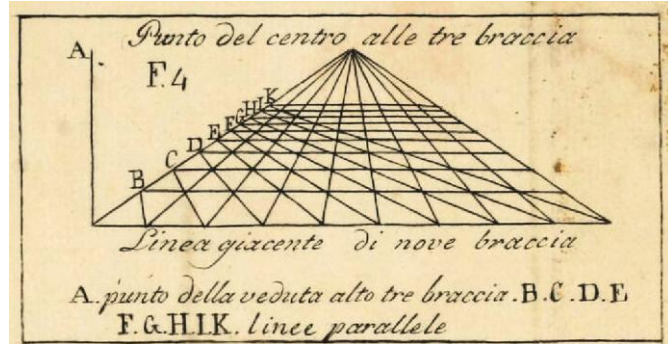
Sanat eğitiminin temelinde, biopsişik, toplumsal ve kültürel bir varlık olan insan vardır. İnsan; bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yanlarıyla bütündür. Bu bütünün sahibi olan insan bilgisi doğanın gözlemlenmesi ile başlar, ver, bellekle gelişir. Varlıklar ve olaylar sınıflandırılarak ilim dediğimiz bilgiler kurulur. İnsanın duygu boyutu ise varlıkların özel yapısı karşısında insanda uyanan tepki ile başlar. Renk, biçim, oran değerlendirmesi ile gelişir. Bireylerin gerek bilgi, gerekse duygu boyutu iç varlıklarının bir parçasının ve tarihsel süreçte birlikte gelişmişlerdir (Aktaran: Ünver, 2002: 5). Sanat eğitimi, yapıcı analizi öğretmek belli şekillerde gözlem, özgünlük, buluş ve kişisel girişimi destekleyerek pratik düşüncüyü geliştirir (Erbay, 2013: 78).

Bilgi, insanla algılanan varlık arasında kurulan ilgiden doğar. Tüm bilgi türleri toplumların kültüründe dinamik değerler olarak yer alır. Her sanatsal biçim belli birikim ya da birikimlerin anlatımı ve aynı zamanda kültür ürünü olarak bilgi tarzıdır. Bu nedenle sanat dünyasındaki bilgiler, insana bilim ve felsefe dünyasındaki bilgiler kadar yararlıdır. Sanat, bilim ve teknikteki düşündürücülük özelliğini ve bunların birbiriyle iç içeliğini pekiştirir. Zaten bunları birbirinden ayırarak çağdaş uygarlığa ulaşmak mümkün değildir. Sanatta ileri gitmiş, bilim ve teknikte geri kalmış ya da bilim ve teknikte ileri gitmiş, sanatta geri kalmış bir toplum gösterilemez. Sanat, bilim ve teknik çağdaş insanın üç ana çalışma alanı olarak birbirini destekler, güçlendirir, tamamlayıp bütünler (Aktaran: Ünver, 2002: 4-5).

Akademik eğitimin temelini oluşturan bilimsel sanat anlayışı, Leon Battista Alberti ile başlar. Oranlar öğretisi ve perspektif kuramının matematik

ile olan ilişkisi nedeniyle matematiğin, sanatın ve bilimin ortak zeminini oluşturduğu düşüncesini ilk defa Alberti öne sürer. Deney yapan bilim adamı ile gözlem yapan sanatçı arasındaki benzerliğe dikkat eden Alberti, dünyayı deneyimler aracılığı ile kavramak ve bu deneyimden usçu yasalar kazanmak çabasının, hem sanatçı hem de bilim adamı için geçerli olduğunu düşünür. İkisi de doğayı tanımak ister ve skolastiğin “*gerçek, kitaplardadır*” sloganının dışına çıkar. Matematik bilgileri nedeniyle bilim adamı ile özdeşleşen sanatçı da kendini zanaatçıdan ayrı tutmalıdır (Öndin, 2016: 60-61).

Alberti, bir tablo anlayışı yaratmıştır ve bu anlayış, en azından soyut resmin ortaya çıktığı döneme kadar bütün Batı’da hâkim olmuştur: “*Bütün diğer şeyleri bir kenara bırakarak sadece resim yaparken ne yaptığımı söyleyeceğim. Öncelikle nerede resim yapacağımı düşünürüm. İstedğim büyüklükte, düz açıları olan bir dörtkenar çizerim ve bunu, resmini yapacağım şeyleri izlediğim açık bir pencere olarak görürüm*”. Çerçeve bu açık pencerenin açıldığı nokta olacaktır. Tuval üzerinde, ressam pencere aracılığıyla görülen şeyleri yeniden üretir; eğik çizgileri bir ya da birden fazla kaçış noktası hâlinde keserek perspektif kuramını uygular (Farago, 2011: 82).



Resim-24: Leon Battista Alberti'nin Perspektif Çizimi, 15. yy, (“Sanal”: 2018).

Doğa gözlemlerine dayalı araştırmalarda, gözlemcilere en çok ışık zevk verir; matematiğin büyük özellikleri arasında araştırmacıların zihinlerine en soylu yücelmeyi getireni ise tanıtlamanı kesinliğidir. Öyleyse, bütün insan gelenekleri ve araştırma kolları arasında perspektife öncelik tanımak gerekir (Marinoni, 2016: 138).

Geleneksel olarak *perspectiva naturalis* doğa felsefesinin bir parçasıydı. Bu, “ışık hatlarının iletim bilimidir”. *Perspectiva naturalis* uzmanı olan fizikçilerin çalışmalarına başvurarak ve bunları birtakım pratik uygulamalara yönlendirerek gerçek bir güç darbesiyle, bazı sanatçılar atölyelere yenilik olarak, yeni bir sistem olan *perspectiva artificialisi* öne sürmüşlerdir. Gerçekte, XV. yüzyılda *quadrivium*, matematiğin kozmosu incelemesini ve müziğe uygulanmasını içeriyordu. Matematiğin görsel alana uygulanmaması için hiçbir neden yoktu. Matematiğe başvurulması, ileri düzeydeki sanatçıların, temsil sanatları için özgün sanatlarınıninkine denk bir statü istemelerine olanak verdiğiinden, buradaki hamle disiplinler arasındaki bölünmeyi ortadan kaldırmaya dayanmaktadır. Alberti’nin ve onun ardından Leonardo’nun yaptıkları da buydu (Farago, 2011: 79).

Leonardo da Vinci, Alberti’nin kuramını onaylayarak resim sanatının bir yandan bir bilim olduğunu, diğer yandan da bilimlerin üzerinde yer aldığını ileri sürer. Taklit edilebilecek nitelikte olan bilimler, bireysel olmaktan uzaktır. Oysa sanat bireye ve onun doğuştan beraberinde getirdiği yeteneklere bağlıdır. Leonardo da Vinci için ressam yalnızca sahip olduğu matematik bilgileriyle değil, aynı zamanda şairler ile aynı düzeydeki yeteneği ile ayrıcalıklıdır (Öndin, 2016: 61).

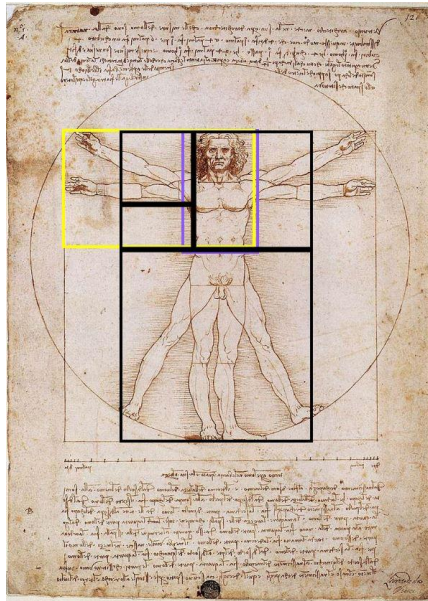
Perspektif, oran, simetri, düzen, harmoni her koşulda ölçülebilirdir. Sanatın da ölçülebilir yanları vardır ve matematiksel olarak ifade edilen simetriyle ‘doğanın sayıları’ nı barındırır. Bu kavramlar matematiğin estetiğini oluşturur. Bu kavramlarla ilgili ölçümler matematiğin çeşitli uzmanlık alanlarında formüle edilir. Sanatın ve bilimin temeli olan perspektif, oran, şekiller ve simetrilerin incelenmesinde matematiğin ilkeleri kullanılır. Sanatçı her zaman eserini sezgisel olarak doğada görüp bilinçaltının algıladığı bu teknikleri kullanarak resmeder. Bu nedenledir ki matematik kurallarının kullanılması sadece yararlı değil, aynı zamanda bir zorunluluktur (Aktaran: Koçak vd., 2014: 2).

Rönesans’ın ve modern zamanların birçok estetik öğretisine göre, simetri ve ritim, parçaları ile bütün arasındaki uyumlu bağıntı, çoklukta birlik yasaları, doğanın kendisinin ortaya koyduğu güzele ilişkin yasalardı; bu da

sanatın yasalarını, sanatsal yaratının kurallarını kotarma olanağı veriyordu. Güzeli uyum, ölçü ve oran üzerine temellendiren kuramlar, gerçek dünyaya ilişkin nesnelere ve görüngülerin nesnel özelliklerini dikkate alıyorlardı; işte onların gücü buradan gelir; insanların pratik etkinliği üzerinde, en başta da sanatsal yaratım üzerindeki etkilerini de yine bu açıklar (Ziss, 2016: 132).

Dünyayı görme biçimleri, algılama türleri bireylerin geliştiği toplumlarda gelişir ve şekillenir. 14. yy ve 15. yy Rönesans toplumunda insanın dünyaya coğrafi olarak açılması yeni teknolojik gelişmeler yeni sonuçlar doğurmuştur. 20. yüzyıl başında insanın mekânın algılamasında genişleme olmuştur. Yüzyıl başında zamanın ve mekânın algılamasında doğan değişim resimde plastik ifadenin değişmesine neden olarak Kübist görsel sistemin kurulmasına katkıda bulunmuştur (Erbay, 2013: 106).

19. yüzyılın başlarında, matematik alanında irrasyonel sayıların irdelenmesiyle ilgi odağı olan Altın Oran özellikle plastik sanatlarda kullanılmıştır. Yunan heykeltıraş Phidias'ın Altın Oran uygulayıcısı olması ve bu oran sistemine yer vermesi, 1.618 sayısının isminin ilk iki harfi olan Yunan alfabesindeki Phi (Fi) harfiyle matematikte anılmasına sebep olmuştur. Luca Pacioli'nin eserinde Altın Oran'ı anlatması ve Leonardo Da Vinci'nin kitabın resimlerini çizmesiyle, Altın Oran Rönesans'ta en muhteşem dönemini yaşamıştır (Beyoğlu, 2016: 360).



Resim-25: Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı*, 1490, (“Sanal”: 2018).

Güzelliğin matematik olarak belirlenmesi düşüncesi, özellikle orantı kavramında ilk belirgin anlamını bulur. Orantı deyince iki büyüklük, ya da bir bütünün parçaları arasında hoşça giden ilgi anlaşılır. Orantı düşüncesi sanatçıları ve düşünürleri doğa ve sanatta, tüm güzellikleri açıklayacak büyüklü bir matematik formülü aramaya götürmüştür. Bu arayış, 1170-1250 yılları arasında yaşamış olan İtalyalı Matematikçi Fibonacci'yi O'nun adıyla anılan 1,1,2,3,5,8,13,21,34,... Fibonacci sayılarını bulmaya yöneltmiştir. Fibonacci sayı dizisinde ardışık iki sayının oranı yaklaşık olarak  $Q=1,61804$  değerini vermektedir. Bu değere 'Altın Oran' denir. Altın oran görüldüğü gibi bir matematik kavramıdır. Fakat uyum ve güzellik ölçütü olarak sanat ve estetiğin bir sınıflandırılmasıdır. Altın oran insan tasarımından kaynaklanmadan doğada var olan biyolojik bir gerçektir. İnsan özellikle görsel yaratım alanında doğayı kültüre dönüştürmek istemiştir. Bu amaçla doğadan altın oranı almıştır (Aktaran: Koçak vd., 2014: 4).

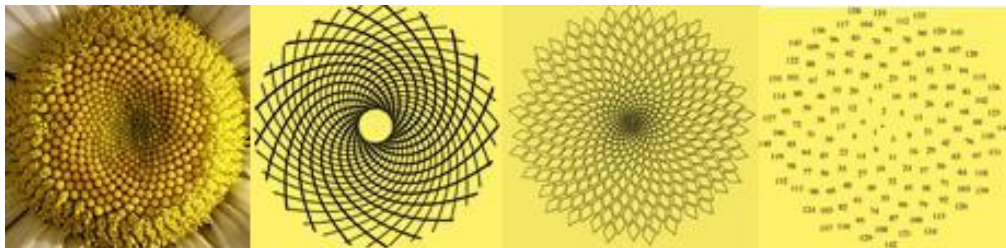
Matematikle sanatın en ilişkili olduğu durumlardan biride "*altın oran*"dır. Altın oran altın ortalama, altın bölüm ve mükemmel orantı olarak da bilinen bir sabit sayıdır. Antik Çağ'da ressam ve heykeltıraşlar ideal insan ölçüsünün nasıl olması gerektiği üzerine kafa yormuşlar ve ideal insan ölçüsünü şöyle tanımlamışlar: "*Boy uzunluğunun göbekten ayakuçlarına olan uzunluğa oranı, göbekten ayakuçlarına olan uzunluğun göbekten başucuna olan uzunluğa olan oranına eşit.*" Bu altın oranı matematiksel olarak tanımlamak gerekirse ikiye bölünen bir doğru parçasının tamamının büyük parçaya oranının büyük parçaya oranının büyük parçanın küçük parçaya oranının birbirine eşitlenmesi ile elde edilir (Duru ve İşleyen, 2005: 484).

Sanat ortam ve araçları ile anlayışların değişmesi -uzun sürse de- hep dönüşüm süreçleri sırasında olagelmıştır. Yirminci yüzyıl başından sonuna, giderek sanatın tanımında sorunlar yaşamaya başladığımız bir yüzyıl olmuştur. Yeni sanat dalları, yeni araçlar, yeni anlayışlar ortaya çıkmış, çeşitlilik sanatçıyı ve sanat izleyicisini âdeta zorlar hâle gelmiştir. Modern zamanların tanımı ile 19. yüzyıl veya Rönesans dönemi sanat tanımı arasında en azından akademik anlamda ciddi farklar vardır (Özel, 2003: 136).

Doğadaki bazı sayı ve oranlar sanatçılar tarafından yapıtlarında kullanılmıştır. Bu sayılar zaman zaman kullanılmış ancak genellikle doğadan bilinçaltıyla algılanmıştır. Altın oran çeşitliliğindeki teklifi ve kendine benzerliliği ve güzelliğin ilahi ideallerini birleştirir. Böylece altın oran resmin anlatımına tam anlamıyla uygun bir simgedir. Altın oranın mimaride de görüyoruz. Gerek klasik gerekse modern mimaride inşa edilebilecek yapının cephe görünüşünün daima altın dikdörtgen içine yerleştirilmesi dikkat edilecek ilk özellik olmaktadır. Ayrıca bina tasarımlarında anılan hemen tüm normlarda temel ölçüt yine altın orandır (Aktaran: Koçak vd., 2014: 4-5).

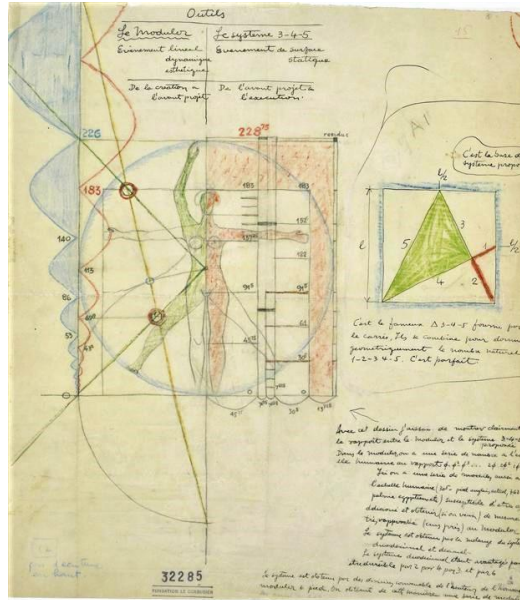
Altın oran, denge, oran-orantı ve v.b. gibi bir resmin oluşumuna katkı sağlayan resmin temel öğelerinin anlatılması, sanat eğitiminde bireyin bu konuları kavrayarak resmini oluşturmasında önem taşımaktadır. Bireyin sanatı anlaması, yorumlaması, değerlendirebilmesi ve onu çalışmalarına uygulayabilmesi ancak sanat eğitimiyle gerçekleşebilmektedir. Sanatı anlamak, yorumlamak ve değerlendirmek için de sanat akımları ve anlayışları, türleri, sanatçılar ve özellikleri gibi konuları bireyin kuramsal bilgi dallarıyla bütünleştirerek öğrenmesi bir zorunluluk haline gelmiştir (Aktaran: Beyoğlu, 2016: 363).

Altın oran, doğadaki canlı ve cansız tüm varlıkların kendi içlerinde ve birbirleriyle olan ilişkilerinde olduğu bilinen özel bir orandır. Doğada birçok bitkinin yaprak diziliminde, gelişiminde, hayvanların anatomik yapısında, insan anatomisinde karşımıza çıkmaktadır. Altın Oran; ayçiçeği, papatya, midye kabuğu, salyangoz, korno, keman, piyano, yine müzikte notalarda, el ve parmaklarda, koçboynuzunda, mimari yapılardan Parthenon'da, bir sanatçı tarafından tasarlanan pedestal sandalyede, fotoğraf sanatında ve benzeri örneklerde görülmektedir (Beyoğlu, 2016: 367).



Resim-26: Ayçiçek ve Altın Oran İlişkisi

Eero Saarinen, Pedestal Grup bünyesinde 1957’de tasarladığı *Pedestal Sandalye*’nin tasarımında Altın Oran’dan yararlanmışır. Sandalyenin önden görünümünü incelediğimizde sandalye iki ayrı karenin içine oturmuştur. Oturma kısmı ile ayağın birleştiği bölüm ile ayağın tabana oturduğu kısımdaki form altın elipsi tamamlayan bir formdur. Altın Oran ayrıca Rönesans’tan Modern döneme kadar geçen, tarihi süreç içerisinde de kullanılmıştır. Roman döneminde; Gotik Katedrallerin, cephe düzeninde görülmektedir. Modern dönemde Le Corbusier, gelişen modern sistem ve endüstrileşmeye göre Altın Oran’ı kendi yaratmış olduğu oran sistemi Modüler’e uyarlamıştır (Beyoğlu, 2016: 369).



Resim-27: Le Corbusier, *Le Modulor*, 1945, (“Sanal”: 2018).

Akademiler, sergiler düzenleyen ve destekleyen, sanat eğitimleri organize eden, standartları ve kuralları belirleyen, devletin veya soylu yöneticilerin desteklediği resmi kuruluşlardır. 17. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın sonlarına kadar çok etkili olmuşlardır (Cumming, 2008: 284). Avrupa’da bugünkü anlamıyla gerçek akademisiliğin oluşarak bir inanca haline gelmesi için 16 ve 17. yüzyılları beklemek gerekecektir. Ondan önce değişik adlar altında toplanan ve daha çok bilim ve din adamlarını bir araya getiren birtakım dernekler vardı. Bunlara gerçek akademilerin bir başlangıcı gözüyle de bakılabilir. Bilim adamları, birtakım devlet ileri gelenlerinin

çevresinde toplanıyor, din, hitabet ve bilim dallarında birtakım görüşler ileri sürüyorlardı (Özsezgin, 1973: 18).

Rönesans öncesinde Avrupa'nın diğer ülkelerinde olduğu gibi Almanya'da da sanatçılar usta-çırak ilişkileri içinde yetişiyordu. Sanatçı yetiştirme üzerinde yapılan uzun tartışmalar sonunda 1550 yılında İtalya'da heykeltıraş Baccio Bandinelli'nin kurduğu akademiden uzunca bir dönem sonra, 1662 yılında Almanya'da ilk akademiyi Sandrart, Nürnberg kentinde kendi adıyla kurdu. Daha sonra Augusburg ve Berlin akademileri kuruldu. Klasizm'in başlaması ve akademilerin antik sanat ve mitolojiyi esas alan öğretim programı izlemeleri çok sayıda akademilerin açılmasına neden oldu (Aktaran: Ünver, 2002: 13).

18. yy'dan sonra kurulan Akademiler ve Sanat Okulları Rönesans'ın getirdiği klasik çalışma programını yaydılar. Sanat tarihi, geometri, perspektif, estetik, anatomi gibi dersler ressamın bilimsel yaklaşımını zenginleştirdi. Akademilerde gençlere verilen konular hep tarihten, Yunan mitolojisinden seçildi. Atölye çalışmalarında canlı modelden çizim, etütlerinin anatomi kurallarına uygun olması şart koşuldu. Öncelikle usta sanatçılardan röprodüksiyonlar yapıldı. Rönesans sanatçıları bilimsel araştırmaları, sanat araştırmaları ile birlikte yürütmeyi başarabilmişlerdi (Erbay, 2013: 16).

Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde yaşayan ustaların sanat eserleri, yapıldığı döneme ve sanata kattıkları değer, çağdaş sanatımızda ve sanat eğitimimizde kendine yer bulmaktadır. O dönemlerde önemi olan sanatçıların eserleri; psikolojiyi, düşünselliği ve bilimselliği içerdiği için günümüz sanatına ve eğitimine ışık tutmuştur. Günümüzde daha çok önem kazanan psikolojinin, bilimselliğin ve düşünselliğin sanattaki farklı bir temeli bu dönemlerde atılmıştır.

En iyi eğitim sanatçının çalışma atölyesini gezmekle olur. Sanatçı, sanatından konuşmak veya onu göstermekle etkileyici olabilir. Sanat yapıldığı an yakalar kişiyi. Öğrenci bitmiş bir yapıtı seyretmektense, gözü önünde oluşan bir eyleme tanık olmayı daha etkin olur. Sanat tarihini gençlere sanat yapıtlarıyla tanıtır, o devirlerin tarihi, psikolojik, sosyolojik

durumları açıklandığında etkin ve güçlü bir eğitim ortaya konulmuş olur (Kehnemuyi, 2013: 46).

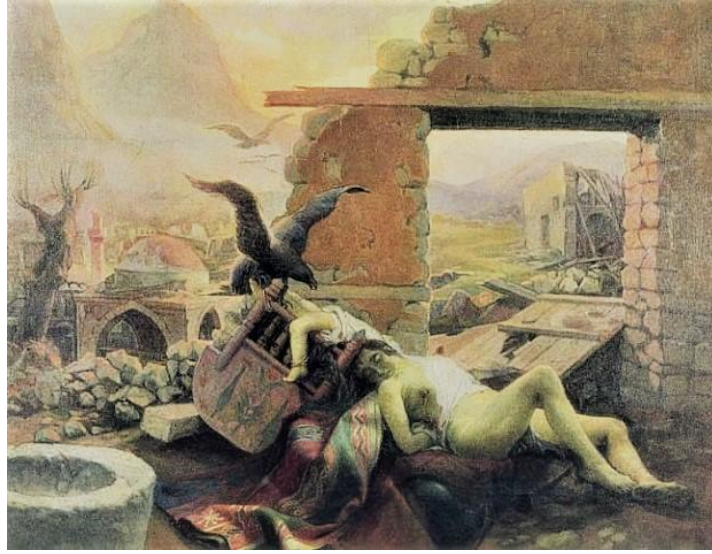
Orta Çağ estetik düşüncesine göre sanatın görevi insan ruhunu arındırmak ve öbür dünya ile insan arasında bağ kurmak (sanat-din etkisi) olduğu halde, Rönesans estetiğine göre sanatın amacı, dünyayı bilmek ve anlamak olmuştur (hümanizmin etkisi). Bu açıklamalara göre toplumun bir bireyi olan sanatçı, ortaya koyduğu sanat eserleri ile topluma belli düşünceleri yerleştirebilmektedir. Başka bir deyişle yönlendirici olabilmektedir. Örneğin; Delacroix'nın "*Halka Önderlik Eden Özgürlük*", Picasso'nun "*Guernica*" ve Avni Lifij'in "*Akgün-Karagün*" isimli resimleri sanatın, sanatçının toplumu nasıl etkilediğini gösteren güzel örneklerdir (Gökay, 2011b: 40).



Resim-28: Eugene Delacroix, *Liberty Leading The People*, 1830, ("Sanal": 2018).



Resim-29: Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, ("Sanal": 2018).



Resim-30: Hüseyin Avni Lifij, *Karagün*, 1924, (“Sanal”: 2018).

Orta Çağ ve sonraki dönemlerde karşılığı olan Avrupa eğitim anlayışı, evrensel olmaktadır. Bunun neticesinde o dönemlerde zihinsel faaliyetlerde ve sanat uygulamalarının yapılışında öğrenciler ve öğretmenlerin ülkeler arasında olan serbestlik ile istedikleri zaman istedikleri yerde ders alma ve ders verme olanağına sahiptiler.

Çünkü serbestlik anlayışı ile Avrupa ülkeleri ortak bir dil yaratmada en büyük rolü sanata vermiştir. Bu ülkelerin geleceğe yönelik ortak tasarılarından birisi, aralarındaki sınırları kaldırarak ekonomik ve kültürel bütünleşmeyi sağlamaktır. Kişisel, yere ve ulusal değerleri yok etmeden evrensele ulaşan sanat, insanların birbirilerinin duygu ve değerlerini anlamlarını sağlayacaktır. İstedikleri ülkede eğitim görebilecek bireylerin yakınlaşmaya yapacakları katkının yanında, ortak yönleri bulunan bir sanat eğitimi ile duygu bütünlüğünün oluşumu söz konusudur (Erzen, 1990: 63).

Orta Çağ boyunca kilise ve kilise koroları yaşamın çok yanlı betimlemesini amaçlayan dinsel ayinlerin söz ve törenlerine sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. İç dekorasyonlarda bölgesel farklılıklar görülse de temelde kesin kurallar değişmemiştir. Göçler sonucu yer değiştiren gruplar gittikleri bölgelere kendi çevresel özelliklerini taşımış ve zaman içinde yeni geldikleri çevreleri, sanatları ile etkilemişlerdir. Görüldüğü gibi sanat eseri ve sanatçı çevresinden ayrı düşünülemez. Teknoloji ve bilimsel gelişmelerle birlikte

insanın yaşam koşulları ve olanakları giderek değişmiştir ve buna bağlı olarak da modern yaşam karşımıza çıkmaktadır (Erbay, 2013: 37).

Sanatın 19. yüzyıl sonlarına dek doğanın yansıması olarak anlaşılacağı Batı sanat anlayışları için ileri sürülüyorsa, doğru sayılabilecek bir yargıdır. ‘Mimesis’ kavramının geçerli olduğu bunca yüzyıldan sonra, ancak sanatın gerçekliğin yansıtılması olmayıp gerçekliğin keşfedilmesi, yeniden bulunması olduğu savları ortaya çıktı, ama bu yeni gerçeklik de bir anlamda doğaya koştu. Sanat tarihindeki gelişim sanat eğitim bilimine de yansımaktadır (San, 2010: 184).

Rousseau, Pestallozzi ve Froebel’in görüşleri ve yeni psikolojik yaklaşımlar göz ve el eğitimi yanında bellek ve hayal gücünün de eğitimi gündeme getirirken Catterson, Smith ve Marion Richardson çizgi gelişiminde bellek ve hayal gücünün kullanılmasını önerdiler (Aktaran: Ünver, 2002: 10).

İsviçreli pedagog Johann Heinrich Pestalozzi çizgi, geometrik şekiller ve ölçü kavramlarının sanat ve iş eğitiminde etkin olmasıyla öğrencinin düşünce, araştırma ve yaratma yeteneğinin gelişeceğini savunmuştur (Erbay, 2013: 29).

19. yüzyıl başlarında ilkokullarda ve öğretmen yetiştiren kurumlarda da değişiklikler yapıldı. Düzenlenen seminerlerle halk eğitilirken Humbolt’un tavsiyeleri ile resim dersi her eğitim kademesinde seçmeli olarak yer aldı. Yapılan çizgi çalışmalarıyla gözün ve elin eğitimi amaçlanmıştır. Çizilen yatay, dikey çizgiler, açılar, geometrik şekiller zamanla gözün doğru ölçmesini ve daha doğru çizim yapmayı sağlıyordu... 1872 yılında Prusya’da, 1874 yılında Saksonya’da resim dersleri ilkokul, ortaokul ve liselerin ilk iki sınıfına zorunlu ders olarak girdi. 19. yüzyıl boyunca sanat eğitimi, bezeme, geometrik desen çizimleri, kalıplardan çizimler ve perspektif çalışmaları şeklinde verildi (Aktaran: Ünver, 2002: 14).

Prusya’da önem ve etkisini giderek arttıran Pestalozzi’nin öğretisi ve ilkeleri çerçevesinde öğretim programlarında yer alan temel çizim dersleri, belli aşamalar içinde çocuğun etkin olmasını ve çocuktaki karanlık ve karmaşık görünüşlerin (Anschauung) açık seçik, berrak kavramlara dönüşmesini sağlaması için konmuştu. Temel gereçler sayı, form ve dildir,

ikinci sırada yer alan form, ölçülere dayanarak geliştirilir. Dörtgenlerin kullanımıyla ölçme kolaylaştırılır. Yatay ve dikey çizgiler, açılar ve eğriler arasındaki ilişkiler üzerinde durulur. Resim derslerinin gözü ve eli eğittiğine inanılmaktadır. Dörtgenler oluyla yapılan saptamalar, kurs ve derslerin ilerlemesiyle ortadan kalkar, artık göz ölçmeye alışmıştır, serbest çizimle yetkin doğrulukta çizimler yapılabilmektedir. Tüm bu anlayışta bir yöntem esprisi yatmakta, doğal dürtülerin her yönden eğitilmesi yanında, görünçsel olandan bilgiye varılması öngörülmektedir. Matematiğin ve sayının en saygın yeri aldığı ve bir çeşit bilgi kuramına dayanan bu görüşlerde ise artık “*sanat*”, öğretilebilirliği ve öğrenilebilirliği ile bilgisel boyutunda anlaşılıyordu. Sanatsallıktan arınmış, kavramsallaşan bu çizim yöntemi, daha önceki “*anlamadan taklit*” yoluyla, kopya resim yapma işlemine tam karşıtlık göstermektedir. Bu dönem için söz konusu olan, pedagojinin sanata üstün gelmesi olayıdır (San, 2010: 58-59).

Sanat ve sanatla ilgili birtakım davranış biçimleri, öğretilecek nesnelere haline geliyor, ders konuları olup bir eğitsel amaç ve işlev taşıyordu. Bu da tam, toplum 19. yüzyıl gerçekliğine, nesneliliğine karşı çıktığı anda (hiç değilse böyle olduğu üst düzeylerde savunulmaktaydı), fakat aynı zamanda aynı toplum, teknolojik uygarlığın ve endüstriyel mal üretimi gereksiniminin sonucu olarak o zamana dek görülmemiş kapsamda bilimsel temellere dayanmak ve bilimden yararlanmak zorunda olduğunda meydana geliyordu. Sanat üzerine, sanatın ve sanat eğitiminin çeşitli işlevleri üzerine tartışmalar bilim çağında başlamış oluyordu (San, 2010: 77-78).

Endüstrinin 19. yüzyılda hızlı gelişimi ile daha önce zanaatkârların el işçiliği ile ürettikleri ürünlerin yerini yavaş yavaş fabrikasyon seri üretim ürünleri almaya başlamıştır. Steveni bu yeni dönemde, “sanat eğitimi” uygulamalarında, endüstrinin etkisiyle estetikten çok ticari amacın yeğlendiği çizgilere doğru bir kayma olduğunu belirterek, sanat eğitimi dersinin bireyi kolay yoldan hayata hazırlayan göz ve elin uyumuna önem veren bir ders konumunda olduğunu vurgulamıştır (Aktaran: Gökay, 2011a: 20).

Sanat eğitimi; görsel yolla algılamayı öğretmek, yaratıcılığı geliştirmek sanatın anlaşılmasını sağlamak, kendini ifade etme yeteneği

kazandırmak, sanatçı yetiştirmek, sanat eğitimi yöntemlerini geliştirmek, endüstriye hizmet etmek, boş zamanları değerlendirmek için gereklidir. Modern endüstrinin sanat eğitimine duyduğu ihtiyaç, sanatın ticari yönü ile ilgilenilmesi sonucunu doğurmuştur (Erbay, 2013: 30).

Çağdaş sanat deyince temelinde endüstri devriminin ve teknolojinin yattığı sanatı anlıyoruz. Bu anlamda çağdaş sanat 20. yüzyıl sanatıdır. 20. yüzyıl, geçen yüzyıl gelişen ve beraberinde güçlü bir teknolojiyi getiren bir bilim çağıdır (Tunalı, 2011: 221).

Bilim, teknik ve sanat modern insan yaşamının gerekleri doğrultusunda birbirini destekler, tamamlar ve bütünlerler. Teknoloji; insanın çevresini değiştirmek için sahip olduğu ve kullanıldığı çeşitli tekniklerin tümüdür. Özellikle sanayi devrimi sonrasında görülen bu gelişmelerle makineleşme ile ortaya çıkmıştır (Erbay, 2013: 63).

Özsoy (2003), Birinci Dünya Savaşı öncesinde Amerika Birleşik Devletleri'ne ellen farklı milliyetlerdeki yeni göçmenlerin ABD'ye kültürel uyumunu sağlamak için sanat eğitimi çalışmalarının yapıldığını belirtmektedir. Özellikle "*resim çalışmaları*" ve "*doğadan desen*" yoluyla güzelliğin yakalanmaya çalışılması burada dikkati çeken uygulamalardır... Dow'un savunduğu "*tasarım hareketi*" ve el sanatları eğitimi (uygulamalı eğitim) göçmenlerin ABD'ye uyumu konusunda etkili olmuştur. Dow ve diğer eğitimciler; tasarım elemanları (renk, çizgi, doku, biçim, leke, mekân) ve ilkelerinin (denge, vurgu, ahenk, zıtlık, ritm, oran-orantı) sanat eğitiminde kullanılmasının gerekli olduğunu desteklemişlerdir. O dönemde endüstriyel çalışmalar ve el sanatları için önemli olan bu faktörler, günümüzde öğrencilerin sanat eserlerinden beğeni elde etmeleri ve kültürel çevrelerini oluşturmaları için kullanılmalıdır (Aktaran: Gökay, 2011a: 22).

Usta-çırak eğitim anlayışını çağdaş eğitime uyarlayan ve sanat akademisinin ve uygulamalı sanat okulunun bir sentezi olarak ortaya çıkan Bauhaus ekolü, birçok sanat eğitimcisinin yetişmesine imkân sağladı. Sanatsal olguların sistematik öğretimi için Bauhaus kuruluşu çok iyi bir örnektir. Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius'un 1919'daki açılış konuşmasında, sanatta öğretilenler ile öğretilemeyenler arasındaki farkı vurguladığı ve öğretilebilir olanla öğretilemez olan arasındaki farkı vurguladığına değindiği görülmektedir.

düşünceleri somut tümcelerle açıklıyordu: *”Tüm sanatlar mimarlıkta birleşip bütünleşirler. Sanat, el becerisi ve el sanatlarına dayanır. Sanatların bu el sanatlarına dayalı bölümü öğretilir. Her sanatsal öğretim, el sanatlarını, desen çizimini ve resim boyamayı ve bu arada bilimsellik ve kuramsallığı kapsar...”* (San, 2010: 99).

Bauhaus, insan ve endüstriyel ürün, makine arasındaki sorunun çözümünü, insanın teknik dünyayı insanlaştırılmasında, endüstri ürünlerine insan tınısını sokmada, onlara tinsel-estetik biçimler vermede, kısacası endüstri ürünlerini estetikleştirmede, başka bir deyimle faydalı ve güzel değerlerini bütünleştirmede bulur. (Tunalı, 2011: 255).

Gropius’un bu açıklamalarının yanında Bauhaus ekolünün diğer bir önemli temsilcisi J. Itten’in düşünceleri Alman toplumunda büyük yankı uyandırmıştır. Onun öğretilerinde, meslek olarak sanat öğretimi gören öğrenciler için hazırlanmış öğretim şekillerinin, genel eğitim veren okullara aktarılabilirliği söz konusudur.

Itten’in *“uyarmak, üzerinde yoğunlaşmak, bir uyum içine getirmek ve konsantre olmak”* olarak özetlediği öğretim bilgisi yöntemi, öğrencilere dersin başında yaptırdığı, kan dolaşımını ve sinir dizgesini canlandırıcı çeşitli beden hareketleri, hem bedende (ki Itten’e göre yapılacak iş’in âleti bedendir) hem de soluk alma ve ses alıştırmaları ile içgüdülerde uyumu sağlamayı amaçlayan çalışmalarla başlıyordu. Bunlar yapılırken anatomik, fizyolojik, psikolojik, dinsel ve ahlâksal açıklamalar da yer almaktaydı (San, 2010: 102).

*“Bauhaus bir devlet kurumuydu, ancak eğitim ve öğretim ilkeleri ile devlet eliyle kurulan sanat okullarından ayrılıyordu”*. Bauhaus, Weimar’daki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile Uygulamalı Sanatlar Okulu’nu bünyesinde birleştirmişti. Öğretim, üç ana sanat dalında (Mimarlık, Resim, Yontu) olmak üzere odaklanmıştı. Eğitimde, serbest sanat ve uygulamalı sanat ayrımı yapılmıyordu. Sanat eğitimi yanı sıra, taşçılık, tornacılık ve dokumacılığa kadar zanaatın her türü öğretiliyordu. Bauhaus, emeğe ve el ustalığına dayanan Rönesans atölyelerini örnek almıştı. Rönesans’ta olduğu gibi, bu okullarda öğrenciler, sadece tek sanat dalında çalışmıyor; bu kurumdan mezun olduktan sonra sahne dekorundan, mobilyaya; tekstil ve sofraya

tasarımı ve işçiliğinden, her tür eşyayı ve ürünü tasarlayabilecek bir kapasiteye sahip birer tasarımcı oluyorlardı (Kara, 2009: 11).

Bauhaus Okulu, sanatların temelinde yatan işçiliğe önem verirdi. Bauhaus'da eğitim gören öğrencilerden atölyelerde ve şantiyelerde çalışmaları istenirdi. *“Okul, atölyelerin hizmetindedir ve günün birinde atölye çalışmaları içinde eriyecektir... Bauhaus'da öğretmen-öğrenci değil, usta-çırak vardır”* denilirdi (Kara, 2009: 13-14).

P. Klee, Bauhaus Okulu'nda verdiği derslerinde, doğadaki yaratma sürecini izleyerek öğrencilerine de bu aşlamaya çalışmıştır. P. Klee'nin amacı öğrencilerinin etkiliğın bir parçası olmaları için çalıştırmak ve sanat eğitiminde yeni bir yöntem uygulamaktı (Erbay, 2013: 40).

Bauhaus Okulu; kurslar, sergiler, konferanslar düzenledi. Bauhaus Okulu'nda eğitim; temel sanat eğitimi, biçim ve renk elemanları üzerine kurulmuştur. O gün için bu yeni eğitim, kişilerin farklı fiziksel ve psikik davranışları ile değerlendirilmek isteniyordu. Bu amaçla yapılan eğitim, her türlü klasik kürsü öğretiminin yerini almıştı. Eğitim ile öğrenciye verilmek istenen kültür tecrübeleri değil, öğrencinin kendi kişisel arayışlarına uygulama imkânı sağlayan bir yoldu (Erbay, 2013: 40).

Gropius'a göre genel eğitim veren okullardaki sanat dersleri, her çocuk ve insanda var olan biçimlendirici yaratma gücüne yönelik olmalıdır. Görme duyusu, form bilinci ve el becerisi geliştirilmeli, oyun biçiminde fark ettirmeden bilinçli iş'e yönelten bir yöntemle icat etme, deneyler yapma sağlanmalı, serbest biçimlendirme alışkanlığı kazandırılmalı, teknik bilgi verilmelidir (San, 2010: 99-100).

Bauhaus'un getirdiği anlayışa göre dünya, insanın ona yüklediği duygu, düşünce, hayal gücü ve itimleriyle insansal, sanatsal ve estetik bir dünya olur. Bunun estetikçe anlamı, bir estetik değer olan güzelliğın bir yaşam pratiğı olan işlevsellik ile bütünleşmesidir (Tunalı, 2011: 239).

Bilim ve teknoloji makinede somutlaşır. Makine, içinde yaşadığımız çağın en büyük gerçeğidir. Makinenin böyle bir gerçeklik kazanması, insan ile makine arasında değışik türden sorunların doğmasına neden olur. Bunların başında *“insanın yabancılaşması”* sorunu gelir... Makine rasyonel, akılsal,

fonksiyonel bir varlıktır. Şimdi bu rasyonel-fonksiyonel varlık öyle bir biçim içine sokulmalıdır ki, bu biçim, insan ile makineyi bir karşıtlık ilgisinden kurtarıp uyum ilgisi içine sokulabilsin. Bu nasıl olabilir? Bu, insanın, makinenin biçiminde kendi özünden bir barça bulmasıyla olur. Bunu daha başka türlü söylersek: Makine, cansız, ruhsuz, salt araç-gereç varlığı, salt bir fonksiyonel varlık olmaktan çıkıp, bir sanat yapıtı karakteri elde etmelidir (Tunalı, 2013: 52).

*“Bauhaus tasarımcıları, fonksiyon deyince yalnız bir nesnenin kullanımındaki işe yararlılığı değil, aynı zamanda bir nesnenin biçimsel fonksiyonalitesini de anlarlar. Fonksiyonel biçim, her ne kadar bir nesnenin işe yararlılığını ifade ediyorsa da hiçbir zaman kullarımdaki pratik işe yararlılık ile aynı tutulamaz. Biçimin fonksiyonalitesi, bütünüyle fonksiyonel olarak belirleyici olan bir dünyanın sürekliliğini ve düzenini ifade eder. Böylece, bir nesne fonksiyonel biçimi ile bu bütünün düzeni içine katılabilir. Fonksiyonel biçim, o halde tek bir nesnenin tüm yaşam dünyasının düzeni içinde yer almasını ifade eder”.* Bununla da tek tek bir nesne, matematik gibi bir düzen bilimi olan estetiğin kapsamı içine girmiş olur. Böylece, yüzyıllar boyunca birbirine karşıt olarak anlaşılmış olan sanat ve yaşam, sanat ve gerçeklik, sanat ve teknik, şimdi üniversal bir harmoni içinde bütünleşmektedir. Böyle bir harmonide, böyle bir bütünlükte, aynı zamanda insan ve makinenin uzlaşımı da gerçekleşir ve uzlaşım, çağın izleyeceği yörüngeyi de önceden belirlemiş olur (Tunalı, 2011: 257).

Söz gelişi bir otomobil alırken, onu yalnız fonksiyonalite açısından mı inceleriz? Onun dizaynı, orantısal varlığı ve hatta rengi üzerinde hiç durmaz mıyız? Beğendiğimiz bir otomobili neden beğendiğimiz sorulduğunda, bu sorunun yanıtı, onun hoşumuza gittiği, onda kendimizden bir nitelik bulduğumuz biçiminde olacaktır. Onda kendimizde bulduğumuz şey bizim tinimize ait bir nitelik olan biçimdir. Çünkü biçim, tinsel-ruhsal olan şeydir. İşte, bu orantısal varlığı ile duyarlılığımız arasında bir uyum, bir harmoni meydana gelir. Böyle insan varlığı ile uyum içinde makine, fonksiyonalitesini, akla duyalı varlığını yitirmeden, orantısal, biçimsel varlığı

ile insan duyarlılığına uzanır ve insan duyarlılığı ile uyum içine girer (Tunalı, 2011: 222).

Bir otomobil de yalnız, faydalı-iyi değil, aynı zamanda tasarımıyla estetik, güzel olmalıdır. Bu faydalı-iyi değeri ile güzel değeri arasında kurduğu ontolojik ilgi yönünden 20. yüzyılda çok önemli bir devrimin gerçekleştiğini görüyoruz. Yüzyıllarca birbirinden Çin duvarıyla ayrılmış bulunan bu değerler, ancak yüzyılımızın içinde tekrar bir bütünleşmeye götürülüyor. Bu devrim bir yandan iyi ile güzeli, öbür yandan da uygulamalı sanatlar ile güzel sanatları birleştirmeye götürüyor. Bu devrim, teknolojinin, makinenin yaptığı bir devrimdir. Bir bakıma bu devrim, Antikite'yle yeni bir düşünsel ilgiyi tekrar kurmuş oluyor (Tunalı, 2013: 53).

Bu açıdan bakınca günümüzle Antikite arasında bir koşutluğun kendini gösterdiğini görüyoruz. Bugünde sanatlar arasında, bir zamanlar yapılmış olan ve yüzyıllarca egemen olan sanat ve zanaat ayrılığı ortadan kaldırılıyor, onlar bir sanat bütünleşmesi içinde kavranıyor, tıpkı eski Greklerin onları *techne* kavramı altında kavraması gibi. Sanat ve zanaat kavramları arasında kurulan bu *integration* aynı zamanda iyi ve güzel değerleri arasındaki *integration*'u da beraberinde getiriyor. Bu *integration*, çağımızda da yalnız sanatı değil, aynı zamanda yaşamının da bir idealidir. Böyle bir ideale ulaşmak, ancak akıl ve duyarlılığın yine bir bütünleşme eylemi içine sokulması ile olanak kazanır. Böyle bir eylem ve çaba ile insanlar bu ideal yönünde yetiştirilebilir. Böyle bir eğitim, teknolojinin zorunlu olarak meydana getirdiği bir estetik eğitimidir (Tunalı, 2011: 223).

Read, çağın getirdiklerini bilimiyle, teknolojiyle kabullenir. Sanatı da bilime karşıt bir olgu olarak görmez. “*Sanat bir canlandırmadır, bilim bir açıklamadır; her ikisi de gerçeklikle uğraşır, biri onu canlandırır, diğeri onu açıklar. İkisi arasındaki ayrım yalnızca yöntemlerdedir*” der (San, 2010: 136).

1970’lerde adından söz ettirerek Max Bense tarafından matematik temelli “*bildirişim estetiği*” ortaya koyulmuştur. Ona bildirişim estetiğinin ne olduğu sorulduğunda şöyle cevap vermiştir: “*Doğada, sanatla ve teknikle gelişen estetik durumların bir kuramıdır. Ancak bu estetik durumlar,*

*geleneksel estetiğin güzel, çirkin, çekici, hoş, yüce vb. diye nitelediği estetik deyimleri de içine almasına karşın psikolojik nitelikte olayları konu edinmez, olayların metafizik nitelikleri de yoktur. Bildirişim estetiği, bir bilimsel estetik, bir matematik, bir teknolojik estetikdir. Bu genel nesnel tavrıyla da bir nesnelci (objektivist) estetikdir”* (Aktaran: San, 2010: 173-174).

İşte bu estetik, iletişim sorununu ele alan güdübilimle birlikte sanatçı, sanat ürünü ve sanat tüketicisi arasındaki iletişimi irdelenmekte, daha doğrusu, artı bireylere değil kitlelere ulaşmayı amaçlayan yeni ve çağdaş sanat akımlarında iletinin yığınlara nasıl iletileceği sorununu araştırıp bunu bir ölçme sorunu, bir matematik olasılık sorunu durumuna getirmektedir (San, 2010: 174).

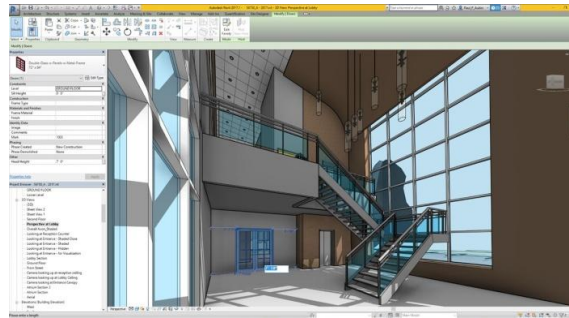
Bilgi ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi, teknolojinin genel olarak her şeyi etkileyip sosyal, siyasal ve sonuçlarının ortaya çıkması yanında, bu teknolojilerinin etkileri ve sonuçları artık sanat yaparken kullanılacak araç-gereç ve ortamları da etkilemekte, değişmekte ve hatta yaratma sürecinin kendisini bile baştan sona değiştirmektedir (Özel, 2003: 139).

Teknolojinin gelişimi ile üretilen yeni ürünler, çağdaş sanat eserlerinde, sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Endüstriye dayalı toplumlarda üretilen malların, kitlelere beğendirilme dürtüsü, estetik kaygıyı ön plana çıkarırken teknoloji ile sanatın birleşmesi tasarım olgusunu ortaya çıkarmıştır (Aktaran: Gökay, 2011b: 48).

Teknolojisinin gelişmesi ile çevremizde bulduğumuz yeni araçlar çağdaş eğitim sistemini yönlendirmektedir. Modern ders araçlarının işlevleri ve özellikleri değişmiş eğitimcilerin internet, dokunmatik sistemlerden, dia, film, video, dvd, vcd disketleri, kasetler gibi sesli ve görüntülü yardımcı araçlardan yararlanması kaçınılmazdır (Erbay, 2013: 34). Radyo, televizyon, bilgisayarlar gibi kitle iletişim araçları, hazır malzeme teknolojik değişimin belirgin aletleridir. Dünyada sanat eğitimi alanında bu aletler (bilgisayar, multimedia) resim, grafik, sahne sanatları gibi alanlarda etkin olarak kullanım alanı bulmuştur (Erbay, 2013: 64). Çağdaş eğitim sistemi ile modern ders araçlarının işlevleri ve özellikleri de değişmiş ve gelişmiştir. Eğitimciler bilgisayar, dia, film, video kasetleri ile video, simülatör gibi sesli, hareketli ve

görüntülü yardımcı araçlardan yararlanmaya başlamışlardır (Erbay, 2013: 120).

Sanatsal kabiliyetlerle ele alınan boyanmış ve çizilmiş bir perspektif resim, sanat tarihinin bütün dönemlerinde olduğu gibi bütün çağdaş akımlarında da derinliği, bütünlüğü ve devamlılığı ele alır. Günümüzde, perspektif görünümü bilgisayar programları aracılığıyla çizimi gerçekleştirilebilmektedir ve eğitimi verilebilmektedir. Bu tür gelişmeler sonucunda televizyon reklamlarında, mimari yapıların düzenlenmesinde, grafik tasarımda, bilimsel örneklerin incelenmesinde, uzay simülasyonlarında, çizgi film animasyonları, sinema ve özel efektlerde, tıbbî ve ticarî alanda, antropolojide, endüstriyel tasarımda, tiyatro sahnelerinin düzenlenmesinde ve daha birçok alanda kullanılan Maya, Z Brush, LightWave, SoftImageXSI, Autodesk Revit, 3DS Max gibi modelleme programları da sanat ve eğitim dünyasında yer aldığı için bilgisayar ortamında daha kısa sürede çizimler yapılmasına yol açmıştır.



Resim-31: Autodesk Revit Programında Modelleme, 2017, (“Sanal”: 2018)



Resim-32: Zaha Hadid, *New Dance and Music Centre*’in Modellemesi, 2010, (“Sanal”: 2018).

Ortam ve araç, sanatı; sanat da ortam ve araçları etkilemiş değiştirmiş ve kendi kendini yeniden üreten bir sürece girilmiştir. Sinemanın bir sanat dalı olduğu çoktan kabul görmüş ve yüzyılımızın sonunda “*Digital Art*”tan söz edilir hâle gelmiştir. Rönesans döneminde çıraklar ile birlikte yapılan boyalar ve hatta tablolar düşünüldüğünde sinema sanatının üstün organizasyon ihtiyacı ve bilgisayar destekli yaratım sürecinin bireyselliği, birbirini inkâr eden özellikler taşımaktadır (Özel, 2003: 137).

Teknoloji ve sanat, tarih boyunca birbiriyle doğru orantılı gelişen ve insanı diğer varlıklardan ayıran iki temel unsur olarak var olmuştur. Dolayısıyla, bir yapıtın yaratı sürecinde teknolojinin varlığı, sanatta doğayı yansıtmaktan uzaklaşarak bir deney görüntüsü vermiştir. Sanatçı, başka araçlarla ya da tekniklerle üretmesi mümkün olmayan sanatsal yapıtlarını bilgisayar teknolojisini kullanarak üretmeye başlamıştır. Bilgisayarın devreye girmesiyle birlikte öncelikle gerçeğin anlamı, içeriği, konumu neredeyse tümünden değişmiştir. Bilgisayar, giderek gelişen kullanım kolaylığı, hatasız olmasına karşın çok hızlı çalışma özelliği, geliştirilen yazılımları ve her an değişik bir uzman olabilme özelliğiyle bilgi çağının en önemli hazırlayıcı, itici gücü olmuştur. Algoritmaları çok fazla sayıda yeni nesne, alan ve olaylar sunmaktadır. Canlı dokuları tarayabilmekte ve inceleyebilmektedir. Görsel alan artık başka hiçbir şeyde olmadığı kadar hareketli veri diyarına dönmüştür (Sağlamtimur, 2010: 223; Bölükoğlu, 2002: 250; Tanyılmaz, 2008: 7).

Orta Çağ’ın şartları düşünüldüğünde sanat adeta zanaattı. Zanaat sanattan daha yararçı toplumsal bir ürettidir. Sanat içinde kişisel fayda sağlayan ve toplumun sanat zevkine hitap eden yapıdadır. Sanat eseri dolaylı yoldan toplumu etkiler, zaman içinde zanaat ve sanat kavramlarının farklı anlamlar içerdiği anlaşılmıştır. Üretici ve sanatçı insan; akılcı, duygu kaynağı kendinden, önceki kültürleri eklentiler yapmış ya da sonraki kültürlere yeni ve işe yarar şeyler aktarmaya çalışmaktadır. Bu yüzden bugünün toplumunda sanatçı, eskisinden çok daha fazla zeki, yaratıcı, özgür ve önemlidir (Erbay, 2013: 101).

Günümüzde sanatın salt sezgi ya da duyuşsal alanla ilgili olmadığı ve öğretilbilirliği görüşü bilimsel araştırmalarla kanıtlanmıştır. Sanatsal

düşünce ve davranış biçimlerinin geliştirilmesinde, yönlendirilmesinde eğitimin gerekliliği tartışılmaz bir gerçek olmuştur... Ancak, sanat eğitiminin amacı yalnızca üreten, yaratan sanatçı değil, genel anlamda güzeli arayan, estetik duyarlık taşıyan insanlar yetiştirmektir (Ünver, 2002: 6).

Yüzyıllar boyu felsefede uzlaşmaz karşıtlar (antinomia) olarak nedensellik ve özgürlük, şimdi endüstriyel tasarımla gündelik yaşam gerçeğinin içinde fonksiyonellik ve estetik bir bütünlüğe kavuşmakta ve insan yaşamı da bu bütünlük içinde yeni bir anlam perspektifi kazanmaktadır. Bu perspektif şunu ortaya koymaktadır: insan yaşamı fonksiyoneldir, ama aynı zamanda estetik olmaya açıktır. Bu, çağdaş insan yaşamının dayandığı bugün yadsınamaz hümanist bir realitedir (Tunalı, 2011: 258).

## V. BÖLÜM

### 5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Antik Çağ'dan günümüze kadar sanat, üzerinde durulan bir konu olmuştur. Günümüzde ise araştırmaya ve incelemeye tabi tutulmaktadır. Fakat sanat felsefesi şeklinde ortaya çıkan düşünce ve görüşlerin hemen hemen hepsi “*sanat nedir?*” gibi soyut sorular etrafında dönerek sanat eserlerini düşünce objesi yapmıştır. Bireyin, gelişim ve öğretim sürecini destekleyen sanat eğitimi, bireyde duygu ve düşünce birlikteliğini ele alarak onda özgür, yaratıcı, üretici yetilerinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Antik Çağ'dan beri doğada karşılaşılan güzele olan gereksinim, bir güdü gibi çalışır. Fakat bu güzele ulaşma öğrenmeyle sağlanmıştır. Çünkü öğrenmenin ilk kaynağı olarak doğa görülmüştür. Doğanın kendisi taklit edildikçe güzele ulaşılmaya çalışılmıştır. Fakat bu durum kimi insan için yeterli gelmiş, kimisi için gelmemiştir. Bilgi üretimi ve birikimi ilerledikçe, akıl, kültür ve edimlerimiz geliştikçe doğanın güzeline yeni güzellikler eklemeye başlanmıştır. Bu nedenle çevremizde bulunan doğal güzelliklerin, insan üzerinde oluşturduğu duygusallığın ve düşüncelerin ifade ediliş yolları ve biçimini araştırmaya başlamıştır.

İnsan doğayla buluştuğundan beri sadece onu bilmek ve tanımak isteğiyle kalmayıp doğanın kendisini duyduğu gereksinimlere göre değiştirmek ve araştırmak istemiştir. Doğayı bilmek, tanımak, araştırma isteği insanı gün geçtikçe bilime, doğayı değiştirme arzusu ile tekniğe veya sanata ulaşmasını sağlamıştır. Buradan hareketle diyebiliriz ki sanat en geniş anlamıyla varlıkların doğasıyla ilgilenerek süreç içinde ulaştığı sonuçla birlikte bir keşif etkinliğidir.

Antik Yunan düşüncesi gerek ondan önce gerek sonraki dönemlerde düşünce ortaya koyan diğer uygarlıklarda sanatçının tasarlama, ürün verme, Tanrısal yaratma ya da aynı anlama gelen farklı bir söylemle doğanın meydana getirmesi olan *natura naturans* etkinliği arasında benzerlik kurulmuştur. Genel olarak bilinen haliyle, doğanın kendisini sanat için taklit edilecek yetkin örnek olarak nitelendiren görüş, Antik Çağ'dan beri *mimesis* teorisi olarak anlaşılmıştır. Mimesis teorisi, çeşitli bakış açıları tarafından

temsil edilmiştir. Fakat bunların hepsinde ortak olan şey, doğanın yetkinliği ve güzelliğidir.

Antik Çağ'da ortaya çıkan görüşler sanat felsefesine ve sanat eğitime katkısı oldukça büyüktür. Antik dönemdeki tartışmalar, eşyayı tanımaktan düşünce sisteminin oluşumuna kadar birçok alanda kendini hissettirmiştir. Bu nedenle filozofların görüşleri sanat bağlamında birçok felsefî görüşlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bunlardan belki en önemlilerinden birisi eşya ile irtibatın nasıl gerçekleşmesi gerektiğine dair görüşlerin ortaya çıkmasıdır. Sokrates öncesi dönemde belli başlı filozofların kafalarında beliren varlık probleminde bir cevap bulma isteği ile kendini göstermiştir. Bu, somut ve soyut biçimlerde belirmeye başlamıştır.

Antik Çağ'da akademik anlamda ilk faaliyetlere rastlanmıştır. Bu akademilerde Eflâton başta olmak üzere diğer filozoflar tarafından düşünce sistemleri oluşturularak felsefe okutulmuştur. Sokrates ve öğrencileri olan Eflâton ve Ksenophon'da daha çok ruhçu bir mantıkla insanın iç dünyasına ışık tutan felsefî görüşlerin hâkim olduğunu fark ediyoruz. Kendi kurdukları mantık çerçevesinde eşyanın hakikati bilgisinin elde edilmesinin manevî yönünün olduğu anlaşılmıştır. Fakat Eflâton'un öğrencisi Aristoteles'te ise daha çok gerçekçiliğin, somut dünyanın ön plana çıktığını görülmüştür. Bu anlayış ise bilimlerin ortaya çıkmasına etki etmiştir. Aynı zamanda sanattaki güzelliğin, belli bir düzen, bir biçimsel kural çerçevesinde olması gerektiği düşüncesi ile sanatı kavrama, onu geliştirme, öğretme ve aktarma ihtiyacını doğurmuştur. Bu ihtiyacın karşılanması ancak bir eğitim kurumu ile yapılabilirdi. Bunun sonucunda akademinin doğuşu gerçekleşmiştir.

Tabiatı tanımadan insanı tanımaya kadar bütün mevzularda asıl meselenin, hakikatle irtibat kurabilme ve onun bilgisini elde edebilme yollarının aranmasıdır. Mimesis kuramında filozofların ortaya koyduğu *idea* fikirleri bunun birer sembolüdür. Fikirler ortaya koyulurken *güzel*, *iyi*, *kullanışlı*, *uygunluk*, *ahlakî* ve *yararlı* gibi kavramlarla desteklenmiştir. Bu tür kavramlar kendini göstermeye başladığı andan itibaren günümüze kadar sanatın ve felsefenin problematiği olmuştur.

Platon'un formların güzelliği olarak geometrik biçimleri kabul ederek sonsuzluğu barındıran şeyleri güzel olarak değerlendirmiştir. Buna göre varlığa ait formlardan kurtularak ideal dünyayı ortaya koyan estetik anlayışı kendini göstermiştir. Bu estetik anlayış göreceli bir güzellik değil mutlak bir güzelliştir.

Platon ve Aristoteles'in ortaya sürdüğü birlik, düzen ve oran anlayışı Hıristiyanlığın ilk zamanlarında da kendini göstermiştir. Bu nedenle Orta Çağ sanatına etki alanı bularak ideal formun bütün olarak değil, Pythagoras'ı izleyen ve bir düzen içinde birliği sağlayan ifade biçimleri kendini göstermiştir. Platoncu evren görüşü düzensizlikten düzenin meydana getirilmesi anlayışı içinde sanatçı da mevcut formları mükemmelliğe ulaştırmak için kullanır. Bu nedenle Orta Çağ'daki Neo Platoncu görüşler kendini oldukça hissettirmiştir. Bu dönemde nesnelere dünyası meydana geliş ve sadece düşünmeye açık, cisimsel olmayan formların ve varlıkların bu görüşe göre biçimlenerek oran ve ölçü anlayışı içinde ele alınmıştır. Bunun yanında Aristotelesçi idea görüşü, nesnelere özünün olduğu fikri ile akıl ile düzenin meydana getirilmesiyle oran, ölçü, zihinsel kuramlarla kendini gösterir. Bu şekilde sanatçı ideal forma ulaşır. Bu anlayışlar Orta Çağ'da Hıristiyan felsefesi içerisinde sentezlenerek yeni bir anlam kazandırılmıştır. Bu anlam, dinin etkisiyle sanatın kendisi pagan kültürünün uzantısı olduğu ve dünyevi yapısından dolayı olumsuz bir yük barındırdığı algısı ile kendini göstermiştir.

Orta Çağ Hıristiyan düşünce dünyası sanıldığı kadar dünyayı, Antikite güzelliklerini ve zevklerini tamamen yadsımamıştır. Tanrı'nın istediği yaşamda dünyada onun hoşlandığı biçimde zevk almak reddedilmemiştir. Dünyayla alakalı estetik görüş, skolastik felsefeyi en üst düzeyde temsil eden zihinler içinde yer edinmeye başlamıştır.

Estetiğin bir yönüyle duyumsanabilire, bir yönüyle de insanî özgürlükler alanına dayanması, onun çoğu zaman metafizikle ilişkilendirilmesine sebep olmuştur. Bunun en önemli nedeni insanın maddi ve manevi anlamda bütünlük arz etmesinden kaynaklanır. Ontolojik olarak sanat düşüncelerinin ilk örneklerine Augustinus'un söylemlerinde rastlarız.

Hıristiyanlığın ortaya çıkması ve yayılmasından Orta Çağ'ın sonuna kadar dış dünya ile insan doğasının düzeliğiyle pek ilgilenilmemiştir. Nesnel olmayan bir varlık problemi daha çok ön plandadır. Gerçek sanatsal değer yenilikten değil nesnel olmayanın gerçekliğinden hareket edilerek ruhsal varlığa yönelik arayışla girmiştir. Bu dönemde güzelin gerçek sanatsal değeri yetkinlikten ve yenilikten çok Tanrı'nın ustalığını yarattıkları üzerinden fark ettirmekle ilgilidir. Sanat ise buradan hareketle Hıristiyanlık için araç olarak kullanılmıştır. Estetik eğitim ise dinsel-spirüalist evren görüşü ile beslenmiştir.

Hıristiyan inancına göre, Tanrı insanı sever ve onu kendisine benzetmiştir. Bu inanca göre 'İsa'nın kendisi de Tanrı'nın insan biçimindeki tezahürüdür. Evrenin parçası bir bütünü göstergesidir ve bu parçalar uyum içindedir. Bu estetik anlayış, görmenin estetiğinin yanında bir anlatım estetiği olarak kendini göstermiştir.

Orta Çağ'da görülen dünyaya bakış açısının özellikle resim sanatına yansımaları gözlemlenmiştir. Orta Çağ nominalist görüşe dayanmıştır. Bu nedenle Orta Çağ'da Antik dönem kavramları ile Hıristiyanlığın görüşleri sentezlenmiştir. Orta Çağ'da realizm, felsefi görüş bakımından Platoncudur. Ayrıca kavramları fikirler olarak kabul etmiştir. Buna karşın nominalizm kavramları yalnız isimler olarak incelemiştir. İlerleyen dönemlerde ise gerçeğe dayalı bir düşünce olarak gelişim göstermiştir. Orta Çağ'ın bu felsefi görüşüne uygun olarak zamansal bağlamda manzara resimleri görülmemesine karşın, doğanın gözlemiyle değil, doğanın işaretleri olarak ele alınmıştır. Yani manzara resmi doğanın bir tasarımıydı. Bu nedenle Orta Çağ sanatında işaretler nesnelere yerini tutmuştur.

Hıristiyanlığı açık bir şekilde ele alarak akıl ile sentezlemeye çalışan skolastik felsefenin açık ve seçik ilkesi sanat formlarını etkilemiştir. Dünyevi makamın geçiciliğini, öteki dünyanın kalıcılığını ele alan sanat, sanatçıya seçme hakkı tanımayarak katı formlar ve katı kurallar içinde egemenliğini göstermiştir. Orta Çağ'da estetik ile ilgili sorunların çözümü için Antikite'ye yönelmiş insan, varlık, dünya ve Tanrı kavramlarını Hıristiyan inancı içine

yerleştirmiştir. Antik dönemde sanatta estetik ve sanatla ilgili sorunlar çözülmeye çalışılırken doğaya yönelim gerçekleştirilmiştir. Orta Çağ felsefesi ile birlikte güzellikten söz edildiğinde Tanrı'nın öz niteliklerinden birisi vurgulanmıştır.

Hıristiyan inancında pagan olan Antik filozofların eserlerinin seçimi işlemsel olarak ele alınmıştır. Çünkü Antikite'nin eserlerinde Hıristiyanlığın gerçeklerine karşı olan tüm fikirleri bertaraf edilerek inancı güçlendiren düşünceler çekilip ortaya koyulmuştur. Böylelikle insan zihni belirlenmiş kalıplara sokularak sanatsal formlarda da doğal form arayışından uzak bir katılık meydana getirilmiştir. Deney ve gözlemden uzak bir düşünce ortaya çıkarılmıştır. Ruhsal dünya yüceltilirken bedeni yadsıyan Orta Çağ anlayışı sanatta ruhun doyurulması ve ahiret inancının kuvvetlendirilmesi için mesajlar kullanılmıştır. Ruh maddenin karşısında konumlandırıldığı için yer çekiminden uzak ve gökyüzüne yükselen hafiflik içindeki formlar, ruhun maddesizliğine işaret etmiştir.

Orta Çağ'da bilgelik için kavramlara saygı göstermenin yanında aşkınlığın yansması bunun önünde engel olarak görme üslubunun bir anlam içinde tepkisel canlılık kendini gösterir. Bu doğanın ve sanatsal yapıtların güzelliğine karşı duyulan ve öğretilen dürtüleri meydana çıkardığı tepki varlığıdır. Orta Çağ düşünürleri güzellikten bahsettiğinde, sadece soyut kavramları değil aynı zamanda güzellik, ahlakî, metafiziksel aşkınlık kavrayışı ile duyum tarzını ortaya koyması, o dönemin düşünce dünyasıyla ilgilidir.

Orta Çağ'da estetiğe ulaşmayı duyuyla anlamlandırılmayan güzellik alanını içeren genişlik, analogik faaliyetlerle duyulur güzelliğe doğadaki şeylerin ve sanatın güzelliğiyle ilgili farklı görüşler ortaya çıkarılmıştır. Orta Çağ'da estetik ilgi alanı çok geniş ve kapsamlı olmuştur. Bu çoğunlukla şeylerin güzelliğine yönelik ilgileri harekete geçiren metafiziksel bir güzellik farkındalığı olmuştur. Orta Çağ'da bu güzellik anlayışıyla dönen bir düşünce sistemi içinde yer bulan insan, Rönesans düşüncesinde kendi benliğini ortaya koymak isteyen kişiliğini arayan bireyler haline gelme arzusu içinde

olmuştur. Orta Çağ'da kendilerine sunulan bilgiyi sorgulamayan insan, Rönesans ile farklı arayışlar içine girerek varlığını ispat etmeye çalışmıştır.

Kültürler için doğa ve doğa ilişkileri ile doğanın kanunlarını anlamak için ortaya koyulan kaynaklar içinde manzaralar ve doğa temsilleri vardır. Bu manzaralar ve temsiller Antik Çağ'dan Orta Çağ'ın sonuna dek tarihsel ve dini konulara arka plan olan olarak kendini göstermiştir. Fakat Rönesans ile birlikte doğa, kendisi için betimlenen bir şey olmuştur.

Orta Çağ felsefesi doğayı incelemeye yönelmeyerek varlık neden üzerine düşünmeye çalışmıştır. Bu düşünce gerçek olan Tanrı fikrine dayanan soyut düşüncedir. Rönesans'la beraber doğayı bakış tamamen değişir insanın doğaya üstün olması ve onu kendisinin mutluluğu için kullanması araştırma, gözlem, inceleme faaliyetleri kendini göstermiştir. Bununla Rönesans düşüncesi doğayı ve insanı tanıma ve anlama üzerine temellendirilmiştir. Bu nedenle herkesçe bilinen Rönesans sanatçıları Orta Çağ'da işlenen dini konuların yanında insan vücudunun doğal formlarını istedikleri ele almışlar ve ideal gerçekliğe ulaştırmayı amaçlamışlardır. Bundan hareketle form bilgisi olmadan formu yeniden üretebilmek imkânı olmayacağı için sanatsal alanlarda form bilgisi, teknikle alakalı uygulamalı bilgileri ile beceri olmadan ayrı düşünülemez.

Orta Çağ'da güzellik anlayışı görülen nesnenin somutluluğu üzerine düşünme eylemi gerçekleştirmiştir. Fakat Rönesans'ta sanata "*zihinsel şey*" olarak bakılarak sanatta üslubun dönemin sonunda değişim göstermesine neden olmuştur. Sanatta mimetik görüş Orta Çağ ve Rönesans'ta çeşitli düşünce sistemleri için var olmuş ve canlanmıştır. Rönesans'ta Antik dünya duyulan ilgi ile Aristoteles düşüncesi yeniden yorumlanmıştır. Bunlardan ilki sanat doğanın yansıması görüşüdür. Bununla sadece doğanın fiziksel yapısı değil, insan doğası ve insanın değerleri de ele alınmıştır. Böylelikle doğanın altında yatan güzellik ile insan doğasındaki ortak özellikler irdelenmiştir. Temelinde aynı olan ve değişmeyen insana dair duygular, değerler vs. sanatçıların eserlerine konu olmuştur. Diğer bir görüş ise sanatın ideali yansıması gerektiği görüşüdür. Bu görüş ile birlikte sanat ürününün zevkleri aktarabilmesi için dünyada güzelliği kendinde barındırmayan şeyleri atarak,

yalnızca hoş ve güzel olan seçilerek gerçekte bulunmayan güzeli veya yetkinliği ortaya koyması gerekir. Bu aynı zamanda ahlakî açıdan idealleştirilmiş insanın ve ilişkilerinin ideal örneklerle canlandırılması gerekli kılınmıştır.

Düşünceleri, zevkleri, sanatın biçimlerini bağlantılı bir şekilde ele alan kuramlar zihin dünyası için bir ışık niteliğindedir. 14. yüzyıl kültürü tam olarak Hümanizm'i ortaya çıkarmıştır. 15. yüzyılla beraber Antik Çağ'a ait eserler artarak yayılmıştır. Bu şekilde Yunan filozoflarının eserleri Latinceye çevrilerek çoğu yerlere ulaşması sağlanıyordu. Böylelikle göreceli olarak İtalyan düşünürler tarafından yeniden keşfi yapılan Antik dünyanın entelektüel mirası üzerine eğitimin inşası gerçekleştirilmiştir. Antik Yunan ve Roma dünyasının mirasının sonuçlarını yeniden ortaya çıkarma çabalarıyla Orta Çağ'ın eğitim anlayışına karşı modern eğitimin önünün açılmasına neden olmuştur. İtalya'da sonra diğer Avrupa yerlerinde gerçekleşen öğrenimin yeniden doğuşu modernizmin doğal sonucudur. Bu sonucun ortaya koyduğu şey, Hümanist bilginlerin Antikite metinlerinin toplanması, sorgulanması, anlamlandırılması, mukayese edilmesi ve çoğaltılması çalışmalarıyla yeniden ortaya koyarak modern düşüncenin ve bilimselliğin başlangıcına neden olmasıdır.

Kültür ve zamanlarda alışagelmış bir güzel olduğu fikriyle kabul görmüştür. İnsan doğası, doğa kadar güzelliği farklı katmanlarda ortaya çıkarır. Buna benzer şekilde insanın anatomik biçimlerine de değer verilmiştir. Çeşitli şekillerde insan eliyle ortaya çıkarılan nesnelere; oran, düzen, denge gibi geometrik ölçütlere göre ele alınmıştır. Bu geometrik ölçütlere göre, perspektif ve ışığın kullanılış biçimi vs. kuralcı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Böylelikle Rönesans sanatına tektonik bir biçim kazandırılmıştır.

Rönesans'tan önce, dini bir görüşle doğada duyulan hayranlığın tepkisiyle oluşturulan bir güzellik ortaya çıkarma çabasında olunmamıştır. Bu genel ifadeye karşın hayranlık, farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Orta Çağ'ın sonlarında, dini otoritenin ekonomik ve düşünsel anlamda kuvvetini kaybetmeye başlamasıyla Batı dünyasında felsefe ve inanç arasındaki bağ

yavaş yavaş kopmaya başlamıştır. Bu şekilde Hıristiyan uygarlığın sınırlı olan düşünce biçimini aşarak akıl ve bilgi kendini göstermiştir. Bununla beraber felsefe yazarlar ve düşünürlerin ilgisine girerek Rönesans ile beraber insanı merkeze alan bir güzellik anlayışı kendini göstermiştir. Bu durum ilerleyen dönemlerde doğaya bakış açısının değişimiyle gelişerek ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu değişim gözlem, araştırma, inceleme faaliyetlerinin yanında doğayla iç içe olmayı arzulayan bir güzellik ifadesine evrilmesine neden olmuştur. Fakat bunun yanında gücü kendinde barındırmak isteyen sanatçı için doğanın sonsuzluğuna erişme isteği, sonsuz olan Tanrı'ya yaklaşma arzusunu beraberinde getirmiştir.

Bilgi ve insan değeri rasyonel tabanda ele alınarak düşünce biçimine uygun sanatsal formlarda geometriksel ve matematiksel kavramlar önem kazanır. Antikite'nin yeniden doğuşuyla Antik sanat formları kendini gösterir. Bu nedenle formun kendisi düzen ve uyum birliği olarak ele alınmıştır. Kozmos, sanat formları ve ideaların birliğinde doğan düzeni içermesi gibi sanat eseri de düzen içinde ele alınan formlardan ortaya çıkar. Bu nedenle Rönesans sanatçısı matematik ve geometri ile ilgilendiği için zihinsel kurguyu meydana getirmiştir. Zihinsel kurgu ve görünen dünyasının biçimleri ile ideal formlara ulaşma isteğini göstermiştir.

Sanat, zihinsel faaliyetin yanında bilgiyi de ortaya çıkarır. Sanatsal yaratış doğal yaratıştan farklıdır. Uсталık, esinin karşısı ele alınarak kural ve kuram sanatı, alışkanlık ve el becerisi ile ortaya koyulan işte kendini gösterir. Sanat ve bilgi arasındaki ilişkiler aracılığıyla düşünce serbestliğine dayanan liberal sanatlar (trivium, gramer, retorik, diyalektik, quadrivium, aritmetik, geometri, astronomi, retorik, armoni-müzik) ile fazla bilgi gerektirmeyen el sanatlarını Orta Çağ'da el işçiliği ya da makine kullanımı gerektiren işlemlerin ayırt edilmesi sağlanmıştır. Bu durum Rönesans ile devam ederek Leonardo da Vinci gibi polimatlar, sanatı evrenle ilgili bir bilgi türü olarak görmüşlerdir. Bunun yanında Antikite'nin doğayı taklit anlayışlarının yeniden ortaya çıkması, perspektif gibi bilimsel tekniklerin gelişmesi, eserin meydana getirilmesinin düşünsel tarafının oldukça kuvvetlenmesine neden olmuştur.

Bilimsel anlayışla perspektifin ortaya koyduğu resim alanının yapısında, resimlerde bireyselleşen bilinç ve kişilik gösterimi farklı boyutlar kazandırmıştır. Bu bilimsel anlayış ile resim mimesis olarak ele alınmasının yanında düzen arzusunu ihtiva eden bir arzulama vardır. Bunun yanında Orta Çağ'da Hıristiyanlığın etkisiyle *claritas* kuramı geliştirilmiş ve mimesis kuramıyla birlikte sonraki dönemlere aktararak ele alınmıştır. Rönesans'ın sanat kuramını, Orta Çağ'dan ayıran şey mesafe kavramını ele almasıdır. Rönesans'ta düşünürlerin nesne ve özne arasına belli bir mesafe koymasının yanında sanatsal perspektif ve göz ile şeyleri kişiselleştirilerek ve nesnelleştirilerek mesafe koyulmuştur. Rönesans sanatçıları genellikle doğayı yansımacı bir tavırla klasik dünyayı duyumsamaya çalışmıştır. Antikite saygınlığı ve doğal dünyanın gerçekliğine yeni bir gerçeklik koyarak Rönesans sanatının kendi yaratıcılığının ana amaçlarından olmuştur.

Loncalar, usta-çırak ilişkisi içerisinde Orta Çağ'da güzellik anlayışının ortaya çıkışına etki eden kurumlardı. Din temelli sanat güzelliğinin aktarımını sağlayarak şehirlerin düzenlenmesine katkı sunuyordu. Sanat eğitiminde usta-çırak ilişkisi, bir felsefenin gereği olarak ortaya çıkan ilişkidir. Gözlem, tartışma, yetenek gibi kavramların ortaya çıkışında bunun büyük etkisi vardır. Ustalar, çıraklarına nasıl çalışılması gerektiğini anlatırken, açıklarken yahut kitaplarına işlerken bunu felsefe düzleminde ele alır ve işlerdi. Bir dünya görüşünün olduğu, belli kurallara dayalı, her şeyin yerinde ve zamanında işlendiği, aktarıldığı ve söylendiği dönem olarak Rönesans'ta öykünme gerçekleşir. Bu tür öykünmeler sanat derslerinin olduğu yerlerde kalite aranır ve yapılan işlerde de aynı şekilde kalite istenirdi. Bunun diğer bir ifadesi, özgür düşünce ortamı içinde yapılan araştırma ve inceleme faaliyetleri içinde disiplin gerekli görülürdü.

Platoncu aşk kuramının temelinde insan zihninin şu ana kadar en girişken düşünsel yapılar arasında sayılması gereken bir felsefe sisteminin parçası olmuştur. Bu sistemin kökeni Mediciler tarafından Floransa'da açılmış olan Platoncu Akademisi'ne dayanır. Elit bir grup insanın birlikte hareket ettiği beğeni ve kültür açısından tartışmaların yapıldığı yerd.

Hümanist düşünürler Antik çeviriler ve yorumları yayımlamaya başlamasıyla felsefi perspektif ortaya koyulmuştur. Marsilio Ficino, Nicolaus Cusanus, Pico della Mirandola gibi idealist Platonculara göre, ölümsüz ruh, mutluk kozmik, birlik, mutlak gerçek sevgisi vs. amaç olmuştur. Dünyevi bedeni içinde hapsolan ruh, kendisini Tanrı'ya benzetmeye çalışan varlık haline gelmiştir.

Aşk, güzellik arzusu, güzellik duygusu ve güzellik eksikliğiyle özdeşleştirilerek sonsuzluk ışığı çeşitli biçimliliğin birleştirici uyumundan başka bir şey olmadığı evrenin dengesinin mükemmel yorumunun parçası ve imgesi olmuştur. Sonsuza kadar iyiliğe sahip olma arzusu anlamındaki Platoncu aşk kavramı sezgisel estetiğin güzellik ve iyilikle birleştirilen görünüşlerle sentezlenmiştir. Bunun yanında sanat eserlerinin her biri kendi içinde uyumlu olarak evrenini göstermiş ve düşünce biçimini yansıtmıştır.

Sanatçı doğanın sınırlarını keşfederek iç dünyayı sezgisel olarak anlamlandırmaya çalışmıştır. Bundan dolayı sanatçı iç dünyanın kavranılmasına yol açan oranı ifade etmeye çalışmıştır. Böylelikle Rönesans ile Antik dünyaya olan yönelim Hıristiyanlaştırılarak ve bedenin yüceltilmesinden başlayarak ruhun uyanışını sağlamaya çabalanmıştır. Hümanistler, Rönesans sanatçılarına yol göstererek sanatçıların konumlarını desteklemiştir. Bu şekilde Hümanistlerle temasta bulunan sanatçılar, doğal olarak bilimsel danışmanlara da sahip olmuştur. Bunun sonucunda sanatçıların ruhsal değerlerinin ön plana çıkmasına Hümanistler neden olmuştur. Ayrıca filozofların düşünceleri sanat dünyasının içine -örneğin Boticelli'nin La Primavera adlı yapıtında Neo Platonist görüşleri görselleştirerek- yerleşmiştir.

Doğa ve gerçeklik algısıyla insan Antikite'den günümüze kadar takip edersek, görüneye olan güvenin azalmaya başladığını ve insan kavrayışlarının kurgusal olarak ele alınmasına neden olmuştur. Sokrates öncesi dönemde düşünürler doğadan şüphe etmemişlerdir. Onlara göre her şeyin bir ruhu olduğuna göre diğer varlıklarla insan benzeşendir. Rönesans'ta dünyanın bir düzen içinde ele alınmasıyla yakınlık ve uzaklıkların hesaplanabilir hale gelmesi akılcılığa neden olmuştur. Bu Rönesans'tan sonra Descartes'ın

şüpheciliğine yol açarak bu şekilde modern felsefenin ve bilimciliğin temelini oluşturmuştur.

Çağımızda ‘Rönesans insanı’ tabirinin akademik dünyadaki karşılığı polymathes (polimat)’tır. Bu terim kişinin birçok konuda geniş bilgi sahibi olduğunu açıklar. Rönesans’tan itibaren düşünürler, bilim ve sanat alanında kendini ispatlamış isimler, Rönesans insanı terimiyle karşılanır. Bu Avrupa’da incelemeyi, araştırmayı, sorgulamayı; sanatı, bilimi ve felsefeyi öne çıkaran Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Michelangelo gibi dâhiler ile mümkün kılınmıştır.

Avrupa Rönesansı’nda sanatçıların sanata ve sanat eğitime katkıları inkâr edilemez şekilde büyüktür. Sanat ile yeni icatların aracılığı ile dış dünyaya bakış açısı değişmiştir. Algılamada izlenimci faaliyetler ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanat, evrenselliğin ve aynı zamanda yurtseverliğin ifadesine dönüştüğü için loncalar vasıtasıyla yapılan dayanışma önem kazanmıştır. Sanatçıların yaptıkları eserler, belirli şeyleri simgelediği herkese açık bir şekilde sergilenen yerlere koyulmuş ve sanat bilincinin düşünceyle buluşmasına imkân tanımıştır. Bu nedenle sanat eğitimi alan çıraklar veyahut öğrenciler atölyelerde veya okullardan aldığı bilgilerin yanında doğa ile birlikte sanatçılar tarafından ortaya koyulan yapıtları ve arkeolojik kazılar ile ortaya çıkarılan Antik Çağ eserlerini inceleme, araştırma, gözlem gibi faaliyetlerini gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda sanat eğitiminde uygulanan müzeciliğin ilk örnekleri Rönesans’ta ortaya çıkmış ve günümüz çağdaş sanat eğitimine etki etmiştir.

Antikite’de evrenin yapısının matematik ve geometri ile bağlantılı olduğu fikri, Orta Çağ ve Rönesans ile devam etmiştir. Bu bağ fikri evrenin kusursuzluğunun geometriden kaynaklandığı düşüncesinden dolayı geometriye kutsiyetlik yüklenmiştir. Bu nedenle daire ve kare gibi geometrik biçimlere tanrısallık atfedilmiştir. Bununla ruhsal etkiyi kuvvetlendirerek geometri veya matematik ile sanat arasındaki güzellik ortak noktada buluşturulmuştur. Fakat güzellikten kasıt, haz kaynaklı olmayıp formun evrensel yasalarının harmonisini oluşturan tutarlılıktır. Bu tutarlılık ise matematik için matematik mantıksallığına uygun olarak sanat açısından konu

ve form arasındaki harmonidir. Matematiğin ve sanatın harmoni oluşturmak amacıyla birliği sağlamasının en önemli örneği altın orandır. Bu sanatsal ifade gibi sayısal kusursuzluğa evren de geometriksel düzene bağlanarak kutsiyetin Neo Platonik bir ifadesi ortaya konulmuştur. Antik Çağ'da Pythagoras ile ortaya çıkan sayısal güzellik anlayışı, Vitruvius ile gelişerek Orta Çağ'a aktarılmış ve Vincent Beavais tarafından bir üst noktaya taşınmıştır. Oran estetiğini skolastik felsefe üretici ve etkin tavırları teşvik edici olarak kullanmıştır ve Rönesans'ın doğuşuna katkı sağlamıştır.

Orta Çağ ve Neo Platonculuk, yeni bir düşünce boyutu ile sanatta ön plana çıkarken Rönesans sanatı Antikite'nin değerleri üzerinde yükselir. Aristoteles ve Neo Platonculuk sentezlenerek ortaya çıkmıştır. Rönesans, bu sentezlemelerin yanında Hümanizm akımının insan ile Tanrı'yı eşitleyen düşüncesinden beslenerek sanat anlayışları geliştirmiştir. Orta Çağ kuramcıları daha çok doğanın güzelliklerini ele alırken bizzat bedeninin ve davranış biçimlerinin, güzellik idealinin bir parçası oluşturduğu sonucuna ulaşmıştır. Rönesans kuramcıları ise maddesel olmayan bir güzelliği benimsemesine rağmen, bedeninin ve duyularının algıladığı yeryüzünün güzelliklerini heyecan içinde kendi estetik yorumu içinde ele alır.

Rönesans ile sanat eserlerini betimlemeye ve değerlendirmeye yarayan ve bu dönemde oluşum içinde bulunmuş sözcükler *yetenek, düzen, üslup, antitez* gibi terimler Antikite'den beslenerek ortaya koyulmaya başlamıştı. Yunanca, Latince ve İtalyancadan alınan kavramlar ve terimler klasik kültüre duyulan hayranlıkla birlikte, yeni kavramlara ve terimlere duyulan ihtiyacı gösterir. Bunun yanında benliğin keşfedilme amacıyla insan bedenleri anatomik çalışmalarla araştırma ve incelemeye tabi tutularak sanat, felsefe ve bilim alanlarında bağlantılar ortaya koyulmuştur. Bu keşifler, yeni yapılacak olan keşifler için araştırmaları teşvik etti. Doğanın güzellikleri hemen hemen her alanda ifade biçimine kavuşmak için yolları belirmeye başlamıştır.

Nesnelerin yalnız dış özelliklerini tanıyarak betimleme yapmanın yeterli olmayacağını bilen sanatçılar, Yeni Platoncu felsefe ile sanatın doğada bulunan eksiklikleri belirleyerek hakiki güzellik olan metafizik bir ruh

dünyasının gerçekliğine bağımlı kılmışlardır. Bundan dolayı Rönesans'ta sanatsal ifade idealleştirilerek sanatçılar evrenin ifade edilemez gerçekliğini çözümlenmeye yönelmişlerdir. Buradan hareketle çok sıkı inceleme ve araştırma faaliyetleriyle geliştirdikleri tekniklerle ulaşılan gerçekliğin ötesine geçerek bizzat zihinlerinde meydana getirdikleri güzellik fikrine doğayı yaklaştırmayı istemişlerdir. Bu şekilde doğayı gözlemleyen sanatçı için doğanın kendisi aşılarak sanat ideal olan güzellik düşüncesinde kendini gösterir. Bu güzellik anlayışı Tanrı'nın varlığını alıcıya hissettiren estetik hazla alakalıdır. Böylece Rönesans'ın üç büyük sanatçısı olan Leonardo, Michelangelo ve Raffaello ile diğerleri doğaya öykünmenin aksine kendi yapıtlarında vücut bulan güzellik fikrine doğayı yaklaşıtarak doğanın eksikliklerini tamamlamaya çalışmışlardır. Bu Plotinus'un düşüncesi olan "*sanat doğaya üstün kılınmıştır*" anlayışıyla sanat, doğada olmayanı da ortaya çıkardığı için doğadan daha zengindir. Buna göre Rönesans'ta sanat, sadece gözleme dayalı bir faaliyet değil bir düşüncenin sonucudur.

Aristoteles'e göre sanatçı gerçek dünyada var olanı yansıtmayıp olabilir olanı yansıtır. Sanatçının zekâsı ve yaratıcılığı ile bir ortaya çıkarma sunar. Ona göre insan hem sanatçı hem de alımlayıcı kişiliktir. Bu nedenle insan bilgili değil bilge olmalıdır. Çünkü bilge insan var olandan hareket ederek bilinmeyene doğru ilerleyebilir, olanı inceler, öğrenir ve yeni bir şeyi ortaya koyar. Bu anlayış, Rönesans'ın sanat atölyeleri ve okulları için doğanın incelendiği, anatomi araştırmalarının yapıldığı, bilimsel laboratuvara dönüşmesine neden olmuştur. Sanatın kalitesinin ölçütü, güzeli tam olarak yansıtan sanat olmasına bağlıdır. Doğada olmayanı ele alan ve doğayı aşan sanattır. Bu nedenle Rönesans'ta özgünlüğün değeri, güzeli doğada arayan sanatçının bilimsel kuralları dikkate alarak taklidi gerçekleştirme amacıyla beraber doğaüstü kusursuz görüntülerin metafizik güzel sorunu özellikle Floransa Akademisi'nde Yeni Eflatuncu kuramın etkisiyle ele alınmıştır.

Rönesans'ta sanatçıların yaptığı resimlere baktığımızda ve filozofların yazdığı kitapları okuduğumuzda evrende var olan düzenin bir yansımasını görebiliriz. Orada ifade edilen ve tasvir edilen bütün oranlar, hatta renkler bunu göstermiştir. Bu Platoncu felsefenin metafizik fikrine dayanır.

Rönesans'ta sanatçı için ürettiği her şeyin güzelliğın bir düşünce ve bu düşünceye ulaşmak için teknik temeli vardır.

Metafizik güzel anlayışında güzelin değeri, düşünce olarak ele alınan ideal varlıktır. Güzel kendini gösterdiği doğanın ya da sanatın dışında doğaüstü bir tözdür. Nesnelere özgü olan tek tek görünüşlerin ardında güzelin kendisi bulunur. Bu güzel anlayışı, ancak düşünsel olarak kurgusal düşünmeyi gerektiren zihinsel faaliyettir. Rönesans düşüncesinde güzel, insan bedeni yanında evrenle ilişkilendirilerek oran, düzen, uyum ve ölçü bağlamında ele alınmıştır. Rönesans sanatçısı güzellik bütün parçaların armonisi olduğundan parçaların oranlaması eklemlemeye ve çıkartmaya gerek kalmadan ele almıştır. Buna göre güzel; ölçü, oran, uyum ve düzen ile ilişkilidir.

Hümanizm'de insanın önemi, ruhsal dünya ile maddi dünya arasındaki yerinden kaynaklanır. İnsan beden ve ruha sahip olarak yaratılmış ve Tanrı'nın varlığını ve gücünü bilmesi gerektiği için değerlidir. Rönesans'ta Hıristiyan inancının doğrultusunda, Tanrı yaratmış olduğu dünyayı ve insanı sever. Tanrı'yı seven insan, Tanrı'nın bilgisini edinerek ve gizemlerine ulaşmayı hedefleyerek beden ve hayatın güzelliklerini keşfeder. Sanatçılar, varlıklara biçim vermiş ve onlara varlığını kazandırmış olan Tanrı'nın varlığını sanat aracılığıyla ifade ederek yaratıcının biçim verici gücünü ortaya koymaya çalışmışlardır. Rönesans'ta sanatçı, Tanrı'nın yaratmış olduğu başarıyı olan insanın güzelliğini vurgulayarak onun ideal formu ve ideal benliğini doğayı araçsallaştırarak vurgular. Oran ve uyum olarak tanımlanan güzellik ise sembolik bir ifadeyle değer kazanmış ve tek tek olan parçaların güzelliğinden duyu ötesi olan Tanrı güzelliğine varmak amaçlanmıştır. Bundan dolayı sanat ve bilimin, Rönesans sanatçısında birleşmesiyle Alberti, Leonardo gibi sanatçılar, sanat bilimi kurma yolunda ilk adımı attılar. Geometri, optik, perspektif, anatomi, altın oran gibi kavramlar bilimsel yöntemlerle atölyelerde uygulanmaya başlanmıştır. Bunun yanında uygulamalı ve kuramsal eğitim veren özel akademiler ortaya çıkmış ve çağdaş sanat eğitiminin temelini atmıştır.

Bunun sonucunda ressamalar kazandıkları özgüven ile beraber zanaatkârlıktan çıkarak doğayı gözlemleyen, insanı analiz eden, oran-orantı bilgisine sahip, geometrik ve perspektife hâkim, bilimselliği öne çıkaran bir kişilik kazanmıştır. Akademiler; bilim, sanat, felsefe alanlarından yetkin kişileri çatıları altında toplamıştır. Topladıkları ölçüde bilimsel ve kültürel araştırmaların, düşüncenin, sanatın ortaya çıkışı ve gelişiminde niteliksel katkılar sunmuştur.

Hakikat ve bilginin elde edilmesi Orta Çağ düşünce dünyası nazarında verilidir. Bu birbirinden bağımsız hakikatlerin mantıksal kanıt yoluyla temele dayandırılması anlamına geliyordu. Tek tek bütün nesnelere ilgili şeyler mantıksal çerçeve içinde dile getirilebiliyordu. Orta Çağ'da hakikati ve bilgiyi öğrenme tarzı bu şekildeydi. Tümevarımcı bir araştırma ile dünyanın ve doğanın ortaya çıkarması gereken tözü kavrama biçimi Rönesans ile tekrar belirmiş, sürekli bir değişim havası meydana gelerek taklit edilen şeyin en çok benzeyen resmin en takdire şayan resim olduğu anlayışıyla Cusanusçu bir yorum halini almıştır. Fakat bu kavrama biçiminin dönüm noktasına Descartes'la ulaşılmasına yol açmıştır.

Lonca kurallarında yaşanan serbestliğin yükselmesi, bireyselliğin başlangıcına neden olmuştur. Sanat eserinin ve sanatçı şahsiyetinin somutlaşmasıyla sanatçı kimliği gerçekleşmiştir. Sanat, kişiliğinin bir yansıması olduğundan geleneğin ve öğretinin dışına taşmış ve eğitimde yenileşmeye kapı aralanmıştır. Ustaların taklidini ele Orta Çağ eğitim anlayışı için şahsiyet yabancıken, Rönesans ile birlikte deha kavramıyla önem kazanmıştır. Çünkü deha, Antik dünyanın savunduğu şekilde Tanrı'nın armağanı, doğuştan gelen, sonradan kazanılması olanaksız bir yaratıcı gücün kendisinde barındırdığı düşüncesidir. Fakat deha kavramının gelişmesindeki adımlardan biri de yaratma yeteneğinin yanında kişiliğe ve düşüncenin önemini anlaşılmasıdır.

Rönesans'ta elde edilen düşünceler ve sanatsal faaliyetler, sonraki dönemleri etkisi altına almıştır. Yeteneğin doğuştan olduğu fikri ve sanatın öğretilemez olduğu düşüncesi Aydınlanma Çağı'na dek ele alınmasına neden olan zihinsel etkinliklerin özerkliği olduğu ortaya atılmıştır. Bundan dolayı,

ereği kendi içinde olma, ereksiz ereklilik ve benzeri anlayışlar ele alınmaya başlamıştır.

Orta Çağ'da sanat eserinin sadece nesne olarak değeri vardır. Rönesans, bu değer yanına kişiselliği eklemiştir. Bu nedenle çizim, sanat eserini oluşturmada yaratmanın formülüne dönüşmüştür. Orta Çağ ve Rönesans sanatı ile Platon ve Aristoteles gibi düşünürlerin fikirleri karşılaştırıldığında Platon açısından sanat, "*var olan*"; Aristoteles nazarından bakıldığında sanat "*olabilir olan*"; Orta Çağ ve Rönesans'ta ise sanat "*ideal olan*"ı ele alır. Bu ideal olan ise Hıristiyanlığın Tanrısı'dır.

Sanatın türleriyle birlikte içinde bulundurduğu varlık alanının bilgisi ontolojik bir problemdir. Bu alanı bilen de yaratan da insanın kendisidir. Meydana getirilen bir şeyin bilinmesi söz konusu olduğunda ontolojik ve epistemolojik ayrımlar ortadan kalkmaya başlar. Sanatın icra edilmesi ile bilinmesi ayrı olan şeylerdir. Bu nedenle bir sanatçının kendi eseri hakkında bunu en iyi bilirim diyemez. Çünkü sanatçının elinden çıkan eser artık herkese açık olmuş ve felsefenin ilgi alanı içine girmiş olur. Schelling'in ifadesiyle sanatı icra eden de bilen de filozoftur, yani sanat filozofudur.

Akademik eğitimde yapılan bu tür faaliyetler, Barok sanatına aktarılarak devam ettirilmesine kapı aralamıştır. Ayrıca tarihi eserlerin ve yapılan eserlerin incelenmesi gerçekleştirilerek desen çizimleri yapılmıştır. Artık sanat ustadan çırağa, kuşaktan kuşağa aktarılan bir meslek olmaktan çıkarak akademik kuramın temelleri atılmıştır.

Rönesans ilerleyen zamanlarda akademilerin eğitim programlarındaki doğa ve taklit kavramlarına temel oluşturmuştur. Bugünkü anlamlardan çok farklı şekilde ele alınmıştır. Doğa, sanatçılar için fiziksel dünyada yer alan yaratıcı gücün ve insan figürü resimlerinde taklit etkileri maddelerin saf tözüne işaret etmiştir. Bu açıdan taklit sanatçılar için sadece kopyalamayı değil derinliklerde bulunan ilkeyi anlama, araştırma ve yansımayı ifade etmiştir. Ayrıca sanatçıların kitaplarındaki düşünceler ve sistemlerinin okullarda kuramsal dersler olarak verilmiş ve akademilerde konferanslar düzenlenmiştir.

Kökü Antik Çağ'a dayanan matematiksel bakış, Sanayi Devrimi ile birlikte kendini dünyada ciddi bir şekilde hissettirmiş ve Rönesans bilimselliğinin, gözlemciliğinin, incelemeciliğinin çağı başlamıştır. Bu nedenle yeteneklerin geliştirilmesinin aracı olan ve zihinsel faaliyetleri destekleyen bir anlayış sanat eğitiminde önem kazanmıştır ve çağdaş sanat eğitimine katkı sağlamıştır.

Bilimsel sanatın temelini atan Alberti, deney ve gözlem yapan bilim adamı ile sanatçı arasında benzerlik kurar. Gözlem, araştırma ve incelemelerde matematiğin kesinliği, perspektifi doğurmuştur. Bilimsel ölçülebilirliğin sanatta yer almaya başlaması ile uyum, ölçü, düzen, harmoni, oran, simetri gibi kavramlar yeniden ortaya koyulmuştur. Bunun sonucunda Sanayi Devrimi ve sonrasına etki etmiştir. Bireyde zaman ve mekan algısında değişmelere yol açmıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile plastik ifadenin değişmesine neden olan Kübist görsel sistemin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

19. yy ve sonrasında matematiksel alanların irdelenmesi ile Antikite'de temellenmiş olan, Rönesans ile büyüyen altın oran, önemini korumuş ve bütün sanayi üretimlerinde, sanatsal faaliyetlerde, mimaride kendini oran, orantı, uyum, düzen, ölçü kavramlarıyla birlikte hissettirmeye devam etmiştir. Bundan dolayı sanatın bir bilgi kuramı olarak matematiksel öğretilbilirlik öne çıkmıştır. Sanatsallıktan daha çok kavramsallaşmış bir eğitim anlayışı benimsenmiştir. Sanat eğitimi daha çok endüstrinin ticari ihtiyaçlarına karşılamaya başlamıştır.

Çağdaş sanat temelinde endüstri ve teknolojinin bulunduğu ve bilim çağının bir ürünü olarak doğmuştur. Bilim, teknik ve sanat insan yaşamını kolaylaştıran, destekleyen ve bütünleyen bir rol üstlenmiştir ve kültürel değerlerin oluşumunda etkili olmuştur.

Rönesans Dönemi'ndeki gibi usta-çırak ilişkisini çağdaş sanat eğitimine uyarlayan Bauhaus ekolü, endüstri ve insan arasındaki problemin çözümünü insanın teknolojiyi insanî kılmasında, endüstri ürünlerinin estetik hâle getirilmesinde, diğer bir ifade ile faydalı ve güzel değerlerinin bir arada olmasında, bulmuştur. Ayrıca Bauhaus ekolü, Rönesans'taki gibi kurslar,

sergiler, konferanslar düzenleyerek öğrencilerin kişisel arayışlarına teori-pratik imkânı sağlamıştır.

Modern dönem ile birlikte Antikite'de tartışılan faydalı-güzel değerleri tekrar tartışılmaya başlanmıştır ve uygulanmıştır. İşlevselliğin ve estetiğin bir arada bulunduğu sanat ve sanat eğitimi anlayışlar Rönesans gibi karakterize edilmiştir.

Orta Çağ ve Rönesans ile düşünsel bir bağ kurulmasının yanında sanat ve teknik, araç-gereç ve teknolojik gelişmeler çağdaş eğitim sistemini bilgisayar, internet, dokunmatik sistemlerden videoya kadar her yolu kapsayan bir yönlendirmeye tabi tutmuştur.

Bilimsel sanat, teknolojik kabiliyetlerle daha ileri götürülerek bilgisayar ortamında matematiksel ölçümlere dayalı, kesinlik arz eden çizimler, modellemeler ve iletişim araçların çeşitliliğiyle eğitimde yeni imkânlar ortaya çıkmıştır.

Çağdaş sanat ile eğitim, Rönesans'takine benzer nitelikteki bireyselleşmeleri, teknoloji ve gündelik yaşam gerçeğiyle bütünleşme gerçekleştirmiştir. İnsan yaşamının fonksiyonel olduğu aynı zamanda bir estetik yaşam olduğu bir hümanist gerçektir.

Sanatı anlama, sanat eserini inceleme, doğayı çözümleme gibi faaliyetlerin yanında beğeniyi kazanmak eğitim ile mümkün hâle gelebilir. Çünkü insanın çeşitli varlık tabakalarında sabit halde olmasıyla onda beğenin var olması beklenemez. Bu nedenle diğer alanlarda olduğu gibi sanat ve sanatla iç içe olan disiplinlerde süreklilik esastır. İnsan ancak ve ancak eğitimi talep ederek almasıyla yeni bir varlık katmanına kavuşur.

### Kaynakça

- Akyüz, Hüseyin. (2016). *Nebevi Öğretide Estetik Anlayış*. Ankara: Fecr Yayınları.
- Albayrak, Mevlüt. (2012). *Estetik'in Serüveni*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alberti, Leon Battista. (2015). *Resim Üzerine ve Heykel Üzerine*. (Çeviren: Attila Erol). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Augustinus, Saint. (2016). *İtiraflar*. (Çeviren: Dominik Pamir). (4. Baskı). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Artut, Kazım. (2009). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. (6. Baskı). Ankara: Arı Yayıncılık.
- Badiou, Alain. (2017). *Başka Bir Estetik*. (Çeviren: Aziz Ufuk Kılıç). (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baxandall, Michael. (2015). *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim*. (Çeviren: Zeynep Zona). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beyoğlu, Aylin. (2016). Sanat Eğitiminde Altın Oran ve Leonardo da Vinci'nin Eserleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi, *Y.Y.Ü Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8 (1), 360-382.
- Bodei, Remo. (2008). *Güzelliğin Biçimleri*. (Çeviren: Durdu Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bozkurt, Nejat. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Bölükoğlu, Hülya İ. (2002). Bilgi Çağında Eğitim Fakültelerinde Resim-İş Eğitiminin Genel Bir Değerlendirilmesi, *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (3), 247-259.
- Brotton, Jerry. (2012). *Rönesans*. (Çeviren: Hakan Gür). Ankara: Dost Kitabevi.
- Buchholz, Elke Linda. (2005). *Leonardo da Vinci*. (Çeviren: Ali Kurultay). (2. Baskı). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Burckhardt, Jacob. (2013). *İtalya'da Rönesans Kültürü*. (Çeviren: Bekir Sıtkı Baykal). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

- Burckhardt, Titus. (2017). *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat & Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri*. (Çeviren: Tahir Uluç). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Burke, Peter. (2016). *Avrupa'da Rönesans*. (Çeviren: Uygur Abacı). İstanbul: Isık Yayınları.
- Cassirer, Ernst. (2016). *Birey ve Evren*. (Hazırlayan: Enis Batur). *Rönesans'ın Serüveni*. (Çeviren: Ömer Madra). İstanbul: Sel Yayıncılık, 19-23.
- Castelli, Patrizia. (2013). *Rönesans Estetiği*. (Çeviren: Durdu Kundakçı ve Gül Özaktürk). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Cevizci, Ahmet. (2001). *Ortaçağ Felsefesi Tarihi*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Cevizci, Ahmet. (2017a). *Felsefe Sözlüğü*. (6. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (2017b). *Felsefeye Giriş*. (6. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Clark, Kenneth. (2016). *Leonardo'nun Defterleri*. (Hazırlayan: Enis Batur). *Rönesans'ın Serüveni*. (Çeviren: Zafer Aracagök). İstanbul: Sel Yayıncılık, 160-168.
- Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. (Çeviren: Talip Kabadayı). İstanbul: BilgeSu Yayıncılık.
- Cubberley, Ellwood P. (2004). *Eğitim Tarihi I*. (Çeviren: Engin Noyan). Ankara: Yeryüzü Yayınevi.
- Cumming, Robert. (2008). *Sanat*. (Çeviren: Ayla Işın Önoel ve Aslı Çetinkaya). (2. Baskı). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Çaycı, Ahmet. (2015). *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Sanat*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çaycı, Ahmet. (2017). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*. Konya: Palet Yayınları.
- Çüçen, A. Kadir. (2013). *Orta Çağ ve Rönesans'ta Felsefe*. (2. Baskı). Bursa: Ezgi Kitabevi.

- Da Vinci, Leonardo. (2015a). *Leonardo'nun Defterleri*. (Çeviren: Alev Serin). (3. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Da Vinci, Leonardo. (2015b). *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması*. (Çeviren: Kemal Atakay). (2. Baskı). İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Da Vinci, Leonardo. (2018). *Defterler*. (Çeviren: Turhan Ilgaz). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Demiralp, Didem. (2015). *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kozmos Yayınları.
- Duman, M. Akif. (2014). *Mimesis*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Duru, Adem ve İşleyen, Tefik. (2005). Matematik ve Sanat, *Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11, 479-491.
- Eco, Umberto. (2016). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (Çeviren: Kemal Atakay). (6. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Elmalı, Osman ve Özden, H. Ömer. (2016). *İlkçağ Felsefesi Tarihi*. (3. Baskı). Arı Sanat Yayınevi.
- Emison, Patrica. (2017). *Leonardo*. (Çeviren: Engin Süren). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erbay, Mutlu. (2013). *Sanat Eğitimi Üzerine*. (2. Baskı). İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Erdoğan, Firdevs Candil. (2015). *Michelangelo*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ersoy, Ayla. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. (3. Baskı). İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Erzen, Jale Nejd. (1990). Sanat Eğitiminin Genel Eğitime Katkısı. *Ortaöğretim Kurumlarında Resim-İş Öğretimi ve Sorunları*. Ankara: Ted Yayınları, 41-61.
- Erzen, Jale Nejd. (2016). *Çoğul Estetik*. (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Farago, France. (2011). *Sanat*. (Çeviren: Özcan Doğan). (2. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayıncılık.
- Fleming, John ve Honour, Hugh. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çeviren: Hakan Abacı). İstanbul: Alfa Yayınları.

- Foulquie, Paul. (1991). *Varoluşçuluk*. (Çeviren: Yakup Şahan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gill, Eric. (2014). Güzelliğe Dair. (Hazırlayan: Brian Keeble). *Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*. (Çeviren: Tahir Uluç). İstanbul: İnsan Yayınları, 181-188
- Gilson, Etienne. (1999). *Tanrı ve Felsefe*. (Çeviren: Mehmet S. Aydın). (2. Baskı). İstanbul: Birleşik Yayıncılık.
- Gombrich. E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. (Çeviren: Bedrettin Cömert). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich. E. H. (2015). *İmge ve Göz*. (Çeviren: Kemal Atakay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gökay, Melek. (2011a). Sanat Eğitiminde Tarihsel Süreç. (Editör: Ali Osman Alakuş ve Levent Mercin). *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi*. (2. Baskı). Ankara: Pagem Yayınları, 19-34.
- Gökay, Melek. (2011b). Sanat ve Diğer Disiplinlerle İlişkisi. (Editör: Ali Osman Alakuş ve Levent Mercin). *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi*. (2. Baskı). Ankara: Pagem Yayınları, 39-56.
- Grzymkowski, Eric. (2017). *Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. (Çeviren: Orhan Düz). (5. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan. (1995). *Düşünce Tarihi*. (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, Orhan. (2015). *Felsefe Sözlüğü*. (20. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, Arnold. (2016). Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu. (Hazırlayan: Enis Batur). *Rönesans'ın Serüveni*. (Çeviren: Ahmet Cemal). İstanbul: Sel Yayıncılık, 172-204.
- Huxley, Aldous. (2016). *Kadim Felsefe*. (Çeviren: Mutlu Yetkin). (4. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Hünler, Hakkı. (2011). *Estetik'in Kısa Tarihi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Işık, Aydın. (2013). *Din ve Estetik*. (2. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. (4. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Johnson, Geraldine A. (2013). *Rönesans Sanatı*. (Çeviren: Fisun Demir). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kalın, İbrahim. (2017). *Ben, Öteki ve Ötesi*. (9. Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kara, İlke Meltem. (2009). *Türkiye ve Uluslararası Bauhaus Sanat ve Tasarım Fakültelerinde Grafik Eğitimi Program İçerikleri ve İşleyişler*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Keeble, Brian. (2013). Aziz Bonaventure. (Hazırlayan: Brian Keeble). *Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları*. (Çeviren: Tahir Uluç). İstanbul: İnsan Yayınları, 50-53.
- Kehnemuyi, Zerrin. (2013). *Çocuğun Görsel Sanat Eğitimi*. (7. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemp, Martin. (2007). *Leonardo*. (Çeviren: Handan Balkara). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Krausse, Anna Carola. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çeviren: Dilek Zaptcıoğlu). Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kula, Onur Bilge. (2008). *Kant Estetiği ve Yazın Kuramı*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Labno, Jeannie. (2014). *Rönesans Ayrıntıda Sanat*. (Çeviren: Elif Dastarlı). (2. Baskı). İstanbul: Türkiye-İş Bankası Kültür Yayınları.
- Magge, Bryan. (2017). *Felsefenin Öyküsü*. (Çeviren: Bahadır Sina Şener). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Marinoni, Augusto. (2016). *Yazılar*. (Çeviren: Kemal Atakay). (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Mutahharî, Murtaza. (1999). *Felsefe Dersleri 2*. (Çeviren: Ahmet Çelik). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nardini, Bruno. (2017). *Michelangelo*. (Çeviren: Kemal Atakay). (3. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Nutku, U. (2011). Grekçe Felsefenin Mihenk Taşları ve Tarihsel Uzantıları. (Editör: Yavuz Kılıç). *Antik Yunan'da Felsefe ve Çağımıza Etkileri*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 15-23.
- Oto, Fatih. (2017). *Estetik ve Sanatın Felsefi Kökenleri*. Ankara: Kurgu Kültür Merkezi Yayınları.
- Öndin, Nilüfer. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Özel, Ayşe. (2014). *Estetik ve Temel Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Panofsky, Erwin. (2014). *İkonoloji Araştırmaları*. (2. Baskı). (Çeviren: Orhan Düz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Panofsky, Erwin. (2016). "Rönesans": Kendini Tanımak mı Kendini Tanımamak mı? (Hazırlayan: Enis Batur). *Rönesans'ın Serüveni*. (Çeviren: Ömer Madra). İstanbul: Sel Yayıncılık, 11-18.
- Pater, Walter Horatio. (2006). *Rönesans*. (Çeviren: Ahmet Aydoğan). (2. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Pescio, Claudio. (2014). *Leonardo Sanat ve Bilim*. (Çeviren: Nazan Tezcan). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Rahmi, Mustafa. (2001). *Küçük Felsefe Tarihi*. (2. Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Roszak, Theodore. (2013). Descartes'ın Meleği: Düşünme Gerçek Sanatı Hakkında Mülâhazalar. (Hazırlayan: Harry Oldmeadow). *Geleneğe İhanet -Modernitenin Manevî Krizine Dair Makaleler-*. (Çeviren: Tahir Uluç). İstanbul: İnsan Yayınları, 347-359.
- Sağlamtimur, Zühal Ö. (2010). Dijital Sanat, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (3), 213-238.
- San, İnci. (2008). *Sanat ve Eğitim*. (4. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

- San, İnci. (2010). *Sanat Eğitimi Kuramları*. (3. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Smirth, Wolfgang. (2013). Geçmiş Bakarak “İlerleme”. (Hazırlayan: Harry Oldmeadow). *Geleneğe İhanet -Modernitenin Manevî Krizine Dair Makaleler-*. (Çeviren: Tahir Uluç). (s. 293-317). İstanbul: İnsan Yayınları, 293-317.
- Soykan, Ömer Naci. (2015). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Soykan, Ömer Naci. (2016). *Kuram ve Eylem Birliği Olarak Sanat*. (3. Baskı). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Sönmez, Veysel ve Alacapınar, Füsün G. (2014). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (3. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur. (2015). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Spance, David. (2012). *Michelangelo*. (Çeviren: İlker Sevinç). (2. Baskı). İstanbul: Koleksiyon Yayıncılık.
- Şenyapılı, Önder. (2004). *Rönesans*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Tanyılmaz, B. (2008). *Çağdaş Resim Sanatında Dijital Görüntü Estetiği*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Taşkın, Ali. (2013). Rönesans ve Yeniçağ Felsefesi Tarihi (Editör: A. Kadir Çüçen). *Felsefe Tarihi II Rönesans, Yeniçağ ve XIX. Yüzyıl Felsefesi Tarihi*. Ankara: Sentez Yayıncılık, 13-308.
- Tekel, Ayşe. (2015). Estetik Yargı ve Estetik Yargıyı Etkileyen Faktörler. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 16, 149-157.
- Timuçin, Afşar. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. (5. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, Afşar. (2013). *Estetik*. (9. Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Topçu, Nurettin. (2014). *Felsefe*. (5. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tunalı, İsmail. (2011). *Estetik Beğeni*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İsmail. (2013). *Yeni Bir Aydınlanmaya Doğru*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan. (2017). *Dünya Sanat Tarihi*. (20. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan. (2018). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (17. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turgut, İhsan. (1991). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Akademi Kitabevi.

Uyanık, Mevlüt. (2003). *Felsefi Düşünceye Çağrı*. Ankara: Elis Yayınları.

Ünver, Erdem. (2002). *Sanat Eğitimi*. Ankara: Nobel Yayınları.

Vigarello, Georges. (2013). *Güzelliğin Tarihi*. (Çeviren: Erkan Ataçay). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Weber, Alfred. (2014). *Felsefe Tarihi*. (Çeviren: H. Vehbi Eralp). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Wölfflin, Heinrich. (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çeviren: Hayrullah Örs). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yetkin, Suut Kemal. (2007). *Estetik Doktrinler*. Ankara: Palme Yayıncılık.

Yıldırım, İbrahim. (2014). *İdealist Estetik ile Pragmatik Estetik*. Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.

Ziss, Avner. (2016). *Estetik*. (Çeviren: Yakup Şahan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

### Elektronik Kaynakça

- Gürler, Binnur. (2004). *Klasik Gelenek II: Ortaçağ'ın Eskiçağ Yorumu ya da Bellekte Kalan Anılar*.  
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1200/249587.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, Erişim tarihi: 16.06.2018.
- Hakan, Ayhan. (1982). *Dünyada ve Türkiye'de Akademilerin Tarihçesi ve Bugünkü Durumu*.  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/512/6305.pdf>, Erişim tarihi: 03.01.2018.
- Koçak, Zeynep Fidan, İşler, Neşe ve Paşalı Atmaca, Sibel. (2014). *Estetik ve Matematik*.  
[https://www.researchgate.net/publication/267371356\\_ESTETIK\\_VE\\_MATEMATIK?enrichId=rgreq-001c8ae144d9d50f26846b2acf1256ea-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI2NzM3MTM1NjtBUzoxNzU0NjA1MDM3OTM2NjRAMTQxODg0NDQ1MjkxMQ%3D%3D&el=1\\_x\\_2&esc=publicationCoverPdf](https://www.researchgate.net/publication/267371356_ESTETIK_VE_MATEMATIK?enrichId=rgreq-001c8ae144d9d50f26846b2acf1256ea-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI2NzM3MTM1NjtBUzoxNzU0NjA1MDM3OTM2NjRAMTQxODg0NDQ1MjkxMQ%3D%3D&el=1_x_2&esc=publicationCoverPdf), Erişim tarihi: 09.06.2018.
- Özsezgin, Kaya. (1973). *Bugünkü Anlamda Sanat Eğitimi Yapan Güzel Sanatlar Akademileri İlk Kez 16. Yüzyılda Kuruldu*.  
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/16867/001583753010.pdf?sequence=1>, Erişim tarihi: 04.01.2018.

## Resimler Kaynakçası

**Resim-1: Pietro Perugino, *Saint Augustinus***

<http://www.ncregister.com/images/editorial/st-augustine-and-four-states-of-a-fraternity.jpg> Erişim Tarihi: 06 Mayıs 2018: Saat: 23:14.

**Resim-2: Paolo Morando Cavazzola, *Saint Boneventura***

[https://www.usj.edu.lb/intranet/actu/imag\\_actu/6053.jpg](https://www.usj.edu.lb/intranet/actu/imag_actu/6053.jpg) Erişim Tarihi: 06 Mayıs 2018: Saat: 23:19.

**Resim-3: Carlo Crivelli, *Saint Thomas d'Aquino***

[https://www.usj.edu.lb/intranet/actu/imag\\_actu/6053.jpg](https://www.usj.edu.lb/intranet/actu/imag_actu/6053.jpg) Erişim Tarihi: 06 Mayıs 2018: Saat: 23:19.

**Resim-4: Justus van Gent, *John Duns Scotus***

<http://paradjanov.biz/works/wp-content/uploads/2015/07/duns-scotus.jpg> Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 08:22.

**Resim-5: Anonim, *Ockhamlı William***

<http://www.urosario.edu.co/revista-nova-et-vetera/Vol-2-Ed-14/Imagenes/col2-4/> Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 11:30.

**Resim-6: Raphael Morghen, *Francesco Petrarca***

<https://www.nationalgalleries.org/sites/default/files/styles/postcard/public/externals/167769.jpg?itok=iOaVeu3D> Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 19:02.

**Resim-7: Meister de Marienlebens, *Nicolaus Cusanus***

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/196Nikolaus\\_Cusanus.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/196Nikolaus_Cusanus.jpg) Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 09:56.

**Resim-8: Raphael, *Atina Okulu***

[http://ilatina.swu.edu.cn/u/cms/ilatina/201712/13171953wh0i\\_Sanzio\\_01.jpg](http://ilatina.swu.edu.cn/u/cms/ilatina/201712/13171953wh0i_Sanzio_01.jpg) Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 09:34.

**Resim-9: Matteo de'Pasti, *Leon Battista Alberti***

[https://media.vam.ac.uk/media/thira/collection\\_images/2007BN/2007BN0727.jpg](https://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2007BN/2007BN0727.jpg) Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 19:20.

**Resim-10: Cristofano dell'Altissimo, *Giovanni Pico della Mirandola***

<http://www.fotoseimagenes.net/imagenes/full/0/12/6/giovanni-pico-della-mirandola-1.jpg> Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 09:43.

**Resim-11: Andrea Ferrucci, *Marsilio Ficino***

<https://d312rivt3pqnj2.cloudfront.net/i/prints/lg/3/5/354078.jpg> Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 19:36.

**Resim-12: Leonardo da Vinci, *Otoportre***

[http://es.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-4.nsf/O/A-8XYFGK/\\$FILE/Leonardo\\_da\\_vinci-portrait\\_of\\_a\\_bearded\\_man\\_possibly\\_a\\_self\\_portrait.Jpg](http://es.artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-4.nsf/O/A-8XYFGK/$FILE/Leonardo_da_vinci-portrait_of_a_bearded_man_possibly_a_self_portrait.Jpg) Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 19:46.

**Resim-13: *Leonardo'nun Anatomi Çalışması***

<https://www.leonardodavinci.net/imagenes/drawings/anatomical-studies-of-the-shoulder.jpg> Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 11:18.

**Resim-14: Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı***

[https://img.kingandmcgaw.com/imagecache/4/2/si-429115.jpg\\_maxdim-1000\\_resize-yes.jpg](https://img.kingandmcgaw.com/imagecache/4/2/si-429115.jpg_maxdim-1000_resize-yes.jpg) Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 09:34.

**Resim-15: Gérard Léonard Hérard, *Michelangelo***

[https://images.nga.gov/en/search/do\\_quick\\_search.html?q=%222008.114.2.a%22](https://images.nga.gov/en/search/do_quick_search.html?q=%222008.114.2.a%22) Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 20:56.

**Resim-16: Michelangelo, *Tondo***

<https://www.nationalgallery.org.uk/media/24353/michelangelo-sebastiano-x9025apr.jpg> Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 11:00.

**Resim-17: Michelangelo, *'Musa'***

[http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/110images/sl8images/michel\\_moses.jpg](http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/110images/sl8images/michel_moses.jpg) Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 13:36.

**Resim-18: Anonim, *Francis Bacon***

<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/401-450/francis-bacon/> Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 20:01.

**Resim-19: Jaime Serra, *The Last Supper***

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Jaume\\_Serra\\_-\\_The\\_Last\\_Supper\\_-\\_WGA21168.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Jaume_Serra_-_The_Last_Supper_-_WGA21168.jpg) Erişim Tarihi: 23 Haziran 2018: Saat: 10:16.

**Resim-20: Nanni di Banco, *Lonca***

[http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH213images/Orsanmichele/nannidobanco\\_quattro\\_pre\\_large.jpg](http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH213images/Orsanmichele/nannidobanco_quattro_pre_large.jpg) Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 13:47.

**Resim-21: Samuel H. Kress Collection, *Cosimo de Medici***

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.44771.html> Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 21:38.

**Resim-22: Agesandoros, Athenodoros ve Polydoros, *Laocoon ve Oğulları***

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Laocoon\\_and\\_His\\_Sons.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Laocoon_and_His_Sons.jpg)

Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 11:04.

**Resim-23: Dirk Jacobsz Vellert, *Rönesans'ta Atölye Ortamı***

<https://i.pinimg.com/736x/b3/04/e5/b304e53665e9c5b2e78c6ff0675521f1--the-renaissance-british-museum.jpg> Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 11:18.

**Resim-24: Leon Battista Alberti'nin Perspektif Çizimi**

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Della\\_Pittura\\_Alberti\\_perspective\\_vanishing\\_point.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Della_Pittura_Alberti_perspective_vanishing_point.jpg) Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2018: Saat: 11:07.

**Resim-25: Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı***

<https://www.mos.org/sites/mos.org.leonardo/themes/leonardo/img/vitruvian-man.jpg>

Erişim Tarihi: 09 Haziran 2018: Saat: 13:27.

**Resim-26: Ayçiçek ve Altın Oran İlişkisi**

Beyoğlu, Aylin. (2016). Sanat Eğitiminde Altın Oran ve Leonardo da Vinci'nin Eserleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi, *Y.Y.Ü Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8 (1), 360-382.

**Resim-27: Le Corbusier, *Le Modulor***

[http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720\\_2049\\_3344.jpg?r=0](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_3344.jpg?r=0)

Erişim Tarihi: 19 Haziran 2018: Saat: 11:59.

**Resim-28: Eugene Delacroix, *Liberty Leading The People***

<http://www.eugene-delacroix.com/images/paintings/liberty-leading-the-people.jpg>

Erişim Tarihi: 19 Haziran 2018: Saat: 14:17.

**Resim-29: Pablo Picasso, *Guernica***

[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050\\_0.jpg](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050_0.jpg) Erişim

Tarihi: 19 Haziran 2018: Saat: 14:11

**Resim-30: Hüseyin Avni Lifij, *Karagün***

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Avni\\_Lifij-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Avni_Lifij-Kara_G%C3%BCn.jpg)

[Kara\\_G%C3%BCn.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Avni_Lifij-Kara_G%C3%BCn.jpg) Erişim Tarihi: 19 Haziran 2018: Saat: 14:19

**Resim-31: Autodesk Revit Programında Modelleme**

<http://www.velocitymicro.com/img/RevitRendering.png> Erişim Tarihi: 08 Haziran

2018: Saat: 10:53.

**Resim-32: Zaha Hadid, *New Dance and Music Centre'in Modellemesi***

[http://www.zaha-hadid.com/wp-](http://www.zaha-hadid.com/wp-content/files_mf/cache/th_65d1300db123ce22f6e2569fb36764f8_1637_newda_rend_0442.jpg)

[content/files\\_mf/cache/th\\_65d1300db123ce22f6e2569fb36764f8\\_1637\\_newda\\_rend\\_0442.jpg](http://www.zaha-hadid.com/wp-content/files_mf/cache/th_65d1300db123ce22f6e2569fb36764f8_1637_newda_rend_0442.jpg) Erişim Tarihi: 08 Haziran 2018: Saat: 10:59.



**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



**ÖZGEÇMİŞ**

<b>Adı Soyadı:</b>	Muhammet Mustafa ÜNLÜ	<b>İmza:</b>	
<b>Doğum Yeri:</b>	Selçuklu/KONYA		
<b>Doğum Tarihi:</b>	26.02.1993		
<b>Medeni Durumu:</b>	Bekâr		

**Öğrenim Durumu**

Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
<b>İlköğretim</b>	Abidin Saniye Erçal İlköğretim Okulu	-	Konya	1999
<b>Lise</b>	Konya Çimento Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	Resim	Konya	2007
<b>Lisans</b>	Necmettin Erbakan Üniversitesi- Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi	Resim-İş Öğretmenliği	Konya	2011
<b>Beceriler</b>	Sanatsal Faaliyetler			
<b>İlgi Alanları</b>	Sanat, Felsefe, Estetik, Sanat Tarihi, Spor, Sinema, Bilim, Belgesel.			
<b>İş Deneyimi</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Konya, Selçuklu Belediyesi İmam-Hatip Ortaokulu Görsel Sanatlar Öğretmeni (İlk atama 2016-2016)</li> <li>• Konya, Kadınhanı Osmancık Ertuğrul Gazi Ortaokulu Görsel Sanatlar Öğretmeni (2016-2017)</li> <li>• Konya, Kadınhanı Osmancık İmam Hatip Ortaokulu Görsel Sanatlar Öğretmeni (2017-2018)</li> <li>• Milli Eğitim Bakanlığı 9. Sınıf Tarih Ders Kitabı Yazımı Komisyonu Görsel Tasarım Uzmanlığı Görevi (2016-2017)</li> <li>• Milli Eğitim Bakanlığı 9. Sınıf Tarih Ders Kitabı Yazımı Komisyonu Görsel Tasarım Uzmanlığı Görevi (2017-2018)</li> <li>• Milli Eğitim Bakanlığı 10. Sınıf Tarih Ders Kitabı Yazımı Komisyonu Görsel Tasarım Uzmanlığı Görevi (2017-2018)</li> <li>• Milli Eğitim Bakanlığı 11. Sınıf Tarih Ders Kitabı Yazımı Komisyonu Görsel Tasarım Uzmanlığı Görevi (2017-2018)</li> </ul>			
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2018-2019 Eğitim Öğretim Yılı itibariyle Talim Terbiye Kurulu onayıyla okutulan 10. Sınıf Tarih Ders Kitabı'nın Görsel Tasarım Uzmanlığı</li> <li>• Katılım Belgesi, X. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri 24-29 Nisan 2018/Kazan-RUSYA</li> </ul>			



**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



<b>Yaptığı Çalışmalar ve Yayımlar</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Enderun ve Sanat Eğitimi (Makale) AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ 2018 (S.14) c.6 / s.141-150</li> <li>• 2017-2018 Eğitim Öğretim Yılı itibariyle Talim Terbiye Kurulu onayıyla okutulan 9. Sınıf Tarih Ders Kitabı'nın Görsel Tasarım Uzmanlığı</li> <li>• Sanat Eğitimi ve Görsel Algı (Makale) AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ 2017 (S.13) c.5 / s.193-202</li> <li>• Katılım Belgesi, X. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/Sanat Etkinlikleri 21-27 Eylül 2016 / Ulan Bator- Moğolistan</li> <li>• Katılım Belgesi, Yılın Son Sergisi Adlı Karma Resim Sergisi, Türe Sanat Galerisi (19.12.2016)</li> <li>• Katılım Belgesi, Karma Resim Sergisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi (31.10.2015)</li> <li>• Teşekkür Belgesi, Jüri Üyeliği, Konya Büyükşehir Belediyesi-Anadolu Aile Derneği (20.05.2015)</li> <li>• Tekzip Adlı Kişisel Sergi-Konya (9-20 Mayıs 2013)</li> <li>• Katılım Belgesi (Etkinlik), Resimde Yaratıcılık ve Eser Analizi, Konya Öğrenme Şenlikleri (NEÜ Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi) (04.06.2013)</li> </ul>
<b>Hakkımda Bilgi Almak İçin Önerebileceğim Kişiler</b>	Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI, Prof. Dr. Melek GÖKAY, Doç. Dr. Oğuz YURTTADUR, Doç. Dr. Hikmet ŞAHİN, Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TÜRE, Dr. Öğr. Üyesi Ayşe OKUR, Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali GENÇ, Dr. Öğr. Üyesi Zekeriya ŞİMŞİR
<b>Tel:</b>	+90 507 529 53 89
<b>Adres:</b>	Mehmet Akif Mh. Gümüşören Sk. Postacı Apt. No: 20/2 Selçuklu- KONYA

Muhammet	ORTA ÇAĞ VE RÖNESANS DÖNEMİ'NDE	Yüksek	
Mustafa	ORTAYA ÇIKAN ESTETİK DÜŞÜNCELERİN	Lisans	2018
ÜNLÜ	SANAT EĞİTİMİNE YANSIMALARI	Tezi	