

Ezgi TOKDİL

Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, ezgi.tokdil@gmail.com, Burdur-Türkiye

ORCID: 0000-0003-2701-0842

PLATON VE ARİSTOTELES'İN (ANTİK YUNAN) GÜZELLİK ANLAYIŞI İLE GIACOMETTI HEYKELLERİNE BAKMAK

Özet

Araştırmada güzel ve estetik kavramlarını ilk sorgulayan Antikçağ düşünürlerinden Platon'un duyulur ve düşünülür dünya olarak ayırım yaptığı gerçek ve idea kavramları ile Aristoteles'in duyular ve düşünceyi ortak bir gerçeklikte bir araya getirdiği madde form ilişkisi karşılıklı analiz edilerek doğanın taklidi ve doğanın tamamlayıcısı olarak sanat ve estetik değerler Alberto Giacometti örneğinde incelenmektedir. Bu kapsamda Platon'un idealizmi ile Aristoteles'in realizmi arasında çelişkili bir noktada konumlanan Giacometti heykelleri ve varoluşa ilişkin temel manifestosu, sanatın yansıtıcılık (taklit) ve tamamlayıcılık özellikleri ile yeniden yorumlanmaktadır. Araştırmanın devamında Alberto Giacometti ve Francis Bacon karşılaştırmasının benzeşen ve ayrışan yönleriyle birlikte bu tartışmanın Platoncu bakış açısından yansımaları çalışmaya dahil edilerek örnekleme alınan eserler üzerinden analiz edilmektedir. Son olarak Picasso ve Giacometti'nin estetik ve güzellik anlayışları Aristotelesci bakış açısıyla karşılıklı çözümlenmektedir.

İncelemeler sonucunda Platon'un sanatı ve sanatçıyı kötileyen taklit kuramının aksine Aristoteles'in estetik düşüncelerinde sanatın haz verici ve arındırıcı bir kimlik kazandığı görülür. Bu anlamda gerçeklik ve imge ayrımı ile nesnel dünya ile duyular dünyası olarak ayrılan iki yaklaşımında taklit kuramından yola çıksalar da söz konusu kavramın yalnızca gerçekliğin yeniden yapılandırması olmadığı sonucuna ulaşırlar. Taklit gerçeğin yansımaları olduğu kadar, gerçeğin estetik yolla yeniden tasarımıdır ve alımlayıcıda haz duygusu uyandırdığı kadar duyguların arınmasında da etkin rol oynar. Giacometti heykelleri ve resimleri bu doğrultuda her iki yaklaşımın da birer yansıması ve imgelerin yeniden üretimidir. Picasso ve Bacon karşılaştırması da Platon ve Aristoteles arasındaki bu etkileşimli ayrılığın, duyguların dışavurumunun, ruhsal arınmanın ve haz duygusunun doğrudan yansımalarına sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Platon, İdealar Teorisi, Aristoteles, Antik Yunan Güzellik Anlayışı, Doğanın Tamamlayıcısı Olarak Sanat, Alberto Giacometti.

GIACOMETTI'S SCULPTURE WITH PLATO AND ARISTOTLE'S (ANCIENT GREEK) PERCEPTION OF BEAUTY

Abstract

In the research, Plato, one of the ancient thinkers who first questioned the concepts of beauty and aesthetics, distinguished between the concepts of reality and idea, which was distinguished as the sensible and conceivable world, and the relationship between matter and form, which Aristotle brought together senses and thought in a common reality, and created art as an imitation of nature and as a complement to nature. aesthetic values are examined in the sample of Alberto Giacometti. In this context, Giacometti sculptures and their basic manifesto regarding existence, which are located at a contradictory point between Plato's idealism and Aristotle's realism, are reinterpreted with the reflectivity (imitation) and complementary features of art. In the continuation of the research, the similar and divergent aspects of

the comparison of Alberto Giacometti and Francis Bacon and the reflections of this discussion from the Platonic perspective are included in the study and analyzed through the sampled works. Finally, Picasso and Giacometti's understanding of aesthetics and beauty are mutually analyzed with an Aristotelian point of view.

As a result of the studies, it is seen that art gained a pleasurable and purifying identity in Aristotle's aesthetic thoughts, unlike Plato's imitation theory, which denigrated the art and the artist. In this sense, although they start from the imitation theory in their two approaches, which are divided into the distinction between reality and image, and the objective world and the world of sensations, it is concluded that the concept in question is not only a reconstruction of reality. Imitation is the aesthetic redesign of reality as well as the reflection of reality, and it plays an active role in the purification of emotions as well as arousing a sense of pleasure in the receptor. Giacometti sculptures and paintings are a reflection of both approaches and reproduction of images in this direction. The comparison of Picasso and Bacon also has direct reflections of this interactive separation between Plato and Aristotle, the expression of emotions, spiritual purification, and sense of pleasure.

Keywords: Plato, Theory Of Idea, Aristotle, Ancient Greek Conception Of Beauty, Art As A Complement To Nature, Alberto Giacometti.

1. Giriş

Platon ve Aristoteles'in düşünce sistemlerinin temeli, sanata ve güzele ilişkin yorumları ilişkisel olarak analiz edildiğinde her iki düşünürün de bilgi felsefesi ve varlık alanına yönelik bazı noktalarda benzer ancak çoğunlukla tam aksi yönde gelişen bir sistem kurdukları görülmektedir. Platon mağara alegorisi üzerinde temellenen düşünce sistemi ile idealizmin temellerini atarken, Aristoteles gerçek bilgiyi yeryüzüne indirerek hocası Platon'dan ayrılmış ve realist düşüncenin izinde ilerlemiştir. Ancak her iki düşünür de temelde varlıkların özünü, saf formu ve töz kavramını incelemiştir. Sanata ve güzele ilişkin görüşleri de varlık alanına ilişkin düşüncelerine paralel gelişmiş, Platon sanatı ve sanatçıyı idealinin kötü kopyalarını yaptıkları için ideal devletinden dışlarken, Aristoteles onu maddeye şekil vererek form kazandıran neden olarak yüceltmıştır. İdealar Platon'un dünyasında akıl yoluyla kavranabilen gerçekliklerken, Platon'un aksine Aristoteles'te zihinsel işlevler ve duyu verilerinin ortak ürünü haline gelmiştir ki bu aynı zamanda Giacometti, Bacon ve Picasso çalışmalarının karşılıklı ve özgün değerinin tanımlanmasında önemli bir yargı biçimini ortaya çıkarır. Bu sanatçıların her biri dış gerçekliğin bilince yansımaları ve indirgenmiş bir gerçekliği biçimlendirerek form olarak sanat eserini ortaya koymuş olmalarına karşın kimi noktalardan Platoncu bakış açısına kimi zaman Aristotelesçi düşünceye daha yakın olmuşlardır. Bu anlamda öncelikli olarak Platon ve Aristoteles'in güzele ilişkin düşünceleri analiz edilerek temel araştırma alanları tanımlanmaktadır. Ardından Giacometti heykelleri ile Platon ve Aristoteles'in düşünme biçimleri arasındaki benzer ya da farklı yaklaşımlar ile söylem biçimleri ilişkisel incelenmektedir. Son olarak Giacometti resimleri ile Bacon ve Picasso resimleri incelenen düşünürlerin temel söylemleri bakımından ele alınarak yeniden yorumlanmaktadır. Bu yolla geçmiş ve şimdi ile düşünce alanı ve biçimlendirme alanı arasında bir diyalogun kurulması amaçlanmaktadır.

2. Platon ve Aristoteles'te Güzellik Anlayışı

Estetiğin bağımsız bir bilim dalı olarak 18. yüzyılda ortaya konulmasından önce güzel üzerine düşüncelerini sistemli olarak sunan ve estetik üzerine kavramları sorgulayan ilk Antikçağ düşünürü Platon ve devamında Aristoteles olmuştur. Sena'ya göre Platon güzel fikrini (1972: 11); “zihnin diğer kavramlarından ayırmış ve onu duyularla akıl yürütmelerin üstüne çıkarmıştır”. Ancak idealar teorisinde somutlaşan düşünceye göre gerçek ve ideal olan birbirlerinden ayrılmış, bu da sanatın bağımsızlığının ve estetik değerinin kavranamamasına yol açmıştır; “bu ikisinin arasındaki ayrım görülemeyince, sanat, ahlaksal bir eğitim eseri ve dolayısıyla yasamanın emri altın kalan bir bilinmedik olmaktan” kurtulamamıştır (Sena, 1972: 11). Herakleitos'un düşüncelerini inceleyen Platon, bu dünyada var olan her şeyin sürekli bir değişim içinde olduğunu savunan görüşünden yola çıkarak “her an, kendisinden başka bir şey

haline gelen, yani durmadan değişime uğrayan var olanlar konusunda kesin bir bilgi edinemeyeceğimiz sonucuna varmıştı. Çünkü sağlam bir bilgi, ancak, değişmeden kalan ve sürekli olan varlıklara ilişkin bir bilgi olabilirdi” (Hilav, 2009: 61). İdea olarak adlandırılacak olan bu değişmeyen gerçeklik Platon’un bilgi felsefesinin temelini oluşturmuş ve tüm var olanlara ilişkin düşüncelerinin kaynağı olmuştur. Aşkın ve Cılız’a göre; “Platon iyinin, güzelin, adaletin ne olduğunu duyu ile değil akılla kavrama yoluna gider. Çünkü her an değişen, başka bir şeye dönüşen, dağılan duyulur dünya nesnelere akılla tatmin edemeyecek kadar zayıf kalır” (2016: 198). Ancak bu değişim içinde değişmeden kalan belli birtakım özelliklere sahip olan bazı var olanların olduğunu, farklı koşullar, bireyler, dönemler boyunca varlıklarını sürdürdüklerini gözlemleyen Platon “değişikliğe uğrayıp duran, sürekli olarak oluşan var olanların ardında, değişmeyen birer örnek ya da öz bulunduğu” sonucuna varmış ve bunları idea olarak adlandırmıştır (Hilav, 2009: 61).

Platon’un idealar olarak tanımladığı gerçekler, mitolojik düşüncenin, Antik Yunan mitolojisinin ve devamında natüralist dönem filozofların araştırdıkları *arkhenin* başka bir boyutuydu. Bu düşünürler khaos-kozmos ayrımını temellendirdikleri düşünce çerçevesinde evrenin kendisinden oluştuğu ana maddeyi, hava, ateş, su ya da belirsiz bir şey olarak tanımlamış ve bu maddenin ezeli ve ebedi bir sonsuzluk, belirsiz ve sınırsız bir madde olduğunu düşünmüşlerdir. Bunlar değişmeyen, başlangıçtan beri var olan, varoluşu herhangi bir neden gerektirmeyen bir gerçeklikti ve bu anlamda Platon’un idealar teorisi ile doğrudan ilişkiliydi -her ne kadar Platon’un yazılarında antik düşünceye ya da mitolojiye ilişkin herhangi bir göndermeye rastlanmasa da. Benzer şekilde ideaların da evrende var olan her şeyin ilk örnekleri olduğu sonucuna ulaşılmaktadır ve idealar bu dünyaya ilişkin duyulur gerçekliklerden farklı bir boyutu temsil eder. Bununla birlikte mitolojik düşüncede *arkhe*, Parmenides’te sonsuz ve bölünemez olan tek gerçeklik olarak birlik ve Platon’da duyulur dünyanın ötesinde idealar dünyası olarak karşımıza çıkan bu varoluşa ilişkin yönlendirmeler kozmolojik gerçeklik açısından evrenin ilk oluşunun ve her şeyin kendinden oluştuğu karanlık maddenin de antik düşüncedeki karşılığıdır. Hilav’a göre (2009: 61); “Düşünen ve bilen insan açısından ele alındıkları zaman, idealar, doğru bilgi edinmemizi sağlayan kaynaklar ve ilkelerdi. Ama idealar, duyularla kavranılamazdı; onları duyularla algılayıp bilgilerini edinmemiz olanaksızdı”. İdealar, duyulur dünyanın dışında düşünülür bir gerçeklik olarak var olduklarından onların algılanması da duyu ile değil yalnızca akıl yoluyla mümkün olabilirdi. Bununla birlikte idealar yalnızca bu dünyaya ait şeylerin gerçek hallerini temsil etmiyordu. Aynı zamanda Hilav’a göre idealar; “çokluğa karşı birliği, değişme ve geçiciliğe karşı kalıcılığı temsil ediyordu” (2009: 61). Böylelikle aslında sonsuz sayıda var olan hakkında bilgi edinilmesi olanaksız olsa da, “bunların asılları ve özleri yani birlikleri konusunda bilgi edinebilmemiz olanağı yani sağlam bilgilere ulaşabilme olanağı temellendirilmiş ve açıklanmış oluyordu” (Hilav, 2009: 62). Bununla birlikte Platon’un idealar kuramını açıkladığı benzetme onun ünlü mağara alegorisidir. Mağara alegorisi bir mağarada yaşayan insanlar benzetmesiyle başlar ve bu insanların mağaranın girişine arkaları dönük bir şekilde zincire vurulmuş tutsaklar olduklarını tanımlar. Görebildikleri yalnızca mağaranın girişinden yansıyan ve mağaranın dışındaki gerçek dünyada var olanların yansımaları, hareket eden görüntüleridir. Burada gölgeler yaşanan dünyanın duyularla kavranan gerçeklikleriyken, mağara duvarına yansıyan gölgelerin asıl varlık alanı dışarıdaki gerçekliklerin de ötesinde değişmeden var olan idealar ve iyi ideasıdır. Bu doğrultuda Platon’un idealist düşüncenin en önemli düşünürü olduğu görülür; idealar teorisi ve mağara alegorisinde belirginleşen bu düşüncenin temelinde belirtildiği gibi maddesel gerçekliklerin, duyuların ötesinde var olan varlıklar alemi yer alır.

Platon’un idealar teorisinin ve idea olarak tanımlanan gerçekliklerin hakkında daha az konuşulan ancak en az neyi ifade ettiği kadar önemli olan bir diğer özelliği de “cisimsel ve maddesel olmayışları; zaman ve uzayla ilintilerinin bulunmayışı”dır (Hilav, 2009: 62). Bu anlamda tanrısal bir niteliğe de sahip olmakla birlikte bilimin evrene ilişkin tanımlanmış tüm gerçekliğinin de dışında kalıyordu. Bu nedenle duyular aracılığıyla değil akıl yoluyla kavranabiliyordu ve maddesel gerçeklikler ideaların yalnızca birer yansımaları, taklitleri olabiliyordu. Bununla birlikte Platon’un ideaları uzay ve zamanla ilişkisiz olarak tanımlaması, bir kavramsal gerçeklik olarak var olan kelimeler ve şeylerin (bu dünyaya ilişkin gerçekliklerin) hareket halinde ve değişken (varlık ve yokluk durumları) olmalarına karşın ideaların sonsuz ve ebedi bir niteliğe sahip olmaları, zamanın tarihsel koşulları içinde değişmeden kalmaları şeklinde açıklanmaktadır.

dünyasında olmadığını, gerçek varlık alanının “duyularımızla algıladığımız tek tek somut şeylerin dışında, onlardan bağımsız bir gerçekliğin olamayacağını” söyler (Aristoteles, 1996: 124-143; Kul, 2021). Bu anlamda Platon’un idealer teorisi olarak görünürlük kazanan idealizmi, Aristoteles’in bu dünyanın gerçekliğini reddetmeyen realizmiyle bir arada yer alır.

Aristoteles’in gerçek varlık ve bilgi kuramına bakıldığında ideanın var olduğunu kabul etmesi bakımından hocası Platon’dan ayrılmadığı görülür. Ancak ona göre idealer Platon’da olduğu gibi yaşanan dünyanın (nesnel dünyasının) ötesinde, mutlak ve sonsuz bir dünyayı tanımlamaz. Aristoteles duyular/duyumlar dünyasını reddetmez, aksine araştırması bu alanda genişler. Yetkin’e göre gerçekte Platon’un bu dünyanın ötesinde aradığı ideayı o yeryüzünde aramaktadır (2007: 7). Hilav’a göre (2009:74); “Aristoteles, yalnızca akla dayanan, mantıklı ve bilimsel bir sistem kurmak istedi; yaşadığı çağda edinilmiş bilgilerin tümünü bir bütün içinde toplayarak evrene ilişkin genel bir açıklama çerçevesi ortaya koymaya çalıştı”. Tam da bu nedenle maddesel olmayan düşünlül dünya yerine yaşanılır reel dünyayı araştırmaya yöneldi. Platon’un görüşlerinde duyular dünyasının ötesinde, zaman ve mekandan bağımsız olarak var olan ideayı Aristoteles; “nesnelere içinde, nesnelere özü (formu) olarak anlar. Bir nesneyi o nesne yapan, onun özüdür, onun ideası ve formudur. Madde, ideanın dışında formsuz bir yığındır, ancak ideanın ona form vermesi ile o bir nesne olur. Nesnelere dünyası idea ile form kazanmış bir varlık dünyasıdır” (Tunalı, 2009: 104). Böylece madde biçim kazanır ve varlığın ortaya çıkmasını ve görünüşe gelmesini, gördüğümüz biçime sahip olmasını sağlar. Platon’a göre gerçek varlık idealer olarak tanımlanırken Aristoteles’te gerçek varlık olarak töz bireydir; “form ve madde bu töz içinde; bireysel varlıkta, somut olarak varoluşan varolanda kaynaşmış durumda bulunur” (Dumont, 1965: 70-71; Hilav, 2009: 75). Bununla birlikte her oluş “maddenin form kazanmasıdır. Form madde olmadan, madde ise form olmadan var olamaz. Madde ve form, varlıklarda kaynaşmış olarak birlikte bulunur” (Aristoteles, 1996: 376-77; Tunalı, 2009: 104).

Timuçin’e göre; “Aristoteles Platon’un duyulur dünya dışına çıkardığı ve tanrısal nitelikli kıldığı, böylece idealer adını verdiği kavramları bu dünyaya indirir, onları zihnin işlevleriyle duyu verilerinin ortak ürünleri olarak somutlaştırır” (2009: 255). İdeaların Aristoteles tarafından bu dünyaya yeniden indirilmesi, Kopernik’in yerküreyi göklere savurmasına karşılık maddesel gerçekliklerin olgusal dünyadan yeryüzüne savrulması analojisi ile benzer bir diyalogu temsil eder. Bununla birlikte bilimsel gerçeklik açısından Platon’un gerçekliği (ideaların tanrısal niteliği) Newtoncu bakış açısıysa, Aristoteles’in gerçekliği (maddesel nitelik) Einsteinci’dir denilebilir. Thonnard’ın ifadesiyle Aristoteles’e göre; “bilimin nesnesi varlıktır, ama bu varlık sezgiyle görülen evrensel ve ruhsal bir gerçeklik değildir, çünkü yalnız somut bileşim vardır. Varlık somut ve bireysel de değildir, öyle olsaydı durağanlıktan yoksun olurdu. Varlık durağan ve bir olan ögedir, duyulur gerçekten soyutlama yoluyla elde edilmiştir” (Thonnard, 1956; Timuçin, 2009: 255). Bu yaklaşım aynı zamanda resimsel anlatının konusu olan soyutlamanın da karşılığıdır ve hatta Aristoteles düşüncesini tanımlamak ve açıklamak için bir örnek teşkil eder. Nesnel gerçeklik duyular dünyasıyla bir araya gelir ve belirli bir varlığın soyutlama yoluyla temsiline dönüşür. Öyleyse ideal olanın duyulur olana dönüşmesi gibi bir sürecin yaşandığı söylenebilir. Benzer şekilde Aristoteles’te de idealer maddesel gerçekliğe geri getirilir, duyulan ve hissedilen dünyanın yansıması haline gelir, somut ve duyulur biçimlere dönüşür; “zekamız bu biçimleri kendilerini belirleyen bireysel koşullardan sıyrır ve onları arı durumda kavrar, sonra bir düşünce çabasıyla onların bir bireysellik çokluğunda var olmaya yatkınlığını yani evrenselliğini ortaya koyar” (Thonnard, 1956; Timuçin, 2009: 255). Sanatın da mevcut gerçekliğinde işlevi ve sanat eserinin ortaya çıkışı benzer bir sürekliliği izler. Bununla birlikte Aristoteles’e göre; “bilimsel bilginin amacı, tekil ve bireysel olanın bilgisi olmaktır. Tekil ve bireysel olana ise genel olandan, ideadan gidilebilir. Bu, genel olandan tekil olanın bilgisinin mantıksal olarak çıkarılmasıdır” -dedüksiyon (tümdengelim) (Tunalı, 2009: 49). Ona göre; “her tekil olanda onun özünü oluşturan bir idea, bir öz kavramı vardır. O halde, Aristoteles’e göre, doğru bilgi ve doğruluk, nesnenin içerdiği öz (idea) kavramından tekil olanın bilgisinin tümdengelimle mantıksal olarak çıkarılmasıdır” (Tunalı, 2009: 49).

Aristoteles madde-form yaklaşımını ve varlığın ortaya çıkışı ile varlık halini alışı heykel benzetmesi ile açıklar. Bununla birlikte madde-form ilişkisini tanımlarken bunda evrenin oluşumuna benzer bir ilişkiden söz eder; bir mermer,

ağaç ya da benzeri bir malzemeye sahip olan heykel ona biçim verildiğinde ve heykel formuna sahip olduğunda varlık olarak ortaya çıkar, kendini gösterir. Bununla birlikte varlığın (heykelin) ortaya çıkmasında etki eden dört faktör (neden) vardır; “maddi neden (mermer parçası), formel neden (heykelin formu), hareket ettiren neden (heykeli yapan sanatçı) ve amaç nedenidir (sanatçının amacı). Aristoteles’e göre en yüksek varlık, maddesiz olan saf formdur” (Tunalı, 2009: 104). Bununla birlikte Platon’da idea olarak karşımıza çıkan olgu Aristoteles felsefesinde saf form olarak tanımlanır; “öncesiz ve sonrasız, mutlak mükemmelliği olan ve her şeye ilk hareketi veren Tanrı anlamındadır. Bütün varlıklar oluşlarını saf formdan alırlar” (Tunalı, 2009: 104). Bununla birlikte formun maddede belirmesini sağlayan yaratıcı da Tanrı gibi bir işleve sahiptir. Amaç gerek doğada gerekse sanatta olsun en mükemmel formu yaratmaktır -böylelikle saf forma ulaşılabilir- ve form, “maddede ne kadar yetkin açığa çıkarsa o kadar üst düzey bir varlık formu kazanır” (Aristoteles, 1996; Kul, 2021).

Sanat alanına resim özelinde bakıldığında Aristoteles felsefesinde -Platon’dan farklı olarak- şiir taklitten ve bilme arzusundan doğmasına karşın resim, “olanın değil, olması gerekenin” yansımaları olarak tanımlanmıştır. Bu anlamda Platoncu bakış açısıyla olmasa da taklit teorisinden yine de kurtulamayan Aristoteles; “sanatın tutkuların arınmaya (catarsis) hizmet ettiğine inanmıştır” (Sena, 1972: 12). Platon’da olduğu gibi Aristoteles’te de sanat, ahlaksal ve eğitsel bir işlev üstlenir. Aristoteles Soykan’a göre sanat karşısındaki realist tavrıyla Platon’dan ayrılır ve “sanattaki ahlakiliği, sanatın kendisinde, onun işlevinde bulur. Bu işlev, ruhun kötü duygulardan, tutkuların arındırılmasıdır” (2020: 173). Aristoteles’e göre sanatın kaynağı taklittir ve sanatsal yaratım Sena’ya göre; “insanın esnek ve heyecanlı ifadeleri arama içgüdüsünden ve yalnızca insanda bulunan gerçeği taklit etme yeteneğinden ve bunun bağışladığı hazdan doğar. Sanatçı eseriyle tabiata bir çeşit ayna tutar. Sanat eşyanın dış görünüşlerini değil, iç tözünü ya da eşyadaki ölümlü taklit eder” (1972: 23). Aristoteles’e göre; “*mimetik* bir etkinlik olarak sanatı varlığa getiren nedenlerden ilki, “taklit” yetisi, diğeri ise, “taklit”ten duyulan hazdır” (Aristoteles, 2005: 17; Kul, 2021: 1). *Poetika* adlı eserinde belirtildiği gibi taklit insanın evrene ilişkin tüm bilgi ve deneyimleri başlangıcından itibaren taklit yoluyla edinilmiştir. Dış dünyadan edinilen her bir bilgi ya da izlenim zihinde (nous) bir imgeye dönüşür (Aristoteles, 2001: 92-98). Berger’in tanımladığı gibi (2007: 10); “bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür”. Bu anlamda gözlem yoluyla duyumsanan gerçeklikten elde edilen her izlenim zihinde birer imgeye dönüştüğünde, Aristoteles felsefesinde bu imge gerçekliğin bir kopyası, taklididir. Kul’a göre (2021); “İşte algıdan oluşan bu iz ya da biçimsel öge Aristoteles’te bilgi edinme sürecinin ilk basamağıdır ve kavramsal düşünmenin temelini oluşturur. İçi henüz dolu olmayan bu ilk taslak, Aristoteles’e göre sanatın kökenindeki ilk nedendir”. Bununla birlikte Aristoteles’te taklit kavramı aynı zamanda gerçek dünyanın zihinsel yansımalarının sözsöz, çizgisel, ritimsel ve renk gibi yöntemlerle yeniden yaratışını da temsil eder. Yetkin’e göre Aristoteles (2007: 8); “güzelin hem nesne hem özne yönünden incelenebileceğini ve böylece iki yoldan gidilerek güzelliği ve onunla ilişkili soruları (...) aydınlatmanın mümkün olacağını” ifade eder. Güzele ilişkin görüşlerine bakıldığında *Poetika* adlı eserinde Aristoteles güzelin nitelikleri olarak (güzelin nesne yönü), “düzenlilik (coordination), bakışım (symetrie), belirginlik (precision)” gibi farklı niteliklerden söz eder (2005). *Retorik* adlı eserinde ise “güzeli hareketsiz şeylerde görür ve onun latif, hem de iyi olduğunu belirtir. Bazen de güzeli miktar ve düzen de bulur ve güzelin tanımlanamayacağını iddia eder” (Sena, 1972: 23). Güzelin özünde, izleyen, okuyan ya da deneyimleyende incelemesine bakıldığında (güzelin özne yönü) Aristoteles’in *Metafizik* adlı eserinde bundan söz eder ve “duyumlarımızı seviyoruz, çünkü onlarla öğreniyoruz ve en çok sevdiğimiz duyular da görme duyularımızdır. Çünkü bize en çok bilgi veren onlardır” (Yetkin, 2007: 10).

İkinci neden olarak taklitten duyulan haz konusu incelendiğinde de bir resimde ya da şiir sanatında anlatılanın ve yansıtılanın gerçek dünyada neye ilişkin olduğunu bilmek izleyene haz verir. Yansıtılan imge gerçekliği taklit ettiği ölçüde başarılıdır ve bu yönüyle izleyende haz duygusu uyandırır, benzer şekilde çirkinin gerçekçi temsili (gerçeğe uygun temsili) de haz verir (Aristoteles, 2005: 17). “Çünkü Aristoteles’e göre bir şey ustaca taklit edilmişse, taklit edilenin kendisi hoş olmasa bile seyircinin “Bu imge şunu gösteriyor” bulgusu bir haz kaynağıdır” (Aristoteles, 2001: 77; Kul, 2021). Bu aynı zamanda estetik ve bilgi kuramı arasındaki ayrılmaz ilişkinin de kesin yansımasıdır. Yetkin’e

göre (2007:10); “güzel şeylerin algısı, esasında bilgi edinmekten farklı bir işlem değildir”. Çünkü Aristoteles’e göre “en asil sanat duygulara olduğu kadar da zihne seslenebilendir. Bir sanat eseri tabiatın eksik bıraktığı şeyleri, sanatçının tamamlamasıyla orantılı olarak güzeldir (...)” (Sena, 1972: 23). Yetkin’in de ifade ettiği gibi Aristoteles’in güzele ilişkin görüşleri ve estetik söylemi bilimsel bir nitelik taşır; “sanat olayını heyecan olarak insanda, nesne olarak sanat eserinde incelemek zamanına göre yepyeni bir görüştür; bugün de geçerlidir” (2007: 12).

2. Doğanın Taklidi (Platon) ve Doğanın Tamamlayıcısı (Aristoteles) Olarak Giacometti

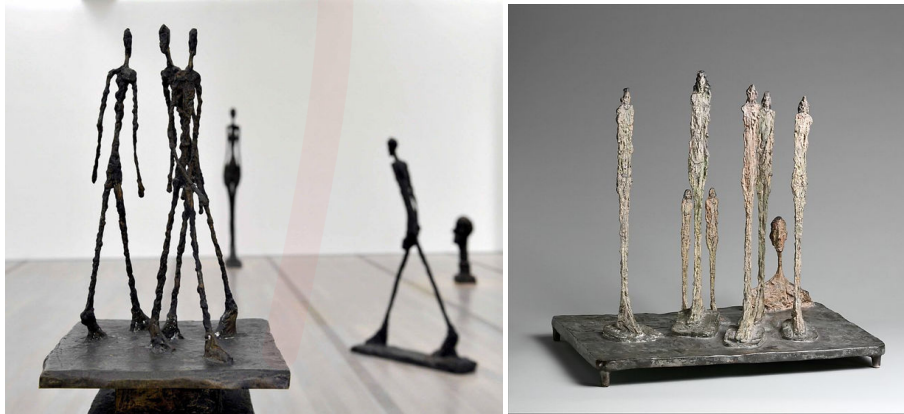
Başlangıçta hem kübizmin hem de ilkel sanatın etkisinde olan Alberto Giacometti, devam eden süreçte sürrealizmi benimsemiş ve ardından modeli de bir kenara atarak kendine özgü yeni bir zihinsel üslup geliştirmiştir. Lynton’a göre daha önce modelden bakarak çalışmalar üreten sanatçı giderek ezbere çalışmaya başlamış; “özellikle de üç boyutlu bir biçime sokulmak üzere hazır durumda imgeleminde beliren görüntülere öncelik” vermiştir (1991: 196). Genel bir değerlendirmeye bu anlamda Giacometti’nin sürrealist dönem ve sonrası çalışmalarının yalnızca doğanın taklidi olmadığı, nesnel dünya görüntülerinin (modelin) zihinsel izdüşümlerinin görüngülerinin yansımaya dönüştüğü ve bu anlamda doğanın bir tamamlayıcısı işlevi üstlendiği de söylenebilir. Bununla birlikte Aristotelesci bakış açısıyla şüphesiz sanatçı için bir arınmanın ürünü oldukları da anlaşılır.



Görsel 2. Alberto Giacometti

Karkın’a göre (2009: 17-18); “sorgulama biçimleri, paradigma/mimesis, gerçeklik/ yarılsama, imge/beden gibi kavramsal ilişkiler etrafında şekillenen yüzyılların bize taşıdığı sanatçı modelini ortaya çıkartmıştır”. Benzer şekilde Giacometti de insan ve doğaya ilişkin eserlerinde heykele yeni bir işlev yükler, “sanat yapıtı ve izleyici arasında yeni bir ilişki” kurar ve “bu ilişki hayattan da bildiğimiz tiksintiyle isteğin, tat almayla acı çekmenin birbirine karıştığı çekicilik-iticilik yaşantısından” kaynaklanır (Lynton, 1991: 196). Bu yaklaşım felsefede idealizm-realizm ilişkisine/çelişkesine benzetilebildiği gibi Platoncu gerçekliğin duyulur dünya-düşünülür dünya ikileminde de benzer bir diyalektik vardır. Karkın’a göre her ne kadar sanat; “soyutlamaya geçildiği andan itibaren artık taklit edilmesi söz konusu olmayan dış gerçekliğe gönderme yapmaktan vazgeçse de sanatçı, görüntüler çağında gerçekliğe yönelik yeni taleplerini, trajik biçimin inandırıcı biçimiyle yeniden kurgulamaktadır” (2009: 18). Burada söz konusu olan gerçekliğin bilinçli olarak terkedilmesi olsa da Platon’un mağara alegorisinin yine de bir yansımaya sahiptir. Hatırlanacağı üzere mağara duvarına yansıyan gölgeler yaşanan dünyanın, dış gerçekliğin duyularla algılanabilen gerçekliği ve mağaranın dışı da ideaların yansıması olan gerçek nesnelere. Bu diyalog Giacometti heykelleri bakımından analiz edildiğinde gölgenin yerini sanatçının zihninin imgesel dışavurumunun aldığı, ideaların yansıması olan bu dünya nesnelere ise Giacometti eserlerinde yerini insan figürüne bıraktığı görülür. Bu anlamda zihinsel imgelemin görüngülere dönüşmesi Giacometti’nin idealist insan figürünü temsil eder. Platon’la bu noktada çelişse de Platon’un sanatın gerçekliği hiçbir

zaman yansıtamayacağı görüşünün Giacometti heykellerinin ince uzun yapısı ve olağandışı boyutları ile örtüştüğü görülür. Bununla birlikte Giacometti heykellerinde her ne kadar doğadan bir kopuş söz konusu olsa da “kendisi sanki biçimsiz bir maddeyi bir başa ya da bir gövdeye dönüştüren ilk insanmış gibi, temel niteliklere önem verdiği görülür” (Lynton, 1991: 197). Sürrealist dönem onun modelden uzaklaşma dönemi olsa da 1950’lerden sonra yeniden modele dönen Giacometti figürlerini hem modele bakarak hem de kendi zihinsel gücünden yararlanarak imgeleminden yaratma yolunu seçmiştir. David Sylvester’e göre; “doğadan bakarak çalışmak, ezberden çalışmak gibidir: sanatçı ancak baktıktan sonra aklında kalana biçim verebilir”. Lynton’a göre; “arada, ne kadar kısa olursa olsun, belli bir olgunlaşma sürecinin de geçmesi gerekir” ve gene Sylvester’e göre; “bir heyecanı kopya etmeden önce, zihnimiz o heyecanın dışına çıkmak zorundadır” (Lynton, 1991: 197). Benzer şekilde Giacometti heykelleri de gerçek dünyanın doğrudan ya da dolaylı bir yansıması değildir, bu çalışmalar gerçekliğin sanatçının bilincindeki izdüşümlerinin yansıması, “kendi şiirsel dünyasının bir parçasıdır” (Lynton, 1991: 197). Karkın’ın da ifade ettiği gibi; “Sanatçının imgesi ve dış dünyası arasındaki sanatsal yaratım, ona bilincinin görsel dönüşümlerini sağlayabildiği görü olanaklarını sunmaktadır. Elbette ki bu saf bir görü değildir ve gösterenin gösterileni sunduğu farklı yönelimlerle örtüşmektedir” (2009: 18). Bununla birlikte Platon’un ideal devletinde sanatçının zanaatçının üretiminin kopyasını yaparken duyulur, düşünülür dünyayı, bu dünyayı konu aldığı görülür. Benzer şekilde Giacometti de bu dünyadan beslenir, gerçek dünyanın figür ve imgelerini kendi gerçekliğine dönüştürür. Yöneldiği gerçeklik idealar değildir ama onun sürekli olarak yeniden başlaması, hızlı çalışması, yaratımını sürekli olarak değiştirmesi ve eserleri karşısındaki kısa süreli memnuniyeti idealizmin bir yansıması, işareti olarak algılanabilir. Ancak yine de Platoncu idealizmden oldukça farklı bir düşüncedir bu; daha çok Aristoteles düşüncesinde yer alan “saf form” açıklaması ile ilişkilendirilebilir. Belirtildiği gibi amaç en mükemmel formu yaratarak saf forma ulaşmaktır ve maddenin form yoluyla madde halini almasında yaratıcı Tanrı gibi bir işleve sahiptir. Bu anlamda Giacometti eserlerinde ve yaratım sürecinde eserlerin sürekli olarak parçalanıp yeniden yapılması, Aristoteles’in gerek doğa gerekse sanattaki mükemmel forma ulaşma amacı gibi bir yönelimdir denilebilir. Giacometti’ye göre hiçbir bitmiş iş tamamlanmış değildir ve gerçek mükemmel forma, saf forma ulaşmak için madde yeniden ve yenede ele alınmalıdır. Bununla birlikte Aristoteles’in “sanatçı çalışmalarıyla tabiata ayna tutar” söylemi Giacometti açısından kısmen geçerli olsa da bu ayna yalnızca başlangıç anı için geçerlidir, tamamlanmış varlık Giacometti’de doğanın değil, iç duyum ve algılamın bileşimi, yansıması olarak ortaya çıkar. Ancak yine de eşyanın iç tözünü varlık içindeki ideayı hedeflediğinden Aristoteles’in güzellik anlayışından tamamen uzak olduğu da söylenemez.



Görsel 3. Alberto Giacometti, Yürüyen üç adam (Küçük meydan), 1948 / **Görsel 4.** Alberto Giacometti, Orman, 1950, Maeght Vakfı, Fransa

Doğanın hem bir kopyası hem de tamamlayıcısı olarak Giacometti heykelleri giderek küçülmüş ve sonunda üç dört santim boyutlarına kadar düşmüştür. Hem küçük heykellerinin hem de daha büyük boyutlu heykellerin canlı görünmelerini sağlamak için inceliğin gerekli olduğunu düşünen sanatçı modelden ve ezbere yaptığı çalışmalarında neredeyse çizgisel bir üslup ve anlatım biçimi tercih ederek bedeni cisimsizleştirmiştir. Lynton’a göre bu ince tekli ya

da grup figürlerinin ilk örnekleri ya da benzer anlatı biçimleri Mısır heykelleri ile ilişkilendirilebilir; “Mısır figürlerinin gücü ve dingin yalınlığı nasıl çölün ve ölümden sonraki hayat düşüncesinin koşullandırdığı bir özellikse Giacometti’nin figürlerindeki sertlik ve incelik de, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir” (1991: 221-222). Aynı zamanda bu sözler Giacometti eserlerini Varoluşçu felsefeye ve Jean Paul Sartre’a bağlar -ki düşünür 1948 yılında gerçekleşen sergi için yazdığı bir metinde bu sözlere yer vermiştir. Bununla birlikte Giacometti’nin insan figürlerini cisimsizleştirmesine benzer Platon’da ideaları cisimsel ve maddesel olmayan bir konuma yerleştirmiş, uzay ve zamandan bağımsız olarak tanımlamıştır. Bu anlamda Giacometti heykellerinin de evrene (insana) ilişkin tanımlanmış gerçekliğin dışında kalarak uzayın dördüncü boyutunda hareket ettikleri, yükseldikleri ve uzadıkları görülür. Sartre’a göre; “Giacometti’nin kadın ya da erkek figürleri, sanki boylarını postlarını göstermek istercesine, genişliklerinden ziyade yükseklikleriyle uzanırlar bize” (2000: 96). Dolayısıyla bu heykellerin de maddesellikten uzaklaştığı ve düşünsel bir temele oturduğu söylenebilir. Ancak Platon’da olduğu gibi tanrısal bir nitelik taşımazlar, aksine bütünüyle bu dünyaya aittirler; amaçlı olarak uzatılmış bu heykelleri bir anda oldukları gibi, bütünsellikleri içinde görmek zorunda kalırız ve asla yakınlaşıp gözlemlemeye izin vermezler. Bu yapıldığında bütünün yalnızca belirli kıvrımları ve malzemenin dalgalı formundan başka bir şey olmazlar. “Giacometti’nin bir heykeline yaklaşamayız” der Sartre; onu resim sanatındaki gibi ya da klasik heykel anlayışındaki gibi farklı mesafelerden izleyemeyiz. Yaklaşırsa heykelin tüm gerçekliği ortadan kalkar yalnızca alçının katmanları ve kıvrımları görülür. Sartre’a göre; “bu heykeller kendilerinin sadece saygılı bir uzaklıktan görülmelerine izin verirler” (1948; Harrison ve Wood, 2016: 655). Bu anlamda Platoncu idealizmden çok Aristotelesci realizme daha yakındırlar denilebilir. Bu uzak-yakın ilişkisinin düşünsel sistemde karşılığı Platoncu gerçeklikte bilginin özüne, ideanın kendisine duyularla değil ancak akıl yoluyla ulaşılabilir söylemiyle örtüşür. Ancak Platon’un aksine Giacometti heykellerinin akılla ulaşılabilir bir boyutta olmadıkları, duyularla ve düşünsel yolla ulaşılabilen bir gerçekliği temsil ettikleri görülür. Bu gerçeklik sanatçının zihinsel süreci, imgelemidir ve yalnızca akıl bunu deneyimlemekte yetersiz kalacaktır. Bununla birlikte; “algılama mekanizmamızı ayarladığımız zaman, karşımızda şaşırtıcı derecede canlı ve kimseye benzemeyen bir insan görüntüsü buluruz. Bizden uzaklığını koruyan bu insan görüntüsü, bizde herhangi bir dokunma isteği de uyandırmaz” (Lynton, 1991: 222). Bu anlamda Aristoteles’in varlığı durağan ve bir olan öge olarak tanımlaması kısmen Giacometti eserlerinde yansımalarına sahipken kısmen de bu gerçekliğin dışında kalır. Aristoteles bakış açısına göre duyular gerçeklikten soyutlama ile elde edilirken bu anlamda varlığın saf formunun da yansımaları haline gelirler. Benzer şekilde Giacometti heykellerine bakıldığında da – figür hareket halinde betimlenmiş olsa da- heykel formunda ortaya çıkan varlık durağan ve bir bütündür. Nesnel dünyanın duyulur gerçekliğinin doğrudan yansımasıdır ve bu anlamda madde olarak malzemenin form kazandığı, varlık durumuna geldiği ve öz olarak ideanın bu form içinde var olduğu ifade edilebilir. Resimlerinde de benzer bir ilişki söz konusudur; duyulur dünyaya ilişkin bir gerçeklik olarak figür zihinsel indirgeme sonucu duyu verileriyle yeniden form olarak tuval üzerinde görünüm kazanır ve durağan, özü kendi içinde barındıran bir varlık alanı yaratır. Böylelikle ideal olan aslında duyulur dünyanın verileriyle onun da ötesinde bir madde-form birlikteliğine dönüşür. Öyleyse Aristotelesci gerçeklik olarak ideanın Giacometti heykellerinde ya da diğer varlık görünümünde maddesel bir boyuta taşındığı ve bu dünyanın indirgenmiş duyulur biçimine dönüştüğü söylenebilir.



Görsel 5. Alberto Giacometti, İşaretçi Adam, 1947 / **Görsel 6.** Alberto Giacometti, Yürüyen Adam I, 1960

Bununla birlikte Aristoteles'in heykel örneği ile açıkladığı ve maddenin (malzemenin) heykel formuna sahip olduğunda varlık olarak kendini gösterdiği tanımı devamında incelendiği gibi belirli faktörlerle birlikte gelişir. Giacometti heykelleri bu anlamda tanımlanan bu dört nedenle doğrudan ilişkilidir ve Platon'un aksine gerçekliğin (gerçek varlığın/ideanın) duyulur dünyada olduğunu ve bütünden tekil olanın yaratıldığını örneklendirir. Bu anlamda maddi neden olarak -sanatçının kullandığı farklı malzemeler olsa da- çoğunlukla kilin kendisi kabul edilebilirken, formel neden tamamlanmış -ya da Giacometti heykellerinde tamamlanmamış- heykelin formudur. Giacometti çalışmanın yaratıcısı olarak hareket ettiren nedeni oluştururken, formun ortaya çıkış amacı ya da yaratılış nedeni Aristoteles gerçekliğinin amaç nedenini oluşturur.

Giacometti aynı zamanda insan kalabalığı üzerine yoğunlaştığı grup heykeller de üretmiştir. Bu heykelleri tanımlarken Sartre; "Bir meydana birbirine bakmadan geçen insanlar. Umutsuz, yalnız, ama birlikte. Birbirlerini kaybeden ama birbirlerini aramadıkça da asla birbirlerini kaybetmeyecek olan insanlar" der 1950 yılında. Giacometti'ye göre *Orman* (Görsel 4) isimli heykel grubu; "(...) acımasız geçen yıllar boyunca iyice gözlemlenmiş bir orman parçası (...) birbirlerinin yolları üzerinde durarak sanki karşılıklı konuşan insanlar gibi, kuru ve ince gövdeli ağaçlardan oluşan bir orman" olarak tanımlanır (Sartre, 2000: 70). Platoncu gerçeklikle Sartre'in grup heykelleri yorumlandığında ise ikili karşıtlıkların varlığına ulaşılır; tanımlandığı gibi idealar değişmeyen gerçekliklerken içinde yaşanılan dünya ve bu dünyaya ilişkin değerler sürekli değişken ve hareketlidir. Bu nedenle gerçeğin bilgisine duyuyla ulaşılamazken idealar ulaşılmaz gerçekliği, bu dünya nesnelere ilk halini temsil eder. İdeaların sonsuz ve ebedi niteliği ile değişmeyen varlıklar olmalarına karşın bu dünya nesnelere hareket halinde ve değişken olmaları Giacometti heykelleri göz önüne alındığında tam aksi boyutta gelişir. Model alınan insan figürü tanrısal yaratım olarak değişmez bir varlıktır, benzer şekilde sanatın konusu haline geldiğinde de Sartre'in da ifade ettiği gibi ilkçağlardan itibaren değişmeden kalmış ve idealizmin sembolü olmuştur. Oysa Giacometti'ye konu olduğunda sürekli bir değişim ve hareketin varlığı gözlemlenir. Küçülür, büyür, parçalanır, yeniden yaratılır, hareketlendirilir ve boşlukta bir araya getirilir. Ancak bu değişim yalnızca biçimseldir, zamanda değişimin sürekliliği (bozulup yeniden yapılmaları) mevcut olsa dahi harekete sahip değildir. Grup heykellerde bu kopukluk (birbirlerinden ve izleyiciden) daha belirgindir. "Bu figürlerin içinde buldukları mekandan, kendi içlerine doğru büzüldükleri söylenebilirse de, o mekanda içinde varlıklarını duyurdukları ve güçlü ayaklarıyla toprağa bastıkları da ileri sürülebilir" (Lynton, 1991: 222). Giacometti'nin kendisi ise eserlerinin yerine Platoncu bu dünya tanımında olduğu gibi sürekli olarak yeniden başlar, bunu yeniden yapmak anlamında değil, ulaşmak istediği hedefe yaklaşmak anlamında gerçekleştirir, bu da Sartre'in ifadesiyle antik dönem heykellerinin ideal güzelliklerinin aksine "insanı mumyalıştırmadan onun taş kalıbını çıkarmak mümkün mü?" sorunun cevabında saklıdır.

Bununla birlikte Giacometti’de ulaşılmak istenen hedef ya da ideal heykel formundan uzaklaşma çabası olarak karşımıza çıkan düşünce Platon felsefesinde duyulur dünya nesnelere güzellik derecesi olarak kendini gösterir. Sanatçının üretiminin yanında bu dünya nesnelere hiçbir Platon’a göre güzel ideasının yanında yeterince güzel olmayacaktır. Platon’un güzel ideası üzerine düşünceleri Giacometti’de heykellerin ya da resimlerin hiçbir zaman tam olarak bitirilmemesiyle ilişkilidir. O sadece eskizlerle ilgilenir ve bu anlamda sürekli bir akış içerisinde. Sartre’ın ifadesiyle “her şeyi kırar ve en baştan başlar. Zaman zaman dostları bir başı, bir genç kadını, bir delikanlıyı katliamdan kurtarsa da O aldırılmaz ve işine döner (...)” (1948; Harrison ve Wood, 2016: 653). Sürekli bozulup tekrar yapılan, olma halinden çok oluş halini temsil eden heykeller ve elbette bütün bu süreç zihinsel imgelemenin modelle diyalogunun yansıması olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte sanatçıyı sürekli olarak yeniden başlamaya iten neden “ısrarla mutlak olanı aramasından” kaynaklanır. Ancak bu mutlak olan Platoncu idealizm değil, kısmen Aristotelesci madde-form ilişkisidir. Giacometti’yi Platon’a yakınlaraştıran yalnızca idealar dünyası ile form olarak heykellerinin indirgemeci yaklaşımı ve klasizme cephe almış olsa da kendisinin yarattığı yeni imgesel uzamdır -ki bu da incelendiği gibi farklı boyutlarda ilişkilendirilip ayrıştırılabilir. Giacometti’ye göre; “boşlukta bir aşırılık vardır”. Bu aşırılık “bir şekilde yan yana konmuş elemanların basit ve saf bir şekilde yan yana gelmesidir” (Sartre, 2000: 91).

Kimi heykeltıraşların -idealist sanatçıdan söz eder- bu boşluğu alabildiğine doldurmalarına karşın “gerçek dünyanın nefes alıp veren insanında aşırıya kaçan ve gereksiz olan herhangi bir şey yoktur; ondaki her şeyin bir işlevi vardır çünkü” der (Sartre, 2000: 91). Bununla birlikte Platon’un sanatçı için, şeylerin yalnızca görünüşlerini bildiği nasıl olduklarını bilmediği söylemi de Giacometti’nin düşüncesiyle örtüşür ve onun gerçekliği temsil yolunu dış dünyaya ya da ideal olana değil, kendi bilincine yöneltmesi ve orada aramasıyla ilişkilendirilebilir. Karkın’ın da ifade ettiği gibi modern yaşamın beraberinde getirdiği koşulların, yalnızlaşmanın ya da çokluk içinde birliği deneyimlemenin dışavurumu olarak sanat önemli bir işleve sahiptir; bu yalnızca toplumsal değil, yaratım boyutunu da ifade eder. “Dolayısıyla sanatçı, yalnızlığını temsil edebilecek nesneyle özdeşleşim süreci yaşayarak, onun tüm hallerini dolaysız biçimde anlatmaya çalışacaktır” (Karkın, 2009: 18). Sonuçta Giacometti de; “çokluğu basit bir şekilde bastırıp yoğunlaştırarak, çokluk içinde birlik sorununun biricik çözümünü bulur” (Sartre, 2000: 96). Aynı şekilde “kullandığı maddeye, insana ait biricik bütünlüğü doğru bir şekilde vermeyi” başarmıştır ki bu da “eylem bütünlüğüdür” (Sartre, 1948; Sartre, 2000: 96). Bununla birlikte Giacometti heykellerinde figür “kendisini gerçekliğine yerleştirir, çünkü onun sizle ilişkisi artık sizin alçı bloğuyla ilişkinize bağlı değildir: Sanat özgürleşmiştir (...)” (Sartre, 1948; Harrison ve Wood, 2016: 655). Konuya Aristoteles’in bilgi alanı bakımından yaklaşıldığında ve bilimsel bilginin amacının tekil ve bireysel bilgisi olduğu ve her tekil olanın kendisinde bir öz, saf form ya da idea olduğu söylemi Giacometti eserleri bakımından karşılıklı analiz edildiğinde kimi benzerliklerin varlığı ortaya çıkar. Giacometti heykellerinin de bu anlamda madde-form birlikteliğinden oluşmuş birer varlık oldukları, bu anlamda birer tekilliğe sahip oldukları, her birinin yukarıda değinildiği gibi belirli bir zihinsel indirgemenin ürünü olarak duyulur dünyanın bu dünyaya ilişkin özsel yansımaları olduğu ve bütünü bilgisine (sanatçının gerçekliğine) bu çalışmaların her birinin özsel gerçekliğinden ulaşılabildiği görülmektedir. Giacometti çalışmalarının her biri başlı başına ayrıştırılmış bir dünyanın yeniden tasarımı olsalar da genel bilgiye ulaşmak için onların da bütünsel ele alınması bu anlamda önemlidir.



Görsel 7-8. Alberto Giacometti, Karanlık Kafalar serisi, 1959

Sartre’ın *Giacometti Üzerine* isimli makalesinde, “heykel yaparken lirik olan Giacometti, resim yaparken nesnel birisi olup çıkar” ifadelerine yer vermiştir. “Heykele bir ressam gibi yaklaştığı” ve “alçı figüre sanki tuval üstündeki bir kişiymiş gibi davrandığı” belirtildi. Aynı şekilde resimlerine de bir heykeltıraş gibi yaklaşır Giacometti; “çünkü çerçeveye sınırlanmış düşünsel mekanı gerçek bir boşluk olarak kabul etmemizi ister” (Sartre, 2000: 72). Bununla birlikte izlenimlerin gerçeğe dönüştürülmesinde ya da bir resim olarak varlık halini almasında Aristoteles’in sanatı varlığa getiren nedenlerden ikincisi olarak tanımladığı taklitten duyulan haz olgusu da belirgin olarak gözlemlenmektedir; ancak bu sanatçının eylem anının hazzı değildir şüphesiz, karmaşanın, ritmin, yeniden çizmenin ve üzerinden geçmenin yansımasıdır. Bununla birlikte Aristoteles’te imgenin gerçekliğe benzerliği doğrultusunda haz verdiği görülürken, Giacometti resim ve heykellerinin bu anlamda bir karşılaştırmaya sokulması imkânsızdır. Bunun da nedeni şüphesiz gerek dışsal gerek içsel nitelikler bakımından sanatçının çalışmalarının gerçekliği yalnızca anımsatması ve nesnelin öznel indirgenmiş olmasıdır. Bununla birlikte Aristoteles’in sanatı tanımlarken zihni ve duyguları bir arada önemli olarak sunması bakımından Platoncu idealizmden daha gerçekçi bir bakışa sahip olduğu söylenebilir. “Betimlenen biçimin içinde, çizdiği bir yığın çizginin nasıl oluşturulduğuna dikkat edin. Varlığın bizzat kendisi ile olan yakın ve içten ilişkilerini görmeye çalışın bu çizgilerin” der Sartre (2000: 75). Ona göre; “Bazen güçlü çizgilerle, kahverengimsi bir tonla, ağır vücut kütleleri kurnazca belirlenmiş; bazen de göz kamaştırıcı bir ışık oyunu ile muğlaklaştırılan bir kalça ya da kol, bir yerlerde tamamen ortadan kaldırılmış” (2000: 75). Bu anlamda Platon’un tanrısal üretim olarak sınıflandırdığı doğanın kendisinin ya da insanın Giacometti resimlerinde imgelemin yansımasına dönüştüğü görülür. Bununla birlikte söz konusu portre resimlerinde modelin kendisinin daha en baştan ortadan kalkmasının yanında tamamlanmamış izlenimi veren gerçekliği ile varlığın mutlak doğruluğunun da ortadan kalktığı ve bilinçli indirgemenin sonucunda kendi yasalarını yarattığı anlaşılmaktadır.

3. Giacometti ve Bacon Karşılaştırmasının Platoncu Yönü

Giacometti resimleri ile heykellerinde duyumsanan duyulur dünya ve düşünülür dünya arasında konumlanmış gerçeklik yaklaşımı ve başkalaşım, hemen hemen aynı dönemlerde hem yakın arkadaşı hem meslektaşı olan Francis Bacon eserleri içinde doğrudan geçerlidir denilebilir. Her iki sanatçı da kimi zaman aynı modellerden (aynı nesnel dünya verisinden yararlanmış olsalar da) bakarak eserlerini üretseler de her ikisinin de kendi yeni gerçekliğini yarattığı ve bu gerçekliğin alışılmış görme biçimlerinden farklı olduğu anlaşılmaktadır. Timuçin’e göre (2011: 10); “sanatta yaşamı doğru görmenin yolu ona olduğu gibi bakmak yani çıplak gözle bakmak değil özel bir gözle bakmaktır. Bunun için özel bir görme gücü olabilmeyi başarmak gerekir. Kendi olarak bakmayı bilen göz de diyebiliriz”. Bu anlamda hem Giacometti’nin hem de Bacon’ın gerçekliğe alışılmış yaklaşım biçimlerinin dışından ve “kendi olarak” yaklaştıkları,

kendi gerçekliklerini nesnel dünyanın duyulur gerçekliğinden ayırdıkları görülür. Bu sanatçıları rahatsız eden şey şüphesiz “hiçlikle varlık arasındaki yarı hallerdir” (Sartre, 1948; Harrison ve Wood, 2016: 653). Bu yarı haller Platoncu anlamda ideaların kötü bir kopyasıdır ancak bunun da ötesinde bu eserler sanatçının “güzel olanı ya da ideal olanı bulmak adına başkalaşmış formlar” meydana getirmesidir ve “başkalaşmış formlar kendi varoluş özlerinden bir şeyleri kaybederken aynı zamanda kendisini durmadan hatırlatır” (Ötgün, ve Altaş, 2020: 11).

Tunalı'ya göre (2013: 146); “Nesnelerin bu içyüzü, varlığın, evrenin derinliğidir, bu anlamda da mutlak ve değişmez olan şey, varlığın özüdür. Ama bu öz, varlığın yüzeyinde değil, tersine, varlığın derinliğinde bulunur ve bu, varlığın içyüzünü oluşturur”. Tunalı'nın varlığın değişmeyen özü olarak tanımladığı gerçeklik Platon düşüncesi sisteminde ise belirtildiği gibi idea olarak ifade edilir ve var olanlar sürekli değişim halinde olmasına karşın mutlak öz aynı kalır. Buna karşın sanatın modernist döneminin temelinde yatan gerçekliğin değişim olduğu ve her bir sanatçının kendi imgesel gerçekliğini değişen bakış açılarından resmettiği ya da şekillendirdiği görülür. Daha önce de ifade edildiği gibi Giacometti'nin gerek resimleri gerekse heykelleri bu değişimin ve içe bakışın yansımalarına sahip olmakla birlikte aynı yaklaşımı Bacon'ın da benimsemiş olduğu, nesnel dünyaya ilişkin görsel ya da duyuşsal verinin bilincin süzgecinden geçirilerek soyutlandığı ve özneliğin nesnellik içerisinde yeniden görünüşe geldiği görülmektedir. Bununla birlikte bu iki sanatçının gerçekliğe yaklaşım biçimleri benzer olsa da aralarında kimi tezatlıkların da olduğu görülür. Lynton'a göre; “Francis Bacon'ın korku veren imgelerden oluşan yapıtları anıtsal boyutlarda yapılmıştır; oysa Giacometti'ninkiler daha narin ve ince olmaya eğilimlidir. Bacon'ın eserleri hepimizin bildiği günlük yaşantılarımızı sergilerken, Giacometti çağlar boyunca insan imgesini dile getirir” (1991: 266). Benzer şekilde Giacometti figürlerini bütün olarak sunarken, Bacon'da figürler parçalara ayrılır ve korku duygusu uyandıran boşluklar yaratılır. Her iki sanatçının da portre serileri vardır ve bu resimler kendi içinde başkalaşım yaşamış bilinmeyen kimliklerin durağan ve cisimsizleştirilmiş yansımaları haline gelmiştir. Bu anlamda her iki sanatçının da çalışmalarına konu olan imgesel kişilerin Aristotelesçi anlamda durağan ve bir olan bir öge olarak birer varlığa dönüştükleri söylenebilir. Sabit ve resmin sınırlarının dışına yönelmiş bakışları ile her iki sanatçının da portrelerinde yer alan figürlerin bu dünya ile Platon'un düşünülür dünyası (idealar) arasında sıkışmış oldukları tanımlanabilir.



Görsel 9. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam (1)/Francis Bacon (2)/Giacometti (3)/Bacon (4)/Giacometti, Uzun Boyunlu Kadın (5)

Genel olarak değerlendirildiğinde tüm ayrıntı noktalarına karşın bu iki sanatçının da duyulur dünyanın bilince izdüşümlerini yansıttığı, figür ya da imgelerin zihinsel indirgeme sonucu başkalaşım yaşadığı, parçalandığı, çizgiselliğe indirgenildiği, soyutlandığı ya da renk alanlarının arkasına saklandığı ifade edilebilir. Timuçin'e göre (2011: 30); “bilinç, önce dış dünyadan sonra kendinden beslenir ve kendini üretirken ulaşabildiği her türlü veriyi kullanarak kendinde zengin bir dünya oluşturur. İşte bu dünya tek ve indirgenemez bir dünyadır; onun benzerlerinden belki uzaktan uzağa söz edilebilir ama onun aynısı hiçbir yerde yoktur: en sıradan bilinç bile özgünlükleriyle bilinçtir”. Tam da bu nedenle

her iki sanatçının portreleri ya da diğer eserleri aynı modelden yapılmış, aynı duyular dünya nesnelere yola çıkmış ya da aynı tarih-toplumsal koşulların değerlerinden beslenmiş de olsalar her biri kendi içinde biriciktir ve kıyaslanamaz. Bu çalışmaların her biri Platoncu idealist düşüncenin mağara alegorisine benzetmesinde olduğu gibi gerçekliğin birer yansımasıdır ancak Aristoteles felsefesinde tanımlandığı gibi “saf form” olarak töz her birinin içinde varlığa gelmiştir. Madde biçimlendirilmiş ve form halini almış, söz konusu formda belirtildiği gibi düşünülür dünya ile duyular dünyası arasında sanatçının kendi gerçekliğinde somutlaşmıştır. Bununla birlikte Giacometti'nin Diego'yu resmettiği resimlerinde olduğu gibi sonu olmayan bir başkalaşım, değişim söz konusudur. Bu da Aristoteles'in varlığı durağan olarak tanımlamasına karşın, Platon'un bu dünya nesnelere sürekli devinen ve hareketli olarak ifade etmesine benzer. Form da bu doğrultuda sürekli olarak değişecek, yeniden biçimlendirilecek ve sonu olmayan bir zaman dizgesine asılı kalacaktır. Bununla birlikte Giacometti söz konusu başkalaşım ile ilgili; “kafaların portre olma özelliğini giderek yitirdiğini, giderek bir başka şeye yaklaştığını ve gerçek bir kişiden daha gerçek bir nitelik kazandığını” belirtmiştir (Giacometti, 2015: 196; Ötgün ve Altaş, 2020: 13).



Görsel 10. Francis Bacon / **Görsel 11.** Alberto Giacometti

Bacon resimleri incelendiğinde de benzer durumun varlığını sürdürdüğü görülmektedir; belirli bir varlığın portresi olmaktan çıkmış salt varlık halini almışlardır. Her iki sanatçının portre serilerinde de dikey olarak inceltmiş formlar ve deforme bedenler kullanılırken, bu formların anlamları ya da göstergeleri saklı kalmıştır. Ancak bunda elbette olağandışı bir durum söz konusu değildir, Lynton'ın da ifade ettiği gibi; “sanat yapıtları anlamlarını çoğu zaman ya belirtmezler ya da içlerinde taşırlar” (1991: 222). Merleau Ponty'nin de ifade ettiği gibi; “(...) gayet iyi bildiğimiz nesnelere gibi gözümüzün önünden akıp gitmezler, gözümüze takılırlar, bakışımızı sorgularlar, kendi gizli tözlerini, maddi varoluş biçimlerini tuhafça iletirler, gözümüzün önünde adeta ‘kanarlar’” (2014: 59). Bununla birlikte her iki sanatçının da eserlerinde yatay ve dikey bölüntüler ya da çerçeve içine alınmış imgeler vardır; bu da Platoncu gerçekliğin duyu-akıl ikilemi ile ilişkilendirilebilen bir olgudur. Bu sanatçılar duyular yoluyla edinilmiş bilgiyi paranteze alarak zihinsel bir indirgeme yapmış, ancak yeniden yaratılan görüntü içerisinde yer alan figür, kilise resimlerindeki haleler gibi belirli bir geometrik oluşum içerisine sokularak akıl tamamen yadsınmamıştır denilebilir. Ötgün ve Altaş'a göre (2020: 16); “Figür, çekilen sınır nedeniyle odanın içerisindeki diğer alanların hem içerisinde hem de dışarıdadır. Çerçeve ile sınırlandırılmış olan başkalaşmış figür, o alanın içine hapsedilmiştir”. Söz konusu çerçeve aynı zamanda izleyiciyi de resmin merkezine gerçekliğin değişim geçirmiş yeni varlık alanına, figürün kendisine sabitlemek gibi bir işlev üstlenir. Deleuze'a göre ise; “bu şekilde tecrit edilmiş olan figür bir imgeye, bir ikonaya dönüşür” (2009: 13-14; Ötgün ve Altaş, 2020: 16). Bununla birlikte her iki sanatçı da her ne kadar aynı dış gerçekliğe yönelmiş ve bu gerçeklik Platoncu anlamda içinde yaşanan dünyanın duyularından beslenmiş olsa da gerek

soyutlama biçimleri gerek maddeye form verme süreçleri, gerekse zihinsel indirgemeleri farklı boyutlarda ve görme biçimleri ile duyum gerçeklikleri farklı mesafelerde konumlanmıştır.

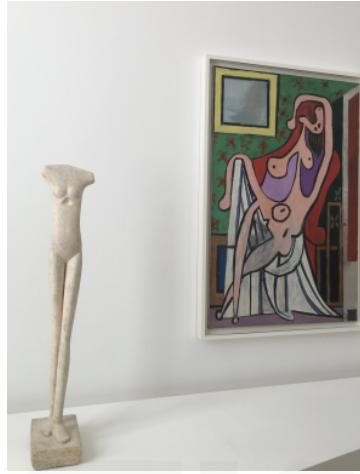
4. Giacometti ve Picasso'nun Güzellik Anlayışlarının Aristotelesçi Yüzü

Giacometti ve Bacon arasında biçim ve içerik bağlamında gerçekleşen ve kimi noktalarda yaklaşan kimi noktalarda ayrılan ifade biçimleri Giacometti ile Picasso arasında da görülür. Picasso da Bacon gibi Giacometti ile yakın ilişki içindedir ve zaman zaman bir araya gelip uzun sohbetler etme fırsatları olmuştur. Bu ilişkinin en önemli yanı dış dünya gerçekliği hakkında her iki sanatçının da benzer sorular sormalarına karşın farklı cevaplar almış olmaları ve dolayısıyla dış gerçekliği duyumsama ve yorumlama biçimlerinin farklı oluşudur. Bununla birlikte konu aldıkları gerçeklikler de çoğunlukla farklıdır; Picasso'nun canlı cansız dış dünyanın neredeyse tamamını anlatının konusu haline getirmesine karşın Giacometti'nin yalnızca beden ve varlık olarak insan alanına yöneldiği görülür. "İki sanatçı da sanatsal uygulamalarıyla zorlayıcı bir ilişki paylaşırken Picasso hareketle flört eder, Giacometti ise onu tamamen kucaklar" (Anonim, 2017). Bu anlamda Picasso'nun eserlerinin Platon'un duyulur dünyaya ilişkin değişken ve hareketli gerçekliğini betimlediği, Giacometti'nin ise Aristotelesçi bakış açısıyla varlığın durağan formunu temsil ettiği söylenebilir. Bununla birlikte iki sanatçının da hayvan heykelleri karşılaştırıldığında Picasso tarafından kübik formlara indirgenmiş figürün Giacometti'de diğer heykellerindeki karakteristik özelliklere sahip olduğu, zayıf ve cılız inceltilmiş bir görünüm kazandırıldığı görülür. Bu anlamda her iki sanatçının da Platoncu gerçeklik bakımından duyulur dünyaya yöneldiği ve zihinsel indirgemenin ardından yeniden maddenin ideal formundan uzak yeni bir form yarattıkları anlaşılmaktadır.



GörSEL 12. Pablo Picasso, Dişi Keçi / **GörSEL 13.** Alberto Giacometti, Köpek, 1951

Bu sanatçılar arasındaki sanatsal temsil açısından gözlemlenen ilişki diğer ikili karşılaştırmalarda da belirgin olarak gözlemlenir. Her iki sanatçının da figür üzerine yoğun bir ilgisi vardır. Cömert'e göre (1976: 19-20); "Giacometti'nin çizim ve resimlerinde figür, onu eriten ve yok eden bir perspektif içine" sokulurken heykellerinde figür mekanın kendisi halğine gelir. Picasso eserlerinde ise perspektif kısmen ortadan kalkar, yatay ve dikey bölümlere indirgenir ve bu karmaşık düzen içerisinde figür Platon'un "ideanın kötü kopyaları" olarak tanımladığı kendine özerk dönüştürülmüş bir alan yaratır. Bu noktada ele alınan her iki sanatçının da Aristotelesçi düşünce sistemine duyulur dünya gerçekliğinde kısmen ya da bütünüyle uzaklaştıkları için haz duygusundan uzak oldukları görülürken -elbette bu yalnızca araştırma kapsamına alınan düşünürlerin bakış açılarının bir yansımasıdır- maddeyi işleyerek ona form vermeleri ile ideayı bu eserlerin içine yerleştirdikleri, tözün form içinde var olduğu da söylenebilir.



GörSEL 14. Giacometti (sol), Pablo Picasso (sağ) / **GörSEL 15.** Picasso (sol), Giacometti (sağ)

Bununla birlikte her iki sanatçının da doğadan, doğa biçimlerinden -Platoncu anlamda duyulur dünya nesnelere hareket ettikleri görülmekle birlikte ortaya çıkan eser ne yalnızca duyulur dünyanın yansımasıdır ne de salt düşünsel gerçekliğin izdüşümüdür. Bu sanatçıların bu iki dünya arasında bir noktada konumlandıkları, duyuşsal düşünselle bir araya getirerek madde-form ilişkisini yarattıkları anlaşılmaktadır. Bu anlamda bu sanatçıların akım, üslup ya da beslendikleri kaynak farklı bile olsa ortak bir yaratım, yaratma sürecini deneyimledikleri, ne Platon düşüncesinde ne de Aristoteles felsefesinde olmayan bir üçüncü dünya yarattıkları görülmektedir. Picasso'nun da tanımladığı gibi; "sanatta devrim, salt yeni bir dünya tasarımıdır" (Tunalı, 2008: 119).

5. Sonuç

Son olarak örnekleme alınan sanatçılarla Antik Yunan düşüncesinin sanata ve varlığın oluşuna ilişkin yaklaşımının incelenmesi tanımlanmış olduğu gibi yalnızca belirli noktalarla ilişkilendirilebilirken, çoğunlukla yalnızca soyut ve kavramsal boyutta bir karşılaştırmaya olanak tanır. Platon'un akıl yoluyla ulaşılabileceğine inandığı düşünülür dünya şüphesiz Platoncu anlamda bir yansımasına sahip olmasa da sanatçının zihinsel indirgeme ve soyutlama biçimleriyle koşut ilerler. Benzer şekilde Aristoteles'in varlığı oluş haline getiren etkenler arasında saydığı maddi, formel, hareket ettiren ve amaç nedeni kısmen incelenen sanatçıların eserlerinin ortaya çıkış süreçlerinde geçerliliğini hala sürdürürken, incelendiği gibi duyulur dünyadan soyutlama ile ve maddenin forma dönüştürülmesiyle elde edilmiş birer varlık alanı olarak örnekleme alınan figürler üzerinde somutlaşırlar. Bu doğrultuda incelenen sanatçılar ve düşünürlerin evrensel olarak kabul edilebilecek tek bir gerçeklik alanı oluşturmadıkları, farklı noktalardan ya da farklı açıklama yöntemleriyle biçimsel ve içeriksel olarak ilişkilendirilebildikleri ve bütün olarak soyut ve düşünsel temelde algının farklı boyutlarını temsil ettikleri görülür.

Genel olarak değerlendirildiğinde Giacometti, Picasso ve Bacon'ın Platoncu idealizm ve Aristotelesci realizm arasında gidip geldikleri ancak bu kavramları yeniden yorumlayarak yeni bir duyum ve yansıtma sistemi geliştirdikleri görülür. Platoncu idealizm düşünülür dünyadaki gerçek varlık alanı olmaktan çıkarak sanatçının zihninde yaşanan indirgemenin amaçlı olarak mükemmel formda betimlenmesini temsil eder. Elbette bu mükemmel form her sanatçı için değişiklik gösterecektir ve maddesel olan zihinsel olandan ayrıştırılamayacaktır. Realizm ise gerçekliği bu dünyanın maddi yükleriyle, toplumsal yapısı ve dinamik boyutlarıyla yeniden biçimlendirmeyi, parçalamayı, inceltmeyi, dağıtmayı, dışavurumu ve kendine özgü yeni gerçeklik ortaya çıkarmayı ifade eder. Söz konusu düşünce alanları bu anlamda ele alındığında incelenen tüm sanatçıların her ki düşünme biçiminin de yansımalarına sahip oldukları ve felsefenin konusu olan varlıkla (ya da insan) sanatın konusu olan varlığın benzer niteliklere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Anonim (2017). "Picasso-Giacometti in Paris before Doha: a battle of the giants", <https://judithbenhamouhuet.com/picasso-giacometti-in-paris-before-doha-a-battle-of-the-giants/> (Erişim: 09.05.2021).
- Aristoteles (1996). *Metafizik* (Çev. A. Arslan). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Aristoteles (1998). *Nikamakhos'a Etik* (Çev. S. Babür). İstanbul: Ayraç Yayınevi.
- Aristoteles (2001). *Ruh Üzerine* (Çev. Z. Özcan). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Aristoteles (2001). *Retorik* (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles (2005). *Poetika* (Çev. N. Kalaycı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Aşkın, Z. ve Cılız, F. (2016). "Platon'da Güzel, Aletheia ve Sanat İlişkisi", *Beitülhikme An International Journal of Philosophy*, Cilt 6, Sayı 1, s. 195-209.
- Berger, J. (2007). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cömert, B. (1976). "Giacometti". *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 203.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Dumont, J. P. (1965). *La Philosophie Antique*. France: Univeritaires Presses.
- Giacometti, A. (2015). *Yazılar* (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Hilav, S. (2009). *Felsefe El Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karkın, N. (2009). *Sanatta Anamnesis Sarsıntıları*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Kesenci, M. (2020). "Iris Murdoch, Ateş ve Güneş, Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?", *Turkish Academic Research Review*, 5 (1), 105-110.
- Kul, A. E. (2021). *Platon ve Aristoteles'te Mimesis*. Agon Sanat Online. <http://agonsanat.com/ali-ekber-kul-platon-ve-aristoteleste-mimesis/> (erişim: 05.05.2021).
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Murdoch, I. (2008). *Ateş ve Güneş* (Çev. S. Rıfat Kırkoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ötğün, C. ve Altaş, Ş. (2020). "Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Figür Yorumlarındaki Bakışların Başkalaşımı". *Sanat Dergisi*, (35), 10-18.
- Platon. (2016). *Büyük Hippias Theages* (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Ponty, M. M. (2012). *Göz ve Tin* (Çev. Ahmet Soysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2020). *Eстетik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Sartre, J. P. (2000). *Eстетik Üzerine Denemeler* (Çev. M. Yılmaz). Ankara: Doruk Yayınları.
- Sena, C. (1972). *Eстетik, Sanat ve Güzelin Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Thonnard, F. J. (1956). *A Short History of Philosophy*. German: Desclee & Co.
- Timuçin, A. (2009). *Düşünce Tarihi 1*. İstanbul: Bulut Yayınları.

- Tunalı, İ. (2009). *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Timuçin, A. (2011). *Estetikte Anlam ve Yorum*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetkin, S. K. (2007). *Estetik Doktrinler*. Ankara: Palme Yayıncılık.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. “Atina Okulu Rönesans ve Rafaello”, <https://www.tarihlisanat.com/atina-okulu/> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 2. “Alberto Giacometti”, <https://www.atlantiskutuphanesi.com/kultur-sanat/alberto-giacometti/> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 3. “Alberto Giacometti, Yürüyen üç adam (Küçük meydan), 1948“ <https://www.artsper.com/za/contemporary-artworks/inspired-by-alberto-giacometti> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 4. “Alberto Giacometti”, <https://www.atlantiskutuphanesi.com/kultur-sanat/alberto-giacometti/> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 5. “Giacometti, İşaretçi Adam, 1947”, https://www.flickr.com/photos/bart_rick/15086919344 (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 6. “Giacometti, Yürüyen Adam I, 1960”, <https://museum.cornell.edu/collections/modern-contemporary/sculpture/walking-man-ii> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 7-8. “Alberto Giacometti, Karanlık Kafalar serisi, 1959”, <https://tr.pinterest.com/pin/68187381830797887/> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 9. “Giacometti-Bacon”, <https://www.galeriemagazine.com/bacon-giacometti-fondation-beyeler/> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 10-11. “Francis Bacon-Alberto Giacometti”, <https://www.widewalls.ch/magazine/bacon-giacometti-foundation-beyeler> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 12. “Pablo Picasso, Dişi Keçi” <https://www.flickr.com/photos/55198400@N05/33522695316> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 13. “Alberto Giacometti, Köpek, 1951”, <https://www.guggenheim.org/audio/track/dog-1951-cast-1957-by-alberto-giacometti> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 14. “Giacometti-Picasso”, <https://www.fondation-giacometti.fr/en/event/33/picassogiacometti> (Erişim: 13.06.2021).
- Görsel 15. “Picasso- Giacometti”, <http://mmoorejones.com/picasso-giacometti/> (Erişim: 13.06.2021).