



Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of Marmara Social Research

Sayı 3, Aralık 2012

MODERN SANATTA ÖZNELERARASILIK, REFLEKSİVİTE VE TAMAMLANABİLİRLİK

Yrd. Doç. Dr. Devrim ÖZKAN*

ÖZET

Bu çalışmada modern sanat ve estetiğin znelerarasılık ve refleksivite kavramlarıyla bağlantısı incelenmektedir. Bunun için öncelikle modernlikle geleneksellik arasındaki farklılıklar incelenmektedir. Modernlik, toplumsal yaşamda, sürekli bir dönüşüme karşılık gelmektedir. Geleneksellikle modernlik arasındaki en önemli ayırım çizgisi de budur. Toplumsal yaşamdaki bu sürekli dönüşümler bireylerin sanatsal yaratımlarında da yankısını bulmaktadır. Bireyin toplumsal bağlamların belirlenimlerinden kurtulmuş olması sanatsal yaratımın çeşitliliğini sağlar. Modernlikle birlikte, zaman ve uzamın birbirinden ayrılmasıyla bireyin toplumsal etkinliklerinin boyutu bir yerde bulunuyor olmanın bağlamlarından kurtulur. Böylece modern özne, zaman ve mekanın dışındaki diğer deneyim alanlarıyla etkileşimde ve iletişimde bulunmanın olanaklarını edinir. Öznelerarasılık, bu etkileşimin ve iletişimin zeminidir. znelerarasılığın zemininde kendilerini refleksif olarak ifade eden özneler kendi özgünlüklerinin, özerkliklerinin ve özgürlüklerinin güvencesi olan toplumsal yaşamı ve bu yaşamın yasalarını da sürekli olarak yeniden inşa ederler. Modernlik koşullarında hukuktan ekonomiye kadar her alanda yaşanan bu süreç estetik yargının sosyal inşa süreçlerinde de gözlemlenmektedir. Bu çalışmada öznenin öznelerarasılığın zemininde kendisini refleksif olarak ifade etmesinin ve televizyonun estetik yargının sosyal inşa süreçlerinde ne gibi dönüşümlere yol açtığı incelenmektedir. Ayrıca, bu çalışmada, bu dönüşümlerin kapsamlı yapısından dolayı modern sanat eserlerinin ve bu eserlerin üretim süreçlerinin ‘tamamlanabilirlik’ kavramı çerçevesinde analiz edilmesi önerilmektedir. Son olarak da modernlik koşullarında, sanatsal yaratım süreçlerinin özgürlük kavramıyla bağlantısı incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: znelerarasılık, Refleksivite, Tamamlanabilirlik, Modernlik, Geleneksel, Estetik Yargı.
JEL Kodu: Z0

* Yrd. Do. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Gzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Blm. E-mail: ozkandev@hotmail.com.

INTERSUBJECTIVITY, REFLEXIVITY, COMPLETABILITY IN THE MODERN ART

ABSTRACT

The connection of modern art and aesthetics and the concepts of intersubjectivity and reflexivity are examined in this study. The differences between modernity and tradition are examined primarily for this. Modernity means continuous transformation in social life. The most significant distinction line is this. These incessant transformations which are practiced in social life find their echoes in the art creations of individuals. Individual's being free from social contexts' determinations provides his/her art creation diversity. Besides modernity, as time and expert separate from each other, the dimension of individual's social activities liberates from the contexts of being at one place. Accordingly, the modern subject obtains the possibilities to interact and communicate with the other experience areas which are outside of time and place. Intersubjectivity is the point of this interaction and communication. The subjects who express themselves as reflexive at the place of intersubjectivity reconstruct continuously social life, which is the guaranty of their originalities, autonomies, and liberty. They reconstruct continuously the rules of this social life, as well. This process which exists in all areas from law to economy in modernity conditions is observed in the Social Construction Process of aesthetic judgment. In this study, the expression of the subject by itself at intersubjectivity place as being reflexive and television bring about what kind of transformations at social construct process of aesthetic judgment is examined. It is also suggested in this study that modern works of art and the production processes of these works should be analyzed in the frame of the 'compellability' concept. Eventually, the connection of art creation processes and the liberty concept at modernity conditions is examined.

Key Words: Intersubjectivity, Reflexivity, Completability, Modernity, Traditional, Aesthetic Judgment
JEL Code: Z0

GİRİŞ

Modernik kendisini en açık bir biçimde modern sanat yoluyla ifade eder. Zira “*modernlik*”le (modernity) birlikte toplumsal yaşamdaki tüm ifade biçimlerinde büyük bir dönüşüm yaşanmıştır. On yedinci yüzyıldan itibaren Avrupa’da başlayan ve daha sonra tüm dünyayı etkisi altına alan modernlik toplumsal yaşam ve organizasyon yapılarında yaşanan dönüşümlere tekabül etmektedir. Bu dönüşümler daha önceki “*geleneksel*” (traditional) kültürlerle keskin bir ayrımın yolunu açmıştır. Hiç kuşkusuz, gelenekselle modernlik arasında çeşitli süreklilikler mevcuttur. Gelgelelim, son üç ya da dört yüzyıl içerisinde yaşanan dönüşümler de son derece kapsamlıdır (Giddens, 2004, s.14). Bu dönüşümler en belirgin etkisini sanat alanında göstermiştir. On sekizinci yüzyılda daha önceki geleneksel sanatların üzerinde fikir birliği etmiş olduğu pek çok konuda derin bir ayrılık yaşandı. İki bin yıl boyunca hüner ve zarafet ile icra edilen tüm insan etkinliklerini ifade eden “*sanat*”¹ ikiye ayrıldı. “Yeni güzel sanatlar kategorisi” (şiiir, resim, heykelcilik, mimarlık, müzik) ile “zanaatlar ve popüler sanatlar kategorisi” (ayakkabıcılık, nakışçılık, hikaye anlatıcılığı, popüler şarkılar, v.b. gibi) olarak adlandırabileceğimiz bu ayrım sanat tarihi açısından bir dönüm noktasını ifade eder. On sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde “*sanatçı*”yla (artist)

¹ İngilizcedeki ‘art’ sözcüğü Yunanca *techne* ve Latince *ars* sözcüklerinden gelir. “*Teckne*” ve “*ars*” terzilik, heykeltraşlık, yöneticilik, ayakkabıcılık, retorik, tıp ve benzeri tüm insani etkinlikler için kullanılırdı.

“zanaatçı” (handicraftsman) tamamen karşıt anlamları ifade eder hale geldiler. “Sanatçı güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken, zanaatçı sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan” birisi olarak görülmeye başlanmıştır (Shiner, 2004, s. 24). Hâlbuki tüm Antik ve Orta Çağ boyunca böyle bir ayırım mevcut değildi. Modern zamanlardan önce zanaatçıların öncelikli kaygısı “anonim” olmaktı. Modern zamanlarla beraberse “özgün” olmak ve bireyselliğini ifade etmek sanatçıların en önemli motivasyonu haline geldi. Böylesine derin bir yarılmamanın yaşanmış olmasını nasıl açıklamak gerekir?

I. MODERNLİK VE GELENEKSELLİK

Modernlik sosyal bilimlerin en önemli araştırma alanlarından biridir. Zira modernlik toplumsal yaşamın her alanında sürekli bir değişimi ifade eder. “Sosyal bilimin tamamı zorunlu olarak, toplumsal değişimin incelenmesidir” (Wallerstein, 2003, s. 136). Dolayısıyla da “sosyal bilimci olarak bizim görevimiz ... tarihsel sistemleri çözümlmek, yani onlardaki iş bölümünün mahiyetini sergilemek, örgütleyici ilkelerini açığa çıkarmak, kurumların işleyişini betimlemek ve sistemlerin (doğuş ve çöküşleri dahil olmak üzere) tarihsel yörüngelerini açıklamaktır” (Wallerstein, 2003, s. 141). Bu anlamda, modernliğin yol açtığı toplumsal dönüşümlerin sanat dünyasındaki seyrinin sergilenmesi sosyal bilimlerin en önemli görevlerinden biridir. Modernlikle birlikte bireyin, toplumsal yaşamda kendisini ifade ediş tarzlarında köklü dönüşümler yaşanmıştır ki bu dönüşümler günümüzde felsefenin (özellikle de ontolojinin), sosyolojinin, sosyal psikolojinin ve iletişim bilimlerinin en önemli çalışma alanını oluşturmaktadır.

Modernlik kavramının tanımlanmasıyla ilgili çeşitli problemler tüm bu bilim dallarında kendisini hissettirmektedir. Bundan dolayı, “modernlik” kavramının açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. “Modern” kelimesinin Latincisi olan “modernus” ilk defa beşinci yüzyılda kullanılmaya başlandı. “Modernus”un kullanımındaki amaç bugünü geçmişten ayırt etmektir. Yeni gelişmekte olan Hıristiyanlık ile eski Roma ve pagan kültürü arasındaki farklılığı vurgulamak için kullanılmaya başlanan “modernus”, bu dönem boyunca geçmiş antik çağ kültürüyle farklılığın vurgulanmasını ve yeni çağ hakkında bir bilincin gelişimini sağladı. Her ne kadar pek çok yazar tarafından “modernlik” kelimesi sadece günümüzü ifade eden bir kavram olarak kullanılıyor olsa da tarihte yeni bir dönemin başladığına inanıldığı her dönemde bu kavram kullanılmıştır (Habermas & Ben-Habib, 1981, s. 3). Buna rağmen kavram asıl içeriğini Fransız Aydınlanması’yla kazandı. Bu dönemde modern bilimlerin de verdiği ilhamla sosyal ve ahlaki iyileşmede sınırsız ilerlemeyi ve bilginin gelişimindeki sınırsızlığı ifade eder hale gelmiştir. Zira “Toplumsal iyileşmenin

mümkün olduğuna duyulan inanç, modernliğin temel taşlarından biri” olmuştur (Wallerstein, 2003, s. 154). “*Modernist bilinç bu değişimlerinin farkındalığı sayesinde biçimlendirilmiştir*” (Habermas & Ben-Habib, 1981, s. 3). İlginçtir ki bu romantik modernizm kavramı, Orta Çağ’daki klasik anlamının karşıtı olarak şekillenmiştir. Aydınlanma düşünürlerinin hoşgörüsüzlüğün, fanatizmin ve otoriter rejimlere yol açmış olan kapalı ve dogmatik sistemler halindeki bilgi ve yönetim organizasyonlarının en ateşli muhalifleri olmaları bunun zeminini hazırlamıştır (Loyal, 2003, s. 10). Modern felsefenin iki büyük düşünürü olan “*Descartes ve Hobbes’un özdeksel dünyanın sadece hareketin terimlerinde açıklanabileceğine olan inançları*” da geleneksel dünyanın statik evreninin tam karşıtıdır (Kenny, 2007/a, s. 43). Modern düşünencenin özünde yer alan gelenekle karşıtlık bu dönemde giderek güçlenmiştir (Giddens, 2004, s. 41). Yaşanan tüm bu süreçlerden sonra, “*modern*” kavramı on dokuzuncu yüzyılda toplumsal yaşamın ve düşünce dünyasının dominant kavramı haline geldi. Bu tarihten itibaren yayınlanan çalışmalarda modern kavramının “*yeni*” (new) kavramına tekabül eden kullanımı genel bir kabul görmeye başladı (Habermas & Ben-Habib, 1981, s. 4).

Ancak yine de kavramın asıl içeriğine dair önemli düşünsel ayrılıklar varlığını korumaktadır. Kimileri için “*modernlik*” teknolojik ilerlemeye tekabül etmektedir. Modernlik koşullarında üretkenliğin artışı ve ilerlemeye duyulan mutlak inanç “*modernlik*”in esas özünü teşkil etmektedir. Durkheim’in, Saint-Simon geleneği doğrultusunda, modern kurumların doğasını endüstriyalizmin etkisi bazında incelemiş olması bunun en tipik örneğidir. Ona göre modern toplumsal yaşamın hızla değişen karakterinin esası, doğanın endüstriyel amaçlı kullanımı yoluyla üretimi insan gereksinimlerine göre biçimlendiren karmaşık iş bölümünün canlandırıcı etkisinden kaynaklanmaktaydı (Giddens, 2004, s. 20-21). Endüstriyel Toplum teorisi savunucularına göre, endüstriyalizm, hem Batı’da hem de dünyanın geriye kalan kısmında tarihin ilerici hareketinin yol gösterici işaretlerini sağlıyordu ve çağdaş dünyayı dönüştüren ana hareket ettirici güçtü. Endüstriyel toplum teorisyenleri, sınırsız bir refah umudu, servet ve gelirin eşitlenmesi ve fırsat eşitliğinin yaygınlaşması öngörüsünde bulundular (Giddens, 1982, s. 3). Başkalarına göre ise modernlik “*birey*”in diğer bütün toplumsal aktörler –aile, cemaat, devlet, dini kurumlar– karşısındaki özerkliğinin artması anlamına geliyordu (Wallerstein, 2003, s. 189). Bunun tam manasıyla sağlanabilmesini arzulayan Liberal düşünürler, bireysel özgürlükleri savunmak için çeşitli söylem biçimleri geliştirdiler –doğal haklar doktrini (Locke), faydacılık (Bentham), ahlaki idealizm (Kant), tarihsicilik (Humboldt), veya yanılabilirlikçilik (Mill)– (Loyal, 2003, s. 12). Yine, on yedinci yüzyılın önemli felsefecilerinden Hobbes’un politik teorisindeki demokratik fikir ve sezgiler,

Hobbes'un işaret ettiği yeniliğin, tüm kamu yararlarının aslen demokratik olduğunu kavramış olmasının yanı sıra meşruluklarının da bu demokratik kökenlerinden kaynaklandığını, yeterince barındırıyor olmasına dayanmaktadır (Israel, 2006, s. 239). Bu nedenle, öznenin kamusal yaşamdaki karar alma süreçlerine en etkin biçimde katılmasının hem birey için hem de toplumsal refah için bir gereklilik olduğu dşnlmeye başladı. Wallerstein tam da bu noktadan hareketle, bizlere, modernliğin ikili karakterinden bahsetmektedir. Ona göre, modern dünya sisteminin tarihinde "teknoloji modernliği" (modernity of technology) ile "zgrleşme modernliği" (modernity of liberation) arasında karmaşık bir ortakyaşam (symbiotic) söz konusudur (Wallerstein, 1995, s. 472). Modernliğin ilk dönemlerinde bu iki tip modernleşme ortak düşmanlara sahip oldukları için kol kola ilerlediler. Birincisi bilim dünyasındaki gelişmelere tekabül etmekteyken ikincisi daha çok siyasal alanda yankısını bulur. Bilim dünyasında yaşanan gelişmelerin toplumsal yaşamı etkilemiş olması ve toplumsal yaşamdaki dönüşümlerin de yeni bilimsel gelişimlerin nn aması bu iki eğilimin ilk dönem boyunca birbirlerini beslemelerine yol açmıştır. Ancak, Fransız Devrimi'yle ilk defa "teknoloji modernliği"yle "zgrleşme modernliği"nin aynı Şeyler olmadığı ortaya ıktı. Teknoloji modernliğini arzulayanlar, özgürleşme modernliğini savunanlar karşısında büyük bir korkuya kapıldılar. 1815'te Napoleon'un yenilgiye uğraması sonrasında kurulan Uluslar Birliği, Avrupalı devletlerin kimisi için gerici bir statüyü garanti altına almış olsa da bu durumun sürdürülebilir olmadığı 1848'de ortaya ıktı (Wallerstein, 1995, s. 474). Tüm bu süreç boyunca siyasal gelişimin istisnai değil normal olduğu ve egemenliğin "halk"ta (people) olduğu fikri kendiliğinden benimsenir hale geldi (Wallerstein, 1995, s. 475). Bu da "teknoloji modernliği"yle "zgrleşme modernliği"nin ayrışmasının yolunu açtı. Bu sebepten dolayı, günümüzde modernliğin kültürel dayanakları daha fazla vurgulanmaktadır.

Gelenekçilik ve modernizm arasındaki çatışma ve ayrılıkları alevlendiren Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi, kesinlikle, sosyolojinin ikilemelerini ve parametrelerini belirledi. Endstriyalizm alışma koşulları, özel mülkiyetin dönüşümü, kentleşme, teknoloji ve fabrika sistemiyle ilgili problemleri arttırdı. Demokratik devrim merkezileşme, eşitlik, dünyevilik, bürokrasi, bireysel haklar, ailenin ahlaki yeniden inşası, kilise ve mülkiyetle ilgili problemleri ortaya çıkardı (Loyal, 2003, s. 15). Sosyolojinin  büyük kurucusu Marx, Durkheim ve Max Weber, tüm bunlardan dolayı, modern ağı sorunlu bir dönem olarak nitelediler. Marx ve Durkheim yol açtığı tüm sorunlara rağmen modern çağın sağladığı olanakların olumsuz özelliklerinden daha ağır bastığına inandılar. "Max Weber ise

sosyolojinin bu üç kurucusu arasında en kötümser olanıydı. Modern dünyayı, maddi ilerlemenin, yalnızca bireysel yaratıcılığı ve özerkliği ezen bir bürokrasinin genişlemesi pahasına elde edildiği paradoksal bir ortam olarak görüyordu” (Giddens, 2004, s. 17). Bugün modern çağın sağladığı olanaklar göz önüne alındığında, yol açmış olduğu tüm sorunlara rağmen, “modern toplumsal kurumların gelişimi ve bunların dünya çapındaki yaygınlığı, insanoğlunun güvenli ve çok hoş bir yaşamın tadını çıkarması için modernlik öncesi sistemlerin herhangi bir çeşidinden çok daha fazla fırsat yaratmış durumdadır” (Giddens, 2004, s. 16). Zira, modern kurumlar devingen ve küreselleştirici bir kapsama sahiptir. Modernliğin dinamik doğası onu modernlik öncesi tüm kültürlerden ayıran en önemli özelliktir. Modernlik öncesi dönemde “toplumlar, normatif bir temel anlaşma üzerinden bütünleşmişken,” modernlikle birlikte bütünleşme, “işlevsel olarak özelleşmiş eylem alanlarının dizgesel bağlantısı üzerinden gerçekleşir” (Habermas, 2001, s. 546). Modernlik öncesi tüm toplumlarda uzam toplumu oluşturan insanların bulunduğu alanla sınırlıydı. Modernlik koşullarındaysa ‘burada bulunmayan’la iletişimin ve etkileşimin olanakları daha önce hiç olmadığı kadar gelişmiştir. Özne bir alanla sınırlı olmanın olanaksızlıklarından kurtulur. Diğer deneyim alanlarının zenginliklerini kendi yaşam dünyasına aktarabilir. Bunu yanı sıra zamanın sınırlarını da aşma olanağı edinir. Keza, tarihte ilk defa zaman “nerede” olduğundan ayrı bir biçimde ele alınabilir. “Modernizm ne sadece eski geleneklerin bir protestosu ne de onların çözümlüşlerinin bir sonucudur, fakat, çeşitli derecelerde, zaman-uzamın boşaltılmasının açığa vurumudur” (Giddens, 1981, s. 16). Böylelikle zaman ve uzam birbirinden ayrılır. Zaman ve uzamın birbirinden ayrılması modernliğin aşırı dinamizmi için büyük bir önem arz eder. “Zaman ve uzamın ayrılması ve standart “boş” boyutlar haline gelmeleri, toplumsal etkinlik ile bu etkinliğin mevcudiyet bağlamlarının özellikleri içine “yerleştirilmişliği” arasındaki bağları koparıp atar” (Giddens, 2004, s. 27-28). Böylece, öznenin yerel deneyimlerin getirdiği kısıtlamalardan kurtularak özgürleşmesinin olanakları doğar. Öznenin bulunduğu alanın dışına taşınması [ya da “yerinden çıkarılması” (disembedding)] başka bir alanda “yeniden yerleştirme”siyle (reembedding) birlikte ilerler. Bu sayede, özne kendi öznel deneyimlerini bu yeni alana taşıma ve bu yeni alanda deneyimlerini yeniden deneyimleyebilme imkânı edinir. Tüm bu süreç boyunca gelişen yeni yerinden çıkarma sistemleri, simgesel işaretler ve uzmanlık sistemleri, soyut sistemlere karşı duyulan “güven”in gelişimiyle kol kola ilerler. Buradaki anlamıyla “güven”, “belirli sonuçlar ya da olaylar kümesi göz önüne alındığında, bir kişi ya da sistemin güvenirliliğine olan itimat olarak tanımlanabilir” (Giddens, 2004, s. 39). Modernliğin ve modern toplumsal kurumların dinamik doğası göz önüne alındığında buradaki anlamıyla güvenlik eylemsizliğin zıddıdır.

Geleneksel kùltürlerdeyse, Lévi-Strauss'un "*tersine çevrilebilir zaman*" olarak adlandırdığı, sürekli aynılık ve benzerlikleri yenilemenin zamansallığına tekabül eden zaman, tekrarlama mantığıyla yönetilir; yani geçmiş, geleceği düzenlemenin bir yoludur (Giddens, 2004, s. 105). Bundan dolayı geleneksel kùltürlerde, var olan durumun sürdürülmesi güvende olmanın anahtarıdır. Modernlik koşullarındaysa, tem tersine, etkinlik halinde olmak güvende olmanın anahtarıdır. Özne ya da kurum statikleştiğinde, modernliğin devingenliği karşısında ayakta kalabilmenin olanağını kaybeder. Sosyal pratikler, onlar hakkındaki yeni bilgilerin ışığında sürekli olarak yeniden incelenir ve düzenlenir. Burada insanlar eylemlerinin dayanağı olan "*teorik anlamayı*" sürekli devam ettirirler (Giddens, 1985, s. 5). Bundan dolayıdır ki kültürel yaratıcılık modern insan formunun en önemli özelliğidir. Yine de böylesine bir "*yaratıcı yaşamın*" mümkün kılabilmek için modern özne, duygusal bir güvencenin temel formuna ihtiyaç duyar (Giddens, 1991, s. 43). Bunun sağlanabilmesi içinse öznenin kendisini "*öznelarasılık*"ın (intersubjectivity) zemininde "*refleksif*" (reflexive) olarak ifade edebilmesi gerekir. Bir şeyin "*öznelarası*" bir niteliğe sahip olması, onun insan akıllarının nesnel zeminin sınırları dışında bulunmamasını ve sadece tek bir özneye bağımlı olmamasını gerektirir. Bir şey ancak farklı akılların ortak özelliklerine bağımlı olduğu takdirde öznelarasıdır. Bu anlamda öznelarasılık, "*sadece öznel olanın*" karşıtıdır. Farklılıkların bir aradalığına tekabül eden bu özellik farklı akılların ortaklığını, etkileşimini ve iletişimini içerir. Buna göre, akıl sadece diğer akılların varlığını deneyimlemekle yetinmez. Ayrıca onlarla iletişimde ve etkileşimde bulunmak suretiyle ortak aklın yaratımına katkıda bulunmak arzusundadır. Bu anlamda, öznelarasılık tek benciliğin reddidir. Geleneksel özne/nesne ikiliğini reddeden ve öznelarasılığı varoluşlararasılık olarak kavrayan Merleau-Ponty tarafından daha da geliştirilen bu öznelarasılık görüşü analitik felsefe için iki ve daha fazla aklın arasındaki karşılıklı geçişlilik (Bunnin & Yu, 2004, s. 357). Bu karşılıklı geçişliliğin sağlanabilmesi öznelaraların toplumsal yaşamlarında "*refleksif*" bir davranış sergilemeleriyle mümkündür. Hiç kuşkusuz ki "*refleksif*" eylem, tüm insan davranışlarının tanımlayıcı karakteristiğidir. Ancak, gelenekselliğin hüküm sürdüğü çağlarla, modern çağlardaki "*refleksivite*" (reflexivity) arasında derin bir ayrım çizgisi mevcuttur. Geleneksel kùltürlerde öznelaralar geçmiş zamanların düşünce biçimlerini yansıtır ve geçmiş zamanların deneyimlerini kendi yaşamlarına aktarmaya çalışırlar. Bu geçmişin bugünde tekrarlanmasına tekabül eden bir refleksivite biçimidir. Modernlik koşullarındaysa revleksivite, "*düşünce ve eylemin sürekli olarak birbirinin üzerine yansıtmasıyla sistemin yeniden üretiminin temeline yerleşir*" (Giddens, 2004, s. 43). Toplumsal yaşamdaki tüm etkinlikler ve bu etkinlikler hakkındaki tüm bilgiler, öznelaraların ortak katılımıyla sürekli revize edilir. Bu sürecin en önemli

aktörü olan modern rasyonel özne ontolojik olarak, özgür, yaratıcı, özerk bir “*fai*”dir (agent). Epistemolojik olarak ise böylesi bir özne bilginin doğru uygulamalarında pozisyon alır ve bu nedenle, tamamen rasyonel kapasitesinin kullanımında harici gerçekliği referans olarak davranır (Loyal, 2003, s. 25). Modernlik koşullarında, geleneksel dünyanın tam tersine, sosyal ilişkiler de sürekli bir değişim halindedir; onlar yeni bağlamlarda sıklıkla yeniden şekillendirilmelidir. Devamlı değişime rağmen, bireyler istikrarlı kimlikler oluşturmaya çalışırlar. Bu nedenle zamanın kontrolü modern dünyanın merkezi problemi haline gelmiştir. Geleceğin geçmişten ayrılması için gelecek yönlendirilmeli veya, Giddens’in ifadesiyle söylenecek olursa, sömürgeleştirilmelidir (Giddens, 1991, s. 43). Bütün bunların gerçekleşebilmesi içinse bireyin “*pratik bilinç*”e sahip olması gerekir. Pratik bilinç bizim günlük rutin yaşantımızın (day-to-day) “*akışı*”nda (*dureé*) bildiğimiz ancak anımsayamadığımız şeyleri anlatır. Bu anlamda, “*pratik bilinç, Schutz’un adlandırmış olduğu gibi “bilgi stokları”nı (stocks of knowledge) veya Giddens’in deyimiyle “karşılıklı bilgi”yi (mutual knowledge) içerir*” (Loyal, 2003, s. 30). Özne, toplumsal yaşamda faaliyette bulunabilmek için, bu yaşamın sürekli yeniden inşa edilmesine olanak sağlayan kuralları ve bu kurallara uyularak nasıl hareket edilebileceğini bilmek zorundadır. Modern toplumsal yaşamda, özne, sahip olduğu pratik bilinçle toplumsal yapılar içinde varlığını sürdürür ve bu toplumsal yapıların sürekli yeniden üretir. Fakat, bu sosyal sistemlerin sürekli yeniden üretilen yapısal özellikleri, özneler tarafından sürekli yeniden üretilirken bile, bire bir tekrarlanmazlar. Modern yaşamda özerk bir alana sahip olan ve bu alanda özgün bir düşünüş geliştirebilen özne, yeniden üretilen bu yapısal özelliklere katkıda bulunur. Örneğin, bir makaleyi kaleme alırken Türkçenin dil bilgisi kurallarına riayet etmek zorundayım. Elbette ki anlatma çabasındaki yazar, anlama çabasındaki okuyucuyla iletişimde bulunabilmek için dilin bu teknik kurallarına hakim olmak zorundadır. Zira, Wittgenstein’in de belirttiği gibi, “*bir dili anlamak bir tekniğe hakim olmaktır*” (Wittgenstein, 1972, s. 81). Burada kastedilen, dil kullanımının metodolojik işlemler dizgesi olduğudur. Bu metodolojik işlemler dizgesinin kurallarına, yazar ve okuyucu dikkat ettiği sürece iletişim gerçekleşebilir. Ancak, belirli kurallarla sınırlanmış olmak özgün bir metnin kaleme alınamayacağı anlamına gelmez. Pek çok yazar aynı kurallar tarafında sınırlandırılmış olmalarına rağmen metinler yazarlarının kim olduğunun ipuçlarını verir. Bu anlamıyla kurallar kaynaklardan bağımsız olarak ele alınmamalıdır. Kurallar aynı zamanda bir kaynak işlevi görerek benim fiilen toplumsal pratiklerin üretimine ve yeniden üretimine dahil olmamı sağlar. Bu kurallar dahi mutlak değildir. Özneler ortak akılın işleyişı sürecinde bunları da belirli oranda dönüştürür. Bu

dönüşümler kurumsal, etik, estetik v.b. gibi boyutları içerir ve dönüşümün “uzun süre”sinin (longue durée) araştırmasıyla anlaşılabilir.

Modernliğin sağlamış olduğu tüm bu özgürleştirici kurumsal ve kültürel dönüşümlere rağmen modern çağın başlangıç dönemlerinde, bizzat aydınlanma düşünürleri tarafından bilimsel bilginin “*takdir-i ilahilik*”ine (providential) büyük bir önem atfedilmiştir. Fakat, bu Aydınlanma’nın eleştirdiği, dinsel mutlaklılığın tanrısal “*Takdir-i ilahi*”sini yansıtmaktadır. Bu rasyonel “*takdir-i ilahilik*”in temelleri Nietzsche’den bu yana çoğu düşünür tarafından ikna edici bir biçimde yapı bozuma uğratılmıştır. Modernlik, kendisinden önce var olan toplumsal kurumlardan, kültürlerden, estetik yargılardan, yaşama biçimlerinden, bilimsel yaklaşımlardan pek çok şeyi devralmıştır. Bunların büyük bir bölümünü dönüştürerek yeni olanları inşa etmiştir. Bu süreç hali hazırda devam etmektedir. Bu durum, modernliğin yol açtığı, son üç ya da dört yüzyıl içerisinde yaşanan, son derece kapsamlı dönüşümlere gölge düşürmez. Örneğin, Orta Çağ’ın tüm “*yönetme sanatı*” birikimini yansıtan ve on altıncı yüzyılın başında kaleme alınan Machiavelli’in (1496–1527) *Prince*’si, modern politika felsefesinde etkisini uzun süre devam ettirmiştir ve ettirmektedir. Ancak, bu modern demokrasinin kazanımlarını görmezden gelmemize neden olmamalıdır. Zira Jean-Jacques Rousseau (1712–78) bizlere genel iradenin halk oylamasıyla belirlenebilmesinin iki koşulu olduğunu söyler: İlk olarak, her seçmen tam olarak bilgilendirilmeli, ikinci olarak da hiçbir seçmen birbiriyle iletişim halinde karar almamalıdır (Kenny, 2007/a, s. 298). “*Rousseau, ‘moderniste’ sözcüğünü on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda kullanılacağı biçimiyle kullanan ilk kişidir; nostaljik düşlemlerden psikanalitik öz-irdelemeye ve katılımcı demokrasiye kadar en hayati modern geleneklerimizin çoğu onun tartışmalarından kaynaklanmaktadır*” (Berman, 2005, s. 30). Rousseau’nun modern siyasal kültürümüz üzerindeki bu etkisi hatırlanacak olursa, öznenin karar alma süreçlerindeki özerkliğine yaptığı bu vurgunun ne derece önemli olduğu anlaşılacaktır.

Modernleşme epistemolojide de büyük bir dönüşümün yaşanmasını temin etmiştir. “*Hiçbir şeyin tam bir kesinlikle bilinmeyeceğini keşfetmiş durumdayız, çünkü epistemolojinin önceki tüm “temelleri”nin güvenilir olmadığı ortaya çıkmıştır*” (Giddens, 2004, s. 50). Bu temelcilikten mutlak bir kopuşun ifadesidir. Ancak burada dikkat etmemiz gereken husus bu felsefi ve kültürel dönüşümü “*modernliğin kendini anlamaya başlaması*” olarak görmenin akla daha yatkın olduğudur (Giddens, 2004, s. 51). Zira, “*modernlik projesi henüz tamamlanmamıştır*” (Habermas & Ben-Habib, 1981, s. 12). Sosyal bilimlerin bugün önünde duran görev, kurumlarımızı, kolektif bilgiyi arttırma şansımızı azamiye

çıkartabileceğimiz şekilde yeniden inşa etmektir (Wallerstein, 2003, s. 208). Böylesi bir inşa, öznenin özgür ve özgün yaratımının olanaklarını da azami ölçüde geliştirecektir. Kuşkusuz, böylesi bir dönüşüm en büyük etkisini sanatta ve “*estetik yargı*”nın (aesthetic judgment) sosyal inşa süreçlerinde gösterecektir. Bilginin yaratıcılıktan ve de iyi toplum arayışından ayrı bir şey olduğu düşünülemez. Elbette ki bilgi her zaman bir arayış olarak kalacak, hiçbir zaman bir varış noktası olmayacaktır. “*Gelgelelim bilginin tamda bu niteliği, makro ve mikronun, küresel ile yerelin ve hepsinden önce de yapı ile failliğin aşılmaz karşıtlıklar değil, yin ve yang olduklarını görmemizi sağlar*” (Wallerstein, 2003, s. 230). Ancak, öznelarasılık hakkında söylediklerimiz hatırlanacak olursa, “*görececilik*”e de müsaade etmememiz gerekir. Sadece öznel olan ve toplumsal yaşamın harmonisine katkıda bulunmayan bir düşünüş hem kendisini hem de üzerinde durduğu nesnel zemini kemirir. Bu yüzden görececilik, mutlakçı ve totalitarist anlayışlar adına değil, fakat, siyasette dayanışma, epistemolojide de ortak konuşma adı verilen bağlantı ağları kurma imkanını ayakta tutan kısmi, bir yere oturtulabilir, eleştirel bilgiler adına reddedilmelidir (Haraway, 1991, s. 201). “*Beceriler her zaman kısmidirler ve diğer kısmi becerilerle bütünleştirilmeleri gerekir*” (Wallerstein, 2003, s. 278). Bilgi dünyası, modern zamanlarla birlikte eşitlikçiliğin hüküm sürdüğü bir dünya olmuştur. Bu bilimin toplumsal hayatımıza yaptığı en büyük katkılardan biridir. Zira, bir hipotezin bilimselliği sadece “*yanlışlanabilir*” (falsifiable) olduğu sürece mümkündür. Yahut, Popper’ın belirttiği gibi: “*Her ... bilimsel teori bir yasaklamadır: Mutlaklıkların meydana gelmesinin yasaklamasıdır. Bir teori kimi tasarlanabilir olaylarla çürütülebilir değilse bilimsel değildir. Çürütülemezlik (insanların çoğu zaman düşündüğü gibi) bir teori için faydalı değildir, fakat tam aksine çürütülemezlik bir teori için son derece zararlıdır*” (Popper, 1963, s. 36). “*Karşı-önerme için bazı ampirik kanıtlar gösterdiği ve bunu kolektif olarak değerlendirilmesi için herkese sunulduğu takdirde, herkes halihazırdaki hakikat önermelerinin doğruluğuna meydan okumaya yetkilidir*” (Wallerstein, 2003, s. 279). Bu söylenenler bilim dünyası için geçerli olduğu kadar toplumsal hayatımızın diğer alanları içinde geçerlidir. Yanlışlanabilir olmayan mutlaklıkların estetik değerler olarak sunulması insanların yaratıcılığının önünde yükselen en büyük engellerdir. Bundan dolayı, modern toplumsal hayatımızın merkezine yerleşmiş bulunan dinamizmin ve öznenin özgür ve özgün yaratımının olanaklarını bizlere sağlayan öznelarasılık ve refleksivite kavramlarının “*tamamlanabilirlik*” (completeness) ilkesiyle olan bağlantıları, modern çağdaki sanat eserlerinin üretim süreçleri göz önüne alınmak suretiyle incelenmelidir. Bundan sonraki bölümlerde bu bağlantıyı incelemenin yanı sıra estetik doğruluğu, “*tasarlanabilirlik*” (projectability), “*değişmezlik*” (entrenchment), “*mutlaklık*” ve “*tamamlanmışlık*” ile bağdaştırmak yerine, estetik “*tamamlanabilirlik*”

kavramıyla analiz etmeyi önereceğim. Ancak, bundan önce, modern sanatla geleneksel sanat arasında yaşanan kopuşu ve modern sanatı geleneksel sanattan ayırt etmemizi sağlayacak kimi özellikleri analiz edeceğim.

II. KÜLTÜREL MODERNLİK, SOSYAL MODERNİZASYON VE MODERN SANATIN GELENEKSEL SANATLARDAN KOPUŞU

Modernliğin gelişimi, etkileşim alanlarının gelişimiyle doğru orantılıdır. Modern sanatla beraber sanatın da etkileşim alanı genişlemiş, elite ait lokal saray sanatı yerini etkileşim alanı son derece geniş yeni bir sanat anlayışına bırakmıştır. Geniş etkileşim alanları modern toplumlara özgüdür. Etkileşim alanlarının geniş bir alanı kapsayabilmesi içinse iletişim serbestliği sağlanmalıdır. İletişimin serbestlik arz edebilmesi için kültürel, politik ve iktisadi pek çok değişikende gerçekleşecek dönüşümlere ihtiyaç duyulur. Modern öncesi dönemlerde kültürel etkileşimin alanı son derece sınırlıydı. Bu sınırların ortadan kaldırılabilmesi için “*her şeyden önce ... elverişli bir konjonktür, beklentileri yüksek, zengin toplumlar, ayrıca sıkı bir uluslar arası alışveriş ağı şarttır. Bu konjonktürün ürünü sayılabilecek yeni bir zihniyet, yabancı olan her şeye karşı duyulan büyülenmeye kolayca dönüşebilen ... merak da gerekli koşullar arasındadır*” (Braudel, 2007, s. 169). Gelgelelim, tüm bunlardan önce, özne “*otonomi*”sinin² felsefi, hukuki, kültürel ve iktisadi güvencelerini elde etmelidir. Bu güvencelere sahip olmayan özne eylemde bulunamaz. Belirli bir komünitenin ona aktardığı yaşam kalıplarını tekrarlamakla sınırlı bir hayatı yaşar. Bu sınırların dışına çıkmaksa güvenliğin yitirilmesi anlamına gelir. Zira, bu sınırların dışına çıkanlar sürekli olarak komüniteler tarafından cezalandırılırlar. Kilise tarafından cezalandırılmakla tehdit edilen ve boyun eğdirilen, fakat buna rağmen “*Eppur si muove*” – yine de dönüyor– diye mırıldanan Galileo Galilei (1564-1642) bu tip bir cezalandırmayla karşı karşıya kalan sayısız bireyden sadece biridir. Dolayısıyla da kültürel etkileşim alanlarının geniş bir alanı kapsayabilmesi için özneye yaratımda bulunabileceği bir alanın açılması gerekmektedir. Ayrıca, “*modernlik düşüncesinin Avrupa sanatının gelişimiyle*

² Otonomi kelimesinin İngilizce’si ‘autonomy’dir. Yunanca *auto* ve *nomos* kelimelerinden meydana gelmiştir ve kendi egemenliğinde olmayı ifade etmektedir. Başkalarının yasalarına tabi olmayı ifade eden ve Yunanca *hetero* ve *nomos* kelimelerinden meydana gelmiş olan ‘heteronomy’ kavramının karşıtıdır. Kavramın genel çerçevesi ilk defa Machiavelli tarafından çizilmiştir. Machiavelli kavramı bağımsız olmak ve kendi yasalarının yapıcısı olmak anlamlarına gelecek biçimde kullanmıştır. Rousseau ise otonom toplumu oluşturan halkın, politik olarak sadece kendi yaptığı yasalara bağımlı olduğunu iddia ederek kavramın kamusal bağlamda tartışmıştır. Kant ise kavramı ahlak felsefesine uygulamıştır. Ahlaki failin kendi dışındaki faktörlere bağımlı olmadığına ve yasalarını sadece akıl gereklerine göre oluşturduğunda otonom olabileceğini belirtmiştir (Bunnin & Yu, 2004:70). Özgün bir sanatsal yaratımın gerçekleştirilebilirliği bu kavramın yaşamda bir karşılık bulmasına bağlıdır. Bu anlamda, otonomi kavramının düşünsel temellerinin modern düşünürler tarafından geliştirilmiş olması modern sanatın belirleyici özelliklerinin anlaşılabilmesi açısından son derece önemlidir.

baęlantılı olduęu” hatırlanacak olursa, modernlikle geleneksellik arasındaki dūřünsel çatıřmanın sanatın alanında geręekleřmesi de kaęınılmaz bir zorunluluktur (Habermas & Ben-Habib, 1981, s. 8). Tūm bunlardan dolayı, daha ōnceki geleneksel saray sanatının en yūksək ařamasını ifade eden Barok ve Rokoko geleneęine yōnelik dūřünsel saldırılar Aydınlanmacı dūřūnler tarafından geliřtirildi. Bu dūřūnceler iki farklı eęilim tarafından temsil edildi. *“Rousseau, Richardson, Greuze ve Hogarth’ın natūralizmleri ve duygusallıkları bir kanadı; Lessing, Winckelmann, Mengs ve David’in klasisizmi ve usęuluklarıysa dięer kanadı oluřturuyordu. Her iki taraf da sarayın gōsteriř tutkusuna ... karřı sadelik ūlkūsinū ve pūriten yařam gōrūřünün iętenlik ve sadelięini savunuyordu*” (Hauser, 2006, s. 3). Őzellikle, Rousseau, sanat kuramındaki tūm klasik ve neo-klasik geleneęi yadsımak suretiyle sanatın deneysel dūnyanın bir betimlemesi veya canlandırılmasıyla sınırlandırılmasının temellerini sarsmıřtır. Ona gōre sanat duygu ve tutkuların bir tařkınlıęıdır. Bŵylece yūzyıllar boyunca egemen olmuř olan *“taklit”* (mimesis) ilkesi yerini karakteristik ve dıřlařtırıcı sanat idealine bırakmıřtır ki bŵtūn karakteristik veya dıřlařtırıcı (expressive) sanatlar gūęlŵ duyguların kendilięinden tařmasıdır (Cassirer, 1993, s. 135). Zaten, daha 1685 yıllarından itibaren Barok klasisizmi yaratıcılıęını kaybetmiřti. Daha ōnceleri tūm kŵltŵrel etkinliklerin geręekleřtirildięi saraylar bu iřlevlerini yitirmekte ve burjuva yařam tarzının devasa bir canlılık kattıęı kentler bu iřlevleri devralmaktaydı.³

On sekizinci yūzyılda tūm Avrupa’da uygulanan merkantilizm siyasetinden vazgeçilmesi ve *“birakınız yapsınlar”* ilkesinin geęerlilik kazanmasıyla Avrupa kentlerindeki yařamda bŵyŵk bir dŵnūřūm yařandı.⁴ Orta sınıf, tŵccarlar ve sanayiciler soyluların katılmadıkları ticaret yařamından bŵyŵk kazanęlar saęladılar. Soylular sahip oldukları toprak zenginlięiyle bu sŵrece sadece tŵketiciler olarak katıldılar. On sekizinci yūzyılda kentlerde ortaya çıkan bu yeni yařam stilini yeni bir aydın tabakası temsil etmekteydi. Bunlar aęırlıklı olarak Voltaire’in okuyucu kitesini oluřturmaktaydı. On altıncı yūzyılda bu aydın kiři

³ Pirenne bu dŵnemden ōnce var olmuş kentleri *“kale-kentler”* olarak nitelendirmektedir. Kale-kentlerin sadece birer istihkam ve yŵnetim merkezi olması sebebiyle de buradaki halkın ne ōzel yasalarının ne kendi kurumlarının ne de onları toplumun geri kalanından ayıran kendilerine has bir yaşama biğimlerinin var olamadığını belirten Pirenne’ye gŵre ticari ve sanayi etkinlik Orta Çaędaki bu kale kentlere tūmŵyle yabancıydı (Pirenne, 2005/b:60).

⁴ On sekizinci yūzyıl boyunca hızla gelişimlerini sŵrdŵrmūř olan modern sanat kurumları modern kent kŵltŵrünün ayrılmaz bir parçasıdır. 1700 ile 1840 yılları arasında Avrupa genelinde mimarların bŵtūn bir kenti planlayarak inřa etmeye başladıkları gŵrŵlŵr. Daha ōnceleri doğal ve dŵzensiz olarak gelişen kentler bu yıllardan itibaren belirli ōngŵrŵler perspektifinde planlanarak dŵzenlenmeye başlandı. Őrneęin, yine bu periyotta, İngiltere’de yeni bina stilleri gŵrŵlmeye başladı. Queen Anne, Georgian ve Regency olarak bilinen bu ūç ayrı stil iyi tasarlanmışlardı. Gŵnŵmŵzde, bu yeni stildeki binalar, ōzellikle Londra, Edinburgh, Bath, Cheltenham ve Brighton’da gŵrŵlebilir. *“Bugŵn, 1700 ve 1840 yılları arasında bu kentlerde geręekleřen gelişimin, İngiliz ekonomisi ve sosyal yaşantısında merkezi bir rol oynamış olduğu yaygın bir biğimde kabul gŵrmektedir”* (Ellis, 2008:673).

örneğin *“gentilhomme”* (soylu kişi), on yedinci yüzyıldakininse *“honnéte homme”* (klasik bilgiye sahip kişi) tarafından temsil ediliyor olması bizlere yaşanan dönüşümün kapsamı hakkında bir fikir verebilir. Bu dönemin yaşam tarzını ve Fransız burjuvasını tanımlayabilmek için, bu sınıfın örnek olarak aldığı Voltaire’i okumak gerektiği öne sürülür (Hauser, 2006, s. 10). Gerçektende Voltaire’in yaşam tarzı ve düşünceleri geleneksel dünyadan kopuşun temsilini bizlere sunar. O, pek çok felsefecinin aksine büyük metafizik sorunlarla ve bu sorunların çözümleriyle ilgilenmez. Bu tip problemlerle uğraşanlara karşı da büyük bir güvensizlik duyar. Bu güvensizlik, özünde, modern kültürün otoriteryanizme ve totalitarizme karşı beslediği güvensizliğin ifadesidir. Bu anlamda kilisenin devlet işlerine karışmasının da en önde gelen muhalifleri arasındadır. Burjuva toplumunun ulusal bir varlığa kavuşması gerektiğinin farkında olduğu için, belirli bir mezhebi temsil eden kilisenin, diğer mezheplerin mensuplarını toplumsal yaşamın dışına itmesine göz yumulamayacağına dair inancın filizlenmesini sağlamıştır. *“Açığa kavuşturulmamış, anlatılması olanaksız her türlü olguyu yadsıması, her şeyin mantığın gücü ile çözümlenebileceğine ve kavranabileceğine inanması, kuşkuculuğu, en yakınındakini ve sadece erişilmesi mümkün olanı kabul etmesi, ünlü ‘bahçemizi işlemek gerek’ sloganı onun tipik özelliklerdir”* (Hauser, 2006, s. 10-11). Bu özellikler aynı zamanda modern öncesi sanat sistemiyle modern güzel sanatlar sistemi arasında yaşanan büyük kırılmayı da vurgulamaktadır. Bu kırılmayı vurgulamak, *“bunlar arasındaki sürekliliklerin varlığını inkar etmek anlamına gelmez; özellikle de eski sistemde hem güzel sanatların hem de zanaatın unsurları bir aradayken”* (Shiner, 2004, s. 37). Ancak, daha önce de vurguladığımız gibi, modern sanat sisteminin geliştirdiği *“sanatçı”* idealiyle geleneksel *“zanaatkâr”* arasında çok ciddi farklar mevcuttur. Modern güzel sanatlar sistemindeki sanatçı idealinde özgürlük, hayal gücü, özgünlük gibi pek çok özellik bir araya gelmektedir (Shiner, 2004, s. 33). Bu özellikler, eserlerine imza atmaktan bile çekinen geleneksel zanaatkârların çok uzağındadırlar.

Modern öncesi sanat sistemiyle modern güzel sanatlar sistemi arasında yaşanan büyük kırılma *“sanat”* kelimesi hakkında günümüzde de devam etmekte olan bir belirsizliğe yol açmıştır. Collingwood, *“sanat”* kelimesine ilişkin bu belirsizliği ortadan kaldırmak için onun tarihine bakmamız gerektiğini vurgulamaktadır. Burada bizi ilgilendiren kelimenin estetik manasının kökeninin son derece yeni olduğunu belirten Collingwood’a göre antik Latincedeki *“ars”* tıpkı Yunancadaki *“techne”* (τέχνη) gibi, marangozluk, demircilik veya cerrahlık gibi hüner veya özel bir yeteneğin formunu ifade eder. Bu bizim kullanmakta olduğumuz *“sanat”* kavramından tamamıyla farklı bir şeydir. Zira ne Yunanlılar ne de Romalılar, zanaattan farklı

bir biçimde adlandırdığımız sanat kavramına sahip değillerdi. Bizler için bu gerçeğin farkına varmanın ve daha da ötesindeki anlamlarını fark etmenin zor olduğu belirten Collingwood'a göre, *“insan bir şeyin kesin bir çeşidini ifade eden bir kelimeye sahip değilse bu ayrı bir tür olarak onun farkında olmamasından dolayıdır. Antik Yunan sanatını takdir ederken, doğal olarak onların bizlerinki gibi bir maneviyatla takdir ettiklerini zannederiz. Fakat sanatın böylesi bir türüne hayran olmamız, sanat kelimesinin onu modern Avrupa estetik bilincinin içerdiği tüm kapsama ve inceliğe sevk etmesinden dolayıdır”* (Collingwood, 1965, s. 5). Onlarla aramıza giren zamansal ve mekânsal boyut bizler ne kadar çabalasak da onların sanatsal nesnelere karşısındaki hissiyatlarını anlamamızı zorlaştırır. Bizlere müzelerde sunulan bu eserler Antik Yunan'da, çoğu zaman, işlevsel özelliklere sahiplerdi. Bizim için bir sanat eseri olan bir heykel Yunanlı için onu kötülüklerden koruyan bir tanrıydı. Bu sebepten dolayı Yunanlıların sanat eserleri dair bizlerin hayranlığı gibi bir hayranlığa sahip olmadıklarından kesin olarak emin olabiliriz. Onlar bu eserleri farklı bir bakış açısından değerlendirdiler.

Orta Çağ'da antik çağdaki sanat anlayışında kısmi bir dönüşüm yaşanmıştır. Kısa ömürlü olan ve sadece metinlerde ifadesi bulan bu dönüşüm Orta Çağ Latincesindeki *“ars”*ın, tıpkı erken modern İngilizcedeki *“sanat”* gibi, kelime ve duyumun ikisini de ödünç almış ve tıpkı mantık veya gramer ya da astroloji ve sihir gibi kitaptan öğrenimin kimi özel formlarını ifade etmiştir. Bu onun Shakespeare'in zamanındaki anlamıdır. Shakespeare Prospero'ya söylediği *“kurmacanın yeri, benim sanatım”* cümlesi onun sihirli cüppesini çıkartmaktadır. Gelgelelim, *“öncelikle İtalya'da başlayan ve daha sonra her yere yayılan Rönesans eski anlamı yeniden yerleştirecektir. Rönesans sanatçıları da tıpkı antik dünyadakiler gibi, kendilerini zanaatkâr olarak görmekteydiler”* (Collingwood, 1965, s. 6). Bu noktada modernlik kendisini keşfederek ilerlediği yeniden hatırlanmalıdır. Modernlik kendi kökenlerine yeni anlamlar yüklemek suretiyle onları dönüştürerek ilerlemektedir. Bu sayede modernlik pek çok şey borçlu olduğu Rönesans'ın sanat anlayışını sürekli olarak dönüştürebilmiştir. Böylelikle estetik kavramının hüner felsefesi veya teknik olanlardan ayrılmaya başladığı on sekizinci yüzyılda kavramın içeriği bambaşka bir boyut kazanmıştır. On sekizinci yüzyılın sonunda yaşanan ayrışma, *“yararlı sanatlar (useful arts) ve güzel sanatlar (fine arts) arasındaki ayrımın kuruluşuna kadar uzandı. Buradaki güzel sanat zarif veya vasıflı sanatları değil fakat 'hoş' sanatları ifade etmekteydi. On dokuzuncu yüzyılda bu deyim sıfatından ayrılmak suretiyle kısaltılarak ve dağıtıcı çoğulun yerine tekil olanın ikame edilmesiyle genelleştirilerek 'sanat' oldu”* (Collingwood, 1965, s. 6). Bu noktada sanatın zanaattan ayrışmasının teorik olarak tamamlandığını ifade eden Collingwood geldiğimiz

noktada “*sanat kelimesinin yeni kullanımı bu ilk atakla doruğa bir bayrak olarak yerleştirildiğini fakat bu teorik düzeyde kalan bu kullanımın doruğun etkili bir biçimde elde edildiğini kanıtlamadığını*” belirtmektedir (Collingwood, 1965, s. 6).

Anlayışlardaki bu değişim, eserlerde hemen yankısını bulmuştur. On yedinci yüzyıldaki yaygınlığına karşın hep ikinci planda kalmış olan roman on sekizinci yüzyılda edebiyat ve sanat dnyasının en önde gelen öğesi durumuna geldi. Zira roman, modern bir sanat olarak geniş bir etkileşim alanı yaratmanın bir yoludur. Modernliğin etkileşim ve iletişim alanlarının kapsamını genişleterek gelişimini sürdürdüğü anımsanacak olursa, romanın bu yüzyılda öneminin hızla artması daha kolay anlaşılabilir. Hiç kuşkusuz daha önce de etkinlik alanı sınırlı olmuş olsa da romanlar yazılmaktaydı. Fakat modern roman dikkat çekici bir farklılığa imza attı: Roman kahramanını insanileştirdi. Daha önceki dönemlerde kahramanlar her zaman erişilemezliliği temsil etmekteydi. Yapmacıklık ve aşırı incelik modern dönem öncesi romanların en belirgin özelliğiydi.

Bu dönemde kurumsal dönüşümlerin gerçekteştiği de gözlemlenir. On sekizinci yüzyıldan önce sanat eserleri, sarayların, kiliselerin ve sanat hamilerinin desteğiyle gerçekteştirilebilmekteydi. Burjuva kamusal yaşamının kentlere canlılık katmasıyla yeni sanat kurumları filizlendi. Müzeler, sergi salonları, müzik enstitüleri, konser salonları bu dönemde görülmeye başlandı. Sanat kurumlarının yaygınlaşması sayesinde sanat kamuoyu da yayıldı. On sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde hızla yükselmeye başlayan bu kurumlar bütün bir Avrupa’da güzel sanatlara mahsus ayrı bir piyasa ve kamuoyuyla birlikte yeni güzel sanatlar, sanatçı ve estetik kavramlarının gelişimini de sağlamıştır. “*Yeni sanat kurumları anahtar bir rol oynayarak değişen kavramlarla sosyo-ekonomik bağlamlar arasında arabuluculuk yapıyorlardı. Sanat müzesi, dinsel olamayan konser ve edebiyat eleştirisi gibi kurumlar toplumsal olan ile düşünsel olanın bir araya geldiği ve birbirilerini karşılıklı olarak kurdukları ve güçlendirdikleri noktalardı*” (Shiner, 2004, s. 135). Bu kurumlar sayesinde kamusal yaşamının aktörleri sanat eserleri hakkındaki eleştirilerini sanat kamuoyunda sanatçılarla ve diğer öznelerle paylaşma imkânına kavuştu. Ayrıca, sanat müzeleri tarihsel bir bilinç üretirken, tarihi eserlerin imajlarına dair yeni yaratımların, yeni okumaların olanaklarını da sağladı (Pollock, 2007, s. 6). Tuvaller, mobilyalar, mücevherler ve diğer ev eşyalarıyla birlikte sergilenip satılmak yerine sanat müzayedeleri, sanat sergileri ve sanat müzeleri gibi özel güzel sanatlar kurumlarında sergilenmeye başlandı (Shiner, 2004, s. 152). Bu kurumların katkılarıyla çok daha geniş ve karmaşık bir kamuoyu oluştu.

Yaşanan bu dönüşüm sürecinin ortasında Rokoko yer alır. Rokoko sanatı hiçbir zaman Barok sanat gibi tam anlamıyla bir saray sanatı olmamıştır. Günlük yaşamın sınırlarını zorlayan ve olağanüstülüğü ilke edinen Barok sanat karşısında olağanlığı temsil eden Rokoko bu özelliğini aristokraziyle orta sınıfların üst kesiminin sanatı olmasına borçludur. Karmaşık bir doğaya sahiptir. Bunu sebebi bir geçiş döneminde yer alıyor olmasıdır. Adeta sarayın Barok'uyla orta sınıfların romantizminin bir sentezidir. Düşünce dünyasındaysa hala eski dönemin izlerine rastlamak mümkündür. 1735 yılında kaleme aldığı "*Philosophical Meditations on Some Matters Pertaining to Poetry*" adlı eserinde ilk defa "*estetik*" (aesthetic) kavramını kullanan Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–62) güzellik üretimi olan sanat tasarımının, bütünü parçaları arasındaki düzenli etkileşimin terimlerinde tanımlanabileceğini ileri sürdü (Kenny, 2007/b, s. 250; Guyer, 2009, s. 32). Burada düzene ve bütünlüğe yapılan vurgu geleneksel sanat anlayışının özelliklerini yansıtmaktadır. Bach ve Mozart'ın geleneksel ve azametli üslubunda gözlemleyebileceğimiz uyum, düzen ve bütünlükse yeniçağın kavgacı ve biçimsel yapıyı bozucu müziğini temsil eden Beethoven tarafından bozulmuştur. Yeniçağın sanatı, sanatçının karakterinin eserlerine yansımalarının ifadesidir. Beethoven ile Bach'ın müziklerini karşılaştıran Popper, Bach'ın kendisini eserlerinde unuttuğunu ve eserlerinin kölesi olduğunu belirtmektedir. Elbette ki Bach'ın karakterini eserlerine yansıtmadığı iddia edilemez. Ancak, o, kendi ifadesinin bilincinde olmamıştır. Beethoven ise kendi karakterini ifade edebilmek için sanatını icra etmiştir (Popper, 2005, s. 68). İşte bu sebepten dolayı, "*eski müziğin yarattığı izlenimler ölçülü ve kontrollü idi... Yeni müzik ise sürekli iniş çıkışlar, gerilim ve çözümler, anlatım ve gelişimlerle insanı uyarır, heyecanlandırır, neredeyse rahatsız eder*" (Hauser, 2006, s. 66). Baumgarten'se bizlere en saf güzellik doğada bulunan olduğunu ve bu nedenle sanatın en yüksek idealinin doğayı taklit etmek olduğunu söylerken antik çağın "*taklit*" idealini dile getirmektedir (Kenny, 2007/b, s. 250). Antik çağın büyük filozofu Sokrates Yunanlıların sanata bakışını ve taklit idealini çarpıcı bir biçimde dile getirmektedir. Sokrates, bizim "*yaratıcılık*" (creativity) olarak adlandırdığımız sanat hakkında bambaşka düşüncelere sahiptir. Sokrates'e göre sanat eserinin ontolojik statüsü, sadece, orijinal olanın yeniden üretimi veya kopyalanmasıdır (Rosen, 2005, s. 363). Benzer bir biçimde, Aristoteles de *Poetics* adlı eserinde, şiir sanatının (ποιητική τέχνη, *ars poetica*) insan eylemlerinin bir taklidi olduğunu belirtmektedir. Gelgelelim Aristoteles'in imitasyon veya temsil nosyonu basit bir biçimde kopyalamanın ya da yeniden üretimin muadili değildir. Şiir sanatı özel bir yaratıcı etkinliktir. Şüphesiz ki fantastik ve imkânsız olanın zıddıdır. Ancak bu şiirin tasavvurun karşıtı olduğu anlamına gelmez. Şiir hali hazırdaki insan eylemlerinin yanı sıra muhtemel olanların da temsillerini sunabilir. Şeylerin

ne olduklarını, ne olmaları gerektiğini, ne olduklarının düşünöldüğünü veya haklarında nelerin söylendiğini temsil edebilir. Bu anlamda Platon'un sanat hakkındaki yaklaşımından farklı bir pozisyonu benimser. Her ne kadar etik kavramlar *Poetics*'te önemli bir rol oynasalar da şairin ne söylemesi gerektiğinin ahlaki ilkelere göre belirlenemeyeceğini düşünür (Long, 2003, s. 535-536). Ancak dirimselci düşünce geleneğinin öncüsü olan Aristoteles de her ne kadar şiire dair farklı bir tutum benimsemiş olsa da Platoncu gelenekten tam olarak ayrılamaz. Ona göre “*ister bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayalı bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritim, ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir*” (Aristoteles, 2004, s. 11). Edmund Burke (1729–97) estetiğe güzellik kavramının yanı sıra, yücelik kavramını da sunarken, yine antik çağın ve Roma sanatının bakış açısını dile getirir. Ona göre, “*yücelik, güzellik kadar, sanatın amacı olabilir. Güzellik hissi ihtirazsız aşkın bir formudur ve de yücelik olarak bir şey korkusuz şaşkınlık hissidir. Onun paradigması dışıl kusursuzluğun erdemli değerlendirilmesidir*” (Kenny, 2007/b, s. 251). Kant ise (1724-1804) kendisinden önce estetik hakkında yapılan tüm yorumlarda farklı bir yaklaşım geliştirmiştir. Goldmann, bireysel özgürlükle cemaat veya evren arasındaki uçurumun Kant felsefesinin merkezi kaygısını oluşturduğunu ve insan varlığının olduğu kadar insan aklının limitlerini de bu nedenle ortaya koymaya çalıştığını belirtmektedir (Goldmann, 1971, s. 36). Bu limitler “*estetik*”in alanı içinde geçerlidir. Kant, “*Yargı Gücünün Eleştirisi*”nde (1790) yer alan “*Güzellik Çözümlemesi*” ve “*Yücelik Çözümlemesi*”nde, erken kritiklerinde etik ve epistemoloji için yaptığı sorgulamayı estetik içinde yapar. İnsan varlığı, ek olarak teorik anlama ve pratik akıl, üç yeteneğın sahibidir: “*Yargılama*” (Urteilskraft) kapasitesi, beğeni yargısı ve bunların temeli olan estetik deneyim (Kenny, 2007/b, s. 251). Buradan hareketle Kant güzelliğın tipleri arasında bir ayrım yapar. İki çeşit güzellik bulunduğunu ileri sürer: “*Özgür güzellik*” (pulchritudo vaga) ve “*türetilmiş güzellik*” (pulchritudo adhaerens). Birincisi nesnenin ne olması gerektiğine dair bir kavramı önceden varsaymazken ikincisi böylesi bir kavramı önceden varsayar ve nesnenin kusursuzluğunu bu kavramla olan uygunluğuna bağlar. Birincisi kendinde var olan güzellik olarak adlandırılır; ikincisi ise, bir kavrama bağımlı olarak (şartlı güzellik), belirli bir amaç yüklenen nesnedir (Kenny, 2007/b, s. 252). Birinci tip güzelliğın doğada yer aldığıın, ikinci tip güzelliğınse insanın yaratmış olduğu kültür dünyasında yer aldığıın belirten Kant, güzellik yargısının evrensel bir geçerlilik taşıdığıın iddia edebilmem için aklın üzerinde inşa edilmesi gerektiğini söyler. Zira, “*estetik yargı diğerleri içinde geçerli olabilmelidir*” (Pinkard, 2002, s. 68). Ancak bu sayede, herkesin benimle aynı fikri taşıdığıın iddia edemeyecek olmama

rağmen, herkesin bu fikri paylaşabileceğini iddia edebilirim. “Bizler genel duyarlılığın (Gemeinsinn) iyeliğindeyse, mümkün olan sadece budur” (Kenny, 2007/b, s. 252-253). Böylece sanat, insanın kültür dünyasının zemininde değerlendirilmeye başlar. Tanrısal yaratımın “taklit”i olmaktan kurtulur. İnsanların, ortak duyumsamaları vasıtasıyla, evrensel olarak herkes tarafından kabul edilebilecek düşünceleri ve yaratımları kamusal alanın etkileşim dizgelerinde bir araya getirebilmesinin ve burada genel duyarlılığın ortaya çıkmasının olanakları doğar. “Kant’a kadar güzellik felsefesi hep estetik yaşantımızı yabancı bir ilkeye indirgeme ve sanatı yabancı bir yargıya konu yapma çabası olarak anlaşılmıştır. İlk kez Kant, ... sanatın özerkliğinin açık ve inandırıcı kanıtlarını verdi” (Cassirer, 1993, s. 132). Bu sayede sanatçı yaşadığı dünyanın dışında olan tüm belirlenimlerden kurtuldu. Tanrı’nın yarattığı dünyaya öykünmekle yetinmedi, ayrıca kendi bireyselliğini yansıtan yeni yaratımlarda bulundu. Zira, “eğer ‘tüm güzellik doğruluk’ ise, tüm doğruluk zorunlu olarak güzellik değildir. En üstün güzele ulaşmak için doğayı yeniden yaratmak kadar doğadan kaçmak da gereklidir (Cassirer, 1993, s. 134). İnsanın kendi dışındaki belirlenimlere tabi olması yaratıcı gücünü sınırlandırmıştı. Sanatçının sanatsal etkinliği nesnelere belirli izlenimlerini almak ve bu izlenimleri belirli nesnelere işlemekle sınırlandırılmaz. Keza, sanatçı “yapıcı” (constructive) bir karaktere sahiptir. Sınırsız bir inşa için doğanın dışında bir yer aramak gerekir. İnsan doğanın dışında kendine ait bir doğa inşa edebilmiş biricik canlıdır. Kant’ın bize bahsetmiş olduğu türetilmiş güzellik (pulchritudo adhaerens) ancak bu kültür dünyasına yeşerebilir. Albrecht Dürer sanatçının gerçek yeteneğinin ve ereğinin doğadan güzele çıkarmak olduğunu söylemiştir (Cassirer, 1993, s. 144). Gelgelelim, doğadan ayrı bir kültür dünyası inşa etmiş olan insanın sanatsal yaratısı, tanrının yarattığı doğaya öykünmekle sınırlandırılmamalıdır. Hiçbir fiziki ve doğal nesne sanatın dışında kalamayacağı gibi ahlaka, hukuka ve insan davranışlarına dair hiçbir şey de sanatın dışında kalmaz.

III. TAMAMLANABİLİRLİK İLKESİ: SANATTA ÖZNELERARASILIK VE REFLEKSİVİTE

Modern sanatla birlikte, sanat Tanrı’ya ulaşmanın bir aracı olmaktan çıkar. Artık sanat, yücelik ve güçlülüğün yerine yaşamın güzellik ve hoşluğunu ifade etmeyi; etki alanına alıp ezmek yerine büyüleyip hoşla gitmeyi amaç edinir (Hauser, 2006, s. 12). “Hareketsiz ilk devindirici”nin (unmoved mover) belirlenimlerinden kurtularak insanların, ortak kültürel yaşamlarında, birlikte inşa ettikleri bir etkinliğe dönüşür. Yüceliği bir kenara bırakmak sanatın yaşamla olan bağlarını güçlendirir. Sanatla meşgul olmak bu dünyadan azade olmak anlamına gelmez. Yaşamın ve insanlık kültürünün tüm sorunları sanatı da içerir. Bu, aynı

zamanda, “yaşamın en üstün güçlerinden birinin kavranmasıdır. Sanattan onun en temel özelliklerinden birini, insanın evreni planlamadaki yapıcı gücünü göz önüne almaksızın ‘insansal olandan fazla’ veya ‘insanüstü’ bir şey olarak söz edemeyiz” (Cassirer, 1993, s. 158). Toplumsal yaşamda estetik, ahlaki ya da ussal kimi yargıların tek belirleyici güç haline gelmeleri diğer öznelere özgünlüklerinin ve özgürlüklerinin kısıtlanması pahasına gerçekleşir. Hâlbuki gerek estetik yargılar gerekse de ahlaki ve ussal yargılar hiçbir zaman eksiksiz değildir. Üzerinde tartışma konusu olmayan ve bilim adamlarının, hukukçuların ya da estetikçilerin aykırı görüş bildirmedikleri herhangi bir bilimsel, hukuksal ve sanatsal bir mesele yoktur. En önemsiz sorular dahi aniden tartışma alanı haline gelebilir. Zira yaşam sürekli devinmektedir. Her zaman her yerde geçerli olabilecek ilkeler ancak mutlak bir statikliğin hüküm sürdüğü zaman ve mekânlarda hayat bulabilir. Gelgelelim, “resmileşmiş her sanat daha işin başında gizlice zedelenmiş demektir: Kurallarını, kalıplarını tanımlamaya ve onlara inatla bağlı kalmaya hazırdır; bir süre sonra kendisini tekrarlamaya, yavanlaşmış kopyalar üretmeye hazır hale gelecektir” (Braudel, 2007, s. 303). Antik Mısır böylesi bir statikliği binlerce yıl boyunca sürdürebilmiştir. Binlerce yıl boyunca ressam ve heykeltıraşlar aynı resim ve heykelleri, daha önce belirlenmiş ölçüler doğrultusunda defalarca yaptılar. Ancak, bu durum sadece Mısır gibi “çelimsiz, kısa ömürlü, ama tamamen itaatkar insanlardan oluşan bir kitle”den oluşan toplumlarda gözlemlenebilir (Braudel, 2007, s. 99). Bir korku hissinin tüm topluma yayılmasıyla ve bu korku sayesinde her söylenilene itaat edilmesinin sağlanmasıyla her şey statik kılınabilir. Burada hüküm süren akıl değil sadece “güç”tür. “Güç”ü elde eden, diğerleri üzerinde tahakkümde bulunabilmek ve bu tahakkümünü ebedi kılabilmek için estetik, ahlaki ve hukuksal tüm değerleri belirler. Toplumsal yaşamın sorunlarında akıl değil güç belirleyici olduğunda bir huzursuzluk, karmaşa ve telaş ortamının eninde sonunda ortaya çıkmasıysa (baskı mekanizmalarıyla ne kadar ertelenirse ertelensin) kaçınılmazdır. Toplum ortak akıl yürütme kabiliyeti edinmediği için de bu telaş ve karmaşa dönemleri sadece yeni bir “Tiran” üretebilir. Zira tüm bu “telaşın ortasında ödül kazanan us [akıl] değil güzel konuşma yeteneğidir; ve kendi önsavını sevilen herhangi bir renkte sunabilecek denli becerikli olanların en aşırı önsava adam kazanma konusunda umutsuzluğa kapılmaları gerekmez” (Hume, 1997, s. 39). Hobbes’a göre de, retorik, olasılıklar hakkında makul düşünme sanatı değildir, fakat, sabırsız dinleyicileri cezbetme sanatıdır (Letwin, 1975, s. 140). Bundan dolayı, bir söylemin üstünlük kazanması onun doğruluğunun göstergesi olamaz. Monolojik retorüğün hedefi olan “ikna”, “güç”ün bir fonksiyonu olmaktan başka bir şey değildir. “Güç” oranında ikna gerçekleşir. Bu “güç”ün bilimsel, felsefi, askeri, iktisadi temellerin hangisine dayandırıldığı mühim değildir. Her

durumda, “diğer”inin “güç” sahibine tabi olmasını sağlar. Yaşam dünyalarının çoğulluğunu yadsımak için kendi “ilgi”lerini (interest) idealleştirir. Bunun içinde kendi ilgilerini aşkın idealler olarak sunar. Referanslar bu dünyanın dışındaki değerleri işaret etmeye başladığında müzakere etmenin ve uzlaşmalara varmanın olanakları kaybolur. Tüm değerler, “aşkın değerler” olarak toplumsal yaşama dikte edilir. Ve de, bir süre sonra, ilk büyük insan toplulukları olan Mezopotamya ve Mısır toplumlarının itaati gibi sadece kör bir korkunun sonucu olmakla kalmaz, hatta belirli bir toplumsal uyumun yanı sıra kolektif yaşamın belli hükümlülükleri konusunda bir bilince dahi tekabül edebilir (Braudel, 2007, s. 104). Oysaki “us ve felsefede gelişmeler ancak bir hoşgörü ve özgürlük ülkesinde varolabilirler” (Hume, 1997, s. 41). Bunun için, toplumsal yaşamımıza dair tüm hükümlerin referansları deneyim alanımızla sınırlanmalıdır. “Hukuk”un, “ahlak”ın ve “estetik”in kendisine verebileceğimiz biricik sağlam temel deneyim ve gözlem üzerine kurulmalıdır. Hume (1711–76), bize, “gerçek bir felsefeci için hiçbir şey nedenleri araştırmaya yönelik aşırı isteği kısıtlamaktan ve yeterli sayıda deney üzerine bir öğreti oluşturduktan sonra daha öte bir yoklamanın onu bulanık ve belirsiz kurgulara götüreceğini gördüğü zaman onunla yetinip kalmaktan daha gerekli değildir” demektedir (Hume, 1997, s. 54). Bu yargı toplumsal hayatımızın diğer alanlarına da uygulanabilir. Özellikle de “estetik” değerler hakkında yargıda bulunurken deneyim alanımızın dışına çıkmamız diğer yaşam stillerinin tahakküm altına alınmasına tekabül edebilir. Keza, belirli bir estetik yargı dizgesinin idealize edilmesi diğerini dışlamaya tekabül eder. Letwin, sanatın kurallarını matematiğin kuralları gibi olmadığını; matematiğin kuralları gibi kuralların sanatsal yaratımı mahvedeceğini; değerli şairlerin, kendilerine verili olarak aktarılan şiirin kural ve düzenini çiğneyen şairler olduğunu ve onların değerinin bu “ihlal”den kaynaklandığını açık bir biçimde göstermektedir (Letwin, 1975, s. 140). Neyin güzel olduğuna dair bilgimiz olarak da tanımlayabileceğimiz estetik yargı, bir bilgi türüne tekabül ettiği için bulunduğu zamana ve mekâna gömülüdür. Bu zaman ve mekânların her biri başka bir “durum”a (instance) tekabül eder. Her yeni durum yani bir çıkarım olduğu için ve durumlar da sonsuz sayıda olduğu için deneyim tarafından yaşama dair tüm dizgeler tanıtlanamaz (Hume, 1997, s. 285). Deneyim tarafından sadece, deneyimin bizzat kendisinin içinde bulunduğu “durum” tanıtlanabilir. Zira bizler sadece akıl yürütmekte olan varlıklar olmakla kalmayız, ama ayrıca hakkında akıl yürütmekte olduğumuz nesnelere arasında da bulunuruz (Hume, 1997, s. 40). Bunun yanı sıra kendimiz ve diğer insanlar hakkında da akıl yürütürüz. İnsan “ilgi”lerinden bağımsız olmayan bu etkinliğimiz son derece dünyevidir. Dolayısıyla da dünyevi olmayan belirlenimlere tabi olamaz. Önemli olan tüm insani “ilgi”lerin herhangi bir iktidar tarafından tahakküm altına alınmamış bir öznelarasılığın

zemininde bir araya gelebilmesidir. Diyalojik demokrasi olarak da tanımlayabileceğimiz bu iletişim ve etkileşim sistemi insan yaşamının pek çok unsurunu belirleyen sanatın ve estetiğin alanı için de geçerlidir.

Modenliğin kapsamlı (extensive) karakteri ve bunun modernliğin dinamik karakteriyle olan bağlantısı modern sanatta en dikkat çekici yankısını bulur. Bu kapsamın genişleme eğilimi modernliğin tüm öznelerin öznelerarasılığın zemininde bir araya gelmelerini sağlamış olmasıyla doğru orantılıdır. Shiner, önceleri “*ilkel idoller*” olarak anılan yapıtların sanat piyasasının bir unsuru haline geldiklerinde nasıl bir “*sanat eseri*” olarak kavranmaya başladığından bahsetmektedir (Shiner, 1994, s. 228). Böylece Avrupalı olmayan tüm yapıtlar da, modernizasyon süreçleriyle birlikte, global estetik yaratımın öznelerarasılığının bir unsuru haline gelebilmiştir. Hatta, Gauguin’in (1848-1903), gölgesiz, figürleri hacimsiz, çizgiye ve resim öğelerini iki boyutlu düzenlemeye dayalı üslubunda da gözlemleyebileceğimiz gibi, kimi Avrupalı ressamlar “*ilkel*” tarzları modern sanatın bir parçası haline getirebilmiştir. Bunun sağlanabilmesi için sanatsal yaratımın farklılıkları bir potada bir araya getirebilecek bir yeteneğe haiz olması gerekir. Eğer ki sanat eseri kendisini “*tasarlanabilirlik*”, “*değişmezlik*”, “*mutlaklık*” ve “*tamamlanmışlık*” olarak ifade ettiği takdirde modern sanatın dinamik, yaratıcı ve kapsamlı doğası gerçekleşebilirliğinin olanaklarını yitirir. Bu olanakların muhafaza edilmesi ve öznelerin sanatsal yaratım süreçlerinde bir “*fail*” olarak yer alabilmeleri için sanatçı eserini “*tamamlanabilirlik*” kavramı çerçevesinde ifade etmeyi arzular. Böylesi bir ifade biçimi insanlık tarihinde ilk defa modern sanatla birlikte ortaya çıkmıştır.

Bu ifade tarzının özelliklerine geçmeden önce, modernlik koşullarında, öznenin toplumsal pratiklerin yeniden üretiminde bir fail olarak nasıl bir konum icra ettiği açıklanmalıdır. Toplumsal yapılar, belirli pratiklerin yeniden üretilmeleriyle var olurlar. Bu yapılar yapısalcı sosyoloji geleneğinin iddia ettiğinin aksine öznenin yaşam biçimini kısıtlayan olgular olarak ele alınamaz. Özne, pratiklerin yeniden üretimini gerçekleştirirken yöneldiği toplumsal yapı ve koşulları da yapısal olarak değiştirir (Giddens, 2004, s. 56-57). Bu bilginin, sistemin yeniden üretimi için refleksif olarak uygulanmasıyla ilintilidir. Böylece, sosyal yapı ve sosyal eylemin ontolojik olarak birbirinden apayrı şeyler olduğu, artık iddia edilemez. Sosyal pratikler yoluyla sosyal gerçeklikler sürekli olarak tekrar tekrar meydana getirilmektedirler. Hiç kuşkusuz, kültürlerin ve modellerin eylemin ortaya konuluşunda belirli bir belirleyiciliği vardır. Ancak, modernlik koşullarında, bunlar, daha çok mümkün kılan unsurlar olarak ele alınmalıdır. Eylemde bulunan özne kendi eylemini icra ederken diğerleri tarafından gerçekleştirilen eylemleri de gözler ve kendi eylemini, refleksif olarak, diğerlerinin

eylemleri doğrultusunda sürekli olarak yapılandırır. Burada yeniden üretim ve sosyal değişme birbirinden ayrı şeyler olmaktan ziyade bir bütünün parçaları haline gelir. Rutinlerin yeniden üretiminin sağladığı nesnel zeminin öznel tarafından kaynaklar olarak kullanılmasıyla sosyal değişim gerçekleşir. Sosyal pratiklerde sürekli etkinlikte bulunan öznel sosyal hayata dair sistematik bilgi üretimi süreçlerine řu ya da bu oranda katılırlar. Sosyal hayata dair bu bilgiler refleksif olarak birbirlerini de düzenlemek suretiyle toplumsal yaşamı gelenekselliğin statikliğinden uzaklaştırır ve sistemi yeniden üretir. Böylece modernlik koşulları, yapısal refleksivitesinden dolayı öznelcilikten çok, aktivizmi teşvik etmek suretiyle çok büyük zaman uzam aralıklarını birleştirerek genişler (Giddens, 2004, s. 147).

Modern sanat farklı tarz ve ifade biçimlerinin bir harmonisini bizlere sunar. Modern zamanlardan önce, belirli zaman ve mekânlarda, belirli sanatsal ifade tarzları boy göstermişti. Goff, bütün bir on üçüncü yüzyıl Avrupa'sını Gotik⁵ yüzyılı olarak tanımlamakta ve bu yüzyılda mimariden heykeltıraşlığa kadar sanatın her alanında Gotik'in egemen olduğunu belirtmektedir (Goff, 2005, s. 146). Gelgelelim, modernlikle birlikte aynı zamanı ve mekânı paylaşan sanatçılar kendilerini farklı tarzlarda ifade edebildiler. Romantizm, realizm, naturalizm, empresyonizm, sembolizm, sürrealizm, ekspresyonizm, kübizm ve fütürizm akımlarının her biri birer modern sanat akımıdır ve kimi dönemlerde aynı zamanı ve mekânı paylaşmışlardır. Bunlardan her birinin baskın olduğu dönemler olmuştur. Ancak hiçbir zaman yalnız kalmamışlardır. Bundan dolayı, Bourdieu, modern çağlardan önce egemen olmuş, Gotik, Barok ve Klasik sanatların belirli “*dönemler*”e (periods) tekabül ettiğini, modern sanatlarınsa birer sanatsal “*akım*” (movement) olduklarını belirtir (Bourdieu, 1987, s. 205). Günümüze gelindiğindeyse, artık sanatçılar kendilerini herhangi bir sanat akımı içinde tanımlama gereği dahi hissetmemektedirler. Artık, ne kadar sanatçı varsa o kadar çok akım vardır. Hatta günümüz sanatçıları yüzyıl önce egemen olmuş akımları tekrar yorumlayarak, yeniden ve farklı bir biçimde diriltmekte, kolajlamakta ve böylelikle de bizleri bulunduğumuz zamanın ve mekânın dışına çıkarmaktadırlar.

Guyer, “*onsekizinci yüzyılda yeni yeni oluşmaya başlayan bir alan olan ‘estetik’e dair yapılan çalışmaların, basit bir biçimde ne bilgi kategorileri altında ne de basiretli ve ahlaki eylem kategorileri altında sınıflandırılmayacak olan sanatın ve doğal insan deneyiminin kökenlerini, nesnelelerini, değerlerini ve öznelarası doğruluğunu refleksif ve analitik bir yoldan hareket ederek ele almakta olduklarını*” belirtmektedir (Guyer, 2009, s. 33). Böylesi

⁵ “*Gotik sanatın ana vatani, Fransa'nın Seine ile Aise nehirleri arasında kalan bölge ve Burgonya'nın Citeaux tarikatına ait manastırların bulunduğu bölgedir. Bu sanatın Avrupaya yayılması da bu bölgeden ihraç edilerek olmuştur*” (Bloch, 2005;442).

bir çağda, geleneksel sanatların en önemli ilkeleri olan “bütünlük” (unity), “müşkülât” (complexity) ve “kesinlik” (intensity) geçerliliğini yitirmeye mahkûmdur. Sanatçı kendisini estetik yargının sosyal inşa süreçlerinin deviniminin yaşandığı kamusal alanda (öznelerarasılığın zemininde) ifade etmeye başlar. Kendi konumunu eyleminin refleksif gözetimiyle sürekli olarak yeniden inşa eder. Özerk bir alanın sahibi olması ya da başka bir deyişle modern mahrem alanı ona özgün yaratımın olanaklarını sağlar. Bu özgünlükler kamusal yaşamın zenginliğidir. Fakat bu özgünlükler kendilerini “salt öznellik” olarak kısıtlamazlar. Zira kamusal alanda gerçekleşen estetik yargının sosyal inşa süreçlerinin bir parçası olmak arzusundadırlar. Özne üzerinde duracağı nesnel bir zeminden yoksun olduğu zaman özgünlüğünün ve özerkliğinin anlamını ve olanağını yitirir. “Karşılıklı anlama”ya (mutual understanding) erişebilmenin biricik olanağı hem bu nesnel zeminin hem de öznelerin özekliklerinin, özgünlüklerinin ve özgürlüklerinin varlığına bağlıdır. Modern yaşamdaki “günlük iletişimde, bilişsel maksatların, ahlaki beklentilerin, öznel sunum ve değerlendirmelerin birbirleri arasında mantıksal bir ilişki olmalıdır” (Habermas & Ben-Habib, 1981, s. 10). Böylesi bir karşılıklı sosyal eylemlilik durumunda katılımcılar kendi sanatsal yapıtlarını sırasıyla ortak bir anlama durumu perspektifinde sürekli olarak yeniden yapılandırır. Bu eylemlilik dizgesinin ereği kişisel faydadan ziyade kamusal mutabakattır. Gelgelelim, kamusal mutabakatın sağlanabilmesi öznelerin özgür birer fail olarak davranabilmelerine bağlıdır. Estetik yargı hakkındaki mutabakat merkezi iktidarın baskı mekanizmalarıyla sağlanamaz. Failler, diğerlerinin davranışlarını kendi çıkarlarının güdümüne sokmak veya kendi değerlerini kamusal alana dikte ettirmek gibi bir amaç taşımazlar. Keza, başkalarının mahrem alanlarının ihlali pahasına belirli estetik yargılarda bulunmak, özneleri onlara rağmen bu yargılara tabi kılmak hükmetme çabasında olan da dahil olmak üzere tüm öznelerin yaşam zeminin sürdürülebilirliğinin olanaklarını ortadan kaldırır. Burada diyalog süreçleri karşılıklılığın özüne tekabül etmek arzusundadır. Elbette ki, estetik yargıların sürekli olarak inşa edildiği öznelerarasılığın bu zemininde kimi normatif doğrulukların ilkeleri de bulunur. Estetik yargılarımız hakkındaki karşılıklı bilginin sürekli işlenmesi sürecinde karşılıklı anlama, anlaşılabilirlik ve öznelerin özerkliklerinin felsefi, hukuksal, ahlaki ve iktisadi dayanakları bu alanın normatif doğruluk ilkeleridir.

Eğer, sanat kendisini mutlak estetik güzelliğın bir formu olarak ifade ederse öznelerarasılığın olanakları ortadan kalkar ve kamusal alan bir çatışma alanına dönüşür. Zira, her özne belirli bir güce sahiptir. Bu gücü estetik değerlerin belirlenmesi sürecinde bir tahakküm aracı olarak kullanmaya kalkarsa çatışmaların ortaya çıkması kaçınılmaz bir hal alır.

Özellikle, empresyonizmle birlikte sanat tüm keskin çizgilerinden kurtulur. Gerçekliğin bir varlık değil oluş süreci olduğu kavranır. Kabaca yapılmış taslaklar izleyiciye esere anlam yükleme imkânı bırakır. Eser, kilise resimlerinde olduğu gibi kutsal değerlerin öğreticisi olmak gibi bir amaç taşımadığı için yorumlanmak, sorgulanmak ve eleştirilmek ya da başka bir deyişle eleştirmenler, izleyiciler, okuyucular, dinleyiciler ve diğer sanatçılar tarafından “tamamlanmak” arzusundadır. Eserini artık kilise ve saray duvarlarında değil kamusal müze ve sergi salonlarında kamuyla paylaşan sanatçı tüm varlıkları devinime ve değişime dönüştüren bu modern insanlar karşısında eserlerini refleksif olarak yapılandırır. Bu yüzden bir son söz olmaktansa, pek çok sözden biri olmayı ve kendisi hakkında söylenenleri dinlemeyi arzular. Bu, “*estetik açıdan bakıldığında, gelip geçici bir ruhsal durumun yaşamın kalıcı niteliklerine egemen olması, diğer bir deyişle, tarafsız ve her an değişebilir kişilerle kurulacak ilişki*”nin önemsenmesi demektir (Hauser, 2006, s. 332). Bu anlamda yoruma, eleştiriye ve yanlışlanabilirliğe açık olmak “*tamamlanabilirlik*”in özellikleridir. Ancak, bu kavramlar tamamlanabilirliği izah etmek için yeterli değildir. Zira o kendisini sadece sunmakla yetinmez. Fakat aynı zamanda diğerleriyle bir bütünleşmenin sağlanmasını da arzular. Bütünleşme buradaki anlamıyla failer, kurumlar ve topluluklar arasındaki hem özerkliğin hem de bağımlılığın karşılıklılığına tekabül eder. Zira sanatsal yaratımın olanakları belirli toplumsal koşulları gerektirir. Dickens, eserlerindeki ağdasız dili, kendiliğinden yaratımı, siyasal alandaki radikalliğini çağının okuyucu kitlesine borçludur. Bu okuyucu kitlesinin varlığı, sanatçıları, sanat hamilerinin kanatları altına sığınmaktan kurtarmıştır. Bu dönemde, sanatçılar, artık, sanat hamilerinin sağladığı güvencelere değil kamusal alanın eserleri hakkındaki yargılara önem vermeye başladılar. İşte ortaya çıkan bu yeni toplumsal koşullar Stendal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoy, George Eliot ve Dostoyevski gibi romancıların estetik yargının sosyal inşa süreçlerinde birer fail olabilmelerini sağladı. Bu yüzden, sanatçılar eserlerinin yaratımını olanaklı kılan koşulları da yeniden ürettiler. Bu zeminde bireysel yaratıcılıklarını eserlerine yansıtır, kamuya sunar ve daha sonra eserlerinin diğerlerini refleksif olarak gözlemlemek suretiyle yeniden yapılandırır. Onlar kendi tanımları altında eserlerinin ne anlama tekabül ettiğini bilirler. Ancak bu anlam başka tanımlamalar altında tamamen bildik şeyler olmayabilir. Anlam değişimine uğrayabilir ve tamamlanabilir. Bu “*tamamlanabilirlik*” zamanın ve uzamın tüm alanlarında yenilenir. Örneğin, bizler tarihsel olayları, onların faili olanlardan daha makul değerlendirebiliriz. Tıpkı bunun gibi bugün yaratılan bir sanatsal eseri bundan sonraki zamanlarda ve uzamlarda yeniden yorumlanabilir; daha makul bir biçimde değerlendirilebilir ya da o zamanın ve

uzamın koşullarında bambaşka anlamlara tekabül edebilir. Bu, ancak, sanat eserinin “tamamalanabilirlik”iyle mümkün olabilir.

SONUÇ

Tarih boyunca, pek çok düşünür, toplumu tek bir amaç için seferber etmenin o toplumu daha güçlü kılabacağına inanmıştır. Platon’un eserlerinde en etkili ifadesini bulan bu düşünüş pek çok kültür tarafından kendiliğinden paylaşılmıştır. İnsan belirli bir komüniteye ait olmanın ve kendisine kadar taşınan kültürel değerleri tekrarlamamanın yarattığı statik yaşama evrenlerinde kimi zaman huzur da bulmuştur. Modern çağlarda da bu düşünceleri savunan kimi felsefecilerle karşı karşıya kaldık. Örneğin, Hegel, bizlere, tüm bireysel çıkarların ve hakların devlete adanması gerektiğini, sivil toplumun ulaşmayı arzulanabileceği biricik gayenin devlet olduğunu söyler (Hegel, 2001, s. 199). Benzer bir biçimde, çoğu dinsel inançta da, insanın mutlak mutluluğa ulaşabilmek için kendisini Tanrı’ya adanması gerektiğine dair öğretiyi tekrarlanır. İster dinsel isterse felsefi olsun, tüm bu düşünüş biçimlerinde, eğer ki toplumu oluşturan her bir birey kendi varlığını Tanrı’ya ya da Devlet’e adarsa, toplumsal huzurun, refahın ve mutluluğun tesis edilebileceğine inanılır. Her ne kadar bu düşüncelerle karşı karşıya kaldığımız metinlerde sonsuz bir huzurun ve mutluluğun tesis edileceğinden bahsediliyor olsa da uygulamada bambaşka durumlar yaşanır. Tüm bireysellikler ve farklılıklar baskı altına alınarak üniterliğin olanakları sağlanmaya çalışılır. Her türden farklı bakış açısı toplumsal yaşama bir tehdit olarak algılanır. Toplumun tüm enerjisi bireyselliklerin ve farklılıkların ortadan kaldırılmasını sağlayacak baskı mekanizmalarının tesisi için seferber edilir. Tüm bunların gerçekleşebilirliği “tek renkli” bir yaşam dünyasının inşasına bağlıdır. Bunun için de sanat eserlerinin sadece daha önceden belirlenmiş tarzları tekrarlaması gerekir. Artık, her türlü yenilik, değişim ve icat üniterliğe bir tehdit haline gelir. Hâlbuki bireyselliklere rağmen toplumsal huzur ve mutluluğun tesis edilmesi mümkün değildir. Bireyselliklere rağmen tesis edilmeye çalışılacak mutlak iktidarların geliştirdiği baskı mekanizmaları toplumsal huzursuzlukların ve mutsuzlukların kaynağı olmuşlardır. Bir toplumun güçlü, huzurlu ve refah içinde olması sadece bireysel farklılıkların bir zenginlik olarak kavranmasıyla mümkündür. Bunun için, bireysel hakların hukuki, ahlaki, felsefi, kültürel ve iktisadi güvencelere kavuşması mutlak bir zorunluluktur. Toplumu oluşturan bireylerin kendilerini eşsiz (unique) tarzlarda ifade edebilmeleri toplumsal yaşamın canlılığının güvencesidir.

Post-yapısalcı gelenekten gelen düşünürler estetik modernlik ile modern ekonomi arasında bir karşıtlık olduğunu düşünürler. Onlara göre estetik modernlik idari yaşamı ve

modern ekonomiyi reddederek bir antidot vazifesi görür. Ingram, Habermas'ın bu tarz radikal yaklaşımlara sempati duymasına rağmen, anti-modernizmlerine şüphe ile yaklaştığını belirtir. Modern yaşam ile modern sanat arasında bir karşıtlık olduğunu düşünmek mümkün değildir. On sekizinci yüzyılın sonundan itibaren dini ve metafizik dünya görüşlerinin yerine formel-rasyonel prosedürler ikame edilmeye başladı. Böylece sanat, hukuk ve bilim farklı alanlara ayrıldı. Bilgi meseleleri bilim adamları tarafından tündengelimli usamlamanın formel metotları kullanılarak çözülmeye başladı. Normatif doğruluk ve adalet meseleleri ise eğitimli uzmanlar ve ahlaki evrenselleştirilebilirliğin formel prosedürleriyle bilimsel metotları kombine eden etikçiler tarafından çözüldü. Beğeni meseleleri de iktisadi ve kültürel gelişmelere paralel olarak ele alındı. Profesyonel sanatçı ve eleştirmenler yaratıcı tekniklerin gelişimine ve eserlerin değerlendirilme biçimlerine katkıda bulundular. Tüm bu gelişmelerden hareketle Weber kültürel rasyonelleşmenin mantığı ile dinamik bilgi akışlarına olanak sağlayan kapitalizmin gelişimi arasında bağlantı olduğu düşünür. Habermas da Weber'in rasyonelleşme analizine uygun olarak modern sanatların gelişimini başlıca dört periyoda ayırır. İlk olarak Rönesans sanatın özel tüketim için dinsel kültürün kamusal mülkünden piyasaya taşınmasının ilk işaretlerini verdi. Güzellik farklı ve kompleks bir değer olarak yeniden kurgulandı. Bilimsel ve matematiksel ilkeler lineer resimsel temsillerde ve atmosferik perspektiflerde kullanıldılar. Ayrıca sanatçılar bunlardan yeni mimari formların inşası ve müzikal harmoni ve işaretleme yöntemleri geliştirmek için de faydalandılar. Daha sonra on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru popüler edebiyat, müzik ve diğer güzel sanatlar kamusal olarak dinsel yaşamın dışında müze, tiyatro, konser salonları ve edebiyat magazinlerinde kurumsallaştı. Üçüncü olarak geç dönem romantizmi ile estetsizmin doğuşu ve hedonist karşı-kültür ürünlerinin ortaya çıkışının kültürel zemini hazırlandı. Böylece piyasanın popüler arzularından ayrı sanatsal yapıt ve eleştiriler cesaretlendirildi. Son olarak yirminci yüzyıl film, radyo, televizyon gibi dinamik sanatsal yeniden üretim mekanizmalarına tanıklık etti. Sanatsal ritüellerin ortadan kalkma sürecini tamamlayarak algılama tarzlarında devrimsel dönüşümlere yol açtılar. Bu gelişmelere sürrealizm ve Dadaizm gibi yaşam ve sanat, kurgu ve pratik, görünüm ve gerçeklik ayrımlarını sorgulayan yeni sanat akımları eşlik etti. Habermas kavramsal sanat, dünya sanatı, pop sanat, bilgisayar video sanatı, fotorealizm ve neo-ekspresyonizm gibi yeni örneklerle dikkat çekerek Rönesans'tan günümüze kadar gelişimini sürdürmekte olan bu trendi açıklamaktadır (Ingram, 1991, s. 69-70). Yaklaşımının merkezinde estetik rasyonelleşmenin diyalektik karakteri yer alır. Bir yandan dini ve zarif yaşamdan ayrılarak dünyevileşen sanat diğer yandan avant-garde sanatın örneklerinde görüldüğü gibi aşkınlaşmaktadır. Sanatın dünyevileşmesi ve aşkınlaşması birbirini dışlayan

iki ayrı özellik olarak ele alınmaz. Yeni sanat yapıtlarının ortaya çıkmasını birbirlerini kaynak olarak kullanmak suretiyle temin etmektedirler. Aralarındaki bu diyalektik süreçle birlikte sanatsal yaratım özgürleşir.

Kısacası, bireysel farklılıkların bir zenginlik olarak kavranmadığı ve hukuki, ahlaki, felsefi, kültürel ve iktisadi güvencelerinin tesis edilmediği geleneksel yaşama biçimlerinde rutinlik toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Burada, bireyin sosyal hayatın estetik, ahlaki, hukuki değerlerinin inşasına özgün bir katkısı yoktur. Modern anlamda özgürlük, sosyal yaşantımız için vazgeçilmez olan yasaların sosyal inşa süreçlerinde bir fail olarak yer alabilmektir. Sanatsal yaratım böylesi bir faaliyetin en canlı yaşandığı alandır. Bireyler kendi beğenilerini eserleri vasıtasıyla yansıtır. Bu eserleri kamusal alanın beğenisine sunarlar. Tüm bu süreç buyunca kendi bireyselliklerini muhafaza etmek suretiyle estetik yargının sosyal inşa sürecine katılırlar. Bireyler kendi bakış açılarındaki her türlü dönüşümün temsilini, karşılıklılığın hüküm sürdüğü bu öznelersılığın alanına taşırlar. Farklılıkların bir harmonisini bizlere sunan böylesi bir toplumsal yaşam hem toplumu hem de bireyleri daha etkin ve güçlü kılar. Başka bir deyişle toplumsal refah ve mutluluk bireylerin özgürlüğünü gerektirir. Sanatsal yaratımların zenginliği de mutlak bir güzellik idealine adanmış sanat eserleriyle sağlanamaz. Sanatsal yaratımların zenginliği bireyselliklerin kendilerini en özgür biçimde ifade edebildikleri toplumsal bir yaşamın varlığını gerektirir.

KAYNAKLAR

1. Bloch, Marc. (2005). *Feodal Toplum*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
2. Bourdieu, Pierre. (1987). “The Historical Genesis of a Pure Aesthetic”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, Analytic Aesthetics. pp. 201-210.
3. Braudel, Fernand. (2007). *Bellek ve Akdeniz*. çev. Ali Berktay. İstanbul: Metis Yayınları.
4. Bunnin, Nicholas & Yu, Jiyuan. (2004). *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing.
5. Cassirer, Ernst. (1993). *İnsan Üstüne Bir Deneme*. çev. Necla Arat. İstanbul:Remzi Kitapevi.
6. Collingwood, R. G. (1965). *The Principles of Art*. London: Oxford University Press.

7. Ellis, Joyce. (2000). Regional and County Centres 1700-1840. Pp. 673-704 in *The Cambridge Urban History of Britain Volume II 1540-1840*, edited by Peter Clark. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Giddens, Anthony. (1982). "Hermeneutics and Social Theory". Pp. 1-17 in *Profiles and Critiques in Social Theory*, Macmillan Press,
9. Giddens, Anthony. (1985). *The Construction of Society: Outline of a Theory of Structuration*. Berkeley: University of California Press.
10. Giddens, Anthony. (1991). *Modernity and Self-Identity Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.
11. Giddens, Anthony. (2004). *Modernliğin Sonuçları*. çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
12. Giddens, Anthony. (Winter, 1981). "Modernism and Post-Modernism". *New German Critique: Special Issue on Modernism* No. 22: 15-18.
13. Goldmann, L. (1971). *Kant*. London: New Left Books.
14. Guyer, Paul. (2009). "Eighteenth-Century Aesthetics." Pp. 32-50 in *A Companion to Aesthetics, Second Edition*, edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper. Oxford: Blackwell Publishing.
15. Habermas, Jürgen & Seyla Ben-Habib. (Winter, 1981). "Modernity versus Postmodernity". *New German Critique: Special Issue on Modernism* No. 22: 3-14.
16. Habermas, Jürgen. (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı*. çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
17. Haraway, Dona. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
18. Hauser, Arnold. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2*. çev. Yıldız Gönüllü. Ankara: Deniz Kitapevi.
19. Hegel, G.W.F. (2001). *Philosophy of Right*. translated by S.W. Dyde. Kitchener.
20. Hume, David. (1997). *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları.
21. Israel, Jonathan I. (2006). *Enlightenment Contested, Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670–1752*. New York: Oxford University Press.
22. Kenny, Anthony. (2007/a). *A New History of Western Philosophy, The Rise of Modern Philosophy, Volume III*. New York: Oxford University Press.
23. Kenny, Anthony. (2007/b). *A New History of Western Philosophy, Philosophy in the Modern World, Volume IV*. New York: Oxford University Press.

24. Goff, Le Jacques. (2005). *The Birth of Europe*. translated by Janet Lloyd. Oxford: Blackwell Publishing.
25. Letwin, Shirley Robin. (May, 1975). "Hume: Inventor of a New Task for Philosophy". *Political Theory*, Vol. 3, No. 2: 134-158.
26. Long, A. A. (2003). "Aristotle". Pp.527-540 in *The Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature*, edited by P.E.Easterling. Cambridge: Cambridge University Press.
27. Loyal, Steven. (2003). *The Sociology of Anthony Giddens*. London: Pluto Press.
28. Pinkard, Terry. (2002). *German Philosophy 1760-1860: The Legacy of Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press.
29. Pirenne, Henri. (2005/b). *Ortaçağ Kentleri*. Çev. Şadan Karadeniz. İstanbul: İletişim Yayınları.
30. Pollock, Griselda. (2007). "Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility". Pp. 1-39 in *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*, edited by Griselda Pollock and Joyce Zemans. Oxford: Blackwell Publishing.
31. Popper, Karl. (1963). *Conjectures and Refutations*. London: Routledge.
32. Popper, Karl. (2005). *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. London: Routledge.
33. Rosen, Stanley. (2005). *Plato's Republic: A Study*. New Haven & London: Yale University Press.
34. Shiner, Larry. (2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
35. Shiner, Larry. (Spring, 1994). "Primitive Fakes," "Tourist Art," and the Ideology of Authenticity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 52, No. 2., pp.225-234
36. Wallerstein, Immanuel. (2003). *Bildiğimiz Dünyanın Sonu: Yirmi Birinci Yüzyıl İçin Sosyal Bilim*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
37. Wallerstein, Immanuel. (Aug., 1995). The End of What Modernity? *Theory and Society*, Vol. 24, No. 4: 471-488.
38. Wittgeintein, Ludvig. (1972). *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.
39. Aristoteles. (2004). *Poetika*. çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitapevi.
40. Berman, Marshall. (2005). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. çev. Ümit Altuğ & Bülent Paker. İstanbul: İletişim Yayınları.
41. Ingram, David. (Spring - Summer, 1991). "Habermas on Aesthetics and Rationality: Completing the Project of Enlightenment." *New German Critique*, No. 53, pp. 67-103.