

Devrim ÖZKAN*

Modern Sanatların Gelişiminde Modern Sanat Kurumlarının Rolü ve Kurumsal Refleksivite

The Role of Modern Art Institutions on The
Development of Modern Arts and
Institutional Reflexivity

Özet

Modernleşme her alanda olduğu gibi sanatta da yeni kurumsal gelişmeleri beraberinde getirdi. Dana önceki dönemlerde var olmayan müzeler, sergi salonları, müzik enstitüleri ve konser salonları gibi kurumlar modernleşmenin birer sonucudur. Modernlik öncesi geleneksel toplumlarda saraya, feodal beylerin şatolarına ve Kilise'ye kapanmış olan sanat, modern sanat kurumları vasıtasıyla kamuya açılmıştır. Böylece, modern sanat kurumları sayesinde modern sanatlar yaygın bir etkinlik sahasına kavuşmuştur. Bunda en önemli etken modern sanat kurumlarının refleksif (reflexive) yapısıdır. Kamuoyundaki diyalog süreçlerini refleksif olarak değerlendiren modern sanat kurumları kendilerini sürekli yeniden yapılandırabilme olanağına kavuşur. Sanat neyin güzel ve yaşanmaya değer olduğuna dair bir algının oluşmasına neden olur. Nasıl bir yaşamın yaşanmaya değer olduğuna dair tartışmanın, evrensel referanslar yerine, kamusal müzakereye tabi kılınması modernlikle birlikte yeniden canlanmıştır. Olumlu ve olumsuz pek çok neticeye neden olan bu olgu modern sanat kamusunun ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Modern sanat kurumları da sanat eserlerine dair tartışmaların yaşandığı kamusal bir alan işlevi görerek sürece önemli katkılarda bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, estetik yargı, karşılıklı bilgi, öznelerarasılık, refleksivite, haz, kamu, iletişimsel davranış.

Jel Kodu: Z0

Giriş

Modernlikle başlayan ve devletlerin yapılanmalarını, kurumsal işleyişini, toplumsal yaşamın işleyişini, sivil toplum örgütlerini etkileyen dönüşüm süreçleri bireylerin diğer bireyler ve kurumlarla birlikte

* Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü. E-mail: ozkandev@hotmail.com.

sürdürdükleri iletişim sistemini de dönüştürmüştür. Keza yaşanan dönüşüm tüm bu unsurların iletişimsel bir işleyişe kavuşmalarını sağladığı içindir ki, süreç özünde iletişimseldir. Modernlik koşullarında, iletişim belirli bir amaç doğrultusunda bireylerin ikna edilmesine indirgenemez. Artık “iletişim, çok sayıdaki failin bir diyalogu” olarak da tanımlanabilir (Walton, 2007: 344). Bu iletişimsel dönüşüm estetik yargılarımızın, beğenilerimizin ve değerlerimizin ya da başka bir ifadeyle hangi yaşamın yaşanmaya değer olduğuna dair bilgilerimizin sosyal inşa süreçlerinin iletişimsel bir form kazanmasını sağlamıştır. Modern olmayan devlet ve toplumlarda merkezi iktidarlar toplumu bir arada tutabilmek ve istikrarı sağlayabilmek kaygısıyla, ya farklılıkları ortadan kaldırmayı ya da farklı olanı karar alma süreçlerinin dışına itmek suretiyle etkisizleştirmeyi tercih ettiler. Bu yaklaşımın iletişim süreçlerindeki sonucu, iletişimin monolojik iknaya indirgenmesidir. Sanatsal beğeni, bilgi ve ürünlerdeki etkisi ise tek boyutluluğa indirgenmişliktir. Rönesans’ın sona ermesinden itibaren gelişiminin doruğuna doğru ilerleyen “saray sanatı” toplumun tüm sanatsal beğenilerinin biçimlendirildiği merkezdi. Rokoko’daki Barok öğelerin giderek kaybolmaya başlaması ve on sekizinci yüzyıla gelindiğinde yerini bugünkü sanat anlayışımıza egemen olan burjuva öznelliğine bırakmasıyla birlikte, sanata dair bilgi ve beğeni, bu süreç boyunca ortaya çıkmış olan müzeler, sergi salonları, müzik enstitüleri ve konser salonları gibi kurumlar sayesinde öznelerin katılımlarıyla inşa edilmeye başlandı. Güzel olanın ne olduğuna dair bilginin tek boyutluluğunun yerini çok boyutluluğa bırakması bu sürecin bir sonucudur.

Modernleşmenin başladığı ilk yıllarda modern sanat kurumlarının ulusal çapta üstlendiği işlev günümüzde kitle iletişim araçları tarafından uluslararası ölçekte sürdürülmektedir. Modern sanat kurumları, bireylerin neyin güzel olduğuna dair sürdürülen tartışma süreçlerine katılabilmelerinin olanaklarını sağladı. Bu kurumlar vasıtasıyla yaratılan sanat kamusu, öznelerin eşgüdümlü eylemde bulunarak estetik yargıların sürekli yeniden inşa edildiği bir saha oldu. Gelişen teknolojik olanaklar ile sanat yapıtlarının herkese sunulmaya başlaması bu sanat kamusunun kapsamını da genişletti. Kitle sanatları sayesinde farklı mekân, kültür ve etnik gruplardan gelen özneler aynı eserler hakkında fikir yürütme olanağına kavuştular. Bu evrensel olarak sürekli yeniden inşa edilen bir karşılıklı bilginin ortaya çıkmasının olanaklarını sağladı. Dolayısıyla, günümüzde kitle iletişim araçlarında kurumsallaşan iletişim süreçlerinin anlaşılabilirliği için, öncelikle modern sanat kurumlarının işleyiş dinamiklerinin anlaşılması gerekmektedir.

1. Kamu ve Soyut Sistemler

Ahlak bir arada yaşayabilmenin vasıtalarından biri olagelmıştır. Kamusal yaşamın sürdürülebilirliğini sağlayan ve belirli durumlarda nasıl davranılacağına bilgilerini veren kodlar, toplumların ahlak anlayışlarında mevcuttur. Dolayısıyla da toplumun ahlak anlayışına dair yapılacak bir inceleme bizlere o toplumda kamusal yaşamın işleyişine dair bilgiler sunar. Kamusal yaşamın en önemli işleyiş dinamiklerinden biri olan ahlak diğer dinamiklerle bir harmoni içindedir. Toplumun neyin güzel olduğuna dair bilgilerini içeren sanatsal beğenilerin, neyin iyi olduğuna dair bilgilerini içeren ahlaktan ayrı ya da onun karşısı anlamları içermesi tasavvur edilebilir değildir.

İyi ve doğru olanın ne olduğuna dair bilgiler tıpkı dil gibi toplumsal yaşamın içinde öğrenilir. Bunlar sadece iyinin ve doğrunun ne olduğuna dair düşünceler ve bilgiler değildir. Zira iletişimsel ve eylemseldirler. *“İnsan iletişimi, temel olarak iş birliğiyle gerçekleştirilen bir teşebbüs olduğu için karşılıklı olarak kabul edilen ortak bir kavramsal zeminde ve karşılıklı olarak kabul edilen iş birliğiyle gerçekleştirilmiş iletişimsel dayanakların anlam dünyasında doğal ve yalın bir biçimde işlemektedir”* (Tomasello, 2008:6). Toplumsal yaşamdaki belirli bir davranış bir *“etki”*ye (effect) sebep olur. Fail eylemde bulunurken diğer öznelerin *“teпки”*lerini (reaction) daha en başından itibaren dikkate alır. Eylemini alacağı bu muhtemel tepkiler çerçevesinde biçimlendirir. Aynı zamanda eylemi de aldığı tepkilerin *“neden”*idir (cause). İnsan eylemlerinin *“saik”*lerini (motive) ancak insanın *“iletişimsel davranış”*ında (communicative behavior) anlayabilir ve açıklayabiliriz. Burada insan eylemlerinin toplumsal yaşamda ortaya çıkışları, düzenlenişleri ve tekrarlanabilir bir yapıya kavuşup kavuşmadıkları *“iş birliğiyle yapılan”* (collaborative) bir süreçte şekillenir. Belirli bir davranışın ahlaki olup olmadığına dair bilgilerimiz toplumsal yaşamın gözlemlenmesi sonucunda edinilir. Dolayısıyla, ahlaka dair bilgilerimiz öznelerin *“karşılıklı”* (mutual) ve *“düzenli”* (co-ordinate) eylemlilikler dizgesinin sonucudurlar. Öznelerin eylemlilikleri, belirli bir zaman ve mekânın belirlenimlerine tabidirler ve bunlara öznenin verdiği tepkilerin sonucudurlar. Ancak, *“sistemin yeniden üretimi için gereken koşullara düşününsel [refleksif] olarak uygulanan bilgi, başlangıçta yöneldiği koşulları yapısal olarak değiştir”*diği için öznenin verdiği bu tepkiler zaman ve mekânın belirleyiciliklerini etkiler ve dönüştürür (Giddens, 2004:57). Öyleyse, iyinin ve doğrunun ne olduğuna dair bilgilerimiz, yani ahlak, tikel bir durumda ortaya çıkar. Buna göre, *“anlıktaki imge yalnızca tikel bir nesnenin imgesidir, gerçi uslamamızdaki uygulaması sanki bir evrenselmiş gibi olsa bile”* (Hume, 1997:59). Bu tip *“düşünceler doğalarında tikel, ama temsillerinde geneldir”* (Hume, 1997:61). Belirli bir durumda ortaya çıkan belirli bir davranışın ahlaki bir değer kazanması ve tekrarlanabilir bir özellik kazanarak sonraki

kuşaklar tarafından tekrarlanması onu sanki evrensel bir özelliğe sahipmiş gibi algılamamıza yol açar. Hâlbuki onun tekrarlanılabilirliği ortaya çıkmış olduğu durumun da süreklilik arz etmesine bağlıdır. Bu durum, öznelerin iletişimsel davranışları vasıtasıyla gerçekleştirdikleri iş birliği sürecine tekabül ettiği, zaman ve mekânın belirlenimlerini belirleyen ve bu belirlenimlerden etkilenen özneler durumun dayanaklarını dönüştürecek potansiyele sahip oldukları için değişebilme potansiyeline de sahiptir. Durumun değişebilirliğinin taşıdığı riskler ve yol açtıkları güvensizlik hissi yaşamın olduğu gibi sürdürülmesine yönelik bir istencin doğmasına neden olur. Böylece, esasında belirli bir zaman ve mekândaki öznelerin iletişimsel davranışları sonucunda iş birliğiyle inşa edilen iyinin ve doğrunun ne olduğuna dair bilgimiz evrensel bir form kazanır. Başka bir ifadeyle, öznelerin iş birliği ve iletişimsel davranışları sürecinin ürünü ahlak, öznelerin eylemliliklerini kısıtlamaya başlar. Bu süreçte hali hazırdaki durumun sürdürülebilirliğini sağlayan geleneksel ve dinsel kurumsallaşmalar ortaya çıkar. Orta Çağ boyunca büyük bir titizlikle korunmuş olan soyluluk, durumun sürdürülebilirliğini sağlayacak sabit ve “bozulmamış” bir sınıfın varlığı vasıtasıyla değişime engel olma çabasının bir sonucudur. İyinin ve doğrunun ne olduğuna dair bilgimiz sanki bizlerin eylemliliklerinin bir sonucu değil de bu dünyayı içeren “hareketsiz ilk devindirici”nin buyrukları olarak algılanmaya başlar. Bu buyrukların dışında herhangi bir etkinlikte bulunmak düzene ve güvenliğe en büyük tehlike olarak görülür. Bu yaklaşımın arka planında doğal yaşam gibi kamusal yaşantımızın da, “hareketsiz ilk devindirici”nin belirleyiciliğine tabi olduğu anlayışı yatar. Fakat, “her tür erdem duyumuz doğal değildir; ama kimi eylemler vardır ki, insanlığın durum ve zorunluluklarından doğan bir beceri ya da icat aracılığıyla haz ve onay üretirler” (Hume, 1997:414). Adalet ve adil olma öznelerin iletişimsel ve etkileşimsel eylemliliklerinde ortaya çıkan bu haz ve onayın birer türüdürler. Açık ki, “hareketsiz ilk devindirici”nin mutlak olduğuna dair algımız bir yanılsamadır. “Hareketsiz ilk devindirici” belirli bir durumda ortaya çıkmış olan bir tikelliğin evrensel kılınarak toplumsal yaşamı güvenli ve istikrarlı bir biçimde sürdürme çabasının bir sonucudur. Ancak, onun sürdürülmesini arzulayan kurumsallaşmaların varlığı (her ne kadar insanca kaygılardan kaynaklanıyor olsalar da) insanın iletişimsel davranışlarının sürdürülebilirliğini sınırladığı için insanın varoluşsal varlığına engel teşkil ederler.

Orta Çağ boyunca egemen olan ve belirli bir durumun devamlılığının zaman ve uzam boyunca sağlanmasına tekabül eden “temsili kamu modeli” her ne kadar gerek Helenik gerekse modern kamu modelinin çekirdeğini oluşturan ve Roma hukukunda “publicus” (kamu) ile “privatus” (özel) karşıtlığı olarak ifade edilen dikotomiye içeriyor olsa da egemenlik mekanizmalarının tamamen toprak mülkiyetine dayandırılmış olmasından

dolayı, kamusal alan özel alanı içerecek şekilde gelişmiştir.¹ Böylelikle özel alan kamusal alana eklenmiştir. Statülerin hiyerarşik bir dizge oluşturması, hakların ve makamların daha yüksek ve alçak olarak sıralanmasını beraberinde getiren toprak mülkiyetine dayalı egemenlik ilişkileri, özel şahısların eşitler olarak bir araya gelebilecekleri kamusal alanın oluşumunu imkânsız hale getirmiştir. Habermas'ın söylediği gibi *"temsili kamu kendini toplumsal bir alan ... olarak ortaya koymaz; daha çok ... bir tür statü belirtisidir ... Toprak beyinin statüsü kendi başına, "kamusal" ve "özel" ölçütleri karşısında tarafsızdır; ancak sahibi bu statüsünü kamusal olarak sunar: kendisini hep "daha yüksek" bir erkin cisimleşmesi olarak ... sergiler"* (1997:65). Bu *"daha yüksek"* erk belirli ritüellerle kendisini cisimleştiren bir emir komuta zinciri oluşturur. Zira Bloch'un belirttiği gibi gerek askeri gerekse yaşam tarzı bakımından karakteristik özellikler gösteren ve *"önce fiili (de facto) sonra da hukuki (de jure) bir sınıf olan soylular, bir eşitler topluluğu meydana getirmekten çok uzaktılar. Çok derin servet, iktidar ve bunlara bağlı olan prestij farkları onlar arasında gerçek bir hiyerarşinin oluşmasına yol açmıştı"* (Bloch, 2005:442). Bu iktidar yapılanmasının en tepesinde yer alan efendi (toprak beyi) zincirin hiyerarşik olarak dizilmiş diğer halkalarına, kendi toprak egemenliğinden kaynaklanan zenginliğini bahşeder. Efendinin otoritesi etrafında oluşan bu *"hale"* temsili kamunun alanıdır. Bu *"hale"*nin dışında yer alan tüm toplumsal unsurların kamusal yaşamla ilişkisi tabiyete dayalıdır.

On üçüncü ve on dördüncü yüzyıllardan itibaren Avrupa'nın ticari hayatında belirgin bir farklılık hissedilmeye başlar. Bu farklılık Avrupa ticaret yollarının kesişme noktalarında ortaya çıkan fuarlarla birlikte finans ve ticaret kapitalizminin ilk örneklerinin görülmeye başlamış olmasıdır. Başlangıçta finans ve ticaret kapitalizmi, kendisinden önceki egemenlik biçimleriyle kol kola ilerlemiştir. Ancak finans ve ticaret kapitalizmi, uzun mesafeli ticaretin gelişmesini sağlarken, kendisinden önce loncaların sıkı bir

¹ Bloch orta çağda bir toprak üzerinde pek çok kişinin benzer nedenlerle hak sahibi olabildiğini sarih bir biçimde betimlemektedir. Bir mülkiyet üzerindeki hakların gerek yatay gerekse dikey bir biçimde dallanıp budaklanması toprak ve insan arasında birbirine geçmiş hiyerarşik ilişkilere sebep olmaktadır. Gerçekten de feodal dönemde *"bir gayri menkule ilişkin mülkiyet sözcüğü anlamsız kalmaktadır. Aslında ... gayrimenkuller üzerinde şu veya bu hakkın 'elde tutulması' veya mülkiyetinden söz etmek doğru olacaktır. Gerçekte de, hemen bütün toprakların ve insanların çoğunun üstünde, nitelikleri bakımından farklı ama aynı derecede saygı duyulan bir hak oluşturulmuştu. Bunlardan hiçbiri, Roma tipi bir mülkiyetin katı bir biçimde özel olma karakterine sahip değildi. Feodal çağda serf, tarlasını genellikle atadan oğula ekmekte ve biçmektedir. Doğrudan doğruya senyörüne buna karşılık bazı ödentilerde bulunmaktadır ama senyör de istediği zaman toprağa el koyabilmektedir. Senyörün senyörünün de aynı hakları vardır. Böylece feodal merdiven boyunca en yukarıya kadar devam etmektedir"* (Bloch, 2005:170).

biçimde denetlediği kırla şehir arasındaki mal dolaşımı üzerine kurulu egemenlik ilişkilerini de ortadan kaldırmaya başlamıştır. Bu süreç boyunca kentler kendi içine kapalı pazarlar olmaktan çıkarak, finans ve ticaret kapitalizminin bir hareket üssü haline geldiler. Yine bu süreçte ortaya çıkmakta olan yeni ekonomi kendine has mali sermaye tekniklerini geliştirmeye başladı (fuar bonolarının ve poliçelerinin kullanılmaya başlanması bu dönemde görülür). Tüm bu yaşananlar, temsili kamu modelinin özelliklerinden biri olan dikey egemenlik ilişkilerinin dayanaklarını sarsmıştır. Başlangıçta, eski egemenlik biçimleriyle yeni gelişmekte olan egemenlik biçimi arasında bir çatışma ortaya çıkmamıştır. Bunun sebebi, aristokrasinin yeni gelişen ekonominin uzak mesafelerdeki lüks ürünleri onun tüketimine sunmasından dolayı, bu süreçte sadece tüketici olarak katılmasıdır. Fakat ilerleyen süreçte eski üretim ilişkileri ve buna bağlı egemenlik ilişkileri yeni sermayeye bağımlı hale gelecektir. Bu da farklı egemenlik sahalarının temsilcilerinin çatışmasına yol açacaktır.

Aristokrasi egemenliğini meşrulaştırabilmek için dinsel ve geleneksel değerlerin her zaman ve her yerde geçerli evrensel doğrular olduğunu iddia etmiştir. Bu evrensel doğrulukların toplumsal yaşamda egemen kılınmasıyla hem egemenliğini pekiştirmeye hem de toplumsal huzuru sağlamaya çaba göstermiştir. Fakat modernleşmeyle birlikte toplumsal yaşamın her alanında yaşanan dönüşümler hem iktisadi yaşamı hem de düşünce dünyamızı derinden etkiledi. Düşünce dünyasındaki dönüşümler, Hobbes'un eserlerinde bir kez daha karşımıza çıkar. Hobbes, Leviathan adlı eserinde "doğal insan"la (natural man) "yapay insan" (artificial man) arasında yapılan ayrımın anlamsızlığını ve ikisinin de "yapay" (artificial) olduğunu vurgular. Hobbes'a göre, toplumsal yaşamın düzenli bir biçimde sürdürülebilmesi için yaratılan "ölümlü Tanrı" (mortal God) da yapaydır. Fakat, "doğal dünya Tanrı'nın bir yarattıysa, doğal olanın kendisi de yapaydır (Newey, 2008:36). Hobbes'un Tanrı'nın yarattıklarının da tıpkı insanın yarattıkları gibi yapay olduğunu iddia etmesi düşünce tarihinde bir dönüm noktasıdır. Zira yaratılmış olan her şeyin yapay olduğu savı yaratılmış olan hiçbir şeyin mutlak olmadığı sonucunu doğurur. "Sivil toplumun formlarının tamamen yapay olması" insanın bireyselliğine müsaade edilmesini beraberinde getirir (Jaume, 2007:210). Hobbes'tan sonra "Grotius ve Locke'un ... insanlar arasındaki yasal düzenin yapay karakterini vurgulamaları" toplumsal yaşamın dinamizmini arttıran bir başka faktördür (Hüning, 2007:233). Her şeyin yapay olduğunun iddia edilmesi tüm mutlaklıkların temellerini sarsmak suretiyle bireyin eylem alanını genişletir. Belirli mutlaklıklara tabi olmayan yasal düzen insanlar arasındaki diyaloga ve bu diyalog sürecinin sonunda varılan uzlaşmalara tabi olur. Bu süreç boyunca egemenliğin yapısı da dönüşüme uğrar. Meşruluğunu geleneğe ve evrensel hakikat iddialarının

dile getirildiği dine dayandırmış olan egemenlik anlayışı, yerini diyalog ve uzlaşım dizgelerinin meşruluğuna terk etmeye başlar.

Kamusal hayatın dışında kalan olguların belirleyiciliklerini kaybetmeye başlamasıyla ahlaksal iyi ve kötü öznelerin ortak eylemlilikleriyle belirlenmeye başlar. *“Ahlak tutkuları uyarır ve eylemleri üretir ya da önler”* (Hume, 1997:399). Eğer ki ahlak kamusal yaşamın dışındaki bir olgu olarak algılanacak olursa tüm insan tutkuları ve eylemleri kendisine tabi kılınır. Buna karşılık insanın kamusal yaşamında diğer öznelerle girdiği iletişimsel süreçlerin sonucunda uzlaşım olarak belirlenen değerler bütünü şeklinde ele alınırsa insan eylemlerinin dış dünyaya ve insanın bizzat kendisine yönelik dönüştürücü potansiyelini artırır. Kamusal yaşam, ahlak anlayışımızda gerçekleşmeye başlayan bu köklü dönüşümle birlikte yeni bir form kazanır. Hume’un, *“adalet”* (justice) ve *“adaletsizlik”* (injustice) duyumuzun doğadan türemediğini ve insan uzlaşımının bir sonucu olarak yapay doğduğunu kabul etmemiz gerektiğini söylemiş olması, hem modern adalet anlayışının felsefi dayanaklarını hem de geleneksel dünyayla yaşanan derin ayrımı en açık bir biçimde ortaya koymaktadır (Hume, 1997:419). Her insanın yaşamını sürdürebilmesi için sahip olması gereken iyeliklerden barış içinde yararlanmaya devam edebilmesinin, toplumun tüm üyelerince sağlanan bir uzlaşım yoluyla temin edilmesinden başka bir yol yoktur (Hume, 1997:423). Modern zamanlardan önce denenmiş ve insanların arasındaki uzlaşımı dışlayan dünya görüşleri barışın varlığını ortadan kaldırmıştır. Ortaya çıkan yeni kamusal yaşamda *“her birimizin eylemleri bir başkasının eylemleri ile ilişkilidir”* ve bu yolla *“genel ve ortak çıkar duygusudur ki, toplumun tüm üyeleri tarafından birbirlerine anlatılır ve onların davranışlarını belirli kurallar düzenlemeye yönlendirir”* (Hume, 1997:424). Bu kurallar geleneksel dünyada sahip oldukları mutlaklığı kaybetmiştir. İnsanların ortak eylemliliklerinin bir sonucu olarak algılanmaları, sürekli yeniden inşa edilebilirliklerinin olanağını yaratmıştır. Diğerleriyle uzlaşabilme ve bu uzlaşımı sürekli yenilenebilir kılmak modern toplumun kuruluşu için vazgeçilmezdir. Kamusal yaşamdaki insan davranışlarının uzlaşma kaygısına sahip olmaması ve belirli bir zümre ya da sınıfın sonu gelmez bir kazanma hırsıyla herhangi bir kısıtlama olmaksızın davranması modern toplumun varlığına en büyük tehdittir. Modern toplumlarda, bireylerin *“mülkiyet”* (property) ve *“hak”*larının (right) ve de bunların sonucu olarak ortaya çıkan *“yükümlülük”*lerinin (obligation) toplumsal bir huzur ortamında sürdürülmesinin dayanağı uzlaşım’dır. *“Saltıkçılık”*a (absolutism) dayanan ahlak ve adalet anlayışları kendi varlıklarını sürdürebilmek için tüm gücü kendi bünyesinde toplamaya çalışacaktır. Huzuru diğerinin kendisine tabiyetinde görecektir. Uzlaşma ve uylaşımı kendi varlığını olduğu gibi sürdürebilmesine engel olan faktörler olarak algılayacaktır. Bu

sebepten, uzlaşma ve uyuşmadan kaçınarak tüm iletişimsel ve etkileşimsel eylemliliklerden uzak duracaktır. Bu yüzden de tekil bir ahlak ya da adalet anlayışı, her ne kadar kendisini kamusal huzur ve güvenliğin teminatı olarak sunuyor olsa da kamu çıkarına aykırıdır.

Öznelerin birlikte gerçekleştirdikleri eylemlerin alanı olarak yapılandırılacak bir kamusal alan, öznelerin karar alma ve kararların uygulanması süreçlerine katılmalarını sağlayacak kurumsal araçları yaratmakla mükelleftir. Öznenin, modern toplumsal yaşamda alınacak kararlara uyması ve gerektiğinde alınmış kararların toplumsal pratik yaşamdan edinilen deneyimler sonucunda yeniden yapılandırılmasında rol oynayabilmesi için belirli kurumsal yapıların varlığı gerekir. Zamanın ve uzamın genişlemiş olması öznenin diğerleriyle iletişiminin boyutunu da genişletmiştir. Özne belirli konularda hüküm verirken geniş bir alanı dikkate almak zorunluluğuyla karşı karşıyadır. *“Modernliğin birçok yönünün küreselleşmiş olduğu bir durumda, hiç kimsenin modern kurumların içinde yer alan soyut sistemlerin tümüyle dışına çıkamaması...”* modernliğin, toplumsal yaşamımızdaki en önemli etkilerinden biridir (Giddens, 2004:88). Artık, toplumsal yaşamımızı etkileyen etmenlerle direkt olarak temas etmesek dahi onların nasıl işlediklerine dair *“karşılıklı bilgi”* nin sahibiyiz. Bu bilgi öznelerin toplumsal ve özerk yaşamlarının şekillenişinde bir fail olarak yer almalarını sağlayarak onlara kılavuzluk eder. *“Teknik uzmanlar için olduğu kadar, sokaktaki insanlar için de iletişim medyası ve diğer kaynaklar yoluyla sağlanan güncelleşmiş bilgiler de burada etkilidir”* (Giddens, 2004:93). Özne, çoğu zaman, sistem içinde yer alan diğer öznelerle doğrudan bir iletişimde bulunmaz. Zira, *“soyut sistemlere duyulan güven, bu sistemlerden bir biçimde ‘sorumlu’ olan birey ya da topluluklarla hiçbir karşılaşmayı gerektirmez”* (Giddens, 2004:87). Buna rağmen özne, soyut sistem hakkında herkesin paylaştığı ve uyduğu kurallara ve bu kuralların işleyişine güvenir. Örneğin, geleneksel yaşamda tüketilen gıda maddelerinin büyük bir bölümü ev içinde üretilir. Özellikle kışın tüketilecek gıdalar kadınların ortak çalışmaları sonucunda yazın depolanırlar. Reçeller, kurutulmuş gıdalar ve turşular bu türden ürünlerdir. Geleneksel yaşamda, herkes az ya da çok bu depolama sürecine bire bir tanık olur. Bu ürünlerin sağlıklı olduklarına güvenilir. Modern toplumsal yaşamla birlikte böylesi bir üretimin gerçekleştirilebilirliğinin olanağı mevcut değildir. Ayrıca verimli de değildir. Zira kentte yaşayan bir kadının ev işleri yerine bir işte çalışması ve bu işten elde ettiği gelirle bu ürünleri satın alması daha ekonomiktir. Bizler, artık marketten aldığımız bu ürünlerin üretilme süreçlerinin tanığı değilizdir. Ancak bu ürünleri tüketirken üretim sürecinde yer alan gıda mühendislerine, sağlık kurumlarının koymuş olduğu kurallara, yasaklamalara ve yaptırımlara güven duyarız. Bunlarda ortaya çıkan aksaklıklara tepki göstermek suretiyle sistemin sürekli revize edilmesini sağlarız. Burada devletin sağlık kurumları,

tüketici örgütleri, üreticiler ve tüketiciler artık gözle görülemeyecek kadar genişlemiş olduğu için soyut bir yapı arz eden sistemin işleyişinde birer fail olarak yer alırlar.

Kamusal yaşamın, merkezi gücün çözülerek, egemenliği paylaşan tüm özneleri kapsayacak biçimde genişlemeye başlaması, kurumsal yapıların da toplumsal yaşamın her alanına yayılmasını beraberinde getirir. “*Modernlik refleksif bir projenin parçası olarak bireysel kimliklerin inşasını gerektirir. Bireyler bunu soyut sistemlerin sağladığı seçenekler ve stratejiler dizisinin koşullarında gerçekleştirirler*” (Loyal, 2003:125). Soyut sistemlerin toplumsal yaşamın her alanını kapsayacak şekilde yayılarak geniş bir ağ oluşturmuş olması bireylerin seçeneklerini de arttırır. Kendisini refleksif olarak sürekli inşa ediyor olması kurumların ve soyut sistemlerin sürekli inşasını da beraberinde getirir. Bireyin toplumsal yaşamını huzur içinde sürdürebilmesi zaman ve uzamda yayılmış halde bulunan bu kurum ve soyut sistemlere güven duymasıyla mümkündür. Kurumların ve soyut sistemlerin güvenilirliğinin yanı sıra bireyin bunların işleyişinde bir fail olabilmesi de “*güvenilirliğin*” teminatıdır. Kurumlar, soyut sistemler ve bireyler arasındaki iletişimin ve etkileşimin sürekliliği, modernliğin dönüştürücü karakterinin sebep olduğu yeni gelişmeler ve durumlar karşısında faillerin eylemlerini refleksif olarak gözlemlemeleriyle mümkündür. Böylece kurumlar ve soyut sistemler de bireyler gibi katılıklarını yitirirler. Bu sayede ideal formlar perspektifinde yaşamın biçimlendirilmesi de giderek imkânsız hale gelir.

2. Modern Sanat Kurumları

Bireylerin karar alma süreçlerinde yer almalarıyla birlikte, yaşamın tüm alanlarındaki kurumsal yapılar, bireyin bu süreçlerdeki yeni rolü çerçevesinde yeniden yapılanmaya ve yapılandırılmaya başladı. Yine bu süreçte, daha önce sadece saray ve aristokraziyle sınırlı olan sanat kamuoyu giderek halka açıldı. Sanat kamusundaki bu genişleme sanatçıların yaşama ve sanatlarına bakış açılarını, sanat yapıtlarını, sanatın yaşamlarımızdaki etkisini ve kamuoyunu oluşturan öznelerin sanattan beklentilerini köklü bir biçimde dönüşüme uğrattı. Bu köklü dönüşüm bir yandan yeni işleyiş dinamiklerini diğer yandan bunların gerektirdiği yeni kurumsal yapıları beraberinde getirdi.

Bilinen ilk Sanat Akademisi Leonardo da Vinci ve (1452-1519) ve Bertoldo di Giovanni (ö. 1491) tarafında kurulan *Accademia Leonardo Vinci*'dir. Milano ve Floransa'da faaliyet gösteren bu akademinin çalışmaları hakkında çok az şey bilmekteyiz. On altıncı yüzyıl boyunca ortaya çıkan bu tip kurumlar daha çok sanatçıları bir araya getiren ve yardımlaşmalarını sağlayan aktivitelerde bulundular. Bunlardan en önemlisi Vatikan'ın

görevlendirmesiyle Baccio Bandinelli (1493-1560) tarafından Floransa'da 1531 yılında kuruldu.

İlk Güzel Sanatlar Akademisi ise 1563'te Floransa'da Giorgio Vasari (1511-74) tarafından kuruldu. Akademinin destekleyicisi Grand Duke Cosimo'ydu. O sırada seksen sekiz yaşında olan ve güzel sanatları mekanik bir algı seviyesinden liberal sanatlar seviyesine taşıyarak büyük bir prestij kazanmış Michelangelo (1475-1564) akademinin itibar kazanabilmesi için akademiye katıldı. Vasari'nin *Accademia di Disegno*'su güzel sanatlar eğitiminin verildiği bir yer olmanın yanı sıra sanatçıların sosyal statülerini arttırmak için çaba gösterdi. Bilinen ikinci akademiye, Federico Zuccaro'nun (1540/3-1609) başkanlığında Roma'da 1593'te kurulan *Accademia di S.Luca*'dır (Murray & Murray, 1972:18). Bu ilk akademilerin eğitim programları uzun ömürlü olamamıştır.

On yedinci yüzyılda ortaya çıkan Güzel Sanatlar Akademileri ise, on altıncı yüzyıldaki öncülleriyle karşılaştırıldığında hem eğitim alanında hem de sanatçıların sosyal statülerinin yükseltilebilmesi için harcadıkları çabada çok daha başarılı olmuşlardır. Başlangıçta dil çalışmaları ve dilin korunması için görevlendirilen *Fransız Akademisi*, Richelieu tarafından 1648'de kuruldu. Kurumsal yapısını tamamlayıp güçlü bir pozisyona ulaşmasıysa 1661 yılını buldu. "*İspanya'da ressamların vergiden muaf liberal meslekler düzeyine çıkmaları ancak 1677 yılında gerçekleşecekti ama 1648 senesinde Fransız Akademisi'nin kurulmasıyla birlikte Fransa'da resmin kültürel itibarı açık bir biçimde yükseliyordu*" (Shiner, 2004:119). Colbert akademinin kontrolünü aldığı anda, onun sanatsal oyunlar aracılığıyla monarşinin gücünü büyütme için kullanılabilirliği bulunmaz imkânlar sağladığını gördü. Colbert ayrıca, Fransız Akademisi'ni Roma'da da 1666'da kurdu. Fakat Fransız akademisi gücünün doruğuna 1683'te direktörlüğüne atanan Charles Lebrun'un (1619-90) çalışmaları sayesinde ulaştı. Sanatçı-siyasetçi modelinin ilk örneklerinden olan Lebrun, Fransa Akademisi'ndeki görevine başlamadan önce Roma'daki *S. Luke Akademisi*'nde Direktör olarak çalışmıştı (Murray & Murray, 1972:235).

Bu arada, XVI. Louis döneminden itibaren opera ve bale alanında da kurumsal ve niteliksel gelişmeler yaşandığı gözlemlenir. XIV. Louis Fransız kültürünün merkezi bir biçimde şekillenmesini ve kurumsallaşmasını sağlayan hükümdardır. Tocqueville için XIV. Louis, icraatlarıyla, Fransa'nın hem siyasal hem de kültürel olarak merkezî bir yapı kazanmasına neden olmuştur (1856). 1660'da Gaspare Vigarani ve oğlu Charles'ı Tuileries'de bir tiyatro inşa etmekle vazifelendirmiştir (Coeyman, 1990:23). XIV. Louis, tiyatro, bale ve operanın kurumsallaşmasını sağlayarak, kültürel olarak çeşitlilikleri barındıran döneminin Fransa'sının yekpare bir kültürel nitelik kazanmasını temin etmeye çalışmıştır. Böylece, XIV. Louis,

aynı eserleri izleyen ve bu eserler hakkında hep birlikte düşünerek tartışan bir sanat kamusunun ortaya çıkmasını da sağlar.

Bu sırada “İngiltere’de, matbaacılara süresiz haklar tanıyan Lisans Yasası’nun yerini 1709 yılında dünyanın ilk telif hakları yasası alıyordu” (Shiner, 2004:176). Bu ilk telif hakları yasasıyla birlikte sanatçıların ekonomik güvenceye ve bağımsızlığa kavuşması sağlanarak sosyal statüleri arttırılmaktaydı. Yine on sekizinci yüzyılda sanata dair sistematik çalışmalarda artış gözlenir. “J.J.Winckelmann 1764 senesinde başlığında “sanat tarihi” ibaresi olan ilk kitabı yayımladı (*History of Ancient Art*)” (Shiner, 2004:155). Bu bilinen ilk sanat tarihi kitabıdır. Bu dönemde kurulan Londra Kraliyet Akademisi ise 1768 yılında kırk akademisyenin ortak çabalarıyla çalışmalarına başladı. Her ne kadar III. George’un siyasal çıkarlarıyla paralel çalışmalarda bulunmuş olsalar da, özerkliğini her zaman korumuş ve özel bir kurumsal girişim olarak varlığını sürdürmüştür. İlk başkanı Sir Joshua Reynolds’ın (1723-92) çalışmalarıyla hiç bir zaman devlet kontrolünde bulunmayı kabul etmeyen bir kurum olarak varlığını sürdürme gayretinde olan Akademi, sanatçılar ve entelektüeller için özgür çalışma ortamlarının yaratılmasını sağlamıştır. Bu yüzyılda benzer bir gelişme de bilim alanında yaşanmaktaydı. “Londra’daki Kraliyet Cemiyeti’yle (1660) Fransa’daki Académie Royale des Sciences’in (1663) kuruluşları, bilimin ayrı bir faaliyet alanı olarak kurumsallaşmasının ... en görülür işaretleriydi” (Shiner, 2004:122). Bu da bizlere modern dönüşümün tüm kurumsal yapılarda benzer etkileri beraberinde getirdiğini göstermektedir. Bu süreçte hükümetlerin sanat ve bilim dünyasındaki etkileri gittikçe azalmaya başladı. Zira “hükümetlerin sanata ve tinsel hayata müdahale ettikleri pek çok deneyimden şunu ... öğrendik ki, devletin rolü olacaksa çok dolaylı olmalıdır” (Shiner, 2004:269).

İlk Amerikan Akademisi ise, 1805 yılında Philadelphia’da özel teşebbüsün çalışmaları sonucunda kurulmuştur. *Ulusal Resim Akademisi* ise 1826 yılında, daha çok elektrikli telgrafın mucidi olarak tanınan ve Morse Alfabesi’nin isim babası olan Samuel Morse’un (1791-1872) çalışmaları sayesinde kurulmuştur.

Sir Hans Sloane’un (1660-1753) biriktirmiş olduğu kitap, el yazması ve doğa tarihi nesnelere hükümet tarafından satın alınmasıyla birlikte 1753 yılında İngiltere’nin başkenti Londra’da kurulan *British Museum* ise Eski Çağ yapıtlarını ve etnografya koleksiyonlarını kapsayan bir müze olarak tasarlandı. II. George, 1757 yılında Krallık Kütüphanesi’ni müzeye armağan etti. 1759 yılında Bloomsbury’daki Montagu House’da halka açılan müze on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren arkeolojik eserleri koleksiyonuna katmaya başladı. *British Museum* başlangıcından itibaren bir “evrensel müze” olarak tasarlandı. Koleksiyonunu oluşturan Eski Çağ yapıtları, sikkeler,

baskılar, çizimler ve günümüzde ayrı bir binada bulunan etnografya bölümündeki eserler insanlığın tüm zaman ve mekânlarındaki eserlerini tek bir mekânda sergilemek amacıyla bir araya getirildiler.

“XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde, bütün bir Avrupa’da güzel sanatlara mahsus ayrı bir piyasa ve kamuoyu ile yeni güzel sanatlar, sanatçı ve estetik kavramlarına paralel olarak, daha birçok kültür kurumunun yükselişi baş göstermişti” (Shiner, 2004:133). Son derece hızlı ve yaygın bir biçimde ortaya çıkan müzeler, sergi salonları, müzik enstitüleri ve konser salonları sayesinde herkes bir şekilde sanat kamuoyu içinde yer alma şansına kavuştu. “Devrim’in doruk noktasına ulaştığı 1793 yılına kurulan ve özgürlük (liberty), eşitlik (equality) ve kardeşlik (fraternity) ideallerinin cisimleştiği Louvre Müzesi krallığın sarayyken halkın sarayına dönüştürüldü. Kiliseye ve idam edilen aristokratlara ait resimlere, heykellere ve çizimlere el konularak ulusallaştırıldı ve böylece koleksiyonu oluşturuldu” (McClellan, 2003:5). 1851 yılında Londra Hyde Park’ta toplanan *Büyük Sergi* (Great Exhibition) bundan sonra düzenlenen uluslararası sergilerin organizasyonunu derinden etkiledi (örneğin Paris 1855, 1867, 1878, 1889, ve 1900, London 1862, Chicago 1893) (Giebelhausen, 2006:232). Bu tarz sergiler kamusal bir coşkuyla kutlanır oldu. Tüm bunlar yüksek sanatın popülerleşmesini sağladı. 1857 yılında Batı Londra’da kurulan *Güney Kensington Müzesi* de (daha sonra *Victoria & Albert Müzesi* olacaktır) müzelerin bu tarzdaki işlevlerinin en açık örneklerini sundu (McClellan, 2003:9; Physick 1982: 23). Bu müze, Vienna (kuruluş 1863), Berlin (kuruluş 1867) ve Hamburg’taki (kuruluş 1877) gibi benzerlerinin Avrupa genelinde kurulmalarına öncülük etti (Giebelhausen, 2006:232).

İskoçya’da 1807 yılında Glasgow Üniversitesi bünyesinde William Hunter tarafından kurulan ilk kamusal müze örneğinde de gözlemleyebileceğimiz gibi, bu tarz müzeler yüksek eğitim amacıyla kamuya ve öğrencilere hitap etmekteydi. Bu dönemde edebiyat ve felsefe toplulukları tarafından Britanya adasında kurulan çok sayıda müze, benzer bir biçimde, bilginin ve kişisel gelişimin olanaklarını misafirlerine sunmaktaydı (Davis, 2007: 63).

Modern olmayan zaman ve mekânlarda, toplumun farklı kesimleri arasındaki bölünme, modern dönemle karşılaştırılacak olursa, son derece keskindir. Gerek on sekizinci gerekse on dokuzuncu yüzyıllarda Fransa, Almanya ve İngiltere’de bu ayrım keskinliğini muhafaza etmekteydi. Ancak Fransa ve Almanya’da toplumun farklı kesimleri arasındaki bölünme İngiltere’dekine göre daha keskindir. Fakat, Aydınlanma ideallerinin etkisiyle toplumun farklı “kesimleri de birbiriyle yakınlaşmaya ve salonlar ya da akademiler gibi yüksek kültür kurumlarında ortak bir zemin bulmaya başlıyorlardı” (Shiner, 2004:161). Bu sayede toplum ayrımlarından giderek kurtulmaya ve ortak bir

yaşamı inşa etmek için gerekli alt yapıyı oluşturmaya başlıyordu.² On yedinci yüzyıla kadar sanat dünyasında hakim olmuş olan himaye modelinin hakimiyetinden on dokuzuncu yüzyılın başlarında mutlak olarak egemen olmaya başlayan piyasa modelinin hakimiyetine geçişin yaşandığı uzun on sekizinci yüzyılda (1680-1830) sanat kamuoyunda sanata ve estetiğe dair ortak tartışmaların en canlı örnekleri sergilendi. Bu anlamda, 1680'li yıllardan itibaren Fransız dergisi *Le Mercure Gallant*'ta edebi tartışmaların başlamış olması dikkate değerdir (Shiner, 2004:212). Bu geçişin hızı Avrupa'nın bir bölgesinden diğerine farklılık gösteriyordu; piyasa sistemine en erken geçen ülke İngiltere'ydi, Fransa ise ancak Devrim'in eski himaye unsurlarının çoğunu saf dışı bırakmasının ardından bu modele geçiyordu (Shiner, 2004:204). Modern kentlerin canlılığı, geleneksel dünyanın değer ve sosyal kimlik modellerinin yeni yaşam tarzlarına cevap vermekte yetersiz kalmalarına neden oldu. Hiç kuşkusuz, "taşrada çakılıp kalmış eğitimsiz Fransız soylularının yemek, içmek ve avlanmaktan başka hiçbir şey düşünmeyen İngiliz "budala ağalarının" yahut da atları ve rütbeleri dışında bir şey düşünmeyen Prusyalı Junkerlerin güzel sanat duyarlılıkları ya da bilgileri sıradan halkından pek de önde değildi" (Shiner, 2004:161). Güzel sanat kamuoyunu oluşturan ve hızla gelişmekte olan kültürlü orta sınıf mensuplarının ve soyluların gözünde, kendi toplumsal sınıflarının yontulmamış üyeleriyle cahil yığınlar

² Ulus bilincinin bu süreçte gelişimini hızla sürdürdüğü dikkate alınmalıdır. Bu dönemde, artık, soylular ve toplumun diğer kesimleri ortak bir kimliği inşa edebilmek için geleneksel dönemdeki kimlik yapılarını bir kenara bırakmaya başladılar. On altıncı yüzyıldan itibaren Avrupalı düşünürlerin bağlı oldukları ulusal kimliği temsil eden devletlerin ülkenin zenginliğini nasıl arttırabileceği konusunda sayısız görüşü dile getirmeye başlamış olmaları bu ulusal bilincin ne derece gelişmiş olduğunu bizlere gösterir. Ulusal birlik sayesinde ulusu oluşturan her bir bireyin daha çok zenginlik ve refah elde edeceğine inanç devletlerin, ulusal devletler olarak yapılanmalarının hız kazandığı on sekizinci yüzyılın sonu ile tüm on dokuzuncu yüzyıl boyunca artarak devam etti. Adam Smith 1776 yılında yazdığı *Ulusların Zenginliği* adlı eserinde devletlerin, dış ticarete kısıtlamalar getirerek ülkeye giren zenginliğin çıkan zenginlikten fazla olmasını sağlamaya çalışmalarını şiddetle eleştirmektedir. Smith'e göre ulusu oluşturan bireylerin, uluslararası ticaret arenasında en güçlü biçimde hareket etmelerinin olanakları sağlandığında ulusun zenginliği kendiliğinden artacaktır (Wallerstein, 1998:108). Burada da görüldüğü üzere bireylerin refahı ve mutluluğuyla ulusun refah ve mutluluğu arasında doğru orantılı bir ilişki kurulmaktadır. Bu bakış açısı tıpkı karşıtı olan korumacılık gibi yeni gelişmekte olan ulusal kimliğin bir ifadesi olarak, geleneksel dönemin kimlik yapılarının sosyal yaşamdaki karşılıklarını yitirmelerini ve ulusal ortak çıkarların/İlgilerin tesis edilmesini sağlamıştır. Yine bu süreçte ortaya çıkan yeni sanat kurumlarının ulusal kültürün geliştirilmesine yönelik çabaları da ulusal bir kimliğin tesis edilmesine yönelik çabalar olarak anlaşılmalıdır.

arasında hiçbir fark yoktu. Bu süreç boyunca, yeni oluşmakta olan sanat kamuoyunda Rousseau gibi toplumun alt kesimlerinden gelmiş olmasına rağmen kendi kendisini yetiştirebilmiş pek çok kişinin estetik yargılara dair kanaatlerin inşasında birer fail olarak yer almaya başladıkları görülür. Yine bu süreçte ortaya çıkan yeni “güzel sanatlar kategorisiyle bunun ölçütü olan ince zevk ve bilinçli yargı, ne katıksız bir entelektüel kurgu ne de zaten var olan bir toplumsal bölünmüşlüğü basit bir ifadesi değil, yeni bir ayrımı toplumsal ve kurumsal olarak derhal kurumsallaştırma çabasının bir parçasıydı” (Shiner, 2004:162). Zira artık, güzel sanatları zanaattan ayıran başlıca kıstasın “güzel sanatların faydaya ya da duygusal hoşlanmaya değil de beğenin daha ince zevklerine hitap etmesi” olduğu konusunda, gerek sanatçılar gerekse estetikçiler arasında ortak bir kanaatin oluşmaya başladığı da görülmektedir (Shiner, 2004:216). Bu dönemdeki en önemli düşünürlerden “Adam Smith ile David Hume ... sanatın birincil amacının eğitim değil zevk olduğunu söylüyorlardı” (Shiner, 2004:213). Böylece, sanat kamuoyunda nesnel ya da doğuştan gelen bir beğeni standardının olup olmadığı meselesi olarak adlandırabileceğimiz “beğeni sorunu”na dair tartışmalar yeni bir boyut kazandı. Geleneksel sanat sisteminde güzel olan her şeyin mutlaklığa tekabül etmesi gerektiğine dair inanç tüm algılara sinmişti. Mutlaklık çoğulluğa yer bırakmayacak ölçüde her şeyin belirleyicisi olduğunda, farklı bakış açılarının ortaya çıkmasının ya da tartışılmasının olanağı da ortadan kalkmaktaydı. Kamusal yaşamdaki failerin ereği kendilerini mutlak olana entegre etmekle sınırlıydı. Bu nedenle geleneksel sanat sisteminde her sanat eserinin ya ahlaki, ya pratik ya da eğlendirici bir “çıkartma”la (interest) bağlantılı olduğu görülür. Oluşmakta olan modern sanat kamusu ise özneyi olabildiğince sanat eseriyle baş başa bırakma çabasıydı. Bunun için yeni güzel sanatlar sisteminde öznenin sanat eseri karşısında takınacağı en makul tutumun “tarafsız” (disinterested) derin düşünce olduğu inancı yerleşmeye başladı. Bu dönemde öznenin sanat eseriyle baş başalığını temin edebilmek için gerekli düzenlemelere gidildiği görülür. Halkın yeni sanat kamusunun en önemli mekânlarından olan müzelerde nasıl hareket edilmesi gerektiğine dair uygulamalar bu anlamda dikkat çekicidir. “Devrim sırasında Louvre Sarayı’nın bir bölümü kamusal bir sanat müzesi haline getirilirken, insanlara galerideyken şarkı söylememelerini, şakalaşmamalarını, bunun yerine buraları bir ‘sükûnet ve meditasyon mabedi’ gibi saygılı biçimde gezmelerini hatırlatan tabelalar konuldu” (Shiner, 2004:213). Daha önceleri şaşalı şenliklerin küçük bir parçası olan sanat bu sayede özneye baş başa kaldı. Öznenin sanat eseriyle bu baş başalığındaki tarafsızlık bir başka açıdan sanat eserine odaklanmış yoğun bir “ilgi”yi (interest) içeriyordu.

On sekizinci yüzyılın başlarında çok sayıda estetikçi “beğeniye dair zevkin adeta ayrı bir meleke olduğunu, bir “zihin gözü” (Shaftesbury), bir “iç duygu” (Francis Hutcheson), bir “altıncı his” (Dubos) olduğunu öne sürdüler”

(Shiner, 2004:221). Bu düşünürlerden Francis Hutcheson'un (1694-1746) 1725 yılında formüle ettiği "*en muazzam mutluluk prensibi*" (greatest happiness principle) etik ve politika felsefesinin yanı sıra estetik düşüncede de derin etkiler bıraktı. Bu prensibe göre bir eylemin ahlaki olması en muazzam mutluluğu en yüksek sayıda insan için sağlamasıyla mümkündür. Buna göre en muazzam mutluluk, "haz"ın (pleasure) azamileşmesi "acı"nın (pain) asgariye indirgenmesiyle sağlanabilir. Geleneksel dünyanın en mutlak ahlaki ilkelerini belirlemiş olan Katolik mezhebinin müntesiplerine dünyadan mümkün olduğu ölçüde el ayak çekmelerini ve en az sayıda etkinlikte bulunarak günahlardan uzak durmalarını salık verdiği hatırlanacak olursa yaşanan dönüşümün kapsamı daha iyi anlaşılabilir. Sanatın işlevsel bir araç olmaktan çıkması insanların beğenilerini mutlak ilkeler çerçevesinde belirleme zorunluluğu duymadan sanat eserine dair derin düşünceye dalabilmelerini temin etti. Diğer yandan, modern sanat kamusu düşünce çeşitliliği ve tartışmalar açısından canlandı. Bu süreçte sanatçılar da sanat kamusu karşısında doğal bağımsızlık hakkını kazandılar. Bizim bugün kendiliğinden kabul ettiğimiz sanatçıların bu doğal bağımsızlığı uzun ve sancılı bir sürecin ürünüdür. Besteciler açısından durumu incelediğimizde, "*Haydn ve Mozart'ın bazı kibirli çabalarıyla İngiltere'de de Handel'i saymazsak, besteciler bugün bizim sanatçının doğal bağımsızlık hakkı saydığımız şeye ancak yüzyılın sonunda Beethoven'la birlikte sahip olmaya başlıyorlardı*" (Shiner, 2004:177). Wolfgang Amadeus Mozart'la (Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart) (1756-91) birlikte yeni gelişmeye başlayan özneciliğin örnekleri görülmeye başlar. Mozart'ın koruyucusu olan Salzburg Başpiskoposu'ndan uzaklaşması özneciliğin yol açtığı en göze çarpan çatışma örneğidir. Orta sınıflardan oluşan bir dinleyici kitlesinin ortaya çıkmasıyla beraber bestecilerin toplumsal konumu değiştiği gibi, müzik bestelerinin yapısında da yeni bir dönüşüm yaşanmıştır. Besteciler eserlerine yansıtıkları öznelliğe daha önce hiç görülmemiş bir biçimde önem vermeye başladılar. Eserler artık bir soylu ya da sanat hamisi için bestelenmemektedir. Besteciler yeni ortaya çıkmakta olan konser salonlarında hiçbir zaman yüzlerini görmedikleri halka hitap etmeye başladılar. İsmarlama yapıtların bir kez dinlenmek için hazırlanmalarına karşın, konser müziğinin bir kaç kez dinlenmek için hazırlanması daha titiz çalışmaları gerekli kıldı. Bu süreçte bestelenen senfonilerin sayısının hızla azalması bunun en çarpıcı göstergesidir. Haydn (1732-1809) "*ölümsüz*" yapıtlar ortaya koymaya çalışan ilk bestecilerden olmasına karşın yüzden fazla senfoni yazmıştır. Bunun ancak yarısını yazmış olan Mozart'la birlikte yazılan senfoni sayısı azalmaya başlamıştır. Klasik müziğin Romantik Dönemi'ni başlatmış olan Ludwig van Beethoven (1770-1827) ise sadece dokuz adet senfoni yazmıştır. Kişisel anlatımın eserlerde güçlü bir biçimde hissedilmeye başlaması Mozart'dan Beethoven'a uzanan süreçte gerçekleşen

bir olgudur. Sanatçının eserleri arasındaki benzer işçilik geleneksel sanatların en dikkat çekici özelliğidir. Bu dönemdeki besteciler eserlerinin üslubunu tekrarlanabilir kılma çabasındadırlar. Modern bestecilerse tekrar edilmesi olanaksız ve tamamen bireysel olan sanat yapısını gerçekleştirebilmişlerdir. *“Sanat ve hüner, Mozart’ta henüz tam olarak birbirinden ayrılmamış olsalar bile, Beethoven’da tamamen birbirlerinden ayrılmışlardı... Beethoven’ın yaşadığı dönemde sanatsal amaç, pratik amaçtan tamamen kurtulmuş durumdaydı”* (Hauser, 2006:67-68). Yine bu dönemde *“Beethoven’ın bağımsızlık taleplerine meşruiyet kazandırmak için “dizginsiz deha” olarak sanatçı düşüncesini açıkça kullanmış olması da çarpıcıdır”* (Shiner, 2004:180). Siparişlerde yaşanan hızlı azalmayla birlikte *“yazarlar, müzisyenler ve ressamlar hizmetlerini istikrarsız bir piyasada satmak durumunda kaldıkça”* dehanın özgür sanatı idealine dair vurguları da gittikçe artmaya başladı (Shiner, 2004:264). Fakat himaye modelinden sanat piyasası modeline geçiş sürecinin yaşandığı on sekizinci yüzyıl sanatçılar için sancılı olmuştur. Buna rağmen, denetimin saraylıların ve aristokrasinin elinden kamuoyunun eline geçmesi sanatçılar için geniş bir hareket alanı yaratmıştır. Bu süreçte refleksif olarak kendilerini ve sanatlarını yapılandıran sanatçılar son derece başarılı oldular. Fakat, *“sanatçının özgürlüğü başpiskopos yahut şehir meclisi tarafından nasıl denetleniyorduysa aynı şekilde “kamuoyu” –buradaki müeyyide yahut tehdit piyasanın dışına atılmaktı- tarafından da denetlenebilirdi”* (Shiner, 2004:180). Sanat tarihçileri tarafından eski sanat sistemiyle yani sanat sistemi arasındaki fark çoğu zaman bir *“serbestleşme”* süreci olarak betimlenir. Eski sanat sisteminde sanatçılar hamilerinin arzularını yerine getirmekle mükellefti. Hamilerin daima üst konumda olmaları bunun en önemli nedeniydi. Sanatçılarla alıcılar arasındaki farkın hızla kapanmaya başladığı yeni piyasa sistemindeyse, sanatçı kendi özneliğini açık ve başarılı bir biçimde ortaya koyduğunda, kamuoyunda arzu ettiği yankıyı bulma şansına her zaman sahiptir. Bunun yanı sıra sanatçı ve alıcıların dışında eleştirmenlerin, sanat tarihçilerin, akademilerin ve konservatuarların oluşturduğu yeni sanat kurumları sanat kamuoyunda oluşacak kanaatlerin sosyal inşa sürecinde bir fail olarak yer almaya başlamıştır. Bu yeni aktörler de kamuoyunun beğenisini yönlendirmeye çabalamaktadır. Dolayısıyla da bugünkü kamuoyu eskiye nazaran etkiye çok daha açıktır. Zira Kant’ında belirttiği gibi, artık *“sanat kamuoyunun bir üyesi olmanın tek şartının okuryazarlık olduğu”*na dair inanç kamusal alanda geçerlilik kazanmıştır (Shiner, 2004:217). Bunun sonucu olarak sanat eseri çok açık amaçlara hizmet etmek suretiyle kiliselerde, saraylarda yahut özel salonlarda bir araya gelen tekdüze bir topluluğa hitap etmekten kurtuldu. Sanat eserinin herkes tarafından yargılanabileceğine dair inanç herkes tarafından kendiliğinden paylaşılır hale gelmiştir. Çünkü herkes şu ya da bu biçimde sanat kamuoyundaki estetik yargıların sosyal inşa sürecinde bir fail olarak

yer alabilmektedir. “Artık insanlar sergilere, konser salonlarına ve tiyatrolara birer birey olarak geliyorlar ve buralarda ... genellikle karmaşık ve tuhaf görünen eserlerle karşılaşılıyorlar” dı (Shiner, 2004:203). Bu sayede sanat dünyası sürekli dönüşümün ve değişimin yaşandığı ve her sanat eserinin yeni bir yoruma, okumaya ve yazıma tekabül ettiği bir kamusal alan haline geldi. Sanat kamusunda yaşanan bu dönüşümle birlikte eski beğeni anlayışının üç ana unsuru modern estetik düşüncesinin temel dayanaklarını oluşturacak biçimde dönüşüme uğradı. Öncelikle tat veya kokudan alınan hazza benzeyen “güzellik karşısında alınan sıradan zevk” sanata özel bir zevk türü haline gelerek incelikli ve entelektüel bir yapıya kavuştu. İkinci olarak, sanat eseri karşısında herhangi bir ön yargı içermeyen yargılama düşüncesi, yerini, zamanla öznenin sanat eseriyle baş başlığındaki derin düşünüşünün idealize edilmesine bıraktı. Ve son olarak da doğadaki güzelliğin taklit edilerek güzel olan sanat eserine ulaşılabileceğine dair düşünüş yerini “ince yücelik kavramı”na, daha sonra da “salt yeni bir yaratımda bulunma olarak kendisine yeten sanat eseri” düşüncesine bıraktı (Shiner, 2004:220). Modern estetiğin bu üç unsuru, idealizm ve romantizmin yanı sıra yeni sanat kurumları ve sanat kamuoyunun yayılması sayesinde, iyice kök saldıkları on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde tamamen genel bir kabul görmeye başladılar. Günümüzün sanat kamusunda artık estetik üzerine çalışan tarihçi ve filozoflar sanatçının, sanatın ve estetiğin özerkliğini kaçınılmaz bir sonuç olarak değerlendirmektedirler. Fransız Devrimi’nin doruk noktasına ulaştığı günlerde, Devrim’in ressamı olarak da adlandırılan “Jacques-Louis David ve diğerleri tarafından Resim ve Heykel Akademisi’nin faaliyetlerini izlemek üzere kurulan bir örgüt olan Sanat Komünü ... sanatçıların ‘doğaları gereği özgür, dehanın özünün bağımsız, ve hiç kuşkusuz bu unutulmaz Devrim’in en yılmaz savunucularının da sanatçılar olduğunu’ ilan” etmişti (Shiner, 2004:264). Böylece, önemli bir ivme kazanmış olan bu süreçte kurguyla gerçekliği birbirinden ayıran çizgi ortadan kalkarak sanatçı özne kendi gerçekliğini eserinde bizzat kendisi yaratmaya başlamıştır. Yine, Devrim ile birlikte ortaya çıkan en önemli yeni müzik kurumu olan *Ulusal Müzik Enstitüsü*’nün çalışmaları sayesinde müziğin ve müzisyenlerin kiliseye, kraliyete ve aristokrasiye olan bağımlılığını ortadan kaldırılarak, yurttaşların zevki siyasetten ve ahlaktan ayırmaları, müziği ise tamamen özel zevk alanıyla sınırlamaya hazır hale gelmeleri sağlanmıştır (Shiner, 2004:275).

Charles Baudelaire 1846 yılında modern sanatçıyı “kendi zamanında olan” olarak tanımlamış ve yarattığı sanatsal dünyanın, sürekli olarak, geçmişten daha çok bugünü içermekte olduğunu deklare etmiştir (Brettell, 1999:6 & 201). Bu tanımlama modern sanat tarihi açısından bir dönüm noktasıdır ve modernliği algılayabilmemiz açısından da son derece önemlidir. Modern sanatlar birkaç estetikçinin ya da birkaç sanatçının

çabalarının sonucu değildir. Modernlikle birlikte ortaya çıkan ve toplumsal yaşantımızın her alanını kaplayan dönüşüm süreçlerinin sanat dünyasında yankısını bulması kaçınılmazdı. Bu anlamda modern sanatlar özel bir sosyal gerçekliktir. Böyle olduğu içindir ki aynı zamanda bir dünya görüşünün de sonucudurlar.³ İşte bu yeni sosyal gerçekliğin ve dünya görüşünün en önemli özelliğinin ipucunu Baudelaire'in modern sanatçıya ve onun sanatın özelliğine dair zikretmiş olduğu bu söz bizlere verir. Modern zamanlarda, sanatçı içinde bulunduğu kamusal yaşamın ve bu yaşamda ortaya çıkan kendi ilgilerini sanatına yansıtan kişidir. Bu ilgilerinin şekillenmesinde geçmişin bağlamlarına takılıp kalmaz. Yaşanan sürekli dönüşüm süreçlerinde sanatçının ilgilerinin de sürekli dönüşüme uğraması kaçınılmazdır. Geleceğe dair geliştirdiği projeler dahi kamusal yaşamda sunulduğu andan itibaren dönüşmeye başlar. Öyle ki sanatsal aktivitelerin sonuçları sanatçıların amaçlarından bağımsız hale gelir. Bertolt Brecht'in "*herkes yaratıcı olabilir*" iddiası kamusal yaşamdaki genel kabulün bir yansımasıdır (Edward, 2009:27). Kamusal yaşamın tüm aktörleri sanatsal yaratım sürecinin bir parçası olduğu içindir ki, artık, "*her performans, orijinal metnin bir yeniden yorumu, bir yeniden okuması ve yeniden yazımıdır*" (Edward, 2009:27).

Modern sanatlar hem özel bir sosyal gerçeklik hem de bir dünya görüşünün yansıması olduğu için sanat kamusunun tüm aktörleri köklü dönüşümler yaşadı. Sanatçılar sanatlarını hamileri için değil geniş bir halk topluluğu için üretmeye başladılar. Bunun sonucu olarak da "*on dokuzuncu yüzyıl ressam ve heykelticileri eserlerinin asıl ve nihai durağının müze olduğunu düşünmeye başladılar; ki bu düşünce 'Sanat için Sanat'a giden yolda daha sonraki estetikçi bildirilerinden çok daha güçlü bir dürtüydü*" (Shiner, 2004:284). Daha önceleri, haminin sahip olduğu evdeki belirli bir odanın dekorasyonunun bir parçası olarak tasarlanan ve çoğu zaman ebatları dahil olmak üzere bu odanın ihtiyaçları çerçevesinde yapılandırılan eserlerin, müzelerde çevreden tamamen bağımsız bir biçimde beyaz duvarlara asılarak sergilenmeye başlamasıyla, sanatçının sadece eserine yoğunlaşmasının yolu açıldı. Sanatçı geniş halk topluluğu içinde eserini beğenen az ya da çok sayıda bir kitle bulma şansına her zaman sahip olduğu içindir ki eserinin niteliğine yoğunlaşarak bireyselliğini yansıtmaya çabasına girişti. Bu sayede mekânının bağlamlarından da kurtuldu. On dokuzuncu yüzyılda gelişimini

³ İdeolojiler ise ortaya çıkan modern sosyal gerçeklik ve dünya görüşüne karşı verilen tepkilerin sonuçlarıdır. Bu anlamda kendilerini modernlik vasıtasıyla tanımladıkları için modernliğin de sonucudurlar.

tamamlayan kent sanatı sistemiyle birlikte modern sanat çok merkezli (multi-centred) bir yapıya kavuştu. Bu dönemde sanatçıların eserlerini gezici sergiler vasıtasıyla dünyanın farklı mekânlarında farklı insan topluluklarıyla paylaşmaya başlamaları, sanat kamusunun artık kendisini geniş bir coğrafyada inşa etmeye başladığının önemli bir göstergesidir. Melbourne, San Francisco, Pittsburgh, Chicago, Buenos Aires ve Kopenhag gibi kentlerde kendisini gösteren bu tarz gezici sergiler, aynı zaman da, sanatın kozmopolit bir sistem olarak yapılanmakta olduğunun en önemli göstergelerini sunmaktadırlar (Brettell, 1999:201). Yapılanmakta olan bu yeni kozmopolit sanat kamusunda yer alan “özne”ler hem buldukları mekânda modernliğin sonucu olarak gerçekleşen dönüşümlerin hem de diğer mekânlarda yaşanmakta olan dönüşümlerin sürekli olarak yaşadığı mekâna taşınmasıyla yeni ve “*umulmadık*” sanatsal bakış açıları ve güzellik anlayışlarıyla karşı karşıya kaldılar.

Kuşkusuz, herkes bu yeni sanatsal gerçeklik ve dünya görüşü karşısında benzer tepkileri vermedi. Kimileri bu farklı bakış açılarını toplumsal varlığa bir tehdit olarak gördü ve reddetti. Kimileri bu kozmopolit yaşamı coşkuyla karşıladı ve kendi yaşamını bu yeni girdiler çerçevesinde sorguladı. Diğerleriyse, dünya görüşlerini dönüştürme zorunluluğunun verdiği korku ile dönüşümün cazibesi ve yarattığı olanaklar arasında kalarak ne yapacağını bilemedi. Fakat kendilerini bu yeni dönüşüm sürecinin muhalifi olarak tanımlayanlar bile bu sürecin bir parçası oldular. Çözüm yollarını modernliğin içinde aramak kaçınılmaz hale gelmişti. Zira modernliğin öznelere bir fail olarak başat bir rol yüklemiş olması ve onu kamusal yaşamın en etkin unsuru kılması, modernlikle başa çıkma çabalarının sonucu olarak siyasi programlar biçiminde şekillenen ideolojilerin de başat bir fail olarak bu özneye ihtiyaç duymalarına sebep oldu. Fransız Devrimi ahlaka, estetiğe, hukuka ve iktisada dair tüm egemenlik sorunlarıyla ilgili bakış açısını açık bir biçimde ortaya koymuştu. Fransız devrimcilerinin, mutlak Monark’ın egemenliğine karşı halkın egemenliğinin tesis edilmesiyle tüm alanlardaki egemenlik sorunlarının çözümleneceğine dair inançları bu bakış açısının en yalın ifadesidir. Sosyal yaşamın her alanda nasıl şekillendirileceğine dair karar alma süreçlerinde, bireyin en mükemmelleşmiş hali olan “özne”lerin toplamından oluşan bu halk göz ardı edilerek sanatsal/siyasal bir proje gerçekleştirmek olanağını yitirdiği için, kendilerini öznelarasılığın zemininde bulan her türlü bakış açısı ve ideoloji kendisini refleksif olarak yapılandırma zorunluluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Modern sanatların da kendisinden önceki dönemlerdeki sanat anlayışları gibi sabit bir yapı arz ettiğini iddia eden düşünceler, bu sebepten dolayıdır ki modern sanatların özünü kavramaktan uzaktır. Modern sanatlara dair yapılan çoğu çalışmada belirtilenin aksine modern

sanatların öncelikli gayesi isyancı ve devrimci bir yapıda değildi. Frenchmen Paul Cézanne (1868-1906), Odilon Redon (1840-1916), Édouard Vuillard (1868-1940) ve Czech Alphonse Mucha (1840-1939) gibi çoğu sanatçı muhafazakârdılar (Brettell, 1999:6). Başka bir açıdan modernliği eleştiren Dadaizm'in nihilizmi ve bireyciliği ise modern öznelciliğin öne çıkarılmasından başka bir şey değildi ve bu anlamda modern sanatlar kategorisindeki yerini aldı. Marcuse, estetik biçimin terk edilmesinin pekala içinde öznelerin ve nesnelerin parçalandıkları, atomize edildikleri, sözcüklerinden ve imgelerinden yoksun bırakıldıkları bir toplumun en dolaysız, en doğrudan aynasını sağlayabileceğini, fakat estetik yüceltmenin reddedilişinin böyle yapıtları 'karşı sanatları' olmayı istedikleri toplumun bölük pörçük parçalarına çevireceğini belirtmektedir (Marcuse, 1997:46). Dadaistlerin yaşadıkları tam olarak budur. Dadaizm'in karşıtı olarak tanımlanabilecek ve idealizm ile konformizmin karakterize edildiği Suprematizm, Konstrüktivizm ve Neoplastisizm akımlarının salt soyut sanatlarında karşımıza çıkan doğanın tüm formlarının sanatın dışında bırakılması ise modern sanatların bir başka özelliğidir (Brettell, 1999:40-43). Böylesine çoğulcu bir yapı arz eden modern sanat kamusunda öznelerin estetik ve ahlaki yargılarında derin dönüşümlerin yaşanması sonucunda yaşama biçimlerinin de devamlı dönüşmesi modern sanatların sosyal gerçekliğinin ve dünya görüşünün karşı konulamaz bir sonucudur.

Bundan sonra öznenin kimliği, artık devralınıp sürdürülen bir şey olmaktan sıyrılarak, bizzat özne tarafından inşa edilen bir şeye dönüşecektir. Öznenin toplumsal yaşamında bir kimlik inşa etmek zorunluluğuyla karşı karşıya kalması, onların yeni olanakları araştırmak, kendi gerçekliğini karşılaştırmalı olarak daha geniş bir zamansal ve uzamsal bir zeminde inşa etmek, kimlik inşasını sürekli olarak yeni dönüşümler perspektifinde yenilemek, yeni olan her şeye karşı sonu gelmez bir merak duymak gibi özellikleri edinmelerinin yolunu açtı. Geleneksel toplumlardaki bireylerde genel bir eğilim olarak görmeye alışık olmadığımız ve nadiren karşılaştığımız bu özellikler, modern öznenin başa çıkmak zorunda olduğu muazzam bir kargaşanın yolunu açmıştır. Siyasal ve sosyal değişim normalleşmesinin sonucu olarak ortaya çıkan bu duruma özneler değişik şekillerde cevap verdiler. Bu noktada güzel olanın ne olduğuna ve ahlaki bir yaşamın nasıl olması gerektiğine dair tartışmalar öznenin kimlik inşası sürecindeki en önemli başlıkları oluşturdu. Zira, nasıl bir yaşamın yaşanmaya değer olduğuna dair verilen cevaplardaki çeşitlilik zamansal ve uzamsal genişlemeyle birlikte hızla arttı. Bu soruya verilecek mutlak bir cevabın, olanakları sadece değişim ve dönüşümün yaşanmadığı sabit bir toplumsal yaşamda mümkün olabileceği için, cevap arayışında olanların değişim ve dönüşüm karşısındaki tedirginlikleri düşüncelerinde yankısını buldu. Bu sürecin sonunda bugün gelmiş olduğumuz noktada, mümkün

olan en akılcı yoldan insanoğlunun mutluluğunun gerçekleştirilebilmesi, onun sürekli yaratımının toplumsal dayanaklarının sağlanmasına bağlıdır. Bu yaratımın sürekli kılınması için onun bireyselliğini en mükemmel bir biçimde (par excellence) gerçekleştirmesi ve modern bir "özne" olarak kendisini, kendisiyle birlikte dönüşen diğer öznelerle beraber öznelerarasılığın zeminindeki uzlaşma dizgelerinde ifade etmesi gerekmektedir. Doğru olan, üzerinde uzlaşmış olduğumuz şey olarak anlaşılmaya başlandığında, insanoğlunun yaratımının sınırları ortadan kalkar. "*Partnerin öğrenmesi, esnekliği ve dikkati insan iletişiminin temel özellikleridir*" (Tomasello, 2008:9). Modern olmayan zaman ve mekânlarda insan iletişiminin bu özellikleri iktidar mekanizmaları kullanılarak baskı altına alınmıştır. Karşılıklılık insani iletişimden dışlanarak, yaşama dair estetik ve ahlaki değerlerin devralınarak sürdürülmesi sosyal yaşamın bir unsuru haline getirilmiştir. Modernlik ise, yaşamın tüm alanlarına dair bilginin karşılıklı olarak inşa edilebilmesinin olanaklarını sağladığı için sosyal yaşamda öznenin bir fail olabilmesinin olanakları daha önceleri hiç görülmedik ölçüde artmıştır.

Öznenin, kimliğini içinde bulunduğu sosyal bağlamlardan sıyrılarak inşa edebilmesi, sosyal yaşamın bir diğer aktörü olan kurumların buna uygun bir zemin sağlamalarıyla gerçekleştirilebilir. Kendi kimliğini karşılaştırmalı olarak daha geniş bir zamansal ve uzamsal zeminde inşa etmesi, kimlik inşasını sürekli olarak yeni dönüşümler perspektifinde yenileyebilmesi, kurumların onlara bu etkinliklerini gerçekleştirebilmeleri için gerekli verileri sağlamalarına bağlıdır. Ayrıca kurumlar bu süreçte estetiğe ve ahlaka dair yargıları oluşturan ve özneleri bu perspektifte ikna etmeye çalışan bir çaba içerisinde olmamalıdır. Modern yaşamda, kurumlar bu yargıları oluşturan aktörler değildirler. Modern kurumlar, öznelerin bir araya geldiği ve karşılıklı olarak estetik ve ahlaki yargıları inşa ettikleri bir zemindir. Bu zeminde diğer mekân ve zamanların verileri öznelere sunulur. Bu sayede özne belirli bir zaman ve mekânda yaşıyor olmanın sebep olduğu "*alışkanlıklar*"ı mutlak doğruluklar olarak kabul etmekten kurtulur. Farklı "*alışkanlıklar*" karşısında kendi gerçekliğini bunlarla karşılaştırarak yeniden inşa eder. Yine bu süreçte, aynı zamanı ve mekânı paylaştığı diğer öznelerle birlikte bu farklılıklara dair düşünür. Bu tartışma süreçleri, daha önce faillerin aklına gelmeyen yeni seçeneklerin ortaya çıkmasının da yolunu açar. Varılan noktanın hiçbir zaman "son nokta" olması mümkün değildir. Zira, hem farklı yaşama biçimlerine dair veriler bulunan zaman ve mekânın dışından buraya taşınmakta hem de bulunan zaman ve mekânda sürekli yeni dünya görüşleri ortaya çıkmaktadır. Bu iki faktör estetiğe dair yargıların tüm zaman ve mekânlarda geçerli olmalarını engeller.

On sekizinci yüzyıla kadar sanatsal çalışmalar sarayların, kiliselerin ve sanat hamilerinin desteğine muhtaçtı. Bu sebepten dolayı sanat, varlığını tüm zaman ve mekânlarda mutlak olarak gerçekleştirme arzusunda olan bu sınıf ve iktidar merkezlerinin beğenilerini yansıtan ve onların değerlerini sosyal yaşamın tüm alanlarında geçerli kılan bir araç işlevi görmekteydi. Burjuva kamusal yaşamıyla birlikte kamusal alanda farklı güç odakları boy göstermeye başladı. Bu yeni güç odaklarının ilgi ve çıkarları beraberinde farklı estetik beğenilerin, yaşama biçimlerinin ve ahlak anlayışlarının kamusal yaşamda ifade edilebilmelerini getirdi. Burjuva kamusal yaşamının canlılık kattığı kentlerde müzelerin, sergi salonlarının, müzik enstitülerinin ve konser salonlarının bu dönemde görülmeye başlaması, modernliğin öznelerle kamusal alanda bir fail olarak başat bir rol yüklemiş olmasının kurumsallaşması olarak değerlendirilebilir.

Sosyal yaşamdaki her hangi bir güç odağı görmezden gelinerek ahlaka, estetiğe, hukuka ve iktisada dair bir karar almak, bir güç kabı olarak şekillenmiş burjuva kamusal yaşamında olanaklı değildir. Sanat kurumları yaygınlaştıkça, sanat kamuoyunda estetik yargıların inşa sürecinde bir fail olarak yer alan öznelerin sayısı da hızla artı.⁴ Yeni güzel sanatlar, sanatçı ve estetik kavramlarının gelişimleri tüm on sekizinci yüzyıl boyunca devam etti. Bu süreçte merkezi iktidarın yönlendirmelerinden azade bir biçimde, sanat kamuoyundaki estetik yargıların inşa sürecinde yer alan estetikçiler, sanatçılar, sanat eleştirmenleri, koleksiyoncular, “izleyiciler/dinleyiciler/okuyucular” ve sanat kurumlarının yöneticileri Avrupa’daki güzel sanatlara mahsus ayrı bir piyasa ve kamuoyunun işleyiş dinamiklerini sürekli olarak yeniden inşa ettiler. Bu sayede “*estetik, on dokuzuncu yüzyılda kültürlü seçkinlerin bir kısmı için hem bilim hem de ahlaktan daha üstün bir deneyim türü haline geliyordu*” (Shiner, 2004:288). Sanat kurumları değişmekte olan sanata dair düşüncelerle modernliğin sosyal gerçekliği ve ortaya çıkardığı yenedünya görüşü arasında almasıklık bir iletişim ve etkileşimin olanaklarını sağlayarak, birbirlerini karşılıklı kurup güçlendirmelerini temin ettiler. Sanat kurumları aracılığıyla estetik

⁴ 2001 yılında Londra’daki Ulusal Galerî’de sergilenen *Vermeer ve Delft Okulu* sergisini üç aylık bir süre zarfında 270.000 kişi ziyaret etmiştir (Prior, 2003:63). Sadece bu rakam bile sanat kamusunun boyutları hakkında bizlere bir fikir verebilir. Bunun yanı sıra yirminci yüzyılın ortalarından itibaren artan bir trentle gelişimini sürdürmekte olan kitle iletişim araçlarının da her çeşit sanatsal etkinliği okuyucuları, dinleyicileri ve izleyicileriyle paylaştıkları göz önüne alınırsa, günümüzde her çeşit sanatsal yaratıma ulaşma ve onlar hakkında bir kanaat oluşturma olanaklarının daha önceleri tasavvur edilemeyecek bir seviyeye ulaştığı söylenebilir.

beğenilere dair yargılar, karşılıklı anlama süreçlerinde öznelere ve kurumların refleksif etkinliği sayesinde, karşılıklı bilginin yeni bir türüne dönüştü. Mutlak bilginin bir çeşidi olmadığından dolayı, estetik beğenilere dair bu yeni karşılıklı bilgi öznelere yeni yaratımlarda bulunmanın zeminini sağladı.

Ayrıca, sinema ile birlikte görsel sunumların küresel düzeyde arz edilebilmesi sağlanmıştır. Hem devasa karlar getiren hem de kültürel etkileşimlere yol açan sinemayla birlikte güzelin ne olduğuna dair bilgi ve algıların paylaşılabilirliği giderek artmıştır. Böylece, teknolojik gelişmeler sayesinde estetiğe dair farklı yargıların etkileşimleri sanat kamusunun alanını genişletmiştir. Sinema bir nesnenin farklı bakış açılarından çeşitli şekillerde görünebileceğine dair bir algılayışın gelişmesini temin ederek, öznelere çok sayıda deneyimi gözleme olanağı sağlar. Bu sayede özne hem dış dünyayı hem de kendisini başka aynalardan gözleme olanağı edinir. Bu, öznenin ve kurumların refleksif etkinliklerinin küresel bir boyut kazanmasına neden olur.

3. Sanat Kurumları ve Kurumsal Refleksivite

Modernlikle birlikte kurumların toplumsal yaşamın işleyişinde edinmiş oldukları roller büyük bir dönüşüme uğradı. Modernlik, toplumsal yaşamda özneye giderek artan bir oranda bir fail olma vasfı yükledikçe, kurumlar da öznenin bu etkinliğini gerçekleştirebilmesini sağlayacak biçimde yapılandı. Merkezi iktidar yapıları, öznenin toplumsal yaşamdaki etkinliğinin artmasıyla birlikte, güçlerini diğer çıkar sahipleriyle paylaşmak zorunda kaldılar. Toplumsal yaşama dair estetik, ahlaki, hukuki ve iktisadi kararların alınması sürecinde çok sayıda öznenin aktif rol oynamaya başlaması, bu süreçlerin diyalojik olarak düzenlenmesini gerektirdi. Merkezi iktidarın sahip olduğu egemenliğin çözülmeye başladığı bu süreçte egemenlik bir "güç kabı" olarak yeniden yapılandı. Devletler hızla gelişen kapitalizmle birlikte, kendilerini devletlerarası sistemin içinde var etmeye ve bu devletlerarası sistemin inşasına belirli oranda katılarak kurallarına uymaya başladılar. Zira, "istisnasız bütün modern devletlerdeki üretim faaliyetleri, kapitalist dünya ekonomisinin çerçevesi içinde var olur ve onun öncelikleri ve iktisat politikaları tarafından kısıtlanırlar" (Wallerstein, 2003:35). Kapitalizmin, kendisini tarihte daha önceleri görülmedik bir biçimde bir dünya ekonomik sistemi olarak inşa ediyor olmasıyla, ulus-devletler giderek artan bir oranda uluslararası hukukun ve iktisadi yaptırımların belirlenimine tabi olmaya başladıkları için kurumlarını, zaman ve uzamın ayrılması sonucu aşırı bir dinamizm kazanmış olan bu modernlik koşullarına uygun biçimde devamlı yeniden yapılandırdı. Zira, "modern kurumların ivmelenmesini ve yaygınlaşmasını sağlayan en önemli kurumsal unsurlardan biri kapitalizmse diğeri

de ulus-devletli" (Giddens, 2004:67). Kurumların genişlemekte olan zaman ve uzamı dikkate alarak yeniden yapılandırılmaları yerel alışkanlık ve deneyimlerin getirdiği kısıtlamalardan kurtulmanın olanaklarını sağladı. Yine bu süreçte yerel olan küresel olanın bir parçası haline gelerek, küreselin işleyişinde bir fail olma olanağını da edindi. Karşılıklı bağımlılık ilişkilerinin hızla geliştiği küresellik koşullarında giderek tüm mekânlar küreselin bu süreçteki sürekli yapılanmasını etkilediği için, birbirinden ayrı mekânlarda bulunan tüm yerellikler kendilerini yapılanmasında rol oynadıkları küresele paralel olarak yapılandırmaya başladı. Modernliğin birçok yönünün küreselleşmeye başladığı böylesi bir durumda hiç kimse modern kurumların içinde yer alan soyut sistemlerin tümüyle dışına çıkamamaya başladı (Giddens, 2004:88). Böylelikle insanlığın ortak bir geçmişe sahip olduğu ve de geleceğinin de ortak olduğu için birlikte inşa edilmesi gerektiği anlayışı evrenselleşti. Bu sayede "*zaman ve uzam, ... gerçek bir dünya-tarihsel eylem ve deneyim çevresi oluşturacak biçimde yeniden birleşirler*" (Giddens, 2004:27-28). Artık, öznenin içinde bulunduğu sosyal yaşam geniş bir zaman ve uzamın içine yerleşmiş olduğu ve diğer zaman ve uzamların etkilerine giderek açık bir yapı arz etmeye başladığı için, kendisi de bizzat kendisini ve diğerlerini dönüştürebilecek bir karakter kazanır. Çünkü "*insan eyleminin, modern toplumsal kurumların dinamik karakterinden kaynaklanarak büyük ölçüde artmış olan dönüştürücü etkinlik alanı*"nda karar alma süreçleri sınırsız karşılıklı etkilenimler vasıtasıyla iş birliği ile işletilir (Giddens, 2004:40). Tüm bu sebeplerden dolayı, kurumlar daha önceleri salt denetleme ve gözetleme işlevine indirgenmiş etkinliklerini yeniden yapılandırırılar.

Modernlik koşullarında kurumların etkinlikleri, onları çevreleyen dünyadan ve iç-bütünlüklerinden bağımsız olarak ele alınamaz. Kurumların, bir arada buldukları diğer öznelerin ve kurumların eylemlerini refleksif olarak gözlemlemeleri ve genel ehliyetliliklerini diğerlerine göre değerlendirmeleri eylemlerinin rasyonalizasyonu için temeldir. Bir kurumun fail/aktör olarak kendisini inşa edebilmesi de diğerleriyle karşılıklı olarak inşa ettiği bir dilin varlığına bağlıdır. Bu dilin varlığı karşılıklı anlamamanın araçlarını taraflara sağlayarak, eylemlerini rasyonel bir biçimde sürekli olarak inşa etmelerine yardımcı olur.

Modernliğin bireye bir fail olarak başat bir rol yüklemesi ve onu kamusal yaşamın en etkin unsuru kılmasının sonucunda, kurumlar da eylemlerini refleksif olarak gözlemleyip yapılandırmak zorunda kaldılar. Öznelerin eylemlerini refleksif olarak gözlemleyip yapılandırabilmeleri için gerekli zemini ve verileri sağlayan kurumlar, kendileri refleksif olarak düzenlenmedikleri takdirde, bir süre sonra, öznelerin eylemlerini refleksif olarak yapılandırmalarına ve de sosyal yaşamdaki karar alma süreçlerinde etkin rol oynamalarına engel teşkil etmeye başlar. Güç odaklarının sayısının

hızla arttığı modernlik koşullarında bürokratik bir mekanizmanın değişime ve dönüşüme engel teşkil ederek varlığını sürdürebilmesi mümkün değildir. *“Modernliğin küreselleştirici eğilimleri eş zamanlı olarak hem yaygın hem de yoğun niteliktedir; hem yerel hem de küresel kutuplarda karmaşık değişim diyalektiğinin parçası olarak bireyleri geniş ölçekli sistemlerle bağlantılı duruma getirirler”* (Giddens, 2004:176). Bu durum bireylerin yaşama dair yeni arzular edinmelerine yol açar. Kendi yaşamlarını karşılaştıracakları farklı yaşam tarzlarının çeşitliliğindeki artış, mekânlarını ve yaşamlarını yeni tarzlarda dönüştürebilmeleri için kullanabilecekleri kaynakların miktarını arttırır. Aynı zamanda mekânlarını ve yaşama biçimlerini yeniden yapılandırma arzusu duymalarına da yol açar. Artık bilinçleri yaşadıkları alanın sınırlarında şekillenmediğinden, bu alandaki kuralların yapılandırılması da kendi sınırlarında inşa edilebilirliğinin olanaklarını yitirir. Zira bu bireyler bizzat kurumların da işleticisidirler.

Modern toplumlar, ancak, eyleyen öznelerin iş birliğiyle inşa etmekte oldukları eylem dizgelerinin kavranmasıyla anlaşılabilirler. Öznelerin bu eylem dizgeleri karşısında, ister korumacı, ister değiştirici veya dönüştürücü bir eğilim içinde olmaları eylemlerinin öngörülmemiş sonuçlarını belirlemez. Eylem dizgelerinin inşası sürecinde öznenin diğerlerinin eylemlerini gözlemleyerek refleksif bir tutum sergiliyor olması bunun en önemli sebebidir. Özneler diğerlerinin eylem ve kaygılarını göz önüne aldıkları oranda, eylemler dizgenin varlığını korumaya katkıda bulunabilirler. *“Burada bu eylemler, dizgenin varlığını korumaya yaptıkları katkıya göre işlevsel bir değer alır”* (Habermas, 2001:549). Öznenin diğerleriyle diyalogunun *“yaşama evreni”*ni şekillendiren başlıca etkinlik haline gelmesiyle, özneler duyarlılıklarını en evrensel bir biçimde tasarlamaya ve ortaya koymaya başlar. Karşılıklı kabul ve saygı sisteminin inşa edilebilirliği için gereken bu evrensel tasarım, öznenin bizzat kendisi de içinde olmak üzere herkesin kaygı ve çıkarlarını kapsamalıdır.

Sonuç

Tüm bu sebeplerden dolayı, modernlikle birlikte ortaya çıkan sanat kurumları estetik yargıları inşa eden kurumlar değillerdir. Estetik yargıların bir merkezden inşa edilebilmesi, mutlak bir merkezi iktidarın ya da belirli bir toplumsal uyumun ve kolektif bir yaşamın hükümlülüklerinin insanlar tarafından içselleştirilerek, tamamen itaatkâr insanlardan oluşmuş bir kitlenin varlığını gerektirir. Fakat, geniş ölçekteki sistemlerle bağlantılı duruma gelmiş modern öznenin varlık koşullarında merkezi iktidar çözülmektedir. Yine bu koşullarda, özne toplumsal uyumun ve kolektif yaşamın hükümlülüklerinin belirlenmesi sürecinde diğer öznelerle birlikte çalışmaktadır. Dolayısıyla bu hükümlülüklerin öznelerin yeni talepleri

doğrultusunda sürekli olarak inşa edildiği koşullarda, yaşamın sürdürülebilirliğinin verili hükümlülüklerle bağlanması da gerekliliğini yitirmiştir. *“Yaratıcılarının, eski dogmaların yerine koyacak kesinlikler aramalarına karşın, modernlik etkin biçimde kuşkunun kurumsallaşmasını içermektedir. Modernlik koşullarında tüm bilgi savaşı yapısal olarak döngüseldir”* (Giddens, 2004:175). Neyin güzel olduğuna dair bilgilerimize tekabül eden estetik yargı da modernlik koşullarında tüm zaman ve mekânları kapsayacak biçimde inşa edilebilir değildir. Bu şartlar altında sanatta kesin olmayan, silik ve duyumsal algı egemen olmaya başlar. Sanatçılar için nesnel gerçeklik önemini yitirir. Sanatçının sosyal yaşantısında edindiği deneyimler sanatlarının başlıca konusunu teşkil eder. Sosyal yaşamdaki değişken ruh durumlarını, değişen şartları ve nitelikleri yansıtan sanat egemen olmaya başlar. *“Her şey, art arda gelişen olaylara dönüşür, merkezden yoksun bir yaşamın çevresinde döner durur”* (Hauser, 2006:362). Kent yaşamının değişkenliği, hızlı ritmi, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimleri modern sanatın anlatılarıdır. Modern insan tüm varlıkları devinime ve değişime dönüştürmekte, deneyimlerini de, giderek artan ölçüde zamana göre değerlendirmektedir. Bu süreçte durağanın yerini dinamik, desenin yerini renk, soyut düzenin yerini organik yaşam alır. *“Görülene göre hareket etmek yerine öznel hareket etmek, ... doruk noktasına erişir”* (Hauser, 2006:331). Öznel hareket etmek kesinliğin yitirilmesine yol açar. Olguların sürekli değiştiği bir dünyada öznenin bu dünyaya dair bakış açıları da sürekli olarak yenilenir. Bir merkezin varlık koşullarını yitirmesi öznelerin birbirlerinin farklı bakış açılarından etkilenmelerinin yolunu açar. Böylece gerçeklik çözülmesi olanaksız bir özne-nesne ilintisi haline gelir; *“bu ilintinin bireysel öğeleri birbirinden bağımsız olarak düşünülemez ve kesinlik taşıyamaz. Biz değişiriz, nesnelere dünyası da bizimle birlikte değişir. Yüzlerce yıl öncesi doğru olabilen doğa ve tarih olayları hakkındaki ifadeler, günümüzde bu niteliklerini yitirmişlerdir. Zira gerçek dediğimiz şey de bizler gibi devamlı hareket, gelişim ve değişim halindedir. Gerçek, yeni ve beklenmeyen rastlantı olguların bir toplamıdır ve hiçbir zaman sona ermiş olarak kabul edilemez”* (Hauser, 2006:377). Belirlenmişliklerle kaplanmış bir yaşam, belirli olgularla sınırlandırılmış bir yaşamdır. Farklı bakış açıları ve olgular doğaya ve tarihe dair gerçeklikleri sarsar. İnsanın yaşamına dair ihtiyaçlarındaki değişim ve dönüşüm yeni olgulara yönelmelerinin yolunu açar. Böylece yaşam o ana kadar sürdürüldüğü gibi devam edemez. Yaşamı şekillendiren etkiler yaşamın kapsadığı alanın ötesindedir. Bundan dolayı yaşam sürdürülebilir için ötesindeki içermeye çabalar. İnsanlar buldukları alanın sınırlarını diğer olguları kapsayacak biçimde genişletmeye başladıklarında gerçeklik algıları da değişir. Olguların sınırlandırılmışlığı yaşamın olduğu gibi devam etmesinin teminatı olduğu için, sanatsal yaratımın özgürleşmesi olguların ve bu olgulara bakış açılarının çeşitliliğini gerektirir. Modernlik koşullarında

“belirsiz bir kozmosta yaşarız, bu kozmosun tek ve en büyük erdemi bu belirsizliğin sürekliliğidir, çünkü yaratıcılığı –kozmik yaratıcılığı ve onunla birlikte kuşkusuz insan yaratıcılığını- mümkün kılan şey bu belirsizliktir” (Wallerstein, 2003:279). Resim, kutsal kitaplardaki anlatılarla sınırlı konu dağarcığını önce empresyonizmle stüdyodan ayrılıp doğaya açılarak genişletmiştir. Daha sonra kübizm, fütürizm, ekspresyonizm, dadaizm ve sürrealizm ile doğadan uzaklaşarak öznenin yaşam deneyimlerinin tablolarındaki soyut yansımalarını bizlere sunmuştur. Her bir öznenin yaşamla kurduğu farklı ilişki ve etkileşim sonucunda edindiği deneyim kendisini ifade ettiği vasitalarda yansımaları bulur. Öznenin, belirli olgularla sınırlı bir yaşamda kendisini mutlak güzellik ideali olarak kabul edilene entegre etmeye çabalamakla sınırlı olan sanatsal aktivitesi, bizlerin ve nesnelere sürekli değiştiği ve belirsizliğin hüküm sürdüğü modern zamanlarda, gerçeğe sanat adına el koymaya dönüşür. Bu büyük bir dönüşümdür ve sanatın ölçülülük idealinin yıkılmasına tekabül eder. *“Modern sanat ... resimdeki değerleri yıkmış, müzikalden melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri dikkatle ve vazgeçmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır”* (Hauser, 2006:382). Sanatçı, sanatsal ideallerin yıkıldığı bu belirsizlikler kozmosunda seçimler yapmak zorundadır. Bu seçimlerini, yaşam ile inşa etmekte olduğu sanatsal kimliği arasındaki diyalogun süreçlerinde edindiği deneyimlerini biricik bir biçimde nesnesine yansıtarak seyircisine sunar. *“Sanat eseri maddi ve kavranabilir bir şey değildir, fakat sanatçının bir etkinliğidir; ve onun bedensel veya hissi doğasının bir etkinliği değil, fakat bilincinin bir etkinliğidir”* (Collingwood, 1965:300). Bu bilinç, inşa halindedir. Öznelerin ve kurumların refleksif olarak gözlemlenmeleriyle özne tarafından inşa edilen bir şeye dönüşen bu bilinç yeni bir şey keşfederek kendisini inşa etme arayışındadır. Bunun için yaşamda devamlı filizlenen yeni olgulara, yaşamın kapsadığı yeni olgulara ve yaşamın dışında yer alan diğer olgulara karşı duyarlıdır. *“Picasso'nun her resim yapışında sanki resim yapma sanatını yeni baştan keşfediyormuşçasına bir tutum izlediği söylenir”* (Hauser, 2006:383). Bu modern sanatçının eski sanatlara ait ifade ve anlatım yollarından kaçma ve yeni olanı keşfetme çabasının bir göstergesidir.

Sosyal sistemler, onlara zamansal ve mekânsal sağlamlık kazandıran kurumsallaşmış özelliklere sahiptirler. Bu kurumsallaşmış özellikler sosyal sistemlerin üretimi ve yeniden üretiminde yer alan kuralları içerir. Bu kurumların ve kuralların varlığı bireylerin toplumsal yaşamdaki varlığından daha uzun sürelidir ve bireylerin yaşam alanlarından daha geniş alanları kapsar. Fakat modernlik koşullarında kurumlar, kaynak işlevi görürler. Böylelikle, toplumsal kurumlarda inşa edilen egemenlik yapıları sürekli olarak çözülür ve yeniden inşa edilirler. Bu süreçte sosyal yaşamda stratejik olarak konumlanmış en önemli aktörlerden olan kurumlar, sistemin

yeniden-üretim koşullarının refleksif olarak düzenlenmesinde aktif rol alırlar. Modern sanat kurumlarının sanat kamuoyunun tüm aktörleri için kaynak işlevi görebilmesinin ve öznelere estetik yargıları inşa ettiği nesnel bir zemine dönüşmesinin yegâne sebebi budur. Eylemin refleksif gözetimi, sadece bireysel ya da kurumsal eylemin diğerlerinin davranışları üzerindeki etkilerini içermez. Aynı zamanda, diğerlerinin eylemlerinin bireyin ve kurumların davranışlarındaki etkilerini ve bu etkilerin sonucu verdikleri tepkileri de içerir. Bunun yol açtığı sürekli oluşum sürecinde sanat kurumları, kendilerini diğerlerinin tepki ve etkileri perspektifinde rasyonel bir biçimde sürekli düzenler.

Kaynakça

- Bloch, Marc. (2005). *FeodalToplum* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: DoğuBatıYayımları.
- Brettell, Richard R. (1999). *Modern Art 1851-1929*. Oxford: Oxford University Press.
- Coeyman, Barbara. (1990). "Theatres for Opera and Ballet during the Reigns of Louis XIV and Louis XV." *Early Music*, Vol. 18, No. 1, The Baroque Stage II, pp. 22-37.
- Davis, Peter. (2007). "Place Exploration: Museums, Identity, Community." Pp. 53-75 in *Museums and Their Communities*, edited by Sheila Watson. New York: Routledge.
- De Tocqueville, Alexis. (1856), *The Old Regime and the Revolution*, trans. John Bonner, New York: Harper & Brothers.
- Farrar, Cynthia. (2007). "Power to the People." Pp. 170-196 in *Origins of Democracy in Ancient Greece*, edited by Kurt A. Raaflaub, Josiah Ober, and Robert W. Wallace. California: University of California Press.
- Giddens, Anthony. (2004). *ModernliğinSonuçları* (Çev. ErsinKuşdil).İstanbul: AyrıntıYayımları.
- Giddens, Anthony. (Jan., 1976).Classical Social Theory and the Origins of Modern Sociology. *The American Journal of Sociology*, Vol.81, No. 4. pp. 703-729.

- Giebelhausen, Michaela. (2006). "Museum Architecture: A Brief History." Pp. 223-244 in *A Companion to Museum Studies*, edited by Sharon Macdonald. New York: Routledge.
- Habermas, Jürgen. (1997). *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü* (Çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Habermas, Jürgen. (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hauser, Arnold. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2* (Çev. Yıldız Gönüllü). Ankara: Deniz Kitapevi.
- Hoekstra, Kinch. (2007). "Hobbes on the Natural Condition of Mankind." Pp. 109-127 in *The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan*, edited by Patricia Springborg. New York: Cambridge University Press.
- Hollis, Edward. (2009). "Reality Checkpoint." *Cambridge Alumni Magazine* 57: 22-27.
- Hume, David. (1997). *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Hüning, Dieter. (2007). "Hobbes on the Right to Punish." Pp. 217-242 in *The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan*, edited by Patricia Springborg. New York: Cambridge University Press.
- Jaume, Lucien. (2007). "Hobbes and the Philosophical Sources of Liberalism." Pp. 199-216 in *The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan*, edited by Patricia Springborg. New York: Cambridge University Press.
- Loyal, Steven. (2003). *The Sociology of Anthony Giddens*. London: Pluto Press.
- Marcuse, Herbert. (1997). *Estetik Botut, Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru* (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- McClellan, Andrew. (2003). "A Brief History of the Art Museum Public." Pp. 1-50 in *Art and its Publics Museum Studies at the Millennium*, edited by Andrew McClellan. New York: Routledge.
- Newey, Glen. (2008). *Hobbes and Leviathan*. New York: Routledge.
- Nisbet, Robert. (1952). "Conservatism and Sociology." *American Journal of Sociology*, 58: 167-175.
- Physick, J. (1982). *The Victoria and Albert Museum: The History of its Building*. Oxford: Phaidon and Christies.

- Prior, Nick. (2003). "Having One's Taste and Eating It: Transformations of the Museum in a Hypermodern Era." Pp. 51-76 in *Art and its Publics Museum Studies at the Millennium*, edited by Andrew McClellan. New York: Routledge.
- Shiner, Larry. (2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tomasello, Michael. (2008). *Origins of human communication*. London: The MIT Press.
- Wallerstein, Immanuel. (1998). *Liberalizmden Sonra* (Çev. Erdal Öz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wallerstein, Immanuel. (2003). *Bildiğimiz Dünyanın Sonu: Yirmi Birinci Yüzyıl İçin Sosyal Bilim*, (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Walton, Douglas. (2007). *Media Argumentation: Dialectic, Persuasion, and Rhetoric*. New York: Cambridge University Press.

**THE ROLE OF MODERN ART INSTITUTIONS ON THE
DEVELOPMENT OF MODERN ARTS AND INSTITUTIONAL
REFLEXIVITY**

Devrim ÖZKAN*

Abstract

Modernization brought about new institutional developments in the art as in the all fields. Museums, exhibition halls, music institutes and concert halls, not existing in the previous times, are results of this modernization. The art, being hidden within the borders of palace, chateaus of feudal monsieur and the Church in traditional societies of pre-modern times, open doors to the public thanks to modern art institutions. Thus, modern arts attained a widespread domain with these modern art institutions. The most significant factor for this is the reflexive structure of modern art institutions. Modern art institutions, viewing dialogue process as reflexive in public opinion, get the opportunity to restructure themselves. Art results in the perception of what is good and worth living. Subjecting the discussion about what kind of life is worth living to public opinion, instead of universal references, revived with modernization. This matter of fact, resulting in many positive and negative consequences, initiated to come up modern art opinion. Modern art institutions made significant contributions to the process through functioning as public domain for discussions regarding art works.

Keywords: Art, aesthetic judgement, mutual knowledge, intersubjectivity, reflexivity, pleasure, public, communicative behavior.

Jel Codes: Z0

* Ph D., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü. E-mail: ozkandev@hotmail.com.