

# TARİHSEL BİR DENEYİM OLARAK SANAT\*

Erdal İSBİR\*\*

## ÖZ

*Bu çalışma, sanat eserinin kökenine ilişkin tartışmadan hareketle, sanatın nasıl bir deneyim olduğunu incelemeyi amaçlamaktadır. Buna iki açıdan yaklaşan, bu çalışma, ilk olarak, sanatçının yaratma deneyimiyle sınırlandırıldığında, sanat deneyiminin nasıl görüldüğüne odaklanmaktadır. Bu bakımdan Heidegger'in sanatın özüne ilişkin tartışmasına gönderimlerde bulunmaktadır. İkinci olarak alımlama deneyiminin, sanatsal bir deneyim olup olmadığı sorusuna yanıt aranmaktadır. Bu bölümde de Dewey ve ağırlıklı olarak Adorno'ya referansla, bu soruya olumlu yanıt verilmektedir. Bu çalışma, Hegel'in sanatın kökeni konusunda, onun öz-bilinci yükselten ve başkasının öz-bilinciyle ortaklaştıran iki farklı boyuta sahip olduğu iddiasına dayanmaktadır. Buradan hareketle, sanatın bu kökeninin, yaratma deneyiminde, öz-bilinci yükselten bir işlevle; alımlama deneyimindeyse öz-bilinçleri ortaklaştıran bir işlevle ortaya çıktığı gösterilmektedir. Sanat deneyiminin bu ikili işlevinin dayandığı köken, durağan bir şeye canlılık verdiği tarihsel; gizli olan bir şeyin açığa çıkmasını sağladığından mitseldir. Son olarak, sanatsal deneyimin, yeniden üretim biçimine dönüşmenin, sanat ile kökeni arasındaki ilişkiyi nasıl bozduğu ele alınmaktadır.*

**Anahtar Sözcükler:** Heidegger, Dewey, Adorno, yaratma deneyimi, alımlama deneyimi, öz-bilinç, yaşam.

## (Art as a Historical Experience)

### ABSTRACT

*In this study, moving from discussion about the origin of the work of art, it is dealt with the art as an experience. This is approached in two respects. Firstly, it is focused that how seen art when it is restricted with the creative experience of artist. In this respect, it is referenced to Heidegger's discussion about the essence of art. Secondly, it is tried to answer whether the receptive experience is artistic. In this respect, it is referenced to Dewey and particularly Adorno. This study, in terms of the origin of art, is based on Hegel's assertion that the art has two distinct forms as an experience. In his the first form, art enhances to the self-consciousness and in the second, it collectivizes self-consciousness of individuals. Moving from this assertion, this study tries to show that the origin of art is raised in the creative experiences with his first form and in the receptive experiences with his second form. The origin of art, which those two forms of the experience of art based on, is historical because it gives a life to a constant thing and is mythical because it exposes a hidden thing. In conclusion, this study deals with how the transformation of the experiences of art to the experiences of reproduction, is effected the relation between art and his origin.*

**Keywords:** Heidegger, Dewey, Adorno, creative experience, receptive experience, self-consciousness, life.

---

\*Bu metin, 03-07 Mayıs 2017 tarihlerinde, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi'nde gerçekleştirilen "Felsefe, Eğitim ve Bilim Tarihi" başlıklı sempozyumda sunulmuş, bildirimim temel iddiaları geliştirilerek hazırlanmıştır.

\*\*Dr., Adnan Menderes Üniversitesi, Felsefe Bölümü, erdalisbir@gmail.com.

*FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 2017 Güz, sayı: 24, s. 93-108

ISSN 1306-9535, [www.flsfdergisi.com](http://www.flsfdergisi.com)

**Makalenin geliş tarihi: 09.05.2017**

**Makalenin kabul tarihi: 16.10.2017**

## Giriş

Hegel *Tinin Fenomenolojisi*'nde, “dinin sanat biçimini” açıklarken, mutlak sanatın öz-bilinçle birlikte ortaya çıktığına işaret eder. “İlk sanat çalışması” der Hegel, “dolaysız olarak, soyut ve tekildir. Kendi açısından, bu dolaysız ve nesnel durumdan öz-bilince [...] doğru hareket etmek zorundadır”.<sup>1</sup> Hegel için, ‘soyut sanat çalışmasından’, ‘canlı sanat çalışmasına’ doğru olan bu hareket, sanat eserinin kökenine ilişkin bir ipucu verir. *Yaratma deyimi* ile *öz-bilinç* arasındaki ilişkide ifade bulan bu ipucunun, bir başka yönü vardır. ‘Canlı sanat çalışmasını’ ele alırken, “sanatçının bireyselliği” der Hegel, “‘başkası’ için bir dış varoluştur, böylece tüketildiği kadar vardır”.<sup>2</sup> Hegel bununla, sanatçının varoluşunu görünür kıldığı sanat çalışmasının, alımlayıcısı olmaksızın tinsel düzeye ulaşamayacağını ima eder. Çünkü “tinsel sanat çalışması”, öz-bilinçlerin birliğinde ifade bulur. Sanat eserinin, sanatçının öznel tininden başlayıp, alımlıyıcının, yani ötekinin öznel tininde son bulması, “tinsel ortaklığın”, Hegel’in deyişiyle, “tinsel sanat çalışmasının” başlatıcısıdır. Hegel burada özetle, sanatın *tarihsel* ve *mitsel* bir kökene sahip olduğuna işaret eder. Bu köken tarihseldir, çünkü durağan bir şeye canlılık katarak, öz-bilince yükselir; mitseldir, çünkü gizli olanı, zorunlu olarak (öznel olandan nesnel olana doğru) açığa çıkarır.

İşte sanatın, nasıl bir deneyim olduğunun belirlenmesi, bu kökenin hem *yaratma deneyiminde* hem de *alımlama deneyiminde* nasıl bir işlevle görüldüğünün anlaşılmasına bağlıdır. Burada yapılmak istenen, tam olarak budur. Elbette bu iki tür deneyim arasındaki ilişki, sanatçının, çalışmasında bir şeyi görünür kılarken, “bir öteki olarak alımlayıcısına” bir şey ifade ettiği ya da *iletmişti* anlamına gelmez. Doğrusunu söylemek gerekirse, sanatçı, çalışmasıyla, ötekine bir şey ifade etseydi eğer, sanat eserini bir iletişim aracı olarak kabul etmek gerekirdi. Oysa sanat eseri, bir *dışavurum* olsa da bir *iletişim aracı* değildir. Çünkü iletişim, konuşmacı ve dinleyici arasında diyalektik bir ilişkiye dayanır, ancak *sanatçı* ile *alımlayıcı* arasında böyle bir ilişki söz konusu değildir. İletişim sürecinde konuşmacının söylemini, dinleyici belirlerken; sanatçının yaratma deneyimini, alımlayıcının alımlama deneyimini belirlemez. Hegel bunu şöyle açıklar: “hayran bir kalabalık”, sanatçıya “kendi öz-bilincini sadece bir hayranlık olarak getirirken”, “sanatçı onda ne kendisini sanatçı ya da yaratıcı yapan emeğin acısını ne de

<sup>1</sup> Hegel, *Phenomenology of Spirit*, (Trans., A. V. Miller, Oxford University Press, Oxford, New York, 1977, s.427

<sup>2</sup> Hegel, 1977, s.436

çalışmasının zorluğunu ve gayretini bulur”.<sup>3</sup> Kısacası, sanatçının yaratma deneyimini, öncelikli belirleyen şey, kendisini beğendirmek kaygısı değildir.

Sanatçı belki, bir şeyi kendine has ifade ederek, alımlayıcısına bir şey gösterir. Ancak bu, sanatçının özsel amacı olmadığı gibi, bir deneyim olarak sanatın özünü de belirlemez. Sanatın özünü belirleyen şey, sanatçının dışavurumlarının, başkası tarafından alımlanmayı amaçlaması değil, alımlayıcının, sanatçının çalışmasında, hiç de zorunlu olmayan bir şekilde, *hakiki bir şey* görmesidir. Çünkü alımlayıcının alımlama deneyimiyle, sanat eserindeki hakikat, yani hakiki olan şey, serbest kalır.<sup>4</sup> Bu nedenle, bir deneyim olarak sanatın özü, hem sanatçının *yaratma deneyimi* hem de alımlayıcının *alımlama deneyimi* dikkate alınarak belirlenebilir. Bu iki deneyim arasındaki yakın ilgi görülmeksizin, sanatın özüne ilişkin yapılan her tartışma onu sınırlayacaktır. Böylesi bir sınırlamaysa, *sanat* ve *tarih* ilişkisini zayıflatacaktır.<sup>5</sup> Oysa bir deneyim olarak sanatın sahip olduğu tarihsel ve mitsel köken ancak, *sanat* ve *tarih* ilişkisiyle kavranabilir.

Burada *tarih* olmuş bitmiş olaylar silsilesi olarak kabul edildiğinde, *sanat*, elbette tarihi olan bir insan başarısı olarak görebilir. Ancak konumuz açısından *sanat* eğer, bir *deneyim olarak* kabul edilecekse, tarih de başka bir açıdan kavranmalıdır. Çünkü bir deneyim olarak sanat, “olmuş bitmiş bir olay” değil, aksine “anlıklar parlayan bir yıldızdır”. Bir sanat eseri, tarihi olabilir. Ama *deneyim olarak sanat*, sönüp gitmiş bir bilinci değil, aksine “yaşayan canlı bir bilinci” gerektirir. İşte deneyim olarak sanatı olanaklı kılan bu canlı bilinç, *tarihsel bilinç* ve Hegel’in ifadesiyle, “*kendi-için-varlığını*, bir *şey yapma çabası*dadır”.<sup>6</sup> Bu bakımdan bilincin tarihsel olması, onun nesnesini durağanlaştırarak geçmişe bırakması değil, aksine durağan bir nesneye, *anlam* katarak ona *canlılık* kazandırmasıdır. Heykeltıraşın mermere, ressamın renklere, müzisyenin seslere, şairin sözcüklere, fotoğrafçının görüntülere anlam katarak canlılık vermesini sağlayan bu bilinçtir. “Sanatsal olan her şeyi eş zamanlı olarak içermek amacını taşıyan” bu bilincin tarihsel olması, sanatçının çalışmasında,

<sup>3</sup> Hegel, 1977, s.429

<sup>4</sup> Adorno, “Music, Language, and Composition”, (Trans., Susan Gillespie), *The Musical Quarterly*, Vol. 77, pp.401-414, No. 3., Autumn, 1993, ss.409-411.

<sup>5</sup> Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, (Trans., Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others, Trans., Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Ed., Thomas Y. Levin), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2008, ss.19-55.

<sup>6</sup> Hegel, 1977, s.208

“Tarihsel Bir Deneyim Olarak Sanat”  
Erdal İSBİR

dünyayı, “kendisine görüldüğü biçimde” sürdürmesini sağlar.<sup>7</sup> Peki, tarihsel bilinç, hem sanatçının yaratma deneyiminde hem de alımlayıcının alımlama deneyiminde nasıl bir işleve sahiptir?

### Sanatçının yaratma deneyimi

Hegel’in üzerinde durduğu, *sanatçının yaratma deneyimi* ile *öz-bilinci* arasındaki ilişki, “sanat eserinin kökeni” konusunda Heidegger tarafından doğru bir biçimde okunur ve geliştirilir. ‘Köken’ kavramını, “bir şeyin nereden ve ne aracılığıyla, ne ve nasıl olduğu” anlamında kullanan Heidegger, “sanat eserinin kökeni” olarak, *sanatı* gösterir.<sup>8</sup> Peki, sanat nedir? Bu soruya yanıt vermek için ‘sanatın özünü’ sorgulayan Heidegger, iki koşulu öne çıkarır: *bir nesneye sahip olma ve bir şeyi görünür kılma*.<sup>9</sup> Bir nesneye sahip olan sanat, o nesneyi değil, onunla ilgisinde başka bir şeyi görünür kılar. Bunu, “kendisini, sanat eserine yerleştiren hakikat” fikriyle<sup>10</sup> açıklayan Heidegger için bu hakikat, *yaşam*dır. Sanatçının tarihsel bilinçle, kendine has bir biçimde ifade ettiği dünyasıdır. Sanatçının, çalışmasıyla, *kendi-için-varlığını*, yani *öz-bilince dayanan yaşamını*, “bir öteki olan alımlayıcıya” açması, “bir olguyu keşfetmesi değil”, “kendi Dasein’ını bir varoluş olanağı içine sokmasıdır”.<sup>11</sup> Sanatçı “nesnesini dönüştürürken” “kendi varlık olanağını”, öyle bir açılar ki, dönüştürdüğü nesnesiyle zaten *anladığı* şeyi görünür kılar. Sanatçının zaten *anladığı* şey, kendi öz-bilincine bağlı olan hakikattir, başka bir deyişle *yaşam*dır. Hegel’in üzerinde durduğu ilişkiyi *yaşam* olarak kavramsallaştıran Heidegger, aslında sanatın özünü, yalnızca *yaratma deneyimi*yle sınırlar.

Sanatçının yaratma deneyimini, *dışavurum* olarak kabul eden Heidegger, sanatsal bir dışavurumun sıradan bir üretimden nasıl ayrılacağını sorgular.<sup>12</sup> Dışarıdan bakıldığında, hem zanaatlarda hem de sanatlarda aynı davranış ve el becerisi vardır. Ancak, Heidegger için sanatçının deneyimi olarak sanat, hakikatin ortaya çıktığı tarzlardan biridir.

<sup>7</sup> Gadamer, *Truth and Method*, (Trans., Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall), The Continuum, New York, 1989, s.87.

<sup>8</sup> Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, (Trans., Albert Hofstadter), Harper&Row Publishers, New York, London, 1975, s.17.

<sup>9</sup> Heidegger, 1975, s.77.

<sup>10</sup> Heidegger, 1975, ss.17-78.

<sup>11</sup> Heidegger, 1975, s.77.

<sup>12</sup> Heidegger, *Being and Time*, (Trans., Joan Stambaugh), State University of New York Press, Albany, 1996, s.309.

<sup>13</sup> Heidegger, 1975, s.58.

Hakikat, sanatçının deneyimi üzerinden, “esere kendisini yerleştirir.” “Hakikatin esere yerleşmesi, önceden olmayan ve daha sonra asla varolmayacak olanın açığa çıkarılmasıdır”.<sup>13</sup> Sanat eserinin neden “biricik” olduğunu açıklayan bu ifade, *yaratıcısının varoluşunu* taşıyan ürünlerin ancak bir sanat eseri olabileceğini belirtir. Hegelci imalara sahip bu anlayışa göre, zanaatların ortaya çıkardığı ürün her zaman, zanaatçı dışında bir kimsenin yaşamına yönelikken; sanatların ortaya çıkardığı ürün, sanatçının dünyasını taşır.

Sanatçının kendi varoluşunu sanat eserinde sürdürmesi, sanatsal yaratma deneyiminde, nesnesini sabitleyen bir bilincin değil aksine nesnesiyle oynayarak, ona canlılık katan *tarihsel bilincin* iş gördüğünü gösterir. Nesnesini sabitleyen bir bilinç, özneyi kendi başına bırakarak, onu nesnesi karşısında mutlaklaştırır. Oysa ne bir özne olarak sanatçı ne de nesnesi olan şey, sabit ve mutlaktır. Kendisini nesnesinde sabitleyen bilinç, Heidegger’in ifadesiyle, insanın özüne hiç de uygun değildir. Çünkü “insan hep bir dünya içinde vardır” ve varoluşunu yaşadığı yer, o dünyadır. İnsanın bir dünya içinde kurduğu yaşamı, onun *anlama* yetisinin *ön-koşuludur*. Başka bir ifadeyle, *her anlama*, önceki bir yaşantıya bağlı olarak gerçekleştiğinden, insanın varoluşu, tarihseldir. “Tarihsellik, bizzat Dasein’in ‘oluşunun’ varlık yapısıdır”.<sup>14</sup> İnsan, bu tarihsel varoluşunda dolayı kendisini ve nesnesini zamansal bir bilinçle kavrar. Tarihsel bilinçle, kendi varoluşunu ve nesnesini kavraması, onun *yaşama deneyimidir* ve bu deneyim, her zaman geçmiş yaşantıların, ona yol gösterdiği ölçüde, kendi varoluşunu yeniden gerçekleştirmesidir. Bu nedenle sanatçı, yaratma deneyimiyle, varoluşunu, her zaman bir yaşama olanağında yeniden kurar ve böylece *kendi-içi-varlığını*, yani yaşamını, Hegel’in deyişiyle, bir *Şey* olarak dışavurur.

İnsanın kendisine bir dünya kurması ve bu dünya içinde varoluşunu sürdürmesinin sanatsal boyutu, Heidegger için, insanın yaşamasına yön veren *anlama ve yorumlama* etkinliğinin tarihsel bilinçle işlemesindedir. “Dasein’in kendisini varoluş olarak anlamasının, sadece bir şeyin kavranması değil, aynı zamanda [...] varoluşsal varlığının kurulması”<sup>15</sup> olduğunu söylerken, Heidegger tam olarak, yaratma deneyiminin hermeneutik boyutuna işaret eder. Yaratma deneyiminde iş gören, tarihsel bilinç, öznenin kendisini geçmişe yansıtarak, orada mutlaklaştıran bir bilinç

<sup>13</sup> Heidegger, 1975, s.62.

<sup>14</sup> Heidegger, 1996, s.17.

<sup>15</sup> Heidegger, 1996, ss.298-299.

değildir. Aksine olup bitmiş yaşantıları, şimdiki ana taşıyarak, bu yaşantıları *farklı bir anlamda* yeniden yaşatan canlı bir bilinçtir. Yaratma deneyiminde iş gören bu bilinç,<sup>16</sup> “oluyor olmak bakımından” süreklidir ve bu nedenle ortaya çıktığı anda son bulmaz. İnsanın otantik, yani kendine has varoluşunu kuran bu bilinç, yaratma deneyimiyle, kendi varoluşunu, başka varoluşlar karşısında *yüceltir*.

İşte zamansal olarak sonsuz bir hareket alanına sahip olan ve varoluşunu canlı tutan tarihsel bilinç, yaşama deneyiminin kaynağıdır. Sanatçı da öncelikle, bir insan olarak böylesi bir *yaşama deneyimine* sahiptir ve onun *yaratma deneyiminin* kökeninde bulunan bu yaşama deneyimidir. Peki, sanatçının yaşama deneyiminin, sıradan insanın yaşama deneyiminden farklı yönü nedir ki, herkesin yaşama deneyiminin dışavurumları, bir sanat eseri olarak kabul edilmiyor? Bu soruya konumuz açısından, birbirini tamamlayan iki yanıt verilebilir. Birincisi, sanatçının yaşama deneyimi, sıradan insanın yaşama deneyiminde farklı olarak, *estetik bir kavrayışa* sahiptir. İkincisi, sanatçının dehasının ürünü, alımlayıcısında uyandırdığı estetik duygunun gücü ölçüsünde, bir sanat eseri olarak kabul edilir. Birinci yanıt, sanatçının yaratma deneyimiyle ilgiliyken ikincisi, alımlayıcının alımlama deneyimiyle ilgilidir. Sanatın özü konusunda, Heidegger birincisiyle ilgilidir.

Sanatçının yaratma deneyimi, onun yaşama deneyimi içinden çıkan ve onun tarihselliğini taşıyan estetik bir bilinçle iş görür. Diğer bir deyişle, sanatçı, elbette sıradan bir insan gibi, yaşama deneyimiyle kendi varoluşunu tarihsel olarak kurar ve yüceltir. Ancak onun yaratma deneyimi, sıradan yaşama deneyimine yön veren tarihsel bilince eşlik eden *estetik bir görüye* dayanır. Kant’ın *duyusallık* dediği bu görü,<sup>17</sup> bir yanda bilincin koşullarına bağlıdır ancak başkasına da *iletilebilir*.<sup>18</sup> Konumuz açısından bu, sanatın, bir şey iletmeyi amaçladığı değil, sanatçının bilinç yapısının koşullarından hareketle duyusallığını dışsallaştırabildiği anlamına gelir. Bu *görü* sayesinde sanatçı, kendisinin deneyimlemediği yaşantıların bile, içerisinde bir süre kalır ve o yaşantılarda, *estetik olanı* kavrar. Estetik olanı kavradığı anda da, o yaşantısını bir *sanat eseri* olarak dışavurur. Örneğin, Pablo Picasso, kendisi o anları yaşamamış olsa da, İkinci Dünya Savaşında, Nazi uçaklarının, İspanya’da ki Guernica şehrini bombalamasını resmettiği tablosunda, alımlayıcısına olgusal olanı, estetik bir hakikatle gösterir: *savaş* ve *acı*. Bu

<sup>16</sup> Gadamer, 1989, s.84.

<sup>17</sup> Kant, *Critique of Judgement*, (Trans., James C. Meredith), Oxford University Press, Oxford, New York, 2007, s.24

<sup>18</sup> Kant, 2007, s.121

bakımdan sanatçının estetik kavrayışı, *tipsel* kabul edebilir. Daha açık bir deyişle, sanatçı sıradan insanın, sıradan şeyler gördüğü yerde, *tipler* görür ve bunları estetik birer hakikat olarak gösterir.<sup>19</sup> Elbette bu, sanatçının estetik bilincinin, bilgisel ve iletişimsel bir amaç taşıdığını göstermez. Çünkü sanatçının yaratma deyişle, sanat eserine yerleştirdiği hakikat, yaşamsal olduğundan, alımlayıcısına bir bilgi sunmaz. Aksine taşıdığı hakikati, alımlayıcısında bir *yaşantı olarak* yeniden canlandırmayı amaçlar.

Gerçek bir sanat eserinin, alımlayıcısında, uyandırmayı istediği duygu, sanatçının yaratma deneyimiyle, esere yerleşmiş hakikattir.<sup>20</sup> Biraz romantik bir imaya dayanarak, bu duygu, bir *yaşam duygusu* olarak kavramsallaştırılır ve “bir ifadeyi şiirsel yapan öz” olarak kabul edilir.<sup>21</sup> Aslında sadece şiir değil, sanatın her türü, alımlayıcısına bir bilgi iletmez ama alımlayıcısında bir duygu uyandırır. Sanat eserinin uyandırdığı bu duygu, alımlayıcısını, yaşamı estetik bir açıdan kavramaya zorlar. Bu zorlama, “şairin yaşamı aydınlatan bilgeliği”<sup>22</sup> denilen şeydir.

Heidegger için sanatçının yaratma deneyiminin, bir hakikat iddiasını görünür kılması ya da “yaşamı aydınlatması”, “yeni bir başlangıçtır”.<sup>23</sup> Bu başlangıç, uygun bir deyişle, varoluşu yeniden kurup başlatır. Sanat eserindeki hakikat, ondaki yaşamı korur ve her alımlama deneyiminde, onu yeniden gösterir. Böylece yaşamın canlılığıyla belirlenen, *tarihsel sanat deneyimi*, geçmişi, şimdinin içinde, onun “geniş ve derin içeriği” olacak şekilde taşır.<sup>24</sup> Bu nedenle sanat eseriyle karşılaşma aslında, bütün bir insani yaşamla karşılaşmadır.<sup>25</sup>

Sanatçının yaratma deneyiminin amacı düşünüldüğünde, Heidegger’in “sanatı yaşamı kavramanın idealist aracı”<sup>26</sup> olarak sınırlama tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı görülebilir. Çünkü sanatçının yaratma deneyimi, yaşamı yalnızca ideal bir açıdan dışa vurmaz, aynı zamanda “ideal olmayan” bir şeyi de amaçlayabilir. Diğer bir deyişle, sanat eserinin, bir

<sup>19</sup> Dilthey, *Poetry and Experience, Selected Works, Volume V*, (Trans., Louis Agosta, Rudolf A. Makkreel, Michael Neville, Christopher Rodie, Joseph Ross, Trans., and Ed., Rudolf A. Makkreel, Frithjof Rodi), Princeton University Press, New Jersey, 1985, s.116.

<sup>20</sup> Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, (Trans. and Ed., David E. Linge), University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1977, s.101.

<sup>21</sup> Dilthey, 1985, ss.117-118.

<sup>22</sup> Dilthey, 1985, ss.115-118.

<sup>23</sup> Heidegger, 1975, s.77.

<sup>24</sup> Dewey, *Art as Experience*, Perigee Books, New York, 1980, s.24.

<sup>25</sup> Gadamer, 1977, s.96.

<sup>26</sup> Gadamer, 1989, s.84.

hakikat iddiası taşıması, o hakikatin bozulması tehlikesini de içerir. Bu nedenle, bir çalışmanın, sanat eseri olarak kabul edilmesi, öncelikle onun taşıdığı hakikatin bozulup bozulmadığının belirlenmesini gerektirir. Bu gereklilik, sanat deneyiminin, *sadece estetik bir deneyim* değil, başka türlü koşullarla da belirlenen bir deneyim olduğu kuşkusunu uyandırır. Bu kuşku, şu sorulara işaret eder: sanat eserinin görünür kıldığı hakikat, bir alımlayıcının varlığına gereksinim duymaz mı? Eğer öyleyse, bir çalışmayı, sanat eseri olarak gören, alımlayıcının *alımlama deneyimi* sanatsal değil midir?

Sanatın özünü tanımlarken, sanatçının yaratma deneyimi üzerinde duran Heidegger, haliyle bu sorulara da yanıt aramaz. Oysa her sözün, kendisini işitecek bir kulağa ihtiyaç duyması gibi, her sanat eseri de alımlayıcısını beklediğinden, yaratmayla başlayan *yaşama deneyimi*, alımlamayla tamamlanır. Bu bakımdan, Heidegger, Hegel’in *sanatçının deneyimi* ile *öz-bilinç* arasında kurduğu ilişkiyi, doğru kavramış olsa da, *alımlama deneyimi* ile *öz-bilinçlerin ortaklaşması* arasında kurulan ilgiyi, sanatın özünüyle ilişkilendirmez.

## 100

### Alımlayıcının alımlama deneyimi

Tarihsel deneyim olarak sanatın özünün belirlenmesi konusunda, *alımlama deneyimini* göz önünde bulundurmayan Heidegger’in eksikliği, Dewey’e referansla giderilebilir. Çünkü Dewey’e göre, bir sanat eseri, “yaratıcısınınkinden başka birinin deneyimine konu olduğunda tamamlanır”.<sup>27</sup> Bu iddia, Heidegger’in yanıt aramadığı, yukardaki sorulara da bir yanıt verme imkânı sunar. Buna göre, alımlama deneyimi, yaratma deneyiminin sonucuna ya da ereğine ilişkin olduğundan, sanat eserinin taşıdığı hakikatin bozulup bozulmadığı, ancak alımlama deneyiminin işleviyle belirlenebilir. Bir çalışmayı, “gerçek bir sanat eserine” yükselten de alımlayıcının bu deneyimidir. Bu deneyimin, tarihsel bilinçle ilgisi, yine Hegel üzerinden kurulabilir. Nasıl ki, Hegel, öz-bilinçlerin ortaklaşmasını, ‘canlı bir sanat çalışmasının’, öteki olan bir dış varlığa gereksinim duymasıyla<sup>28</sup> açıklıyorsa, Dewey de alımlayıcı deneyimi, sanatın *kolektif yönü* olarak ele alır ve aslında, bu, yaşama deneyiminin diğer yönünü ifade eder. Buna göre yaşama deneyiminin yaratma yönü, bir varoluşu, diğer varoluşlar karşısında *yüceltirken*; alımlama yönü, varoluşları *ortaklaştırır*.

<sup>27</sup> Dewey, 1980, s.106.

<sup>28</sup> Hegel, 1977, s.429.



Sanatın, öznel yaşantıları, nesnel kılması ve böylece “yeni bir başlangıç olması”, onun kolektif yönüne iştret eder. Şüphesiz bu, sanat deneyiminin, toplumsal ortaklıkla ilişkilendiği yerdir. Dewey’in ifadesiyle, “bizler sonsuz sayıda dışsal organizasyonların olduğu bir dünyada yaşamaktayız”. Bir sanat eseri, taşıdığı hakikati ortaklaştırdığından, içinde yaşadığımız bu organizasyonlardan ayrı değildir. “Bir topluluk içinden geniş bir biçimde beğenilen bu çalışmalar, birleşik bir ortak yaşamın işaretleridirler”.<sup>29</sup> Gerçekten de bir sanat eserinin, “ortak yaşamın işareti” olması, onun, toplumun geniş bir kesimi tarafından beğenilmesini gerektirmekte midir? Kitlenin beğenisinin, estetik değerin ölçütü olamayacağına ilişkin eleştirel kabul dikkate alındığında, Dewey’in bu iddiası kuşkuyla karşılanabilir. Yine de Dewey’in vurgusunda, üzerinde durulması gereken, sanat eserinin, bireysel bir başarı olarak tamamlandıktan sonra, alımlama deneyimiyle *ortaklaştırılması*dır. Bir çalışmaya, sanatsal bir nitelik vermek, kesinlikle sıradan olmayan bir beceri ve estetik yeti gerektirir. Bu nedenle sanatçının yaratma deneyimi, bireysel bir başarı olarak görülebilir. Ancak bu bireysel başarı, alımlayıcısında bir duygu ya da his uyandırdığı ölçüde, kolektif bir boyuta geçer.

Bu vurgu, sanatın *öznel* ve *kolektif* yönleri arasında önemli bir farkı işaret eder. Dewey’e göre bir çalışmaya, estetik bir nitelik kazandırmak, ciddi insani bir problemdir. Yine de çözümsüz değildir. Bu sorunun çözümü, sanatçının yaratma deneyimidir ve aslında çözüm, nesnel etkinliklerden kaçıştır. Dewey’in sözleriyle ifade etmek gerekirse, “mükemmel olmayan bir toplumda –ki hiçbir toplum asla mükemmel olmayacaktır– güzel sanat, yaşamın temel aktivitelerinden kaçışın bir boyutu olacaktır”.<sup>30</sup> Sanatçının yaratma deneyiminin, yaşamın temel aktivitelerinden kaçması, sanatçının kendi varoluşunu yüceltmesidir. Sanatçı yaratma deneyimi anında, artık, sıradan bir kimse değildir. O, herkesin gördüğünden farklı bir şey, görür; herkesin duyduğundan farklı bir şey, duyar; herkesin söylediğinden farklı bir şey, söyler. İşte bu, *sanatçının yaratma deneyimi* ile *alımlayıcının alımlama deneyimi* arasındaki uzlaşısı zor farklılığı gösterir.

Dewey’in “yaşamın temel aktivitelerinden kaçış” ifadesi<sup>31</sup> ya da Adorno’nun “her sanat eseri, işlenmemiş bir cinayettir”<sup>32</sup> sözü, sanatçının *yaratma deneyimini* tanımlar. Hakiki olanı, özgün bir çabayla arayan bu

<sup>29</sup> Dewey, 1980, s.81.

<sup>30</sup> Dewey, 1980, s.80.

<sup>31</sup> Dewey, 1980, s.80.

<sup>32</sup> Adorno, *Minima Moralia Reflections on a Damaged Life*, (Trans., E. N. F. Jephcott), Verso, London, New York, 2005, s.111.

deneyim, aslında alımlayıcının deneyimine de direnir. Çünkü alımlama deneyimi, bir çalışmayı, sanat eseri olarak ortaklaştırdığı anda onu, sanatçısından da bağımsızlaştırır. Dewey’in pek üzerinden durmadığı bu tehlikeye Adorno işaret eder. Çünkü Adorno’nun “sanat, hakikat olma yalanından kurtarılmış sihirdir”<sup>33</sup> sözü, sanat eserinin bir hakikat taşımadığı değil, sanatçının yaratma deneyiminin, toplumun hakikat olarak kabul ettiği ve bu nedenle, alımlayıcının bilincinde yaşayan şeyi bozma olanağı taşıdığıdır.

Alımlama deneyiminin, sanat eserinin taşıdığı hakikati ortaklaştırması, hem hakikatin değerini yükseltebilir hem de o hakikatin kendisini bozabilir. İşte bu işlev, sanatçının, *kendi özgünlüğünü* dışa vurduğu yaratma deneyiminden bağımsızdır. Yine de alımlama deneyimiyle hakikatin ortaklaştırılması, sanatçının yaratma deneyimiyle belli bir ilgiye sahip değil midir? Şüphesiz, sanatçının özsel amacı, alımlayıcıya ulaşmak olmadığından, bu ilgi dolaylı olarak kurulur. Çünkü eğer, sanatçının özsel amacı, alımlayıcıya ulaşmak olsaydı, alımlama deneyimi, *hakikati ortaklaştıran bir işleve* değil *sanatçının özgünlüğünü bastıran bir araca* dönüşürdü. Diğer bir deyişle, biraz sonra ayrıntısıyla ele alınacağı gibi, bu durumda, sanatçının çalışması, kendi dışında bir şeye göre belirlenir ve bu da onu sanat olmaktan çıkarır. Adorno’nun, “eskimiş olanın yeni olanı bastırması” olarak tarif ettiği bu durum, alımlama deneyiminin, yaratma deneyimini bozabilme olanağını gösterir.

Peki, sanat eserinin taşıdığı hakikat, ne zaman bozulur? Şüphesiz, bu bozulma, alımlama deneyiminin ideolojik bir kaygıyla ortaya çıkmasına bağlıdır. Bu ideolojik kaygı üzerinden, alımlama deneyimiyle doğrudan ilişkilenen yaratma deneyimi, artık “bir kaçış” ya da karşı çıkış olmayacaktır. Bu bakımdan, sanatçının yaratma deneyimiyle, çalışmasına yerleştirdiği hakikat, mevcut toplumsal düzeni olumsuzladığı gibi olumlayabilir de. Frankfurt Okulu’nun kabaca *manipülatif sanat* ve *devrimci sanat* olarak tarif edilen sanat ayrımı da bu ölçüte göre belirlenir. Buna göre, alımlayıcının deneyimini etkilemek ve onun bilincini yönlendirmek amacını taşıyan sanat, *manipülatifken*; kendisini, alımlayıcının deneyiminden, yani toplumsallıktan bağımsızlaştıran sanat, *devrimcidir*. Elbette bu ayrım, Dewey’in “sanat eserinin son bulunduğu yer” dediği alımlama deneyiminin değerini belirler. Öyle ki öznenin, düşünme, duygu, zevk, istek gibi edimlerinde, kısacası *yaşama* deneyiminde, alımlamanın yaratmayla nasıl ilişkilendiği, *toplumsal*

<sup>33</sup> Adorno, 2005, s.222.

*ortaklığın* ne yönde ilerleyeceğini gösterir. Çünkü “rasyonelliğin ortasında olanaklı olan sanat”,<sup>34</sup> mimetik bir şey olarak, özneliğin nesnelleşmesidir ve bu “nesnelleşme olmaksızın insanoğlunun yaşamını, düşünmesini, duymasını, uygulamalarını ve tepkilerini tasarlayabilmek olanaksızdır”.<sup>35</sup>

Yaşama deneyiminin alımlama yönü ile yaratma yönü arasındaki ilişkinin, ideolojik olarak yönlendirilmesi tehlikesi, her iki yönün de aynı tarihsel bilinçle iş görmesinden kaynaklanır. Buna göre, yaratma deneyiminin arkasındaki tarihsel bilinç, öznel olandan nesnel olana doğru bir hareketken; alımlama deneyiminin arkasındaki tarihsel bilinç, estetik bir duyguyla kendi varoluşunu nesnel olana teslim eder. Bu teslim olma hali, alımlayıcının kendisini *sanat çalışmasının tinselliğinde unutmasıdır*. Kendisini sanat çalışmasının tinselliğinde unutan alımlayıcı, estetik bir duyguyla kendisine *yeniden döner*. İşte bu estetik duyguyla kendisine yeniden dönerek, kendi varoluşunu yeniden kuran alımlayıcı, kendi varoluşunu, başkalarının varoluşuyla *ortaklaştırır*. Bu *duyguda ortaklaşma hali*, estetik beğeni ya da estetik hazın ötesidir. Kant’ın da belirttiği gibi, estetik beğeni ya da haz bireyselken,<sup>36</sup> bir duyguda ortaklaşmayı ifade eden *ortak duygu, kamusaldır*.<sup>37</sup> Gerçek bir sanat eserine, toplumsal bir değer katan, onun alımlayıcısında yarattığı bu *ortak duygunun gücüdür*. Yukarıda da işaret edildiği gibi, sanat eserinin “yeni bir başlangıç” olabilmesi de aynı güce bağlıdır.

*Manipülatif sanat*, alımlama deneyiminin arkasındaki tarihsel bilincin ortaklaşma duygusunu, duyusal bir hazzı indirgerken; *devrimci sanat*, bu duygunun yeniden biçimlenmesini amaçlar. Devrimci sanatın *eleştirel* amacı, toplumun kurtuluşudur.<sup>38</sup> Çünkü Adorno’ya göre, eleştirel devrimci sanat, bireyin özgünlüğünü bastırmaksızın, onu *toplumsallaştırdığı* gibi, toplumu da bozmaksızın, estetik bir duyguyla *ortaklaştırarak güçlendirir*. Bu bakımdan, sanatçının yaratma deneyimi, bir yandan, bireyin özgürlüğünü bastıran toplumu yıkacak güçteyken; diğer bir yandan, alımlayıcının alımlama deneyimi üzerinden toplumu yeniden kurabilecek bir güce de sahiptir. Örneğin Antik Yunan’da tiranların devrilmesinde, geleneksel kırsal şenliklerin tregedy ve komedy biçiminde sanatlara dönüşmesinin;

<sup>34</sup> Adorno, *Aesthetic Theory*, (Trans., Robert Hullot-Kentor and Ed., Gretel Adorno&Rolf Tiedemann), Continuum, London, New York, 2002, s.53.

<sup>35</sup> Lukacs, *Estetik I*, (Çev., Ahmet Cemal), Payel Yayınevi, İstanbul, 1999, s.37.

<sup>36</sup> Kant, 2007, s.44, 166.

<sup>37</sup> Kant, 2007, s.123.

<sup>38</sup> Marcuse, *The Aesthetic Dimension, Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, (Trans. and Ed., Herbert Marcuse, Erica Sherover), Beacon Press, Boston, 1978.

“Tarihsel Bir Deneyim Olarak Sanat”  
Erdal İSBİR

Ortaçağı yıkan Rönesans’ın başlamasında güzel sanatların; Almanların uluslaşma süreçlerinde, Goethe ve romantik sanatın önemi inkâr edilemez; aslında çok uzağa gitmeden söylemek gerekirse, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde, Cemal Reşit Rey gibi bestecilerin ve eserlerinin, ortaklaşın rolleri yadsınmaz.

Bu bakımdan, sanatçının yaratma deneyiminin gerçekliğe direnmesi, aslında yaşamın ortaklaşarak, yüceltilmesidir.<sup>39</sup> Bu yüceltme, “yabancılaşmış varoluşun bilinçli aşılmasıdır”.<sup>40</sup> “Ritüelleştirilsin ya da ritüelleştirilmesin sanat, olumsuzlamanın rasyonelliğini içermektedir. İlerlemiş konumunda, sanat büyük reddediştir, olana karşı çıkıştır. İnsanların ve şeylerin içerisinde gördükleri, şarkı söyledikleri, ses verip dinledikleri biçimler, onların olgusal varoluşlarını çürütme, kırma ve yeniden yaratma biçimleridir”.<sup>41</sup> Bu estetik güç, alımlayıcının deneyimi üzerindeki etkisine göre, dünyayı değiştiren bir bilinci harekete geçirir. Bu nedenle, sanatçının yarattığı, imgesel alan, alımlayıcının deneyimiyle bir düş ya da hayal olmaktan çıkar.

104

Alımlımla deneyimiyle, sanat, gerçek olma olasılığını içinde taşıyan yaşamı gösterir. Bu nedenle, “sanat varolanın parçasıdır” ve “öyle olduğu için de ona karşı konuşabilmektedir”. Sanat eserinin konuştuğunu duyan alımlayıcı, kendi yaşama deneyimine yabancılaşarak, yeni bir yaşama bilincine açılır. Sanatsal yaratmanın, yeni olana açtığı bu yol, öznelararası ortaklığın yegâne yoludur ve bu yol, kendimize yabancılaşmaktan geçer.<sup>42</sup> “İnsanın yeni olanı yaratmak için eski olanı unutmaması gerektiğini” ima eden bu yaratıcı yabancılaşma, endüstriyel üretimin sanatsal yaratmanın yerini almasıyla, insanın kendi *özüne yabancılaşmasına* dönüşmüştür. İşte bu dönüşüm, hem yaratma boyutunda hem de alımlama boyutunda, tarihsel bir deneyim olarak sanatın bozulmasının asıl nedenidir. Marx’ın vurguladığı gibi, “insanın kendine yabancılığının” beraberinde getirdiği üretim ya da çalışma, “artık bir varoluşu gerçekleştirme değil” aksine “bir kurban etmedir, bir onur kırılmasıdır”.<sup>43</sup> İşte, sanatsal üretimin, *yeniden üretim biçimine* dönüşmesi, sanatı, tarihsel ve mitsel kökeninden uzaklaştırır.

<sup>39</sup> Marcuse, *Art and Liberation*, (Ed., Douglas Kellner), Routledge, London, New York, 2007, s.75.

<sup>40</sup> Marcuse, 2007, s.63.

<sup>41</sup> Marcuse, 2007, s.66.

<sup>42</sup> Gadamer, 1977, s.5-6.

<sup>43</sup> Marx, 1844 *El Yazmaları*, (Çev., Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara, 1976, s.157.

Yeniden üretim, üretimin her seferinde belli bir amaca yönlendirilmesi olarak tanımlanabilir.<sup>44</sup> Bu Marx'ın, üretimin “başkasının talebine göre belirlenmesi”<sup>45</sup> dediği şeydir. Sanatsal yaratma olarak anlaşılacak olan “öz üretimin”, başkasının talebine göre yapılması, “özün yitirilmesini başlatır”.<sup>46</sup> Özün yitirilmesi anlamına gelen yabancılaşma, en fazla bireyin ötekiyle olan ilişkisinde görülür.<sup>47</sup> Bu ilişkinin, ideolojik olarak sürdürülmesi, sanatsal yaratma deneyiminin, tekniğe dönüşmesinin doruk noktasıdır. Alımlama deneyimini de değiştiren bu dönüşüm, bir ortaklığı ifade etmesi beklenen ve birey ile ötekinin ilişkisine göre şekillenen *kültürü*, bir *meta* haline getirir. Yukarıda da işaret edildiği gibi, alımlama deneyiminin ortaklaşma duygusunu, duygusal bir hazza indirgeyen bu dönüşüm, sanat eserinin estetik değerini de kitlenin beğenisine bağlar. Böylece taşınması gerektiği hakikati yitiren sanat, bir eğlence halini alır.

## Sonuç

Sanat eserinin taşıdığı hakikatin bozulması, onun yeniden üretim biçimiyle ideolojik bir aygıt dönüşmesi demektir. Şüphesiz bu dönüşüm, bir deneyim olarak sanatı da, en başta Hegel'in gösterdiği tarihsel ve mitsel kökeninden uzaklaştırır. Sanat artık, öznenin *kendi-için-varlığını*, başkasına açmanın değil; öznenin *başkası-için-varlığını* bozmanın bir aracıdır. Tarihsel deneyim olarak sanatın kökeninde bulunan *yaşamsal öz-bilinç*, daha öncede söylendiği gibi, gizli olanın zorunlu olarak açığa çıkmasını sağladığından *mitsel*; durağan olana canlılık ve anlam kattığından *tarihseldir*. Açık bir deyişle, insan tarihsel sanat deneyimi aracılığıyla, yaşamında gizli duran bir şeyi dışavurur ve böylece insanlığını yeniden kurar.

Bu köken, sanat deneyiminin yaratma ve alımlama boyutlarında farklı işlevlere sahiptir. Ama sanatın ideolojik dönüşümü, bu iki boyutu da değiştirir. İlk olarak *yaratma deneyimi*, artık bir hakikati dile getirmezken; ikinci olarak *alımlama deneyimi*, bir şeyden haz almaya indirgenir. Böylece kökeninden uzaklaşan sanatın büyüğü bozulur ve “toplumsal ortaklığın” dağılma tehlikesi ortaya çıkar. Çünkü sanat kökeni itibarıyla, bir yandan bireyin özgürlüğünü, yani “kendi olmak olanağını” yükseltirken; diğer

<sup>44</sup> Benjamin, *Illuminations*, (Trans., Harry Zohn and Ed., Hannah Arendt), Schockenbooks, New York, 1969, s.241.

<sup>45</sup> Marx, 1976, s.98.

<sup>46</sup> Marx, 1976, s.165.

<sup>47</sup> Marx, 1976, s.164.

yandan bireyin varoluşunu, toplumsallaştırır. Yani, sanat hem karşıttır hem uzlaştırıcı; hem suçlayıcı hem suçsuz çıkarıcı; hem ‘bastırılmış olanı anımsatır’ hem de ‘bastırılmış olanı arınmış bir biçimde yeniden bastırır’. Sanat, bilinç-ötesi ya da bilinç-üstü bir deneyim olmayıp, bizzat bilincin tarihsel koşullarından beslenen bir yaşama deneyimi olarak, tarihsel bilincin bu ikili işlevini yerine getirir. Diğer bir deyişle, hem sanatçının hem alımlayıcının estetik görüşü, aynı tarihsel bilincin iki farklı işlevine tutunur: *yüceltme* ve *ortaklaştırma*. İşte sanat deneyimi, ancak, bu kökenine sadık kalarak, eleştirel olabilir ve idealist sınırlarını aşarak gerçek değerini kazanabilir.

Böylece sanat, kitlenin beğenisi amacıyla kökeninden uzaklaşmak yerine, “adaletsiz bir toplum karşısında” bireye bir “umut” olabilir. Çünkü yeniden üretim biçimi, popüler kültürü, toplumu belirleyen bir konuma yerleştirirken, *bireyi* de *öteki* karşısında, sadece saygı duyulması gereken bir yabancıya dönüştürür. Sanatsal alımlama deneyiminde ki bozulma, birey ve ötekinin de ortaklaşma zeminini ortadan kaldırır. Bu nedenle, Adorno, kitle kültürünün, toplumsal adaletsizlikten yalıtılamayacağı iddiasında haklıdır.<sup>48</sup> Öyle ki, kültürü yeniden üreten ideolojik aygıtlarla, birey adaletsizliği içselleştirir, otoriteye razı olur ve başkasıyla ortaklaşmakta zorlanan bir benlik kurar. Çünkü kökeninden kopmamış bir sanat eserinin, alımlayıcısında uyandırdığı duygu ile yeniden üretimle kökeninden kopan sanat eserinin alımlayıcısında uyandırdığı duygu aynı değildir. İlkinde birey ile öteki arasındaki *yabancılık*, *ortaklığa* dönüşürken; ikincisinde bu *yabancılık*, yerini *toleransa* bırakır. Yeniden üretimin yarattığı bu rasyonelliğin, artık eleştirel bir tutumu değil kitlesel bir hazzı amaçlaması,<sup>49</sup> bireyin öz-bilincini de bizzat kültürel tüketimin nesnesi haline getirir. Buna göre, birey, her seferinde yeniden üretilen popüler kültürle, her karşılaştığında, onu tükettiği kadar aslında kendi varoluşunu da tüketir.

<sup>48</sup> Adorno, 2002, ss.216-218.

<sup>49</sup> Benjamin, 1969, s.234.

### KAYNAKÇA

- Adorno, T. W., “Music, Language, and Composition”, (Trans., Susan Gillespie), *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 3., Autumn, 1993, pp.401-414.
- Adorno, T. W., *Aesthetic Theory*, (Trans., Robert Hullot-Kentor and Ed., Gretel Adorno&Rolf Tiedemann), Continuum, London, New York, 2002.
- Adorno, T. W., *Minima Moralia Reflections on a Damaged Life*, (Trans., E. N. F. Jephcott), Verso, London, New York, 2005.
- Benjamin, W., *Illuminations*, (Trans., Harry Zohn and Ed., Hannah Arendt), Schockenbooks, New York, 1969.
- Benjamin, W., *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, (Trans., Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others, Trans., Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Ed., Thomas Y. Levin), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2008.
- Dewey, J., *Art as Experience*, Perigee Books, New York, 1980.
- Dilthey, W., *Poetry and Experience, Selected Works, Volume V*, (Trans., Louis Agosta, Rudolf A. Makkreel, Michael Neville, Christopher Rodie, Joseph Ross, Trans., and Ed., Rudolf A. Makkreel, Frithjof Rodi), Princeton University Press, New Jersey, 1985.
- Gadamer, H. G., *Philosophical Hermeneutics*, (Trans. and Ed., David E. Linge), University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1977.
- Gadamer, H. G., *Truth and Method*, (Trans., Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall), The Continuum, New York, 1989.
- Hegel, G. W. F., *Phenomenology of Spirit*, (Trans., A. V. Miller, Oxford University Press, Oxford, New York, 1977.
- Heidegger, M., *Poetry, Language, Thought*, (Trans., Albert Hofstadter), Harper&Row Publishers, New York, London, 1975.
- Heidegger, M., *Being and Time*, (Trans., Joan Stambaugh), State University of New York Press, Albany, 1996.

“Tarihsel Bir Deneyim Olarak Sanat”  
Erdal İSBİR

Kant, I., *Critique of Judgement*, (Trans., James C. Meredith), Oxford University Press, Oxford, New York, 2007.

Lukacs, G., *Estetik I*, (Çev., Ahmet Cemal), Payel Yayınevi, İstanbul, 1999.

Marcuse, H., *The Aesthetic Dimension, Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, (Trans. and Ed., Herbert Marcuse, Erica Sherover), Beacon Press, Boston, 1978.

Marcuse, H., *Art and Liberation*, (Ed., Douglas Kellner), Routledge, London, New York, 2007.

Marx, K. *1844 El Yazmaları*, (Çev., Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara, 1976.