34
Sanat ve Kuram

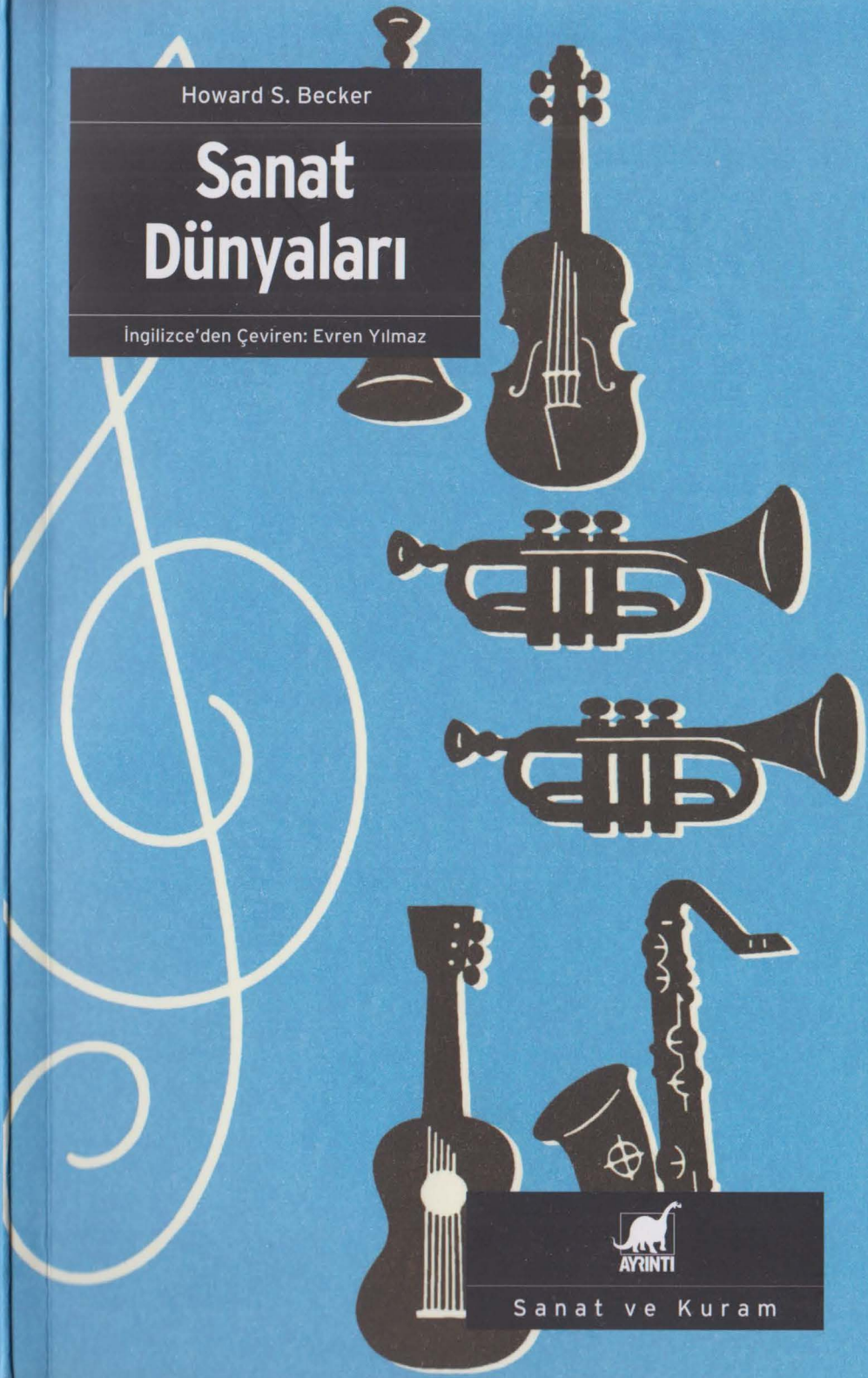
SANAT DÜNYALARI • Howard S. Becker

687

Howard S. Becker

Sanat Dünyaları

İngilizce'den Çeviren: Evren Yılmaz



AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



Howard Saul Becker (1928-) Chicago doğumlu Amerikalı sosyolog, akademisyen, yazar, caz müzisyeni, fotoğrafçı. Chicago Üniversitesi'nden sosyoloji alanında 1949 yılında master, 1951 yılında doktora derecesi almış,1965-1991 yılları arasında Northwestern Üniversitesi'nde Sosyoloji Profesörlüğü görevini yürütmüştür. 1991 yılından itibaren bu görevi 1999 yılında emekliliğini alacağı Seattle'daki Washington Üniversitesi'nde sürdürmüştür. Bir çok başka üniversitenin yanında çeşitli araştırma enstitü ve merkezlerinde sosyoloji ve müzik başta olmak üzere çeşitli alanlarda araştırmacılıktan okutmanlığa, misafir profesörlüğe, dernek başkanlığına kadar çeşitli görevlerde bulunmuş ve çeşitli yayınların editörlüğünü de yapmış olan Becker, Paris 8, Pierre-Mendes (Grenoble), Erasmus (Rotterdam) Üniversiteleri'nden ve École Normal Superiure (Lyon)'den onur dereceleri sahibidir.

Türkçe'ye çevrilmiş ilk yapıtı *Sanat Dünyaları* olan Becker 1963 tarihli *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance* adlı yapıtında Etiketleme Kuramı'ndan yola çıkarak toplumsal yaşamdaki en geniş anlamı ile aykırılık meselesini tartışmakta ve aykırılığın spesifik edimlerin doğası ile çok az ilişkisi bulunduğu, bunun yerine daha ziyade toplumun bu edimleri nasıl değerlendirdiği ile ilişkili olduğu savını ortaya koymaktadır. Becker'ın yayımlanmış kitapları arasında *Writing for Social Scientists* (1986), *Telling About Society* (2007) ve *Doing Things Together: Selected Papers* (1986) sayılabilir.

American Journal of Sociology, American Sociological Review, Trans-Action, Yale Review, Anthropology and Educational Quarterly, L`art de la recherche: Melanges, Mana: Estudos de Antropologia, Visual Sociology, Visual Anthropology Review, Contemporary Sociology, Afterimage, Ethnomusicology gibi dergilerde ve Énonciation Artistique et Socialité, *Eros and Photography, Points of View: The Stereography in America: A Cultural History, Landscape Perspectives: Photographic Studies* gibi yayınlarda sosyolojiden sosyal antropolojiye, etnografiye, müzik ve fotoğrafa çok çeşitli alanlarda inceleme ve makaleleri, ayrıca söyleşi ve fotoğrafları yayımlanmış olan Becker 1975-1981 yılları arasında beş kişisel fotoğraf sergisi düzenlemiş, bir ortak sergiye katılmış ve bir fotoğraf sergisinin de konuk küratörlüğünü yürütmüştür.

Yaşamını San Francisco'da sürdürmekte olan Becker'ın Robert Faulkner ile birlikte hazırladığı son kitabı *Do You Know?.. The Jazz Repertoire in Action* (2009), *Sanat Dünyaları*'nda çok yönlü bir biçimde ortaya konan ortaklaşa faaliyet, alışılagelmiş-yerleşmiş uygulama, profesyonellik, meslek kültürü gibi kavramlardan hareketle birbirini hiç tanımayan, daha önce birlikte çalmamış, yanlarında hiç notaya dökülmüş eser bulunmayan bir grup müzisyenin bir gece kulübünde tesadüfen bir araya gelmeleri ve bütün gece birlikte başarıyla çalmaları fikrinden yola çıkarak, bunu nasıl başardıkları meselesini çeşitli açılardan tartışmaktadır.

Howard S. Becker

Sanat Dünyaları

Howard S. Becker

Ayrıntı: 687
Sanat ve Kuram Dizisi: 34

Sanat Dünyaları
Howard S. Becker

Kitabın Özgün Adı
Art Worlds

İngilizce'den Çeviren
Evren Yılmaz

Redaksiyon
Senem Erdoğan

Son Okuma
Songül Kırgezen

© 1982, 2008 The Regents of the University of California
Published by arrangement with University of California Press

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Resmi
CSA Images/Vetta/Getty Images Turkey

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No: 244
Topkapı/İst. Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım 2013
Baskı Adedi 2000

ISBN 978-975-539-723-8
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Sanat Dünyaları

Howard S. Becker

İçindekiler

Yirmi Beşinci Yıl Özel Baskısına Önsöz 11
Birinci Baskıya Önsöz 27
Teşekkür 31

1. Sanat Dünyaları ve Ortaklaşa Faaliyet 35
2. Sanatsal Kalıplar 77
3. Kaynakları Seferber Etmek 107
4. Sanat Eserlerinin Dağıtımı 134
5. Estetik, Estetikçiler, Eleştirmenler 174
6. Sanat ve Devlet 210
7. Editöryal Çalışma 239
8. Entegre Profesyoneller, Uyumsuzlar, Halk Sanatçıları, Naif Sanatçılar 276
9. Sanat ve Zanaat 322
10. Sanat Dünyalarında Değişim 350
11. Şöhret 403
Yirmi Beşinci Yıl Özel Baskısına Sonsöz: 425
Dizin 441

Resim Listesi

1. Bir Shokunin-e ("farklı mesleklerin çizimleri") dizisinden bir sayfa, Edo dönemi, Japonya. Sanatçı, şair ve kaligrafi ustası bilinmiyor 47
2. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q 56
3. E. E. Cummings, "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" 63
4: Üç gerçekçi ağaç çizimi 67
5. Jim Sohm ve Diana Weber, Prokofiev'in *Romeo ve Juliet*'inin San Francisco Balesi prodüksüyonunda 81
6: Erkek ve kadın tuvaletlerinin gelenekselleşmiş sembolleri 82
7. Oberlin Dans Topluluğu (Oberlin Dance Collective) *Format III*'ü icra ediyorlar 88
8: Barberini Panolarının Ustası, *Meryem'e Müjde: Tefekkür* 90
9: Randolph Coleman'ın *Format II*'sinin Partisyonu 102
10: Robert Frank, *Donanma Askerlik Şubesi, Postane – Butte, Montana* 106
11: Harry Partch'ın *Oedipus*'unun icra edilişi 116
12. John Huston tarafından yönetilen *Cesaretin Kızıl Nişanı*'ndan bir sahne 125
13. Ludwig van Beethoven tarafından verilen bir konserin programı. 180
14. *The Bus Show*'un duyuru afişi 185
15. *The Bus Show*, yerleştirme 189
16. Marcel Duchamp, *Kırık Kolun Öncesi* 192
17. Andy Warhol, *Brillo* 193
18. Marcel Duchamp, *Çeşme* 200
19. Orson Welles'in modern kostümlü *Julius Ceasar* yapımı 222
20: Howard S. Becker, *San Francisco'da Balıkçı Filosunun Kutsanması*, baskı ve kontakt baskı 245

21: Tactile Sanat Grubu'nun üyeleri tarafından yapılan *Kurabiye* performansı 255
22: Charles Ives 285
23: Conlon Nancarrow ve otomatik piyano besteleri yapmak için kullandığı aygıt 296
24: Yorgan tasarımları 303
25: Mahkûmlar şarkı söylüyor 307
26: Simon Rodia, *Watts Kuleleri* 312
27: James Hampton, *Ulusal Milenyum Genel Kongresi İçin Üçüncü Cennetin Tahtı* 313
28: Robert Arneson, *Batan Tuğla Tabakları* 330
29. Marilyn Levine, *Kahverengi El Çantası* 332
30. Robert Arneson, *Daktilo* 335
31. Robert Arneson. *Muazzam bir Çaydanlık* 336
32. Amerikan sanat fotoğrafçılığında iki dönem
(a) Gertrude Kasebier, isimsiz fotoğraf
(b) Robert Frank, *Örtülü Araba,* Long Beach, California 349
33. James M. Davis. *Demiryolu, Gerçekmiş Gibi* 369
34. *Underwood and Underwood, Depo* 374
35. *Underwood and Underwood* 376
36. Sears, Roebuck kataloğundaki stereografların reklamı 379
37. *New Orleanslı The Buddy Petit Jazz Band* 385
38. *Jimmie Lunceford Orkestrası* 386
39. Fotoğrafçı bilinmiyor. *Nemli Bir Sabah- Çiftçinin Şaşkınlığı* 388
40. Bir sınıfta stereoskoplar 390
41. Alfred Stieglitz. *Hırs Şehri* 394
42. Walker Evans, *Evler ve Reklam Panoları, Georgia, Atlanta, 1936* 399

Yirmi Beşinci Yıl Özel Baskısına Önsöz

YAŞARKEN YAZMAK: *SANAT DÜNYALARI*'NI NASIL YAZDIM?

Sanat Dünyaları, yıllarca süren düşünme, okuma, araştırma sürecinden sonra 1982'de yayımlandı. Klasik anlamda bir proje değildi. Şu sanatçı grubunu (Chicago'daki caz çalgıcıları), bu sanatçı topluluğunu (San Francisco tiyatro dünyası) veya bu tür belirli bir bağlamda yapılan belirli bir sanat biçimini araştırmadım. Yaptığım daha ziyade, bu tür bir olguyu çalışmaya giriştiğinizde soracağınız türde soruların ve uğraşacağınız türde meselelerin ampirik temelli bir araştırmasıydı. Bu nedenle *Sanat Dünyaları*'nın, sanatı incelemenin sorular üretmeyi amaçlayan bir yolu olduğunu söyleyebilirsiniz. Hocam Everett Hughes, beni yoğun teorileştirmeden uzak durmam konusunda daima uyarmıştır, ona göre

bu faal meslek yaşamının sonunda yapılacak bir şeydi, ona inandım. Ancak kafamdaki fikirler, bir vaka incelemesinden çok, karşılaştırmalı bir çalışmaya uygundu; bu fikirler üzerinde ciddi biçimde düşünmeye başladıktan sonra, beni nereye götüreceklerini görmekten başka seçeneğim kalmamıştı.

Diğer bir bakış açısından, *Sanat Dünyaları*, ampirik malzemelerin çoğunun başka yazarlar tarafından kendi çalışmaları için toplanmış veya oluşturulmuş olmasına ve benim sadece bu malzemeleri kullanmış olmama karşın, kuşkusuz ampirik bir araştırmadır. Ayrıca kendi yaşamımdan da epey malzeme kullandım. Bir araştırma için bunların ikisi de iyi birer veri ve fikir kaynağıdır.

Her neyse, meydana geliş öyküsü işte şöyle.

Altmışlı yılların sonlarında, eğitimle ilgili sorunlar hakkında, benim ve çalışma arkadaşlarımın "öğrenci kültürü" –öğretim üyeleri, okul yöneticileri ve diğerleri tarafından yaratılan sıkıntıların üstesinden gelmelerinde öğrencilere yardımcı olan ortak anlayışlar– dediğimiz şeye odaklanan birkaç büyük proje gerçekleştirdim. Bir tıp fakültesinde (Becker vd, 1961), lisans eğitimi veren bir üniversitede (Becker vd, 1968) ve çeşitli meslek okullarında (meslek ve çıraklık okulları) (Becker, 1972) öğrenci kültürü üzerine çalışmalar yaptık. Bu araştırmalarda oldukça uzmanlaşmıştım. Yeni bir eğitim kurumuna girip, birkaç gün içerisinde üç senelik saha çalışmasının sonuçlarının ne olacağını bilebilirmişim gibi geliyordu, gerçekten böyle düşünmüyordum ama böyle hissediyordum. Bu nedenle de sıkılmıştım.

1970 yılında, Northwestern Üniversitesi'ndeki bir yıllık iznimi Kaliforniya Palo Alto'daki Davranış Bilimleri İleri Araştırmalar Merkezi'nde geçirdiğim dönemde, bu açmazdan kurtulma fırsatım olmuştu. *Sanat Dünyaları* üzerinde bilinçli olarak çalışmaya başladığım dönem de budur. Farklı bir şey yapmak, yeni bir çalışma alanına girmek istiyordum. Sanat sosyolojisinin yeterince gelişmemiş bir alan olduğunu düşünüyordum. Bu alanda fazla bir şey yapılmamıştı ve yapılmış olanlar da, gençliğimin küstah bakışıyla, çoğunlukla pek de iyi değildi ve ağırlıklı olarak, bu konu üzerinde o zamanlar mevcut olanların çoğunu yazmış olan Avrupalı düşünürlerin kitapları gibi (örneğin Goldmann, 1965) felsefi, estetiğin klasik sorunlarıyla meşgul, sanatsal değer yargıları gibi

şeylerle ilgiliydiler. Birleşik Devletler'de yapılmış az miktardaki çalışma ise genellikle oldukça nicelikseldi ve sanatsal faaliyetin örgütlenmesiyle ilgilenmiyordu (örneğin Mueller, 1951).

Bir araştırmanın gerçekte ne zaman başladığı ilginç bir sorudur. *Sanat Dünyaları*'nın sosyolog olmamın öncesinde, piyanist olduğum zaman (veya olmaya başladığımda, on bir veya on iki yaşlarındayken) başladığını söyleyebilirim. Piyano çalmak yaşamımı ve bir sosyolog olarak çalışmalarımı renklendiren ve renklendirmeye devam eden bir deneyimdir. Bana "veri" olarak adlandırabileceğimiz, düşünme sürecimde yararlanacağımı bildiğim pek çok şeyi, farklı olayları gözlemleme imkânını, sohbetlerin anılarını kazandırdı.

Araştırma yapma ve sonuçları üzerinde düşünme konusunda Hughes'un, hayli sezgisel olan pratiğini izledim. O bunu nasıl yapacağını biliyordu, kendini zorladığında ise bunu nasıl yaptığını da bir şekilde açıklayabiliyordu. (Bir araya getirilmiş denemeleri için bkz. Hughes, 1984.) Metodolojik özbilinç çağında yetiştim ve böylelikle de neyi nasıl yaptığım konusunda, onun hiç yapmadığı kadar, düşünmeye sevk edildim.

Bir projeye daima, *Sanat Dünyaları*'nda olduğu gibi, neyi bilmediğimin farkında olarak başlarım. Konuyla ilgili kavrayışım bulanıktır, doğru soruları sormadığıma eminimdir; mesele veya sorun belirdiğinde araştırmak için doğru yöntemleri bilmediğimden de aynı biçimde eminimdir. Ve daima -bu konuda böbürlenmiyor, sadece yaptığım şeyin bu olduğunu kabul ediyorum- çalışmaya başlamak üzere olduğum şey, her ne ise, hakkında yazılmış şeylerin çoğunu okumayacak kadar kibirliyimdir.

Bu, konu hakkında hiçbir fikrim olmadığı anlamına gelmez. İnsanların sahaya bir tabula rasa* olarak gittikleri ve şeylerin "zuhur" etmelerini beklediklerini farz etmelerinden hoşlanmıyorum. Üstelik dilbilgisi bakımından da yanlış. Konular, meseleler, temalar "zuhur" etmez. Acayip bir ifade olmasına karşın, onları bizim "zuhur" ettirdiğimizi, çalışmamıza başladıktan sonra öğrendiklerimiz neticesinde oluşturduğumuzu söylemek daha yerinde olur.

---

* John Locke'un görgül felsefesine dayanan bu terim, bu bağlamda henüz hiçbir deneyimin, dolayısıyla deneyimin getirdiği bilgilerin yer tutmadığı yeni doğmuş bebek zihni anlamına gelir. Bu terim ayrıca boş levha, boş bir sayfa, önyargısız, sil baştan ele alınabilecek bir fırsat gibi anlamlara da gelebilir. Becker'ın kullandığı anlam ise daha ziyade bakir, üzerinde hiç çalışma yapılmamış, bu nedenle de onunla ilintili hiçbir bulgunun ve bilginin, dolayısıyla da bir önyargı ya da fikrin olmadığı bir çalışma sahası olarak düşünülebilir. (ç.n.)

Bu, her bir gün öğrendiklerimizi kullandığımız, bildiğimiz teorileri her bir gün karşılaştıklarımıza uyguladığımız ve bunlara dayanarak yeni meseleler ve sorular oluşturduğumuz anlamına gelir. Bunu, Herbert Blumer'in (1969, s. 147-152) "uyaran kavramlar" [*sensitizing concepts*] dediği temel prensipler yardımıyla yaparız. Kuram ve araştırma arasındaki bağlantı, basit ve öz ifade edersek, kuramların soruları ortaya atması, dikkat edilecek şeyleri işaret etmesi, henüz bilmediğimiz şeyleri göstermesi; araştırmanın ise sorulara yanıt vermesi, bunun yanı sıra da düşünmemiş olduğumuz şeylerin farkına varmamızı sağlaması ve böylelikle kuramsal olasılıklar sağlamasıdır. Kuram ve veri arasındaki etkileşimin örneklerini ileride vereceğim.

Bir şeyi araştırmaya başladığımda bana yol gösteren temel prensiplerin en önemli üç tanesi şunlardır:

1. Sosyolojinin konusunun insanların şeyleri birlikte nasıl yaptığı –buna "ortak faaliyet" demeyi Blumer'den (1969, s. 70-77) öğrendim, ancak ben bunun yerine "kolektif faaliyet" demeyi tercih ediyorum– olduğunu belirten prensip. Buna bağlı olarak, ben her zaman çalışma yapmayı düşündüğüm sahalardaki ilgili tüm insanları, özellikle de genellikle pek önemli olmadıkları düşünülenleri, araştırırım. Ayrıca, gelişmekte olan araştırma konumla ilişkili her şeyi –özellikle insan eliyle yapılmış tüm maddi ürünler dahil olmak üzere– beraber eyleyen insanların üretimi olarak ele alırım. Sonuçta ortaya çıkan şeyi yapmak için, faaliyetlerini nasıl koordine ettikleri büyük bir araştırma sorusudur.

2. Pek çok açıdan benzer görünen ancak tam da aynı olmayan başka bir vakaya bakarak, bir vaka hakkında bazı şeyler keşfedebileceğinizi belirten karşılaştırma prensibi. Bu tür iki veya üç vakayı yan yana koymak aynı olguların –aynı kolektif faaliyet biçimleri, aynı süreçler– farklı mekânlarda farklı biçimler aldığını, bu farklılıkların neye bağlı olduğunu ve sonuçlarının nasıl değişiklik gösterdiğini görmenizi sağlar.

3. Hiçbir şeyin bir anda olmadığını, her şeyin aşamalar halinde olduğunu, önce bir adım, sonra başka bir adım, sonra bir başkası derken bunun sürekli devam ettiğini belirten süreç prensibi. Bu yüzden sonuç olarak kabul ettiğimiz ve açıkladığımız aşama aslında, gerçeklik tarafından belirlenmiş bir sonuç değil, çalışma-

mızı bitirmeyi seçtiğimiz yerdir.[1] Sosyolojik analiz adım adım kimin ne yaptığını, insanların işlerinin gerektirdiği koordinasyonu nasıl başardıklarını ve kolektif faaliyetlerinin ortaya ne çıkardığını bulmaktır.

Palo Alto'daki özgürlük yılımı *Sanat Dünyaları* haline gelen çalışmamın araştırması için harcadım. Araştırmam iki şekilde – yoğun bir okuma ve kişisel deneyim– ilerledi ve sanat eserlerinin nasıl yapıldığı konusunda öğrendiğim şeylerle bu gözlemlerin ne anlama geldiği hakkında sahip olduğum fikirler (benim kuramdan anladığım budur) arasındaki bir gidip gelmeden oluşmaktaydı. Tekrar edersek, sanatın, zaman içinde keşfettiğim bir biçimde, kolektif olması; sanat eserlerinin bir süreç neticesinde ortaya çıkması; karşılaştırmanın araştırmamın temel unsuru olması, daima bir sanat biçimini bir diğer sanat biçimiyle, şeyleri yapmanın bir yolunu bir diğer yoluyla karşılaştırmam ve bu karşılaştırmanın bana araştırmamla ilgili önemli şeyler göstermesini ummam en önemli genel yol gösterici prensiplerdi.

Onlu yaşlarımdan itibaren barlarda, gece kulüplerinde ve striptiz kulüplerinde piyanistlik yaptım. Bu deneyimlerden ve sanatla ilgili başka yerlerden edindiğim diğer deneyimlerden biliyordum ki sanat eserlerinin oldukları şey haline gelmesi için, çok sayıda farklı kişinin yaptığı faaliyetlerin koordine edildiği bir ağ gerekiyordu. Bu deneyimlere dayanarak sezgilerim bana bu tür ağları ve faaliyetleri çalışmanın, sanatı düşünmenin verimli bir yolu olacağını söylüyordu. Yine de incelemek için bazı yeni deneyimlere ihtiyaç duyduğumu düşünüyordum. Kendi deneyimlerimlerim bakımından hakkında en az şey bildiğim alan görsel sanatlardı –düzgün çizim yapamamak ilkokuldan beri epey canımı sıkmıştır[2] –böylelikle, San Francisco Sanat Enstititüsü'nde, çizim yapmayı gerektirmediği için, fotoğrafçılık bölümünden bir ders aldım. Fotoğraf çekmeye kendimi epeyce kaptırdım; okul sayesinde tanıştığım, o zamanlar hayli faal olan San Francisco Körfez Bölgesi fotoğraf dünyasının içine girdim. Fotoğrafçılık, sanat dünyaları hakkındaki fikirlerimi soruşturabileceğim bir laboratuvar haline geldi. Günden güne içine girdiğim dünyaya dair öğrendiklerim, önceden aklımda olan soruların yanında, hiç sormamış olmadığım sorulara da yanıt verdi.

1. Bkz. Becker, Faulkner ve Kirshenblatt-Gimblett, 2005.
2. Bkz. Becker, 1998, s. 132-38.

Bu sayede, fotoğrafçıların fotoğraf malzemeleri satan dükkânlardan satın aldıkları (ve aldığım) malzemelere bağımlı olduklarını kendi kendime karanlık odada öğrendim. Fotoğraf basmayı Agfa tarafından üretilen "Record Rapid" adı verilen çok hoş bir kâğıtla öğrendim. Bu kâğıt üzerine baskı yapmanın esaslarını öğrendiğim aylarda Agfa, kâğıdın üretimini durdurdu. DuPont tarafından üretilen Varilour üzerine baskı yapmaya başlamamdan kısa bir süre sonra, başka bir kâğıt üzerine baskı yapmanın, kâğıdın farklı pozlama ve banyo sürelerine nasıl tepki vereceğini yeniden öğrenmek anlamına geldiği ortaya çıktı. Dersimi almamışsam diye DuPont da kısa zamanda Varilour'u üretmeyi bıraktı ve ben tekrar kâğıt değiştirmek durumunda kaldım (Dijital fotoğrafın ortaya çıkışıyla bütün bu güçlükle kazanılan bilgiler süratle çağdışı oldu ancak bu başka bir hikaye). Bu şirketler ürünlerini piyasadan kaldırdıklarında sıkıntıya düşen tek kişi elbette ben değildim. Bu durumun daha önemli olduğu çok sayıda profesyonel, benzer sıkıntılar yaşadı. Hatta, öğrendiğime göre, çok sayıda fotoğrafçının önceden devamlı olarak kullandığı bu platin bazlı baskı kâğıtlar üretilmemeye başlandıktan sonra, bazı inatçı kişiler bu kâğıtları kullanmaya devam etmişti; ancak platin bir solüsyonla duyarlılaştırarak kâğıtlarını kendileri yapmak durumundaydılar.

Sanat dünyalarındaki tanışlarımın sağladığı "verilerden" de faydalandım. Bir arkadaşım, Susan Lee, ders verdiğim Northwestern Üniversitesi'nde dans bölümünün başındaydı. Sahneyi temizlemeleri gerektiği gibi temizlemeyen sahne görevlilerinin, sahnede kalıntılar bırakması nedeniyle dansçıların yaralandığı durumlardan bahsetmişti. Tesadüfen tanıştığım bir sanat taciri ise, "kendi" sanatçılarından birinin bir müzeye bir eserini teslim ettiğini ancak eserin müzenin kapılarından geçemeyecek kadar büyük ve zemininin taşıyamayacağı kadar ağır olduğunu fark ettiğini anlattı.

Gözlemlediğim şeyleri genelleştirerek, bu tip bulgulardan (benzer çok sayıdaki bulgulardan) teorik sonuçlar elde ettim. Peki, fotoğraf baskısıyla ilgili deneyimlerimden ne öğrenmiştim? Belirli bir malzemeyle çalışmaya alışan sanatçıların bu malzemeye bağımlı hale gelebileceklerini. Bu malzeme bulunamaz hale gelince de imalatçının üretmeyi bırakması durumunda olduğu gibi, sanatçıların alışkın olmadıkları bir diğer malzemeyle çalış-

maya başlayabileceğini veya artık satın alamadıkları malzemeyi kendi başlarına üretebileceğini öğrenmiştim. Farklı sonuçlar ortaya çıksa da fotoğrafçılar çalışmayı durdurmayacak, değişimi kabullenip onunla yaşayacaklardı. Gördüklerim ve yaşadıklarım sonucunda, Y türünde sanat eserleri yapmak için X malzemesinin gerekli olduğunu ve bu yüzden X olmazsa Y'nin de olmayacağını kabul eden düz mantık bir işlevselciliğin teorik yaklaşım olarak savunulamaz olduğunu anladım. Kuramsal revizyon kâğıt üzerinde küçük bir değişim olsa da ciddi sonuçları olan bir değişimdir: X malzemesi olmayınca sanatçı (a) malzemeyi kendisi yapar, (b) yapacak yeni birini bulur veya (c) işini onsuz yapar. İşini onsuz yaparsa eser aynı eser olmaz, lakin bu olmayacağı anlamına gelmez. Başka bir deyişle ya hep ya hiç durumu yoktur.

Bu kuramsal sonuç en büyük ölçekte de geçerlidir. Sadece özel ve baskı kâğıdı gibi önemsiz durumlar için geçerli değildir. Prensip olarak sonuçlar, en geniş ölçekte de hatta işlevselciliğin hakkında genellemeler yapabilmeyi amaçladığı tüm toplumlar için de geçerlidir. Şu halde, toplumun diğer unsurlarının bağlı olduğu düşünülen aile yapıları parçalandığında veya bütünüyle değiştiğinde ne olur? Toplumun varlığı sona mı erer? Bu katı bir işlevselciliğin örtük veya açık olarak öngördüğü şeydir. Platin kâğıt üzerine baskı için geçerli olanın burada da geçerli olduğunu söylemek isterim, *söz konusu aile yapısına dayanan toplum formunun* ortadan kalkacağını söyleyebilirsiniz; ancak toplum ortadan kalkmayacaktır. Farklı olacaktır; ancak bu ortadan kalkmakla aynı şey değildir.

Bilfiil yaptığım bu tür gündelik gözlemlere ilaveten çok da okuma yaptım. Sanat hakkındaki ilk kuramsal düşüncelerim sosyoloji dışındaki alanlardaki bazı keşiflerimden doğdu. Yaptığım gelişigüzel ve plansız okumalarım içinde, en çok şeyi, müzik, edebiyat ve görsel sanat alanlarındaki, kendi kuramsal yatkınlıklarımla uyuşan kavram ve fikirler barındıran bazı kitaplardan öğrendiğimi fark ettim. Leonard Meyer'ın *Emotion and Meaning in Music* adlı çalışması (1956), besteci ve çalgıcıların, duygusal gerilimi artırmak ve çözmek ve bu sayede müzikal anlamı yaratmak için, melodi, armoni ve ritim gibi geleneksel kalıpları kullanma yöntemlerini çözümlemek için "sanatsal kalıp" (*convention*)[3] kav-

3. "Convention" kavramının metin içindeki farklı bağlamlardaki anlamlarını en iyi şekilde ifade etmek için, kavramı yer yer "sanatsal kalıp", yer yer "alışılagelmiş, yerleşmiş yöntem ve uygulama", yer yer "gelenek" olarak çevirdik.

ramını kullandı. Meyer'ın meslektaşı, Barbara Herrnstein Smith (1968), şairlerin bir şiirin bittiğine işaret etmek için geleneksel aygıtlar kullandıklarını gösterdi. Saygın sanat tarihçi Ernst Gombrich (1960) ise ressamların geleneksel teknikler kullanarak nasıl da "gerçek" ağaçları, insanları ve başka nesneleri hissettirdiklerini analiz etti. (William Ivins [1953] oyma ve gravür tekniklerini analiz ederek benzer bir çalışma yapmıştı.)

Bu yazarlar "gelenek" kavramını, sanatı yapan kişilerin ve sanatı okuyan, dinleyen ve izleyen kişilerin paylaştıkları şeyler –ilgili herkes tarafından bilinen ve bu sayede kolektif eylemlerinin temelini oluşturan görme ve okuma biçimleri– anlamında kullanmışlardı. Bu yazarların benimle aynı şeyden söz ettiklerini fark ettiğimde –"kolektif eylem" ve "gelenek" aynı şeydi– yapmış oldukları bütün o detaylı araştırmaları kendi çalışmam için malzeme olarak kullanabileceğimi anladım. Bu bana devam etme cesaretini verdi.

Kafamdaki küçük bir teori, şayet buna teori denilebilirse, okumalarımda bana yön sağladı. Saha çalışması yapan araştırmacılar, şikâyetlerin örgütlü faaliyetleri anlamak için özellikle iyi veriler olduğunu bilirler. Bunun nedeni nedir? Çünkü örgütlenmeler (işte size kuram) işlerin yapılma yolu olarak herkes tarafından bilinen, birlikte iş yapmanın düzenlenmiş usullerinden ibarettir. Katılımcılar bu usulleri veri kabul ederler –bu usuller sanat bağlamında sözünü ettiğim "gelenekler"dir– ve diğer insanlar buna uygun olarak davranmadıklarında düzenleri bozulur ve sinirlenirler. Şikâyet ederler ve bu şikâyetler "orada şeylerin yapıldığı yol" neyin veri kabul edildiğine açıklık getirir, bu da nihayetinde bir sosyoloğun bilmek istediği şeydir.

Bu küçük teori sayesinde okumalarım başka bir yöne girdi ve bir çeşit saha çalışması halini aldı. Bunun üzerine ham (veya "daha ham") veri arayışına başladım. Toplumsal yaşamın kolektif eylem olduğu şeklindeki temel önermemi izleyerek, belli bir sanat eserinin yapımına bir şekilde yardımcı olan insanların kimler olduklarını bana söyleyecek malzemeleri aramaya girişitim. Özellikle otobiyografik malzemeleri –farklı sanat alanlarından katılımcıların bu alanlarla ilgili yazdığı kitaplar– ve örgütlenmeler ve çalışma arkadaşları hakkında yakınmalarla dolu kitapları aradım. Bunları bulması kolaydı. Sanat dallarıyla ilgili

hemen her kitap bu gibi malzemelerle doludur. Hollywood bestecileri, film müzikleri sipariş eden yapımcıların müzik hakkında hiçbir şey bilmediklerinden ve yerine getirilmesi olanaksız isteklerde bulunmalarından (Faulkner, 1983); ressamlar istedikleri malzemeyi bulmanın zorluğundan, eserlerinin değerinin karşılığını ödemediğini düşündükleri koleksiyonculardan ve galeri sahiplerinden (Moulin, 1967); yayıncılar yazarların kitaplarında sonu gelmeyen değişiklikler yapmalarından ve yazarlar da yayıncıların kitaplarının tanıtımını layıkıyla yapmadıklarından şikâyet ederler.

Bazı kitaplar, "gerçek" sanat olarak kabul edilmeyen yardımcı işleri yapan insanların yaptıkları hakkındaydı. Edebiyat araştırmacısı Sutherland (1976) Viktorya dönemi İngiliz romanlarının oluşturulmasında yayıncıların ne denli önemli bir rol oynadıklarını gösterdi; sinema yazarı Harmetz (1977) *Oz Büyücüsü*'nün yapılmasıyla bir ilgisi olan herkesin katkısını -kostümleri diken terzi kadınları, Muchkinleri* oynayan küçük insanları, özellikle de filmin devamlılığını ve akıcılığını sağlamalarının (bu işten sorumlu yönetmen birkaç defa değiştirilmiştir) yanı sıra, Kansas'ta geçen başlangıç sahnelerinin siyah beyaz çekilmesi, filmin Dorothy'nin Oz Ülkesi'ne gelmesiyle renklenmesi hakkındaki oldukça önemli bir kararı da veren besteciler gibi, önemli roller oynayan çalışanları- sistemli bir biçimde araştırdı.

Yaptığım sadece yavan kuramlarımı "daha ilgi çekici" kılmak için anekdotlar, hoş öykücükler toplamak mıydı? Öyle değil. Bu tür ampirik örneklerle fikirlerimi geliştirmemi sağlayan temel yöntemimden bahsedeyim.

Mesele sanat olunca (aslında bu, üzerinde düşünmek istediğim her şey için böyledir), ilk olarak Everett Hughes'ın rol dağıtımı dediği şey, araştırmak istediğim olay veya nesneye (film, roman, müzik, tiyatro veya dans gösterisi) katkıda bulunduğu söylenebilecek (hatta söylenemeyecek) herkesin listesini yaparım. Burada geleneğin sizi kör etmesine izin vermemeniz özellikle önemlidir. Sahne görevlileri, baleyi meydana getiren ortak işin parçası mıdırlar? Ya bilet satıcıları ve otopark görevlileri? Sanırım çoğu insan bu kimselerin asli katılımcılar listesine eklenmesini mantıksız bulacaktır. Ancak onlar olmadan gösteri devam ede-

* Muchkinler, L.Frank Baum'un 1900 tarihli *Oz'un Harika Büyücüsü (The Wonderful Wizard of Oz)* romanında sözü edilen, Muchkin Ülkesi'nin sakinleri olan küçük insanlardır. (ç.n.)

meyecektir. Bu nedenle ben onları dahil ediyorum. (Bir esere katkı sunmuş kişiler, en kapsamlı bir biçimde, kurmaca filmlerden sonra gösterilen katkıda bulunanlar listesi olağan uygulamalar arasındaki en kapsamlısıdır.)

Bu listeyi yaptıktan sonra, daha önce söylediğim gibi dert ve sıkıntıların peşine düşerim. Bu da alışılmadık bir yol. Çoğu araştırmacı, sorun ve zorlukların kaçınılmaz olabileceğini kabul etse de bunların sanatı anlamak için önemli olduğunu düşünmez, muhtemelen de araştırmak için pek de hoş konular olmadığını düşünür. Sorun ve zorlukları araştırmamın merkezine yerleştirerek, sanatı mümkün kılan temel işbirliği biçimlerini keşfedebileceğimi düşünüyorum.

Daha sonra, temel önemde olduklarını belirttiğim *süreç* ve *karşılaştırma* prensiplerini takip ederim. Bunları, Palo Alto'da geçirdiğim yıl boyunca fotoğrafçılık öğrenirken edindiğim deneyimi, görsel sanat eserlerinin, bunun da ötesinde, her türde sanat eserinin doğasına yönelik kavrayışımı şekillendiren deneyimi nasıl kullandığımı tarif ederek bir araya getiriyorum.

Fotoğrafçılar genellikle kullandıklarından çok daha fazla sayıda poz çekerler. Fotoğraf çekmeye başladığımda, dijital fotoğrafçılık henüz icat edilmemişti ve makaralarca çekim yapılırdı; çoğunlukla bunlar (çoğu fotoğrafçının kullandığı) 35 mm makine kullananların kullandığı otuz altılık makaralardı. Genellikle aynı nesnelerin, mekânların, insanların ve olayların çok sayıda pozlarını çekerler. Hatta fotoğrafçı (özellikle spor olaylarını fotoğraflarken) motor drive'ı* olan bir fotoğraf makinesi kullanabilir ve aynı olayın peş peşe düzinelerce pozunu çekebilir. Film banyo edildikten sonra "kontakt baskı" veya "prova baskı" dedikleri, otuz altı pozun hepsini gösteren baskıyı yaparlardı. Bu onlara yaptıkları şeyi inceleme fırsatı sağlardı.

Çoğu fotoğrafçı için bu inceleme aşaması, aynı veya benzer konuların çok sayıda pozu içerisinden seçim yaptıkları bu aşama çok önemliydi. Birbirine benzeyen çok sayıda görüntü içinden hangisinin istedikleri görüntü olduğuna; hangi görüntüdeki ışığın, kadrajın ve insanların, ifadelerinin veya nesnelerin düzenlemesinin ifade etmek istediklerini ifade ettiğine bu aşamada karar vermek durumundaydılar. Fotoğrafçıların "editöryal çalışma" de-

* Bir fotoğraf makinesinin sürekli ve hızlı çekim yapmasını sağlayan parça. (ç.n.)

dikleri bu karar süreci, bir sonraki aşama için, seçilen negatiflerden baskı yapmak için gerekli olan malzemeyi sağlardı.

Fotoğrafçılık hakkında öğrendiklerim arttıkça, baskı sürecinin de benzer bir biçimde çok sayıda küçük kararlar vermeyi gerektirdiğini öğrendim; baskı için seçtiğiniz kâğıdın kontrast derecesi hakkında, kâğıdı agrandizörün altında ve banyo karışımında ne kadar tutacağınız hakkında vereceğiniz kararlar, tüm bunlar nihai fotoğrafta farklara neden oluyordu. Bu farklar, oldukça başka anlamları ve duyguları olan oldukça başka görüntüler ortaya çıkarıyordu. Böylece, süreç kuramına en baştaki bağlılığımın haklılığı, fotoğrafçıların çalışmalarında açık bir biçimde gözler önüne serilerek kanıtlanmış oldu.

Sürecin rolünü kavramam için öğrenmem gereken tek şeyin fotoğraf hakkındaki bu tek şey olduğunu sanmayın. Bunu daha ziyade, her tür sanat hakkında öğrendiğim yüzlerce şeyin meydana getirdiği birikimin bir metaforu olarak düşünün. Karşılaştırma prensibinin devreye girdiği nokta burasıdır.

Fotoğrafçıların editöryal süreçlerindeki en önemli unsur *seçim*di. Kritik bir noktada –çok sayıda poz arasından eleme yaparken– fotoğrafçı nihai sonucu etkileyen seçimler yapardı. Ayrıca seçim süreci burada bitmiyordu. Nihai görüntüyü etkileyen sadece tek bir seçim değil, bir dizi seçimdir. Benzer bir seçim sürecinin, başka sanat nesneleri ve olayları için de geçerli olup olamayacağını sorguladım. Buradan hareketle, araştırma sorum, bir yandan okumalarımı yapar ve incelemelerimi sürdürürken, bir eser hakkında kimin hangi seçimleri yaptığı ve bu seçimlerin ne sonuçlar doğurduğuna dönüştü.

Yaklaşımımı ciddi ölçüde etkileyen bir başka kitap daha oldu: J.H. Sutherland'in (1976) 19. ve erken 20. yüzyıl İngiliz edebiyatında yayıncılar ve yazarlar arasındaki ilişkileri; Charles Dickens, William Makepeace Thackeray, George Eliot ve Thomas Hardy gibi saygın romancılar ile kitaplarını yayımlayan kişiler arasındaki ilişkileri ayrıntılı bir biçimde anlattığı eseri. Sutherland'in yayımcılık firmalarının arşivlerinde yaptığı kapsamlı incelemeler, yayıncıların yayımladıkları eserlere önemli ölçüde müdahale ettiklerini ortaya koydu. Yayıncılar olay örgüsünde ve dilde değişiklikler öneriyor; o zamanlar çok yaygın olan halk kütüphanelerine yapılan satışlardan elde edilen kârı maksimize edecek formatlarda

baskı yapıyor ve daha nice yollarla yayımladıkları kitapların içerik ve üslubunu etkiliyorlardı.

Sutherland'in verdiği örnekler bana, isnat edilen sanatçının yanı sıra başka insanların da nihai esere etki eden seçimler yaptıklarını ve editöryal sürece önemli ölçüde dahil olduklarını gösterdi. Bu bilgiyi karşılaştırma prensibiyle beraber düşündüm. Başka örnekleri bulması zor olmadı: kurgucular ve film müziklerinin bestecileri, galeri sahipleri ve müze küratörleri, edebiyat editörleri ve diğerleri. Son olarak, büyük bir Hollywood filminin sonunda, tam da düşündüğüm şeyin, sanatı meydana getiren işbirliği ağlarının simgesi olarak, katkıda bulunanlar listesini fark ettim.

Karşılaştırma iki şey arasında ortak olan bir şeyi bulmaktan, sonra da aralarındaki farkları araştırmaktan ibarettir. Her iki işlem de analitik olarak önemlidir. Editöryal süreç bağlamındaki benzerlik seçim unsurudur, sanat eserlerinin birdenbire ortaya çıkmadığını, her bir parçanın yapılıp yerleştirilmesiyle parça parça oluşturulduklarını görmektir. Ancak bir benzerlik bulmak derhal bir farklılık aramaya sevk eder. Örnekler arasındaki –diyelim ki fotoğraf ve roman yazmak arasındaki– farklılıklara bakmak, sürecin farklı versiyonlarını ortaya çıkarır, farklı aktörleri meseleye dahil eder ve farklı adımlara vurgu yapar. Eseri meydana getirmenin maddi süreci fotoğrafçılar için daha dolaysız ve içinde bulunulan anla bağlantılıdır ve tüm seçimler onların ellerindeymiş gibi görünür; buna karşın romancılar genellikle, eserin aslını yaparlar, kopyaları başka insanlar tarafından yazarın kullandığından çok farklı türlerde makineler ve üretim süreçleri kullanılarak meydana getirilir (bu, yazarların maddi sonuçlar hakkında şikâyet etmediği anlamına gelmez!). Karşılaştırma yapmanın bu iki öğesi de irdelemek için yeni sorular ortaya koyar, sonraki çalışmalarda izlenecek yeni yollar açar.

Sanat Dünyaları gibi bir kitap yazmanın kendisi de bir süreçtir. Ben sanat hakkında bir kitap yazmak için yola çıkmadım. Sadece, sanatın ortaklaşa bir faaliyet olduğu konusundaki sezgimin peşine düşmek ve beni nereye götüreceğini görmek istedim. Konuyla derinden ilgilenmeye başladıktan sonra, o vakitler, daha sonraları olduğu kadar yaygın bir konu olmayan sanat sosyolojisi üzerine bir ders vermeye başladım. Okumalarımda ve şahsi dene-

yimlerime dair düşündüklerimde özellikle ilgimi çeken şey üzerine her hafta ders vermek, bir çerçeve, bir taslak sağladı. Öğrencilerin dikkatlerini çekmek için ilginç örnekler verdim; Los Angeles'taki Watts Kuleleri'ni inşa eden adamın öyküsü öğrencileri o denli büyüledi ki uyumsuzlar ve sanatları hakkındaki bölümün çekirdeği haline geldi.

Örnekleri biriktirdikçe karşılaştırdım, derste anlattım ve onları bir arada tutabilecek bir çerçeve yarattım; kafamda meselenin farklı yönleriyle ilgili metinler canlandırmaya başladım. Bu metinleri hem yazılmak istedikleri için hem de bazen bir konuşma davetine yanıt olarak, bazen bir konferansa katılmak için, bazen de bir kitap veya dergiye katkı sunmak amacıyla yazdım. Bu tür her talep, hiçbirini yapmak gibi bir yükümlülüğüm olmamasına karşın, yapmam gereken bir şeyi yapmam için bir çağrı gibi göründü.

Birkaç yılın ardından, şimdi bir tür birleşik kuram olarak gördüğüm şeyin çeşitli yönlerini ele alan yedi veya sekiz makale birikmişti. Yazdığım bu makalelerin hepsini yere serdim ve nerelerde boşluk olduğunu ve bu boşlukları doldurmak için ne yazmam gerektiğini gördüm. Bu, aklımla kavradığım bir şey olduğu kadar görsel bir keşifti de.

Nihayet bir yazar için yanıtlaması muhtemelen en zor soruyla karşı karşıya kaldım: Ne zaman bitmiş olacak? Araştırma tamam mıydı? Kitap bitmiş miydi? Nasıl bilecektim? Her zaman yapılması gereken son bir şey daha yok mudur? (bkz. Becker, Faulkner ve Kirshenblatt-Gimblett, 2005.)

Sanat Dünyaları'yla ilgili olarak yeterince görüşme veya gözlem yapıp yapmadığım konusunda endişelenmem gerekmedi. Verilerimin, örneklerimin, analitik çerçevemin daha karmaşık olmasını sağlayacak bir şeyi dışarıda bırakmamamı sağlayacak kadar geniş bir çeşitlilikteki durumları ve sanat formlarını kapsaması yeterliydi. Genelleştirmeler peşinde değildim, karmaşıklığı görmek istiyordum. Genelleştirmelerim, daha ziyade, neyin mümkün olduğu, sanatsal faaliyet üzerine yapılan bir incelemede neyin araştırmaya değer olduğu hakkında olacaktı. Böylelikle, özünde, sadece ne zaman bitireceğime karar vermem gerekiyordu.

Bu sorunu, meselesi ortaklaşa faaliyet olarak sanat olan çalışmamı, kitap yazmanın bir aşama olduğu ancak son aşama olma-

dığı bir süreç olarak düşünerek çözdüm. Kitap, daha ziyade bir çalışma süreci hakkında geleceğe uzanan bir ilerleme raporuydu. Genelleştirmelerim yanlış veya eksik olabilirdi; neticede, bütün bilimsel çıkarımlar gibi bunlar da olması geçicidir (bkz. Latour, 1987).

Nitekim kapsamlı bir Sanat Kuramı sağlamak niyetinde değildim, burada büyük harfler birliği, bütünlüğü, kesinliği işaret ediyor. Benim kuramdan anladığım asla bu olmadı. Bana göre kuram bir konuyu incelerken bana neyi araştırmam gerektiğini söyleyen az çok tutarlı fikirler dizisidir; *Sanat Dünyaları*'dan beklediğim de bana, okuyana ve içindeki düşüncelerin peşinden gitmeye değer olduğunu düşünen herkese bunu sağlamasıydı. En iyi Kuhncu anlamıyla (Kuhn, 1970) kitabın hedefi, araştırılabilir fikirler üretmeyi sürdürecek bir çerçeve sağlamaktı.

Bugün de bu araştırılabilir fikirlerin bazılarının izini sürüyorum ve proje, bugün de devam ediyor. Ancak bu süreç, kitaptaki fikirlerin ileri sürdüğü gibi başka insanları da kapsıyor. Bu, yeni bir vizyon yaratmak ve bunu tamamlamak için yalnız başına çalışan kahraman bir düşünürün öyküsü değil. *Sanat Dünyaları*'nı yazarken birlikte düşüneceğim insanlar buldum, başvurduğum ve bazılarından burada söz ettiğim bütün yazarlar; konuştuğum, öğrenci veya çalışma arkadaşı olarak işbirliği de yaptığım, fiilen sanat yapan insanlar.

Birlikte düşüneceğim böyle çalışma arkadaşları aramayı sürdürdüm, bunun yanı sıra belirli projelerde fiilen işbirliği yaptığım insanlar da buldum. Kitabın ardından husule gelen bu çalışma sürecinin izini süreceğim.

Kitapla ilgili olarak yaptığım ilk çalışmalarım beni Fransız sanat sosyologlarının çalışmalarıyla ilgilenmeye sevk etti. Birleşik Devletler'de o zamanlar tanınan tek isim Pierre Bourdieu'ydü; ancak ben Raymonde Moulin'in daha etnografik olan ve daha heyecan verici bulduğum çalışmalarıyla çok daha fazla ilgiliydim. Moulin 20. yüzyıl ortalarında Fransa'daki sanat pazarları üzerine bir kitap yazmıştı (Moulin, 1967), bu kitaba sahip olduğum halde, doktora onayı için gerekli olan ve Fransızca okuyabildiğimi onaylayan sınavı geçmiş olmama rağmen o dönemde Fransızca okuyamadığım için kitabı okuyamamıştım. Moulin'in çalışmasını okuyabilmek için kendi kendime Fransızca okumayı öğrendim,

bu sayede onunla buluştum, CNRS'deki* yürütücüsü olduğu enstitüde bir ay geçirmek üzere davet edildim ve böylece Pierre-Michel Menger, Dominique Pasquier, Sabine Chalvon-Demersay ve daha başka sanat sosyologlarıyla bir araya geldim, çoğu okumam için Fransızca kitap ve makaleler verdiler. Ne kadar çok okuduysam, daha fazlasını okumak o kadar kolaylaşıyordu.

Daha sonra Allain Pessin beni Grenoble'a "sociologie des oeuvres"** (Majastre ve Pessin, 2001) başlıklı bir konferansa katılmam için davet etti. Bu buluşma için *Sanat Dünyaları*'nda, sanat eserlerinin kararlı bir varlığa sahip olmadıkları, devamlı surette değişmekte oldukları yönündeki fikirlerimi irdeleyen bir yazı yazdım ("L'oeuvre elle-même")***. Bu konu beni meşgul etmeyi sürdürdü ve New York Social Science Research Council**** için sanat sosyolojisi üzerine bir konferans düzenleme fırsatı bulduğumda, bu konuyu konferansın odağı haline getirdim. Bir grup sosyal ve beşeri bilimci, meselenin çeşitli yönlerini irdeleyen makalelerden oluşan bir kitap (Becker; Faulkner; Kirshenblatt-Gimblett, 2005) meydana getirmek için bu girişimde işbirliği yaptı. (Konferansın temelini oluşturan makalelerden ikisi –benimki ve Menger'inki– Grenoble buluşmasında sunulmuştu.) Robert Faulkner'la onun konferansta sunduğu, caz çalgıcılarının alıştırma yapma şeklini ele alan makalesi üzerine tartışırken, ikimizin de üzerinde çalışmak istediği bir konu ortaya çıktı: Caz repertuarı, nasıl ortaya çıktığı, sürdürüldüğü ve müzisyenlerin gündelik çalışma yaşamlarında nasıl bir yerde durduğu. Şimdilerde bu projeye iyi bir başlangıç yaptık.

Çalışmalarının ne zaman tamamlanmış olacağını bilmek isteyen araştırmacılara yeni bir lisan öğrenmelerini, yeni çalışma arkadaşları bulmalarını ve daha çok araştırma yapmalarını önermek amacında değilim. Deneyimlerimden çıkardığım ders daha ziyade, bir çalışmayı asla tamamlamadığımız ancak öğrendiklerimizi çalışma arkadaşlarımıza anlatmak için arada sırada durakladığımızdır.

* Le Centre national de la recherche scientifique: Fransız Ulusal Bilimsel Araştırmalar Merkezi. (ç.n.)
** Sanat Yapıtının Sosyolojisi. (ç.n.)
*** Sanat Yapıtının Kendisi. (ç.n.)
**** New York Sosyal Bilimler Araştırma Kurulu. (ç.n.)

Birinci Baskıya Önsöz

Belki de Chicago'daki ve başka yerlerdeki tavernalarda piyano çalarak geçirdiğim yıllar, bu gibi yerlerde çalan insanların, belli bir sanat anlayışının oluşmasında, tanınmış caz klasiklerini yaratmış olan tanınmış müzisyenler kadar önemli olduklarını düşünmeme neden olmuştur. Chicago'da –Louis Sullivan'ın demokratik felsefesinin, arşınlayıp durduğum şehir merkezindeki gökdelenlerde somutlaştığı ve Moholy-Nagy'nin Tasarım Enstitüsü'nün sürgündeki Bauhaus'un zanaata olan ilgisine bir Orta-Batı yuvası sunduğu yerde– büyümüş olmam, sanat eserlerinin yapımına yardım eden zanaatkârların, bu eserleri tasarlayan insanlar kadar önemli olduğunu düşünmeme yol açmış olmalı. İsyankâr tabiatım doğuştan gelen bir seçkincilik karşıtlığının sebebi olabilir.

Everett C. Hughes ve Herbert Blumer'den sosyolojinin "Chicago geleneği"ni öğrenmek, beni, sosyolojik çalışmanın nesnesinin ne olduğuna dair yapılan geleneksel tanımlamalar hakkında bir şüpheciliğe yöneltmiş olmalı.

Bu kitabın, sosyologların sanatla ilgili olarak genellikle benimsedikleri yaklaşım biçiminden tamamen farklı olan tavrının oluşmasında bütün bu unsurların rolü oldu. Sanatı bir grup insanın yaptığı bir iş olarak ele aldım; sanat eserleriyle veya alışılagelmiş biçimde eserlerin yaratıcıları olarak tarif edilen kişilerden ziyade, eserleri meydana getiren kişiler arasındaki işbirliği örüntüleriyle ilgiliydim. Bunu yaparken, benim ve daha pek çoklarının, başka tür işleri ve çalışma ortamlarını araştırırken kullandığımız bir analiz şeklini kullanmayı uygun buldum. Bu, kaçınılmaz olarak, sanatı başka tür işlerden çok da farklı olmayan bir iş olarak, sanatçı olarak tanımlanan insanları da başka tür çalışanlardan, özellikle de sanat eserinin yapımına katılan diğer çalışanlardan pek de farklı olmayan kişiler olarak ele almam anlamına geldi.

Sanat dünyası kavramı, analizimin belkemiğini oluşturmaktadır. "Sanat dünyası" yazarlar tarafından genellikle müphem ve mecazi bir biçimde, çoğunlukla da astronomik fiyatları ve haber değerleri olan nesne ve olaylarla birlikte anılan göz önündeki kişilere işaret etmek için kullanılmıştır. Ben bu terimi daha teknik biçimde, şeyleri yapmanın geleneksel yöntemlerinin ortak bilgisi sayesinde işbirliği faaliyetleri düzenlenen bir insan ağını belirtmek için kullandım. Bu totolojik tanımlama, analitik bir sosyolojik sanat teorisinden çok, insanların sanat eserlerini nasıl ürettiği ve tükettiği konusundaki anlayışımızı artırmak amacıyla, sanat dünyası kavramının sahip olduğu potansiyelin araştırılması şeklindeki bir analizi yansıtır. Kitaptaki her bölüm, sanat dünyalarının önemli özelliklerine işaret ederek, nasıl ortaya çıktıklarını ve devam ettiklerini araştırarak, çalışma biçimlerinin ürettikleri eserleri form ve içerik bakımından nasıl etkilediğine dikkat çekerek ve sanatla ilgili standart soruları tüm tartışılanlar ışığında yeniden yorumlayarak, kavrama farklı açılardan yaklaşır.

Sanırım sosyolojinin daha önce hiç kimsenin bilmediği bir şeyi keşfetmediği genel olarak doğrudur ve bu noktada doğa bilimlerinden ayrılır. İyi sosyal bilim daha ziyade, çoğu insanın farkında olduğu şeylere yönelik daha derin bir anlayış oluşturur.

Burası bu tartışmayı sürdürmenin yeri değilse de söylemeliyim ki, bu analizin herhangi bir başarısı varsa, bu başarı şimdiye kadar bilinmeyen olguların veya ilişkilerin keşfinden değil, sanat dünyası kavramının işaret ettiklerinin sistematik bir biçimde irdelenmesinden kaynaklanmaktadır. Bu kavram basmakalıp görünse de işaret ettiklerinin çoğu basmakalıp değildir. Öyle ki yaptığı iş sanat eserine katkıda bulunmak olan herhangi bir kişinin, kendine düşen görevi yapmamış olması durumunda eserin farklı bir biçimde sonuçlanacağını söylemek oldukça basit görünüyor. Ancak bütün bu insanların hangilerinin *sanatçı*, hangilerinin ise destek personel olduğuna karar vermek gerektiğinde, bu kavramın işaret ettiklerini takip etmek aynı şekilde basit olmayacaktır.

Toplumsal örgütlenme biçimlerine odaklanmış olduğumdan, çoğu kez, çok farklı şöhretleri olan sanat biçimlerini ve eserlerini karşılaştırdım. Tiziano'dan ve çizgi romanlardan bir arada söz ettiğim, Hollywood filmlerinin müziklerini veya rock'n roll akorlarını Beethoven veya Mozart'ın eserleri kadar ciddiyetle tartıştığım oldu. Gerçekten de (eserin niteliğine yönelik) şöhret meselesi incelemenin merkezinde durduğu için, bu tip karşılaştırmalar çalışmamda çokça yer aldı. Bu karşılaştırmaları uygunsuz bulan okurlara, analizin prensibinin estetikle değil, toplumsal örgütlenmeyle ilgili olduğunu hatırlatırım.

Bu yaklaşım, sanatı, yaratıcılığın açığa çıktığı ve toplumun temel niteliğinin kendini dışavurduğu daha özel bir şey olarak tanımlayan sanat sosyolojisindeki egemen geleneğe tamamen karşıt görünmektedir. Bu egemen gelenek, bir sosyal fenomen olarak sanatın analizinin merkezine, işbirliği ağlarından ziyade sanatçıyı ve sanat eserini koyar. Bu farkın ışığında, benim yaptığım şeyin sanat sosyolojisi sayılamayacağını, daha çok sanatsal çalışma çevresindeki mesleklerin sosyolojisi olduğunu söylemek mantıklı olabilecektir. Geleneksel bakış açısıyla tartışmayacağım.

Final bölümü dışında ve en önemli bazı saplantılarına değinmek dışında, bu geleneksel bakış açısıyla tartışmaya girmedim. Bunun nedeni, bu meselelerin bu kavramlarla tartışılamayacak olması değil, araştırmamın merkezinde olmamaları, dolayısıyla tartışmam içinde daha tali olmalarıdır. Ayrıca, bu meseleleri, bir bakıma bahsetmek istediğim konular bağlamında ele aldım ve bu nedenle bu meseleleri kendi bağlamları dahilinde tartışmadım.

Bu iki analiz türünün birbirleriyle çeliştiğinden veya çatıştığından emin değilim. Bu iki tarz pekala, aynı ampirik malzemeler hakkında sorulmuş iki ayrı soru dizisi olabilir.

Elbette, sanat hakkında bu biçimde düşünen ilk kişi ben değilim. Sanatı göreli, şüpheci, "demokratik" bir biçimde ele alan sağlam bir gelenek mevcut. Charles Seeger ve özellikle Klaus Wachsmann gibi etno-müzikologlar, bana düşünülecek ve örnek alınacak pek çok şey verdiler. William Ivins'in *Prints and Visual Communication* eseri daha sonra ele alacağım meselelerin çoğu hakkında düşünmeye başlamama vesile oldu ve üzerlerinde çalışmak için ihtiyaç duyduğum araçlardan bazılarını sağladı. Harrison ve Cynthia White'ın 19. yüzyıl Fransız resim dünyası hakkında yaptıkları çözümleme, sadece önemli isimler yerine bir dönemin bütün sanatçıları üzerine çalışmanın avantajlarını ortaya koydu. Bunlar ve metinde cömertçe kullandığım diğer kaynaklar, yaptığım işin ardında yatan geleneğin bir kısmına işaret etmektedir. Bütün gelenekler gibi, bu geleneğin yaratıcıları da sonradan gelenlerin gelenek adına yaptıklarından sorumlu değillerdir.

Teşekkür

Bu kitap, eserlerin üretilmesini sağlayan işbirliği ve destek ağları üzerine odaklandığı için, yaptığım işin, ne denli çok sayıda insan ve örgütün benim için yaptıklarına bağlı olduğunun pek çok yazara göre daha fazla bilincindeyim. Teşekkürlerimi sunarken fazla ayrıntıya girmem ve tamamen sahih olmam mümkün değil, aksi takdirde sonsuza dek sürebilir. Bu nedenle isimleri alfabetik olarak listeledim ve öylece bıraktım, bu benim tam manasıyla minnettar olmadığım anlamına gelmiyor.

Bu kitabın dayandığı konu üzerinde çalışmaya 1969-70 yıllarında, Davranış Bilimleri İleri Araştırmalar Merkezi'nde (kısmen Ulusal Ruh Sağlığı Enstitisü'nün araştırma bursuyla desteklenen) burslu bir araştırmacıyken başladım; o sene yapmak istediğim

türde, özgür ve kısıtlanmamış bir araştırma yapmak için daha iyi bir yer yoktu. Tam metnin ilk taslağını 1978-79 yıllarında, John Simon Guggenheim'ı Anma Vakfı'nda burslu araştırmacıyken tamamladım. Vakfın tümüne destekleri için teşekkür ederim. Buna ek olarak 1965'ten beri üyesi olduğum Northwestern Üniversitesi'nin Sosyoloji Bölümüne de teşekkür ederim, orası benim için harika ve teşvik edici bir entelektüel yuva oldu.

Bu kitabın bazı kısımları bazı farklılıklarla ilk olarak aşağıda belirtilen dergi ve kitaplarda yayımlandı ve özgün yayıncıların izniyle buraya uyarlandı:

"Art as Collective Action" *American Sociological Review* dergisinin 39. sayısından (December 1974, s. 767-76) American Sociological Association'ın izniyle tekrar basıldı.

"Art Photography in America" *Journal of Communication* dergisinin 25. sayısından (Kış 1975, s. 74-78) onların izniyle yeniden basıldı.

"Art Worlds and Social Types" *American Behavorial Scientist* dergisinin 19. sayısından (Temmuz 1976, s. 703-18) Sage Publications'ın izniyle tekrar basıldı.

"Arts and Crafts" *American Journal of Sociology* dergisinin 83. sayısından (Ocak 1978; s. 862-89) Chicago University Press'in izniyle yeniden basıldı.

"Stereographs: Local, National and International Art Worlds" Edward W. Earle'ın editörlüğünü yaptığı *Points of View: The Stereograph in America–A Cultural History* [Rochester, New York: Visual Studies Workshop Press, 1979, s. 88-96] kitabından yayıncının izniyle tekrar basıldı.

"Aesthetics, Aestheticians, and Critics" *Studies in Visual Communication* dergisinin 6. sayısından (İlkbahar, 1980, s. 56-68) özel izinle tekrar basıldı.

Yayıncılar aşağıda yer alan eserlerden alıntı yapma iznini verdiler:

Anthony Trollope, *An Autobiography,* University of California Press.

William Culp Darrah, *World of Stereographs,* William C. Darrah.

Patricia Copper ve Norma Bradley Buferd, *The Quilters: Women and Domestic Art,* Doubleday & Company, Inc.

Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France,* Les Editions de Minuit.

Françoise Gilot ve Carlton, Lake, *Life with Picasso,* McGraw-Hill Book Company.

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy,* Oxford University Press.

Barbara Hernstein Smith, *Fixed Marks and Variable Constancies: A Parable of Literary Value,* yazarın izniyle.

Vivian Perlis, *Charles Ives Remembered: An Oral History,* Yale University Press.

Aşağıda adı geçen arkadaşlar ve meslektaşlar bana çok çeşitli biçimlerde yardımcı oldular: Bernard Beck, Nan Becker, H. Stith Bennett, Bennett Berger, William Blizek, Philip Brickman, Derral Cheatwood, Kenneth Donow, Edward Earle, Philip Ennis, Carolyn Evans, Robert Faulkner, Eliot Freidson, Jane Fulcher, Blance Geer, Barry Glassner, Hans Haacke, Karen Huffstodt, Irving Louis Horowitz, Everett C. Hughes, Bruce Jackson, Edward Kealy, Robert Leighninger, Leo Litwak, Eleanor Lyon, Arline Meyer, Leonard Meyer, Dan Morganstern, Chandra Mukerji, Charles Nanry, Susan Lee Nelson, Richard Peterson, Ellen Poole, Barbara Rosenblum, Clinton, Sanders, Grace Seiberling, Barbara Herrnstein Smith, Carl Smith, Malcolm Spector, Anselm Strauss, Helen Tartar, Susan Vehlow, Gilberto Velho, Klaus Wachsman, Brenda Way ve Nancy Weiss.

Kitabın bu 25. yıl özel baskısında Alain Pessin'le yapılan görüşmenin tekrar basılmasına Presses de l'Université Laval tarafından nezaketle izin verilmiştir. Bu görüşme ayrıca Sociologie de l'art, no: 8'de yayımlanmıştır.

1
Sanat Dünyaları ve Ortaklaşa Faaliyet

> *Her sabah 5.30'da masamda olmak ve bu konuda kendime merhamet etmemek âdetimdi. Görevi beni uyandırmak olan ve bu iş için yılda fazladan 5 sterlin* ödediğim yaşlı *uşak da kendine merhamet etmezdi. Waltham Cross'ta geçirdiğim bütün bu yıllar boyunca bana getirmekle yükümlü olduğu kahveyi getirmekte bir defa dahi gecikmedi. Elde ettiğim başarı için ona, herhangi bir kimseye olduğumdan daha fazla borçlu hissetmemeli miyim bilmiyorum. Bu saatte başlayarak, kahvaltı için giyinmeden* önce *bütün edebi işimi tamamlayabiliyordum.*
>
> Anthony Trollope, 1947 [1883] s. 227

İngiliz romancı bu öyküyü şaka yollu anlatmış olabilir, yine de uyandırılmak ve kahvesinin getirilmesi onun çalışma biçiminin ayrılmaz bir parçasıydı. Şüphesiz yaptığı işi zorunda kalsa kahvesiz de yapabilirdi ancak buna zorunlu değildi. Şüphesiz bu hizmeti herhangi biri yerine getirebilirdi ancak Trollope'un çalışma biçiminde, bu hizmet bir şekilde yerine getirilmeliydi.

Bütün sanatsal çalışmalar, bütün insani eylemler gibi, bir grubun, sıklıkla da büyük bir insan grubunun ortaklaşa çalışmasını gerektirir. Onların işbirliği sayesinde, gördüğümüz veya duyduğumuz sanat eseri var olur ve var olmaya da devam eder. Eser daima bu işbirliğinin belirtilerini gösterir. İşbirliğinde izlenen yol

ve yöntemler kısa ömürlü olabilir; ancak çoğu zaman bir sanat dünyası diyebileceğimiz ortak faaliyet örüntüleri üreterek az ya da çok rutin bir hal alırlar. Sanat dünyalarının sanat eserlerinin üretim ve tüketimini etkileme biçimleri kadar bizatihi varlıkları da sanat dallarına yönelik sosyolojik bir yaklaşımı gerektirir. Pek çok sanat sosyoloğu estetik yargılar üretmeyi kendilerine vazife edinse de sosyolojik yaklaşım bu değildir. Bu yaklaşım daha çok, sanat eserlerinin gerçekleştirilmesini sağlayan işbirliği ağlarının karmaşıklığına, Trollope ve uşağının faaliyetlerinin, bütün o matbaacılar, yayımcılar, eleştirmenler, kütüphaneciler ve okurlarından oluşan Viktorya dönemi edebiyat dünyasının faaliyetleriyle birbirine geçme biçimine ve tüm sanat dallarında söz konusu olan benzer ağlara ve onların sonuçlarına dair bir kavrayışı ortaya koyar.

FAALİYET OLARAK SANAT

Herhangi bir sanat eserinin sonuçta olduğu gibi olması için gerçekleştirilmesi gereken bütün faaliyetleri düşünün. Örneğin, bir senfoni orkestrasının konser vermesi için enstrümanlar keşfedilmiş, üretilmiş, muhafaza edilmiş olmalı, bir nota sistemi düzenlenmiş ve müzik bu sistem kullanılarak bestelenmiş olmalı, insanlar bu sistemde yazılmış notaları enstrümanla çalmayı öğrenmiş olmalı, prova için zaman ve mekân sağlanmış, konser için ilanlar asılmış, tanıtım düzenlenmiş, biletler satılmış ve dinleyebilecek, bir şekilde anlayabilecek ve performansa karşılık verebilecek dinleyiciler salona toplanmış olmalı. Benzer bir liste herhangi bir gösteri sanatı için de yapılabilir. Bu liste ufak değişikliklerle (enstrümanların yerine farklı malzemelerin, icranın yerine de sergilemenin konulmasıyla) görsel ve (farklı malzemelerin yerine dilin ve yazının, sergileme yerine yayımlamanın konulmasıyla) edebi sanatlar için de uygulanabilir.

Yapılması gereken şeylerin listesi sanatın malzemesine göre değişiklik gösterse de bu konuda genel bir liste yapabiliriz. Öncelikle ne tür bir eser yapılacağına ve bu eserin özel biçimine dair bir fikir olmalıdır. Eserin yaratıcıları, eserin yapılmaya başlanmasından çok önce bir fikre sahip olabilir veya fikir çalışma süreci içerisinde ortaya çıkabilir. Fikir, parlak ve özgün, derinlikli ve etkileyici veya önemsiz ve banal, yaptıkları şey konusunda aynı de-

recede yeteneksiz ve ilgisiz olan başkalarınca üretilmiş olan binlerce fikirden ayırt edilemez nitelikte olabilir. Fikri üretmek müthiş bir çaba ve konsantrasyon gerektirebilir; fikir ansızın, birden bire gelebilir veya bilindik formüllerin ustalıklı kullanımı yoluyla rutin bir biçimde üretilebilir. Eserin üretiliş biçimiyle niteliği arasında zorunlu bir ilişki yoktur. Her bir üretim biçimi bazı sanatçılarda iyi sonuçlar verirken bazılarında vermez; her bir üretim biçimiyle her kalitede -kalite her nasıl tanımlanıyorsa- eser üretilebilir.

Tasarlanan fikrin uygulanması gerekmektedir. Çoğu sanatsal fikir bir çeşit fiziksel biçim alır: film, tablo, heykel, kitap, dans; görülebilen, duyulabilen, elle tutulabilen bir şey. Hatta sadece fikirlerden ibaret olduğunu iddia eden kavramsal sanat bile daktilo yazısı, konuşma, fotoğraf veya bunların bir tür bileşimi biçimini alır.

Bazı sanat eserlerinin yapımı için gerekli araçlar kolayca erişilebilir görünür, bu nedenle sanat eserinin yapımının bu evresi, hiç kimsenin herhangi özel bir çaba harcamasına veya kaygı duymasına sebep olmaz. Örneğin, bir kitabın basımı ve çoğaltılması nispeten zahmetsiz bir şekilde yapılır. Bazı sanat eserlerininse ustalıkla uygulanmaları gerekmektedir. Partisyon biçimindeki müzikal bir fikrin icra edilmesi gerekir ve müzikal icra beceri, çalışma ve muhakeme gerektirir. Yazılan bir oyunun oynanması gerekir ve bu da beceri, çalışma ve muhakeme gerektirir. (Aslında, bir kitabı basmak da beceri, çalışma ve muhakeme gerektirir; ancak biz bunun daha az farkındayız.)

Sanat eserlerinin üretilmesinde önemli olan bir diğer faaliyet ise, sanatsal aktivitelerde kullanılan malzeme ve gereçlerin üretimi ve dağıtımıdır. Müzik enstrümanları, boyalar ve tuvaller, dans ayakkabıları ve kostümleri, kameralar ve filmler; bunların hepsi üretilmeli ve eserlerini üretirken bunları kullanan insanlara ulaştırılmalıdır.

Sanat eserlerini meydana getirmek nasıl zaman alıyorsa, sanat araç gereç ve malzemelerinin yapımı da zaman alır. Bu zaman tüm diğer faaliyetlerden ayrı tutulmalıdır. Sanatçılar genellikle şu ya da bu şekilde para kazanarak sanat için gereken zamanı ve araç gereci sağlarlar. Her zaman olmasa da çoğu zaman, eserlerini seyirciye belli bir ücret karşılığında sunarak para kazanırlar. Elbette,

bazı toplumlar ve bazı sanat faaliyetleri bir para ekonomisi dahilinde işlemez. Bunun yerine merkezi bir devlet kurumu sanat projeleri için kaynak tahsis eder. Başka bir toplum biçiminde, sanat üreten insanlar eserlerini ihtiyaç duydukları şeylerle takas edebilir veya diğer yükümlülüklerini yerine getirdikten sonra kendileri için uygun olan bir zaman içerisinde eserlerini üretebilirler. Sanat üreten bu insanlar, günlük işlerini yaparken, bizim veya kendilerinin sanat olarak tanımlayacağı şeyler üretebilirler; yine de çoğu zaman bu eserler, kadınların evde kullanılmak üzere diktikleri yorganlar gibi, sanat olarak anılmaz. Nasıl yapılırsa yapılsın, eser dağıtılır ve bu dağıtım işlemi, sonraki eserlerin yapılması için gereken kaynakların toplanabileceği araçları üretir.

"Destek" adı altında genelleyebileceğimiz diğer faaliyetler de gerçekleştirilmek durumundadır. Bu faaliyetler sanatın türüne göre değişir: salıneyi süpürmek ve kahve getirmek, tuvali germek ve astarlamak, bitmiş resmi çerçevelemek, yazılı eserin editörlüğünü ve düzeltisini yapmak. Söz konusu faaliyetler her türlü teknik işi –eseri icra eden insanların kullandıkları makineleri idare etmek gibi– kapsadığı gibi, bu insanların günlük ev işlerinin yapılmasını da kapsar. Desteği, diğer kategorilerin kapsamadığı her şeyi kapsayan artık bir kategori olarak düşünebiliriz.

Eser yapıldığında birilerinin ona bir karşılık vermesi, duygusal veya düşünsel bir tepki göstermesi, "onda bir şey görmesi", onu takdir etmesi gerekmektedir. Eski bir bilmece (Eğer bir ağaç ormanda devrilir ve onu hiç kimse duymazsa, bir ses çıkarır mı?) burada basit bir açıklamayla çözülebilir: Buradaki mesele bir eserin üretilmesi *ve* takdir edilmesi olayıdır, bunun için de tepki ve takdir eylemleri gerçekleşmelidir.

Bir diğer faaliyet ise, diğer tüm faaliyetlere anlam ve değer kazandıran gerekçenin yaratılması ve devam ettirilmesidir. Gerekçeler, neyin sanat, iyi sanat olduğunu tanımlayan ve sanatın insanlar ve toplum için neden gerekli bir şey olduğunu açıklayan bir çeşit estetik sav, felsefi savunma biçimini alır. Her toplumsal faaliyetin, dışarıdan birilerinin faaliyetin anlamını sorguladıklarında öne sürecekleri böyle bir gerekçesi vardır. Sadece bu faaliyetin içinde olanlar tarafından yapılsa da bu sorgulama her zaman yapılacaktır. Buna ek olarak yapılması gereken bir diğer faaliyetse, tekil eserlerin, dahil oldukları eserler sınıfı için mevcut olan ge-

rekçelendirmenin kapsadığı standartları karşılayıp karşılamadığını veya söz konusu gerekçenin bir revizyonunun gerekip gerekmediğini belirlemek amacıyla özgül bir değerlendirilmesinin yapılmasıdır. Sanat eserinin yapımına katılanlar, yapılmış olanın ve yapılmakta olanın ancak bu tip bir eleştirel değerlendirme yoluyla bir sonraki çalışmalarında ne yapacaklarına karar verebilirler.

Bu faaliyetlerin çoğu önceden hazırlanılmadan yerine getirilemez. Bunlar belli bir eğitim gerektirirler. İnsanlar, ister fikir üretimi ister fikrin uygulanması olsun, ister pek çok destek faaliyetten biri olsun, ister eserin takdiri ve eleştirisi olsun, yapacakları işin tekniğini öğrenmek zorundadırlar. Bunun öğrenilmesi için de gerekli eğitim ve çalışma yürütülmelidir.

Nihayetinde tüm bunların yapılması, sayesinde sanat yapan insanların belli bir istikrara güvenebilecekleri, oynadıkları oyunun belli kuralları olduğunu hissettikleri sivil bir düzenin koşullarını gerektirir. Şayet destek ve dağıtım sistemleri özel mülkiyete dayanıyorsa, özel mülkiyet hakları bir biçimde garanti altına alınmalıdır. Devlet, insanların ortaklaşa faaliyette harekete geçirilmelerine neden olan amaçlara olan ilgisini sürdürerek, sanat olarak tanımlanan nesne ve olayların meydana getirilmesine izin vermelidir;bunun yanında bu faaliyetlere bazı şekillerde destek de sağlayabilir.

Şimdiye kadar sık sık emir kipinde konuştum: insanlar bunu yap*malı*dır, devlet şunu yap*mamalı*dır. Kim diyor bunu? İnsanlar neden bunları yapmak zorunda olsunlar? Bu faaliyetlerin yerine getirilmediği olayları hayal etmek ve anımsamak oldukça kolay. Nasıl başladığımı hatırlayalım: "*Herhangi bir sanat eserinin sonuçta olduğu gibi olması* için gerçekleştirilmesi gereken bütün faaliyetleri düşünün." Yani olay başka bir biçimde değil de belirli bir biçimde meydana gelmek zorundaysa emir kipleri söz konusu olur. Ancak eserin o biçimde veya başka bir biçimde meydana gelmesi zorunlu değildir. Bu faaliyetlerin biri veya diğeri yerine getirilmezse eser başka bir biçimde meydana gelecektir. Eseri hiç kimse takdir etmezse, takdir edilmemiş olacaktır. Hiç kimse yapımını desteklemezse, desteklenmemiş olacaktır. Belirli araç gereçler mevcut değilse, eser onlar olmadan yapılacaktır. Elbette, bu gibi eksiklikler eseri etkileyecektir. Eser, aynı eser olmayacaktır.

Ancak bu, bütün bu faaliyetler yerine getirilmedikçe eserin hiçbir biçimde var olamayacağını söylemekten çok çok farklıdır. Bu faaliyetlerden her biri çok çeşitli biçimlerde ve çok çeşitli sonuçlar doğuracak şekilde yerine getirilebilir.

Örneğin şairler, eserlerinin dağıtımını sağlamak için matbaacılara, editörlere ve yayımcılara bağımlıdırlar. Ancak bütün bu olanaklar politik veya ekonomik nedenler dolayısıyla ulaşılabilir olmadığında, eserin dağıtımını sağlamak için başka araçlar bulabilirler. Devlete ait basımevleri basım ve dağıtıma izin vermediklerinde, Rus şairler eserlerini kendilerinin daktilo ettiği metinler halinde dağıtır, okurlar da dağıtılacak başka kopyalar meydana getirmek için metni tekrar daktilo ederler. Kapitalist ülkelerin ticari yayımcıları bir kitabı yayımlamazsa, şairler, Amerikalı şairlerin sıklıkla yaptığı gibi, eserlerini teksir veya fotokopiyle, belki çalıştıkları okul veya ofisin teçhizatını izinsiz kullanarak çoğaltabilirler. Eseri dağıtacak kimse yoksa, şairler kopyaları arkadaş ve akrabalarına vererek veya sokak başlarında durup gelip geçen yabancılara vererek eserin dağıtımını sağlayabilirler. Veya kişi eseri dağıtmayıp kendine saklayabilir. Emily Dickinson, onun "cahilce" noktalamalarını değiştiren editörlerle yaşadığı birkaç talihsiz deneyimden sonra, eserini istediği biçimde yayımlatamayacağı kanısına varınca bunu yapmıştı (Johnson, 1955).

Elbette, alışılagelmiş dağıtım yollarından başka araçlar kullanarak veya hiçbir dağıtım kanalı kullanmayarak sanatçılar bazı dezavantajlar yaşarlar ve eserleri, düzenli bir dağıtımın mevcut olması halinde alacağından farklı bir biçim alır. Sanatçılar bu durumu genellikle bir lanet olarak görür ve düzenli dağıtım kanallarına veya erişim imkânı bulamadıkları diğer alışılagelmiş araçlara ulaşmayı umut ederler. Ancak ilerde göreceğimiz gibi, destek faaliyetlerinin alışılagelmiş yollardan yerine getirilmesi yapılabilecek şeyleri büyük ölçüde sınırlandırdığından, bu araçlara ulaşamamak zahmetli veya kötü olabilse de aksi durumlarda mümkün olmayan olasılıkların yolunu da açar. İşleri alışılmış yollarla yapma imkânına sahip olmanın yararları olsa da bu durum beraberinde sınırlamalar da getirir.

Şu halde bahsettiğimiz, faaliyetlerin belirli bir şekilde gerçekleşmesi gerektiğini, aksi takdirde sosyal sistemin varlığını sürdüremeyeceğini öne süren işlevselci bir kuram değildir. Sanat üreten

toplumsal düzenler, asla aynen geçmişte oldukları gibi kalmayarak, farklı biçimlerde varlıklarını sürdürürler. İşlevselci görüş, işleri yapma biçimlerinin, işleri yapmak için gerekli olan her şeyin mevcut olmaması durumunda aynı şekilde devam edemeyeceği yolundaki basit anlamıyla doğrudur. Bu biçimlerin varlıklarını aynen oldukları gibi sürdürmelerinin gerekli olduğu şeklindeki anlamıyla ise yanıltıcıdır.

İŞBÖLÜMÜ

Bir sanat eserinin halihazırda olduğu gibi olması için bütün bu şeylerin yapılmasının gerektiği ortada olduğuna göre, bunları kim yapacaktır? Uç bir örnek olarak, bir kişinin her şeyi yaptığı bir durum hayal edin: Bu kişinin her şeyi yaptığını, her şeyi icat ettiğini, bütün fikirleri ürettiğini, eseri icra ettiğini veya uyguladığını, onu deneyimlediğini ve takdir ettiğini, bütün bunları başka hiç kimsenin desteği ve yardımı olmadan yaptığını. Böyle bir şeyi güçlükle hayal edebiliriz; çünkü bildiğimiz bütün sanatlar, bildiğimiz bütün insan faaliyetleri gibi başkalarının işbirliğini gerektirir.

Bu faaliyetlerin bazılarını başka insanlar yapıyorsa, katılımcılar görevleri nasıl paylaşırlar? Karşıt uçta bir örneği, endüstriyel bir montaj hattındaki görev bölümü gibi, her faaliyetin ayrı bir kişi, tek bir işten başka hiçbir şey yapmayan bir uzman tarafından yapıldığı bir örneği düşünün. Bu da hayali bir örnektir, buna karşın bazı sanat dalları uygulamada bu örneğe yaklaşır. Tipik Hollywood kurmaca filmlerinin sonundaki katkıda bulunanların adlar dizini,* ayrıntılı bir biçimde bölüştürülmüş faaliyet gruplarını gözler önüne serer. Bu ayrıntılı işbölümü büyük bütçeli filmlerin yapımında gelenekseldir, bu uygulama kısmen işçi sendikalarının düzenlemeleri nedeniyle, kısmen de işbölümünde yer alan kişilerin isimlerinin jenerik yazılarında yer almasının kariyerlerini etkilemesi nedeniyle yapılmaktadır. (Faulkner, yakında çıkacak eserinde, Hollywood bestecilerinin kariyerlerinde jenerik yazılarının oynadığı rolü incelemektedir.)

Görev bölümünün detaylandırılmasının sınırı yokmuş gibi görünür. 1978 yapımı *Hurricane* [Kasırga] filminin teknik ekibinin dizinini göz önüne alın (bkz. Tablo 1). Film bir görüntü yö-

* Özgün metinde "list of credit". (ç.n.)

netmeni istihdam etti ancak Sven Nykvist kamerayı bilfiil kullanmadı; bu işi Edward Lachman yaptı. Bununla beraber Lachman kameranın kullanımıyla bağlantılı bütün işleri yapmadı, Dan Myhram bu işleri üstlendi ve bir sahnenin filme alınma sürecinde Lars Karlsson netlik ayarını yaptı. Kamerayla ilgili bir sorun çıktığında, kamera teknisyeni Gerhard Hentschel sorunu halletti. Kostüm işleri ve oyuncuların makyajları, senaryonun hazırlanması, set dekorlarının ve aksesuarlarının hazırlanması, diyalogların ve görselliğin devamlılığının takip edilmesi, hatta filmin yapılış süreci içerisinde finansal meselelerin idaresi, bütün bu işler adları perdede görünen bir grup insan arasında benzer bir detaylılıkla paylaştırılmıştır. Bu isim listeleri, bununla beraber, söz konusu işbölümünün ayrıntılılığını tam anlamıyla ifade etmez; biri senaryoyu daktilo etmiş ve defalarca kopyalamış olmalı, bir diğeri Nino Rota'nın partisyonundan bölümleri çoğaltmış ve burada isimleri verilmeyen bir orkestra şefi ve müzisyenler bu parçayı icra etmiş olmalıdır.

Tablo 1

KASIRGA, TEKNİK EKİP LİSTESİ

Yönetmen	Jan Troell
Yapımcı	Dino De Laurentiis
Senaryo	Lorenzo Semple, Jr.
Uyarlandığı *Kasırga* Romanı	Charless Nordhoff ve James Norman Hall
Prodüktör	Lorenzo Semple, Jr.
Görüntü Yönetmeni	Sven Nykvist, A.S.C.
Film Müzikleri	Nino Rota
Kurgu	Sam O'Steen
Prodüksüyon, Kostümler ve Set Tasarımı	Danilo Donati
Yardımcı Yönetmen	Frank Clark
1.Yönetmen Asistanı	Jose Lopez Rodero
2. Yönetmen Asistanı	Fred Viannellis
3. Yönetmen Asistanı	Ginette Angosse Lopez
Yönetmen Yardımcısı	George Oddner
Yardımcı Yönetmen Asistanı	Giovanni Soldati
Yardımcı Yönetici Asistanı	Goran Setterberg

Kamera Operatörü	Edward Lachmann
Yardımcı & Su Altı Kamera Operatörü	Sergio Martinelli
Kamera Asistanı	Lars Karlsson
Netlik Ayarı Asistanı	Sergio Melaranci
Film Takıcı	Dan Myhrman
Kamera Teknisyeni	Gerhard Hentschel
Işık Teknisyeni	Alfio Ambrogi
Özel Efektler	Glen Robinson
	Aldo Puccini
	Joe Day
Özel Efekt Ekibi	Jack Sampson
	Raymond Robinson
	Joe Bernardi
Set İnşa Yöneticisi	Aldo Puccini

MICHEL STREBEL'İN DENETİMİ ALTINDA
SU TANKININ VE VILLA LALIQUE'İN YAPIMINDA
TEKNİK DESTEK SAĞLAYICI
C.G.E.E ALTHOM-PATEETE

Koreograf	Coco
Teknik Danışman	Milton Forman
Sanat Yönetmeni	Giorgio Postiglione
Resimci	Mentor Huebner
Makyaj	Massimo De Rossi
Makyaj Asistanı	Adonellade Rossi
Senaryo Denetimi	Nikki Clapp
Kuaför	Ennio Marroni
Set Donanımı	George Hamilton
Gardrop	Franco Antonelli
Ses Miksajı	Laurie Clarkson
Boom Operatörü	John Stevenson
	John Pitt
Set Amiri	Mario Stella
Dublör Koordinatörü	Miguel Pedregosa
Dublörler	Pablo Garcia
Roman	Ariznavarreta
Set Fotoğrafçısı	Frank Conner
Tanıtım Fotoğrafları	Alfonso Avincola

Tanıtım Sorumlusu	Tom Gray
Diyalog Koçu	Norman Schwartz
Kurgu Asistanı	Bobbie Di
Muhasebeci	Brian Gibbs
Muhasebeci Yardımcısı	Rex Saluz
Vinç Operatörü	Dan Hoge
Oyuncu Seçimi	Mclean / Ebbins / Mansou
Yerel Oyuncu Seçimi ve Diyalog Çalıştırıcısı	John Alarimo
Taşıtlar	Fiat

Aslında, sanat yapma durumları, bir kişinin her şeyi yaptığı ve en küçük faaliyetlerin ayrı kimselerce yapıldığı iki uç arasında bir yerde bulunur. Çeşitli alanlarda çalışan işçiler geleneksel bir "görevler paketi"[1] geliştirirler. Bir sanat dünyasını analiz etmek için, onun kendine özgü işçi tiplerine ve her bir işçi tipinin yerine getirdiği görevler paketine bakarız.

Bir sanatın uygulanmasında belli bir görev dağılımının diğer bir görev dağılımından daha "doğal" sayılması için hiçbir neden yoktur ancak bazı görev dağılımları öylesine gelenekselleşmiştir ki biz bu durumunun sanatın doğasından kaynaklandığını düşünürüz. Müziğin bestelenmesi ve icra edilmesi arasındaki ilişkileri düşünün. Yirminci yüzyıl ortalarının geleneksel senfonik ve oda müziğinde, bu iki faaliyet birbirinden ayrı şekilde meydana gelir ve iki farklı ve yüksek derecede uzmanlık gerektiren işler olarak görülürler. Bu durum her zaman böyle değildi. Zamanının birçok bestecisi gibi Beethoven da orkestra yönetmesi ve piyanoda doğaçlamalar yapmasının yanı sıra hem kendi müziğini hem de başkalarının müziğini icra etti. Günümüzde de istisnai bir icracı, piyano virtüözleri Rachmaninoff ve Paderewski gibi beste de yapabilir. Besteciler bazen, çoğunlukla besteden daha iyi para getirdiği için, müzik icra ederler. Örneğin Stravinski, piyano için, kendisinden daha hünerli olmayan bir piyanist tarafından çalınabilecek, ikisi orkestra eşliğinde çalınmak üzere üç parça yazdı (orkestra eşliği olmadan çalınacak olan diğer parça iki piyano için yazılmıştı, böylelikle o ve oğlu Soulima bu eseri, bir senfoni orkestrasına sahip olmayan küçük kasabalarda çalabileceklerdi). Bu

1. Hughes, 1971, s. 311-16.

parçaları çalarak (nitekim Stravinski bu parçaların icra edilmesi haklarını birkaç yıl boyunca kendisinde tuttu) ve eserlerinin icrasında orkestrayı yöneterek, Diaghilev ve Rus Balesi'yle çalıştığı dönemde sahip olduğu yaşam standardını sürdürebildi.[2]

Klasik müzik müzisyenlerinin eğitimleri bu işbölümünü güçlendirir. Çağdaş bir besteci olan Philip Glass, Julliard Müzik Okulu'na bestecilik eğitimi almak için gelenlerin çoğunun bir enstrümanı yetkin bir biçimde çalan kişiler olduğunu söylemiştir. Ancak bu kişiler okula girdikten sonra zamanlarının çoğunu beste çalışmalarına, buna karşılık daha az bir zamanlarını enstrümanlarını çalmaya harcarken; enstrümantal icra üzerinde uzmanlaşanlarsa tüm zamanların, enstrümanlarında pratik yapmaya vakfederler. Kısa bir süre sonra enstrüman üzerinde uzmanlaşanlar geleceğin bestecilerinden çok daha iyi çalmaya başladıkları için, geleceğin bestecileri çalmayı bırakırlar. Geleceğin bestecileri, enstrümancıların çalabildiği ancak kendilerinin çalamadıkları şeyler besteleyebilmektedirler (Ashley, 1978).

Caz müziğinde beste, icradan çok daha az önemlidir. Müzisyenlerin çaldığı sıradan ezgiler (Blues ve eski popüler şarkılar) gerçek yaratının sadece çerçevesini oluşturur. Müzisyenler doğaçlama yaptıklarında şarkının hammaddesini kullanırlar ancak birçok çalgıcı ve dinleyici "Sunny Side of the Street" ya da "Exactly Like You" şarkılarını aslında kimin bestelediğini bilmez; doğaçlama çerçevelerinin en önemlilerinin bazılarının, Blues'ta olduğu gibi, bir bestecisi yoktur. Doğaçlamanın beste olduğu kabul edilerek, bestecinin çalıcı olduğu söylenebilir.

Rock müzikte, bu iki faaliyet, normal olarak, aynı kişi tarafından sürdürülür. Belli bir yetkinliğe ulaşmış icracılar kendi müziklerini bestelerler. Gerçekten de başkalarının müziğini icra eden rock grupları küçültücü "kopya grup" etiketiyle yaftalanırlar, genç bir grup kendi bestelerini çalmaya başladığında rüştünü ispat eder. Bu faaliyetler birbirinden ayrı olsa da –icra, caz müziğinde olduğu gibi, besteleme ile eşzamanlı değildir– bu faaliyetlerin her ikisi de bir kişinin görevler paketine dahildir (Bennett, 1980).

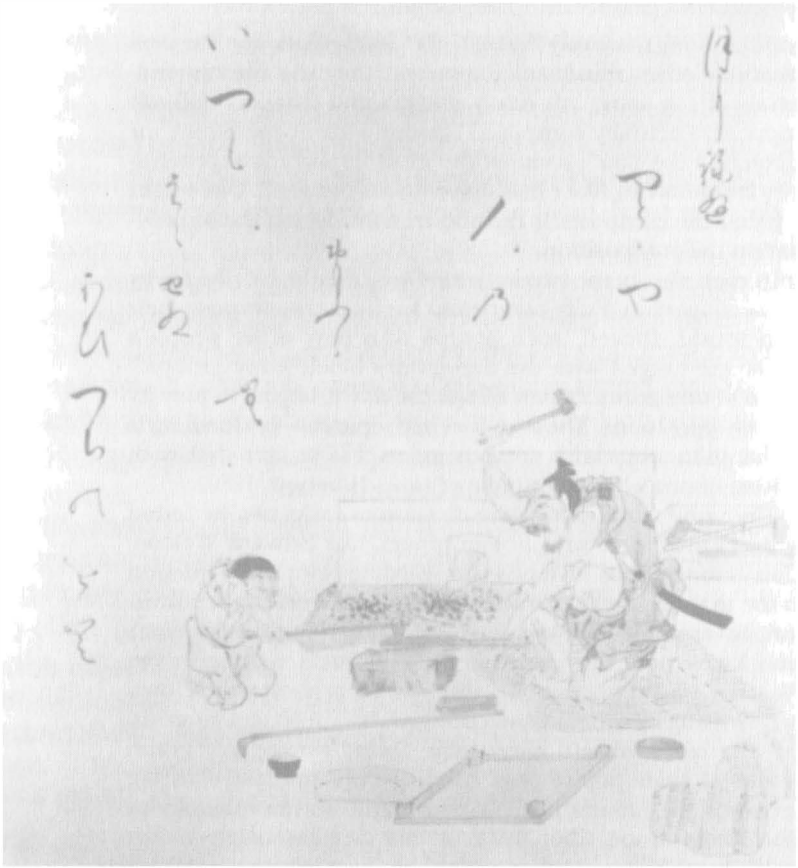
Görev dağılımındaki olası farklılıklar her sanat dalında bulunabilir. Edward Weston gibi bazı sanat fotoğrafçıları, baskıyı fotoğrafın ayrılmaz bir parçası addederek kendi baskılarını her

2. Bkz. White, 1966, s. 65-66, 279-80 ve 350.

zaman kendileri yapmış; Henri Cartier-Bresson gibileriyse bu işi, nasıl yapılmasını istediklerini bilen teknisyenlere bırakarak baskılarını asla kendileri yapmamışlardır. Batılı gelenekte yazan şairler, metni okunabilir hale getirme işini matbaacılara bırakarak kendi el yazılarını esere genellikle dahil etmezler. Biz şiirlerin el-yazması metinlerini, şairlerin yaptıkları düzeltmelerle ilgilendiğimizde[3] veya şiirlerini levhalara kazıyan ve bunların baskısını kendi yapan, yani eli yaptığı işin bir parçası olan William Blake gibi az rastlanır bir örnek söz konusu olduğunda görürüz. Ancak çoğu Doğu şiirinde kaligrafi şiirin içeriği kadar önemlidir;[4] onu mekanik bir biçimde basmak çok önemli bazı unsurları tahrip edebilir. Daha sıradan bir örnek verirsek, saksafon ve klarnet çalgıcıları enstrümanlarının maden ağızlıklarını müzik dükkânlarından satın alırken, obuacılar ve fagotçular kargı kamışı parçaları alarak, gerekli parçayı kendileri üretirler.

Şu halde, sanat eserinin yapımına katılan her çeşit insanın yerine getirmesi gereken belirli bir görevler paketi vardır. Her ne kadar görevlerin dağıtılması, önemli ölçüde ihtiyari olsa da –görev dağılımının farklı bir biçimde yapılması mümkündür ve görev dağılımı işe katılan insanların tümünün veya çoğunun uzlaşmasıyla kurulur– bu, görev dağıtımının kolayca değiştirilebileceği anlamına gelmez. İşin içindeki insanlar, görev dağılımını genellikle yarı kutsal, "doğal", kullanılan teçhizat ve malzemenin doğasına içkin bir şey olarak görürler. Bu insanlar da Everett Hughes'un[5] hemşireler arasında mevcut olduğunu anlattığı, yorucu, pis veya saygınlıklarına yakışmadığını düşündükleri görevleri başlarından atmaya ve daha ilginç, ödüllendirici ve saygın işleri görevlerine katmaya çabalamak şeklindeki çalışma politikasını benimserler.

3. Bkz. örnek olarak Eliot, 1971.
4. Bkz. resim 1.
5. 1971, s. 311-15.



RESİM 1. Bir Shokunin-e ("farklı mesleklerin çizimleri") dizisinden bir sayfa, Edo dönemi (MÖ 1615-1868), Japonya. Batı edebiyatında şiirlerin sadece sözleri önemlidir ancak çoğu Doğu edebiyatında kaligrafi eşit derecede önemlidir ve kaligrafi ustası şair kadar önemli bir sanatçıdır. Kâğıt üzerine çini mürekkebi. Sanatçı, şair ve kaligrafi ustası bilinmiyor. Şiirde şöyle deniyor: "Çekiç sesleri sürer gider/ Parlak ay yukarda/ Dinleyen insanlar merak eder..." (San Francisco Asya Sanatı Müzesi, Avery Brundage Koleksiyonu.)

Her sanat dalı, şu halde, geniş çaplı bir işbölümüne dayanır. Bunun doğruluğu, gösteri sanatları söz konusu olduğunda açıkça ortadadır. Filmler, konserler, oyunlar ve operalar her şeyi tek başlarına yapan bireyler tarafından kotarılamaz. Peki çok daha bireysel bir iş gibi görünen resmi anlamak için, işbölümünün bütün bu

aygıtlarına gereksinimimiz var mı? Var. İşbölümü, sanat nesnesinin üretimiyle bağlantılı bütün insanların, montaj bandında çalışan işçilerde olduğu gibi aynı çatı altında olmalarını, hatta aynı zamanda hayatta olmalarını bile gerektirmez. Sadece, sanat nesnesinin üretilmesi veya icranın yapılması, söz konusu faaliyeti yapan kişinin işini zamanında yerine getirmesini gerektirir. Böylece ressamlar tuval, tuval bezi, boya ve fırça üreticilerine; sanat tacirlerine, koleksiyonculara, sergi alanı ve mali destek için müze küratörlerine; yaptıkları işe bir gerekçe oluşturmaları için eleştirmenlere ve estetikçilere; hamilere ve hatta koleksiyoncuları eserleri satın alma ve kamuya bağışlama yönünde teşvik eden vergi yasaları koyması için devlete; esere duygusal olarak karşılık vermeleri için toplum fertlerine ve eserlerini anlamlı kılan bir arka plan meydana getiren geleneği yaratmış olan bugünün ve geçmişin diğer ressamlarına bağımlıdırlar.[6]

Resimden çok daha bireysel bir faaliyet gibi görünen şiir de böyledir. Şairler sanatlarını yapmak için, toplumun sıradan fertlerinin günlük hayatta kullandığı şeylerin dışında başka hiçbir araç gerece ihtiyaç duymazlar. Kurşun kalem, dolma kalem, daktilo ve kâğıt yeterlidir, şayet bunlar erişilebilir değilse şiir bir sözlü gelenek başlatır ki halen birçok çağdaş halk şiiri (Jackson, 1972 ve 1974 ve Abrahams, 1970 gibi folklor araştırmacıları bunları yazıya geçirip yayımlayana kadar) sadece bu biçimde mevcuttur. Ancak şiirin bu özerk görünümü diğer sanat dallarında olduğu gibi yüzeyseldir. Şairler, ressamların dağıtımcılara bağımlı olduğu gibi, matbaacılara ve yayımcılara bağımlıdırlar ve eserlerini anlamlı kılan arka planı ve işlerinde kullandıkları hammaddeleri sağlayan ortak geleneklerden yararlanırlar. Hatta Emily Dickinson gibi kendine yeten bir şair bile, Amerikalı bir okurun tanıyıp tepki vereceği ilahi türünün ölçülerini kullanmıştır.

Şu halde, otistik bir kimsenin tamamıyla bireysel ve bundan dolayı da anlaşılamaz eserleri hariç, bütün sanat eserleri çok büyük sayıda insanlar arasında yapılan bazı işbölümlerini gerektirir.[7]

---

6. Bkz. Kubler, 1962 ve Danto, 1964, 1973 -gelenek konusunda- 1974.
7. Bkz. Freidson'da işbölümü tartışması, 1976.

Hem sanat eserinin yaratımına katılanlar hem de toplum fertleri genellikle sanat yapmanın az sayıda insanın sahip olduğu özel yetenekleri, hünerleri ve becerileri gerektirdiğine inanırlar. Bazıları bu özelliklere diğerlerinden fazla sahiptir ve çok daha azı onurlandırıcı "sanatçı" unvanına layık olmaya yetecek kadar yeteneklidirler. Tom Stoppard'ın *Travesties*[*] eserindeki bir karakter bu fikri kısaca şöyle ifade eder: "Bir sanatçı, onun kadar yetenekli olmayan biri tarafından sadece kötü bir biçimde yapılabilecek veya hiç yapılamayacak bir işi az çok iyi bir biçimde yapmaya muktedir kılan bir yeteneği olan kişidir."[8] Yaptıkları eser sayesinde bu yeteneğe kimlerin sahip olduğunu biliyoruz çünkü bu ortak inanışa göre, sanat eseri bu özel, nadir bulunan güçleri ifade eder ve somutlaştırır. Böylece eseri inceleyerek onu özel birinin yaptığını anlarız.

Bu yeteneğe sahip olanlara özel haklar ve ayrıcalıklar verdiğimiz için ona kimin sahip olduğunu ve kimin olmadığını bilmenin önemli olduğunu düşünürüz. Uç bir örnek olarak, romantik sanatçı miti, bu tip yetenekleri olan insanların, toplumun diğer üyelerine dayatılan sınırlamalara tabi tutulamayacağını ileri sürer; buna göre bizler onların, başka herkesin uymak zorunda olduğu, aksi takdirde cezalandırılabileceği edep, görgü ve sağduyu kurallarını ihlal etmelerine izin vermek durumundayızdır. Bu mite göre, toplum karşılık olarak eşsiz karakterde ve paha biçilemez nitelikte bir eser kazanır. Böyle bir inanç her toplumda, hatta çoğu toplumda görülmez; bu, Rönesans'tan beri Batı Avrupa toplumlarına ve onlardan etkilenmiş olan toplumlara özgü olan bir durum olabilir.

Michael Baxandall (1972), Avrupa düşüncesinde bu konudaki dönüşümün–kanıtlarını ressamlar ve eserlerinin alıcıları arasında yapılan sözleşmelerde değişiklikler bulduğu– 15. yüzyılda meydana geldiğini saptar. Belli bir dönemde sözleşmeler kesin bir biçimde resmin özelliklerini, ödeme biçimlerini ve özellikle altın renginin ve mavinin nispeten pahalı çeşitlerinin (bazıları diğerlerinden epeyce ucuzdur) kullanılmasında ısrar ederek, kullanılacak renklerin niteliğini belirlemektelerdi. Nitekim Domenico

[*] *Travestiler, Toplu Oyunlar 1*, Çev. M. Honit Çalışkan-Şükran Yücel, Dost Kitapevi Yay., 2008. (ç.n.)

8. Stoppard, 1975, s. 38.

Ghirlandaio ve bir müşterisi arasında 1485'te yapılan bir sözleşme, diğer koşulların yanı sıra ressamın şunları da yerine getirmesi gerektiğini açıkça belirtir:

[Ressam] süslemelerin gerektirdiği şekilde altın tozu ile birlikte uygun renklerle paneli boyamasını yapar (...) ve mavi, onsu dört florin değerinde olan parlak deniz mavisi olmalıdır... (Aktaran Baxandall, 1972, s. 6)

Bu, bir müteahhitle yapılabilecek ve kullanılan çeliğin ve betonun kalitesini açıkça belirleyen bir sözleşmeyi hatırlatmaktadır.

Aynı dönemde, hatta daha önceleri, bazı müşteriler sözleşmelerde malzemeyle ilgili daha az, ustalıkla ilgili daha fazla belirleyici madde koyuyorlardı. Nitekim 1445 yılında Piero della Francesca ve kilise kurumundan olan bir başka müşteri arasında yapılmış olan bir sözleşme, altını ve parlak deniz mavisini özellikle belirtmeyi ihmal etmemekle birlikte "Piero'nun kendisinden başka hiçbir ressam elini fırçaya süremez" maddesiyle ressamda ısrar ederken, ressamın ustalığının değerine büyük bir vurgu yapmaktadır (Aktaran Baxandall, 1972, s. 20). Başka bir sözleşme ise daha ayrıntılıdır:

> Adı geçen üstat Luca sözleşmeyle bağlanmıştır ve (1) bahsedilen tonozun üzerindeki bütün figürleri resmetmeye ve (2) özellikle her figürün yüzünü ve belden yukarı olan bütün kısımlarını resmetmeye, (3) Luca'nın bizzat kendisi hazır bulunmadan tonoz üzerine hiçbir resmin yapılmayacağına söz vermiştir... (4) Bütün renk karışımlarının adı geçen üstat Luca'nın kendisi tarafından yapılması gereğinde uzlaşılmıştır. (Aktaran Baxandall, 1972, s. 23.)

Bu epeyce farklı bir sözleşme türüdür. Burada müşteri, parasının karşılığını dört florinlik deniz mavisinden daha nadir ve değerli olan bir şeyle, yani bir sanatçının eşsiz ustalığıyla aldığından emin olmak istiyor. "15. yüzyıl müşterisi göze çarpan bir yetenek alıcısı haline gelerek gösterişli tavrını kat kat artırmış görünüyor."[9]

Bu dönüşüm, sanat eserinin esasen büyük bir sanatçının hüneri ve görüsünün ifadesinden oluştuğu şeklindeki günümüz inancına kısmen yol açmıştır. Sanatçıyı özel biri olarak kabul eder; ancak özel haklarla ödüllendirmez. Bu daha sonra olmuştur.

9. Baxandall, 1972, s. 23.

Bununla beraber, sanatçılar özel yeteneklere sahip olduklarından, bir toplum için büyük önemi olduğu düşünülen eserler ürettiklerinden ve bu nedenle özel ayrıcalıklar elde ettiklerinden, insanlar bu pozisyona sadece gerçekten gerekli yetenek, hüner ve beceriye sahip olanların ulaştığından emin olmak isterler. Özel mekanizmalar sanatçıları sanatçı olmayanlardan ayırt eder. Toplumlar ve bu toplumlar içerisindeki ortamlar, bu işi yapma biçimleri bakımından değişiklik gösterirler. Bir uçtaki durumda, bir lonca veya akademi (Pevsner, 1940) uzun süreli bir çıraklık dönemini mecbur tutabilir ve eğitim sürecinden sonra yetkinlikleri onaylamadıklarının faaliyetini engelleyebilir. Devletin sanata fazla özerklik tanımadığı ve sanatçıların eğitimlerini ve çalışmalarını gerçekleştirdikleri kurumları denetim altında tuttuğu yerlerde, ustalığa geçişin yolu benzer biçimde sınırlandırılabilir. Birleşik Devletler gibi bazı ülkelerin örnek teşkil ettiği başka bir uç durumda ise herkes bu işi öğrenebilir; sanat yapımına katılanlar, yeteneklileri diğerlerinden ayırıp eleyen pazar mekanizmasına tabidirler. Bu tip sistemlerde, insanlar sanatçıların özel bir yeteneği olduğu düşüncesini taşısalar da kimin bu yeteneğe sahip olduğunu söylemenin, herkesin denemesine olanak tanımak ve sonrasında sonuçlara bakmak dışında başka bir yolu olduğuna inanmazlar.

Sanat eserlerinin yapımına katılanlar ve toplum fertleri genellikle, bir sanat formunun üretilmesi için gerekli olan bazı faaliyetleri, bir sanatçının özel yeteneklerini ve duyarlılığını gerektiren faaliyetleri "sanatsal" olarak kabul ederler. İnsanlar ayrıca, yapılan ürünü, endüstriyel bir mamul, bir zanaat işi veya doğal bir nesne değil de sanat eseri yapmak için gereken faaliyetleri sanatın çekirdek faaliyetleri olarak kabul ederler. Geriye kalan faaliyetler ise onlara, bir zanaat meselesi, iş yapma becerisi veya daha az nadir olan bir başka yetenek, daha az sanat olma özelliği taşıyan, eserin başarısı için daha az gerekli olan, daha az saygıdeğer bir şey olarak görünür. "Sanatçı" unvanını bu çekirdek faaliyetleri yerine getiren kişilere saklayarak, bu diğer faaliyetleri yerine getiren insanları (askeri bir terimi ödünç alırsak) destek personel olarak tanımlarlar.

İster özel sanatsal yetenekler gerektiren çekirdek faaliyet olsun, ister sırf destek faaliyeti olsun, belirli bir faaliyetin statüsü

değişebilir. Görmüş olduğumuz gibi, resim yapmak bir zamanlar beceri gerektiren bir işten ibaret olarak düşünülmekteydi ve Rönesans döneminde daha özel bir şey olarak tanımlanır hale geldi. İlerleyen bölümlerde, zanaat faaliyetlerinin nasıl sanat olarak yeniden tanımlandığı ve bunun tersinin de nasıl gerçekleştiği üzerinde duracağız. Müzik kaydının teknik kısmıyla uğraşan ve ürünü ticari çoğaltım ve satış için hazırlayan kayıt teknisyeni ve ses miksajcısını zikretmek yeterli olacaktır. Edward Kealy (1979) bu teknik faaliyetin statüsündeki değişikliği belgelemektedir. 1940'ların ortasına kadar:

> Ses miksajcısının ustalığı stüdyonun akustik tasarımını kullanabilmesinde, bir sürü mikrofonun nasıl yerleştirileceğine karar vermesinde ve mikrofonlardan alınan sonuçları, kaydedilen müzikal performansı değiştirmeyecek şekilde miksajlamasında ve dengelemesinde yatar. Performans doğrudan bir disk veya tek yönlü bant üzerine kaydedildiğinden çok az düzeltme yapmak mümkündü. Buradaki başlıca estetik sorun faydacı bir sorundu: Bir kayıt, icra edilen müziğin tınılarını ne kadar iyi yakalayabilir? (s.9)

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra teknik gelişmeler "high fidelity"* sistemini ve "konser salonu gerçekliğini" mümkün kıldı.

> İyi bir miksaj-ustası, istenilmeyen seslerin kaydedilmemesini veya en azından asgariye indirgenmesini, istenilen seslerin bozulmaya uğramadan kaydedilmesini ve seslerin dengeli olmasını garantileyecektir. Kayıt teknolojisinin kendisi ve dolayısıyla ses miksajcısının işi, dinleyicinin kendi oturma odasında değil de bir Filarmoni Salonu'nda oturduğu yanılsamasını bozmayacak şekilde dikkat çekmemeliydi. (s. 11)

Rock müziğin ortaya çıkmasıyla enstrümanları elektronik teknolojinin birer ürünü olan müzisyenler, müzikal çalışmanın bir parçası olarak kayıt teknolojisi üzerinde deneyler yapmaya başladılar. Bu müzisyenler çoğunlukla hayli işlenmiş kayıtları taklit etmek yoluyla enstrüman çalmayı öğrendiklerinden (Bennett, 1980) doğal olarak bu efektleri kendi çalışmalarına dahil etmek istiyorlardı. Çok yönlü kayıt cihazları gibi gereçler, (birbirinden) ayrı kaydedilmiş öğeleri düzenlemeyi, bir araya getirmeyi ve müzisyenlerin meydana getirdiği sesler üzerinde elektronik olarak

* Sesi özgün, doğal haline en yakın bir biçimde kaydetme ve iletme sistemi. (ç.n.)

oynamayı mümkün kılmaktaydı. Ortak bir disiplinden nispeten bağımsız olan rock yıldızları, kendi performanslarının kaydı ve miksajı üzerinde denetim kurmakta ısrar etmeye başladılar. Bunun sonucunda iki olay meydana geldi. Bir taraftan, ses miksajı, albümlerin kapaklarında miksajcılara sunulan dikkat çekici övgülerde kendini gösterdiği üzere özel sanatsal beceri gerektiren bir sanatsal faaliyet olarak kabul edilmeye başlandı. Diğer taraftan, kendilerini müzik sanatçıları olarak kabul ettirmiş bazı kimseler bu işi kendileri üstlenmeye veya eski müzisyenleri bu işi yapmak üzere işe almaya başladılar. Bir zamanlar sadece teknik bir iş olarak düşünülen ses miksajı, sanat üretimi sürecinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş oldu ve böyle kabul edildi (Kealy, 1979, s. 15-25).

İdeoloji, çekirdek faaliyeti yerine getirmekle bir sanatçı olmak arasında kusursuz bir korelasyon varsayar. Şayet bunu yapıyorsanız, bir sanatçı olmalısınız. Aksi bir ifadeyle, şayet bir sanatçıysanız, yaptığınız şey sanat olmalı. Bu durum, sağduyu veya sanat geleneği açısından söz konusu korelasyon sağlanmadığında bir karışıklık meydana getirir. Örneğin, yetenek veya hüner kavramları kendiliğinden meydana gelen bir dışavurum veya yüce bir esinlenme (birçokları için olduğu gibi) fikirlerini ima ediyorsa, pek çok sanatçının sistemli çalışma alışkanlığı bir uyuşmazlık yaratır. "İçlerinden gelse de gelmese de" bir günde pek çok ölçü çizgisi dolduran besteciler, pek çok saat resim yapan ressamlar insanüstü yetenekler gösterdikleri konusunda bazı kuşkular yaratırlar. Memur olarak çalıştığı İngiliz Posta İdaresi'ndeki işine gitmeden önce üç saatlik yazma faaliyetini yerine getirebilmek için erken kalkan Trollope, bu vazifevari "sanatsal olmayan" yaklaşımın neredeyse bir karikatürü gibidir.

Sanırım edebi kişilikler olarak yaşamış –edebiyat işçileri olarak her gün çalışan– bütün bu kimseler, günde üç saatlik çalışmamın bir adamın bir günde yazması gerektiği kadarını oluşturacağı konusunda benimle hemfikir olacaklardır. Ancak bu kişi üç saat boyunca durmaksızın çalışabilmek için kendini eğitmiş olmalıdır; yani zihnini, fikirlerini ifade etmek istediği sözcükleri bulana dek oturup kalemini kemirmesini ve gözünü dikip önündeki duvara bakmasını gerektirmeyecek şekilde özel olarak eğitmiş olmalıdır. Önüme saatimi koyarak, kendimden her çeyrek saatte 250

kelime yazmayı beklemek o zamanlarda benim âdetim haline geldi, son dönemlerde kendime karşı biraz müsamahakâr olmama karşın, halen âdetimdir. Bu 250 sözcüğün saatimin ilerleyişi kadar muntazaman döküldüğünü keşfettim (Trollope, 1947, s. 227-28).

Bir diğer güçlük, sanatçı olduğunu iddia eden birisi, bir sanatçının yapması gerekenlerin asgari çekirdeği olarak kabul edilen şeylerin bazılarını yerine getirmediği zaman ortaya çıkar. Çekirdek faaliyetin tanımı zamanla değiştiğinden, sanatçı ve destek personel arasındaki işbölümü de kimi karışıklıklara yol açarak değişir. Bir kimse bu çekirdek faaliyetlerin ne kadar azını yaptığı halde yine de sanatçı olduğunu iddia edebilir? Bestecinin eserin nihai içeriğine katkısının miktarı büyük oranda değişti. Rönesans'tan 19. yüzyıla kadar virtüözler bestecinin hazırladığı partisyon üzerinde süslemeler ve doğaçlamalar yaptılar (Dart, 1967 ve Reese, 1959). Şu halde, çağdaş bestecilerin, icracıya sadece taslak şeklinde ve yarım yamalak talimatlar veren partisyonlar hazırlamaları emsalsiz değildir (bunun karşıtı olan eğilim, bestecilerin daha detaylı talimatlar vererek icracının yorumlayıcı özgürlüğünü kısıtlaması son döneme kadar çok daha belirgindi). Partisyonlarının çoğu çalınacak malzemenin büyük bölümünü çalıcının kararına bıraktığı halde, John Cage ve Karlheinz Stockhausen (Wörmer, 1973) çağdaş müzik dünyasının bestecileri olarak kabul edilirler. Sanatçıların, sanatçı olarak kalmaları için eserin yapıldığı malzemelerle uğraşmaları gerekmez; mimarlar nadiren tasarladıkları yapıları inşa ederler. Ancak bu aynı uygulama, heykelciler bir parçayı, birtakım ayrıntılı talimatlarla torna atölyesine göndermek suretiyle ürettiğinde sorunlar doğurur ve pek çok kimse de fiilen bir yapıta büründürülmemiş, talimatlardan ibaret kavramsal eserlerin yaratıcılarını sanatçı unvanıyla ödüllendirmeye karşı koyar. Marcel Duchamp ticari amaçla üretilmiş bir kar küreğine veya üzerine büyük bir bıyık çizdiği bir Mona Lisa reprodüksiyonuna (bkz. resim 2) imzasını attığında*

* Fransız dadacı sanatçı Marcel Duchamp 1919 yılında Leonardo'nun ünlü *Gioconda*'sının basıldığı bir kartpostalın üzerine kurşun kalemle keçi sakalı ve bıyık çizerek, kartpostalın altına ise *L.H.O.O.Q.* harflerini yazarak sergilemiştir. Philedelphia Sanat Müzesi'nde bulunan ve sanat eserinin kültleştirilmesine bir tepki olarak meydana getirilen bu eser ekseriyetle *Bıyıklı Mona Lisa* olarak ya da bu kısaltılmış isimle bilinir. Duchamp bir söz oyununa dayanan bu kısaltmayı kesin bir açıklama yapmamakla birlikte "aşağıda ateş yanıyor" şeklinde yorumlamıştır. (Fransızca telaffuzda bu harfler "elle a chaud au cul" şeklinde okunur ki bu ibarenin

meşru bir sanat eseri yarattığında ısrar ederek bu ideolojiyi ihlal etti, böylece kar küreğinin tasarımcısı ve üreticisi ile birlikte Leonardo'yu da destek personel sınıfına kattı. Bu fikir aşırı görünse de benzer bir şey tamamıyla başka insanların eserlerinden inşa edilmiş olan kolaj yapımında olağan bir durumdur.

Bir başka karışıklık ise, eserin üretimine katılmış olan birkaç kişiden hangisinin veya hangilerinin bu özel yeteneğe sahip olduğu ve bundan dolayı da hem eserin nihai karakteri için övgü almaya hem de diğerlerinin faaliyetlerini yönlendirmeye hakkı olduğu söylenemediğinde ortaya çıkar. Eliot Freidson (1970), tıp dünyasının ortaklaşa faaliyetlerinde, katılımcıların, doktorun bu özel yeteneğe ve özel haklara sahip olduğu konusunda hemfikir olduklarını belirtmiştir. Ancak bir filmin yapımının belli başlı katılımcılarının hangileri benzer biçimde tartışmasız olarak lider konumunu işgal eder? Bu durum, her ne kadar stüdyo yöneticilerince dayatılan sınırlamalar veya oyuncuların işbirliğine katılmamaları yüzünden kösteklense de *auteur* kuramcılar filmlerin bir yönetmenin belirleyici bakış açısının bir ifadesi olarak anlaşılması gerektiğinde ısrar ederler. Bazıları filmin oyuncunun bir aracı olduğunu düşünürken, bazılarıysa fırsat tanındığında esas olarak yazarın filmi denetlediğini düşünür. Hiç kimsenin yapım denetçisinin veya netlik ayarlarını yapan kişinin filme yön veren bir bakış açısına sahip olduğunu iddia edeceğini sanmam ancak Aljean Harmetz (1977), *Oz Büyücüsü*'nün* müziğinden sorumlu olan E.Y.Harburg ve Harold Arlen'in filmin devamlılığını sağladığını söyleyerek iyi bir noktaya işaret eder.

betimlenen kadının cinselliğine yönelik açık göndermeleri vardır.) (ç.n.)

* *The Wizard of Oz*, Victor Fleming'in 1939 tarihli filmi. (Ayrıca bkz., Oz Büyücüsü, Çev. Hak Kuntay, Can Yay., 2010.) (y.h.n.)



RESİM 2. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. Marcel Duchamp *Mona Lisa*'nın ticari bir reprodüksiyonu üzerine bir bıyık çizip imzasını attığında Leonardo'yu destek personelinden birine dönüştürdü. (Özel koleksiyon. Fotoğraf Philadelphia Sanat Müzesi'nin izniyle kullanılmıştır.)

Bu problem, sanat eserine karşılık verirken, yaratıcının niyetine özel bir önem vermemiz gerekip gerekmediği veya yaratıcının yorumunu ayrıcalıklı sayılmamak üzere pek çok yorum yapılıp yapılamayacağı sorusunda özel bir biçim alır (Hirsch, 1979). Bunu başka bir biçimde ifade edebiliriz: Yaratıcıyı eserin yapımına, başka hiç kimsenin sağlayamayacağı özel bir katkı sağlayan

biri olarak mı kabul ederiz? Şayet izleyiciler buna inanırlarsa, doğal olarak kendi tepkilerinde onun niyetlerine riayet edeceklerdir. Ancak böyle düşünmeyebilirler de. Caz icracıları ve dinleyicileri açıkça, klasikleşmiş caz parçalarının bestecilerinin, şarkılarının nasıl çalınması gerektiği konusunda özel bir sadakati hak ettiklerini düşünmezler. Sanat eserlerinin oluşumuna katılanlar, kimin –yazarın, yorumcunun, dinleyicinin– niyetlerinin önceliğe sahip olduğu konusunda uzlaşabilirler, bu durumda hiçbir sorun, teorik veya pratik, çıkmaz. Sorunlar, katılımcılar uzlaşmaya varamadığında ve standart uygulama çözümlenemez ihtilaflar meydana getirdiğinde ortaya çıkar. Burada felsefi ve estetik problem, sosyolojik bir analiz yoluyla çözümlenir; böyle bir çözüm elbette, asıl problemi çözmez. Ancak bu problemi çalışmanın temel meselesi haline getirir.

Sanatçının, sanatçı olarak konumu, onun özel beceri ve yeteneklerini biçimlendiren ve ifade eden sanat eserlerine dayandığı için sanat dünyalarındaki katılımcılar sanat eserinin hakikiliği hakkında endişe duyarlar. Söz konusu eseri yaptığı düşünülen sanatçı gerçekte onu yapmış mıdır? Herhangi başka bir kimse özgün esere müdahale etmiş, onu değiştirmiş veya elden geçirmiş midir, yani sanatçının niyetlendiği ve yarattığı şey şu an karşımızda duran şey değil midir? Sanatçı, ilk yapılan eseri, ardından gelen deneyim ve eleştirinin ışığında değiştirmiş midir, eğer böyleyse bu durum sanatçının yetenekleri açısından ne anlama gelir? Eğer sanatçıyı eseri temel alarak yargılayacaksak, eseri gerçekten kimin yaptığını ve dolayısıyla eserin değeri ve eseri meydana getiren kişinin değeri konusunda yaptığımız yargıları kimin hak ettiğini bilmeliyiz. Sanat eserinin yapımı sanki bir yarışma, okulda girilen bir sınavdır ve biz bütün gerçeklere dayanan adil bir yargılama yapmak zorundayızdır. Bu eser-kişi denklemine yapılan vurgu yüzünden, sanat alanındaki bütün bilimsel disiplinler kendilerini, kimin gerçekte hangi resmi yaptığını ve şu anda X adı altında sergilenen resimlerin aslında X'in eseri olup olmadığını, çalındığını duyduğumuz partisyonların onları yazdığı iddia edilen kişi tarafından yazılıp yazılmadığını, bir romandaki sözlerin, adı kapakta yer alan kişi tarafından yazılıp yazılmadığını ya da itibar veya kınamayı hak eden başka birinden intihal edilip edilmediğini saptamaya adamaktadırlar.

Bütün bunlar neden önemlidir? Ne de olsa, biz eseri bir başkasının yaptığını öğrensek de eser değişmeyecektir; ister Shakespeare ister Bacon yazmış olsun oyunlar aynı metinler olacaktır, değil mi? Hem evet hem hayır. Borges'in (1962) Pierre Menard hakkındaki öyküsü bu karışıklığı vurgular. Klasik üslupta birçok roman ve kitap yazmış olan Pierre Menard, der Borges, Don Kişot'u –öykünün bir tekrar anlatımını değil, Cervantes'in asıl Don Kişot'unu– yazmaya karar veren bir Fransız yazardır. Bir hayli çalıştıktan sonra, ilk iki bölümü ve üçüncünün de bir kısmını yazmayı başarır. Sözcükler Cervantes'inkilerle aynıdır. Ancak Borges, Cervantes'in kendi döneminin diliyle yazmış olduğunu, halbuki Menard'ın artık kullanılmayan eski ve dahası anadili olmayan bir dilde yazmakta olduğuna işaret eder. Vesaire vesaire. Sözcükleri kimin yazdığı ve onların ne zaman yazıldıkları, eserin içeriği ve dolayısıyla onu yazan kişi hakkında neyi ortaya çıkardığı hususlarındaki yargılarımızı etkilerler. (Borges'in öyküsü üzerine daha başka düşünceler için, bkz. Danto, [1973], s. 6-7.)

Eseri kimin yaptığı yalnızca eseri kimin yaptığına bağlı olarak, farklı ölçülerle değerlendirmemiz ve yargılamamız nedeniyle değil, aynı zamanda sanatçıların şöhretinin, ürettikleri eserlere atfettiğimiz değerlerin bir toplamı olduğu için de önemlidir. Kati surette Titian'a atfedilen her eser, Titian'ın ne ölçüde büyük bir sanatçı olduğu konusunda verdiğimiz kararın dayandığı genel değerlendirmemizi olumlu veya olumsuz yönde etkiler. Bu nedenle intihal böyle şiddetli tepkiler uyandırır. Çalınmakta olan sadece bir mal değil, aynı zamanda bir şöhretin temelidir de.

Sanatçının ve eserin ünü birbirini güçlendirir: Eserine hayran olduğumuz bir sanatçıya daha fazla saygı duyduğumuz gibi, saygı duyduğumuz bir sanatçı tarafından yapılan bir esere de daha çok değer veririz. Sanatın dağıtımı para alışverişiyle bağlantılı olduğunda, ünle ilgili değer mali bir değere çevrilebilir, yani ünlü ve saygı duyulan bir sanatçının ona atfedilmiş bir resmi yapmamış olduğuna karar verilmesi, bu resmin değer kaybetmesi anlamına gelir. Müzeler ve koleksiyoncular, bu tip atıf değişikliklerinin bir sonucu olarak ciddi mali kayıplara uğramışlar ve bilimsel araştırmacılar da sıklıkla kendilerini, önemli yatırımların yapılmış olması nedeniyle eserlere yapılmış bulunan atıfları geri almamak konusunda büyük baskı altında bulurlar (Wollheim, 1975).

Trollope, eserin değerlendirilmesinde sanatçının adının önemi meselesini bu konuda bir deneye girişecek kadar ilginç bulmuştur:

> Bir yazar olarak başarımın başlangıcından bu yana... Edebiyat dünyasının içindeki ilişkilerde, başarısız olduğum dönemlerde bana hiç ıstırap vermemiş, hatta kendini hissetttirmemiş olan bir adaletsizliği daima hissettim. Bana öyle geldi ki bir defa kazanılan bir isim birçok avantajı yanında getiriyordu... Benim altımda çalışan hevesli kimselerin, benim kadar ve belki de benden daha iyi olabileceğini ancak takdir edilmediklerini hissediyordum. Bunu sınamak için, böyle bir kimse olmaya niyetlendim –sahip olduğum edebi yetenek sayesinde bir defa yarattığım şöhreti tekrar yaratmayı başarıp başaramayacağımı– ikinci bir kimlik edinip edinemeyeceğimi görmek için, bir dizi imzasız romana başlamaya karar verdim. (Trollope, 1947, s. 169-170)

Trollope hem üslubunu hem de öykü anlatma yöntemini gizlemeyi denediği iki imzasız öykü yazdı ve yayımladı.

> [Öykülerimden] yazarın ben olduğumu bilmeyen okurlarca, bir iki defa ancak her zaman övgüyle söz edildiğini duydum; ama [bu öyküler] gerçek bir başarı kazanamadı... Elbette yazarın kim olduğunu bilen Blackwood [yayımcı], deneyimli bir yazar tarafından yazılmış bu eserlerin, yazarın adı olmasa da kendi yollarını açacaklarına güvenerek onları yayımlamak istiyordu... Ancak tahmin edilen tiraja ulaşamadı ve yayımlaması için üçüncü bir öykü yazılmış olmasına karşın, üçüncü bir denemeden kaçındı... Elbette burada, aynı inatçı azimle devam ettiğim takdirde, daha önce başardığım gibi, ikinci bir defa başaramayacağımı gösteren hiçbir kanıt yok... Karşılığı ödenmemiş yorulmak nedir bilmez emekle geçen bir başka on yıl, ikinci bir şöhret inşa edebilirdi. Yine de sanatımdaki deneyimin bana sağladığı avantaj ne kadar büyük olursa olsun, yazdıklarımı İngiliz okurlarına adımla birlikte vermedikçe onları okumaya teşvik edemediğim açık bir biçimde göründü (Trollope, 1947, s. 171-172).

Trollope sözlerini şöyle tamamlar:

İnsanların her şeyde yerleşmiş bir şöhrete itimat etmesi kaçınılmazdır. Roman okumak isteyen bir okurun kütüphaneye George Eliot veya Wilkie Collins okumak için gitmesi, bir hanımın canı turta çektiğinde Fortnum ve Mason'a gitmesi kadar doğaldır. Fortnum ve Mason ancak deneyim ve iyi çöreklerin birleşimi sa-

yesinde kendisini Fortnum ve Mason yapabilir. Eğer Titian bize, öteki dünyadan bir portre gönderecek olsaydı... bu, *The Times*'ın sanat eleştirmeninin onun değerini keşfetmesinden önce olurdu. Böylesi bir sağlam hüküm gereksinimine dudak bükebiliriz; ancak değerlendirme sürecinin yavaşlığı insanidir ve her zaman mevcut olmuştur. Bütün bunları burada söylüyorum; çünkü bu mesele üzerindeki düşüncelerim beni, çok fazla düşünüp taşınmanın, hayal kırıklığına uğramış yazarların umutsuz duygularından kaynaklandığı kanaatine varmaya sevk etti (Trollope, 1947, s. 172).

İŞBİRLİĞİ BAĞLANTILARI

Yapılan işin sanat olması için zorunlu olan çekirdek faaliyeti yerine getiren kişi olarak tanımlanan sanatçının, yapmadığı her türlü iş bir başkası tarafından yapılmak zorundadır. Bu nedenle sanatçı, çalışmaları nihai sonuç için elzem olan insanların işbirliği ağının merkezinde çalışır. Sanatçının başkalarına bağımlı olduğu yerde bir işbirliği bağlantısı vardır. Sanatçının işbirliği yaptığı kişiler, işlerinin nasıl yapılacağı konusunda, onun fikrinin her detayını paylaşabilirler. Böylesi bir fikir birliği, herkesin zorunlu faaliyetlerden herhangi birini yerine getirebildiği, yani bir işbölümünün olduğu ancak uzmanlaşmış grupların olmadığı durumlarda muhtemeldir. Bu durum kadril dansı* gibi basit sanat formları içinde veya fertlerinin sanatsal faaliyetler yaparak yetiştiği toplum kesimlerinde olabilir. Örneğin 19. yüzyılın kibar Amerikalılarının, Rönesans döneminde yaşamış benzerlerinin madrigaller** söyleyebilmeleri gibi, Stephen Foster'in salon şarkılarını icra edebilecek kadar müzik bilgisi vardı. Bu gibi durumlarda işbirliği kolay bir biçimde meydana gelir.

Bir sanat eserinin üretimi için gerekli faaliyetleri uzman profesyonel gruplar üstlendiğinde, bu grupların üyeleri, sanatçınınkinden bütünüyle farklı özel estetik, mali ve mesleki menfaatler geliştirirler. Örneğin orkestra müzisyenleri, belirli bir eserin başarısından çok, gösteri sırasında nasıl çaldıklarıyla ilgilenmeleriyle ün salmışlardır; bunun için iyi bir nedenleri vardır; çünkü başarıları kısmen onları yeterlilikleri için işe alan kişileri etkilemelerine

* Dört kişinin karşı karşıya dizilip bir kare oluşturarak yaptığı bir dans türü. (ç.n.)

** İtalyanca Madrigale'den. Çoğunlukla çalgısız olarak çeşitli perdelerde en az iki sesle söylenen din dışı şarkı ya da müzikli şiir. (ç.n.)

bağlıdır (Faulkner, 1973a, 1973b). Bu müzisyenler, bestecinin amacıyla çelişen mesleki menfaatleri nedeniyle zorluğundan dolayı kötü çalmalarına sebep olabilecek yeni bir eserin icra edilmesini baltalayabilirler.

Destek personel ve sanatçı arasında estetik anlaşmazlıklar da meydana gelir. Tanıdığım bir heykelci, bir grup taş baskı üstadının hizmetinden yararlanmak üzere davet almıştı. Örfi bir işbölümünün geçerli olduğu ve oldukça uzmanlık isteyen bir baskı zanaatı olan taşbaskıyı az bilen biri olarak bu usta, zanaatkârların baskı işini yapacak olmalarından memnundu. Baskıcıların işini kolaylaştıracağını düşünerek düz renklerden oluşan geniş alanlar içeren desenler çizdi. Aksine, işi zorlaştırmış oldu. Baskı aleti mürekkebi taşın üzerine yaydığında, geniş bir alanın tamamıyla mürekkeple kaplanması için bu işlemin bir defadan fazla yapılmasını gerektirecek ve bu da silindirin izinin görünür olmasına neden olabilecektir. Ustalıklarıyla övünen baskıcılar, heykelcinin tasarımlarını basabileceklerini ancak renk alanlarının silindirin izi nedeniyle sorun çıkarabileceğini açıkladılar. Heykelci, silindirin bıraktığı izin ne anlama geldiği konusunda hiçbir şey bilmiyordu ve bu izleri tasarımının bir parçası olarak kullanacağını söyledi. Basımcılar hayır dediler, heykelci bunu yapamazdı; çünkü silindir izinin kalması (diğer baskıcıların nazarında) kötü zanaatkârlığın açık bir işareti sayılırdı ve onlar, silindirin izlerini sergileyen bir baskının atölyelerinden çıkmasına izin veremezlerdi. Heykelcinin sanatsal hevesi böylece baskıcıların zanaat standartlarına kurban gitti, bu durum, uzman bir destek grubunun kendi standartlarını ve menfaatlerini nasıl geliştirdiklerini gösteren basit ve iyi bir örnektir (bkz. Kase,1973).

Sanatçı baskıcıların insafına kalmıştı; çünkü kendisi taşbaskı yapmayı bilmiyordu. Onun yaşadığı bu deneyim, sanatçının her türlü işbirliğinde karşısına çıkan seçme zorunluğuna örnek teşkil etmektedir. Sanatçı yapacağı şeyleri, kurulu destek personel gruplarının hazırlandığı şekilde yapabilir; bu insanlara işi kendi yöntemleriyle yaptırtmayı deneyebilir; işi kendi yöntemleriyle yapmaları için onları eğitebilir ya da bu işi kendi başına yapabilir. Birincisi dışındaki bütün seçimler, standart bir biçimde yapılması halinde daha az masraflı olacak işin yapılması için ek bir zaman ve enerji yatırımı gerektirir. Böylece sanatçının işbirliği bağlantı-

larıyla olan ilişkisi ve onlara olan bağımlılığı, onun üretebileceği sanatı sınırlandırır.

Benzer örnekler sanatın her alanında bulunabilir. E. E. Cummings, matbaacılar onun alışılmadık mizampajını yapmaktan çekindikleri için ilk şiir kitabının basımında güçlükler yaşadı (Norman, 1958, bkz. resim 3). Bir kurmaca filmin üretimi bu tür güçlüklerin kat be katını içerir: Ancak olduklarından daha güzel görüntülenmeleri kaydıyla çekim yapılmasına izin veren oyuncular, tek bir sözün bile değiştirilmesini istemeyen yazarlar, aşina olmadıkları yöntemleri kullanmayacak kameramanlar.

Sanatçılar sık sık, varolan prodüksiyon ve sergileme olanaklarının karşılayamadığı eserler yaratırlar. Şu düşünsel deneyi bir yapın. Bir sanat müzesinin heykel küratörü olarak seçkin bir heykelciyi yeni bir eserini sergilemesi için davet ettiğinizi hayal edin. Heykelci üzerine birçok büyük, ağır endüstriyel makine parçasını ilginç ve hoşa giden bir biçimde bir araya getiren devasa bir konstrüksiyonu yerleştirdiği bir kamyonla çıkageliyor. Bunu etkileyici ve heyecan verici buluyorsunuz. Konstrüksiyonu yükleme bölümüne götürmesini istiyorsunuz ve yükleme alanındaki kapının 4.5 metreden uzun bir şeyin içeri girmesine olanak vermediğini fark ediyorsunuz; ancak heykel bundan çok daha iri. Heykelci, duvarı kaldırmayı teklif ediyor; fakat o anda farkına vardığınız üzere, konstrüksiyonu müzeye soksanız dahi, tabanı kırarak bodrum katına düşebilir, zira burası bir müze, bir fabrika değil ve bina çok fazla ağırlığa dayanmayacaktır. Heykelci, sonunda, küskün bir halde konstrüksiyonunu alıp götürüyor.

Aynı şekilde, besteciler, halihazırdaki organizasyonların ücretlerini ödeyebileceğinden daha fazla icracı gerektiren müzikler yazarlar. Oyun yazarları, izleyicilerin sonuna kadar oturup izlemeyecekleri kadar uzun oyunlar yazarlar. Romancılar, yetkin okurların anlaşılmaz bulacakları veya yayımcıların sahip olmadıkları yenilikçi baskı tekniklerini gerektiren kitaplar yazarlar. Bu sanatçılar asi kaçıklar değillerdir; mesele bu değildir. Mesele, daha çok, halihazırda müzenizde bulunan heykellerin müzenin yükleme bölümünün kapısından içeri girmiş ve tabanı delip geçerek düşmemiş olmasıdır. Heykelciler müzede sergilenecek bir parçanın uygun ağırlığını ve boyutlarını bilir, buna göre çalışırlar. Broadway oyunları izleyicilerin sonuna dek oturup izleyebilecekleri

uzunluktadır ve senfoni orkestralarının icra ettiği besteler de ilgili organizasyonun ücretlerini ödeyebileceğinden daha fazla müzisyen gerektirmez.

Sanatçılar varolan kurumların baş edemedikleri şeyler yaptıklarında, sınırlar ister maddi ister alışılagelmiş-kalıplaşmış uygulamalarla ilgili olsun (heykelin ağırlığı ve oyunun uzunluğu gibi), eserleri sergilenmez veya icra edilmez. Bunun nedeni, söz konusu organizasyonların yöneticilerinin tutucu geri kafalı kişiler olması da değildir, organizasyonlarının ancak standart formatlarla başa çıkacak kadar donanımlı olması ve kaynaklarının, standart olmayan işlerin gerektirdiği yüklü harcamaları veya izleyicilerin rağbet etmeyeceği bir eseri sunmanın neden olacağı zararı karşılayamayacak olmasıdır.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
who
s w (e loo)k
upnowgath
PPEGORHRASS
eringint (o-
aThe) : 1
eA
!p:
S a
(r
rIvInG .gRrEaPsPhOs)
to
rea (be) rran (com) gi (e) ngly
,grasshopper;

RESİM 3. E. E. Cummings, "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" şiiri, şeyleri alışılmadık yöntemlerle yapmalarını *gerektirdiği için, E. E. Cummings, hem okurlarla hem de matbaacılarla sorunlar yaşamıştır (E.E. Cummings'in şiir kitabı* HAYIR TEŞEKKÜRLER (NO THANKS)*'den Liveright Publishing Corporation'ın izniyle tekrar basılmıştır. Telif hakkı 1935, E.E. Cummings. Copyright*© 1968, Marion Morehouse Cummings. *Copyright*© 1973,1978 Nancy T. Andrews. *Copyright*© 1973, 1978 George James Firmage).

Standart olmayan eserler nasıl sergilenir, icra edilir veya dağıtılır? Bu soruya daha sonra geleceğim, şimdi sadece sıklıkla ikincil olan ve standart olmayan dağıtım kanallarından, maceracı girişimci ve izleyicilerden söz edeceğim. Bunlardan ilki dağıtım yöntemlerini sağlar, ikinci grubu oluşturanlar ise sonuç üzerinde risk alırlar. Okullar sıklıkla bu tip fırsatlar sağlar. Okulun mekânları ve öğrenciler arasında görev alabilecek az çok boş vakti olan kimseler vardır, böylece daha ticari gösterilerin mali olarak güç yetiremeyeceği kuvvetleri bir araya getirebilirler: Kalabalık sahneler için gerçek bir kalabalık, müzikal deneyler için çeşit çeşit tuhaf müzisyen ve şarkıcılar.

Birçok sanatçı kendilerini varolan kurumların üstesinden gelebileceği ölçülere uydururlar. Fikirlerini mevcut kaynaklara uygun hale getirerek, alışılagelmiş-kalıplaşmış uygulamaları benimseyen sanatçılar, mevcut işbirliği ağının üyelerinin işbirliğine olan bağımlılıklarından doğan sınırlamaları kabul ederler. Bazı gerekli unsurlar için başkalarına bağımlı oldukları durumlarda, sanatçılar ya başkalarının koydukları sınırlamaları kabul etmek ya da bu unsurları farklı bir yoldan sağlamak için gerekli olan zaman ve enerjiyi harcamak zorundadırlar.

ALIŞILAGELMİŞ-YERLEŞMİŞ YÖNTEM VE UYGULAMALAR

Sanat eserlerinin üretimi uzmanlaşmış personelin detaylı bir işbirliğini gerektirir. Bu kişiler işbirliği şartlarına nasıl varırlar? Elbette her olayda her şeye sil baştan karar verebilmeleri mümkündür. Bir grup müzisyen ses kaynakları olarak hangi seslerin kullanılacağı; bu sesleri çıkarmak için hangi enstrümanların yapılabileceği; müzikal bir dil yaratmak için bu seslerin nasıl bir araya getirileceği; bu dilin belli uzunlukta, belli sayıda enstrüman gerektiren ve belli şekilde eğitilmiş seyirciler için uygun eserler üretmek için nasıl kullanılacağı konusunda tartışıp uzlaşabilir. Örneğin yeni bir tiyatro grubunun oluşumunda, hakkında karar alınması gereken sorunların sadece küçük bir kısmı gerçekten yeni baştan düşünülse de benzer bir durum ara sıra oluşabilmektedir.

Bir sanat eserinin üretimi için işbirliği yapan insanlar, genel olarak konular üzerinde sil baştan karar almazlar. Bunun yerine artık gelenek haline gelmiş olan önceki uzlaşmalara, söz konusu

sanat dalı içerisinde uzlaşımsal iş yapma biçiminin bir parçası haline gelmiş olan uzlaşmalara itimat ederler. Belli bir uzlaşım, söz konusu bir eser için gözden geçirilebilse de sanatsal uzlaşımlar üretilen eserlere dair alınması gereken tüm kararları içerir. Bu alışılagelmiş yöntem ve uygulamalar, müzisyenler müziklerini, onların bağlantılı olduğu armonilerle birlikte, bir makam dizisinin içerdiği bütün notalar üzerine ya da diyatonik,* pentatonik** veya kromatik*** gamlar üzerine temellendirmekte uzlaştıklarında olduğu gibi, kullanılacak malzemeleri açık ve kesin bir biçimde belirtir. Bu kalıplaşmış uygulamalar, ressamların üç boyut yanılsamasını yaratmak için perspektif kurallarını kullandıklarında veya fotoğrafçıların, siyahı, beyazı ve grinin tonlarını ışık ve kütle arasındaki etkileşimi ifade etmek için kullandıklarında olduğu gibi, kimi fikir veya deneyimleri aktarmak için kullanılacak soyutlamaları dikte eder. Bu alışılagelmiş-kalıplaşmış uygulamalar, ayrıca, müzikteki sonat veya şiirdeki sone türlerinde olduğu gibi soyutlamaların bir araya getirileceği biçimi açık ve kesin biçimde belirtir. Bu alışılagelmiş yöntem ve uygulamalar, bir eserin uygun boyutlarını, bir gösteri için münasip uzunluğu, bir resim veya heykelin uygun ebat ve şeklini ortaya koyar. Bu alışılagelmiş-yerleşmiş uygulamalar, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri, her iki tarafın da hak ve yükümlülüklerini belirleyerek düzenler.

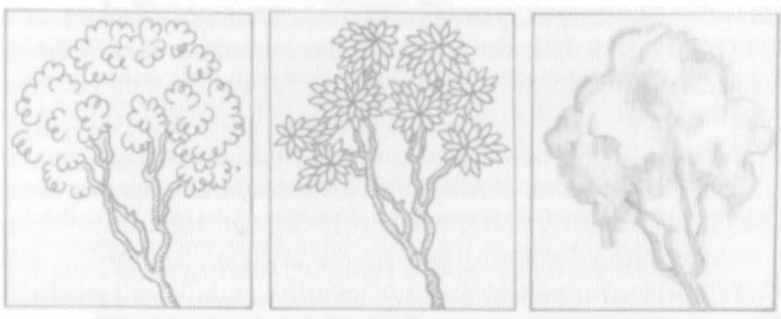
Beşeri bilimler alanında çalışan bilim insanları –sanat tarihçileri, müzikologlar ve edebiyat eleştirmenleri– alışılagelmiş-yerleşmiş sanatsal yöntem ve uygulamalar kavramını, sanatçıların izleyicilerde duygusal bir tepki uyandıran sanat eserleri meydana getirmelerininin açıklanmasında yararlı bulmuşlardır. Ses perdelerinin alışılagelmiş-kalıplaşmış bir düzenlemesi olan gamı kullanarak besteciler, dinleyicilerde bir sesi hangi sesin izleyeceği konusunda beklentiler yaratabilir ve beklentileri yönlendirebilirler. Beklentilerin karşılanmasını erteleyebilir ve onları karşılamayabilirler, böylece bir gerilim yaratır ve beklenti nihayet karşılandığında bu gerginliği dağıtabilirler (Meyer, 1956, 1973; Cooper ve Meyer, 1960). Sanatçı ve izleyiciler yararlanılan bu yerleşmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamaların bilgisini ve deneyimini paylaştıkları içindir ki sanat eseri duygusal bir etki meydana

* Diyatonik gam: İçinde yabancı sesler bulunmayan gam. (ç.n.)
** Pentatonik gam: Beş nota ya da sesten oluşan gam. (ç.n.)
*** Kromatik gam: Yarım tonların art arda gelmesiyle oluşan gam. (ç.n.)

getirir. Barbara H. Smith (1968) şairlerin, şiirlerini, dizelerde önceden meydana getirilmiş beklentilerin, eşzamanlı ve tatmin edici biçimde çözümlendiği açık ve doyurucu bir sonla bitirmek için şiirsel biçimlerde ve sözcüklerin seçim ve kullanımında vücut bulan alışılagelmiş-kalıplaşmış araçları nasıl ustalıkla kullandıklarını göstermiştir. E.H. Gombrich (1960), sanatçıların, izleyicide gördükleri şeyin dünyanın bir parçasının gerçekçi bir temsili olduğu yanılsamasını yaratmak için kulladıkları alışılagelmiş-yerleşmiş görsel yöntem ve uygulamaları analiz etmiştir (bkz. resim 4). Bütün bu örneklerde (ve sahne tasarımı, dans ve film gibi başka örneklerde de) sanatsal deneyim olanağı, sanatçıların ve izleyicilerin eseri anlamlandırma sürecinde başvurabilecekleri bir kalıplaşmış-alışılagelmiş yöntem ve uygulamalar yığınının varlığından kaynaklanır.

Bu alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar sanatı bir başka anlamda da olanaklı kılar. Kararlar daha çabuk verilebileceği, planlar işleri görmenin bu alışılagelmiş yoluna müracaat edilerek kolayca yapılacağı için sanatçılar asıl işlerine daha fazla zaman ayırabilirler. Bu yöntem ve uygulamalar, sanatçılar ve destek personel arasında, yapılacak faaliyetler konusunda kolay ve etkili bir eşgüdümünü mümkün kılar. Örneğin William Ivins (1953), gölgeler oluşturma, modelleme ve diğer efektler için bir alışılagelmiş yöntem ve uygulamalar şeması kullanarak, bazı grafik sanatçılarının tek bir levha üretmek amacıyla nasıl işbirliği yapabildiklerini gösterir. Aynı yöntem ve uygulamalar, izleyicilerin, gölgeler ve modelleme gibi aslında ihtiyari olan işaretleri okumalarını olanaklı kılar. Bu yönden bakıldığında, yerleşmiş-alışılagelmiş uygulama kavramının; hepsi de insanları bir arada tutan fikir ve anlayışlara işaret eden ve insanların onlar aracılığıyla işbirliği faaliyetleri gerçekleştirebildiği, norm, kural, ortak anlayış, âdet veya anane gibi aşina olduğumuz sosyolojik kavramlarla yer değiştirebilir olması sayesinde, beşeri bilimlerle uğraşan kişilerle sosyologlar arasında bir bağlantı noktası sağlar. Hiciv tarzı oyunlar icra eden komedyenler, üç kişilik parodileri hiçbir prova yapmadan sahneye koyabiliyorlardı; çünkü yapmaları gereken şey, hepsinin bildiği kalıplaşmış bir grup parodiye başvurmak, parodilerden birini seçmek ve rolleri dağıtmaktı. Birbirine tamamen yabancı olan dans müziği icracıları, yalnızca dans parçasını belirleyerek ve

tempo için dört vuruş sayarak bütün bir gece çalabilirler; parçanın adı, melodiyi ve ona eşlik eden armoniyi ve muhtemelen arka planı oluşturan alışıldık müzikal yapıları işaret eder. Bir tarafta müziğin karakterinin ve dramatik yapısının alışılagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamaları, diğer bir tarafta, melodinin, armoninin ve temponunkiler, izleyicilerin uygun biçimde tepki vermek konusunda hiçbir güçlük çekmemelerini sağlayacak kadar tanıdıktır.



RESİM 4: Üç gerçekçi ağaç çizimi. Görsel sanatların kalıplaşmış-alışılagelmiş yöntem ve uygulamaları, sanatçıların bilindik nesneleri, pratik ve belirli püf noktalarını barındıran bir sistem içerisinde bilgili izleyicilerin gerçekçi olarak yorumlayabilecekleri şekilde yapmalarını mümkün kılar. Aynı ağacı çizmenin (16. yüzyıl Avrupa, erken 20. yüzyıl Avrupa ve klasik Hint resminin kalıplaşmış-alışılagelmiş yöntem ve uygulamalarını kullanan) bu üç biçimi kolaylıkla bir ağaç olarak anlaşılabilir. (Çizimler Nan Becker tarafından yapılmıştır.)

Standartlaştırılmalarına karşın bu alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar nadiren katı ve değişmezdir. Ne yapılması gerektiği konusundaki sorunların çözümlenmesinde herkesin müracaat etmesi gereken dokunulmaz bir kurallar bütünü belirlemezler. Hatta talimatların bir hayli kesin göründüğü durumlarda, pek çok şeyin bir yandan geleneksel yorum biçimleri dahilinde diğer yandan müzakere yoluyla çözümlenmesine olanak tanırlar. Çoğunlukla bir kitap haline getirilen bir gösteri geleneği, icracılara icra ettikleri müzik parçalarını veya oyun senaryolarını nasıl yorumlayacaklarını söylemektedir. Örneğin, 17. yüzyıl partisyon-

ları nispeten az bilgi içerirlerdi; ancak çağımız kitapları enstrümantasyon, nota değerleri, doğaçlama, renklendirme ve süslemenin gerçekleştirilmesi hakkında partisyonlarda açıklanmayan sorunlarla nasıl başa çıkılacağını açıklamaktadır. İcracılar müziklerini bütün bu geleneksel yorumlama biçimlerinin ışığında okurlar ve böylece faaliyetlerini koordine edebilirler (Dart, 1967). Aynı durum görsel sanatlarda da meydana gelir. Rönesans dönemi dini İtalyan resminin içeriğinin, sembolizminin ve boyama üslübunun çoğu gelenekselleşmiş kalıplar tarafından tayin edilirdi; ancak birçok karar da sanatçıya bırakılırdı, böylelikle bu katı gelenekleşmiş kalıpların sınırları dahilinde bile farklı eserler üretilebiliyordu. Yine de gelenekselleşmiş malzemelere bağlı kalınması seyircilerin resimden daha çok duygu ve anlam çıkarmasına olanak tanıdı. Bu alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaların geleneksel yorumlarının hüküm sürdüğü durumlarda bile, sanatçılar, eserlerini farklı biçimlerde yapmak konusunda uzlaşabilirler, müzakere yoluyla değişim sağlanır.

Alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar sanatçı üzerinde güçlü sınırlamalar koyar. Önemli ölçüde sınırlayıcıdırlar; çünkü tek başlarına var olmaz, küçük bir değişikliğin çok çeşitli başka değişimleri gerektirebileceği, karmaşık bir şekilde birbirine bağlı olan sistemler halinde var olurlar. Bir alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar sistemi, araç gereçte, malzemelerde, eğitimde, kullanılabilir tesis ve mekânlarda, nota sistemlerinde ve bunlar gibi, bileşenlerden tek bir tanesi değiştirildiğinde hepsinin değiştirilmesi gereken her şeyde mevcuttur (karşılaştırma için bkz. Danto, 1980).

Batı müziğinin on iki sesten oluşan geleneksel kromatik dizisinden kırk iki ses içeren bir diziye geçişin ne gibi sonuçlar doğuracağını düşünün. Böyle bir geçişin etkileri Harry Partch'ın (1949) bestelerinde kendini göstermektedir. Batı müziği enstrümanlarının bu mikrotonları çıkarması zordur, bazı enstrümanlar ise bu sesleri hiç çıkaramaz, şu halde ya geleneksel enstrümanlar yeniden inşa edilmeli veya yeni enstrümanlar icat ve imal edilmelidir. Enstrümanlar yeni olduğundan hiç kimse nasıl çalınacaklarını bilmez ve çalıcılar bunları kendi kendilerine öğrenmek zorunda kalırlar. Geleneksel Batı tarzı nota sistemi kırk iki sesli müziğin notasyonunu yazmak konusunda yeterli olmadığından yeni bir

nota sisteminin kurulması ve çalıcıların bu sistemi okumayı öğrenmesi gerekir. (On iki sesli kromatik diziyle beste yapan birisi tüm bu olanakların hazır olmasını doğal karşılar.) Netice olarak on iki sesli notasyonda yazılmış bir müzik parçası ortalama birkaç saatlik bir provanın ardından layıkıyla çalınabilirken, kırk iki sesli müzik çok daha fazla çalışma, zaman, çaba ve kaynak gerektirir. Partch'ın müziği sıklıkla aşağıda anlatıldığı şekilde icra edilmiştir: Bir üniversite onu bir yılını orada geçirmesi için davet ederdi. Partch, sonbaharda (icat etmiş olduğu) onun talimatları altında enstrümanları imal edecek bir grup ilgili öğrenciyi bir araya toplardı. Kışın bu öğrenciler enstrümanları çalmayı ve Partch'ın geliştirdiği notasyonu okumayı öğrenirlerdi. Baharda birkaç eseri prova eder ve nihayet bir performans sergilerlerdi. Yedi veya sekiz aylık çalışma iki saatlik müzikle sonuçlanırdı, standart repertuarlarını çalan talimli senfoni müzisyenlerinin sekiz on saatlik bir provanın ardından çaldıkları daha geleneksel bir müzikle doldurulabilecek saatler. Gereksinilen kaynaklardaki farklılık alışılagelmiş-yerleşmiş sistemin koyduğu sınırlamanın gücünü gösterir.

Benzer şekilde, bu alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar iyi bir fotoğrafın nasıl görünmesi gerektiğini tayin ederek, sanat fotoğrafı üretimiyle ilgili olan insanlar arasında az çok kabul görmüş bir estetiği şekillendirmekle kalmaz (Rosenblum, 1978), aynı zamanda büyük üreticiler tarafından üretilmiş, standartlaştırılmış donanım ve malzemelere getirilmiş sınırlamalarda da kendini gösterir. Mevcut lensler, kamera gövdeleri, obtütarör hızı, diyaframlar, filmler ve baskı kâğıtları, bunların hepsi yapılabilecek işlerin azıcık bir kısmını, makul baskılar üretmek için kullanılabilecek eşyaların bir derlemesini meydana getirir; yaratıcılık sayesinde bu eşyalar üreticilerinin aklına gelmeyecek sonuçlar elde etmek için de kullanılabilirler. Bu sınırlandırmanın diğer yüzü ise fotoğrafçıların takdir ettikleri büyük ölçeklerde üretilmiş malzemelerin standardizasyonu ve güvenilirliğidir; dünyanın herhangi bir yerinden satın alınan bir makara Kodak Tri-x filmi bir diğer makarayla hemen hemen aynı özellikleri taşır ve aynı sonuçları verir.

Alışılagelmiş-yerleşmiş uygulamanın sınırlamaları mutlak değildir. Şayet çok daha fazla emek veya eserinizin dolaşım imkânının azalması şeklinde bir bedel ödemeye hazırsanız, yap-

tıklarınızı diğerlerinden farklı bir biçimde yapabilirsiniz. Besteci Charles Ives'ın deneyimi ikinci ihtimale örnek teşkil eder. 1900'lerin başlarında, bunlar henüz sıradan icracıların hünerlerinin parçası olmayan politonalite* ve poliritim** ile deneyler yaptı. Onun bestelediği oda ve orkestral müziği çalmayı deneyen New Yorklu müzisyenler, ona, bu müziklerin çalınamaz olduğunu, enstrümanlarının bu sesleri çıkaramadığını ve bu notaların hiçbir biçimde çalınamayacağını söylediler. Ives en sonunda, onların görüşlerini kabul etti; ancak bu tip müziği bestelemeyi sürdürdü. Ona acı vermesine karşın, bu olayı ilginç kılan şey, onun bunu büyük özgürleşme olarak tecrübe etmesiydi (Cowell ve Cowell, 1954). Hiç kimse onun müziğini çalamayacaksa, o da artık müzisyenlerin çalabilecekleri şeyleri yazmak ve de çağdaşı besteciler ve çalgıcılar arasındaki işbirliğini düzenleyen yerleşmiş yöntem ve uygulamalar tarafından dayatılmış sınırlamaları kabul etmek zorunda kalmayacaktı. Müziği çalınamadığından, onu bitirmesi de gerekmiyordu; John Kirkpatrick'in öncü *Concord Sonata* yorumunu doğru bir yorum olarak onaylama konusunda isteksizdi; çünkü bu, eseri artık değiştiremeyeceği anlamına gelecekti. Ayrıca yazdıklarını alışılagelmiş-yerleşmiş yöntemlerle finanse edilebilecek çalışmaların sınırlamalarına uydurmak zorunda kalmayacaktı, böylelikle üç orkestra için *Dördüncü Senfoni*'sini*** yazdı. (Onun eserlerinin icra edilmesi konusundaki bu elverişsizlik zamanla azaldı; Leonard Bernstein 1958'de eseri ilk defa sundu ve eser o zamandan beri pek çok defa çalındı.)

Genelde, varolan yerleşmiş-alışılagelmiş yöntem ve uygulamalarla ve onların sosyal yapıdaki ve maddi yapıtlardaki tezahürleriyle ilişkiyi koparmak sanatçının sorunlarını artırır ve eserlerinin dolaşımını azaltır; ancak aynı zamanda alışılagelmiş olmayan alternatifleri seçmek ve geleneksel uygulamalardan temelli uzaklaşmak konusunda onların özgürlüklerini artırır. Şayet bu doğruysa, biz bir eseri, alışılagelmiş-yerleşmiş olanın sunduğu kolaylık ve başarıyla alışılagelmiş olmayanın beraberinde getirdiği sorunlar ve başarısızlık arasında yapılan bir seçimin ürünü olarak düşünebiliriz.

* Politonalite: Birkaç ses perdesini bir arada kullanma tekniği. (ç.n.)
** Poliritim: Birkaç ritmi aynı anda çalma tekniği. (ç.n.)
*** *Fourth Symphony*, 1912-18 arasında yazılmış, 1924-26 döneminde de besteci tarafından revize edilmiştir. (ç.n.)

Sanat dünyaları, ilgili sanat dünyasının ve belki diğerlerinin de sanat olarak tarif ettiği belli eserlerin üretimi için faaliyetleri gerekli olan insanlardan meydana gelir. Sanat dünyalarının üyeleri, mutat uygulamada ve sıklıkla kullandığımız insan yapımı ürünlerde vücut bulan bir grup alışılagelmiş-yerleşmiş anlayışa başvurarak, eserin üretilmesini sağlayan faaliyetleri düzenlerler. Çoğu kez aynı kişiler tekrar tekrar, hatta rutin bir biçimde, benzer eserleri benzer yöntemlerle üretmek için işbirliği yaparlar; buna göre bir sanat dünyasını katılımcıları arasında yerleşik bir işbirliği bağlantıları ağı olarak düşünebiliriz. Her durumda bilfiil aynı kişiler birlikte çalışmasa da onların yerlerini alan diğer kişiler de bu yerleşmiş uygulamalara aşina ve onların kullanımında yetkin kişiler olacaktır, böylelikle işbirliği sorunsuz bir şekilde devam eder. Yerleşmiş, alışılagelmiş yöntem ve uygulamalar kolektif faaliyetleri daha basit ve zaman, enerji ve diğer kaynaklar açısından daha az masraflı bir hale getirir; ancak bu alışılagelmiş olmayan eserlerin yapılmasını imkânsız hale getirmez, sadece daha masraflı ve müşkül bir duruma sokar. Daha büyük kaynakların toplanması için bir yol bulunduğunda veya eser mevcut olmayan şeylere gereksinim duyulmayacak şekilde yeniden tasarladığında değişimin olması mümkündür ve olur da.

Bu açıdan bakıldığında, sanat eserleri, münferit yapıcıların, nadir ve özel bir yeteneğe sahip olan "sanatçıların" ürünleri değildir. Daha ziyade, bu tip eserleri ortaya koymak için bir sanat dünyasının yerleşmiş-alışılagelmiş yöntem ve uygulamaları aracılığıyla işbirliği yapan insanların tamamının ortak ürünüdür. Sanatçılar, bu dünyanın katılımcılarının, genelde üzerinde uzlaşıldığı üzere, özel bir yeteneğe sahip olan, bundan dolayı esere eşsiz ve elzem bir katkı sağlayan ve böylelikle onu sanat yapan bir tür alt grubudur.

Sanat dünyalarının çevrelerini saran, böylelikle bu insanlar belirli bir sanat dünyasına aittir, şu insanlarsa değildir diyebilmemizi sağlayan sınırları yoktur. Bir sanat dünyasını bir toplumun diğer kesimlerinden ayıran bir çizgi çizmek kaygısında değilim. Bunun yerine, en azından kendilerinin sanat olarak adlandırdıkları şeyleri üretmek için işbirliği yapan insanların oluşturdukları grupları ararız, onları bulunca bu üretimin yapılması için gerekli

olan diğer kimseleri ararız, böylelikle söz konusu eserden doğup genişleyen bütün işbirliği ağının elimizden geldiğince eksiksiz bir resmini kademe kademe oluştururuz. Bu dünya, insanların işbirliği faaliyetlerinde var olur, bir yapı veya organizasyon biçiminde var olmaz; biz bu gibi sözcükleri işbirliği yapan insanlar ağı kavramının kısaltması olarak kullanırız. Pek çok insanın işbirliğini ikincil ve nispeten önemsiz kabul ettiğimizden bunu dikkate almayız; ancak işlerin değişebileceğini ve bugün önemsiz olan şeyin yarın, olaylar böylesi bir işbirliğine erişimi zorlaştırdığında çok önemli olabileceğini aklımızda tutmalıyız.

Sanat dünyalarının başka bir anlamda da kesin sınırları yoktur. Söz konusu nesne veya etkinlikler ister "gerçek sanat" ister zanaat veya ticari ürün olsun ister halk kültürünün bir ifadesi veya bir delinin semptomlarından ibaret olsun, sanat dünyaları üzerinde çalışan sosyologlara göre bu sınırlar; ancak bu dünyaların katılımcıları açısından olduğu kadar açık ve nettir, daha fazla değil. Bununla beraber, sosyologlar bu problemi sanat dünyasının katılımcılarından daha kolay çözebilirler. Herhangi bir sosyal dünyanın sosyolojik analizinin önemli bir cephesi de katılımcıların, karakteristik olarak kabul edilmesini istedikleriyle böyle kabul edilmemesi gerektiğini düşündüklerini birbirinden ayıran çizgileri ne zaman, nerede ve nasıl çizdiklerini görmektir. Sanat dünyaları tipik bir biçimde, neyin sanat olup neyin olmadığına, neyin onların tarzında sanat olduğuna ve neyin olmadığına, kimin sanatçı olup kimin olmadığına karar verebilmek için hatırı sayılır bir dikkat gösterirler; bu ayrımları kendimiz yapmaya çalışmaktansa bir sanat dünyasının bunu nasıl yaptığını gözlemleyerek, söz konusu dünyada neler olup bittiğini daha iyi anlayabiliriz. (Sanat fotoğrafçılığında bu sürecin işleyişine örnek olarak bkz. Christopherson, 1974a ve b.)

Buna ilaveten, sanat dünyaları genellikle kendilerini ayrı tutmaya çalıştıkları dünyalarla yakın ve kapsamlı ilişkiler kurarlar. Bu diğer dünyalarla tedarik kaynaklarını paylaşır, onların personellerini çalıştırır, o dünyalardan doğan fikirleri benimser, izleyici ve mali destek konusunda onlarla yarışırlar. Bir anlamda, sanat dünyaları ile reklam, zanaat ve halk sanatı dünyaları daha geniş bir sosyal örgütlenmenin parçalarıdır. Şu halde, bu dünyalarla ilgisi olan herkes, onları birbirlerinden ayrı tutan farklılıkları anla-

sa ve bunlara riayet etse de sosyolojik bir analiz onların nihayetinde nasıl da ayrı olmadıklarını hesaba katmalıdır.

Dahası, sanat dünyaları, üyelerinden bazılarının, daha sonraları onaylamayacakları yenilikler yapmasına yol açarlar. Bu yeniliklerden bazıları kendi küçük dünyalarını geliştirirler; bazıları rafa kaldırılır ve yıllar veya kuşaklar sonra daha büyük bir sanat dünyasından kabul görürler; bazıları da antikalara yönelik ilgiden biraz daha fazla ilginin gösterildiği gösterişli bir şey olarak kalır. Bu buluşların akıbetleri çağdaş sanat dünyalarının sanatsal nitelik konusundaki hükümlerinin ve belki de diğer faktörlerin rastlantısal gelişiminin etkisini yansıtır.

Şu halde, analizin temel birimi bir sanat dünyasıdır. Hem "sanat oluş" hem de "dünya oluş" sorunlu; çünkü araştırmanın başlangıç noktasını oluşturan eser, çeşitli işbirliği ağları içinde ve çeşitli tanımlamalara göre üretilmiş olabilir. Bazı işbirliği ağları büyük, karmaşık ve temel faaliyetleri incelediğimiz türdeki eserleri üretmek olabilir. Daha küçük olanlar ise daha büyük ve detaylı ağlarda rastlanan uzmanlaşmış personelin sadece küçük bir kısmına sahip olabilir. Asgari durumda, söz konusu sanat dünyası sadece eseri yapan kişiden oluşur; bu kişi, söz konusu eserin üretiminde işbirliği yapma amacı taşımayan ve işbirliği yaptığını bilmeyen insanlar tarafından sağlanmış malzeme ve kaynakları kullanır. Daktilo üreticileri, hâkim edebi dünyayla hiçbir bağlantısı olmayan pek çok romancı adayının küçük dünyalarına iştirak ederler.

Aynı şekilde, işbirliği faaliyeti, sanat adı altında veya meydana getirilen ürünler sanat olarak yapılmış şeylere benziyor dahi olsa başka bazı tanımlar altında sürdürülebilir. "Sanat" yüceltici bir unvan olduğu ve yaptığınız eseri bu şekilde nitelendirebilmek belli avantajlar sağladığı için, insanlar yaptıklarının bu şekilde nitelendirilmesini isterler. Aynı sıklıkla insanlar yaptıklarının sanat olup olmadığını önemsemezler (ustalık gerektiren birçok gündelik ev işinde ve halk sanatında olduğu gibi; örneğin pasta süslemesi, nakış, halk dansları) ve bu faaliyetlerinin bu tip şeylere önem veren insanlar tarafından sanat olarak tanınmamasını ne küçültücü ne de dikkate değer bulurlar. Toplumun bazı üyeleri bu yüceltici sanat teriminin kullanılmasını denetyebilir, böylelikle her isteyen bu unvanın getirdiği avantajlara sahip olamaz. Tüm bu

nedenlerden ötürü, sanat dünyaları üzerine yapılacak bir analize neyin dahil edilip neyin dışarıda bırakılacağı kesin değildir. Analizi bir toplumun halihazırda sanat olarak tanımladığı şeyle sınırlandırmak pek çok ilginç şeyi dışarıda bırakacaktır: Eserlerin izleyicilerle buluşabildiği ve bu tanımlamayı karşılayabildiği ancak üreticilerinin bu durumla ilgilenmediği durumlar kadar üreticilerinin çabaladığı ancak bu tanımlamadan mahrum bırakıldığı tüm dışarıda kalan örnekler. Bu durum, karar sürecinin toplum fertleri tarafından yürütülmesine olanak tanır, bu tanımlama sürecinin şartlarını belirlemek tam da çalışmamızın konusu olmalıdır. Diğer taraftan, bir toplumun sanat tanımına uyan her şeyi incelemek, gereğinden çok şeyi kapsayacaktır. Tanımı geniş bir kapsamda uyguladığımız takdirde, hemen her şey bu tanıma uyabilir. Bir sonraki bölümdeki analizde standart sanat tanımlamalarını kabul etmiyorum. Ayrıca, etiketi tartışmalı olan ya da insanların "sanat" olarak adlandırılan şeylere özde bir benzerlik arz eder görünen şeyler yaptıkları uç örneklere bağlı kalarak, [bu analize] her şeyi dahil etmedim, böylece tanımlama süreci temel bir sorun olarak meselenin odağında yer alır.

Sonuç olarak, alışılagelmiş ölçülere göre sanatsal değeri veya önemi olmadığı düşünülen eserlere fazlasıyla önem verdim. Alışılagelmiş anlamıyla güzel sanatlar alanına giren eserleri meydana getiren ressamlar ve heykelciler kadar "Pazar ressamları" ve geleneksel Amerikan yorganı yapanlarla; konser müzisyenlerinin yanı sıra rock'n roll müzisyenleriyle, profesyonellerle olduğu kadar konser müzisyeni veya rock'n roll müzisyeni olmak için yeterince iyi olmayan amatörlerle de ilgilendim. Bunu yaparken hem "sanat oluş"un hem de "dünya oluş"un sorunlu doğasının yaptığım incelemeye nüfuz etmesine olanak sağlamayı ve bir toplumda sanatın yerleşmiş-alışılagelmiş tanımlarını yapanların ölçütlerini fazla ciddiye alınamayı umuyorum.

Sanat dünyalarının keskin sınırları olmasa da bu dünyalar, toplumdaki diğer örgütlü grupların nispeten müdahalesi olmaksızın işlemeleri hususunda ne ölçüde özerk olduklarına göre farklılık gösterirler. Başka bir şekilde ifade edersek, söz konusu eserin yapımına katılan kişiler, birçok çağdaş Batı toplumunda olduğu gibi, bu olasılıktan yararlansalar da yaralanmasalar da sanat adına yürüttükleri faaliyetlerini organize etmekte özgür olabilirler. Bu-

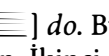
mınla beraber, başka tanımlamalar etrafında örgütlenmiş gruplar tarafından temsil edilen başka kaygıları da hesaba katmak zorunda olduklarını görebilirler. Devlet toplumun diğer alanları üzerinde bir denetim uygulayabilir, böylelikle sanat üretiminin belli başlı katılımcıları kendilerini sanatla ilgilenen insanların ihtiyaç ve beklentilerinden çok devlet aygıtınınkilere göre yönlendirebilirler. Teokratik toplumlar, bizim toplumumuzun perspektifinden bakıldığında, sanat olarak kabul ettiğimiz şeylerin yapımını dini anlamda tanımlanan bir yan faaliyet olarak düzenleyebilirler. Sınır toplumlarda yaşam mücadelesi öylesine zorlu olabilir ki gıda veya diğer zorunlu ihtiyaçların üretimine katkı sağlamayan faaliyetler karşılanamaz lüksler olarak görülür ve bizim günümüz bakış açısından sanat olarak tanımlayabileceğimiz eserler ev gereksinimlerini karşılamak üzere yapılır. Bu amacı taşımayan hiçbir şey yapılmaz. İnsanların sanat olarak tanımlanan nesne ve etkinlikler üreten meşru bir dünya oluşturabilmeleri için yeterli politik ve ekonomik özgürlük gerekmektedir ve her toplum bu özgürlükleri sağlamamaktadır.

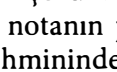
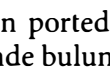
Bu noktanın vurgulanması gerekiyor; çünkü genelde sanat sosyolojisi olarak tanımlanan alanda yazan pek çok yazar, sanatı nispeten özerk, diğer kolektif faaliyet türlerini kuşatan kurumsal sınırlardan bağımsız olarak ele almaktadır. Burada bu kuramları dikkate almadım; çünkü onlar temelde, benim ilgilendiğim toplumsal örgütlenmeye dair gündelik sorunlardan epeyce farklı felsefi sorunlarla uğraşıyorlar (bkz. Donow, 1979). Söyleyeceklerim sanatın ekonomik, politik ve kurumlarla ilgili sınırlardan bağımsız olduğu varsayımını sorgulayabildiği ölçüde kaçınılmaz olarak bu varsayıma dayanan analiz biçimlerinin bir eleştirisini de içerecektir.

Sanat dünyaları eserleri üretir ve aynı zamanda onlara estetik değer yükler. Bu kitabın kendisi, yukarıdaki ifadelerin de belirttiği gibi estetik yargılarda bulunmaz. Bunun yerine estetik yargıyı, kolektif faaliyetin karakteristik bir olgusu olarak ele alır. Bu bakış açısına göre, sürece dahil olan insanların etkileşimi, hep birlikte ürettikleri şeye dair ortak bir değer, bir anlayış meydana getirir. Bu insanların paylaştıkları alışılagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamalara yönelik ortak takdirleri ve karşılıklı olarak birbirlerine verdikleri destek, onları yapmakta oldukları şeyin yapılmaya

değer olduğuna dair ikna eder. "Sanat" tanımlaması altında hareket etmeleri durumunda, bu etkileşim, onları meydana getirdikleri şeylerin gerçek sanat eserleri olduğuna ikna eder.

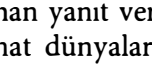
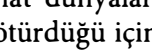
2
Sanatsal Kalıplar

Şu notayı düşünün: [] *do*. Bu, zihnimdeki bir melodinin ilk notası. Şu problemi çözün: İkinci nota nedir?

Bazı kimseler bu notanın portede *do*'nun üzerinde yer alan [] *re* olduğu tahmininde bulunacaklar. Başkaları da aklımdaki notanın *re*'nin üzerinde bulunan [] *mi* olduğunu söyleceklerdir. Daha başkaları ise aklımda hileli bir şey olduğunu düşünerek şüphelenecekler ve *do-diyez*'i veya aklımdaki melodiyi yukarı doğru ilerletmek için bir neden olmadığını düşünerek, portede daha aşağıda yer alan *si*'yi deneyeceklerdir. Aslında, tabii ki bu problem çözülebilir değildir; çünkü yeterli bilgiye sahip değilsiniz. İkinci nota bunlardan herhangi biri veya kromatik dizinin başka bir notası olabilir.

Size başka bir ipucu daha verdiğimi farz edin, melodinin ikinci notasını. Bu tahmin edilen ilk nota, *do*'nun üzerinde yer alan *re* olsun. Bu durumda üçüncü nota nedir? Çoğu kimse şimdi çok daha fazla güvenle bu notanın *mi* olduğu tahmininde bulunacaklar. İkinci notanın *re* değil de *mi* olduğunu farz edin. O zaman pek çok kimse üçüncü notanın *sol* olduğunu anlayacaktır. Her iki durumda da yanıt verenler yüzde yüz emin olamazlar ancak haklı olmaları ihtimalinin ilk duruma göre kesinlikle daha fazla olduğunu hissederler.

İlk soru neden bu kadar zordur? Neden bir yerine iki notayı bildiğiniz zaman yanıt vermek daha kolaydır? Yanıt, zor olduğu için değil, sanat dünyalarının toplumsal örgütlenmesine ilişkin bir anlayışa götürdüğü için ilginçtir.

İlk iki notayı bildiğinizde üçüncü notayı söylemek daha kolaydır; çünkü bu iki notayı bildiğinizde müzikal bir kalıbı çıkarabilirsiniz ki tek bir notayı bildiğinizde bu imkânsızdır. Şayet ilk iki nota [] *do* ve *re* ise, işaret edilen model diyatonik dizidir, *do-re-mi-fa* vs ve üçüncü nota için muhtemel aday, söz konusu dizinin, ilk iki notayı "mantıksal olarak" izleyen üçüncü notası *mi*'dir. Aynı şekilde, eğer ilk iki nota [] *do* ve *mi* ise işaret edilen kalıp *do-mi-sol*'den oluşan majör-triaddır* ve üçüncü nota için muhtemel aday, triadın üçüncü notası, ilk iki notayı eşdeğer "mantıkla" izleyen *sol*'dür. Söz konusu soruyu yanıtlayabiliyoruz; çünkü devam ettiği takdirde eksik notayı verecek bir kalıp tespit ettik (bkz. Meyer, 1973).

Bu kalıbı nasıl bilebiliyoruz? Söz konusu soru bizi Gestalt psikolojisinin alanından çıkarır ve sanat dünyalarının ve genel olarak da toplumsal dünyaların işleyiş biçimine götürür; çünkü soru bilginin dağıtımı hakkındadır ve bu da toplumsal örgütlenmeye dair bir meseledir. Biz bu kalıpları –diyatonik dizi, majör triad– biliriz; çünkü herhangi bir Batı ülkesinde yetişmiş, çocukluğunu orada geçirmiş ve özellikle de bu ülkenin okullarına gitmiş herhangi biri bu kalıpları bilecektir. Bu tip dizilerin ve armonilerin kullanıldığı bir kültür içerisinde geçirdiğimiz ilk günlerimizden itibaren, Batı müziğinin bu her yerde rastlanan alışılagelmiş yapı taşlarına dayanan şarkıları –ninnileri, çocuk şarkılarını ve daha sonraları da her türden popüler şarkıları– duyarız. Okula başladı-

* Majör triad: Birinci, üçüncü ve beşinci notalardan oluşan üçlük akor. (ç.n.)

gımızda bu notaların isimlerini (alışılagelmiş *do-re-mi* nota sisteminde ve harflerle verilen C,D,E gibi isimleriyle* portedeki alışılagelmiş nota yazma sisteminde) ve notalara bakarak şarkı söylemeyi öğreniriz.

Soruyu yanıtlayabiliyoruz; çünkü problemi çözmek için gerekli gereçleri yıllar önce öğrenmiştik. Bir Batı toplumunun herhangi bir ferdi, çocukken aynı gereçleri öğrenmiş olduğundan bu soruyu yanıtlayabilir. (Bu nedenle ben de müzisyen olmayan kişiler için yazılmış bir kitapta müzikle ilgili bir örnek kullanmaya cüret ettim.) Tamamen farklı bir müzik geleneğinin içinde yetişen insanlar bu soruyu anlayamayabilirler ve anlasalar da problemin çözümü için gerekli olan alışılagelmiş yöntem ve uygulamaları hiç öğrenmediklerinden yanıtı bilemeyeceklerdir.

Alışılagelmiş-gelenekselleşmiş yöntem ve uygulamaların, sanat dünyalarının katılımcılarının bu dünyaları belirleyen eserlei üretmek için, etkin bir biçimde beraber davranabilmelerini olanaklı kılan temeli nasıl sağladığını görmüştük. Farklı katılımcı grupları bir sanat dünyası tarafından kullanılan bu yöntem ve uygulamalar bütününün farklı kısımlarını, kolektif eylemin kendi yer aldıkları bölümünün yapılmasını sağlamak için bilmeleri gerekeni bilirler.

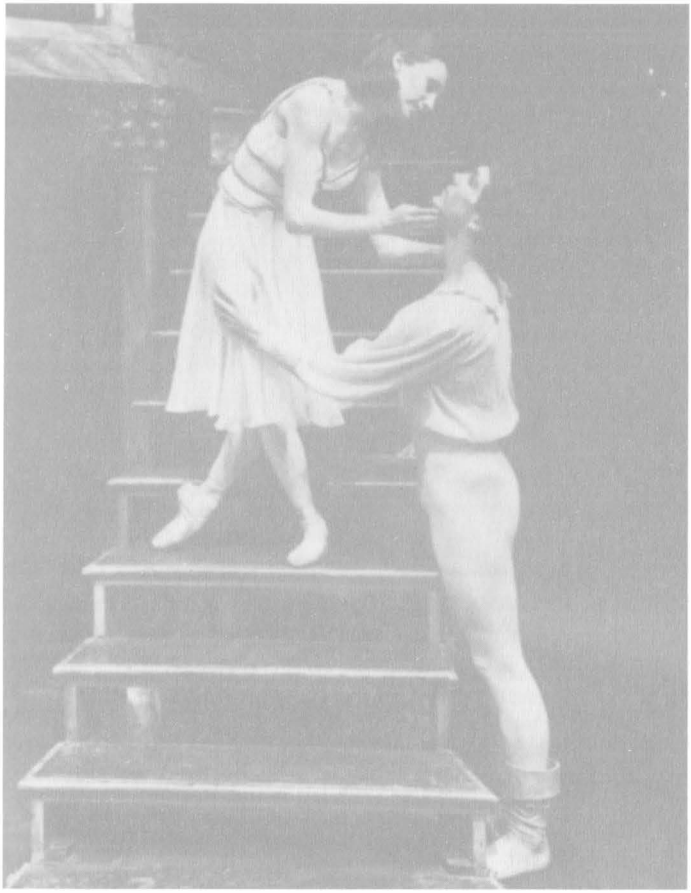
Her sanat dünyası, katılımcılarının bazıları arasında varolan birtakım işbirliğini düzenlemek için, içinde var olduğu toplumun tüm fertlerinin veya tüm sosyal yaşamın parçası olmuş fertlerinin bildiği yöntem ve uygulamaları kullanır. Bir sanat dünyası bazen, klasik balenin erkeğin kadını tutup kaldırdığı, ona kur yaptığı, onun tarafından reddedildiği ve eninde sonunda onu kazandığı bir dizi dans figürünü, bizim erkek ve kadınların rolleri ve aralarındaki romantik bağların niteliğine dair geleneksel anlayışımızı temel alarak bunun üzerine inşa etmesi gibi, söz konusu sanat dalının tarihinden ziyade toplumun kültürünün derinine işlemiş bazı unsurları kullanır (bkz. Resim 5). Bu dansların öyküyü ne kadar içerdiği pek de önemli değildir; çünkü *do-re-mi*'yi öğrenirken bu konuda da bir hayli bilgi edindiğimizden hemen bütün öyküyü zaten biliyoruzdur ve sadece dramanın geri kalanını gör-

* İngilizce ve Almanca gibi bazı Batı dillerinde notalar bizim kullandığımız *do, re, mi* gibi isimlerinin yanında bazı harflerle de karşılanır. Buna göre, *do* notası C harfyle, *re* notası D harfyle, *mi* notası E; *si* notası İngilizce'de B, Almanca'da H harfiyle adlandırılır. (ç.n.)

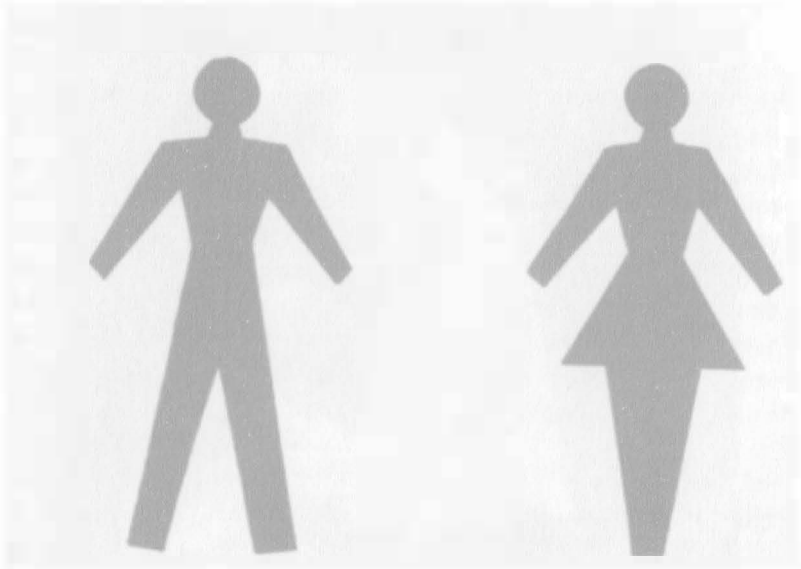
düğümüz olaylar dizisine yerleştirmek için en basit işarete gereksinmekteyizdir.

Bazen de sanat dünyası, sanatın kendi kalıplaşmış-alışılagelmiş uygulamalarını kullanır; ancak bunlar herkes tarafından öyle erken yaşlardan itibaren ve sıklıkla deneyimlenmişlerdir ki balenin anlaşılabilirliği için dayandığı yerleşmiş cinsiyet rolleri kadar kültürün parçası olmuşlardır. Doksan dakikadır bir kurmaca film izlediğinizi farz edin ve şimdi ana karakterlerden birinin yavaş yavaş kameradan uzaklaşırken aynı zamanda kameranın da geri çekildiğini görüyorsunuz. Ne olmaktadır? Film sona ermiştir ve sinema salonundaki insanlar yerlerinden kalkıyor, patlamış mısır kutularını atıyor ve gitmeye hazırlanmak için kabanlarını giyiyorlar. Donmuş kare ve yükselen müzik aynı şekilde filmin bitişini alışılagelmiş bir biçimde gösteriyor.

Çöp adam çiziminin alışılagelmiş-kalıplaşmış yöntemleri, insan anatomisinin temel parçalarının nelerden meydana geldiği konusunda hepimizin sahip olduğu genel bilgiyi resim formunda bir temsil üretmek için kullanır. Herkesin bu işaretleri anlayıp yanlış kısma girmeyeceğini varsayarak, kamusal alanlardaki erkek ve kadın tuvaletlerinin işaretlerinde erkek ve kadınların giyimine dair sahip olunan alışılmış fikirden yararlanırız (bkz. Resim 6).



RESİM 5. Jim Sohm ve Diana Weber, Prokofiev'in *Romeo ve Juliet*'inin San Francisco Balesi prodüksüyonunda. Klasik bale, danslarının çoğunun yüzeysel öykülerini kurgularken, kadın ve erkeğin rolü ve aralarındaki romantik ilişkinin niteliği hakkındaki yerleşmiş anlayışımıza bel bağlar. (Fotoğraf San Francisco Balesi'nin izniyle kullanılmıştır.)



RESİM 6: Erkek ve kadın tuvaletlerinin gelenekselleşmiş sembolleri. İnsan anatomisi, giysiler ve çöp adam çizimi konusundaki ortak anlayışımız, kimsenin bir hata yapmamasını sağlayacak biçimde, bu işaretleri, kadın ve erkek tuvaletlerini işaret etmek için kullanmayı mümkün kılar.

Sözlü sanat biçimleri, söz konusu sanat dallarının kullandıklarından bağımsız olan ve kültürün parçası haline gelmiş yöntem ve uygulamaların bir karışımını ve sanatın, toplum yaşamına yeterince katılmış her bireyin bileceği türden kendine ait yöntem ve uygulamalarını kullanır. Şiir ve diğer sözlü sanatlar, ağırlıklı olarak, edebiyatta olduğu kadar gündelik konuşmada da kullanılan, dile yerleşmiş çağrışım yaratıcı ve duyguları harekete geçirici unsurlara dayanır. Bir dilin gelişimi sürecinde, fonemler,* belli bir anlam ailesinde pek çok sözcük bu sesleri kullandığı için, bu seslerin yansıttığı anlamları yüklenir. Örneğin, İngilizce'de sözcüğün başındaki gl-sesi ışık fenomenini çağrıştırır; bu tip fenomenleri tanımlayan pek çok sözcük bu şekilde başlar: *Gleam, glow, glitter, glint, glare*** vb. (Bu tespitin doğruluğu için bu biçimde başlayan bütün sözcüklerin bu yönde bir çağrışıma sahip olmaları gerekmez; *glide* ve

* Fonem: Ses birimi. (ç.n.)

** Türkçe karşılıkları sırasıyla, ışık, ışıldamak, parıltı, parlamak, göz kamaştırıcı ışık. (ç.n.)

gland[*] sözcükleri aynı başlangıca sahip oldukları halde ışık çağrışımı taşımazlar. Bununla beraber, İngilizce konuşanlar genellikle bu şekilde başlayan sözcüklerde ışık kavramını duyarlar.) Benzer şekilde, -ump harfleri ile biten sözcükler hantallık ve kabalık kavramlarını çağrıştırırlar: *dump, bump, rump, lump, stump, grump*[**] vs (Bollinger, 1950). Şairler, bir pasajın duygusunu, kısmen, bu "anlamlı" seslerin, açık bir şekilde ifade edilen anlamları destekleyecek veya onları değiştirecek şekilde pasaja girme biçimini belirleyerek kurarlar. Bunu icat edilmiş sözcüklerde yeterince açık bir biçimde görebiliriz. ("Akşamözdü, yavışkan burguleler" – "akşamözdü" ve "yavışkan" sözcüklerini ve bizim onlardan ne anladığımızı düşünün.)[***] Çelişkili çağrışımları bulunan sesleri bir arada kullanarak mizahi bir etki yaratabiliriz: Örneğin *glump*[****] sözcüğü ışığın boğucu ve sıkıntı veren bir durumunu akla getirir. Bilgisayar argosundan olan *glitch*[*****] sözcüğü de etkisini bu yolla sağlar.

Şiir ve diğer edebi türler, öte yandan, etkilerini sanat aracının gelişimi sayesinde kazanmış teknikler kullanır. Smith (1968) bir şiirde sona erme ve kapanış duygusu oluşturan bu tip tekniklerin geniş bir çeşitlemesini çözümledi. [Buna göre] biçimsel açıdan bazı şiir türleri karakteristik bir şekilde sona erer; bir sonenin özel bir tarzda kafiyelendirilmiş on dört dizesini bitirdiğimizde şiirin sona erdiğini biliriz. Daha az biçimsel olan bazı alışılmış usuller de kapanışta aynı etkiyi meydana getirirler. Şiirin ele aldığı konu,

---

[*] Glide: kayma ve gland: beze. (ç.n.)

[**] Sırasıyla yere dökmek-düşürmek, çarpmak, toslamak, hantalca davranmak, çarpmak-paldır küldür yürümek, huysuzluk. (ç.n.)

[***] Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Ülkesinde* eserinin ikinci kitabı olan *Aynanın İçinden*'de yer alan "Twas brillig, and slihty toves" dizesini bu şekilde çevirmeyi uygun gördük. Carroll'un icat etmiş olduğu bu sözcüklerin anlamları metnin altıncı bölümünde [Humpty Dumpties] açıklanmaktadır. Buna göre *brillig*, ızgara yapmak anlamına gelen *broiling* sözcüğünden türetilmiştir ve ızgara yapma vaktine işaret etmektedir. *Slithy* sözcüğü ise sümüksü anlamına gelen "*slimy*" ve esnek, kıvrak anlamına gelen "*lithe*"den türetilmiştir. "*Toves*" ise kitapta anlatıldığı üzere porsuk ve kertenkeleye benzeyen ve spiral biçimini andıran bir yaratıktır. Bu nedenle *brillig* sözcüğünü ızgavak, *slithy* sözcüğünü sümnek ve *toves* sözcüğünü porsipikele şeklinde ifade etmeyi uygun bulduk. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Carroll, *Through the Looking Glass*, Penguin Books, 1994. [1872] (ç.n.)

[****] *to glumpf* fiilisurat asmak, somurtmak, kasvetli bir atmosfer yaratmak anlamlarına gelir, Becker işaret ettiği çağrışımların ve sözcüğün bu anlamlarının yardımıyla söz oyunu yapıyor. (ç.n.)

[*****] *Glitch*: Yazarın sözünü ettiği gibi ışık kavramını çağrıştıran gl harfleri ile kaşıntı anlamına gelen ve ürperme, iğnelenme, karıncalanma ve bir yerin böceklerle dolu olması gibi durumları çağrıştıran bir sözcük olan *itch* sözcüğünün birleşmesinden türetilmiş *glitch* sözcüğü bilgisayar argosunda isim olarak virüs ve yazılım ya da donanımda aniden başgösteren anormal bir problem anlamını taşırken, fiil olarak problemi ve virüsü ayıklamak anlamındadır. (ç.n)

nihai gibi görünen bir yolla işlenebilir. Son veya son iki dize bir fikri veya nükteyi sonuca bağlayabilir. Son dizelerdeki sözcüklerin çoğu veya tamamı tek heceli olabilir veya bu dizeler şu ya da bu biçimde sona erme fikrine gönderme yapan sözcükleri kullanabilir: Sonuncu, bitti, son, ölüm, huzur** veya artık yok gibi sözcükleri veya uyku, ölüm, kış gibi sona erme durumuyla ilgili olayları. Deneyimli şiir okurları bu öğeleri bilinçli olarak teşhis etmeseler de şiirin bittiğini hissederler.

Müzik, toplumun sosyal yaşamının parçası olmuş bütün fertlerince yeterince iyi bilinmesi nedeniyle, sanatçılar için elverişli olan bir sürü teknik yöntem kullanır. Örneğin, besteciler dinleyicilerin minör tonu, beklenildiği şekilde, "kederli" bir ses olarak veya belirli ritim kalıplarını "Latin Amerika" tarzı olarak algılayacaklarını ve bu yönde tepki vereceklerini muhakkak addederler.

Bir toplumun, yeterince sosyalleşmiş bütün fertleri tarafından bilinen yerleşmiş-alışılagelmiş yöntem ve uygulamalar, bir sanat dünyasının bazı en temel ve önemli işbirliği biçimlerini olanaklı kılar. En önemlisi, bu yöntem ve uygulamalar, sanatla veya sanat eğitimiyle formel bir ilişkisi olmayan veya çok az olan kimselerin sanata katılmalarını –müzik dinlemelerini, kitap okumalarını, film veya oyunlara gitmelerini ve bunlardan bir şeyler almalarını– sağlar. Bu yöntem ve uygulamaların bilgisi, özel bir bilgiye sahip olmaları beklenemeyecek potansiyel izleyicileri belirleyerek, bir sanat dünyasının sınırlarını çizer. Bir toplum içerisinde azami sayıda insana ulaşmak üzere tasarlanmış sanat türleri bu kaynakların avantajlarından en iyi şekilde yararlanırlar. Bazıları –örneğin popüler televizyon şovları– bunu oturmuş bir yöntemle yapar. Diğerleri bu kaynakları, politik sokak tiyatrolarının yaptığı gibi, büyük kalabalıklara ulaşmak için daha alışılmadık bir biçimde kullanır. Vietnam Savaşı karşıtı hareketin bir parçası olan sokak tiyatrosu oyunlarından biri, Birleşik Devletler askerleri gibi giyinmiş bir grup tüfek taşıyan adamın, Vietnamlı sivil bir kadın biçiminde giyinmiş birini kalabalık bir New York caddesinde kovalaması, yakalaması ve vurması şeklindeydi; beklenen kalabalık toplandığında, grup savaşın

* Yazarın özgün metinde kullandığı *rest* sözcüğü esasen dinlenmek, huzur, sükun, hareketsizlik, hareketsizce yatmak, gömülü olmak, sessizlik, uyku, ölüm sükûneti gibi anlamlara gelir, mecazi olarak ve çoğunlukla konuşma dilinde ölüm anlamında da kullanılır. (ç.n.)

** Yazar, özgün metinde kullandığı esasen huzur, sükûnet, barış gibi anlamlara gelen *peace* sözcüğü ve hemen öncesinde andığı *rest* sözcüğüyle aynı zamanda, mutlak sona işaret eden ve ölünün ardından söylenen "huzur içinde yat (*rest in peace*)" dileğine gönderme yapıyor. (ç.n.)

politik anlamını tartışmaya başlıyordu. Kalabalık toplanıyordu; çünkü gördükleri, o dönem ülkede yaşayan her yetişkinin bildiği unsurları kullandığından, derhal anlaşılır cinstendi.

Nüfusun sadece bir kesiminin bildiği sanatsal olmayan bazı bilgiler, söz konusu kesime hitap eden sanat eserlerinin anlaşılması için temel oluşturabilir. Yetişkinler için tasarlanmış kitap ve filmler, çocukların bilmediği bazı konularla ilgili bilgilerin bilindiğini varsayabilirler, bu nedenle çocuklar, yetişkinlerin derhal anladığı eserleri anlamakta güçlük çekerler. Baxandall, 15. yüzyıl İtalyan tüccarların, malların miktarlarını ölçmek için geometrik kuralları ve de oran orantı hesapları yapabilmek için formüller öğrendiklerini ve bu yöntemlerin ressamların cisimlerin biçimlerini resim yoluyla ifade ederken kullandıkları yöntemlerle aynı olduğunu belirtir. Öyle ki resim satın alan insanlar arasında yer alan bu işadamları resimleri görsel olarak nasıl değerlendireceklerini biliyorlardı, matematikten anlıyor ve:

> Onu önem arz eden meselelerde bizim kullandığımızdan daha sıkça kullanıyorlardı, matematikle ilgili oyunlar oynayıp şakalar yapıyor, pahalı matematik kitapları alıyor ve bu konudaki maharetlerinden dolayı kendileriyle gurur duyuyorlardı... Bu konudaki uzmanlıkları bu kişilerin görsel şeylere belli biçimlerde ilgi duymalarını sağlıyordu, karmaşık görüntülerin yapısını, geometrik biçimlerin düzenli birleştirmeleri veya geometrik düzenlemelerdeki süreksizlikler olarak görebiliyorlardı. Bu tüccarlar, oran hesaplarını yapma ve karmaşık cisimlerin hacim ve alanını hesaplama konusunda deneyimli oldukları için, benzer unsurların izlerini taşıyan resimlere karşı algıları açıktı. (...)Bu becerilere sahip bir kişi olarak bir tüccarın yaşadığı toplumdaki rolü, ressamı bunları özgürce tuvaline aktarması yolunda cesaretlendirmekti (...) ve bunu da yapmıştır (Baxandall, 1972, s. 101-102).

Herkesin aşina olduğu bilgilerin, bir sanat eserinin temeli olarak kullanılmak için çok bayağı olduğu düşünülür. Mikail Bakhtin (1968), Rabelais'nin edebiyata yaptığı büyük katkının, sanata bir pazar yerinin –müstehcen, bayağı ve saygısız– dilini getirmesi ve böylelikle, feodalizmin sosyal yapısıyla birlikte sınırlayıcı düşünce tarzının devrilmesine yardımcı olması olduğunu öne sürer. Bakhtin, çoğu sanat eserinin, toplumu yöneten kişiler tarafından desteklenmesi nedeniyle, kaçınılmaz olarak resmi otorite taleplerini olduğu gibi kabul eden ciddi ve resmi bir dilde ifade edildiği-

ni söyler. Öte yandan, bunun altında, resmi ve ciddi olanla alay eden, onu müstehcen yazılar, küfür ve erotik mizahla küçük düşüren bir halk kültürünün saygısız, kaba, saldırgan nehri coşkuyla akar. Zamanın resmi ve dinsel sanatının neredeyse hiçbir alanında rastlanmasa da pazar yerlerindeki ve halka açık panayırlardaki konuşmalarda ve davranışlarda ifade bulan bu halk kültürü ortaçağ boyunca varlığını sürdürmüştür. Feodal düzenin sonu geldiğinde, bu halk kültürünün imgeleri ve dili, Rabelais'nin müstehcen kitabında doruğa ulaşarak, edebiyatta gittikçe artan bir yer buldu.

Yerleşmiş-alışılagelmiş yöntem ve uygulamaların bazıları da sanat dünyasının kendi içinde ortaya çıkar ve sadece onunla meşgul olan insanlarca bilinir. Hume'un beğeninin standardı hakkındaki tartışmasında [1854 (1752)], sanatı yüce yapan şeyin ne olduğunun bir görüş meselesi olsa da bazı görüşlerin diğerlerinden daha iyi olduğunu çünkü onları savunanların söz konusu eserler ve türler hakkında daha fazla deneyim sahibi olduğunu ve böylelikle daha doğru ve doğrulanabilir ayrımlar yapabileceğini iddia ederken yaptığı ayrımı genellikle kabul ederiz. Bu kişiler, eserlerin daha sürekli izleyicileri olmalarına bağlı olarak, onların yapılışını şekillendiren yerleşmiş yöntem ve uygulamaları daha iyi bilirler. Aynı oyunun, farklı oyuncu toplulukları tarafından farklı tiyatrolarda, farklı kostüm, dekor ve ışıklarla, farklı tarzda yönetilerek, farklı yorumlara biçim veren pek çok farklı yapımını görmüş olan biri, böylesi metinlerin neyi mümkün kıldığı kadar metindeki alışılagelmiş kodlamaların neyi mümkün kıldığına dair daha incelikli bir farkındalığa sahiptir.

Bu bilgi, sürekli olmayan izleyiciyi, sanatın daimi hamisinden, yani sanatçıların dikkatini çekmeyi umduğu ciddi dinleyici ve okurdan ayırır; çünkü bu ciddi okur onların esere ne kattıklarını tam olarak anlayacaktır. Ciddi izleyiciler, türün alışılagelmiş yöntem ve uygulamalarını bilmelerine bağlı olarak deneyimlendiği her bir seferde eseri meydana getiren ortak çabada sanatçılarla tam bir işbirliği yapabilirler. Ayrıca, sanat etkinliklerinin daimi hamileri –gösteri ve sergilere katılanlar veya gerçek edebiyat okurları– bu etkinlikler, nesneler ve onları meydana getiren faaliyetler için sarsılmaz bir destek kaynağı sağlarlar. Bu tip ciddi ve deneyimli izleyiciler sanat dünyasının üyeleridirler ve bu dünyayı oluşturan ortaklaşa faaliyetlerin az ya da çok, devamlı katılımcılarıdırlar.

Bu insanların bildiği ve onları toplumun normal fertlerinden ayrı kılan şey nedir? Bu liste şu tarz şeyleri içerir: Söz konusu sanat dalında veya türdeki benzer eserlerin tarihi; sanat tarihindeki farklı üslup ve dönemlerin karakteristik özellikleri; sanatın tarihi, gelişimi ve uygulamasındaki temel meseleler üzerindeki farklı bakış açılarının üstünlükleri; aynı eserin farklı yorumlarına aşinalık; söz konusu sanat dalının dağarcığındaki unsurların eğilip bükülmesine duygusal ve bilişsel olarak karşılık verme becerisi. Bu liste, her ne kadar bu tarz bilgilerin eserlerin anlaşılmasıyla ilgili olup olmadığı sürekli tartışılsa da sanat dünyasının hem günümüzdeki hem de geçmişteki dedikodularını, eserlerinden ayrı olarak bu dünyanın katılımcılarının kişisel ilişkilerine yönelik ilgi çekici noktaları da muhtemelen kapsayacaktır.

Yenilikçi değişikler sebebiyle, ciddi izleyicilerin bir sanat dalı hakkında bildikleri şeyler, toplumun sosyal yaşama gereğince katılmış fertlerinin bildikleriyle sıklıkla çatışır. Pek çok sanat dalının, kullandıkları malzemeyi, insanların "gerçek hayatta" yaptıkları şeylerden ve ürettikleri nesnelerden ayırarak stilize ettikleri uzun bir biçimlendirme geleneği vardır. Sanatsal yenilik ve buluşları yapan kişiler sık sık, gündelik yaşam edimlerinden ve onunla ilgili nesnelerden istifade ederek, kendi sanat türlerinde aşırı şekilcilik, cansızlık ve yaşamdan kopukluk olarak gördükleri şeylerden kaçınmaya çalışırlar. Paul Taylor ve Brenda Way gibi koreograflar, klasik balenin hatta geleneksel modern dansın daha biçimsel hareketleri yerine, koşma, sıçrama ve düşme gibi hareketleri koreografilerinin mutat hareketleri olarak kullanıyorlar (bkz. Resim 7). Robert Frank, Lee Friedlander ve Gary Winogrand gibi fotoğrafçılar, kesilmiş başlar, eğik çerçeveler ve amatör şipşak fotoğrafçılığın sıradan gündelik konularını sanat fotoğrafçılığının kalıplaşmış biçimciliğinin yerine kullanıyorlar. Terry Riley ve Philip Glass gibi besteciler, daha geleneksel ciddi müzikteki, müziğin melodik ve armonik bakımdan karmaşık bir şekilde ilerlemesi yerine çocuk şarkılarının basit tekrarlarını kullanıyorlar. Oysa tüm bu durumlarda konuyla daha az ilgili olan izleyiciler, sanat olanı sanat olmayandan ayırt edebilmek için, tam da yenilikçilerin yerinden ettiği yerleşmiş, kalıplaşmış biçimsel öğeleri ararlar. Bu izleyiciler baleye insanların koştuğunu, sıçradığını ve düştüğünü görmek için gitmezler; bunları her yerde görebilirler.

Bunun yerine, "gerçek dansı" işaret eden zor ve anlaşılması güç biçimsel hareketleri yapan insanları görmeye giderler. Sıradan malzemeyi sanat malzemesi olarak görme becerisi -koşmayı, sıçramayı ve düşmeyi sadece olduğu gibi görmek değil, sanat türünün farklı dilinin unsurları olarak görmek-böylelikle gerçek izleyicileri toplumun sosyal yaşamına gereğince katılmış fertlerinden ayırır; ironik olan da tüm bu malzemelerin, ikinci grup tarafından oldukça iyi bilinmesine rağmen bu malzemelerin sanat malzemeleri olarak kabul edilmemesidir.

Öte yandan ciddi izleyiciler, sanat dünyalarındaki daha profesyonelleşmiş katılımcıların bildiği her şeyi bilmezler. Ortaklaşa faaliyetteki rollerini oynamak için bilmeleri gerekenden daha fazlasını bilmezler ki bu da söz konusu dünyada yer alan ve sanatçı olarak adlandırılan kişilerin faaliyetlerini anlamak, takdir etmek ve desteklemektir.

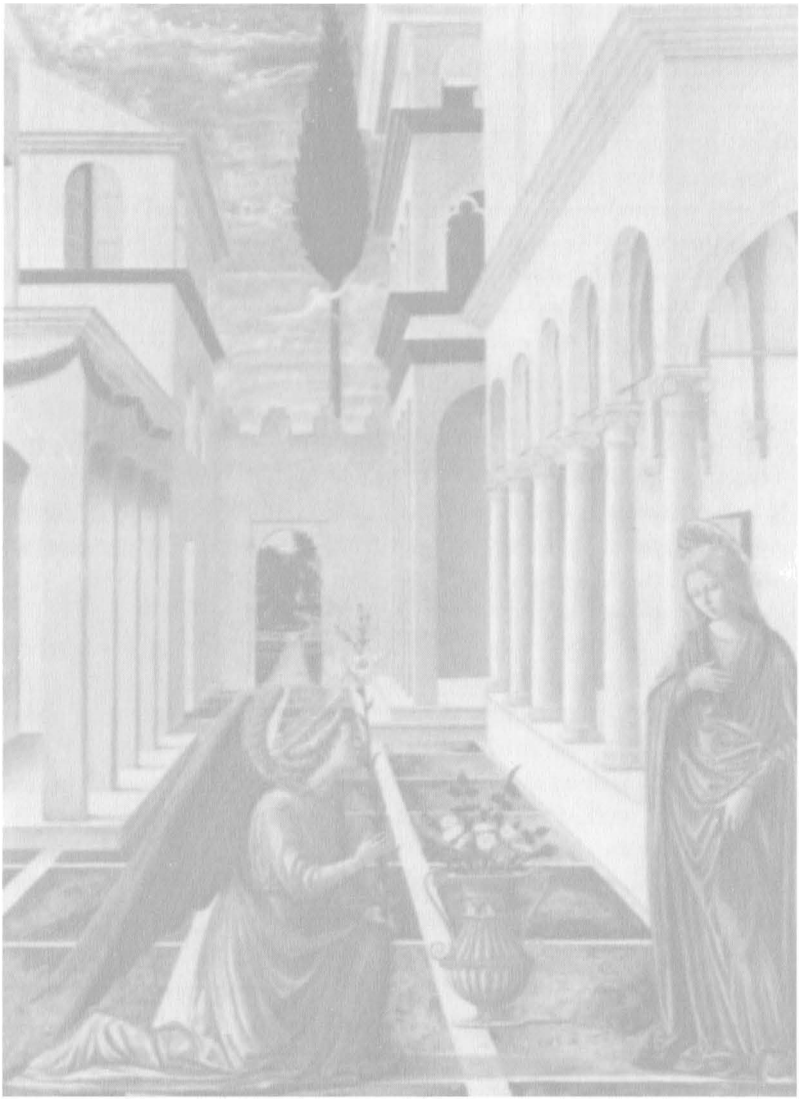


RESİM 7. Oberlin Dans Topluluğu (Oberlin Dance Collective) *Format III*'ü icra ediyorlar. Çağdaş dans, klasik balenin hata olarak tanımladığı hareketlerden -sözgelişi sendeleyerek yürümek ve düşmek- yararlanır. (Fotoğraf Oberlin Dance Collective'in izniyle kullanılmıştır.)

Yerleşmiş, kalıplaşmış bilginin dağılımı değişiklik gösterir. Herkesin önceden bildiği bir şey, toplumun sıradan, gereğince sosyalleşmiş bir ferdinin donanımının bir parçası olmaktan çıkabilir ve sadece sanat faaliyetleri konusunda daha bilgili, daha ciddi katılımcıların bildiği bir şey haline gelebilir. Baxandall (1972), Rönesans dönemi İtalyan resimlerine konularını veren dinsel öykülerin ayrıntılarının, yapıldıkları dönemlerde nasıl da sıradan yurttaşların ve kilise müdavimlerinin bildiği şeyler olduğunu gösterir. Ressamlar, izleyicilerinin alışılagelmiş-kalıplaşmış küçük işaretlerden yola çıkarak, bir resimde betimlenmiş olan öykünün Meryem'e Müjde* (bkz. resim 8) öyküsünün hangi evresi olduğunu anlayacaklarına ve eseri buna dayanarak tecrübe edeceklerine güvenebiliyorlardı. Bu tip bir Hristiyanlık bilgisi günümüzde bu sanat alanında ciddiyetle çalışan öğrencilerle sınırlıdır. Bakthin (1968), günümüzde Rabelais'yi, bir yandan tiksindirici bir yandan da sıkıcı bularak, çok az kişinin okuyabileceğini çünkü eserin içerdiği mizahı (ve de politik mesajı) anlamamızı ve hissetmemizi sağlayacak halk kültürüyle bağımızı yitirdiğimizi belirtir. Tam tersi bir biçimde, atonal müziği duyma becerisi gibi, ilk başta küçük bir grup yenilikçi kimse ve meraklı tarafından bilinen bir şey zamanla giderek daha da genişleyen çevrelere yayılabilir.

Bir diğer grup ise ciddi izleyiciler grubuyla örtüşür: sanat öğrencileri. Az çok örgün bir eğitim programı olan meslekler, eğitim süreci esnasında veya adaylar uygulama yapmaya başladıktan sonraki bazı ileri dönemlerde öğrencilerinin bir kısmını yitirebilirler. Bu işin eğitimini görmüş bütün hekimler tıpla uğraşmaz ve hukuk eğitimi almış Amerikalıların büyük bir oranı da mesleklerini yapmazlar. Eğitimini aldığı mesleği fiilen hiç yapmamış kişilerin oranı, ülkeler arasında olduğu kadar meslekler arasında da büyük çeşitlilik gösterir.

Meryem'e Müjde (özgün metinde Annunciation) Yeni Ahit'te anlatılan (Luka 1:26-36) Cebrail'in Meryem'e gebe kalıp İsa'yı doğuracağını ve onun Tanrı'nın oğlu olarak ebedi saltanatını süreceğini haber verdiği bölümdür. Bu öykü geleneksel Hristiyan resminde genelde bir kapalı mekanda ya da bir kilise avlusunda kitap okurken, Cebrail'in gelişi ve söyledikleri üzerine şaşkına dönen Meryem'i betimler. Yazarın sözünü ettiği gibi Hristiyanlık ikonografisiyle ilgili her betimde olduğu gibi, bu sahnenin de belli başlı kalıplaşmış sembolleri onun tanınırlığını sağlar. Elinde kitap tutan ya da kitabını saklayan şaşkın Meryem'in karşısında ona çiçek sunan Cebrail, bir vazo içinde Meryem'in bekaretini temsil eden beyaz zambaklar, müjdeli haberi ve İsa'nın gelişiyle başlayacak olan gelecek güzel günleri simgeleyen beyaz güvercin ve bir pencere ya da açıklıktan kaynaklanan güçlü ışık, bu sembollerden bazılarıdır. Resim 8'de gördüğümüz sahne ise Luka 1:28-29'da anlatılan Cebrail'in Meryem'i selamladığı (Selam kutsanmış olan kız, Rab seninledir) ve Meryem'in düşünceye daldığı andır (Meryem bu sözlere çok şaşırarak: Bu nasıl selamdır, diye düşünüyordu. Luka 1:29). (ç.n)



RESİM 8: Barberini Panolarının Ustası, *Meryem'e Müjde: Tefekkür*. Italyan Rönesans ressamları, resmettikleri anın Müjde'nin hangi evresi olduğunu göstermek için gelenekselleşmiş işaretler kullanırlardı. Bu resim "Tefekkür" (Cogitatio) anını göstermektedir, Cebrail meleğin selamı (Selam, kadınların arasında kutsanmış olan kız, Rab seninledir) yüzünden tedirgin olan Meryem, meleğin kendisine ne söyleyeceğini düşünmektedir. (Fotoğraf Washington, D.C. Ulusal Sanat Galerisinin izniyle kullanılmıştır, Samuel H.Kress Koleksiyonu, bkz. Baxandall, 1972, 49-56.)

Günümüz Birleşik Devletleri'nde, çok fazla sayıda insan, dersler alarak, zorlu sanat dallarında alıştırmalar yaparak, zamanını ve diğer kaynaklarını büyük oranda bu işe adayarak, genellikle önemli özverilerde bulunarak, aile ve arkadaşlarından da aynısını talep ederek ciddi veya yarı ciddi bir sanat eğitimi alıyor. Bunların çok azı mesleklerini tam zamanlı yapan profesyonel sanatçılar oluyor. Hiçbir sanat dalı, katılmak için eğitimini aldıkları sanat dünyaları içerisinde mutat olan bir biçimde, eğitim alan bu kimselerin ne tamamına ne de büyük kısmına ekonomik açıdan ya da halden anlayan bir biçimde itina gösterecek yeterli kaynaklara sahiptir. Bu, sanat dünyalarında varolan yazısız anlaşmanın önemli bir koşuludur. Şayet sanatlar farklı şekilde örgütlenmiş olsaydı – daha az profesyonel, daha az yıldız odaklı, daha az merkezileştirilmiş– bu destek sağlanabilirdi. Sorun, binlerce öğrenci Broadway yıldızı, önemli bir toplulukta baş balerin veya Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan olmayı umduğunda ortaya çıkar. Ancak sanatlar, bunların ulaşılabilir veya makul amaçlar olarak görülmediği bir biçimde örgütlenebilir ve zaman zaman böyle de örgütlenmiştir.

Bununla birlikte, çok fazla sayıda insan sanat alanında bir kariyer edinmek için eğitim görür, hatta bunlardan daha fazlası başladıkları eğitimlerini tamamlamaz; bunun nedeni illa ki böyle bir kariyer istememeleri değil, örgün eğitimin bu tip bir kariyer için ne gerekli ne de faydalı olduğuna inanmalarıdır. Bunda haklı olabilirler. Theodore Hoffman (1973), her yıl oyunculuk bölümlerinden mezun olan çok sayıdaki öğrenci arasından pek az sayıda ticari açıdan başarılı oyuncunun geldiğini savunur. Ayrıca bu eğitimli ve yarı eğitimli insanların, New York'taki ticari tiyatronun (ve özellikle onun avangard kesiminin) belkemiğini oluşturduklarını, bu yüzden sanat dünyasının ekonomisi için önemli olduklarını öne sürer. New York'ta satılan tiyatro biletlerinin yüzde on beş kadarı o dönemde oyunculuk eğitimi alan insanlara satılmaktadır; bu öğrenciler özellikle, yeni eserlerin kalıplarına daha az alışkın olan toplumunun genelini çekmekte zorlanacak deneysel eserleri de destekleme eğilimindedir.

Geçmişte eğitim almış ancak şimdi eğitim aldıkları alanın dışında bir şeyler yapan bu kişiler, herhangi bir sanat dalı için, ek bir izleyici kitlesi, hatta izleyici kitlesinin önemli bir bölümü olabilir.

Bale ve özellikle modern dans izleyicileri muhtemelen büyük oranda dansçılar, dans eğitimi alanlar ve zamanında almış olanlardan meydana gelir. Herhangi bir dans etkinliğindeki seyircilere bakın. Benzer hiçbir tiyatro veya konser izleyicisi grubunda böyle dimdik duruşlar, ayak ve bacakların böyle özgüvenli yerleştirilişleri, bu kadar iyi bakılmış bedenler görülmez.

Benzer şekilde, fotoğraf eğitimi alan binlerce insan arasından her yıl çok az profesyonel fotoğrafçı, yaşamını fotoğrafçılıktan kazanan çok az sayıda insan çıkar. Bu binlerce insan arasından çok fazla sanat fotoğrafçısı da çıkmaz. (Bu ayrım gereklidir; çünkü fotoğraf sanatı dünyasının katkıda bulunan çok sayıda üyesi bu işten yaşamını sürdürmeye yetecek kadar kazanmaz, kazananlar da fotoğraflarını satmaktan çok genellikle ders veya kurs vererek geçinirler.) Ancak bu insanlar fotoğraf kitapları satın alarak, derslere ve atölye çalışmalarına devam ederek, konferanslara katılarak sanat fotoğrafçılığı dünyasının ekonomik temelinin büyük kısmını sağlarlar. Buna ek olarak, bu kişiler, fotoğraf sanatçılarının anlaşılma umuduyla eserlerini yönelttiği eğitimli izleyici kitlesinin büyük kısmını oluştururlar. Hans Haacke'nin günümüz galeri müdavimleriyle yaptığı kamuoyu yoklaması, bu kişilerin yüzde kırk ila altmışının ya sanatçı ya da sanat öğrencisi olduğunu, öğrencilerinse müdavimlerin yüzde on ila on beş arasını teşkil ettiğini gösterir (Haacke, 1976, s. 17, 42).

Bu insanların tanıdığı ve karşılık verdiği yerleşmiş-alışılagelmiş yöntem ve uygulamalar nelerdir? Buna bağlı olarak onlar bir sanat dünyasını oluşturan işbirliği örüntüleri içerisinde nasıl bir rol oynarlar? Toplumun gerektiği kadar sosyalleşmiş üyelerinin ve ciddi izleyicilerin bildiklerine ek olarak, izleyiciler içindeki bu merkezi grup, zanaatın teknik sorunlarını, ayrıca teknik ve zanaatle ilgili sorunlardan ayrı olarak izleyiciden alınacak duygusal ve estetik tepkiyi uyandırmak için gerekli olan teknik araçlardan ve becerilerden yararlanmanın çetin sorunlarını tanırlar. Roller alışılmış bir biçimde birbirinden ayrılmış olduğu için icracı ve yaratıcıları, tüketicilerden ayıran çizginin diğer yanında yer alan bu insanlar, denenen şeyin ne olduğuna ve bir hatanın bile nasıl ilginç olabileceğine dair daha iyi bir kavrayışla eserlere karşılık verebilirler. Bu merkezi grup, üzerlerinde en riskli deneylere kalkışılabilecek en anlayışlı ve en bağışlayıcı izleyicilerdir.

Şimdiye kadar ayrımını yaptığımız bu üç grup, aslen sanat eserlerinin tüketicileri, nesne ve kitapların alıcıları, gösterilerin izleyicileri olarak; ikincil olarak da öğrenciler ve acemiler olarak sanat dünyasına katılırlar. Bu üç grup, paralarını harcayarak maddi destek, kavrayışları ve verdikleri tepkiyle estetik destek sağlarlar. Bu üç grup birbirleriyle bağlantılıdır. En merkezi grup olan öğrenciler ve eski öğrenciler, daha az deneyimli izleyici kesimi için uzaktaki bir erken uyarı sistemi görevi görürler. Bu gruptakiler daha fazla riske girer, yenilikleri ve buluşları yapan kişilerce sunulmuş yeni yöntem ve uygulamaları öğrenmek için daha çok çaba sarf eder, daha fazla sayıda hata ve felaketi tecrübe eder ve hiçbir anlamı olmadığı ortaya çıkan deneyimler üzerinde daha fazla zaman heba ederler. Onlar, söz konusu sanat dünyasının ortaya koyduğu çok çeşitli denemelere her iki türlü desteği de sağlar ve böylece deneyselliği teşvik etmiş olurlar. Bir yandan da en büyük ve en aşikar başarısızlıkların, kendi standartlarına göre bile başarılı olmamış denemelerin ayıklanmasını sağlayarak daha az maceracı izleyici kesimlerinin yeni gelişmeleri yakalamalarına yardım ederler. Böylelikle diğerlerini, bu ön ayıklamadan geriye kalanların görülmeye değer olduğuna temin ederler; bu teminat tam da diğerlerinin istediği şeydir. Bu sayede konuyla daha az ilgili katılımcılar, sadece anlaşılmaya değer oldukları konusunda teminat aldıkları, dikkatlice seçilmiş birkaç yeniliği ve yeni yöntem ve uygulamayı görürler.

Çeşitli izleyici kesimleri arasında eleştirel sanat değerlendirmelerinin nasıl dolaştığı konusunda çok az şey biliyoruz. Elihu Katz ve Paul Lazarsfeld (1955), kitle iletişim araçları mesajlarının dağılımı hakkındaki çalışmalara dayanarak iki-basamaklı genel bir etkileşim modeli sunmuştur: Toplumda sözü geçen belli başlı bazı kimseler, kitle iletişim araçlarına daha çok önem veriyor ve sağlam fikirler geliştiriyorlardı; toplum içerisindeki diğer kimseler de medyadan gelen ve medya hakkındaki mesajları bu daha bilgili kişilerin süzgecinden geçmiş bir biçimde alıyorlardı. Aynı model yeni bir ilaçtan haberdar olan hekimlerde de geçerlidir: Toplum içinde sözü geçen birkaç hekim ilacı dener, onlar bir sorun yaşamadıkları ve ilacı faydalı buldukları takdirde, onlardan etkilenmiş olan diğer doktorlar bu ilacı kullanmaya başlarlar (Coleman, Katz ve Menzel, 1966). Belirli sanat dünyalarında, tarzlara,

türlere, yeniliklere, sanatçılara ve özellikli eserlere dair değerlendirmelerin nasıl dolaştığını söyleyecek çalışmalara ihtiyacımız var. Eserleri ilk olarak kim dener? Onların görüşlerini kim dinler ve bu görüşlere göre hareket eder? Bu görüşlere neden saygı duyulur? Dikkate alınmaya değer yeni bir şey gören kişilerden bilgi nasıl yayılır? Neden birileri onlara inanır?

Sanat eserlerini yaratan kişilerin ve bu kişilerin destek personelinin işbirliği faaliyetlerinin temelini oluşturan bambaşka bir yöntem ve uygulamalar bütünü vardır. İşbirliğini olanaklı hale getiren yerleşmiş üretim yöntemlerinin çoğu, David K. Lewis (1969) tarafından analiz ettiği şekliyle yerleşmiş-alışılagelmiş yönteme yönelik felsefi yaklaşıma örnek teşkil eden basit standartlaştırma biçimleridir. Lewis burada kullanmanın gerekli olmadığı teknik bir dil kullanır; yaptığı analizi merak eden okurlar özgün metne başvurmalıdırlar. Kısaca, Lewis insanların faaliyetlerini nasıl birbirleriyle uyumlu hale getirdiklerini (herkesin ortak bir amacı olduğu ancak bu amaca ulaşmak için tutulması gereken yolun hangisinin olduğunun bilinmediği durumlarda), insanların nasıl aynı şeyi seçtiklerini ve böylece yapılmasını istedikleri şeyi, sonuca ulaşmayan çabalara en az girecek şekilde yaptıklarını anlamaya çalışır. Bu durumdaki insanlar için en kolay yol sorunu tartışmak ve izlenecek prosedür üzerinde uzlaşmak olacaktır. Bu, sıklıkla yaptığımız bir şeydir. Fakat daha da sıklıkla bunu yapmayı gereksiz buluruz; "yapılacak şey çok açık" veya "yapılacak en doğal şey X'tir" veya "herkes en kolay görüneni yaptığı takdirde, her şey yolunda gidecektir" veya başka kestirme bir şey deriz. Gereken eşgüdümü iletişim kurmaksızın sağlayabileceğimizi düşünürüz. Peki bunu nasıl sağlarız? Tüm katılımcıların bildikleri ve diğerlerinin de bildiklerini bildikleri, geçmişte uygulanmış bir çözüme müracaat ederek. Bu durumda ve herkesin kendi faaliyetini diğerlerininkiyle uyumlu kılmak istediği takdirde, yapılacak en kolay ve dolayısıyla en uygun şey, herkesin, herkesin bildiğini yapmasıdır. Bunu yapmak kolaydır; çünkü herkes yapılması gerekeni bilir... Bu, böyle, her bir kişinin ne yapması gerektiğini bilmesinin yeterli olduğu birbirinin içine geçmiş beklentiler hiyerarşisi boyunca devam eder (genellikle bu beklentiler zinciri çok da uzun sürmez).

Eğer katılan insanların hepsi en uygun şeyi yaparlarsa, istedikleri sonuca ulaşacaklardır ve böylece gelecek sefer benzer olduğu-

nu düşündükleri bir sorun ortaya çıktığında, hepsinin aynı çözümü kullanacak olmaları ihtimali artacaktır ve bu da bu çözümü gelecekte kullanacak olmaları ihtimalini daha da artıracaktır vs vs. Eşgüdüm sorununu çözmek için herkesin benimsediği araç, Lewis'in "alışılagelmiş-yerleşmiş uygulama"yla kastettiği şeydir ve bu terim bütün sanat dallarının olmazsa olmazı olan işleri yapmanın standartlaşmış araçlarını tanımlamaktadır. Sanatçıların ve destek personelin faaliyetlerini eşgüdümlemekte yaptıkları şeylerin çoğu, aynı işi yapmanın bir dizi olası yöntemi arasından seçilmiştir ve bu yöntemlerden herhangi biri tüm kullanıcıların onu kullanması koşuluyla iş görecektir.

Örneğin, bir konser için müzik enstrümanlarını saniyede dört yüz kırk frekanslı *la* sesinden akort etmenin hiçbir mantıksal sebebi yoktur, aynı şekilde *la* notasının Z harfiyle değil de A harfiyle adlandırılmasının ve bu notaların dört, altı veya yedi yerine beş çizgiden oluşan bir porte üzerine yazılmasının da bir sebebi yoktur. Ancak herkes bunu bu şekilde yapar ve böylece herhangi bir katılımcı da yaptığı şeyin bu şekilde yaparsa anlaşılabilir olacağından ve diğerlerinin yapışıyla uyumlu olacağından emin olabilir. Bu yeterli bir sebeptir

Sanatçılar ve destek personel arasındaki faaliyeti eşgüdümleyen alışılagelmiş-kalıplaşmış uygulamalardan bazıları böyle basit standartlaştırmalardan ibarettir. Belirli bir alışılagelmiş uygulama doğal kabul edildiğinde, işin içinde olan hemen herkes bu işleri hemen her zaman bu biçimde yaptığında, bu alışılagelmiş uygulamayı şekillendiren anlayış biçimleri bir çeşit kalıcı donanımda somutlaştırılabilir. Bu tip kalıcı (tabii ki pahalı) bir donanımın varlığı, işleri yapmanın bu biçiminin ileride de devam edecek olmasını muhtemel kılar; çünkü herhangi bir değişiklik masraflı olacaktır.

Alışılagelmiş-yerleşmiş uygulamalar standartlaştırıldığında ve doğal kabul edilen eylem ve donanımlarda ifade bulduğunda, sanat konusunda deneyimi olan bir kimsenin bu temel asgari bilgiye sahip olduğuna güvenilebilir. Bu, üzerinde sanat eserlerinin üretiminin ilerleyebileceği, hatta yaptıklarını alışılagelmiş-yerleşmiş yöntemle yapmamaya derinden bağlı insanlar arasında dahi kendiliğinden gelişen bir kaide haline gelir. Öyle ki geleneksel bale gibi *olmaması* amacıyla tasarlanmış çoğu modern dans da

katılımcıların biraz da olsa bale eğitimi almış ve bu çalışmaların sonucunda oluşan kaslara, alışkanlıklara ve anlayış biçimlerine sahip olacağını varsayar. Hatta siz alışılagelmiş-kalıplaşmış olanı yapmak istemediğinizde bile, yapmak istedikleriniz de bu herkesin bildiği tek dil olduğu için, en iyi şekilde bu alışılagelmiş uygulamalardan kaynaklanan dilde anlatılabilir.

Donanım, özellikle, evrensel bilginin bu çeşidini üretir. Donanım kalıplaşmış uygulamaları cisimleştirdiğinde, yaygın olarak yerleşmiş 35 mm kameranın çağdaş fotoğrafın alışılagelmiş uygulamalarını, yöntemlerini şekillendirmesi gibi makineyle çalışmayı öğrenirken bu uygulamaları da öğrenmek durumundasınızdır. Böylece makineyi kullanabilen bir kimse, eşgüdümlenmiş faaliyet için gerekli olan şeyleri nasıl yapacağını da bilecektir. Aynı şey yerleşik kaidelere uygun olan müzik tarzıyla ilişkili anlayış biçimlerinin çoğu için doğrudur; enstrümanı kullanmayı öğrenirken bunları da öğrenirsiniz.

Alışılagelmiş-yerleşmiş pek çok uygulama teknik alandaki ve başka alanlardaki unsurların etkileşimi yoluyla olgunlaşır. Uzun yıllar boyunca (kabaca Alec Wilder'ın American Popular Song: 1900-1950* çalışmasının kapsadığı yıllar), popüler Amerikan şarkısı, neredeyse sadece, sekizer ölçüden oluşan otuz iki ölçü ve *la-la-si-la* şeklinde düzenlenmiş temaları ve diyatonik dizideki onlu veya daha az aralıklı melodileri ve buna uygun armonileri kullandı ve bu şarkılar iki ila üç nakarattan ibaretti. Sekiz ölçülük cümleler ve otuz ikilik ölçü formatı ihtiyariydi; kullanılan dizi ve aralıklar şarkıları söyleyen şarkıcıların ve bu şarkıları söyleyebileceği varsayılan halkın sınırlı müzikal eğitimine hizmet etmekteydi; nakaratların sayısı on inçlik** standart yetmiş sekizlik plaklara ne sığdırılabileceğine bağlıydı.

Had safhada standartlaştırılmış alışılagelmiş-yerleşmiş uygulama ve yöntemleri kullanarak, sanatçılar faaliyetlerini en güç koşullar altında dahi eşgüdümleyebilirler. 1940'larda Chicago gece kulüplerinde piyano çaldığım dönemde, gecede genellikle yedi veya sekiz saat çalardık. Gecenin sonuna doğru, çalgıcılar epeyce yorgun ve uykulu olurlardı. Çaldığımız popüler şarkıların yaygın alışılmış kalıplara had safhada uygun olmasının, yarı hatta yarı-

* American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950, 1972 (ilk baskı), Oxford University Press. (ç.n.)

** 25,4 cm. (ç.n.)

dan da fazla uykuda olduğum zamanlar bile bu şarkıları çalabilmemi sağladığını keşfettim. Sık sık bir şarkının ortasında uyanıyor, sadece uyumuş olduğumun farkına varınca yolumu kaybediyordum ve sonuçta kaldığım yer hakkında hiçbir fikrim olmuyordu. Uyanıncaya kadar şarkının bütün cümlelerinin, sekizlik ölçü uzunluğunda olduğu ve mevcut pek çok olasılık içerisinden sadece birkaç akoru kullandığı, ayrıca bu akorların da birkaç standartlaşmış biçimde düzenlenmiş olduğu yolundaki bilgimden yararlanmış olmalıyım. David Sudnow (1978) bu bilgilerin, icracının nasıl bilişsel donanımının parçası haline geliyorsa onun fiziksel tepkilerinin de parçası haline geldiğini tarif etmiştir, şu halde uykudayken çalmak anlaşılabilir bir hale gelir ve olağanüstü bir durum arz etmez.

Fotoğraf gereçleri belli bir alışılagelmiş-yerleşmiş uygulama ve yöntem bütününü bünyesinde öyle zorlayıcı bir biçimde toplamıştır ki sanatçılar sıklıkla yaratıcılıklarını, bu donanım ve malzemelere, onları meydana getiren kişilerin asla tasarlamadıkları şeyler yaptırmayı deneyerek uygularlar. Fotoğraf gereçleri, fotoğraf endüstrisi birkaç şirketin elinde toplandıkça daha da standartlaştı ve sanat fotoğrafçıları zaman ve hünerlerinin gittikçe daha fazlasını (sadece yapılması mümkün olan çeşitleri değil ancak sadece şirketlerin kolaylıkla bulunur ve nispeten ucuz formlarda pazara soktuğu) halihazırdaki malzemelerin yapılış amacı olmayan şeyleri yapmalarını sağlamak için yollar bulmaya adadılar. Sanat fotoğrafçıları –alışılagelmiş tekniklerle kolayca basılabilen standart bir negatif üretmek için standart bir pozlamayla kullanılmak üzere tasarlanmış– filmleri, sadece alışılmadık karanlık oda teknikleriyle basılabilecek olan hayli farklı bir negatif üretmek için özel bir şekilde kullanırlar. Müzisyenler, enstrümanlarıyla, enstrümanları icat edenlerin ve öğretmenlerinin akıllarına asla gelmeyecek sesler çıkarırlar; bunun bir örneği tuşlara basmaktansa doğrudan piyanonun tellerini kullanarak çalmaktır.

Gereçlere yerleştirilmiş olan standartlaşmış alışılagelmiş yöntem ve uygulamalar, sanat dünyasının malzeme ve donanımla uğraşan bu kesimlerinin işbirliğine katılmasını kolaylaştırır. Herkes ne tür malzeme ve donanımın piyasada olduğunu bildiğinde, bir katalog numarasına verilen basit bir referansla istenen sonuca ulaşılır. Üreticiler, tedarikçiler ve tamirciler, herhangi bir sanat

dünyasının sabit ve hayli gösterişsiz bir kesimini meydana getirirler, tıpkı sanatçıların talimatları altında gereçleri ustalıkla kullanan şu insanların yaptığı gibi: duvarcılar (mimarların talimatları altında), elektrikçiler (set ve film yönetmenlerinin talimatları altında) veya matbaacılar (yazarların talimatları altında).

Sanatçılar, diğer alışılagelmiş yöntem ve uygulamaları -mesleki kültürü- çalıştıkları alanda uygulamalı eğitim aldıkları sırada ve sanat dünyasının gündelik faaliyetlerine katıldıklarında öğrenirler. Sadece bu faaliyetlere düzenli bir şekilde katılan insanlar, mesleğini icra eden profesyoneller (bununla beraber bu özel dünya, bu grubu kuşatır) bu kültürü tanırlar. Alışılagelmiş uygulamalar, işbirliği yapan grupların devamlı olarak kendilerini fiilen çalıştıkları alandaki değişen koşullara göre ayarlamalarını temsil eder, koşullar değiştikçe onlar da değişir. Okullar bu tip bir ayarlamanın belli bir zaman için geçerli olan bir versiyonunu öğretirler; bu versiyon nadiren tamamen zamana uygundur, bunun istisnası, eğitim kurumunun sanat dünyasının ayrılmaz bir parçası olduğu durumlardır (bu, bazı müzik okullarında ve bazı üniversitelerin müzik bölümlerinde yenilikçi modern müziğin yer aldığı durumlarda geçerli olabilir). Şu halde güncel uygulamaları sadece olup bitene katılarak öğrenebilirsiniz.

Sanat dünyaları, sanatçıların aralarında ne oranda işbirliğine ihtiyaç duyduklarına göre çeşitlilik gösterir. Şiir böylesi bir işbirliğine hemen hiç ihtiyaç duymaz. Şairler diğer şairlere aslen eleştirmen olarak, benzer deneyler yapan arkadaşları ve okurları olarak ihtiyaç duyarlar; eserlerini diğer şairlerin hiçbir yardımı olmaksızın üretebilirler ve esas olarak matbaacılar ve dağıtımcılar gibi teknik personele bağımlıdırlar. Diğer taraftan, orkestra müziği, bale, tiyatro ve bir topluluk halinde icra edilen diğer sanat etkinlikleri zorunlu olarak bir sanatçı çeşitliliğinin ortaklaşa çabalarını gerektirir; bu çalışma grupları yeni uygulama kalıplarını çabukça geliştirmek ve iletmek için en gelişmiş sistemlere sahiptir.

Bu alışılagelmiş-kalıplaşmış uygulamalar birdenbire ve hep birden değişmediklerinden, sanatçıların eğitimlerinde öğrendiklerinin çoğu onların faaliyetlerini diğerlerininkilerle eşgüdümlemekte yararlı olmayı sürdürecektir. Genç caz müzisyenleri (büyük ölçüde formel olmayan) eğitimlerinin erken dönemlerinde pek çok caz parçasının kaynaklandığı, iki armonik biçimden birini

alan sekiz ölçülük bir orta kısma ("köprü") sahip olan standart popüler şarkıları öğrenirler. Bu köprülerin her biri adını içinde geçtiği meşhur bir şarkıdan alır: "I Got Rhythm" köprüsü, her biri iki ölçülük olan şu akorlardan oluşur: III7 (Si-bemol perdesinde bir Re7 akoru), VI7 (Sol 7), II7 (Do 7), V7 (Fa 7) veya "Honeysuckle Rose" köprüsü I7 (Fa perdesinde Fa 7), IV (Si-bemol), II7 (Sol 7), V7 (Do7). Aşina olmadığı bir ezgiyi çalan herhangi biri bunları bildiğinde, şayet köprü bu standart türlerden biri ise, onun hangi köprüye sahip olduğunun söylenmesiyle sekiz ölçüyü de çabukça öğrenebilir. Dans müzisyenleri genelde, çok sayıda ünlü şarkıyı, az çok ezbere öğrenirler, böylelikle çalmaları için istekte bulunulduğunda, yazılı bir müzik olmaksızın, bu şarkıların kabul edilebilir bir orkestra versiyonunu derhal üretebilirler. Düğünler, bar mitzvah'ları,* süpermarket çalışanlarının Noel partileri ve dans müzisyenlerinin enstrüman çaldığı diğer kısa süreli ücretli işler için bir piyanist olarak zamanın gerisinde kalmış olduğumu, artık sadece şarkıları bilmenin yetmeyeceğini keşfettiğimde idrak ettim. Bir gece orkestrası şefimiz, bir şarkıyı değil de "My Fair Lady"yi anons edince, revaçta olan Broadway müzikal komedilerinin hepsinin bütün notalarını perde değişimleriyle birlikte tamamen bilmem gerektiğini anladım. İşten bir süreliğine uzak kaldığımdan, repertuarım o zamanki alışılagelmiş-kalıplaşmış bilgilerin gerisinde kalmıştı ve artık bu bilgileri gerektiren bu işte tutunamazdım. Bu işe daha sonra giren daha genç çalgıcılar, benim gençliğimde yeterli olan şarkı repertuarını edinmem gibi, tahminen bütün bu şarkıları öğrenmişlerdir.

Belirli bir gösterinin üretim ve hazırlanışında eşgüdümlenmesi gereken meseleler nadiren bu denli önceden kesin bir biçimde saptanmıştır. Hatta hayli standartlaşmış gösteriler bile işleri yapmanın farklı biçimlerine olanak tanırlar. Kemancılar hep birlikte çaldıkları bir pasajın nasıl çalınacağına ve nasıl bir giriş yapılması gerektiğine karar vermek zorundadırlar. Hem dans orkestralarında hem de konser gruplarında, bakır nefeslileri** çalan çalgıcılar sekizlik nota gruplarının nasıl çalınacağını saptamak zorundadır: Alışılagelmiş-geleneksel konser performanslarında olduğu gibi,

* Musevi erkek çocuklarının 13 yaşına basmasıyla dini görevlerini ve sorumluluklarını alacak yaşa gelmesinden sonra aldığı sıfat ve bu durumun ortaya konması için yapılan dinsel tören. (ç.n.)

** Trompet, trombon, korno, tuba, kornet gibi nefesli çalgılar. (ç.n.)

eşit değer vererek [♫♫ ♫♫] veya caz müziğindeki gibi her çiftin ilk notasını biraz uzatarak [♩♪ ♩♪ ♩♪ ♩♪]. Alışılagelmiş-kalıplaşmış bir dil bu tip meselelerin tartışılmasına ve süratle karara bağlanmasına olanak tanır.

Tipik bir senaryo tipik bir partisyona göre yapılacakların çok daha azını belirlediğinden, yorumlamaya dair meseleler –performansın birden fazla tarzda gerçekleşmesine olanak tanıyan meseleler– tiyatroda müzikte oynadığından çok daha büyük rol oynar. Bir yorumu oluştururken oyuncular ve yönetmenler, oyuncuların nerede hareket etmeleri, bir sonraki konuşmaya veya eyleme geçmeden önce ne kadar beklemeleri, diğerleri konuşurken veya hareket ederken nereye bakmaları gerektiği gibi meselelerin tartışılıp karara bağlanacağı kuralları koyan büyük ölçüde metodik konvansiyonel, bağlanabilecek benzeri durumlarda, gerekli terimleri sağlayan alışılagelmiş-kalıplaşmış ve büyük ölçüde yöntemsel olan bir dil kullanırlar (burada uygun terimler bloke etmek, tempo ve odaktır [Lyon, 1975]).

Sanat dünyaları bazen bölünür ve nispeten özerk alt gruplar haline gelir. Böyle olduğunda her bir gruptaki katılımcılar, birbirinden bir ölçüde farklı alışılagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulama kümelerini bilirler ve bunlardan sorumludurlar. "Yeni Müzik" olarak adlandırılan müziği çalan insanlar, bestecilerin onlardan enstrümanlarıyla alışılmış olarak çıkarılmayan sesleri çıkarmalarını istediklerini fark ederler. Çalgıcıların çoğu bunları ilk olarak besteciden veya yüz yüze görüştükleri bir kimseden öğrenirler veya onlara danışarak kotarırlar. Ancak bu müziğin icrası daha yaygın hale geldikçe, bestecilere kişisel olarak ulaşma olanağı olmayan çalgıcılar, daha önceden bilinse de notalarla yazılmamış veya önceden kullanılmamış efektleri ifade etmek için garip ve alışılmamış bir nota sistemiyle yazılmış nota kâğıtlarıyla (bkz. Resim 9) karşı karşıya kalırlar. Bu durumda klarnetçiler nota kâğıtlarında, çeyrek ses anlamına gelen yarısı renksiz ve yarısı siyaha boyalı işaretlenmiş notaları (bunlar gibi:) veya bir dil vuruşu* efektini göstermek için kullanılan ters ok işaretini (▾) veya başka işaretleri bulabilirler. Çalgıcılar bu tınıları yaratabilirler ancak bunun için çalgıcılar kendilerinden ne istendiğini bilmeli veya bu onlara öğretilmelidir, bu sayede nota sistemi iki grup ta-

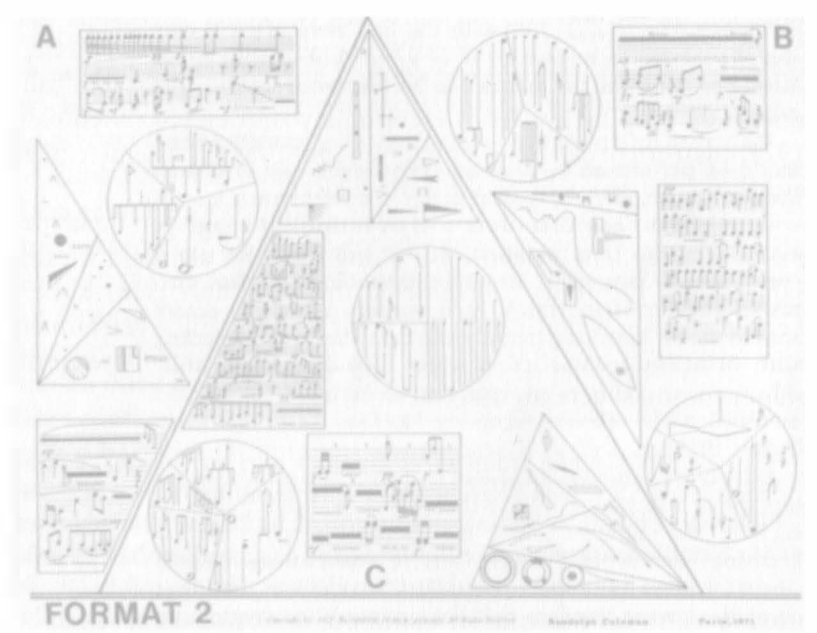
* Dil vuruşu: Nefesli çalgılarda havanın akışını engellemek için dille yapılan hareket (ç.n.)

rafından da bilinecektir. Bu durumda besteciler istedikleri sesi elde etmek için bu nota sistemini kullanabilirler, çalgıcılar da istenilen sesleri çıkardıklarını bilebilirler ve müziğin icrası için çalışan bu iki grup faaliyetlerini eşgüdümleyebilirler. (bkz. Rehfeldt, 1977, enstrüman çalan kişiler için yeni nota yazma sistemlerini ve efektleri anlatmak için yazılmış bir el kitabı.)

Mesleki bir kültürü üreten ve devamlılığını sağlayan mekanizmalar işlemez hale gelebilir, bu olduğunda, bu alandaki meslek sahiplerinin bir arada çalışması da imkânsız hale gelir. Robert Lerner, yazılı eser üretiminin pratik bir faaliyet haline gelebilmesi için, ortaçağda hattatlık ve imla kuralları gibi yalın meselelerin standartlaşması gerektiğini göstermiştir:

> Roma'nın düşüşünün ardından, el yazısında aşırı bir bölgesel çeşitlilik meydana geldi ve bazı bölgelerdeki yazıcılar anlaşılması ve yazması güç işaretler ve kıvrımlar kullanarak ancak belirli bir kesime hitap eden özel bir biçimde yazmayı tercih ettiklerinden ve diğer bölgelerdeki yazıcılar da dikkatsiz ve özensiz yazdıklarından el yazısı okumak çok güçtü. Bu eğilim tersine çevrilene dek, iletişim ve eğitim yaygınlaşamadı. [...] Ondan sonra geçerli olan el yazısı düzeni, harfler arasında bağların kullanılması sayesinde yazıda hızı artırdıysa da bunlar okunaksızdı ve 8. yüzyılın sonlarında Karolenj Minüskül olarak bilinen, küçük, birbirinden ayrı ve epeyce okunaklı olan harflerden oluşan bir yazı düzeniyle peyderpey yer değiştirdi. [...] Kısa bir zaman sonra bütün Batı Avrupa aynı yazı düzenini kullanıyordu ve el yazmaları, sadece yeni yazı düzeni çok okunaklı olduğundan değil, aynı zamanda aralıkları ve noktalamaları kullanmayan eski Roma tarzı uygulamaların tersine, yeni yazı düzeninde büyük harfle başlatılan cümleler ve bırakılan aralıklar sayesinde okunması daha kolay bir hale geldi (Lerner, 1974, s. 182-184).

Bu basit standartlaşma olmadan yazınsal sanat mümkün olmazdı. İleride bu tip bir standartlaşmanın yayılışının bir sanat dünyasının sınırlarını nasıl belirlediğini göreceğiz.



RESİM 9: Randolph Coleman'ın *Format II*'sinin Partisyonu. Çağdaş besteciler yaygın olarak bilinmeyen nota yazma sistemleri kullanırlar. Geleneksel nota yazma sisteminde yazılmış eserleri sorunsuz çalabilen çalgıcılar bu tarz "yeni müziği" çalmak için özel açıklamalara ve uygulamalı eğitime gereksinim duyarlar. (Partisyon bestecinin ve Smith Publications'ın izniyle basılmıştır. Copyright© 1977 Smith Publications, bütün hakları saklıdır.)

Şu halde, mesleki kültürün bilgisi, bilfiil çalışan ve kendi sanatsal işleri için belirli alışılagelmiş-kalıplaşmış uygulamaları kullanan bir grup profesyoneli tanımlar. Onların bildiklerinin çoğu gündelik pratikleri esnasında öğrendikleri şeylerdir ve genel bir kural olarak, sanat dünyasının diğer katılımcılarından hiçbirinin kendi rollerini oynamak için bunları bilmeleri gerekmez. Bu anlayış biçimleri eserin yapılıp bitirilmesini kolaylaştırır ancak yapılanları anlayabilmek için bunların bilinmesi gerekmez. Bu alışılagelmiş-kalıplaşmış çalışma yöntemlerinin bilgisi tarafından tanımlanan grup haliyle sanat dünyasının en merkezi grubu olarak düşünülebilir.

Bir sanat dünyasının geniş sınırları içerisinde daha küçük gruplar oluşur. Her sanat eseri bazı açılardan biricik olan bir dün-

ya, çok büyük miktarlarda alışılagelmiş-kalıplaşmış malzemeyle, birtakım yenilikçi malzemelerin bir bileşimini yaratır. Bunlardan ilki olmadan eser anlaşılamaz olur; ikincisi olmadansa, süpermarketlerde çalan müzikler veya motel duvarlarındaki resimler gibi fonda dağılıp giderek sıkıcı ve özelliksiz bir hal alır. Değişimler sadece konunun bir meraklısının farkına varabileceği kadar küçük veya hiç kimsenin görmezden gelemeyeceği kadar büyük olabilir. Her iki durumda da eserlerin yapılmış oldukları dünya ve sunuldukları izleyici göz önüne alındığında, daima öğrenilecek az ya da çok -genellikle biraz- yeni malzemeler, ortaya konan parçaya has malzemeler bulunacaktır.

Sanatçılar genellikle kendi yenilikçi malzemelerini, kendi eserlerine özgü bir kalıplaşmış uygulama biçimi yaratarak bir zaman dilimi içerisinde geliştirirler (Sanatçı grupları sıklıkla yeniliklerin geliştirilmesinde işbirliği yaparlar, böylelikle okullar ve sanatçı sektleri kendilerine özgü kalıplaşmış uygulamalar geliştirir). Onlarla işbirliği yapanlar, özellikle izleyiciler, tek tek eserleri ve eser gruplarını tecrübe ettikleri esnada bu daha belirli, özel, duruma özgü kalıplaşmış uygulamaları öğrenirler. Sanatçı da bu uygulamaları aynı biçimde, bir eserin veya bir grup eserin üretimi sırasında öğreniyor olabilir veya kamuya sunulmamış olan denemeleri esnasında geliştirmiş olabilir.

Şu halde her eser ve her sanatçının eserlerinin tümü, şimdiye kadar bilinmeyen ve bu nedenle de ilk başta tam olarak anlaşılamayan malzemelerin kullanımıyla belirlenmiş bir dünyaya davet eder. Yeni bir esere dikkatini vermeyi sürdüren kimseler, eserin ilk baştaki anlaşılmazlığına karşın, onu yorumlayacak kadar bilgi edinebilirler. Bu durumda, yeni malzemeler, ilgili tarafların her ikisi tarafından da anlaşılır hale gelerek yukarıda kullanılan anlamıyla alışılagelmiş-kalıplaşmış hale gelir. Böylece katılan herkesin bunları bileceği ve söz konusu eserleri yorumlar ve bunlara karşılık verirken bunları kullanacağı varsayılabilir. Bu durum, daha önce tartışılmış olan daha genel durumlardakinden daha az insanı, eserlerin üreticileriyle belli bir esere veya sanatçının tüm eserlerine özgü olan kalıplaşmış uygulamaları öğrenmek için gerekli çabayı gösteren ve zamanı harcayan bu izleyicileri kapsar. Bu, bir Mozart meraklısı ya da Charlie Parker hayranı olmanın ne anlama geldiğini gösterir.

İzleyiciler yabancısı oldukları uygulamaları tecrübe ederek, eserle ve sık sık da eserle bağlantısı olan diğer insanlarla etkileşime geçerek öğrenirler. Çeşitli bağlamlarda bu yeni unsuru görür ve duyarlar. Sanatçı, onlara bunun ne anlama geldiğini, neler yapabileceğini ve bu bağlamların yaratılması sayesinde eseri nasıl tecrübe edebileceklerini öğretir. Robert Frank, bayraklara, haçlara, otomobillere ve şehir manzarasının diğer olağan öğelerine yeni sembolik değerler vermek yoluyla çağdaş fotoğrafçılığa yeni bir ikonografi katmasıyla büyük bir üne sahiptir (bkz. Resim 10). Teklifsizce, hatta aşağılayıcı biçimde kullanılan Amerikan bayrağını sürekli göstererek –ayakları masanın üzerinde uzanmış bir memurun bulunduğu bir asker alma merkezinde bir dekorasyon unsuru olarak ya da ticari bir amblemin parçası olarak– gördüğümüzde, genellikle uyandırdığı yurtseverce duygulardan faklı bir şeyler deneyimlemeyi de öğretir. Bayrakların ve benzer dünyevi ve dinsel sembollerin bu biçimde, az çok Frank'e özgün ve izleyiciler için ilk bakışta alışılmadık bir biçimde kullanımı, günümüzde çağdaş "sosyal duyarlıklı" fotoğrafın standart dilinin bir parçasıdır. Önceleri Frank'in fotoğraf dili olan ve eserlerini yorumlamak ve anlamak için ondan öğrenilmesi gereken dil şimdi günlük dil haline gelmiştir.

Kendi içinde her eser, diğer bütün eserlerden (ister küçük veya önemsiz olsun) farklı olan özelliklerinden dolayı izleyicilerine yeni bir şeyler öğretir: yeni bir sembol, yeni bir biçim, yeni bir sunum şekli. Daha önemlisi, tek bir sanatçı veya bir grup tarafından yapılmış bütün eserler peyderpey, yenilikler geliştikçe (belki de bir sanatçının bütün kariyeri boyunca) yeni malzemeyi öyle çok kimseye öğretir ki izleyicinin eğitilmesi denilen şeyden bahsedebiliriz. Sıradan bir örnek: Popüler radyo ve televizyon programlarının izleyicileri, her gösteri esnasında belli zamanlarda ortaya çıkacağını öğrenmiş oldukları sözleri ve şakaları önceden sezinlemeyi öğrenirler. Fibber McGee nihayet dolabın kapısını açar ve içindeki her şey düşer düşer düşer... Seyirci dolap kapısı açılmadan ve eşyalar düşmeye başlamadan çok önce olasılığın kendisine gülmeyi öğrenmiş olduğundan gülmeye başlamıştır. Daha ciddi bir örnek: Ciddi besteciler, Debussy'nin dinleyicilere tam ton dizisinin* "oryantalizmini" duymayı ve ona karşılık ver-

* Özgün metinde "whole-tone scale". (ç.n.)

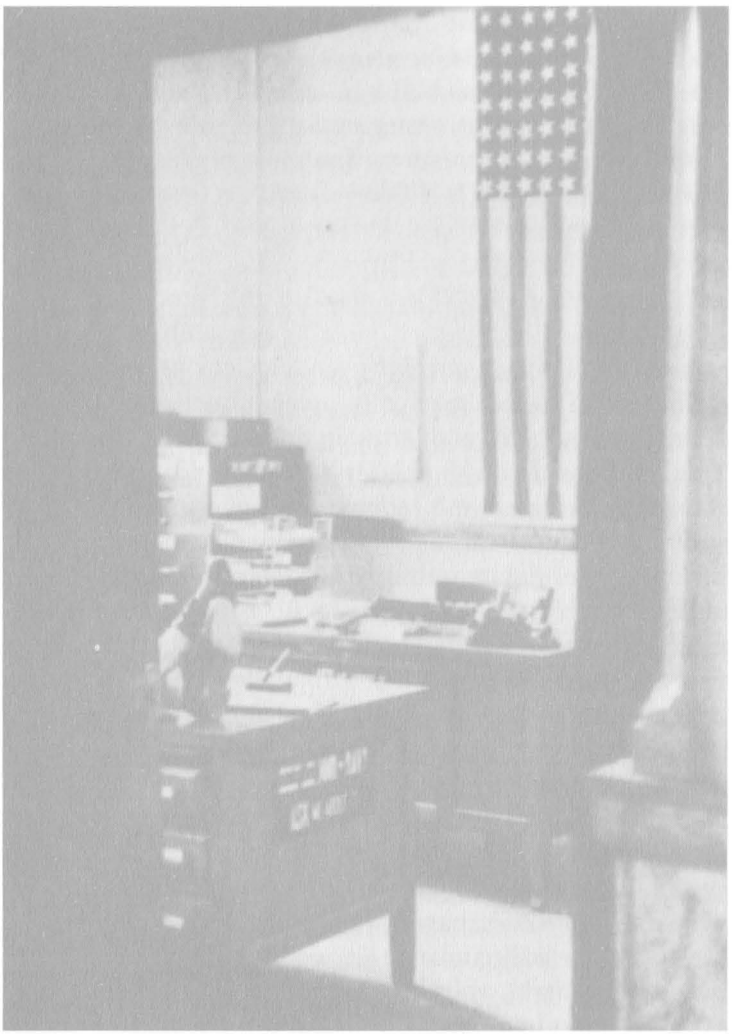
meyi öğretmiş olması ve Webern'in tek bir enstrümanla bütünü çalınan bir melodi yerine pek çok enstrümana nota nota bölünmüş melodik parçaları duymayı öğretmiş olması gibi, izleyicilerine yeni armonik kullanımlar ve yeni formlar öğretirler.

Sanatçıya özgü kalıplaşmış uygulamaları anlayan grup hayli kısa ömürlü olabilir, hatta bir grup olarak çağrılmaya layık olmayabilir de. Dickens okuyan bütün insanlar bir grup olarak adlandırılamaz, beraber hareket etmezler. Sadece kolaylıkla ulaşılabilir edebi malzemelerin arasından aynı seçimi yapmışlardır. Dickens'ın edebiyatının kalıplaşmış özelliklerini açıkça ortaya koyamayabilirler –onun karakterleri nasıl karikatürlere dönüştürdüğünü ve bunu nasıl değiştirdiğini açıklama becerileri olmayabilir– ancak onlar bu alışılagelmiş özelliklere nasıl karşılık vereceklerini bilirler.

Diğer taraftan, tek bir eserin veya bir eser grubunun kullandığı yöntem ve uygulamalar gerçekten yenilikçi, çok veya hiç tanınmadığında, bu yeni eserle ilgilenen insanlar, bilinen şöhretler arasında seçim yapmıyor ve kendilerinden daha fazlasını talep eden bir edimde bulunuyorlardır. Bu kişiler basitçe bir dürtüyü izleyemezler veya bir merakı tatmin edemezler, ilgilerini paylaşan diğer kimselerle birlikte hareket etmeleri gerekir, aksi takdirde ilgilerini çeken materyale ulaşamayabilirler. Modern dansa olan ilgilerini artıracak organizasyonlara katılmayı, üç ayda bir yayınlanan deneysel edebiyat dergilerine abone olmayı, yeni bir filmi izlemek için mevcut tek fırsatı yakalamak için çabalamayı gerekli, hoş veya yararlı bulabilirler. Bunları yapan insanların, rutin olarak birlikte hareket eden bir grup oluşturduklarını söylemek aşırı olacaktır; ancak onlar tamamıyla bir birbiriyle bağlantısız bireyler kümesi de değillerdir. Onlar, bir anlamda, yenilikçi karakterleri dolayısıyla ilgilendikleri bu yöntem ve uygulamaları, daha yaygın olarak tanınır yapmak veya en azından sanatın kaynaklarından biri olarak geçerli kılmak için harcanan ortak bir çabayla meşguldürler.

Özetlersek, çeşitli gruplar ve alt gruplar belli bir sanat biçiminde geçerli olan, farklı yollardan edindikleri alışılagelmiş yöntem ve uygulamaların bilgisini paylaşırlar. Bu tip bilgileri paylaşanlar, durum gerektirdiğinde veya olanak verdiğinde, bu dünyayı mümkün kılan ve onun varlığını niteleyen işbirliği faaliyetleri ağının parçası olan bazı yollarla birlikte hareket edebilirler. Bir sanat dünyasının örgütlenmesi –çeşitli türdeki izleyiciler, üreticiler ve

destek personel şeklinde bölünmesi– hakkında konuşmak, kimin neyi bildiği ve birlikte hareket etmek için bunu kullandığı hakkında konuşmanın bir başka yoludur.



RESİM 10: Robert Frank, *Donanma Askerlik Şubesi, Postane - Butte, Montana.* Sanatçılar izleyicilerine yeni bir dil öğretirler. Robert Frank bir fotoğrafçı ve izleyici kuşağına araba, bayrak, haç gibi kimi nesnelerde, kitabı Amerikalıların içeriğinde onlara yüklediği özel sembolizmi görmeyi öğretti. (The Americans'dan, 1959; tarihlendirilmemiş siyah-beyaz fotoğraf, sanatçının izniyle kullanılmıştır.)

3
Kaynakları Seferber Etmek

Pablo'nun [Picasso] eserleri basılmak üzere daima Monsieur Tuttin'e verilirdi; çünkü Pablo'nun alışılagelmiş taş baskı yöntemlerine uymaması baskıcılar için türlü sorunlar çıkarıyordu. Sorun şuydu ki Monsieur Tuttin, Pablo'nun eserlerinden hoşlanmıyor hatta onlardan nefret ediyordu.
Pablo, güvercinlerinden birinin taş baskısını, hayli alışılmamış bir biçimde yapmıştı. Fon siyah taş baskı mürekkebiyle kaplanmış, güvercin *de beyaz guvaş boyayla bu fonun üstüne yapılmıştı. Taş baskı* mürekkebinin içinde *balmumu olduğundan, normalde guvaş onu pek "götürmez" ancak bu gerçeğe karşın, Pablo bunu, taş baskı* kâğıdı üzerinde *başarılı bir biçimde uygulamıştı. Mourlot [taş baskı basımevinin sahibi] Grands-Augustins Sokağı'na gelip de Pablo'nun yapmış olduğu şeyi* gördüğünde "Bunu basmamızı nasıl *beklersiniz? Bu mümkün değil" dedi. Pablo'ya çizimin kâğıttan taşa geçirildiğinde, muhtemelen guvaşın taşı muhafaza edeceğini ve mürekkebin guvaşla boyanmamış olan bölgelere geçeceğini, diğer taraftan, guvaş sıvı mürekkeple temasa geçtiğinde, guvaşın kesinlikle, en azından kısmi olarak, çözüneceğini ve akacağını söyledi.* Pablo "Eseri Monsieur Tuttin'e verin, o ne yapacağını bilir" dedi.
Gelecek sefer Mourlot'nun dükkânına gittiğimizde Monsieur Tuttin halen güvercinden yakınıyordu. "Daha önce hiç kimse böyle bir şey yapmadı" diyerek burnundan soluyordu. "Bunun üzerinde çalışamam. Bu asla bir sonuca ulaşmayacak."
Pablo "Eminim ki sen bunun üstesinden gelirsin" dedi.

"Ayrıca, Madame Tuttin'in güvercinin bir prova baskısına sahip olmaktan çok mutlu olacağını düşüyorum" Onu Madame Tuttin'e ithaf edeceğim."
"Ne olursa olsun" diye yanıtladı Monsieur Tuttin bıkkınlıkla. "Üstelik fonun üzerinde kullandığınız guvaş boya nedeniyle bu imkânsız."
"Pekâlâ, öyle olsun" dedi Pablo "Bir gece kızınızı yemeğe çıkaracağım ve ona nasıl bir baskıcı olduğunu anlatacağım". Monsieur Tuttin şaşkınlık ve korkuyla bakakaldı. "Tabii ki" diye devam etti Pablo, "böyle bir iş, bu çevredeki insanların çoğuna biraz zor gelebilir; fakat sizin bunu yapabilecek belki de tek kişi olduğunuza dair bir düşüncem vardı –bu konuda hatalı olduğumu şimdi görebiliyorum". Mesleki haysiyeti söz konusu olan Monsieur Tuttin sonunda gönülsüzce teslim oldu.

GILOT VE LAKE, 1964, s. 86[1]

Hangi türde olursa olsun bir sanat eseri yapılırken bazı kaynaklara ihtiyaç duyulur. Kaynakların *ne* olduğu, sanat dalına ve bu sanat dalında yapılacak eserin türüne bağlıdır. Taş baskı, yapıldığı üzere, baskıya elverişli taşlar,* mürekkep ve mum boya gerektirir. Picasso'nun yaptığı şekliyle taş baskı, Monsieur Tuttin'in üstün maharetini de gerektiriyordu. Şiir çok daha azına ihtiyaç duyar, kalem ve kâğıda; yazıya geçirilmemiş eserler gibi uç örneklerde ise, bunlara bile değil, sadece iyi bir hafızaya ihtiyaç duyar. Opera ise (genel olarak icra edildiği şekliyle) çok büyük miktarlarda maddi kaynak gerektirir –kostümler, sahne dekorları, ışıklar, notalar ve bu notaların müzisyenlere dağıtılmak üzere kopyalanmış bölümleri, detaylı teknik donanımı olan tiyatrolar– ve personel-müzisyenler, şarkıcılar, yapım teknisyenleri ve mali işlerle ilgilenecek kişiler. Her sanat eseri, iki uç nokta olan opera ve şiirin arasında bir yere rast gelen basit ya da karmaşık, büyük ya da küçük bir kaynaklar birleşimini gerektirir.

Sanatçılar bir eseri nasıl yapacaklarını tasarlarken bu tip kaynakları nereden ve nasıl edinebileceklerini düşünürler. Bu kaynaklar herhangi bir şekilde mevcut mudur? Bu malzemeyi yapan birileri var mıdır? Yapılmasını istediğim şey konusunda eğitim ve

1. Françoise Gilot ve Carlton Lake'in *Picasso ile Yaşamak* adlı eserinden. Copyright©1964 Françoise Gilot ve Carlton Lake. McGraw-Hill Book Company'nin izniyle kullanılmıştır.

* Taş baskı (litografi) için özellikle gözenekli yapısı ve kolay işlenir olması nedeniyle kireç taşı tercih edilir. (ç.n.)

deneyim sahibi birileri var mıdır? Eğer kaynaklar mevcutsa, bunlara ulaşabilir miyim? Bu kaynakların maliyeti nedir? Bu insanlar benimle çalışır mı? İstedikleri şeylere sahip miyim veya bunları nasıl elde edebilirim? Sanat dünyaları nasıl örgütlenmektedir ki sanatçılar yapmak istedikleri şeyi yapmak için ihtiyaç duydukları kaynakları düzenli olarak bulabilmektedirler?

Sanatçılar kaynakları nasıl bulurlarsa bulsunlar, dağıtım sistemi, başka tür malzeme ve personeli değil de belli tür malzeme ve personeli sağlayarak, elde edilmesi zor olan kaynakları gerektiren eserlerdense, elde edilmesi kolay olan kaynakları gerektiren eserlerin yapılmasını muhtemel kılar. Üstelik bu sistemler, onları yöneten kişilerin kendi ihtiyaçları, hevesleri ve kurumsal zorunlulukları nedeniyle sanatçıların ihtiyaç duyduğu şeyleri her zaman karşılamazlar. Sanatçıların gereksinimleri, bu kişilerin hesaplarında sonucu mutlak surette belirlemeksizin rol oynar. Hem maddi hem de insani kaynakları tedarik eden kişilerle kurulan işbirliği bağlantıları her sanat dünyasının karakteristik bir özelliğidir.

Eleanor Lyon (1974) bu işleyişler hakkında bir düşünme yöntemi olarak kaynaklar havuzu fikrini ortaya koymuştur. Boyalara, aletlere, fotoğraf kâğıdına veya aktörlere, müzisyenlere, kameramanlara veya dansçılara ihtiyaç duyan belirli bir sanat dalında çalışan kimseler için, içinden istediklerini seçebilecekleri, bu tip malzeme ve insanlardan oluşan aşağı yukarı yeterli bir havuz bulunur. Havuzun sunduğu seçenek çeşitliliği, üyelerinin niteliğinin ne olduğu ve bunlara erişme koşulları değişkenlik gösterir. Kaynak havuzları, kaynaklara olan gerçek veya olası talebe yanıt vermek için büyüyüp gelişir. Tıpkı genç insanların, birilerinin onlardan bu yeteneklerini profesyonel olarak icra etmelerini isteyecekleri inancıyla tuba çalmayı veya parmak uçlarında dans etmeyi öğrenmeleri gibi, fabrikalar da boyalar üretir, tüccarlar da satılacakları inancıyla bu boyaları stoklarlar. Her iki durumda da söz konusu inanç boş çıkabilir, boyalar satılmayabilir, genç sanatçıların hevesleri kırılabilir.

Malzeme üreticileri ve dağıtımcıları ve yetenek havuzundaki kişiler, sadece sanatçıların gereksinimlerini karşılamak için edimde bulunmazlar. Onların da kendi tercihleri ve gereksinimleri vardır. Eğer yükselen faiz oranları bir tüccarın, mallarının çeşitli-

lik ve miktarını korumasının maliyetini artırırsa, eksiksiz bir boya setini kolaylıkla, hatta hiçbir şekilde bulamayabilirsiniz. Genç insanların gitar ve davula olan yoğun ilgisi, senfoni orkestralarının, aralarından istedikleri gibi tercih yapabilecekleri kadar çok yaylı enstrüman çalan müzisyen olmaması anlamına gelebilir. Kaynak havuzunun içeriğini belirleyen kimseler, genellikle kendi kısıt ve ihtiyaçlarıyla uğraşmak zorundadırlar, bu da sanatçıların hangi kaynaklarla çalışacaklarını etkiler. Personel havuzunun oluşması daha uzun zaman aldığı ve farklı yatırımlar gerektirdiği için, bunları maddi kaynaklar havuzundan ayrı olarak değerlendireceğim.

MADDİ KAYNAKLAR

Sanatçılar, kendilerinden başka hiç kimsenin gereksinim duymayacağı özel bazı malzemelere de ihtiyaç duysalar, hazırda kolayca bulunabilen standart malzemeleri de kullansalar, bu durum yaptıkları işi etkiler. Hangi malzemelerin hangi koşullarda ulaşılabilir olduğu, toplumun üretimle ilgili ekonomik faaliyetleri düzenleme biçimine bağlıdır. Aşağıda, pek çok çağdaş toplumda görülen piyasa biçimleri üzerinde duracağım.

Bazı sanat dalları özellikle kendileri için tasarlanmış ve üretilmiş ürünlere gereksinim duyarlar; küçük tüpler içinde yağlıboyalar, müzik enstrümanları ve onların aksesuarları, bale pabuçları. Bu tür ürünlerin yapımı, genellikle, onları kullanan sanatçıların kendi başlarına yapamayacakları denli teknik uzmanlık ister (buna karşın bazı sanatçılar söz konusu ürünün yapımını iş edinirler ve fagot kamışları gibi bazı parçalar kullanıcıları tarafından yapılır). Diğer bazı sanat dalları ise, zahmete girmeye gönüllü herhangi bir kimse tarafından doğadan çıkarılan hammaddelere gereksinim duyarlar; ahşapla çalışan heykelciler, insanların alınıp götürülmesi için öylece bıraktıkları devrilmiş ağaçları ararlar. Bazı sanatçılarsa, herkesin kolaylıkla bulabileceği malzemelerden, esasen başka amaçlar için yapılmış sıradan şeylerden fazlasına gereksinim duymazlar. Şairler, sıradan işler ve kişisel kullanım için mevcut daktilo ve kâğıdı; heykelciler sıradan imalat işleri için mevcut bulunan kaynak makinelerini ve metalleri kullanırlar; görsel sanat alanında ürün veren sanatçılar, çalışmalarında halihazırda bulunan sıradan ev eşyalarından ve gıda maddelerinden yararlanırlar.

Sanatçılar, sanatsal olmayan amaçlar için üretilmiş ve yaygın olarak sanatçı olmayan insanlar tarafından kullanılan malzemeleri kullanmaları durumunda, sanat dünyalarının alışılagelmiş-kalıplaşmış uygulamaları tarafından asgari düzeyde sınırlanırlar. Ancak bu sanatçılar, başkalarının farklı amaçlar için gereksindikleri ve bu nedenle kolayca elde edilebilir olan şeylere uymak durumundadırlar. Bu, malzemeleri elde etmenin en ucuz yolu olduğu için, az parası olan veya hiç parası olmayan sanatçılar, yalvar yakar istenebilecek, ödünç alınabilecek ve hatta çalınabilecek bu tip malzemelerin her yerde mevcut olması nedeniyle genellikle bu yolu kullanırlar. Tactile* Sanat Grubu (Philip Brickman'ın ve benim yönetimimde Northwestern'da** düzenlenen, yeni bir sanat biçimi icat etmeyi amaçlayan bir seminer) ilk eserlerini ürettiğinde, grubun hemen her sanatçısı ortalama bir üniversite öğrencisinin dairesinde bulunan şeyleri, özellikle gıda maddelerini kullandı; sıradan mutfak dolaplarında bulunan şeyler, un, jöle, fasulye, meyve ve sebzeler izleyiciler tarafından dokunulabilecek şekilde çeşitli biçimlerde tasarlandı. Diğer işlerde bu alanın dışına çıkıldı ve zımpara kâğıdı gibi tamirat malzemeleri ve hurdalar kullanıldı.

Bu tip malzemelerin üretilmesi için özel bir makine veya aletin geliştirilmesine gerek yoktur. Tüketici ekonomisinin olağan faaliyetleri genel kullanım için sıradan ürünler üretir ki bu bir sanatçı için oldukça geniş bir çeşitlilik demektir. Birleşik Devletler'deki çeşit çeşit yazı ve daktilo kâğıdına yönelik tüketici talebi, görsel sanat yapan bir sanatçının üniversitede veya eserlerini yaparken normalde ihtiyaç duyabileceği çeşitli renk, ebat ve kalitede kâğıt üretilmesine sebep olur; pek tabii ki en müşkülpesent yazar veya şairin edebi yaratıcılığını teşvik etmek için ihtiyaç duyacağından çok daha fazlasını. (Bilhassa görsel sanat yapan sanatçıların kullanımı için üretilen kâğıtlar da vardır ki bu başka bir hikâyedir.) Gündelik faaliyetler için mevcut olan bu kaynak havuzu bu sanatçıların ihtiyaç duyduğu her şeyi içerir.

Benzer bir durum; her ne kadar bu durumda, endüstriyel uygulamaların zengin bir malzeme çeşitliliğine gerek duymaması

---

* Tactile sözcüğü dokunma duyusuyla ilgili hemen her anlamı içermektedir. Grubun amacı sanatı gündelik hayatın bir parçası olan nesnelerle oluşturmak ve tıpkı bu nesneler gibi sanatı da "dokunulabilir" bir hale getirmektir. (ç.n.)

** Northwestern University, Chicago, ABD. *(ç.n.)*

veya sanatçıların bu malzemeleri nerede bulacaklarını bilmemeleri nedeniyle kaynak havuzu daha sınırlı olabilse de sanatçıların endüstriyel ve ticari kullanım için yaratılmış kaynakları kullanması halinde ortaya çıkar. Fotoğraf endüstrisi, fotoğraf malzemelerini, birincil olarak, hatta ikincil olarak da sanat fotoğrafçıları için üretmez. Aksine, endüstri öncelikle ticari pazar (ticari fotoğraflar veya çeşitli endüstriyel uygulamalar için) veya şipşak fotoğraf pazarı için üretim yapar ki bunların ikisi de sanatçıların isteyecekleri çeşitliliği sunmaz. Fakat aynı endüstri, fotoğrafçıların ancak son dönemde keşfettiği, tafsilatlı karanlık oda aletlerini ve işlemlerini gerektirmeyen yöntemlerle görüntülerin renklendirilebileceği malzemeler de üretmektedir. Kısacası, endüstriyel-ticari talep, geniş bir kaynak havuzu üretir; ancak sanatçılar bunun, her zaman bulunabilen ev eşyalarının farkında oldukları kadar, farkında olmayabilirler.

Elbette pek çok ürün bilhassa sanatsal kullanım için yapılır, müzik enstrümanları ve görsel sanatlar için yapılan kâğıtlar bunun bariz örnekleridir. Bu ürünlerin üreticileri, müzik ve sanat dünyalarının ayrılmaz parçalarıdır. Bu üreticiler bir sanat dünyası için üretim yaparlar ve bu dünyanın üyelerinin istediklerini düşündükleri şeyleri karşılamaya çalışırlar, eğitimleri boyunca mevcut malzemelerle ne yapılabileceğini öğrenmiş olan sanatçılar da onların ürünlerine muhtaçtırlar. Alet üreticileri sanat dünyasının daimi üyeleridir. Sanatçıların ihtiyaç duydukları şeylere yanıt vermeye çalışmakla birlikte, sanatçıları, sağladıkları şeylerle sınırlamış olurlar. Yaptıkları şeyler genellikle, belirli bir sanat dalında çalışanların çoğunu memnun eder; çünkü sanatçılar bu malzemelerle çalışmaya alışmışlardır.

Öte yandan ve aynı nedenlerle üreticilerin meydana getirdikleri şeyler bir sanat dalında yeni bir şey (hatta eski bir şey) yaratmaya çabalayan insanların ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalır. Malzemeler ve araç gereç ne kadar belirli bir tür işin iyi yapılması için uyarlanmışsa, diğer türlü işlerin yapılmasında o kadar az kullanılabilir olacaktır. Eğer, kromatik dizideki sesleri çalmak üzere saksafon gibi bir müzik enstrümanı yaparsanız, bu enstrüman çeyrek sesleri veya mikrotonları çalmaya uygun olmaz; bu amaç için tamamıyla yeni enstrümanlar tasarlamak ve inşa etmek durumundasınızdır. Bazı sanatçılar, kâğıt tedarikçile-

rinin çalışmaları için istedikleri tipte kâğıdı üretmediklerini fark etmiş, böylece kâğıt yapımı zanaatına başlamışlardır. Onlar, bu süreçte, aksi takdirde kâğıdın yüzeyine uygulayacakları şeyi kâğıdın yapısına katarak kâğıdın sunduğu sanatsal olanaklardan yeni biçimlerde faydalanmayı öğrenmişlerdir.

Alışılagelmiş-gelenekselleşmiş malzemelerin bir sanatçıyı ne kadar sınırladığı kısmen piyasanın ne oranda tekelci olduğuna bağlıdır. Piyasaya bir veya birkaç imalatçı egemense (en uç durumda devlet imalatı denetler ki bu da bütün üretim kararlarının bir merkez tarafından alındığı anlamına gelir), bu tip tekelciler sanatçı azınlıkların ne istediklerine veya neye ihtiyaç duyduklarına nispeten duyarsız kalabilirler. Fotoğraf malzemelerinin imalatını örnek olarak alalım. Eastman Kodak'ın kurucusu George Eastman, rakip olma potansiyeli bulunan uygulamaları keşfetmek ve onların ticari denetimini almakta ustaydı (Jenkins, 1975). Bu durumun sanat fotoğrafçıları için ciddi sonuçları olmuştur. Sadece birkaç şirket fotoğrafçıların üzerine baskı yaptığı kâğıtları üretmektedir ve bu şirketler, sanatçıların kullandığı bu malzemelerin üretimini, kendi iç dinamikleriyle ilgili nedenlerle sık sık durdururlar. Örneğin, çok sayıda fotoğrafçı, imalatın artan bir şekilde birkaç şirketin elinde yoğunlaştığı bir ortamda varlığını sürdürebilen sıcak tonlu kahverengimsi renkli tek kâğıt olan Record Rapid'in sağladığı duygusal ve estetik etkilerden yararlanmayı öğrenmişti. Agfa bu kâğıdı üretmeyi durdurunca, sanatçılar bu ürüne gereksinim duymayan yeni sanatsal stratejiler geliştirmek zorunda kaldı.

Bir sanat dünyasında, imalatçılara ve tedarikçilere olan bağımlılığın bir sanatçıyı ne ölçüde sınırladığı, aynı zamanda bu dünyadaki eserlerin birbirine ne ölçüde benzediğine bağlıdır. Sanatçılar ne tür eserlerin iyi olduğu ve ne tür eserlerin yapılması gerektiği konusunda hemfikirlerse, piyasadaki malzemeler muhtemelen söz konusu türdeki eserleri yapmak için gereksinim duyulanlarla sınırlı kalacaktır. Eğer sanat dünyasının dağarcığı çok daha çeşitli olursa, imalatçılar da muhtemelen bu çeşitliliğe hitap edeceklerdir. Eğer ki ekonomi bu tip faaliyetlere izin verir ve onları ödüllendirirse, bazı girişimciler, küçük bir azınlık piyasasına ürün temin etme riskini göze almaya değer bulacaklardır. Bu tedarikçiler genellikle daha alışılagelmiş tipte çalışanların satın alabileceği

şeyleri imal etmeye yarayan şeyleri temin ederler ve sanatçılar için normalde daha büyük üreticiler tarafından yapılan şeyleri insanlara hazır olarak satarlar. Böyle bir girişimin özelliği, bu piyasada ticari olarak mevcut olmayan baskı malzemelerini kullanmak isteyen fotoğrafçılara kimyasallar satan küçük bir firmanın kataloğundan aktarılan aşağıdaki metinde ortaya çıkar:

> Bu işlemleri evde yapabilmek , yaptığınız işe daha çok hâkim olmanızı sağlar ve *kendi özel çalışma yönteminizin, büyük üreticiler tarafından sekteye uğratılmamasını garantiye almanızı sağlar...* Bunun ötesinde, yeni ve muhtemelen daha iyi bir şeyler yaratabilen bir kimse haline gelirsiniz. Çok da zor olmayan bu işlemler, yaratıcılığın, kendi kaderini tayin edebilmenin ve kendine güvenin ruhunu taşırlar... (*Fotoğrafçının Kodeksi: Kimyasallar ve Laboratuvar Malzemeleri*, Katalog III, 1979, italik vurgu bana ait.)

Malzeme tedarikçileri sanatçıların yaptıkları şeyleri her zaman kısıtlamaz. Mucitler, bazen de sanatçılar için yeni sanatsal fırsatlar yaratan yeni araç gereç ve malzemeler üretir. Xerox ve 3-M renkli fotokopi makineleri ve görüntüleri telefon hatları üzerinden iletmek için tasarlanan tüm makineler, yeni bir görsel imaj biçimini mümkün kılmıştır. Örneğin, sanatçılar şimdi, ısının kâğıda doğrudan uygulanması yoluyla renk üretebiliyor ve daha sonra bu renklendirilmiş görüntüleri makinenin filtrelerini kullanarak dönüştürebiliyorlar. Kullandıkları teleyazıcının alıcı ve vericilerinin hızıyla oynayarak görüntülerin dikey ve yatay biçimlerini meydana getirebilirler. Ticari kullanım için tasarlanmış bu elektronik görüntüleme makineleri, görsel sanatın "üretken sistemler" şeklinde adlandırılan yeni bir alanını doğurmuştur (Thompson, 1975, bu gelişmeyi anlatır ve bu gelişmeyi kullanan eserlerden örnekler verir). Grafik çıktılar meydana getiren bilgisayar programlarından da şüphesiz benzer biçimde yararlanılacaktır.

Malzemeler bilhassa sanatsal kullanım için yapılmış ve başka amaçla yapılıp sonradan sanatsal kullanıma uyarlanmış da olsa, sanatçılar malzeme ve gereçleri, bir toplumun ürünleri dağıtmak için oluşturduğu mekanizmalar yoluyla elde ederler. Dağıtım pazar ekonomisine göre yapıldığında, sanatçılar, ihtiyaç duydukları şeyi, eğer paraları varsa, satın alabilir veya kiralayabilirler (Bunu nasıl yapacakları, daha sonra üzerinde durulacak olan başka bir

meseledir). Parası olmayan sanatçılarsa ihtiyaç duydukları şeyleri çalabilirler; başarılı sanatçılar sık sık, daha az başarılı oldukları günlerde hırsızlık yaptıkları gerçeğini teslim ederler, hatta bununla övünürler. Fotoğrafçılığa giriş sınıfımdaki öğretmen, negatiften iyi bir baskı çıkarmaya çabalarken kâğıttan tasarruf etmeye çalışmamamızı söylemişti: "Hepsini harcayın, sonra daha fazlasını satın alın, eğer paranız yoksa çalın." Sanatçılar, ihtiyaç duydukları şeyler için takas yoluna da başvurabilirler. Tedarikçiler ara sıra verdikleri malzemelere karşılık olarak sanat eserleri alırlar veya Lyon'ın küçük bir avangard tiyatro örneğinde tarif ettiği gibi başka türlü düzenlemeler de yapılabilir:

Bazı maddi kaynaklara karşılıklı takaslar yoluyla erişilebildi. Sahne dekoru ve kostümler, tanıtım yazısında adlarının geçmesi karşılığında yerel mağazalar tarafından bağışlandı. Kostümler de yaz gösterileri bu okul tarafından desteklendiği için (yerel) bir üniversitenin tiyatro bölümünden sağlandı. Bununla beraber, bu kaynaklardan sağlanan malzemeler sahnede görünecek şeyleri sınırlandırdı; örneğin, bulunabilen kostümler ilk başta rolü oynaması düşünülen oyunculara uymadığı için bazı salınelerin yeniden tasarlanması gerekti (Lyon, 1974, s. 89).

İstediğiniz veya gereksinim duyduğunuz malzeme ve araç gereçler herhangi bir kimse tarafından, herhangi bir amaç için üretilmemişse, onu kendiniz yapabilirsiniz. Birçok sanatçı böyle yapmıştır. Bu durumda sanatçılar, başına buyrukluğun ve tek başınalığın, daha sonra anlatılacak olan, bütün sıkıntılarını yaşarlar. Standart olmayan araç gereçleri kullanmakta ısrar ederek, aksi takdirde sanat üretimine harcanabilecek olan zamanı, malzemeyi hazırlamaya adamak zorunda kalırlar. Dahası, onların bu yaptıkları genellikle, mensup oldukları sanat dünyasında katılımcıların normalde ihtiyaç duymadıkları bilgileri gerektirir, bu durumda, eserin oluşumunda işbirliği yapan diğer kişiler ne yapacaklarını veya nasıl yapacaklarını bilmezler. Harry Partch, kırk iki sesli bir dizi için beste yapınca, kendi enstrümanlarını inşa etmek ve kendi nota sistemini yaratmak durumunda kaldı; çünkü müzik dünyasında hiç kimse, o yapana dek mümkün olmayan bu işi nasıl yapacağını bilmiyordu (bkz. Resim 11).



RESİM 11: Harry Partch'ın *Oedipus*'unun icra edilişi. Harry Partch, kırk iki sesli bir dizi için yazdığından, kendi enstrümanlarını inşa etmek ve insanlara onları çalmayı öğretmek durumunda kaldı. Fotoğrafta Mills Koleji'nde Mart 1952'de sergilenen bir performansta öğrenciler, Partch'ın *Harmonic Canon I, Diamond Marimba ve Cloud-Chamber Bowls* eserlerini çalıyorlar. (Fotoğraf Mills Koleji Kütüphanesi'nin izniyle kullanılmıştır.)

PERSONEL

Sanat eserlerinin üretiminde işbirliği yapan insanlardan "personel", daha da kötüsü "destek personel" diye söz etmek insafsızca olur ancak bu terim alışılagelmiş-yerleşmiş sanat dünyasının bakış açısına göre bu insanların önemini tam olarak yansıtır. Bu bakış açısına göre, seçimler yaparak esere sanatsal değerini ve saygınlığını veren, "gerçek iş"i yapan kişi, eserin üretimine katılan bir grup insandan biri olan sanatçıdır; onun dışındaki herkesin işi sanatçıya yardım etmektir. "Personel" teriminin çağrıştırdığı göreli önemlilik fikrini kabul etmiyorum, terimi, bu fikrin sanat dünyaları içerisindeki ortak görüş olduğunu vurgulamak amacıyla kullanıyorum.

Destek personel kavramının insansızlaştırılmasını, bir adım daha ileriye götürmek ve bu insanları kaynaklar, kaynak havuzunda duran maddi kaynaklar gibi düşünebilmek, bu havuzların nasıl oluşturulduğunu ve bu havuzdaki insanların belirli sanat projeleriyle nasıl ilişki kurduklarını araştırmak işe yarayabilir.

Sanat projeleri için potansiyel bir personel havuzu oluşturan insanlar, söz konusu sanat eserlerinin yapımında gerekli olan uzmanlık isteyen bazı görevleri yapabilmeleri ve kendilerini bu işi yapmak için ulaşılabilir kılmaları sebebiyle bu havuzun mensubudurlar. Bu insanların sayısı ve çeşitliliği ve kendilerini sundukları yerleşmiş-kalıplaşmış koşullar, sanatın türüne ve mekâna göre değişiklik gösterir. Broadway tiyatro dünyası için, çok çeşitli rollerde ve ortamlarda işini layıkıyla icra edebilecek, kapsamlı tiyatro eğitimine sahip, bu dünyada belirli bir zamanda çalışmakta olan oyuncuların belki de on katı kadar (ya da daha fazla) sayıda kişi potansiyel personel olarak hazır bulunur. Diğer taraftan az sayıda insan sahne donatımı için gerekli olan becerilere sahiptir, hatta daha da az sayıda insan tiyatroda başka işler yapmak üzere çalışmak ister. Genellikle "sanatsal" olan bazı öğeler içerdiği düşünülen roller için –tiyatroda bu roller oyun yazarlarının, oyuncuların ve yönetmenlerindir– bir arz fazlası; bu karizmadan pay almayan destekleyici işleri üstlenecek teknik beceri gerektiren roller söz konusu olduğunda da bir arz eksikliği vardır. Daha çok sayıda insan romanları baskı için düzenlemektense, roman yazmayı; enstrümanları tamir etmektense büyük bir müzik icracısı olmayı, taş baskıların basımını yapmaktansa taşlar üzerinde çizim yapmayı ister.

İnsanlar, bir insan kaynakları havuzuna, sanat dünyasında bir işlevi yerine getiren insanların yaptıkları işi nasıl yaptıklarını öğrenerek, bu dünyanın sanatçılarının gereksindiği destek görevlerden birini yapmayı öğrenerek girerler. İster bir okulda eğitim alsınlar veya kendi kendilerine öğrensinler ister bir işin becerisini o işi icra ederek kazansınlar, sanat dünyasının bazı geçerli alışılagelmiş-kalıplaşmış uygulama ve yöntemlerini ve bunları sanatsal üretimin fiili süreci içerisinde uygulamayı öğrenirler. Böylelikle, göreve çağrıldıklarında, içinde bulundukları görev grubunun herhangi bir üyesi gibi, işi yapmaya yeterli ve az çok

ikame edilebilir unsurlar olarak sürece dahil olabilirler. Bir sanat dünyasının sanatçı olan üyelerine sağladığı en önemli şeylerden biri de ikame edilebilir insan unsuru ikmalidir. İnsanların yerine, en az onlar kadar iyi olan başka insanlar koyabileceğinizi bildiğinizde, sanatsal çalışmanızı bir düzen içinde yürütebilirsiniz. Bu nedenle, bir sanat dünyasını oluşturan işbirliği ağları ve alışılagelmiş-kalıplaşmış uygulamalar, sınırlamalar kadar fırsatlar da yaratır. Aslında, ilerde göreceğimiz gibi, sanat dünyası katılımcılarının birbirlerinin yerine geçebilir biçimde iş görebilmesi, bir sanat dünyasının sınırlarını önemli ölçüde tayin eder. Elbette sanatçılar, yapılacak işin teslim edileceği destek personelin becerilerinde esaslı farklılıklar olduğunu kabul ederler. Bir iş üzerinde çalışan sanatçılar, standart görevlerin kime emanet edilip kime edilmeyeceğini, hangi oyuncuların talimatları hızlı bir biçimde aldığını, hangi dansçıların koreografın zihnindeki adımları ve sıralamayı başarıyla sahneye koyabileceğini, hangi kameramanların yönetmenin arzuladığı görsel etkileri yaratacağını ve hangilerinin bunları yapamayacağını ve bu nedenle de özgün fikirde yapılacak kimi ayarlamaları ve tavizleri zorunlu bir hale getireceklerini bilirler.

İnsanlar bu temel becerileri nasıl öğrenirler? Sanat dünyası üyeleri çoğunlukla kendi kendilerini eğitirler. Aldıkları talimat ne olursa olsun, Sudnow'un (1978) piyano çalmayı nasıl öğrendiğini tahlil ederken tarif ettiği gibi bazı zihinsel prova ve alıştırmalar yoluyla dersleri içselleştirmek durumundadırlar. Bazıları sadece bu yolla öğrenirler. H. Stith Bennett (1980) Colorado dağlarındaki genç rock müzisyenlerinin, ders almadan veya kitaplardan yararlanmadan, plaklarda duyduklarını taklit ederek kendilerini nasıl eğittiklerini anlatır. Bu, öğrenmenin zor bir yoludur ancak Bennett'in yazdığı üzere, bu gençler, bir günde 33 cm'lik bir plağın[2] tüm içeriğini (yaklaşık kırk dakikalık müziği) öğrenecek denli duyduklarını başarıyla taklit ederek, çalan kaydı bir nota defteri gibi kullanmakta ustalaşırlar. Bu acemiler kendi başlarına öğrenirken mevcut eserleri rehber olarak kullanarak, parçası olmayı hedefledikleri sanat dünyasının alışılagemiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalarını kendi çalışma yöntemlerine katarlar. Şayet kendilerini başarılı bir şekilde eğitirlerse, talimini yaptıkları des-

2. Çapı 33 cm (12 inç) olan plak.

tek faaliyet her ne ise onun icracısı olarak hizmetlerini sunabilir ve kaynak havuzuna katılabilirler.

Bazıları, çırak olarak veya en yetkin icracıları iş başındayken gözlemlemelerine olanak sağlayan gayri resmi bir konumda bulunarak veyahut da işi bilip bilmemelerine bakılmaksızın işi yapmak üzere istihdam edilerek işi iş üzerinde öğrenirler. *New York Times*'a göre müzik kopyacılarının "Leonardo da Vinci"si mesleğini bu yolla öğrenmiştir:

> Bir gün caddeden aşağı yürüyordum ve Paramount Publix Şirketi'nin müzik kütüphanecisine rastladım [Keman eğitimi almıştı ama kimyager olarak çalışıyordu]. Twentieth-Century Paramount'u işletiyorlar, bir yandan da ülkenin dört bir yanında elli iki hafta boyunca müzikal gösteriler düzenliyorlardı. "Bak" dedi adam. "Senin müzik eğitimin var. Benimle gel." Bu olay 1925'te oldu ve bana haftalığı altmış dolara bir iş verdi, o zaman için kötü para değildi. Yaklaşık kırk kişinin müzik kopyalamakta olduğu büyük bir odaya girdim. Etrafa bakındım. Bütün hayatım boyunca sol anahtarını kopyalamakta sorun yaşamıştım. Ancak öğrendim. Patron dedi ki: "Evde müziğin var mı? Hadi git de kopyala." Böylece biraz biraz öğrendim, giderek biraz daha fazla, biraz daha fazla. Çoğunlukla gece kulübü müzikleri, dans orkestraları için düzenlenmiş bölümler kopyaladım. Pek çok da film müziği vardı (Schonberg, 1978).

Doğruluğu şüpheli bir hikâye, Çingene müzisyenlerin altı yaşındaki oğlan çocuklarına küçük birer keman verdiklerini ve onları, çalmakta olan bir Çingene orkestrasının ortasına bıraktıklarını söylerler. Bu çocuklara herhangi bir talimat verilmez, grubun geri kalanı çalmayı sürdürürken istedikleri gibi çalarlar; çıkardıkları garip, hatalı sesler, muhtemelen diğerlerinin çalışları tarafından örtülmektedir. Çocuklar çaldıklarını duyduklarına uydurmaya gayret ederler ve nispeten kısa bir zamanda ortak müzikal üretim içerisinde çalmayı öğrenirler. Kişi, gerekli olan şeyin bazı kısımlarını icra etmeyi öğrendiğinde, daha fazlasını da öğrenebilir ve kendisini işinin ehli ustalar havuzunun bir üyesi olarak sunabilir.

Pek çok kimse destek personelin yaptığı işleri bir okulda öğrenir. Bunlar gerçek anlamda meslek okulu olsalar da öğrencilerden bazıları "sanatçı" olmayı öğrenirler. Örneğin, sinema okuluna giderek, kameraman veya ışık teknisyeni, yönetmen veya senaryo yazarı olmak öğrenilebilir. Sinema sektöründe kimin sanatçı kimin destek personel olduğu konusunda ciddi bir karışıklık oldu-

ğu için, destek personel genellikle kendilerini sanatçı olarak kabul eder, bazen de diğerleri tarafından da böyle kabul edilirler. Bu karışıklık müzik okullarında süreğendir, keman veya piyano virtüözü olmayı umut eden öğrencilerin tamamına yakını, işi tamamen bırakmazlar veya film müziği kaydetmek gibi daha kazançlı işlere sürüklenmezlerse, en iyi olasılıkla sonunda bir senfoni orkestrasında çalacak veya en büyük olasılıkla bir yerlerde keman veya piyano öğretmeni olacaklardır (Faulkner, 1971).

Sanat okulları da benzer biçimde ağırlık verdikleri noktalar açısından çeşitlilik gösterirler, bazıları cüretkârca sadece sanatçı yetiştirme amacını taşırlar (İlk fotoğraf öğretmenim, dersin ilk gününde bize şöyle demişti: "Bu okulun adı San Francisco *Sanat* Enstitisü; eğer sanattan başka bir şey öğrenmek için buradaysanız, yanlış yerdesiniz. Çok geç olmadan paranızı geri alın.") Bazı sanat okullarıysa, insanları, görev alma olasılıkları bulunan sanat dünyasının gereksindiği şeyleri yapmalarını sağlayacak şekilde eğitmeye koyulurlar (Pevsner, 1940). İngiliz görsel sanat okulları birkaç istisna dışında genellikle matbaacılık, tasarım ve reklam fotoğrafçılığı gibi meslekleri, öğrencilerinin baskı işlerinde, reklamcılıkta ve ilgili alanlarda çalışacaklarını düşünerek öğretirler. Bu okullar ticari ve endüstriyel çalışmalara ağırlık verseler de onların üzerinde ağırlıkla durduğu nokta, devlet destekli balelerde dans etmeleri için insanları eğiten devlet okullarından veya İngiltere'de, İskandinavya'da veya başka yerlerde müzisyen, şarkıcı ve diğer tür sanat icracıları yetiştiren benzer okullarından pek de farklı değildir. Bu kurumlar yerleşik sanat dünyaları için bir insan havuzu sağlarlar. Aynı zamanda bu kurumlar, genellikle kasıtsız olarak, bu dünyaların yerleşik yöntemlerine uymayan alternatif sanat projelerine eleman sağlayacak bir iyi-eğitimli asiler havuzu da temin ederler. (Daha önce işaret ettiğim gibi, bale okulları insanlara klasik bale tekniklerini öğretirler. Bu dağarcık, aynı zamanda, bütün katılımcıların bildiği varsayılabilecek tek dağarcık olduğu için bale-dışı dans biçimlerinin oluşturulmasına da temel oluşturur.)

Bir sanatçı, mevcut personel havuzunda gereksinim duyulan işi yapabilecek hiç kimseyi bulamazsa ne yapar? Çalışmaları alışılagelmiş olandan hayli farklı olan sanatçılar genellikle, tıpkı kolaylıkla elde edilemeyen malzeme ve araç gerece gereksinen insanların bunları kendilerinin yapması gibi, kendi çalışanlarını

eğitirler. Bir okul veya bir gösteri grubu kurabilir ya da destek personellerinin bilmesi gereken şeyleri öğrettikleri çırak veya elemanları söz konusu işi yapmaları için görevlendirebilirler. Bu sanatçılar oldukça alışılmadık bir yöntemle çalışıyorlarsa, işleri yapmanın daha alışılagelmiş yöntemlerine alışık olan veya daha alışılagelmiş okul veya gruplarda eğitim görmüş kişilere, unutmaları gereken çok fazla şey olması (muhtemelen haklı olan) sebebiyle görev vermeyeceklerdir. Alışılagelmiş-geleneksel tarzda eğitim almış personel, onları, yokluk çekmeye, katı ve olağandışı bir mesleki disiplini kabul etmeye ve alışılagelmiş mesleki başarının hiç olmamasını görmezden gelmeye daha az gönüllü hale getiren iş ve kariyer olanaklarına sahiptirler.

Birbirlerinin yerine ikame edilebilen destek personel havuzunun üyeleri belirli sanat projeleriyle nasıl bağlantı kurarlar? Çoğu sistemde varolan ve genellikle her tür karışık biçimde hayata geçen iki temel prensibi göz önünde bulundurun. Bir uçta, havuzun üyeleri sanat dünyası projelerini yürüten bir kuruluş için çalışırlar; bu durumda çalışanların kuruluş içindeki kariyerleri, onların belirli işlere atanmalarını olanaklı kılan mekanizmayı meydana getirir. Diğer uçta, havuz üyeleri free-lance* sistem olarak adlandırılabilecek bir şekilde her proje için ayrı sözleşme yaparlar. Her iki durumda da havuzun başarılı mensupları, bir veya daha fazla kuruluş içerisinde veyahut da onlara sürekli bir iş temin eden bir bağlantılar ağı inşa etmek suretiyle bir kariyer sahibi olurlar. Bu iki sistem, destek personel ve çalıştıkları sanatçılar arasındaki ilişkinin devamlılığına göre değişiklik gösterir.

Daimi üyeleri olan yerleşik kuruluşlar çoğu sanat dünyasının karakteristik eserlerini üretir. İnsanlar genellikle aynı senfoni orkestrasında, aynı bale topluluğunda, tiyatro kumpanyasında veya taş baskı atölyesinde uzun yıllarını geçirirler. İşlerini değiştirmeleri durumunda, belli kariyer rotalarını izleyerek yine uzun yıllarını geçirecekleri benzer bir kuruluşa geçerler. Kuruluşlar personelin tayinine bu biçimde egemen olduklarında, insanlar yaptıkları şeyleri bu kuruluşların ihtiyaçlarına ve çalışanları için yarattıkları kariyer olasılıklarının çeşitlerine göre yönlendirirler.

---

* Free-lance: Herhangi bir kuruma bağlı olmadan, kişinin kendi hesabına çalıştığı ve kazancını, çalışmasından elde ettiği sonuçları kişi ya da kurumlara satarak karşıladığı veya çeşitli projelerde bir kişi, kurum ya da örgütlenmeyle anlaşmaya dayalı geçici işbirliği yaptığı bir çeşit nispeten bağımsız çalışma sistemi. (ç.n)

İnsanların ilkin kuruluşa girebilmek gibi bir dertleri vardır. Bir orkestrada korno çalmak için iş bulabilecek miyim? Büyük bir orkestrada iş bulabilecek miyim? Daha sonra, bu insanlar "daha iyi" bir kuruluşa geçmeye çabalayabilirler; çünkü sahip oldukları zanaat kültürü bazı işleri daha çekici ve denemeye değer olarak tanımlar. Nihayetinde kendilerini içinde buldukları kuruluş, onlara herhangi belirli bir proje için gerekli olanın ne olduğunu söyleyerek yaptıkları işi belirler. Bir kumpanya oyuncusu yıllar boyunca veya en azından bir iki yıl arka arkaya tiyatrosunun sahneye koyduğu oyunların bazılarında oynar; bir senfoni çalgıcısı orkestra şefi o yılın programı için ne seçerse onu çalar. İşe alma ve işten çıkarma bürokratik kurallar tarafından idare edildiğinde, bir sendika sözleşmesiyle ya da devletin veya özel kuruluşların kendi kanunlarıyla düzenlenen iş güvencesi sayesinde bu bağlantıyı daha kalıcı hale getirir.

İstikrarlı bir kuruluş içerisinde kalıcı pozisyonlara sahip olan destek personel, birlikte çalıştıkları sanatçılardan farklı itkiler geliştirirler. Sanatçılar, eserin şöhretleri üzerindeki etkisi kadar estetik etkisi konusunda da endişelenirlerken, destek personel ise belirli bir projedeki faaliyetlerini, kuruluşla ilgili uzun vadeli menfaatleri üzerindeki genel etkisi ışığında değerlendirirler. Belirli bir görevi yerine getirmek konusunda sahip oldukları beceriler sebebiyle işe alınmış olan destek personel, bütün zamanlarını bu tek işi yapmak için harcarlar ve yaptıkları şey konusunda, eserin bütününün üretimiyle çatışan bir mesleki gurur ve korumacı bir tavır geliştirirler; kendi küçük işlerini layıkıyla yaptıkları sürece, işin geri kalanı hakkında pek fazla tasalanmazlar. Bunun tersine, destek personel olarak çalışan kişiler, hırslı senfoni çalgıcılarının, etkileyici ve yaratıcı performanslar sergilemek için hiç fırsatı olmayan orkestra çalgıcıları olarak kalmaktan korkmaları (Faulkner, 1973a ve 1973b) veya kumpanya oyuncularının hep aynı tür rolleri oynayan karakter oyuncuları olarak kalmaktan korkmaları gibi, kendilerini yapıyor oldukları görevde sıkışıp kalmış hissedebilirler. Teknisyenler, muhtemelen vaktiyle sanatsal heveslere kapılmış kimselere göre, bu kapana kısılmışlık duygusunu daha az yaşarlar. Aynı şekilde kuruluşlar da vasat becerileri ve yetenekleri yapılabilecekleri sınırlandıran kalıcı personel nedeniyle kendilerini kapana kısılmış görebilirler.

Destek personel genellikle kuruluş içindeki konumlarını korumak ve iyileştirmek üzere planlanmış yöntemlerle hareket eder. Bir yayınevinin daimi çalışanları, bir kitabın yayına hazırlanmasına ne kadar zaman ayrılacağına veya onun tanıtım ve dağıtımına ne kadar para yatırılacağına karar verirken, sadece bu eserin nasıl en iyi şekilde sunulabileceğini değil, bunun yanında yayınevinin kaynaklarının, o sırada ellerinde bulunan bazı benzer projeler arasında nasıl en iyi şekilde dağıtılabileceğini ve bu meseleler hakkında verilecek hatalı bir hükmün kariyerlerini nasıl etkileyebileceğini de düşünürler. Bu, birçok romancının kitaplarının piyasaya sürüldükleri gün ömürlerini tamamlamalarının nedenidir (Hirsch, 1972). Yayımcının tanıtım uzmanı (destek pozisyonun klasik bir örneğidir), kitabın henüz basım aşamasında olmasına karşın, hayal kırıklığına uğratan ön satışların bu kitaba daha fazla para yatırmanın anlamsız olduğunu gösterdiğine karar verir. Böylece kitap, onu aynı zamanda basılmış başka yayınlar yığını arasında yitip gitmekten koruyabilecek eleştirmen ve diğer kimselerin özel ilgisini yeni kitaplara çekmeyi sağlayan reklam veya benzeri faaliyetler olmaksızın piyasaya çıkmak durumunda kalır.

Diğer iki tipik itki ki genellikle bir arada var olurlar, başka bir kuruluşta daha iyi bir iş bulma arzusu ve meslek gururudur. Her iki amacınıza da işin size düşen kısmının iyi yapıldığını garanti ederek hizmet etmiş olursunuz, projenin bütününün akıbetinin ne olduğu burada önem taşımaz ve hatta size düşen kısmının iyi yapıldığının garantilenmesi, projenin bütününün başarısını engelleyebilir. Besteciler, yeteneklerini öne çıkarmama olasılığı bulunan zor bölümlerle uğraşmak zorunda kalmamak için, senfoni orkestrası müzisyenlerinin, parçaların çalınamaz olduğunu veya notalarda çok fazla hata bulunduğunu bahane ederek, yeni eserlerini provada kasten (veya böylesi bir durumdan mağdur olmuş besteciler böyle hissederler) kötü bir biçimde çalacaklarından endişe ederler. Bu şekilde davranan müzisyenler, diğer bazı olası işverenlere iyi görünmek (Faulkner, 1973a ve1973b, senfoni çalgıcılarındaki bu arzuları anlatır) veya sadece mesleğin diğer üyeleri arasındaki şöhretlerini koruyup sürdürmek isteyebilirler.

Destek personel aynı zamanda, personelin her bir proje için ihtiyaç oldukça bir araya getirildiği free-lance sistemler aracılığıy-

la sanatçılarla bağlantıya geçer. Maddi gereçleri elde etmek için yaptıkları gibi, sanatçılar, sahip oldukları her tür, mali veya başka tür kaynakları insanları işe katılmaya teşvik etmek için kullanırlar. Olağan free-lance sisteminde, destek personel sadece sözleşmede belirtilen süre boyunca faaliyete katılır, daha fazla değil. Özellikle ilgi çekici buldukları bir projeye daha fazla zaman ayıramamaktan dolayı esef duyabilirler ancak mali bir anlayışla temellenmiş free-lance sisteminin dinamiği onları bir sonraki projeye sevk eder. Lillian Ross (1969 [1952]), John Huston'ın *Cesaretin Kızıl Nişanı*'nı[3] yönetmeyi bitirdikten sonra hemen *Afrika Kraliçesi*'ni[4] çekmeye gittiğini anlatır. İşlerin çoğu başkaları tarafından yapılmak üzere bırakılmıştır. MGM'deki üst düzey yöneticiler filmin esaslı bir biçimde değiştirilmedikçe başarısız olacağına karar verdiler ve Huston'ın özgün vizyonu olduğunu düşündüğü şeyi korumaya çabalayan yapımcı Gottfried Reinhardt'ın güçlü itirazlarına karşın filmi büyük oranda değiştirdiler. Yeni stüdyo şefi Dore Schary (film dünyasını sarsıcı derecede şaşırtan bir hareketle Louis B. Mayer'in yerine getirilmişti), filmi yeniden yapmak konusuna kişisel bir ilgi gösterdiğinde (ki MGM'in sahibi olan şirketin başkanı Nicholas Schenk, Schary'yi yapım işlerinden sorumlu başkan yardımcısı olarak, stüdyonun diğer çalışanlarının imkânsız denebilecek kadar sanatsal olduğunu düşündükleri film hakkında bütün sorumluluğu alması konusunda teşvik ettiğinden, Schary bunu yapabilirdi) Reinhardt mücadeleyi kaybetti. Bütün bu çetin mücadele boyunca, sonucun getireceği sanatsal itibarı veya utancı üstlenecek kişi olan ve filminin yeniden yapılmasına yol açan olaylar içerisinde hiçbir rolü olmayan Huston Afrika'daydı (bkz. Resim 12). Olup bitenler hakkındaki nihai haberleri aldığında tek tepkisi Reinhardt'a bir telgraf çekmek oldu. "SEVGİLİ GOTTFRIED. MEKTUBUNU HENÜZ ALDIM. İYİ MÜCADELE ETTİĞİNİ BİLİYORUM. UMARIM BENİM HESABIMA FAZLA KAN DÖKMEMİŞSİNDİR." Filmi arkasında bırakmasına karşın Huston şanslıydı. En azından eleştirmenler filmin sanatsal bir başarı olduğunu düşündüler. Filmin muhalifleri de haklıydı, film hiç para getirmedi.

Kararların yürütülmekte olan projelerin dışında olan nedenlerle verilebildiği meselesine dönersek, Schenk'in Schary'ye *Kızıl*

3. *The Red Badge of Courage*, 1951.
4. *The African Quenn*, 1951.

Nişan'ı yapması için izin vermesinin nedenini göz önüne alalım. Mayer'in yerine Schary'yi getirerek Schenk, Schary'yi yeni işiyle mutlu etmek ve aynı zamanda ona, yöneteceği kuruluşun ondan neler isteyeceği konusunda bir ders vermek istemişti:

> Dore, genç. Bu işte çok eski değil. Onu cesaretlendirmem gerektiğini, aksi takdirde kendini bastırılmış hissedebileceğini hissettim. Ona hayır demek çok kolay olurdu. Bunun yerine evet dedim. Bu deneyimi zarar hanesine yazabileceğimi düşündüm. Hemen her şeyi satın alabilirsiniz; ama tecrübeyi satın alamazsınız.
> Bunu Dore'ye başka türlü nasıl öğretecektim? Dore'yi destekledim. Onun filmi yapmasına izin verdim. Ona yardım etmenin en iyi yolunun hata yapmasına izin vermek olduğunu biliyordum. Şimdi o da daha iyi biliyor. Genç bir adam hatalar yaparak öğrenmek zorundadır. Onun bir daha bunun gibi bir film yapmayı isteyeceğini zannetmiyorum (Ross, 1969 [1952], s. 220).



RESİM 12. John Huston tarafından yönetilen *Cesaretin Kızıl Nişanı*'ndan bir sahne. Free-lance sistemlerde destek personel sadece anlaşmada belirtilen süre boyunca çalışır. *Cesaretin Kızıl Nişanı*'nın yönetmeni John Huston çekim yapmayı bitirdikten ve *Afrika Kraliçesi*'ni yapmak için Afrika'ya gitmesinden sonra stüdyo yöneticileri-

nin filmini esaslı bir şekilde değiştirmesine izin verdi. (Fotoğraf Modern Sanat Müzesi'nin/ Film Stills Archive'in[5] izniyle kullanılmıştır.)

İstikrarlı kuruluşların başkanlarının bu tip itkileri olabilir: Yetenekli ama biraz itaatsiz çalışanı dize getirmek gibi, böylelikle bir daha asla sanatın ayartıcılığı uğruna şirketin menfaatlerini kollamayı unutmasınlar. Elbette başkanın itkilerinin böyle ticari olması gerekmez; bir başka durumda da sanatın taleplerini ticarete tabi kılmamayı öğretmek isteyebilir.

Bir free-lance sistemde, insanlar şöhretleri sayesinde iş alırlar. Hollywood bestecilerinin Robert Faulkner'a söylediği gibi (yakında çıkacak kitabından), "Ancak son filminde olduğun kadar iyisindir". Çalışanların, onları kötü bir işin sonuçlarından koruyacak bir sözleşmeleri yoktur. Bununla beraber bazıları, çok az zamanlarını boşa harcayarak bir projeden diğerine geçerek düzenli bir şekilde çalışmayı becerirler. Bunu kısmen birlikte çalıştıkları sanatçının yapılmasını istediği işi teslim edebildikleri için yaparlar. Bir film müziği bestecisi, yönetmenin veya yapımcının istediği işi gören müziği –arzulanan ruh halini ve etkiyi doğuran müziği, asgari harcamayla, zaman veya para kaybı olmayacak şekilde en çabuk bir biçimde– teslim edebilmelidir. Ancak destek işin prensip olarak, katılımcıların sadece yetenekli az sayıda kişi tarafından yapılabileceğini düşündüğü asıl sanatsal çalışmanın aksine herhangi bir yetkin uzman tarafından yapılabildiğini hatırlayınız. Destek personel eşsiz değildir; ikame edilebilirdir. Bu yüzden, belirli bir proje için birine ihtiyaç duyan sanatçılar kaynak havuzundaki yetkin çalışanlar arasından seçim yapabilirler; çünkü bu havuzdaki çalışanların hepsi aranan özellikleri karşılamaktadır.

Şu halde free-lance sistemde başarılı olmak için yeteneğe ihtiyacınız var ancak bu yeterli değildir. Başarılı free-lance çalışanlar fırsat çıktığında çağrılmak için bir bağlantı ağına da gereksinim duyarlar, bu bağlantı ağı sayesinde onların hizmetine ihtiyaç duyabilecek çok sayıda insanın akıllarında ve telefon defterlerinde yer alırlar. Şöhretin bu durumda yararı olur. Önceki projelerinizi başarılı bir şekilde teslim etmişseniz, insanlar sizden hizmet almakla kalmazlar, aynı zamanda sizi diğer insanlara da tavsiye ederler. Revaçta olan Hollywood bestecileri, müşterilerine mun-

5. *Film Kareleri Arşivi.*

tazaman, işin üstesinden ustalıkla geleceklerine emin oldukları daha az ünlü bestecileri tavsiye ederler. Bir bağlantı ağı, projelerinin bazı kısımlarının selameti konusunda size güvenmelerine yetecek kadar sizi ve yaptığınız işi iyi bilen bir grup insandan oluşur. Bu ağın kilit öğesi güvendir. 1940'larda Chicago'da bir hafta sonu müzisyeni olarak çalışmaya başladığım ilk zamanlarda, beni tek gecelik bir iş için tavsiye edecek olan yaşlı bir müzisyen, işin üstesinden gelip gelemeyeceğim hakkında beni sorguya çekmişti: "Bunu yapabileceğinden emin misin? Çünkü beceremezsen benim başım yanar. Aslında sadece benimki değil, başka üç dört kişinin başı da yanar." (O beni birine tavsiye ediyordu, bazı bağlantılardan oluşan bir zincir yoluyla o kişi de bir başkasına [Becker, 1963, s. 107].) Karşılıklı birbirine bağlı güven ve tavsiyeler sayesinde çalışanlar, kendilerine az çok düzenli bir iş sağlayan kalıcı ağlar geliştirirler.

Faulkner (yakında çıkacak kitabında) sistemin en üstte yer alan insanlar için oldukça istikrarlı olduğunu gösterir. Hollywood bestecilerinin yüzde onundan azı, özgün müzik kullanan filmlerin yüzde kırk altısının müziklerini yazıyor; bütün film yapımcılarının yüzde sekizinden azı, bu filmlerin yüzde otuz altısını yapıyor ve bütün filmlerin yüzde otuzu en popüler besteci ve yapımcıların bir birleşimi tarafından yapılıyor. En altta, tek bir film yapan ancak bir ikincisi için gerekli itibarı kazanmayı başaramayan çok fazla sayıda yapımcı ve besteci vardır. En üst grupta yer alan bir besteci bunu şöyle açıklıyor: "Asıl mesele işlerin devam etmesini sağlamak, daha çok iş ve daha iyi iş almak, insanların sizi tanımasını ve nihayet filmleri için ne yapabileceğinizi bilmesini sağlayacak daha çok projede yer almanız."

Destek personel, çalışmalarına katıldıkları sanatçı-işveren için iyi bir iş çıkararak güvene layık olduklarını kanıtlarlar. İşveren teknisyenden ne yapmasını istediğini tarif ederken teknik dili yeterli derecede açık ve kesin biçimde kullanmazsa, destek personel işini yapmakta güçlük çeker; çünkü işveren sonucun istediği gibi olmadığını fark edecektir ancak bunun için gerekli olan kesin talimatları verememektedir. Faulkner (yakında çıkacak kitabında) film müziği bestecilerinin müzik hakkında hiçbir şey bilmeyen yapımcılarla yaşadığı sorunları anlatır ve başarılı bestecilerin, tutarsız ve eksik bir tarif verilse de yapımcıların gerçekte ne istedi-

ğini anlayabilmesi gerektiğini belirtir. Bazı bestecilerin müzikten anlamayan yapımcılarla yaşadıkları iletişim sorunlarına dair öyküler aktarır:

> Söze şuna benzer şekilde başlayan bazı yönetmenlerle sorunlar yaşayabilirsiniz: "Bana hakiki, hakiki modern bir şey ver!" Ve siz onların neyi kastettiklerini anlamaya çabalarsınız, sonuçta adamın, o eski hikâyede olduğu gibi, Tchaikovsky'nin modern olduğunu düşündüğü ortaya çıkar. "Yeni bir şey, taze, farklı bir şey istiyorum, farklı olmalı, Bela Barstock gibi olmalı" diyen yapımcıyı bilirsiniz.[6]

Öyle görünüyor ki destek iş, projenin başarısının ne kadar çok ayrılmaz bir parçası olarak düşünülürse, bu işi yapan kişiler de o kadar az ikame edilebilir elemanlar olarak düşünülürler. Onlara halen ikame edilebilir kimseler olarak muamele edilebilir, film yapımcıları istedikleri besteciyi elde edemezlerse projeden vazgeçmezler, doğru oyuncuları veya yönetmeni bulamadıklarında bunu yapabilirler. Yine de istedikleri bestecinin yerine geçecek birini bulmak için (bir sinema filminin ad dizininde yer alması daha az muhtemel iki görevi seçersek) ilk muhasebeci veya ışık asistanı bulmak için harcayacaklarından daha fazla zaman harcar ve bu sorunu, daha fazla ciddiye alırlar.

Free-lance sistemlerin katılımcıları hem sanatçılar ve görevlendirme işini yapan diğer idareciler hem de destek personel işin yapımıyla alakasız sayılabilecek itkilere sahip olabilirler. Pauline Kael, Mary McCarthy'nin romanı *Grup*'un* film versiyonu için "anlaşmayı bağlayan" yönetici yapımcının durumunu bilhassa kötü bir örnek olarak verir.

> [Onun] proje için duyduğu coşkunun Bayan McCarthy'nin eserinin edebi kalitesi ve sinemasal potansiyeliyle pek az ilgisi vardı ancak bir grup masrafsız, cazibeli ünsüz oyuncu [hikayedeki temel karakterler sekiz üniversiteli kadındır] arasından tercih yapabilmek, onları yıldız mertebesine çıkarmak ve daha sonra onları kendi filmleri ve bol kazanç getirecek birtakım özel anlaşmalar için kullanabilmek gibi göz kamaştırıcı bir fırsata sahip olmak konusunda [coşkuluydu]... sekiz genç kızın oynadığı bu film sayesinde elbette kendi Capucine'lerini ve (Ursula) Andress'lerini elde edecekti ve elinin altında hazır bu genç güzellerle bu

6. Sözü edilen besteci Béla Bartók'tur, metinde kasıtlı olarak yapımcının yanlış telaffuzunu belirtmek için Bela Barstock olarak yazılmıştır.

* McCarty, Mary, *The Group*, Harcourt Brace, 1963, (Film,1966). (ç.n.)

modern film pazarlayıcısı-yapımcısı tarihin en büyük kadın simsarından daha zengin olacaktır. (Hollywood'da ilk şansı tanıdıkları bu yıldızlar sayesinde yönetmenlikten kazandıklarından daha çok para kazanan yönetmenler vardır.) (Kael, 1968, s. 68-69.)

Destek personel bulma sistemlerini, destek personelin dikkat ve ilgisini elde etme yöntemleri olarak düşünebiliriz. Bu iki sistem, kuruluş bazında işe alma ve free-lance çalıştırma sistemleri dikkatin farklı biçimlerde kullanılmasına neden olur. Kuruluş çalışanları, işverenleri bunun önemli olduğunu düşünüyorsa, dikkatlerinin bir kısmını (hatta bütün dikkatlerini), işverenlerinin gerekli bulduğu süre boyunca tek bir işe yöneltebilirler; ancak sıklıkla aynı anda çok sayıda proje üzerinde çalışırlar. Free-lance çalışanlar genellikle kısa süreli ve hummalı bir biçimde çalışırlar, bitince unutacakları bir projeye yönelttikleri bölünmemiş yoğun bir dikkat söz konusudur. Brecht, *Berliner Ensemble*'a* aylarca hiç aralıksız prova yaptırırdı; ancak Huston ve *Cesaretin Kızıl Nişanı* vakasında görmüş olduğumuz gibi Hollywood, insanların dikkatine sadece bilfiil ödemesini yaptıkları kısa bir süre boyunca hükmedebilir. Bütçeler her zaman olabileceğinden daha küçük olduğundan, projeye doğrudan katkı sağlamayan herhangi bir şey için insanlara pek nadir ödeme yapılır. Pauline Kael her zaman filmlerin neden, tam anlamıyla ticari sebeplerle olması gerekenden çok daha kötü olduğuyla ilgilenmiştir; onun *Grup* filminin yapımı hakkındaki araştırması bu sebeplerden birkaçını ortaya koymaktadır. Örneğin, filmin yapımıyla bağlantısı olan hiç kimsenin Mary McCarthy hakkında, onun yaşamı veya çalışmaları hakkında hiçbir şey bilmemesini ve bu nedenle bu tip bir bilgiyi filmin yapımına taşımamasını çok şaşırtıcı bulmuştur. Free-lance sistemin işleyişi bu eksikliği anlaşılır kılar. Filmciler, kariyerleri boyunca çalışmak durumunda kaldıkları olağanüstü büyük çeşitlilikteki yazar ve konu hakkında uzman olamazlar; tüm zamanlarını yapılan projenin acil ayrıntılarıyla uğraşarak geçirirler. Filmcilerin, Kael'in işinin normal rutini içerisinde kazandığı türden bir genel kültür edinmek için zamanları yoktur, eğer zamanlarını bu kültürü edinmek için bu biçimde harcayacak olsalar da bunun için ödüllendirilmeyeceklerdir. Filmciler, işlerine nasıl film yapacaklarını öğrenerek hazırlanırlar; Kael ise, kendi işine

* 1949'da Brecht tarafından Berlin'de kurulmuş olan tiyatro topluluğu. (ç.n.)

Mary McCarthy'nin eserlerini okuyarak hazırlanır. Free-lance çalışma bütün dikkatinizi en acil işe adamayı öğretir.

Kael yarı yarıya tamamlanmış filmin ses bandında bir hata olduğunu duymuştur: Filmdeki kızlardan biri, arkadaş grubundaki tüm kızların, oy vermeyi unutmuş biri dışında, Roosevelt'e oy vermiş olduğunu söylemesi gerekirken, bunun yerine, sınıfındaki herkesin Roosevelt'e oy verdiğini söylüyor, böylece repliğin anlamını ve hikâyenin başat amaçlarından birini mahvediyordu. Kael, sette bunu duyduğunda hem yapımcıya hem de yönetmene bunun düzeltilmesi gereken bir şey olduğunu söyledi. İkinci kayıtta da düzeltme yapılmadı, bunun üzerine Kael duruma tekrar dikkat çekti:

Her ikisi de beni yanlış duymuş olduğum konusunda inandırmaya çalıştı. Görünüşe göre ikisi de kaydı kontrol etmek veya dinlemek zahmetine katlanmamıştı; çünkü film basın gösterimine çıktığında hata halen oradaydı. O dönemde, Lumet [yönetmen] Londra'daydı ve bir sonraki filmi üzerinde çalışıyordu, Buchman [yapımcı] Riviera'ya geri dönmüştü.

> *Birinin* hatayı önemseyebileceğini düşünerek etrafta bundan söz ettim ve tapım işiyle ilgili üç kişi, eğer Sydney'ler [Lumet ve Buchman] Helena'ya "sınıf" dedirttilerse, bunun istedikleri şey olması gerektiği konusunda ısrar ettikten sonra nihayet filmin kurgucusu Ralph Rosenblum'a ulaştım, o bunun bir hata olduğunu derhal fark etti. Fakat uğraşması gereken yeterince sorunu vardı: Sydney'lerin yokluğunda, Sinema Filmleri Ulusal Katolik Bürosu'nun istediği... kesintilerle cebelleşmek zorundaydı (Kael, 1968, s. 96-97).

Bu durumda free-lance çalışma kuralı tersinden işlemiştir. Hiç kimse bu free-lance çalışanlardan söz konusu ayrıntıya dikkat etmelerini talep etmediği için, onlar da dikkat etmemişlerdir.

Sanatçıların parası yoksa ne olacaktır? Para ekonomisinde bile parasızlık, ciddi kısıtlamalar yaratmasına karşın, her şeyin sonu demek değildir. Lyon (1974), incelediği küçük ve meteliksiz tiyatro topluluğunun malzemeler gibi personel için de takas yoluna başvurduğunu görmüştür. Takasın bir biçimi, bazılarına tiyatroda söz sahibi olma hakkı verilerek, bazılarıysa da tiyatronun kazandığı başarıda pay sahibi olmak karşılığında insanları tiyatronun "üyeleri" yapmaktan ibaretti. Belki de daha önemlisi, "İnsanlar

Western Theater'ın onlara oyunculuk fırsatı sağlayacağını umdular" (s. 85). Daha da fenası, pek çok kişi, er geç oyunculuk yapma fırsatı doğuracağını umarak teknik veya daha az arzulanır diğer işleri yapmaya gönüllü oldu. Bu durum bazı zorunlulukları dayattı, öyle ki "yönetmen bazen bu üstü kapalı beklentiyi karşılamak zorunda hissetti. Bu yüzden, ne yazık ki bazı kötü oyunculara küçük roller verildi ve tiyatro da bu insanların içindeki gelecekte oyunculuk yapmaya yönelik hevesi ve cesareti kırmak şeklindeki tatsız görevi yapmak zorunda kaldı" (s. 88). Dahası, grubun sahneye koyabildiği oyunlar, tiyatronun üyesi olmak için gönüllü olmuş oyuncular tarafından sınırlandırıldı. "Grupta sadece üç tecrübeli kadın oyuncu bulunduğundan, çok sayıda deneyimli kadın oyuncu gerektiren bir oyun programdan çıkarılmalıydı" (s. 86). Sonuç olarak bu kadar az oyuncuyla oyun sahneleyemediler, bir oyuncunun dile getirdiği gibi, "Sekiz hafta boyunca yapacak hiçbir şeyi olmayan bir grubu olan bir aktrist olmayı kim ister? Bu kimsenin hoşuna gitmez. Şu halde biz de içinde herkesin yapacağı bir şeyler olan oyunlar bulmak zorundayız" (s. 86).

Görmüş olduğumuz gibi, destek personelin büyük bir kısmı, yaptıkları şeyin kendi içinde sanat olduğunu vaktiyle düşünmüştür veya halen de böyle düşünmektedir. Bir sanat dünyasındaki herkesin bir başkası için destek personel olduğunu söylemek abartılı olacaktır; aynı şekilde, herkesin ya da hemen herkesin kendini sanatçı olarak gördüğünü söylemek de doğru olmayacaktır. Ancak bu abartılı ifadeler önemli bir noktaya işaret eder. Bir sanat dünyasında her işlev sanat olarak ciddiye alınabilir ve her şey, hatta en çok kabul gören sanatçının yaptığı şey bile bir başkası için destek iş haline gelebilir; dahası pek çok sanat dalında kimin sanatçı, kimlerin destek olduğu hiç de net değildir. Rauschenberg bir de Kooning çizimini sildiğinde* veya Duchamp

* Amerikalı ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı, baskıcı ve performans sanatçısı Robert Rauschenberg (1925-2008) 1953 yılında Hollandalı soyut dışavurumcu ressam Willem de Kooning'den (1904 - 1997), silmek için bir eser yapmasını ve bu amaçla kendisine vermesini istemiş, de Kooning genç sanatçıya yeni bir çizim yapmak yerine sevdiği ve "özleyeceği" karışık teknikle yapılmış bir çizimini vermiştir. Rauschenberg'in iki aylık bir zamanını alan silme işlemi sonucunda de Kooning'in çiziminin izlerini belli belirsiz taşıyan bir "minimalist" eser ortaya çıkmıştır. Bu benzeri görülmemiş sanatsal edimin ürünü *Erased de Kooning Drawing (Silinmiş De Kooning Çizimi)* adıyla sergilenmiştir, eser bugün San Francisco Modern Sanat Müzesi koleksiyonundadır. Rauschenberg'in de Kooning'i bu edim için ikna etme sürecinin detayları ve sanatsal bağlam için bkz. Mark Stevens, Annalyn Swan, *de Kooning: An American Master* (Paperback, Borzoi Books, N.Y.,2004, s. 358-360). (ç.n.)

Mona Lisa'ya bıyık çizdiğinde, özgün eserlerin yaratıcıları sadece destek personel midir? Eğer değilse, neden değildir? Eserleri yeniden üretilerek bir başkasının kolajının bir parçası haline gelen insanlar için ne diyeceğiz?

John Cage, müziğin sesin manevi değerlendirmesi olduğunu söylemişti. Onun sözünü genelleştirebiliriz: Sanat söz konusu olduğunda, bir esere yapılan çeşitli katkıların göreli değerinin manevi bir değerlendirmesini yaparız. Katılımcıların çoğunun daha alışılagelmiş-gelenekselleşmiş değerlendirmelerle aynı fikirde olmamasına ve kendi katkılarını, alışılagelmiş biçimde önemli kabul edilen sanatçının katkısından daha önemli saymalarına şaşmamak gerek (Film kurgucusunun bu konudaki düşüncesi için bkz. Rosenblum ve Karen, 1979, s. 230-231). Bu tartışmada tarafsız kalırsak, bir sanat eserinin üretimine katılanların bazılarınca yapılan "müdahale"nin söz konusu eseri, sanatsal olarak ister istemez daha az değerli kıldığı görüşünü paylaşmanın zor olduğunu düşünebiliriz, belki de bu "müdahale" tam da eserin gereksindiği şeydir. Yönetmenin dışındaki başka kişilerin de filme oldukça fazla müdahale etmiş olmasına rağmen, eleştirmenlerin *Cesaretin Kızıl Nişanı*'nın bir hayli iyi bulduğunu görmüştük. Benzer şekilde, Faulkner'ın görüşme yaptığı besteciler, yönetmen ve yapımcıların, beste ve fikirlerine karışmasından şikâyet ediyorlardı. Halbuki bir filmin asıl meselesi, filmin (en azından, alışılmışın dışında bir film de olsa, kurmaca filmlerde) ekrandaki görüntülere tabi olması gereken müziği değildir.

Özetlersek, sanatçılar maddi kaynaklar ve personel kullanır. Bu maddi kaynakları ve personeli, çalıştıkları sanat dünyasında kendileri için ulaşılabilir olanların bulunduğu havuzdan seçerler. Sanat dünyaları neyi ulaşılabilir kıldıklarına ve hangi biçimde ulaşılabilir kıldıklarına göre farklılık gösterirler. Bir toplumda geçerli olan ekonomik faaliyet kalıpları, sanatçının çalışmak için neye ve birlikte çalışmak için kime ulaşabileceğini biçimlendirir. Üretim malzemelerinin ne ölçüde tekelleştiği, azınlık pazarlarının kârlılığı ve sanatçıların özel olarak kendileri için tasarlanmış ve üretilmiş şeylere ne ölçüde ihtiyaç duyduğu gibi unsurların hepsi neyin ulaşılabilir olduğunu ve dolayısıyla sanatçının ne meydana getirebileceğini etkiler. Benzer biçimde, destek personelin çalışacakları projeleri bulmasında aracılık eden kuruluşlar, on-

ları işe alan sanatçıların gayelerine ters düşebilecek kuruluşla ilgili, mesleki ve kariyere dair itkiler yaratırlar.

Elde edilebilir olan, elde edilebilir olanın sağladığı kolaylık, sanatçılar eserlerini planlarken, onların düşünme biçimlerinde ve bu planları gerçek dünyaya taşımaları sürecinde ise eylemlerinde rol oynar. Ulaşılabilir kaynaklar bazı şeyleri mümkün kılar, bazılarını kolaylaştırır ve diğer bazı şeyleri ise daha zor hale getirir; elde edilebilirliğin her modeli bir çeşit sosyal organizasyonun işleyişini yansıtır ve meydana getirilen sanatı biçimlendiren sınırlamalar ve olanaklar modelinin parçası haline gelirler.

4
Sanat Eserlerinin Dağıtımı

Varolan sistemlerin içinde olmayan sanatçılar... dayanılmaz ölçüde zor bir sorunla karşı karşıya kalırlar. Her geçen yıl atölyeleri, hiç kimsenin almak istemediği; her gün onlara, çalışmalarının *kabul görmesini (ya da bu kabulü yeniden elde etmesini) sağlayamadıklarını açıkça kanıtlayan resimlerle dolar... bazıları en mütevazı başarıyı elde edemeyecekleri veya önceki gibi satılabilir yeni bir tarz yakalayamayacakları konusunda ümitsizliğe kapılır ve resim yapmayı bırakırlar. Bir sanatçının eserlerinden söz ederken dediği gibi: "Resimlerinizi satamıyor ve halen üretmeye devam ediyorsanız, eğer* çok güçlü bir insan *değilseniz acı bir umutsuzluğa kapılmama elinizde değildir, nitekim çoğu sanatçı bu kadar güçlü değildir."*

LEVINE, 1972, s. 306-307

Bir eser meydana getiren sanatçıların, eserin dağıtımını yapmaları, eseri takdir edecek beğeniye sahip insanların esere ulaşmalarını sağlayacak ve böylelikle başka eserler yapmaları amacıyla zaman, malzeme ve işbirliği sağlaması için eserdeki zaman, para ve malzeme yatırımını karşılayacak bir mekanizma bulmaları gerekir. Sanatçılar dağıtım olmadan da çalışabilirler. Pek çok eser, yapıldıklarında, onları meydana getiren kişiler tara-

fından saklanmış veya sunuldukları toplum tarafından göz ardı edilmiştir. Çok sayıda sanatçı, belki de sanatçıların büyük çoğunluğu, eserlerinden hiçbir zaman para kazanamamışlar, ileride yapacakları eserlerin masraflarını yapmış oldukları eserlerin geliriyle karşılayamamışlardır.

Tam anlamıyla gelişmiş sanat dünyaları, sanat eserlerini, onları takdir eden ve eserlerin devamının gelebilmesi için yeterli karşılığı ödeyecek olan çevrelere ulaştırarak, sanatçıları içinde yaşadıkları toplumun ekonomisiyle bütünleştiren dağıtım sistemlerini sağlarlar. Bu dağıtım sistemleri, bir sanat dünyasını meydana getiren diğer işbirliği faaliyetleri gibi, bizzat sanatçılar tarafından üstlenilebilir. Genellikle bu işi uzmanlaşmış aracılar yaparlar. Dağıtım sistemlerini işleten aracıların menfaatleri çoğunlukla, eserleriyle meşgul oldukları sanatçılarınkinden farklıdır. İşin ticari kısmıyla onlar ilgilendikleri için, "yaratıcı" eserin nispeten kararsız ve düzensiz üretimini düzenlemek isterler (Hirsch, 1972). Tacirlerin galerilerinde sergileyecek eserleri olmalıdır, yapımcıların sezonu doldurmak için tiyatro etkinliklerine gereksinimi vardır. Üstelik tacirler ve yapımcılar bu eserlere, sanatçıların yapılması gerektiği düşünülen türde değil de sistemin kabul etmeyeceği başka türde eserler ürettiklerinde de gereksinim duyarlar. Dağıtımcılar, işlerinin istikrarını güvenceye almak ve de sanatın düzenli bir biçimde üretilebileceği sabit koşullar yaratmak için, karmakarışık bir süreci daha düzenli bir hale getirmek isterler. Bu durum, onların eserleri sanatsal değerinden, bu değer her nasıl tayin ediliyorsa, başka bir temelde ele almaları sonucunu doğurur (Moulin, 1967).

Sanatçıların çoğu dağıtımın sağladığı avantajları elde etmek istediğinden, içinde bulundukları dünyanın dağıtım sisteminin neyi kabul edebileceğini göz önünde bulundurarak çalışırlar. Bu dağıtım sistemi ne tür eserleri dağıtacaktır? Neleri göz ardı edecektir? Ne tür eser karşılığında ne verecektir? Dağıtım sistemleri, sanatçılar ve izleyiciler arasında eser ve para hareketini idare eden aracıların türü ve bu iki grup arasındaki iletişim ve etkileşimin dolaysızlığı bakımından değişiklik gösterir. Sanat eserleri her zaman onları dağıtan sistemlerin izlerini taşır; ancak bunun nasıl olduğu konusunda farklıdırlar. Sanatçılar geçimlerini sanat dışı kaynaklardan sağlıyorlarsa, dağıtım sisteminin etkisi asgari olur; doğrudan bir hami için çalışıyorlarsa bu etki azami dereceye çık-

mış olur; eserlerini anonim izleyici için yaratıyorlarsa, bu etki haliyle, karmaşık ve tafsilatlı bir dağıtım sistemini işleten aracılar tarafından konulmuş sınırlamalardan kaynaklanır. Dağıtımcıların sanat eserlerinin nasıl olması gerektiği konusunda bağımsız fikirleri olması veya dağıtımcıların sanatın alışılagelmiş-gelenekselleşmiş yöntem ve uygulamaları konusunda, sanatçıyla ortak bir dili paylaşıp, makul tercihler yapacak ve taleplerde bulunacak kadar yeterli bilgileri olmaması durumunda, sanatçılar bu etkileri sınırlandırmalar olarak tecrübe ederler. Tam tersi bir biçimde sanatçılar, bu bilgiye sahip hami veya aracıları söz konusu eserin üretiminde beraber çalıştıkları ortaklar olarak kabullenirler.

Şu halde sanat eserleri, sanat dünyasının dağıtım sisteminin kabul edebileceği şeylerdir; çünkü sisteme uygun olmayan eserler, hazırlanmış dahi olsalar, genellikle dağıtılmaz; çoğu sanatçı eserlerinin dağıtılmasını istedikleri için, sistemin kabul etmeyeceği eserler yapmaz. Sanatçıların bu meseleleri göz önünde tutarak çalıştığını söylemek, onların bütünüyle bunlar tarafından sınırlandırıldıkları anlamına gelmez. Nasıl sanatçılar değişir ve sistemlere uyum sağlarsa, sistemler de değişir ve sanatçılara uyum sağlarlar. Dahası, sanatçılar mevcut sistemlerden ayrılabilir ve bir yenisini yaratabilir veya dağıtımın sınırlayıcı avantajları olmadan idare eder veya etmeyi deneyebilirler. Sanat dünyalarının genellikle aynı anda işleyen birden çok dağıtım sistemi vardır. Çağdaş resim dünyası, hamilik ilişkileri ile bir arada varolan bir tacir-galeri sisteminin unsurlarını barındırır ki bu durum 17. yüzyıl İtalyan resmi için de geçerliydi. Çağdaş şiir dünyası, özdestekle devlet himayesini ve özel hamiliği bir araya getirir. Sonuç olarak, sanatçılar, bu bileşimler içerisinden onlara en iyi hizmeti veren veya onları en az sınırlandıran dağıtım sistemini seçebilirler.

Dağıtımın şöhret üzerinde muazzam bir etkisi vardır. Dağıtılmayan eser tanınmaz, bu yüzden de beğenilemez ve tarihi bir önem kazanamaz. Bu süreç döngüseldir: İyi bir şöhrete sahip olmayan eser de dağıtılmayacaktır. Bu, büyük veya önemli sanatın ne olduğu hakkında yapacağımız ileriki değerlendirmemizin, dağıtım sistemlerinin yapısal mesleki önyargılarıyla neyin büyük veya önemli sanat olduğuna dair düşünceyi etkileme biçimini akılda tutmamız gerektiği anlamına gelmektedir.

Pek çok sanat dünyası –örneğin, katılımcılarının çoğu açısından, çağdaş şiir ve fotoğraf dünyası– söz konusu sanatı yapan kişilere o kadar az bir gelir sağlar ki eserlerin çoğu bir özdestek sistemi yoluyla üretilir. Büyük parasal kaynaklardan mahrum olan sanatçılar pahalı malzeme, araç gereç, personel veya mekân gerektiren eserler yapamazlar. Şiir ve fotoğraf gibi nispeten küçük yatırımlar gerektiren sanat biçimleri, bu nedenle pek çok kimseye cazip gelir. Bu durum, tam zamanlı bir sanatsal faaliyetin masraflarını, sanat eserinin kendisinden elde edilen gelirle karşılamayı daha da zor bir hale getirir. Bu sanat dallarındaki çoğu sanatçı, şu halde, desteklerini sanat dünyasındaki çalışmalar dışındaki veya sanat eserlerinin fiili yaratımının çevresindeki bazı kaynaklardan sağlar. Bazı sanatçılar varlıklı veya çalışan bir eş tarafından desteklenmektedir. Bazı sanatçılar, geçinmelerine yetecek kadar parayı kazanmış veya miras almışlardır. Bazı sanatçılar, sosyal konumları veya başka alanlardaki eğitim ve tecrübeleri sayesinde buldukları bir işi yaparlar. Pek çok şair çalışmalarını bu yolla desteklemiştir: T.S. Eliot bir bankada, daha sonra da bir yayınevinde çalışmıştı; Wallace Stevens bir sigorta şirketinde yöneticiydi ve William Carlos Williams hekimlik yapıyordu. Başka sanatçılar ise, sanatçı olarak çalışmadıklarında ancak sanat dünyasının parçası olan işlerde çalışırlar. Ressamlar çerçeveci olarak, besteciler orkestralar için aranjör olarak, romancılar ve şairler editör olarak çalışabilirler. Yaygın bir durum ise, sanatçıların bilfiil uğraştıkları sanatı ilk ve orta dereceli okullarda, mesleki sanat okullarında ve özel ders veren öğretmenler olarak öğretmeleridir.

Bu işler ciddi bir sanat çalışması için ne kadar zaman bırakır? Sanatçılar sıklıkla "gündüz işi"* (bu ifade "sanat işinin" genellikle geceleri yapıldığı sahne sanatlarında yaygındır) için yaptıkları çalışmaların, sanatsal çalışmalarını engellediğinden şikâyet ederler. Bu gündüz işi, sanata ayıracak hiç zaman kalmayacak derecede fazla zaman alır veya içerik olarak sanatçının sanatıyla fazlaca örtüşmesi nedeniyle özgün sanat eserlerinin yaratımını engeller. (Ticari işler yapan fotoğrafçılar bazen ticari tavrın, reklamcılık

* Özgün metinde kullanılan "day-job" ifadesi, günümüz Amerikan konuşma dilinde, yazarın kullandığı anlamla büyük ölçüde örtüşmekle birlikte, esasen kişinin yaşamını idame ettirmesi için gerekli asıl geliri sağladığı ve ekseri gündüz saatlerinde meşgul olunan iş tipini nitelemek için kullanılır. (ç.n.)

zihniyetinin sınırlamalarını içermeyen bir biçimde görmelerini ve fotoğraflamalarını zorlaştırarak "kişisel" çalışmalarını etkilediğini söylerler.) Sanatçılar iş olarak öğretmenlik, hekimlik veya avukatlık yapmayı tercih edebilirler; çünkü bu tip bir iş onlara kendilerine zaman ayırma olanağını tanır. Alternatif olarak, daha az dikkat gerektiren ve daha az saygınlığı olan işleri, fiziksel olarak daha zor olsalar da daha çok zaman alsalar da ve daha yorucu olsalar da tercih edebilirler.

Kendi eserlerini finanse eden sanatçılar ürün verdikleri sanat alanı için varolan dağıtım sistemlerinden bağımsız olabilirler; eserlerini dağıtmaya, özellikle de parasal karşılığı için dağıtmaya gereksinim duymayabilirler. Şayet kendilerini sanat dünyasından yeterli derecede yalıtmışlarsa veya yeterli derecede dışlanmışlarsa, bunu bir mahrumiyetten çok bir özgürleşme olarak tecrübe edeceklerdir. Şayet, eserlerini, dağıtılmaları amacıyla bir sistemin kısıtlamaları altında üretmeleri gerekmiyorsa, bu sistemin zorunluluklarını göz ardı edebilir ister büyük ister küçük ister kısa ister uzun ister anlaşılır ister anlaşılmaz ister icra edilebilir ister icra edilemez olabilecek biçimlerde yapabilirler; çünkü bu kısıtlamalar, standartlara uymayan eserleri kabul edemeyen dağıtım sistemlerinin katılıklarından kaynaklanır. (Bu olasılık eksiksiz ifadesini, ileride tartışılacak olan başına buyruk sanatçılarda ve naif ressamlarda bulur.)

Çoğu sanatçı, ekonomik destek için değilse bile, tamamlanmış eseri izleyiciye ulaştıracak dağıtım sistemine gereksiniminden dolayı sanat dünyasına yönelimini kâfi derecede sürdürür. Bazıları ise sadece, geçimlerini sanatsal çalışmadan sağlayan kimselerin kullandığı olağan dağıtım kanallarını, aynı yerlerde yayım yaparak, sergi düzenleyerek, gösteri yaparak kullanırlar; onlardan tek farkları istemedikleri takdirde sistemin kıtlamalarına katlanmak zorunda olmamalarıdır. Bu sebeple, özdestek sanatçılara en büyük özgürlüğü sağlar. Aslında, yeterli dış kaynakla sanatçılar kendi dağıtım sistemlerini yaratabilirler. Görsel sanatlar alanında üretim yapan sanatçılar çoğunlukla, masrafları paylaşarak ve her yıl sergi yapmak fırsatı karşılığında galeri işlerinin çoğunu yaparak ortak galeriler açarlar. Konser organize eden kişilerin ve albüm yapımcılarının henüz ilgisini çekmemiş olan hevesli

müzisyenler ve şarkıcılar kendi konserlerinin giderlerini çoğu kez kendileri karşılarlar.

Yerleşik bir dağıtım sisteminin, bir dağıtım sisteminin sunacağı faydalardan yararlanmak isteyebilecek yeterli sayıda insanı reddetmesi durumunda; bu kişilerin eserleriyle meşgul olmak için özdesteğe dayalı bir alternatif sistem kurulabilir. Örneğin *Reddedilenler Salonu*[*] 1860'larda Paris'te "gerçek" *Salon* tarafından geri çevrilen resimleri sergilemek için düzenlendi; bazı basımevleri de ticari yayınevleri tarafından reddedilmiş eseri masrafları yazarın karşılaması şartıyla basmaktadır. Örneklerin de gösterdiği gibi, yerleşik dağıtım sistemine dahil olmak, sanat dünyası katılımcılarının ciddi sanatçıları amatörlerden ayırt etmesini sağlayan önemli işaretlerden biridir. Sebepleri ne olursa olsun, olağan sistem tarafından geri çevrilmişler için yaratılmış alternatif sistemleri kullanan kişiler, kendilerini gayriciddi sanatçılar olarak damgalıyor olabilirler.

Michal McCall (1977, 1978) taşralı bir sanat dünyasının olduğu St.Louis'de yaşayan kadın ressamları araştırdı; bu ressamlar, bu dünya taşra zihniyetli olduğu için sanatsal ciddiyetlerini göstermenin zor olduğunu fark etmişlerdi. Onlar ciddiyetlerini resmin dışındaki bazı yollarla göstermek durumundaydılar. Bazıları yerel yüksekokulların ve üniversitelerin sanat bölümlerinde öğretmenlik işi almayı başardılar; çünkü buralarda bu işler ciddiyetin göstergesiydi, bazıları, görüşme yapılan kadınlardan birinin McCall'a söylediği gibi, salt ciddi gözükmek için bir işe girmişlerdi:

> Bu hanım, onun "hobi"sini desteklemekten mutluluk duyan çok zengin bir adamla evliydi. Ancak o kendine yeten biri olmak ya da en azından kendi çalışmasının giderlerini karşılamak istiyordu. Bunu yapana dek kendini yetişkin olarak hissetmeyeceğini söylüyordu. Şayet geçiminizi kendiniz sağlayamıyorsanız, ciddi eserler yapabilmek için başınızı gerçekten dik tutmalısınız (McCall, 1978, s. 307).

Mc Call şuna işaret eder: "Sanat eserini satmak bu sorunun bir çözümüdür. Sadece gelir sağlamakla kalmaz, kişinin kendisine ve başkalarına sanatın bir oyalanma değil, mesleki bir uğraş olduğu-

[*] *Salon des Refusés*: 1863'te Manet'nin bir resminin Akademi sergisine (yaygın adıyla *Paris Salonu*) kabul edilmemesi üzerine ilk olarak aynı yıl düzenlenen ve yenilikçi sanatçılara yıllarca eserlerini sergilemeleri için ev sahipliği yapan sergi. (ç.n)

nu ispatlar." Öğretmenlik yapmamış olan bir başka ressam ise şunları anlatmıştır:

> St. Louis'de eserlerinizi satarak kendinizi geçindirmeniz mümkün değil. Fakat bazı parçalar satmayı isterdim. Sadece benim bir sanatçı olduğumun bir çeşit kanıtı olarak. Böylelikle kocam bana şaka yollu sataştığında bir şeyler kazandığımı söyleyebilirdim. Herhangi bir şey satmayı istemeye alışık değilim ancak şimdi bir yığın çizimim var ve bazılarını sattığımı düşünebiliyorum... (McCall, 1978, s. 307).

Bu kadınlar, başka şeylerin yanında, kendilerini, McCall'ın "resim boyayıcılar" diye adlandırdığı, resim yapan ancak bu işi yerleşik resim dünyasının kurumları içinde veya düşünce yapıları ve estetiği temelinde yapmayan kimselerin dünyasından da ayırt etmek istiyorlar. Resim boyayıcılar, örneğin, bir oturuşta birkaç resim yaptıklarını, bir resmi çok üretebildiklerini vurgularlar:

> Öncelikle bütün tuvalleri astar boyayla kaplarım. Ondan sonra bütün fonu yaparım. Daha sonra bütün detayları ve ön planı çizmek için her bir resme yaklaşık iki saatimi harcarım (McCall, 1977, s. 38).

Çoğu, dahil oldukları amatör sanat toplulukları tarafından düzenlenen sergilerde eserlerini teşhir ettiklerini, sattıklarını ve bu toplulukların toplantılarında düzenlenen müsabakalarda yarıştıklarını anlatır:

Hepimiz bir resim getiririz. Bir tema vardır, belki ocak ayında bir kar manzarası ya da baharda açan çiçekler. Herkes bu temayı kullanarak bir resim yapmak durumundadır. Daha sonra bu resimleri toplantılarda değerlendiririz. Hepimiz oy kullanırız ve kazanırsanız belli bir miktar puan alırsınız (McCall, 1977, s. 39).

Resim boyayıcılar profesyonel sanatçılardan daha kötü olmayan resimler meydana getirebilirler (McCall bu meseleye değinmez ve bu *a priori* olarak kabul edilecek bir değerlendirme değildir); ancak onlar eserlerini, "ciddi" sanat dünyasının üyelerinin amatör işi olarak gördükleri, bu nedenle de kaçınılması gerektiğini düşündükleri bir biçimde sergilerler. (10. Bölüm'de anlatılan fotoğraf kulüplerinin dünyasıyla karşılaştırın.)

Şu halde, özdestek sanat dünyası, dağıtım sistemlerinin ortaya çıkardığı sorunların bazılarını çözer ancak hepsini çözmesinin

imkânı yoktur. Şayet çalıştığınız sanat dalı büyük harcamaları gerektirmiyorsa, yüksek harcamaları bile karşılayacak yeterli kaynaklarınız varsa veya ihtiyacınız olan şeyi takas yoluyla elde edebiliyorsanız, çalışmanıza ekonomik destek sağlamak için sistemi kullanmaya ihtiyacınız yoktur. Ancak buna rağmen eserinizi uygun izleyiciye sunmak isteyebilirsiniz. Eğer bu izleyiciye ağırlıklı olarak veya sadece yerleşik dağıtım sistemi sayesinde ulaşabiliyorsanız, bu sistemle teması sürdürmeli veya aynı sonuca ulaşmanın alternatif bir yolunu bulmalı veya bu tip bir izleyici takdiri olmadan idare edebilmelisiniz. Sanatçılar alışılagelmiş-geleneksellelleşmiş sistem aracılığıyla ulaşılabilen izleyicileri tercih etmeyebilirler; çünkü bu izleyiciler bu sistemi, onlara nasıl takdir edeceklerini bildikleri ve tercih ettikleri eserler sunduğu için kullanırlar; onlar bu sistemin sunmadığı alışılagelmiş-gelenekselleşmiş olanın dışında eserlerle ilgilenmezler.

HAMİLİK

Bir hamilik sisteminde, bir kimse veya kurum, sanatçıyı, belli eserler veya belirli sayıda eser veya belki de sadece çeşitli eserler üretmesi için, anlaştığı süre boyunca bütünüyle destekler. Sanatçıları bu şekilde desteklemeye gücü yeten kişiler bir toplumun varlıklı kesiminden gelirler. Bu kişilerin, yüksek sanat eserlerinin üretimini yönlendiren karmaşık alışılagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamalara dair ciddi bilgi edinecek boş zamanları ve fırsatları olmuştur; ayrıca bu konuda bilgili olduklarından istedikleri takdirde üretimini destekledikleri eserler üzerinde tafsilatlı bir denetim uygulayabilirler. Hami, belirli kamusal alanlar için resimler ve heykeller sipariş eden veya bir saray şairinin durumunda olduğu gibi, ara sıra icra edilen belirli hizmetler karşılığında, sanatçıya düzenli bir aylık bağlayan bir hükümet olabilir. Hami bir kilise de olabilir; Rönesans'tan başlayarak sanatçılar büyük resimler ve heykeller üretirken, hatta kiliselerin baştan başa süslemelerini yaparken papalar, kardinaller ve İtalyan dini tarikatları onları desteklemişlerdir. Kiliseler halen hamilik yapmaktadırlar; ancak günümüzde bu rolü daha çok , genel merkezlerini ve diğer binalarını süsleyen veya imaj çalışmalarının bir parçası olarak halka açık olarak sergiledikleri eserleri satın alarak, şirketler oynamaktadır (Haacke, 1976, 1978). Zengin kimseler halen özel ko-

leksiyonları için veya sivil kuruluşlara veya dinsel kurumlara armağan olarak eserler sipariş etmekte ya da hiçbir bağlayıcı şart koşmadan, sanatçıya burs sağlamaktadırlar.

Bir hamisi olan sanatçının sadece bu hamiyi memnun etmesi gerekir. Haminin desteği alındıktan sonra ortaya çıkan eser, herkesin ulaşabileceği bir biçimde yayımlanabilse, sergilenebilse, dağıtılabilse de hamilik sözleşmeleri tamamen özel bir nitelik taşıyabilir. Hamileri neyin hoşnut ettiği sadece onların beğenilerine ve kişisel yargılarına bağlı olsa da başkalarının değerlendirmeleri de onları nihayetinde etkileyebilir. Yeterli çoğunlukta kimse sanatçının eserinin desteğe layık olmadığını düşünürse hami, çekleri göndermeyi bırakabilir. Ancak bu mutlaka böyle olacak değildir. Kendi yargılarından emin olan sebatkâr hamiler, çoğunlukla bu eleştirileri dikkate almaz ve popüler olmayan oldukça yenilikçi eserleri desteklerler. Siyasi, mali ve toplumsal açıdan güçlü hamiler, çoğunlukla, özel olarak ısmarladıkları eserleri sergileme veya icra ettirme imkânını şu veya bu şekilde ellerinde tutarlar. Bu yolla, diğerlerinin beğenilerini de kısmen şekillendirirler.

Hamileri doğuran tabakalaşmış toplumlar, servet, bilgi, beğeni, sanatçılara verilen destek biçimleri ve meydana getirilen eserin türü arasındaki karmaşık ilişkiyi sergiler. Hamiler sanatçılardan, güzel sanatların unsurları olarak takdir etmeyi ve değer vermeyi öğrendikleri şeyleri yapmalarını isterler; bu nedenle, zenginlerin ve nüfuzlu kimselerin nasıl bir eğitim aldıkları, onların sanatçılara üretimleri karşılığında ne ödeme yapacakları konusunda önemli bir belirleyici haline gelir. En iyi sanatçıları seçmek ve en iyi eseri ısmarlamak becerisi, güçlü ve varlıklı olanların sahip olduklarını düşündükleri ruh ve karakter asaletini gösterir; öyle ki iyi bir hami olmak yüksek sınıftan olmak iddiasını destekler.

Francis Haskell (1963) tarafından 17. yüzyıl İtalyan resmi bağlamında ayrıntılı olarak tarif edilmiş olan bu ilişkiler, hamilik sisteminin genel boyutlarını ve sorunlarını ortaya koyar. Bu dönem zarfında önde gelen hamiler, art arda gelen papalar, onların atadığı kardinaller (hayli sıklıkla akrabalarıdır, öyle ki hamiliğin aileden geldiği söylenebilir) ve dini tarikatlardır. Kendilerini veya temsil ettikleri toplulukları yüceltmek niyetiyle hamiler, kiliseler için büyük ölçekli süslemeler formunda eserler –bir şapelin tavanı

veya duvarları için ve hatta büyük bir kilisenin ana mekanı için (belki de en büyük sipariş San Pietro'nun süslemesi için olandı)– veya yeni bir kilisenin yapımını ve yontu işlerini sipariş etmişlerdir. Gelecekteki siyasi ve ailevi amaçları adına, çağın sanatının yerleşmiş-kalıplaşmış dilini kullanan konular, temalar ve ayrıntılar önererek eserin planlanması ve tasarlanmasında sık sık etkin bir rol oynamışlardır. Böylece, Papa VIII. Urbanus San Pietro* için Bernini'ye büyük bir yapıt ısmarladığında o,

> muhtemelen ikonografik şemanın ana hatlarının belirlenmesinde dolaysız bir rol oynadı: Eserle özdeşleşmek için kuşkusuz gerekli her şeyi yaptı. Barberini [Papanın asıl adı Maffeo Barberini'ydi**] arıları sütunlardan yukarı tırmanıyorlardı ve kornişten*** dökülen bronz yapraklar üzerinden sarkıyorlardı; Barberini güneşi görkemli sütun başlıkları üzerine ışık saçıyordu; temel seviyede bir botanik bilgisi sütunlar üzerindeki yaprakların gelenekselleşmiş olan asma değil de bir diğer Barberini simgesi olan defne yaprakları olduğunu açıkça ortaya koyar. Bu andan itibaren onların aile tarihi, bu harika kilisenin tarihi ile silinemez bir biçimde ilişkilendirilmiş olur (Haskel, 1963, s. 35).

8. Urbanus ideal hamiydi. İyi ve zamanında ödeme yapardı; bu bütün hamilerin yaptığı bir şey değildi. Dönem resminin karmaşık biçimde kodlanmış anlamlarına aşina, kültürlü ve görgülü birisi olarak, yukarıda anlatıldığı gibi, dünyevi, siyasi ve hanedanla ilgili anlamlar ifade ederken, bir yandan da isabetli dinsel konuları yücelten dekoratif tasvirlerin , kıvrak zekâlı ve irfan sahibi bir adamı işaret eden ikonografik oyunların tasarlanmasında katkıda bulunabiliyordu. İyi bir haminin aynı zamanda resim yapılabilecek en iyi yerlere erişimi vardır –en önemli kiliselere ve bu kilise-

* Tam adı ile *Basilica di San Pietro in Vaticano* (Aziz Petrus Bazilikası) 1506-1626 tarihleri arasında, Katolik Hıristiyanlığın kurucusu Aziz Petrus adına Bramante tarafından inşa edilmiş olan kilisenin süslemelerini Michaelangelo ve Bernini yapmıştır. 60.000 kişinin üzerinde bir kapasiteye sahip olan kilisenin çeşitli süslemelerini yapmak için Bernini meslek yaşamının neredeyse tamamına yakın bir süre olan elli yıllık (1626-1676) bir çalışma yapmıştır. (ç.n.)

** 1623-1644 yılları arasında papalık yapmış Floransalı bilgin ve şair. O dönemde Urbanus adı gelenekselleşmiş bir Papa ismi olduğundan, papalık görevine atanan kişi bu ismi kullanmak durumundaydı. 8. Urbanus bu ismi taşıyan son papa olmuştur. Papa 8. Urbanus kilise süslemesine şatafatı ve gösterişi getirmiş olmasıyla tanınmıştır. Bernini, tamamıyla Papa'nın talepleri doğrultusunda San Pietro'yu mermer levhalar, bronz, alçı ve yaldız işleriyle bezeyerek Michalengelo'nun yaklaşık yüz otuz yıl önce yarattığı sadeliği ortadan kaldırmış, kiliseyi devasa mobilyalarla ve heykellerle donatmıştır. (ç.n.)

*** Korniş: Yapı cephelerinin en üstünde çatı hizasında yer alan silme dizisi ya da kapı, pencere gibi açıklıkların üzerindeki kalın silmeler. (ç.n.)

lerin en önemli bölümlerine, herkesin kişinin eserini görebileceği yerlere. Bu durum sanatçıların, yorucu veya müşkülpesent hamilerden kurtulmalarını sağlayacak bir şöhret kazanmalarına yardım etmiştir. Bir sanatçı iyi bir isme sahip olduğunda, insanlar *kendi* saraylarına ve kiliselerine resim yapması için ona ödeme yapmaya can atarlar. Aileler ve tarikatlar Bernini'nin hizmetleri için rekabet ettiler ve böylece onun eseri en görülmeye değer, en muhteşem yerlerde meydana getirildi.

İyi ve zamanında ödeme yapmak için, haminin kişisel zenginliği olmalı veya kilisenin zenginliğini kullanma hakkı olmalı; papalar, çoğunlukla ailelerinin ve Vatikan'ın zenginliğini birleştirmeleri nedeniyle, Roma ekonomisinin düşüşe geçtiği zamanlarda bile harcama ve ödeme yapmayı sürdürebilen çok kuvvetli hamilerdi. Elbette, papa öldüğünde ve yerini başka bir aileden birisi aldığında, sabık papanın yeğenleri ve akrabaları genellikle kilisedeki makamlarıyla birlikte zamanında ve yüksek ödemeler yapma becerilerini yitiriyorlardı.

Haminin bilgi ve beğenisinin önemi, bunlara sahip olmayan ve alışılagelmiş-yerleşmiş düzenlemeler dahilinde öngörülen biçimlerde hareket etmeyen kişileri düşündüğümüzde netleşir. Papalık idaresinin gücü ve zenginliği zayıflayınca, varlıklı iş adamları hamiliğin imtiyaz ve yetkilerini ele geçirdiler. "Gerçekten de bu aristokratik konumun elzem bir tamamlayıcı bileşeni gibi görülüyordu ve bunun çoğunlukla takdir yeteneği ve kültürle çok az ilişkisi vardı" (Haskell, 1963, s. 247-248). Ancak bu *yeni zenginler* eski hamilere nazaran farklılık gösteriyorlardı. Eski hamilerin sahip olduğu geleneksel kültüre sahip olmayan yeni hamiler, kendilerinin muhtemelen sahip olmadığı bir eğitimi gerektiren, mitolojiye ve tafsilatlı dinsel sembolizme dayanan resimler istemiyorlardı. Gündelik yaşam resimlerini tercih ediyorlardı. Haskell'in dikkat çektiği üzere:

> sanatta "gerçekliğin" daha pitoresk yönlerinin temsiline yönelik talep pek çok farklı toplumun tecrübesiz sanat meraklılarında ortak bir noktaydı ve bu talep en iyisinden en kötüsüne çok çeşitlilikteki sanatçılar tarafından karşılandı (Haskell, 1963, s. 132).

Etrafınızda olup bitenlerin gerçekçi resimlerine bakmak, toplumun herhangi bir ferdinin sahip olduğu bilgiye dayandığı için

herhangi bir özel eğitim gerektirmez. Yaşamın canlandırıldığı bu beceriye, temsilin canlılığına ve hakikiliğine hayran olabilirsiniz. Kader tanrıçalarının, Melek Düzenleri'nin,* Kilise Büyükleri'nin** ve küçük meleklerin yerine yeni hamiler şunun gibi konuları tercih ettiler:

> İşlerinin başındaki adamlar –halka biçiminde somunları ile kek, çörek satan adam; şehir duvarlarının dışında saka; dinlenen askerlerin pipolarını dolduran tütüncü; atlarını yemleyen bir köylü; demirci. Eğlenmekte olan adamlar– zaman kaybetmemek için handa içkisini at sırtında yuvarlayıveren adam; hayranlıkla bakan bir grup seyircinin önünde tarantella*** dansı yapanlar; eski bir mağarada morra**** oynayanlar; karnaval alayı için parlak kostümler giymiş olanlar. Ya da züppe bir eşkıyanın –tüylerle süslenmiş şapkası fırtınalı gökyüzü karşısında canlı ve parlak, tabancası ateşlenmek üzere– çiftliğe atını sürdüğü ve seyis yamağını ve onun köpeğini dehşete düşürdüğü anda şiddete anlık bir bakış (Haskell, 1963, s. 132).

Bu popüler üslupta üreten ressamlar muhafazakâr ve geleneksel soylu hamilere hitap etmediler. Ancak bu tip hamiler daha azdı ve resim için harcanmakta olan paranın daha az bir kısmını harcadıkları için, kendi sınıfsal konumlarına dayanan görgü ve bilgiye dayanan resimler yapmak yetenekli ressamları giderek daha az cezbetti.

Kısacası, bir hamilik sistemi, haminin ne istediği ve neden anladığı ile sanatçının ne yaptığı arasında doğrudan bir bağlantı kurar. Hamiler ödeme yapar ve –her notayı veya fırça darbesini olmasa da genel ana hatları ve onları ilgilendiren noktaları dayatırlar. Onlara istediklerini veren sanatçıları seçerler. İyi işleyen bir hamilik sisteminde sanatçılar ve hamiler, hamilerin desteği ve yö-

* Özgün metinde kullanılan *Virtues* sözü, sözde Dionysos Areopagite'nin meleklerin ait oldukları na inandığı üç hiyerarşik düzen içerisinde göğün ikinci tabakasında yer alan melekler gruplarından birini, esas görevleri göksel cisimlerin hareketlerini denetleyerek kozmik düzenin sürekliliğini sağlamak olan bir melek grubunu işaret eder. Bu bağlamda sözcüğü "melek düzenleri" şeklinde çevirmeyi uygun bulduk. (ç.n.)

** İngilizce'de *Doctors of the Church* tabiriyle ifade edilen bu kişiler Hıristiyanlıkta mezheplere göre farklılık gösterirler. Yani Katolik Kilisesi'nin bu mertebede kabul ettiği kişilerle Ortodoks Kilisesi'nin kabul ettiği kimseler aynı isimler değillerdir. Bu kimselerden bazıları azizlik mertebesine yükselmiş olmakla beraber kimisi din bilgini, piskopos, patrik vb idi. (ç.n.)

*** Napoli'ye özgü bir dans ve bu dansın müziği. (ç.n.)

**** İki ya da daha fazla kişi tarafından oynanan, kişilerin çeşitli sayıda parmağı öne uzatarak aynı anda parmak sayısını tahmin etmeye çalıştıkları ve doğru bildiklerinde, puan kazandıkları, puanı üçe ulaşan oyuncunun galip geldiği bir İtalyan oyunu. (ç.n.)

nergeyi, sanatçıların yaratıcılığı ve uygulamayı ortaya koymasıyla, eseri üretmek için işbirliği yapabilmelerini sağlayan bazı alışılagelmiş-yerleşmiş anlayışları ve bir estetiği paylaşırlar.

İtalyan örneği bize hamilik sistemlerinin farklı toplumlarda değişiklik gösterdiği temel boyutları sunar. Pek çok zengin sınıf, İtalyan barokuna şekil veren türde bir değer ve gelenekler bütününü paylaşmaz. Bu sınıflara mensup kimseler "asaletlerini" sanatçıları destekleyerek ifade edebilirler; ancak sosyal konumlarını ve sınıflarını ifade eden, aklayan ve yücelten eserlerin üretiminde işbirliği yapamazlar. Marcel Duchamp'ı destekleyen hami, haminin sosyal konumu için kolayca anlaşılır olmayan bir destek sağlayan, anlaşılması zor bir dizi nesnenin, anlamları ne olursa olsun, üretimini desteklemiş oldu. Bu destek hamiye, çağdaş sanatın başka surette kapalı kalacak anlaşılması zor dünyasına giriş fırsatı ve kendi sınıflandırma sistemi toplumunkinden bağımsız olan, sanatı bilfiil meydana getiren insanların ortak beğenisine ve belki onların da sadece küçük bir kesiminin beğenisine dayanan bir dünya içerisine dahil olmasını ya da en azından bu dünyaya erişimini sağladı. Rockefeller'lar ve Guggenheim'lar ekonomik ve sosyal kaynaklarını, kendileri için çağdaş avangard sanatın başlıca müzeleri biçiminde anıtlar dikmek için kullanmaktalar. Ancak bu müzelerdeki sanat, çağdaş sanat hareketlerinin düşünce yapılarını temsil eder ve hamiler bu sistemler içerisindeki konumlarını anlaşılması zor sanatın kültürlü olmayı gerektiren incelikli bilgisi sayesinde gösterirler. (Bu durumun tersi olarak, İtalyan barok ressamlarının, toplumsal hiyerarşinin zirvesinde olan ve onları desteklemek için yeterli parası olan kimselerin düşünce yapısını, sembolizmini ve estetik anlayışını öğrenmiş olduklarını anımsayın.)

Hamilik, çağdaş gösteri sanatları organizasyonlarının –senfoni orkestraları, operalar, repertuar tiyatroları ve balelerin– masraflarının tek bir haminin karşılayamayacağı kadar çok olduğu gösteri sanatlarında farklılık gösterir. Sonuç olarak, tek tek ressamlara veya yazarlara hamilik yapabilecek olan insanlar bu organizasyonları desteklemek için işbirliği yaparlar ve bu işbirliğinin eşgüdümü, gerekli fonun toplanmasının devam etmesi için idareciler ve yardımcılarından oluşan bir gruba ihtiyaç duyar. Bu büyük kültürel girişimlerin hamileri gösterilerin sürekliliğini sağlamak

ve yeni yapımların hazırlanması için yeterli katkıyı sağlarlar. Beğenilerinin ve ciddiyetlerinin kanıtı olarak sergilemek üzere koleksiyon haline getirilebilir nesneler edinmezler ancak isimleri programlarda görünür ve bazen yeni bir yapımı (örneğin bir opera ya da baleyi) finanse ettikleri için itibar kazanırlar ve böylece hatırı sayılır bir statü kazanırlar.

Çağdaş özel hamiler, şu halde, Haskell'in ideal hami olarak tarif ettiği entelektüel cömertliğin[1] örnekleri olmak için yeterli finansmanı sağlayabilen kişilerdir. Paraları vardır ve çoğu bu parayı nasıl harcadıkları konusunda aydınlanmak için gerekli olan çağdaş sanatın anlaşılması zor bilgisini edinmişlerdir. Bununla beraber, bu özel hamiler, modern sanatın pek çok büyük koleksiyoncusunun olduğu gibi, önemli müzelerin yetkili amirleri veya bağışçıları değillerse, eserin, sergilenmesi için kamu üzerindeki etkisinin azami olacağı en iyi yerleri denetim altında tutamıyor olabilirler. Bazı koleksiyoncular -Guggenheim, Whithey, Hirshorn- kendi müzelerini dahi açmışlardır. (Çağdaş sanata çok büyük miktarlarda para harcadığı dönemde Joseph Hirshorn bunu, söz konusu estetiği bütünüyle anladığı ve paylaştığı konusunda şüphe uyandıracak bir biçimde yapıyordu; örneğin yirmi dakikalık bir ziyaret sonucunda bir sanatçının atölyesinde ne var ne yoksa satın alabiliyordu.)

Hamilerin devletler olduğu durumlardaysa, hamiler eseri önemli ve erişilebilir mekânlarda teşhir edebilirler. Hükümetler sergilemek için veya anma amacıyla sanat eserleri sipariş ettiklerinde, sanatçılar destek kaynağı olarak resmi görevlilere bağlı olabilirler. Fakat devlet mekanizmasında pek çok şey sanattan daha yüksek bir önceliğe sahiptir; bu yüzden, devlet sağlam olmayan bir kaynaktır. Ayrıca devlet memurları, ekseriyetle (özellikle de halk tarafından seçilmişlerse) incelikli bir beğeniye sahip olmama olasılıkları bulunan üstlerine hesap vermek zorundadırlar; üstleri bu beğeniye sahip olsalar bile, onların bu zevke sahip olmayan seçmenlerine hesap vermeleri gerekebilir. Bu nedenlerle, resmi siparişler genellikle yerleşik değerleri ve sanatsal üslûpları en açık biçimde temsil eden tecrübeli sanatçılara gider (bkz. Moulin, 1967, s. 265-284). Sonuç olarak, politik açıdan radikal, müstehcen, kutsal değerlere karşı saygısız olarak tarif edilen veya sanatın

1. İng: Enlightened generosity.

ne olduğu hakkındaki alışılagelmiş tanımlarından fazlaca farklı olan eserler nerede olursa olsun çok az devlet desteği alır.

Bu sınırlandırmalara rağmen, pek çok hükümet belli başlı çağdaş eserlerin üretiminin sorumluluğunu almıştır. Bu durumlarda, çağdaş resim ve heykel dünyasındaki sanatçıların yöntem ve uygulamalarını ve de estetik anlayışlarını paylaşan uzmanlaşmış, Haskell'in ifadeyle "aydınlanmış" memurlar, sanata tahsis edilmiş fonları temin ve idare eden gündelik bürokratik işleri yapmaktadırlar. Bu memurlar, sanatçıları, hepsinden olmasa da bazı dolaysız politik baskılardan yalıtırlar. Fransız hükümetinde kültür bakanı olduğu dönemde André Malraux bu türün örneğidir.

Benzer bazı olaylar, şirketlerin sanata hamilik ettiği durumlarda da olur, her ne kadar, Hans Haacke'nin (1976,1978) göstermiş olduğu gibi, bu durumlarda seçimler, halkla ilişkiler ve şirket imajı kurmak için yapılan ve gerekçelendirilen faaliyetlerdir. Tam da bu nedenle, bu seçimler, azami sayıda insan üzerinde olumlu bir etki yaratmak amacıyla genellikle hayli tutucudur. Şirket hamiliğine şekil veren bu düşünce biçimi, Haacke'nin, bazı önemli yöneticilerin sanat ve iş dünyası arasındaki ilişkiler hakkında söyledikleri sözlerden derlediği aşağıdaki alıntılarda örneklendirilir:

> Benim sanatı takdir edişim ve sanattan aldığım keyif entelektüel olmaktan ziyade estetiktir.
> Sanatçının ne anlatmak istediğiyle çok ilgilenmiyorum; bu benim için entelektüel bir iş değil, ne hissettiğimle ilgili bir şey.
> Nelson Rockefeller
> Ancak önemli olan şey, sanat dallarının bambaşka bir şey olmadığının, iş de dahil olmak üzere, yaşamın bütün yönleriyle bağlantılı olduklarının –aslında iş için elzem olduklarının– iş dünyasında giderek artan bir şekilde anlaşılmasıdır.
> Frank Stanton
> EXXON'un sanat dallarına desteği, sanatı toplumsal bakımdan rahatlatıcı bir şey olarak görmektedir.
> Ve şayet büyük şehirlerde işler devam edecekse, rahatlamış bir toplumsal çevreye ihtiyaç duyar.
> Robert Kingsley
> EXXON Şirketi, Kamu İşleri Bölümü,
> (aktaran Haacke, 1976, s. 116,117 ve 120)

Çağdaş hamilerin sanat hakkında bu tip fikirlere sahip olmaları durumunda, hamiler, özgürlükçü politik görüşleri doğrultusunda, hükümet, iş dünyası ve sanat arasındaki doğru ilişkinin farklı olması gerektiğini düşünen sanatçılar ve diğer çağdaş sanat dünyası katılımcıları ile sık sık uzlaşmazlığa düşerler. Haacke'nin avangard bir New York galerisini gezmekte olan insanlarla yaptığı anketler, bu insanların, kamusal sanat için en büyük desteği sağlayan insanlara nazaran politik görüşlerinde daha solda olduklarını ve sanatsal beğeni bakımından onlardan daha cüretkâr olduklarını göstermektedir. Tipik bir çağdaş sanat galerisinin ziyaretçilerinin yüzde yetmişi sanata mesleki bir ilgi duymaktadır. Yüzde yetmiş altısı ise sanatçıların ve müze çalışanlarının sanat müzelerinin mütevelli heyetlerinde temsil edilmesi gerektiğini düşünmektedir (bu, bu tip heyetlerin şiddetle karşı oldukları bir düşüncedir). Yüzde yetmiş dörtlük bir kesim Birleşik Devletler'deki 1972 seçimlerinde McGovern'i[7] desteklemiştir. Yüzde altmış yedisi kâr amaçlı işletmelerin çıkarlarının kamu yararıyla bağdaşmadığını düşünmektedir. Bu ziyaretçilerin yüzde altmış altısının yılda yirmi bin dolardan az bir geliri vardır ve yüzde seksen birlik bir kesim Birleşik Devletler'in vergi politikasının çok kazananların lehine olduğunu düşünmektedir. Her New York sanat müzesinin mevcut Birleşik Devletler hükümetini eleştiren eserler sergileyebileceği düşüncesinde olanlar ise yüzde on beşten fazla değildir. Yüzde kırk dokuzluk bir kesim kendilerini liberal, yüzde on dokuzluk bir kesim ise radikal olarak nitelendirmektedir (Haacke, 1976, s. 14-36). Kısacası, çağdaş sanatın izleyicisi olan kimseler, en çok ilgilerini çeken sanat eserinin nihayetinde kendilerininkine karşıt bir sanat girişimi anlayışı olan kişiler tarafından denetim altında tutulduğuna inanmaktadırlar.

İleride daha ayrıntılı biçimde tartışılacak olan devlet hamiliği, rejimin özelliğine bağlı olarak değişiklik gösterir. Burada sadece hükümetin eserlerin yapım ve dağıtım araçları üzerinde bir tekele sahip olabileceğini hatırlatmak istiyorum. Bu durumda, devlet artık birkaç muhtemel finansal kaynaktan biri değildir; devlet tek kaynaktır ve eser onun desteği olmaksızın yapılamaz. Bazı ülke-

7 Kasım 1972 tarihinde yapılan seçimler Vietnam Savaşı'nın hemen sonrasına rastlar. Bir önceki dönemde de başkanlık yapmış olan cumhuriyetçi Richard Nixon, Demokrat Parti adayı senatör George McGovern karşısında oyların %60'ını alarak, Watergate skandalının patlayacağı 1974 yılına dek yeniden Başkanlık sandalyesine oturma hakkını kazanmıştır. (ç.n)

lerde, edebiyat ve müzik özel şirketlerin elindeyken, devlet doğrudan veya finansal destek aracılığıyla sinema sanayisini denetim altında tutar. Devlet yönetimi, filmlerin, yazılı malzemelerden daha çok sayıda insana ulaşması nedeniyle politik istikrara karşı daha büyük bir tehdit olduğunu düşünebilir veya sadece devlet ortalama bir filmi finanse etmek için yeterli parayı toparlamayabilmektedir. Pek tabii ki bazı ülkelerde devlet, olağan bir biçimde iletişimin ve girişimin her türlü biçimi üzerinde bir tekel oluşturup sürdürebilir. Bu durumda devlet hamiliğinden söz etmek şöyle dursun, sanat bir devlet-denetimli endüstri olarak tanımlanabilir.

ALENİ SATIŞ

Bu tarz bir sistem altında sanatçılar alenen satılan veya dağıtılan eserler yaparlar. Genellikle profesyonel aracılar, alacak parası olan kimselere eserler veya gösteri biletleri satan organizasyonlar yürütürler. Nispeten basit bazı açıklamalar aleni satış sistemlerinin temel işleyişini ortaya koyar. (1) Fiili talep sanat için para harcayacak insanlar tarafından meydana getirilir. (2) Bu insanların talep ettikleri, keyif almayı ve eksikliğini duymayı öğrendikleri şeydir, bu da eğitim ve deneyimlerinin bir sonucudur. (3) Fiyatlar talep ve niceliğe göre değişiklik gösterir. (4) Sistemin meşgul olduğu eserler, sistemin devamlılığını sağlayacak derecede verimli bir biçimde dağıtımını yapabileceği eserlerdir. (5) Yeterli sayıda sanatçı, sistemin verimli bir biçimde dağıtabileceği eserler üretirse, sistem işlemeye devam edebilir. (6) Dağıtım sisteminin, eserleriyle meşgul olamayacağı veya olmayacağı sanatçılar başka dağıtım araçları bulurlar; bu durumda sanatçıların eserleri asgari derecede dağıtılır veya hiç dağıtılmaz.

Ressamların hamilere uyguladığı üç ölçütü aleni satış sistemlerine de uygulayabiliriz. Aleni satış sistemleri sanat eserleri yapan insanlara ne tip finansal destek sağlar? Eserlerin yapımının bir parçası olan yerleşmiş-alışılagelmiş yöntem ve uygulamaları ve beğeniyi paylaşan izleyicileri nasıl bir araya getirirler? Sanatçıların şöhret ve kariyerlerini kurmalarına katkı sağlamak için eserlerinin halka açık teşhirini nasıl sağlarlar? Bu organizasyonları yöneten aracıların üretim ve dağıtım sürecini az çok düzenli ve öngörülebilir tutma amacında olduklarını anımsayın, bu surette

onlar işleyişi sürdürebilirler, böylelikle kendilerine kazanç sağlarken hem seyircilere hem de sanatçılara hizmet verebilirler. Faaliyette bulunan aleni satış sistemleri bazı sanatçılara, destek, beğeni sahibi izleyicilerle bağlantı ve eserlerini etkili bir biçimde halka sergilemeleri için fırsatlar sağlayarak iyi hizmet verirler. Eserleri sisteme tam uygun düşmeyen sanatçılara daha az iyi, eserleri sisteme hiç uymayan sanatçılara ise çok kötü hizmet verirler.

Bazı sistemlerde bir girişimci bir veya daha fazla sayıda sanatçı tarafından yapılmış bir grup esere yatırım yapar ve müstakbel alıcıların eserleri inceleyebileceği ve olasılıkla satın alacağı bir mekân sağlar. Gösteri sanatlarında ise, girişimci genellikle gösterilerin hazırlığına yatırım yaparak veya önce asgari kazancı garanti edip sonra biletleri satarak gösterinin prodüksiyonuna yatırım yapar. Her iki durumda da aracılar, belli bir çeşitlilik sunmak için ellerinden geleni yaparlar. Bu sistemin nispeten küçük ölçekli biçimlerine galeri-tacir türü veya gösteri sanatları söz konusuysa bir emprezaryo* sistemi diyebiliriz. Bu küçük ölçekli sistemler genellikle eşsiz olduğu düşünülen eserleri dağıtır. Diğer uçtaysa, bir girişimci, plak endüstrisi, filmler ve kitap yayıncılığı için olağan olan bir biçimde, kitlelere dağıtılmak üzere tasarlanmış bir eserin pek çok kopyasının üretimine yatırım yapar. Biz bu sistemlere, Paul Hirsch'i (1972) izleyerek, kültür endüstrileri diyebiliriz.

Tacirler

Haskell (1963) ve Harrison White ile Cynthia White (1965) hamilik sistemlerinden tacirler, galeriler ve eleştirmenlerin baskın olduğu sistemlere geçişi tarif etmektedirler. 18. ve 19. yüzyıllarda İtalya ve Fransa'da, varlıklı tüccarların ve diğer iş insanlarının önemli bir kısmı kendi zevkleri için ve özendikleri sosyal konuma uygun kültürün, inceliğin ve beğeninin işareti olarak resim almaya merak sardılar. Aynı dönemde pek çok kimse hamiliğin olanaklı kıldığı başarılı bir kariyer umuduyla sanatçı oldu. Hamilik sisteminde halka açık sergiler yaygın değildi, düzenlendiklerindeyse, potansiyel hamilerin himaye etmek üzere kimi istediklerini görebilmeleri için, nispeten kısa bir zaman içinde çok büyük

* İtalyanca *impresario*'dan, (1) belli bir yüzde karşılığında gösteri sanatları içinde yer alan tiyatro, bale gibi çeşitli etkinlikler, gösteriler, eğlenceler veya (2) bir sanatçının çalışma programlarını ve anlaşmalarını düzenleyen kişi. (ç.n.)

sayıda resmi bir araya getirirlerdi; Paris Salonu örneğinde devlet, eserlere, hamilerin seçimlerini yapmalarına yardımcı olacak ödüller verirdi.

Ancak çok sayıda ressam sistemin sağlayabileceğinden fazla hamiye gereksinim duyuyordu. White ve White (1965) Fransa'da, 1863 yılı civarında, Paris'te yaşayan üç bin tanınmış erkek ressamın ve taşra kentlerinde yaşayan bir diğer bin ressamın, her on yılda yaklaşık olarak iki yüz bin adet değerli resim ürettiğini hesap ettiler (s.83).

Bu sistem, kendi sınırları içerisinde, bu eşsiz nesneler yığınını satılmaları üzere sergilemeyi asla beceremedi. Elbette bütün resimlerin sergilenmesi gerekmiyordu, bu resimler tacirlerin ve eleştirmenlerin gelişmekte olan alternatif sistemleri tarafından da sergilenmediler. Ancak bu resimlerin kâfi bir miktarı, sanatçının kendini dahil gördüğü orta sınıf konumunun gerektirdiği düzenli bir gelir nevinden bir kazancı sağlaması için sergilenmeliydi.

Resimler için çok daha geniş bir pazara ihtiyaç duyuluyordu ve bu oluşturulabilirdi... Tacirler yeni sosyal pazarların farkına vardı, bu pazarları teşvik etti ve onlara eser tedarik etti... Tek tek kişiler bazında değil de bir pazar bazında düşünmeyi gerekli kılacak yeterli sayıda ve yeterince çeşitli potansiyel alıcı mevcuttu (White ve White, 1965, s. 88, 94).

Görsel sanatlar alanındaki eserler günümüzde neredeyse tamamen bu tip tacirlerin oluşturduğu uluslararası ağ yoluyla satılmaktadır. Tacirler (aşağıdaki tartışmanın ağırlıklı olarak dayandığı, Moulin'in [1967] sanat pazarı üzerine yaptığı nitelikli araştırmasına göre) estetik değeri ekonomik değere dönüştürerek ve böylece sanatçıların geçimlerini eserleriyle sağlamalarını mümkün kılarak, sanatçıları toplum ekonomisinin bir parçası haline getirirler. Tacirler genellikle ya "kutsanmış" sanatta ya da çağdaş sanatta uzmanlaşırlar. İş yapma tarzları ve etkinliklerinin ekonomik açıdan doğurabileceği sonuçlar şu açılardan değişiklik gösterir:

> Bu tacirler, ister [kutsanmış sanat alanında] Eski Ustalar üzerine ister izlenimciliğin ustalarından 20. yüzyılın ustalarına kadar modern resim üzerine uzmanlaşmış olsunlar, satışa çıkarılan eserler, kültürel olarak

meşruiyet statüsüne, ekonomik olaraksa garantili değer statüsüne sahiptir.
Onların sanatsal seçimlerinin temelinde zaten tarih tarafından yapılmış seçimler vardır. Değerlendirme hataları sadece eserlerin teşhisi ve hakikiliğin ispatlanması düzeyinde ortaya çıkar (Moulin, 1967, s. 99-100).

Bu eserler eleştirel olarak gözden düşmüş olsalar da sanat tarihindeki inkâr edilemez önemleri, değerlerinin sürekliliğini garanti eder. Bu değer, daima sınırlı kalacak olan arzla desteklenir; çünkü ölmüş bir sanatçı daha başka resim yapamayacaktır, gerçi daha başka ressamlar da keşfedilebilir (ki sıkça da keşfedilir) ve daha nice sanatçı ölür ve eserleri tarihi öneme sahip olan sanatçılar listesine eklenebilir (bkz. Moulin, 1967, s. 424-441).

Buna karşılık, çağdaş resmin arzı sınırsızdır. Çağdaş eserlerin ticaretini yapmak, bir girişimci, risk almaya gönüllü birini gerektirir: "Yenilikçi tacir tanınmayan bir esere yatırım yapar; onun hedefi esere kamusal bir varlık kazandırmak ve pazarda kabul ettirmektir" (Moulin, 1967, s. 118). Ancak söz konusu girişimci yatırım yapacağı ve başkalarına önereceği eserin ve sanatçının toplum tarafından kabul görüp görmeyeceğini nasıl bilebilir? Tarih, diğer insanların, bu girişimcinin yargısını doğrulayan ve eserin fiyatını artıran edimleri yoluyla ispat edene kadar kimse bunu kesin olarak bilemez. Yenilikçi tacirler bu nedenle estetik ve finansal yargılarının ve eylemlerinin tamamen birbirine karışmış olduğu gerçeğini keşfederler. Dahası onlar tarihin ispat etmesini bekleyemezler ve beklemezler; edimleri tarihi yapacak olan diğer insanları bilfiil ikna etmeye çabalarlar. Bunu galerileri aracığıyla yaparlar.

Bir galeri şunlardan meydana gelir: Sanat eserlerini müstakbel alıcılara sergilemek için genellikle sürekli bir mekâna sahip olan bir tacir; satılacak eserleri meydana getiren bir grup sanatçı (sıklıkla tacirin "kadrosu" olarak anılırlar); düzenli satın alma yoluyla galeriyi destekleyen bir grup alıcı; yayımladıkları açıklamalar ve değerlendirmeler yoluyla galerinin sanatçılarının çalışmalarına yönelik bir ilgi ve bir pazar oluşturmaya yardım eden eleştirmen veya eleştirmenler; açılışlara katılan, sergileri izlemeye gelen ve onlar hakkında konuşarak ve bu sergileri başkalarına önererek galerinin sanatçılarına olan ilgiyi yayan büyük bir grup galeri ziyaretçisi. Eserin potansiyel alıcıları hem hamilerden daha az kül-

türlü sınıflardan geldiklerinden hem de kendi geleneğinden kaynaklanan sorunların araştırmasına adanmış olan sanat dünyası kültürü gittikçe anlaşılması zor ve mesleğe özgü bir hale geldiğinden, sanatçılarla aynı estetik anlayışı ve benimsenmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaların ortak bilgisini paylaşmazlar (bkz. Kubler, 1962).

Tacirler genel olarak bir üslûp veya ekol üzerinde uzmanlaşırlar. "Onların" sanatçılarının müşterek bazı özellikleri vardır, böylece galeriye gelen insanlar, aşağı yukarı aynı veya bağlantılı ilkelere, yöntem ve uygulamalara dayanan eserler görmeyi bekleyebilirler. Bir galerinin sergilerine düzenli olarak katılmak, size bu üslubu nasıl takdir edeceğinizi –bu üslubun olasılıklarının neler olduğunu, onu seyrederek hangi tecrübeleri kazanabileceğinizi, sanatçılar ve onların altyapıları hakkındaki gerçekleri ve söz konusu üslubun felsefi veya estetik meramını ve dayandıkları temelleri (duvar etiketlerinde ve kataloglarda yer alan)– öğretir. Kendilerini potansiyel alıcılar olarak tanımlayan galeri ziyaretçileri, münferit sanatçıların eserlerini ve hatta münferit resim ve heykelleri analiz eden, onların diğer önemli ve güncel üslûp ve ekollerle ilişkilerini ortaya koyan ve eserin estetik anlayışını tartışırken eşzamanlı olarak belli bir eseri evinizde nereye koyabileceğinizi, onun bedelini nasıl ödemeyi isteyebileceğinizi ve eserin halihazırda sahip olduğunuz diğer eserlerle nasıl uyum sağlayabileceğini de tartışan galeri çalışanlarından bir nevi özel ders alırlar.

Galeriye bağlı sanatçıların eserlerinin nasıl takdir edilmesi gerektiği konusundaki bu dersler, eleştirmenler ve estetikçiler tarafından atılmış bir temele dayanmaktadır. Estetikçiler (bir sonraki bölümün göstereceği gibi) şu veya bu tür bir eseri meşru, takdire şayan sanat olarak savunan temel felsefi savlarla ilgilenirler. Eleştirmenler, parçası oldukları sanat dünyasının gündelik olaylarını, eserin şöhretini ve fiyatını etkileyen güncel olayları –sergiler, büyük satışlar ve üslûp değişiklikleri– ve belli resimlere veya belli resim gruplarına yol gösteren resim kuramlarını tartışarak çok daha dünyevi bir düzlemde çalışırlar. White ve White (1965), izlenimci resmi Fransız sanat alıcılarına izah eden tipik bir eleştiri örneğini aktarırlar:

> Renk alanında, kaynağı başka bir yerde bulunamayacak hakiki bir keşif yaptılar... Bu keşif tam olarak, parlak ışığın tonları renkten arındırdığı-

nın, nesnelerden yansıyan güneş ışığının, berraklığından dolayı, renkleri, ışık olan tek bir renksiz parlaklık içinde yedi tayfı ışınını çözündüren aydınlık birliğe geri döndürme eğiliminde olduğunun idrak edilmiş olmasında yatar. Sezgilerini izleyerek, onlar... ışığı ışınlarına, elementlerine ayırmayı ve tuvalleri üzerine uyguladıkları tayfın renklerinin uyumu yoluyla ışığın birliğini yeniden oluşturmayı... başardılar... (Edmond Duranty, aktaran White ve White, 1965, s. 120).

Bu tip ifadeler, halen Akademik tarihi resme değer veren bir kimsenin, içinde ünlü hiç kimse olmayan, hiçbir önemli olayı anmayan ve hiçbir yurtsever veya dini değeri ifade etmeyen resimlerde hoşlanılacak ne bulunduğunu görmesine yardımcı olabilir.

Eleştirel yazın özellikle, önceki standardın ne olduğunu ve söz konusu yeni eserin nasıl, bu standardın çok sınırlı olduğunu ve aslında zevk alınacak başka şeyler olduğunu gösterdiğini net bir biçimde açıkladığında etkilidir. Fotoğraf alanında yeni bir beğeni anlayışı yaratan önemli bir isim olan John Szarkowski, Robert Frank'ın kitabı *Amerikalılar*'ın,* 1958'de ilk defa piyasaya çıktığında neden sevilmediğini ve o zamanki alışılagelmiş-yerleşmiş bakış açısından vazgeçilerek bu kitapta neler görülebileceğini şöyle açıklar:

Amerikalılar'a karşı en öfkeli tepki fotoğrafçılardan ve fotoğraf uzmanlarından geldi... bu kimseler Frank'in eserinin, çok farklı felsefi tavırları olan fotoğrafçılar tarafından dahi büyük ölçüde paylaşılmış olan fotorafik üslûbun –fotoğrafik *retoriğin*– standartlarına karşı ne kadar derin bir meydan okuma olduğunun farkına varmışlardı. Bu standartlar yüzeyin, oylumun ve uzamın kesin ve belirsizlikten uzak bir tasvirini gerektiriyordu; fotoğrafın baştan çıkarıcılığının, fiziksel güzelliği bu niteliklerden oluşmaktaydı (Szarkowski, 1978, s. 20).

Amerikalılar –Frank'in Eisenhower yıllarında bu ülkeye keskin kişisel bakışı– (...) incelikli bir sosyal zekâya, çabuk gören gözlere ve renkler ve gölgeler arasındaki geçişlerin zarif olduğu bir tasvirden çok iyi plana dayanan küçük bir makinenin potansiyelinin radikal bir kavrayışına dayanmaktaydı (Szarkowski, 1978, s. 17).

Eleştirmenler çoğunlukla galeri sahipleriyle aynı keşifleri yaparlar ve bu iki grup, getirdikleri yenilikleri ilgi çekici ve kabul

* Frank, Robert, *The Americans*, Grove Press, 1959 (A.B.D.'de ilk baskı). (ç.n.)

edilebilir buldukları bu ressam ve heykelcilerin tanıtımını yapmak amacıyla işbirliği yaparlar. Tacirler eserleri sergiler, eleştirmenler de eseri kabul edilebilir ve takdire şayan kılan nedenleri sağlar. Her iki grup da çoğu zaman ilgilendikleri yeni eserleri kendi koleksiyonları için satın alırlar. Bu eserleri almamaları şaşırtıcı olurdu; çünkü henüz nispeten tanınmayan sanatçılara eserlerini satın alarak yardım etmek istemelerinin yanı sıra, kısmen de olsa eseri çekici bulmuş olmaları ve eserin resim sanatının gelişiminde önemli olabileceğini düşünerek, ilk olarak onlar seçmişlerdir.

Tacirler sundukları eseri yalnızca takdir edecek insanlara değil, aynı zamanda eseri satın alıp koruyacak kişilere –koleksiyonculara– ihtiyaç duyarlar. Çağdaş sanattan hoşlanan insanların çoğu bu tarz eserleri satın almazlar. Haacke'nin galerileri düzenli olarak ziyaret eden kimselerle yaptığı anketlerden bir tanesi, sadece yüzde on sekizlik bir kesimin sanat eseri almak için iki bin dolardan fazla harcadığını göstermektedir (Haacke, 1976, s. 46). Tacirler eserleri takdir eden bu kişileri koleksiyoncu olmaları için alıştırmaya çabalarlar. Bu, eserin takdir edilmesine, kişinin kendi beğenisini sergilemesindeki gurur ve güven gibi unsurların eklenmesi anlamına gelir, bu güven yapılan harcamada ve başkalarının sizin bunu yaptığınızı bilmesini sağlama arzusunda ortaya çıkar. Evan s. Connel, Jr.'ın (1974) romanında detaylı bir şekilde tarif ettiği koleksiyon manyaklığı da dahil olmak üzere, Raymonde Moulin (1967, s. 190-225), kültürel züppelikten ve salt finansal spekülasyondan, derin bir resim merakına kadar koleksiyoncuları harekete geçiren itkilerin izini sürmüştür. Moulin, ekonomik ve estetik değerlerin birbirine karışmasının spekülatörlerin davranışlarında dahi nasıl ortaya çıktığına dikkat çeker:

Spekülatör, kısa vadede birbiriyle yakından ilişkili iki bahis oynamaktadır, bir tanesi aldığı eserlerin estetik değeri üzerine, diğeri ise ekonomik değeri üzerinedir; bunların her biri diğerini garanti altına alır. Bu ikili bahsi kazanmak, kişinin kendini eşzamanlı olarak hem bir ekonomik aktör hem de bir kültürel aktör olarak kendini kanıtlaması anlamına gelir (Moulin, 1967, s. 219).

Farklı itkilerin bu şekilde karışmasını kullanarak (eleştiri yazarlarından da yardım görerek) tacirler, sergiledikleri eserle ilgilenen seyirciyi veya müşteriyi etkilerler. Öğrenmiş oldukları üzere eserlerden zevk alan alıcılar hem bu eserler hakkında konuşarak

hem de eserleri bilfiil satın alarak, yeni üslûp veya ekolün olanaklarını başkalarına aktarırlar, böylelikle tacirin onları ikna etmek için kullandığı savları daha da ikna edici hale getirirler.

Sanat eserleri günümüzde evrensel olarak önemli bir yatırım aracı sayılmaktadır. Akıllıca seçilmiş sanat eserleri hatırı sayılır bir değer kazanırlar, hatta bazen daha geleneksel alternatiflerden daha fazla kazanırlar. Ancak Moulin'in (1967, s. 462-476) gösterdiği üzere, Birleşik Devletler borsası 1962'de önemli ölçüde düştüğünde, Amerikalı koleksiyoncular sahip oldukları bütün resimleri elden çıkarmışlar ve hem New York'ta hem de Paris'te çağdaş resmin fiyatında çok daha güçlü bir düşüşe sebep olmuşlardır. Aynı durumda, tarihsel açıdan meşruiyet kazanmış resimlerin fiyatları çok daha az düşmüştür.

Sonuç olarak, çağdaş sanata yatırım yapmak, şayet akıllıca yapılacaksa, uzman tavsiyesine gereksinim duyar. Estetik (ve bununla beraber ekonomik) değer açısından iyi bir göze sahip olmalarıyla isim yapmış başarılı eleştirmen ve tacirler müşterilerinin beğenilerini şekillendirirler ve böyle yaparak henüz isim yapmamış sanatçılara yaptıkları yatırımın kazançlı olmasını ve böyle de kalmasını güvence altına alırlar. "Kendi" sanatçılarının sanatsal liyakatleri konusunda ne kadar çok sayıda insanı ikna ederlerse, ellerindeki varlıklar da o denli değerlenir. Bu nedenle tacirler henüz tanınmaya başlayan sanatçıların eserlerini ellerinde tutmayı avantajlı bulurlar. Ressamın şöhreti büyüdükçe eserler daha da değerlenecektir.

Sanat eserleri ekonomik değere sahip olduğundan, dağıtım sistemlerinin işlerinin bir kısmı da bundan kaynaklı sorunlarla uğraşır. Satışta olan bir eserin hakiki olduğunu kanıtlamak çok önemli bir meseledir. Bu mesele, sanatçı çağdaş ve tanınmayan biri olduğunda pek önemli değildir –onun eserinin sahtesini kim yapar?– ancak büyük meblağlar işin içine girdiğinde veya sanatçı ölmüş olduğunda veya söz konusu eseri yaptığını kesin olarak anımsayamadığında bu mesele çok önemli bir hal alır. Bu tür durumlarda uzmanlar, belirli eserlerin hakikliğini araştırmak için sanat tarihi araştırma yöntemlerini ve sanatçıların, eserlerin ve bütün ekolün nispî değerine karar vermek için estetik disiplininin yöntemlerini uygulayarak tacirlerle ortaklaşa çalışırlar. Bir Tiziano'nun gerçek bir Tiziano olup olmadığına karar vermek için

biçemsel analiz yöntemlerini kullanırlar. Bir esere kimlerin sahip olduğunu adım adım izleyerek bir tarihçe çıkarmak da aynı amaca hizmet edebilir. Örneğin bir sanat uzmanı olan Bernard Berenson ve sanat taciri Joseph Duveen, sanat hakkında çok az şey bilen zengin bir Amerikalı nesli, Berenson'un hakiki olduğunu garanti ettiği eserlere servet harcamaya ikna etmek için işbirliği yaptılar; bu esnada Berenson sistematik atfetme yöntemlerini sağlam ve savunulabilir bir temel üzerine yerleştiriyordu. Günümüzde bu bilimsel teknikler, tacirler, eleştirmenler, bilim insanları ve koleksiyoncuların oluşturduğu bir topluluğun değer yaratan faaliyetinin standart bir parçasını oluştururlar.

Kısacası, tacirler, eleştirmenler ve koleksiyoncular bir eserin değeri ve bu değerin nasıl takdir edileceği konusunda fikir birliği oluştururlar. Bu gerçekleştiğinde, tacirin ticaretini yaptığı eserler için bir izleyici kitlesi, söz konusu çalışmalar bütünü karşısında, barok resim konusunda bir İtalyan soylusu veya bir papa kadar kültürlü bir izleyici kitlesi yarattığını veya yetiştirdiğini söyleyebiliriz. Bu izleyiciler eseri tanıyacak ve anlayacaklardır, ressam da izleyicilerinin kavrayışını, zekâsını ve teknik başarılarını takdir edecek bilgiye sahip olduklarından emin olarak resim yapabilecektir.

Böyle bir tacirin, elbette eserleri yaratacak sanatçıları da olmalıdır. Bir tacir etkin biçimde sanatçıları bir araya toplar ve galerinin sürekli müşterileri nezdinde ilgi uyandırmasını sağlayacak sayıda eser üretmeleri için onları teşvik eder. Marcia Bystryn (1978) çağdaş New York resim dünyasındaki galeriler arasında bir işbölümü olduğundan bahseder. Bazı tür galeriler, çok sayıda nispeten tanınmamış sanatçıyı, ciddi eleştirmenler ve koleksiyoncular tarafından ilk defa görülme fırsatı vererek destekler. İkinci tür galeriler ise, bir oranda teşvik edilmiş bu ilk grup içerisinden, eserleri iyi eleştiriler almış ve birkaç önemli koleksiyoncu tarafından satın alınmış sanatçıları seçer. Tacirlerin ve sergilemek ve satmak üzere daimi bir eser arzı talep etmeleri, sanatçılar üzerinde genellikle bazı önemli kısıtlamalar meydana getirir. Tacirler, sanatçılara, kendileri için doğru olacak bir sonraki adımı teşkil edebilecek türde eserler yapmalarını telkin ederler hem galeriyi (galerinin sanatçıları sürekli bir sergi programı için kâfi miktarda eser üretmek zorundadırlar) hem de sanatçının kariyerini (fazla

üretim yapmayan bir sanatçı, bir anlamda artık, çalışan bir sanatçı sayılmayacak, en azından artık, galerinin işleyişinde önemli rol oynayan kişilerden biri olmayacaktır) korumak ve devam ettirmek için yeterli miktarda eser üretilmesi için bir baskı kaynağıdırlar. Bu iki tür galeri, beraber, ciddiye alınacak veya alınmayacak eserler yapmak için zamanlarını, enerjilerini ve şöhretlerini riske atmaya gönüllü devamlı bir sanatçı arzı sağlar, sanatçıların çalışmalarını desteklemeye yetecek bir izleyici kitlesi oluşturur ve sanat dünyasının itibar sistemi içerisinde bir mevki kazanmalarını sağlayacak şöhretler meydana getirirler. Bu galeriler, bazılarını daha önemli eserler üretmeleri ve işlerinde daha güvenli olmaları konusunda cesaretlendirirerek, diğerlerine ise daha ileriye gidemeyeceklerini telkin ederek, azimli sanatçıları seçip ayıklarlar. (Galerilerin daha karmaşık bir tipolojisi Moulin'in metninde bulunabilir, 1967, s. 89-149.)

Tacirler azimli sanatçılar bulmakta sıkıntı çekmeseler de (aslında, tacir bulmakta sorun yaşayanlar bu hevesli sanatçılardır), çoğunlukla onları ellerinde tutmakta sorun yaşarlar. Destek personelle olan bütün ilişkilerde olduğu gibi, sanatçılar tacirleri karma bir lütuf olarak görürler. Bir taraftan tacirler, çoğu sanatçının bir başkasının yapmasını yeğleyeceği şeyleri yaparlar. Moulin bir Fransız ressamdan aktarıyor:

> Dürüst olmak gerekirse bizim, idari işlerden, bir tacirin sorumluluğunu aldığı tanıtımlardan kurtulmak için, kendimizi korumak için, koleksiyoncuları ağırlamak ve eğlendirmek zorunda kalmamak için her zaman bir tacir arayışında olduğumuzu söylemeliyim. Bir koleksiyoncunun geldiği gün kayıp bir gündür, onun gelişinin öncesinde de endişeden dolayı üç saat heba olur; ondan sonra şayet eserlerden hoşlanmazsa üzülür, sıkılırsınız; hoşlanırsa heyecanlanırsınız. Bir ressam her yerde birden olamaz (Moulin, 1967, s. 333).

Daha önemlisi, genç bir ressam iyi bir yatırım olarak kabul edilebileceğinden, güçlü tacirler sanatçıları "kendilerinin" yaparlar, ressamların geçinebileceği, çalışabileceği ve malzeme alabileceği aylık bir ücret karşılığında, onların bütün üretimlerini sözleşmelerle bağlayarak eserlerinin satışı üzerinde bir tekel kurarlar. Nihayetinde tacir, iş becerisi ve pazardaki bağlantıları sayesinde, sanatçının aksine, estetik değeri ekonomik değere nasıl

dönüştüreceğini bilir. Moulin, Jacques Villon örneğini aktarır. Tanınmış ve saygı duyulan bir sanatçı olmasına karşın eserleri satılmamıştır. Neredeyse yetmişindeyken, tacir Louis Carré eserleriyle meşgul olmaya başlar, özenle organize edilmiş bir dizi sergi sayesinde Villon'nun resimlerinin fiyatını yüzlerce franktan yüz binlerce franka yükseltir (Moulin, 1967, s. 329-333).

Diğer taraftan tacirler borçlarını her zaman ödemezler. Onların işleri ekonomik durumun dalgalanmalarına karşı duyarlıdır ve işler kötüye gittiğinde sözleşmeleri iptal edebilirler. Sağlam bir şöhrete ve sisteme sahip olmayan tacirler sanatçılara ödeme yapmakta sorun yaşayabilirler; sanatçılarsa satılmamış eserleri geri almakta sorun yaşayabilirler (bu tip bir olayın ayrıntılı öyküsü için bkz. Haber, 1975). Daha da önemlisi, Moulin'in işaret ettiği gibi, sanatçının ve tacirin ekonomik menfaatleri çoğunlukla farklıdır. Bir tacir genellikle değeri arttığı müddetçe bir eseri yıllarca elinde tutmak ister; ancak ressam eserin sergilenmesini, satın alınmasını ve yaptığı işi takdir eden ve esere yararlı fikirler ve eleştirilerle katkıda bulunabilecek izleyicilerce tartışılmasından fayda sağlayabileceği bir yerde tutulmasını ister. Nihayetinde sanatçı, şöhretinin mümkün olduğu kadar çok ve çabuk artmasını ister; ancak tacir eserin uzun vadeli değer kazanmasını beklemeyi daha avantajlı bulabilir. İyi bir şöhreti olan sanatçılar, daha iyi şartlar sağlayacak başka tacirler arayabilirler.

Galeri-tacir sistemi, müze kurumuyla yakından bağlantılıdır. Müzeler piyasadaki dolaşıma başlangıçta tacirler aracılığıyla giren eserin nihai yeri olur, iki anlamda nihaidir: (1) Bir müzenin koleksiyonuna dahil olan eser genellikle orada kalır; çünkü eserin müzeye armağan veya bağış yoluyla gelmiş olması bunu icap ettirir ya da uzman olarak itibarları söz konusu olduğu için müze görevlileri eseri satarak aslında onu satın almalarının bir hata olduğunu kabul etmek istemezler, en azından sorumlu kişiler olmayacakları yeterli zaman geçinceye kadar. (2) Bir müze bir eseri sergilediğinde ve satın aldığında, esere çağdaş görsel sanatlar dünyasında mevcut en yüksek kurumsal onayı verir; bundan sonra bu eseri daha önemli kılacak ve eserin sanatçının şöhretine daha fazla şey katmasını sağlayacak hiçbir şey olamaz.

Müzelerin nihai idaresi, müzenin işleyişini sağlamakta kullanılan paranın çoğunu tedarik eden mütevellilerin elinde bulunur.

Özel mülkiyete ve servet birikimine izin veren siyasi düzenlerde, devlet müzelerinin mütevellileri de en varsıl sınıfları temsil ederler; çünkü bu kişiler müzeye para ve sanat eseri bağışlarıyla yardımda bulunur ve bunu genellikle denetimi ellerinde bulunduracakları bir mevki karşılığında yaparlar. Vera Zolberg (1974) Chicago Sanat Enstitisü'nün gelişimi üzerine yaptığı incelemesinde, zengin hamilerin, satın alışlara, sergilemelere ve diğer sanatsal meselelere el atarak müzede olup bitenler üzerinde dolaysız bir denetim uyguladıklarını göstermiştir. Daha sonra idareyi neyin "gerçekten" değerli ve önemli olduğu konusunda yarı-zamanlı eksperlerden daha bilgili olan akademik eğitim almış sanat tarihçilerine bırakırlar. Müzeler giderek daha büyük ve daha karmaşık bir hal aldıkça ve yönetimin, bir durumdan bir diğerine aktarılabilir bir sanat olduğu görüşü rağbet kazandıkça, hamiler (Chicago Enstitisü bu eğilime örnek teşkil eder) idareyi, belki de sanat alanında daha önceden hiçbir deneyimi olmayan tecrübeli yöneticilere bırakırlar.

Müzelerin idaresindeki bu değişiklikler, sanatçıların müzelerle hiçbir sorun yaşamadıkları anlamına gelmez. Müze yöneticilerinin ve hizmetinde çalıştıkları mütevellilerin, tacirler gibi, sanatçılarınkinden farklı menfaatleri vardır; meseleleri daha komplike bir hale getirmek için, müze çalışanları, mütevellilerin bu tür menfaatleri yoksa da onların menfaatlerine olduğunu düşündükleri biçimde hareket edebilirler. Nitekim birçok müze, sanatçıların çok açık bir biçimde politikleştiği dönemde, açıkça politik tavır sergileyen çağdaş sanatı sergilemekte (özellikle Vietnam Savaşı ve 1960'lardaki savaşla ilişkili olaylar esnasında) aşikâr bir gönülsüzlük gösterdi. Örnek teşkil edecek bir olayda, Guggenheim Müzesi'nin bir küratörünün çağrısı üzerine Hans Haacke, New York'un aşağı doğu yakasındaki varoşlardaki emlak mülkiyet modelinin izini süren ve bu modeli ortaya seren bir eser hazırlamıştı. Müzenin yöneticisi eserin "politik" olduğunda direterek sergilemeyi iptal etti; bu söz konusu küratörün kovulmasına, müzenin pek çok çağdaş sanatçı tarafından boykot edilmesine ve (belki de) Haacke'nin müzenin mütevellilerinin şirket bağlantılarını ve faaliyetlerini ayrıntılarıyla ortaya koyan sonraki eserine yol açtı (ayrıntılar için bkz Haacke, 1976). Mütevellilerin hiçbirinin varoş mülkleriyle veya onların sahibi olan insanlarla ilgisi olmadığı ve

muhtemelen de bu etkinliklerin eserde ortaya konmasına itiraz etmeyecekleri için bu olay tuhaftır. Görünüşe göre, bu kuruluşları yöneten kişiler, gereksiz risklere girmemeyi tercih ettiklerinden, mütevellileri kızdırmaktan gereğinden fazla sakınmaktadırlar.

Müzelerin varlıklı kimselerce idare edilmesinin müzelerin kapsamları üzerinde, her ne kadar bu etkileri kesin olarak saptamak kolay olmasa da hemen göze çarpmayan etkileri vardır. *Anti-Katalog*'un[2] (Catalogue Committe, 1977) yazarları, bu koleksiyonun (ve daha genişleterek, pek çok benzer müze koleksiyonunun) zenginliği ve iş dünyasını ne ölçüde yücelttiğini ve toplumsal uzlaşmazlığı, azınlık gruplarını ve varlıklı hamilerin ilgileri ve beğenileriyle uyuşmayan diğer meseleleri ne ölçüde görmezden geldiğini vurgulayarak, Bay ve Bayan 3. John D. Rockefeller'ın özel koleksiyonunun Whitney Müzesi'ndeki sergisinin (Birleşik Devletler'in ulusal bağımsızlığının 200. yıldönümü kutlamalarının bir parçası olarak 1976'da düzenlenmiştir) bir analizini yaptılar.

Emprezaryolar

Gösteri sanatları saklanabilecek, sergilenebilecek ve satılabilecek nesneler üretmediğinden, gösteri sanatlarında sanatın dağıtımı galeri sistemlerinden farklıdır. Bir yatırımcının malzemeleri bir araya getirmek ve potansiyel izleyicilere sunmak için zaman, para ve enerji yatırımı yapıyor olmasıyla bu sistemlere benzerler. İzleyicilere nesneler değil de yapılan bir şeyi görmeleri için bilet satmalarıyla bu sistemlerden ayrılırlar. Nesneler, potansiyel alıcılar onları gördükten sonra satılabilir; gösteriler önceden satılmış olmalıdır. Emprezaryo, kendine kâr sağlamak ve performans sergileyen sanatçıların geçimini (ya da en azından daha fazla çalışmanın yapılmasına olanak tanımaya yeterli bir gelir) sağlamak amacıyla gösteri için yeterli sayıda bilet satmayı ve çalışmayı takdir edecek ve sanatçıları daha da ünlendirerek ödüllendirecek bir izleyici kitlesi yaratmayı üstlenir.

Emprezaryolar gösterinin gerçekleşmesine uygun bir yerde seyirciyi toplamak amacıyla ne gerekiyorsa yapmayı üstlenirler. Gösterinin gerçekleşeceği mekânı kiralar, gerekli tanıtımları yapar, biletleri satar, mali işlerle ilgilenir ve gerekli yardımcı personelin (örneğin teknisyenler ve yer göstericiler) orada bulunmasını

2. Catalog Committee, The. *An Anti-Catalog*. New York: The Catalog Committee of Artists Meeting for Cultural Change, 1977.

temin ederler. Emprezaryolar genellikle, sanatçılara belirli bir asgari ücreti, muhtemelen hasılatın belli bir yüzdesini ödemeyi garanti ederler, risk tam da burada işin içine girer; gösteri yeterli sayıda izleyici çekmezse, yatırımcı harcamalarla sanatçıya ödenen ücretin toplamıyla fiilen kazandığı miktar arasındaki farkı kaybetmiş olur.

Tacirler ve galericiler hakkında söylenmiş olanların çoğu emprezaryolara da uygulanabilir. Emprezaryolar, eserin, sanatçının çalışmasını şekillendiren bakış açısını ve alışılagelmiş yöntem ve uygulamaları paylaşan bilgili ve takdir eden bir izleyici kitlesine sunulmasına olanak tanırlar, böylelikle sanatsal çalışmanın devamı için yeterli geliri sağlarlar. Zorunlu olarak, bazı açılardan farklı çalışırlar. Gösteri sanatları alanındaki oluşumların devam edebilmesi için galerilere gerekli olandan daha fazla sayıda izleyici gerekir; emprezaryolar, galeri sahipleri gibi, pek çok kişi tarafından ziyaret edilen sergilerin masraflarını ödemek için birkaç alıcıya bel bağlayamazlar. Şu halde emprezaryolar, sunmayı düşündükleri şeyden zevk almayı bilen daha geniş bir izleyici kitlesi yaratmak zorundadırlar. Bu, onların tek bir konser veya oyundan çok bir dizi sanat etkinliği için bilet satmak istemelerinin bir nedenidir. Sezon biletlerini satın alan insanlar sadece karşılığını ödedikleri şeyi görmeden önce ödeme yapmış olmazlar, bir yandan da emprezaryonun sunduğu avangard müzik veya dans, klasik tiyatro, hafif müzikal komediler, oda müziği, senfoni veya opera gibi farklı seçenekleri barındıran bir dizi sanatsal ders alıyor olacaklardır. Bir izleyicinin belirli eserleri takdir etmek için ihtiyaç duyduğu şeylerden biri de bu eserlerin temsil ettikleri türe dair deneyimdir ve izleyiciler bir sezon bileti aldıklarında bu deneyimi elde etmiş olurlar.

Emprezaryonun bir Sol Hurok* ya da bir Bill Graham** olması gerekmez. İşin idari ve parasal kısmı bir kuruluş –bölgesel bir tiyatro, bir senfoni topluluğu veya devlete yarı bağlı bir kuruluş– tarafından yerine getirilebilir. Gösteriyi icra eden kimseler genellikle,

---

Rus kökenli bir Amerikalı ve 20. yüzyılın en önemli emprezaryolarından biri olan Hurok, İsodora Duncan, Arthur Rubinstein, Isaac Stern gibi önemli sanatçıların menajerliğini yapmış, Rus Bolşoy Balesi'nin Amerika turnesi yapmasını sağlamak gibi başarılara imza atmıştır. (ç.n.)

** Bill Graham ise, Vietnam Savaşı esnasında Amerikan karşı kültürünün temsilcisi olan Janis Joplin, The Grateful Dead, Jefferson Airplane gibi sanatçı ve grupları, Allen Ginsberg gibi şair ve yazarları temsil etmiş; büyük çaplı konser ve etkinlikler düzenlemiş, bu kültürün ve rock müziğin gelişmesine ve kitlelerce tanınmasına büyük katkıları olmuş bir isimdir. (ç.n.)

özellikle de daha küçük işler söz konusu olduğunda kendi emprezaryoları olarak davranırlar. Yerel bir tiyatro kendi prodüksiyonuyla ilgili her şeyi yapabilir ve bütün mali riskleri üstlenir (bkz. Lyon, 1974 ve 1975). Bu tip gruplar nispeten küçük bir izleyici topluluğu beklentisiyle buna uygun bir yatırım yaparlar.

Daha büyük yatırımlar söz konusu olduğunda, gösteri, insanların kendilerini, bir önceki bölümde tartışılmış olan free-lance sistemi aracılığıyla değişiklik gösteren tür ve sürelerde çalışmaya adadıkları bir tasarı halini alır. Burada, işe alınacak insanları toplamak için gerekli olan taahhütleri yapan bir emprezaryo gereklidir. Yapılan taahhütlerle, başlangıçta yapılan yatırımı karşılayan bir dizi gösteriyle semeresini veren proje devam eder.

Bu organizasyonlardan bazıları kalıcı bir varlık arz eder; tiyatro ve dans grupları veya senfoni ve opera toplulukları gibi. Programlarının büyük bir bölümünü, izleyicilerin sevmeyi çok önceleri öğrendikleri tanınmış eserlerden oluşturmaları durumunda, uygun beğenisi olan bir izleyici kitlesi toplamakta sorun yaşamazlar. Sorunlar, grubu oluşturan veya repertuarı seçen sanatçıların kendi sanat dünyalarında cereyan eden değişimlere uymak istediklerinde, önceden seyirci karşısına çıkmamış daha çağdaş ve deneysel eserleri icra etmek istediklerinde baş gösterir. Bu istek, sanatçıların bu tür işler yaparak emsalleri arasında ve özellikle de en çok takdir gördükleri, meslekten olmayan bilgili kişiler arasında daha itibarlı hale geleceklerini düşünmelerinden doğar. Ancak söz konusu eser tanınmamış ve deneysel olduğu için, normalde organizasyonu destekleyen izleyiciler eserin alışılmadık ve zor olduğundan yakınacaklardır. Her büyük ve kalıcı gösteri sanatı grubu bu sorunu yaşar. Daha az masrafları olan daha küçük gruplar bu tür eserler üzerinde yoğunlaşabilirler ve beraberinde küçük fakat kendini bu tür eserlere adamış olan bir meraklı grubunu çekebilirler.

Oturmuş ve tanınmış bir grup, sadece oturmuş bir seyircisi olduğu için eserlerin ve yetenekli icracıların en uygun şekilde sunulması için olanak sağlayabilir. New York Filarmoni'nin veya benzer bir orkestranın bir konserinde icra edilen ne olursa olsun, orkestra bir senfonik eserin muhtemelen duyulmuş olan en iyi yorumunu başarmış olacaktır.

Karşılığını ödemekte oldukları şeyi görmeden ve duymadan önce bilet alarak ödeme yapan izleyiciler, karşılığını ödedikleri türde bir şey elde etmemiş olduklarını, karşılığını ödedikleri şeyi yeterince elde edememiş olduklarını veya elde ettikleri şeyin bekledikleri kadar iyi olmadığını düşünebilirler. Bütün bu yakınmalar, şu veya bu şekilde, alışılagelmiş-yerleşmiş sanatsal standartların varsayılan ortak bir temeline ve bir kimsenin parasının karşılığının ne olduğu hakkındaki benzer biçimde paylaşılan varsayımlara dayanır. Sadece otuz dakika süren bir konser veya tiyatro gösterisi için normal tam fiyatı ödeyen izleyiciler kazıklandıklarından şikâyet eder; bir yedek oyuncu bir yıldızın yerini aldığında seyircilerin büyük bir kısmı paralarını geri ister; izleyicisi için fazlasıyla avangard olan bir eser sorunlara yola açar. Amerikalı izleyiciler vasat yorumculara karşı naziktir; ancak başka ülkelerdeki izleyiciler, gördükleri veya duydukları şey bekledikleri standartlara ulaşmadığında yaygaracı olabilirler, İtalyan opera izleyicilerinin kabalığı efsanevidir.

Emprezaryoların gösteriler sundukları izleyicilerle, tacirlerin müşterileriyle olduğundan daha az kişisel bir ilişkileri vardır. Ancak onlar da hevesli talebelerine, dağıtımını yaptıkları eseri takdir etmek için neyin bilinmesi gerektiğini öğretmek için benzer bir yöntemle çalışırlar. Emprezaryolar için, eski çağların saltanatlı hamileri gibi, sadece sanatçıları desteklemekle kalmayıp, söz konusu sanat dalının yerleşmiş-alışılagelmiş yöntem ve uygulamalarını, eseri onlarla birlikte icra edecek kadar iyi bilen bir seyirci yoktur. Çağdaş sanatçılar ve izleyiciler böylesi bir sınıf kültürünü paylaşmazlar. Ancak galeriler ve resimlerde söz konusu olduğu gibi, gösteri sanatlarını takdir etme becerisi de farklı sosyal kesimlerden gelen insanların başka bir yerden edinemeyeceği ve sanatın dağıtımını yapan insanlardan öğrenmek zorunda oldukları bir kültüre ve görgüye işaret eder. Bu şekilde, sanatın aleni satışını idare eden aracılar, gösterinin, beğenilerini eğitmiş oldukları bir izleyici kitlesine sergilenmesi için fırsatlar yaratır ve böylece sanatçıların üretimleri sayesinde geçinmelerini sağlayarak toplum ekonomisiyle bütünleşmelerini sağlarlar. (Dağıtım sistemleri ve bu sistemlerin müzik ve görsel sanatlardaki etkileri arasında bir karşılaştırma için bkz. Zolberg, 1980.)

Kültür Endüstrileri

Paul Hirsch (1972) kültür endüstrileri terimini "ulusal [biz buna "uluslararasını" da ekleyebiliriz] dağıtım için kültürel ürünler üreten kâr-amaçlı firmaları" işaret etmek, bunun yanında "teknik alt sistemin yaratıcı personeli tarafından yaratılan, buradan sistemin idari, kurumsal ve toplumsal düzlemlerine ulaşan yeni ürün ve fikirlerin süzülmesi sürecine katılan tüm kurum ve kuruluşlardan oluşan kültürel endüstri sisteminden" bahsetmiştir (s. 642). Hirsch'in analizini başka sözcüklerle ifade edersek, bu kurum ve kuruluşlar, bu belirsizliği kavramak için pazar araştırmacılarının gösterdikleri çabalara karşın, onlar açısından neredeyse tamamen meçhul olan ve bu nedenle de kestirilemez olan çok geniş izleyici kitleleriyle karşı karşıyadırlar. Hiç kimse, bu izleyici kitlesinin hangi alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaları takdir ve kabul edeceğini, hangi sınıfsal veya mesleki sanatsal kültürel anlayışların seçimlerini şekillendireceğini kesin olarak bilemez. Sonuçta sanatçılar, izleyicinin beğenisine uyacağı garantisiyle eser üretemez, aynı şekilde aracılar da eserin izleyicinin beğenisine uymasını sağlayacak talimatlar vermezler. Hirsch, kültür endüstrisi için klasik bir örnek olan plak endüstrisinin bir sözcüsünün bu endüstri için söylediği şu sözleri aktarır:

> Çok satan olmalarını garantilemek için her türlü gerekli unsura –sanatçı, şarkı, düzenlemeler, tanıtım vs– sahip görünen plaklar yaptık... Buna rağmen tepetaklak düştüler. Diğer taraftan sadece mütevazı bir başarıya ulaşmasını beklediğimiz ancak ani bir biçimde çok satan olan plaklar yaptık (Brief, 1964, aktaran Hirsch, 1972, s. 644).

Hirsch son olarak, bu endüstrilerin, bu kararsız çevrede iş yapmak için, "mümessillerin –perakendecilere ve kitle iletişim araçlarında çalışan ve satışları etkileyebilecek kimselere ürünleri dağıtan kişilerin– çoğalması", "yeni ürünlerin aşırı üretimini ve farklı ölçü ve biçimlerde dağıtımı" ve "medyada söz sahibi kişilerin bağlanması" gibi tedbirleri içeren bir dizi stratejiyi benimsediğine işaret eder. Çağdaş toplumlarda en bilindik kültür endüstrileri kitap yayımcılığı, plak sanayi, film endüstrisi, radyo ve televizyondur.

Bu endüstrileri yenilerde ortaya çıkmış olarak, onların çoğunu mümkün kılan teknik buluşların sonuçları olarak düşünmeye

eğimliyiz. Aslında söz konusu modelin bütün önemli özellikleri 19. yüzyılın ortalarında ve sonlarında İngiliz yayımcılık endüstrisinde bulunabilir. (Aşağıdaki bölümde ağırlıklı olarak Sutherland'ın [1976] görüşlerini dayanak aldım.) Viktorya dönemi yayımcıları yüksek fiyata ve az sayıda kitap basımına dayanan bir dağıtım sistemi geliştirdi, herhangi bir romanın satılan kopyalarının çoğu, dönemin kitap ödünç veren devasa kütüphanelerine gidiyordu. Romanlar üç cilt halinde (yaygın şekilde "üç katlı"[3] olarak bilinir) piyasaya çıkıyordu ve yayımcıların kitapçılara ve toptancılara, büyük indirimlerle verdiği kitapların, asgari miktarda satış yapmaları halinde kazancın masrafları çıkarmasını sağlayan çok yüksek bir fiyata bir buçuk gineye* perakende satışı yapılıyordu. Sutherland, "Blackwood'un 1856'da yayımladığı, Bayan Oliphant tarafından yazılmış, dönemin anlaşılması güç ve başarısız bir romanı olan *Zaidee*"den bahseder. "Baskısı 358 pounda mal olan bu eserin 1578 kopyasını basmışlardı. 535 pound 10 şilin eden 496 kopya satıldı. Böylece stokun üçte ikisi (1031) halen elinde olan [yayımcı] masraflarını karşılamış oldu." Sutherland "İngiliz romanının altın çağını..." doğuran sebeplerden birinin "bu dönemde romanın aşırı bolluğu –yayımcıların hevesli edebi yeteneklere çok geniş bir davet sunabilmesi gerçeği– olduğunu" söyleyerek devam eder (Sutherland, 1976, s. 17). Yayımcıların pek çok kitap yayımlamayı karşılamaya güçleri olmasına ve gerçekten yayımlamalarına rağmen, bu koşullarda, kitap yazan birinin en azından adını duyurma olanağı vardı. Romancı adaylarına sunulan teşvik, keşfedilmiş yeteneklerin çoğalmasına yol açtı.

Bu sistem, insanlar, İngiliz halkının büyüyen okur-yazarlık oranından ve roman merakından istifade etmenin yollarını keşfettikçe değişti. Sutherland, kitap ödünç veren büyük kütüphanelerin ortaya çıkışı ve yazarın eserlerinin "toplu basımlarının" hızlı tekrar basımları gibi bir dizi uygulamadan söz eder. Diğer iki uygulama –dergilerde tefrikalar yayımlanması ve kitabın aylık bölümler halinde yayımlanması– bir kitabın tamamıyla yazılmadan önce basılmasına ve halka dağıtılmasına imkân tanıdı. Bu durumda yazar ve yayıncı kitabın ileride alacağı genel kurgu konu-

3. Triple-decker: 19. yüzyıl İngiltere'sinde romanlar ekonomik sebepler nedeniyle bir seferde tek bir kitap halinde basılmıyor, genellikle üç cilt halinde basılıyordu. Bu kitaplara "üç katlı" anlamına gelen "triple-decker" deniyordu.

* Yirmi bir şilin değerindeki eski İngiliz parası. (ç.n.)

sunda halkın vereceği tepkiyi önceden hesaba katabilirdi. Hatta sevilmeyen bir kitap ölüme mahkûm edilebilir, geri kalan bölümleri asla yazılmaz, basılmaz ya da dağıtılmazdı. Yayımcılar bir kitabın gidişatının kötü olduğunu, tefrika edilmiş bölümlerin veya yayımlandığı derginin satışının, eseri okumayı deneyip ilginç bulmayacağı varsayılan okurların neden olacağını düşmenin ötesinde, ani bir şekilde düşmesinden anlayabilirlerdi. Dahası kitap ilerledikçe, pazarlamasıyla ilgilenen kişiler, bu işteki deneyimlerine dayanarak, kitabın nasıl devam etmesi hakkında önerilerde bulunabilirlerdi. Bu bakımdan, Sutherland'ın aşağıda yer alan genellemesine örnek teşkil ederler:

> Dönemin yaratıcı dehaların yardım görmemiş ürünleri olarak görülen büyük romanlarının çoğu genellikle (...) işbirliğinin, uzlaşmanın veya özel siparişin sonucuydu (Sutherland, 1976, s. 6).

Bu üçü, romancının yayımcısıyla olan güçlü etkileşimini göstermektedir. Göreceğimiz gibi, bu etkileşimlerin sonuçları, romanların biçim ve kurgusuna şekil vermiştir.

Bu dağıtım sisteminin başlıca özelliklerinden bazılarını göz önünde bulundurun. İzleyici önceden kestirilemez, sanat eserini üreten ve dağıtan kişilerin izleyiciyle hiçbir gerçek bağlantısı yoktur. Eserleri, kitaplar ve plaklar gibi büyük miktarlarda veya radyo ve televizyonda olduğu gibi mekanik bir sistem aracılığıyla piyasaya sürerler; bu da, deneseler bile, izleyici kitlesinin üyelerini kişisel olarak tanıyamayacakları anlamına gelir. Bu nedenle izleyici kitlesiyle, hamilik ve galeri-tacir düzenlemelerinde olduğu üzere, doğrudan doğruya bir iletişime sahip olamazlar. Hamilik ve galeri-tacir sistemlerinde, eserleri yapanlar ve dağıtımcılar, bazen de eser henüz yapım sürecindeyken, doğrudan izleyici kitlesinin üyeleriyle konuşurlar ve onların ne düşündüklerini, neden hoşlanıp neden hoşlanmadıklarını ayrıntılı olarak öğrenirler. Bunun tersi bir biçimde, kültür endüstrilerinin izleyicilerinin ne düşündükleri, onları gerçekten neyin hangi yolla etkileyeceği, hiç kimsenin süratli ve dolaysız bir şekilde öğrenemeyeceği şeylerdir; izleyici araştırmalarının bütün aygıtlarına karşın, bu kimsenin asla kesin olarak bilemeyeceği bir şeydir.

İzleyicinin kim olduğunu bilmedikleri için sanatçılar, eserlerini mecburen kimin hangi koşullar altında ve ne gibi getirilerle

tüketeceğini bilmeden yaparlar. Charles Newman'ın işaret ettiği gibi "Bugün Amerika'da hiçbir ciddi edebiyat yazarı kimin *için* yazdığını söyleyemez" (Newman, 1973, s. 6). Ne de kitle pazarına ürün veren herhangi bir başka yazar veya film yapımcısı bunu söyleyebilir. Kişinin zihninde bir izleyici tipi olabilir ancak zihnindeki kişinin, eserini okuyacak veya görecek olan kişi olup olmadığını bilemez. Sanatçılar (ve onların eserleriyle meşgul olan dağıtımcılar) daha çok, zihinlerinde, çeşitli yollarla topladıkları bilgi parçalarını kullanarak hayali bir izleyici yaratırlar. Bir perakendecilerin müşterileri, ona neden hoşlandıklarını neden hoşlanmadıklarını söyleyebilirler. Perakendeci de bu bilgiyi ona düzenli olarak uğrayan ve daha sonra bu malûmatı kendi üstüne rapor edecek bir satıcıya iletebilir, satıcının üstü de bu bilgiyi üretimden sorumlu kişilere nakleder, bu kişiler ise daha sonra bu bilginin bir yorumunu, eseri üretmiş olan sanatçıya iletebilirler. Bu uzun zincir boyunca nakledilmiş olan bilginin sonunda sanatçıya ulaştığında doğru ve kullanılabilir olması olası değildir. Ancak bu bilgi yeterli olur çünkü olmak zorundadır.

Kitlesel izleyicinin neyi onaylayacağını ve destekleyeceğini kimse bilmediğinden, kültür endüstrileri, dağıtımını yapmaları için onlara fikir öneren her bir kişiyi teşvik ederler. Geliştirilen fikirlerin maliyetinin çoğu, endüstrinin bu fikirleri kabul edeceğini ve onların dağıtımını yapacağını uman sanatçılar tarafından üstlenilir. Bu endüstri sayısız tekliflerin bazılarını kullanmak üzere seçer. Hirsch'in işaret ettiği gibi, "kültürel kuruluşlar az sayıda ürünün büyük miktarda satışını sağlamak için, satışı artırmaya yönelik tanıtım araçlarını kullanarak kârlarını azami seviyeye çıkarırlar" (Hirsch, 1972, s. 652-653). Seçici reklamlarla ve satışı artıracak diğer aygıtlarla ürünlerin tutulmasını sağlamaya çalışırlar ve bu tedbirlerin satış üzerindeki etkisine dikkat ederler. Satışlara dair sonuçların gelmesi neticesinde, dağıtılmış ürünlerden bazılarını, bu ürünlerin başarı şanslarını ciddi biçimde öldürerek, etkin biçimde tanıtımı yapılan eserler listesinden çıkarırlar. Çok fazla ürünün olduğu durumlarda, özel bir ilgi verilmeyen bu ürünler, onları isteyebilecek kişilere ulaşmalarına yetecek kadar tanınırlık kazanmazlar. (Bliven [1973] bir kitap satıcısının sözleriyle, yayımcı firmaların yeni kitaplar için yaptıkları planları nasıl mütemadiyen tekrar tekrar ayarladıklarını anlatır.)

Eserler, halka farklı oranlarda yapılan tanıtım çalışmaları ve farklı erişilebilirlik imkânlarıyla ulaşır. Yani sistem, eserler için, değişik miktarlarda (bazı durumlarda çok büyük miktarlarda) parasal kaynak, (küçük veya büyük) bir sunum olanağı ve onu üreten beğeni ve bakış açısını paylaşan izleyiciye ulaşması için nispeten küçük bir imkân tanır. İzleyiciyle doğrudan bağlantıda olmadıklarından, eserleri kültür endüstrileri aracılığıyla dağıtılan sanatçılar, bir taraftan, aynı meslekten olan grupların doğrudan verdikleri geribildirim ve yargılara, diğer taraftan da dağıtım sistemini idare eden insanlara bağımlıdırlar.

Sistem, sanat eserini, kültür endüstrilerinin yöneticileri ve sanatçılar arasındaki etkileşim aracılığıyla etkiler. Bir eserin uzunluğu kadar basit bir meseleyi ele alın. Yazarlar eserlerini ticari açıdan uygun uzunluklarda düşünmeyi ve tasarlamayı öğrenirler. Üç katlıların zamanında yazan Trollope (1947 [1883] s. 198), "Kısa bir süre içinde bir yazar kaç sayfa yazması gerektiğini öğrenir" demişti. Sutherland başka örnekler de verir. Romanların yayımlandığı tefrika biçiminde yayımlanması ve bu tefrikanın aniden kesilebilecek olması ihtimali, romancıları, belki de asla tamamlanamayacak bir romanı planlamak veya kitabın ilk bölümlerinde, ileriki bölümlere kadar açık bir şekilde anlaşılamayacak ustalıkla kotarılmış etkileyici unsurlar oluşturmak için çok zaman harcamaktan kaçınmalarına neden oldu. Bunun yerine yazarlar, *Bay Pikvik'in Serüvenleri*'nde* olduğu gibi, devamlılığını çok etkilemeden her an kesebilecekleri pikaresk** bir form kullandılar. Bununla birlikte bir romancı, adı sayesinde hayli iyi bir satış oranını garanti edecek kadar halk tarafından tanınır hale geldiğinde, başlangıç satışları nasıl olursa olsun eserin tamamının basılacağına dair bir teminat da talep ederek, yayıncıyla sıkı bir pazarlık yapabilir. Nitekim ünü arttığı zaman Dickens, *Kasvetli Ev*** gibi daha sıkı planlanmış romanlar yazmaya başladı.

---

* Charles Dickens'ın özgün adı *The Posthumous Papers of The Pickwick Club* olan, 1837 yılında tefrika halinde yazılmış ve yayımlanmış eseri. Türkçe'ye "Bay Pikvik'in Serüvenleri" ve "Tuhaf Bir Serüven"(Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2003) isimleriyle çevrilmiştir. (ç.n.)

** Pikaresk roman türü, İspanyolca serseri, maceracı gibi anlamlara gelen *picaro* sözcüğünden hareketle maceracıların, kabadayıların, dolandırıcı ve hırsızların arasında geçen maceralı konuları işleyen bir roman türüdür. (ç.n.)

*** Dickens'ın 1852-53 yıllarında yine tefrika halinde yazdığı orjinal adı *Bleak House* olan eseri. (ç.n.)

Sutherland benzer bir örnek olarak Thackeray'nin *Henry Esmond*'undan[4] söz eder. Thackeray'nin Gösteriş Dünyası[5] bir dizi skeç olarak yayımlanmış ve ödemesi aydan aya yapılmıştı; ancak *Henry Esmond* için yapılan sözleşme, yazarın bütünsel bir bakış açısına sahip olmasına sadece olanak tanımıyor, bunu dayatıyordu da. Sözleşmenin bazı temel özellikleri buna olanak tanıdı. Thackeray'nin ödemesi üç taksitte yapıldı, ilk taksit sözleşmenin imzalanması, ikincisi metnin tamamlanması ve üçüncüsü yayımlanması karşılığında ödendi. İkinci ödemenin metnin tamamlanmasına kadar geciktirilmesi, Thackeray'nin, sözleşmenin de şart koştuğu şekilde (Sutherland bu durumun o dönem yapılan sözleşmeler için alışılmadık olduğuna dikkar çeker), "devamlılığı olan" bir hikâye yazması anlamına geliyordu. Romanın incelikle işlenmiş planı, başlangıçtan itibaren biriken bir gerilimin çözülerek, birçok konunun ve ayrıntının birbirine bağlandığı final bölümünde sonuçlanır. Thackeray'nin daha önceki romanlarıyla karşılaştırıldığında "Sanırım, hiç kimse [*Gösteriş Dünyası* ve *Pendennis*'in] final bölümlerini okurken, son sayfada ne olduğunu öğrenmek için sabırsızlıkla acele etmiyordur" (Sutherland, 1976, s. 114). *Esmond*'ın dikkatli ve girift planı gerçek bir belirsizliği ve merakı doğurur. Sutherland ayrıca, son ödemenin eser yayınlanana kadar tutulmasının, bu eserin Thackeray'nin kitapları içerisinde yayına en iyi hazırlanmış ve en iyi tashih edilmiş kitap olması sonucunu doğurduğuna dikkat çeker. Sutherland tartışmasını, yayımcı George Smith, "*Esmond*'a yapılan övgülerin bir kısmını hak etmektedir" (Sutherland, 1976, s. 116) şeklinde sonlandırır.

Yayımcılık sistemi, yayımcılar ve yazarlar arasında farklı güç dağılımları ve farklı karşılıklı güven ilişkileri tesis eden düzenlemeler ve dolayısıyla yazar üzerinde farklı baskı biçimleri ürettiği için, yayımcılık sisteminin etkileri koşullara bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Bulwer Lytton'ın *Pompei'nin Son Günleri*[6] adlı eseri, özgün metin satılabilir olması için gerekli olan üç ciltten yaklaşık elli sayfa kısa olduğu için, gereksiz bölümler, konuyla ilgisi olmayan şarkılar ve şiirlerle doldurulmuştur (Sutherland,

4. Thackeray, William Makepeace, *The History of Henry Esmond* (*Henry Esmond'ın Hikayesi*), İlk Baskı, 1852, Harper & Brothers/Lippencott.
5. *Vanity Fair*, Punch Magazine, tefrika, 1848.
6. Bulwer-Lytton, Edward, *The Last Days of Pompeii*, ilk baskı A.L.Burt Pub. 1834.

1976, s. 57). Trollope'un dili, dönemin ödünç kitap veren en büyük kütüphanesini idare eden C.E. Mudie'nin dinsel tereddütlerini gidermek için sansürlenmiş ve değiştirilmişti; çünkü bu kütüphaneye yapılan satışlar başarılı bir romanın sağladığı kazancın büyük bir kısmını oluşturuyordu (Sutherland, 1976, s. 27).

Barbara Rosenblum'un (1978) çağdaş sanat fotoğrafına dair çizdiği bir ölçüde farklı tablo, bu sanatın, diğer sanat türleriyle kıyaslandığında, dağıtım kanalları tarafından tamamıyla sınırlandırılmadığını gösterir. Rosenblum, sanat fotoğrafçılarının çalışmalarını, foto muhabirlerinin ve moda fotoğrafçılarınınkilerle karşılaştırarak, son iki örnekte fotoğrafın içeriğinin, onu dağıtan kanallar tarafından belirlendiğini gösterir. Haber fotoğrafları, içerikleri ve betimleri bağlamında editörlerin seçimlerini, nasıl çekildikleri ve basıldıklarıyla ilgili teknik ayrıntılar bağlamında ise, gazetenin baskı mekanizmasını yansıtır; öte yandan moda fotoğrafları, her şeyi, fotoğraflar çekilirken çoğunlukla orada bulunan müşterinin anında ifade ettiği arzu ve eleştirilerine tabi kılar. Bunun aksine, sanat fotoğrafçıları eserlerde daha geniş bir çeşitliliğe izin veren çok daha serbest bir sitem içinde çalışırlar, nitekim çağdaş sanat fotoğrafı çok daha çeşitli üslûp ve konular içermektedir.

Kültür endüstrisinin dağıtım sistemlerinin gereklilikleri az çok standartlaştırılmış ürünlerin üretilmesine neden olur; bu standartlaştırma, sanat eserinin yaratıcısının herhangi bir seçiminden çok, sistemin hangi ürünle uğraşmayı daha elverişli bulduğunun sonucudur. Bu şekilde üretilmiş eserlerin standart özellikleri, insanların eserlere değer biçmekte kullandıkları bir çeşit estetik ölçüt haline gelebilir; böylelikle bu özellikleri sergilemeyen bir eser onlara kaba ve amatörce görünür. Şebeke yayını olarak hazırlanan televizyon programları, daha ham olan bağımsız çalışmaların ortadan kaldırmak için mücadele etmek istedikleri sınırları bu incelik meydana getiriyor olsa da bağımsız televizyon çalışmalarını yargılamakta standart haline gelen teknik bir inceliğe sahiptir. Sayfaları, sağ kenara dayalı dizilmemiş bir kitap ucuz görünür ve herkes, Hollywood'un "prodüksiyon değerleri" olarak adlandırdığı masraflı ve gerçekçi görünüşü oluşturmak için gerekli parayı harcamayan bir filmin "ucuzluğu"nun farkına varacaktır.

Sanatçılar dağıtım sisteminin sunabileceği ve sunacağı şeyi üretirler. Bu başka hiçbir şeyin üretilemeyeceği anlamına gelmez. Diğer sanatçılar, sanat dünyasının destek ve sergileme gibi özel olanaklarından vazgeçmeye gönüllü olarak, farklı türde yapıtlar üretirler. Ancak sistem normalde bu eserleri dağıtmaz ve bu şekilde çalışan sanatçılar başarısız ve tanınmayan kimseler olacaklar ya da daha alışılagelmiş-geleneksel sistemin çevresinde gelişen yeni sanat dünyalarının çekirdeğini oluşturacaklardır. Yeni sanat dünyalarının ortaya çıkışı genellikle eserlerin dağıtılması için yeni organizasyon ve yöntemlerin yaratılması amacına dayanır.

Bir eser herhangi bir sistem için uygun olabilir veya bir eser hiçbir sitem için uygun olmayabilir, belki de bu eser o anda varolan sistemler için uygun değildir. Charles Newman, aşağıdaki tartışmayı yaparak, bir sanat biçimi olarak romanın ölmüş veya eskimiş olduğu konusundaki kuramlara itiraz eder:

> Bizim *yaptığımız*ın [ciddi edebiyatın] üretim ve pazarlama masrafları endüstrinin kâr marjını aşmıştır ve bu sorun, türün öldüğüne dair kuramlar ve ölümcül hastalık metaforları tarafından uzun süre gizlenmiştir (Newman, 1973, s. 7).

Şu halde mesele eserlerin dağıtılamaması değil, çağdaş kuruluşların onları dağıtamaması veya dağıtmayacak olmasıdır; bu yüzden de bir sanat dünyasının diğer kurumsallaşmış bölümleri gibi, sanatçıları ilgilendikleri ve bu sayede karşılığını alabilecekleri eserler yapmaya yönlendirerek muhafazakâr bir tepki gösterirler.

İzleyen bölümlerin de gösterdiği gibi hem eserleri halihazırdaki sistemlere uygun olmayan ve bunların dışında kalan sanatçılar yeni sistemler oluşturmaya giriştikleri için hem de sistem içinde kendine bir yer edinmiş sanatçılar, bu sistemde tutulmalarından istifade ederek, varolan sistemi, bu sisteme uygun olmayan eserleriyle ilgilenmeleri için zorlamaları nedeniyle, değişim gerçekleşmektedir.

5
Estetik, Estetikçiler, Eleştirmenler

FAALİYET OLARAK ESTETİK

Estetikçiler, insanların nesneleri ve etkinlikleri "güzel", "sanatsal", "sanat", "sanat değil", "iyi sanat", "kötü sanat" vs şeklindeki sınıflandırmayı gerekçelendirmek için kullandıkları öncüller ve savlar üzerinde çalışırlar. Estetikçiler hem bu sınıflandırmaları hem de bu sınıflandırmaların özgül durumlardaki uygulamalarını yapmalarını ve bunları gerekçelendirmelerini sağlayan sistemler kurarlar. Eleştirmenler estetik sistemleri belirli sanat eserlerine uygular, onların değerlerine ilişkin yargılara ve bu eserlere değer katan şeyin ne olduğuna dair açıklamalara ulaşırlar. Bu yargılar hem eserlerin hem de sanatçıların şöhret kazanmalarını sağlar. Dağıtımcılar ve izleyiciler duygusal ve mali açıdan neyi destekleyeceklerine karar verirken, bu şöhreti hesaba katarlar ve bu da

sanatçıların işlerine devam etmeleri için erişebilecekleri kaynakları etkiler.

Bu şekilde bahsetmek, estetiği bir öğreti bütünü olmaktan ziyade bir faaliyet olarak tarif eder. Estetikçiler bu faaliyetle meşgul olan yegâne insanlar değildir. Sanat dünyalarının katılımcılarının çoğu sıklıkla estetik yargılarda bulunurlar. Estetik ilkeler, savlar ve yargılar, sanat dünyalarının üyelerinin birlikte hareket etmelerini sağlayan alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar bütününün önemli bir kısmını meydana getirirler. Açık ve kesin bir estetiğin oluşturulması, sanat dünyalarının üretimlerini meydana getiren teknik, biçim ve eserlerin ortaya çıkışına öncülük edebilir, onu takip edebilir veya onunla eşzamanlı olabilir, ayrıca katılımcıların herhangi biri tarafından gerçekleştirilebilir. Bazen de sanatçıların kendileri açık ve kesin bir biçimde bir estetik geliştirirler. Sanatçılar daha çok, malzemeler ve biçimler konusunda yaptıkları günlük seçimlerle biçimlendirilmemiş bir estetik yaratırlar.

Karmaşık ve çok gelişmiş sanat dünyalarında, uzmanlaşmış profesyoneller –eleştirmenler ve felsefeciler– mantıksal olarak düzenlenmiş ve felsefi olarak savunulabilir estetik sistemler yaratırlar ve estetik sistemlerin yaratımı başlı başına büyük bir endüstri haline gelebilir. Dili, benim daha sonra inceleyeceğim, sosyolojik temellere dayanan bir sistemin habercisi olan bir estetikçi, estetik ve estetikçileri şöyle tarif ediyor:

> Estetik (...) sanat eserleri hakkında konuştuğumuz, düşündüğümüz veya başka biçimlerde onlarla "meşgul olduğumuz" zaman kullandığımız kavramlarla uğraşan felsefi bir disiplindir. Bir bütün olarak Sanat Kurumu hakkındaki kendi anlayışları temelinde, tüm farklı kişi ve grupların Kurum'un üyeleri olarak konuşma ve davranma biçimlerini analiz etmek, bu yolla Kurum'un mantıksal çerçevesini oluşturan mevcut kuralların neler olduğunu ve bu kuralların Kurum içindeki hangi prosedürlere göre oluştuklarını anlamak estetikçilerin görevidir.
> Sanat Kurumunda belirli ifadeler –doğru bir biçimde yapılmış bir tahlilin sonuçları veya bir sanat eserinin yorumu– belirli değerlendirmelere yol açar. Belirleyici ilkeler Kurum'un üyeleri için bağlayıcı olan belirli değerlendirme ölçütleri koyar (Kjørup, 1976, s. 47-48).

Sanat dünyası katılımcılarının, estetikçilerin ve estetiğin rolünü bu şekilde anladıklarına bakarak, işlerin muntazam bir şekilde yürüdüğüne inanmamalıyız.

Bir sanat dünyasının birçok nedenle açık ve kesin bir estetik sisteme gereksinimi vardır. Açık ve kesin bir estetik sistem, bir sanat dünyasının katılımcılarının faaliyetlerinin söz konusu sanatın geleneğiyle bağlarını kurar, böylelikle katılımcıların, bu gelenek içinde üretim yapan insanların erişebildiği kaynak ve getirilere yönelik taleplerinin haklılığını savunur. Örneğin, caz müziğin estetik bakımdan diğer sanat müziği türleri kadar ciddi bir değerlendirmeye layık olduğunu ikna edici bir biçimde savunabilirsem, bir caz müzisyeni olarak, Ulusal Sanat Vakfı'nın burs ve bağışları ve müzik okullarındaki çeşitli kadrolar için rekabet edebilir, senfoni orkestralarıyla aynı salonlarda çalabilir ve sanatımın ince detaylarına yönelik, en ciddi klasik besteci ve icracılara gösterilen ilgi ve özeni talep edebilirim. Bir estetik sistem, haklı olduğunu başarıyla savunduğu nedenlere dayanarak, sanat dünyası üyelerinin yaptığı şeyin de "sanat" olmanın getirilerinden yararlanan diğer faaliyetlerle aynı sınıfa dahil olduğunu gösterir.

Sonuç olarak "sanat" adı, söz konusu eserlerin üreticileri için hem elzem hem de gereksiz bir araçtır. Elzemdir; çünkü sanat olanın sanat olmayandan daha iyi, daha güzel ve daha pahalı olduğuna inanıyorsanız, bu nedenle de sanat yapmaya niyetliyseniz ve sanata sunulan kaynak ve avantajları talep edebilmek için yaptığınız şeyin sanat olarak kabul edilmesini istiyorsanız, geçerli estetik sistem ve bu sistemi yorumlayan ve uygulayan kimseler, bu adı sizden esirgerlerse planınızı gerçekleştiremezsiniz. Gereksizdir; çünkü bu insanlar size yapmakta olduğunuz şeyin sanat olmadığını söyleseler bile, yaptığınız şeyi farklı bir isim altında ve başka bir işbirliği dünyasının desteğiyle yapabilirsiniz.

Farklı dallardaki pek çok eser sanattan başka bir şey olarak yapılmaktadır. İleride göreceğimiz üzere insanlar, endüstriyel ürünlerin üretim ve satışına yönelik girişimlerin parçası olarak çizim yapar, fotoğraf çekerler; evle ilgili işlerin parçası olarak yorgan ve giysiler dikerler; hatta başkalarının asgari işbirliğiyle, felsefi olarak savunulabilir bir estetik anlayış bir tarafa, hiçbir toplumsal gerekçelendirme olmaksızın tamamen kendi başlarına eserler meydana getirirler.

Estetiğin bir sanat dünyası için faydalarına geri dönersek, layıkıyla ortaya konmuş ve başarılı bir biçimde savunulmuş bir este-

tiğin belirli sanat eserlerinin üretiminde çalışan katılımcılara rehberlik ettiğini görebiliriz. Eserlerini azar azar biçimlendiren sayısız küçük kararları alırken akıllarında tuttukları şeylerden biri de bu kararların savunulup savunulamayacağı ve nasıl savunulacağıdır. Elbette, sanatçılar her küçük sorunla nasıl başa çıkılacağına karar vermek için en temel felsefi bilgilere müracaat etmezler ancak bir şeylerin yolunda gitmediğine dair belirsiz bir hisle de olsa, kararlarının kuramlara uymadığını anlarlar. Genel estetik anlayış, kalıplaşmış uygulamada köklü bir değişiklik önerildiğinde daha açık bir biçimde işin içine girer. Bir caz çalgıcısı olarak, doğaçlamanın geleneksel şekilde üzerinde yürüdüğü yerleşmiş on iki ve otuz iki ölçülük biçimi terk etmek istersem, bunlardaki cümle ve bölüm uzunlukları doğaçlanacak elemanlar arasında yer aldığı için böyle bir değişikliğin neden yapılması gerektiği konusunda savunulabilir bir açıklamaya ihtiyacım olur.

Dahası, tutarlı ve savunulabilir bir estetik anlayış, değerleri kalıcı ve sağlam bir hale getirmeye, böylece de uygulamayı düzenlemeye yardımcı olur. Değerleri kalıcı ve sağlam bir hale getirmek sadece felsefi bir egzersiz değildir. Eserin değeri üzerinde uzlaşan sanat dünyası katılımcıları, esere aşağı yukarı benzer şekillerde yaklaşabilirler. Bir estetik anlayış, insanların şeyleri esaslı ve kesin bir şekilde değerlendirebilecekleri bir mantıksal temel sağlayarak, düzenli işbirliği biçimlerini olanaklı kılar. Değerler kalıcı ve sağlam olduğunda ve böyle olmayı sürdüreceğine itimat edilebildiğinde, diğer şeyler de –eserlerin parasal değeri ve böylelikle sanat dünyasının işlerliğini üzerinden yürüttüğü iş anlaşmaları, sanatçıların ve koleksiyonerlerin şöhretleri, kurumsal ve kişisel koleksiyonların değeri vs– aynı şekilde kalıcı ve sağlam bir hale gelir (bkz. Moulin, 1967). Estetikçiler tarafından meydana getirilen estetik anlayış, koleksiyonerlerin seçimleri için kuramsal bir temel sağlar.

Bu açıdan bakıldığında estetik değer, bir sanat dünyasındaki katılımcıların fikir birliğinden doğar. Böyle bir fikir birliği mevcut olmadığı ölçüde, bu anlamıyla değer de var olmaz: Bir sanat dünyasının üyeleri tarafından ortaklaşa kabul edilmeyen değer yargıları, bu yargıları dayanak alan ortak faaliyetler için bir temel sağlamaz, bundan dolayı da faaliyetleri çok fazla etkilemez. Eser, yargılanacağı temel hakkında fikir birliğinin sağlanması ve üze-

rinde uzlaşılmış estetik prensiplerin belirli vakalara uygulanması yoluyla iyi, dolayısıyla da değerli olur.

Ancak pek çok üslûp ve ekol, kurulu bir sanat dünyası içinde ilgi ve dikkat çekmek için rekabet eder; diğer üslûp ve ekollere bağlı kimseler tarafından üretilmiş eserler yerine kendi çalışmalarının sergilenmesini, yayımlanmasını ve icra edilmesini talep ederler. Bir sanat dünyasının dağıtım sistemi sınırlı bir kapasiteye sahip olduğu için bütün eser ve ekoller sistem tarafından sunulamaz, bu nedenle de sunulma fırsatının ödül ve avantajlarına sahip olamaz. Gruplar bu ödüllere erişebilmek için, başka yöntemlerin yanı sıra, sunulmayı neden hak ettikleri konusunda mantıksal savlarla rekabet ederler. Mantıksal analiz kaynakların tahsis edilmesi konusundaki tartışmaları nadiren bir karara bağlar; ancak sanat dünyalarının katılımcıları, özellikle dağıtım kanallarına erişimi idare eden kişiler çoğunlukla yaptıkları şeyin mantıksal olarak savunulabilir olması gerektiğini hissederler. Estetik hakkındaki tartışmalar çoğunlukla, üzerine karar verilmekte olan şey sadece soyut felsefi bir sorun olmadığı, aynı zamanda kimi değerli kaynakların tahsisi meselesi olduğu için hararetlidir. Cazın gerçekten müzik olup olmadığı ya da fotoğrafın gerçekten sanat olup olmadığı, serbest formlu cazın gerçekten caz, böylelikle de gerçekten müzik olup olmadığı, moda fotoğraflarının gerçekten fotoğraf, bu yüzden gerçekten sanat olup olmadığı, başka şeylerin yanında, serbest formlu caz çalan kimselerin halihazırda mevcut olan caz dinleyicileri için caz kulüplerinde çalıp çalamayacağı, moda fotoğraflarının, önemli galeri ve müzelerde sergilenip sergilenemeyeceği, satılıp satılamayacağı hakkındaki tartışmalardır.

Şu halde estetikçiler, belirli üslûp ve okulların kabul görme yolundaki mücadelelerinde, eserin mantıksal olarak, bu dünyanın her tür kategorisine dahil olmayı hak ettiği konusunda bir sanat dünyasındaki diğer katılımcıları ikna eden savların sunulmasından ibaret olan kısmı yerine getirirler. Sanat dünyalarının, yerleşmiş sanatsal kalıpların karşılıklı uyumlu hale getirilmiş faaliyetler, malzemeler ve mekânlar halinde birbirine kenetlenmiş bir bütün oluşturmalarından kaynaklanan muhafazakârlığı, değişikliklerin kolayca kabul görmeyeceği anlamına gelir. Sanat dünyası katılımcılarına önerilen değişikliklerin çoğu, işlerin yapılma biçimlerinin çoğunu aynı bırakan küçük değişikliklerdir. Örneğin senfonik

müzik dünyası, sendika sözleşmeleri nedeniyle programları uzatmak harcamaları artıracağı için, öte yandan izleyicilerin biletleri karşılığında seksen ila doksan dakikalık bir müzik beklemeleri sebebiyle programları kısaltmaya kalkışmadıkları için, son yıllarda konser programlarının uzunluğunu çok fazla değiştirmedi (Durum her zaman böyle değildi. Muhtemelen müzisyenlerin sendikalaşmalarının bir sonucu olarak, başka değişiklerin yanı sıra konser programları da mesela Beethoven'ın zamanından bu yana, resim 13'ün gösterdiği üzere kayda değer şekilde kısaltılmıştır [Forbes, 1967, s. 255]). Orkestranın temel enstrümantasyonunun değişmemiş olması gibi, ne kullanılan tonal öğeler (örneğin geleneksel diziye göre akort edilmiş kromatik gam) ne de müziğin sunulduğu mekânlar değişti. Bütün bu tutucu baskılar yüzünden, yenilikçi kişiler büyük ölçüde yeni olan herhangi bir uygulamanın savunmasında güçlü savlar sunmak zorundadır.

BUGÜN, 2 NİSAN ÇARŞAMBA 1800, Herr Ludwig van Beethoven, Burg'un yanında Kraliyet İmparatorluk Saray Tiyatrosu'nda kendi yararına büyük bir konser vermek onuruna sahip olacaktır. İcra edilecek parçalar aşağıdaki gibidir:

1. Son orkestra şefi Mozart'ın büyük senfonisi
2. Soylu Orkestra şefi Bay Haydn'ın "*Yaratılış*"ından bir aria, Matmazel Saal tarafından seslendiriliyor.
3. Büyük Piyano Konçertosu, besteleyen ve çalan Bay Ludwig van Beethoven
4. Bir Septet, en büyük hürmet ve itaatle Majesteleri İmparatoriçe'ye adanmıştır, besteleyen Bay Ludwig van Beethoven, icra edenler Bay Schuppanzigh, Bay Scheiber, Bay Schindlecker, Bay Bar, Bay Nickel, Bay Matauschek ve Bay Dietzel.
5. Haydn'ın "*Yaratılış*"ından bir düet, seslendirenler Bay Sall ve Matmazel Sall.
6. Bay Ludwig van Beethoven piyanoyla doğaçlama yapacak.
7. Bütün orkestranın icrasıyla yeni bir büyük senfoni, besteleyen, Bay Ludwig van Beethoven.

Loca ve koltuk biletleri Bay van Beethoven'ın Tiefen Graben'de kaldığı 241 numaradaki pansiyonda üçüncü kattaki odasından ve gişe memurundan edinilebilir.

GİRİŞ ÜCRETLERİ HER ZAMANKİ GİBİDİR
PROGRAM ALTI BUÇUKTA BAŞLAMAKTADIR

TODAY, WEDNESDAY, APRIL 2nd, 1800, Herr* Ludwig van Beethoven *will have the honor to give a grand concert for his benefit in the Royal Imperial Court Theatre beside the Burg. The pieces which will be performed are the following:

1. *A grand symphony by the late Kapellmeister Mozart.*
2. *An aria from "The Creation" by the Princely Kapellmeister Herr Haydn, sung by Mlle. Saal.*
3. *A grand Concerto for the pianoforte, played and composed by Herr* Ludwig van Beethoven.
4. *A Septet, most humbly and obediently dedicated to Her Majesty the Empress, and composed by Herr* Ludwig van Beethoven *for four stringed and three wind instruments, played by Herren Schuppanzigh, Scheiber, Schindlecker, Bar, Nickel, Matauschek and Dietzel.*
5. *A Duet from Haydn's "Creation," sung by Herr and Mlle. Saal.*
6. *Herr* Ludwig van Beethoven *will improvise on the pianoforte.*
7. *A new grand symphony with complete orchestra, composed by Herr* Ludwig van Beethoven.

Tickets for boxes and stalls are to be had of Herr van Beethoven at his lodgings in the Tiefen Graben, no. 241, third story, and of the box keeper.

PRICES OF ADMISSION ARE AS USUAL.

THE BEGINNING IS AT HALF-PAST 6 O'CLOCK.

RESİM 13. Ludwig van Beethoven tarafından verilen bir konserin programı, 2 Nisan 1800. Konser programları Beethoven'ın zamanında bugünkünden uzundu. Viyana'da gerçekleşen bir konser için düzenlenen bu program Forbes'tan alınmıştır, 1967, s. 255.

Estetik hakkında yazan yazarlar ahlakçı bir tutum takınırlar. İşlerinin, sanat olarak adlandırılmayı *kazanmış* eserlerden bu onurlandırıcı ismi *hak etmeyen* şeyleri ayırt edecek şaşmaz bir formül bulmak olduğunu varsayarlar. Burada "hak etmek" ve "kazanmak" sözcüklerini vurguluyorum; çünkü estetik yazın sanat ve sanat olmayan arasında gerçek bir ahlaki farklılık olduğunda ısrar eder. Estetikçiler sadece, bitki türlerini sınıflandırabileceğimiz gibi, şeyleri kullanışlı kategoriler halinde sınıflandırmayı amaçlamazlar; daha çok hak edeni hak etmeyenden ayırt etmeyi, bunu da kesin bir şekilde yapmayı amaçlarlar. İlgi uyandırabilecek veya değerli olabilecek her şeyi dikkate alarak sanata karşı kapsayıcı bir yaklaşım sergilemek istemezler. Bunun yerine bazı şeyleri dışarıda bırakabilmek için savunulabilir bir yöntem ararlar. İşin mantığı –onurlandırıcı unvanın bağışlanması– bazı şeyleri dışarıda bırakmalarını gerektirir; çünkü olası her nesne veya faaliyete verilen bir isim hiçbir ayrıcalık taşımaz. Bir sanat dünyası içindeki dağıtımcılar, izleyiciler ve diğer bütün katılımcılar, estetikçilerden, kaynaklar hakkındaki zor kararları alacakları belirsiz ve tartışmalı bir yoldan ziyade kesin ve savunulabilir bir yöntem sunmalarını beklediklerinden, estetikçilerin çalışmalarının pratik sonuçları aynı dışlayıcı yaklaşımı gerektirir.

Estetikçiler, değer tayin eden yargılamalar yapma amacını taşımadıklarını, sadece sanat ve sanat olmayan kategorilerinin açık ve seçik bir tarifine ulaşmak istediklerini pekâlâ savunabilirler. Estetikçilerin bu faaliyetle meşgul oldukları bütün toplumlar *sanatı* onurlandırıcı bir terim olarak kullandıkları için, bu ayrımın yapılmasının kendisi, sanat eseri statüsünün potansiyel adaylarının değerlendirilmesinde kaçınılmaz olarak etkili olacaktır. Estetikçilerin yaptıkları işin bu görevi yerine getirmesi için, sanat dünyası komploları içinde kinik katılımcılar olmaları gerekmez.

Bu tür estetik tavırlar sıklıkla, durumu değiştirmeyen yeni bir şeyin kabul ettirilmesi mücadelesi sırasında ortaya çıkarlar. Bu tip tavırlar da başka bir şeyin sanat olduğu iddiasını haklı çıkarmak için bazı şeylerin sanat olmadığını göstermek ihtiyacı duyarlar. Her şeyin sanat olduğunu ilan eden bir estetik, bir sanat dünyası yaşamında onları yaratan veya kullanan kişileri tatmin etmez.

Estetikçilerin ve eleştirmenlerin yaptıkları işin geri kalanı, kuramın öncüllerini sanatçıların fiilen ürettikleri eserlere devamlı surette uyarlayarak, değer yaratan kuramın, eleştiri biçiminde, sürekli bir revizyonunu yapmaktır. Sanatçılar yeni eserleri, sadece biçimsel estetiğin meselelerine karşılık olarak değil, aynı zamanda katıldıkları sanat dünyalarının geleneklerine, sorunların tarif ve çözüm silsileleri olarak düşünülebilecek geleneklere (Kubler, 1962) karşılık olarak; Afrika sanatının Batı resmi üzerindeki etkisinde olduğu gibi, diğer geleneklerin örtük önerilerine karşılık olarak; yeni teknik gelişmelerin barındırdığı olanaklara ve benzeri şeylere karşılık olarak üretirler. Varolan bir estetiğin, izleyicilerin önemli sanat eseri olarak tecrübe ettikleri şeyi mantıksal olarak meşru kılmayı sürdürebilmesi, böylelikle halihazırda meşru kılınmış olanla şu an önerilmekte olan arasındaki bağlantıyı canlı ve sürekli tutabilmesi için güncellenmesi gerekir.

Estetik ilke ve sistemler, bir sanat dünyasını oluşturan karşılıklı birbirine bağımlı uygulamalar bütününün parçaları olarak, potansiyel sanatçı ve izleyicilerin eğitimi, mali veya diğer destek biçimleri, eserin dağıtım ve sunum biçimleri gibi konularda hem sanat dünyasından etkilenecek hem de onu etkileyecektir. Estetik ilke ve sistemler özellikle, sanat kavramına içkin olan tutarlılığı sağlamaya yönelik baskıdan özellikle etkileneceklerdir.

Bu gibi durumlarda yapılmakta olan şeyi yakalayıp kavramak için sanat çok ham bir kavramdır. Tıpkı diğer karmaşık kavramlar gibi, sanat kavramı da gerçekliğin doğasını genelleştirme yoluyla gizler. Sanat kavramını tanımlamaya çalıştığımızda, kavramın içerdiği veya ifade ettiği kriterlerin hepsini değil ancak bazılarını karşılayan pek çok aykırı örnekle karşılaşırız. "Sanat" dediğimizde, genellikle şöyle bir şeyi kastederiz: Estetik değeri olan bir eser, bu değer her nasıl tanımlanıyorsa; tutarlı ve savunulabilir bir estetik tarafından doğrulanmış bir eser; estetik değeri olduğu bu kararı vermeye uygun kimselerce kabul görmüş bir eser; uygun bir yerde sunulmuş (müzelere asılmış, konserlerde çalınmış) bir eser. Bununla beraber, pek çok örnekte, eserler bu vasıfların hepsine değil ancak bazılarına sahiptir. Eserler sergilenir, değerleri takdir edilir ancak estetik değerleri yoktur; veya estetik değerleri vardır ancak sergilenmez, doğru kişiler tarafından değerleri takdir edil-

mez. Sanat kavramının içerdiği genelleştirme, bütün bunların gerçek dünyada birlikte var olduklarını telkin eder; bunlar bir arada var olmadıklarında, kavram açısından devamlı surette sıkıntılar yaratan tanımlama sorunları yaşarız.

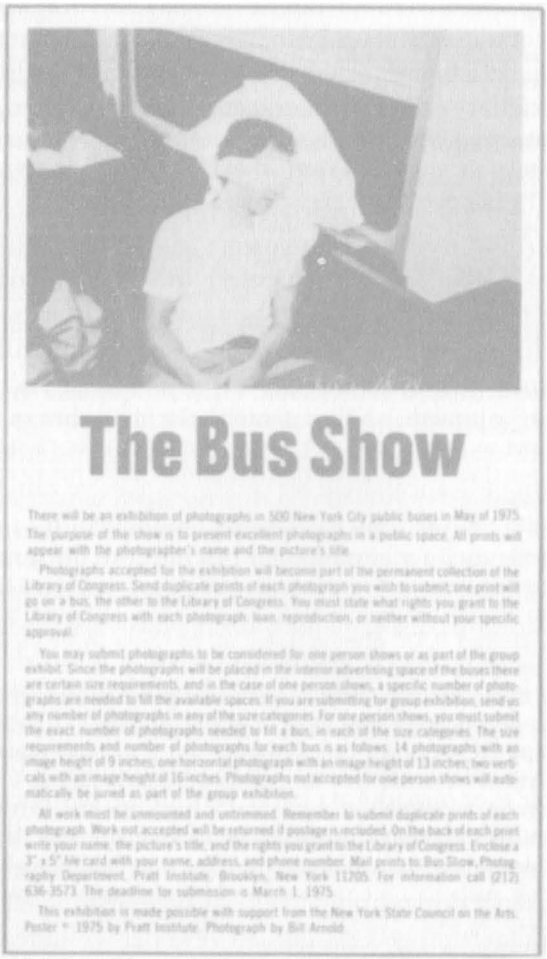
Sanat dünyalarının bazı katılımcıları, daha az sayıda aykırı örnek olması için teoriyi ve pratiği birbirine uydurarak bu tutarsızlıkları asgariye indirmeye çabalar. Kurulu düzeni altüst etmek isteyen diğerleri, aykırı eserlerde ısrar ederler. Bu noktayı zihninizde canlandırmak için, şu soruyu düşünün: Kaç tane muhteşem (veya mükkemmel veya iyi) sanat eseri vardır? Bir sayı saptamak derdinde değilim, (bir şekilde hesaplayabileceğimiz) sayının önemli olduğunu da düşünmüyorum. Ancak bu soruyu dikkate almak, estetik kuramlar ve sanat dünyası kuruluşları arasındaki etkileşimi açık ve net bir hale getirir.

Bill Arnold 1975 yılında, fotoğrafların New York'ta beş yüz belediye otobüsünün üzerinde sergileneceği bir sergi olan *The Bus Show*'u [Otobüs Gösterisi] düzenledi (Arnold ve Carlson, 1978). Bu yolla, "mükemmel fotoğrafları kamusal alanda sunmayı", böylece iyi sanat fotoğrafını normalde ulaştığından daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştırmayı ve normalde olduğundan çok daha fazla sayıda fotoğrafçının eserlerinin görülmesine olanak tanımayı tasarlıyordu (bkz. resim 14). Fotoğraflar genellikle reklamlar için kullanılan alanda sergileneceklerdi; bir otobüsün üzerindeki reklam alanını doldurmak için yüksekliği yirmi üç santimle kırk santim arasında değişen on yedi fotoğraf gerekiyordu. Dolayısıyla, beş yüz otobüsü doldurmak için sekiz bin beş yüz fotoğraf gerekliydi ve bunların hepsi çağdaş fotoğrafçılar tarafından çekilmiş güncel eserler olmalıydı.

Gerçekten de bu tip bir kamusal sergilemeye layık olan sekiz bin beş yüz tane mükemmel çağdaş fotoğraf var mıdır? Bu soru, hangi fotoğrafların yeterince yüksek nitelikli olduğuna, hangilerinin olmadığına karar vermek suretiyle fotoğrafları değerlendirebileceğimiz bir estetik anlayışı ve eleştirel konumu varsayar. Böyle bir estetik anlayışın içeriğini belirlemeye kalkışmadan, basitleştirilmiş bir örneği düşünün. Niteliğin tek boyutlu bir vasıf olduğunu, böylelikle bütün fotoğrafları bu vasfa az veya çok sahip olanlar olarak derecelendirebileceğimizi düşünün. (Gerçekte, sanat fotoğrafı dünyasının yetkin üyeleri, hatta bu dünyanın rekabet ha-

lindeki çok sayıdaki kesimlerinden birine dahil olanlar bile, fotoğrafları yargılarken çok geniş ve değişiklik gösteren çeşitli boyutlar kullanırlar.) Bu durumda, bir fotoğrafın bir diğerinden iyi veya kötü olup olmadığını veya ona denk olup olmadığını kolayca söyleyebiliriz. Ancak halen, kaç tanesinin kamusal sergilemeye değer olduğunu, kaçının "muhteşem", "mükemmel", "güzel" diye adlandırılmaya, kaçının bir müze koleksiyonuna dahil edilmeye veya sanat fotoğrafının karşılaştırmalı tarihi içinde bahsedilmeye layık olduğunu bilmiyor oluruz.

Bu yargılamaları yapabilmek için, zorunlu olarak keyfi olacak bir sınır noktası belirlemek gerekir. Her ne kadar belli bir noktada bir ayrım çizgisi çekmek, bu çizginin iki yanı arasında büyük bir fark görmeyi kolaylaştırsa da böylesi bir sınır çizgisi pratik açıdan anlaşılabilir olsa da mantıksal olarak keyfi olacaktır. Ancak estetik sistemler mevcut sanat eserleri hakkındaki bu tip yargılamaları ve sınıflandırmaları daima önerir ve savunurlar. Aslında, The Bus Show, sınırın gayet makul bir biçimde, alışıldık biçimde çekildiği yere değil de beş yüz otobüsün hepsini doldurmak için çekilmesi gereken yere çekilebileceğini işaret ederek fotoğraf dünyasını sarstı (Şayet çağdaş fotoğrafın en iyilerinin bir sergisini düzenlemek isteseydik ve geçerli müze pratiğini takip etseydik ancak yüz ya da iki yüz baskıyı bu sergiye dahil edebilirdik.)



RESİM 14. *The Bus Show*'un duyuru afişi. Bill Arnold tarafından 1975'te düzenlenmiş olan *The Bus Show*, New York belediye otobüsleri üzerindeki reklam alanlarında yüksek sanatsal nitelikte sekiz bin beş yüz çağdaş fotoğrafın sergilenmesini planladı. Arnold, sanat fotoğrafçılarına sergiyi duyurarak malzeme topladı. (Fotoğraf Bill Arnold'ın izni ile kullanılmıştır.)

Estetik sistemler, sanat eserlerini sergilenmeye veya icra edilmeye değer olanlar ve olmayanlar biçiminde ayrılmasını gerekçelendirir, bu durum bu tip sergilerin ve performansların

gerçekleştiği kurum ve kuruluşları etkiler, aynı zamanda onlar tarafından etkilenir. Kurumların halka sunacakları eserlerin sayısı hakkında belli bir özgürlüğü olsa da bu özgürlük sınırlıdır. Varolan mekânlar (konser salonları, sanat galerileri, müzeler, kütüphaneler) sınırlı alana sahiptir, mevcut beğeni yasaları bu alanların kullanımına dair kısıtlamalar getirir (artık, Paris Salonu'nda olduğu gibi duvarları zeminden tavana kadar resimlerle doldurmayı uygun bulmuyoruz), izleyici beklentileri ve normal kabul edilen dikkat süreleri de kısıtlamaları artırır. (Dinleyiciler iki saat değil de altı saat boyunca oturup müzik dinleyebilseydi, daha çok eser icra edilebilirdi, gerçi finansal sorunlar ve sendikanın belirlediği ücretler düşünülürse, bu hiçbir durumda mümkün olmazdı.) Mevcut mekânlar, her zaman daha fazla tesis inşa edilerek ve daha fazla alan açılarak genişletilebilir; fakat belli bir zamanda ancak belli bir miktarda alan ve zaman mevcuttur, dolayısıyla ancak belli sayıda eser sergilenebilir.

Kullanımında bu gibi mekânlar bulunduran bir sanat dünyasının sahip olduğu estetik anlayış, sergi alanının yer verebildiği sayıda eser üretilmesini sağlamak üzere, sınır noktasını yukarıda belirttiğimiz gibi sadece bir niteliği ölçü alarak belirleyebilir. Sanat dünyasının estetik anlayışı, kabul edebileceğinden daha az sayıda eserin sergilenmesine veya ödüllendirilmesine sebep olacak bir standart belirleyebilir (bir ödül komitesinin belli bir yıl, ödüle değer hiçbir eser olmadığına karar verdiğinde olduğu gibi). Ya da sergilenme imkânı olandan fazla sayıda eserin yeterli olarak değerlendirilmesine sebep olacak bir standart belirleyebilir. Bu iki durum da sanat dünyasının kurumsal aygıtlarının yeterliliğinden veya estetik tavrının geçerliliğinden veya her ikisinden de kuşkuya düşülmesine neden olur. Bu nedenle, kuruluşların kabul edebileceği miktara yaklaşık bir sayıda eser üretilmesini sağlayacak şekilde, yeterli derecede esnek bir estetik standart belirlenmesi, diğer taraftan, kurumların, estetik anlayışın uygun nitelikte olduğunu onayladığı eserlerin gereksindiği ölçüde sergi olanağı sunması için bir çeşit baskı söz konusudur.

Dağıtım sistemi dağıtacağı malzemeler talep eder, estetik yargılarda, şimdiye kadar çok değer atfedilmemiş eser ve sanatçıların yeniden keşfedilmeleri şeklindeki değişiklikleri dayatır. Moulin, tartışılmaz değerde olan Eski Ustalar'ın ve diğer "kutsanmış" re-

simlerin gitgide özel koleksiyonlara ve müze koleksiyonlarına taşındığına, tacir ve galeriler tarafından oluşturulan pazardan yok olduğunu belirtir. Moulin bir Fransız tacirden aktarıyor:

> Büyük tacirler hanedanına mensup değilseniz, Renoir satarak para kazanmanız imkânsızdır. Bu eserler çok zor bulunabildiğinden, halen dolaşımda olan resimler öyle fiyatlara çıkarlar ki elde edilip biriktirilmeleri imkânsızdır. Bu durumda tacirler, iki koleksiyoncu arasında veya bir koleksiyoncu ile bir müze arasında aracı olurlar. Yeniden keşiflerin nedeni, zaten keşfedilmiş olan bir şeyin artık bulunamayacak olması gerçeğidir (Moulin, 1967, s. 435).

Yeniden keşif, potansiyel alıcıların dikkatini, eserleri halen nispeten elde edilebilir olan ve bu nedenle de makul bir fiyata satılan sanatçılara çekme kampanyasından ibarettir.

Moulin uzmanların bu süreçte estetik yargılarda oynadıkları rolü belirtir:

> Belirli üslûpların ve tarzların yeniden değerlendirilmesi uzmanların, tarihçilerin ve müze küratörlerinin çabalarından bağımsız değildir... [Burada] geçmişin sanatsal değerlerinin yeniden keşfinde ve lanse edilmesinde entelektüel araştırma ve ticari girişimler arasında istem dışı bir işbirliği [vardır]. Eksperlerin değerlendirmeleri yol gösterse de peş peşe gelen sanat uzmanı kuşakları geçmişin aynı kısımlarıyla ilgilenmezler. Pek çok etmen meraklarının yöneliminin değişmesine katkıda bulunabilir... Burada, meselenin ticari boyutları neden değil, sonuçtur. Tarihçiler, araştırmanın mevcut durumu içinde, kronolojiyi ve değerlendirmeyi altüst etme girişimlerinin yenilgiye mahkûm olduğu, araştırmacılarca çoktan didik didik edilmiş olan alanlardan ayrılarak başka alanlara yönelirler. Gölgede kalmış bölgelere çekilirler (Moulin, 1967, s. 430).

Şu halde sanat tarihçiler, tıpkı tacirlerin satmak için bu tip eserleri aramaları gibi, önceden çalışılmamış ressamların değerlerini keşfederler. Moulin çoktan ünlü olmuş sanatçıların arkadaşlarına tahsis edilmiş sergilerden söz eder ve aşağıdaki alıntıyı yapar:

> 31 Mayıs 1892'de Gomel'de doğmuş olan Kikoïne, Zborowski Galeri'nin ünlü grubunun bir parçasıydı, o dönemde bu galeriye mensup olan sanatçılar içinde o ve Kremegne en pahalı olanlardı. Daha sonra grubun

diğer üyeleri –Modigliani, Pascin, Soutine– öldüler, eserlerine ancak çok yüksek fiyatlarla erişilebiliyordu. Galeri Romanet hayatta kalan bu iki ressama büyük sergiler tahsis edecektir: İlk olarak haziran başında Kikoïne'ye, ikinci olarak 1957-58 sezonunda Kremenge'ye (*Connaissance des Arts,* 64. sayı, 15 Haziran 1957, s. 32'den aktaran Moulin, 1967, s. 438)

İlgi çekici veya değerli olduğuna hükmedilmiş eser miktarı ile dağıtım sisteminin içerebileceği miktar arasındaki iyi kötü bir uzlaşma da sanatçıların emeklerini "tüketilmiş" malzeme ve türlerden çekerek, istenilen türde eserlere adadıklarında meydana gelir. Estetik sistemler, ölçütlerini bir sanat dünyasının dağıtım mekanizmasının yer sağlayabileceği sayıda nitelikli eser üretilmesi amacıyla, ölçütlerini değiştirdikleri sürece, sanat ile sanat olmayan arasına kesin bir sınır çeken sistemler de dahil olmak üzere, gerçekte bu amacı boşa çıkaran bir görelilik sergilerler.

Yeni sanat üslûpları ortaya çıktıklarında eserlerini sergileyecek alanlar bulmaya çalışırlar, bunu kısmen, eserlerinin varolan sergi mekânlarında sergilenmesini sağlayacak yeni estetik standartlar önermek suretiyle yaparlar. Bunun yanında, *The Bus Show* örneğinde olduğu gibi yeni mekânlar da yaratırlar (bkz. Resim 15). (Yeni olanaklar, insanların isteklerinin hepsini karşılayamaz. *The Bus Show*'un büyük bir dezavantajı vardı, bu sergi hiçbir sanatçının meşhur olmasına yol açamazdı. Hiç kimse belirli fotoğrafçıların eserlerini taşıyan bir otobüsün ne zaman, nerede olduğunu bilmediğinden, eleştirmenler esere tesadüfen rastlamadıkça, eseri değerlendirme fırsatı bulamadılar, aynı şekilde sanatçının arkadaşları ve diğer sanatçılar da eserleri göremediler.) Sanat dünyaları esnekliklerine göre, yani izleyiciye geleneksel araçlar yoluyla sundukları eser miktarını artırma imkânlarına göre farklılık gösterirler. Modern toplumlar muazzam miktarlarda basılı malzemeyi kütüphanelerde saklamak açısından (rahatlıkla erişilebilen kitabevlerinin aksine) nispeten az sorun yaşarlar (Newman,1973). Benzer şekilde müziğin dağıtımı da performansların kaydedilmesi yoluyla büyük miktarlarda yapılabilir. Farklı türlerdeki müzik eserlerinin canlı performanslarının dinleyiciyle buluşması için çok az imkân olması nedeniyle ve bilhassa, canlı performansta

* 1952 yılından bugüne yayınını sürdüren, Paris merkezli, antika, resim, heykel, mimari, dekorasyon gibi sanat alanları yanında sanat pazarı üzerine yayın yapan bir dergi. Derginin adının bire bir çevirisi Sanat Bilgisi anlamını taşır. (ç.n.)

meydana getirilemeyen ancak tam donanımlı bir stüdyonun düzeneklerini gerektiren efektlere ihtiyaç duyulduğu ölçüde, sadece kaydedilerek müzik bestelemek anlaşılır olur.



RESİM 15. *The Bus Show*, yerleştirme. Hiç kimse belirli bir fotoğrafın herhangi bir zamanda nerede olduğunu bilemediğinden, *The Bus Show* gerçekten eleştirilmiş ve değerlendirilmiş olmadı ve hiçbir sanatçı bu etkinliğe katılımından dolayı şöhret açısından fazla bir şey elde edemedi. (Fotoğraf Visual Studies Workshop Afterimage'ın izniyle kullanılmıştır.)

KURUMSAL ESTETİK TEORİSİ: BİR ÖRNEK

Bu kitap, toplumsal örgütlenmeye dair meselelere odaklandığı için, sosyolojik olarak temellendirilmiş bir estetik kuram geliştirme amacı taşımaz. Aslında, şimdiye kadar özetlediğimiz bakış açısına göre, sosyoloji alanında bir estetik anlayış geliştirmenin beyhude bir tecrübe olacağı aşikârdır; çünkü ancak sanat dünyalarının işleyişleriyle ilişkili olarak geliştirilen estetik kuramların bu dünyalarda etki yaratması mümkündür. (Gans'ın 1974 tarihli çalışması, özellikle kitle iletişim ürünlerinin estetik değeri meselesi hakkında bir estetik anlayış geliştirmek adına bir sosyolog tarafından yapılan ilginç bir girişimdir.)

Hayli ironik bir şekilde, bir grup felsefeci, sosyolojik değilse de böyle bir kuramın nasıl görünebileceğini görmemizi sağlayacak ölçüde sosyolojik düşüncelere dayanan bir kuram üretti. Bu, söylenegeldiği şekliyle, kurumsal estetik kuramı, az önce incelediğimiz sürecin –sanat dünyasının kabul etmiş olduğu eseri değerlendirmek üzere yeni bir estetiğin geliştirilmesinin– bir örneği olarak görülebilir. Belki aynı derecede ironik olarak, bu kuramın içerdiğinden daha sosyolojik bir anlayış sunan sanat dünyası anlayışı, bu kuramın bazı sorunlarına çözüm sunar, doğrusu ben de şimdiye kadar bu çözümleri göstermek için konumun ana hattından hayli saptım. (Kuramın daha soyut bir sosyolojik açıklaması için bkz. Donow, 1979.)

Yukarıdaki analiz, eski kuramlar, ilgili sanat dünyasının bilgi sahibi üyeleri tarafından yaygın şekilde kabul görmüş eserlerin meziyetlerini yeterli bir şekilde açıklayamadığı zaman, yeni kuramların, bu önceki kuramlarla rekabet ederek, onların kapsamlarını genişleterek veya onları düzeltip geliştirerek ortaya çıktıklarına işaret eder. Mevcut bir estetik anlayış diğer bakımlardan zaten meşru olan şeyi, mantıksal olarak meşru kılmadığında, birileri bunu yapan bir kuram meydana getirecektir. (Burada söylediğim şey, tam da benim olduğunu söylediğim biçimde ortaya çıkmış veya çıkmamış olabilecek bazı ilişkileri anlatı formunda belirten sözde tarih* olarak anlaşılmalıdır.)

Örneğin, kabaca ifade edersek, görsel sanat eserleri uzun bir zaman boyunca, taklit kuramı temelinde yargılanabilmiştir, bu kurama göre görsel sanatın amacı doğayı taklit etmekti. Bu kuram bir noktada, saygı ve beğeniyle karşılanmış yeni sanat eserlerini –örneğin, Monét'nin saman yığınlarını ve katedrallerini, her ne kadar bunları ışık ve renk arasındaki ilişkiyi yakalama deneyleri olarak anlamlandırmaya çalışsa da– açıklayamaz hale gelmiştir.

---

* Özgün metinde yer alan *Pseudohistory* tabiri, bildiğimiz anlamda belgelere ve tanıklıklara dayanan ve sosyal bilim sıfatını taşıyan tarih biliminden ziyade gerçek tarihle, efsane ve mitler gibi somut gerçekliklerin dışındaki birtakım olguları, bir eleştiri ya da bilimsel doğrulama kaygısı gütmeden bir arada sunan bir tarih anlayışını gösterir. Bu bağlamda yaradılış kuramına dayanılarak hazırlanmış tarihsel argümanlar, ulus ya da boyların soy efsaneleri, teozofist köken tarihçiliği vs bu *sözde tarih* terimine örnek gösterilebilir. (ç.n.)

** Fransız izlenimci ressam Claude Monét 1890'ların ilk yarısında, sadece bir ya da birkaç saman yığınını veya bir katedral cephesini betimleyen, günün farklı saatlerinde farklı ışıklara maruz kalan bu imgelerdeki değişimi ve ışığın bu imgeler üzerinde yarattığı oyunları gözler önüne seren bir dizi tuval resmetmiştir. *Sabah Saatlerinde Kar Altında Saman Yığını* (1890), *Günbatımında Saman Yığını* (1891), *Tan Vaktinde Rouen Katedrali* (1894) ya da *Akşam Saatlerinde Rouen Katedrali* (1894) bu eserler arasında sayılabilir. (ç.n.)

Bu durumda, dışavurumcu sanat kuramı, eserlerin değerlerini, onları yapan sanatçıların duygularını, fikirlerini, kişiliklerini dışa vurma ve iletme becerilerine göre saptamıştır. Bu kuramın da daha sonra, geometrik soyutlama, eylem resmi* ve kendi terimleriyle hiçbir anlam ifade etmeyen diğer eserleri tartışabilmesi için onarılması veya yerini başka bir kurama bırakması gerekti (aynı şekilde, ne bu kuramlar ne de onların benzerleri rastlantısal müzik[1] hakkında yararlı bir şey söyleyebilecek nitelikteydi).

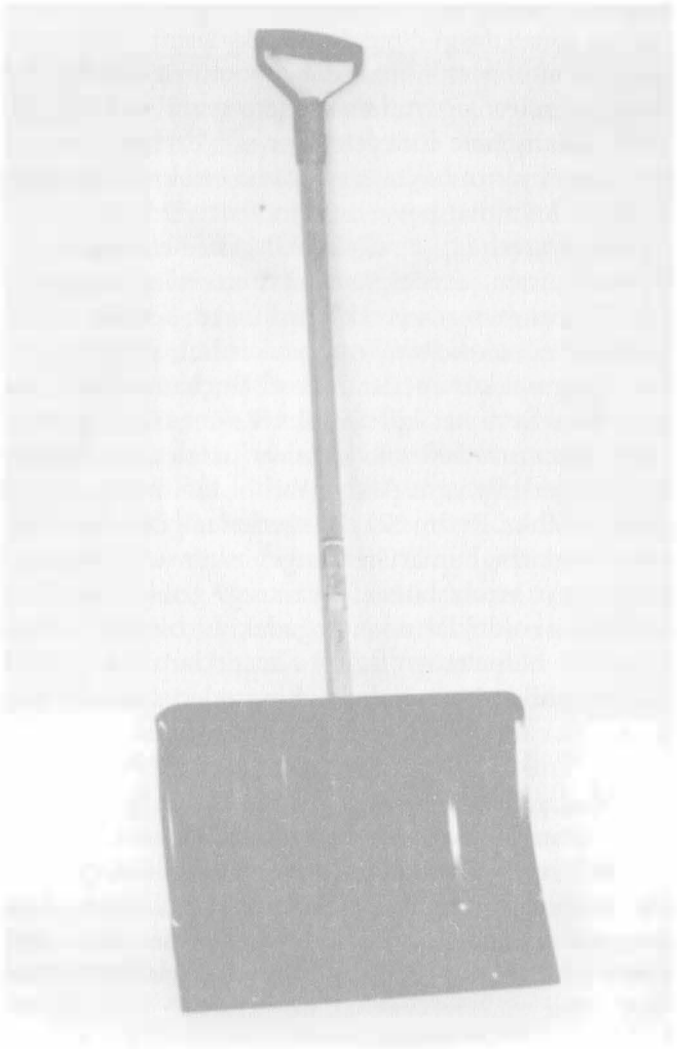
Kurumsal kuram, yetenek veya niyet açısından sanatçının izini hiçbir şekilde ortaya sermeyerek hem sıradan hem de zarif duyarlıkları rahatsız eden eserlerce ortaya çıkarılmış sorunları çözmeyi amaçlar. Kurumsal kuramcılar, Marcel Duchamp tarafından sergilenmiş pisuar veya kar küreği (bkz. Resim 16) gibi, görünüşte sanat olma konusundaki tek iddiaları üzerlerindeki Duchamp imzası olan eserlerle veya Andy Warhol tarafından sergilenmiş Brillo kutuları (bkz. Resim 17) gibi eserlerle ilgilenirler. Bu eserlerin sıradan eleştirisi, bunları herhangi bir kimsenin yapmış olabileceği, bunların hiçbir hüner veya sezgi gerektirmediği, zaten doğanın kendisi olduklarından doğadaki hiçbir şeyi taklit etmedikleri, alelade nesnelerden fazlası olmadıklarından ilginç hiçbir şey ifade etmedikleri yönündedir. Bu eserlerin ince zevkler açısından yapılan eleştirisi de hemen hemen aynıdır.

Bununla birlikte, bu eserler, kendileri gibi daha nice esere ilham vererek çağdaş görsel sanatlar dünyasında büyük ün kazanmıştır. Bu emrivakiyle karşı karşıya kalan estetikçiler, eserin sanatsal mahiyetini ve niteliğini nesnenin fiziksel varlığının dışında belirleyen bir kuram geliştirdiler. Bu özelliklerin daha ziyade, eserlerin mevcut sanat dünyasıyla, sanatın üretildiği, dağıtıldığı, takdir edilip tartışıldığı kuruluşlarla ilişkilerde olduğunu keşfettiler.

---

* Amerikalı sanatçı Jackson Pollock'ın (1912-1956) öncülüğünü yaptığı, boyanın tuval üzerine, geleneksel resimde olduğu üzere özenli bir biçimde uygulanmaktan ziyade, fırlatma, sıçratma, damlatma, akıtma, yayma gibi tekniklerle uygulandığı, fiziksel resim yapma "eylem"ini vurgulayan, Birleşik Devletler menşeli bir soyut ekspresyonist resim biçimi. Akımın diğer öncüleri arasında Franz Kline (1910-1962) Willem de Kooning (1904-1997) gibi isimler sayılabilir. (ç.n.)

1. Aleatory music.



RESİM 16. Marcel Duchamp, *Kırık Kolun Öncesi.* Duchamp'ın, zaten varolan bir nesneyi imzalayarak yarattığı "hazıryapımları" hem sıradan hem de eleştirel duyarlıkları rahatsız etti. (Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, Collection Societé Anonyme'e Katherine s. Dreier'in armağanı.)



RESİM 17. Andy Warhol, *Brillo*. Pop Art eserleri, bunları herkesin yapabileceği, eserlerin sanatçının özel yeteneklerini gerektirmediği ve barındırmadığı yönündeki eleştirilere neden oldu. (Fotoğraf Castelli Archives'ın izniyle kullanılmıştır.)

Arthur Danto ve George Dickie kurumsal kuramın en önemli önermelerini sunmuşlardır. Danto sanatın özüyle, nesneyle sanat dünyası arasındaki ilişkide nesneyi sanat kılan özle meşgul olmuştur. Meseleyi dile getirdiği ünlü bir ifadesinde Danto şöyle söylemiştir:

> Bir şeyi sanat olarak görmek, gözün kavrayamayacağı bir şeyi gerektirir; bir sanat kuramı ortamını, sanat tarihi bilgisini: bir sanat dünyasını (Danto, 1964, s. 580).

Brillo kutusunun yapım fikrinin kaynaklandığı kuram, bu fikrin, sanat eserlerini neyin sanat kıldığı konusundaki diğer fikirlerle ve bu eserlerin esinlediği diğer nesnelerle bağlantısı, bütün bunlar, Brillo kutusunun yapımının ve kutunun kendisinin sanat haline geldiği bir bağlam oluşturur; çünkü bu bağlam onlara böyle bir anlam kazandırmaktadır. Başka bir deyişle:

> Bir şey sanat eseri olarak düşünüldüğü anda, o şey bir *yoruma* tabi hale gelir. Bir sanat eseri olarak varlığını buna borçludur, sanat olma iddiası boşa çıktığında yorumunu da yitirir ve sıradan bir şey haline gelir. Söz konusu yorum bir dereceye kadar eserin sanatsal bağlamının bir işlevidir: Eser, sanat tarihsel konumuna, öncüllerine ve benzerlerine bağlı olarak farklı bir şey ifade etmektedir. Nihayet, bir sanat eseri olarak, gerçek bir şeymiş gibi düşünülme niteliğini yitirmiş bir nesnenin fotografik olarak ona benzediği bir yapı kazanır. Sanat bir yorum ortamında var olur ve bir sanat eseri de bu nedenle yorumun bir vasıtasıdır (Danto, 1973, s. 15).

Dickie, kurumsal biçim ve mekanizmaları ele almıştır. Onun tanımlamasına göre:

> Tanımlamak gerekirse bir sanat eseri 1) insan eliyle yapılmış bir şey 2) ona belirli bir sosyal kurum (sanat dünyası) adına davranan kişi veya kişilerin takdirine aday olma statüsü veren özelliklerin bir toplamıdır (Dickie, 1975, s. 34).

Bu bakış açısı çevresinde, onu eleştiren ve kapsamını genişleten oldukça geniş, ilgi çekici bir ikincil literatür gelişmiştir (Cohen, 1973; Sclafani, 1973a ve 1973b; Blizek, 1974; Danto, 1974; Mitias, 1975; Silvers, 1976). (Sosyologlar, kurumsal sanat kuramı ile konuları sosyal tanımlamaların gerçekliği nasıl yarattığı meselesi olan çeşitli sosyolojik kuramlar (örneğin sosyal sapkınlık hakkındaki etiketleme kuramı adı verilen kuram [bkz. Becker, 1963]) arasındaki akrabalık bağını göreceklerdir; çünkü her ikisi de konularının ortaklaşa hareket eden insanların tanımlamalarına dayandığını bilirler.)

Felsefeciler varsayımsal örnekler üzerinden tartışmaya meyillidirler, Dickie ve Danto'nun sözünü ettiği "sanat dünyası" tartışacak çok fazla malzeme vermez, sadece işaret etmek istedikleri şeyleri göstermek için asgari düzeyde gerekli olan kadarını verir. Aynı şekilde, sahip oldukları düşüncelerden hareket ederek yaptıkları eleştiriler, varolan veya bir zamanlar var olmuş sanat dünyalarının mahiyetine değinmez, bunun yerine kuramda kullanılmış kavramlardaki mantıksal tutarsızlıkları vurgularlar. Her ne kadar benim tanımlamam onların savlarıyla çelişmiyorsa da bu tartışmaları yürütenlerden hiçbiri, bu kitabın yaptığı gibi, bir sanat dünyasının ne olduğu konusunda kurumsal karmaşıklı-

gi göz önüne seren bir düşünce geliştirmemiştir. Şayet daha detaylı ve de ampirik temellere dayanan bir sanat dünyası anlayışı kullanırsak, felsefi tartışmaların çıkmaza girdiği bazı sorunlar konusunda ilerleme kaydedebilir, böylece bir ihtimal, estetikçilere yardımcı olabilir, bunu yaparken de estetiğin bir sanat dünyasındaki rolünün analizini derinleştirebiliriz.

Kim?

Bir şeye sanatsal olarak değerlendirilmeye aday statüsü veren ve dolayısıyla onu sanat olarak kabul eden kimdir? Kim bu sosyal kurum adına, sanat dünyasının adına hareket eder? Dickie bu soruları açık bir biçimde sonuca bağlar. Dickie'ye göre sanat dünyasının, sanat dünyası adına hareket eden çekirdek bir personeli vardır:

> Gevşek bir biçimde örgütlenmiş ancak yine de birbiriyle bağlantılı, sanatçıları, yapımcıları, müze yöneticilerini, müze ziyaretçilerini, tiyatro izleyicilerini, gazete muhabirlerini, her tür yayında eleştirmenlik yapan kişileri, sanat tarihçilerini, sanat kuramcılarını, sanat felsefecilerini ve diğerlerini kapsayan bir insan topluluğu. Bunlar, sanat dünyası mekanizmalarının çalışmasını devam ettiren ve böylelikle de sanat dünyasının varlığının sürekliliğini sağlayan kimselerdir (Dickie, 1975, s. 36).

Bununla beraber şunu da vurgular:

> Ayrıca, kendini sanat dünyasının bir üyesi olarak gören her bir birey, bu nedenden dolayı bir üyedir (Dickie, 1975, s. 36).

Bu son cümle pek tabii ki estetikçileri, Dickie'nin yaklaşımının sanat adını hak edeni hak etmeyenden ayırmaları konusunda büyük olasılıkla yardımcı olmayacağı konusunda uyarır; bu tanımlama fazla geniş olacaktır. Estetikçilerin, Dickie'nin, nesnelere onurlandırıcı sanat statüsünü veren sanat dünyasının temsilcilerinin kendi kendilerini tayin ettiği yönündeki ifadesinin çıkarımlarını kabul etmeleri mümkün değildir ve hoşnutsuzluklarını bir yığın mizahi örnekle ifade ederler. Şayet bir hayvanat bahçesi görevlisi sanat dünyasının üyesi olduğuna karar verir ve bu sıfatla, bakımını üstlendiği file sanatsal olarak değerlendirilmeye aday statüsünü, dolayısıyla da sanat eseri statüsünü verirse ne olur? Bu, fili gerçekten bir sanat eseri yapamaz, değil mi? Çünkü nihayetin-

de bir hayvanat bahçesi görevlisi gerçekten sanat dünyası adına hareket edemez, değil mi? Yanıtları hepimiz biliyoruz: Fil tabii ki de bir sanat eseri değildir (Dickie, 1971; Blizek, 1974).

Ancak bunu nasıl biliyoruz? Biliyoruz; çünkü sanat dünyalarının örgütlenmelerine dair genel bir anlayışımız. Örgütlü sanat dünyalarının konuyla ilgili bir özelliği de konumları bir şekilde gerekçelendirilmiş olan bazı insanların çoğunluk veya konuyla en ilgili gruplar tarafından sanat dünyası adına konuşmaya diğerlerinden daha yetkili olduklarının düşünülmesidir; bu yetki, bu dünyanın eserlerinin üretildiği ve tüketildiği işbirliği faaliyetlerinin diğer katılımcıları tarafından bunu yapmaya yetkili olarak kabul etmelerinden doğar. Diğer sanat dünyası üyeleri –onları ister daha deneyimli olduklarından ister sanatı tanımak konusunda doğal bir yetenekleri olduğu için ister sadece bu tür işlerin başındaki kişiler olduklarından ve bunu bilmek durumunda olduklarından, sanatın ne olduğu konusunda karar vermeye muktedir kimseler olarak kabul etsinler– sebep ne olursa olsun, onların bu ayrımı yapmalarına ve kabul ettirmelerine izin veren şey, diğer katılımcıların onların bunu yapma olanağının olması gerektiği konusunda uzlaşmalarıdır.

Sosyolojik analizcilerin, şeyleri sanat olarak nitelendirme (ya da Dickie'nin dilini kullanırsak, takdir edilmeye aday statüsünü verme) yetkisinin kimde olacağı konusunda karar vermeleri gerekmez. Biz sadece, sanat dünyası üyelerinin kimi bunu yapmaya muktedir olarak kabul ettiğini, kime –ki bu insanlar bir şeyin sanat olduğuna karar verdiklerinde, diğerleri de o şey sanatmışçasına davranacaklardır– bunu yapmaları için yetki verdiğini gözlemlemek durumundayız.

Sanat dünyalarının bazı ortak özellikleri, sanat ve sanat olmayan arasında kesin bir ayrım yapabilme konusundaki felsefi isteği, kurumsal kuramın karşılayamayacağını gösterir. Bir kere katılımcılar çoğu zaman, kimin sanat dünyasının tümü adına konuşmaya yetkili olduğu konusunda tam anlamıyla uzlaşamazlar. Bazı kişilerin neyin kabul edilebilir olduğu konusunda fiili olarak karar vermelerine olanak tanıyan kurumsal mevkileri vardır. Örneğin müze müdürleri, müzelerinde fotoğraf sergileri yapıp yapmayacaklarına karar verebilmeleri dolayısıyla fotoğrafın sanat olup olmadığına karar verebilirler. Fotoğrafların genellikle resimlerin

sergilendiği ana galeride mi, yoksa sadece fotoğrafların sergilendiği daha az prestijli olan özel bir yerde mi sergileneceğine karar vererek, fotoğrafın ne tür (örneğin "ikincil" ya da bunun karşıtı her ne ise) bir sanat olduğuna dahi karar verebilirler. Ancak diğer katılımcılar müze yöneticilerinin alıyor oldukları kararları almak konusunda ehliyetli olmadıklarını, bilgisiz ve önyargılı oldukları için veya konuyla ilgili olmayan etmenlerden etkilenmeleri sebebiyle, daha iyi düzenlenmiş bir sanat dünyasında onların bu tip kararları almalarına müsaade edilmeyeceğini savunurlar. Bazıları onların fazla avangard olduklarını, yerleşik üslûp ve türlere gerektiği ölçüde dikkat göstermediklerini, diğerleri ise tam karşıtını düşünürler (bkz. Haacke, 1976). Pek çok katılımcı, bir kurumda çalışan görevlileri, hizmet verdikleri toplumun zengin ve güçlü kimselerini temsil ettiklerini gösteren yeterli kanıtlar yüzünden, kabul edilemez karar mercileri olarak görürler (bkz. Catalog Committe, 1977; Haacke, 1976; Becker ve Walton, 1976), bu sebeple onların kararları bir estetik mantık kadar bir sınıf eğilimini de temsil eder.

Sanat dünyası üyeleri aynı zamanda, belirli mevkilerde bulunan kimselerin kararlarının gerçekten herhangi bir farklılık yaratıp yaratmadığı konusunda da fikir ayrılığı yaşarlar. Bu fikir ayrılığı sanat dünyasındaki bu insanların muğlak konumlarını yansıtır. Belirli bir eleştirmenin kararının bir etkisinin olup olmadığı, diğerlerinin kendi faaliyetlerini bu karara dayandırıp dayandırmadığı ekseriyetle açık ve net değildir, çoğu zaman da bu, sanat dünyasının içindeki politik değişiklikler ve mücadelelerden kaynaklanan çeşitli olasılıklara bağlıdır. Sanat dünyası üyelerinin, bu insanların yaptıkları açıklamaların statüsünü muğlak bulmaları ölçüsünde, eleştirmenler, tacirler, ödül ve burs komitelerinin üyeleri gibi insanların statüleri de muğlak hale gelir. Felsefi veya toplumsal analiz tarafından iyileştirilebilir olmayan bu muğlaklık varlığını sürdürür; çünkü riayet etmeleri sayesinde bu statüyü onaylayacak olan kişiler, söz konusu insanların açıklamalarına her zaman riayet etmemektedirler.

Şu halde, kurumsal kuram, eserlerin sanat olup olmadığı hakkında estetikçilerin yapmak istediği ya hep ya hiççi yargılara varamaz. Sanatın ne olduğuna kimin varabileceği konusundaki fikir birliği durumdan duruma değişiklik gösterdiği için, gerçekçi bir

bakış açısı, sanat olma özelliğini, bir nesnenin sanat olup olmadığını, ya hep ya hiççi bir ikilikten çok sürekli bir değişken olarak görür.

Aynı şekilde sanat dünyaları, üyelerinin, sanat olma statüsünün bir nesne veya olaya atfedilmesini düzenleyen ve onaylayan faaliyetlerinin türlerine göre değişkenlik gösterir. Bir yandan, burs verilmesi, ödüller, siparişler, sergi mekânları ve diğer seyirci karşısına çıkma olanakları (yayınlar, yapımlar vs) gibi kimi maddi imtiyazların sanatçının eser üretmeye devam etmesine yardımcı olan dolaysız etkileri vardır. Diğer yandan, sanat dünyasının bilgili üyeleri tarafından ciddiye alınmak gibi daha gayri-maddi imtiyazların, sanatsal kariyer açısından dolaylı olmakla beraber önemli, sanatçıyı, değişimin ve gelişimin gerçekleştiği fikir akışı içine yerleştiren ve esere, gündelik sorunlarla, daha alışılagelmişgeleneksel mesleki koşullar içerisinde ancak başarılı olan kimseler tarafından görmezden gelinen şeylerle ilgili ve bunlara çareler bulan bir günlük geçerlilik sağlayan etkileri vardır.

Ne?

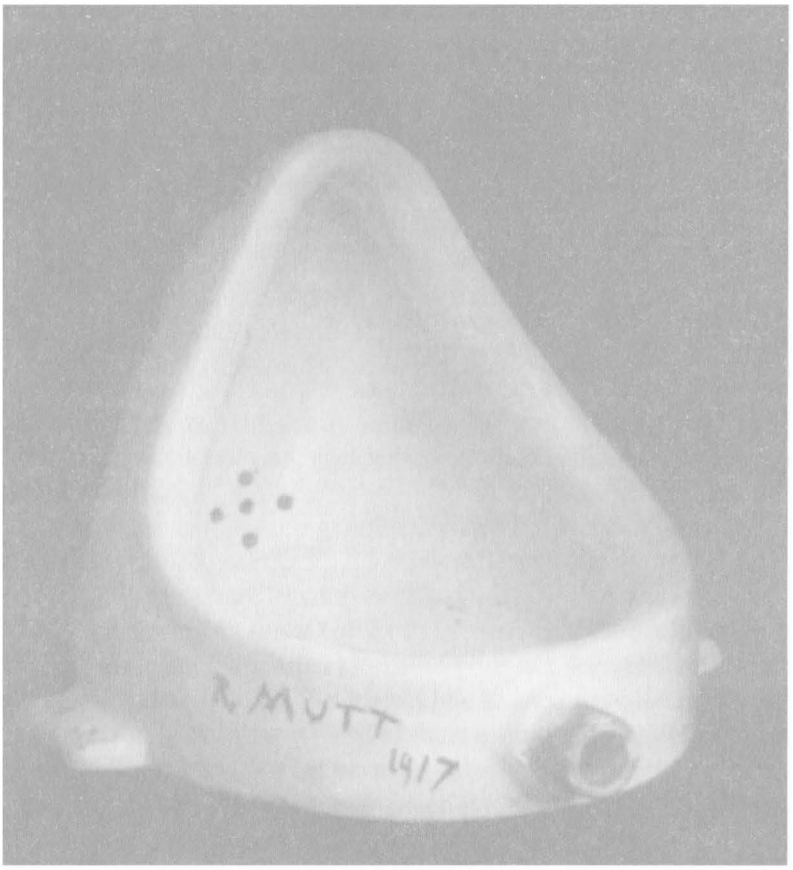
Bir nesnenin bir sanat eseri olması için ne gibi özelliklerinin olması gereklidir? Kurumsal kurama göre her şey sanatsal olarak değerlendirilme yeterliliğini taşır. Öyle ki bazı nesnelerin –"sıradan raptiyeler, ucuz beyaz zarflar, bazı arabaya servis restoranlarında verilen plastik çatalların"– tabii ki de sanatsal olarak değerlendirilemez olduğunu söyleyen (Cohen, 1973, s. 78) eleştirmenlere cevaben Dickie şunları söyler:

> Fakat neden Çeşme'nin [Duchamp'ın bir sanat eseri olarak sergilediği pisuar; bkz. resim 18] basit nitelikleri –onun parıldayan beyaz yüzeyi, çevresindeki nesnelerin görüntülerini yansıttığında ortaya çıkan derinlik, onun hoş oval biçimi– sanatsal olarak değerlendirilemesin. O, çoğu kişinin takdir ettiklerini söylemekten kaçınmadıkları Brancusi ve Moore'un eserlerine benzer nitelikler taşır. Benzer şekilde raptiyeler, zarflar, plastik çatallar, birisi dikkatini onlara yoğunlaştırmaya çabaladığında sanatsal olarak değerlendirilebilecek olan nitelikleri vardır. Fotoğrafın meziyetlerinden biri, hayli sıradan nesnelerin nitelikleri üzerine odaklanma ve onları göz önüne serme becerisidir. Benzer bir şey fotoğrafın katkısı olmaksızın sadece bakmakla yapılabilir (Dickie, 1975, s. 42).

Sonuçta her şey, sadece birinin böyle olduğunu söylemesiyle sanata dönüştürülebilir mi?

> Bu kadar basit olamaz: Sonuçta bir nesneyi sanat haline getiren başarılı bir adlandırma işlemi olsa bile, her adlandırma girişimi başarılı değildir. Burada hem isim veren hem de isimlendirilen şey tarafından yerine getirilmesi zorunlu koşullar vardır ve şayet onlar tam anlamıyla yerine getirilmezse "(...) olarak adlandırıyorum" demek adlandırmak olmayacaktır (Cohen, 1973, s. 80).

Cohen haklı, bir şeyi sanat adıyla nitelendirmek için yapılan her girişim başarılı olmaz. Ancak bu durum, bu nedenle nesne veya olayın kendi doğasına yönelik, belli nesneleri yalnız bu nedenle sanat-olmayan yapan ve sanat olarak yeniden tanımlanamaz kılan bazı kısıtlamalar olduğu anlamına gelmez.



RESİM 18. Marcel Duchamp, *Çeşme*. Estetikçiler bir görsel sanat eserinin sanat olması için gerekli niteliklerin ne olduğu konusunda fikir ayrılıkları yaşarlar. Çeşme gibi bir eserin cismani özellikleri sanatsal olarak değerlendirilebilir mi? (Fotoğraf New York, Sidney Janis Gallery'nin izniyle kullanılmıştır.)

Kuşkusuz her bir sanat dünyasında varolan, neyin sanat olarak tanımlanabileceği hakkındaki kısıtlamalar, bu tür yargılamalar yapılırken ne tür standartların kim tarafından uygulanacağına dair önceden sağlanmış bir fikir birliğinden doğar. Sanat dünyası üyeleri öğretisel ve diğer farklılıklara rağmen, hangi sanatçıların ve eserlerin ciddi ve bu nedenle de dikkate değer olduğu konusunda güvenilir yargılar meydana getirirler. Bu sayede, üslûpsal tercihler

konusunda fikir ayrılıkları olan caz çalgıcıları yine de belli bir icracının veya performansın "swing"* yapıp yapamadığı konusunda uzlaşabilir, tiyatrocular da benzer şekilde belirli bir sahnenin başarılı olup olmadığı konusunda güvenilir yargılarda bulunurlar. Sanatçılar hangi eserlerin ve yaratıcılarının destek almaları gerektiği konusunda şiddetli uzlaşmazlıklar yaşayabilirler, bu nedenle aykırı (özellikle üslûp açısından sanat dünyasının kalıplaşmış uygulamaları içerisine daha yeni dahil edilmekte olan veya artık üzerinde ciddi şekilde düşünülmeye değmez oldukları düşünülerek kaldırılıp atılmak üzere olan) örnekler daha az güvenilir yargılamalara neden olacaklardır. Ancak yargıların çoğu güvenilirdir ve bu güvenilirlik zaten üzerinde uzlaşılmış olan yargıların dile getirilmesini değil, benzer standartların sanat dünyasının eğitimli ve deneyimli üyeleri tarafından sistematik bir biçimde uygulanıyor olduğunu gösterir; bu, Hume'un beğeni üzerine yazdığı denemesinde tarif ettiği şeydir ve belli bir dizi klinik bulguyla karşı karşıya kalan pek çok hekimin benzer bir tanıya ulaşmalarını andırır (bu duruma uzmanlık gerektiren farklı alanlarda da rastlanabilir).

Şu halde, her şey halihazırda kabul gören sanat dünyası standartlarından geçer not alamayacağı için, sadece adlandırmak suretiyle veya fikir birliğinin meydana getirilmesi yoluyla her şey bir sanat eserine dönüştürülemez. Ancak bu, bir şeyi sanat haline getirmenin onu sanat olarak adlandırmaktan başka bir yolunun olduğu anlamına gelmez. Bütün bir sanat dünyasının, bazı sanat eserlerinin açık bir biçimde karşılarken bazılarının karşılayamadığı standartlar üzerinde uzlaşması da bir adlandırma meselesidir; sanat dünyasının makul üyeleri bu şartlar altında eserleri gruplandırmakta hiçbir zorluk çekmedikleri için fikir birliği sağlanır. Neyin sanat olarak tanımlanabileceği hakkında kısıtlamalar vardır, bu kısıtlama nesnelerin özellikleri ile nesnelerin sanat eserleri olarak sunuldukları dünyanın gruplandırma kurallarının birleşiminden kaynaklanır.

Dahası bir fikir birliği meselesi olan bu standartlar değişir. Sanatçılar ve sanat dünyasındaki diğer katılımcılar arasındaki konuş-

* Swing: Bu sözcük temel anlamıyla sallanmak, bir yan anlamıyla de ritm tutmak sözcüğüyle karşılanabilir. Ancak bir terim olarak 1930 ve 40'lı yıllarda büyük orkestralar tarafından kuvvetli ve düzenli bir tempoyla icra edilen caz müziği ve parçanın kuvvetli ve düzenli bir tempoyla ve ziyadesiyle akıcı bir biçimde çalınması anlamına gelmektedir. Türkçe'de bu anlamı ve eylemi bir arada karşılayacak bir sözcük bulunmadığı için ve uluslararası bir müzik terimi olma niteliğinden dolayı terimi özgün haliyle kullanmayı tercih ettik. (ç.n.)

ma ve görüşmelerin çoğu, yargı standartlarının içeriğinde ve uygulamasında günlük düzenlemeler yapmakla ilgilidir. 1930'ların başlarında caz çalgıcılarının, eleştirmenlerinin ve meraklılarının hepsi elektrikli enstrümanların gerçek müzik üretemeyeceğinde hemfikirdi. Charlie Christian'ın elektrogitarla gerçekleştirdiği performans, elektrikli olmayan enstrümanlarla yapılan müzikle aynı tip bir deneyimi yaşattığı konusunda öyle çok kimseyi ikna etti ki caza ait bu kural değiştirildi.

Ne Kadar?

Estetikçiler hem kurumsalcılar hem de onların eleştirmenleri estetik kuramların sanatçılar ve sanat dünyaları üzerindeki etkilerinden kaygı duyarlar. Örneğin, çok sınırlayıcı bir estetik kuramın sanatçıları bunaltacağından ve yaratıcılıklarını aşırı derecede daraltacağından korkarlar. Bu tavır, sanat dünyalarının yönünü estetik kuramlara göre belirlemesinin derecesini gözünde büyütür; bu etki genellikle aksi yönde meydana gelir. Ancak kurumsalcılar analizlerinden önemli bir sonuç çıkarırlar: İşini icra eden sanatçılar eserlerinin sanat olarak kabul edilmesini istiyorlarsa, doğru insanları eserlerini sanat olarak onaylamaya ikna etmek zorundadırlar. (Her ne kadar temel kurumsal analiz bunu herkesin yapabileceğini belirtse de bu kuramcılar varolan sanat dünyasını ikna edilmesi gereken tek merci olarak kabul eder.) Fakat sanat şayet bir sanat dünyasının sanat olarak onayladığı şey ise, ileriki bir bölümde daha ayrıntılı olarak analiz edilecek olan bir alternatif, birinin ürettiği şeyi sanat olarak onaylayacak yeni bir sanatı sil baştan kurması gibi bir strateji mevcuttur. Aslında, bu stratejiden sıklıkla ve oldukça başarılı bir biçimde yararlanılmıştır. Çok daha fazla sayıda insan ise bunu denemiş ve başarısız olmuştur; ancak bu, bunun makul bir olasılık olmadığı anlamına gelmez.

Varolan sanat dünyalarında kendine bir yer bulamayan eserleri onaylayacak yeni bir sanat dünyası yaratma sürecinde bazı güçlükler çıkar. Kaynaklar (özellikle mali destek), yeni destek kaynaklarının, personel havuzlarının, malzeme kaynaklarının ve (eserlerin icra edileceği ve sergileneceği mekânlar da dahil olmak üzere) diğer olanakların yaratılmasını gerektirecek şekilde çoktan mevcut sanatsal faaliyetlere tahsis edilmiş olacaktır. Mevcut estetik kuramlar eseri onaylamadığından, yeni bir estetik anlayış geliştirilmeli, yeni eleştiri biçimleri ve yargılama standartları ileri

sürülmelidir. Bunların yapılmasının zorunlu olduğunu söylemek, felsefi analizin neden olduğu türde tanımlamaya dair ilginç bir sorun doğurur. Tartışma konusu olan eser, yeni bir dünya yaratmak isteyen asıl gruptan daha geniş bir izleyici kitlesi tarafından ciddi bir şekilde ele alınmadan önce, organize bir sanat dünyasının aygıtlarının ne kadarı meydana getirilmelidir? İnsanları ikna etmek için gerekenler çok büyük değişiklik gösterir. Bazıları tafsilatlı bir ideolojik açıklama beklerler. Diğerleri ise –tiyatro müdürleri, kayıt stüdyolarının işletmecileri ve matbaacılar– sadece faturalarının ödenmesini isterler.

Bu tanımlamayı karşılamak için ne kadar kurumsal aygıtın gerekli olduğu sorusunun bazı belirli ölçütlerin veya bir silsile üzerinde kati bir noktanın saptanması yoluyla yanıtlanması gerekmez, hatta yanıtlanmamalıdır. İlgili faaliyetler değişen sayılarda insanlar tarafından ve çağdaş heykeli, resmi, senfonik müziği ve operayı çevreleyen dünyalar gibi gerektiği şekilde teçhiz edilmiş dünyaların gelişmiş kurumsal aygıtları olmaksızın gerçekleştirilebilir. Sanat dünyalarından söz ettiğimizde genellikle aklımızda iyi teçhiz edilmiş olan sanat dünyaları vardır; ancak aslında resim, müzik ve diğer her tür sanatsal nesne ve performans bu dünyaların ihtiyaç duyduğu destek personelin –eleştirmenler, emprezaryolar, malzeme ve donanım tedarikçileri, mekânları sağlayan kimseler ve izleyiciler– hiçbiri olmadan da meydana getirilebilir. Bir uçta gerekli faaliyetlerin hepsinin tek bir birey tarafından yapıldığı bir sanatsal etkinlikten söz ettiğimizi hatırlayın; bu yaygın ve pek çok sanatçının (birlikte çalıştıkları katılımcılarla sorunlar yaşadıklarında, bazen buna can atmalarına karşın) istediği bir durum değildir. İşin içindeki kişilerin sayısı arttıkça, sanatsal faaliyet, sabit bir çekirdek kadronun aynı türde eserler üretmek için düzenli olarak işbirliği yaptıkları bir noktaya ulaşır; bu sayı daha da arttığında, sanatçıların bireysel olarak, şahsen tanımadıkları, yine de onlar tarafından ciddiye alınmak konusunda haklı bir beklentilerinin olduğu geniş bir izleyici kitlesi için eserler ürettikleri bir noktaya ulaşabilir. Örgütlenmenin bu ilk noktasına anlaşılması güç, içrek bir dünya; ikincisine ise herkese açık, dışrak bir dünya diyelim. Bu isimler ve ayrım noktaları, onların keyfi olduklarının anlaşılmasından daha az önemlidir, gerçek olan çeşitli silsileler boyunca değişiklik gösteren çeşitli noktalardır.

Kaç Tane?

Ne Dickie ne de Danto kaç tane sanat dünyasının olduğu konusunda nettir. Dickie şöyle söyler:

> Sanat dünyası bir sistemler yığınından ibarettir: Her biri kendi alanı içerisindeki nesnelere statü vermek için kurumsal bir arka plan sağlayan tiyatro, resim, edebiyat, müzik vs. Sanatın türüyle ilgili sanat kavrayışı altında ele alınabilen sistemlerin sayısına bir sınırlama getirilemez ve birincil alt sistemlerin her biri başka alt sistemleri içerir. Sanat dünyasının bu özellikleri, en radikal türde yaratıcılığa bile yer verilebilen esnekliği sağlar. Örneğin tiyatroyla karşılaştırılabilir olan tamamıyla yeni bir sistem bir çırpıda ilave edilebilir. Daha da muhtemel olan bir sistem içerisine yeni bir alt sistemin dahil edilmesidir. Örneğin, hurda heykelciliği, heykel içerisine, happening'ler tiyatro içerisine dahil edildi. Bu tip ekler zamanla tamamen gelişmiş sistemlere evrilebilir (Dickie, 1975, s. 33).

Blizek (1974), bunun ampirik bir soru olduğunu düşünür; ancak aynı zamanda tek bir sanat dünyası ve onun alt bölümlerinin mi olduğunun, yoksa birbiriyle ilişkisiz çok sayıda sanat dünyası mı olduğunun belirsiz olması nedeniyle "sanat dünyası" tanımlamasının çok müphem olduğunu ve çok sayıda sanat dünyası varsa, bunların birbirleriyle çatışabileceğini düşünür. Bu noktada belli açıklamalar yapmak gereklidir.

Ampirik olarak, çeşitli sanat dallarının alt dünyaları ayrı ve neredeyse birbiriyle hiç iletişimi olmayan birimlere ayrılabilir. Ekollerden ve üslûplardan, onlar sanki aynı ödüller ve izleyiciler için rekabet ediyorlarmış gibi söz etmiştim (ve sanat dünyalarındaki değişim süreçlerini tartışırken bunu tekrar yapacağım) ancak genellikle böyle değildir. Bir grubun üyeleri, bunun yerine, rekabet edebilecekleri diğer sanat dünyası birimlerini desteklememiş olan toplum kesimlerinden izleyiciler ve destek kaynakları devşirirler. Pek çok resim dünyası malzemeler için kabul görmüş çağdaş sanatçılarla aynı tedarikçilere bağımlıdır; ancak bu resim dünyalarının eserlerini sergilemek, dağıtmak ve desteklemek için ayrı ve genellikle çok başarılı düzenlemeleri vardır. Örneğin Amerika'nın Kovboy Sanatçıları, eserleri "gerçek" müzelerde sergilenen vahşi batı janrı ressamları Charles Russell ve Frederick Remington'ın eserlerini almak isteyen ancak onları almaya bütçeleri elvermeyen veya eserlerini bulamayan kimseler için resim yaparlar.

Doğulu* sanat eleştirmenlerinin bu konuyu kararlı bir şekilde göz ardı etmelerine rağmen, kovboy resmi ve heykeli o kadar revaçtadır ki fiyatları eyaletteki doğal gaz fiyatlarının artışından daha hızlı artmaktadır. Kovboy sanatının kendi kahramanları, kendi galerileri ve hatta kendi yayınevleri vardır (Lichtenstein, 1977, s. 41).

Bir uçta, bir sanat dünyasının aygıtlarının çoğu, bu sanat dalının büyük, kabul görmüş dünyasından nispi bir tecrit halinde, tek bir sanatçının çevresinde gelişebilir. Tek ihtiyaç duyulan şey kaynakları sağlayacak biridir. Edna Hibel örneğini düşünün. Eserleri yıllar boyunca çok sayıda itibarlı mekânda sergilenmiş olmasına karşın, çağdaş ressamlar veya koleksiyoncular arasında büyük bir ünü yoktur. Bununla beraber bütün bir müze onun eserlerine tahsis edilmiştir:

Palm Beach'teki Hibel Sanat Müzesi Ethelbelle ve Clayton B. Craig'in fikridir. Uzun zamandır Edna Hibel'in en önde gelen koleksiyoncuları olan Craigler, Hibel Müzesini dünyaca ünlü Hibel koleksiyonları için sürekli bir muhafaza olarak tasarladılar... Rockport Massachussets'teki yeni açılmış Hibel Galeri'yi ilk ziyaretlerinde [1961'de] Ethelbelle ve Clayton Craig, Edna'nın sanatına âşık oldular, zaten geniş olan sanat koleksiyonları için beş Hibel resmi satın aldılar... Craig koleksiyonu büyüdükçe, sanatçıyı ve eserlerini kavrayış ve takdirleri dostlukla, karşılıklı saygıyla geçen yıllarla birlikte derinleştikçe, Craiglerin evi Edna Hibel'in sanatı için gerçek bir müze haline geldi... Craigler Edna Hibel'in eserlerinin çok fazla dağılmasına izin vermemeyi kararlaştırdılar, böylece öğrenciler, akademisyenler ve hayranları onun çalışmasının önemli bir kısmını tek bir yerde görme fırsatından yoksun kalmayacaklardı. Bu andan itibaren onlar Hibel'in başyapıtlarını toplama temposunu artırdılar ve bu eserleri elde etme konusundaki faaliyet sahasını genişlettiler... En sonunda Craiglerin düşleri gerçekleşti ve Hibel Sanat Müzesi gerçek oldu. Craig Koleksiyonu, onun coşkulu hayranları tarafından yapılan katkılarla Hibel'in şimdiden büyümekte olan eserler bütününün bir çekirdeği oldu. Palm Beach'te bulunan Hibel Müzesi, Craiglerin cömertliği, basiretleri ve adanmışlıklarına yönelik canlı bir övgü olarak ayakta durmaktadır (Hibel Sanat Müzesi, 1977).

Bu kadar yalıtık olmayan yerel sanat birimleri, ekseriyetle "büyük" sanat dünyasının metropol merkezlerine yönelmektedirler (McCall, 1977). Yerel birimlerin katılımcıları, sergi fırsatlarının

* Yazar burada doğulu sözüyle Birleşik Devletler'in doğu eyaletlerinde yaşayan ve bu "doğulu" kültürü almış olan eleştirmenlerden söz etmektedir. (ç.n.)

eksikliğinden, daha çok da kendi bölgelerindeki başarılarının, heves ettikleri ancak onların farkında olmayan daha büyük dünyada onlara bir fayda sağlamayacağı düşüncesinden mustariptirler.

Sanat dünyalarını, katılımcılarının ortaklaşa sürdürdükleri faaliyetler yoluyla tanımlarsak, kendisinden tek bir sanat dünyası olarak söz edebilmemiz için genel bir sanat dünyasının –tüm geleneksel sanat dallarını kapsayan bir dünyanın– hangi faaliyetlerinin ortaklaşa sürdürülmesi gerektiğini sorabiliriz. Bunlardan ikisini sayabilirim.

İlki, çeşitli sanatsal topluluklar kendileri için aynı veya benzer sorunlar yaratan aynı dışsal sınırlandırmalardan mustariptirler. Nitekim, bir ekonomik bunalım (her ne kadar Birleşik Devletler'deki Büyük Bunalım'da bu tip bir deneyim yaşanmamış olsa da) her türlü sanat formu için mali desteği sağlamayı zorlaştırabilir. Bir hükümet bütün sanat dallarını, bir alandaki insanların yaşadığı deneyimin bir başka alanda ne beklenebileceğinin işareti olarak okunabileceği anlamına gelecek şekilde, benzer bir yöntemle sansür altında tutabilir. Böylece bir tiyatro tasarımcısı, devletin popüler bir şarkıcı tarafından yapılmış bir plağa, yakınlarda çıkmış bir romana veya yeni bir filme nasıl yaklaştığı konusunda duyduklarından bir saptamaya ulaşarak, aynı devletin bunların sahnelenmesine izin verip vermeyeceğine dair edindiği fikir temelinde hangi projeleri yapacağına karar verebilir. Bütün bu dünyaların katılımcıları, sansürcüler karşısında deneyimlerini, yorumlarını ve öngörülerini paylaştıkları ölçüde, bir ortaklaşa faaliyet biçimine iştirak etmiş olurlar ve böylece bir sanat dünyasını oluştururlar. Onlar sansürle mücadele etmek veya onu protesto etmek için birleşmek, onu atlatmak için işbirliği yapmak durumunda olduklarında, bu yolla aynı zamanda bir sanat dünyasını oluşturan ortaklaşa faaliyet içinde yer alırlar.

İkincisi, çeşitli sanat dünyalarındaki sanatçılar, çalışmalarında benzer türde şeyler yapmayı deneyebilirler ve bunların üstesinden nasıl gelecekleri konusunda fikirlerini ve bakış açılarını paylaşabilirler. Milliyetçiğin yoğun bir biçimde yaşandığı dönemlerde, sanatçılar eserlerinde ülkelerinin veya insanlarının karakterini ve tutkularını simgeleştirmeyi deneyebilirler. Bunu yapmak için sanatçılar bu fikirleri ve duyguları bulup çıkarmanın yanında, zihinlerindeki bu fikirleri ve duyguları iletecek imgeleri ve

teknikleri bulmak zorundadırlar. Çeşitli dünyalardaki katılımcılar bu sorunları farklı sanat dallarının sınırlarını aşarak müzakere ettikleri ölçüde, onların tek bir genel sanat dünyasının katılımcıları olduğu söylenebilir.

Tek bir sanat dalına yönelik oluşumlar sık sık diğer alanlardan insanları, kendi alanlarındaki asli işleri yapmaları amacıyla destek personel olarak kullanırlar. Görsel sanat alanında üretim yapan sanatçılar tiyatro ve dans gösterileri için dekorlar yaratır, yazarlar operalar için librettolar meydana getirir, müzisyenler filmler için fon müziği besteler ve çalarlar. Sanatçılar bu şekilde alt dünyaların sınırlarının ötesine geçerek işbirliği yaptıklarında, onların genel bir sanat dünyasının katılımcıları oldukları söylenebilir. Dahası böyle bir işbirliği olasılığının varlığı dolayısıyla, halihazırda böyle bir bağlantısı olmayan farklı dünyalardan insanlar, genel bir sanat dünyası içinde daha başka bağlantılar yaratarak yeni işbirliği biçimleri üzerine kafa yormayı ilginç bulabilir, sonuç olarak genel bir sanat dünyası içinde daha başka bağlantılar yaratabilirler. Nihayet sanat dünyalarındaki katılımcılar çoğunlukla toplumun sınırlı bir kesiminden, örneğin eğitimli üst orta sınıftan veya küçük aristokrasiden gelirler. Okula birlikte gitmiş olabilir, akrabalık veya dostlukla bağlı ailelerden geliyor olabilirler ki bu ilişkiler genel bir sanat dünyasının yaratılmasına veya en azından onların bahsettiğimiz türde faaliyetlerde işbirliği yapmalarını olanaklı kılabilecek düzenli bir etkileşim sağlar.

Bu sorunun incelenmesi sanat dünyası demenin bir tür kısaltma olduğunu netleştirir. *Sanat dünyası* teriminin sadece, sanat eserlerinin yapımına rutin bir biçimde katılan insanlar hakkında konuşmanın bir yolu olduğunu hatırlayın. Bu rutin etkileşim sanat dünyasının varlığını oluşturan şeydir, öyle ki tanımlama sorunları çoğunlukla kimin kiminle fiili olarak ne yaptığına bakmak yoluyla çözülebilir. Bu şekilde, (güçlü bir ampirik bileşeni olan) kurumsal estetik kuramının mantıksal ve tanımlamaya dair sorunları belirli bir vakaya ilişkin olguların bilgisiyle çözülebilir.

ESTETİK VE SANAT DÜNYALARI

Kurumsal estetik kuramı, bu bölümün ilk kısmında analiz edilmiş olan süreci betimlemektedir. Yerleşik bir estetik kuram sanatçıların yapmakta oldukları şeyin ve daha da önemlisi sanat

dünyasının diğer kurumlarının –özellikle dağıtım organizasyonları ve seyirciler– sanat olarak, üstün sanat olarak, kabul ettikleri şeyin mantıklı ve savunulabilir bir meşrulaştırmasını sağlayamadığında, profesyonel estetikçiler bunu sağlayacak yeni mantıksal temeli oluşturacaklardır. Yapmazlarsa, katılımcıların geri kalanı edimleri hakkında savunulabilir bir temel olmaksızın işlerine devam edebilecekleri halde, muhtemelen bir başkası bunu yapacaktır. (Bir mantıksal temelin gerekli olup olmadığı sanatçıların yapmakta oldukları şeyle ilgili olarak karşı karşıya kaldıkları tartışmaların çokluğuna bağlıdır.) Taklide ve ifadeye dayalı sanat ve güzellik kuramları, yaygın bir biçimde fevkalade kabul edilen çağdaş görsel sanat eserlerinin verdiği hazzı ve bu eserlerin aldığı övgüleri açıklamakta veya bunlara mantıksal bir temel sağlamakta başarısız olmuştur. Çağdaş sanat dünyasında kaynaklar ve itibar için yapılan tartışma ve rekabetlerin çokluğuna ve sorunu ilgi çekici bulması olası profesyonel felsefecilerin sayısına bakılırsa, kurumsal kuram gibi bir şeyin meydana getirilmiş olmasının neredeyse kaçınılmaz olduğu söylenebilir.

Tanımlama konusunun odağını nesnede içkin olan bir şeyden, nesne ve sanat dünyası adı verilen varlık arasındaki ilişkiye taşıyarak kurumsal kuram, çağdaş sanatçıların faaliyetleri için yeni bir gerekçelendirme sağlamakla kalmadı, ayrıca bu sanatçıların eserlerine yöneltilen ve üstün olarak kabul edilen bu eserlerdeki hüner veya güzelliğin, düşünce veya duygunun ne olduğunu, bu eserlerin aynı şekilde bir şempanze, bir çocuk, bir deli veya toplumun, özel sanatsal yeteneği olmayan sıradan bir üyesi tarafından yapılıp yapılamayacağını sorgulayan iç sıkıcı felsefi sorulara da yanıt sağladı. Bu son yaklaşım –herhangi bir kimsenin bunu yapabileceği– belki de en yıkıcı olandır. Bu yaklaşım, sanatçıların hiçbir özel beceri veya yeteneklerinin olmadığını, dolayısıyla da onları sanat dünyasının (veya toplumun) yetenekleri nedeniyle özel imtiyazlara layık özel üyeleri olarak kabul eden mantıksal temelin hatalı olduğunu belirtir. Kurumsal kuram sanat dünyası katılımcılarının bu özel yeteneği yeni bir biçimde, (örneğin) yaratıcı yeni kavramlar icat etmek şeklinde tanımlamalarına yol açar, böylelikle de sanatçının özel rolüne ve ödüllerine meşruiyet kazandırır.

Kurumsal kuram hakkındaki incelememiz sanat dünyalarına dair yaptığımız betimlemeye bazı ayırt edici ayrıntılar ekler. Sanat

dünyası görevlilerinin eseri sanat olarak meşrulaştırma gücü olduğunu görürüz ancak bu güç çoğunlukla tartışmalıdır. Sonuç olarak, estetikçilerin sanatı sanat olmayandan ayırmakta kullanılacak ve sanat dünyalarının görevlilerinin eylemleriyle uyumlu olacak olan belirleyici ölçütler belirlemek için duydukları istek karşılanamaz. Bu durum ilgiye şayandır çünkü böyle bir istek sadece estetikçilere özgü değildir. Aslında, sosyologlar sıklıkla sanat veya din veya bilim sosyolojisi gibi alanların kendi çalışma konularına yönelik bazı belirleyici ölçütleri karara bağladıklarını iddia ederler. Bu ölçütün popüler sanat anlayışına veya resmi sanat anlayışına uyumlu olması bekleniyorsa, bir belirleyici ölçüt belirlemeye yönelik sosyolojik istek de aynı şekilde karşılanamazdır.

Prensipte her nesne veya faaliyetin sanat olarak meşrulaştırılabileceğini görürüz; ancak pratikte her sanat dünyasının, açık seçik ve şaşmaz olmamakla beraber meşrulaştırmayı yönlendiren ve bu nedenle sanat statüsüne aday olan bazı eserlerin bu statüye erişmelerini hayli olasılık dışı kılan prosedür ve kuralları vardır. Bu prosedür ve kurallar sanat dünyalarının rutin faaliyetlerini onlar yoluyla sürdürdükleri alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar ve işbirliği biçimlerindedir.

Bütün sanat dallarından kapsayıcı büyük bir sanat dünyası olarak bahsedilebileceğini görüyoruz. Uzmanlaşmış alt dünyaların üyeleri işleriyle ilgili bazı faaliyetlerde işbirliği yaptıkları ölçüde, bu işbirliği faaliyeti –hükümet sansürüne karşı olsun, milliyetçi sanatın gelişimi veya çoklu ortam işbirliği için olsun– tek bir büyük sanat dünyasının işleyişi olarak görülebilir. Bu tip bir işbirliği nispeten yaygın olmayabilir, olasılıkla her toplumda çoğu zaman böyledir, bu nedenle geçerli sanat dünyalarının belirli sanat dallarına ait dünyalar söyleyebiliriz. Yine de bu, diğerleri gibi yanıtı araştırmalar sonucunda bulunabilecek ampirik bir sorudur.

Son olarak, estetikçilerin (veya bu işi her kim yapıyorsa onların), sanat eserlerinin varlıklarını ve ayırıcı niteliklerini ve böylelikle de desteklenme taleplerini haklı kılan temelleri sağladıklarını görürüz. Sanat ve sanatçılar böyle bir temel olmaksızın var olabilirler; ancak diğerleri onların bunu yapma haklarına itiraz ettiğinde sorun yaşayacaklardır. Sanat dünyaları geliştikçe, en uzmanlaşmış biçimi estetik, en uzmanlaşmış üreticisi de filozof olan mantıksal temeli oluştururlar.

6
Sanat ve Devlet

Devletler ve devlet işlerini yürüten hükümetler kendi sınırları içerisinde sanatın üretim ve dağıtımına katılırlar. Yasama meclisleri ve hükümetler yasaları yapar; mahkemeler yorumlar ve bürokratlarsa uygular. Sanatçılar, izleyiciler, tedarikçiler, dağıtımcılar –sanat eserlerinin üretim ve tüketiminde işbirliği yapan her türlü personel– bu yasalar tarafından belirlenmiş bir çerçeve içinde hareket ederler. Devletlerin kendi sınırları dahilinde yasa yapma konusunda (insanların küçük gruplarda uzlaşarak yasalara uygun olmaları koşuluyla belirledikleri kurallar hariç olmak üzere) tekel olmalarına bağlı olarak, devlet kurumu sanat eserlerinin yapılışında her zaman rol oynar. Bu tekel sayesinde sahip olduğu dene-

tim biçimlerini uygulamayı yerine getirmemek, elbette, devlet müdahalesinin önemli bir biçimini meydana getirir.

Sanat eserinin yapımına katılan diğer katılımcılar gibi devlet ve onun aygıtları da kendi menfaatlerini gözeterek hareket ederler, bu menfaatlerin sanat eserlerini yapan sanatçıların menfaatleriyle uyuşma veya uyuşmama ihtimali vardır. Pek çok devlet, sanatı az çok iyi bir şey olarak –en azından sanatı, modern otoyollar ve ulusal havayolu gibi kültürel gelişmenin ve ulusal ileriliğin bir göstergesi olarak– görür ve çeşitli şekillerde sanatı destekleyen yasalar ve yönetmelikler hazırlar. Sanatçıların, eserlerini paraya çevirerek sanatsal faaliyetlerini karşıladıkları durumlarda, devletin mülkiyet haklarıyla ilgili yaptığı ve uyguladığı yasalar sanatçıları doğrudan etkiler. Hatta devlet, sanatçıların haklarını ve isimlerini korumak için sanatsal mülkiyetin düzenlenmesine ilişkin özel yasalar yapılmasını gerekli bulabilir.

Diğer yurttaşlar sanatçıların faaliyetlerini nahoş, korkutucu veya zararlı bulabilir. Kimi devlet yasaları –gürültü ve kirlilik veya değerlere saygısızlık ve zevksizlik hakkındaki yasalar– onları bu sıkıntı veren sanatsal faaliyetlere karşı koruyabilirler ve bazı sanat eserlerinin üretimini sınırlandırabilir.

Nihayetinde devlet daima yurttaşlarının ortaklaşa eylem için harekete geçme veya geçirilme eğilimleriyle ilgilenmektedir. Siyasi liderler genel olarak hem seçkin hem de popüler sanatta ifade bulan sembolik temsillerin yurttaşların harekete geçme veya geçmemeleri, geçeceklerse hangi amaçlar için geçecekleri konusunda etkili olduğuna inanırlar. Devrimci şarkılar devrimci eylem için bir temel sağlayabilir, yurtseverlikle ilgili şarkılar ve filmler mevcut inanışları ve sosyal tabaka sistemlerini güçlendirebilirler. Bazı sanat eserleri insanları tedirgin eder, onların ahlaki yapılarını tahrip eder ve onları devletin onlardan oynamalarını istediği rolleri oynamaları ve yapmalarını istediği işleri yapmaları açısından uyumsuz bir hale getirir. Başka bazı sanat eserleri ise devletin uygun bulduğu ve amaçları için gerekli olduğunu düşündüğü davranış ve tutumları aşılar ve destekler.

Siyasi liderler ve yöneticiler tam da yukarıda belirtildiği kadar hesaplı hareket eden insanlar olabilirler. Aynı ölçüde, estetik kanaatleri, siyasi menfaatlerini destekleyen şeyleri yüce veya güzel sanat olarak, menfaatlerini baltalayan şeyleri ise kötü sanat ola-

rak, hatta sanat bile değil, sadece süprüntü olarak görmelerine neden olur. Siyasetin ve estetiğin iç içe geçmesi, böylelikle neyin sanat sayılabileceğini, bireysel sanatçıların olduğu kadar bütün bir üslubun ve sanat dalının itibarını etkiler. Devletlerin menfaatleri değişiklik gösterir, sanatla ilgili menfaatleri de buna bağlı olarak değişiklik gösterir. Gelişmekte olan bir toplumun liderleri, sanatın insanların dikkatini, ekonomik büyümenin temeli olduğu düşünülen sıkı çalışma ve muntazam alışkanlıklardan başka yöne çekeceği kaygısını taşırken, sanayileşmiş bir toplumun hükümeti uyumsuzluk ve "anarşi" karşısında düzen ve uyumu ödüllendirebilir. Bir devlet farklı ırkların kaynaşmasını sergileyen eserleri yasaklarken, bir diğeri bunları teşvik ve talep edebilir.

Devlet bu menfaatleri, bir yandan onayladıklarını destekleyerek bir yandan da onaylamadıklarını, kendi menfaatlerine muhalif saydığı eserin üretimine müdahale ederek, kısmen veya tamamen sansürleyerek, hatta onları üreten ve tüketenleri hapse atmak veya öldürmek yoluyla- engelleyerek veya yasaklayarak gözetir.

MÜLKİYET

Hepsi olmasa da çoğu toplum sanata diğer mallar gibi alınıp satılabilecek bir mal olarak muamele eder. Sanatçılar ve iş dünyasından insanlar, devletin bu tip faaliyetlerin düzenlenmesi için yaptığı yasalar uyarınca pazarlanabilecek, satılabilecek ve dağıtımı yapılabilecek nesne ve etkinliklerin üretiminde –görmüş olduğumuz gibi sıklıkla gönülsüzce ve karşılıklı büyük bir güven eksikliğiyle– işbirliği yaparlar. Devlet bu yasaları yapar ve yaptırımını sağlarken aslında sanat eserlerine özel bir ilgi göstermez. Devletin ilgisi daha ziyade olağan ekonomik faaliyet için gerekli şartları yaratmaya yöneliktir, sanat da sadece ticareti yapılan ürünlerden biridir.

Hukuk, mülkiyeti bir haklar bütünü olarak algılar ve bu şekilde ele alır. Bir mülkün sahibinin hakları, bu mülkün cinsine bağlı olarak değişir. Sanat eserleri de benzer bir şekilde, hukukun, eserler üzerindeki hakları, üretimlerine katılmış çeşitli insanlara paylaştırma biçimine göre birbirlerinden ayrılırlar.

Temel mülkiyet hakkı nesnenin maddi varlığı üzerindeki bir tekeldir. Nesneleri üreten sanatçılar genellikle, görsel sanat ala-

nında ürün veren sanatçılar gibi, biricik veya kısmen biricik olan bir nesnenin –bir resmin, heykelin veya sınırlı sayıdaki baskı veya fotoğrafların bir kopyasının– fiziksel mülkiyet hakkını satarlar. Satın alan kişi (veya armağanı kabul eden kişi) mülkiyeti elinde tutar ve bu mülkiyet hakkını başka bir kimseye veya kuruma satabilir veya verebilir. Bazı nesnelerin biricik olmaktan kaynaklanan bu tip bir değeri yoktur. Basılmış bir kitabın bir kopyası (sınırlı sayıda yapılmış bir ilk baskının nadir bulunan bir kopyası olmadıkça) sınırlı bir değer taşır; eserin değeri, sözcüklerin içinde bulunduğu fiziksel nesnede değil, sözcüklerin kendisinde yatar. (Yazarın kendi elinden çıkmış bir edebi eser, bu durumda kaligrafi eserin ayrılmaz bir parçası olduğu için biriciktir; ancak böyle eserler bile çoğaltılabilir ve çoğaltılır, bu da pek çok kimsenin eserin kopyalarını edinebileceği anlamına gelir.) Bir kitabı satın aldığınızda, aldığınız kopyanın haklarını, onu istediğiniz yerde ve zamanda okumak hakkını elde edersiniz. Yazar ve yayıncının hakları ise, kopyaları başkalarının da okuması için basma ve satma hakkıdır.

Gösteri sanatlarıyla uğraşan sanatçılar, sanatçının sanatsal olan bir şey yapmasından ibaret olan bir olay –dans, müzik veya oyunculuk– esnasında mevcut olma hakkını satarlar. Bu sanatçıların mülkiyet hakları, yaptıkları şeyi, onu görmek veya duymak için karşılığını ödemeyen kişilerden koruyabilme fikrine dayanır (bu bir sirk göstericisinin yasadışı yollarla yapılan bir çekimin bir televizyon istasyonunda yayımlanmasını engellemek için dava açmasının gerekçesidir).

Gösteri sanatçıları çoğunlukla başkaları (besteciler, oyun yazarları ya da koreograflar) tarafından yaratılmış eserleri icra ederler. İcra edilen eserin yaratıcısı, eserin halka açık veya özel alanlarda, kâr amacıyla veya böyle bir amaç taşımaksızın icra edilmesi için eserin haklarını satabilir veya icrası için izin verebilir.

Nesneler ve performanslar satılabilecek bir mülk haline dönüştüğünde, devlet tarafından düzenlenmiş yasal sistem, kimin satacak neyi olduğunu ve satışın hangi koşul ve şartlar altında gerçekleşeceğini belirler.

Biricik ve kısmen biricik olan nesneler hem üreticiler hem de tüketiciler açısından, çoğaltılabileceği düşünülen eserlerden farklı olan mülkiyet hakkı sorunları doğurur. Devlet tarafından yapı-

lan ve uygulanan yasalar söz konusu sorunları hem yaratır hem de çözerler (ya da çözmekte başarısız olurlar). Sözgelişi taklit sorunu iki durumda da farklı biçimlerde ortaya çıkar. Edebi bir metin, olduğunu iddia ettiği şey olmayabilir –örneğin gerçekten Howard Hughes'un otobiyografisi olmayabilir– ancak satın aldığınız kitap Howard Hughes'un olduğu iddia edilen otobiyografinin bir kopyası olacaktır. Diğer taraftan, tanımları gereği nadir olan biricik nesnelerin yalnızca sanatsal olarak değerlendirilen nesnelerin sahip olduğu değerin ötesinde bir değeri vardır. Bu nedenle, oldukları şeyden farklı bir şey, daha değerli bir şey olarak kabul edilecek eserler üretmek önemli bir hale gelir. Sahtecilik yapan ressamlar resimlere imza ekleyebilir veya farklı imza atabilir, yarım kalmış tabloları tamamlayabilir, ünlü ustaların talebelerinin veya asistanlarının eserlerini bu ustaların eserleri olarak tanıtabilir, varolan değerli bir resmin kopyasını yapabilirler veya eserlerinin değeri yüksek olan birinin tarzını taklit ederek eserler yapabilirler (Bauman, 1972, s. 932-934). Bir hukuk bilgini varolan yasaların alıcıları, satılmakta olan sahte eserlere karşı korumadığını iddia etmektedir:

> Bütün devletler sahtekârlığı yasaklayan cezai yasalar koymuş olsa da bu tip yasalar özellikle sahte resimlerin yapılması ve pazarlanması meselesini ele almaz. California mevzuatı bu bakımdan örnek özelliktedir: Dolandırıcılıkla ilgili bir amaç için bir başkasının ismiyle imza atan ya da herhangi sahte bir yazıyı gerçekmiş gibi yutturmaya yeltenen kişi sahtecilikten suçludur. Mevzuat temel olarak evrak sahtecilikleri ya da çekler ve kâğıt paralar gibi araçlarla yapılan sahteciliklerle ilgilidir, sahte resimlerden hiç söz edilmez. Mevzuat, resimleri de içerecek şekilde düzeltilse bile sahte resimler yapmak için sayısız seçenek açık bırakılmış olur (Bauman, 1972, s. 940).

Devlet, şu halde, özel olarak sanat eserlerine yönelik yasalar çıkarmamıştır, çıkarmış olduğu ve esasen ticari evrakın güvenilirliğini korumaya tahsis edilmiş yasalar bu işe yaramaz.

Fazla sayıda kopyası yapılarak üretilmiş sanat eserleri –kitaplar, albümler, filmler– nispeten sahtecilik sorununa yol açmaz; çünkü onların sahtelerini üretmeye teşvik edecek bir sebep yoktur. Eserin halihazırda çok sayıda kopyası bulunması nedeniyle, eserin orijinalliğine bağlı değeri öylesine azdır ki eserin inandırıcı bir sahtesini yapmak için gereken enerjiyi harcamaya değmez. Bu

eserden çok sayıda olduğu için, basit bir kıyaslama yoluyla istediğin eseri alıp almadığını anlayabilirsin. Yine de insanlar özgün eseri kopyalarlar, amaçları sonuç olarak karşılığını ödedikleri şeye sahip olan tüketicileri aldatmak değil, çoğaltım hakkına sahip olan kişilerin –yazarın, yayıncının, albüm yapan sanatçının, plak şirketinin– telif paylarını çalmaktır. Bu sahte eserler tüketicilerden ziyade üreticiler açısından sıkıntılar yaratır.

Devlet, eserleri çok sayıda kopyalar halinde piyasaya sürülen sanatçılar için telif hakkı biçiminde yasal bir koruma sağlar. Telif hakkı da esas olarak patent yasaları gibi, sınırlı bir süre için üreticiye esere dair tekel hakkı vermek yoluyla üreticinin ürettiği eserden kâr sağlamasını sağlayarak icat ve sanatsal yaratımı teşvik etme yolu olarak gerekçelendirilmiştir. Yasalar, böyle bir koruma olmadan hiç kimsenin, devletin üretilmesini arzu ettiği ve teşvik etmek istediği eserleri üretmek için gerekli çabayı sarf etmeyeceğini varsayar. (Bu hep böyle olmak zorunda değildir; ilerde göreceğimiz gibi, halk sanatıyla uğraşan sanatçılar pazara, böyle bir korumayı gerektiren veya talep eden bir şekilde katılmazlar.) Telif hakkı yasasının eserin içeriği üzerindeki etkisi, onun yokluğunun etkilerinin incelenmesiyle anlaşılabilir. Wendy Griswold'un (1981) göstermiş olduğu üzere, 19. yüzyıl Amerikan romancıları macera ve Vahşi Batı öykülerinde uzmanlaşmışlardı; çünkü o dönemde telif hakkı üzerinde etkili bir uluslararası anlaşma olmadığından yayıncılar, yazarlarına hiç telif ödemedikleri İngiliz romanlarının korsan baskılarını yaparak diğer popüler türlerdeki kurmaca eserleri (örneğin bir ulusa, özellikle de bir sınıfa özgü yaşam tarzını, davranış şekillerini ve görenekleri konu edinen romanlar)* çok daha ucuza getirebiliyorlardı.

Sanatçılar bu haklardan, daha önce görmüş olduğumuz gibi, estetik değeri ekonomik değere nasıl dönüştüreceğini bilen ve

* Özgün metinde "*novels of manners*" olan bu terimi, Türkçe edebiyat terminolojisinin roman türleri sınıflandırmasında özel bir terimle karşılanmadığından bu tür bir tarifle ifade etmeyi uygun gördük. 18. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere'de ortaya çıkmış ve 19. yüzyıl başlarında Jane Austen tarafından geliştirilmiş bu roman türü daha ayrıntılı bir biçimde şöyle açıklanabilir: Bu tür, öncelikle belirli bir tarihsel bağlam içerisinde belli bir sınıfın kendine has özelliklerini, davranış kalıplarını, konuşma biçimini, yaşam tarzını, ahlaki değerlerini ve törelerini ortaya koyar. Kabul gören toplumsal davranış ve düşünce biçimleriyle, onlarla çatışma halinde olan kişisel eğilimleri yan yana okuyucuya sunar. Bu bağlamda bu roman türünün temel kaygısı, kültürel geleneğin de etkisiyle toplum yaşamında egemen ve saygın olanla insani ve bireysel olanın çatışmasını, bunu yaparken de hem bu bireysel eğilimleri hem de toplumsal tabulaşmaları olası perspektiflerden tartışmaya açmaktır denebilir. (ç.n.)

bunu yapmak için kurumsal araçlara sahip iş dünyasından kişilerle -galeri sahipleriyle, emprezaryolarla, kültür endüstrilerinin idarecileriyle- sözleşmeler yaparak yararlanırlar. Finansal açıdan bilgisiz sanatçılar sıklıkla, yaptıkları kontratların onlara bekledikleri faydaları sağlamadığını keşfeder; R. Serge Denisoff rock müzisyenlerinin durumunu açıklar:

> Sözleşmelerin çoğu, albüm satışından elde edilen kazancın belirli bir yüzdesi kadar, imza karşılığı alınan avansları da içerir... Çoğu avans telif hakkına aykırıdır; Warner Brothers veya Capitol Records tarafından sanatçıya verilmiş olan 20.000 doların, başarılı bir albümden herhangi bir gelir elde edilmeden önce şirkete geri ödenmek zorunda olduğu anlamına gelir. Stüdyo, üretim ve tanıtım çalışmalarının masrafları gibi diğer masraflar ekseriyetle telif haklarına aykırı olarak avans olarak sözleşmelere dahil edilir. Avanslar şirketten şirkete, sanatçıdan sanatçıya değişiklik gösterir. MC5* 50.000 dolar, ardından da 20.000 dolar avans aldı; tıpkı [Grateful] Dead gibi onlar da kendilerini Atlantic Records'a 128.000 dolar borçlu buldular. Pazarlığı kötü ve yetersiz yapılmış bir sözleşmeyle yapılmış bir işin altın plak alabilmesine (bir milyon dolarlık ulusal net satışla) karşın hiç para kazanamaması bir hayli olasıdır (Denisoff, 1975, s. 68-70).

Bütün sözleşmeler gibi, sanatçıların dağıtımcılarla yaptıkları sözleşmeler de sağlayacak gibi göründükleri avantajları sıklıkla boşa çıkaran gelenekselleşmiş bir uygulamaya dayanır. Moulin, Fransız sanat tacirlerine dikkat çeker:

> Sözleşmenin herhangi bir yasal değeri olduğunu (...) yadsıma eğilimleri var. Yasal yükümlülüğün ahlaki yükümlülük karşısında ikincil karakteri üzerinde ısrar ederler. Onlara göre sözleşme bir centilmenlik anlaşmasıdır ve anlaşmanın kişiler arasındaki yakın bağları bozan yasal öneminden çok daha fazla önemli olan şey ise kişisel sadakat ve kişinin sözünün değeridir... Amaçları sanatçı ve tacir arasındaki ilişkileri, bu ilişkilerin ekonomik ve yasal çerçevesinden her şekilde ayrı tutmaktır (Moulin, 1967, s. 322-323).

Şaşırtıcı olmayan bir şekilde sanatçılar da bu durumun zararlarına olduğunu düşünürler:

> Sanatçılar, kendi adlarına, sözleşmedeki taraflar arasında varolan güç eşitsizliğinden söz ederler... Bir taraftan tacir tarafından oluşturulan

* 1964-1972 yılları arasında faaliyet göstermiş bir Amerikalı rock grubu. (ç.n.)

stokların, diğer taraftan da tacirler arasındaki dayanışmanın, basit ticari ürünler olmaktan ziyade yaratıcı bir kişiliğin ifadesi olan nesnelerin yaratıcılarına yarar sağlayacak yasal koruma nasıl olursa olsun, sanatçının olası rücu hakkına karşı tacirleri güvenceye alacağını bilirler... [Bir ressamdan aktararak] "Şu durumda şayet bir dava açarsanız, batarsınız. Bunun ardından işlerinizi üstlenecek bir başka tacir bulmanız hiç kolay olmayacaktır. Tacirler bu noktada hep beraber dayanışma içinde olacaklardır" (Moulin, 1967, s. 324).

Sahtecilik meselesinde olduğu gibi, yasalar genellikle hakları açık bir biçimde belirtmez, kimin eserle ne yapabileceğini saptamak için yasal işlemlere gerek duyulur. Popüler plakların radyoda diskjokeylere çaldırılarak tanıtımının yapılması yasal bir yoruma bağlıdır.

Plakların radyo yayınında çalınması, yayın süresini doldurmak için gerekli olan asgari yatırım göz önünde bulundurulduğunda, özellikle küçük istasyonlar için cazipti. Yazılı partisyon, beste vs yayımlayan yayıncılarla Fred Waring ve Bing Crosby gibi bazı müzisyenlerin karşı koymaları başlangıçta gramofon plaklarının yayımlanmasını güçleştirmesine karşın buna son veremedi. Yargıç Learned Hand'in verdiği karara göre, telif hakkı denetimi plağın satılmasıyla beraber sona eriyordu. Bu nedenle, radyo istasyonları "yayınlarda plakları kullanmaktan alıkonamaz"dı. Telif hakkı yasasının 1909 tarihli bu yorumu, yayıncıların radyonun, şarkıları için bir forum alanı sağlayabileceğinin ayırdına varmalarıyla birleşince radyo, şarkı yazarlarının ürünlerinin halk tarafından tanınması bakımından esas araç haline geldi (Denisoff, 1975, s. 219).

Üreticilerin, kişilerin filmleri ve benzer şekilde diğer televizyon programlarını kaydedebildiği makineleri satıp satamayacağını yine mahkemeler karara bağlamak durumunda kaldı.

Bir ülkenin vergi politikaları sanat eserlerinin üretim ve dağıtımını etkiler. Moulin (1967, s. 58, Reitlinger'den alıntılayarak, 1961) Birleşik Devletler'de klasik sanat eserlerine yüzde yirmilik bir vergi koyan yasanın 1909 yılında feshedilmesinin ardından 18. yüzyıl İngiliz resim koleksiyonlarının, çağdaş sanat eserleri üzerinde uygulanan gümrük vergisinin 1913'te durdurulmasıyla da modern Fransız resim koleksiyonlarının yapılmaya başlandığına dikkat çeker. Buna ek olarak, incelediği sanat pazarlarının spekülasyon özelliğinin, Fransa'da sermaye geliri üzerinde uygu-

lanan verginin olmayışıyla, Birleşik Devletler'de sanat eserlerini kamusal müzelere bağışlayan koleksiyoncular için elverişli olan vergi indirimleri yoluyla desteklendiğine işaret eder. Bu tip yasalarda meydana gelen her değişiklik, sanat eseri pazarlarını, dolayısıyla da ilgili sanat dünyasının içinde olan herkesin mesleki yaşamını derhal ve doğrudan etkiler.

Söylediklerimin çoğunun, elbette, kapitalist bir pazar ekonomisine sahip olmayan ülkelerde faaliyet gösteren sanat dünyalarıyla ilgisi yoktur. Ekonomik faaliyet, örneğin, devlet bürokrasisi tarafından düzenlendiğinde, bu bürokrasinin kuralları sanat eserlerinde kimin ne gibi haklara sahip olacağını ve bu hakların nasıl devredilebileceğini belirler. Bu sistemlere ve sanat dünyalarının işleyişleri üzerindeki etkilere dair bilgi sahibi değilim. Devlet çalışanı olmaları durumunda sanatçıların durumu, Birleşik Devletler'de endüstriyel alanda çalışan, buluşları genellikle çalıştıkları firmaya ait olan bilim adamlarına benzer olabilir.

Sanat dünyalarının rutin ekonomik faaliyetlerinin devam edebileceği bir mülkiyet hakları çerçevesi tesis etmelerine (ve böylece dağıtım düzenlemeleri için yasal temel sağlamalarına) ek olarak hükümetler, (bunu sıkça yapmamalarına karşın) kişi ile kişinin şöhretinin dayandığı eser arasındaki bağlantıyı güvenceye alarak sanatçının şöhretini koruyan yasalar yapabilirler. Diyelim ki ben, bir sanatçının bir eserde yapmaya niyetlendiği şeyi –bilinmesi kolay olmayan bir şeyi– biliyorum, yasal veya ahlaki olarak, sırf onun sahibi olduğum için, eseri değiştirebilir miyim? Şayet yaptığım resmi size satarsam, Duchamp'ın Mona Lisa'nın bir reprodüksiyonu üzerinde yaptığı gibi, figürlerden birine bir bıyık çizebilir misiniz? Ya da siz eseri aldıktan sonra, ben evinize gelip onu değiştirme hakkını talep edebilir miyim?

Sanat dünyaları sanat eserlerinin değiştirilmesine, söz konusu değişiklikler sanatçının şeref ve itibarını etkilememesi halinde müsaade ederken, sanatçıya dair yargımızı bozması ve sanatçıya dair değerlendirmelere gölge düşürmesi halinde bu değişiklikleri onaylamadığını kesin bir şekilde belirtir. Sanat dünyalarının katılımcıları, sanat eserlerini bir kişinin yeteneği, beğenisi ve duyarlılığı sayesinde ortaya çıkan kişisel yaratıcılığının ürünü olarak tanımlar. Sanat dünyaları, sanatçıların kendilerini en iyi şekilde temsil ettiğini belirttikleri eserler hakkında üyelerinin yaptıkları

değerlendirmelere dayanarak sanatçıların itibarlarını üretir, korur ve yok eder; bir sanatçı olarak itibarınız, söz konusu eser, yaratım koşulları göz önünde tutularak, sizin sorumluluğunuz olarak görülebildiği ölçüde eserinize bağlıdır. Başkaları eserinizi değiştirdiği takdirde (bazı koşullar altında, eseri kendiniz değiştirdiğiniz takdirde de), o eser artık tam olarak sizin sanatsal yeteneğinizi (veya onun noksanlığını) yansıtmaz ve şöhretinizle ilgili bir yargıya da temel oluşturamaz.

Eserler sanatçıların itibarlarını etkilediği için, sanatçılar, sanat dünyasının eserleri hakkındaki yargısını kabul etmeye hazır olana dek bu eserleri halka sunmayı (her nasıl sunuluyorsa) genellikle reddederler. Bu, yasaların sanatçıların itibarlarının oluşmasına etki ettiği birkaç yerden biridir. (Moulin'in sanatçıya diğer ülkelerin yasalarından daha kesin ve kapsamlı güvence verdiğini işaret ettiği) Fransız yasaları, sanatçının eserinin değiştirilmemesi ve yarım kalmış bir eserin dolaşıma sokulmaması biçimindeki her ikisi de eserin yaratımıyla ilgili olan hakları içeren "sanatçının ahlaki haklarını" tanır. Moulin, ressam Georges Roulat'nın 819 imzasız resmini geri almak için tanınmış sanat taciri Ambrose Vollard'ın mirasçılarına karşı açtığı davadan söz eder. Moulin, Roulat'nın imzalamış olduğu anlaşmaya rağmen mahkemenin şu şekilde sonuçlanan kararını aktarır:

> Resim, bu konuda tek karar merci olan ressamın uygun gördüğü kusursuzluk derecesine ulaşana dek, ressam yeteneğine layık olmayan bir eseri yapmış olmaktan pişmanlık duyabileceğinden ve yarattığı şeyin düşüncelerinin maddeleşmesi olduğunu yadsıyabileceğinden dolayı tamamlanmamış bir resmin satışı, resmin mülkiyet hakkını devretmez (Aktaran Moulin, 1967, s. 326).

Mahkemenin kurduğu bağlantı, sanat dünyalarındaki, özellikle eserlerin çoğunlukla biricik nesneler olduğu görsel sanat dünyasındaki katılımcıların düşüncesiyle aynıdır. Bu, insanlar eserlerde gerçekten değişiklik yaptıklarında ortaya çıkan şiddetli rahatsızlığı açıklar. Clement Greenberg bir David Smith heykelini tekrar boyadığında* bir protesto fırtınasına yol açtı; başkaları ise

* Amerikalı ünlü sanat eleştirmeni Clement Greenberg, yurttaşı ve arkadaşı soyut ekspresyonist heykelci David Smith'in 1965'teki ölümünden sonra onun bazı heykellerinden renk öbeklerini kaldırmış ve bu eserleri tek renkli olacak şekilde kahverengiye boyamıştır. Greenberg bu edimini mazur göstermek için, Smith'in renk seçimi ve kullanımı açısından önemli bir sanatçı

Smith'in heykelin havanın etkisiyle rengini değiştirmesini amaçladığını ve Greenberg'in de bu amaca uygun olarak müdahale ettiğini söylediler. Başka bir durumda, Robert Rauschenberg, bu hassasiyeti ustalıkla kullanarak çok basit araçlarla çok güçlü bir estetik etki yarattı: Sanatçının rızasını alarak Willem De Kooning'in bir çizimini sildi. Ortaya çıkan sonuç etkisini görünüşünden ziyade, kayda geçirdiği eylemin kendisinden alır.

Eser, yaratıcının itibarının temelini oluşturduğundan, sanat dünyalarının katılımcıları sanatçıların bir defa dünyaya sunmuş oldukları bir eseri değiştirmemeleri gerektiğine inanırlar. Sanki bunu yapan sanatçılar, düşük değerde olduğuna hükmedilmiş olan eseri geri çekerek veya değiştirerek, dünyanın nihai yargısı, sadece en iyi yönlerini gösteren, tekrar elden geçirilmiş tamamlanmamış eserlere dayansın diye tarihle oynadıkları şöhret oyununda hile yapmaya çalışıyorlarmış gibi olur.

Sanat dünyası katılımcıları, değişiklik eserin özgün halinin incelenmesine ve değerlendirilmesine olanak verdiği ölçüde yasal koruma istemezler. Edebiyat alanındaki sanatçılar görsel sanatlar alanındaki sanatçıların yapmalarına müsaade edilmeyen şeyi yaparlar: Eserlerini tekrar elden geçirirler ve gözlerden uzak tutmak için piyasadaki baskıları satın alarak ve telif hakkını ellerinde tuttukları metinlere basım izni vermeyi reddederek, eserin artık onaylamadıkları önceki halini hasıraltı etmek için ellerinden geleni yapabilirler. Henry James toplu basım için romanlarını büyük ölçüde yeniden yazdı. Besteciler de aynı şeyi yaparlar: Stravinski eserlerinin pek çoğunu bestelenmelerinden yıllar sonra yeniden yazdı. Bu vakalarda elbette, eserlerin önceki hallerinin baskı ve plakları halen mevcuttu, yani basit bir şekilde sanatçının şöhretine yeni bir eser eklenmiş oldu. Biricik olan hiçbir şey yok edilmemiş, halihazırda mevcut olana yeni bir tane eklenmiştir.

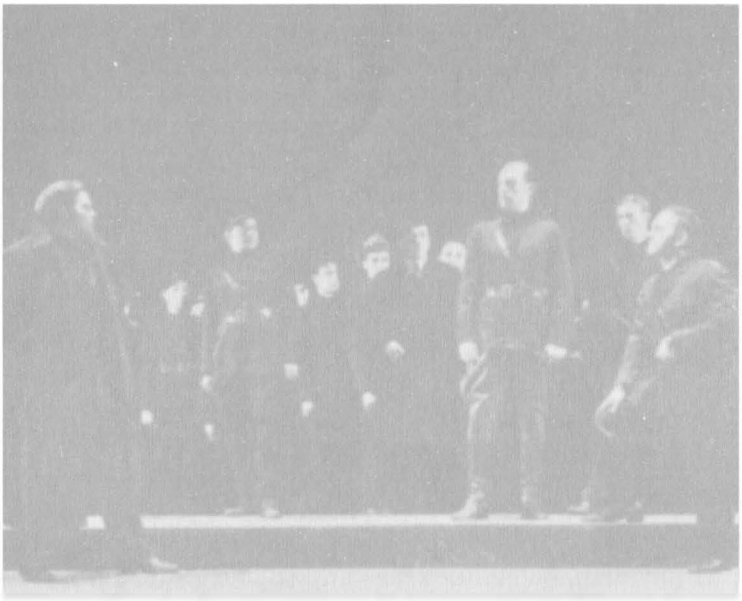
Benzer şekilde, gösteri sanatlarında olduğu gibi, bazı kişilerin işin planlanmasından, diğerlerinin ise yerine getirilmesinden sorumlu olduğu, sorumluluğun katılımcılar arasında bölüştürüldüğü durumlarda hiç kimse şöhreti için yasal korumaya ihtiyaç duymaz. Besteciler, müzisyenlerin eserlerine yaptıkları şeylerden, oyun yazarlarını oyunlarının performanslarından sorumlu tuttuğumuzdan daha fazla sorumlu değildirler. Eser, nasıl icra edilme-

olmadığını, bu nedenle de bu değişikliklerin Smith'in eserlerine zarar vermediğini söylemiştir. (ç.n.)

si gerektiği konusunda asla yeterli bir rehber olmadığından her performans değişiklik gösterir, bu çeşitlemeler olasılıkla yazarın asla niyetlenmediği, düşünmediği ve belki de şimdi onaylamayacağı yorumlar olabilir. Bu açıdan bakıldığında, her performans asli yaratıcının tasarladığı şeyi değiştirir, böylece eseri de değiştirir. Şayet asıl yaratıcılar performanslara izin verilmesi hususunda denetimi ellerinde tutuyorlarsa, özgün eserde "tahrifat yapacak" performansları prensipte önleyebilirler. Kişinin, işi kötü yapabileceğini düşündüğü insanlar tarafından yapılacak performansların yapılmasına yetki vermeyi reddedebileceği bu denetim, en fazla bir telif hakkının geçerli olduğu yıllar boyunca elde tutulabilir. Ancak performansın yapılması için izin bir defa verildiğinde, besteci veya yazar kötü veya (illa ki kötü olmasa da) zihninde tasarladığından tamamıyla farklı bir sonuç doğuran, belki de ona taban tabana karşıt olan bir performansı engelleyemez. Shakespeare, Mercury Tiyatrosu'nun çağdaş giysiler içerisinde sergilediği *Julius Ceasar* yapımını (bkz. Resim 19) görebilseydi, eseri o zamana kadar kamu malı haline gelmiş olduğundan onaylamasa bile, Orson Welles'in getirdiği yenilikleri engelleyemezdi.

Eser yeterince tanındığından, yapımda sorun yaratan bir şey olması durumunda Welles suçlanacağı için, Shakespeare muhtemelen bunu hiç önemsemeyecekti. Maksatlarını temsil etmeyen performanslardan sorumlu tutulabileceklerinden çağdaş oyun yazarları bu konuda daha fazla endişe duyarlar. Genel olarak bir sanat eserini meydana getiren işbirliğine katılan, "sanatçılar" olarak tanımlanan ve bu unvanla birlikte elde edilen saygınlıkla ödüllendirilen herkes elde edilen sonucun sorumluluğundan paylarını alırlar. Katılımcılar bu durumda sadece sorumlu tutulabilecekleri şeyler konusunda endişe duyarlar. Oyuncular böylece düşük değerde olduğunu düşündükleri ancak yeteneklerini göstermek için bir vasıta olacak oyunlarda rol alır; oyun yazarları da izleyicinin onların meziyetlerini tiyatro grubunun yetersizliğinden ayırt edebileceklerine güvenerek, eserin hiç sergilenmemesindense kötü bir performansı tercih edebilirler. Resim konusundaki Fransız yasaları, devletin istediği takdirde ne gibi korumalar sağlayabileceğini gösterse de genellikle sanatçıların şöhretlerini etkileyecek meselelerde onlara destek sağlayacak yasal bir merci yoktur.

Kısacası devlet, mülk olarak kabul edilen sanatsal çalışmalarda insanların sahip olduğu bazı hakları koruyacak bir yasalar bütünü meydana getirir. Sanat eserlerini meydana getiren işbirliği bir pazar ekonomisinde gerçekleştiğinde, genel ticaret hukuku ve sanatsal mülkiyetle ilgili özel yasalar bu işbirliğini yönlendirir, ayrıca belirli mesleki ve ticari stratejilerin takip edilebileceği ortamı yaratır.



RESİM 19. Orson Welles'in modern kostümlü *Julius Ceasar* yapımı. Oyun yazarlarının, oyunlarının nasıl sergileneceği konusunda çok az denetimleri vardır, özellikle de öldükten sonra. Orson Welles ve Mercury Tiyatrosu 1937'de Sheakespeare'in *Julius Caesar*'ını, çağdaş politik olaylarla koşutlukları vurgulamak için modern giysiler içerisinde sahneledi (Fotoğraf New York Halk Kütüphanesi'nin izniyle kullanılmıştır).

ÇEVREYE VERİLEN RAHATSIZLIK

Devlet, sanatçıların çalışmalarının, bazı haklarını ihlal ettiğini iddia eden sanatçı olmayan kişiler adına müdahalede bulunduğunda da sanat eserlerinin üretiminde işbirliği yapmış olur. Bu durumda, mülkiyet haklarını yönlendiren yasaların yapılmasında

ve yaptırımlarının sağlanmasında olduğu gibi, devletin doğrudan sanat eserlerinin kendilerine yönelik bir ilgisi yoktur; devletin ilgilendiği husus, yurttaşları arasındaki huzurun korunması ve oyunun kurallarını dayatması sonucunda yurttaşların güvence altına alınan haklarından yararlandıklarını görmekle sınırlıdır.

(Herhangi bir katılımcının sözünü ettiğim işbirliğinin, diğer katılımcılar, özellikle de sanatçı tarafından işbirliği olarak görülmeme olasılığı olduğunu aklınızdan çıkarmayınız. Yani, devlet sanatçıların yaptıklarını sınırlamak veya sanatçıları herhangi bir şey yapmaktan alıkoymak şeklinde hareket edebilir; bu durumda bu, devletin, nihai haliyle eseri üreten ortaklaşa faaliyet ağına katkısıdır. Mesele devletin sanatçıya amaçlarına ulaşması konusunda yardım etmesi değil, bahsedilen yollardan biriyle müdahale ederek veya etmeyerek, eserin nihai biçimi üzerinde etkili olmasıdır.)

Yurttaşlar, sanatçının yaptığı şeyin, hakları olduğu üzere ve huzur içinde, kendilerine ait mülkleri kullanmalarına ve işlerini güçlerini sürdürmelerine engel olduğundan şikâyet edebilir ve devletten sanatçının bu tip şeyler yapmaya devam etmesini engellemesini isteyebilirler. Pek çok şikâyet basit fiziksel rahatsızlıklar ve sıkıntılarla ilgilidir. Stüdyo dışında çekim yaptıklarında, film ekipleri kamyonları ve teçhizatlarıyla bir semtin düzenini bozar; müzisyenler uzun saatler boyunca alıştırma yaparak veya gürültülü bir şekilde çalarak çevredeki insanları rahatsız eder; görsel sanatlar alanında çalışan sanatçılar etrafı berbat eder veya işin yapıldığı atölyenin dışındaki alanlara yayılan kokulara neden olurlar (örneğin, bazı çağdaş heykellerde kullanılan plastikler rahatsız edici ve olasılıkla zehirli kokulara yol açarlar).

Birleşik Devletler yasalarına göre devlet, birisi şikâyette bulunmadıkça bu gibi durumlara müdahale etmez; bu da sanatçıların uzun bir zaman süresince herhangi bir müdahale olmaksızın bu tip rahatsızlıklara yol açabileceği anlamına gelir. Bu bakımdan onlar, çevreyi kirleten endüstri ve işletmelerden çok da farklı düşünülmeyebilirler (ki rahatsız edilen komşuları genellikle böyle düşünürler). Onlar gerçekten de aynı yasalara ve cezai yaptırımlara tâbidirler. Sanatçılar ve endüstriyel kirliliğe neden olan kişiler arasındaki farklılık yasalarda değil, onların bunlarla mücadele etme becerisinde yatar. Gürültülü makinelerinin çevre sakinlerini

rahatsız ettiği bir şirket, pek çok sanatçının gücünün yetmeyeceği hukuk davaları yoluyla hükmün icrasını geciktirebilir.

Hükümetler, kamu yararına bulmaları durumunda diğer endüstrileri muaf tuttukları gibi, sanatçıları da bu kısıtlamalardan muaf tutabilirler. Belediyeler sıklıkla, film ekiplerinin caddeleri uzun süreler boyunca halkın kullanımına kapatarak set olarak kullanmasına müsaade eder ve bu uygulamayı, film çalışanlarının yerel işletmelerde harcadıkları parayla mazur gösterirler.

Böylesi muafiyetlerin olmadığı durumlarda, mağdur edilen kişilerin şikâyet ettikleri şeylerin üstesinden genellikle söz konusu rahatsızlığı en aza indirgeyerek gelinir: gösteri alanlarında ses yalıtımı yapmak, çalışmanın neden olduğu kötü kokuları ve diğer atıkları gidermeye uygun havalandırma sistemleri kurmak veya şikâyetçilere verilen rahatsızlığı tazmin etmek. (Film yapım şirketleri sıklıkla rahatsızlık verilen çevre sakinlerinin şikâyetlerini yumuşatmak için yerel hedeflerin gerçekleştirilmesi için bağışta bulunurlar.) Bu tip çözümler sanatçının çalışma masraflarını artırır (tıpkı kirlilik denetiminin endüstriyel üretimin masraflarını artırması gibi). Pek çok sanat dalı sanatçının sahip olduğundan fazla para gerektirdiğinden (film yapım şirketleri burada bir istisnadır), çevreye verilen rahatsızlıklar hakkında yapılan şikâyetler, sanatçıların fiili çalışmalarını tamamen engelleyebilir veya en azından eserlerini istedikleri şekilde üretmelerine engel olabilir. Bu nedenle, bu tip sorunların ortaya çıkması olasılığı çoğu sanatçıyı, çevreye rahatsızlık verdikleri yolunda iddialara neden olamayacak bir türde ve bir yöntemle eser üretmek ya da çalışmak ve icra etmek için şikâyet edecek hiçbir komşunun olmadığı mekânlar bulmak zorunda bırakır. Benneth'in (1980) çalışmasına konu ettiği rock müzisyenleri, öfkeli komşularla temas etmekten kaçınmak için tecrit edilmiş dağ kulübelerinde prova yapıyorlardı.

Makul olarak, yasal bir rahatsızlık oluşturacak kadar can sıkıcı olduğu düşünülebilecek olan şey nedir? Uyumaya çalışırken dönüp duran ışıkları penceremde parıldayan bir tabela çok açık bir şekilde rahatsız edicidir. İçerdiği soyut tasarım bana anlaşılmaz gelen bir tabela rahatsız edici midir? Ya ben o tasarımı ateizmin bir işareti olarak görüyorsam? Cinsiyet ayrımcısı olarak gördüğüm zincirlenmiş bir kadın resmi nedeniyle, resim müstehcenliğin yasal tanımına uymadığı halde, hukuka başvurabilir miyim? Ya poli-

tik olarak rahatsız edici bulduğum, farklı ırklardan bir grup insanın yumrukları havadaki bir resmi nedeniyle? Yoksa bana, hoşlanmadıysam, bakmak zorunda olmadığım mı söylenecektir?

İnsanlar bazen sadece kendi adlarına değil, sakıncalı olarak görülebilecek sanat eserlerinden genel anlamda toplumu korumak için de şikâyette bulunurlar. Çoğunlukla bazı şeylere, toplumun üyelerinin görmekten veya duymaktan kaçınamayacakları bir şekilde değil de özel bir şekilde dolaşıma sokulması koşuluyla izin verilebileceğini ileri sürerler. Buna göre, *düzüşmek* sözcüğüne okurun içeriğini bildiği bir kitapta izin verilebilir; ancak kişinin okumadan önce orada yazdığını bilemeyeceği bir ilan tahtası üzerinde değil. Bazıları içerikten çok dolaşım yönteminden şikâyet eder: her gün işi ile evi arasında trenle gidip gelen ve Grand Central İstasyonu'nu,* müzik ve reklam yayımlamaktan alıkoymak için dava etmiş olan kimseler, oradan geçerken duydukları belirli şarkılar veya reklamlardan değil, daha ziyade kişisel olarak üzerinde karar vermedikleri bir şeyi dinlemek zorunda bırakılmaktan şikâyet ediyorlardı.

Yasal sistemler halkı sakıncalı sanat eserlerine karşı korumak için müdahale etme konusundaki istekliliklerine göre büyük çeşitlilik gösterirler. Denisoff (1975, s. 402-418), Federal İletişim Komisyonu'nun ağır sağ-kanat baskısı altında, radyo istasyonlarını üstü kapalı olarak yayın ruhsatını askıya alma veya iptal etme tehditleriyle olası uyuşturucu yandaşı mesajlar nedeniyle popüler albümleri elemek durumunda bıraktığını anlatır. Denisoff komisyonun kamu duyurusunu aktarır:

> Belirli bir plağın uyuşturucu kullanımın tehlikelerini [mi] anlattığı, aksine bazı yasadışı uyuşturucuların kullanımını teşvik [mi] ettiği, ruhsat sahibinin karara bağlaması gereken bir meseledir. Bu *duyuru*nun özü ruhsat sahibinin bu kararı almak zorunda olduğu ve plakları çalma politikasını (...) şarkı sözlerinin içeriğini bilen (...) sorumlu bir pozisyonda birisi olmaksızın uygun bir şekilde izleyemeyeceğidir (Denisoff, 1975, s. 407).

Radyo istasyonları, plakların satılmasını sağlayan temel araç olduğundan ve istasyonlar ruhsatlarını FCC'nin uyuşturucu yandaşı olarak yorumlayabileceği şarkıları çalarak riske atmayı red-

* Chicago'da bulunan merkez tren istasyonu. (ç.n.)

dettiklerinden, plak yapan sanatçılar ve şirketler popüler hitler oluşturma girişimlerinde bir engelle daha karşılaşmışlardır.

Yasal bir sistemin, Birleşik Devletler'de Birinci Ek Bölümü hakları olarak adlandırılan hakları -konuşma ve ifade özgürlüğü- güvenceye aldığı bir yerde, sanatçılar anayasal koruma altındaki haklarını talep ederek, kendilerini bu tip şikâyetlere karşı savunabilirler. (FCC'nin uyuşturucu ile ilgili şarkı sözlerine karşı talimat verdiği örnekte radyo istasyonları böyle bir hak talebinde bulundular ve davayı kaybettiler.) Burada sorunlar devlet sansürüyle ilişkili olan diğer sorunlarla örtüşüyor, ben de onları bu başlık altında ele alacağım.

Kısacası, devlet, kendi yasal sistemi aracılığıyla sanatçının yaptığı şeyden, ortaya çıkan üründen veya yapılış sürecinden dolayı rahatsız veya huzursuz olduğunu iddia eden sanatçı olmayan kişilerin haklarını korumak için hareket ederek sanat eserlerinin üretimini etkileyebilir. Bu olasılığın farkında olan sanatçılar eserlerini bu tip sorunlardan kaçınacak şekilde yaratır (kuşkusuz sanat eserlerinin çok büyük bir kısmı bu yöntemi izlemektedir) yahut karşılaşmaları olası sorunlara karşı hazırlık yaparlar.

MÜDAHALE

Son olarak devlet, faaliyetlerine doğrudan müdahale ederek sanatçıların yaptıkları ve ürettikleri şeyleri etkiler. Müdahale farklı biçimler alabilir: açık destek, sansür, baskı. Bu durumda devlet kendi menfaatleri doğrultusunda hareket eder; aktörlerinin, devletin ve kendilerinin devamlılığı ve çıkarları için kritik veya önemli olduğunu düşündükleri amaç ve icraatları desteklemek üzere tasarlanmış uygulamalarda bulunur. Elbette, bu icraatlar, tıpkı bütün devlet icraatları gibi, çoğunlukla genel refaha atıf yapılarak meşrulaştırılırlar; ancak bu icraatlar, henüz tartıştığımız icraatlar gibi, oyunun kurallarını kendi yararına uygulatmak için devletten gücünü kullanmasını isteyen herhangi bir yurttaş adına yapılmaz. Devlet kendi menfaatleri için hareket eder.

Devletin sanat alanlarına müdahaleleri yoluyla gözettiği menfaatlerinin kamu düzeninin korunmasıyla -sanat dalları düzeni

* Özgün metinde First Amendment; bir özel terim haline gelmiş bu ibare Birleşik Devletler Anayasası'nda yapılan ve 15 Aralık 1791'de yürürlüğe sokulmuş olan, ifade, basın, toplanma, inanç özgürlüğü ve hükümetten talepte bulunma hakkı gibi hak ve özgürlüklerin tanındığı bir anayasal değişikliği kasteder. (ç.n.)

hem sağlamlaştırmaya hem de bozmaya muktedir görülürler– ayrıca kendi başına iyi bir şey olarak kabul edilen, ("mirasımız" olan) ulusal birliğin ve ulusun diğer uluslar arasındaki itibarının artmasını sağlayan bir şey olarak görülen ulusal kültürün gelişimiyle ilgisi vardır.

Devlet, sanatçıların ihtiyaç duyduğu ve bel bağladığı, kendi hükmü altındaki destek biçimlerini sağlayarak veya vermeyerek kendi menfaatlerini gözetir. Sanatçılar paraları olduğu takdirde gereksinimlerini satın alabileceklerinden, devlet, bazılarına değil de belirli bazı tür eserlere ödenek sağlayarak sanatçıların yapmakta oldukları eser üzerinde etkili olabilir. Devlet sanatçıların ihtiyaç duydukları diğer şeyleri de etkileyebilir. Dağıtım kanallarına erişim özel kişiler veya organizasyonlar –sanat tacirleri, dergi editörleri veya televizyon yöneticileri– tarafından kontrol edilebilir ancak devlet bu kimselerin, genel olarak eserleri veya belirli tür eserleri veya belirli sanatçıların eserlerini dağıtmalarını yasaklayarak eserlerin seçilme sürecine müdahale edebilir. Devlet sanatçıların sanat eserleri üretmekte kullanılan araçlara ulaşmalarını yasaklayabilir; bu, özellikle makineleri ve malzemeleri bireylerin satın almaya güçlerinin yetmeyeceği derecede pahalı olan sanat biçimlerinde (örneğin film yapımı) etkili bir denetim biçimidir. Sonunda, sanat yapmak için sanatçıların hayatta kalması ve işlerine devam etmekte özgür olması gerekir. Devlet onları özgürlükten veya yaşamaktan mahrum ederek en büyük baskıyı uygular. Bütün sanatçılar, ne kadar apolitik olurlarsa olsunlar, böylece işlerine devam edebilmek için devletin bu güçlerini kullanmamasına gerek duyarlar. Sanatçılar, üretim yaptıkları müddetçe, devletin onların eserlerini destekleyebileceğini veya sindirmek için kolluk kuvvetlerini kullanabileceğini akıllarından çıkarmazlar. Eserleri, onların geçerli ölçülere uygun bir biçimde ve izin verilen sınırlar içinde mi kaldığı yoksa riske mi girdiğini, girdiyse nasıl girdiğini gösterir.

Destek

Hükümetler sanat dallarını, hepsini veya bazılarını, ulusun kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak, İtalya'nın operasıyla tanınmasında olduğu gibi, ünlü olduğu alanlar olarak kabul edebilir ve onları, ulusal kültürün kendi kendini idame ettiremeyen herhan-

gi önemli bir unsurunu parasal olarak desteklediği gibi destekleyebilir. Hükümetler sanat dallarını, ulus yaşamının olumlu bir unsuru, toplumsal düzene dayanak oluşturan, halkı arzulanan ulusal amaçlar doğrultusunda harekete geçiren ve insanların ilgisini toplumsal olarak istenilmeyen faaliyetlerden başka tarafa çeviren bir unsur olarak görebilirler (nitekim birçok hükümet açıkça, siyaset bilimi kuramlarından biri olan ekmek ve sirk kuramının* sirk kısmının geçerliliğine inanır). Hükümetin sanata desteği çoğunlukla o zamana kadar yapılmış eserlerin müzelerde muhafaza edilmesi anlamına gelir; bu da yeni ulusların, önceki sömürge güçleri tarafından götürülen sanat eserlerinin ulusal mirasa dahil edilmek üzere iade edilmesini talep etmelerine yol açar. Bunun yanında, hükümetin sanata desteğine, sanatçılara, eğitim kurumlarına, sanat icra eden gruplara, sergi alanlarına, yayınlara verilen desteğin ve prodüksiyon masraflarının karşılanmasının yanı sıra, sanatçıların zamanlarını çalışmalarına ayırmalarını sağlayan burslar ve diğer ödenekler de dahildir.

Jane Fulcher, işçilerin durumunu "iyileştirmek", yani onları "yatıştırmak" için İkinci İmparatorluk Fransa'sı hükümeti tarafından desteklenen, işçi sınıfından insanlardan oluşan kitlesel bir koro topluluğu olan "Orphéon"u anlatır:

> Proletarya bir parya sınıfıydı, "ahlaki değerleri olmayan", "classe Dangereuse**" idi: İşçi kabarelerine "sefahat yuvası" ve gizli kapaklı politik kışkırtmanın yatağı deniliyordu. Yerlerini "ahlaklı eğlenceler"e, Orphéon gibi "güvenli" eğlencelere bırakmalılardı... Şüpheciliği saplantı haline getirmiş olan muhafazakârlar ve memurlar, işçilerin son zamanlardaki devrimci ayaklanmaları halen hafızalarında canlı bir biçimde kazılı olarak, her şeyden çok "uyumlu" sanatı arzu ediyorlardı. Orphéon onların zihinlerinde yaşattığı idealleri temsil ediyordu... Orphéon işçileri "geliştirmek" için bir araçtı (...) onlara "beğeni" aşılamak için, teskin etmek ve "yumuşatmak" için, "yargılarını" biçimlendirmelerine yardım etmek

* Ekmek ve Sirk Kuramı: Bu terim 1. yüzyılda yaşamış Romalı satirik şair Juvenalis'in "ekmek ve sirk" tabirinden doğmuştur. Kökenini Roma İmparatorluğu döneminde ücretleri ödenemeyen halktan kimselere, çalışmaları karşılığında para yerine gladyatör dövüşlerini seyretme hakkı verilmesinden alan bu mecaz, politikacıların halk desteğini kazanmak için sağlam plan ve politikalarla hareket etmek yerine, yardım ve bağışlarda bulunarak ve/veya gerçek sorunları çözecek ciddi proje ve fikirlerle hareket etmek yerine, dikkatleri bu sorunlardan başka tarafa çekecek eğlencelerden yararlanmalarını işaret eder. Politik sistemlerde uygarlık tarihi boyunca yer bulmuş, hatta günümüzde de geçerliliğini koruyan bu kuramın ismindeki sirk sözcüğü gladyatör dövüşlerinin arenalardan önce sirk adı verilen mekânlarda, bir çeşit teatral oyun olarak ve hayvan kanı kullanılarak bir temsil şeklinde gerçekleştirilmiş olmasından gelir. (ç.n)

** Fr. Tehlikeli sınıf. (ç.n)

için, "ahlaklı kılmak" için... Orphéon'a hem pratik hem de ideolojik açılardan çok büyük destek verildi (Fulcher, 1979, s. 51-52).

Hükümetin, sanatsal faaliyetlerin ulusal menfaatleri destekler nitelikte olduğunu düşünmesi durumunda, aksi takdirde başka bir kaynaktan gelmesi gerekecek veya hiçbir şekilde ulaşılamayacak olan mali desteği sağlar. Hükümet, münferit sanatçıların veya bir sanat grubunu oluşturan kişilerin, uygun gördükleri şekilde harcamaları üzere doğrudan mali destek verebilir veya hükümetin sahibi olduğu, aksi takdirde ödeme yapılması gereken sergi veya gösteri mekânlarına erişim hakkı sağlayabilir veya belirli bir personele veya bir personel grubuna maaş veya malzeme verebilir.

Destek nasıl bir biçim alırsa alsın, hükümet aktörleri ne kadar destek verecekleri, ne için destek verecekleri ve bu desteği kime verecekleri konusunda fikir değiştirebilirler. Sanatçı ve kuruluşların ürettikleri şeyler ve bu şeylere verilen tepkiler bu kararları etkiler. Yani, bir eserin hükümetin ve kurumlarının muhatap olduğu seçmenlerde uyandırdığı tepkiler ileride tahsis edilecek ödenekleri etkiler. Parlamenter demokrasilerde, yasa koyucular, muhaliflerinin onlara oy veren seçmenlere, paranın saçma sapan, müstehcen, anlaşılamaz veya yurtseverce olmayan eserlere harcanması için oy kullandıklarını söylemelerinden korkarlar. Birleşik Devletler Kongresi üyeleri, seçmenleri adına, Dışişleri Bakanlığı'nın denizaşırı ülkelerdeki sergilerde sergilediği sanat eserleri, Birleşik Devletler İstihbarat Servisi'nin kütüphanelerinde bulunan kitaplar veya Ulusal Sanat Kurumu tarafından finanse edilmiş projeler hakkında zaman zaman şikâyette bulunmuşlardır. Devletin sanat kurumları çok kez müstehcen olan ve yurtseverce olmayan eserleri desteklediklerini gerekçesiyle saldırıya uğramıştır.

Diğer taraftan, yurttaşlara karşı doğrudan sorumlu olmayan küçük bir diktatöryal grubun –askeri diktatörlükte veya diğer tek parti devleti biçimlerinde olduğu gibi– iktidarı elinde bulundurduğu durumlarda, sanata destek tahsis eden kimselerin tercihlerini etkileyen seçmenler, gücü elinde tutan bu küçük grupla sınırlıdır. Bu küçük grup tasvip ettiği veya en azından şikâyet etmediği müddetçe, sanatla ilgili işlere bakan bürokratlar, istedikleri yol ve yöntemleri izleyebilirler. Örneğin, Brezilyalı entelektüeller, Embrafilm'in (hükümetin film kuruluşu) finanse etmeyi seçtiği filmleri genellikle, iktidardaki askeri grubun mevcut politikaları

bağlamında, Brezilya tarihindeki önemli olayları öven tarihsel macera türündeki filmlere verilen önemi hükümetin büyük bir ulusal amaç ve görev duygusu inşa etmek arzusuyla açıklarlar. Egemen gruplar sanat eserlerinin, kendi genel amaçları üzerindeki etkisini değerlendirir ve sanatla ilişkili işleri yürüten bürokratlara desteği buna göre tahsis etmeleri talimatını verirler. (Güç sıkıca elde tutulduğunda, güçlü kimselerle ilişkide olan insanların sıradan görüşlerine orantısız şekilde fazla ağırlık verilebilir, bir generalin karısı bir filmin fazla açık saçık olduğundan şikâyet edebilir, bu filmi yapan insanlar da sonraki filmleri için finansman sağlamakta sıkıntı çekebilirler.)

Sanatla ilgili işleri yürüten bürokratların, politik seçmenlerine ek olarak bir de sanat dünyalarında birlikte çalıştıkları seçmenleri vardır. Tamamıyla otoriter bir devlette sanat dünyasındaki seçmenler etkisizdir; ancak diğer durumlarda bu seçmenler özerk bir güç kaynağı oluştururlar. Sözü geçen ve kişisel olarak sanatla ilgilenen bazı kimseler güç ve nüfuzlarını, hükümet desteğinin artırılması veya devam etmesi için kullanırlar. Arkadaşları ve aileleriyle birlikte sanatçılar, sanatsal ilgilerine destek olacak kişilere oy verebilecek bir kitle oluştururlar. Bazı yasa koyucular sanatla ilgili yasalar alanında bir uzmanlık geliştirir, karşılığında bu sanat alanıyla ilişkili olan seçmenlerinden finansal ve başka tür destekler alarak, amaçları için parlamentoda faaliyetlerde bulunurlar. Devlet sanata destek olma işini üstlendiği takdirde, sanatla ilgili işleri yürüten bürokratların amirleri, izleyicilerin ve sanatçıların bu desteğin gerçek olduğuna inanmalarını isteyeceklerdir; bürokratlar bu yüzden bu seçmenleri yetiştirmek zorundadırlar. Bu durumda, fotoğrafçılara burs veren kimseler, bu desteği ve arkasındaki gerekçeyi sanat fotoğrafçılığı dünyasına açıklamak için hatırı sayılır bir zaman ayırırlar.

Hükümet desteği, sanata sağlanan mevcut desteğin ne kadar büyük bir kısmını sağlarsa o kadar önem kazanır. Sanat faaliyetinin piyasada gerçekleştiği durumda sanatçı her zaman izleyicileri veya müşterileri çekmeye çalışarak mali destek arayabilir (ve olasılıkla bulur). Hükümet kitabımın yayımlanması için ödenek vermezse, bazı yayıncılar, bu destek olmaksızın bu riske girebilirler ya da parayı ben kendim koyabilirim (böylece yazarın baskı masraflarını karşıladığı basımevlerinin varlığı devamlı olur). Diğer

taraftan bütün kitaplar devlet denetimindeki yayınevleri tarafından yayımlanırsa, bu tip seçeneklerim olmaz. Hükümetin destek politikası bilfiil sansür haline gelir.

Hükümet desteği dışında hiçbir seçeneğin bulunmamasına pek az rastlanır. Böylece, çoğu tiyatronun devlet ödeneği aldığı bir durumda bile, küçük bir grup, hükümetin desteği dolayısıyla kısıtlanmış olmayan bir tiyatro için kaynaklarını kullanabilir; Polonyalı öğrenci grupları yıllardır, devlet tiyatrosunun oynamayacağı oyunları sahneleyen profesyonel bir öğrenci tiyatrosunu devam ettirmekteler (Goldfarb, 1978). Uç bir örnek olarak Rus *samizdat*[*] uygulaması, bireylerin, Sovyet hükümetinin basmayacağı ve yayımlanması yasaklanmış metinleri daktilo etmesiyle eserleri çoğalttığı ilkel bir yayımcılık biçimi sağlar. Sanat dalı fazla bir malzeme gerektirmediğinde başka çareler bulmak daha kolaydır; edebiyat tiyatrodan daha az masraflıdır. Sanata ayrılan bütçenin çoğunu hükümet desteğinin oluşturması durumunda, sanatçılar, hükümetin neyi destekleyip neyi desteklemeyeceğini bir kısıtlama olarak hesaba katmalıdırlar. Başka destek biçimleri elde edilebilir durumdaysa –başka hamiler veya açık piyasa varsa– hükümet sadece pek çok kaynaktan biri olacaktır. Sanatçılar hükümetten destekleyeceği şey için alabileceklerini alacak, başka şeyler için de başka bir yerden destek bulacaklardır.

Destek veren kişi desteğini geri çekebileceğinden, hükümet aktörleri sakıncalı, yararsız veya uygunsuz buldukları şeyleri desteklemeyerek sanatçıların yaptıklarını da etkilerler. Başka destek biçimleri elde edilebilir olduğunda sanat eserlerinin yapılmasını engelleyemezler; ancak destek bulmanın en kolay yolu hükümetten geçiyorsa, yerleşmiş yöntemlerin direnci, sanatçıların hükümetin destekleyeceği sınırlar içerisinde yapabilecekleri projeler aramalarına neden olur. Hükümetin sanata verdiği destek, görüldüğü gibi, hükümetin sanatı denetim altında tutma yöntemlerinin en az baskıcı ve bu nedenle de en az etkili olanıdır. Hükümetin bunu ne için kullanacağı, ulaşmaya çalıştığı sonuçların ne olduğuna bağlıdır. Sanatı yaratan işbirliği ağının ayrılmaz bir parçası haline gelerek hükümet, bu ağdaki işbirliği yapan diğer kişi ve kurumların sahip olduğu türden bir nüfuz elde eder; ancak hükü-

[*] Samizdat: Eski Sovyetler birliğinde devlet tarafından yasaklanmış kitapların ve diğer basılı yayınların gizlice basılıp dağıtılması sistemi; bu sözcük ayrıca yeraltı yayıncılığı anlamında genel olarak gizlice basılıp dağıtılan yayınları nitelemek için de kullanılır. (ç.n.)

met açık politik amaçları olan az sayıdaki gruplardan biri ve bu kadar büyük ve etkili kaynakları olan tek gruptur (bkz. Clark, 1976, 1977).

Sansür

Baskının bir diğer ucunda, hükümetler açıkça bazı sanat eserlerinin yapılmasını engellemek için hareket ederler; yapılmış olan eseri yok eder, sanatçıyı hapseder veya ortadan kaldırırlar. Bu gibi durumlarda, hükümetin daha az şiddetli bir faaliyet biçimi –zararsız bir ilgisizlik yoluyla sindirme– etkin bir müdahaleye dönüşür. Bu örnekler, hükümetin, ne kadar az olursa olsun, kaçınılmaz şekilde sanat üreten işbirliği ağının önemli bir parçası olduğunu gösterir: Hükümet sanat eserlerinin üretim veya dağıtımını engellemek için müdahale *edebileceğinden*, bunu nadiren yapsa veya hiç yapmasa dahi, müdahale etmemesi sanatsal faaliyetlerdeki önemli bir işbirliği biçimidir. Sanatçılar nadiren sansür uygulayan veya hiç sansür uygulamayan devletlerde devletin müdahale etmemesine güvenirler. Devlet her an harekete geçebileceğinden, bunu yapmasa bile yapabileceğinden, bütün sanat eserleri politik bir anlam taşır; eyleme geçerek veya geçmeyerek iktidar belirli bir eserin politik açıdan önemli veya tehlikeli olduğunu düşündüğünün veya düşünmediğinin işaretini verir. Hatta yaratıcısının hiçbir politik niyet taşımadığı eserler dahi hükümetlerin eylemlerinin ışığında politik bir anlam kazanır.

Devlet sanatçıya veya esere saldırıda bulunabilir veya esere saldırarak sanatçıya saldırıda bulunabilir. Totaliter toplumlarda sanatçılar büyük bir riski göze alırlar. Onların işleri kitlesel isyanı veya iktidara olan desteğin çekilmesini tetikleyebileceği için, rejim onlara politik açıdan tehlikeli diğer kimselere davrandığı gibi davranır. Irving Louis Horowitz, "devletin keyfi bir biçimde sapkın ve muhalif davranışlarından dolayı yurttaşlarının canını aldığı soykırımsal toplumlar"dan "kuralların sorgulandığı ve karar verme sürecinde devletin normatif davranışın ne olduğuna dair tanımından çok, toplumun tanımlarının geçerli olduğu hoşgörülü toplumlar"a kadar hükümet biçimlerini muhalif öğelerle başa çıkma yöntemlerine dayanarak sınıflandırmıştır (Horowitz, 1980, s. 44-45). Hükümetin bu yöntemler dahilinde muamele ettiği po-

tansiyel sapkın ve muhaliflerden sadece biri olan sanatçı, bazı toplumlarda en uç yaptırımlara tabi tutulur.

Sanatçıya karşı doğrudan eyleme geçmeyen devletlerde, sansürün en kesin biçimi hükümetin sakıncalı bulduğu eserlerin tamamen ortadan kaldırılmasıdır. Bu tür hareketlerin modern arketipi kitap yakmaktır; bu, eserin kendisini bilfiil yok etmese de sadece bazı kopyalarını ortadan kaldırır; eser, devletin yetkisinin bulunmadığı yerlerde, özellikle farklı politik sistemlerin ve hedeflerin olduğu ülkelerde var olmaya devam edecektir. (Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* adlı eseri acımasız ve etkili bir rejim tarafından her maddi kopyanın yok edildiği bir uç örneği ele alır; burada bile eserler insanların hafızalarına kaydedilerek var olmayı sürdürür.)

Tek kopya halinde varolan görsel sanat eserleri tamamıyla yok edilebilir. Bu durum, işgaller veya iç savaşlar gibi büyük politik değişikliklerin yan etkisi olarak sıklıkla meydana gelir. İngiltere'nin, Roma Katolik Kilisesi'nden ayrılmasının ardından, pek çok önemli dinsel sanat eserinin yok edilmesi, tıpkı İspanyol fatihler tarafından Aztek ve İnka sanatının tahrip edilmesi gibi bu sürece örnek teşkil eder. İlk örnekte kral, halkın genel olarak etkilenmeyi sürdürebileceği dinsel otoritenin ve gücün sembollerini yok etmek istemişti; ikinci örnekte ise fatihlerin istedikleri sadece eserlerin yapıldığı değerli madenlerdi. (Kavramsal sanat eserleri bu bakımdan edebiyata benzer, herhangi bir kopya yok edilebilir; ancak fikir, birileri onu bildiği müddetçe var olur.)

Çoğu sansür bu denli acımasız ve kesin değildir. Eserin yaratımından veya varlığını sürdürmesinden ziyade dağıtıma müdahale eder. Devlet, eserlerin sanat dünyasının olağan işleyişinde satılabilecekleri, sergilenebilecekleri ve icra edilebilecekleri yerlerde ve kimselere satılmasını, sergilenmesini ve icra edilmesini yasaklar. Yani, sanat dünyalarının eserleri izleyicilere (ister aracılar ağı yoluyla ister doğrudan) dağıtmak için standart yöntemleri bulunduğundan, sansür sanatçının bu kurumsal düzenlemelere erişimini yasaklamaktan ibaret olur; böylelikle eser yapılabilir ancak alışılmış biçimde takdir edilemez ve desteklenemez. Bu durumda devlet, bir yazarın edebi eserini, şiir dergilerinin dağıtımının olağan yönteminde olduğu gibi posta aracılığıyla göndermesini ya da kitabı veya dergiyi umumi gazete-dergi

tezgâhlarında satmasını yasaklayabilir. Görsel sanat alanında ürün veren sanatçıların resimlerini galeriler ve müzelerde sergilemelerini ya da müzisyenlerin ve drama sanatçılarının konser salonlarında ve tiyatrolarda gösteri yapmalarını yasaklayabilir. Kararlı sanatçılar faaliyetlerine devam etmek için yasadışı olmayan (ya da henüz olmayan) yerler bulurlar. Üyelerinin, "özel kulüplerinin" mahremiyeti içerisinde, alenen gösterilemeyecek filmlerin ve oyunların keyfini çıkardığı "kulüpler" kurabilirler. Hükümet için çalışan sansür görevlileri çoğunlukla bu tip hilelere göz yumarlar; çünkü arzulanmayan toplum faaliyetlerini tetikleyebilecek eserin kitlesel dolaşımını engelleyerek temel amaçlarına ulaşmışlardır. Hatta çok baskıcı hükümetler dahi, küçük bir kültürlü seçkin kitlenin tüketicisi olduğu sanat eserleri konusunda bir hayli kayıtsız davranabilir. Sadece aynı malzeme daha geniş izleyici kitleleri için ulaşılabilir olduğunda endişe duyarlar. (Rusya'da yasaklanmış edebi eserlerin daktilo edilerek çoğaltılması şeklindeki *samizdhat* sistemi bu amaca ulaşmayı başarır.) Bu durum, devletin esasen sanatın kitle hareketi üzerindeki etkisiyle ilgilendiğini aklımıza getirir; devlet sanatı, halkı doğru şeyler için harekete geçirebilsin diye destekler, insanları yanlış amaçlarla harekete geçirebileceğinden korktuğundan yasaklar.

Hemen hemen bütün hükümetler, bazı konuların ve ele alış biçimlerinin toplum ahlakına sakıncalı olduğu fikrindedirler ve bu düşünceyi de sansür aracılığıyla dayatırlar. Sansürcüler çoğu zaman bazı faaliyetlerin dile getirilmesi ve tartışılmasının müstehcenlik veya kutsal şeylere karşı saygısızlık olduğunu düşünür, bu nedenle de ahlaka aykırı kabul ederler. Bunların dile getirilmesinin pek çok kimseyi rencide edeceğini, böylelikle de toplumsal ihtilaflara neden olacağını düşünürler. Buna ek olarak, yurttaşların söz konusu faaliyetlerle meşgul olmaları için akıllarını çelerek onları yozlaştıracağını ve bunun da ulusun ahlaki vasıflarının sağlamlığını ve ortak amaçları izlemek için birlikte hareket etme yetilerini yok edeceğini düşünürler. Bu tehlike genellikle, en fazla, ahlaki yapıları henüz tamamıyla biçimlenmemiş olan, doğru yoldan çıkarılmaları en muhtemel kimseler olan çocuklar açısından tehdit olarak düşünülür. Dahası, bazen toplumlarda ulusal amaçlarla ailelerin istekleri örtüşür, bu durumda aileler, çocuklarının, siyasi liderlerin istikrar ve ilerlemeyi korumak için ihtiyaç duydu-

ğu tipte yurttaşlar –hırslı ve çalışkan ya da pasif ve itaatkâr– olarak yetişmelerini isterler. Bireysel, ailevi ve ulusal tasarılar birleştiklerinde (Velho, 1976, 1979); çocukları yoldan çıkarılmaktan korumak için tasarlanmış olan sansür herkese makul ve normal görünür. Bu, hükümetin gerçek görevinin geleneksel olarak kabul edilen tanımını ifade eder (Denisoff, Beatles hakkında yapılmış bir sağ-kanat eleştirisini aktarır: "Dört dağınık saçlı İsa karşıtı beatnik'in çocuklarımızın duygusal ve akli sağlamlığını, dolayısıyla ulusumuzu tahrip etmemesini sağlayalım" [Denisoff, 1975, s. 385]). Sansürün daha uç örnekleri, sansürün bu kabul edilebilir mantığını, çocukların korunması gerekliliği gibi evrensel olarak kabul edilmeyen alanlara yayar.

Hükümet müdahalesinin potansiyeli, daha önce ortaya konduğu gibi, her sanat eserine politik bir boyut yükler. Devlet bir eseri sansürlemeyi reddederse, insanlar her şeye rağmen eserin herhangi tehlikeli bir siyasi içerik taşımadığına karar verebilirler, sanatçının niyetinin ne ölçüde bu olduğunun bir önemi yoktur. Öte yandan, devlet bir sanat eserini baskı altında tutarsa, insanlar onda bazı tehlikeli veya radikal siyasi mesajlar bulmaya çalışacaklar ve ekseriyetle bunu başaracaklardır; sanatçının niyetinin ne kadar masum olduğu burada bir önem taşımaz.

İşte size bir örnek. 1976 güzünü, Brezilya'da, Rio de Janeiro'nun gözde bir bölgesi olan Ipanema'da geçirdim. Yöre sakinlerinin âdeti olduğu üzere, pazar günlerinin büyük bir bölümünü plajda, Paris tarzı bir kafenin *carioca*[*] versiyonunda arkadaşlarla ve tanıdıklarla buluşarak geçirirdik. Bir pazar günü, birkaç kişi plaja doğru giderken bölgedeki pek çok inşaat alanını çevreleyen tahta perdelerin üzerine sprey boyayla şiirler yazılmış olduğunu gördük. Hepimiz bu şiirlerin politik olduğunu düşündük. Bu şiirler görünürde masum bir aşk şiiri olsa da biz aşkın dilinin otoriter toplumlarda sıklıkla politik düşüncelerin açık bir maskesi olarak hizmet ettiğini biliyorduk. Brezilyalı entelektüeller, yazarın böyle niyetlendiğini düşünerek, popüler şarkılardan ve şiirlerden politik anlamlar çıkarmaya alışkındırlar (Sant'Anna, 1978). Ülke bir seçimin eşiğindeydi. Sonuç şüpheye yer bırakmamakla birlikte – herkes hükümetin muhalefetin kazanmasına izin vermeyeceğine

[*] Carioca: Rio de Janeiro kentinin adına da kaynaklık eden ve kentten geçen bir nehrin adı olan bu sözcük, Rio de Janeiro kenti ve kentlilerle ilgi, onlara özgü şeyleri nitelemek için kullanılır. (ç.n)

kesin gözüyle bakıyordu–seçim oldukça ilgi çekti ki bu şiirler de pekâlâ seçime gönderme yapıyor olabilirdi. Hem şiir politik değilse, neden daha alışılmış dağıtım kanallarını kullanmak yerine kamusal alandaki bir duvara sprey boyayla yazılmıştı? Tüm bunların politik bir içeriğe işaret ettiğini düşünerek duvar boyunca devam eden şiirleri okuduk. Ne var ki, sonuç olarak, politik yorum yapmaya en yatkın arkadaşlarımız bile gönülsüzce, bunun eserini yayımlayamayan bir şairin basit bir işi olduğu sonucuna vararak, gizli bir içerik bulup çıkaramayacaklarını anladılar. Sansürün gündelik bir olay olduğu bir ülkede, gizli bir politik mesaja uygun bir dağıtım aracını kullanmak şiire politik bir potansiyel sağlamıştı. (Öte yandan, hükümet görevlilerinin bizim siyasi açıdan duyarlı arkadaşlarımızın dahi bulamadığı politik bir mesaj tespit etmiş olmaları da olasıdır.)

Sanatçılar eserlerini olası devlet müdahalesinin kendilerini nasıl etkileyeceğini akıllarında tutarak planlar. İşte Brezilya'dan bir başka örnek. Censura* yaygındı. Plakların, filmlerin, oyunların yayımlanmadan ve dağıtılmadan önce onaylanması gerekiyordu. İlk kopyalar onaylanmış olsa bile, sansürcünün en son satışa-hazır hali onaylamayı reddetmesi sonucunda eser süresiz olarak askıya alınabilirdi. Oyunların izni açılış gecesinde iptal ediliyordu. Plajda bir gün birisi tiyatro dekoru tasarımcısı olan bir tanıdığımıza ne üzerinde çalıştığını sordu. O, birkaç projeden ve ayrıca reddedilebileceğini düşündüğü ilginç bir projeden de söz etti. Niçin reddedilebilirdi? Çünkü proje çok politikti ve sansürcülerin gerçekleştirilmesine izin vermeyecekleri konusunda söylentiler duymuştu. Neden zamanını asla gerçekleşemeyecek bir şey üzerinde ziyan ediyordu? Sansürcülerin daha az sınırlayıcı olmaya başlayıp başlamadığını ortaya koymak için son dönemdeki olayları tartışmaya başladılar. Birisi, popüler bir şarkıcı olan Chico Buarque'nun bazı şarkı sözlerinin politik olması nedeniyle Censura tarafından birkaç aylığına durdurulan yeni plağının sonunda piyasaya çıktığından söz etti. Bir başkası bunun doğru olduğunu ancak albüm piyasaya çıktığından beri polisin yerel plakçı dükkânlarından kopyaları topladığını söyledi. Ben bunun doğru olamayacağını çünkü önceki gün o civardan iki kopya almış olduğumu söyledim. Birisi belki de plakları sadece belirli ma-

* Portekizce sansür ve sansür bürosu anlamında. (ç.n.)

hallelerde topladıkları şeklinde bir tahmin yürüttü. Sahne tasarımcısı konuşulanları meraklı bir şekilde dinledi, tüm bunlar sansürcülerin neye hoşgörü gösterebileceği konusunda fikir verebilir, böylece hangi işleri kabul edeceğine karar vermesini etkileyebilirdi.

Sansür, sanat üretimine katılan kişilerin belli bir projeye dahil olmanın muhtemel sonuçlarını değerlendirdikleri hesaplarını da etkiler. Bir sonucun veya diğerinin meydana gelme olasılığı zamana ve yere göre çeşitlilik gösterir, öyle ki otoritelerinin ne yaptığı konusundaki son haberler kararları etkileyebilir. Sansürcüler böylece insanların dikkatini bu hesapları etkileyen küçük jestler sayesinde hükümet karşıtı sanattan başka yöne çekebilirler.

Bir toplumun uyguladığı sansür ne çeşit olursa olsun –ister açıkça politik olsun ister beğeni veya çocukların korunması adına uygulanmış olsun– bir sanat dünyası içerisinde sanatsal kalıplar haline gelmiş bütün diğer olağan faaliyetler gibi, çoğu katılımcı tarafından içselleştirilmiş, bu yüzden de kısıtlama olarak düşünmedikleri muazzam bir kısıtlama haline gelir. Az önce sözünü ettiğimiz, kendisi de hatırı sayılır bir sansürün kurbanı olan Brezilyalı şarkıcı Chico Buarque bu durumu bir görüşmede açık bir şekilde göstermiştir:

> [Sansürcüler] bir devrin bütün özelliklerini bozarlar. Bu çocuklar bugün müzik yapmaya başlıyorlar. Hayal edebiliyor musunuz? Şayet ilk denemelerinde (...) her şey zaten yasaklanmışsa, bu her türlü yaratıcı faaliyet için öldürücü olan bir oto-sansür canavarını meydana getirir. Onlar sansür sisteminin içinde doğmuş bir kuşak, onlara göre özgürlük sertifikası [sansürcünün onayı] kendi kimlik kartları kadar normal ve gereklidir. Benim için, kendisini neredeyse sansür olmadan yaratmış bir kuşak için metinleri (...) gözden geçirilmesi ve piyasaya çıkıp çıkamayacağının söylenmesi için bir devlet dairesine göndermek zorunda olmak korkunç bir şey. Bugün yetişen çocuklar için durum böyle değil. Bu nedenle çok fazla sayıda insan [Portekizce yerine] İngilizce şarkı yazıyor; çünkü bunu geçirmek daha kolay. "Gelecek sefer bunu düzelteceğim, belli ki yanlış bir şey yapmışım." Bu yeni başlayan ve kendini sansürlenmiş bulan bir çocuğun düşünüş şekli olabilir (Chrysôstomo, 1976, s. 4).

Özetlersek, devlet, belirli bir zamanda belirli bir sanat dalını meydana getiren eserleri üreten işbirliği ağına, sanat dünyasına katılır. Sanatçıların dahilinde para kazandıkları ve isim yaptıkları

mülkiyet hakları sistemini oluşturur. Eserlerini yapmakta olan sanatçılar tarafından hakları ihlal edilen kimseleri koruması durumunda, sanatçıların yapabileceği şeyleri sınırlandırır. Ulusal amaçları desteklediklerini izlenimini veren bazı sanat türlerine ve bu türlerin bazı uygulayıcılarına açık destek verir. Gücünü, yurttaşları onaylanmayan faaliyetler için kışkırtması muhtemel görünen veya onların uygun görülen amaçlar için harekete geçirilmelerine engel olan eserleri baskı altında tutmak için kullanır.

Sonuç olarak devlet diğer sanat dünyası katılımcıları gibi hareket eder; onayladığı sanat eserlerinin yapımı için hem doğrudan hem de dolaylı olarak destek vermek yoluyla eserin yapılması için olanaklar sağlar, uygun olmadığı düşünülen eserlerin üzerindeyse, bu eserlerin normal olarak tüm katılımcıların erişebileceği olanaklara erişimini engelleyerek baskı kurar. Nihayet, devlet eserlerin dağıtılınasını engelleyebilir (müdahalenin en yaygın biçimi) veya yok edebilir veya da istenilmeyen eserleri meydana getirmek suçundan insanları ölüme, hapse veya başka türlü cezalara mahkûm edebilir. Bu açıdan bütün sanatçılar devlete bağımlıdır ve onların eserleri de bu bağımlılığı somut bir şekilde ifade eder.

7
Editöryal Çalışma

T. S Eliot'ın ölümünden sonra eşi, kocasının ünlü şiiri Çorak Ülke'nin* elyazması metninin fotoğrafını yayımladığında, edebiyat dünyası, eserin son halinin başka iki kişiye ne kadar çok şey borçlu olduğunu öğrendi: Eliot'ın ilk karısı Vivian'a ve arkadaşı Ezra Pound'a. Bu iki kişi kendi farklı yöntemleriyle şiiri köklü bir biçimde değiştirmişlerdi. Yaptıkları değişiklikler, şiirin ayırt edici modern görünüşüne, Eliot'ın özellikle övgü aldığı bazı unsurlara hatırı sayılır bir katkı yapmıştı.

Şiirin dördüncü bölümü "Suda Ölüm", Eliot'ın özgün metninde oldukça geleneksel özellikteki doksandan fazla dizeden oluş-

* Waste Land, Çev. Yaşar Günenç, Yaba Yay., 2011. (y.h.n.)

maktaydı. Pound bundan hoşlanmamış, elyazmasında sadece "Fenikeli Phlebas, öleli iki hafta olmadan" şeklinde başlayan son on dizeyi bırakarak çoğunun üstünü karalamıştı. Bu haliyle bölüm, daha az açıktır ve modern biçimiyle okuyucunun daha çok emek sarf etmesini gerektirir. Valerie Eliot, iki adam arasındaki yazışmalara dayanarak neler olduğunu şöyle açıklar:

> Pound'un ana bölüme gösterdiği tepki nedeniyle üzgün olan Eliot şöyle yazmıştı: "Belki Phlebas'ı da çıkarmak daha iyi olacak???" " Phlebas'ı tutmanı ÖNERİRİM" diye yanıtladı Pound. "Aslında bu tavsiyeden de öte (...) KESİNlikle olduğu yerde kalmalı. Orada kalmalı" (Eliot, 1971, s. 129).

Eliot da o kısmı orada tuttu.

Editöryal çalışma bazı bölümlerin çıkarılmasının ve küçük değişiklerin ötesindeydi. İkinci bölüm "Bir Satranç Oyunu", otuz bir yaşında bir kadın olarak tanıtılan, "Albert onu rahat bırakmadığı" için istediğinden daha fazla çocuğu olan bir kadınla yapılan sohbeti içerir. Eliot, özgün metinde Albert'ın karısının sohbet arkadaşı için, istenilmemiş olan çocukların durumunu açıklayan bir dize yazmıştı. "Sen onu evde tutmak istedin sanırım." Vivian Eliot bunun üzerini karalamış ve yerine "Çocuk sahibi olmak istemiyordun da niye evlendin?" dizesini koymuştu. Eliot "sahibi olmak" sözcüklerini sildi; ancak Bayan Eliot'ın dizesi başka değişikliğe uğramadı, bölümün ahenginde önemli bir değişiklik yaratarak şiirin 164. dizesi olarak kaldı (Eliot, 1971, s. 14-15, 20, 21 ve 139).

Random Yayınevi'nde uzun süre editörlük yapmış olan Saxe Commins uzun yıllar süren bir dönem boyunca şair Robinson Jeffers'la yakın bir iş ilişkisi sürdürdü ve yaptığı değişiklikler (değişiklikten ziyade öneri olarak yapılmışlardı), Jeffers'ın eserlerinin çoğunun ahengini ve içeriğini etkiledi. Jeffers'ın uzun şiiri Çift Ağızlı Balta, Commins'in saldırgan bulduğu ve kitabın kabul görmesine zararlı olacak şekilde başkalarının da fazla saldırgan bulabileceğini düşündüğü Roosevelt ve Truman karşıtı bazı keskin dizeler içeriyordu. Commins, Jeffers'a bu kinci dizeleri değiştirmesini önerdi. Eserin son hali eline ulaştığında mutsuz bir şekilde Jeffers'a şunları yazdı:

Elbette yaptığın bütün değişiklikleri fark ettim, bunlar hemen her bakımdan muazzam gelişmeler. Bununla birlikte bana rahatsızlık veren iki şey var. 25. sayfadan

Bir felçlinin beyhudeliğini beslemeleri ve hileli
servetler yapmaları için
dizesini

Felçli bir adamın güce olan açlığını beslemeleri ve
hileli servetler yapmaları için

şeklinde değiştirdiğin yerden söz ediyorum. Bu nihayet çok ufak bir değişiklik. Şu biçimde bir düzeltmeye razı olur muydun?

Güce olan açlığı beslemeleri ve hileli servetler yapmaları için

(Commins'in Jeffers'a mektubu, 12 Şubat 1948)

Jeffers bunu şöyle yanıtladı:

Israr ediyorsan, dizenin, "felçli bir adam" yerine "bir politikacının güce olan açlığını beslemeleri için" şeklinde olmasına izin ver. Sezar'ın epilepsisinden bahsedildiğinde itiraz edeceğini biliyorum. Ya da Dostoyevski'ninkinden, oysa bu onun dehasını etkilemiştir, tıpkı Roosevelt'in felcinin onun karakterini etkilemesi ve kısmen mazur göstermesi gibi. Bundan söz etmemin nedeni bu (Jeffers'ın Comminse yanıtı, 19 Şubat 1948).

Aynı şekilde Jeffers "küçük Truman"ın "Harry Truman" şeklinde değiştirilmesini kabul etti (Commins, 1978, s. 125-129).

Scribners'in editörü Maxwell Perkins, Thomas Wolfe'u üne kavuşturan romanları oluşturdu. Wolfe, Perkins'e kutular dolusu kaba taslaklar veriyor, Perkins de malzemeyi kesip biçiyor ve yeniden düzenleyerek yayımlandığı son haline getiriyordu.

Bütün bu örnekler, profesyonel bir editörün veya arkadaşların, akrabaların ve meslektaşların, bu sıfatla hareket ederek, esere nihai biçimini veren seçimler yaptığı (veya sanatçının yapmasına yardım ettiği) yayına hazırlık sürecini en açık haliyle örneklendir-

---

* Jeffers'ın şiirinin yayınlanmış hali şöyledir,

The decent and loyal people of America,
Caught by their own loyalty, fouled, gouged and bled
To feed the power-hunger of politicians and make trick fortunes
For swindlers and collaborators.

Bu dörtlük şu şekilde Türkçeleştirilebilir,

Amerika'nın temiz ve vefakâr halkı
Sadakatleri yüzünden gafil avlanmış, kirlenmiş, aldatılmış ve kanı emilmiş
Güce olan açlığını beslemeleri için politikacıların ve hileli servetler yapmaları için
Üçkâğıtçı ve işbirlikçilerin (ç.n.)

mektedir. Şunu çıkarıp bunu ekleyerek ifade ve üslubu değiştirir, bölümleri yeniden düzenlerler; bütün bu değişiklikler eseri nihai haline getirir. Ancak ortaya çıkan eserin niteliğini etkileyen şeyleri yapan ve seçimlerde bulunan sadece editörler değildir. Eseri yaratan işbirliği ağındaki –üyelerinden daha önceki bölümlerde söz etmiş olduğumuz– her katılımcının benzer bazı etkileri vardır. Bu tesbiti genelleştirir ve editörün yaptığının, bir eserin ömrü boyunca yapımına katılan farklı insanların yaptığı seçimleri temsil ettiğini düşünürsek, sanat dünyalarının, kendi üyelerince yapılan eserlerin niteliğini ne denli etkilediğini görebiliriz. Eseri yapanın, münferit sanatçıdan ziyade sanat dünyası olduğunu söylemenin aslında hiç de mantıksız olmadığını görebiliriz.

SEÇİMLER

Bir sanat eserinin belli bir anda aldığı biçimi, sanatçının ve diğer kişilerin o zamana dek yaptığı seçimler sonucunda aldığını düşünmeyi faydalı buluyorum. Şu anda fotoğraf makinemin deklanşörüne basayım mı, yoksa bir dakika bekleyeyim mi? Bir sonraki notayı şiddetli mi, yumuşak mı çalayım? Nasıl bir vuruşla? Diğer notalardan daha mı uzun, yoksa daha mı kısa? Buraya mavi bir nokta mı, yeşil bir nokta mı koysam, yoksa hiçbir şey koymasam mı? Bu seçimler an be an eseri şekillendirirler. Bir fotoğraf projesi olarak San Francisco'nun North Beach bölgesinde yaşayan İtalyan toplumunun yaşamını ve kültürünü araştırmaya başladığımı varsayalım. İster bu tip bir belgesel projeyle ister daha biçimsel ve soyut bir sanatsal meselenin araştırmasıyla ilgileniyor olsunlar, çağdaş fotoğrafçıların yaptığı olağan uygulamayı takip ederek çok fazla sayıda fotoğraf çekeceğim. Her kare pek çok olasılık içerisinden yapılan bir seçim olacak. Yüzlerinin yakın çekimlerinin, kültürün özünü barındıracağına inanarak yaşlı insanların portreleri üzerine yoğunlaşmaya karar verebilirim. Öte yandan Kolomb Günü Yürüyüşü veya yerel balıkçı filosunun kutsanması (bkz. Becker, 1974 ve resim 20) gibi mahalli olayları veya meyhaneler, lokantalar, bakkal dükkânları ve kiliseler gibi mahalli binaları fotoğraflamaya karar verebilirim. Şu halde, her iki durumda da lensleri, filmleri, günün belli saatlerini, belirli insanları ve yerleri seçerim. Bundan sonra, fotoğrafını çekmeye karar verdiğim şeylerin ve de bölgeyi tanımladığını düşündüğüm daha pek çok

kişi ve yerin çok sayıda pozunu çekerim. Mesafeleri ve açıları değiştirir, ifadelerdeki, ruh hallerindeki, duruşlardaki ve gruplamalardaki anlık değişimlerin elde edeceğim sonuçta önemli farklılıklar yaratacağını umarak temelde aynı olan konuyu tekrar tekrar çekerim.

Böylece ciddi bir çalışma günü boyunca on ila yirmi makara otuz altı pozluk film kullanır, bir ila yüz gün arasında bir süre (ya da daha fazla) boyunca zamanımı bu projeye ayırırdım. Ancak bir kitapta, bir sergide veya fotoğrafların yer aldığı bir makalede çalışmamın sonuçlarını sunacağım zaman, bu görüntülerin hepsini kullanmazdım. Yukarıdaki programa göre, sonuçta çoğunluğu teknik olarak kullanılabilir olan yirmi veya otuz bin farklı kare çekmiş olabilirdim. Ancak ortalama bir sergi otuz veya kırk fotoğraf kapsayabilir, bir kitap da yüz kadarını kullanabilir. Her kareyi gösteren kontakt baskılar* yapar, onları dikkatlice gözden geçirir, ham baskılar içerisinden bir ön seçim yapar ve bazılarını koyup bazılarını çıkararak farklı seçkiler ve düzenlemelerle deneyler yapardım. Onları yayımlamak veya sergilemek için bir davet aldığımda, daha sonra karşılaşacağım durumlara göre değiştirebileceğim nihai seçimimi yapardım. (W. Eugene Smith'in endüstriyel atıklarla zehirlenmiş bir Japon balıkçı köyüyle ilgili yaptığı fotoğrafik araştırma, *Minamata*, farklı seçkilerin karşılaştırılmasına olanak tanıyan farklı uzunluklardaki versiyonlar halinde, 1974'te bir dergide ve 1975'te kitap olarak yayımlandı.)

Bu örnek, böyle bir proje sürecinde yapılan seçimlerin sayısı hakkında sadece kabaca bir fikir verir. Bununla beraber, nihai çalışmanın –bu örnekte bir fotoğraf sergisi veya kitap– çok sayıda olasılıklar içerisinden nasıl doğduğunu göstermek için yeterlidir. Bu olasılıklardan bazıları, fotoğrafçı onları çekmeden önce reddetmiş olduğundan, asla maddi bir biçim almazlar. Diğerleri ise filme geçirilir, kontakt baskısı yapılır; ama hiçbir zaman basılmaz, basılmış olanların çoğu da sonraki ayıklamayı geçemez. Ancak bu olasılıklar, seçilmek veya ileriki bir zamanda seçilmek üzere negatif olarak oradadırlar.

Her sanat biçiminde benzer bir süreç yaşanır. Sanatçılar temaları, malzemeleri, sıralama ve kombinasyonları, uzunluk ve boyutları göz önünde bulundurur, onlar arasından seçim yaparlar.

* Kontakt baskı: Fotoğraf çekimi yapılan filmin bütün karelerini film boyutunda ve bir arada gösteren baskı. (bkz. Resim 20). (ç.n.)

Bir çalışmada bir olasılığı, daha sonraki bir versiyonda ise başka bir alternatifi seçebilir, bir eseri birgün belli bir şekilde icra ederlerken, bir sonrakinde başka bir varyasyonu seçebilirler. Bazı seçimler alışkanlık halini alır. Bazıları maddi nesnelerde vücut bulur ve böylece kalıcı hale gelirler. Diğerleri, tamamlandıklarında ortadan yok olan, yerlerini bir başka durumda başka bir versiyona bırakacak olan eserler ise geçicidir.

Sanat eserini oluşturan seçimler hakkındaki tarifim aldatıcı şekilde fazla basitleştirilmiştir. Eseri yapan sanatçıyı sanki bu işin içinde sadece tek bir kişi varmış gibi tarif ettim. Aslında, daha önce de gösterdiğim gibi, bir sanat dünyası olarak adlandırdığım örgütlenmiş işbölümü içinde çok ama çok fazla sayıda insan yer alır. Bu insanların, eserin ömrü boyunca yaptıkları seçimler ve sanatçının onların standartlarının ve seçimlerinin ne olacağı konusundaki bilgisi, bir sanat dünyasındaki işbirliğinin, sanatçıların yaptıkları eserleri ve bu eserlerin niteliğini etkileyen işleyişini oluşturur.



RESİM 20: Howard S. Becker, *San Francisco'da Balıkçı Filosunun Kutsanması*, baskı ve kontakt baskı. Editöryal çalışma mevcut olasılıklar içerisinden izleyiciye sunacağınız şeyi seçmekten ibarettir. Ayinde rahibe yardım eden bu çocukları (a) mahalli bir dinsel ritüel hakkındaki fotoğrafik betimlememe katma kararını vermiş olmakla birlikte halen, buna karşılık geniş bir olasılık çeşitlemesi içerisinden onları fotoğraflama yöntemlerine dair bir seçimi temsil eden diğer birkaç kareye (b) tercihen bu kareyi seçmek durumundaydım (bkz. Becker, 1974).

Tarifim bir başka açıdan da fazla basitleştirilmiştir. Sanatçının fikrinin ortaya çıkışıyla başlayan ve sanatçının –Fransız mahkemesinin Roualt-Vollard olayındaki sözcüklerini kullanırsak, sanatçının "ruhunu" layıkıyla temsil ettiğini kabul etmeye hazır olduğu– bitmiş ürünü dağıtım sisteminin aracılarına teslim etmesiyle sona eren bir zaman süresince yapılan seçimlerden bahset-

tim. Aslında, önceki bölümlerde işaret edildiği ve bu bölümün de göstereceği gibi, sonuçlara ilişkin seçimler çok daha uzun bir zaman diliminde meydana gelir. Sanat dünyaları, sanatçının dışındaki diğer katılımcıların faaliyetleri yoluyla, sanat eserini, eserin asıl yaratıcısının yaşamının sonrasında da etkiler.

Eserin ömrü boyunca bu katılımcılar tarafından yapılan bütün bu seçimler, sanat eserlerini, sanatçıdan ziyade, sanat dünyalarının meydana getirdiği yolundaki iddiaya anlamını veren şeylerdir. Bu tarz çok önemli seçimlerde bulunan sanatçı olmayan katılımcının prototipi olarak edebiyat editörü, kim tarafından ve ne zaman yapılırsa yapılsın, bütün bu seçim sürecini editöryal çalışma olarak adlandırmamı doğrulayacak şekilde aklımdakini örneklendirmektedir.

EDİTÖRYAL SÜREÇ

Birinci bölümde, bir sanat eserinin yapımına pek çok kimse katıldığı halde, sanat dünyalarının (ve bu dünyaların işleyişlerini içerisinde sürdürdükleri toplumların) genellikle sadece birkaç kişiye, seçimleri gerçekten önemli olan, eylemleri sadece sanatçıların nadir yeteneklerini açığa çıkaran, eserin aldığı tepkiye bağlı olarak şöhret kazanacak veya şöhretleri zedelenecek kişiler olarak muamele ederek, onları onurlandırıcı sanatçı unvanıyla ödüllendirdiklerine dikkat çekmiştim. Bu kişiler genellikle seçimlerin çoğunu yaptıkları, elde edilecek sonuçtan dolayı övülecek veya suçlanacak kişilerin kendileri olacağını bildikleri ve adları daha az bilinen, daha az sorumluluğu olan kişilerden daha dikkatli seçimler yaptıkları için bu durum akla yatkındır. Şu halde, sanat dünyalarının, katılımcılarının seçimlerini (ve böylelikle de onların özgün çalışmalarının niteliğini) biçimlendirme yöntemleri hakkındaki analizimize, sanatçıların eylemlerinin, onların sanat dünyalarının sınırlandırmalarını kabul etmeleri ve sanat dünyasının diğer üyeleriyle içten içe yürüttükleri diyaloglar sonucunda doğduğunu görerek başlayabiliriz. Zorunlu olarak farazi olacak bir örnek üzerinden fiili seçim süreçlerine odaklanabiliriz. Bunlara editöryal süreç diyelim.

Şimdilik, sanatçı olarak kabul eden kişi dışındaki diğer kişiler tarafından yapılan pek çok seçimi görmezden gelerek, gerçekte olmayan bir şeyi, eserin her bir ayrıntısının bir kişinin, yani sa-

natçının bilinçli seçiminden kaynaklandığını hayal edin. Sanat eserini yaratan insanların seçimlerinin hepsini düşünüp taşınarak yapmadıkları gerçeğini de görmezden gelin. Müzisyenler yeni bir eser meydana getirmeden önce, sözgelimi gamları icat etmek, enstrümanları inşa etmek zorunda olsalardı, eseri meydana getirmek için ne zamanları ne de enerjileri olurdu, en azından her şeyi düşünüp taşınarak kendilerinin yapmadıklarında ürettikleri miktarda eser üretemezlerdi.

Eleştirmenlerin ve tarihçilerin ara sıra yaptıkları gibi bir sanat eserinin birbirini takip eden eskiz ve taslaklarını izleyerek gelişiminin detaylı bir analizini yaptığımızda, sanatçının ayırdında olduğu seçim alanlarını, az çok bilinçli bir şekilde içlerinden seçim yaptığı seçenekleri keşfederiz. Bu tip eskiz ve taslaklar araştırabileceğimiz sonsuz sayıda seçimi barındırır; bu seçimlerin toplamının sonucu da eserdir. Sanatçılar bu seçimleri çalıştıkları kuruma istinaden yaparlar; bu, en azından, aşağıdaki analizin varsayımıdır. Sanatçılar, seçimlerini yapmalarını sağlayan genel ilkeleri sözcüklere dökmeyi, hatta bu konuda herhangi bir neden belirtmeyi zor bulduklarından, bu konularda bulgulara varmak ve böylelikle varsayımı kanıtlamak hiç de kolay değildir. Sanatçılar çoğu zaman "bu şekilde kulağa daha iyi geliyor", "bana iyi göründü" veya "iş görür" gibi pek fazla şey anlatmayan ifadelere başvururlar.

Bu sözcüklere dökememe durumu araştırmacıya engel olur. Ancak sanatla bilfiil uğraşan herkes anlamlarını tam olarak tarif edemeyecekleri, bununla beraber dahil oldukları sanat dünyasının konu hakkında bilgili bütün üyeleri için anlaşılır olan sözcükler kullanırlar. Caz müzisyenleri bir şeyin "swing" yapıp yapamadığını; tiyatrocular bir sahnenin "iş gördüğünü" veya "iş görmediğini" söylerler. Her iki durumda da konu hakkında en bilgili katılımcılar dahi bu terimlere aşina olmayan birine neyi kastettiklerini açıklayamaz. Yine de bu terimleri kullanan herkes onları anlar ve bunların ne anlama geldiğini söyleyemeseler de neyin "swing" yaptığı veya "iş gördüğü" konusunda uzlaşarak onları büyük bir güvenle kullanabilirler.

Editöryal süreç esnasında sanatçılar tarafından yapılan seçimlerin çoğunun, bu tip bazı tanımlanamayan ancak "swing" yapıyor veya "iş görür" gibi tamamen güvenilir olan ölçütlere dayanılarak yapılmakta olduğu olasılığını göz önünde bulundu-

run. Sanatçıların, bu tip tanımlanamayan ölçütler ve estetik ilkeler temelinde işbirliği yapabilmeleri, onların bir kurallar veya ölçütler dizisine başvurarak çalışmadıklarını ortaya koyar. Daha ziyade, diğerlerinin nasıl karşılık vereceğini düşünüyorlarsa öyle karşılık verir; bu düşüncelerini de insanların bu tanımlanamayan terimleri somut durumlarda somut işlere nasıl uyguladıklarını tekrar tekrar duyarak oluştururlar. Bir müzisyen enstrümanını çalar, diğerleri ona "swing" yaptığını veya yapmadığını söylerler. Müzisyen bir şeyler dinler, onun "swing" yapıp yapmadığı konusunda görüş bildirmeye cüret eder ve diğerlerinin kendisiyle aynı fikirde olup olmadığını öğrenir. Çok sayıda benzer deneyimden ötürü bu ölçütün ne anlama geldiğini, onu diğerleri gibi kullanmayı öğrenir.

Sanatçıların böylesi bir güvenilir belirsizlik temeli üzerinde nasıl işbirliği yaptıklarını anlamak için George Herbert Mead'ın "ötekinin rolünü oynamak" hakkındaki incelemesine başvurabiliriz (Mead, 1934; Blumer, 1966). Mead, insanların sadece belli bir uyaranın mevcut olması durumunda şartlandırılmış oldukları şeyi yaptıkları şeklindeki uyaran-tepki psikolojisine karşı çıktı.

Bunun yerine, insanların eylemlerini yöneltecek nesneler arayarak aktif bir şekilde hareket ettiklerini ortaya attı. İnsanlar bir nesneyle karşılaşır karşılaşmaz (Mead nesneler arasına diğer insanları da dahil eder), bu nesnenin eylemlerine karşılık olarak verebileceği tepkiye göre, onun anlamını yorumlarlar. Buna göre insanlar, sadece kendi itkilerini değil, aynı zamanda girişebilecekleri eylemlere başkalarının verebileceğini düşündükleri tepkileri de hesaba katarak adım adım bir davranış tarzı oluştururlar. Değerlendirmelerinin doğru olması önem taşımaz ki insanlar çoğu zaman bu gibi konularda yanılırlar. Önemli olan, insanların diğerlerinin verebileceğini düşündükleri tepkilere göre hareket etmesidir. Bu, sanatçıların eserlerini, en azından kısmen, diğer insanların yaptıkları şeylere duygusal ve bilişsel olarak nasıl tepki vereceklerini öngörerek meydana getirdikleri anlamına gelir. Bu, onların izleyicilerin mevcut eğilimlerine hitap etmek veya izleyiciyi yeni bir şey için eğitmek üzere eserlerini biçimlendirirken kullanacakları araçları sağlar. Örneğin fotoğrafçılar, başkalarının az çok bilinçsiz bir şekilde vereceği tepkiyi bilinçli bir şekilde ayırt etmek için, kendi fotoğraflarına başkalarının vereceği şekilde tep-

ki vermeyi öğrenmelidirler. Bunu yapmak, belirli duygusal etkiler yaratacak bir biçimde fotoğraf çekebilmeyi mümkün kılar.

Şu halde, belli bir seçimde bulunan, yapılmakta olan esere verilecek olası tepkileri tahmin eden ve sonraki seçimlerini buna göre yapan kişinin, bir sanat dünyasının bütün unsurlarını editöryal süreç esnasında aklında tutması gerekir. Bir sürü küçük karar, söz konusu eserin yapılmakta olduğu sanat dünyasını meydana getiren işbirliği ağıyla devamlı bir diyalog içerisinde alınır. Sanatçılar kendilerine şu soruları sorar: "Eğer bunu böyle yaparsam, bu nasıl hissettirecek? Bana? Başkalarına?" Ayrıca kendilerine, şayet eseri istedikleri şekilde yaparlarsa, kaynakların sağlanıp sağlanmayacağını, işbirliğine güvendikleri başkalarının gerçekten işbirliği yapıp yapmayacağını, devletin müdahale edip etmeyeceğini ve bunun gibi başka soruları sorarlar. Kısacası, sanatçılar eserin gerçekleştirilmesini sağlayan işbirliği bağlantıları ağı içerisinde yer alan diğer insanlardan birinin veya hepsinin bakış açısından bakarlar ve yapmakta oldukları şeyi, başkalarının zihninde nasılsa, ona uyacak şekilde değiştirirler. Yahut ödemek zorunda kalacakları bedeli kabul eder ve eseri değiştirmezler.

Bu süreç, sanatçılar kullanacakları malzemeleri seçerlerken çok açık bir şekilde görülür. Bir besteci olduğumu varsayın. Hangi enstrümanlar için yazmalıyım? Prensipte, aklıma gelen enstrümanların herhangi bir kombinasyonunu seçebilirim: dört ağız arpı ve bir washtub bass* veya geleneksel bir yaylı çalgılar dörtlüsü, bir ikili veya yüz kadar çalgıcıdan ve birkaç korodan oluşan bir orkestra. Hiçbir şeyin eşlik etmediği bir sonat yazabilirim, her türlü enstrüman için eşlikli veya eşliksiz sonatlar yazılmıştır. Enstrümantal bir sonat bestelerseniz, muhtemelen çalınacağını bilirsiniz, özellikle de solo performanslar için genelde kullanılmayan enstrümanlar için yazılmışsa. Trombonlar ve kontrbasçılar kendi enstrümanları için varolan sınırlı solo repertuara katılacak yeni eserlere hasrettirler ve bu enstrümanların virtüözleri sıklıkla yeni eserler sipariş ederler. Besteciler, fikirlerini notaya dönüştürmek için hangi enstrümanların uygun olduğuna karar verirken,

* Bire bir çeviriyle adı çamasır leğeni bası anlamına gelen bu enstrüman temelde metal bir çamaşır leğeni ve uzun bir ağaç sopadan oluşur. Bu sopanın üzerine ve leğenin içerisine kıskaçlarla tutturulan tel kabloların enstrüman teli görevi gördüğü, sopanın leğenin içindeki bu tel mekanizmaya temas etmesi sağlanarak, parmaklar teli çekerken ve ayağın leğene, bacağın sopaya bastırılmasıyla çalınan, harcanan güce oranla nota yüksekliğinin ve hangi notanın basılacağının ayarlandığı, ilk olarak 1960'lı yılların başlarında kullanılmış bir caz enstrümanı. (ç.n.)

iki keman, viyola ve viyolonsel -geleneksel yaylı çalgılar dörtlüsü- için yazılmış olan eserlerin, yaylı çalgılar dörtlüleri halihazırda var oldukları ve kendileri için yazılan eserleri çalmaya hazır oldukları için, büyük bir çalınma şansı olduğunu bilirler. Diğer taraftan, şayet fagot ve armonika veya org, trampet ve bas saksafon için yazarlarsa, bu enstrümanların çalgıcılarının özel olarak bu durum için bir araya gelmeleri gerektiğini ve bu enstrümanların birlikte kullanımının alışılmadık olmasının eserin sık sık çalınmasını engelleyeceğini bilirler (nitekim bu eser çalındığında, bu muhtemelen, bu tip alışılmadık grupların en kolay biçimde bir araya geldiği bir müzik okulunda olacaktır). Organize müzik dünyasının, gelenekselin dışında kombinasyonlar için yazılmış eserlere yaylı çalgılar dörtlüsüne ihtiyacı olduğu gibi ihtiyacı olmadığını söyleyebilirsiniz; elbette birilerinin geleneksel olmayan bir kombinasyon için bir eser ısmarlamasının dışında, bu gibi durumlarda ise eserin çalmaya hazır bir müşteriye satışının önceden ayarlanmış olması bu sorunu çözer.

Sanatçılar bir eseri tamamlarken de benzer şekilde, bir sanat dünyasında edindikleri deneyimler sayesinde öğrendikleri, diğerlerinin vermesi beklenilen tepkileri hesaba katarlar. Sanatçılar eserlerini ne zaman tamamladıklarını, resmi veya yazmayı ne zaman bitireceklerini nasıl bilirler? Bu konudaki kararlarında çoğu zaman sanat dünyasının diğer üyelerinin kararlarına nasıl tepki vereceklerini hesaba katarlar. Bu konuyu sanatçılara sorarsanız, size büyük ihtimalle işlerinin ne zaman bittiğini nasıl bilebildiklerini söyleyemeyeceklerdir. Size söyleyebilecekleri, bir eserin bitmesi *gerektiği zaman bittiğ*inden başka bir şey olmayacaktır. Sanatçılar bir şeyin bitmesi gerektiğini söylediklerinde, söz konusu sanat dalının veya eserin biçiminin doğasına içkin bir şeyden söz etmekten ziyade, sanat dünyası tarafından meydana getirilmiş zorunluluklar hakkında bir şeyden söz ediyorlardır.

Nitekim bir oyunun açılışının 3 Ocak'ta yapılacağı ilan edilmişse, eser o tarihte icra edilmelidir ya da parayı geri ödemek zorunda kalırız, eleştirmenlere gelme zahmetine girmemelerini söyler, izleyiciyi kaybeder, başka oyunlar sahneleme fırsatını yitirir, oyuncuların ve tiyatro sahibinin bize olan güvenini şiddetli bir şekilde zedeleriz. Çoğu sanat dalının üretim ve dağıtım sistemleri, eserin teslim edilmesi için böyle bir mühlet verirler. Galerim bu

tarihte sergi yapılacağını ilan ettiğinden, eleştirmenler orada olacağından ve eserin de görülebilmesi ve hakkında yazılabilmesi için orada mevcut olması gerektiğinden, belli bir tarihe kadar on beş taş baskı yapmak zorunda olduğumu bilirim. Çoğu sanat dalı bu alanda çalışan kimseler için bu tip tarihler koyar veya onları oluşturmaları için gerekli olan araçları verir. Sanatçı taşa çizimini yaparken on beş baskının hazır olması gereken günü bilir. Filmimizin prömiyerinin Noel'de Radio City Müzik Salonu'nda olacağını varsayın. Onu ne zaman bitirmemiz gerektiğini bilmekle kalmaz, bunun yanında bu tarihten geriye doğru işleyen, eserin çeşitli parçalarının ne zamana kadar bitmesi gerektiğini belirleyen bir zaman çizelgesi oluşturabiliriz. Prömiyerin Noel'de yapılması gerekiyorsa, müziğin ne zamana kaydedilmiş olması gerektiğini biliriz; bunu biliyorsak müziğin ne zamana kadar yazılmış olması gerektiğini de biliriz; bunu da biliyorsak, çekimi tamamlanmış sahnenin, müziğin onunla senkronizasyonun sağlanması için ne zamana hazır olması gerektiğini de biliriz vesaire.

Saxe Commins, Lillian Russell hakkında yazması gereken ve yayımlanması yine Russell hakkında yapılan filmin prömiyeriyle çakışması planlanan biyografiyi yazamayan bir yazar için söz konusu kitabı bilfiil yazmıştır. İlan edilmiş olan yayın tarihinden birkaç hafta önce yazar, bir sayfa dahi yazamamış, Commins de onun evine taşınmış, yığınlarca ham bilgiyi bir kitaba dönüştürmüştü (Commins, 1978, s. 153-169).

Az sayıda insan sanat eserlerine eğitimli sanatçılar kadar bilinçli bir şekilde tepki verir. Çoğu kişi bir müzik parçasının kendilerini üzgün hissettirdiğini bilir; ancak bu etkinin hangi melodik ve armonik oyunlarla sağlandığını bilmez. Bu süreç konusunda bilinçli olduklarından, sanatçılar, sanatçı olmayan kişilere göre daha az yanlış tahminde bulunurlar. Diğerlerinin muhtemel tepkisini doğru tahmin ederler ve istedikleri etkiyi az çok yaratırlar.

Sanatsal süreçler büyük ölçüde kalıplaştığı için sanatçılar çok kesin tahminler yapabilirler. Minör anahtarlarını hüzünlü veya kederli olarak duyageldiğimiz için, besteciler rehber olarak kendi tepkilerine başvurabilirler. "Bunu minör anahtarında yazarsam, beni hüzünlendirdiği gibi insanlara da hüzünlü bir etki yapacaktır ve peşinde olduğum duyguyu yaratacaktır." Bu tip formüller

sanatçıları, diğerlerinin tepkilerini büyük bir kesinlikle sezinlemeye muktedir kılar.

Sanatsal kalıplar somut uygulamalarda içerildiği için, sanatçıların yapmaları doğru olan şeyi tam olarak hissedebilirler. Sudnow'un (1978) caz piyano çalmayı nasıl öğrendiği konusundaki analizi, bu zanaatin kalıplaşmış yöntemlerinin, sanatçının fiziksel deneyiminin en ufak ayrıntılarında nasıl cisimleşmiş olduğunu gösterir. Ayrıca fiziksel eylem ile kavramsal çalışma arasındaki sanat eserinin üretilmesini sağlayan ayrılamaz bağlantıyı netleştirir; aslında, bu olgulardan birleştirilmesi gereken iki ayrı şeymiş gibi söz etmek meseleyi çarpıtır. Sonuç olarak sanatçıların yaptıklarının çoğu her ne kadar kalıplaşmış şeylerse de tam da bu nedenle kolaylıkla değiştirilemez. Sanatçılar kalıplaşmış bilgiyi çok temel bir kaynak olarak deneyimlerler. Bu bilgi öylesine içlerine işlemiştir ki tereddüt etmeden veya önceden düşünmeden bu kalıplaşmış esaslar uyarınca hareket ederler. Editöryal seçimleri seçimler olarak değil, daha çok edimler olarak tecrübe ederler. Sudnow, öğrendiği şeyin, belli sayıda notayı piyanoda çıkarmak kadar, bir melodi meydana getirmek için bu notaların nasıl bir araya getirileceği hakkında bir düşünme yöntemi olduğunu çok açık bir şekilde ortaya koyar. Söylemediği ancak doğru olan başka bir şey de düşünme ve hissetmenin eşzamanlı olarak meydana geldiği bu anlarda düşünülmekte olan şeyin yapılmakta olan seçimlerle ilgili olan dünyayla sürekli bir diyalog olduğudur. Editöryal ve yaratıcı süreçler, sanat dünyasıyla kurulan diyalog içerisinde kaynaşmaktadırlar.

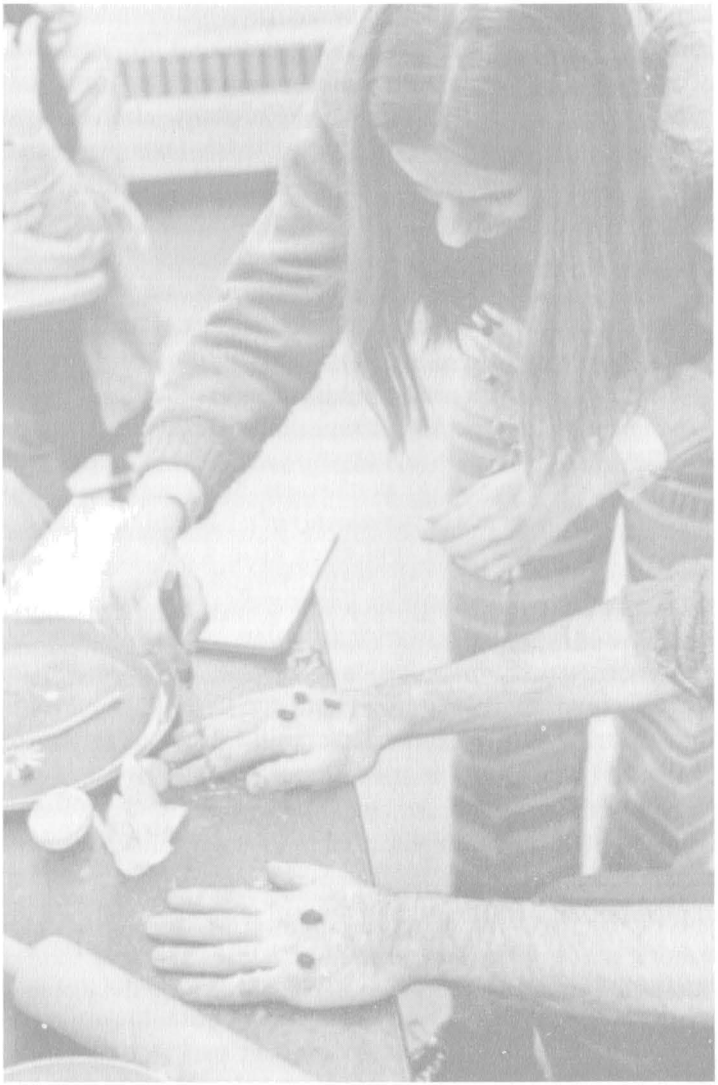
Editöryal süreç, yansıtıcı olduğu kadar yaratıcı, tekrarlayıcı ve rutin olduğu kadar yenilikçi olduğu için, sanatçılar için ilginç ve güç bir ikilemi içerir. Sanatçılar, izleyiciler açısından ilgi çekici olacak eşsiz sanat eserlerini üretmek için, öğrenmiş oldukları, şeyleri meydana getirmenin geleneksel olarak doğru kabul edilen yolunu biraz olsun unutmak zorundadırlar. Tamamıyla kalıplaşmış türde olan eserler herkes için sıkıcıdır ve sanatçıya çok fazla ödül sağlamaz. Şu halde, sanatçılar sanat üretiminde başarılı olmak için, az çok içselleştirdikleri standartları ihlal etmelidirler.

Böylece, sanatçılar genellikle sanatsal üretim süreci esnasında sanat dünyasının diğer üyelerinin muhtemel tepkilerini hesaba katmalarına karşın, bunları zaman zaman dikkate almamayı da

öğrenirler. Aynı zamanda sanat dünyasına ait olmayan kimselerin tepkilerini dikkate almamayı da öğrenirler. Sanat dünyalarının çoğu üyesi (bu dünyaların içine doğan birkaç kişinin dışında kalanlar) bir zamanlar bu dünyaların üyeleri olmadıklarından ve bu dünyaların üyesi olmayan kişilerin halen kabul ettiği ve inandığı her şeyi öğrenmiş olduklarından, bu aynı derecede güçtür. Ancak sanatçılar sıradan insanların yapmadığı pek çok şeyi yapmak zorundadırlar: Örneğin oyuncuların yaptığı pek çok alıştırma, toplum içinde, sıradan insanların sadece özel yaşamlarında davrandıkları şekilde davranmaya dayanır. Nispeten yabancı oldukları insanlara dokunmak, duygusal patlamalar yaratmak, giysilerini çıkarmak –oyuncu olmayan kimselerin başkalarının önünde yapmaktan hayli utanacağı şeyler yapmak– zorundadırlar. Başka sanat dalları insanların ellerini boyayla, kille ve başka malzemelerle kirletmelerini gerektirir. Çocuklar genellikle kendilerini kirletmemek üzere eğitildikleri için, bu alışkanlığın üstesinden gelmek biraz çaba ister. Karım bir zamanlar şehir merkezindeki bir gece okulunda seramik dersi veriyordu. İlk gece oldukça şık giyinmiş iki kadın seramik sınıfına gelmiş ve ıslak kil yığınlarını etrafta gördüklerinde korkuyla "Bu işi ellerimizle yapmamız gerektiğini mi söylüyorsunuz?" diye sormuşlardı. Tabii ki elleriyle yapmaları gerektiği söylendiğinde paralarını geri alıp ayrılmışlardır.

Konuya yabancı olan kişilerin verdiği ve sanatçıların baş etmek zorunda olduğu bir başka tepki de israfa karşı gösterilen hoşnutsuzluktur. Üçüncü bölümde söz edilen Tactile Sanat Grubu, sanat sosyolojisi alanında bir simülasyon uygulaması olarak yeni bir sanat formu oluşturmayı denemişti. Sanatsal potansiyelinin sonuna kadar kullanılmamış olduğunu düşündüğümüz bir deneyim alanını, dokunsal deneyimi seçtik ve haftalar boyunca dokunma duyusuna dayanan eserler yapmayı denedik. Araştırmamız boyunca üretilmiş eserler içerisinde en çok hoşa gidenlerden biri, sanatçının, içinde henüz kırılmış yumurtaların da olduğu çeşitli besin maddelerini bir izleyicinin ellerine döktüğü "Kurabiye" adlı bir performans parçasıydı (bkz. Resim 21). Bu yumurtaları israf etmek grubumuzu huzursuz etti: Annelerimizin dehşetle bu saçmalık için kaç tane yumurta israf etmeyi düşündüğümüzü, yumurtaların yiyecek olduğunu ve bir yerlerde açlıktan ölen insanlar

olduğunu bilip bilmediğimizi sorduklarını duyabiliyorduk. Örnek basit olsa da gerçekten de grubumuzdaki pek çok kişi ilk başta yiyecekleri israf etmeyi hoş bulmadı. Kısa zamanda bu vicdani rahatsızlığın üstesinden gelerek gıda maddelerini çalışmalarımızda temel dokunsal malzemelerden biri olarak kullanmaya devam ettik. Aramıza yeni katılmış kişilerin canını bazen de yiyeceklerin veya anlam atfedilmiş diğer maddelerin israfı değil, sadece para ve zamanın israf etmesi sıkıyordu. Acemi fotoğrafçılar kullandıkları filmlerin çoğunun, konuya yabancı olan kimselerin her resmin basılması gerektiği şeklindeki beklentisinin aksine, israf edileceğini ve basmaya değer olmayacağını öğrenirler. Fotoğrafçılık öğreten kimseler öğrencilerine her denemenin kusursuz olmasını beklememelerini, şans eseri iyi bir fotoğraf baskısı alabilmek için pek çok filmin ve baskı kâğıdının israf edilmesi gerektiğini öğretmek için hatırı sayılır bir zaman harcarlar.



RESİM 21: Tactile Sanat Grubu'nun üyeleri tarafından yapılan *Kurabiye* performansı. Yeni tarzlar deneyen pek çok sanatçı gibi bu grubun da bu işi yapmak için hiçbir özel malzemesi veya aleti yok ve grup sıradan gıda maddelerini ve ev gereçlerini kullanıyor.

Yazarların, fotoğrafçıların olduğu gibi, en rahat ifade edebildikleri ve en iyi şekilde eserlerinde işledikleri konular, çoğu zaman, arkadaşlarının, tanıdıklarının, sevgililerinin veya komşularının mahremiyetini ciddi olarak ihlal eder. Gerektiği şekilde sosyalleşmiş her birey bu temel güven ilişkilerini ihlal etmemesi gerektiğini bilir, bununla beraber sanatçılar sıklıkla bunu yapmak zorunda hissederler. Sanatçı olmak onları, istismar ettikleri bu insanların öfkesinden korumayabilir ancak bu insanların hiçbirini tanımayan izleyiciler daha bağışlayıcıdırlar, bu ihlal ne kadar eskiden yapıldıysa o kadar çok bağışlayıcı olabilirler. Truman Capote, Doğu Yakası sosyetesi hakkındaki öyküleri, bir grup az çok bilinen skandalın, bunlara karışmış kişiler hakkında onlarla samimi olarak öğrendiği mahrem, dedikodu tarzında ayrıntılarını halka sundu. Larry Clark'ın fotoğraf kitabı *Tulsa* (1971) ergenlik döneminden beri Clark'ın arkadaşları olan, kendilerini bir gün bir kitapta bulacakları konusunda hiçbir fikri olmayan, uyuşturucu kullanıcılarının fotoğraflarını içeriyordu (birisi dava ettikten sonra kitap geri çekildi). Capote ve Clark, pek çok yazar ve fotoğrafçının öğrendiği gibi, bazı olası katılımcıları, eseri meydana getiren pek çok editöryal seçimi biçimlendiren iç diyaloğun dışında tutarak yenilikçi eserler üretmeyi öğrendiler.

Sanatçılar, bazen sıradan izleyicilerin edeceğini öngördükleri şikâyetlerden kaçınacak bir yol düşünemezler ve her şeye rağmen tamamlamalarına yetecek kadar ilgilerini çeken bu eseri saklı tutarlar. Şöyle ki sanatçılar öldüklerinde çoğunlukla arkalarında, kendileri ve başkaları için utanca yol açmasın diye hayattayken sadece güvendikleri birkaç arkadaşlarının görmesine izin verdikleri gizli eserler bırakırlar. Mark Twain karısının arzusuna riayet ederek pornografik yazılarını saklı tutmuştu, E. M. Forster ölümünden sonra da eşcinsel içerikli bir romanının yayımlanmasını engelledi ve Toulouse-Lautrec, çok açık bir şekilde cinsel içerikli olan genelev resimlerini kilitli tuttu. Çeşitli sanatçıların farklı dönemlerde yaptıkları ve attıkları, yaptıkları ve ellerinde tutmakla beraber bir başkasına göstermeyi güvenli, ihtiyatlı veya akıllıca bulmadıkları (her bir seçenek onların işlerini hangi kısıtlamalar altında yaptıklarını yansıtır) eserlerle, kendilerine özgü yapıtları olarak bilfiil halka sergiledikleri, şöhretlerini ve mesleki yazgılarını belirlemelerine razı oldukları eserleri karşılaştırmak ilginç olurdu.

İşbirliği ağının diğer üyelerini, sanatçının eseri yapmasını sağlayan iç diyaloğa dahil etmeyi öğrenmenin önemi iki uç örneğe bakılarak anlaşılabilir. Sanat öğrencileri çalışırken, konuyla ilgili başka kimselerle işbirliği yapmadıkları için, basit sorunları azami randıman ve asgari sorunla çözeceklerini bilmediklerinden sıkıntılar yaşarlar. Sanat dünyasıyla kurulan diyaloğu, deneyimli çalışanların neredeyse otomatikleşmiş çalışma biçimlerini sağlayan bu diyaloğu anlamanın en kolay yolu, tüm bu çalışma biçimlerini halen öğrenmekte oldukları için, bunları otomatik olarak yapamayan kişileri izlemektir.

Chandra Mukerji (1977), sinema öğrencilerinin başkalarının öngörülen tepkilerini kendi kararlarına dahil etmeyi öğrenmelerini, sinemasal kalıplar içerisinde düşünmeyi öğrenmek için oynadıkları oyunlar olarak tanımlar. Hiçbir sinema okulu bütün fikirlerini gerçek bir film prodüksiyonunda sınamaları için yeterli donanım vermediğinden, öğrenciler bir pratik yapma biçimi olarak oyunlar oynarlar. Öğrenciler ne yapmak istediklerini anlatarak film çekiyormuş gibi yaparlar; diğer öğrenciler de bu fikirlerin uygulanabilirliği ve olası etkileri hakkında yaptıkları yorumlarla diğer sinema dünyası katılımcılarının muhtemel tepkilerinin neler olabileceğinin işaretini verirler. Mukerji'nin ifade ettiği şekilde:

> Sinema öğrencilerinin oyunlarında uyguladıkları kurallar film yapımının kalıpları olduğundan, onlar bu oyunları oynadıklarında, bu kalıpların pratiğini yaparlar. Öğrenciler imgelemlerinden doğan bir fikri ortaya atıp, onun bir film öğesine nasıl dönüştürülebileceğini açıklayarak çalışmaya başlarlar (Mukerji, 1977, s. 25).

Mukerji bir öğrenciden aktarır:

> Esasında, bu fikre oradayken (bir mezatta) ulaştım ve bunun kolay olacağını düşündüm. Ev satışlarındaki üç insan tipini ve onların nasıl tepki verdiklerini göstermek istedim. (Evin) Dışarısında sıralanmış duran insanların, içeride boş boş bakan ve mallarını gözden geçiren ailenin ve mezatı idare eden profesyonellerin görüntülerini oluşturmak istedim. Ses, bu üç tip insan grubuyla yapılmış, görüntüye göre değişen görüşmelerden oluşmalı. Senin sadece birine gidebileceğini ve her ev mezatında olan bu tip öğeleri çekebileceğini düşündüm: Kuyruk, profesyoneller, onların işlerini nasıl yaptığı, afallamış görünen aile ve

tam anlamıyla perişan bir halde bırakılmış olan ev. Neden bunun çok güç olacağını düşündüğünü bilemiyorum... (Mukerji, 1977, s. 25-26).

Şöyle devam ediyor:

> Bunun çekilmesi için iki ya da üç kamera gerekeceğini söyledi. Bu fikri [sinema öğrencilerinin eğlenceli bir toplantısında] ortaya atan öğrenciye bu fikrin oynamak için bile yeterince iyi olmadığı söylendi. [Fikrin gerçekleştirilmesinin teknik olarak çok güç olduğu düşüncesiyle onu ciddiye almamış olan daha ileri seviyedeki bir öğrenci] bir mezat hakkında yapılan bir filmin hiçbir öğrencinin okuldayken bulmayı ümit edemeceği kadar çok sayıda kamera gerektirdiğini savundu (Mukerji, 1977, s. 26 ve 28).

(Rosenblum ve Karen'in metinlerinde bu faaliyetlerin profesyonel versiyonlarının dökümüne bakınız, 1979.)

Sanat dünyasıyla kurulan bir iç diyaloğun sanatçının kararları açısından önemi bir başka uç örnekte, birisi yeni bir sanat biçimi oluşturmaya çalıştığında ortaya çıkar. Normalde işbirliği ağı içerisindeki diğer kimselerin beklenilen tepkilerine başvurularak yanıtlanan sorular, bu durumda bu şekilde yanıtlanamadığından bu kesinlikle zor bir girişimdir. Henüz bir işbirliği ağı mevcut değildir ya da birden çok değildir. Hiçbir standart iş yapma yöntemi, bu tip bir pozisyonda izleyiciler olarak bir araya toplanan bu insanların muhtemel tepkilerini tahmin etmekte kullanılamaz. Alışılagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamaların yokluğu kendini, editöryal seçimler yapmak veya yapılan seçimlerin sonuçlarını değerlendirmek açısından, büyük bir yetersizlik olarak gösterir. Şayet belirli bir seçeneğin iyi olup olmadığını veya "iş görüp görmediğini" bilmiyorsanız, gelecek sefere onu değiştirip değiştirmeme konusunda karar veremezsiniz. Bunu, başvurulabilecek kalıpları ve kuralları olan daha oturmuş sanat biçimleri içerisinde çalışan, birbirlerine tavsiyelerde bulunabilen insanların rahatlığıyla karşılaştırın. Tactile Sanat Grubu'nun karşılaştığı en büyük güçlüklerden biri, grubun üyelerinin yapmaya değer bir şey mi yaptıklarını, yoksa sadece boşa zaman harcayıp kendilerini gülünç duruma mı düşürdüklerini bilmemeleriydi. Grubun hoşnutsuz üyeleri, diğer üyelerine, yaptıkları sanat eserlerinin sanat olmadığını söyledikleri zaman, bu suçlamaya maruz kalan üyeler, kendi yaptıkları eserleri beğenmelerine rağmen, bu ithama karşı

çıkacak eleştirel veya estetik bir terminolojileri veya argümanları yoktu.

EDİTÖRYEL HAZIRLIĞIN BAŞKALARINCA YAPILMASI

Sanatçılar, sanat eserleri için övgünün de yerginin de yöneltildiği insanlar, genellikle eserin niteliğini biçimlendiren seçimlerin çoğunu yaparlar. Sanat dünyasının diğer katılımcıları bu seçimleri önceleyen ve onlara eşlik eden iç diyaloğa dahil olarak sonucu etkilerler. Ancak bu katılımcıların bazıları da sanatçının arzusu ve niyetinden bağımsız olarak, eseri biçimlendiren kendi seçimlerini yaparak sanat eserlerini aynı şekilde doğrudan etkilerler. Sanatçılar bazen bu olasılığı bilir ve çalışırken bunu hesaba katarlar; ancak çoğu zaman diğerlerinin kendi eserlerini nasıl etkileyeceğini bilmezler, belki de bilemezler, böylece buna uyum gösteremezler. Diğerlerinin bu belirleyici nitelikteki faaliyetleri eserin bütün varlık süresi boyunca, çoğunlukla da sanatçı öldükten sonra, meydana gelir; bu etkiler geçici veya kalıcı olabilir.

İmalatçılar ve dağıtıcılar bazı malzemeleri ve donanımı sunmakta yetersiz kaldıklarında, editöryal bir işlevi yerine getirmiş olurlar. Böylece sanatçıları belirli seçimleri yapmaktan etkili bir biçimde alıkoyarlar ya da onları, zaman ve çaba açısından, özellikle bu parçayı eserinin bir parçası olarak edinmeye kararlı insanların dışındaki herkes için engel teşkil edecek şekilde masraflı bir hale getirirler. Büyük tedarikçiler mevcut fotoğraf filmlerinin ve kâğıtlarının çeşitliliğini azaltırlarsa beni, mevcut olmayan malzemelerle yapabileceğim şeyleri çalışmamın olası külliyatından çıkarmak zorunda bırakırlar. Sanatçılar, bazı gözde malzemeler pazardan yok olduğunda –örneğin artık Agfa'nın Record Rapid kâğıdını bulamadıklarında– bu kısıtlamaları fark ederler. Ancak sanatçılar malzemelerin mevcut olmayışı yüzünden her zaman kısıtlanırlar, özellikle de tedarikçilerin bu malzemeleri yapmayı bilmemeleri veya bu malzemeleri yapmayı zahmetli veya kârsız bularak reddetmeleri yüzünden, hiçbir zaman yapılmamış malzemelerin olmayışı nedeniyle kısıtlanırlar. Aksine, tedarikçiler yeni malzemeleri kullanıma sunduklarında, sanatçıların içerisinden seçim yapabileceği olasılıklara eklemede bulunmuş olurlar. Polaroid'in renkli fotoğraf çekebilen şipşak makinesi yeni sanatsal olanaklar yarattı.

Çoğu sanat eseri, insanlara eseri gerçekleştirmek için ne yapmaları gerektiğini söyleyen talimatlar biçiminde var olur. Bu talimatlar bir partisyon, oyun metni, basılacak bir elyazması veya bir yapının planları biçiminde olabilir. Yapılacak faaliyeti hiçbir talimat tam anlamıyla açık ve net bir biçimde belirtemeyeceğinden, bu talimatları yorumlayanlar zorunlu olarak sanatçının niyetinden bağımsız seçimler yaparlar (bunları yorumlayanlar ne kadar "aslına uygun" bir biçimde yapmaya çalışsalar da bu böyledir). Yorumcuların kendilerine ihanet edeceğinden korkarak bazı sanatçılar yoruma bağlı seçimleri sınırlamak üzere tasarladıkları çok dikkatli ve tam olarak detaylandırılmış talimatlar verirler. Çağdaş bir partisyon, perküsyoncunun bagetleriyle trampete kaç santim uzaklıktan vurması gerektiğini belirtebilir; diğer taraftan Rönesans dönemi bestecileri dönemin icra standartlarının etkisine daha çok güveniyor ve perdelerin seçimini çoğu zaman icracılara bırakıyorlardı (Dart, 1967). Günümüz bestecilerinden John Cage, müzisyenlerin aşina olmadığı türde bir müzik yaratmak amacıyla rastgelelik yöntemini kullanarak, icracıların iyi çalacaklarını bildikleri ve kendilerini rahat hissettikleri şeyleri çalma arzularını yerle bir etti. Yenilikçi mimarlar, işçilerin tasarımlarını kalıplaşmış geleneksel biçimlere sokarak sabote etmesini engellemek için inşanın detaylarını denetlemeye çalışırlar.

Yazarları uzun süre önce ölmüş müzikal eserler ve oyunlar, icracılar tarafından yapılabilecek geniş çaplı yeni baştan yorumlamalara karşı özellikle korunmasızdır. Shakespeare'in oyunları kesilip biçilmiş, yeniden düzenlenmiş ve çağdaş benzerlikleri vurgulamak için anakronistik* kostümler içerisinde icra edilmiştir. Yönetmenler neredeyse beş yüz yıllık oyunlarda yüz yıldan daha eski olmayan kuramlardan üreyen politik ve psikolojik temaları bulup çıkardılar. Orkestra şefleri ve müzisyenler, bestelendikleri dönemde mevcut olmayan enstrümanlarla çalarak, tekrarları kesip çıkararak ve süslemeleri yeniden yorumlayarak barok eserleri yeniden düzenlediler.

Çoğu kişi, basit bir beceri işi gibi görünen bir şeyi gerçekleştirirken, yorum mahiyetinde seçimler yapar ve nihai eser üzerinde

* Anakronizm: Tarihi olay ya da olguların içerisinde geçtiği zamanla olay ya da olguda yer alan nesne ya da özelliklerin birbiriyle uyumsuzluğu, tarihi bir olayda, zaman dizinsel açıdan uygun olmayan unsurların yer alması. (ç.n.)

kayda değer bir etkide bulunurlar. Barbara Hardy buna dikkat çekmektedir:

> George Eliot'ın noktalama işaretlerini kullanımı hafif,* gayrıresmi ve "modern"dir. Bu elyazmasında [Hardy *Daniel Deronda*'nın yetmişinci bölümünden bir parçaya gönderme yapıyor] örneğin noktalı virgül olması gereken her yerde virgül vardır. Matbaacı onun noktalamalarına daha resmi bir biçim verdi, öyle ki [Eliot'ın] "ağır" tarzı hakkında, bu ağırlığın, en azından kısmen, dayatılmış bir noktalama biçiminin sonucu olduğunu bilmeden konuşmak acelecilik olur (Eliot, 1967, s. 903).

(Söz konusu cümle şu şekildeydi: "İnsan yaşamının inişli çıkışlı yolunda bütün mevsimler altın çağda olduğu gibi tamamen birbirine karışmıştır: meyveler ve çiçekler ağaçlardan sarkar; aynı anda orak ekinleri biçmekte ve tohumlar serpilmektedir; birisi yeşil salkımları yetiştirir ve bir diğeri onları şarap cenderesinde sıkar.") Emily Dickinson, yerel bir matbaacıyla benzer bir deneyim yaşadıktan sonra, eserini yayımlatmaktan basbayağı vazgeçmiştir.

Sanatçılar yaptıkları her şeyi kamuya sunmazlar. Pek çok malzemeyi yarım bırakılmış olarak ellerinde tutarlar: beklentilerini karşılamamış olan ve şöhretlerini etkilemesini istemedikleri taslaklar, eskizler veya projeler. Sanatçılar, eserlerinin hangilerini kamuya sunacaklarına, hangilerini kendilerine saklayacaklarına çoğunlukla kendileri karar verseler de hayatta oldukları süre boyunca bazen arkadaşları ve profesyonel editörler bu seçimleri yaparlar, öldükten sonra ise bu işi vasileri yerine getirir. Editörlerin ve vasilerin seçimleri sanatçınınkilerle uyuşmayabilir, ayrıca ölmüş sanatçılar eserlerinin istemedikleri bir biçimde sunulmasını engelleyemezler. Max Brod, arkadaşı Kafka'nın yayımlanmamış metinlerinin ölümünden sonra yakılması konusundaki isteğini dinlememiştir. Eleştirmenler ve okurlar bu seçimi takdirle karşılasalar da bu Brod'un seçimiydi, Kafka'nın değil.

Brod, Kafka'nın bütün eserlerini ulaşılabilir bir hale getirdi. Başka vasiler daha seçici davranır ve böylelikle sanatçıyı temsil eden eserler bütünü üzerinde daha büyük bir etkileri olur. Yüzyıl

---

*Özgün metinde kullanılan *light* sözcüğü burada tam olarak kabataslak ve gereğinden az anlamlarını bir arada vermektedir. Ancak Hardy'nin, *light* sözcüğünün Türkçe'de *"hafif"* sözcüğüyle karşılanan anlamına yönelik bir oyun yaparak alttaki satırlarda *heavy (ağır)* sözcüğünü kullanması nedeniyle çeviriyi bu şekilde yapmayı uygun gördük. (ç.n.)

dönümünde, kırklı yaşlarındayken, ömrünü Paris şehrini fotoğraflarla belgelemek için geçirmesi gerektiğine karar vermiş olan Fransız oyuncu Eugene Atget'yi düşünün. Geniş açılı bir fotoğraf makinesi edindi ve her gün Paris'in bir bölgesine giderek binaları, dükkân vitrinlerini, tipik insanları, parkları, pazarları, dükkânları vs fotoğrafladı. Otuz yılı aşan bir sürede binlerce fotoğraf çekti. Eserlerini çok az kimse tanıdı. 1927'deki ölümünden kısa süre önce Berenice Abbott adında genç bir Amerikalı fotoğrafçı yaşlı adamla tanıştı ve onun, eserlerinin korunması, kamuya sunulması gereken bir fotoğraf dehası olduğuna karar verdi. Abbott onu poz vermesi için ikna etti. Portrelerinin bazı baskılarını göstermek için götürdüğünde onun daha yeni ölmüş olduğunu öğrendi. Atget'nin negatiflerinin kontrolünü aldı, böylece onları olası bir tahribattan korudu ve bu negatifler içerisinden bazılarını seçerek, Atget'in ilk defa, fotoğraflarını satın alan birkaç sanatçıdan daha geniş bir çevrede tanınmasını sağlayan çalışmayı oluşturdu. Bu çalışma en iyi şekilde Berenice Abbott'ın seçkisiyle Eugene Atget'nin eserleri (1964) olarak tarif edilebilirdi. Daha sonraki yıllarda başkaları aynı malzeme yığınından bir hayli farklı seçkiler yaptılar. Aynı şekilde John Szarkowski ve Richard Avedon, Fransız ressam Jacques Henri Lartigue'ün hobi olarak çektiği fotoğraflardan oluşan kapsamlı külliyattan büyük bir sergi ve bir kitap oluşturmak için fotoğraflar seçtiler; Nancy Newhall da Ansel Adams'ın, şöhretinin dayandığı ilk kitabını oluşturan fotoğrafları seçerek, Yosemite ve Batı Amerika üzerine uzmanlaşmış bir fotoğrafçı olarak tanınmasını sağladı. Lartigue ve Adams hayatta olmalarına karşın, editörler Abbott'ın yaptığına benzer bir şekilde belli eserleri seçtiler, her durumda da sonuç aynıdır: Sanatçı bir başkasının duyarlılığını ve standartlarını yansıtan bir grup eserle temsil edilmiş oldu.

Sanat eserlerinin dağıtımını yapan kişi ve kurumlar, bazı eserleri dağıtmayı reddettiklerinde, bazılarında ise dağıtımdan önce değişiklikler yapılmasını talep ettiklerinde veya (çok kurnazca) söz konusu dünyada eserlerini dağıttıkları sanatçıları, bu şemaya rahatlıkla uyan eserler yapmaya sevk eden birtakım uygulamalar ve yeni fırsat ağları meydana getirdiklerinde editöryal seçimler yapmış olurlar. Plak endüstrisi yirmi beş ve otuz santimlik, yetmiş sekiz devirli plağı standart hale getirmeyi seçtiğinde, cazcılar kayıt için bu zaman kısıtlamasına uyacak eserleri seçtiler. Daha

uzun eserler uygun ve kârlı bir şekilde dağıtılamadı. Müzisyenler daha fazla doğaçlama koro bölümleri eklediklerinden, canlı performanslar, sıklıkla kaydedilmiş versiyonlarından daha uzun sürüyordu ancak asıl beste standart formatlara uyuyordu. Uzunçalar kayıtların piyasaya girişi nihayet bu dağıtım kısıtlamalarını gevşettiğinde dahi, pek çok uzunçalar yirmi beş santimlik yetmiş sekiz devirli plağa sığacak sayıda şarkıdan oluşmaya devam etti. Caz bestecilerinin uzunçaların olanaklı kıldığı şeylerden yararlanmaya başlamaları yıllar aldı (örneğin, Eddie Sauter'in, saksafoncu Stan Getz ve bir yaylı çalgılar orkestrası için bestelenmiş olan kırk sekiz dakikalık "Focus"u). Küratörler, yayıncılar, orkestra şefleri, tiyatro ve film yapımcıları, hepsi editöryal işleri, bazı türde eserler için diğerlerine nazaran daha elverişli, bir kısmı içinse hiç elverişli olmayan dağıtım kanalları oluşturarak ve bu kanalları idame ettirerek yerine getirirler. Böylelikle mevcut sisteme uyan seçimler yapar veya sanat eserlerini meydana getiren kişileri bu tür seçimler yapmaya sevk ederler.

Belirli bir esere veya belli bir türdeki eserlere daha profesyonelleşmiş katılımcılardan daha az zaman harcayan ve sanat dünyalarındaki en kısa süreli katılımcılar arasında olmalarına karşın, izleyiciler muhtemelen eserin gündelik bir temel üzerinde yeniden kuruluşuna en büyük katkıyı sağlarlar. İzleyiciler, sanat eseri olarak neyin sergileneceğine, bir etkinliğe katılarak ya da katılmayarak veya bir eserle ilgilenerek ya da ilgilenmeyerek ve ilgilendikleri şeye seçici bir şekilde yaklaşarak karar verirler.

Çalışmamızın konusunun tecrit edilmiş bir nesne veya etkinlik olarak sanat eseri olmadığını, yapılışını ve birileri onu her tecrübe ve takdir ettiğinde yeniden yapılışını kapsayan bütün süreç olduğunu hatırlayın. Bu durum, izleyicilerin katkısına özel bir önem kazandırır. Bu açıdan bakıldığında, her sanat eseri sadece izleyicilerinin farkına varacağı ve tepki vereceği özellikleri taşır. Maddi nitelikleri ne olursa olsun eserler, onları bilmeyen ya da onlara aldırmayan insanların deneyimlerinde var olmazlar. İzleyicilerin nasıl algılayacaklarına dair bilgilerine bağlı olarak var veya yok olurlar (Bourdieu, 1968). İzleyicilerin bildikleri böylece, geçici de olsa, eseri meydana getirir. Bu sebepten izleyicilerin neye tepki vermeyi seçtikleri, eseri en az, sanatçıların ve destek personelin seçimleri kadar etkiler.

Malraux, Eliot ve diğer eleştirmenler yeni bir sanat eserinin ortaya çıkışının ondan önce gelenlerin niteliğini değiştirdiğini kaydetmişlerdir. Danto'ya göre (1964, s. 582-584) bunun sebebi, yeni eserin, bütün eserlerin sahip olduğu ve eserden esere değişmediği için gözden kaçmış olan bir özelliğe dikkat çekmesidir. Şu halde kavramsal sanat ürünlerinin, bazı izleyicilerin, maddi bir nesnenin görsel sanatın olmazsa olmaz bileşenlerinden biri olmadığının ayrımına varmalarını sağladığını söyleyebiliriz; bazı eserler açısından (örnek olarak bkz. Haacke'nin eserleri [1976]) maddi nesne sadece bir fikri ifade etmenin bir yoludur ve bu fikrin başka ifade şekilleri de aynı işi görecektir. Fikir sanatçının katkısıdır, nesne değil. Bu önermeyi kabul eden izleyiciler, o zaman, daha önceki eserlere güzel nesneler olmalarının yanında, daha önce sahip olmamış olabilecekleri bir nitelik ekleyerek, ifade bulmuş fikirler olarak da bakarlar. İzleyiciler neye ilgi gösterecekleri konusunda yeni seçimler yaparlar ve eser buna binaen değişim gösterir.

Smith (1979) yıllara yayılan bir zaman dilimi içerisinde Shakespeare'in sonelerinden birinde (116. Sone) dikkatini çekmiş olan çeşitli olasılıklardan söz etmiştir. Smith, yazıldıklarından bu yana sonelerin çeşitli yorumlarına dikkat çekerek kendi hikâyesini sunar:

Soneler, eğitimli ve iyi beğeni sahibi kimseler tarafından yetersiz, anlaşılmaz, yapmacıklı, "akıl karıştırmaları için çabalanmış öğelerle ve çalışılmış biçim bozukluklarıyla" dolu, "İngiliz diliyle bağdaşmaz" bir dize formunda, "ipe sapa gelmez tutarsızlıklar ve dehşet verici sabuklamalarla" dolu bir formda yazılmış olarak nitelendirilmişti. Özellikle Henry Hallam'ın sonelerin "Shakespeare'in onları yazmamış olmasını dilememek mümkün değil" şeklindeki sözlerini ve onun bu değerlendirmesinin veya sıkıntısının, yaşamlarının bir noktasında, bazı farklarla olsa da Coleridge, Wordsworth ve Hazlitt tarafından paylaşıldığını anımsayabiliriz.

Shakespeare'in bunları yazmamış olmasını dilemek mi? Tanrım, zamanın sonsuz boşluğundan geriye doğru bağırmak isteriz, onları gerçekten *okudunuz mu*? Evet, muhtemelen Hallam onları okudu, tıpkı (her birinden alıntı yaptığım) Dr. Johnson, Coleridge, Wordsworth, Hazlitt ve Byron'ın yaptığı gibi ancak onlardan birinin bizimle aynı şiirleri okuyup okumadığı ayrı bir mesele. Bir değişiklik gördüğünde değer değişir. Metinler aynıydı ancak açıkça görünüyor ki bir anlamda, şiirler aynı değildi (Smith, 1979, s. 10).

İncelikle yapmış olduğu tahlile haksızlık ederek, Smith'in 116. Sone'de de bulduğu birkaç değişken özelliği örneklendireceğim.

> Zor beğenen genç bir ukala olarak herhangi bir şiirin değerinin, antolojilerde rastlanma sıklığıyla ters orantılı olduğunu düşünmeye yatkındım. Dahası bu şiirin arkadaşlarımın düğün törenlerinde çok sıklıkla okunduğunu duymuştum. İlk dizelerine şöyle bir göz atmak bile bir utanç, bu beyiti anımsamak bir ıstırap halini almıştı. Tüm bunların üstüne, fikirlerine büyük önem verdiğim bir profesör bir defasında büyük bir nüktedanlık ve sınıfta, 116. sonenin mantığının zayıf olması kadar barındırdığı duyguların boş olduğu ve imgeleminin anlaşılmaz olduğunu söyledi... [On yıl önce] bütünüyle farklı bir 116. Sone keşfettim. Daha önce düşünmüş olduğum gibi, o, uzak erdemlerin fazileti üzerine duygulu vecizeleri monoton bir şekilde okuyan Polonius gibi bir şairin sözleri değildi, daha ziyade Troilus veya Hamlet veya Lear gibi, çaresizliğin hışmıyla, kendi yaşamı içindeki her şeyin yadsıdığı bir şeyin varlığında ısrar ederek onu sürdürmeye yeltenen bir şairin ifadesiydi. Bunun üstüne şöyle demiş olabilirdim: Gerçekten de savlar zayıf, duygular zorlama ve yapmacık ancak bu yine de güçlü bir sonedir; çünkü tam da bu zayıflık, zorlama ve yapmacıklık güçlü ve gerçek olanın, yani bir kişinin bildiği ve bilmemeyi dilediği bir şeyi bilme*me*, kabul etme*me*, "teslim etme*me*" dürtüsünün ifadesidir.

Şiiri, sanırım (...) ona inandığım zaman severek okuyorum. Ve bana göre bunda bir sonenin değerini kurtarmak gibi iyi bir özellik var: Şöyle ki aksi takdirde kötü bir şey olarak algılayacağım bir şeyi iyi bir şey olarak algılamamı sağlayan –evrenin ekonomisi içerisinde kazanç gözüyle bakılması gereken– bir özellik. Ancak soneye değer biçme meselesine gelince, bunu yapamıyorum. Bunun sebebi sadece sonenin bana göre değerinin, yapmış olduğum birbiriyle bağdaşmayan iki yoruma bağlı olması değildir (ki halen her iki yorumu da kabul ederim), bunun sebebi aynı zamanda, soneyi derinlemesine olmadan yorumlasam da ondan ve hatta neredeyse hiç yorumlamasam da onun bazı unsurlarından zevk aldığım gerçeğinin farkında olmamdır. Örneğin, bazen sadece sözdiziminin ve ses kalıplarının yarı-soyut simetrisini, şu cesurca dengelenmiş, ağzı dolduran bentleri yeniden tecrübe etmek hoş oluyor: *Değişen her duruma uyup da kendi de değişen aşka/ Aşk demem ben asla; ya da ötekinin gönlü geçince...* [116] Söylemesi bir zevk. Ya da Profesör B. gibi, bazen "tumturaklı sözlerden" hazzediyorum, bazen de şiirin

116. Sone, W. Shakespeare, Çev. Can Yücel. (ç.n.)

aşırılığından zevk alıyorum. Herhangi bir kişinin, meslektaşlarımın veya bizzat kendimin sıklıkla mesleki bir kesinlikle titiz bir biçimde "Şey, bana, bir bakımdan, belirli koşullar altında, genelde "sevgi"olarak söz edilen şeyin bazı biçimlerinin nispeten uzun süreli olması mümkün olabilir gibi görünüyor". Sağlam, güçlü, kesin bir veya iki mutlak söz duymak gerçekten *hoş*:

(...)
Hayır; aşk bir deniz feneridir; dimdik durur yerinde,
Fırtınalara karşı koyar, bir an bile sarsılmaz;
(...)
Aşkı etkilemez aslında,
(...)
Sonsuzluğun eşiğine dek dayanır o, Zaman karşısında

Bu şiirin unsurlarından sadece bir tanesi, diğerlerinin arasında orada, bazen tam yerine oturuyor. Ancak elbette, hiçbir şey asla her zaman tam yerine oturmaz; çünkü bu yer her zaman farklıdır (Smith, 1979, s. 12-14).

İzleyiciler ilgi gösterdikleri eserler bakımından zamana ve mekâna göre değişiklik gösterirler. Mesleki nüveye yakınlığa göre farklı tabakalar halinde düzenlenmiş olsalar da sanat dünyalarındaki diğer katılımcılar kadar alışılagelmiş şekilde tipik olarak tepki verdiklerinden, izleyiciler kendi tabakalarındaki diğer üyeler genelde nasıl tepki veriyorlarsa o şekilde tepki verirler ve yine eserin sunduğu olasılıklardan aşağı yukarı diğerlerinin seçtiği aynı şeyleri seçerler. İkinci bölümde görmüş olduğumuz gibi, izleyiciler hem yeni unsurları tecrübe etmeyi öğrenebilir hem de tıpkı bizim özel bir eğitim almadan 15. yüzyıl İtalyan resminin dinsel ve geometrik unsurlarına doğrudan tepki verme becerimizi kaybetmiş olmamız gibi, eski unsurları tecrübe etmeyi unutabilirler (Baxandall, 1972).

İzleyicilerin ve destek personelin yaptıkları seçimler eserleri çok esaslı bir biçimde yeniden meydana getirebiliyorsa, sanat eserlerinin değişmez olmayan bir niteliğinin olduğunu düşünebiliriz. Fiziksel olarak değişmediklerinde, sanatçının seçmiş olduğu nitelikleri taşımayı sürdüklerinde dahi, insanların deneyimlerinde var olma biçimleri değişir. Sadece farklı biçimlerde değerlendirilmezler. İnsanlar farklı biçimlerde baktıkça, onlarda farklı

özellikler ortaya çıkar veya kaybolur. Belli bir sanatçı tarafından yapılmış eserlerin niteliği, editörler külliyata bir şeyler ekledikçe ve çıkardıkça daha da fazla değişir.

ÖLÜM VE KORUMA

Bazı editöryal seçimlerin, maddi nesnenin kendisinde değişikliklikler yapan köklü etkileri vardır. Smith'in 116. Sone'nin şu veya bu niteliğine karşı değişen yaklaşımının etkileri sonucunda nesne, başka kişilerin onda başka bir anlam keşfetmelerine izin verecek biçimde el değmemiş kalırken, bu tür etkiler kalıcıdır. Diyebiliriz ki sanat eserleri sakatlanırlar veya ölürler. Eserler, nasıl her deneyimlendiklerinde yeni baştan yaratılıyorlarsa, bir daha kimsenin doğrudan deneyimlememesi veya ilk elden deneyimleyenlerin anlattıklarını duyarak ikinci elden deneyimlememesi durumunda ölürler. Sanat eserlerinin ölme ihtimali olduğu için, bu olasılığın bilincinde olan ve kendilerinden sonra devam edecek şöhret oluşturmak isteyen bazı sanatçılar, eseri meydana getiren seçimleri yaparken, bazı seçimlerin diğerlerine göre daha düşük bir ölüm oranı olduğunu göz önünde tutarlar.

Sanat eserleri ya birileri daha önce söz ettiğimiz politik amaçlı yok etme örneklerinde olduğu gibi biri onları öldürdüğü için ya da ilgisizlikten, hiç kimse onları koruyacak kadar önemsemediği için ölürler. John Philips (1973), 16. ve 17. yüzyıllarda İngiltere'de dini heykel ve binaların yok edilmesini söz konusu ederek, bu "pitoresk harabelerin" daha sonraki romantik İngiliz resminde ve şiirinde oynadığı önemli rolü belirtir ve bir zamanlar dini yapılar olarak iş gören bu harabelerin "İngiltere'deki ortaçağ kilisesinin tahrip edilmiş dokusu" olduğunu işaret eder (Phillips, 1973, s. 10). Bu harabeleri meydana getiren kasıtlı tahribat ve ihmalin birleşimi hakkındaki açıklaması sanat eserlerinin ölüm şeklini örneklendirir:

> Glastonbury'deki görkemli manastır 1539'da zapt edildi ve reform adı altında yağmaya ve yıkıma teslim edildi. Manastır, kralın naibi Somerset'in mülkiyetine geçtiğinde, dük, kurşun damları söktü ve terk edilmiş binaları yaklaşık iki yüz kişilik bir Flaman dokumacı grubunun teslim alması için düzenledi. Altı ev temizlenip yenilendi; ancak binaların çoğu büyük bir tamire ihtiyaç duymalarına karşın öylece bırakıldı.

Kraliçe Mary döneminde dokumacılar ülkeyi terk etti ve halen manastırın onarımı için biraz umut vardıysa da çok az şey yapıldı.
17. yüzyıl başlarında Glastonbury taş yığını haline gelmişti. Yok oluşunu hızlandırmak için sık sık barut kullanılıyordu; manastırın yapımında kullanılmış olan kare şeklinde yontulmuş taşlar, duvarların arasını doldurmakta kullanılan molozlar ve temelde kullanılmış olan ağır taşlar bölgedeki inşaatçıları cezbeden ganimetlerdi. Wells'e giden ve bataklık toprağı üzerinden yayaların geçmesi için karşıdan karşıya yapılmış olan geçide destek olarak iş gören sağlam temelin Glastonbury'nin taşlarından yapılmış olması mümkündür.
18. yüzyıl başlarında manastır, çok fazla hasara sebep olmuş bir Presbiteryen tarafından kiralanmış gibi görünüyor; bu kişi, her hafta bir sütunu, bir payandayı, bir pencerenin bağlantı yerini veya hoş bir kesme taşın bir köşesini en yüksek teklifi veren kimseye sattı. Tahribat 18. yüzyıl boyunca devam etti ve 19. yüzyıla girilirken binadan geriye pek bir şey bırakmadı. Günümüzde Galstonbury yapıları neredeyse tamamen yok olmuştur.

Yine de bu tuhaf, terk edilmiş yığınlar bizi hâlâ derinden etkiliyorlar (Phillips, 1973, s. ix).

Yok ediciler, özellikle eserin pek çok kopyası olması halinde (resimlerin aksine kitaplar) veya biricik olma özelliğinin eseri tanımlamadığı durumda (nesnelerin aksine performanslar), sanat eserlerini yeniden ortaya çıkamayacak şekilde tamamen öldürmek konusunda güçlükler yaşarlar. Eserin barındırdığı fikirler varlığını sürdürdükçe, eser var olmayı sürdürür. Yasaklanmış ve artık hükümet matbaaları tarafından basılmayan şiirler, insanlar onları ezberlemişlerse var olacaktır. Yok edilmiş nesneler dahi, reprodüksiyonlarda, fotoğraflarda, çizimlerde veya anımsamaya yardımcı olan diğer araçlarda varlıklarını sürdürebilir. Kavramsal sanat eserleri, sadece fikrin yaşaması yeterli olduğu için, asla maddi olarak yok edilemezler. Bir uçta eserler sadece isimleriyle var olur. Uzmanlar Sophokles'e yüz on bir eseri atfederler; ancak sadece yedi trajedi ve bir satirik oyununun metinleri varlığını sürdürebilmiştir. Aiskhylos, Prometeus hakkında bir üçleme yazmış, *Ateş Taşıyan Prometeus* ve *Zincirlerinden Kurtulmuş Prometeus* yok olmuş, sadece *Zincire Vurulmuş Prometeus** varlığını sürdürmüştür (Hooper, 1967, s. 267 ve 190).

* Zincire Vurulmuş Prometeus, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-Azra Erhat, Türkiye İş Bankası Yay., 2000. (y.h.n.)

Tüm bunlara rağmen, eserler yok olur. Her ne sebeple olurlarsa olsun, tamamen yok edilmiş eserlerden, haliyle haberdar olamayız; ancak anıları yaşıyor ve onlardan haberdarsak, halen yaşıyorlardır. Sanat eserlerini ve bazı durumlarda da yaratıcılarını yok etmek için harcanan politik çaba başarısızlığa uğrayacaktır; çünkü tam da geniş bir izleyici kitlesinin ilgisini çekmiş veya çekmesi muhtemel eser ve düşünceler yok edilmeye değerdir. Bir hükümet bu eserleri yok etmeyi denediğinde, bu durum daha fazla ilgi uyandırır ve sonuçta eserlerin hem maddi kopya sayısını çoğaltır hem de daha fazla insanın zihninde korunmasına neden olur.

Sanat eserlerinin tahrip edilmesi diğer bazı yıkıcı eylemlerin kasıtlı veya kasıtsız neticesi olabilir. Savaşlar, çoğu zaman, İkinci Dünya Savaşı'nda Avrupa'da ve savaş sırasında Vietnam'da olduğu gibi, bombalamaya veya başka saldırılara maruz kalan bölgelerdeki sanat eserlerini tahrip ederler. Sanat eserleri genellikle kasıtlı tahribattan ziyade ihmal yüzünden yok olur. Sosyal ve fiziksel bozulma kaçınılmaz olarak sanat eserlerinin dağılmasına ve kaybolmasına yol açar. Varlıklarını sürdürebilmeleri için, sanat eserleri korunmalıdır, böylece fiziki varlıkları yok olmaz. Sanat dünyasında yaşamaya devam etmeleri için, sadece varlıklarını sürdürerek mevcut kalmaları yeterli değildir, aynı zamanda potansiyel izleyicilerin erişimine açık da olmalılardır. Müzeler, kütüphaneler, her türde arşiv ve yaygın kurumlar sanat eserlerini korur ve yok olmalarını engellerler. Müzeler ve kütüphaneler genellikle aktif koleksiyonlarını, herkesin kolaylıkla erişebildiği parçaları; aktif olmayan, sadece özel bir çabayla erişilebilen bir yerde saklı tutulan koleksiyonlarından ayırırlar. Bu nedenle bazı nesneler, müze duvarlarında sergilendikleri veya kütüphane raflarında bulundurulduklarından oldukça canlı kalırken, diğer bazı nesneler, sadece bilim insanlarının ve diğer bazı kişilerin bildiği ve erişmek için özel izin talep ettiği depolarda tutulur. Her iki durumda da eserler, maddesel olarak varlığını sürdürmekle beraber, sadece tavan aralarında, ikinci el dükkânlarında veya fazla bilinmeyen kiliselerde dağınık bir biçimde bulunan eserlerden farklı olarak bir sanat dünyasının yaşamı içinde var olurlar. Bu kayıp eserler, kütüphane kataloglarında, ünlü sanatçıların eserlerinin toplandığı catalogues raisonées'larda,* müzelerin varlık listelerinde yer

* Fr. Tek bir sanatçının eserlerine ayrılmış geniş kapsamlı, hatta bazen sanatçının bilinen bütün eserlerini barındıran katalog.(ç.n.)

almadıkları için, ilgili kişilerin aradıkları eserleri bulmalarını sağlayan alışıldık yöntemlerle bulunamazlar. Bu eserleri araştırma amacıyla veya başka nedenlerle görmek isteyen kişiler onların bu amaca hizmet etmek için orada olduğunu bilemeyeceklerdir.

Müzeler ve eserleri muhafaza eden diğer kurumlar neyin koleksiyonlarına dahil olacağına ve neyin böyle bir korunmaya layık olmadığına nasıl karar verirler? İşlerinin ülkenin veya bütün insanlığın kültürel mirasını muhafaza etmek olduğunu söylerler. Ancak bu yeterli bir açıklama değildir. Bu tip ifadelere dayanarak, böyle kurumların koleksiyonlarının neyi kapsadığına dair bir formüle erişmek hayli güçtür. Müzeler, küratörler, mütevelliler, hamiler, tacirler, eleştirmenler ve estetikçilerden oluşan bir ağ tarafından seçilen eserleri barındırırlar. Bu insanlardan bazılarının veya hepsinin estetik standartlarını karşılayan eserleri barındırırlar; bu standartlar da müzeler gibi kurumların gereksinimlerine karşılık olarak gelişir.

Egemen estetik anlayışın sanat olarak tescil etmediği, bu yüzden de sanat olarak tanımlanmayan eserler, bazı kişisel koleksiyonlarda ve tavan araları ve ikinci el dükkânlar gibi depolama mekânlarında kalır. Eser ancak muhafaza için gerekli kaynakları olan bir kişi tarafından sanat olarak tanımladığı zaman, kolayca erişilebilen müze sistemine dahil olur. Pek çok ayrıksı ve şahsına özgü kimsenin yeterli kaynağı vardır: zenginler, krallar, komiserler.* Zenginler sıklıkla ilginç buldukları ancak daha önce böyle bir korunmaya layık olduğu düşünülmemiş eşyaları korumak için küçük müzeler kurmuşlardır. New York'taki Amerikan Halk Sanatı Müzesi** günümüzde yaygın olarak müzelerde bulunmasına karşın, daima müzelerde tutulmamış olan parçaları muhafaza eder: atlıkarıncalar, yorganlar, rüzgâr gülleri ve meyhane tabelaları. Başlangıçta en eski on üç Amerikan kolonisinin halk sanatı ürünleriyle sınırlı olan bu koleksiyon, Birleşik Devletler'e sonradan gelen göçmenlerin eserlerini ancak yakın zamanda kapsamaya başlamıştır. Bu durum muhtemelen, Birleşik Devletler'in esasen İngiliz olan geçmişinin yüceltilmesinden, Amerikalı siyah-

* İlk baskısını 1982 yılında yapmış olan bu kitabın kaleme alındığı yıllarda Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku Ülkeleri halen varlığını sürdürmekteydi. Yazar bu terimle, söz konusu ülkelerde sanat politikaları da dahil olmak üzere çok çeşitli alanlarda yüksek düzey görevlerde bulunan ve Rusça'nın yanında başka birçok dilde de komiser sıfatıyla anılan bürokratları kastediyor. (ç.n.)

** Museum of American Folk Art. (ç.n.)

lar ve Hispanikler gibi kültürleri önceleri ilkel, sanatsal olarak yetersiz, Amerikalı olmayan olarak düşünülmüş grupların sanatlarının demokratik bir biçimde dahil edilmesine varan ideolojik bir değişimi yansıtır.

Benzer şekilde -belirlenmiş sanat dallarında çalışmayan ve hiçbir organize sanat dünyasına ait olmayan- naif sanatçıların* eserleri, bir sonraki bölümde incelediğimizde göreceğimiz gibi, çoğunlukla varlıklarını sürdüremezler. Sanat üretiminin ve dağıtımının mevcut sistemlerinin bir parçası olmayan eserler, doğal tahribattan, onlardan rahatsız olan komşuların, belediye ve eyalet yönetimlerin yapı bölümlerinin ve bölge planlama komisyonlarından kaynaklanan etkiler ve komşu çocuklarının vandallıklarından muzdariptirler. Çok az eser, (ara sıra olduğu üzere) sanatçılar, tacirler ve koleksiyoncular eserde o ana kadar gözden kaçmış meziyetler bulup da onunla ilgilenmedikçe, böylesi saldırılara karşı direnebilir. Bu aktörler birlikte hareket ederek, eseri bir sanat dünyasının muhafaza sistemine dahil etmeyi başarabilirler ve böylece onu kurtarmış olurlar.

Niteliklerinin ve eylemlerinin bilincinde olan sanat dünyaları, şu halde, kendi içlerinde yapılmış bazı eserleri korumayı organize ederler. Söz konusu dünyanın estetik anlayışının sanatsal ya da tarihsel açıdan yeterince önemli bir şey olarak onayladığı şey her ne ise o, uygun muhafaza alanlarına yerleştirilecek ve canlı tutulacaktır (ya da en azından geçici olarak ölecektir). Estetik kararlar eserlerin yaşamasını veya yok olmasını belirler. Bu kararlar ayrıca, türlerin ve tarzların da yaşamasını veya yok olmasını belirler. Bir sanat dalındaki veya üsluptaki sanat olarak tanımlanmamış eserlerin beklenen yaşam süreleri, sanat olarak tanımlanmış eserlerden daha kısadır. Bu eserlerin korunması için hiçbir kurumsal zorunluluk yoktur.

Mevcut koleksiyon-muhafaza sistemlerinin işleyişi yoluyla ne tür eserlerin varlığını sürdürdüğü bir yana, hiç kimse, belli bir zamanda yaratılmış sanat eserlerinin kaçının, herhangi bir biçimde, çok kısa bir süreden daha uzun bir süre varlığını sürdürdüğünü bilemez. Pek çok amatör eser (bu sözcüğü küçük düşürücü bir anlamda değil, yalnızca belirli bir sanat dünyasının tanımladığı

* Bir sanatsal gelenekten yetişmemiş, genelde başka mesleklerle uğraştıkları ve sanat eğitimi almadıkları halde bir sanat alanında ürün veren sanatçılar. Bu sanatçıların eserleri akademik, yerleşik kuralların uygulanmayışı ve kişisel üslupların belirginliğiyle ayrılır. (ç.n.)

biçimde profesyonel olmayan kişilerin yaptıkları eserleri işaret etmek için kullanıyorum), varlığını sürdürüyorsa, genellikle onu yapanı kişinin anısı olarak aile içinde varlığını sürdürür, aile parçalandığında ve ailenin eşyaları dağıldığında kaybolup gider. Ailelerin fotoğraf koleksiyonları (bilimsel ve estetik amaçlarla bu tip koleksiyonlara karşı büyüyen profesyonelleşmiş ilgi, onları koleksiyonları yapılabilir bir mahiyete sokmuş ve aksi takdirde ortadan kaybolacak eserleri böylece korumaya almış olsa da [örnek olarak bkz. Talbot, 1976 ve Seiberling, tarihsiz]) bunun açık bir örneğidir. Bilimsel arşivlerde veya ticari fotoğrafçıların* arşivlerinde bulunan eserler de benzer şekilde, sonraki kuşaklar tarafından estetik açıdan ilgi çekici kabul edilerek varlıklarını sürdürebilirler (Lesy'nin [1976] Louisville'deki bir ticari fotoğrafçılık şirketi olan Caulfield ve Shook'un dosyalarını kullanması gibi).

Ne tür profesyonel eserlerin varlığını sürdürdüğü, araştırılmaya daha yatkın bir sorudur. Belirli bir zamanda belli bir sanat dalı içerisinde yapılmış olan bütün profesyonel eserler görülebilir. (White ve White'ın [1965] 19. yüzyıl Fransız resmi konusundaki çalışmasında olduğu gibi.) Böylelikle biz de bir eserin yaşam süresini ve ömründeki en önemli dönemleri ortaya çıkarmak için bir modeli izleyebiliriz.

Maddi varlıklarını sürdüren eserler yeniden keşfedilebilir (bkz. Griswold'un, Rönesans dönemi İngiliz oyunlarının yeniden gündeme gelmesiyle ilgili incelemesi, 1980) ve ilgili sanat dalının tarihine dahil edilebilir, böylelikle sanatçıların çalışırken, izleyicilerin de eserleri deneyimlerken bilgisini taşıdıklarını eserler bütününün bir parçası haline gelirler. Tarihçilerin resmin, edebiyatın veya müziğin unutulmuş ustalarını yeniden keşfederek bir alanın tarihini nasıl yeniden oluşturduklarını görmüştük. Bu süreç özellikle sanatsal değere sahip oldukları yakın zamanda keşfedilmiş alanlarda görülür. Örneğin fotoğraf tarihçileri, bu tip eserleri keşfederek, onları tanımlayarak, bulgularını (yeni *Journal of the History of Photograpy*** dergisinde) yayımlayarak, böylece varlıklarını

* Özgün metinde *commercial photographer* olan ve moda, reklam, dergi vb fotoğrafçılığının yanı sıra herhangi bir metin için açıklayıcı ve destekleyici fotoğraflar çeken kişilerden, bu işi bir esnaflık olarak yürüten kişilere kadar, sanat fotoğrafçılığı ve amatör fotoğrafçılık dışında bu işle uğraşan ve ondan gelir sağlayan hemen herkesi işaret eden bu terime Türkçe'de tam denklik sağlayacak bir kullanım maalesef mevcut olmadığından birebir bir çeviri yapmayı uygun gördük. (ç.n.)

** Fotoğraf Tarihi Dergisi. (ç.n.)

sürdürebilmiş bu tanınmayan eserleri fotoğraf dünyasının "bilinen ve listelenmiş" eserler kategorisine katarak bu sanat biçiminin tarihini yeniden oluşturmaktadırlar. Elbette bunu yaparken, çalışma ilerledikçe ortak olarak meydana getirilen bir estetik anlayışa uygun olarak davranırlar; bu estetik anlayış, söz konusu sanat dalının tarihçesini oluşturmaktadır.

Sanat eserleri yok olabildiği için, bazı sanatçılar eserlerini korumak için ellerinden ne geliyorsa yaparlar; bu çabaya bazen sanat dünyasının büyük bir kısmı da katılır. Fiziksel yıpranma sorununu ele alalım. Görsel sanat eserleri, malzemelerine bağlı olarak, ayrıca havanın, ısının, kimyasal kirlenmenin etkileri nedeniyle kötü şekilde yıpranabilirler. Resimler çatlar, heykeller kırılır. Kimyasal işlemler sonucunda meydana getirilen fotoğraflar, kimyasal yıpranmaya maruz kalırlar. Fotoğraf toplayan müzeler ve fotoğrafçılar, bu tehlikeye karşı önlem olarak, baskıdan en tehlikeli kimyasalları çıkarmak üzere yöntemler belirleyerek ortak bir arşivleme standardı geliştirdiler. Benzer şekilde, pek çok fotoğrafçı, kimyasal olarak siyah-beyaz fotoğraftan daha az dayanıklı ve kısa ömürlü olan renkli fotoğraf çekmek, pek çok müze de onları toplamak konusunda isteksizdir. Bireysel sanatçılar, daha da önemlisi müzeler ve hatta Venedik ve Floransa gibi bazı şehirler, asırlardır görünür bir hasar olmaksızın dayanmış eserlere nispeten az bir zaman içerisinde ciddi bir zarar vermiş olan endüstrilerin ve otomobillerin neden olduğu kirliliğin, görsel sanat eserlerini tehdit eden artan tehlikesine karşı bir şeyler yapmaya çalışmaktadırlar.

Sanatçılar, tehlikeli anlamları gizleyerek, tehlikeli olabilecek temalardan kaçınarak, eserlerini toplumsal ve politik infazlardan korumak için de önlemler alabilirler. Phillips, Roma Kilisesi'nden ayrılışı izleyen dönemde, İngiliz mezar heykelcilerinin imgelerin tahrip edilmesinden nasıl korunduklarını anlatır:

> Varlıklı kimselerin dinsel duyguları artık ne kiliseler dikerek veya onları süsleyerek ifade edilebilir ne de onların mezarları Kutsal Bakire'nin veya azizlerin tasvirleri yoluyla dindarlıklarını yansıtabilirdi. 16. yüzyıl sonlarında dikilmiş olan yeni mezarlar muazzamdılar ve aynı zamanda merhumun yüksek mevkisinin tantanalı ifşasıydılar, ayrıca bu mezarlar müteveffanın kişileştirilmiş soyut erdemleriyle bezenmişlerdi; inanç, bilgelik, hayırseverlik, umut. Her türden sembolik bezeme mezarlar

üzerine oyulur olmuştu: Yerliler, kurukafa işaretleri, tırpanlar, küllerin konulduğu vazolar, sönmüş meşaleleri tutan gözü yaşlı çocuk melekler, her gün tahrip edilmekte olan geleneksel Hristiyan sembolleri yerine ikame edilmekteydiler. Bu kavramsal değişim, dinsel temsilden dünyevi temsile doğru bir ilerleyiş olduğu anlamına gelmez; söz konusu olan, geleneksel Katolik imgelemin yerini geleneksel tanımlamaların olmadığı ve bu nedenle de güvenli olan yeni bir dinsel imgeleme bırakmış olmasıdır (Phillips, 1973, s. 118-19).

Bir sanat eserini etkileyen en önemli seçimlerden bazıları, şu halde, onu yok eden veya koruyan kararlardır. Bu seçimleri yapan kişiler, kütüphanecilerden ve müze küratörlerinden, çevredeki vandallara ve siyasi sansürcülere dek pek çok kişiyi kapsar. Bu seçimlerden arta kalan eserler, bir sanatçıyı, sanat dalını veya üslubu temsil eden eserler bütününü oluşturur. Yok olmuş bir eser hiçbirinin şöhretine katkıda bulunmaz. Görsel sanat eserleri çoğu zaman biricik maddi nesneler olduklarından görsel sanatlar üzerinde yoğunlaşmış olmama karşın, bu açıklama pek tabii ki çok sayıda mevcut olan nesneler (örneğin kitaplar) veya performanslar biçiminde olan sanat dallarını kapsayacak şekilde genişletilebilir.

Bir eserin varlığını doğrudan etkileyen seçimleri, eserin niteliğini etkileyen ve sanatçılardan başka insanlar tarafından yapılan çok sayıdaki seçimleri belirtmek için kullanalım. Sanatçılar, daha önce söylemiş olduğum gibi, önemli kararların çoğunu verirler ancak hepsini değil. Diğerleri de sanatçının iç diyaloğuna katılarak veya sanatçıdan bağımsız bir şekilde (belki de sanatçının ölümünden sonra) kendileri bir şeyler yaparak eser üzerinde etkili olurlar. Tiziano'nun, Mozart'ın veya Rabelias'nın eserlerinden söz ettiğimizde, âdet olduğu üzere, onlara atfedilmiş eserleri, bunların bu sanatçıların yapmış oldukları bütün eserleri oluşturduğunu düşünerek ele alırız ve hepsini bizzat kendi başlarına yaptıklarını farz ederiz. Genellikle, bu varsayımların ikisi de doğru değildir. Bu sebepten sanatsal şöhreti tayin etmenin ve değerlendirmenin ironik bir karakteri vardır. İnsanları, yapmış oldukları şeyleri hesaba katmayarak, bütünüyle yapmadıkları şeyler için över veya kınarız. Aynı şekilde, pek çok eserde söz konusu olduğu gibi, korunmamış veya kasıtlı olarak yok edilmiş olduklarından haklarında hiçbir şey bilmediğimiz eserleri hesaba katmayarak,

haklarında çok az şey bildiğimiz veya hiçbir şey bilmediğimiz her türden insan tarafından yapılmış seçimlere dayanarak türlerin, üslûpların, dönemlerin ve ülkelerin şöhretlerini tayin ederiz. Bu meseleye son bölümde tekrar döneceğim.

8
Entegre Profesyoneller, Uyumsuzlar, Halk Sanatçıları, Naif Sanatçılar

Igor Stravinski yenilikçi eserlerini çalacak insanlar bulmakta sorun yaşamamıştı; ancak kariyer süreci Stravinski'ninkiyle kısmen çakışan Amerikalı besteci Charles Ives bazı eserlerinin icra edilişini hiç duymadı. Amerika'daki parklar ünlü adamların (genellikle daha az ünlü heykelciler tarafından yapılmış) heykelleriyle doludur ancak Calvin Trillin'in (1965, s. 75), Los Angeles yapı müfettişlerinin Simon Rodia'nın Watts Kuleleri'ni neden yıkmak istediklerini açıklarken belirttiği gibi, "Çoğu sanat eserine her zaman anlayışla değilse de hürmetle muamele eden belediye imar memurları, büyük, imzasız bir esere, bir ofis binasına, bir eve veya

en kötüsü, bu kategorilerin hiçbirine hiçbir surette uymayan bir yapıya muamele ettikleri şekilde muamele etmeye eğilimlidirler" Çağdaş sanat müzeleri yumuşak heykel* konusunda uzman kişiler tarafından yapılan kumaştan eserleri ödüllendirir; ancak yorgan yapan taşralı kadınlar ödüllerini taşra fuarlarında alırlar.

Bir sanat dünyasının var olduğu her yerde, söz konusu sanat dünyası, içine alabileceği eserleri üreten sanatçıları tam üyeliğe hak kazanmış sanatçılar olarak kabul ederek, içine alamayacağı eserleri üreten sanatçılara ise üyelik ve bu üyeliğin sağladığı getirileri vermeyerek kabul edilebilir sanatın sınırlarını tanımlar. Şayet meseleye basit bir açıdan bakarsak, bir sanat dünyasının kurumları tarafından yapılan, bu tip büyük ölçekli editöryal seçimlerin, eserleri sanat olarak kabul edilen eserlere epeyce benzeyen pek çok insanı dışarıda bıraktığını görürüz. Sanat dünyalarının sık sık ilk başta reddettikleri eserleri daha sonraki bir tarihte kabul ettiklerini de görürüz; bu, söz konusu ayrımın eserden değil, sanat dünyasının eseri ve eseri meydana getiren kişiyi kabul etme becerisinden kaynaklandığı anlamına gelir.

Söz konusu sanat dünyası onları nasıl tanımlıyor ve yargılıyor olursa olsun, belirli bir sanat dalında çalışan tüm insanları göz önüne aldığımızda, bu insanların, sanat dünyasının bütünüyle içine girmiş ve bu dünyanın donanımına tamamıyla bağımlı olanlardan, eserleri, şeylerin bu dünyadaki yapılış biçimine uymadığından, bu dünyayla sadece ucundan kıyısından ilişkili olanlara kadar herkesi kapsadığını görürüz. Bazı kişiler, sanat gibi görünen veya bazen öyle olduğu düşünülen eserler yaparlar; fakat bunu bir sanat dünyasından tamamen ayrı dünyalar bağlamında, belki bir zanaat dünyasında veya ev ortamında yaparlar. Bazıları da ne örgütlü bir sanat dünyasından ne de herhangi bir başka örgütlü toplumsal faaliyet alanından destek görerek işlerini tek başlarına sürdürürler.

Şayet bu çalışma yöntemlerini karşılaştırırsak, standart olmayan iş görme biçimlerinin kendilerine has özellikleri, standart yöntemle yapıldığında işlerin nasıl yürüdüğünü bize gösterir. Analitik olarak bu, sanat eserinin bir sanat dünyası bağlamında

* İngilizce aslında *soft sculpture* olan bu terim, bronz, mermer gibi geleneksel malzemelerin dışında kauçuk, kumaş, elyaf, lateks, ağaç, balmumu, karton, kâğıt, keçe gibi akla gelebilecek onlarca malzemenin kullanılmasına olanak tanıyan ve böylelikle geleneksel heykel tasarımına alternatif sağlayan bir malzeme kullanımına işaret eder. (ç.n)

yapılmasını, sanat üretiminin standart biçimi olarak ele aldığımız anlamına gelir. Elbette böyle ele almamız gerekmez; ancak genel anlayış böyle kabul ettiği ve bu nedenle sanat dünyalarının olağan işleyişini, herkesin bildiği bir şey olduğu ve tam da bu nedenle bilmeye değer olmadığı düşüncesiyle bizlerden gizlediği için onu standart olarak kabul etmek daha kullanışlı olacaktır. Bu karşılaştırma bize, profesyonel sanat eserlerinin yapılmasında olağan görünen şeylerin hiç de bu şekilde olmaları gerekmediğini, sanatın nasıl farklı bir şekilde meydana getirilebileceğini ve bunu farklı bir şekilde yapmanın sonuçlarının nasıl olabileceğini gösterir. Sanat dünyası içinde olmanın ne imtiyazlarını ne de kısıtlamalarını yaşamaları durumunda, insanların şeyleri nasıl da farklı yaptığını görerek, sanat dünyalarıyla bağlantılı olmanın insanların yaptıkları şeyleri nasıl biçimlendirdiğini fark edeceğiz.

İnsanların yaptıkları çalışmalar, sanat dünyasına katılımlarının niteliğine göre değişir. Ancak bu, katılımlarının niteliğinin doğrudan eserin kendisinde görülebileceği anlamına gelmez. Entegre profesyonellerden, uyumsuzlardan, halk sanatçılarından ve naif sanatçılardan söz edeceğim. Bu ilişkisel terimler, insanlardan çok insanların örgütlü bir sanat dünyasına göre nasıl konumlandıklarını tanımlar. Benzer bir biçimde eser, insanların bir sanat dünyasıyla kurdukları ilişkilerin izlerini sadece çağdaş sanat dünyalarının üyeleri tarafından yapılan eserler bağlamında gösterir, zira başka bir zaman aynı eser bir sanat dünyasında yapılmakta olan esere ciddi anlamda benzeyebilir, dolayısıyla çok da farklı değildir.

Bu terimlerin ilişkisel olduğunu akılda tutmak önemlidir; çünkü insanlar eserlerini tartışacağımız sanatçılardan çoğunlukla ayrıksı, çılgın veya basit taşralılar olarak söz ederler. Bu insanlar gerçekten de böyle olabilirler; ancak bu onların eserlerini ilginç kılan şey değildir, zira profesyonel sanatçıların pek azı basit taşralılar olmalarına karşın pek çoğu ayrıksı veya çılgındır. Bu şahısların bazılarının aşırı göze batan yönlerini görmezden gelmek zordur; ancak bunlar belirleyici önemi olan şeyler değildir.

ENTEGRE PROFESYONELLER

Herhangi bir örgütlü sanat dünyası için kanonik olan bir sanat eserini, tam da bu dünyada geçerli olan sanatsal kalıpların buyur-

duğu şekilde yapılmış bir eseri tasavvur edin. Kanonik bir sanat eseri, yapımı için bütün malzemelerin, araçların ve olanakların hazır bulunduğu, yapımı için işbirliği yapan her şahsın –icracıların, tedarikçilerin, her türden destek personelin ve özellikle izleyicilerin– yetiştirilmiş bulunduğu bir eser olacaktır. Bu işin içindeki herkes tam olarak ne yapacağını bileceğinden, bu tip bir eser an az sıkıntıyla yaratılır. Tedarikçiler uygun malzemeleri sağlayacak, icracılar verilen talimatları nasıl yorumlayacaklarını bilecek, müzeler sergilenen eserler için tam olması gereken türde mekânlara ve ışıklandırmalara sahip olacak, izleyiciler de sanat eserinin yarattığı duygusal tecrübelere güçlük çekmeden karşılık vereceklerdir. Bu tip bir eserin işin içindeki herkesi sıkması muhtemeldir. Tanımı gereği o, yeni, biricik veya dikkat çekici hiçbir şey, herhangi birinin beklentilerine uymayan hiçbir şey içermeyecektir. Hiçbir gerilim yaratmayacak ve hiçbir duyguyu canlandırmayacaktır. Motel duvarlarındaki resimler tam da bu tip kanonik eserlerdir.

Aynı şekilde kanonik bir sanatçıyı, kanonik bir eser üretmek için eksiksiz hazırlanmış tam anlamıyla yetkin bir sanatçıyı tasavvur edin. Bu tip bir sanatçı varolan sanat dünyasına tam olarak entegre olacaktır. Onunla işbirliği yapan hiç kimseye sorun yaratmayacak, eseri de geniş ve karşılık vermeye istekli bir izleyici kitlesi bulacaktır. Bu tip sanatçılara entegre profesyoneller diyelim.

Entegre profesyonellerin teknik becerileri, sosyal yetenekleri ve sanat üretimini kolaylaştırmak için gerekli olan kavramsal aygıtları vardır. Dahil oldukları dünyanın işleyişini sağlayan alışılagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamaları bildikleri, anladıkları ve sürekli kullandıkları için, bu dünyanın bütün standart faaliyetlerine kolaylıkla uyarlar. Profesyoneller besteciyseler, icracıların okuyabileceği ve mevcut enstrümanlarla çalabileceği müzikler yazarlar; ressamsalar, ebat, biçim, tasarım, renk ve içerik açısından mevcut mekânlara ve uygun şekilde karşılık vermelerini sağlayacak şekilde insanların yetilerine uyan eserler yapmak için mevcut malzemeleri kullanırlar. Olası izleyicilerin ve devletin saygın olduğunu düşündükleri sınırlar içerisinde kalırlar. Entegre profesyoneller, malzemeleri, biçimleri, içerikleri, temsil yöntemlerini, ebatları, şekilleri, süreleri, finansman olanaklarını düzenleyen kalıpları kullanarak ve onlara uygun hareket ederek, sanat

eserlerinin etkin ve kolay bir biçimde gerçekleşmesini sağlarlar. Herkesin uyacağı kalıplar belirlenerek, çok sayıda insanın faaliyetleri en kısa zamanda ve en az enerjiyle koordine edilebilir.

Entegre profesyonellerin işlerinin yapılmasındaki göreli rahatlığı vurgulayarak onların hiç sorun yaşamadığını kastetmiyorum. Bir sanat dünyasının katılımcılarının işlerin yapılmasında ortak menfaatleri vardır; ancak bunun yanında ihtilaf yaratması olası kişisel menfaatleri de vardır. Farklı türde katılımcılar arasında meydana gelen birçok ihtilaf aslında müzmin ve gelenekseldir. Oyun yazarları ve besteciler eserlerinin zihinlerinde canlandırdıkları şekliyle icra edilmesini isterler; ancak oyuncu ve müzisyenler bu eserleri kendilerini gösterebilecekleri şekilde icra etmek isterler. Yazarlar romanlarını, prova baskı aşamasının başından sonuna kadar gözden geçirmek isterler; ancak bu yayımcının harcamak isteyeceğinden çok paraya ve zamana mal olur.

Benzer bir şekilde, entegre profesyonellerin çoğu için çalışma şartları yorucu ve zor olabilir. Bir Broadway gösterisinin yıldızı, kendisini iki yıl boyunca haftada sekiz yorucu performansa mahkûm olmuş bulabilir. Bir film müziği bestecisi, altı hafta içinde manevi ve etkili bir hava yarattığı kadar, karmaşık bir teknik şartnameyi de karşılaması gereken seksen ila doksan dakikalık bir müzik meydana getirmek zorunda olabilir. Aslında, bir sanat dünyası ne kadar örgütlü ise, deneyimli profesyoneller dışındaki herkes için karşılaması zor standartlar oluşturması o kadar muhtemeldir. Şu halde entegre bir profesyonel olmak, bir sanat dünyasına yeterince uyum sağlamış olmak, rahat ve uyumlu bir yaşamı garanti etmez.

Entegre profesyoneller ortak bir sorunlar ve çözümler geleneği içerisinde iş görürler (Kubler, 1962). Çalıştıkları sanat dalının sorunlarını benzer şekilde tanımlar ve makul bir çözüm için ölçütleri beraber belirlerler. Bu sorunları çözmek için yapılan önceki girişimlerin veya bunların bazılarının tarihini ve bu girişimlerin doğurduğu yeni sorunları bilirler. Kendi çalışmalarına benzer çalışmaların tarihini bilirler, böylelikle hem kendileri hem de birlikte çalıştıkları destek personel ve izleyicileri, ne yapmaya çalıştıklarını, bunun nasıl ve ne dereceye kadar işe yarayacağını kestirebilirler. Bütün bunlar sanat eserlerini daha kolayca üretmek için elzem olan ortak faaliyeti meydana getirir.

Sorunların ve çözümlerin bu ortak tarihine dayanmalarına bağlı olarak entegre profesyoneller, sıkıcı olacak kadar kolay anlaşılır olmayan; ancak insanların anlayabileceği eserler üretirler. Deneyimli bir izleyicide eserin tam olarak nasıl devam edeceğine dair bir belirsizlik yaratırlar, zira eser alışılmış hareketlerin bir tekrarı olmamalıdır. Standart malzemeleri duygusal ve sanatsal etkiler yaratmak amacıyla ustalıkla kullanmanın pek çok yöntemini bilirler.

Örgütlü bir sanat dünyasında çalışan pek çok kimse, tanım gereği, entegre profesyonellerdir; çünkü hiçbir sanat dünyası, bu dünyanın karakteristik ürünlerini üretebilecek insanların arzı olmaksızın var olmaya devam edemez. Sanat dünyalarının oluşturduğu dağıtım kurumları ağı –galeriler, konser salonları, tiyatrolar ve yayınevleri– dağıtılmak üzere belli bir miktar eserin devamlı surette üretilmesine ihtiyaç duyar. Bu kurumlar işleyişlerini sonlandırabilirler, böylece daha az eser talep edilir. Ancak var oldukları müddetçe, teşhir etmek üzere eserler ararlar ve entegre profesyoneller olmaya hevesli çok sayıda insanların bir kısmı bunu sağlayacaktır. Dahası, bir dünyada geçerli olan estetik anlayış, teşhir alanlarını doldurmak için gerekli olan miktarda eseri, teşhir edilebilecek kadar iyi olarak kabul edecektir.

Bu durum, sanat dünyalarının, katılımcıları olan entegre profesyonelleri ve onların çalışmalarını, sahip oldukları ayırt edici farklılıklar ve eşsiz yetenekler birbirlerinin yerine sorunsuzca geçebilmelerini mümkün kılıyormuşçasına, birbiriyle yer değiştirebilir şeyler olarak gördüğünü gösterir. Müzemde bir Picasso sergisi düzenleyemezsem, belki Matisse sergisi düzenleyebilirim ve bu da aynı derecede iyi olur –elbette farklı olur ama daha kötü olmaz. Şayet Horowitz orkestramızla sahneye çıkamıyorsa, Rubenstein aynı derecede iyi olur. Bu durum şöhretin her düzeyi için geçerlidir; "Yirmi Yeni Amerikalı Fotoğrafçı"nın sergisini yapmak veya "On Yeni İngiliz Şairi"ni yayımlamak isteyen bir kimse her zaman programını doldurabilecektir.

Sanatçılardan ve onların eserlerinden birbiriyle yer değiştirebilir diye söz etmek, sanat dünyasındaki sanatçılar ve eserleri arasında asla görmezden gelinemeyecek farklılıklar, özellikle nitelik farklılıkları olduğu şeklindeki inanca zarar verir. Bu görüşe göre bilgili bir kimse, belli bir alandaki sanatçıları ve eserleri, dikkate

değer olanları diğerlerinden ayırmak yoluyla her zaman sınıflandırabilir. Ancak sanat dünyası katılımcıları uygulamada, sadece en iyi olanları değil çok sayıda kişiyi dikkate almak durumundadır, zira az sayıdaki iyiyi bulmak için çok sayıda kişiyi teşvik etmek zorundadırlar ve dikkate değer olarak kabul edilmeyen bir kişinin birdenbire dikkate değer olarak kabul edilebileceğini tahmin etmenin hiçbir yolu yoktur. Şayet sadece *en* iyileri dikkate alsaydık galerilerimizi yılın on bir ayı kapalı tutardık, Carnegie Hall'u arada bir açar, çok çok az sayıda kitap yayımlardık. Ancak böyle yapsaydık, bu kurumları nadiren kullanarak sürdüremeyeceğimizden, dikkate değer kimseler ortaya çıktıklarında gerekli olanaklara sahip olmazdık.

Sanat dünyaları, sadece az sayıda kişinin dikkate değer olduğu şeklindeki düşüncelerine rağmen, uygulamada nasıl tanımlanırsa tanımlansın, ifade etmek için hangi sözcükler kullanılırsa kullanılsın, büyük sanatçılarla yeterli yeteneği olan kişiler arasındaki farkı ayırt etmeyi sürdürüp çok sayıda kişiyi dikkate almak şeklindeki çelişkiyle başa çıkarlar. Çağdaş standartları kullanarak insanlar, bu ayrımları genellikle kolayca yapabilirler. Standartlar değişir ve bir sanat dünyasında varılan hükümler nadiren daha sonra başkaları tarafından verilen hükümlerle, tarihin hükmü olarak kabul edilecek olanla –yani, aynı sanat dünyasının sonraki üyelerinin hükümleriyle– nadiren bağdaşır.

Herhangi bir sanat dünyasının çalışanlarından daha objektif ve duygusuz bir şekilde söz etmenin bir yolu, çoğunun iş arkadaşları için, angaryaları yerine getiren ağır işçiler, söz konusu dünyanın faaliyetlerinin devamı için elzem olan işlerin en büyük bölümünü yapan, ehil ancak hayal gücünden yoksun çalışanlar olduğunu söylemek olabilir. Sadece entegre profesyonelleri üreten örgütlü bir sanat dünyası bu gibi ağır işçilere sahip olabilir. Sergilenecek eserlere ihtiyaç duyan kurumların ve eserlerin anlamlı ve ilginç olmasını sağlayan bir sanat geleneğinin olmadığı bir ortamda bu ağır işçilere ihtiyaç olmayacaktır. Ancak böyle bir bağlamda, çok fazla sayıda eser ciddiye alınıp değerlendirilir ve bu eserleri yapanlara da sanatçı olarak çalışmalarını sağlayacak araçlar temin edilir.

Bir sanat dünyasını çekip çeviren entegre profesyoneller çok sayıda eser üretirler. White ve White (1965) 1860'larda Fransız res-

minin "sanat makinesi"nin, her on yılda tahminen iki yüz bin saygın resim üreten beş bin ressamı seferber ettiğini hesap etmiştir. Şayet hesaplansaydı benzer rakamlar muhtemelen, bu konuda çok sayıda derginin satıldığı yıllarda Amerikan kısa öykü dünyası ve (gereken yatırım miktarının ayarlanmasıyla) en parlak döneminde Broadway tiyatrosu için de geçerli olurdu. Üretildikleri zamanda fevkalade iyi olarak değerlendirilip seçilen kişilerin –çalışanların büyük bölümünü oluşturan deneyimli, ehil işçilerden ve ağır işçilerden ayrı ele alınan çağdaş yıldızların– eserleri fikir birliğiyle söz konusu dünyanın ürettiklerinin en iyileri olarak kabul edildiği için, bu eserler kalımlı olma ve daha sonraki değerlendirmeler için erişilebilir olma konusunda büyük bir şansa sahip olacaklardır. Kütüphaneler, müze koleksiyonları ve eserleri saklayıp koruyan benzeri muhafaza mekânları doğal olarak zamanının en iyisi olduğu düşünülen eserleri seçtiğinden, bu eserler bu büyük şansı elde ederler. Bu koruma mekanizması çok daha fazla eserin varlığını sürdürebilmesini sağlayacak ölçüde az titizdir.

Bu kitabın büyük kısmı, kaçınılmaz olarak entegre profesyoneller üzerine şekildendi; çünkü bir toplumda sanat adına yapılanların en büyük bölümünü bu insanların yaptıkları oluşturur. Bu bölümün geri kalan kısmı hem entegre profesyonellerin durumunu aydınlatacağı için hem de diğer yöntemlerle yapılan bazı eserler değişiklik geçirerek eninde sonunda bir sanat dünyası geleneğine katılabileceği için, sanat eserini meydana getirmenin diğer bazı yöntemleri üzerinde duracaktır.

UYUMSUZLAR

Her örgütlü sanat dünyası, uyumsuz kişiler –yaşadıkları zamanın, bulundukları yerin, çalıştıkları dalın sanat dünyasının parçası olmuş ancak onu kabul edilemez şekilde kısıtlayıcı bulmuş olan– sanatçılar yetiştirir. Bu kişiler, söz konusu sanat dünyasına, bu dünyanın normalde ürettiği eserler arasına kabul etmeyi reddettiği yenilikler önerirler. Bu dünyanın diğer katılımcıları –izleyiciler, destek personel, destek kaynakları veya dağıtımcılar– bu tip yenilikçi eserlerin üretiminde işbirliği yapmayı reddederler. Bu uyumsuz kimseler vazgeçmek ve daha kabul edilebilir malzemelere ve üslûplara dönmek yerine, diğer sanat dünyası çalışanlarının desteği olmaksızın bu yeniliğin peşinden gitmeye devam

ederler. Entegre profesyoneller dahil oldukları dünyanın sanatsal kalıplarını neredeyse bütünüyle kabul ederken, uyumsuzlar bu dünyayla bir tür gevşek bağlantıyı sürdürür; ancak onun faaliyetlerine doğrudan katılmazlar.

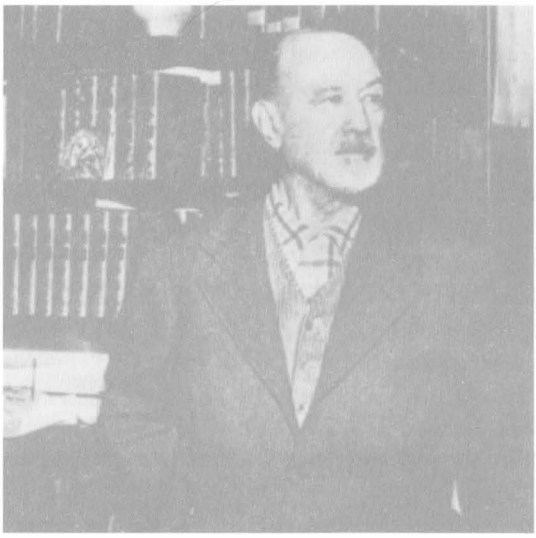
Uyumsuzlar kariyerlerine acemi sanatçılar olarak başlarlar. Dahil oldukları dünyadaki diğer genç adayların öğrendiklerini öğrenirler. Nitekim, tipik bir uyumsuz olan Charles Ives da (bkz. resim 22), Yale'de geleneksel bir besteci ve o zamanlar revaçta olan Alman geleneğine bağlı bir öğretmen olan Horatio Parker'dan beste eğitimi aldı. Geleneksel armoniyi ve kontrpuanı öğrendi, tüm bunları standart yapabilme yeteneği olduğunu teyit eden sınıf egzersizleri yaparak geçerli müzik formlarını çalıştı. Danbury, Connecticut'ta profesyonel bir müzisyen olan babasından da benzer bir eğitim aldı. Ancak Parker'dan daha az başarılı olmasına karşın daha maceracı olan babası, ona o zamanlar alışılmış olmayan yöntemlerle (örneğin politonaliteyle) deneyler yapmayı da öğretti. Sonuçta Ives, öğretmeninin New York'un büyük profesyonel müzik dünyasında şansını denediğinde neler olabileceğini öngörerek kabul edilemez bulduğu müzikler besteledi (Rossiter, 1975, s. 54-64).

Uyumsuzlar, yeniliklerini diğer sanat dünyası üyelerine sundukları vakit şaşırtıcı olmayan bir biçimde düşmanca karşılanırlar. Bu yenilik sanat dünyasının bazı sanatsal kalıplarını, alışılagelmiş yöntem ve uygulamalarını küstahça ihlal ettiğinden, eser bu kişilere eserin yaratıcısıyla işbirliği yapmaları durumunda sorun yaşayacaklarını düşündürür; yeniliğin yerleşik uygulamaya karşı küstahça aldırmazlığı, onu yapan kişinin ya neyin doğru olduğunu bilmediğini ya da doğru olanı yapmayı umursamadığını düşündürür (aynı düşünce insanların hayatın diğer alanlarındaki olağandışı olduğunu düşündükleri faaliyetlere aşırı tepki vermelerine neden olur [Karşılaştırınız, Becker, 1963]). New York'un alışılagelmiş yöntem ve uygulamalara bağlı orkestra müzisyenleri, Ives'ın müziğinin kasıtlı olarak cahilce ve inceliksiz, ses uyumsuzluklarıyla dolu ve biçimsiz olduğunu, ayrıca malzeme olarak zevksiz bir biçimde zamanın popüler ve dini yerel müziğine dayandığını düşünüyorlardı. Ives'ın kişisel yazıları, odayı korku ve iğrenmeyle terk etmelerini sağlamak için müzikle ilgilenen arkadaşlarına ve tanıdıklarına eserini çalışını anlatır. Bir biyografi yazarı, Ives'ın dö-

nemin ünlü bir kemancısıyla deneyimini özetler; alıntılar Ives'ın *Notlar*'ında anlattıklarından alınmıştır (Ives, 1972):

Ives 1914'te müziğini üzerinde denemek için "sözüm ona büyük çalgıcılardan bir tanesine ulaşmak iyi bir yol olabilir" diye düşünerek West Redding'e Bayan Ives'ın Hartford'dan tanıdığı Franz Milcke'yi davet etti. Bu "tipik katı, dar kafalı, kibirli, kaprisli, ülkeye Anton Deidl'le birlikte başkemancısı olarak gelmiş olduğu için kazandığı bir şöhreti olan solo kemancı" Ives'ın bestelerini süratle reddetti. "Arkadaki küçük müzik odasından dışarı elleriyle kulaklarını tıkayarak çıktı", "midenizde size sıkıntı veren sindirmesi müthiş zor bir yiyecek olduğu zaman, onu çıkarıp kurtulabilirsiniz" diyerek ancak kendisinin "bu korkunç sesleri kulaklarından silemediğini" söyleyerek şikâyet ediyordu" (Rossiter, 1975, s. 150-151).

Yirmi yıldan fazla bir süre, Ives'ın müziği kamuya açık bir biçimde icra edilmedi ve profesyonel müzisyenler ve ciddi dinleyicilerce önemsenmedi.



RESİM 22: Charles Ives, müzik alanında tipik bir uyumsuz. Profesyonel çalgıcılar ona müziğinin çalınamaz olduğunu söylediklerinde onların çalabilecekleri müzikler yazmayı denemeyi bıraktı. (Fotoğraf: Frank Gerratana, Yale Üniversitesi Müzik Kütüphanesi'nin izniyle basılmıştır.)

Uyumsuzlar genellikle eserlerini gerçekleştirmekte veya gerçekleştirmenin kolay ancak dağıtımın sorun olduğu sanat biçimlerinde (örneğin yazılı eserlerde) eseri izleyicilere ve eleştirmenlere ulaştırmakta güçlükler yaşarlar. Sanat dünyası kurumlarına olan ihtiyaçlarının üstesinden gelmeleri durumunda, bunu başarırlar. Örneğin kendileriyle çalışmayacak bu kurumların yerine kendi kurumlarını oluşturabilirler. Yazarlar çalışmalarını kendileri yayımlayıp dağıtırlar. Oyun yazarları ve yönetmenler, eserlerini icra etmeleri için profesyonel tiyatro dünyasının dışından insanlar (profesyoneller onları zaten reddetmiş olacağından çoğunlukla tiyatro deneyimi olmayan insanlar) toplayarak yeni tiyatro toplulukları kurarlar. Görsel sanat alanında ürün veren sanatçılar kendi sergi alanlarını yaratır veya daha geniş kapsamlı bir biçimde, müze yöneticilerinin, küratörlerin ve finansal destekçilerin biçemsel zorbalığı şeklinde yaşadıkları şeyden kaçınarak, müzeler ve galerilerde sergilenemeyecek eserler –toprak ve arazi eserleri veya kavramsal sanat eserleri– tasarlarlar. Tiyatro sanatçıları, sokak tiyatrosu yapabilir, halk tarafından ulaşılabilir olan alanları kullanarak işlerini tiyatrolar olmadan da yapabilirler. Uyumsuzlar öğrencilerini, takipçilerini ve onlara yardım eden kimseleri, genellikle eğitimli ve profesyonel olmayan kimseler arasından toplar, kendi personel ağlarını, özellikle de yeni izleyici kitlesini oluştururlar.

Örgütlü sanat dünyası tarafından reddedilmeye uyum sağlamanın en uç şekli eserin yapılışını kısa kesmektir, belki de sadece onun hakkında düşünmek; ancak onunla ilgili hiçbir şey yapmamaktır. Ives, müziğinin asla çalınmayacağına karar vermiş ve bu olasılığa bütünüyle uyum sağlamış görünür. Aslında, müziğin çalınmasını besteye yapılan bir müdahale saymaya başlamıştı:

> Tanrım sesin müzikle nasıl bir ilişkisi olabilir!.. Neden müzik, seslerden, göğüsten, kirişten, telden, ahşaptan ve bakırdan engellerden aşmadan, bir insanın içine doğduğu şekilde dışarı çıkamıyor?.. Müzik duyulmalı, bu elzem değildir, çıkardığı ses aslında olduğu şey olmayabilir (aktaran Rossiter, 1975, s. 58).

Yazılmış olan şeyi tasarlandığı şekilde çalmayan icracılardan sıkıntı çeken her besteci bu düşünceleri tekrarlayabilir. Ancak geçimlerini müzik dünyasından sağlayan pratik insanlar bunun sa-

dece bir duygu olduğunu, ona göre hareket edeceğiniz bir şey olmadığını bilirler. Ives, ona göre hareket etti, böylece uyumsuzlara özgü olan sanat dünyasından bağımsız olma halini ortaya koydu.

Uyumsuzlar, yine de çalıştıkları sanat dalının dünyasıyla irtibatlarını tamamen koparmazlar. Ekseriyetle orada olup bitenlerden, ilk elden iştirak etmeseler bile kamusal iletişim araçlarını izleyerek haberdar olur; plakları dinler, filmleri görür, sektörle ilgili ve mesleki yayınları okurlar. Ancak bu araçların haber vermediği şeylerle, özellikle de rutin işleri yönlendiren çalışma yöntemlerindeki güncel değişimlerle irtibatlarını kaybederler. Müzik alanında, icra ve uygulamada süregiden değişikliklerle ve icracıların yazılı notaları çalınan notalara çevirmekte kullandıkları kalıplarla irtibatı kaybederler. Şu halde onlar, söz konusu sanat dünyasındaki genel değişim akımlarını izlemeyi sürdürmekle beraber, ona artık tam anlamıyla iştirak edemezler.

Bu sebeple uyumsuzlar, entegre profesyonellerin az çok kendiliğinden bir şekilde yararlandıkları bütün avantajları yitirir veya onlardan vazgeçerler. Bununla beraber bu avantajlarla birlikte gelen kısıtlamaları da yitirmiş olurlar. Bir sanat dünyasına iştirak etmek sanat eserlerinin üretimini olanaklı ve nispeten kolay kılar; ancak yaratılabilecek olanı da esaslı şekilde kısıtlar. Ives'ın uygulamalı müzik dünyasından tamamen kopması uyumsuzluğun sağladığı özgürlüklerin keşfi için yapılan bir laboratuvar deneyi gibidir. En sonunda müziğinin çalınmasını ummaktan vazgeçtiği için, bir sanat dünyasının pratik kaygılarından kurtulmuş bir bestenin nasıl olabileceğini onun çalışmalarında görebiliyoruz.

Mesela Ives, hiçbir zaman çalınmadıkları için bestelerini tamamlamak zorunda kalmadı. *Concord Sonata*'nın ilk halka açık performansını gerçekleştiren John Kirkpatrick'e göre:

> *Concord* gibi bazı parçaları, Ives asla iki kere aynı şekilde çalmadı ve doğaçlamayı sevdiğinden eseri kesin ve ayrıntılı olarak yazması gerektiği düşüncesine veya bunun bir zorunluluk olduğunun sanılmasına hemen her zaman kızdı (Perlis, 1974, s. 220).

Her sanat eserinin sonuca ulaştırılması gereken bir fikir barındırdığını söyleyebiliriz; bu sonuca ulaştırma eseri, hitap ettiği çağdaş dünyanın benimsediği sanatsal kalıplar tarafından dikte

edilen nihai bir biçime sokar. Bu nihai formuyla eser sunulabilir -aksi takdirde onun tamamlanmamış veya henüz dikkate değer olmadığını düşünecek insanlara sunulabilecek- durumdadır. Bu sunulabilir form, eserinizin ciddiye alınmasını, şöhretinize katkı yapmasını istediğinizi gösterir (böylece "yapılmakta olan bir eser"den ayrılır). Müzik alanında sunulabilir biçim tamamlanmış partisyondur (ya da en azından, Ives yazdığı zaman öyleydi). Ives'ın müziğinin icra edilmesi konusunda öncülük eden kimseler, Ives tamamlanmış partisyonlar üretmemiş olduğundan büyük sorunlar yaşadı. Onun müziğine olan sevgileri, profesyonel olmayan yöntemlerine karşı kızgınlıklarını ancak telafi etti. Ives'ın orkestra için yazdığı eserlerin bazılarının ilk icrasında orkestrayı yöneten şef Bernard Herrmann şöyle söylemiştir:

> Sanırım o parçalarının yazımıyla daha çok ilgileniyordu, bütün mesele buydu. Bu, eserlerinin bu kadar kötü bir durumda olmasının nedenidir. Düzeltmeleri yapmak için zaman ayırmakla gereğince ilgilenmiyordu... Bu bölümler yüzünden ilk günlerde bir Ives performansını başarıyla çalmaya çalışmak korkunçtu... Bölümler kopyalanmamış, sıralanmamış ve düzeltilmemişti. Bu nedenle de her zaman çok zordu... Nihayet Ives, müziğinin icrası söz konusu olduğunda hiç de pratik bir adam değildi. Geçimini müzikten sağlamak zorunda kalmaması anlamında profesyonel bir müzisyen olmadığından, müziğin soyutlamasına girişti. Bu bir soyutlama olduğundan, gerçek sorunların hiçbiriyle uğraşmadı (Perlis, 1974, s. 159-160).

Ives'a bazı partisyonlarının yayına hazırlanması için yardım etmiş olan müzik kopyacısı George Roberts, onun yayıncılığın gereklerine karşı kayıtsızlığını anlatır:

> *Concord Sonata*'nın bazı bölümlerini kopyaladım. Ne zaman oraya gitsem, karşımda yeni bir eser vardı. Matbaacılar sürekli ensesindeydi. Buna gülüyordu. Önemsemedi, acelesi yoktu ve her zaman ekleyecek yeni bir şeyleri vardı (Perlis, 1974, s. 186).

Geleneksel besteciler normal icracılara anlamlı gelen notasyonlar kullanırlar. Nihayet notasyon, bestecilerin kendi isteklerini icracıların bilmesini sağlamakta kullandıkları kısaltma ve simgeler, sadece çalgıcılar onları derhal (ya da ufak bir açıklamayla) anlayabileceklerse işe yarar. Ives'ın notasyonda kullandığı işaret ve

düzenlemeler alışılagelmiş yöntemlerle çalışan orkestra çalgıcılarının kafasını karıştırıyordu. Örneğin Ives, çoğunlukla anlaşılmaz görünen nota yazımları kullandı (Bu teknik bir mesele. Her nota birden fazla yolla yazılabilir; *la-diyez* sadece *si-bemol* olarak değil, aynı zamanda *la si-çift-bemolle* yazılabilir, vs. Standart kurallar şu ya da bu yazım sistemi kullanıldığında işe yarar.) Ives'ın müziğini icra eden ilk orkestra şeflerinden biri ve Ives'e yakınlık duyan bir yorumcu olan Nicholas Slonimsky ancak Ives'ın onları size açıklamasını sağlarsanız bu işaretlerin bir anlam kazanacağını ifade etti:

> Örneğin [*Three Places in New England*'ın*] bir viyola bölümünde karşılaştığım çok tuhaf bir durumu anımsıyorum: Derhal *si-bemol*'le değiştirilen bir *la-diyez*, bu *la-diyez*'in neden kullanıldığını anlayamadım ve bu bölümü çalacak müzisyenin kafası karışmasın diye onu *si-bemol*'le değiştirmeyi istedim. Ancak Ives hayır dedi. Bu *la-diyez*'in bir çeşit bitirilmemiş kromatik gam olarak *la*'dan ileri geldiği için önemli olduğunu ve *si*'ye dönüşebileceğini; ancak bunun böyle olmadığını, bu nedenle de *si-bemol*'ün yanlış olacağını söyledi (Perlis, 1974, s. 150).

Orkestra şefi Gunther Schuller Ives'ın notasyonla ilgili bazı işaret ve düzenlemelerinin pratik sonuçlarını şöyle açıklıyor:

> Bununla beraber bu ritim kalıplarından bazıları gerçek anlamıyla okunaksız, bu nedenle de temayı almanız ve onu uygulanabilir veya işe yarayan bir yapıya dönüştürmeniz gerekiyor ve bu da çok fazla şeyi yeniden yazmayı gerektirebilir. Ondan sonra da doğru bir hale sokmak için alıştırmasını yapmalısınız ancak tabii ki bu da yeterli değil. Daha sonra onu yeniden asıl temaya tekrar çevirmelisiniz. Bu zaman alır ve bazen de bunu dört provada beceremezsiniz. Bazen bunu beş konserde de yapamazsınız. Belli müzisyenler söz konusu olduğunda bazen hiçbir surette yapamazsınız. Bu devasa bir sorun haline gelir (Hitchcock ve Perlis, 1977, s. 121).

Değeri olan bir şöhret sahibi olduğu örgütlü bir sanat dünyasının parçası olmadığı için Ives, malzemelerini alışıldığı üzere korumadı. Yazılmış notaların üzerine anlaşılamaz oluncaya dek yeniden yazdı. Örneğin, *Chromatimelodtune*'un özgün partisyonu birbiri üzerine kurşun ve tükenmez kalemle yazılmış alternatif bölümler içeriyordu; bu yüzden sadece bölümleri kopyalamak

* New England'da Üç Yer. (ç.n.)

bile besteyle ilgili kararlar vermeyi gerektiriyordu. Partisyonlarını saklayıp korumadı; pek çoğu kayboldu ve daha sonra beklenmedik yerlerde ortaya çıktı. Kuşkusuz Dördüncü Senfoni'nin icra edilmek üzere hazırlanmasında Hermann'la birlikte çalışmış olan Jerome Moross tarafından yapılmış bu açıklamada şaşılacak bir şey yok:

> O bize elyazmasının bu inanılmaz fotostat kopyasını verdi ve biz başlangıçta dehşete düştük. Bizi haftalarca çağırarak, tekrar tekrar gidip notaları onunla birlikte kontrol etmemizi isteyerek meşgul etti... Bu korkunç elyazmasını deşifre edemedik ve Ives neyi kastettiği konusunda nihai kararını vermek durumunda kaldı. O zaman bulamadığı bir bölüm [dördüncü] ortaya çıktı. El yazmaları dolapta dağınık haldeydi. (Perlis, 1974, s. 165)

Daha geleneksel besteciler, başka bir zaman ihtiyaç duyabilecekleri için, eserlerine daha fazla özen gösterirler. Örneğin Stravinski genellikle telif hakkı sona ermekte olan partisyonlarını yeniden düzenler, böylece yeni versiyon için telif payını almaya devam ederdi; bu durum Ives'da olmayan bir profesyonel yönelimi gösterir. Ives'ın eserlerini bitirmek için maddi bir zorunluluğu yoktu, bu yüzden eserlerini tekrar tekrar yazdı.

Ives, diğer bestecilerin eserlerini bitirebilmelerinin bedeli olarak kabul ettiği –Hermann ve diğerlerinin ifade ettiği gibi, anlamsız kısıtlamalar olarak değil, müzisyenlerin kendi faydaları için istedikleri gerekli ölçütler olarak kabul ettiği– sonluluk, düzenlilik ve geleneksel araçlar gibi şeylerle uğraşmamanın tadını çıkardı. Bütün bu sanatsal kalıpların dayattığı gerekliliklerle kendini yormaya gerek duymadığından, Ives çekirdek faaliyet kabul ettiği şeylere, müzik tasarlamaya daha fazla vakit ayırdı ve diğer bestecileri, onun düşündüklerini yazmaktan, hatta düşünmekten alıkoyan pratik gerçekliklerden kaçınmayı başardı. Hiçbir makul besteci bir sipariş almadan, üç farklı orkestra ve kendilerini yöneten orkestra şefine yardımcı olacak iki yan orkestra şefi gerektiren bir senfoniyi (Ives'ın *Dördüncü Senfoni*'si) yazmazdı. Hatta bunun üzerinde kafa yorabilecek besteciler dahi, sadece tek bir bölüm için dağlara ve vadilere dağıtılmış beş ila on beş orkestra ve koro gerektiren *Universe* senfonisi için zaman harcamazlardı (Rossiter, 1975, s. 109). (Woodstock'tan sonra bir zamanlar olduğu kadar

hayali görünmüyor.) Kendi zamanında uygulanabilir kabul edilen şeylerin kısıtlamalarından kendini kurtarmış olan Ives, düşleyebildiği her şeyi yazabildi ve profesyonellerin düşleyemediği şeyleri düşleyebildi.

Besteci Betsy Jolas, Ives'la aynı teoriyi öne sürüyor:

> Neden itiraf etmeyelim, Ives şüphesiz bir amatör. Elbette hünerden yoksun olduğu için değil –Yale'de titiz Horatio Parker'dan armoni, kontrpuan, füg de dahil olmak üzere en geleneksel eğitimi aldı– daha ziyade müziği tam anlamıyla *sevdiği* için (...) hatta (...) onu bir meslek haline getirmeyi (...) reddetme noktasında sevdi.
> (...) o bir pazar müzisyeniydi (...) özgür bir müzisyendi, dilediği her yerde, her türlü pratik ve ekonomik etmenden bağımsız olarak müzikal görüsünü takip etmekte özgürdü (...)

Zamanının profesyonel müzik dünyasıyla teması olmaksızın –ya da neredeyse teması olmaksızın– döneminin modalarına karşı kayıtsız kalarak, gösterileri takip etmeyip bir tecrit halinde çalışarak Ives, belki de bu işi meslek olarak yapan bir besteciden daha az riskle kendini "tehlikeli" deneylere verebiliyordu, bazen sınırların da ötesinde düşünmeye cesaret ederek bunu gerçekten başarabildi (Hitchcock ve Perlis, 1977, s. 251).

Uyumsuz sanatçılar, entegre profesyonellerin çalışmasını engelleyen kısıtlamaları görmezden gelebileceklerinden ve sanat dünyasının gündelik etkileşimine iştirak etmediklerinden, onların bu profesyonellerden farklı itkileri vardır. Profesyonellerin bir şeyleri yapma sebepleri sanat dünyası örgütlenmesinin ayrılmaz bir parçasıdır; bu dünyaya iştirak etmeyen bir kimse herhangi bir şey yapmak için bu sebepleri gösteremez. Açıklayacak olursak, Ives bundan böyle eserlerinin icra edilip edilmemesini (ister kızgınlıktan, ister kayıtsızlıktan ya da vazgeçtiğinden) önemsemiyorsa, eserlerinin icra edilmesini sağlaması için herhangi bir şey yapmayacaktır. İnsanlar belirli bir dünyada alışılagelmemiş nedenlerle yaparlarsa, (bu dünyanın faal üyelerince) sosyalleşmemiş ve çılgın oldukları düşünülür; güvenilir, gereğince sosyalleşmiş bir insanı tanımamızın, anlamamızın yollarından biri davranışlarının sebeplerini derhal idrak etmemizdir (Mills, 1940). Ives, müzik eserlerine, politik veya nostaljik, kendine özgü sebepler yükledi. Müziğinin en alışılmadık ve uyumsuz unsurlarını, örneğin, beş

yüz kişinin, pek çoğunun yanlış tondan, birkaçının da tamamen yanlış şarkıyı söyleyerek, bir ilahiyi seslendirdiği bir dinsel uyanış toplantısının sesini, tınısını yeniden yaratmak için tasarladığını söyledi. Bu nedenler, benzer yenilikçiler olan Stravinski'nin veya Schönberg'in göstereceği teknik nedenlerden hayli farklıdır (karşılaştırınız, Rossiter, 1975, s. 94, metnin çeşitli yerlerinde).

Uyumsuzlar ürettikleri eserlere anlaşılması güç sebepler yüklediklerinden, örgütlü sanat dünyaları, ara sıra yaptıkları gibi (bölümün ilerleyen kısmında göz önünde tutulacak süreç) eserle ilgilendiklerinde, profesyoneller ne yapılmak istendiği hakkında farklı düşünceler taşırlar. Profesyoneller bugün Ives'ın ne yaptığını gerçekten bilip bilmediği konusunda fikir ayrılıklarına düşerler.

Orkestra şefi Lehman Engel, Ives'ın:

> yazdıklarını nadiren duyduğunu (...) müzikle ilgili hiçbir gerçek deneyiminin olmadığını (...) yazdığı her şeyin müzikle gerçekten hiçbir ilgisi olmayan bazı şeyler hakkındaki duygularının göstergesi gibi göründüğünü (Hitchcock ve Perlis, 1977, s. 115)

öne sürmektedir.

Diğer taraftan koro şefi Gregg Smith, Ives'ın nota sisteminin açık ve kesin, yazdıklarının ise yazmak istedikleri olduğunu düşünür:

> Bir sır olan veya tuhaf görünen hemen her notasyonun neticede son derece iyi bir çözüm olduğu ortaya çıkmıştır (...) *Psalm 90*'da 4/4'lük içinde dokuz sekizlik bir zil motifi vardır. Bu motif her ölçünün sonunda sekizlik bir notayla başlasa da bana göre bunun gerçek anlamı burada bu motifle oynama özgürlüğüdür (...) O bir amatör değildi; neyi notaya geçirdiğini bilen müthiş bir dehaydı, bunun ne olduğunu bulmak da bize kalmıştır (Hitchcock ve Perlis, 1977, s. 118).

Bazı profesyoneller, durumun öyle olmadığının belli olduğu zamanlarda bile, Ives'ın kendileriyle aynı itkileri taşıdığını düşünürler. Tanınmış Amerikalı besteci Elliott Carter, partisyonlarını sürekli olarak elden geçirip yenileme alışkanlığını göz önünde bulundurarak, Ives'a atfedilen bütün bu buluşları gerçekten Ives'ın yapıp yapmadığını merak etmiştir; bir sanat dünyasına mensup olan ciddi bir profesyonel için, bir şeyi ilk olarak kimin yapmış

olduğu meselesi kişinin şöhreti üzerinde önemli bir etki yapabilir. Ives şöhretini eserlerini yeniden yazarak etkiledi mi?

> Sanırım *Three Places in New England* üzerinde çalışıyor, partisyonu icra edilmeye hazır hale getirmeye uğraşıyordu. Yeni bir partisyon, eklemeler ve değişiklikler yaptığı, sekizlik ölçüleri yedilik ve dokuzluk ölçülere dönüştürdüğü ve uyumsuz notalar eklediği eskisinden türetilmekteydi. O zamandan beri sık sık, yaşamının erken dönemlerinde yazdığı pek çok müzik parçasına tam olarak hangi tarihte disonans ve poliritim unsurlarının eklendiğini merak ederim. Bu vakada bir partisyonu nasıl geliştirdiğini açık bir şekilde gördüm. Beğenisi değiştikçe pek çok eserin disonans düzeyini sık sık yükselttiği izlenimine kapıldım. Bu soru artık önemli görünmediği halde, Ives'ın, zaman zaman iddia edildiği gibi "modern" müziğin ilk öncülerinden biri olup olmadığı merak edilebilir (Perlis, 1974, s. 138).

Uyumsuzlar eserlerinin ilişkili olduğu sanat dünyasının gelenekleri ve pratikleri içerisinde eğitim aldıkları ve onunla zayıflamış bir bağlantıyı sürdürdüklerinden, şayet mensupları arasında yeterli fikir birliği gelişirse, bu dünya onların çalışmalarını içine alabilir. Uyumsuzlar sanat dünyalarının kalıplarını ihlal ederler, bunu çok seçici bir şekilde yaparlar ve aslında onların çoğuna uyarlar. James Joyce döneminin edebi ve hatta dilsel ifade biçimlerini görmezden geldiyse de yine de tamamlanmış bir kitap yazdı. Örneğin ne Joe Gould'ın *Dünya Tarihi*[*] gibi, asla bitirilmemiş ve çoğunluğu muhtemelen hiç yazıya geçirilmemiş bir eser yazdı (Mitchell, 1965) ne de basılmak yerine makamla söylenecek veya kendi el yazısı kompozisyonun önemli bir parçası olan edebi bir biçim oluşturdu. Kusursuz bir şekilde tanımlanabilir Avrupai bir kitap yazdı. Benzer şekilde toprak sanatı alanında yapılan eserlerin yaratıcıları her şeye rağmen heykel yaratmış oldular; eserlerinin malzemesi, ölçüsü, düzenlemesi yerleşik uygulamalara uygun değildir ancak onlar daha kanonik heykelcilerle biçim ve oyluma yönelik bir ilgiyi paylaşırlar. Uyumsuzlar, başka bir şekilde ifade edersek, sanat dünyasının geleneksel sorun ve çözüm bütününden çok az farklı bir yol izlerler. Ancak entegre profesyoneller, gelenek halini almış olan ve uyumsuz sanatçıların terk ettiği noktaya kadar onların izlediği yolu izleyebilir ve onların yeniliklerini kanona dahil edebilirler.

---

[*] *History of the World.* (ç.n.)

Eserler içerilebilme zorluklarına göre değişiklik gösterirler. Ives'ın eserleri, onu izleyen eserlerle karşılaştırılınca günümüzde nispeten kolay görünüyor. Nota sistemi ne kadar alışılmadık, sesleri ne kadar yabancı, gereksinim duyduğu orkestraların boyutları ne kadar uygulanamaz olursa olsun, Ives, geleneksel enstrümanlar için bestelemiş ve normal enstrüman kombinasyonları (senfoni orkestrası, dörtlüler ve korolar), bilindik müzik formları (senfoni, sonat ve şarkı) kullandı. Çağdaşı diğer besteciler daha ileri gittiler. Örneğin John Cage, raptiyeleri veya başka malzemeleri çekiç ve teller arasına koyarak piyanolarını "hazırlayan" veya nefesli enstrümanlarının gövdeleri olmadan sadece ağızlıklarını kullanarak enstrümanlarında değişiklikler yapan müzisyenlere ihtiyaç duydu. Bazı eserlerinde icracılar, çalınacak kısmın dayandığı onun hazırladığı planları değiştirerek rastgelelik yöntemini kullanırak kendi bölümlerini yazarlar. Bu nedenle, aynı bestenin herhangi iki partisyonu veya performansı birbirine benzemez; icracılar, bir Schönberg veya Ives parçasını öğrenebildikleri gibi bir Cage parçasını öğrenemezler.

Harry Partch'ın besteleri de benzer şekilde geleneksel uygulamaya çok az taviz vermiştir. Batı müziğinin üzerine inşa edildiği kromatik gamla ilişkisini kesmiş ve oktavlar arasında kırk iki ton olan bir ölçü sistemi tasarlamıştır (geleneksel ölçüde aynı aralıkta on iki ton vardır). İlk bölümde görmüş olduğumuz gibi bu, sayısız değişiklik gerektirmektedir: enstrümanların yapımında, çalgıcıların eğitiminde ve notasyonda.

Bununla beraber hem Partch hem de Cage, yaptıkları bütün buluşlara rağmen, müzik dünyasının birçok kalıbını muhafaza etmişlerdir. Eserleri, olağan uzunluktaki konserlere dahil edilebilecek uzunluktadır ve her ikisi de eserlerini izleyicilere sunma yöntemi olarak konserleri ve plakları kullanmışlardır. İnsanlar halen bilet almakta, belirlenmiş bir zamanda bir salonda yerlerini almakta ve icracılar onlar için çalarken sessizce oturmaktadırlar.

Şu halde uyumsuzlar, kendilerini kanonik ve geleneksel sanatın dünyasına göre ayarlarlar. Bu dünyanın bazı geleneklerini değiştirir, geriye kalanları da az çok farkında olmadan kabul ederler. Bu yenilikçilerin eserleri sık sık, sanatı tekdüzelikten kurtarmak için farklı şeyler yaratılması gerektiğini düşünen üyeleri tarafından yerleşik sanat dünyasının külliyatı içerisine dahil edilir. Yeni-

likler aşinalık ve çağrışım sayesinde daha kabul edilebilir bir hal alır. Yeniliklerin diğer tüm sanatsal kalıplara esasta uyum sağlaması bu yeniliklerin daha kolay asimile edilmesini sağlar. Uyumsuzlar, geleneksel sanatçıların kullandığı malzemeleri üreten kimselerle iş yaparlar; ancak onlardan, geleneksel sanatçıların ihtiyaç duyduğu destek personele yaptıkları gibi, yeni şeyler talep ederler. Yeni ve alışılmadık eserler seyircilerden daha sıkı çalışmalarını talep etmesine karşın, uyumsuzlar geleneksel sanatçıların hitap ettiği aynı izleyiciler tarafından desteklenmek ve takdir edilmek isterler.

Uyumsuzların yaptığı eserler sanatsal kalıplara uygun olarak yapılmış eserlerle çok fazla şey paylaştıkları için, uyumsuzluğun eserde içkin olmadığını, daha ziyade eserle yerleşik sanat dünyası arasındaki ilişkide olduğunu görebiliriz. Uyumsuz eser asimile edilemeyecek kadar zor ise, sanat dünyası bu meydan okuyan eseri reddedecektir. Çağdaş sanatın uyumsuz esere adapte olması halinde, bu dünyanın sanatsal kalıpları bir zamanlar yabancı olan eseri içine almış olduğu için, sanatçı ve eser uyumsuz olma özelliğini yitirir. Uyumsuz geleneksel hale gelebileceği ve hayat bize çok fazla ara örnek sunmadığı için, yenilikçi entegre profesyonellerle uyumsuzlar arasında katı bir sınır çizemeyiz.

Nasıl entegre profesyonellerin bütün eserleri yüksek nitelikli olarak kabul edilmiyorsa, aynı şekilde çok az sayıda uyumsuz sanatçı, uzlaşmazlık halinde olduğu sanat dünyasının saygısını kazanır. Aslında sanat dünyası katılımcılarının çoğu, uyumsuzların büyük çoğunluğu hakkında hiçbir şey duymazlar, hakkında bir şeyler duymuş olduklarının da çok azı hakkında iyi bir kanıları vardır. Bunun yerine eserleri zaman zaman eski eserlere meraklı kimselerce tekrar canlandırılan veya yenilikçi profesyonellerin hayal gücünü kamçılayan, merak uyandıran değişik kişiler olarak kalırlar. Bu konuda ilginç bir örnek, doğrudan piyano rulosunda[1] delikler açmak şeklindeki alışılmadık bir yöntemle otomatik piyanolar için müzik yapan Conlon Nancarrow'un (1979) çalışmalarıdır (bkz. resim 23). Bu sayede, kromatik glissando* gibi başka surette piyanoda elde edilemeyecek olan bazı sonuçlar elde etti ve bu olasılıkları uzmanların ilginç ve etkileyici bulduğu bir müzik

1. Otomatik piyanolarda kullanılan ve ruloya delikler açılmak suretiyle üzerine notaların yazıldığı depolama araçlarıdır.

* Glissando: Parmakların notalar üzerinde kaydırılması yoluyla çalınan müzik parçası. (ç.n.)

biçimi yaratmakta kullandı. Ancak Nancarrow'un buluşu, icracılar ile besteciler arasındaki ilişkinin esaslı bir yeniden düzenlemesini, bestecinin becerisinde yeni bir düzenlemeyi gerektirir; bundan dolayı da müzisyenlerin ve bestecilerin eserlerini dağıtmak ve desteklemekte kullandıkları geleneksel pratiklere uygun değildir. Bu nedenle bu buluş hiçbir zaman fazla rağbet görmemiş ve geleneksel yöntemlere bağlı müzisyenler bu çalışmayı hiçbir pratik anlamı olmayan bir ilginçlik olarak görmüşlerdir (öte yandan diğer uyumsuzlar onu çok önemli bulurlar).

İşbirliksel müzik dünyasının karmaşık ve bütüncül yapısı, işlerin nasıl yürüdüğünü açık bir biçimde gösterdiği için, uyumsuz sanatçıların durumunu açıklamak için müzikle ilgili örnekler kullandım. Ancak uyumsuzlarla yerleşik sanat dünyası arasındaki bir ayağı içerde bir ayağı dışarda türde bir ilişki her sanat alanında görülebilir. Çoğu uyumsuz sanatçının eserlerinin bir sanat dünyasının kanonu içerisine alınmadığını unutmayın; uyumsuzlar meçhul, tanınmayan kimseler olarak kalır, eserleri muhafaza edilmez ve bu sanatçıların isimleri gibi kaybolup giderler.



RESİM 23: Conlon Nancarrow ve otomatik piyano besteleri yapmak için kullandığı aygıt. Nancarrow doğrudan piyano rulosu üzerine delikler açarak müzik yaptı ve böylece insanoğlunun yaratması imkânsız olan sesler elde etti. (Fotoğraf 1750 Arch Street Records'ın izniyle kullanılmıştır.)

Birinin doğum günü partisine katıldığımızda, âdet olduğu üzere o kişiye "İyi ki Doğdun" şarkısını söyleriz. Bu tip bir etkinlik için profesyonel icracılar tutmayız. Söylendiği müddetçe şarkının yanlış tonda veya yanlış tempoda söylenmesi önemli değildir. Bu kültürü gereğince tanıyan herhangi bir katılımcı, bu şarkıyı idare edecek kadar söyleyebilir, herkes bu şarkıyı bilir ve zaten tutturulması gereken ortalama seviye de oldukça düşüktür.

"İyi ki Doğdun" şarkısı halk sanatından bahsederken kastettiğim türde bir şeydir. Bu, terimin biraz alışılmamış bir kullanımı olabilir (Glassie'nin [1972] tartışmasına bkz.); ancak özellikle taşralı halk tarafından yapılan eserlerden veya bir zamanlar yaygın olan geleneklerin kırsal bölgelerdeki kalıntılarından söz etmiyorum. Daha ziyade, tamamen profesyonel sanat dünyaları dışında yapılmış olan, sıradan yaşamlarının akışında sıradan insanlarca yapılan, çoğu zaman üretildiği topluluk dışından gelen insanlar onda bir sanatsal değer bulsalar bile, onu yapan veya kullanan kişi tarafından nadiren sanat eseri olarak düşünülen eserler hakkında konuşmak istiyorum.

Bu bağlamda halk sanatı, yaptıkları şeyi kendi toplumlarının üyelerinin yaptığı veya en azından belirli bir yaşta ve cinsiyette olan çoğu üyesinin normalde yaptığı bir şey olduğu için yapan kimseler tarafından yapılan sanattır. İnsanlar bazı kişilerin bunları diğer kişilerden daha iyi yaptığını bilirler ancak bu pek de önemli olmayan bir husustur. Esas mesele, bazı asgari standartlara göre yapılmaları, mevcut amaç açısından yeterince iyi olmalarıdır. Ev kadınları yemek pişirir, onların pişirdiklerini yiyenlerin de yemeklerin kötü olmasındansa iyi olmasını yeğlemelerine karşın, ailenin diğer üyelerinin kendi işlerini yapmalarına yetecek kadar beslenebilmeleri için masaya düzenli olarak yemek konması daha önemlidir, en azından bu geleneksel aile biçimi için doğrudur. Yeterli derecede sosyalleşmiş lise öğrencileri revaçta olan dansları öğrenirler; kimisi harika dans eder, kimisi berbat; ancak burada asıl mesele, onların dansı asgari bir sosyal beceri olarak gerektiren sosyal faaliyetlerde diğer gençlere katılmalarına yetecek kadar iyi dans etmeleridir. (Sanat dünyalarının sınırları dışında yapılan diğer eserler, bir sonraki bölümde tartışılacak olan zanaat ürünleridir.)

Yorgancılığı analitik nedenlerle başlıca örneğim olarak kullanacağım. Amerikan kadınları farklı zaman ve yerlerde kumaşları kat kat dikerek yatak takımları yapmışlardır. İnsanları sıcak tutma işini görmüş olan bu takımlar (bazen ve bazı kadınlar açısından daha çok evde sergilemek için eşyalar yapmak şeklinde bir hobi olmasına karşın), bu yararlarına ek olarak, günümüz gözlemcilerine çağdaş resmin birtakım özelliklerini anımsatan ustalıklı ve incelikli bir tasarım ve renk anlayışını sergilerler. Jonathan Holstein bu tip bir dizi karşılaştırma ortaya koyar:

- Soyutlamanın ortaya çıkışından beri pek çok ressamın eserlerini karakterize eden geometrik formun ustalıklı kullanımı.
- Bebek Küpleri[2] gibi bazı yorganların optik etkileri ve Vaserely'nin ve renk ve biçim ilişkileri, optik yanılsama, çizgisel efektlerin kullanımı aracılığıyla retina uyarımının farklı biçimlerini keşfetmiş olan diğerlerinin eserleri.
- Kahve fincanı desenli kumaş panolarda olduğu gibi çevredeki imgelerin tekrar tekrar kullanılması ve Andy Warhol gibi bazı sanatçıların eserlerinde olduğu gibi imgelerin yinelenerek kullanılması.
- Hayli sadeleştirilmiş geometrik formların defalarca tekrarlanarak kullanılması ve sistemik* ressamların eserleri.
- Amish yorganlarında olduğu gibi tek bir biçim üzerinde renk çeşitlemeleri ve Albers'in *Kareye Saygı* dizisi içindeki gibi resimler.
- Gökkuşağı yorganlarında olduğu gibi geometrik bir çerçeve içerisinde kromatik olasılıkların görsel etkilerinin ustalıklı kullanımı ve Kenneth Noland gibi bazı ressamların eserleri (Holstein, 1973, s. 113).

Halk sanatçıları bir bakımdan kanonik sanat dünyası sanatçılarına benzerler: İyi örgütlenmiş bir topluluğa dahildirler ve eser-

2. Baby Blocks: Üç boyut etkisi veren ve genellikle küp biçiminin kullanıldığı yorgan tasarımlarına verilen addır.

* Sistemik sanat (Systemic art) Türkçe'ye eserlerin formları göz önüne alınarak dizisel sanat olarak çevrilebilir. 20. yüzyılın soyut eğilimleri içerisinde yer alan ve minimalist sanat içerisinde değerlendirilmesi mümkün bu üslup özellikle heykelde tek bir basit geometrik formun ya da bu tip basit bir forma sahip tek bir malzemenin tekrarlamalar gösterecek şekilde üst üste ya da yan yana sıralanması şeklinde görülür. Aynı şekilde resim sanatında da basit bir geometrik formun aynen korunarak defalarca tekrarlanması ilkesine dayanır. (ç.n.)

lerini bu topluluğun bir parçası olarak üretirler. Ancak yorgancılar, sanata adanmış profesyonel bir topluluğa veya çalışma topluluğuna değil, hanelerden oluşan yerel bir topluluğa aittirler. Yorgancılar yaptıkları sanat eserlerini aile üyeleri ve komşular olarak yaparlar. Bu nedenle de bu eserler, şimdiye kadar üzerinde durmuş olduğumuz sanat dünyalarının kısıtlamaları ve fırsatlarından ziyade bu topluluğun kısıtlamalarını ve fırsatlarını yansıtırlar. Aynı şekilde lise dansı, ergenlik çağındaki gençlerin sosyal dünyası bağlamında meydana gelir ve onun sağladığı fırsatları ve kısıtlamaları yansıtır.

Kadınlar, aileleri yorganlara ısınmak için ihtiyaç duydukları için yorgan yapmışlardır. Holstein'e göre:

> Eski dönemlerde hemen her Amerikan ailesi, şayet şartların buna zorlaması nedeniyle yataklarını örtmek için hayvan postları kullanmamışlarsa, elde örülmüş battaniyelerle birlikte yorganlar kullanmışlardır. Çok uzun bir zaman Amerikalı kadınların hemen hepsinin yorgan yapmış olması aynı derecede muhtemeldir.
> Ülkenin pek çok bölgesinde genç bir kızın nişanlanmadan önce on üç tane yorgan kılıfı yapması şeklinde bir âdet vardı; on iki tane yamalı yorgan ve gelin yatağı için bir tane kocaman, yamalı veya aplike yorgan. Nişandan sonra bu yorgan kılıflarını tamamlanmış yorganlara dönüştürerek son adımı atardı ve bu yorganlar çeyizinin temel bir parçası olarak onunla birlikte giderdi (Holstein, 1973, s. 81).

Kadınlar yorganları kendileri için yapmamış olsalar bile, ihtiyacı olan başkalarına yaptılar. (Bir sonraki alıntı ve başka birine atfedilmemişse diğer bütün alıntılar Patricia Cooper ve Norma Buferd'ın [1977][3] Birleşik Devletler'in güneydoğusunda yorgancılık hakkındaki çalışmasındandır, bu kitap neredeyse tamamen yorgancılarla yapılan görüşmelerden oluşturulmuştur, bunlar da benim alıntıladıklarım.)

Bir defasında, zor şartlar altında yaşayan ve erkeği olmayan dul bir hanım için yorgan yapmıştık. Topluluğa yeni biri katıldığında ve yuva kurduğunda da topluluğun kadınları onlar için bir Arkadaşlık Yorganı yapardı (s. 105).

İnsanlar şu halde ihtiyaç duyduklarından yorgan yapmışlardır. Sorumluluk, âdet olduğu üzere kadınındı.

3. Patricia Cooper ve Norma Bradley Buferd'ın *The Quilters: Women and Domestic Art (Yorgancılar: Kadınlar ve Ev Sanatları)*'ından alıntılar. Telif Hakkı 1977, Patricia Cooper ve Norma Buferd. Doubleday & Company, Inc.'in izniyle tekrar basılmıştır.

Yorgan yapımı toplumsal temelde gerçekleştirildiğinden, insanlar onu yapmayı topluma rutin katılımları esnasında öğrenirler. Seksen üç yaşındaki bir kadın yorgan yapmayı nasıl öğrendiğini anlatıyor:

> Annem harika bir yorgancıydı. Kasabadaki en iyi işi çıkarırdı. Herkes bunu bilirdi...
>
> Her zaman onunla beraber çalışmak isterdim ve size onun "Sarah, eğer istiyorsan şimdi benimle yapabilirsin" dediği günü nasıl net hatırladığımı anlatabilirim.
> Bir sandalyede oturup yorgana yetişmek için çok kısaydım; bu nedenle iğnemi, ipliğimi aldım ve annemin yanında ayakta durdum. İğneyi yorgana sapladım, geri yukarı doğru çektim, sonra aşağı, dikişlerim yaklaşık sekiz santim uzunluğundaydı. O sırada babam geldi, arkamızda durdu ve "Florence, bu çocuk yorganını berbat ediyor" dedi.
>
> Şöyle söyledi: "Bu gece oturup hepsini sökeceksin."
> Annem gülümsedi, "bu dikişler yorgan yıpranıp kullanılmaz hale geldiğinde de burada olacak" dedi.
> Onlar konuşurlarken dikişlerim giderek kısalıyordu. (s. 52)

Görünüşe göre pek çok kadın yorgan yapmayı bu yolla annelerinden öğrenmiş olsalar da bazıları bundan kaçınmayı başarmış ve daha sonra, kusura daha az hoşgörü gösteren akranlarından öğrenmişlerdir:

> Bir kız hatırlıyorum. Yakınlarda evlenmişti. Bir bebeği olmuştu ve kulübümüze katılmıştı. Daha önce hiç yorgan yapmamıştı ve daha önce kimseyi yorgan yaparken görmüş olduğunu da sanmam. Kulübümüzün üyesi oldu, bizim yorganın tepesinden başlayarak her dikişle astar boyunca dümdüz aşağı indiğimizi anlayana kadar, ne kadar bilmiyorum, belki iki üç hafta, belki de bir ay geçti. Biliyor musunuz? Her bir teyeli çabayla atıyor ama onlar yukarı doğru gidiyordu (...) sadece yukarı doğru. Birinin bu kadar aptal olabileceğini düşünebilir miydiniz? Tatlı geçkince bir kızdı, sadece daha iyisini yapmayı bilmiyordu. "Sizin başından sonuna kadar dümdüz diktiğinizi bilmiyordum" dedi. Odadaki herkes gülmemek için kendini zor tutuyordu. Güldüm ve herkes güldü. Gülünçtü ancak onun için üzüldüm, çok fena kızdı (s. 102- 103).

Zor ya da değil, öğrenme bir aileye veya toplumsal gruplara mensup olmanın doğal bir sonucu. Bu işin yapıldığı toplumlarda

yorgancılık normalde kadın uğraşı olmasına karşın bazen erkekler de öğrenir:

> Kocam kızamık olduğu dönemi anlatır. Annesi yama yapma işini vermiş ve o da kırmızı beyaz puanlı yamalardan bir yorgan yapmış. Bunun kendisinin kızamık yorganı olduğunu söyler. Bu öyküyü şimdi anlatmamdan hoşlanmayacağını biliyorum. Ancak soğuk gecelerin çoğunda, şöminenin bir tarafında yorgan tezgâhının başındayken, büyük eski iskemlesini karşıma, diğer tarafa çeker ve bana parçalar keser. Arada sırada yama da yapmıştır.
> Görülmeye değer bir manzaradır, bu iri, yaşlı, uzun bacaklı adam bağdaş kurup, kucağında işini yapabileceği bir şekilde oturur. (s. 39)

Acemi yorgancılar yorgancılığın tekniği kadar standartlarını da öğrenirler. Bazı standartlar –zanaat standartları– genel ve ortaktır:

> Kasabadaki en ufak dikişler annemindi. Yaptığı her işte çok titizdi. Bu özelliğimi ondan almışım. Her şeyin bir düzeni vardı ve yorganlarından birini tamamladığında, o da tıpkı diğerleri gibi olurdu, hepsi tek parça ve doğru yapılmış; köşeler, yatağı yaparken olduğu gibi t biçimini alırdı, her dikiş yeri bir ok kadar düz olurdu; iyi dikiş dikmenin zor olmadığını biliyorsunuz ve her şeyi standartlara göre yapmak gerçekten memnun ediciydi. (s. 97)

Yorganları değerlendirmekte kullanılan diğer ölçütler yaygın olarak paylaşılmayabilir. Yorgancılar ve aileleri bazı yorganları, diğerlerinden fazla beğenirler. Kocalardan biri Cooper ve Buferd'a şöyle anlatıyor:

> Molly size bu yorganı gösterdiği için memnunum; ama onu satmasına izin vermeyeceğim. O, bu evde sahip olduğumuz en güzel şey. Molly'nin şimdiye kadar yaptığı en iyi yorgan. İlk yaptığı andan itibaren, güvenlikte olması için Molly'ye kaldırmasını söyleyene kadar yatağımızın üzerindeydi. Altın üçgenler biraz aşınma göstermeye başlamışlardı (s. 20).

Bir yorgancı da şöyle diyor:

> En iyi yorganlarımı özel günlerde çıkarmak üzere saklarım ya da sadece çıkarır, bakar ve bir süre yatağa sererim. Onları elbette çocuklarıma vereceğim. (s. 108)

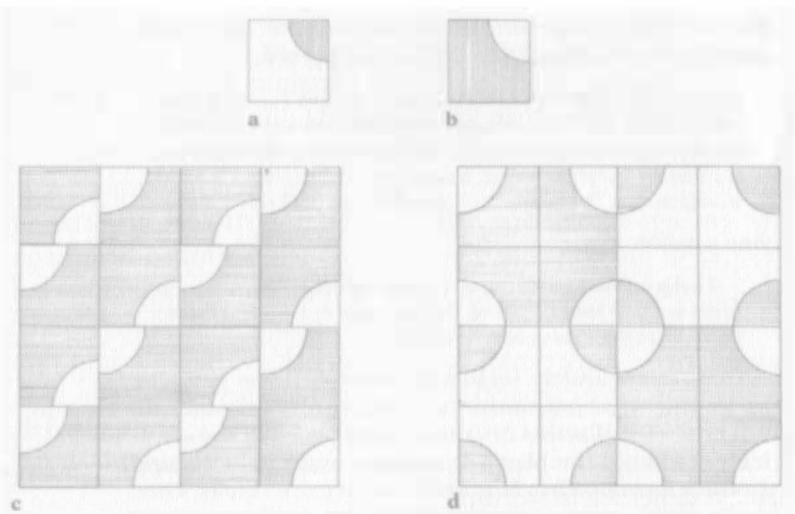
Görünüşe göre yorgancılar değerlendirmelerinin ve seçimlerinin altında yatan estetik anlayışı nadiren açıklıyorlar; nihayet onlar profesyonel sanatçılar veya eleştirmenler değil. Bu yamalı yorganlara bakış tarzımıza (Holstein'ın sözünü ettiği türdeki) modern resme aşina olan birinin duyarlılığını uygularsak, bazı yorganlar bariz bir şekilde bu ressamların eserlerine paralel özellikler gösterir. Yorgancıların nasıl çalıştıklarına dair Cooper ve Buferd'a anlattıkları, geleneksel yorgan tasarımları çerçevesinde sorunlara kendilerine özgü (George Kubler'ın bahsettiği türde) çözümler bulduklarını gösterir.

Yorgan tasarımları, geleneksel olmakla birlikte, hiçbir şekilde kısıtlayıcı değildir; çeşitleme olanağı bakımından, farklı seçenekler bakımından, bireysel beceri ve beğeninin işin içine katılması bakımından yapan kişiye çok büyük özgürlük tanır (bkz. resim 24). Çoğu yorgan basit bir kare biçime dayanır; bu basit karelerin sonsuz çeşitlilikte bir araya getirilmesi sayesinde birbirinden çok değişik yorganlar ortaya çıkar. Örneğin, "Ayyaş Yolu"* örneği, bir çeyrek daire ile onu çevreleyen negatif alandan oluşur ve bu örnek birleştirilerek "Ayyaş Yolu"nun kendi deseni veya "Değirmen Çarkı" gibi desenler meydana getirilir. Merkezi (bir köşegenle bölünmüş yarısı açık renk yarısı koyu renk olacak şekilde düzenlenmiş) bir karenin çevresindeki biri diğerinin önünü kesen bir dizi şeritten oluşan "Kütük Kulübe" karesi –bütün yorganı baştan başa çapraz geçen açık ve koyu şeritlerden oluşan ("Saban İzi" diye adlandırılan), eşmerkezli karelerden oluşan, açık ve koyu bölgeleri sırasıyla değişen ("Ambar Yapımı" denen) desenleri veya bazılarının geleneksel isimlere sahip olduğu, bazılarının olmadığı şaşırtıcı derecede çok sayıda başka çeşitlemeleri üretecek şekilde– birçok yolla düzenlenebilir. Bu olasılıklara renklerin, tonların ve baskı kalıplarının, bu tip bir düzenleme içerisinde geliştirilebilecek sonsuz olasılıklarını eklediğiniz takdirde, yorgancının üzerinde çalışmak üzere geniş ve çok çeşitli sanatsal kaynaklara sahip olduğu açıklık kazanır. Burada zikrettiğim kitaplardaki çizimlere bir bakmak, bazı yorgancıların onları, Holstein'in iddia ettiği gibi, çağdaş ressamların eserlerine benzeyen yorganlar üretmek için kullandığını doğrulayacaktır; ancak yorgancıların bu tarz resmi gerçek sanat olarak kabul etmeyeceklerini söylemek yerinde bir iddiadır.

* Adı geçen yorgan modellerinin özgün isimleri sırasıyla şöyledir: Drunkard's Path, Millwheel, Log Cabin, Straight Furrow, Barn Raising. (ç.n.)

Bir sanat dünyasının geleneği içerisinde çalışan sanatçılar gibi yorgancılar da geleneksel şablonların basit bir şekilde çoğaltılmasından ibaret olan eserler yapmazlar, bu kaynakları farklı şekillerde kullanarak geleneksel sanat dallarında ve biçimlerinde yapılan eserler kadar farklı ve özgün olan eserler üretirler. Bunun nasıl olduğunu onların çalışma yöntemleri hakkında anlattıklarından çıkarabiliriz. Bunun için öncelikle yorgan kılıfını oluşturan malzemenin kökenini anlamamız gerekir. Yorganın bir ailedeki ve bir topluluktaki amacına uygun olarak yorganlar, en azından yorganların büyük kısmı, diğer dikiş işlerinden artan parçalardan yapılır:

> Annem benim için diktiği her elbisenin artan parçalarını saklamıştı; yaşım büyüyünce bir yorgan yapmam için onları bana verdi. Onun zamanında yamalı kılıflar hep kadınların bir torbaya koyduğu artık kumaşlardan yapılırdı; o dönemde, astarlar genellikle yıpranmış eski yorganlar veya battaniyelerdendi. Ufak bir parça kumaşı bile asla israf etmedik (...) tamamıyla yıpranana dek tekrar tekrar kullandık. İsraf yoksa yokluk da olmaz. (s. 100)



RESİM 24: Yorgan tasarımları. Bu tasarımlar bazen basit bir biçime dayanır, bu basit kareler farklı şekillerde birleştirilerek ve renk tonları ve kumaşın deseni değiştirilerek muazzam çeşitlilikte yorganlar yapılabilir. "*Ayyaş Yolu*" motifi, karenin içerisin-

deki tamamlayıcı alanın açık renk olduğu koyu renkli bir çeyrek daireyle (a) veya değerlerin yer değiştirmesiyle (b) yapılabilir. Bu parçayı (b) kullanarak klasik "*Ayyaş Yolu* (c) tasarımını yaratabilirsiniz. (a) ile (b)yi bir araya getirmek daha karmaşık olan "*Değirmen Çarkı*"nı (d) meydana getirmenize olanak tanır. (Çizimler Nan Becker tarafından yapılmıştır.)

Yorgancılar bu artık kumaşları türlerine göre sınıflandırırlar:

> Arka odada bütün malzemelerimi depoladım. Herhangi bir şekilde kullanabileceğimi düşündüğüm her artık malzemeyi, onları sınıflandırana kadar torbalarda tutarım. Daha sonra bu kutulara koyarım. Bir çeşit dosyalama... Her kutu içindeki parçaların renklerine göre, bazıları kareli veya çizgili şeklinde ve bazıları da, şayet halihazırda kesilmiş parçalarsa, biçimlerine göre etiketlenir...
> Bu parçalar Kütük Kulübe'de kullanacağım güneş ışığı ve gölgeler [yani açık ve koyu renk kısımlar] için. Açık renklilerin sonuna yaklaşıyorum. Bir sürü koyu renk parçam var. Açık renkler için gözlerimi açık tutmalıyım. Hangi gölgelemenin aklımdakine uyacağını her zaman bilirim. Artık parça torbasına koymak için asla bir şey satın alınam ve ödünç almaktan da nefret ederim. Başımın çaresine bakabileceğimi düşünmekten hoşlanırım. (s. 100)

Kullandıkları dil, yaratmayı başardıkları karmaşık desenlerin hakkını yeterince veremez ve kişi, yorganın görsel tanıklığında, onların görüşmeyi yapan kişi karşısında dile getirebildiklerinden daha karmaşık olan bir renk ve tasarım anlayışları olduğunu düşünmelidir. Öyle görünüyor ki tasarım ve beceri bakımından bu çeşitlemeleri bilmelerine rağmen, bunları tartışacakları ortak bir eleştirel ve analitik dilleri yok. Malzemeleri sınıflandırma yöntemlerinden konuşabilirler. Optik etkilerden –"şuradaki bir bulmacaya benziyor"– ve bu etkinin nasıl yaratılabileceğinden bahsederler– "koyu renkli üçgenleri şu baklava biçimlerinin yanına koyarsan göze çarpacaklardır" Yaptıkları şeylerin özgün olduğunu bilir ve bununla övünürler: "Şimdi onları hiç kimsenin daha önce görmediği bir biçimde renkler aşağı gelecek şekilde yerleştirmeyi denemek istiyorum."

Ancak yorgancıların dili; eleştirel ve estetik kavramlaştırmaların, entegre profesyonellerin yaptıkları şey hakkında zaman ve mekânı aşarak birbirleriyle kolayca iletişim kurmalarını sağladığı şekilde, yorgancıların yaptıkları iş hakkında birbirleriyle genel ve

soyut bir biçimde tartışmalarına olanak tanımaz. (Uyumsuzların sanat dünyasının standartlarını yadsımakla beraber, onun eleştirel ve estetik sözcük dağarcığını paylaştığına ve böylece bu dünyanın üyeleri olduklarına ve birbirleriyle iletişim kurabildiklerine dikkat çekmek isterim.)

Genel bir değerlendirme dili olmaksızın standartlar yerel ve geçici olmaya mahkûmdur. Bir kasaba veya eyalet fuarında yapılan değerlendirmelerde belli bir standartlar bütünü uygulanabilir; ancak bu standartlar işe yaradıkları müddetçe uygulanacaktır, bu da açık seçik eleştirel ölçütlerin gerekçelendirilmiş ve genel bir uygulamasından çok, alt tarafı bir kararın verilmesi meselesi olacaktır. Bu durumdan daha geniş bir dünya geliştirilemez. O halde bu karmaşık motifler nasıl keşfedildi ve aktarıldı? Holstein (1973, s. 55-56) bunun kadın dergileri yoluyla olmadığını söylüyor. Holstein, *Godey's Lady's Book** üzerine bir inceleme yaptı ve bu derginin altmış sekiz yıllık yayın hayatında sadece beş tane yorgan motifi yayımladığını buldu, dergiler daha çok kırsal kesimden okurlara hitap etmelerine karşın, bu tür motiflere hemen hiç yer vermiyordu. Holstein, bu kadınların "ve belki kocalarının da gündelik yaşamlarında kullandıkları pratik bir tasarım bilgilerinin olduğu" şeklinde fikir yürütür (bu durum bize Floransalı tüccarların pratik deneyimlerini Rönesans resmine değer biçmekte kullanmalarını anımsatır [Baxandall, 1972]). Kapsayıcı kurumların ve iletişim araçlarının yokluğunda, bu tasarımların nasıl aktarıldığı konusunda doğru olması en muhtemel açıklama annenin kızına, komşunun komşusuna öğretmiş olması, insanların ülkenin çeşitli yerlerinde dolaşıp incelemeleri, taklit etmeleri ve kullanmaları için fikirlerini başkalarına taşımış olmasıdır. Başka bir deyişle, aileler ve topluluklar içinde ve arasında varolan kanallar kullanılarak bu tür konularda iletişim sağlanmıştır; bu, yorgancılığın aile ve toplum temelli bir sanat olarak adlandırılmasının nedenlerinden biridir. Bu durum sanat dünyalarının profesyonel sanatçılara sağladığı kaynakların, profesyonel olmayanlar için nasıl başka şekillerde üretilebileceğini açıklar. Holstein bu konuda şunları söyler:

> Fuarlar ve diğer toplantılar yorgan tasarımlarının iletilmesini sağlamıştır. Alışılmadık biçimde ilgi çekici olan bir desen, bir kadının bir buluşu veya belirli bir bölgede popüler olan bir desen görülmüş, dikkat çekmiş

* 19. yüzyılda Birleşik Devletler'de yayımlanmış popüler bir kadın dergisi. (ç.n.)

ve kadınlar tarafından memleketlerine ve farklı bölgelere taşınmıştır. Anlattıklarına göre, yeni bir tasarım akılda tutulurmuş, kadınlar eve dönünce motifi diker, gelecekte kullanılacak bir "taslak" olarak saklarlarmış. (Holstein, 1973, s. 85)

Yorgancıların yorgan yapma sebepleri bir ailenin ve toplumun parçası olmalarından kaynaklanmıştır, aile üyeleri ve komşular için de bu sebepler uygun ve anlaşılırdır. Yorgan diken kadınlar, ailelerini sıcak tutmak, evlenen ve yuva kuran çocuklarına armağan olarak vermek, olumsuz koşullardaki insanlara yardım etmek ve sıkıntılı zamanlarında veya yaşlılıklarında kendilerini oyalamak için bu işi yapmışlardır:

Eski günlerde yorganları çok kalın yapmak zorundaydık. O eski evlerde rüzgârın evin içine nasıl da girdiğini, uyuyabilmek için iyice sarınmanız gerektiğini bilirsiniz. (s. 45)
Şimdi sahip olduğum bütün yorganlar beş çocuğum ve torunlarım için. Ve şimdi onların çocukları da kendi yorganlarını istiyorlar. (s. 140)
Bir talihsizlik sonucu evi yanmış, yatak takımlarıyla birlikte diğer şeylerini de yitirmiş insanlara yorgan yaptım. Kulübümüz sıkıntılı zamanlar geçiren insanlara yorganlar yapar. (s. 142)
Akşamları kocam eve geldiğinde şu küçük televizyonu açıp kanepeye uzanır ve film seyreder. Ben de burada yorganımın başına otururum. Belki bu pek ilginç gelmeyebilir ama sonuçta yalnız kalmıyoruz. (s.130)

Yorgancılar işlerinin bir kısmını –tamamlanmış kılıfın astarın ön ve arka yüzlerine dikimini– genellikle işbirliği halinde yaparlar, yorgan yapmanın nedenlerinden biri de bu arkadaşlığın ve sosyalliğin tadını çıkarmaktır.

Yazları [yorgan] tezgâhı kapalı verandaya taşırdık, bu iş bittiğinde annem "Tamam kızlar hadi başlayalım" derdi. İskemlelerimizi tezgâhın etrafına çekerdik, çıkagelen herkes, düzgün dikiş dikemese bile, aynı şeyi yapardı. Gerçekten kötü diktiklerinde bu dikişleri sonradan sökerdik. Yorganları yazları yapmamızın nedeni sohbetler ve ziyaretlerdi. Yaz günlerinde insanlar ufak tefek işlerini yaptıktan sonra evlerinden çıkıp toplanırlardı, yorganı bitirdiğimizde zaman su gibi geçmiş olurdu. Kapalı bir verandanız olmalıydı; çünkü bazen lambanın ışığında geceyarısına dek böcekler verandanın camlarına vurup dururken yorgan dikmeniz gerekir. (s. 76)

Katılan herkes yapılmakta olan şey hakkında diğer herkes kadar bir ölçüde bilgili olduğu ve yapılması gereken işin hangi bölümü olursa olsun yapabildiği için, işbirliği kolaylıkla ve insan ilişkilerinde olağan olandan çok sürtüşme olmadan sağlanır. Oldukça farklı bir örneğe bakarsak, Bruce Jackson (1972) Teksas hapishanelerindeki siyahi mahkûmların, bir ağaç devirmek gibi emniyetli bir şekilde yapılması gereken işlere ritim kazandıran iş şarkıları söyleyerek işlerini nasıl koordine ettiklerini anlatır (bkz. resim 25). Bu adamlardan bazıları şarkıyı en iyi biçimde yönlendirir ve herkes onların liderliğini tercih eder. Bununla beraber kötü yönlendirme yapan biri bile tempo tutabildiği ve işin çıkardığı gürültüyü bastıracak şekilde duyulabildiği müddetçe iş görür. Herkes şarkıyı bildiğinden herhangi biri önderlik edebilir. Liderin temel işlevi sadece şarkının sözlerini bağırarak söylemektir. Lider bu sözleri, söz konusu şarkının çok sayıdaki olası bölümlerinden seçer; herkes bütün bölümleri bildiği için, şarkı söylenirken belli sayıda bölümün belli bir sıra veya düzenleme içinde olması gerekmez.



RESİM 25: Mahkûmlar şarkı söylüyor. Halk sanatı bir topluluğun üyelerinin gündelik faaliyetlerinin bir parçası olarak meydana gelir. Teksas'taki bu mâhkumlar ağaçları kesip devirmek gibi tehlikeli işleri tempolu şarkılar söyleyerek koordine ediyorlar (Fotoğraf Bruce Jackson).

Örneğimize geri dönersek, yorganlar bir topluluk içerisindeki aileler sisteminin ürünleri oldukları ve bir sanat dünyasında üretilmiş sanat eserleri olmadıkları için, yakın zamana kadar bu aileler içerisinde ebeveynlerden çocuklara ve torunlara geçerek muhafaza ediliyor; değerleri, kısmen güzelliklerinde; ancak daha çok yatak takımı olarak sundukları sürekli faydada ve ailenin devamlılığının ve birliğinin duygusal anlamda somutlaşmış hali olmalarında yatıyordu. Bu yorganların hiçbir sanatsal değerleri yoktu ve bu yorganlar, yorgana atfedilen değerden dolayı şöhreti artacak ünlü bir sanatçının sanatsal olarak değerlendirilmiş eserleri değildi. Yorganlar nadiren onları yapanların imzasını taşır, sadece anılara ve ailevi bilgilere dayanılarak onları yapan kişilere atfedilirlerdi. Ailenin bir üyesinin bir yorganı özellikle hoş bulma ve onu onarıp muhafaza etmeye kalkışma olasılığı bulunsa da genellikle yıpranana dek kullanılırdı. Hiçbir kurum örnek olarak gösterilebilecek yorganları keşfetme, satın alma ve ileride yapılacak araştırmalar ve teşhirler için muhafaza etme işini üstlenmemişti. Yorganlar sanat değildi; çünkü kimse onlara sanat olarak muamele etmemişti. Ailelerin ve toplulukların cisimleşmiş haliydiler; ancak bu onları muhafaza etmek için bir neden değildi; muhafaza edilmedikleri için yorganların beğenilme ve sahip oldukları veya olmadıkları sanatsal niteliklerinin görülme şansı yoktu. Bir eserin korunması, o eserin varlığını sürdürmesi ve toplumun genel kabul görmüş gerçek sanat eserleri grubuna dahil olması için zorunlu olduğu yorganlar bu gruba dahil olamamışlardır.

Ancak bu durum, müzeler yerel el sanatlarını korumaya ve bu eserlerdeki sanatsal meziyetleri teslim etmeye başladıkça, ailelerin ve toplulukların ürettiği diğer eserler için olduğu gibi, yorganlar için de değişmiştir. Birçok sanat müzesinde şimdi (ve bazılarında biraz daha uzun bir süredir) yorganlar ve benzer eşyalar için, daha önce yapılmayan her şeyi yerine getiren dokuma, dekoratif sanatlar veya küçük el sanatları (verilen isim değişiklik gösterebilir) bölümleri var. Şaşırtıcı olmayan bir biçimde, bazı çağdaş sanatçılar, kadınlara özgü bir sanat olarak günümüzde özel bir ilgi gören yorgan yapımının estetik olanaklarından kendi sanatları için yararlanmaya başlamışlardır.

Halk sanatını incelerken neredeyse sadece yorgancılık dünyasına eğildim. Başka pek çok çağdaş Amerikan faaliyeti yorgancılı-

ğın ortaya koyduğu modele uyar: kırsal kesimlerde yaşayan aileler için benzer bir işlevsel rol oynayan ve bir erkek uğraşı olan ahşap işçiliği; çocuk oyunları; ergenlik çağındaki gençler arasında yapılan salon dansları. Erkeklere özgü faaliyetlerin çoğu iş örgütlenmeleri çevresinde geliştiğinden ve böylece profesyonel anlamda sanat değilse de belirli bir mesleğin zanaatı olarak ortaya çıktığı için, erkeklerin faaliyetlerinden ziyade kadın ve çocukların faaliyetleri bu modele uymaktadır.

NAİF SANATÇILAR

Sanatçıların bu son türü primitif, naif veya taşralı[4] olarak adlandırılırlar. Sonunda (bazen olduğu gibi) sanat dünyası tarafından keşfedilmiş ve ona dahil edilmiş olsa da Grandma Moses* bu türün prototipidir. Bu sanatçılar genellikle herhangi bir sanat dünyasıyla hiçbir şekilde bağlantı kurmamışlardır. Kendilerininkilere benzeyen eserlerin (eğer böyle eserler varsa) üretildiği sanat dünyasının üyelerini tanımazlar. Normalde bu tip eserleri üreten insanların gördükleri eğitimi almamışlardır ve üretim yaptıkları sanat dalı hakkında –bu sanatın tarihi; sanatsal kalıpları, alışılagelmiş yöntem ve uygulamaları veya bu sanat dalında üretilen eserlerin niteliği hakkında– çok az şey bilirler. Yaptıkları şeyi söz konusu sanat dalının terimleriyle açıklayamayan naif sanatçılar, başka hiç kimse onların gereksindiği yardımı veya işbirliğini nasıl sağlayacağını bilmediği ve bu konuda açıklayıcı bir dil mevcut olmadığı için hemen daima yalnız çalışırlar. Şayet destek alıyorlarsa, bunun nedeni kendi işbirliği ağlarını –ne yapılacağını ve nasıl yapılacağını peyderpey öğrenen bir grup insanı bir araya toplayarak, yetiştirerek ve bu grubun sürekliliğini sağlayarak– yaratmış olmalarıdır. Ancak daha çok ve en iyi ihtimalle, yaptıkları eserleri takdir edebilecek birkaç kişiyi yetiştirirler.

4. Özgün metinde grassroots tabiriyle ifade edilen kavram, bir sanat dalında akademik eğitim görmemiş, kendini yetiştirmiş, bunun yanında toplumun alt sınıfına mensup olan bir sanatçı türünü işaret eder. Bire bir çeviride "taban, alt sınıf" gibi kavramlara karşılık gelen bu tabirin, Türkçe'de yerleşmiş sanat kavramları içerisinde söz konusu sanatçı türünü işaret edecek bir karşılığı olmadığı gibi, bu bire bir karşılıklar da söz konusu bağlamı oluşturamamaktadır. Bu nedenle bu tip sanatçıları nitelemek için Fransızca'da yaygın bir terim olarak kullanılan taşralı (provincial) tabirini kullanmayı yeğledik.

* Asıl adıyla Anna Mary Robertson (1860-1961) Amerikalı taşralı ressam. Çiftçilik yaparken resme hobi olarak başlayan Moses özellikle 1930'lu yıllardan sonra yoğun bir şekilde resim yapmış ve taşra yaşamından gündelik sahneleri ustalıkla betimlemiştir. (ç.n.)

Naif sanat hakkında yaptığımız tanımlama, naif sanatı, sanatsal kalıplara gerçekte olduğundan daha uyumluymuş gibi gösteriyor. Grandma Moses çok sayıdaki primitif ressamdan sadece biridir; en ünlüleri ise Henri Rousseau'dur. Bu ressamlar şövale resminin kurallarını bilir ve onlara riayet ederler; az çok geleneksel malzemelerle normal boyutlarda tuvaller ve ahşap levhalar üzerine resim yaparlar. Sanat alanında mesleki eğitimleri olmadığından, eserleri karakteristik olarak sözcüğün tam anlamıyla *naif* ve çocuksu gözükür, çocukların karmaşık teknikleri öğrenene dek yaptıkları resimlere benzer. Otto Bihalji-Merin (1971) iki yüzden fazla naif ressamın resimlerle desteklenmiş bir listesini hazırladı, bu liste bu evrenin sadece ufak bir parçasını, sanat dünyası standartlarına göre estetik değeri olan eserleri arayan birinin dikkatini çeken bir parçasını oluşturmaktadır (ayrıca bkz. Lipman ve Armstrong, 1980).

Resim gibi geleneksel bir sanat dalı içerisindeki naif eserler nispeten anlaşılması kolay eserlerdir. Naif ressamlar, tıpkı Batı toplumunun gereğince sosyalleşmiş herhangi bir üyesi gibi, resimlerin neye benzediğini ve nasıl yapıldıklarını bilirler. Resim malzemeleri yaygın şekilde elde edilebilir malzemelerdir. Asgari düzeyde çizim yeteneği olan biri, klişeleşmiş örneklerden, geleneksel konulardan veya kişisel saplantılarından yola çıkarak resim yapmaya başlayabilir. Naif ressamların eserleri amatör ressamlarınkinden çok az farklıdır. Amatör ressamlar resim dersleri almış olabilir, kendileri gibi amatörlerin kurdukları kulüplere mensup olabilir ve pazar ressamlarının* dünyasına katılabilirler, buna rağmen onlar da naif ressamlar gibi profesyonel resim dünyasıyla hiçbir bağlantıları olmadan çalışırlar. (Açıklama için bkz. McCall, 1977, 1978; Çin'in benzer resim dünyasının anlatımı için bkz. Cincinnati Art Museum, 1976 ve California State University, Fullerton, 1977, s. 113-153.)

Naif resim geleneksel resme benzediğinden, insanların onu kavraması kolaydır ve bu yüzden de naif resim, analitik olarak tanımlanması çok daha zor olan başka bir tür kadar ilginç değildir. Naif resmi tanımlamanın güçlüğünün nedeni, onu yapan kişinin kişisel yaşamı dışında herhangi bir dünyanın ölçülerine uymadan yapılmış olmasıdır. Naif ressamlar tek başlarına, sanat

* Özgün metinde sunday painters olan bu terim, bu konuda çok az deneyimi ve eğitimi olan ya da hiç deneyimi ve eğitimi olmayan, resimle bir hobi olarak ilgilenen kişileri işaret eder. (ç.n.)

dünyası katılımcılarını engelleyen işbirliği kısıtlamalarından bağımsız bir biçimde, sanat eserlerinin geleneksel sınıflandırmalarını umursamak zorunda olmaksızın, belli bir standart biçime uymayan ve belli bir sınıfın örnekleri olarak tanımlanamayacak eserler üretirler. Bu eserler sadece *varlardır* ve sadece özelliklerinin sıralanması yoluyla tarif edilebilirler. Tarif edildiklerinde de bir sınıfa konulamazlar; herhangi başka bir şeye başvurulmadan yapıldıklarından ve başka hiçbir şey ona başvurularak yapılmamış olduğundan, her biri kendi sınıfını oluşturur.

Bu tip ünlü bir eser Los Angeles'ta 1921 ve 1954 yılları arasında Simon Rodia tarafından inşa edilen Watts Kuleleri'dir (Trillin, 1965). Heykel olarak adlandırılmak için çok büyük olan bu kuleler tam anlamıyla mimari yapılar da değildir, onları anıt olarak adlandırmak da yanıltıcı olur. Bu kuleler, kafes örgüsü biçiminde yapılmış ve en uzunu 30 metreden biraz uzun olan birkaç betonarme kuleden oluşurlar (bkz. resim 26). Rodia, kuleleri gazoz şişeleri ve ucuzcu dükkânlarda satılan çanak çömlekler gibi kolayca bulunabilecek malzemelerle süslemiştir. Mutfak eşyaları ve zanaatkâr aletleri kullanarak çimentoya desenler yaptı. Bir kiremit ustası olarak sahip olduğu becerilerini kullandı, öyle ki yarattığı imgeler epeyce şahsına özgüdür. İnsanlar önceleri bu kulelerin örtük bir biçimde dini nitelikte olduğunu düşündüler; ancak Rodia birkaç yıl ortadan kaybolduktan sonra Kuzey California'da yeniden ortaya çıktığında şiddetli bir din karşıtı olmuştu ve kulelerdeki yazıtlar ve semboller hakkında hiçbir yeni açıklama sunmadı.

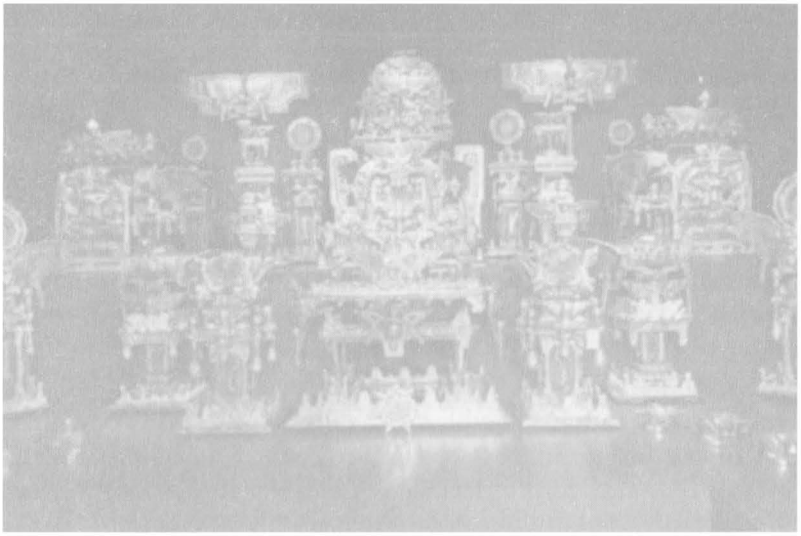
Washington D.C.'de resmi bir binada hademe olan James Hampton da altın ve gümüş renginde alüminyum folyolarla kaplanmış sunaklarla, kürsülerle, kutsal emanetlerin saklandığı tipte sandıklarla, duvar yazıtlarıyla ve başka dinsel nesnelerle doldurulmuş bir garajdan oluşan *Ulusal Milenyum Genel Kongresi İçin Üçüncü Cennetin Tahtı* (The Throne of the Third Heaven of the National Millenium General Assembly) isimli sınıflandırılamayan bir eser yaptı. (Walker Art Center, 1974, bu eser ve sözünü edeceğim başka birkaç eser hakkında açıklamalar ve illüstrasyonlar içerir). Clarence Schmidt, New York Woodstock yakınlarında beş dönümlük bir arazide birtakım binalar inşa etti, etraftaki ağaçları ve bu beş dönümlük araziyi gümüş rengi alüminyum

kâğıtla, pembe plastik bebeklerle ve benzer malzemelerle süsledi. Tressa ("Grandma")* Prisbrey, California Santa Susana'da geniş bir araziyi beton ve şişelerden yapılmış küçük binalarla kapladı; oyuncak bebeklerle, renkli kalemlerle ve diğer sıradan nesnelerle doldurdu; arazinin geri kalanını otomobil farları ve bulduğu başka nesnelerle süslediği saksılarla düzenledi. Jesse "Outlaw"** Howard, Missouri Fulton yakınlarındaki arazisine dinsel ve politik mesajlar taşıyan elde boyanmış işaret levhaları dikti; benzer bir "levha bahçesi" San Francisco'daki Stanyan Caddesi'nin üst kısımlarında yıllarca varlığını sürdürdü.



RESİM 26: Simon Rodia, *Watts Kuleleri*. Naif sanatçılar bir sanat dünyasının sınırları dışında çalışır ve yaptıklarını başkalarının desteği olmadan başarırlar. Rodia, açıklama yapmaktan bütünüyle sıkıntı duyduğundan, eserini başkalarına "hepsini kendisinin" yaptığını söyleyerek açıkladı (Fotoğraf Seymour Rosen).

* Büyükanne. (ç.n.)
** Kanunsuz. (ç.n.)



RESİM 27: James Hampton, *Ulusal Milenyum Genel Kongresi İçin Üçüncü Cennetin Tahtı*. Örgütlü sanat dünyalarının dışında çalıştıklarından, naif sanatçıların eserlerinin kendilerine özgü görünüşleri vardır. Washington D.C.'de resmi bir binada hademe olarak çalışan Hampton, bu eseri 1950 ve 1964 yılları arasında eşyaları alüminyum folyolarla kaplayarak bir garajda yaptı. (Fotoğraf Ulusal Güzel Sanatlar Koleksiyonu, Smithsonian Institution'ın izniyle kullanılmıştır.)

Çağdaş görsel sanat dünyası bu çalışmaları artık tamamen alışılmadık ve tuhaf bulmuyor, hal böyleyken bu çalışmalar günümüzde meyhaneler, lokantalar ve insanların toplu halde bulunduğu başka mekânların Ed Kienholtz ve George Segal gibi bazı heykelciler tarafından yapılmış ayrıntılı rekonstrüksiyonlarını da kapsayabilecek bir kategoriye, "mekânlar" ve "asemblaj"* başlıkları altına dahil edilebilirler. Ancak bu kategori, sanat dünyası katılımcıları, sınıflandırılamayan bu eserleri keşfedip taklit etmiş oldukları için de görsel sanat dünyası içerisinde ortaya çıkmış olabilir. Birkaç yıl önce bir üniversite şehrinde Rodia, Schmidt ve diğerlerinden söz ettiğim bir konferans verdim, onların eserlerinin slaytlarını gösterdim. Orada yaşayan bir arkadaşım o şehir-

* İngilizce *assemblage*'dan, Türkçe'ye asemblaj ya da asamblaj olarak geçmiş olan bu terim, birtakım toplama nesnelerin montaj vs yöntemlerle bir araya getirilmesiyle yapılmış sanat eserlerini işaret eder. Jean Dubuffet, Kurt Scwitters, Ed Kienholz bu sanat biçiminin öncüleri arasında sayılabilir. (ç.n.)

de devam eden benzer bir inşaat olduğunu söyledi. Bu tip ayrıksı eserler küçük şehirlerde yaygın olduğundan bu beni şaşırtmadı. Eseri görmeye gittik, kapılarla, pencerelerle ve başka nesnelerle kaplanmış daha çok Clarence Schmidt'in tarzında bir çeşit iki katlı evdi, bir duvara biraz daha ıvır zıvır iliştirmekle meşgul olan yaratıcısını da görebildik. Arkadaşım ona el salladı, bana kayıtsızca parçanın yakında bitebileceğini söyledi; çünkü o ev, yaratıcısının Güzel Sanatlar Yüksek Lisansı için bitirme projesiydi ve öğrenci de o baharda mezun oluyordu.

Naif sanatçılar genellikle eserlerine şans eseri veya tasarlamadan başlarlar; belki şöyle söylersem daha doğru olacak, onu gerçek bir "başlangıç" yapacak profesyonel bir sanat dünyası dahilinde anlamlı kabul edilen bir faaliyet tasarlayarak başlamazlar. Taşralı bir Fransız postacı olan Ferdinand Cheval yüzyıl dönümünde bir *Palais Ideal* [İdeal Saray], binalardan, kabartmalardan, heykellerden oluşan ve otuz yıldan uzun bir sürede tamamlanan bir kompleks inşa etti. Mektupları dağıtırken bir "bahçeler, müzeler, heykeller ve karmakarışık labirentlerle dolu görkemli bir yapı (...) antik zamanların ve uzak ülkelerin mimarisini (...) on yıldır aklımda ilk sırada duran çok güzel ve pitoresk tek bir yapı içerisinde (...) bir araya getiren (...) bir masal şatosu (...)" inşa etmek konusunda hayal kurduğunu anlattı. Böylece:

> Bir gün bir taşa takılıp tökezledim. Daha yakından baktığımda, taşın çok ilginç bir şekli olduğunu gördüm, onu yerden kaldırdım ve yanıma aldım. Ertesi gün aynı yere geri döndüm, daha da güzel taşlar buldum ve hevesle toplamaya başladım.
> Bu tesadüfü bir alamet olarak kabul ettim. Madem doğanın kendisi heykeller yapıyordu, o halde ben de bir mimar veya duvarcı ustası *olabilirdim*!..
> Ve böylece, sonraki 25 yıl taşları taşıdım. (Cheval, 1968, s. 9)

Wisconsin Cochrane'li bir çiftçi olan Herman Rusch, *Praire Moon Müzesi ve Bahçesi* (Praire Moon Museum and Garden) adını verdiği, iki dönümlük bir alanda yer alan ve kemerlerle, sütunlarla, kulelerle ve çimentodan yapılmış başka şeylerle "giydirip süslediği" bir yapı inşa etti (Hoos, 1974, s. 71). Grandma Prisbey içinde yaşadığı karavan, ailesi veya iki bin parçadan oluşan kurşunkalem koleksiyonu için yeterince büyük olmadığından eserini

yapmaya başlamıştı. Eser düşünüp tasarlanarak kurgulansa ve hayata geçirilse de bazen olduğu gibi (örneğin, s. P. Dismoor'un Kansas Lucas'taki [Cennet Bahçesi] Garden of Eden adındaki, yarım dönümlük bir alanı kaplayan siyasal ve dini içerikli heykelsi ve mimari yapısı) kişinin onu yapma nedenleri kişisel olabilir ve her zaman anlaşılabilir olmayabilir, bu noktaya daha sonra döneceğim.

Sanatsal olarak tanımlanmış hiçbir soru ve çözüm geleneğine ait olmayan bu eserler hiçlikten çıkmış gibi görünürler. Kimse onlara nasıl tepki vereceğini bilmez. İzleyiciler (onları gören herhangi bir kimse) ne düşüneceklerini bilemez. Bu eserlerin yaratıcıları, onları yaparken yerleşik bir işbirliği ağının faydalarından yararlanamaz. Yalnız çalışırlar. Rodia bu konuda şöyle diyor:

> Hepsini tek başıma yaptım. Asla en ufak bir yardım almadım. Tek bir şey bile, hiç param olmadığından yardım edecek kimseyi tutamadım. En ufak bir yardım bile. Bir adam tutsaydım, ne yapacağını da bilemeyecekti. Milyon kere ben de ne yaptığımı bilemedim. Bütün gece uyanıktım çünkü bu benim kendi fikrimdi. (Trillin, 1965, s. 72)

(Yardımcı kullanmamanın hiçbir teknik nedeni yoktur. Katalan art nouveau mimar Antoni Gaudi, Rodia'nın ve başka naif sanatçıların eserlerinin taşıdığı özelliklerin çoğunu barındıran yapılar inşa etti. Ancak hayli ayrıksı olmasına karşın, deneyimli profesyonel bir mimar olarak Gaudi, zengin hamiler ve müşteriler buldu, tasarımları üzerinde çalışmaları için duvarcı ustalarını ve diğer zanaatkârları tutmak ve yetiştirmek için yeterli maddi olanakları vardı [Collins, 1960 ve Bergós, 1954].)

Naif sanatçılar, profesyonel sanatçıların eğitimleri sırasında zorunlu olarak edindikleri görü ve düşünce alışkanlıklarını kazanmadıklarından ve bunları içselleştirmediklerinden, alışılmışın dışında olan kendilerine özgü tarzlarını meydana getirir ve eşsiz, kendine özgü biçim ve türler yaratırlar. Uyumsuz bir sanatçı, mesleki eğitimin bıraktığı alışkanlıklarla mücadele etmek ve onların üstesinden gelmek zorundadır; naif sanatçı bunlara zaten hiç sahip olmamıştır. Watts Kuleleri gibi yapıları inşa eden sanatçıların birçoğu, Rodia gibi, yapı işinde çalışarak kazanmışlardır. Diğerleri ise ya çiftçi ya da elleriyle çalışmış olan kişilerdir. Bunu

daha da genelleştirirsek, toplumlar pek çok kimseye, sanatsal amaçlı olarak kullanılabilecek becerileri, sanatsal olmayan bir çerçevede ve pratik nedenlerle öğretir. Bu becerileri öğrenmiş olan kimseler geleneksel sanat dünyasıyla ilişkiye geçmeksizin, kendilerine özgü sanat eserleri meydana getirme girişimlerine başlayabilirler. (Bu, görsel sanat alanındaki örneklerle karşılaştırmak üzere müzikle ilgili bir örnek bulmanın neden zor olduğunu açıklayabilir: İnsanların müzikal becerileri bu tip gündelik ve profesyonel olmayan yollardan edinmeleri nispeten olağandışı bir durumdur; müzikal beceriler uzmanlaşmış olduğu için, bu beceriler sanatsal olmayan işlerde çok işe yaramazlar.)

Herhangi bir sanat dünyasının çalışma organizasyonlarına bağlı olmayan naif sanatçıların, profesyonel olarak standardize edilmiş malzemelerin devamlı ikmaline erişimleri yoktur. Gayet becerikli bir şekilde çevreden sağladıklarıyla idare ederler. Rodia, betonarme yapı için standart malzemelerini; ancak süsleme için kiremit, çömlek, tabak çanak, deniz kabukları, gazoz şişeleri kullandı, çeşitli ev eşyalarının ve el aletlerinin baskısını çıkardı. Eser, elde edebildiği şeylerin sınırlarını yansıtır. Trillin'in işaret ettiği gibi:

> Kulelerin aldığı formun, kısmen kullanılan gereçlerin sınırlamaları tarafından belirlendiği bellidir. Örneğin, yapı iskelesi olmadığı için, yapıyı yükselttikçe kendi iskelesini yapmak durumundaydı. Bu nedenle yaptığı iskele, kuleleri yatay bir biçimde kuşatan çemberler ve tekerlekler biçimini aldı, bu biçimin yarattığı sıkı örümcek ağı etkisi hiçbir çemberin aşağıdaki çemberden kısa bir adamın uzanabileceğinden daha uzak olmamasından kaynaklanır. (Trillin, 1965, s. 80)

Minnesota Sauk Rapids'de yaptığı *Molehill* [Köstebek Tepeciği] devasa bir kaya bahçesine* (en yüksek kule yaklaşık on dört metredir) benzeyen Louis C. Wippich, yerel sanayi kuruluşlarından yararlandı:

> Bu 24 yılda kendini bahçenin yapımına adadı, taş ocaklarında ve anıtlar inşa eden şirketlerin bulunduğu yerlerde işine yarayacak atılmış kaya parçaları, tahrip olmuş mezar taşları ve "defolu" anıt parçaları aradı. Great Northern Railroad'un vagon tamirhanelerinden demiryolu rayla-

* Kaya bahçesi: Aralarına bodur bitkiler, yosunlar, çakıllar serpiştirilerek bir kayalar kümesi olarak düzenlenmiş bahçe. (ç.n.)

rı, çelik kablolar ve hurdaya çıkarılmış yük vagonlarının ahşap kaplamalarını elde etti. İnşa ettiği, balıçelere bakan iki ev, hurda vagon tahtalarından yapılmıştır. Beton köprüler ve platformlar demiryolu raylarıyla güçlendirilmiştir. (Sherarts ve Sherarts, 1974, s. 90)

Grandma Prisbrey, şehir çöplüğünde tahminen bir milyon şişe, araba farları, televizyon tüpleri, atılmış oyuncak bebekler, makine kalıpları ve parçaları, laboratuvarlarda kullanılan cam eşyalar, kurşun kalemler, gözlük çerçeveleri, bira şişesi kapakları da dahil olmak üzere, beton, kereste, katranlı kâğıt haricindeki hemen her şeyi buldu (McCoy, 1974, s. 82). James Hampton işteyken boşalttığı çöp kutularından malzemeler topladı ve "mahalledeki yoksullara onun için alüminyum folyo toplamaları için para verdi, kendisi de ganimetle doldurduğu safran sarısı bir çuval taşıyarak sokakları baştan sona karış karış taradı" (Roscoe, 1974, s. 15).

Hiçbir mesleki eğitimleri ve geleneksel sanat dünyasıyla hiçbir bağlantıları olmadığı için, naif sanatçılar, eserlerini yapma saiklerini ve eserlerinin özelliklerini açıklayacak geleneksel sanat dağarcığını öğrenemezler. Ne yaptıklarını sanat terminolojisiyle açıklayamadıklarından ve yaptıkları şeyler sanattan başka bir şey olarak pek açıklanamayacağından, naif sanatçılar, kendilerinden bir açıklama talep eden insanlarla sorunlar yaşarlar. Alışılagelmiş hiçbir kategoriye uymadıklarından ve yerleşik bir sanat dünyasıyla kurulmuş hakiki bir bağ tarafından meşrulaştırılmış olmadıklarından; Watts Kuleleri, Cheval'in *Palais Ideal*'i gibi yapılar ve yüzlerce benzer çalışma, bir açıklama isteyen meraklı eleştirmenler tarafından ortaya çıkarılmaktalar. Bu sanatçıların çoğu, görünüşe göre yaptıkları şeylerin kendilerini ilgilendirdiğine inandıklarından veya eserlerin çoğunun, onlarla Tanrı arasında olan bazı dini anlamları olduğunu düşündüklerinden, hiçbir açıklama yapmamaktadırlar. Eserlerini açıkladıklarında ise, sanatsal niyetler hakkındaki ortak ifadelere hiçbir şekilde dayanmadan yaptıkları kendilerine özgü açıklamalar kulağa çok garip gelmektedir. Birkaç örnek verirsek:

[Kansas, Wellington'dan Bay Tracy şişelerden bir ev inşa etti. Bu konudaki açıklaması şöyleydi:] "California'da şişelerden yapılmış bir ev gördüm, tek tip şişe kullanmışlardı, onlardan daha iyisini yaptım ve her

türden şişe kullandım" (Blasdell, 1968, s. 32).
[Herman Rusch yukarıda bahsettiğimiz eseri şöyle açıklıyor:] "Dedikleri gibi bayım, bir adam (ardında) bazı izler bırakmalı, sadece iptal edilmiş sosyal yardım çekleri değil" (Blasdell, 1968, s. 41).
[Kansas Lucas'tan s. P. D. Dinsmoor şöyle diyor:] " Şayet Cennet Bahçesi [inşa ettiği sanat eserine verdiği isim] doğru değilse, suçlanması gereken Musa'dır. Onu o tasarladı ve ben inşa ettim" (Blasdell, 1968, s. 30).
[Fred Smith ise şöyle söylemiştir:] "166 yaşındayım ve 175_olduğumda daha iyi olacağım. Bu insanın içinde olmalı. Benim yaptığım şeyi yapmak için neredeyse Tanrı vergisi yeteneğiniz olmalı" (Blasdell, 1968, s. 33).

Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, komşuları ve başkaları genellikle, bu tip eserler yaratan ve bunun gibi açıklamalar yapan insanların çılgın olduklarını düşünür. Eserin ne *olduğu* diğerlerinin tepkilerini belirlemede önem taşır. Görünüşte hiçbir kullanımı olmayan eserler faydalı şeyler olarak, örneğin, depo veya yaşanacak mekân olarak açıklanamazlar. Şayet bir işe yaramıyorlarsa nedir bunlar? Bu eserlere sanat denilebilir; ancak onlar komşuların bir şekilde görmüş veya hakkında bir şeyler duymuş oldukları sanat eserlerine benzemezler, üstelik onları yapanların sanatçılık iddiaları da yoktur, bu kişiler genellikle kaçık veya eksantrik olarak bilinen şehir sakinleridir. Bu eserleri yapanlar, alay, hakaret, resmi ve gayriresmi taciz nesnesi haline gelirler. Cheval (1968, s. 11) *Palais Ideal*'i yapmak için taş toplarken kendisine verilen tepkileri şöyle anlatır:

> Uzun zaman önce bölgenin yerlileri dedikodu yapmaya başladılar ve kısa zamanda yaygın kanı üzerime yapıştı: "Zavallı ahmağa bakın, bahçesini taşlarla dolduruyor!" İnsanlar aslında benim akıl sağlığının yerinde olmadığını düşünüyorlardı. Bazıları bana güldü; bazıları kınadı, eleştirdi. Ancak bu tip bir deliliğin tehlikeli veya bulaşıcı olmadığını fark ettiklerinden kimse psikiyatrist çağırmadı. Zamanla onların sataşmalarını umursamaz oldum. Gördüğünüz gibi, bu insanların anlayamadıkları kimselerle alay ettiklerini ve onlara rahat vermediklerini fark ettim.

İkinci Dünya Savaşı sırasında komşu çocukları ki onlar için Simon Rodia gibi bir ayrıksı kolay hedefti, Rodia'nın Watts Kuleleri'ni açık sularda bulunan İtalyan denizaltılarına mesaj göndermek için kullandığına hükmettiler, Rodia'yı taciz ettiler, eseri de epey bir tahrip ettiler. Görünüşe göre artık kulelerle ve

akıbetleriyle ilgilenmeyen Rodia, 1954'te araziyi bir komşusuna verdi ve ortadan kayboldu. 1959'da Los Angeles Şehri Yapı Departmanı yapının güvenli olmadığına karar verdi ve onu yıkmak için harekete geçti.

Bu durum, bu tip eserlerin, eğer ediliyorlarsa, nasıl muhafaza edildiklerini ve bu tip tacizlere karşı nasıl korundukları sorusunu doğuruyor. Burada geleneksel sanat eserlerine sağlanan mutat savunma ve koruma yöntemleri mevcut değil. Tressa Prisbrey'in oğlu yerel bina müfettişiydi, bu durum onu yaşayabileceği arkası gelmez sorunlardan kurtarmış olmalı. Wippich'in eseri, uzak bir akrabası onu koruma niyetiyle satın almış olmasaydı, muhtemelen kaybolacaktı. Yerel tüccarlar bazen söz konusu eserin turistlerin dikkatini çekecek bir değeri olduğuna hükmeder ve onu korurlar. Ancak bu tip eserlerin çoğu -kaç tane olduğunu bilmenin imkânı yoktur- sonraki izleyicilerin göremeyeceği şekilde yok olmuşlardır.

Belki de bu tip eserleri korumanın en etkili yolu, kuşkusuz hiç yaygın olmayan bir yol, sanat dünyası üyelerinin bunlara ilgi duymalarıdır. Sanat dünyası üyeleri, naif sanatçıların ulaştıkları çözümlerle o sırada kendi profesyonel dünyalarını ilgilendiren sorunlar arasında bir bağlantı görebilirler. Bu durum Watts Kuleleri'ni kurtardı. Los Angeles'taki sanatçılar ve müze çalışanları (Simon Rodia'nın Watts'taki Kuleleri için Komite adıyla örgütlendiler), (o zamanlar Los Angeles'ta işleyen şehir içi elektrikli tramvaydan görülebildiklerinden, daha önce turistlerin ilgisini çeken bir şey olduğu düşünülen) bu kuleleri keşfettiler ve onların yıkılmasını durdurmak için yasal yollardan harekete geçtiler. Trillin (1965), Şehir Yapı Departmanı'nın kulelerden birini, bu kule belirli bir baskıya direnirse bütün yapının korunacağına karar vererek, yıkmayı deneyişinin heyecan verici öyküsünü anlatır. Pembe dizi tarzında bir sonla kule çok sağlam çıktı, kamyon kuleyi çekmeye kalkışınca dingili koptu. Yine de kuleler bölgedeki vandallar tarafından ciddi biçimde hasar gördü. Hampton'un taşınabilir olan eseri *Taht*, Washington D.C.'deki Ulusal Güzel Sanatlar Koleksiyonu'na* taşınarak kurtarıldı.

Sanat dünyası katılımcılarının müdahalesiyle korunduklarında bile, naif sanatçıların eserleri, bu dünyalar tarafından kolaylık-

* National Collection of Fine Arts. (ç.n.)

la dahil edilemez. Bu eserler, uyumsuzların eserlerine kıyasla, alışılagelmiş eserlerin standartlarının çok daha fazlasını çok daha kapsamlı bir biçimde ihlal eder. Mevcut mekânlara uymazlar; gerçekten de bu eserler genellikle hiçbir şekilde yerlerinden oynatılmaz. Herhangi bir yerleşik sanatsal biçimin geleneğine bağlı olmadığı için, herhangi bir sanat biçiminin tarihinde önemli yerleri olan eserler olarak yorumlanmaları da olası değildir. Onlar merak uyandıran tuhaf şeylerdir ve öyle de kalırlar.

Naif sanatın primitif niteliği, tıpkı uyumsuz sanatın uyumsuz olma niteliği gibi, eseri meydana getiren kişinin yerleşik sanat dünyasıyla kurduğu ilişkide yatar. Naif sanatı ayıran eserin kendi niteliği değildir; bundan ziyade, çağdaş sanatsal kalıpların sınırlandırmalarına müracaat edilmeden yapılmış olmalarıdır. Bu durum, diğer bir karmaşık meseleyi de açıklar: Grandma Moses'ın eseri keşfedildikten ve müzelerde, galerilerde beğeniye sunulduktan sonra da halen naif bir eser midir? Grandma veya keşfedilmiş herhangi bir primitif sanatçı, dahil edilmiş olduğu dünyanın sınırlandırmalarını göz ardı etmeye devam ettiği ölçüde neyse o olarak kalmaya devam eder. Sanatçı, yeni çalışma arkadaşlarının ondan ne beklediklerini hesaba katmaya başladığında ve onlarla işbirliği yapmaya hazır olduğunda, onun yarattığı değişikliklere uyum sağlamak için kendisini bir şekilde değiştirmiş olan bir dünyaya katılmasına rağmen, yine de entegre bir profesyonel olur.

SONUÇ

Uyumsuzların ve naif sanatçıların çalışmalarını yaparken ve dağıtımını sağlarken karşılaştıkları zorluklar, izleyiciler ve otoritelerle yaşadıkları sıkıntılar, entegre profesyonellerin, toplumun meşru unsurları olarak kabul edilen sanat dünyalarına katılarak kendilerini kurtarmış oldukları sorunlara işaret eder. Halk sanatçıları sanat benzeri -adları dışında her şeyleri sanat eserleriyle aynı olan- eserlerin nasıl farklı himayeler altında yapılabileceğini ve bu himayenin eserin yapımını nasıl etkileyeceğini gösterir.

Entegre profesyonellerin, uyumsuzların, halk sanatçılarının ve naif sanatçıların eserleri arasındaki fark, eserin dış görünüşünde veya çıkardığı seste değil, bu eser ve bir sanat dünyasının az çok içinde bulunan başkaları tarafından yapılmış olan eserler arasındaki ilişkide yatar. Naif sanatçıların eserleri daima çocuksu görün-

meyeceklerdir ancak benzer malzemelerle yapılmış olmasına rağmen, sanat dünyasıyla farklı bir ilişki içerisinde yapılmış eserlerden farklı görüneceklerdir. Uyumsuz eserler, Ives'ın eserlerinin olduğu gibi, işbirliği bağlantılarınca dayatılan sınırlandırmalardan daha bağımsız olacaklardır ancak bunun yanında diğerlerinin sağlayacağı işbirliğinin yokluğu nedeniyle de engelleneceklerdir (Ives'ın, yazdıklarının çalındığını duyamaması gibi). Toplum tarafından sıkı bir şekilde desteklenen halk sanatı, bu eserin yapıldığı toplumun bu tür işler için sağladığı malzemelerle ve ayırdığı süreyle sınırlanmış olacaktır; burada sağlanan destek muhtemelen, sanat eseri yapımının toplumun başlıca meseleleri içerisinde ikincil bir yer almadığı bir sanat dünyasında katılımcılara sağlanan destekten daima daha az olacaktır. Naif sanat, kişiselliğin, çalışma arkadaşlarının görüşleri ve uyarıları tarafından değiştirilmemiş olan kaba hatlarını taşıyacaktır.

Şu halde sanat dünyaları, katılımcılarına, başkalarının maddi desteğini ve ciddi tepkilerini alacak eserler üretmeleri ve sanatçıların, eserlerini, içerisinde anlam kazanacağı bir gelenekle birleştirmeleri için yardım eder, ayrıca sanatsal faaliyet için önemli miktarda zaman ve başka kaynaklar temin eder.

Sanatın bu türleri arasındaki ayrımlar nitelik ayrımları değildir; her kategori içerisinde her düzeyde eser yapılabilir ve yapılmıştır. Ancak biz olmayan eserlere –bir sanat dünyasının meşru himayesi altında yapılmamış eserlere– temeli bir dünyaya, muhtemelen iştirak ettiğimiz bir sanat dünyasına dayanan bir estetik anlayışla bakarız. Bu estetik anlayış, entegre profesyoneller olmayan kişilerce üretilmiş nesneler yığını içerisinden belirli eserleri, dikkatimize layık olan, göz önüne çıkarılmayı hak eden bazı eserleri seçmemize olanak tanıyan şeydir. Koruma mekanizmaları, eserleri, seçilmeleri üzere bozulmamış bir şekilde sakladığı müddetçe, başka bir sanat dünyasından insanlar, başka bir seçim yapabilirler (Bu konudaki tartışma için bkz. Moulin, 1978, s. 244-47).

9
Sanat ve Zanaat

Sanat dünyalarının üyeleri sanat ve zanaat arasında genellikle bir ayrım yaparlar. Sanat eserleri yapmanın zanaatkârlık olduğu düşünülen teknik beceriler gerektirdiğini kabul etmekle beraber, sanatçıların, meydana getirdikleri ürüne, zanaat becerisinin ötesinde bir şey, yaratıcı güçleri ve yetenekleri sayesinde nesneye veya performansa eşsiz ve etkileyici bir özellik kazandıran bir şey kattıklarında ısrar ederler. Sanatçının çalışmasına destek veren ve yine becerikli olan diğer kimseler "zanaatkâr" olarak adlandırılırlar ve yaptıkları işe de "zanaat" denir. Benzer malzeme ve becerilerin benzer biçimlerde kullanılmasını gerektiren benzer faaliyetler ve onları yapan kişiler her iki isimle de anılabilir. Fark-

lı sanat dalları tarihleri boyunca değişiklik geçirdikleri süreçlerden geçerler, öyle ki zamanında uygulayıcıları ve halk tarafından zanaat olarak tanımlanan bir faaliyet daha sonra sanat olarak tanımlanmaya başlayabilir veya tam tersi bir biçimde sanat olarak tanımlanagelen bir faaliyet sonradan zanaat olarak tanımlanmaya başlayabilir. İlk durumda, bir sanat dünyasının katılımcıları bir zanaat dünyasından bazı unsurlar ödünç alır veya bu dünyada hâkim olmaya başlarlar; ikincisinde, gelişmiş bir sanat dünyası zanaat dünyasına özgü bazı özellikleri sergilemeye başlar. İsimdeki değişimle faaliyetin örgütlenmesine dair değişiklikler bir arada meydana gelir. Sanat ve zanaat arasındaki karmaşık ilişkilerin ve birinin diğerine dönüşmesini sağlayan süreçlerin analizi, tıpkı bir önceki bölümdeki karşılaştırmalı analiz gibi, sanat dünyalarının nasıl işlediğini anlamamıza yardım eder.

Sanat üretiminin standart olmayan biçimleri (örgütlü bir sanat dünyasına bağlı olmadan yapılan sanat biçimleri) üzerinde durduğumuz bir önceki bölüm, sanat dünyalarını neredeyse değişmeyen sistemlermiş gibi ele aldı. Bu bölüm bazı değişim süreçleri üzerinde durmak yoluyla bu hatayı onaracaktır. Takip eden bölüm, sanat dünyalarındaki değişimi ana konusu olarak alarak daha da ileri gidecektir.

(İnsanların günlük hayatta kullandığı kavramlar olarak *sanat* ve *zanaat*, faaliyetin örgütlenmesine dair özelliklerle ve meydana getirilen eserin biçimsel niteliklerle ilgili çeşitli tanımlamalara işaret ettiği için, bilimsel veya eleştirel kavramlarmış gibi kesin ve açık bir biçimde kullanılmaları mümkün değildir. Buna rağmen sanat ve zanaata dair dünyalardan, örgütlenmelerden ve çalışma üsluplarından söz edeceğim için, bu kavramları kullanırken insanların günlük hayatta kullandığı tanımlamaların belli bir yönüne işaret ettiğim akılda tutulmalıdır. Genellikle gündelik genel tanımlamaların kastettiği özelliklerin hepsini ideal bir biçimde karşılayabilecek örneklere müracaat etmeye çalıştım; ancak bunlar bile ideal bir örnekte olması gereken özellikleri karşılamıyor, öte yandan analitik olarak bu çok da önemli değil.)

ZANAATIN SANAT HALİNE GELMESİ

Bir çalışma ideolojisi, bir estetik anlayış ve bir iş örgütlenmesi biçimi olarak zanaat, sanat dünyalarından, bu dünyalarda çalışan

kişilerden ve onların tanımlamalarından bağımsız bir şekilde var olabilir, var olmaktadır da. Basit gündelik anlamıyla zanaat, yemek yediğimiz tabak, oturduğumuz sandalye, giydiğimiz giysi, çalışan bir su tesisatı veya akımı ileten bir elektrik tertibatı gibi faydalı nesneler üretmek için kullanılabilecek bilgi ve beceriler bütünüdür. Biraz farklı bir bakış açısından bakıldığında zanaat, faydalı bir şekilde faaliyette bulunmaktır; dans edilebilecek bir müzik çalmak, konuklara güzel bir yemek servisi yapmak, bir suçluyu asgari düzeyde kargaşaya neden olarak tutuklamak, bir evi orada yaşayan kişileri memnun edecek şekilde temizlemek.

Faydalılıktan söz etmek, amacı, söz konusu nesne ve etkinliklerin hizmet edeceği hedefi belirleyen bir kişinin varlığına işaret eder. Amaçlar, içinde bulundukları ortak eylem dünyasının özellikleri olarak, bu dünyanın tanımına uygun bir biçimde ortaya çıkarlar. Konuklara doğru bir şekilde yemek servisi yapmak, belli bir kâr karşılığı doyurulacak sürekli bir müşteri kitlesi yaratmanın amaç olduğu ticari yemek hizmeti dünyasının bir parçası olabildiği gibi, amaçlananın, yemek ihtiyacının karşılanmasının yanı sıra, ailenin, arkadaşların ve tanıdıkların birlikte hoş vakit geçirmelerinin olduğu ev dünyasının bir parçası olabilir. Her iki durumda da fayda, söz konusu faaliyet çevresinde kurulmuş olan veya kurulabilecek dünyanın dışındaki bir standart tarafından ölçülmektedir. Yiyeceklerden ve onların servis edilişinden alınan keyfi, amaç olarak kabul eden bir yüksek mutfak kültürü ve görgü kuralları dünyası mevcuttur ve burada fayda ölçüsü bu dünyanın bilgili katılımcıları tarafından geliştirilmiş ve kabul edilmiş standartlarca belirlenir. (Faaliyetin kendisi etrafında kurulmuş olan dünyadan kaynaklanan faydalarla başka dünyalardan ithal edilmiş standartlarca ölçülen faydalar –içsel faydalar ve dışsal veya pratik faydalar diye adlandırabileceğimiz faydalar– arasındaki ayrım tekrar karşımıza çıkacaktır.)

Zanaatı faydalı nesne ve faaliyetler üreten bilgi ve beceriler olarak tanımlamak, bir estetik anlayışa, belirli ürünler hakkındaki değerlendirmelerin dayandırılabileceği standartlara ve değerlendirme standartlarının köken ve mantıksal gerekçelerinin kaynaklandığı bir örgütlenme biçimine işaret eder. Bu örgütlenme biçiminde işçi, yaptığı işi yapılacak işin ve sonucun ne olması gerektiğini belirleyen bir başkası –bir müşteri veya işveren– için

yapar. İşverenler işçilerin özel yeteneklerinin ve bilgilerinin olduğunu bilmekle beraber, sonuç hakkındaki nihai değerlendirmeyi kendilerinin yapmasını uygun görürler. İşçi, işleri yapmanın yöntemlerini zanaattan olmayan kişilerin bilmediği biçimde bilebilir; ancak sonsözü söylemenin işverenin hakkı olduğunu kabul eder. Her ikisi de işin amacının işverenlerin kendi amaçları için, bu amaçlar her ne ise, kullanabilecekleri bir şey yapmak olduğunu kabul ederler. Bir işçi arada sırada kendi kullanımı için bir şeyler yapsa da her halükârda, birinin gereksindiği bir şeyi karşılamak için bir nesne yapılmaktadır.

Yaptığınız işin bir başkasının pratik ihtiyaçlarını karşılamak için yapıldığını söylerseniz, ürünün içkin özelliğine dışsal bir şey olarak tarif edilmiş olan işlev, bu durumda önemli bir ideolojik ve estetik etmen olur. Yapılan ürünün hiçbir açık veya olası kullanım alanı yoksa veya görünüşteki kullanımına hiç uymuyorsa, onu yapan zanaatkâr (zanaatın ideolojisini kabul eden biri olarak zanaatkâr) muhtemelen meslektaşlarından gelen sert eleştirilere maruz kalacak ve savunmasız hissedecektir. Bu konuda daha sonra bazı örnekler vereceğim.

İşleve ek olarak, zanaatkârlar başka bir estetik standardı da ustalıklı beceriyi de göz önünde bulundururlar. Pek çok zanaat dalı zordur, fiziksel becerilere ve birinci sınıf bir zanaatkârın zihinsel disiplinine hâkim olmak yılları gerektirir. Gerekli becerileri tam anlamıyla kazanmış olan bir uzmanın söz konusu zanaat dalında kullanılan malzemeler üzerinde büyük bir hâkimiyeti vardır, onlarla her şeyi yapabilir, hızlı ve atik çalışabilir, daha az uzman olan zanaatkârların yapılmasını zor veya imkânsız bulduğu nesneleri kolaylıkla, sıradan şeylermiş gibi yapabilir. Mesela bir çömlekçi, çömleklerin çeperini, diğer çömlekçilerin kırmadan yapamayacağı kadar ince yapabilir. Ayrıca, diğer çömlekçilerin idare edemeyeceği kadar büyük miktardaki bir kil yığınına şekil verebilir. Ustalık kazanılmış olunan konu alandan alana değişiklik göstermekle beraber, daima malzeme ve tekniklerin olağanüstü bir kullanımını gerektirir. Ustalık bazen çok geniş bir teknik çeşitliliğe hâkimiyeti, şeyleri diğerlerinden sadece daha iyi yapmayı değil, daha çok ve çeşitli şeyler yapmayı da kapsar. Usta zanaatkârlar maharetleriyle övünürler ve söz konusu zanaat alanının içindeki ve bazen de dışındaki, kişiler tarafından saygı görürler.

Bir nesnenin işe yarar olması, yapılması için bir ustanın becerisini gerektirmesi, bu nesnenin aynı zamanda güzel bir nesne olarak kabul edilmesini engellemez. Bazı zanaat dallarının, gelenekleri içerisinde oluşmuş bir güzellik anlayışı ve bu anlayışa uygun olarak ortaya çıkmış estetik standartları ve beğeni kuralları vardır. Hem yapanlar hem de kullananlar, bazı mobilyaların kullanışlı olmalarının yanında güzel de olduğunu düşünür, onları güzel yapan farkın ne olduğunu bilirler. Çoğu kimse ev eşyası olarak kullanılan bu zanaat ürünleri arasındaki bu ince ayırımlara dikkat etmez; dikkat edenler (örneğin Japonlar) güzelliği, işe yararlık ve ustalığa ilaveten, gündelik faaliyetlerini etkileyen üçüncü bir değerlendirme ölçütü olarak benimserler. Güzellik, uzmanların değerlendirme yaparken kullandıkları, çalışanların da karşılamaya çabaladıkları ilave bir ölçüt haline gelir.

Zanaat faaliyetlerinin katılımcıları, güzelliği bir ölçüt olarak kabul ederek, sanatın gündelik tanımına ait bir özelliği de gündemlerine almış olurlar. Bu tanım, belirli bir sanat dalı geleneği içinde temsil edilmiş şey olarak güzelliğe; sanatsal değerin kaynağı olarak, sanat dünyasının kendi gelenekleri ve meselelerine; sanatçının düşünce ve duygularını ifade etmesine; sanatçının eseriyle ilgili olarak dış etmenlerden görece bağımsız olmasına vurgu yapmaktadır. (Aslında sanatın gündelik tanımı, açık ifade etmese de sanat dünyasının diğer katılımcılarının –örneğin; hamiler, tacirler, küratörler ve eleştirmenlerin– teoride değilse de gerçekte sanatçının ifade özgürlüğünü ciddi biçimde kısıtladığını kabul eder.)

Bazı zanaatkârlar güzelliği bir ölçüt olarak kabul ettiği için, zanaat dünyalarının örgütlenme biçimi, daha karmaşık ve farklı bir biçim alır. Zanaatlar genelde, düzgün işler yapmaya ve geçimlerini sağlamaya çalışan sıradan zanaatkârlarla, daha tutkulu amaçları ve ideolojileri olan sanatçı-zanaatkârlar arasındaki fark bakımından ikiye ayrılır. Sıradan zanaatkârlar genellikle sanatçı-zanaatkârlara saygı duyar; onları yeniliklerin, buluşların ve özgün fikirlerin kaynağı olarak görürler. Bu iki tür zanaatkâr, zanaatı yalnızca farklı yöntemlerle sürdürmedikleri, aynı zamanda kendilerini ya biri ya da diğeri olarak tanımlamaya ve işin ya bir biçimini ya da diğer biçimini benimsemeye eğilimli oldukları için de farklı insan gruplarını oluştururlar.

Sıradan zanaatkâr, güzellik ölçütünü muhtemelen pek fazla ciddiye almaz. Çok çeşitli işlerin gereklerini ve çok çeşitli müşterilerin taleplerini karşılamakla meşgul olan sıradan zanaatkâr, döşediği boruların suyu taşımasıyla, kurduğu kitaplığın sağlam olması ve ölçtüğü yere uymasıyla, hazırladığı yemeği hızlı bir biçimde sunmakla tatmin olur. Pek tabii ki örneklerimi güzellik mefhumunun söz konusu olmadığı, en azından resim ve heykel gibi yüksek sanatlar bağlamındaki anlamıyla söz konusu olmadığı zanaatlardan kasıtlı olarak verdim.

Bazı zanaatkârlar (geçerli bir liste, en bariz örnekleri söylersek, çömlekçileri, dokumacıları, cam üfleyicileri ve mobilya ustalarını içerecektir) kendilerinden sanatçı-zanaatkâr diye söz ederler (Sinha, 1979). Bu ayrım söz konusu zanaat dünyalarında bir anlam ifade eder. American Crafts Council* kendisini sanatçı-zanaatkârların örgütlü sesi olarak tanımlar. Yayımlandığı zamanlar etkili bir dergi olan *Craft Horizons,* neredeyse tamamen zanaat odaklı *Ceramics Monthly*** gibi dergilerin aksine, güzellik ve sanatsal liyakat meselesi üzerinde durdu. Çoğu zanaat dalında bu tür tamamen zanaat odaklı dergiler vardır.

Sanatçı-zanaatkârların, geleneksel sanatın yetkili isimleri –koleksiyoncular, küratörler, galeri sahipleri– tarafından sanat eseri olarak kabul edilen işleri, sanatçı-zanaatkârı, zanaatkâr konumuna özgü işveren-işçi ilişkisi biçimindeki kısıtlamalardan kısmen özgürleştiren yeni imkânlara kavuşur. Güzel zanaat nesneleri "el sanatları" başlığı altında sergiler ve müzelerde teşhir edilir, ödüller kazanır, onları yapan zanaatkârların şöhretlerine katkıda bulunur, kitaplara ve "nasıl yapmalı" tarzı yayınlara konu olur, hatta onlar için kurslar açılır. Kısacası, güzel zanaat nesneleri ile sıradan zanaat nesneleri arasında ayrım sadece bazı insanların önem verdiği bir şey değildir, zanaat standartlarına bağlı kalırken güzel nesneler yapmanın önemli mükâfatları da vardır.

Sanatçı-zanaatkârların sıradan zanaatkârlardan daha büyük tutkuları vardır. İzleyicileri, kurumları ve ödülleri sıradan

---

* Amerikan Zanaat Kurulu, 1943'ten beri faaliyette olan ve kâr amacı gütmeyen, zanaat alanında eğitim ve destek veren bir örgütlenmedir. (ç.n.)

** *Craft Horizons*, Amerikan Zanaat Kurulu tarafından yayımlanan, 1979'da adı *American Craft* olarak değişmiş olan ve günümüzde de yayın hayatını sürdüren bir dergidir. Zanaattan sanayiye, modadan, mimari ve tasarıma kadar çok farklı sanat ve zanaat alanlarını buluşturan bir çizgi izlemektedir. (ç.n.)

*** *Ceramics Monthly*, Amerika'da 1953'ten bu yana yayınını sürdürmekte olan ve sadece seramik alanındaki çalışmalara yer veren bir dergidir. (ç.n.)

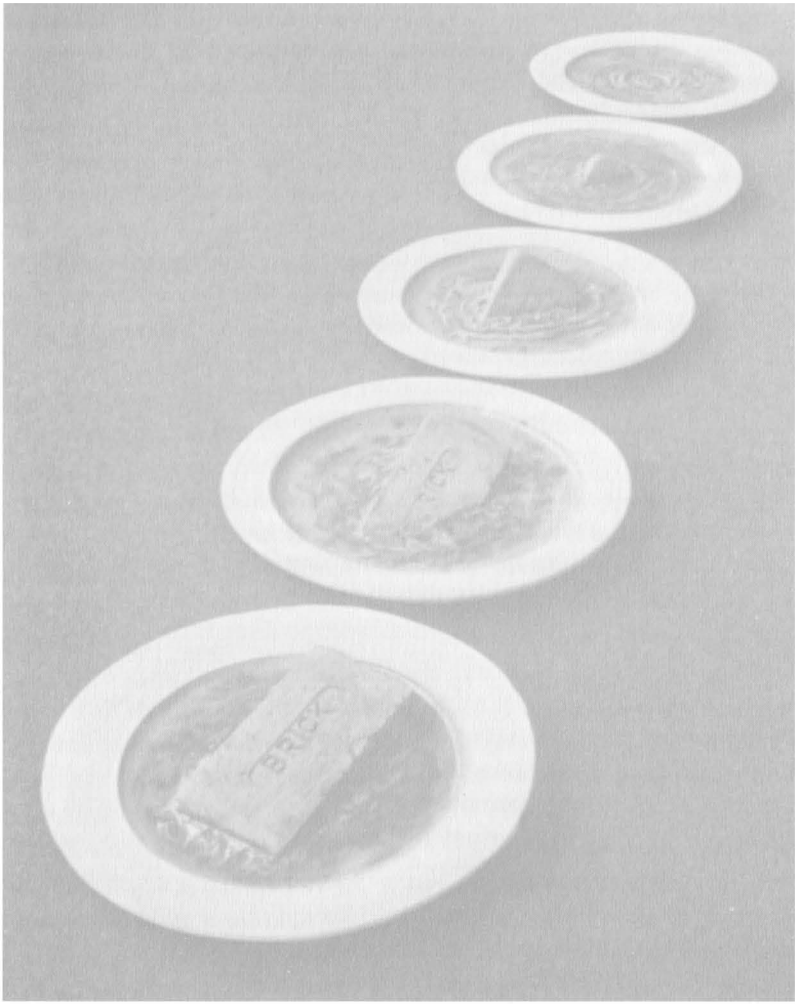
zanaatkârlarla paylaşmakla beraber, güzel sanatlar kurumlarıyla aralarında bir akrabalık olduğunu düşünürler. Güzel sanatlar alanında çalışan sanatçılarla paylaştıkları güzellik idealini daha sınırlı bir alanda kovalamayı seçmiş olduklarının farkında olsalar da kendi yaptıkları ile güzel sanatlar alanında çalışan sanatçıların yaptıkları arasında bir devamlılık görürler. Güzelliğin ne olduğu elbette büyük bir uzlaşmazlığın konusu olabilir; ancak güzellik, insanların bir işi değerlendirirken ve kendi işlerini yaparken müracaat ettikleri üçüncü temel ölçüttür.

Zanaatkârlarla sanatçı-zanaatkârların ayrışmasını tipik bir tarihsel süreç olarak düşünebiliriz. Estetik anlayışı faydaya ve ustalığa dayanan, üyelerinin eserlerini zanaat dünyasında çalışmayan müşteri ve işverenlerin talimatlarına göre ürettikleri bir zanaat dünyasından yeni bir bölüm oluşur (Bucher, 1962; Bucher ve Strauss, 1961). Bu bölümün yeni üyeleri, güzelliğe daha çok önem vererek temel estetik anlayışta değişiklik yaparlar; ayrıca bazı ilave örgütlenmeler geliştirmek yoluyla işverenlerin isteklerine boyun eğme zorunluluğundan kurtulurlar. Bu sanatçı-zanaatkârlar kendi faaliyetleri etrafında bir çeşit sanat dünyası, bir "küçük sanat" dünyası geliştirirler. Bu dünya tam donanımlı temel sanat dallarının aygıtlarının çoğuna sahiptir: gösteriler, sergiler, ödüller, koleksiyonculara yapılan satışlar, öğretmenlik mevkileri ve diğerleri. Bütün zanaat dünyaları bu tip sanatsal, güzellik odaklı bölümler oluşturmazlar (örneğin, sıhhi tesisatçılık bunu yapmaz). Ancak zanaat dünyası içinde ortaya çıkan sanat bölümü genellikle, aynı dünya içinde bulunan ve ağırlıklı biçimde yararcı olan zanaat bölümüyle uyum içinde bir arada var olur.

Bir diğer süreç, yerleşik ve halihazırda sanat dünyası olarak tanımlanmış bir dünyanın üyeleri, çağdaş sanat dünyasının tipik faaliyetlerinin ve ideolojilerinin içinde yer alan insanlar, yerleşik bir zanaat dünyasını, özellikle onun sanatsal bölümünü istila (bu askeri benzetme burada uygundur) etmesidir. Bu süreç, güzel sanatlar alanında çalışan bazı sanatçıların, yaşadıkları bir ifade sorununu çözmek için yeni mecralar aramaları durumunda başlar. Bu sanatçılar bu zanaatlardan biriyle karşılaşır, o zanaatın malzeme ve teknikleri içinde sanatsal olarak yararlanabilecekleri ve geliştirebilecekleri bir potansiyel görürler. Onda, yöneldikleri ve karşılık verdikleri sanat dünyasının ilgisini çekecek bir şeyler yap-

manın bir yolunu görürler. Zanaattın standardı olan pratik faydayla ilgilenmezler; güzellik tasarımları muhtemelen istila ettikleri zanaat alanının güzellik tasarımından çok farklı ve daha ileridir, ayrıca onları ilgilendiren maharetin türü bu dünyaların daha geleneksel çalışanları tarafından itibar edilmiş olandan bir hayli farklı olmalıdır.

Zanaat alanındaki bu yeni sanatçı nesli, yeni ve meydan okurcasına yararsız olan standartlar geliştirirler. Onları sadece parçası oldukları sanat dünyasınca tanımlanmış faydalar ilgilendirir. Sanat eserleri, estetik inceleme konuları, koleksiyon ve sergileme nesneleri, yatırım ve parasal kazanç araçları olarak işe yararlar; sanat dışındaki dünyaların amaçları ve örgütlenmeleri tarafından tanımlanmış pratik faydaları taşımazlar. Bir zanaat alanını istila eden sanatçılar, ürettikleri eserlerin, bu tür şeyleri insanların genelde kullandıkları biçimde kullanılmayacağından emin olmak isterler. Mesela çömlekçiliğin bir güzel sanatlar dalı olduğunu iddia eden hareketin önderlerinden biri olan Robert Arneson (Zack, 1970), teknik açıdan yetkin olan bir dizi geniş tabak yaptı, bu tabaklar, ortalarında bulunan ve dizi ilerledikçe tabağın yüzeyine gömülen kocaman tuğlalar nedeniyle işe yararlığını kaybetmişti (bkz. resim 28). Bir başka örnek de bir sanat okulunda seramik bölümünün denetimini ele geçirmiş olan bir grup sanatçıdır. Yeni başkan bölümde hiç kimsenin o andan itibaren yüksek ısı gerektiren toprak kaplar yapamayacağını ilan etti. Bununla, artık herhangi bir yararı olan nesneler yapamayacaklarını kastediyordu; çünkü sadece yüksek ısıda yapılan toprak kaplar suyu tutar, böylelikle de ev içi kullanım için uygun olabilirler: fincanlar, bardaklar, tabaklar, vazolar. Sadece düşük ısıda üretilen toprak kapların yapılmasında ısrar ederek, başkan aslında o andan itibaren yaptıkları şeylerin çağdaş heykelin bir versiyonu olacağını ilan ediyordu. Hiç kimse asıl noktayı kaçırmasın diye açıkladı: "Bundan sonra kap yapmayacağız."



RESİM 28: Robert Arneson, *Batan Tuğla Tabakları.* Sanatçılar bir zanaat ortamını istila ettiklerinde, malzeme zanaatle ilişkili olduğu halde eserin sanat olduğunu gösterecek şekilde kasıtlı olarak işlevsel olmayan eserler yaparlar. Seramik, 1969. (Fotoğraf, Hansen Fuller Goldeen Gallery'nin izniyle kullanılmıştır.)

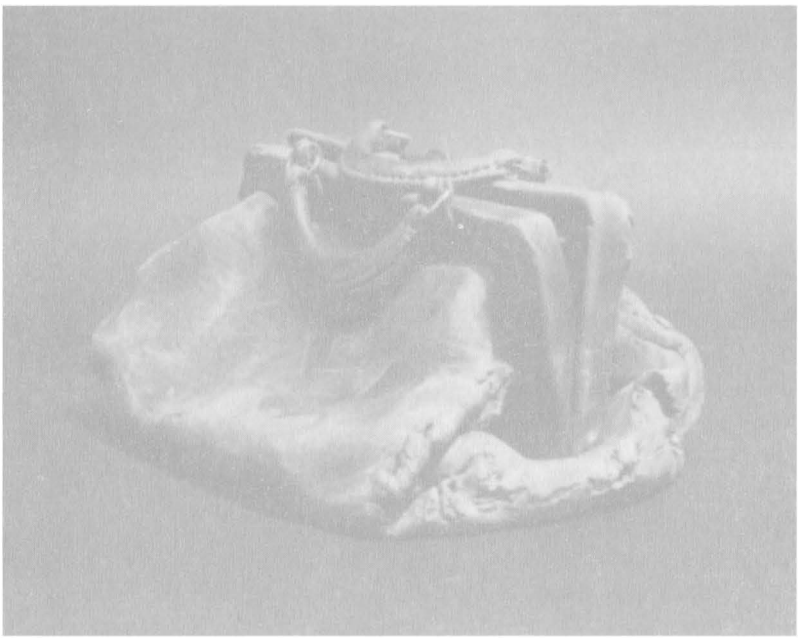
Yararlılık standardının önemini yitirmesine paralel olarak eski ustalık standartlarının da değeri azalır. Eski sanatçı-zanaatkârların ömürlerini öğrenmek için harcadıkları şeyler birdenbire yapılma-

ya değmeyecek şeyler olurlar. İnsanlar onların yaptıkları işi en baştan savma şekilde yaparlar ve sadece bu yüzden bu insanların daha üstün oldukları düşünülür.

Geleneksel zanaat ölçütlerine bağlı kalmak yerine, bir zanaat alanına giren sanatçılar, çalışmalarını, geleneksel anlamda yüksek sanat olarak tarif edilmiş dünyalara özgü ölçütlere göre tasarlar ve organize eder, bu ölçütlere dayandırırlar. Zanaatların sanatsal versiyonlarında, örneğin, eserin biricikliğine önem verilir. Sanatçılar ve hitap ettiği kimseler, bir sanatçı tarafından üretilmiş herhangi iki eserin birbirine benzememesi gerektiğini düşünürler. Ancak iyi zanaatkârlar için bu söz konusu değildir; aksine sanatçı-zanaatkârın hâkimiyeti kendini, şeyleri olabildiğince birbirine benzer yapma becerisinde gösterir. Küçük, güzelce biçim verilmiş bir kâseye 200 $ ödemiş kişiler ona benzeyen bir başka kâse gördükleri zaman aldatılmış hissetmeyeceklerdir. Aldıkları şey, karşılığını ödedikleri ustalıklı zanaatkârlığı gösterir. Aynı kâseyi biricik bir sanat eseri aldıklarını düşünerek alsalardı, ondan iki tane olduğunu anladıklarında aldatılmış hisseder*lerdi*. Şu halde bu dallarda çalışan sanatçılar, fikirlerini, bu fikrin bu sanat dalı içerisindeki uygulamasını satarlar ve yaptıkları parçaların her birinin diğer hepsinden nasıl ayrı olduğunun açık bir biçimde görülmesini isterler. Hiç kimse bir sanatçıdan bir kopya almak istemez ancak bir zanaatkârdan alır.

Sanatçıların yarattığı yeni standartlar, bir eserin tek faydasının sanat olmak –beğenilmek, takdir ve tecrübe edilmek– olmasını garanti eder. Sanatçılar eski tarz zanaatkârlığın katıksız ustalığını kınarlar. Sanatın diğer alanlarındaki, özellikle geleneksel resim ve heykel dallarındaki eserlerle bilinçli bir devamlılık olduğunu düşünür ve bu ilişkiyi bilfiil kurarlar. Çalışmalarının nasıl olması gerektiği hakkında diğerlerinin fikirlerinden bağımsız olduklarını ilan eder, yararlılığın gereklerini sırtlarına yükleyecek herhangi bir girişimi kınarlar. Sanatçıların yaptıkları şeyler genellikle büyük oranda maharet ve hâkimiyet gerektirir; ancak söz konusu beceriler sıradan zanaatkârlar veya sanatçı-zanaatkârlar tarafından itibar edilen becerilerden genellikle kasıtlı bir biçimde farklıdırlar ve çoğunlukla da bu beceriler iyice gizlenmiştir. Marilyn Levine, ayakkabıların, botların ve deriden yapılan diğer nesnelerin, kilden yapılmış olduklarını anlamak için hafifçe vurmak ve

çınladıklarını duymak zorunda kalacağınız şekilde, gerçek deriye çok benzeyen seramik heykellerini yaparak hatırı sayılır bir şöhret kazanmıştır (bkz. resim 29); bu hayli büyük bir beceriyi gerektirir ancak bu beceri seramikçilerin genelde itibar ettikleri türde bir beceri değildir. Geleneksel zanaat ustalığını sergilememek bir meziyet haline gelir ve sanatçılar ya şok etme amacıyla ya da geleneksel zanaatın belirli sınırlamalarından bağımsız olduklarını göstermek için kasten kaba saba işler yapabilirler (bu tip kaba saba eserlerin yapılması, bu ustalık zanaatkârlarınkiyle aynı olmasa da hayli büyük bir ustalığı gerektirebilir).



RESİM 29. Marilyn Levine, *Kahverengi El Çantası.* Bir zanaat aracını benimseyen sanatçı, zanaatkârların becerilerinden farklı beceriler geliştirir; örneğin derinin yüzeysel görünüşünü taklit etme becerisi. Seramik, 15.24x22.86 x34.29 cm, 1976. (Fotoğraf Hansen Fuller Goldeen Gallery'nin izniyle kullanılmıştır.)

Zanaat malzemelerini ve tekniklerini benimseyen sanatçılar, çalışmalarını sanat olarak tanımlayarak, bir zanaat çevresinde ge-

lişenden farklı bir sosyal örgütlenme meydana getirir ve bu örgütlenmenin esaslarına uygun olarak çalışırlar. Zanaat organizasyonları, zanaatkârı, isteği doğrultusunda ve kullanımı için eserin yapıldığı bir işverene tabi kılar. Ancak genel olarak benimsenen çağdaş sanat tanımlaması, sanatçının hiç kimse için çalışmadığını; eserin, sanatın gelişimine içkin olan sorunlara karşılık olarak üretildiğini ve sanatçı tarafından özgürce seçildiğini varsayar. Elbette sanatçı, diğer kişiler ve kurumlarla ilişkisi bakımından bireysel bir kahraman değildir, zamana ve mekâna göre değişiklik gösteren kurumsal sınırlamalar çerçevesinde hareket eder. Eserleri kilisenin ve kraliyetin hamiliği sayesinde dağıtılan sanatçılar, 4. Bölüm'de görmüş olduğumuz gibi, işbirliği yapılabilecek kimseler olduklarını düşündükleri müddetçe, hamilerinin beğenilerini ve arzularını hesaba katmayı çıkarlarına uygun buldular. Koleksiyoncular, galeriler ve müzelerden oluşan bir dünyada kapana kısılmış çağdaş sanatçılar normalde, akıllarında belirli bir alıcı olmaksızın üretim yaparlar; eserlerinin, alıcının satın alarak veya almayarak denetim kurduğu geleneksel tacirler ve galeriler mekanizması aracılığıyla pazarlanmasını beklerler. Örgütlenme biçimi nasıl olursa olsun, genel olarak benimsenen sanat tanımı ayrıca, bu alıcıların ve aracıların sanat dünyaları tarafından tanımlanan gerekleri sanatçı kadar umursadıklarını ve bu nedenle de mevcut sanat dünyasının dışında değil de içinde tanımlanmış sorunları ve meseleleri umursadıklarını varsayar. Durum genellikle böyle olmasa da sanatçılar kendilerini sanat tanımına göre yönlendirirler.

Sanat fotoğrafçıları, reklamcılık, moda fotoğrafçılığı veya fotomuhabirliği gibi bazı zanaat amaçlı alanlarda çalışan fotoğrafçılara nazaran içinde çalıştıkları organizasyonun gereklilikleri tarafından daha az kısıtlanmış olarak çok çeşitli çalışmalar yaparlar (Rosenblum, 1978). Benzer şekilde geleneksel zanaat alanında çalışan sanatçılar hem yaptıkları şeylerin çeşitliliği hem de çalışmalarını anlatırken kullandıkları fantezi dolu konuşma tarzındaki acayiplik açısından aynı zanaat dalında çalışan sanatçı-zanaatkârlara nazaran nispeten özgürdürler. Eserler, resim ve heykel gibi bazı çağdaş yüksek sanat dünyalarında yapılan güncel çalışmaları andırır; sanatçıların konuşma biçimleri hem bu benzerliğe işaret eder hem de anlaşılır ve mantıklı olma gereğine karşı, en azından görünüşte, bir kayıtsızlığı gösterir. Bu sözü edilen

son özellik, toplum tarafından kabul edilmeye karşı kayıtsız kalmanın pek çok çağdaş sanatçının özelliği olduğunu ifade eder.

Burada konuyla ilgili bazı örnekler vereceğim. Arneson aslında heykel olan pek çok parça yaptı: bir şekilde biçimi yamulmuş, kenarları pürüzlü, tuşları kırmızıya boyanmış tırnaklardan oluşan bir daktilo (bkz. resim 30, diğer örnekler için bkz. Zack, 1970); sigara içen veya kafatası açılmış vaziyette bir dizi otoportre; her şeyin tekdüze saf bir beyazla boyanmış olduğu, sanatçının başında bir aşçı şapkasıyla gerçek boyutlardaki bir portresinin önünde duran tabaklar dolusu yiyecekle kaplı devasa bir masa. Çağdaş heykel ve seramiğin sanatsal kalıplarına aşina olan bir gözlemciye göre bu parçalar heykelden çok seramiğe benzer. Meydan okurcasına yararsız bir çömlekçilik ürünü bu eserler, yine de kilin kabaca biçimlenmesi ve cila sayesinde kil işi olarak dikkatleri üzerlerine çeker. Onların bazı etkileri böylece yaratılmış olan belirsizlikte yatar. Diğer parçalar prensipte yararcıldır; ancak gerçekte pek de öyle değildir. Bu konuda verilebilecek bir örnek, Arneson'un, ağzı gerçeğe uygun bir şekilde biçimlendirilmiş bir penis olan çaydanlığıdır; onunla çay koyabilirsiniz ancak herkese değil (bkz. resim 31).

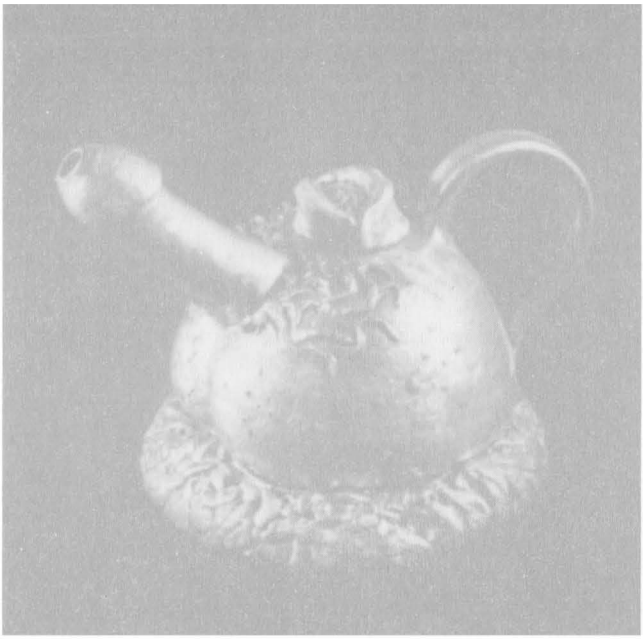
Bu tip eserlere eşlik eden konuşmalara dönecek olursak, işte Arneson'un açıklaması:

Son dönemlerde yaptığım TAMAMEN SELADONUN SOĞUKLUĞUYLA SIRLANMIŞ PORSELEN SANAT ESERLERİ, bir 9. yüzyıl güney Çin Sung Hanedanı çömlekçisi gibi sanatın gerçekliğini, sanat olmayanı, sanat sayılmayanı ve onların önemini değerli ve özgür bir biçimde, eklenmiş dipnotlarla ve Steve Kaltenfront, Duncan Mold Company* gibi kimselerden ve kendi Akrep burcu yıldızının, konumunun derinliklerindeki gerçeği bir an için gösterene kadar yükselmekte olduğunu düşünen Başak burcu bir sanatçı için benim kendi astrolojik işaretlerimden seçilip ayrılmış ıvır zıvırla açıklamaktadır. Ancak bu, ateş söndükten ve ocak soğuduktan çok sonraydı, böylece ben de mevcut kanıtların ışığında ve durduğunuz yere dayanarak düşündüm, bütün bunlar ne olursa olsun çok fazla fark yaratıyor görünmedi, sadece kendine sanat diyen beyaz balçıktan bir sürü çalışma (aktaran Slivka, 1971, s. 42).

* Duncan Kalıp Şirketi. (ç.n.)



RESİM 30. Robert Arneson, *Daktilo.* Bir zanaatın araçlarını kullanmaya başlayan sanatçılar, eserlerinin geleneksel sanat dallarında yapılan eserlerle bir süreklilik içinde olduğunu vurgularlar. Bu eser Pop Art heykellerle benzer özellikleri taşır. Seramik 15.55x28.90x31.75 cm, 1965; Üniversite Sanat Müzesi Koleksiyonu, Kaliforniya Üniversitesi, Berkeley; sanatçının hediyesi.



RESİM 31. Robert Arneson. *Muazzam bir Çaydanlık.* Sanatçılar teknik açıdan olduğu kadar sosyal açıdan da işlevsiz olan eserler yapabilirler. Bu çaydanlık çay koymak için kullanılabilir; ancak herkese değil. Parlatılmış toprak işi, kaidesiyle birlikte yaklaşık 20.3 cm yüksekliğinde, 1969. (Fotoğraf, Hansen Fuller Goldeen Gallery'nin izniyle kullanılmıştır.)

Arneson, günümüzde "ilerici" sanatçıların sıkça yaptığı bir biçimde, sanatla ve geleneksel sanatçıların eserleri hakkında yaptıkları açıklamalarla alay eder. Bunu yapan tek isim o değildir. Roger Lang bir tabağın üzerindeki bir parça turta şeklindeki heykelini benzer biçimde açıklamıştı:

> Her şeyden önce bir yiyecek olarak turta bana ilginç geliyor, ayrıca bir V biçimli turtayı tabak süslemesi için bir temel olarak kullanarak, üçgenlerle ilgili çağrışımlar, jeodezik, matematiksel, cinsel bazı çağrışımlar keşfettim. Daha sonra tavuk etli turta, elmalı turta, kirazlı turta ve turtayla ilgili düşünceler beni turtayı üç boyutlu olarak kullanmaya sevk etti. Nihayetinde meyveli turta tam bir Amerikan yemeğidir. Şeyler peyderpey birikti ve turtayı çağrışımlar kurmak için, hiçbir sebebi olmaksızın, serbestçe aklıma gelen şeyler için bir vasıta olarak düşünme

noktasına geldim. Buna ek olarak, benim getirdiğim bazı görsel değişiklikler de var ve henüz üstü kabuksuz turtaların keşfine başlamadım. Her şeyi göz önünde bulundurunca, turta hayli zengin bir araç. (aktaran, Slivka, 1971, s. 43)

Görsel ve sözel benzer örnekler, dokumacılık, cam üfleyiciliği, mobilya yapımı ve giysi tasarımı için de toplanabilir.

Sanatçıların, daha önce zanaatkârlar ve sanatçı-zanaatkârlarca egemen olunan bir faaliyete yeni standartlar, ölçütler getirerek bir zanaat dünyasını istila ettiklerinden ve onu ele geçirdiklerinden söz etmiştim. Bütün geleneksel zanaatların, özellikle özel zanaat galerilerinde ve küçük müzelerde (en büyük yıllık seramik sergisi, New York Syracuse'daki Everson Müzesi'nde yapıldı) veya önemli müzelerin sapa köşelerinde sergilenme imkânı vardır. Sanatçı-zanaatkârlar, zanaatlarının daha iyi müzelerde daha fazla sergi alanına sahip olması için mücadele eder ve "bizimkilerden biri" zanaatı daha prestijli mekânlara taşıdığında büyük sevinç duyarlar (bkz. Christopherson, 1974a). Müzeler ideolojik ve estetik modalardan özellikle etkilenirler. Üsluplara karşı duyarlı olmaya eğilimlidirler. Bu, bazen istilacıların zanaat yarışmalarının jürilerinde görev yapmak üzere davet edilmeleriyle sonuçlanır. Kendi standartlarına göre iyi olan eseri seçer, eski standartlara göre yapılan eserleri göz ardı ederler. Bir süre sonra, yeni ve sanatsal yönelimli olan eserler sergilenmeye, ödüller kazanmaya, dergilerde haklarında yazılar yazılmaya, hatta belki de satılmaya başlar. (Satışlar, bu yeni tarzın yeni bir pazar yaratıp, diğer ilerici sanat dallarına harcanacak olan paradan pay kapmak yerine, dahil olduğu yerleşik zanaat piyasasına ne ölçüde hâkim olduğuna, bu piyasada ne kadar pay sahibi olduğuna bağlıdır.) Eski zanaatkârlar çileden çıkar, ekonomik olarak zarar görürler. Öğretmenlik işlerini yeni gelenlere kaptırırlar; böylece tüm bir öğrenci nesli ve potansiyel tüketiciler, gerek eserlerin üreticileri olarak gerek alıcıları olarak, bu hareketin standartlarını benimser.

Yani bir grup –yeni sanatçılar– kısmen, eski sanatçı-zanaatkâr grubun yerini alır. Bu olduğunda, büyük bir ihtilaf meydana gelir. Zanaatkârlar, bir grup yeteneksiz vahşinin, hakları olmayan bir şeyi ele geçirdiklerini düşünür. Sanatçılarsa, sanatsal ilerlemenin yolunda duran bazı eski kafalılardan kurtulduklarını düşünürler. *Craft Horizons*'dan yapılan alıntılar bu tartışmanın duygusal nite

liğine ve ideolojik içeriğine açıklık kazandırır. Geleneksel tarzda çalışan ünlü bir dokumacı olan Mary Buskirk 1960 yılında şöyle demiş:

> Çoğu zaman bir nesne tasarlanma amacını gölgede bırakıyor. Örneğin arka plan olarak iş görmesi için yapılan perdelerin, sadece böyle olması gerekir, odadaki bütün eşyaların uyum içinde durmasını sağlayacak bir fon. Örneğin halılar, üzerine basmanız için sizi çağırmalıdır. Çoğu zaman insanların halının çevresinden dolaştıklarını görürsünüz, o zaman anlarsınız ki artık söz konusu olan işlev değildir. Bu sizin renkleri ve desenleri kullanamayacağınız anlamına gelmez, onları halının üzerine basmaya davet edecek biçimde kullanmanız gerektiği anlamına gelir (aktaran Halverstadt; 1960, s. 10).

On yıl sonra, sanatçı grubunu temsil eden Virginia Hoffman, "Dokumacılık Ne Zaman bir Sanat Olacak?" sorusu hakkında konuştu ve tıpkı bu tip hareketlerden birinin diğerleri için ne derece bir model görevi görebileceği kadar yeni grup idareyi ele aldığında meydana gelen kavramsal dönüşümün ne çeşit bir dönüşüm olacağını açıklığa kavuşturdu:

Dokumacılığı bir sanat olarak kabul eden görüş, onun kutsallaştırılmış sanat dalları arasında yerini alması için çabalar; işleme, aplik, makrame, dokuma, dokuma olmayan, tezgâhta dokunmamış, tezgâhta dokunmuş gibi sonsuz sayıdaki adlandırma, düşüncede henüz bir değişim olmadığını gösterebilir... Seramikçilerin kullanıma uygun olmayan çömlekler için bir raison d'être* aradığı zamanları hatırlıyor insan...

Eğer sanat dallarının titiz bir biçimde sınıflandırılmasına gerek yoksa, fikirlerin cisimleşmesini sağlayan farklı yöntemleri nasıl adlandıracağız? Ron Goodman'ın "Young Americans 69"daki "Genesis"i** yeni bir kategoriye işaret etti: Yumuşak heykel. Bu kadar büyük bir kategori mantıksal olarak esnek parçalardan, elyaf malzemelerden, belirli bir başı veya sonu olmayan bölümlerden yapılmış her şeyi; parçaları germek, karşılıklı olarak dengelemek, ayırmak sonucunda yumuşak malzemelerin sertleştirilmesiyle veya tam tersinin yapılmasıyla ve ağırlıksızlık, yerçekimi gibi görünmeyen kuvvetlerin kullanılmasıyla üretilmiş olan her tür şeyi kapsayabilir. Kenneth Snelson'un metal boru ve kablolardan olu-

* Fr. Varlık sebebi. (ç.n.)
** Genç Amerikalılar 69, Yaratılış. (ç.n.)

şan tasarımları, Gabo'nun bazı eserleri, Mexico City'deki Spor Sarayı ve Fuller'in Jeodezik Kubbeleri gibi mimari yapılar, Eva Hesse'in, Alan Saret'nin, Robert Morris'in, Alice Adams'ın ve büyümekte olan bir grubun eserleri akla gelir (Hoffman, 1970, s. 19).

Bu sözler, zanaatın standartlarını hatta adını değiştirme ve diğer alanlarda çalışan sanatçıların eserleriyle söz konusu zanaat arasında bir devamlılık tesis etme mücadelesini anlatır.

Ancak değişiklik sadece bir grubun diğerinin yerini alması değildir. Zanaatkârlar var olmaya, üretmeye, satmaya, şöhret kazanmaya, kariyer sahibi olmaya devam ettikleri ve zanaat-yönelimli bir dünya inşa edip onu sürdürdükleri için, sanatçılar zanaatkârların yerini tamamen almazlar. Bunun yerine, içinde zanaat bölümlerinin, sanatçı-zanaatkâr bölümlerinin ve sanat bölümlerinin bir arada var olduğu daha yeni ve karmaşık bir dünya oluşur. Siz bu bölümlerin birinin sınırları içerisinde çalışabilirsiniz veya onların bir birleşimine yönelebilirsiniz; zanaat dünyasında daha önce var olmuş olan bu yönelim, faaliyet ve kariyer olasılıklarının çoğu halen, çeşitli yeni birleşimlerle birlikte mevcuttur.

SANATIN ZANAAT HALİNE GELMESİ

Yıllar geçtikçe bu dünyalar yerleşir, içlerinde bölümler oluşur, farklılaşmalar ve bölünmeler yaşanmaya başlar. Bu dünyanın içindeki ve dışındaki insanlar tarafından ortak bir biçimde sanat dünyası olarak tarif edilen, kendine ait ideolojileri, estetik anlayışları, örgütlenme biçimleriyle olan gelişmiş bir dünya, genellikle (başka bir tipik süreci izleyerek) karşıt doğrultuda değişir. Önceden ifadesel [*expressive*] ve özgür olan sanat eserleri ve üsluplar giderek daha düzenli ve örgütlü, sınırlanmış ve kalıplaşmış bir hal alır; söz konusu dünyanın dayattığı biçimler, sanatçıyı sanat dünyasının kısmen veya tamamen dışında bulunan denetim kaynaklarına gittikçe daha çok tabi kılmaya başlar; söz konusu dünya ve bu dünyadaki faaliyetler geleneksel zanaat dünyalarına ve bu dünyalarda üretilen faaliyetlere benzemeye başlar. Bu bağlamda, sanat zanaata dönüşür. Bu süreç iki şekilde olabilir. Sanatın zanaata dönüşme süreci, "akademik" sanat veya "ticari" olarak adlandırılan sanat biçiminde olabilir.

Akademik Sanat

Akademizm, yapılan eserden, eserlerin temsil ve ifade ettiği fikir ve duygulardan çok, şeylerin nasıl yapıldığıyla, sanatçı veya icracının sergilediği becerilerle ilgilenir. Bütün sanat dalları temel bir yetenek gerektirdiği için, akademik sanat, ticari sanatta ifadesini bulan bir eğilimin ara ve muğlak bir aşamasıdır. Herhangi bir sanat dünyasındaki katılımcıların çoğu ifadesel veya yaratıcı olmak gibi bir kaygı taşımaz; gelenekselleşmiş formatlar içerisinde çalışmaktan hoşnutturlar. Ancak hem onlar hem de onların sanat dünyasını hamiler veya müşteriler olarak destekleyenler, genellikle sanat eserlerinin önemli özellikleri olarak ifadecilik [*expresiveness*] ve yaratıcılığa yönelirler.

Akademik sanatın, sanatçılar ve diğerlerinin ifadecilik ve yaratıcılıktan çok ustalıkla ilgilendikleri bir dünyada üretilen sanat olduğunu söyleyebiliriz. Zanaatın beceriye olan ilgisine paralel olan bu ilgi, geleneksel olarak bir sanat dalının tarihinden doğup gelişen standartlar olarak kabul edilen standartlardan uzağa, zanaata özgü standartlara doğru atılmış bir adımdır ancak eserin faydaları sanat dünyasına ait faydalar –takdir edilme, koleksiyon yapılma, serginleme– olduğu için, bu adım tamamlanmış bir yolculuk değil, sadece tek bir adımdır. 16. yüzyıl gravürü akademizmin gelişimini örneklendirir:

> Böylece gravür alanında camı ve parlak metalleri, ipek ve kürkleri, ağaç yapraklarını ve sakal kıllarını mükemmel biçimde betimleyen, bu konuda uzmanlaşmış kimseler vardı. Dürer kadar büyük bir sanatçının bile bu tür bir marifet gösterisine bulaşmış olmadığını düşünmek imkânsızdır. Usta gravürcüler, yapacakları veya çoğaltacakları resimleri değerlerine göre seçmezler, kendi hünerlerini en iyi şekilde sergileyecek olanları seçerlerdi. Kalın veya ince, çizgilerin tasarlanması; çapraz çizgilerle ağların, ortalarında hafif vuruşlar ve küçük noktalar olan baklavaların yapılması, paralel çizgiler veya iç içe daireler çizerek baskılar üretmek –bir gravürcü yavru bir kedinin kürküne kadar güzel bir biçimde resmetmesiyle büyük bir ün yapmıştı, bir diğeri ise, burnun ucundan başlayan, baskının kenarında yok olana dek kendi etrafında dönen tek bir çizgiden oluşan ünlü bir İsa başı yaptı– bu tip numaralar, gösteriş yapmak isteyen bu sanatçılar için anlamlı veya önemli bir şey söylemenin bir yolu değil, toplum içinde dikkat çekme yöntemi haline gelmiştir. Bütün bu numaralar, görme yeteneği ve çizim becerisinden ziyade, zahmetli bir yöntem içerdiğinden, marifet gösterisinde en başa-

rılı olanlar, daha az yetenekli ancak eşit derecede ahmak olan sıradan icracıların modeli olurlar. (Ivins, 1953, s. 69-70)

Klasik bale ve konser müzisyenlerinin ustalıklı enstrüman çalışı da akademizme dair bazı örnekler sunar. Klasik bale ve müzik eleştirisi, uzun bir süre boyunca ve büyük ölçüde herhangi bir hatanın yapılıp yapılmadığıyla, icracının diğerlerinden daha hızlı veya daha doğru hareket edip etmediğiyle ve diğer zanaatkârlık meseleleriyle meşgul oldu.

Sanatın zanaata dönüşümünü gösteren kalıplaşmış üslup "akademik" sanatın tam anlamıyla kastettiği şeydir (Pevsner, 1940). Akademik olması güzel veya etkileyici olamayacağı anlamına gelmez; ancak uyulması gereken çok fazla doğru uygulama ve biçim kuralı olduğundan etkililik ve güzellik ulaşılması zor bir hal alır. Her yüksek sanat dalı bu eğilimin örneklerini gösterir. Tıpkı zamanında bestecilerin füg ve kanon gibi sınırlayıcı biçimleri kullanmayı bilmek zorunda olmaları gibi, belli dönemlerde de şairler, çoğu sone kadar dikkat ve özen isteyen ve de sınırlayıcı olan çok çeşitli biçimi bilmek zorunda kalırlar. En uç noktada düşünürsek, her şeyi yapmanın doğru bir yolu vardır: bir ağaç çizmenin, bir temanın armonisini yapmanın, Lear'ı canlandırmanın. Eser görünüşte ne hakkında olursa olsun mesele giderek daha çok, sanatçının becerisi ve ustalığına dönüşür. Böyle eserler sadece, sanatsal kalıpları, kuralları ve becerileri neredeyse sanatçı kadar iyi bilen ciddi izleyicilere hitap eder.

Yenilikler süratle yerleşmiş-gelenekselleşmiş yöntem ve uygulamalar bütününün bir parçası olur; sıradan insanların eleştirilerinde ve şikâyetlerinde, hatta bu yeniliklerin öncüsü olan kimselere karşı yönelttikleri eleştiri ve şikâyetlerinde, kullandıkları bir dayanak haline gelir. Stravinski komik opera eseri *Mavra*'yı ilk defa sahnelediğinde tam da bunun sıkıntısını çekmiştir. Bu eser, ona ün kazandıran daha önceki balelere –*Petruşka* ve *İlkbahar Ayini*– göre çok daha basit bir müzikal dil kullanıyordu. *Mavra*'nın ilk gösteriminde bulunan Stravinski'nin oğluna göre:

> *Mavra*'nın hem çingene şarkıları hem de İtalyan *bel canto*'yla akraba olan melodik anlatımının, gösterişsizliği ve samimiyetinin, yıllar boyunca Stravinski'ye bir asi olarak bakmış olan seyircileri kızdıracağı muhakkaktı; seyirciler onun eserinin "sansasyonel" olamayabileceğini

ummuyordu ve ummadı da. Bu nedenle, seyircilerin hüsrana uğrayacağı ve Stravinski'nin başarısız olduğunu düşüneceği belliydi. Çok büyük bir hayal kırıklığı vardı; işin en can sıkıcı tarafı da *Mavra*'nın kesinlikle böyle bir isyanı haklı çıkaracak hiçbir şey içermemesiydi. (aktaran White, 1966, s. 59-60)

Amerikalı fotoğrafçı Edward Weston, daha önceki fotoğraflarında varolan, kendisinin koyduğu içerik ve teknik standartları karşılamakta başarısız olduğu yolundaki benzer şikâyetlerin hedefi olmuştur. Weston'ın ölü doğalarını ve manzaralarını çok beğenen kimseler, onun İkinci Dünya Savaşı sırasında çektiği ve bir kanepenin üzerinde gaz maskesi takmış halde uzanan çıplak bir kadını fotoğrafladığı "Sivil Savunma" eseriyle tanınan bir dizi sert ve alışılmadık fotoğraf çekince büyük rahatsızlık duydular. Weston bu resimlerden hoşlanmayan bir arkadaşına şunları yazdı:

> Senin tepkin şimdiye kadar alışmış olmam gereken şikâyetlerle aynı minvalde. Konumu veya bakış açımı değiştirdiğim her sefer bazı Weston hayranlarından bir feryat yükselir. Bir örnek: E.W. [Weyhe] kitabında "Deniz Kabuğu ve Kaya-Düzenleme"nin bir reprodüksiyonu vardı; *en yakın* arkadaşım Ramiel onu kitaba koyduğum için beni asla affetmedi; çünkü o "bir Weston değildi". Bir diğer örnek: Bazı, yeni çektiğim deniz kabuğu ve bitki fotoğraflarımı Meksika'ya gönderdiğimde, Diego Riviera "Edward hasta mı?" diye sormuş. Ve nihayet (sayfalarca devam edebilirdim) deniz kabuklarından, biberlerden, kayalardan –soyut biçimler denilen– başka bir tarza döndüğümde, Merle Arınitage ilerlediğim bu yeni doğrultuyu "kalpler ve çiçekler" dizisi diye adlandırdı.
> Bu nedenle sen tarihe geçecek bu eserleri (...) yerdiğin zaman çok fazla şaşırmadım. (aktaran Maddow, 1973, s. 269)

Ticari Sanat

Sanatçılar, ticarileşmiş sanat dallarında, izleyici ve işverenlerin taleplerine çok daha güçlü ve mutlak bir biçimde bağlıdırlar (bkz. Becker, 1963, s. 79-119; Griff, 1960; Sanders, 1974; Lyon, 1975). İşveren, tıpkı zanaat dünyalarında olduğu biçimde, bir kullanım amacı belirler ve sanatçı üstün becerisini işverenin gereksinimlerini karşılamak için kullanır. Kişisel fikirler ve duyguların ifadesinden ziyade ustalığın sergilenmesiyle ilgilenen bir sanatçı, önerilere, etkilere veya baskıya daha açıktır ve başkaları tarafından teklif edilmiş çeşitli görevleri kabul etmeye daha ha-

zırlıklıdır. Sanatçının kendinden istenebilecek her şeyi yapmaya muktedir olmasıyla övünmesi, zanaattaki işe yararlılık kaygısının başka bir biçimidir. Öyle ki ticari amaçlarla çalışan bir oyuncu, çok çeşitli rolleri -farklı yaşlardan, sınıflardan, uluslardan farklı karakterlerdeki insanları- oynayabilme yeteneğiyle gurur duyabilir. Bir müzisyen, polka gibi etnik müziklerden caza, senfonik ve avangard müziğe ve hatta tanınmayan enstrümanları kullanan kültürlerin müziklerine kadar çok çeşitli müzik türlerini çalma becerisiyle gurur duyabilir. Bu çok gelişmiş beceriler, böyle sanatçıları, çeşitli becerileri yararlı bulan pek çok işverenin gözünde cazip kılar.

Bu tip teknik becerilere hâkim olan sanatçılar genellikle, zanaatkârlar gibi düşünmeye, konuşmaya ve hareket etmeye başlarlar. Ürettikleri sanatın içeriğinden çok ustalıklarıyla ve hâkimiyetleriyle gurur duyan bu insanlar, karşılarına çıkan her şeyle baş edebilmeleriyle böbürlenirler. Filmler ve televizyon programları için müzik yapan müzisyenler, sanatsal çalışmaya yönelik bu tavrın somut örneğini oluştururlar (Faulkner, 1971). Çok para kazandıran bu işler, büyük de bir ustalık gerektirir. Bu müzisyenlerin çaldığı eserler genellikle oldukça sıradandır. Buna rağmen müzisyenler olağanüstü zor parçaları neredeyse hiç hazırlanmadan çalmak durumundadırlar. Faulkner bir çellistten aktarıyor:

> Zamanın yüzde doksan sekizi basit ve monotondur. Ancak yüzde bir ya da iki (...) çaba ve dikkat gerektirir ve bunu vermek zorundasınızdır... Şimdi yarın 9:00'da çağrıldım, kime çalışacağım hakkında veya işin ne olduğu, orkestranın ne kadar büyük olduğu, benim bölümümde benimle birlikte kimlerin olduğu konusunda en ufak bir fikrim yok. 9:00'da... X veya Y veya Z stüdyosu. Şimdi bir çello konçertosundan başlama işareti gelebilir, şayet Leonard Rose veya Pablo Casals bunu lanet bir konserde çalacak olsalar, iki ay çalışmaları gerekirdi. Bizse şipşak yapmak zorundayız (...) derhal oracıkta, iki prova ve ardından kayıt... Bu nedenle bana daha fazla ödüyorlar, bu nedenle iş çevresinde bir solist olarak tanınırsınız; bu nedenle rağbet görürsünüz. Bu işleri yapmanız gerekir. Bu tür işler, söylediğim gibi, zamanının yüzde ikisidir, bu işleri alırsın... Bu anlar nadirdir, bazen orda bazen burda birkaç hafta boyunca yeteneğinin ve ustalığının her zerresini ve geçmiş deneyimlerin sana öğretmiş olduğu her şeyi kullanmak zorundasın. (Faulkner, 1971, s. 120)

Mesele, bu adamların çalmak zorunda olduğu müziğin zor olması değil, bu müziği hepsi ekonomik baskılardan kaynaklanan en zor koşullar altında –ön bir çalışma imkânı olmaksızın, daha önceden kaydedilmiş kesin bir ritme uygun olarak, son kayıttan önce iki prova dışında hiç alıştırma yapmadan– çalmak mecburiyetinde olmalarıdır. Bu partisyonları çalan ve kaydeden müzisyenler büyük bir teknik yetkinliği vardır. İşlerini iyi bilirler ve bundan büyük bir gurur duyarlar. Faulkner "deneyimli bir ustadan" aktarıyor: "Ticari müzik çalmanın gerekli olduğuna inanıyorum, bir film müziğinin ne kadar yetersiz olduğu, ne kadar kötü yazılmış olduğu veya parlak fikirlere ne kadar aç olduğu fark etmez; performansımdan gurur duymak için böyle hissediyorum, eser elimden gelenin en iyisini hak ediyor. Bu konuda asla taviz vermem" (Faulkner, 1971, s. 129). Birkaç müzisyen çok yönlülükleriyle şöyle böbürleniyorlar:

> Üflemeli çalgı çalan pek çok müzisyen eğilip bükülmez, esnek değildir. Bazıları stüdyoda doğru sesi yakalayamaz bile veya farklı bir şekilde çalmayı reddeder. Şu halde [bir besteci] obuada yumuşak, Fransız tarzı bir ses isterken, [bir diğeri] kasvetli, donuk Alman tarzı bir sesi tercih eder ve siz eğilip bükülmek, bunların hepsini çalmaya muktedir olmak zorundasınız...
>
> Senfoni çalgıcılarının veya diğerlerinin gerçekten bütün bu şeylerin üstesinden gelebileceklerinden, bütün tarzları bilmekle birlikte gelen, nice sıkıntıları aşarak edinilen bütün deneyimlere sahip olduklarından şüphe ederim... Eğlenceli olmalıyım, bir soytarı olmalıyım, ciddi olmalıyım, caz çalmalıyım, her türlü müzik ve her türlü meydan okuma söz konusu. Doğaçlama yapmak zorundasın, besteci ne istiyorsanız onu yapmanızı bile söyleyebilir.
>
> Sanki geçen hafta birkaç saat boyunca çalmışız gibi yüksek notaları basıyorsun ve kan dudaklarından çekilmiş, daha sonra tamamen başka, yüksek perdeden yumuşak ve zarif bir şey çaldırıyorlar veya biraz caz çaldırıyorlar veya ustaca bir borazan sesi. Bunu ancak çok az kişi yapar. (Faulkner, 1971, s. 140)



İnsanlar, görsel sanatlar, müzik veya tiyatrodaki bu çalışma biçimini genellikle "ticari" olarak tanımlarlar. Ticari sanatlar, güzel sanatlarla aşağı yukarı aynı beceri ve malzemeleri kullanırlar; ancak bu beceri ve malzemeleri, hiç kimsenin sanatsal saymayacağı, anlam ve gerekçeleri sanat olmayan bir faaliyet etrafında örgütlenmiş bir dünyadan kaynaklanan kullanım biçimlerine koşarlar.

Görsel sanatlar alanında çalışan sanatçılar bir reklam veya kullanma kılavuzu için çizim yaptıklarında, müzisyenlerin televizyon cıngılları için müzik yaptıklarında olduğu gibi, iş veya sanayi dünyası tarafından tanımlanmış amaçlara hizmet ederler. Müzisyenler, düğün törenlerinde çaldıklarında etnik kültür ve tarafından tanımlanmış amaçlara hizmet eder. Çalışanlar ve tüketiciler ürünü, sanat dünyasının dışındaki bir başka dünya tarafından tanımlanan anlamıyla, sanat dünyasının tanımladığından başka şekilde bir işbirliği faaliyetiyle ilişkili olarak, yararlılığına göre yargılarlar. Sanat akademileri (Pevsner, 1940) bunu iyi bir şekilde yapmaya muktedir olmak için gerekli olan teknikleri öğretirler.

Elbette, bütün sanat dünyaları bu şekilde bir zanaat yönelimi içine girmezler. Bunun yerine, bazı sanat dünyalarında, kendilerini öncelikli olarak ticari veya zanaat özellikleri taşıyan işlere vakfeden insanlardan oluşan bir bölüm ortaya çıkar. Bu insanlar usta zanaatkârlar oldukları için, güzel sanatlar alanında da çalışabilirler (genellikle çalışırlar da). Faulkner'ın görüştüğü müzisyenler, kayıt yapmadıkları zamanlarda Los Angeles'taki avangard konserlerde ve caz topluluklarında çalışırlar.

Başkaldırı

Bir sanat dalı kalıplaşıp gelenekselleştikçe, standartlar giderek daha katı bir hal alır. Çoğu sanatçı bu katı standartları kabul eder, geleneksel sanatsal kalıplar bakımından uygun olarak kabul edilen biçimlerin ifade olanaklarıyla yetinirler. Bu sanatçılar, devrimlerin yaşanmadığı süreçlerde "normal bilim" yapan bilim insanlarına benzeyen entegre profesyonellerdir (Kuhn, 1962). Ancak bazı sanatçılar, bu katılığı sınırlayıcı ve bunaltıcı bulurlar. Bu sanatçılar, yetkinliklerini kanıtlamak için, geleneksel bilgi ve becerileri öğrenmek yolunda çok fazla zaman harcamak zorunda olduklarını, bu yüzden de istedikleri şeyi yapmaya bir türlü fırsat bulamayacaklarını düşünürler. Bir yandan da bazen, beğenilen bu eserlerin geleneksel bilgi ve tekniğini hiçbir zaman geride bırakamayacaklarını düşünürler.

Ayrıca yaptıkları her yeniliğin, söz konusu yenilikçi eserin geçerli yetkinlik standartlarını karşılayamadığı yolundaki eleştirilere neden olduğunu düşünürler. Şeyleri yapmanın doğru yolunu bildikleri konusunda hiçbir kanıt sunmayan sanatçılar, standart

biçimlerden kasıtlı olarak sapmış olsalar da eleştirmenler, izleyiciler ve diğer sanatçılar onların beceriksiz ve yetersiz olduklarını düşünürler. Makbul sanat biçimlerinin bu tarz bir zorbalığı tüm sanat dallarında görülebilir. Yumuşak odaklı mercek gibi bazı modası geçmiş aygıtlarla deneme yapan fotoğrafçılar, odağı iyi ayarlanmamış resimler çekmek konusunda yetersiz olmakla eleştirilebilirler. Çoğu dans ve caz müzisyeni, Beatles'ı, dönemin popüler şarkılarının katı standartlarına uygun, alışkın oldukları sekiz ölçülük şarkıları besteleme ve çalma konusunda açıkça yetersiz olmakla itham etti; Lennon ve Mc Cartney gibi bestecilerin dokuz ölçülük temaları kasıtlı olarak besteledikleri akıllarına gelmedi. (Beatles'ın sekiz vuruşu saymaktan aciz olduğunu söyleyerek tepki verenlerden biri olduğumdan bu benim için özellikle nahoş bir örnek.)

Sanatsal kalıpların sınırlandırmalarını dayanılmaz bulan eleştirmenler, hamiler ve sanatçılar, bu standartlardan olumsuz bir biçimde söz ederek tepkilerini gösterirler. Bu sınırlandırmaları kabul eden eserleri "akademik" olarak adlandırır, bu eserlerin "sadece" ustalık ve zanaattan ibaret olduğunu söylerler.

Şu halde, bir sanat biçiminin zanaata dönüştüğü sürecin son halkası, bu eski oyunu oynamayı reddeden, onun kısıtlamalarını alaşağı eden isyankâr sanatçılardan oluşur. Bu sanatçılar; farklı hedefleri olan, farklı kurallara göre oynanan, eski bilgi ve tekniklerin ilgisiz, gereksiz ve bu yeni girişimde yapılması amaçlanan şeyler konusunda fayda etmeyeceği yeni bir oyun önerirler. İzlenecek yeni modeller; farklı beceriler ve farklı bir görüş açısı gerektiren, yeni bir güzellik ve mükemmellik ölçütü tanımlayan yeni büyük eserler üretir veya keşfederler. Kısacası, bu bölümde daha önce bahsettiğimiz türde bir devrim yaparlar.

Fotoğraf, kısa tarihi içerisinde bu tarz pek çok devrim yaşamıştır (bkz. Corn, 1972; Newhall, 1964; Taft, 1938). Vaktiyle amaç, fotoğraflanacak ve belgelenecek olan şeyin net ve açık bir temsilini meydana getirmekti; fotoğraf o zamanlar belki de amacı, resim formunda bilgiye gereksinim duyan kimselere hizmet etmek olan bir zanaatti. Sonraları, daha sanatsal yönelimli fotoğrafçılar romantik, resimsel fotoğraflar çektiler; Alvin Coburn, Clarence White ve kariyerinin erken dönemlerinde Edward Steichen da bu doğrultuda eserler vermişlerdir. Bu fotoğrafçıların ye-

rini, keskin netlik ve berrak ışık gibi standartlarda ısrar eden f/64* grubu aldı, sonradan bu grup da yerini Cartier-Bresson ve Robert Frank da içlerinde olmak üzere, gerçek hayatın anlarını yakalamakla ilgilenen çok çeşitli fotoğrafçılara bıraktı. Ancak Frank'in gerçek hayat anlayışı çoğundan daha semboliktir, bu yüzden bazı açılardan erken dönem Tonalciler'in resimsi özelliklerine (bkz. resim 32) dönüş olarak görülebilir. Teknik standartların katılaşıp yerleştiği ve birilerinin de bu standartlara başkaldırdığı döngü sonsuza kadar sürer.

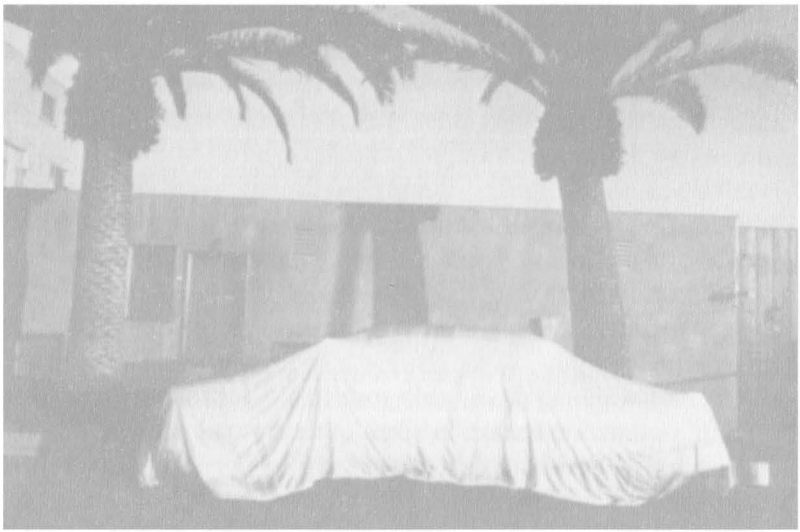
Standartların katılaşması ve yeni yaklaşımların ortaya çıkması biçimindeki bu süreci anlatırken, kendini beğenmiş sanatsal oluşumlara karşı yaratıcı dehaların tek başına mücadele ettiği (böyle şeyler olmasına karşın) bir tasvir sunmak niyetinde değilim. Sanatın zanaata dönüşümü ve bunun tersi, tek başlarına hareket eden bireyler tarafından gerçekleştirilmez; bu tip dönüşümler, oturmuş bir sanat dünyasını ele geçirecek veya yeni bir tanesini meydana getirecek sayıda insan bu işin parçası olduğu müddetçe başarılı olur. Bu tip dönüşümlerin içinde yer alan insanların çoğu, bu dönüşümleri yenilikçi ve yaratıcı bir atılımdan ziyade, alternatif kurumsal düzenlemeler ve çalışma arkadaşları arasında yapılan bir seçim olarak görür.

BAZI NİHAİ DÜŞÜNCELER

Günümüzde yüksek sanat olarak kabul edilen çoğu sanat dalı, muhtemelen yola bir çeşit zanaat olarak koyulmuştur (bkz. Baxandall, 1972; Harris, 1966; Martindale, 1972). Avrupa sanat müziğinin bestelenmesi ve çalınması, kilisenin taleplerine (komünyon ayininde çalınan müziklerin ve diğer ilahilerin bestelenmesi ve icra edilmesi gibi) veya kraliyet ailesinden bir haminin ve sarayın iyi vakit geçirme ve dans etme isteklerine veyahut da toplumun sıradan üyelerinin eğlence arzusuna hizmet eden bir faaliyet olarak başladı. Günümüzde zevk aldığımız tüm güzel sanatlar, doku-

* Group f/64: Yazarın daha önce sözünü ettiği Edward Weston'dan başka, aralarında Ansel Adams, Henry Swift gibi isimlerin bulunduğu bir grup fotoğraf sanatçısı tarafından 1932'de San Francisco'da kurulmuş olan bu grup resimsel fotoğraf üslubuna karşıt olarak, doğal biçimlerin ve buluntu nesnelerin görünümlerini net ve keskin bir biçimde ortaya koyacak modernist bir estetik benimsemiştir. Gruba adını veren f/64 ibaresi ise hareketsiz konuların çekiminde en keskin ayrıntıları sağlayan, alan değerini azami ölçüde veren en düşük diyafram değerine işaret eder. (ç.n.)

macılık ve seramik örneklerinde tarif ettiğim gibi bazı değişiklikler geçirerek, tam da bu şekilde başlamış olabilir.



RESİM 32. Amerikan sanat fotoğrafçılığında iki dönem. (a) Gertrude Kasebier, isimsiz fotoğraf. Yüzyıl dönümünde Photo-Ssecession'ın üyeleri romantik, resimsel fotoğraflar çektiler. Tarihsiz, gum baskı (Chicago Sanat Enstitüsü'nün izniyle kullanılmıştır). (b) Robert Frank, *Örtülü Araba*, Long Beach, California. Robert Frank'ın çalışmaları, daha modern bir dil ve daha modern temalar kullanmasına karşın, bazı bakımlardan önceki dönemin resimsel ve sembolist özelliklerine dönüş yaptı. Bu fotoğraflar, teknik standartların katılaştığı ve bu standartlara karşı başkaldırının yükseldiği devam eden bir süreci örneklendirmektedir. Tarihsiz, siyah beyaz fotoğraf. (The Americans'dan, 1959, Chicago Sanat Enstitüsü'nün izniyle kullanılmıştır.)

Bu değişimler sürecinde, daha önce üzerinde durduğumuz ve gelecek bölümde de ele almaya devam edeceğimiz örneklerde olduğu gibi, değişimin tek başına pek önemi yoktur. Değişimi –sanatçılar, izleyiciler, destek personel, sanat incelemesi yapan kişiler için– önemli kılan şey, söz konusu değişimin sanatın örgütlenmesinde yol açtığı, sonrasında kendisini de etkileyecek biçimde, değişikliklerdir. Bütün bu insanlar etkileşime geçmelerini ve iletişim kurmalarını sağlayan alışılagelmiş temeli değiştirdiklerinde, söz konusu sanat dalında ve üretildiği dünyada gerçek ve kalıcı bir değişiklik meydana gelir.

10
Sanat Dünyalarında Değişim

Bu kitabın ilk bölümleri, insanların bir sanat dünyasının özgün ürünlerini üretmek için işbirliği yapma biçimlerine odaklanarak, bir sanat dünyasının faaliyetlerinin birbirlerine nasıl uyum sağladığı üzerinde durdu. Uyumsuzları ele aldığımız tartışma, sanat dünyalarının değişime karşı direnme ve yenilikçi fikirleri, sanat dünyası katılımcılarını, yeni uygulama biçimleri bulmaya zorlayacak insanları, sorun çıkarmayacakları bir şekilde dışarıda tutma becerisine dikkat çekti. Bu, bazı okuyuculara, değişmeyen veya kendi içerisinde meydana gelebilecek değişimleri asgari düzeyde tutmak için dışarıdan gelen değişimlere otomatik olarak tepki gösteren istikrarlı bir sistemden bahsettiğimi düşündürebilir.

İfade etmek istediğim kesinlikle bu değil. Sanat dünyaları sürekli olarak değişir; bazen yavaş yavaş, bazen hızlı ve köklü bir biçimde. Yeni dünyalar meydana gelir, eskiler yok olur. Hiçbir sanat dünyası, ister dış kaynaklardan ister iç gerilimlerden kaynaklansın, değişime yönelik dürtülere karşı kendisini tamamen veya uzun süre koruyamaz.

Ancak sanatsal değişim için gerekli yapı ve örgütlenmelerin oluşturulmasının büyük önem taşıdığını vurgulamak istiyorum. Uyumsuz sanatçılar, yeterli bir yapısal ve örgütsel destek sistemi geliştirmekte başarısız olan yenilikçilerin başına ne geldiğini ortaya koyarlar. Uyumsuzlar sanat üretimi yapabilirler; ancak izleyici çekemezler, onları takip edecek öğrencileri yoktur, hiçbir ekol veya gelenek de oluşturamazlar. Çalıştıkları sanat dalının tarihinde kendilerine bir yer bulurlarsa (ki çoğu bulamaz), bu yer bir bölümden çok bir dipnot olur. Tarih genellikle kazananlardan bahseder. Sanat tarihi, örgütsel başarılar kazanan, fikirlerini sürdürecek ve geliştirecek şekilde düzenli biçimlerde işbirliği yapacak yeterli sayıda kişiyi seferber ederek, çevrelerinde bir sanat dünyası sistemi kurabilen yenilikçileri ve yenilikleri konu eder. Sadece mevcut işbirliği ağlarında hâkimiyet kurmayı veya yenilerini geliştirmeyi başaran değişimler varlıklarını sürdürebilir.

Bu bölümde yapılacak olan inceleme, sanatsal değişime bu bakış açısından yaklaşarak, sanat dünyalarının nasıl değiştiğini ve nasıl doğup öldüklerini kavramaya çalışır. Bu inceleme özellikle, değişimlerin nasıl örgütsel bir temel bulduklarını, bu sayede varlıklarını sürdürdüklerini ve kalıcı olduklarını araştırır. İnsanların büyük sanat eserlerini teşhis ederken kullandıkları temel ölçütün kalıcılık olduğunu unutmayın. Şöhret (veya büyüklük) ve örgütlenme arasındaki ilişkiyi bir sonraki son bölümde ele alacağız.

SÜREKLİ DEĞİŞİM VE DEVRİMCİ DEĞİŞİM

Sanat dünyalarının ürettiği sanat eserleri, bu eserlerin üretilmesini sağlayan işbirliği faaliyetleri ve insanların işbirliklerini koordine etmelerini sağlayan geleneksel yöntem ve uygulamalar, bunların hepsi az çok devamlı bir şekilde değişir. Uygulamalar ve ürünler, eğer değişmelerine neden olan başka bir şey yoksa da hiç kimse hiçbir şeyi tam olarak aynı şekilde iki kere yapamayacağı

için, malzeme ve koşullar asla bütünüyle aynı olmadığı ve işbirliği yapılan insanlar şeyleri farklı biçimlerde yaptığı için değişir.

Sanatçılar ve sanat ideologları, genellikle bu biricik olma durumunun, sanatçının düşüncesini ve ruh halini tam olarak ifade ettikleri için kaçınılmaz biçimde değişiklik gösteren sanat eserlerinin önemli özelliklerinden biri olduğunda ısrar ederler. Bununla sanat eserlerinin, sanatçı olmayan kimselerin, sanayi çalışanlarının, zanaat alanında çalışan kimselerin, halk sanatçılarının ve aynı nesneyi veya performansı (iddia edildiği üzere) fark edilir hiçbir değişiklik olmaksızın tekrar tekrar meydana getiren insanların yaptığı işlerden nasıl da farklı olduğunu göstermeyi amaçlarlar. Ancak bütün bu insanlar tarafından üretilen eserler de değişiklik gösterir; aradaki fark, hiç kimsenin üretilen şeyde meydana gelen değişiklikleri önemsememesi, sadece benzerlikleri dikkate almasıdır. Farklılıklar ve değişiklikler dikkat çekmeden kalırlar. Sanayi çalışanlarının ürettiği nesnelerin hepsi gerçekten birbirinin aynı olsaydı, fabrikaların ne kalite kontrolü yapmalarına gerek kalırdı ne de bazı otomobiller, reklamlarında söylendiği gibi, çalışırken diğerleri "çürük" çıkardı. Benzer şekilde, zanaat ve halk sanatı alanında eğitim gören dikkatli öğrenciler, ister aynı kişi tarafından üretilmiş ister aynı gelenek içerisinde çalışan bir başkası tarafından yapılmış olsun aynı eserin farklı uygulamalarını kolaylıkla ayırt ederler. (Glassie, 1972, bu konuda bazı örnekler verir.) Kütük Kulübe desenli yorganlar, yakından bakmadığınız müddetçe aynı görünür.

Aynı şekilde biz, benzer sanat eserleri arasındaki farklılıklara dikkat edebildiğimiz gibi onları gözden kaçırabiliriz de; burada "biz"e izleyiciler, eleştirmenler, tarihçiler ve eseri yapan kişi dahildir. Bazı önemli yeniliklere ve buluşlara temel sağlayabilecek farklılıklar göze çarpmayabilir, göze çarpmaları durumunda da hatalar, gözden kaçan ufak yanlışlıklar, nihai uygulamada düzeltilecek şeyler veya hiçbir fark yaratmayan rastgele değişiklikler olarak yorumlanabilirler. K.O. Newman (1943)[1], bir arkadaşının oynadığı, Londra'da sahnelenen bir oyunun her gösteriminde bulunduğunu ve yaklaşık seksen kere izlediği bu oyuna verdiği tepkileri anlatır. İlk başlarda, herhangi bir tiyatro izleyicisi gibi inanılmaz derecede sıkılmıştı. Zaman ilerledikçe iki performan-

1. Bu kitaba dikkatimi Philip Ennis çekmişti.

sın asla aynı olmadığını keşfetti. Oyuncular bazen tam formlarında, oyun da çok daha etkileyici oluyordu; bazen de oyunun anlamını ve duygusunu değiştiren hatalar yapıyorlardı; bazı zamanlarda da yorumlarında doğaçlama değişiklikler yapıyor, bu da kimi kez iyi kimi kez kötü sonuç veriyordu. Oyunun sahnelenmesi bitince, Newman oyunu her gece yeni baştan keşfetme macerası sona erdiği için üzgündü.

İnsanlar ilk başta, Newman gibi, sanat eserlerinin yapımında veya yeniden yapımında kasıtlı veya değil ortaya çıkan değişikliklerin çoğunu göz ardı ederler. Yeni bir dansı öğrenen bir dansçı kayar veya tökezlerse, koreograf bu pürüz giderilene dek hareket dizisinin tekrar tekrar üzerinden geçecektir. Değişiklikleri görmezden gelmek değişikliklerin devam etmeyeceği anlamına gelmez. Dil neredeyse tamamen, telaffuz ve kullanımdaki dikkat çekmeyen bir dizi küçük değişikliğin birikmesi yoluyla değişir. Hiç kimse, bundan böyle isim-fiillerin* sonunda yer alan g'leri atacağız veya bir işin sonuçlarından bahsederken "bilanço" diyeceğiz diye bir karar vermez. Bazı kişiler bu değişiklikleri dener, diğer insanlar taklit eder, bu değişiklikler başka yeni telaffuzlara ve deyişlere yol açar ve "kayma" (*drift*)** metaforunun tam olarak karşıladığı neredeyse fark edilmeyen bir dizi değişiklik sonucunda dil bir süre sonra dikkat çekecek ölçüde farklılaşır.

Bazı kaymalar, yukarıdaki örneğin ifade ettiğinden daha kasti bir biçimde ortaya çıkabilir. Sanatsal bir geleneği ortak olarak tanımlanmış bir soruna yönelik birbiriyle bağlantılı bir dizi çözüm olarak düşünürsek (Kubler, 1962), çözümlerin ve bu çözümlerin çözmeyi amaçladığı sorunun böylesi bir aşamalı süreç içerisinde değişebileceğini görürüz. Yalnızca benzer sorunlar için olası çözümlerin çeşitliliğini değiştirerek de olsa, bilinçli olarak aranan her çözüm sorunu bir şekilde değiştirir. Sürecin parçası olan insanlar muhtemelen bunların gelenek içerisinde meydana gelen normal gelişmeler olduğunu düşünecek olsalar da bir süre sonra hem sorunlar hem de çözümler esaslı bir şekilde değişmiş olur. Uygulama ve sanatsal sonuç değişir; ancak hiç kimse özel bir şeyin vuku bulduğunu düşünmez. Bir dansçının tökezlediğini gö-

* İngilizce'de isim-fiil-ing takısıyla yapılır ancak özellikle konuşma dilinde ve bazen resmi olmayan yazı dilinde sona gelen g harfi yuvarlanarak atılır: cookin', watchin', fishin' vs gibi. (ç.n.)

** İngilizcesi "drift" olan "kayma" olarak Türkçeleştirdiğimiz bu kavram, dilbilim bağlamında, yıllar içinde gerçekleşen, kasti yapılmayan ve dili kullananlar tarafından ayırdına pek varılmayan değişimlere işaret etmek için kullanılır. (ç.n.)

ren bir koreograf, tökezlemeleri dansçıların yapabileceği anlamlı hareketlerden biri olarak dahil ederek, dans hareketlerinin dağarcığını genişletmeye karar verebilir (Paul Taylor ve ondan sonra başkalarının da yaptığı gibi). İcracılar ve izleyiciler için ilk başta aynı biçimde şaşırtıcı olan bu tip değişiklikler, kısa zamanda olağan uygulamalar içerisinde yerlerini alır. Rosenblum ve Karen (1979), film montajı tekniğindeki benzer bir dizi birbiriyle bağlantılı değişikliği tarif eder.

Leonard Meyer (1956, s. 66) yaylı enstrüman çalan kimselerin vibrato* tekniğini kullanmasını anlatırken kaymanın güzel bir örneğini verir. Eskiden yaylı enstrüman çalan müzisyenler vibrato kullanmazlardı; yerleşmiş uygulamadan bir sapma, nadir kullanımından dolayı gerilimi yükselten ve duygusal tepki yaratan bir değişiklik olarak arada sırada kullanmaya başladılar. Bu duygusal tepkiyi isteyen yaylı enstrüman çalgıcıları vibratoyu giderek daha sık kullanmaya başladılar, öyle ki sonunda, bir zamanlar vibratonun yarattığı duygusal tepkiyi uyandırmanın en iyi yolu, Bartok'un ve diğer bestecilerin yaptığı gibi, vibrato kullanmamak oldu. Meyer, geleneksel uygulamadan sapmanın kendisinin gelenek haline geldiği süreci anlatmaktadır.

Sanat dünyaları kaymayı değişim olarak tanımlamaz; çünkü kaymalar işbirliği faaliyetlerinin zahmetli bir biçimde yeniden düzenlenmesini gerektirmez. Şeyler farklı bir şekilde yapıldığı için hiç kimse rahatsız olmaz. Hiçbir destek personel yeni bir malzeme üretmek veya işini tamamen yeni ve daha zahmetli bir şekilde yapmak zorunda değildir. Hiçbir izleyici daha fazla ödemek, daha uzun süre izlemek veya eserden zevk almak için alışılmadık bir şekilde çaba göstermek zorunda değildir. Hiç kimse bir itibar veya güç sistemi içerisinde mevki kaybına uğramaz, kimsenin geçim kaynağı tehdit altında değildir. Eserin üretilmesi için işbirliği yapan kimseler, ürettikleri eser farklı olsa bile, işlerini yapmaya devam edeceklerdir.

Bazı yenilik ve buluşlar, katılımcıların farklı şeyler öğrenmelerini ve yapmalarını gerektirir, onlara zahmet verir ve menfaatlerini tehdit eder. Sanat dünyalarının bazı bölümlerinin üyeleri, kendilerini bu kaymalardan ve ufak değişikliklerden yalıtarak geçerli ve güncel uygulamaların gerisinde kalabilir ve birdenbire

* İfadeye zenginlik kazandırmak amacıyla yaylı veya nefesli enstrümanların sesinde hafif bir titreşim yaratma. (ç.n)

kendileri gibi katılımcılardan istenilen şeyleri yapamadıklarını görürler. Müzisyenler, daha genç müzisyenlerin rutin bir şekilde çaldığı bölümleri zorlanarak çaldıklarını fark ederler. Bir sanat dünyasının büyük bölümü gidişata ayak uyduramadığında, işbirliği ilişkileri yeniden düzenlenecektir. Bu tür değişimler genellikle (muhtemelen geride kalmış olanlar hariç) herkes tarafından normal ve beklenen bir şey olarak değerlendirilir.

Bazı yenilik ve buluşlar ise mevcut işbirliği biçimlerini bozarak, Thomas Kuhn'un (1962) kavramını genişletirsek, bir "devrime" neden olurlar. İnsanlar bundan böyle diğerleriyle alıştıkları biçimde işbirliği yapamaz, nasıl yapılacağını bildikleri eserleri her zamanki gibi üretemezler. Devrimci yenilikler, sanatın geleneksel dilinde maksatlı değişiklikler getirdiği için, kaçınılmaz bir şekilde kimin ne için birlikte hareket edeceği hakkında bir değişime sebep olurlar. Sanat dünyası katılımcıları, bu değişikliklerin büyük değişiklikler olduğunu ve işbirliği ağlarını etkileyeceğini anlarlar, gerçekten de etkilerler. Bu bakımdan devrimler, yukarıda bahsedilen menfaat, ilgi ve olağan uygulamalar bağlamında aşamalı bir biçimde gerçekleşen değişikliklerden ayrılırlar. Devrimler, sanat dünyasının standart faaliyetlerinin ideolojisine ve düzenlenme biçimine saldırırlar. İdeolojik saldırı, eski idolleri, ideal kabul edilen eserlerin geçersizliğini ilan eden ve yeni eseri evrensel estetik değerlerin temsili olarak öven manifestolar, eleştirel denemeler, yeni estetik ve felsefi fikirler ve sanat dalının revizyonist bir tarihi olarak vücut bulur. Sanat dünyasının mevcut düzenine yönelen saldırı ise, destek kaynaklarını, izleyicileri ve dağıtım araçlarını ele geçirmeyi amaçlar.

Sanatsal devrimler üretilen eserlerin niteliğinde ve onları üretmekte kullanılan yöntem ve uygulamalarda büyük değişiklikler yaparlar. İzlenimciler ve kübistler, görsel dili, bir şeyin temsili olarak algılanmasını sağlayacak biçimde değiştirmişlerdir. Schönberg, Berg ve Webern, on iki notalı beste sistemini ilk olarak kullanmaya başladıklarında müzikal sesler arasındaki ilişkilerin mantığını köklü biçimde değiştirdiler. Neyin köklü olduğu, saldırıya uğrayan sanat dünyasının neyi kabul edebileceğine ve bünyesine dahil edebileceğine bağlıdır. Kübizm ve dizisel beste köklü değişikliklerdi; çünkü insanların hiçbirinin yapmayı bilmediği şeyler yapmalarını gerektiriyorlardı, öyle ki yeni malzemeleri ve

şeyleri yapmanın yeni yöntemlerini öğrenmek için ciddi biçimde çaba sarf etmedikçe, insanların kolektif eylem içerisinde üstlerine düşeni yapmaları mümkün değildi. İzleyicilerin de bilmedikleri dillere karşılık vermeyi ve onları estetik açıdan tecrübe etmeyi öğrenmeleri gerekiyordu.

Geleneksel her yöntem ve uygulama, her sanatsal kalıp, geleneksel olan, sanatsal kalıba uyan şeyi sanatsal güzelliğin ve etkileyiciliğin ölçüsü olarak alan estetik bir anlayış içerir. Üç birlik kuralını[2] ihlal eden bir oyun sadece farklı değildir. Üç birlik kuralının dramatik değerin olmazsa olmaz bir ölçütü olduğunu düşünen insanlara göre bu oyun, aynı zamanda nahoş, kaba ve çirkindir. Sanatsal bir kalıba yapılan bir saldırı, onun bağlantılı olduğu estetik görüşe de yapılmış bir saldırıdır. İnsanlar estetik inançlarını doğal, doğru ve ahlaki şeyler olarak tecrübe ettikleri için, sanatsal bir kalıba ve içerdiği estetik anlayışa yapılan bir saldırı, aynı zamanda bir ahlaka da yapılmıştır. Dramatik, müzikal ve görsel sanatlarla ilgili sanatsal kalıplarda yapılan büyük değişiklikleri, izleyicilerin saldırgan bir düşmanlıkla karşılamaları, estetik ve ahlaki inançlar arasındaki yakın ilişkiye işaret eder (Kubler, 1962).

Belirli sanatsal kalıplarda, yöntem ve uygulamalarda somutlaşan estetik inançlara yönelik bir saldırı, neticede mevcut toplumsal tabakalaşma sistemine yapılan bir saldırıdır. Hughes (tarihsiz), William G. Sumner'ı (1906) izleyerek, geleneklerin ve ahlak kurallarının toplumsal statüyü oluşturduğunu iddia eder. Mezhepler –dinsel, politik veya sanatsal– gelenekler ve ahlak kurallarıyla savaş halindedir. Bu nedenle (bu bağlamda sanatsal kalıplar, yerleşmiş yöntem ve uygulamalar olarak yorumlanacak olan), geleneklere ve ahlak kurallarına yapılan bir saldırı, bu nedenle (bu bağlamda bir sanat dünyasının mevcut düzeni ve örgütlenme biçimi olarak yorumlanacak olan) toplumsal yapıya yönelik bir saldırıdır; sanat dünyasındaki mezhepler ve yenilikçiler, sanatsal kalıplarına saldırdıkları ve yerlerine yenilerini koymaya kalkıştıkları dünyalardaki mevcut rütbe sistemleriyle savaş halindedirler.

Bir sanat dalındaki geleneksel iş yapma biçiminin, mevcut sanatsal kalıpları ilgili estetik ışığında doğru bir biçimde, ustalıklı bir biçimde uygulayan kişileri ödüllendiren mevcut bir işbirliği

2. Üç birlik kuralı, Aristoteles'in de *Poetika* adlı eserinde değindiği, bir tragedyada olay, mekân ve zaman birliğini öngören klasik tiyatro kuralıdır.

ağını kullandığını unutmayın. Bir dans dünyasının klasik balede vücut bulmuş olan sanatsal kalıplar ve beceriler etrafında düzenlendiğini farz edin. Bu sanatsal kalıpları ve becerileri öğrenerek en iyi bale topluluklarındaki mevcut pozisyonlar için uygun bir aday olurum; en iyi koreograflar benim için, tam benim üstesinden gelebileceğim ve bana yakışacak türde bale gösterileri hazırlar; tüm salonlarda sahneye çıkabilir, bir dansçının kazanabileceği en çok parayı kazanırım; izleyiciler beni sever ve ünlü olurum. Kendisinin sahip olduğu, benim olmadığım becerileri gerektiren yeni bir sanatsal kalıbı –örneğin tökezlemeyi– başarılı bir şekilde ileri süren birisi, sadece benim estetik anlayışıma saldırmış olmayacak, aynı zamanda dans dünyasındaki pozisyonumu da tehlikeye sokacaktır. Hem estetik olarak nahoş, dolayısıyla da ahlaki olarak da kabul edilemez bulduğum için hem de eski sanatsal kalıbın yerini aldığı takdirde kaybeden taraf olacağım için, yeni uygulamaya karşı koyarım.

Sanatçı dışındaki başka insanların da mevcut düzende bel bağladıkları ve kabul edilmiş sanatsal kalıplarda, yerleşik yöntem ve uygulamalarda yapılacak bir değişiklik neticesinde kaybetme tehlikesi taşıdıkları bazı şeyler vardır. Yaklaşık 2,5 kilometrekarelik bir çayırda bir buldozer tarafından yapılan bir yeryüzü sanatı eseri düşünün. Bu eseri ne koleksiyonunuza katabilirsiniz (oysa bir hami bunun için ödeme yapabilir ve hamiliğinin belgesi olarak imzalanmış planlarını veya fotoğraflarını edinebilir) ne de bir müzeye koyabilirsiniz (oysa koleksiyoncuların topladığı eserler sergilenebilir). Yeryüzü sanatının önemli bir sanat biçimi haline geldiğini farz edin. Müze koleksiyonuna hangi eserlerin katılacağı hakkındaki kararlarının, sanatçıların kariyerlerini ve sanat hareketlerinin itibarı açısından önemli sonuçları olduğu müze personeli, hangi eserlerin sergileneceğini belirleme yetkilerini yitireceklerdir. Hiç kimse bu tip eserlerin sergilenmesi için onların müzelerine gereksinim duymaz. Müzelerde sergilenebilecek türde sanat eserleriyle ilgili çalışan herkes (koleksiyoncular, müze küratörleri, galeriler, tacirler ve sanatçılar) bir şeyler kaybeder. Her sanat dünyası, üyelerinin neyin değerli olduğu konusunda uzlaşması yoluyla değer yarattığından (Moulin, 1967; Levine, 1972; Christopherson, 1974 a), başka yöntem ve uygulamalardaki ustalığı sanatsal değerin işareti olarak tanımlayan yeni bir dünya

oluştuğunda, eski dünyanın, bu yeni dünyada yer bulamayan bütün katılımcıları kaybederler.

Devrimler, ortak sanatsal yöntem ve uygulamalar tarafından sağlanan işbirliği faaliyetlerinin hepsini değiştirmezler. Değiştirselerdi, bu değişimlere devrim demez, onları bütünüyle yeni bir sanat dünyasının oluşumu olarak görürdük. Siyasi devrimlerde olduğu gibi, ne kadar çok değişim olursa olsun, çok şey de aynı kalır (uyumsuzlardan bahsettiğimizde görmüş olduğumuz gibi). Besteciler yeni sesler ve notasyonlar kullanabilir; müzisyenler enstrümanlarını alışılmadık şekillerde çalabilir ve yeni araç gereçler kullanabilirler. Ancak besteciler, alışılagelmiş biçimlerde olmasa da icracıların okuyacağı ve performanslarına rehber olarak kullanacakları bölümler olarak iş görecek partisyonlar üretecekler; icracılar, alışılagelmiş biçimde takriben iki saat civarı süren, konser veya resital olarak adlandırılan halka açık etkinliklerde çalacaklar; izleyiciler, tanıtımlar ve gazete yazıları yoluyla haberdar oldukları etkinliklere çoğu zaman bilet alarak katılacak ve müzisyenler çalarken sessizce oturacaklardır. Yani besteciler, icracılar, izleyiciler, bilet satıcıları, salonları kiralayanlar ve tanıtım yapmakla görevli kimseler, etkinliğin niteliği değişmiş olsa bile, bu etkinlikleri meydana getirmek için işbirliği yapmayı sürdürürler. Bir veya daha çok önemli katılımcı grubunun konumlarını kaybettiği, diğerlerinin büyük oranda yerlerinde kaldığı değişimleri devrim olarak kabul ederiz. Nitekim yeryüzü sanatı, sanatçıları ve eserlerini onaylayan kamusal sergilemelerin kontrolünü daha önceleri büyük ölçüde ellerinde bulunduran küratör ve tacirlerin konumunu tehdit etmeleri durumunda, bir devrime yol açar. Yeryüzü sanatı, eski estetik anlayışlarını değiştirmeyen ve deneyimlerinde yeni esere yer ayırmayan eleştirmenleri ve izleyicileri tehdit eder. Ancak değişiklik yapan ve böylelikle işbirliği ağındaki konumlarını koruyan katılımcılar için, söz konusu değişiklik sonuçta çok da devrimci değildir.

Değişimin ne olduğuna bakarak, bu değişimin sürekli bir değişim mi yoksa devrimci bir değişim mi olduğunu söyleyemeyiz. Müzikte tonalitede ve görsel sanatta gerçekçi temsil geleneğinde meydana gelen değişimler, çağdaş sanat dünyası bu değişimleri, bu dünyanın önemli üyelerinin konum ve önemlerini kaybetmesine neden olarak bünyesine katıyorsa devrimcidir. Öte yandan,

bir değişim mevcut sistem içindeki bazı kimseler için devrimciyken diğerleri için olmayabilir. Meydana gelen tüm değişiklere bakıp, daha azının değil de ancak bu kapsamda bir değişimin devrim anlamına geldiğini söylemek mümkün değildir. Bu ayrımı bu denli kesin bir şekilde yapmanın anlamı da yoktur. Önemli olan, insanların değişiklikleri önemsemeyip onlardan etkilenmediği veya onları benimsedikleri veya onlara karşı direndikleri süreçleri anlamaktır; çünkü insanların verdikleri tepkiler değişimin kapsamını ve ciddiyetini, bu değişimin bir devrim mi yoksa daha etkisiz bir süreç mi olduğunu belirler.

Devrimci değişiklikler, devrimciler ilgili sanat dünyasının üyelerinin bazılarını veya hepsini, kendi sanat anlayışlarının gerektirdiği yeni faaliyetlerde işbirliği yapmaları için harekete geçirdiğinde başarılı olur. Oyuncular yönetmenler için yeni biçimlerde (sözgelişi çıplak) oynadıklarında; piyanistler bestecinin talimatı üzerine piyanonun içindeki telleri parmaklarıyla çaldıklarında; matbaacılar ve yayıncılar o zamana kadar basılan kitaplardan farklı bir biçimde daha uzun veya daha kısa olan veya alışılmadık biçimde düzenlenmiş kitapları bastıklarında, yenilikçiler insanları bu şekilde harekete geçirmeyi başardıklarında, söz konusu sanat dünyasındaki işbirliği koşullarını değiştirmiş olurlar. Bundan böyle, katılımcılar, daha önceden onlardan talep edilen şeylere ek olarak, yeniliğin olağan uygulama haline getirdiği şeyi bilmek ve yapmak durumundadırlar. Buna paralel olarak, katılımcılar, bundan böyle kullanılmayacakları için eskiden bildikleri şeylerin bir kısmını unutuyorlarsa, yeniliğin eski biçimlerin yerini aldığını söyleyebiliriz. Ancak yenilik çoğu zaman genellikle katılımcıların bilmeleri ve yapmaları gereken şeylere eklenir. Orkestranız John Cage'in bir eserini icra edeceği için yeni bir yöntemle keman çalmayı öğrendiğinizde, bu Bach, Mozart veya Copland çalmak için gerekli teknikleri unutabileceğiniz anlamına gelmez. Onların eserlerini de sezon süresince çalacaksınızdır.

Bazı yaşlı katılımcıların, bundan böyle yapılması gereken şeyi bilemeyecek veya yapamayacak denli geride kalmaları ve faaliyetlere katılamamaları gibi, bazı yenilikçiler de yeniliğin olanaklı kıldığı sanat biçimi üzerinde uzmanlaşarak geleneksel sanat dünyasının gerektirdiği şeylerin büyük bölümünü arkalarında bırakabilirler. Bir sanat taciri kavramsal sanatta, bir yayıncı avan-

gard şiirde, bir piyanist rastlantısal müzikte uzmanlaşabilir. Katılımcılar bunları yeterli sayıda kişinin yeni faaliyete katılması koşuluyla yapabilirler. Çağdaş dansta uzmanlaşan dansçıların gösteri sezonu, geleneksel dansçılarınki yirmi ila otuz haftalıkken, sadece dört ila altı haftadır; çağdaş dans izleyicisi daha fazla gösteriyi destekleyemez. Ayrıca bu tarz işler her yerde de yeterli destek bulamaz. New York veya Londra'daki bir icracı, Rönesans müziğinde veya barok müzikte uzmanlaşabilir; ancak Kansas City'de yaşayan eşit derecede yetenekli bir icracı geçimini sağlamak için klasik müziğin her çeşidini çalacak ve muhtemelen ek iş olarak da bir dans orkestrasında çalışacaktır.

Yeniliğin gerektirdiği faaliyetleri gerçekleştirmek için ihtiyaç duyulan insanların işbirliğini idare eden yenilikçilerin; ister önceleri başka insanların kullandığı mevcut kurumlarda hâkimiyeti ele geçirsin ve bu kurumların imkânlarından faydalansınlar ister bütünüyle yeni bir dünya yaratsınlar, kullandıkları bir sanat dünyası vardır. Rock'n roll müzisyenleri bu ihtimallerin ikisine de örnek teşkil ederler. Ergen gençlerin dans kültürleri üzerinde neredeyse mutlak bir tekel sağlayarak, geleneksel dans gruplarını bazı işlerin dışına ittiler, popüler plak işinde pay sahibi oldular, kapalı ve açık mekânlarda yapılan rock konserleri ve rock'n-roll kulüpleriyle yeni bir gösteri mekânları ağı yarattılar. Bazı geleneksel enstrümanları kullansalar da ihtiyaç duydukları yeni enstrümanları ve aksesuarları sağlamak için büyük bir endüstri geliştiler. Sanat dünyalarındaki büyük değişikliklerin çoğu bu süreçlerin ikisini de izler.

Kısacası, sanatta değişim, sanat dünyalarındaki değişiklikler yoluyla olur. Yenilikler, katılımcılar onları yeni bir işbirliği modelinin temeli haline getirdiklerinde veya bir değişikliği devam eden işbirliği faaliyetlerine dahil ettiklerinde kalımlı olur. Değişim yavaş yavaş ve sakin bir biçimde, neredeyse fark edilmeden olabildiği gibi, itibar elde edip kazanç sağlayacak taraflarla kaybedecek taraflar arasında büyük bir çatışmayı da beraberinde getirebilir. Yenilikler sanatsal tahayyülde ve fikirlerdeki değişimler olarak ortaya çıkar ve bu tür değişimleri bünyelerine dahil etmeyi sürdürürler. Yeniliklerin başarısı, bu yenilikleri savunanların diğerlerinin desteğini ne ölçüde aldığına bağlıdır. Fikirler ve tahayyüller önemlidir; ancak başarı ve kalıcılıkları, içkin değerlerinden çok, örgütlenmelerine bağlıdır.

Zaman zaman yeni sanat dünyaları ortaya çıkar, gelişir ve nihayet daha önce üzerinde durmuş olduğumuz bazı içsel değişim süreçlerinden geçebilmelerini sağlayan istikrarı yakalayarak varlıklarını devam ettirirler. Bir sanat dünyası, önceden bilinmeyen veya bu biçimde kullanılmayan yöntem ve uygulamalara dayanan ve bu yöntem ve uygulamaları kullanan bir sanatı yapmak için daha önce işbirliği yapmamış insanları bir araya getirdiğinde doğar. Buna bağlı olarak, bir sanat dünyası, artık hiç kimse bu dünyaya özgü yöntem ve uygulamalara dayanan ve onları kullanan sanat eserlerini üretmek için, bu dünyaya özgü biçimlerde işbirliği yapmadığında ölür. Yeni sanat dünyaları ile sanatsal devrimler sonucunda esaslı biçimde değişmiş sanat dünyaları arasında kesin bir ayrım yapamayacağımız gibi, bir sanat dünyasının, değişmiş veya yeni insanlar tarafından işgal edilmiş olduğuna değil de yok olmuş olduğu sonucuna varmak kolay değildir. Mantıksal kategoriler oluşturmaktan çok kolektif eylem biçimlerinin ortaya çıkışı ve yok oluşuyla ilgilendiğimiz için, kesin ayrımlar yapmamız gerekmez. Sanat dünyalarının çalışmasını sağlayan ve yokluğu bu çalışmayı bozan mekanizmaları araştırıyoruz.

Yenilikle yeni bir sanat dünyasının ortaya çıkışını birbirine karıştırmamalıyız. Yeni dünyalar yeniliklerin –teknik, kavramsal veya örgütsel değişiklikler– etrafında gelişir; ancak çoğu yenilik yeni sanat dünyaları üretmez. Uyumsuzların ilginç yenilikler üretebildiklerini; ancak bunların bir tür açmaz veya çıkmaz sokak haline geldiğini gördük, bunun nedeni söz konusu yeniliklerin uygulanamaz veya geliştirilemez olması değil, yenilikçinin bu atılıma iştirak edecek yeterli sayıda insan bulamamasıdır. Bir sanat dünyası haline gelebilecek olan bir yenilik keşfedilmemiş bir olasılık olarak kalır. Diğer insanların da katılacağı umularak tasarlanan çoğu yenilik bu kaderi paylaşır. Yeni sanat dünyalarının doğuşunu anlamak için, yeniliklerin ortaya çıkışından ziyade, ortak olarak yapılan bir işe dahil edilmek üzere insanların seferber edildikleri süreci anlamamız gerekir.

Yeni sanat dünyaları, sanatçılar için önceden alışıldık olmayan bir uygulama etrafında gelişir. Sanat dünyalarında, eserleri yapmak için kullanılan sanatsal kalıplardan sergileme yöntemlerine ve teknik ve maddi bileşenlere kadar çok sayıda olağan uygulama

biçimi olduğu için, bunlardan herhangi birini yapmanın yeni bir biçimi yeni bir dünyanın temeli olabilir.

Bazı sanat dünyaları belirli birtakım yeni sanat ürünlerini olanaklı kılan bir teknolojinin bulunması ve yaygınlaşmasıyla doğar. Sanatsal meseleler genellikle ciddi mucitlerin dikkatini çekmediği için, teknik gelişmeler muhtemelen sanatsal olmayan amaçlar için meydana getirilmiş olacaktır. Amatör mucitlerin sayısı çoktur; ancak insanlar çoğunlukla yeni bir teknik olasılığı fiilen geliştirmek için zamanlarını, paralarını ve diğer kaynakları devamlı bir biçimde bu işe ayırmazlar. Fotoğrafı ve sinemayı mümkün kılan buluş ve gelişmeler, birilerinin sanat yapma arzusundan değil, bu araçların taşıdığı bilimsel, ticari ve eğlencelik olanaklardan doğdu. İnsanlar çok çok önce madenleri çeşitli biçimlerde kullanmayı keşfettiler, niyetlenilen bu olmasa da bu keşifler heykel ve mücevher yapımını mümkün kıldı (bkz. Smith, 1970).

Bu teknik gelişmeler çoğunlukla, yeni sanat dünyalarının mı yoksa sadece eski sanat dünyalarının yeni bölümlerinin mi ortaya çıkışını görmekte olduğumuz konusunda ciddi belirsizlikler yarattıkları çağdaş sanatta karşımıza çıkar. Ses kayıt cihazının ve (osilatörlerden synthesizerlara) diğer bazı elektronik aygıtların icadı, icra eden insanlar olmadan müzik yapmak için bir yöntem sundu. Buna rağmen, elektronik müzik örneklerinin çoğu, makineleri insanların icra ettikleri canlı müziğe tamamlayıcı olarak kullanan, müzik eğitimi almış kişiler tarafından üretilir, az çok geleneksel konser müziğiyle yetişmiş olan izleyiciler tarafından dinlenir, diğer ciddi müziklere uyguladıkları standartları kullanan eleştirmenler tarafından değerlendirilir. Bütün bunlar, bu elektronik buluşlar etrafında hiçbir yeni sanat dünyasının yükselmediğini ortaya koyar.

Elektronik müziğin diğer yaratıcıları da bilgisayar elektroniği ve matematiği dünyasından çıkarlar. Müzikten ziyade programlama ve işleyişle ilgilenen bu kişiler, icra eden insanlar olmadan sadece makinelerle müzik yapmaya başladılar. Bunun sonucunda, sadece müzik pek çok bakımdan –hammadde olarak sözgelimi rasgele sesleri veya elektronik cihazların ürettiği saf sesleri kullanarak– farklılaşmıyor, besteciler de müziğin icrasıyla daha az ilgilenip, birbirlerine kayıtlarını göndermekle ve insanların kayıtlarını dinlemesini sağlamakla ilgileniyorlar. Halka açık perfor-

mansı, müzik dinlemenin sıradan bir yolu olarak görmeye alışık olmadıkları için; kayıtları bir yazar için kitaplar neyse o şekilde, eserin kendisini içinde barındıran, her bir kopyası bir diğeri kadar iyi olan nesneler olarak görür, nasıl ki bir edebi eser, yazarı tarafından yüksek sesle okunduğunda, bu eserin esas değerini belirleyen kulağa gelişi değilse, bir eserin halka açık icra edilmesinin onun değerine bir şey katmayacağını düşünürler. Elektronik müziğin bu biçiminin yeni bir sanat dünyasının ortaya çıkmasına neden olması daha muhtemeldir.

Bazı sanat dünyaları, teknik bir gelişme gibi olanakları keşfedilebilecek ve kullanılabilecek yeni bir kavramın, bir şey hakkında yeni bir düşünme yönteminin ortaya çıkmasıyla doğarlar. Ian Watt, romanın doğuşunun kısmen, kurmaca yazında uygun bir söylem biçimi olarak "biçimsel gerçekçilik" adı verilen yeni bir düşüncenin kabul edilmesine bağlı olduğunu söyler. Romanın Defoe, Richardson ve Fielding gibi yaratıcıları, gerçekçi bir biçimde karmaşık, yeni ve de eksiksiz olarak tasarlanmamış olan olay örgülerinde, karakterlerin ve çevrenin anlatılmasındaki (tümelliğin karşıtı olarak) tekillikte, hikâyenin anlatıldığı gündelik sade dilde kendini gösteren, sıradan deneyimlerin ayrıntılarına yönelik sadakati, daha önceki kurmaca yazının stilize edilmiş olay örgülerinin ve karakterlerinin yerine koydular (Watt, 1957, s. 13-30). Bu şekilde anlatılan bir öykünün, yapay bir olay örgüsü, evrensel tipler olduklarını iddia eden isimleri olan karakterleri (Gargantua* gibi) ve karakterlerin hiçbirinin gerçek hayatta konuşamayacağı bir dili olan bir romanstan** farkı, ufak ayrıntıların ötesindedir; bir kurmaca eserin neyi amaçlaması gerektiği ve neyi başarabileceği konusundaki anlayışı farklıdır. Bu yeni anlayış etrafında yeni bir yazarlar ve okurlar dünyası yavaş yavaş oluşmuştur.

Bazı sanat dünyaları yeni bir izleyici kitlesinin ortaya çıkmasıyla doğar. Bu dünyaların ürettikleri eserler, kendilerinden önceki benzer türlerde üretilmiş eserlerden çok farklı olmayabilir; ancak yeni dağıtım düzenlemeleri aracılığıyla yeni bir izleyici kit-

* Fransız yazar François Rabelais'ın 1532-1564 yılları arasında beş cilt olarak kaleme aldığı baba-oğul iki devin maceralarını anlatan *Gargantua ve Pantagruel'in Yaşamı* adlı eserden söz ediliyor. (ç.n.)

** Romans, Avrupa edebiyatında özellikle ileri ortaçağda aristokrat çevrelerde üretilen ve kabul gören, konu olarak şövalyelerin başından geçen olağanüstü ve fantastik maceraların anlatıldığı, ağdalı bir Latince'yle kaleme alınmış bir edebi tarza işaret eder. (ç.n.)

lesine ulaşırlar. 1960'ların "yeni" rock müziği önceki müziklere benziyordu: siyahların Blues ve rock'n roll'unun beyazlar tarafından yapılan taklitlerinin country-and-western müziğiyle karışımı. Ancak bu müzik genç insanlara ulaşmak için yeni araçlar kullandı: Woodstock gibi saatlerce hatta günlerce süren açık hava konserleri (Peterson, 1973) ve "otuz yaş üstü" kalabalığının bütünüyle terk ettiği Fillmore Auditorium gibi çalışan sınıfa yönelik dans salonları. Bu müzik, mevcut izleyiciler arasından müşteri çekmek yerine, canlı veya kaydedilmiş, müzik için pek para harcamamış bir yaş grubuna ulaştı. Kısa süre içinde, radyoların ve plak endüstrisinin büyük bölümü de bu müziği dağıtmaya başladı (Denisoff, 1975), öyle ki bu müziğin yeni baştan bir kurumlar bütünü oluşturduğu söylenemez. Yine de rock'n roll'un üretim ve tüketiminde o kadar çok sayıda yeni insan grupları ve farklı türde insanlar işbirliği yapıyordu ki yeni bir dünyanın doğmuş olduğundan söz edebiliriz.

Watt (1957), romanın gelişimiyle ilgili olarak benzer bir noktaya işaret eder. Yeni bir kurmaca kavrayışıyla birlikte yeni bir izleyici kitlesi gelişti ve bu da gerçekçi bir kurmaca yazınının sürekli üretimini olanaklı kıldı. 18. yüzyıl İngiltere'sinde okuryazarlığın yayılması, iyi kurmacanın ne olduğuna dair önceki aristokrat anlayışı paylaşmayan yeni bir sınıfa mensup bir okur grubunun ortaya çıkmasını sağladı. Ticaret ve imalatla uğraşan orta sınıftan insanların (çoğu durumda, çıraklarının ve evlerindeki çalışanlarının da) eklenmesiyle büyüyen bu yeni okur kitlesi, romandan önceki ciddi ve kapalı üslubu takdir etmek için gerekli olan klasik eğitimi almamıştı. Ahlaki eğitimle ilgilenmeyen bu yeni okur, zahmetsiz bir meşgale arıyordu ve roman bunu sağladı. Yeni okuyucu kitlesi için yaratılan bu yeni eserler yeni oluşumlar aracılığıyla dağıtıldılar: dergiler ve önceleri yayıncıların yaptığı editöryal seçimleri matbaacıların yaptığı yeni kitap yayımlama biçimleri.

Etrafında yeni sanat dünyalarının gelişebildiği bu tür yenilikler genellikle bir sürü farklı yerde eşzamanlı olarak ortaya çıkar. Daha önce üzerinde durduğumuz, anlayış ve metotları kendilerine özgü olan naif sanatçılar gibi sanat dünyalarından yalıtılmış olanlar hariç, yeni sanat dünyalarını geliştiren insanlar, mevcut gelenek ve uygulamadan kaynaklanan entelektüel ve yaratıcı faa-

liyetin yaygın akımlarının bir parçasıdırlar. Rock'n roll'un ortaya çıkmasını sağlayan müzisyen ve girişimciler, rock müziğini meydana getirmek için harmanladıkları siyahların ve beyazların popüler müziklerini tanıyorlardı. Fotoğraf ve film malzemelerinin icadının mümkün kıldığı olanaklarla ilgilenen kişilerin muhtemelen başka pek çok ortak ilgisi de –satmak üzere güzel manzaraları kaydetmek veya portre fotoğrafları çekmek gibi– vardır. Ortak geleneklere ve ilgilere sahip oldukları için, yeniliğin olanaklarını kullanarak yaptıkları şeyler, birbirlerinden farklı olsa da bu fark çok büyük olmaz.

Yeni bir teknik, anlayış veya izleyici kitlesi yeni olanaklara işaret etse de olanakları tam olarak belirlemez. Şu halde, bir yeniliğe katılan ilk kişiler bu yeniliği dener ve bu yenilikle neler yapılabileceğini ve kendilerinin onunla ne yapmak isteyebileceklerini görürler. İnsanların bir yenilikle ne yaptıkları, bu yeniliğin neyi mümkün kıldığına, insanların ne tür çağdaş geleneklere ve ilgilere sahip olduklarına ve bu yeniliklerin çekebildiği insanlara ve maddi kaynaklara bağlıdır. Yenilikler, taşıdıkları olanaklarla birlikte, genellikle çabucak yayılırlar. Yenilikleri deneyen insanların birbirlerine ulaşması ve iletişim kurması ise daha uzun sürer. Örneğin, bir teknoloji pek çok farklı yerde eşzamanlı olarak ortaya çıkabilir. İnsanlar malzeme ve gereçleri bir katalogdan ısmarlayabilir ve kendi kendilerine kullanmayı öğrenebilirler; ancak aynı katalogdan bu malzeme ve gereçleri ısmarlayan başka insanların neler yaptıklarını bilemezler. Bu yeni teknolojiyi deneyen her bir kişi, deneyerek, bir başkasının iyi bulacağı bir sonuç doğuran bir teknik geliştirir. Bu yeni teknolojiyi deneyen her bir kişinin ulaştığı sonuç, yeniliğin mümkün kıldığı sınırlar dahilinde, diğerlerininkilerden farklıdır. Bu denemeleri yapan kişiler ister tamamen tek başlarına ister yaşadıkları bölgedeki küçük bir profesyonel veya amatör meslektaş grubuyla birlikte çalışsınlar, işbirliği çevresi bir yerel topluluğun yüz yüze etkileşiminden öteye geçmeyen bir dünya, yerel bir sanat dünyası oluştururlar.

Bu sürecin iki örneğini düşünün. Bunların biri, stereografinin, üç boyutlu fotoğrafın ortaya çıkışıdır; bu gelişme ilk başta başarılı bir sanat dünyası meydana getirdi ancak devamı gelmedi. İkincisi, Amerikan cazının ortaya çıkışıdır, bu gelişme ise uluslararası ölçekte başarılı olan bir müzik yarattı.

Stereografinin ilkeleri ve teknolojisi, başarılı olan iki-boyutlu fotoğrafla hemen hemen aynı zamanda geliştiğinden, bu ikisini görsel imgeyi meydana getirmenin rakip yöntemleri olarak düşünebiliriz, öyle ki herhangi biri veya her ikisi birden başarılı bir şekilde bir sanat dünyası meydana getirmiş olabilirlerdi. İki boyutlu fotoğraf bu yarışmayı kazandı.

İlk başta, stereoskobik etki elle çizilmiş resimlerle yaratılıyordu; daha sonra dagerroyotipler* ve negatif-pozitif işleminin çeşitli biçimleri kullanıldı. Bu teknoloji basitti; bu erken dönem fotoğrafçılığın hantal gereçlerini kullanabilen ve karmaşık tekniğini uygulayabilen herhangi biri stereoskop çekebilirdi. Bununla beraber, stereografinin ilk zamanlarında çok sayıda kopya üretmek zordu. Bu da dolaşımı sınırlandırdı. Resimler genellikle çekildikleri yerde dolaşıma sokuldu, yerel olay, mekân ve insanlarla ilgilenen yerel izleyicilere sunuldu. Bu yerel stereografçılar portre, doğal manzara ve yerel felaket resimlerini, neredeyse tamamen yerel tüketim için yaptılar.

İlk stereografçıların uygulamaları hakkında bilinen fazla bir şey yoktur. Mesela, yerel şeylerle ilgili ve esasen yerel halk arasında dolaşıma sokulan az sayıda kopya mı yaptılar? "Ross'un Stereoskobik İkili Mercekleri" ile bir "Philadelphia Wilsonian Stereoskopik Kutu Fotoğraf Makinesi"ni satın alan Illinois'li bir fotoğrafçı tarafından *Photographic Times*'a (1871) gönderilen bu mektup gibi günümüze kalmış az sayıdaki kanıtlar şunu gösterir:

> Stereoskopik resimler çekmenin gerekliliğinin farkına varmıştım. Kaçırdığım birkaç iyi sipariş, bana sanatımızın bu gelişmekte olan koluna biraz ilgi göstermeye değeceğini gösterdi... Stüdyomda sürekli koşuşturacak kadar şanslı değilim, her zaman biraz boş vaktim oldu. İlk boş olduğum zaman, dışarı çıktım ve banliyömüzdeki en güzel evlerden bazılarının birkaç resmini çektim. Eve dönerken ışığın yeni banka binamıza tam doğru konumda geldiğini gördüm ve bunun üzerinde sıkı bir şekilde çalıştım. Birkaç iyi baskı yaptım, bu baskıları, şehirde onları böyle şaşırtabilecek bir aygıt olduğunu bilmeyen insanlara gösterdim, bu bilgi tam olarak kısa bir sabah çalışmasında çekilen negatiflere harcanan kırk dolara mal oldu. Bu resimler bana, sonraki boş saatlerimde hazırlayacağım birkaç sipariş daha getirdi. Kentimizin insanları hep evlerinin bu tür görüntülerini istediklerini söylediler ve 5x8'lik kutularını-

* Dagerroyotip: Gümüş iyodürle kaplı plaka üzerine kaydedilmiş fotoğraf. Adını mucidi L.J. Dagurre'den alır. (ç.n.)

zın piyasaya sürülmesi mütevazı köyümüzdeki üç bin sakinimiz arasında hayal edebileceğinizden daha fazla heyecana yol açtı. Bunun stereoskopların fiyatlarını artırmayacağını umuyorum. ("Southern Illinois", 1871, s. 91)

William Culp Darrah ilk stereografları meydana getiren fotoğrafçı çeşitlerinin bir listesini yapmıştır:

1. Stereograf çekmekte uzmanlaşmış ancak uygulamalarını yerel konularla sınırlandıran fotoğrafçı tipi.
2. Çalışmalarını esas itibariyle turistik işlerle sınırlandıran sayfiye fotoğrafçısı (Niagara Şelalesi, Saratoga, White Dağları, Catskill Dağları vb yerlerde yüzlercesi vardı).
3. Arada sırada bir yan uğraş olarak stereoskopik portreler, pozlar çeken, kiliselerin ve kamu binalarının iç mekân görüntülerini çeken ve çoğunlukla bunlara ek olarak, az sayıda yerel kent manzarası çeken stüdyo fotoğrafçıları.
4. Geçici bir pazar yaratan bazı olağandışı olaylar –sel, yangın, tren kazası, geçit töreni vs– olduğunda, satmak üzere birkaç görüntü çeken fırsatçılar. (Darrah, 1977, s. 44)

Benzer bir durum, dış dünyaya sadece mobilya ve yiyecek değil, topluluk yaşamlarına ilişkin stereoskopik fotoğraflar da satarak geniş çaplı iş yapan Shaker dini komününde meydana geldi:

> New York'ta Lebanon Dağı Shaker Komünü yakınlarındaki Lebanon Kaplıcaları ve Maine'de Sabbathday Lake Köyü yakınlarındaki Poland Kaplıcaları gibi, gözde tatil ve dinlenme mekânlarının ziyaretçilerinin başlıca eğlencelerinden biri Shaker mağazalarını ziyaret etmek ve yolculuklarına ilişkin anı eşyaları satın almaktı. Turistlerin hem ilgi çekici hem de bilgilendirici bulacakları eşyalara olan gereksinimin farkına varan Shaker'lar, Shaker toplumuna ilişkin stereograf setleri sattılar. Bu fotoğrafları toptan satış fiyatı karşılığında diğer Shaker köylerine de sattılar. (Rubin, 1978, s. 56-57)

İzleyiciler de teknik bir beceri, stereograflara bakma becerisini kazanmak zorundaydı. Yakın zamanda bir stereografa bakmış bir kişi, derinliği "stereo" deneyimlemek için iki görüntüyü (belki bir an belki de daha uzun bir süre için) bir araya getirebilmenin güçlüğünü anımsayacaktır. Bunu yapmayı öğrenmek uzun zaman al-

maz ancak bu beceriyi kazanmak zorundasınızdır. Bu konuya ayrılmış bir makale (bunun ilk örneklerinden birini Oliver Wendell Holmes yazmıştı) gözleri bu hayret verici görüntülere alıştırmak için egzersizler önerdi ve bu yeni beceriyi kullanmanın kazandıracağı olağandışı zevkleri dile getirdi. İnsanların bu becerileri nasıl edindiklerini ve ne gibi güçlükler yaşadıklarını bilmek ilginç olmalı. Bu becerileri kim öğretti ve kime öğretti? İnsanlar işin sırrına kendiliklerinden eremez miydi? 1890'larda yazılmış eleştirel bir makale şu olasılıkları işaret eder:

> Stereoskoba gösterilen şu anki rağbetin sınırlı olması birkaç sebebe bağlı görünüyor. Bunların ilki muhtemelen, onları kullanmaya yeltenenleri sadece hayal kırıklığına uğratmak ve bu kimselerin gözlerini zorlamak üzere piyasaya sürülmüş çok sayıdaki ucuz ve çok kötü çekilmiş resimler ve stereoskoplardır. (Luders, 1892, s. 227)

İzleyiciler, stereoskopik görüntüleri okumayı öğrendikleri gibi, bu görüntülerin sunduğu eşsiz zevkleri takdir etmeyi öğrenmek zorundalardı. Övgü dolu ilk makaleler bu zevkler –gerçeklik yanılsaması, sizi görüntünün içine çekip orada olduğunuzu hissettirmesi– üzerinde durmuştur. Stereografların bazı biçimsel özellikleri bu üç-boyut yanılsamasını vurgulamak amacıyla tasarlanmış olmalı. Tıpkı üç-boyutlu filmlerde her zaman uçağın doğrudan izleyicilere doğru uçtuğu veya trapezcinin seyircilerin başının üzerinden ileri geri sallandığı bir sahne olduğu gibi, stereograflar da aynı şekilde derinlik duygusunu vurgulayan hileler kullandılar (Aynı kompozisyon özellikleri dönemin iki-boyutlu fotoğrafçılığında da yaygın olarak kullanılmış olabilir; örneğin stereograflarda genellikle uzun, geriye doğru uzaklaşan eğimli bir çizgi kullandılar veya en öndeki görüntü ile uzaktaki dağların veya diğer doğal harikaların arasındaki uzaklığı vurgulamak için ön plana bir figür yerleştirdiler [bkz. resim 33]). Hatta komik resimlerde ve cenaze fotoğraflarında derinliği öne çıkaran hileler kullanıldı (ölen kişilerin portreleri resimden dışarı uzanıyormuş gibi duran çiçek çelenkleriyle çevreleniyordu). Stereografçılar, üçboyutlu resimler için ödeme yaptıklarını ancak resimleri iki-boyutlu olarak görebildiklerinden şikâyet eden müşteriler olacağını öngördüler. Nitekim daha önce alıntı yapılmış olan eleştirmen "uygun olmayan temalarla veya daha ziyade uygun olanların se-

çilmemesi sonucunda (...) düz çizgilerden oluşturulan bir tema neredeyse bir sefer bakarak görülebilecektir" (Luders, 1892, s. 227) demektedir.



RESİM 33. James M. Davis. *Demiryolu, Gerçekmiş Gibi.* Stereograflar ufka doğru ilerleyen verev çizgiler kullanarak görüntünün üç-boyutluluğunu vurguladılar. (Fotoğraf Visual Studies Workshop izniyle kullanılmıştır.)

Thomas Hennessey (1973), caz müziğin 1917'den 1935'e kadar süren dönemdeki başarılı gelişimi üzerine benzer bir inceleme yaptı. Hennessey, cazın ortaya çıktığı tüm yerlerde, Afro-Amerikan ve Avro-Amerikan unsurları birleştirdiğini ve bu müziğin başka bir esere eşlik etmek üzere veya akraba ve arkadaşlar içinde doğaçlama olarak çalınmadığını, bir izleyici topluluğu karşısında icra edildiğini belirtir. Onun analizi, cazın ortaya çıktığı birkaç merkezde, yararlanılan müzikal gelenekler, gösteri türleri, gösteri yerleri ve görevlendirilmiş müzisyenlerin ne çeşit müzisyen oldukları arasındaki bağlantıyı gösterir ve burada olduğu gibi uzunca alıntılanmaya layıktır:

> Caz New Orleans'ta veya başka bir yerde tekil bir müzikal gelenek olarak ortaya çıkmadı. Ülkenin farklı yerlerinde birbirlerinden bağımsız bir biçimde, ortak özellikleri Avro-Amerikan ve Afro-Amerikan karışımı bir müzikal gelenekten gelmeleri ve icraya yönelimlilikleri olan popüler müzik türleri ortaya çıktı. Bu müzikler farklı bağlamlarda ortaya çıktılar, bu yüzden her biri kendine özgü bir biçimde farklı unsurların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Güneybatı'da, Blues ve piyanoyla çalı-

nan ragtime'ın* üslup üzerinde güçlü bir etkisi oldu. Ortabatı ve Güneydoğu'da sirk ve çadır müzisyenlerinin bando geleneği, enstrümantal bir ragtime üslubuna yol açtı. Chicago ve New York'ta yerleşik siyahi topluluklar, Avro-Amerikan öğelerin ağırlıkta olduğu bir üslupla meşruiyet kazanmaya uğraştılar. Kuzeybatı ve Batı kıyılarında siyahi halk geleneğinden gelen güçlü bir etkinin olmayışı, bando ve dans müziği geleneğiyle akraba olan çok zayıf bir müzikal üslubun ortaya çıkmasına neden oldu. New Orleans'ta iki çok güçlü gelenek, (a) klasik müzikten etkilenmiş eğitimli Kreol** müzisyenler ve (b) Blues ve kilise müziği, şehre özgü bir müzikal geleneği ortaya çıkardılar, gelişip ilerlediler ve birbirlerini etkilediler.

Her bölgenin ayrıca kendine özgü performans koşulları vardı. Güneydoğu ve Ortabatı'da dağınık bir biçimde yerleşmiş siyahlar için turne gösterileri; Güneybatı'da samanlık dansları*** ve honky-tonk'lar;**** Chicago'da opera binaları ve gece kulüpleri; New York'ta özel olarak tertip edilen danslar, ayrıca kabareler; New Orleans'ta geçit törenleri, spor salonları, açık hava konserleri ve özel balolar. Ülkenin her yerinde en sık rastlanan bir performans türü vardı. Bu, çoğu zaman bir çocuk bandosuyla birlikte çalan yerel bandoydu. Tam anlamıyla caz çalmamalarına karşın, bu gruplar üsluba büyük katkıda bulundular ve geleceğin pek çok caz müzisyeni için talim sahası oldular. (Hennessey, 1973, s. 470-471)

1917 öncesinde müzisyenlerin çoğu amatördü; ancak daha sonra bu durum değişti. Daha iyi bir eğitim almış (özellikle New York ve Chicago'da) profesyonel müzisyenler, büyük ölçüde Avrupa etkileri taşıyan müzikler çaldılar. Büyük ölçüde Avrupa etkileri taşıyan müzikler çalmaları neticesinde siyahi müzisyenler,

---

* Ragtime: Birleşik Devletler'de19. yüzyıl sonlarında doğmuş olmakla beraber, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde popüler olan, piyanonun baskın olduğu ve bazı müzik otoritelerince cazın atası sayılan Afro-Amerikan tarzı bir dans müziği. (ç.n.)

** Kreole (İng. Creole): ABD'ye bağlanmasından önce Fransız sömürgesi olan Louisiana'daki göçmenlerin soyundan gelen, beyaz veya siyahi çeşitli ırklardan veya melez ırksal kökenlerden gelen insanlara denir. Bu kavram, melez ırklara mensup kişilere işaret etmek için de kullanılır; asıl olarak Louisiana'da doğan ancak ataları ABD'ye Fransız sömürgelerinden veya Fransa'dan göçmüş kişileri tanımlamaktadır. Kreole kavramı, caz terminolojisinde özel bir anlam taşır. Buna göre 20. yüzyıl başlarında, siyahi Amerikalıların halk müziğinin ritim aracı olarak insan sesini öne çıkaran, vurmalılara ağırlık veren kendine özgü nitelikleriyle geleneksel Batı müziğinin bazı formlarını ve özelliklerini harmanlayarak caz müziğinin doğuşunda bir hayli etkili olmuş, cazın bazı öncülerinin de aralarında bulunduğu kimi müzisyenleri işaret eder. (ç.n.)

*** İngilizcesi "barn dance". Geleneksel veya halk müziğin çalındığı, dansedilen toplu eğlenceler, eskiden bu tarz etkinlikler için başka yer olmadığından samanlıklarda, ambarlarda yapıldığı için bu adı almıştır. (ç.n.)

**** Hony-tonk, ABD'nin Güney ve Güneybatı kentlerine özgü olan genellikle piyanoda çalınan veya piyanonun hâkim olduğu, coşkulu, hareketli müzik türüne ve bu müziğin çalındığı barlara denmektedir. (ç.n.)

sosyete partilerinde, kabarelerde, vodvillerde, opera binalarında sahne alarak, beyaz dinleyicilere ulaşma şansını yakaladılar. Örneğin, 1917'ye gelindiğinde New York'un egemen siyahi müziği "klasik salon dansı müziğiyle enstrümantal ragtime'ı harmanlayan bir orkestra müziğiydi. Bu müzik, aynı yıl beyazlardan oluşan Original Dixieland Jazz Band'ın New York'a getirdiği beş enstrümanlı grupların kontrpuantal üslubundan oldukça farklıydı" (Hennessey, 1973, s. 473). Benzer bir karşıtlık Chicago'da, "beş enstrümanlı küçük grupların siyahi halk müziğiyle güçlü bağları olan yerleşik bir çerçevesi içinde topluca doğaçlama yaptıkları geleneğine güçlü bağlarla bağlı olarak oluşturulmuş bir çerçeve içerisinde küçük beş enstrümanlık grupların hep birlikte doğaçlama yaparak çaldığı... New Orleans kökenli King Oliver, Jelly Roll Morton, Kid Ory [ve] Johnny ve Baby Dodds gibi müzisyenlerden önemli ölçüde etkilenmiş... Chicago'nun siyahi kabarelerinin serbest, doğaçlama caz tarzı" ile Erskine Tate'in ve diğer müzisyenlerinin orkestralarının temsil ettiği "New York tarzına benzeyen, klasik müzik etkileri taşıyan orkestra müziği" arasında meydana geldi.

Hennessey bu müziğin büyük merkezlerdeki başarısını, geniş bir siyahi burjuvazi sınıfının varlığına bağlar:

> Bu müzik sofistike bir müzikti ve kökleri klasik müziğe dayanıyordu. Beyaz kulaklara yabancı değildi ve klasik ölçütlerle değerlendirilebiliyordu. Yadsınamayacak müzikal yetkinliği nedeniyle New Orleanslı adamların "kulak tırmalayıcı gürültüsü" olmadığı kabul edildi. Bu müziği icra edenler, New Orleans ekolünün içkici, alemci, güvenilmez "kral müzisyenleri"nin aksine iyi eğitim almış görgülü, kibar centilmenlerdi. (Hennessey, 1973, s. 473-74)

Küçük bir siyahi orta sınıfın yaşadığı merkezler, bu Afrika-Avrupa karışımı müziğin yerel, dolayısıyla daha ham örneklerini dinlediler ve desteklediler.

Her iki örneğin de gösterdiği gibi, çeşitli büyüklüklerdi (stereografi örneğinde küçük, caz örneğinde daha büyük) yerel gruplar yeni olanakların farklı yerel örneklerini üretirler. Yeni olanakları deneyen gruplar genellikle yerel bazda toplanırlar; çünkü birbirlerinin yaptıkları çalışmaları dinlemek veya görmek için büyük ölçüde yüz yüze iletişim kurarlar. Birbirlerinden haberdar olan

ancak uzak yerlerde yaşayan yenilikçilerin iletişim kurmak için başka araçlara sahip olduğu durumlar hariç, bu durum meslektaşlığı yakın çevreyle sınırlandırır.

Bu öncüler, yeni olanakları denemelerinin yanı sıra, bir sanat dünyasının –tedarikçi ağları, dağıtım kanalları ve estetik sorunların tartışıldığı, standartların ileri sürüldüğü, eserlerin değerlendirildiği meslektaş grupları gibi– temellerini de atmaya başlarlar. Başarılı tedarikçiler kısa zaman içinde kendi yerellerinin dışına çıkarak, mallarını yerel denemelerin yapılabileceği yerellere satarlar. Müzik enstrümanları, fotoğraf makineleri ve diğer araç gereçler bir sanat dünyasının diğer unsurlarından daha kolay bir biçimde başka yerlere gönderilebilir. Üreticiler, ekonominin bunu olanaklı kıldığı yerlerde, kısa sürede geniş pazarlar oluştururlar. George Eastman (Eastman Kodak'ın kurucusu) ve nispeten az sayıdaki başka bazı imalatçılar ulusal bir fotoğraf dünyası oluşmadan uzun zaman önce oldukça büyük ulusal pazarlar oluşturdular, aynı durum fotoğrafın uluslararası ölçekteki gelişimi için de geçerliydi (Taft, 1938; Jenkins, 1975).

Özellikle meslektaşlık, varlığını uzun bir süre boyunca yerel ölçekte sürdürür. Meslektaşlar, elektronik müzik bestecilerinin yeni malzeme ve araç gereçleri bulunduran stüdyoların, radyo istasyonlarının ve üniversitelerin yakınlarında toplanmaları gibi, gereksindikleri teçhizatın bulunduğu yerlerde toplanırlar. Birbirlerini, malzeme ve hizmet sağlayan kişi ve mekânlar aracılığıyla bulur ve bu sayede ilişkiye geçerler. Benzer ilgi ve zevkleri olan bu kişiler küçük topluluklar oluştururlar; fotoğrafçılığın başlangıcından bu yana hemen her yerde bulunan yerel fotoğraf kulüpleri aynı malzemelerle denemeler yapan insanları sergiler açmaları ve birbirlerinin çalışmalarını eleştirmeleri için bir araya getirdi (Taft, 1938, s. 376; Newhall, 1964, s. 103-104; Tice, 1977). (Benzer topluluklar günümüzde de porselen resimleme gibi henüz çoğu insan tarafından gerçek sanat olarak düşünülmeyen alanlarda mevcuttur.)

İzleyiciler de bir süre için yerel kalırlar. Meslektaşlığın yerel sınırlarını aşmasını engelleyen iletişim yetersizlikleri, izleyicinin ancak kendi yerelinde üretilen eserlerle ilgilenebilmesi sonucunu doğurur. İnsanların, uzak yerlerde çalınan, bu yüzden duymadıkları bir müziği takdir etmeleri mümkün değildir. (Uzaklık genel-

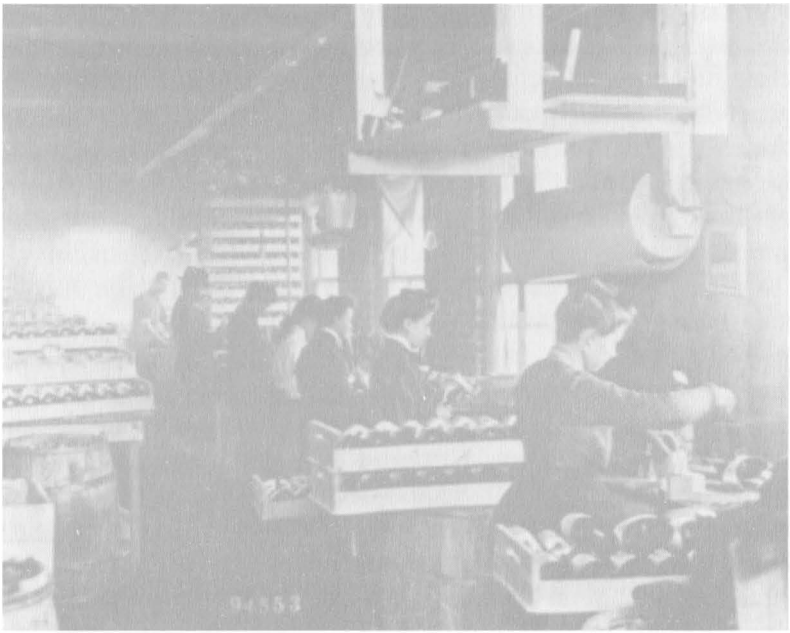
likle coğrafi bağlamda söz konusu olsa da sosyal bağlamda da olabilir. 1920'lerde çoğu beyaz Amerikalının caz müziğini takdir etme fırsatı olmadı; çünkü o zamanlar caz dinlenebilecek yerler, genellikle beyazların gitmedikleri yerlerdi. Yetişkinler, hiç bilmedikleri yerlerde ve radyo istasyonlarında çalındığı için, rock dinlemeye çok geç başlamışlardır.) Ancak yerel izleyiciler yeni yeni oluşmakta olan mevcut dağıtım kanalları çevresinde toplanarak genç sanat dünyasını destekler, verdikleri tepkilerle (çok ciddi olmayan, örneğin yerel gazetede basılmış eleştirilerle) bir estetik anlayışın meydana gelmesine katkıda bulunurlar.

Bazı sanat dünyaları yerel sınırları aşar. Bu dünyalar, uzak yerlerden, farklı faaliyetleri yerine getirmek üzere çok sayıda katılımcıyı kendisine çeker; herkesin farklı yerellerde geliştirilmiş olan ancak bugün ulusal veya uluslararası ölçekte bilinen ortak yöntem ve uygulamaları kullandığı, gelişmiş bir sanat dünyası olarak kabul edebileceğimiz geniş bir işbirliği ağı yaratırlar. Birbiri içine geçmiş çok sayıda süreç bu sonucu doğurur; ancak bu sonuç zorunlu değildir. Yerel bir düzlemde ortaya çıkan çoğu yenilik daha ileri gidemez. Yerel düzlemde varlıklarını sürdürebilir; ancak ulusal veya uluslararası olmazlar.

Üretim

Bir faaliyet daha çok yerde tanınır oldukça, insanlar bu tür eserlerden daha çok yaparlar; bunun sebebi ya daha çok insanın bu tür eserlerin üretimine katılması ya da bu alanda endüstriyel yöntemlerin kullanılmaya başlanmasıdır. Caz, taş plakların üretim ve dağıtımının endüstrileşmesiyle yerel müzisyenlerin başka yerlerdeki müzisyenlerin yaptıkları şeyleri duyma ve taklit etme fırsatını bulmalarından sonra daha hızlı yayıldı.

Stereografinin sanayileşmesi nispeten kısa bir zamanda gerçekleşti. Ulusal bir pazarın bu yeni stereo fotoğrafları dağıtabilmesi için, üreticiler bu fotoğraflardan talebi karşılayacak yeterli miktarda üretmek zorundaydılar (bkz. resim 34). İlk başta kullanılan el becerisine dayalı yöntemler aşağıda sıralanan işlemleri yapamazdı:



RESİM 34. *Underwood and Underwood, Depo*, 1910 civarı. Pazarların büyümesiyle üretim tesisleri sanayileşti. (Fotoğraf Hasting Gallery'nin izniyle kullanılmıştır.)

Bir stereograf kartpostalının üretilmesindeki beş adım:

1. banyo etme ve kurutma (genellikle gece boyunca) dahil olmak üzere negatiften pozitif baskı yapma;
2. baskıları makas veya kalıpla kesme;
3. baskıları kart üzerine yapıştırma;
4. hafif basınç altında kurutma;
5. üreticinin ismini ve damgasını yerleştirme.

Bütün işlem üç gün ve iki gece boyunca sürerdi, bununla beraber bazı büyük tesisler kurutma fırınları ve ısıtma masaları kullanarak süreci hızlandırabiliyorlardı. Tek bir becerikli işçi bir günde 50 ila 60 adet, haftada yaklaşık 350 adet üretebiliyordu. Bu süreç işbölümü yapılarak uygulansaydı, beş operatör haftada 3000'den fazlasını üretebilirdi (Darrah, 1977, s. 7).

Endüstrileşme, montaj hattı tekniğinin üretimi bir hayli artırmasının akabinde, 1860'larda başladı (bkz. resim 35). Darrah stereografi alanındaki bazı endüstri girişimlerini anlatır:

Kilburn Brothers (Littleton, New Hampshire) baskı, renklendirme, banyo etme, kurutma ve görüntülerin kartlara yapıştırılması için özel odaların olduğu üç katlı büyük bir fabrika inşa etti. Görev bölümü öncekinden farklı değildi. Gelişme bir işlemden diğerine geçişte sağlanan büyük randımanın sonucuydu. Kullanılan tek makine, her pozla tek tek uğraşılması gereğini ortadan kaldırarak baskı üretimini ikiye katlayan sürekli dönen bir banttan oluşan pozlama makinesiydi. İçlerinden bazıları makinelerin bakım sorumluları ve büro elemanları olmak üzere elli iki kişiyi çalıştıran Kilburnler günde ortalama üç bin stereograf ürettiler. Yani, Kilburn fabrikası yılda rahat bir milyon kart basabiliyordu. (Darrah, 1977, s. 45)

Kırk yıl kadar sonra, daha ileri bir makineleşme, üretimi bir kez daha artırdı ve sürecin sanayileşmesini tamamladı; Darrah, Vermont, North Bennigton'daki H.C. White Company'yi şöyle tarif etmektedir:

White 1907'de tuğla ve betonarmeden üç katlı bir fabrika inşa etti, bu fabrika kısa bir dönem için dünyadaki en iyi ve en makineleşmiş stereo baskı tesisi oldu. Bütün foto-baskı işlemi otomatikleştirilmişti. Cam negatiflerin, altında baskı kâğıtlarını taşıyan dönen bir bandın olduğu bir lambanın önünde baskısı alınıyordu; bant, baskıların ayarlama zamanı gelince duruyor, daha sonra bir sonraki poz için kâğıdı ilerletiyordu. Bu tip makineler 1866'dan beri kullanılmaktaydı. Ancak White fabrikasındaki işleyiş, yıkama ve baskı araçlarını mekanikleştirerek standart bir kaliteyi sürdürebildi. Baskılar yüksek hızda çalışan bir kalıp kesiciyle kesiliyordu. Saatte 10.000 fotoğrafın üzerine adları otomatik olarak basılıyordu. Her biri her 10 saatte 5.000 baskı kapasitesiyle çalışan üç tane yıkama makinesi vardı. Buhar borularıyla çalışan otomatik kurutucuların günlük 15.000 baskılık bir kapasitesi vardı. Özel bir makine, isimleri ve üreticinin damgasını yaldızlı harflerle lüks White fotoğraflarının üzerine basıyordu. (Darrah, 1977, s. 51)



RESİM 35. *Underwood and Underwood*, Depo, 1905 civarı. Stereosgraf popülaritesinin doruğunda iken üreticiler yılda bir milyon civarı kart basıyorlardı (Fotoğraf Hasting Gallery'nin izniyle kullanılmıştır).

Dağıtım

Yeni iş ve dağıtım düzenlemeleri, gelişmekte olan sanat dünyasının daha geniş bir bölgeye yayılmasına yardımcı olur. Bu düzenlemeler, nesne üretimi yapan sanat dalları için bitmiş eserin satışını, performanslar içinse devamlı sözleşmeye dayalı düzenlemelerin oluşturulmasını kapsar.

İlk dönem stereografçıların faaliyetleri büyük oranda kendi bölgeleriyle sınırlıydı. Farklı bölgeler, amatör üyelerin çalışmalarını birbirleriyle değiş tokuş ettiği "takas kulüpleri" aracılığıyla fotoğrafların alışverişini yaptılar. Stereograflar ayrıca, insanların gittikleri yerlerden hatıra olarak yanlarında getirmeleriyle yer değiştirdi; ancak stereografların geniş çaplı yer değiştirmesi, endüstriyel üreticilerin ürünlerini satmak için tasarladıkları iyi planlanmış satış stratejileriyle başladı.

İlk fotoğrafçılar çektikleri görüntüleri stüdyolarının dışında, gözlükçüler ve sanat malzemeleri satan dükkânlar gibi bazı acen-

teler aracılığıyla veya posta yoluyla sattılar. Bu fotoğrafçıların yerini alan büyük üreticiler, kapıdan satış için büyük ekipler oluşturdular. Keystone View Company genel müdürü yüzyıl dönümünde kullanılan pazarlama tekniklerini şöyle ifade etmiştir:

> Satıcılar esasen yüksekokullardan ve üniversitelerden seçiliyorlardı. Bu adamların çoğu sadece üç aylık yaz tatilleri süresince çalışıyorlardı ve genellikle bu süre içerisinde yıllık okul masraflarını ödemek için yeterli parayı kazanıyorlardı. Underwood &Underwood, şirketlerinin bir yazda üç bin kadar yüksekokul öğrencisini satış yapmaya gönderdiğini iddia etmiştir. Her biri binden fazla insan istihdam eden diğer büyük şirketlerle birlikte düşünüldüğünde, ülkenin kırsal bölgelerinin yaz ayları boyunca neden kelimenin tam anlamıyla stereograf satıcılarıyla kaynadığını anlamak zor değildir... Satış yöntemi özgün ve etkiliydi. İlk görüşmede, satıcı bir stereoskop makinesi ve "birkaç fotoğraf" siparişi almaya çabalıyordu; şayet müşterinin bir stereoskobu varsa, "bir fotoğraf" için sipariş alınabilirdi. Aşağı yukarı üç hafta siparişlerin alınmasına harcanıyordu, bunu siparişlerin teslim edildiği üç hafta izliyordu. Teslimatta satıcı yanına, bazen binlerce konuyu kapsayan büyük bir stereograf koleksiyonu alırdı. Müşteri başını stereoskobun içine sokmuş satın aldığı resimlere bakarken, satıcı yanında getirdiği diğer fotoğrafları büyük bir beceriyle peş peşe gösterirdi, müşteri gözünün önünden fotoğraflar geçerken arada bir "bundan alayım" derdi. Satışın sonunda müşteri satıcının kendisine gösterdiği fotoğrafların neredeyse hepsini satın almış olurdu. (Hamilton, 1949, s. 17-18)

Stereograflar posta yoluyla da satıldı. Başlıca tedarikçilerin kataloglarında –doğal, tarihi, eğitim amaçlı, sanatsal ve komik– binlerce fotoğraf listelenmişti; ayrıca Sears ve Roebuck gibi postayla satış yapan şirketler kendi kataloglarında benzer çeşitlerin reklamını yaptılar (bkz. resim 36). Örneğin 1908 yılının Sears kataloğu, Japonya-Rusya Savaşı sırasındaki "Port Arthur Kuşatması", Japonya Fuarı, "Kutsal Topraklar", "Saint Louis Dünya Fuarı" ve "Avcılık, Balıkçılık, Kampçılık ve Yerli Yaşamı" gibi konular üzerine yüzer karttan oluşan setler sundu. Büyük bir tedarikçi olan Underwood&Underwood ise, Mısır, Danimarka ve Büyük Kanyon gibi bazı yerlerin stereograflarından, haritalarından ve turistik rehberlerinden oluşan kendi "Seyahat Sistemi"ni piyasaya sundu.

Hennessey, siyahi grupların iş ilişkilerini idare etme yöntemlerinde meydana gelen, ulusal çapta bir dinleyici kitlesinin oluşma-

sını sağlayan benzer değişim sürecini anlatır. İlk başta, grup ister bir lider ister bir ortaklık veya ister bir tür ortak kuruluş tarafından idare edilsin,

> Sorumlu grup üyesi bir dans salonunun, gece kulübünün, kabarenin sahibiyle veya dans etkinlikleri düzenleyen biriyle bağlantı kurar ve bir gösteri ayarlardı. Sözleşmeler genellikle gayri resmi ve esnekti. Müzisyenler sendikası, siyahi grupların sözleşme yaparken sendika standartlarını izlemesini bir türlü sağlayamamıştı. Bu gayriresmi düzenlemeler genellikle basitti, tek bir mekânla belli bir süre veya belirlenmiş bir turne programı için yapılıyordu. (Hennessey, 1973, s. 484)

Bu tür gayriresmi düzenlemeler, kaçınılmaz olarak grupları, ilişki kurdukları insanları şahsen tanıdıkları küçük bir çevre içine hapsediyordu.



RESİM 36. Sears, Roebuck kataloğundaki stereografların reklamı. Sears, Roebuck ülkenin dört bir yanına dağıttığı binlerce stereografın reklamını yaptı. (Fotoğraf Visual Studies Workshop'un izniyle kullanılmıştır.)

1929 ve 1935 arasında, değişmiş olan iş yapma yöntemleri ulaşım ve iletişim alanlarındaki aşağıda bahsedilen değişikliklerle birleşti, siyahi gruplar için ulusal çapta bir şöhreti ve ulusal ölçekte yapılan sözleşmeleri mümkün kıldı.

Belli bir yeri merkez alan bir grup, plaklar ve radyo programları yoluyla ulusal çapta bir şöhret yakalayabiliyordu. Bu şöhret sayesinde grup, dans salonlarına, otellere, tiyatrolara ve müziklerini medyadan öğrenen

insanların onları canlı görmek için yüksek meblağlar ödediği diğer mekânlarda sahneye çıkarak maddi kazanç elde ederdi. (Hennessey, 1973, s. 487)

İster üretimdeki ve satışlardaki değişiklikler ister sözleşmelerdeki değişiklikler yoluyla olsun, bir bölgede üretilen eserler ihraç edilebilir hale gelir. Yeterince eser vardır, dağıtımcılar ve diğerleri de işbirliği yapmaya ikna edilmişlerdir, böylece başka bölgelerdeki izleyiciler ve meslektaşlar eserleri tanıma fırsatı bulurlar. Bir bölge hâkimiyet kurabilir ve diğer yerel dünyalar onu örnek alabilirler veya pek çok bölge aynı zamanda ihraç edilebilir eserler üretebilir.

Stereografinin gelişim sürecinde üretim ve satışta yapılan bahsettiğimiz atılımlar, stereoskobik fotoğraf görüntülerine yönelik muazzam bir talep yarattı. Hiçbir yerel fotoğrafçı veya fotoğrafçı grubu bu talebi karşılayacak kadar çok stereoskobik fotoğraf sağlayamıyordu. Talebi karşılamak için, büyük baskı şirketleri dünyanın her yerinden görüntüler kullandılar. Yerel fotoğrafçılardan negatifler satın aldılar, ellerinde bulunan fotoğrafları (çoğunlukla telif haklarını ödemeden) çoğalttılar, komik veya bir olayı öyküleyen fotoğraf dizileri ürettiler ve kendi fotoğrafçılarını iş için seyahate yolladılar.

Böylece becerikli stereografçılar tarihte veya edebiyatta ünlü yerlerin, anıtların, kutsal mekânların yüksek kaliteli fotoğraflarını çekmek üzere gönderildiler. Amerika'nın –Maine'deki Bar Harbor'dan Pasifik kıyılarındaki Golden Gate'e kadar– doğal manzaraları da ihmal edilmedi. Philadelphia'daki Yüzüncü Yıl Sergisi, Chicago'daki Uluslararası Dünya Kolomb* Sergisi ve St. Louis'teki Dünya Fuarı gibi büyük sergi ve fuarlar fotoğraflandı, bu fotoğrafların rekabet halindeki fotoğrafçılar tarafından her zaman uyulmayan münhasır hakları için büyük miktarlarda paralar ödendi. Hiç olmazsa Amerika'nın çiftlik evlerine kültür ulaştırılıyordu... Firmalar fotoğrafçılarından eğitsel değeri yüksek görüntüler bulmalarını istiyorlardı. Fabrikalar fotoğraflandı, bilimsel laboratuvarlardan görüntüler ilgi gördü ve tarihsel değeri olabilecek manzaralar da gözden kaçırılmadı. Wright kardeşlerin ilk deneme uçuşlarını görüntüleyecek ilk fotoğrafçıların arasında stereoskobik fotoğrafçılar da vardı, tarihe ilk uçakların uçuşlarının detaylarını gösteren paha biçilemez fotoğraflar bıraktılar. (Hamilton, 1949, s. 19-21)

* Chicago Dünya Fuarı olarak da bilinir, adı Amerika'nın kâşifi olan Kristof Kolomb'un adından gelir ve Kolomb'un Yeni Dünya'yı keşfinin 400. Yıldönümünü kutlamak ve dünyanın gözlerini Chicago'ya çevirmek için 1893 yılında yapılmış uluslararası bir fuardır. (ç.n.)

Big Band[3] türü caz müziğinde, ulusal çapta tanınan gruplar yerel müzik dünyalarında etki sahibi olmaya başladı. Ancak kulüplerin, plak sektörünün, vodvillerin, dans salonlarının ve radyonun gittikçe büyüyen caz dünyası, büyük miktarda müzikal malzemeye gereksinim duyuyordu ve bu malzemeyi her yerden buluyordu. Washington D.C'den Ellington; Kansas City'den Count Basie ve Andy Kirk; Chicago, New York ve başka yerlerden başka müzisyenler.

Normalde, tek bir çevre, büyük kent bile olsa, ulusal ve uluslararası pazarın gereksinimini karşılayacak miktarda ve çeşitlilikte eser temin edemez. Bu nedenle stereografi ve cazda aynı şey olmuştur; eserlerin dağıtımını yapan organizasyonlar her yerde malzeme aramaya başlamış, böylece yerel ve taşralı sanat dünyalarının etrafındaki duvarları aşmışlardır.

İletişim

Yerel sanatçıları, başka bölgelerde yeniliklerin farklı örneklerini üreten insanların etkilerinden yalıtan bu duvarlar, yerel sanat dünyaları arasındaki iletişimin giderek artmasından dolayı zaten çökmeye başlayacaktı. İletişim, teknolojik gelişmeler sonucunda veya sanatçı ve izleyiciler seyahat ettikleri için artabilir.

Rönesans Avrupa'sının büyük hamileri kendi ülkelerinden başka ülkelerden sanatçıları kendilerine bağladılar, ressamlar da merak ettikleri ressamların eserlerini görmek için seyahat ettiler (Haskell, 1963). Benzer şekilde besteciler ve müzisyenler, bir kilisenin ya da zengin veya asil bir hamimin hizmetinde bir Avrupa ülkesinden diğerine seyahat ettiler (Reese, 1959). Bu seyahatler sanatçıların diğer bölgelerde ne gibi gelişmeler olduğunu ilk elden öğrenmelerine ve kendi bildiklerini bu bölgelerdeki insanlara aktarmalarına olanak tanıdı. Aynı şekilde seyahat eden izleyiciler yurtlarında alışkın olduklarından farklı olan eserleri anlamayı ve takdir etmeyi öğrendiler.

Daha basit bir ölçekte, yeni sanatsal olanakları deneyen ve benzer deneylerin farklı sonuçlar doğurduğu yerlere seyahat eden kişiler, bildikleri şeyleri oradaki meslektaşlarına gösterebilir aynı zamanda onlardan bir şeyler öğrenebilirler. Her iki taraf da bu süreç içerisinde yeni bir şeyler öğrenir, daha önceleri mümkün

3. Ekseriyetle ondan fazla müzisyenin çaldığı caz topluluğu.

olmayan bir şekilde fikir alışverişi yapabilirler. Seyahat kolaylığını artıran etmenler –siyasi bakımdan açık sınırlar, mevcut seyahat güzergâhları ve ulaşım araçları, para, kozmopolit düşünceler– bu tür alışverişlerin çoğalmasını sağlar. Yeni tren güzergâhları, telefonlar, indirimli uçak biletleri ve büyüyen bir ekonomi, tüm bunlar sürecin ilerlemesine katkı yapar.

Teknik gelişmeler de aynı etkiyi taşır. Baskı teknikleri "tıpatıp çoğaltılabilen kopyalar"ı (Ivins, 1953) olanaklı kıldığında, nerede olurlarsa olsunlar sanatçılar (ve izleyiciler de) daha önce sadece gıyaben bildikleri eserleri görebildiler. Elbette, grafik bir eser –bir asit oyma, gravür veya taş baskı– olduğu takdirde görebiliyorlardı. Bu teknikler bir tablo veya çizimi çoğaltmak için kullanıldıklarında, özgün eser, oyma aletleri ve mürekkep kullanılarak belli rutin süreçlerden geçirilerek dönüştürülüyordu ve elde edilen sonuç özgün eserle aynı değildi, tıpkı (günümüzde sanat dünyalarında çoğaltma işini yapan) fotoğrafların resmettiği şeylerin aynısı olmaması gibi (Ivins, 1953). Özgün eseri tam olarak yansıtsın veya yansıtmasın reprodüksiyonlar, uzak yerlerdeki sanatçıların ne yaptığı hakkında önceleri sadece söylenenleri bilen insanlara eserlerin aşağı yukarı benzerlerini sunuyordu. Reprodüksiyon böylece bilginin daha geniş alanlara yayılmasını sağladı.

Taş plaklar da cazın gelişimi açısından aynı işi gördü:

> Caz, standart nota sistemi kullanılarak kolayca temsil edilmesi veya nota kâğıtları sayesinde yayılması mümkün olmayan doğaçlamaya dayalı esnek bir müzikti. Plaklar bu geçici müziğin dondurulmasına ve yakalanmasına olanak tanıdı. Bu da cazın öğrenilmesini oldukça kolaylaştırdı. Aynı zamanda icracıyla kişisel temasa geçilmeden de üslubun öğrenilebileceği anlamına geliyordu. Böylece belirli bir bölgeye özgü veya bireysel olan bir üslubun etkisi bu araç sayesinde hatırı sayılır ölçüde yayılabildi. (Hennessey, 1973, s. 477)

Radyo çok daha geniş bir performans çeşitliliğini, geniş plak koleksiyonlarına bütçeleri elvermeyen insanlar için bile ulaşılabilir kıldı. 1920'lerin sonlarından itibaren yerel radyo istasyonları, gece geç saatlerdeki programlarını yerel gece kulüplerinde ve dans salonlarında çalan Big Band'lerin yayınına ayırıyordu, bu gruplardan bazıları büyük caz toplulukları, çalgıcılarından bazıları ise ünlü cazcılardı. Gece geç saatlerde küçük istasyonlar yayını sona erdirdiğinde, binlerce kilometre ötedeki güçlü istasyonlar-

dan bazıları dinlenebilirdi. Caz çalınan yerlere gitmek için parası olacak ve hatta buralara alınacak kadar büyümemiş ergenlik çağındaki hevesli bir caz müzisyeni olarak, bütün ünlü grupların ve solistlerin canlı performanslarını bu sayede dinleyebildim. Düzenli olarak her gece aynı parçaları dinlediğim için, yatak odamdaki radyodan kulağıma erişir erişmez, aynı tema üzerine yapılan doğaçlamalar arasındaki farklılıkları inceleyebiliyordum. Otuzlu ve kırklı yıllarda büyümüş olan pek çok müzisyen bildiklerinin bir kısmını bu şekilde öğrenmişlerdir. Plaklardan farklı olarak radyo, performansın izin verdiği özgürlük hakkında fikir verir; bir müzisyenin kaydedilmiş solosunu nota nota bellemek yerine ne tür soloların mümkün olduğunu öğrenirsiniz.

Bir sanat dünyasının uluslararası bir boyuta taşınmasının ilginç bir örneği İkinci Dünya Savaşı'nın bir sonucu olarak meydana geldi. Bazısı müzisyen olan Birleşik Devletler askerleri pek çok Avrupa ve Asya ülkesinde uzun süre kaldılar. Oralarda yaşayan ve cazı sadece plaklardan dinleyerek çalışmış olan yerel müzisyenler şimdi Amerikalı çalgıcıları dinleyebiliyor ve onlarla birlikte çalabiliyorlardı. Bu Amerikalıların olağanüstü iyi çalgıcılar olmalarına gerek yoktu; ancak birkaçı gerçekten iyiydi. Ancak onlar gerçekti ve Avrupalılar caz performansının geleneğini, plaklardan ve ülkelerinde bulunmuş olan birkaç Amerikalıdan öğrenemedikleri şekilde öğrendiler. Bu dersler şaşırtıcı bir fark yarattı. Avrupalıların savaştan önce yaptıkları plakların Amerikalı olmayanlar kimselerce yapıldığı barizdi. Savaştan sonra Amerikalıların yaptıklarını Avrupalıların veya Japonların yaptıklarından ayırt edemezsiniz.

Plak ve radyo yeni müzik dünyalarının gelişiminde taşıdıkları bu önemi korudu. Bennett'in genç rock müzisyenlerinin enstrümanlarını çalmayı ve rock müzik yapmak için etkileri birleştirmeyi öğrenmeleri üzerine yaptığı çalışma (1980), bu genç müzisyenlerin kayıtları yazılı notalar yerine kullandıklarını gösterir. Plaklara o kadar bağımlıdırlar ki çoğu, nota okumayı asla öğrenmedi. Bununla birlikte plaklar onların kendi alanlarında yapılmış ve yapılabilecek olan müziklerle irtibat halinde olmalarını sağlıyordu.

Değiştirilebilir Personel

Bütün bu değişikliklerin bir sonucu olarak, bir sanat dünyasının personelinin tümü bu dünyanın temel yöntem ve uygulamalarının bilgisini paylaşır. Bir yeniliği deneyen insanların eserleri o kadar yereldir ki o bölgeden olmayan insanların bu eserlerin üretim veya tüketimine katılmaları mümkün değildir. İletişimin giderek artmasıyla çeşitli eserler incelenmek üzere ulaşılabilir hale gelir ve diğerlerinin eserlerini görmüş veya dinlemiş olan her yerden katılımcı başka yerlerden gelen insanlarla fazla güçlük çekmeden işbirliği yapabilirler. Aynı şekilde izleyicilerin de bundan böyle yapılanları anlamak için üretimin yapıldığı bölgeden olmalarına gerek yoktur. İzleyiciler de çok daha fazla eserle tanışmış olur ve böylece yeni tür bir eserin denendiği bir yerde yapılan sanatı algılayabilirler.

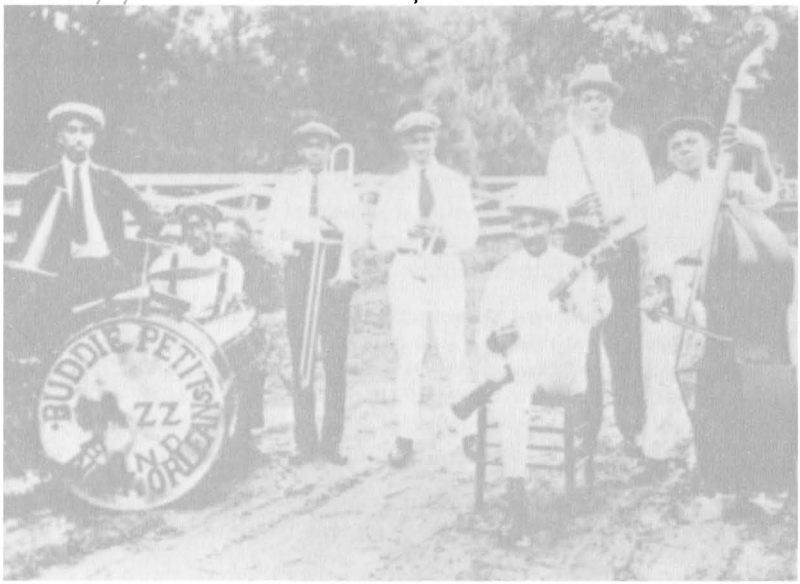
Bir sanat dünyasının önemli faaliyetlerinden birine katılmak için gerekli olan beceriler yerel olmaktan çıkınca, söz konusu sanat dünyası kendini tekrar tekrar yeniden üretebilir, herhangi bir yerden personel istihdam edebilir, artık belli bir bölgeyi etkileyebilecek talihsizliklere karşı savunmasız değildir. Eserin üretimine katılan kişiler nereden geldiklerine bağlı kalmaksızın mübadele edilebildiklerinde, söz konusu dünya yarı-özerk bir duruma gelmiş demektir. Burada yapılamayan şey başka bir yerde yapılabilir. Bu dünyanın üyeleri seyahat ettiklerinde, sanat dünyasının çalışmalarının devam edebilmesi için yapılması gerekenin nasıl yapılacağını bilen kişiler bulacaklarını bilirler.

Hennessey cazın ulusallaşması sonucunda, farklı bölgelerden çalgıcıların aynı grupta çalabildiğini söyler (bkz.resim 37 ve 38). Bu çalgıcılar farklı tarzları, özellikle de yazılı düzenlemeler kullanan ve bu nedenle nota okumayı gerektiren daha Avrupa temelli tarzları bilirlerdi. Gruplar büyüdükçe,

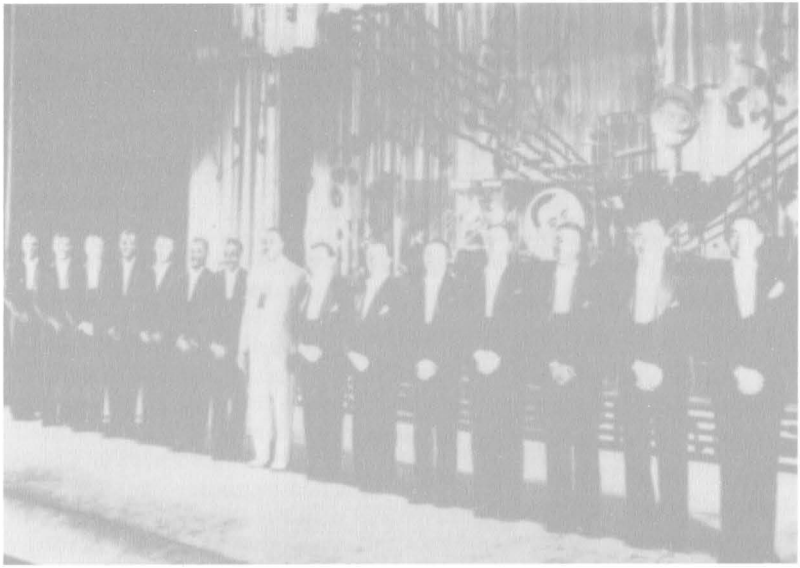
> bu adamlar genellikle solo performanslar yapmıyor, grup içinde soliste eşlik ediyorlardı. Bu grup müzisyenlerinin temel özellikleri doğaçlama yetenekleri değil, teknik becerileri ve güvenilirlikleriydi... Yirmili yıllarda, kitle iletişim araçları sayesinde müzisyenler yerel sınırların ötesindeki tarzları öğrendikçe, bölgesel tarzları yavaş yavaş karışmaya başlamıştı, böylelikle otuzların başına gelindiğinde sadece Güneybatı ve daha az olmakla beraber Güneydoğu, New York temelli ulusal grupların tarzlarından çok farklı olan kendi tarzlarını koruyorlardı. Bu nedenle, ulusal gruplar her yeri işgal ettiğinde, bu ulusal grupların tarzı çoğu bölgesel

grubun çaldığından çok da farklı değildi. Dahası, ülkenin her tarafından müzisyenler ulusal gruplara katıldığı için, bu gruplar çaldıkları yerlerde bölgenin gururunu okşayıp ilgisini çekmek için oralı müzisyenlere dikkat çekiyordu. (Hennessey, 1973, s. 486-489)

Cazcılar ve izleyiciler, sayesinde caz dünyasının özgün eserlerini üretmek için işbirliği yapabildikleri ortak sanatsal kalıplara sahip hale geldiler. Bu bilginin ortaklaşması, ortak faaliyet kalıplarının yayılmasını olanaklı kılmıştır.



RESİM 37. *New Orleanslı The Buddy Petit Jazz Band.* İlk caz grupları yerel temellere dayanıyorlardı, kendi bölgelerindeki siyahi nüfusu ve çaldıkları ortam ve vesilelerin niteliğini yansıtıyorlardı. Bu grup geçit törenleri, açık hava konserleri ve benzeri etkinliklerde çalmış olmalı. (Fotoğraf Rutgers Üniversitesi, Caz Çalışmaları Enstitisü'nün izniyle kullanılmıştır.)



RESİM 38. *Jimmie Lunceford Orkestrası*, 1936 civarı. Big Band caz grupları ulusal ölçeğe ulaştıkça, çalgıcılar daha iyi eğitimli, daha iyi giyimli ve daha disiplinli oldular. (Fotoğraf Rutgers Üniversitesi, Caz Çalışmaları Enstitisü'nün izniyle kullanılmıştır.)

Yaygınlaşması personelin değiştirilebilir olmasını sağlayan ortak bilgiyi oluşturan bir başka şey de yeni sanat biçiminin kullandığı biçim ve fikirlerin yaygınlaşmasıdır. Sanat eserleri, onları deneyimleyen ve değerlendiren insanların az çok bildiği malzemeleri kullanırlar, daha önce görmüş olduğumuz gibi, bir eserin kullandığı malzemelerden bazıları toplumun çoğu üyesinin iyi bildiği şeylerdir; bazıları sadece özel eğitim almış kişilerce bilinir; bazıları ise yaratıcısı dışındaki herkesin eseri takdir etmek için öğrenmesi gereken şeylerdir. Bir sanat dünyası ulusal ve uluslararası yayınlara konu olacak kadar genişlediğinde, pek çok kimse bu yeni kalıpları, yabancı görüntüleri, tınıları ve fikirleri estetik olarak deneyimlemeyi öğrenmek durumundadır. Stereografinin hızlı bir biçimde yayılması hem o zamana dek ancak az kişinin bildiği ve ilgilendiği biçim ve fikirlerin yaygın bir biçimde bilinmesini sağlamış hem de bu biçim ve fikirlerin yaygın bir biçimde bilinmesi sayesinde gerçekleşmiştir. Bu biçim ve fikirlerin çoğu,

görmüş olduğumuz gibi, daha önce yalnızca kısıtlı bir ilgi görüyordu.

Bu örnek üzerinden devam edersek, stereo resimlerin ve onlara bakmak için kullanılan aletleri bütün ülkeye yayan satışlar, başlangıçta belli bölgelere özgü şeylerin bilinen şeyler haline gelmesini, üreticilerin ve izleyicilerin paylaştığı ortak bilginin parçası olmasını sağladıkça, ulusal beğenide bir homojenleşmeye yol açmış olmalıdır. Stereoskobik fotoğraflar çekmenin yöntemleri bilindikçe ve standartlaştıkça, işverenler fotoğrafçılarından çekmelerini istedikleri kompozisyonları ve konuları tarif etmek için kestirme bir yöntem geliştirdiklerini hayal edin. Bu yönergelerin, şayet bilebilseydik, muhtemelen o kadar detaylı ve kavramsal olmasa da Roy Stryker'ın kendi Çiftlik Güvenliği İdaresi* fotoğrafçıları için hazırladığı "çekim yapma kılavuzu" (Hurley, 1972, s. 56-58) benzeri ve iletişimi kolaylaştıran madde madde belirtilmiş bu kuralların fotoğrafçılar için nasıl kısıtlayıcı olduğunu bize gösterirlerdi. Stereografinin sanayileşmesi resim çeşitliliğini artırmış olmalıdır ancak bu kanıtlanmış değildir (bkz. Earle, 1979 ve Darrah, 1977). İmalatçı-temelli yaygınlaştıkça, kişisel ve özgün üslupların azaldığını varsayabiliriz, yine de büyük imalatçıların bünyesinde barındırdığı üslup çeşitliliği herhangi bir yerel stereografçının veya stereograf grubunun sahip olduğu çeşitlilikten çok daha büyük olmalıdır.

Bu sayede endüstri, tüketicilere muazzam çeşitte konu hakkında sonsuz miktarda malzeme sağladı. Tüketiciler de bunun karşılığında, bu çeşitli konulara karşı muhtemelen daha önce var olmayan bir ilgi geliştirdiler. İlk başta esasen yerel konularla ilgilenen izleyiciler, üreticilerle beraber kozmopolitleştiler. Dindar çiftçiler, bekleneceği üzere, Kutsal Topraklar'ın fotoğraflarını beğendiler; ancak bunun yanında Kahire'deki Sultan Berkuk Türbesi'nin (1880 civarında L. M. Melander ve Brothers of Chicago şirketlerinin kataloglarında tanıtılmış olan) fotoğraflarına da rağbet ettiler. Üç boyutlu resimlere bakma tekniğini ve bu resimlerin sağladığı derinlik yanılsamasını değerlendirmeyi öğrenerek, dolayımsız deneyimlerinin parçası olmayan ve yaşamlarını pek etkilemeyecek konulara ilgi duymaya başladılar. Sadece Mısır'ın çekici ve ilginç yönleriyle değil, kendi ülkelerinin geri kalanıyla

* Farm Security Administration. (ç.n.)

da (dergiler, afişler ve slaytlar sayesinde olduğu kadar stereograflar sayesinde de) ilgilenir oldular. Hurley'nin, Wisconsin'in veya Atlanta'daki Gümrük Binası'nın resimlerini almak mümkündü.

Stereo kartpostal üreticilerinin izleyicilerini başka türlü görüntülerden keyif almalarını sağlayacak biçimde eğitmelerinin mümkün olabileceğini söylesek de 19. yüzyıl sonlarında Amerika'da insanların ilgisini belirli bazı konulara çekmek muhtemelen daha kolaydı. "Zenciler" ve diğer etnik gruplar hakkındaki şakalar, ülkelerinin ve kültürlerinin göçmenler ve azınlıklar tarafından işgal edildiğini düşünen beyaz Anglo-Saksonlar arasında muhtemelen hazır bir izleyici kitlesi buldu, bu tür münasebetsiz şakalar zamanın yaygın düşünce biçimine uygun düşüyordu (bkz. resim 39). Amerikalıların doğaya ve kıtaya hâkim olma arzuları, görkemli manzaralara rağbet etmelerine neden oldu. Amerika, demiryolu ve telgraf ağıyla birleşmiş tek bir ülke haline geldiğinde, insanlar uzak yerlerdeki olayları kendi hayatlarıyla alakalı olarak görmeye başladılar. Kendi şehirlerinde olan felaketler kadar, Chicago Yangını ve San Francisco Depremi gibi (hatta Port Arthur Kuşatması gibi uluslararası) olaylarla da ilgilenmeye başladılar.



RESİM 39. Fotoğrafçı bilinmiyor. *Nemli Bir Sabah- Çiftçinin Şaşkınlığı.* Hafif müstehcen görüntüler -birazcık bacak göstermek- ulusal beğeniye uygun düşüyordu. (Fotoğraf Visual Studies Workshop'un izniyle kullanılmıştır.)

İnsanların stereografları hemen sevmesininin bir nedeni de bu faaliyetin Amerikalıların sevdiği diğer şeylere benzemesidir. Stereografların en popüler olduğu zaman, insanlar bunu daha çok evde kullanıyordu ve stereo kartlara bakmak bir ailenin, flört eden bir çiftin veya bir grup arkadaşın kendilerini eğlendirme yollarından biriydi. (Aynı şekilde bugün biz aile albümlerine göz gezdirir ve arkadaşlarımızın tatil slaytlarına bakarız.) Stereograflar ayrıca gösterişçi tüketimin de bir örneğidir, öyle ki hem onlara sahip olmak yoluyla hem de işaret ettikleri ince zevk ve kültüre sahip olunduğuna dikkat çekilerek gösteriş yapılır. Eğitimin toplumsal mobilizasyonun önemli bir aracı olmaya başladığı o yıllarda stereograflar eğitim araçları olarak da iş görüyorlardı (bkz. resim 40). (Örneğin Underwood&Underwood şirketlerinin "Seyahat Sistemi"nin tanıtımını, onu kullanan okul ve üniversitelerin adını vererek yaptı.)



RESİM 40. Bir sınıfta stereoskoplar. Stereografların yaygın popülaritesinin bir nedeni de standart Amerikan etkinliklerine çok uygun olmalarıydı. Örneğin, eğitim kurumlarının hızla yaygınlaştığı bir dönemde eğitsel amaçlarla kullanıldı. (Fotoğraf Visual Studies Workshop'un izniyle kullanılmıştır.)

Sanat Dünyası Kurumları

Bir yenilik, ülke çapında, hatta belki de uluslararası çapta işbirliği yapacak bir insan ağı geliştirdiğinde, bir sanat dünyası kurmak için yapılması gereken tek şey, dünyanın geri kalanını yapılmakta olanın sanat olduğuna ve sanat olmanın getirdiği hak

ve ayrıcalıkları hak ettiğine ikna etmektir. Belirli bir zamanda ve mekânda, eseri sunmanın belirli bazı yolları "sanat" olmak için gerekliyken, bazıları değildir. Sanat olarak kabul edilmeyi amaçlayan bir yenilik, gelişmiş bir estetik sisteme ve eleştirel tartışmaların gerçekleşmesini sağlayacak araçlara sahip olmalıdır. Ayrıca sanat statüsünü isteyen yenilikçiler de ilgili zanaatlardan ve ticari girişimlerden uzak durmalıdırlar. Yenilikçiler kendi dünyalarının ürettiği eserleri, tescillenmiş sanat dalları ve eserleriyle ilişkilendiren tarihçeler oluşturur, geçmişlerine ait en sanatsal olanları öne çıkarırken, makbul saymadıkları köklerini gizlerler. Bu süreçler fotoğrafçılığın Birleşik Devletler'deki tarihinde açık ve net bir şekilde görülebilir (Taft, 1938; Newhall, 1964).

Daguerre'in fotoğraf görüntülerini metal levha üzerine çıkaran yönteminin yayılmasını izleyen birkaç yıl içerisinde, Birleşik Devletler fotoğrafçıların cirit attığı bir yer oldu. Fotoğrafçılar, doğal manzaraları, portreler ve müşterilerin para ödemeye gönüllü olduğu her tür resmin satışını yaptılar. Dagerotip[4] yerini ferrotipe* ve daha sonra da negatif-pozitif işleminin diğer biçimlerine bıraktıkça, fotoğrafın kullanım alanları çoğaldı. Bazıları bu yeni işlemlerin sanat üretebileceğini düşündüler ve kendilerini bu girişime vakfettiler. Sanat fotoğrafçıları en başından beri sanatçı olarak kabul edilmek için mücadele ettiler. Bir sanat dünyasının aygıtlarından bazılarına sahiptiler; ancak kısa süre öncesine kadar, sanatçı olarak kabul edilmiyorlardı ve diğer insanları sanat olarak kabul edilmeyi hak ettikleri konusunda ikna etmeye yarayacak örgütsel unsurları meydana getirmek için çok sıkı çalıştılar. Görsel eserler üretiyor olmaları yaptıklarının sanat olarak tanınmasına neden oldu. Ancak bu tanınma, "Sanat makinelerle yapılabilir mi?" (Christopherson, 1974a ve 1974b) gibi bazı ideolojik sorunlar ve daha da önemlisi fotoğrafın sanatsal olmayan faaliyetlerle açıkça ve devamlı bir biçimde sürdürdüğü ilişkileri nedeniyle tartılır hale geldi. Fotoğraf, bu tarz ilişkilerden kurtulmak için mücadele eden ve bu esnada temel sanat dünyası kuruluşlarını meydana getiren öncülerin çabaları sayesinde ulusal ve uluslararası bir sanat dünyası geliştirdi.

4. Dagerotip (İng. Daguerreotype): Daguerre'nin geliştirdiği yönteme ve bu yöntemle çekilen fotoğraflara verilen addır.

* İnce demir levha üzerine fotoğraf çekme yöntemi ve bu şekilde çekilmiş fotoğraf. (ç.n.)

Sanat fotoğrafçılığı dünyası ilk olarak, fotoğrafçıları zanaatkârlar olarak çalışmakla kısıtlayan, onları fotoğraf çektikleri işlerin yardımcı elemanları haline getiren ticari fotoğrafçılık dünyasıyla bağlarını koparmak zorundaydı. Diğer fotoğrafçıların dayattığı ve daha ciddi fotoğrafçıların bire bir yaşadığı zanaat baskısının bir kaynağı da yerel fotoğrafçılık kulüplerinde örgütlenen çok sayıda amatör fotoğrafçıdır. Bu kulüpler üyelerinin eserlerini, "eserlerini göstermek için fırsat bulamamış çok sayıda fotoğrafçı için hazırlanmış" salonlarda sergilediler (Doty, 1978, s. 36). Bu kulüpler zanaatsal bir rekabeti teşvik ettiler. Kulüp dünyasının bir katılımcısı bu rekabeti şu sözlerle anlatmaktadır (Tice'ın [1977] metninden):

> Her ay siyah beyaz fotoğraf yarışması yapardık. *Ayın Fotoğrafı*'nı çekmeye çalışmak ve yıl sonunda büyük ödülü kazanmak için uğraşmak heyecan vericiydi. Beni bu işin içinde tutan buydu... Sergi salonlarında, kulüp yarışmalarından daha iyi iş çıkardım. Tek yıldızlı bir sergi katılımcısıydım, bıraktığımda ikinci yıldız için çalışıyordum. Pek çok fotoğrafınız uluslararası salonlara kabul edildikten sonra, P.S.A.'dan* bir yıldız alırsınız. Beş yıldıza kadar alabilirsiniz. Üst sınır bu. (Tice, 1977, s. 41, 50)

Yerel kulüplerin yüz yüze yapılan eleştirilerinin sonucu olan bu bakış açısı, sanatçıların ısrarla savunduğu özgürlüğü kısıtlar:

> Fotoğraflarımı kendimi mutlu etmek için çekmiyorum. Onlar hakemler için özellikle çekiliyor. Tek sorun son zamanlarda benim çalışmalarımla ilgileniyor görünmemeleri. Ne zaman bazı baskılarımı yarışma için teslim etsem, arkada fısıldaştıklarını duyarım: "Vay, Artie geri dönmeye çalışıyor." Artık kulüpteki yarışmalara fazla katılmıyorum. (Tice, 1977, s. 47)

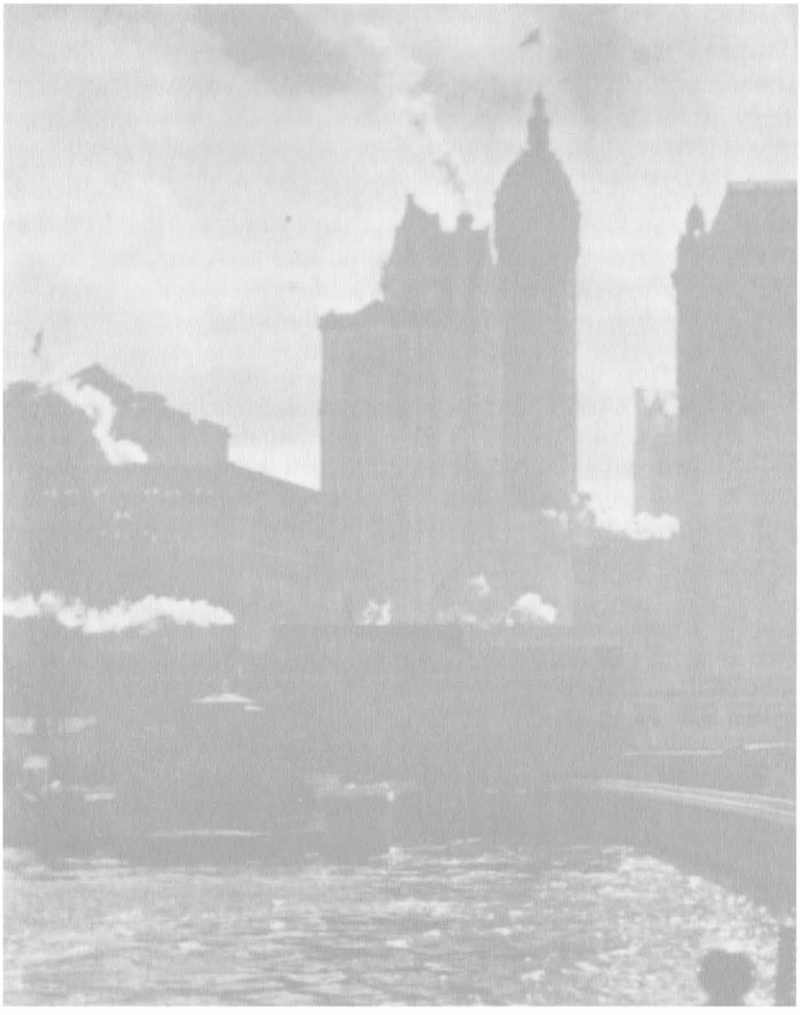
Amerikan fotoğrafçılığının öncülerinden olan Alfred Stieglitz (Norman, 1973) sanat fotoğrafçılığını fotoğraf kulüpleriyle karıştırılmaktan kurtaran ve belirleyici nitelikte olan örgütsel girişimlerde bulundu. Stieglitz bu işe başladığında, reklamcılıkla ilişkili ticari fotoğrafçılık henüz yoktu ve fotoğrafçılıkla gazetecilik arasındaki bağ pek güçlü değildi. Ancak hem ulusal hem uluslararası bazda, temelde amatör olan fotoğrafçılara ait çok sayıda etkin ser-

* Photographic Society of America: Amerikan Fotoğraf Derneği. (ç.n.)

gi salonları, yarışmalar ve kuruluşlar vardı. Bir sergi katılımcısı, *American Amateur Photographer*'ın editörü ve New York Fotoğraf Kulübü'nün başkan yardımcısı olarak amatör fotoğrafçılığın içine iyice girmiş olan Stieglitz daha ciddi ve sanatsal bir yaklaşım geliştirmek için büyük çaba harcadı. Erken dönem fotoğrafları amatör geleneğin etkisini taşıyordu; ancak kısa süre sonra, kısmen sanatsal vizyonu kulüplerin kalıplarından daha ileri olduğu için (Doty, 1978, s. 26) kısmen de iyi niyetli amatörlerin müdahaleleri olmadan çalışmak istediği için kulüplerle olan bağını kopardı. Fotoğraf kulübünün metot ve taktiklerinin baskısından kurtulmuş olarak Foto-Sezession'u (1902) kurdu, *Camera Work*'ü (1903) yayımlamaya başladı ve fotoğrafları sanat eserleri olarak sergilediği bir galeri açtı (1905). Stieglitz çoktan, on yıl önce, binaların, makinelerin ve New Yorkluların kendisini meşhur eden fotoğraflarını çekmeye başlamıştı.

Kısa bir zaman içinde Stieglitz, fotoğrafın sanat olma iddiasını haklı çıkaran gerekli kurumsal donanımın çoğunu (elbette küçük bir ölçekte) meydana getirdi: eserlerin sergilenebileceği bir galeri, kaliteli röprodüksiyonlardan ve eleştirel yorumlardan oluşan, iletişim ve tanıtım aracı olarak iş gören bir dergi, birbirlerine karşılıklı destek veren bir meslektaş grubu ve o zamanlar moda olan eğilimin aksi bir biçimde, tablo taklidi fotoğrafları kesin olarak reddeden tema ve üsluplar (bkz. resim 41). Zor bir adam olan Stieglitz kısa zamanda Foto-Sezession'daki arkadaşlarıyla yollarını ayırdı. Bu, fotoğrafın sanatsal statüsünün sağlamlaştırılmasında bir başka önemli adıma, fotoğrafçılar ile ressam ve heykelcilerin sanat cemaati arasındaki bağlantıların pekiştirilmesine yol açtı. Halihazırda Rodin'le temas halinde bulunan, atölyesinde fotoğrafını çekmiş olan Edward Steichen, ilk olarak Rodin'in, daha sonra Matisse, Cezanné, Picasso ve Stieglitz'in Beşinci Cadde 291 Numara'da bulunan galerisinde sergilenmek üzere eserlerini gönderen diğer Fransız sanatçıların ilişki kurduğu bir bağlantıydı. Steichen aynı zamanda, Steiglitz'in John Marin'in resimlerini sergilemesini ve böylelikle Marsden Hartley ve Arthur Dove gibi ileride önemli ressamlar olacak diğer genç Amerikalı ressamlarla irtibata geçmesini sağladı. Stieglitz sadece fotoğraf sergilemeyi bıraktı ve galeriyi modern çizimler, tablolar ve heykellerle doldurdu. Ressamları ve fotoğrafçıları birbirleriyle tanıştırdı ve onlara,

daha önceki "ressamvari" fotoğrafçıların taklitçi biçiminde değil, karşılıklı bütünleyici bir biçimde birbirlerinin çalışmalarını ciddiye almayı öğretti. Sanatla kurulan ve Stieglitz ve Georgia O'Keeffe'in birliktelikleri ve evlilikleriyle özel hayata taşınan bu bağlantı, Stieglitz'in kariyeri boyunca devam etti.



RESİM 41. Alfred Stieglitz. *Hırs Şehri*. Stieglitz şehir fotoğrafçılığının teknik ve simgesel sorunlarına yönelik yeni ve özgün bir yaklaşım geliştirdi. Siyah-beyaz fotoğraf, 1910. (Fotoğraf Chicago Sanat Enstitisü'nün izniyle kullanılmıştır.)

Stieglitz bir sanat dünyasının temel sorunlarından birine hiçbir çözüm getiremedi: Sanat çalışması nasıl örgütlenmeli ki insanlar sanat yaparak geçimlerini sağlayabilsinler? Çağdaşları ve ardılları, fotoğraf alanında tam zamanlı olarak çalışıyorsa ve fotoğraf kulübü amatörlerinden fazlası olmayı istiyorsa, sanat yaparak geçimlerini sağlayabilmeliydiler. Stieglitz, tablolarını satıp kazanç sağlayan bir ressam gibi, fotoğraflarını satıp kazanç sağlayamadıysa bunu hiç kimse yapamazdı; bu yüzden fotoğrafçılar ödeme yapacak insanlar için iş yapmak, bir fikrin veya duygunun açık yürekli bir biçimde ifade edilemeyeceği türde işler yapmak zorundaydılar. Örneğin Steichen (1963), ilk zamanlardan başlayarak ticari portreler çekmeyi öğrendi; daha sonra *Vogue* için moda kıyafetler içerisinde şık hanımları, sahne ve sinema yıldızlarını fotoğrafladı; daha da sonra hükümet için çalıştı (Sekula, 1975). Bütün bu işlerde ortaya çıkan nihai ürün, dışsal (yani gelişmekte olan fotoğraf geleneğine ve fotoğraf sanatının tarihine yabancı olan) standartları karşılamak –fotoğrafı çekilen kişinin veya kıyafetlerin hoş görünmesini sağlamak veya bir bürokratın veya ordu mensubunun halkla ilişkiler bakımından uygun fotoğraflarını çekmek–zorundaydı. Bazı kimseler ve tabii ki Steichen– bu tür kısıtlamalar altında çalışmakta epeyce ustalaştılar. Ancak örgütsel temelli bu kısıtlamalar, fotoğrafçılığın, geçim sağlamak amacıyla bir başkasının işini yapma zorunluluğunun dayattığı zanaat standartları tarafından kıstırılmış küçük bir sanat dalından öte bir şey haline gelmesini imkânsız kılmaktaydı. Sanat fotoğrafçıları (Rosenblum, 1978) o zamanlardan beri, başkaları için yaptıkları çalışmalarla, kendileri için yaptıkları çalışmalar arasında hassas bir dengeyi sürdürmekteler. (Nispeten yakın zamanda ortaya çıkmış istisnai bir örnek öğretmenlik yaparak geçimlerini sağlayan fotoğrafçılardır [Adler, 1978].)

Çoğu fotoğrafçı, para kazandıran işler arasında en az taviz isteyen ve en az dikkat dağıtan işin portre fotoğrafçılığı olduğunu düşünüyordu. Edward Weston (Maddow, 1973), aşağı yukarı bir saatlik bir poz verme süresi içinde (kendinden ziyade) modeli memnun edecek bir fotoğraf çekmek zorunda olmaktan nefret etmesine karşın, neredeyse bütün ömrü boyunca bu işle hayatını kazandı. Bunlar, kaçınmak durumunda olduğu zanaat standartlarıydı, hizmete karşı ücret şeklindeki profesyonel işin düzensizliği

içerisinde dayatılan standartlardı. Weston, sanatçı-fotoğrafçıların bu işten geçimlerini sağlayabilmeleri amacıyla sanat dünyasının kurumsal örgütlülüğünü geliştirmek için bazı şeyler yaptı; ancak onun ulaştığı başarılar Stieglitz'inkiler kadar etkileyici değildi. Weston San Francisco'da f/64 grubunu kurdu, bu grup kendini yumuşak odaklı, "sanatımsı" olandan ziyade adından da anlaşılacağı gibi keskin, berrak bir fotoğraf idealine adamıştı. Hem örgütsel yapı hem de estetik amaç Stieglitz'i anımsatır. Weston, bir Guggenheim bursu alan ilk Amerikalı fotoğrafçıydı; bu burs hiçbir fotoğrafçının kariyerini tamamen finanse etmemiş olmasına karşın, birçoğunun önemli fotoğraf projelerini gerçekleştirmelerine yardımcı olan bir çeşit destekti. Arkadaşları, oğulları, talebeleri ve taklitçileri yoluyla yayılan etkisi, özellikle Batı Kıyıları'nda ve başka yerlerde, çok büyük olmuştur.

Stieglitz gibi Weston da bir sanat dünyası olmaya hevesli sanat fotoğrafçılığı dünyasının, yerleşik resim dünyasıyla bağlantısını kurmaya yardımcı oldu. Bu sefer bağlantı Meksikalı duvar ressamlarıyla kurulmuştu. Weston 1923'te California'daki karısını ve ailesini terk etti ve aynı şekilde fotoğrafçı olan Tina Modotti'yle birlikte Meksika'ya taşındı. Meksika'daki sanat çevresi onu bir kardeş gibi karşıladı; Weston, özellikle Diego Riviera'yla yakındı, sergileri övgü dolu eleştirilerle ve çalışmalarının satılmasıyla neticelendi.

Ya duvar ressamlarını örnek aldığı ve onlardan etkilendiği için ya da fotoğrafları için ödeme yapan ve poz veren kimselerin kaprisleriyle uğraşmak zorunda olmadığı için, Weston portre fotoğrafçılığının kalıplarından kurtuldu ve poz verdirmeden çektiği bir dizi devrimci nitelikte portre üretti (bunların en iyilerinden ikisi Orozco ve Riviera'nındı). Weston, ölü doğa, manzara ve tarz fotoğrafçılığını tekrar canlandırırken, fotoğrafla ilgili diğer kalıplara da fazla riayet etmedi. Her seferinde bir model veya bir yayıncıdan ziyade kendisi için çalışan Weston, bayatlamış ve basmakalıp temaları kullanan yerleşik sanatçıların ilgisini çeken fotoğraflar çekti. Muhakkak addedilen zanaat standartlarını, yüksek görsel sanat dünyasında kabul edilen standartlar için terk ederek, katı bir gerçekçiliği gölge ve ışık kullanımının sembolik etkileriyle bir araya getiren bir üslup geliştirdi. Yaşamı boyunca, arkadaşlarını ve sevgililerini, kumulları ve kayaları, ev hayatından bilindik

sahneleri ve izlenimleri, hatta sebzeleri, insanların ve görsel sanatlar alanındaki yerleşik kurumların saygısını kazanmış biçimlerde fotoğrafladı.

Belgesel fotoğrafçılar, ister genellikle reformcu ve sol-görüşlü olan politik örgütler ister kimi reformcu olan ancak çoğunlukla halkla ilişkiler açısından etkili işler isteyen (bu bakımdan diğer fotoğrafçıların çalıştığı reklam ajanslardan pek farklı olmayan) resmi kurumlar olsun, iş yaptıkları kurumlardan kaynaklanan kısıtlamalarla mücadele etmek zorundalardı. Bu tip örgütlerin dayattığı kısıtlamaların üstesinden gelmenin en ilginç örneği, Roy Stryker'ın 1930'larda Rex Tugwell'in Çiftçi Güvenliği İdaresi için kurduğu fotoğraf birimiydi (Hurley, 1972). Bu kısıtlamalar, tanıtım amaçlı bilgiler, basında çıkan haberler ve hükümetin ne kadar iyi iş çıkardığını gösteren fotoğrafların dahil edildiği, bir kamu kurumu tanıtımı kampanyasının standart formatı içinde düzenlenmişti. Rex Tugwell'in destekçisi ve yarı sosyal bilimci olan Stryker, fotoğrafçıları için bürokratik işleri halletti ve onları belli bir bakış açısının önceden belirlenmiş fotoğraflarını çekmek zorunda bırakmayarak, hiçbir müdahale olmaksızın fotoğraflayacakları meseleleri uzun uzadıya keşfetmelerine izin verdi. Stryker aynı zamanda fotoğrafçılara fotoğrafladıkları şeyler hakkında epey bir sosyal bilimsel bakış açısı kazandırdı, bu bakış açısı onları sanatın, politikanın ve halkla ilişkilerin geçerli klişelerini kullanma eğilimine karşı korudu ve birliğin özgün belgesel üslubunun oluşmasında etkili oldu.

Çiftçi Güvenliği İdaresi'nin bu çalışması esasen politik veya bilimsel veya belgesel nitelikli olsa da Walker Evans ve diğer fotoğrafçıların çoğu sanat yapmak niyetindeydiler. Evans farklı alanlardan çok sayıda sanatçı tanıyordu (fotoğrafçı olarak kısa süreliğine birliğe katılmış olan), ressam Ben Shahn, şair Hart Crane ve (*Let Us Now Praise Famous Men** için işbirliği yaptığı) yazar James Agee ve diğerleri. Düşünce biçimi, bakış açısı ve yüksek çalışma standartları bu sanatsal topluluk içerisindeki üyeliğine de yansıdı, Stryker'ın kabul ettirmeye çabaladığı disipline en ufak bir ödün dahi vermek istemiyordu; bir süre sonra birlikten ayrılması şaşırtıcı olmadı. Ancak bu deneyimin eserlerini derinden etkilemesine ve ressamlarla diğer kabul görmüş sanatçıların belgesel

* Şimdi Meşhur Adamları Övelim. (ç.n.)

fotoğrafçılığı ciddiye almalarını sağlayan bir tarz yaratmasına yetecek kadar uzun kaldı (bkz. resim 42).

Bir sanat dünyası, nihayet, bir tarih meydana getirir; bu tarih onun başlangıcından itibaren sanatsal yeterliliği olan eserler ürettiğini ve istikrarlı bir gelişim sürecinin başlangıçtan, yüksek sanat statüsüne kesin bir biçimde ulaşıldığı bugüne kadar devam ettiğini gösterir. Bir sanat dünyasının ilk dönemlerinde, yeniliklerle denemeler yapan yerel meraklıların devasa miktarda eser ürettiğini anımsayın. Tarihçiler bu olağanüstü büyük mirastan geriye kalanlar arasından mevcut duruma geçerlilik kazandıran bir tarih yazmak için titiz bir seçim yaparlar. (Kuhn [1962] bilim tarihindeki benzer bir durumu anlatır.) Bir sanat dünyasının gelişiminin bir noktasında, bazı tarihçiler ortaya çıkar ve geçmişte üretilen çoğu eseri görmezden gelerek ve bu sanat dalı için bugün uygun kabul edilen estetik anlayışı örneklendiren az sayıda kişi ve eser üzerinde yoğunlaşarak söz konusu sanat dalının tarihinin az çok resmi bir versiyonunu oluşturmaya başlarlar. Amerikan fotoğrafçılığı tarihçisini New York Modern Sanat Müzesi'nin fotoğraf küratörü olan Beaumont Newhall'da buldu, Newhall'ın bu sanat dalı hakkında oluşturduğu tarih (Newhall, 1964) daha önce bahsedilmiş binlerce yenilikçi arasından birkaçını çekip çıkardı ve kanonlaştırdı. (Newhall'ın seçtiklerini bir kimyager olan Robert Taft'ın [1938] fotoğraf tarihine yönelik çok daha açık fikirli yaklaşımıyla karşılaştırmak ilginçtir.)



RESİM 42. Walker Evans, *Evler ve Reklam Panoları, Georgia, Atlanta, 1936.* Walker Evans, bir kamu kurumunun kısıtlamalarına uyarak çalıştıktan sonra, ressamların ve kendini kabul ettirmiş diğer sanatçıların belgesel fotoğrafçılığı ciddiye almalarını sağlayan bir tarz yarattı. Siyah beyaz fotoğraf (Kongre Kütüphanesi'nin tekrar basım izniyle kullanılmıştır).

Denenmekte olan bir yenilikten, tam anlamıyla gelişmiş bir sanat dünyasına doğru ilerleyen süreçte bulunan başka sanat dalları da benzer dönüşümler geçirir. Yeni bir sanat dünyasının katılımcıları, büyük miktarda eserin ortaya çıkabilmesi için, çok sayıda eserin üretildiği çevre dışındaki diğer insanlar tarafından görülebilmesi ve bu tür eserlerin diğer insanlar tarafından da yapılabilmesi için gerekli koşulları yarattıktan sonra, bu eserleri, başka bir şey olarak değil de sanat olarak tanımlayan kurum ve kuruluşlar oluştururlar. Böylece diğer sanat dünyalarının üyelerini, yaptıkları şeyin sanat olduğu hakkında ikna edebilir ve toplumun sanat olarak kabul ettiği bu faaliyet türü için mevcut tüm olanakları kullanabilirler.

Toplanabilecek azami kaynağın toplanmasından ve katılabilecek azami sayıda insanın bu dünyaya azami sayıda insanın katılmasından sonra, bir sanat dünyasının büyümesi er ya da geç durur ve uzun bir süre boyunca bu halde devam eder. Bazı sanat dünyaları zirveye ulaştıktan sonra uzun süre boyunca bu konumda kalır. Bu sanat dünyalarının, tıpkı roman, film veya klasik bale dünyasının bugün bize göründüğü gibi, daimi oldukları düşünülür. Ancak hiçbir şey, buna sanat dünyaları da dahildir, sonsuza dek sürmez. Pek çoğu, daha önce bahsettiğimiz biçimlerde yavaş yavaş değişir. Pek çoğu da yok olduklarını düşüneceğimiz ölçüde küçülürler, oysa gerçekte az sayıda sanat tamamen yok olur. (Görmüş olduğumuz gibi, kurumlar, belirli bir zamanda hiçbir üreticisi ve izleyici olmayan binlerce sanat eserini muhafaza eder.)

Sanat dünyaları örgütlenmelerin ve kalıpların yayılması sayesinde büyüdüğü için, bu iki çeşit büyümeden herhangi birini engelleyen bir şey sanat dünyalarının büyümesini sınırlandırır. Mesela sınıfsal, etnik, bölgesel, cinsel ve ulusal kültürler, bir sanat dünyasının eserlerini iletebileceği grupları sınırlar. Bir sanat türünün dayandığı kalıpları bilmeyen kişiler, bu tür eserlerin üretiminde işbirliği yapamazlar. Filmler bir ülkeye özgü özellikleri ve konuları kullanabilirler; bu durumda, başka ülkelerde yaşayan insanlar, altyazılara rağmen, detayları ve göndermeleri fark edemeyebilir, hatta filmin konusunu dahi anlayamayabilirler. Örneğin Amerikalılar, çoğu Amerikalının hakkında hiçbir şey bilmediği, bir toplumsal düzene ve toplumsal veya bireysel sorunlara gönderme yapan ve izleyicinin bunları bildiğini varsayan Hint filmlerini takip etmekte zorlanırlar. Benzer bir şekilde Brezilya filmlerinde, diğer ülkelerde yaşayan insanlara pek bir şey ifade etmeyen cinler tarafından ele geçirilmeye dair göndermelere rastlanabilir; bu da bu insanların olay örgüsünün en önemli unsurlarını kaçırmalarına neden olabilir.

Bir toplumun altgruplara, en azından etnik köken, yaş, cinsiyet ve sınıf bakımından ayrılmış olması sonucunda, bir grubun, diğer başka bir grubu hedeflemiş sanat eserlerini anlamak için gerekli olan ortak bazı bilgileri bilmemesi şaşırtıcı değildir. (Bu konu Gans'ın [1974], Bourdieu vd'nin [1965], Bourdieu ve Darbell'in [1966] ve DiMaggio ve Useem'in [1978] çalışmalarında

ayrıntılı biçimde incelenmiştir.) Bir eseri biçimlendiren kalıpların çok sayıda grup tarafından bilinmemesi, eserin bu gruplar arasında yayılmasını sınırlandırır (Bourdieu, 1968) ve bu da eseri üreten dünyanın büyümesini sınırlandırır.

Uluslararasında ve bir toplumun içinde olan kültürel farklılıklar, sanat eserlerinin yayılmasını sınırlasa da üretimini sınırlamaz. Sanat dünyalarındaki profesyonel katılımcılar zanaatlarının sınırları aşan ortak bilgisine sahiptirler, başka hiçbir lisanı paylaşmasalar da ortak bir mesleki dil kullanırlar. Bu sayede müzisyenler ve şarkıcılar operalarda; oyuncular ve teknisyenler de filmlerde uluslararası işbirlikleri yapabilirler.

Bir sanat dünyası, bu dünyanın özgün eserlerini meydana getiren ortak yöntem ve uygulamaları bilen ve bunları kullanan bazı grupların bu bilgiyi kaybetmesi veya sanat dünyasının faaliyetlerini devam ettirecek yeni personelin yetiştirilememesi sonucunda gerilemeye başlar. Stereografi bu tip bir gerilemeye örnektir. 1950'lerin sonlarında bazı Amerikan evlerinde halen stereo kartlar ve bu stereo fotoğraf makineleri bulunmasına karşın, stereografi artık çoğu insan için modası geçmiş bir uğraştı. 1927 yılının Sears kataloğu, stereo ürünlere sayfalar ayıran eski kataloglardan farklı olarak, bu ürünlere, şaka bardakları, komik aksesuarlar, metalden yapılmış yürüyen böcekler, oyuncak lokomotifler gibi eşyaların sergilendiği bir sayfada yedi buçuk santimlik tek bir sütun ayırmıştı.

Ne olmuştu? Halk görsel imgelerden hâlâ hoşlanıyordu. Bu, resimli dergiler, filmler ve sonradan televizyonun kitle iletişiminin başlıca biçimleri haline geldiği bir dönemdi. İnsanların görsel imgelerden aldığı zevki tatmin eden yeni yöntemlerin eskilerini dışarıda bırakması gerekmez. Dergiler, filmler ve televizyon bir arada var olabiliyorlarsa, stereograf neden varlığını sürdüremedi? Stereografinin hızlı bir şekilde inişe geçmesinin nedeni, kullanım amaçlarının artık insanların ilgisini çekmemesi de olamazdı. Eğitsel film ve televizyon endüstrilerinin gelişmesinin ve ders kitaplarındaki fotoğraf bolluğunun açıkça gösterdiği üzere, görsel imgeleri her zamankinden çok eğitsel amaçlarla kullanıyoruz. Görsel malzemeleri halen dünyadaki olayları izlemek ve eğlenmek (kısmen aile albümlerinin yerini alan slaytları) amacıyla kullanıyoruz.

Stereografinin gerilemesini bu makul sebepler açıklayamıyorsa ne açıklar? Benim tahminim, stereografi kullandığı fotoğraf ve makineleri yenileyememiş, bu da moda düşkünü bir toplumda modası geçmiş damgası yemesine ve sonunu getirmesine neden olmuştur. Bu değişim, birbirini güçlendirerek stereografinin gerilemesini hızlandıran gelişmelere neden oldu; iç içe geçerek stereografi dünyası gelişmesini sağlayan bu gelişmeler, aynı şekilde bu dünyanın parçalanmasına neden oldu. Satışlar düştükçe, üreticilerin ürün gelişimine yatırım yapma ve makinelerini çağa uydurma istekleri azaldı. Üreticilerin, fotoğrafçılara yeni fotoğraf serileri sipariş etmeleri için pek bir neden kalmamıştı, sadece ellerindeki stokları eritmeye çalışıyorlardı. Müşteriler artık tamamen demode olan bu uğraşa ilgilerini yitirdiler.

Gerileme nadiren mutlak bir yok olmaya neden olur. Stereograflar koleksiyonlarda, müzik nota kâğıtlarında ve plaklarda, hatta (sanat dallarının en kısa ömürlüsü olan) dans hafızalarda ve yeni sahnelemelerde varlığını sürdürür. Aynı derecede önemli olan bir başka husus da gerileyen çoğu sanat dalının ve türün bir dönemde yer almış kişiler tarafından sadakatle sürdürülmesidir. Popüler Amerikan müziği, Dixieland'den caza, swing'den rock'a sıklıkla değişir. Bu türlerin her biri ve çok sayıdaki alt türü, onlarla büyüyen kişiler tarafından çalınmaya ve dinlenmeye devam eder. Her yenilik dalgası ardında, yeni gelen yeniliklere yönelmeyen veya yönelemeyen sanat üreticilerinden ve izleyicilerden oluşan bir kalıntı bırakır.

Şu halde sanat dünyaları, doğar, büyür, değişir ve yok olur. Bu dünyalarda çalışan sanatçıların kendi dünyalarının içinde bulunduğu duruma bağlı olarak farklı sorunları vardır. Yapılabilecek eser ve bu eserin akıbeti de farklı olacaktır. Sanatsal çalışma, sürdüren ve muhafaza eden örgütsel bir temel olduğu müddetçe varlığını sürdürür. Sıradan ve kavramsal estetik, kalıcılığı, sanatsal büyüklüğün, yani şöhretin önemli bir ölçütü olarak kabul eder. Bu nedenle son bölüm, şimdiye kadar yapılan tahlili, şöhret meselesiyle ilişkilendirecek ve ulaştığı sonuçları sanat ve toplum hakkındaki bazı kuramları değerlendirmek için kullanacaktır.

11
Şöhret

Sanat dünyalarını ana meselem olarak belirledim, sanat dünyalarını sanat eserlerinin üreticileri olarak kabul ettim ve tekil sanatçılarınkinden ziyade, sanat dünyalarının izledikleri seyirleri, çalışma biçimlerini ve ortaya çıkardıkları eserleri inceledim. Bu bakış açısı, yaygın kanıya olduğu kadar, çoğu eğitimli ve kültürlü kişinin sanat eserlerini tekil sanatçıların ürünleri olarak ele alan görüşlerine de ters düşmektedir. Biz bir bakış açısını, bu bakış açısı meseleye bakmanın doğru ve tek uygun yöntemi olduğu için değil, bu bakış açısının, farklı bir bakış açısının gizlediği bir şeyi görmemize izin verdiği için yeğleriz. Bu stratejik noktadan nelerin görülebileceğini görmek için, sanat üretiminin ve tüketiminin kolektif niteliğini belki de aşırı vurguladım.

Bu son bölüm, bu bakış açısını bir adım daha ileriye götürecek, sıradan ve profesyonel düşüncenin tekil sanatçıların şöhretlerine verdiği önemi sorgulayacaktır. Sanat dünyaları düzenli olarak şöhretler yaratır ve bu şöhretleri kullanır; çünkü insanlarla, ne yaptıklarıyla ve ne yapabilecekleriyle ilgilidir. Şöhretleri incelemek, daha önce ortaya konmuş çeşitli tahlilleri özetlememe olanak sağlayacaktır. Sanat dünyası faaliyetlerinin ve örgütlenmelerinin her bakımdan şöhretlerin oluşmasında ve şöhretlerin oluşmasının sonuçlarında payı ve etkisi olduğu için, şöhreti toplumsal bir süreç olarak tartışmak bu işe yarayacaktır.

Şöhretleri incelemek, sanat sosyolojisi öğrencilerini her daim meşgul eden bazı estetik sorunları tartışmama da olanak sağlayacaktır. Önsözde, bu meşguliyetleri küçümsememekle birlikte, sanata, sanat alanında çalışan insanların ve sanat eserlerine karşılık veren izleyicilerin toplumsal örgütlenmesine bakarak, daha geleneksel bir sosyolojik açıdan yaklaşacağıma dikkat çekmiştim. Sosyolojik tahlil yaparak sanatsal değerin göreliliği hakkında yanıtlar vermeye çalışmak gibi bir amacım yoktu. Ne de sosyolojiyi bir çeşit eleştiriye dönüştürerek, toplumsal güçlerin ve etkilerin belirli sanat eserlerini etkileme ve biçimlendirme şeklini değerlendirmeye çalışacaktım. Ancak önceki bölümlerin ortaya koyduğu soruların, yanıtların ve yaklaşımların bu meselelerle muhakkak (örneğin, estetik üzerine olan bölümün açıkça ortaya koyduğu gibi) bir bağlantısı vardır. Bu nedenle, neyin kalıcı olduğuna, hangi eserlerin (süreklilik her ne anlama geliyorsa) sürekli olduğuna, (şöhretle ilgili bir konu olarak ele alacağım) kalıcılığa dair bir anlayışın söz konusu estetik ve eleştirel meseleleri anlamamızı ne şekilde etkilediğine bakmak yoluyla bu bağlantıyı tartışarak çalışmamı sonlandıracağım.

BİR SÜREÇ OLARAK ŞÖHRET

Sanat dünyaları, iç içe geçmiş faaliyetler yoluyla, devamlı bir şekilde şöhretleri –eserlerin, sanatçıların, okulların, türlerin, malzeme ve tekniklerin şöhretlerini– oluşturur ve değiştirir veya yok eder. Aşağı yukarı değiştirilebilir kişiler tarafından yapılmış aşağı yukarı benzer eserler yığınından birkaç eseri ve özel değeri olan eserler yapan birkaç kişiyi seçip ayırır. Bu özel değeri saygınlıkla ve çoğunlukla da, mutlaka olmasa da, daha maddi biçimlerde

ödüllendirir. Sanat dünyaları, oluşan bu şöhretleri, şöhretli nesnelere ve insanlara diğerlerinden farklı davranarak, diğer faaliyetleri de düzenlemek için kullanır.

Şöhret Kuramı

Şayet oldukça bireyselci olan belirli bir sanat kuramına inanıyorsanız, şöhretleri değerlendirmek için zaman ve enerji harcamak anlamlı hale gelir. Başka türlüsüne değil de belirli, özellikle bireyci bir sanat kuramına ve onun meydana getiriliş biçimine inandığınız takdirde, şöhretleri değerlendirmek ve bağlantılandırmak için zaman ve enerji harcamak anlamlı hale gelir. Bu kurama göre: (1) Özel yetenekleri olan insanlar (2) istisnai güzellikte ve derinlikte eserler yaratırlar, (3) bu eserler köklü insani duyguları ve kültürel değerleri ifade eder. (4) Eserin özel nitelikleri yaratıcısının özel yeteneklerinin kanıtı, sanatçının malum yetenekleri eserin özel niteliklerinin kanıtıdır. (5) Eserler yaratıcının temel niteliklerini ve değerini açığa çıkardığı için, bu kişinin yaptığı bütün eserler, başka eserler değil, şöhretinin dayandığı külliyata dahil edilmelidir.

Bu kuramın tarihsel ve kültürel bakımdan olumsallığına dikkat ediniz. Pek çok toplumda böylesi bir kuram yoktur (ve bu nedenle bu toplumların sanatçıları hakkında hiçbir şey bilmiyoruz):

> Ortaçağda birey olarak sanatçı, kilise ve loncanın kurumsal varlıkları ardında görünmezdi. Sadece Greko-Romen ve Çin tarihleri, tek tek sanatçıların yaşamlarına her ayrıntıyı aktarır. Eski Mısır hanedanlık döneminde yaşamış sanatçılar hakkında elimizde olanın hepsi birkaç isim ve birkaç satırlık metinlerdir. Amerika'daki, Afrika'daki ve Hindistan'daki diğer antik uygarlıkların kayıtları sanatçıların yaşamları hakkında hiçbir şey söylemez. Oysa arkeolojik kayıtlar tekrar tekrar, büyük şehirlerde hızlı bir biçimde değişen ve sürekli bir biçimde devam eden imalat sistemlerinin, taşrada ve kırsal alanlarda ise daha yavaş sistemlerin var olduğunu gösterir, bütün bunlar bizim sanatçı diye adlandırabileceğimiz kişilerin varlığını ortaya koyar (Kubler, 1962, s. 92).

Orada olsaydık, muhtemelen bu sanatçılar hakkında bir şeyler biliyor olurduk; çünkü sanat kuramımız onların kim olduklarını bilmeyi önemli kılar. Ancak Batılı toplumlar da bu ayrımları her zaman yapmamışlardır:

Toplumumuzun sanata ve sanatçılara dair, tartışmalı olsa da, en yaygın anlayışı, kökeni Rönesans'a dayandırılabilecek, insan faaliyetlerinin ayrılması sürecinin bir meyvesidir. 15. yüzyıl sonunda İtalya'dan başlayarak, ressam, heykeltıraş ve mimarların faaliyetlerinin el işçiliğinden temelde farklı olduğunun düşünülmesi sonucunda bu faaliyetler "özgür" sanatlar*[1] (liberal arts) payesini elde etti. Sanatçı artık bir zanaat işçisi değil, bir yaratıcı, sıradan normlardan bağımsız bir çeşit *alter deus*'tu;** sanatçının bu karizmatik temsili, biricik ve paha biçilemez olarak temsil edilen sanat eserinin asil imajıyla karışıp birleşir. Modern yaratıcı ve yaratılmış eser fikrinin başlangıç noktasındayızdır.

İkinci aşama, 18. yüzyıldaki birinci sanayi devrimine rastlar. Bu devrimin başlamasıyla birlikte, sanatsal ürün sanayi ürününe karşıt bir biçimde tanımlanmaya başladı. Makineye karşıt olarak insanel, bölünmüş işe karşıt olarak bölünmemiş iş, çok sayıda aynı nesnenin seri bir biçimde üretimine karşıt olarak biricik eserin tekilliği. Hümanist ahlak felsefesi tarafından montaj hattı yabancılaşması olarak ifade edilen endüstriyel gerçeklik, ekonomik düzene, biricikliğin ve nadir oluşun özünün olumsuzlanmasına neden olur. Zanaat ve sanayi ürünlerine kıyasla eserlerinin özgünlüğünü göstermek için sanatçılar, diğer ikisinde ortak olan unsuru, faydacı maksadı, kendi faaliyetlerinden çıkarmaya uğraştılar; bu sanat eserlerini, onların varlıklarını sürdürmelerini gerekçelendiren hiçbir amaç olmaksızın nihai oluş olarak ele alan felsefi sanat kuramıdır. Bu yüce amaçsızlığın ve (bir sınai ürün dizisindeki nesnelerin benzerliğine ya da aynı zanaat ürünü dizisindeki nesneler arasından bir ürünün ayırt edilmesine olanak tanıyan ufak farklılığa karşıt olarak) özde farklı oluşun üretiminin tekelini kendilerine mal ederek, 19. yüzyıl sanatçıları, nadir oluşu ve onun sayesinde de ürettikleri sembolik nesnelere toplumsal ve ekonomik değer verme olanağını muhafaza ettiler (Moulin, 1978, s. 241-42, benim çevirim).

Kısacası, şöhretlerin oluşumunu mümkün ve önemli kılan sanat kuramı ezeli değildir; bireysel olanı kolektif olandan üstün tutan kuramların geçerli olduğu toplumlarda ve belirli toplumsal koşullar altında ortaya çıkar. Bu kuram ortaya çıktıktan sonra, daha önceleri bu gibi şeyleri önemsemeyen toplumlara ihraç edilebilir ve bu toplumlar tarafından benimsenebilirler.

*[1] Özgür Sanatlar, antikçağda ve ortaçağda eğitimi verilen çeşitli bilim ve sanat alanlarıdır. Ortaçağda gramer, retorik, mantık alanlarından oluşan bir grup ve aritmetik, geometri, müzik, gökbilim alanlarından oluşan diğer bir grup ve bunların merkezinde en önemli disiplin olarak felsefe "özgür" sanatlar olarak kabul edilirdi. Bu bilim ve sanat dalları el becerisine ve ustalığa dayanan zanaatlardan keskin bir biçimde ayrılır ve üstün tutulurdu. Becker'ın da aktardığı gibi, birtakım sanat dalları Rönesans'la birlikte zanaat alanından ayrı düşünülmeye başlanmış ve yüksek sanatlara, "özgür" sanatlara dahil edilmiştir. (ç.n.)

** Diğer Tanrı, İkinci bir Tanrı gibi anlamlara gelen Latince deyim (ç.n.)

Şöhret kuramının ilk önermesi sanatçıların oldukça nadir özel yeteneklerinin olduğunu iddia eder. Stoppard'ın *Travestiler*'de Henry Carr'ın ağzından söylettiği tanımı hatırlayın: "Bir sanatçı, aynı derecede yetenekli olmayan biri tarafından sadece kötü bir biçimde yapılabilecek veya hiç yapılamayacak şeyi az çok iyi bir biçimde yapmasını sağlayan bir yeteneği olan kişidir" (Stoppard, 1975, s. 38). Bu tanım iyi sanat eserlerinin yaratıcılarının özelliklerini vurgular; bu eserlerin kazara yapılmadığını, büyük eserler yaratmanın herhangi bir kişinin iyi bir gününde yapabileceği bir şey olmadığını, bu eserlerin değerlerinin, çok fazla sayıda olmayan olağandışı kişiler tarafından yapılmış olmalarından kaynaklandığını belirtir. Bu olağandışı kişiler önemli eserler yaptıkları için, bizim bunları yapmalarına yardım edebilmek, onlar için uygun koşulları sağlayabilmek ve onları rahatsız etmemek için kim olduklarını bilmemiz gerekir. Moulin (1978) ve başka birçok yazar, çağdaş görsel sanatın, Marcel Duchamp'ın yolunu izleyerek, gittikçe eserden çok sanatçıya önem verdiğini, sonuç olarak aslında sanatçının yaptığı her şeyin sanat olduğunu iddia ettiğini ifade eder.

Gerçekte, bu kuramı savunanların çoğu, bir sanatçının yaptığı her şeyin sanat olduğunu düşünmezler. Aksine, sanatçıların ilk bakışta benzer görünen eserler yığını içinden sivrilen, bilhassa güzel veya derin eserler –nesneler veya etkinlikler– yaptıklarını düşünürler. Bu kuram, pek çok insanın, sanat eseri yapma kurallarını izleyerek, beğenilebilecek müzikal performanslar, okunabilir romanlar ve tamamen yavan ve sıkıcı olmayan resimler yapabileceklerini kabul eder. Bu insanlar, sanatsal kalıpları, alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaları izleyerek diğerlerinin yeterli kabul edecekleri eserler üretirler. Bu sayede bir kişi, Aristoteles'in *Poetika*'sını rehber alarak bir tragedya yazabilir. Elbette bu eser mutlaka (veya büyük ihtimalle) önemli bir eser olmayacaktır. Bu kuram, diğerlerinden farklı olarak özel yetenekleri olan insanların mevcut sanatsal kalıpları kendi amaçları için ustalıkla kullanabileceklerini, belki de onları değiştireceklerini veya yenilerini icat edeceklerini ve böylece ortalama değil, diğerlerinden üstün olan fevkalade eserler üreteceklerini kabul eder. Bu eserler; Dickens'ın romanlarının, 19. yüzyıl İngiltere'sinde yazılmış birbirinden pek farklı olmayan binlerce eser ara-

sından, Louis Armstrong'un plaklarının ilk caz trompetçilerinin binlerce birbirinin aynı performansı içinden sıyrılması gibi öne çıkacaklardır. Güzel ve derin eserlerin sahip oldukları özelliklere, pek çok eserin sahip olduğundan daha fazla, çok daha fazla sahiptirler.

Bu kuramın yandaşları, bu özel eserlerin sahip olduğu niteliklerin ne olduğu hakkında uzlaşmazlar. Bu soru –sanat eserlerini ayırt eden niteliklerin "ne" olduğu sorusu– estetikçileri, izleyicileri ve diğer sanat dünyası katılımcılarını böler. Bu konudaki genel ve sıkça rastlanan bir çatışmada bazıları, sanat eserlerinin gerçeğe sadık olması, yaşamın anlamı ve insanların nasıl yaşaması gerektiği hakkındaki önemli felsefi meseleleri açıklaması ve bu meselelerin önemini kavramamızı sağlaması gerektiğini düşünür. Etik, duygusal veya sosyal sorunları ele alan, gerçekçi edebiyat, resim, tiyatro, sinema ve fotoğrafçılık (örneğin, belgesel fotoğrafçılık) bu talebi karşılar. Bazılarıysa, sanat eserlerinin içsel bir düzenin üstün gücünü yansıtmasını, söz konusu sanat dalının geleneği içinde tarif edilmiş meseleleri yeni, farklı ve heyecan verici bir biçimde ele alması gerektiğini düşünür. İki boyutlu bir tuval üzerinde ışığın veya hacmin nasıl betimleneceğini araştıran resimler, görsel temsilin paradokslarını mesele eden fotoğraflar, değer ve etkilerini biçimsel simetri yoluyla sağlayan romanlar ve özellikle, kabul edilmiş kurallara uygun olarak sınırlı ses malzemelerini ustalıkla kullanan ve bizi bestenin kaçınılmazlığına hayran bırakan müzik eserleri, bunların hepsi bu ikinci talebi karşılar.

Bir esere hayranlık duyan kişilerin, çoğu değilse de birçoğu, beğendikleri eserde bu iki tür meziyetlerin ikisini de bulurlar. Rönesans dönemi portrelerinden hem evrensel insan doğasını ele aldığı için hem de ışık ve geometri sorularıyla denedikleri yenilikler nedeniyle keyif alırlar. Dickens'a toplumsal analizleri, ahlaki öfkesi, unutulmaz karakterler yaratma becerisi ve biçimsel yapıyı oluşturmadaki ustalığı için hayranlık duyarlar. Bazıları, fikir ve görüşleri hakkında daha katı olanlar, sadece belli tür meziyetleri dikkate alırlar. Sanatsal üstünlüğü oluşturan şeyin "ne" olduğu şüphesiz zamana ve mekâna göre değişiklik gösterir. Genel olarak, özel yetenekleri olan sanatçılar tarafından yapılan bu özel eserlerin, derin duyguları ifade ettiğini ve bu duyguları izleyicilerinde uyandırdığını, bunu da (bu daha az aksiyomatik olabilir)

temel (belki de evrensel) insani değerler ve duygularla olan bağlantıları sayesinde yaptığını düşündüğümüzü söyleyebiliriz.

Eserler ve onları meydana getirenler birbirleriyle karşılıklı bir ilişki içerisinde bulunurlar. Sanatçıların özel yetenekleri olduğunu nasıl biliriz? Özel duygusal deneyimler oluşturan ve istisnai yeteneklerini açığa çıkaran eserleri sayesinde. Trollope'un, ilk bölümde aktardığımız, kariyerinin doruğundayken uydurma bir isimle öyküler bastırmaya çalıştığını, sonuçta Trollope adının, bu ad olmayınca fark edilemeyen, edebi niteliklere yol açtığını gördüğü deneyi hatırlayın. Bunun yüzünden kötümserliğe kapılmamalıyız. Üstün bir yeteneği olan bir kişinin bir eser yaptığını biliyorsak, bu esere daha titiz bir ilgi gösteririz ve böylece bu eserde, hiçbir özelliği olmasını beklemediğimiz bir eseri üstünkörü incelerken gözümüzden kaçabilecek şeyleri görebiliriz. Şu halde, diğer yandan biz, eserleri onları meydana getiren, yetenekleri eserlere başka türlü sahip olamayacakları bir teminat sağlayan kişiler yoluyla ayırt ederiz. (Bu aslında burada anlatıldığından daha karmaşık. Eserler, yaratıcılarının başka çalışmaları bağlamında bir anlam yüklenebilir; Dickens'ın son dönem romanlarındaki özenle detaylandırılmış ve karmaşık olay örgülerini, ilk dönem eserlerinin pikaresk olay örgüsüyle karşılaştırdığımızda, daha çok takdir ederiz.)

Sanatçıların ürettikleri incelenebilir eserlerinden, temelde yatan ancak incelenebilir olmayan yeteneklerini çıkardığımız için ve bu çıkarımı yapabilme her sanat dünyası katılımcısının sahip olması gereken bir yetenek olduğu için, bunu dikkatli bir biçimde yapmamız gerekir. Çıkarımlarımızı yeterli ve uygun kanıtlara dayandırmak isteriz. Uygun ve yeterli kanıt arayışı çeşitli biçimler alır. Sanatçının eserlerinin bütüncül ve hakiki yasasını oluşturmak isteriz ki böylece hüküm vermemizde bize yardımcı olabilecek her şeyi hesaba katabilelim. İntihal ve eser hırsızlığı vakalarını açığa çıkarmak isteriz ki böylece bir başkasının eserini sahiplenen bir sanatçıya itibar etmeyelim. İsnat ve özgünlük problemi burada da baş gösterir.

Sanatçılar, öbür sanat dünyası katılımcılarının eserlerine bakarak şöhretlerini etkileyecek çıkarımlar yaptıklarını bildiklerinden, bu çıkarımların yapılmasını sağlayacak eserleri denetim altında tutmaya çabalarlar. Hesaba katılmasını istemedikleri eser-

lerini yok eder veya "tamamlanmamış" diye nitelerler; şanslılarsa, bir mahkeme (Fransa'daki mahkemelerin yaptığı gibi) alenen kendilerine isnat edilmesini istemedikleri eserlerinin dolaşımını engelleyebilir. Eserlerini, bazı çağdaş fotoğrafçıların (sanatçı olarak değerlendirilirken hesaba katılmamaları için) "ticari" eserlerini "kişisel" eserlerinden ayırdıkları gibi, yapılış niyetlerinin sahiciliğine göre kategorilere ayırırlar. Mümkün oldukça, Stravinski'nin ve Henry James'in yaptığı gibi, eserlerini gözden geçirip düzeltirler.

Şöhret kuramının bu beş önermesi, şöhretlerin oluşturulmasının, sürdürülmesinin, değiştirilmesinin ve yok edilmesinin sanat dünyalarının olağan faaliyetleri olmasına neden olur.

Şöhretin *Düzlemleri*

Şöhrete sahip olanlar yalnızca sanatçılar değildir. Eserlerin de şöhretleri vardır. "Son on yılın en iyi romanı", "Güney Amerika kurmaca edebiyatının en iyi yapıtı" "20. yüzyılın en iyi on resminden biri" sanat dünyalarının üyeleri bu gibi şeyleri her gün söylerler. Bu kişiler bu tip ifadeleri kullanarak, eserleri yapan insanları değil, eserin türünün George Kubler'ın (1962) "biçim-sınıfı" dediği şeyin sorunları, olasılıkları ve kısıtlamalarıyla nasıl başa çıktığını değerlendirmektedir. Eseri yapan kişiden neredeyse hiç değinmeden, eseri benzerleriyle karşılaştırırlar. Sanatçıların şöhretini öne çıkaran kuramın tersine, aksi takdirde yeteneksiz sayılacak bir sanatçı, büyük bir eser yaratabilir. Eserin şöhreti yaratıcısınınkini gölgede bırakacaktır. Aynı şekilde büyük bir eser yapılır ancak yapan kişi hakkındaki bilgi kaybolabilir veya kayda geçirilmeyebilir; Kubler'a göre, birçok sanat kültüründe bu duruma rastlanır.

Ekoller de kısmen kendilerine bağlı tekil sanatçıların ve bu üyelerin yaptığı eserlerin şöhretlerinden oluşan şöhretler oluştururlar. Mesela metot oyunculuğu ve dizisel kompozisyonun, eserlerin ve sanatçıların tekil şöhretlerine dayanan ancak bundan ibaret olmayan –evrensel olarak kabul görmüş olması gerekmeyen– kendi şöhretleri vardır. Bir ekolün şöhreti, daha geniş sanat dünyasının, ekole özgü sanatsal kalıplar, yöntem ve uygulamalar kullanılarak önemli eserler yaratılıp yaratılamayacağı hakkındaki hükmüne dayanır. On iki ton sisteminin karmaşık kısıtlamalarını

kabul ettiğiniz takdirde duygusal olarak anlamlı bir müzik besteleyebilir misiniz? Çalınacak olan müziğin çoğunu, her performansta icracı tarafından belirlenecek tesadüfi süreçlere bırakarak, yeteneklerinizi ve duyarlılığınızı ortaya koyan bir müzik besteleyebilir misiniz? Bu sorulara "hayır" yanıtını veren sanat dünyası üyeleri, bu ekollere bağlı bütün sanatçıların ve bu kuramlara dayanan bütün eserlerin şöhretlerinin akıbetini otomatik olarak belirlemiş olurlar.

Tıpkı ekoller gibi, türlerin de ilgili sanat dünyasının bu türlerle ne derece önemli eserler yapılabileceği hakkındaki görüşlerini yansıtan şöhretleri vardır. White ve White, Paris Kraliyet Akademisi'nin ağırbaşlı resim için uygun olan türler hakkındaki kurallarını özetlerler:

1. Klasik ve Hristiyanlıkla ilgili temalar münasip olan yegane konulardır.
2. Bu tip konuları resmetmek için sadece en "mükemmel" (klasik heykellerde ve Raffaello'nun resimlerinde kullanılan) formlar seçilmelidir.
3. İnsan figürünün temsili için sadece (yine klasik veya yüksek Rönesans kökenli) belirli, insanı asil bir biçimde ifade eden duruş ve jestler uygundur.
4. İnsan figürü en yüksek formdur ve kusursuz "mutlak" güzelliği ifade eder.
5. Resimsel kompozisyon klasik dengeyi, uyumu ve birliği korumalıdır; ne formda ne de ifade de uyumsuzluk yaratan unsurlar olmalıdır.
6. Çizim resmin hakikatidir (White ve White, 1965, s. 6-7).

Diğer türler –ölü doğa veya sıradan insanların gündelik yaşamlarından sahneler– bu bakış açısına göre, izleyicilerde uygun sanatsal deneyimleri uyandıran asil duyguları ifade edemezler.

Son olarak, malzeme ve araçların da şöhretleri vardır. Yağlıboya şövale resimleri gibi belli malzemeler kullanılarak yapılmış eserler mümkün olan en yüksek şöhrete sahiptirler; onlar sanattır, bu konuda kuşku yoktur. Dokumacılık ve cam üflemeciliği gibi farklı malzemeler kullanan sanatların, ikincil veya dekoratif sanatlar olarak şöhretleri daha aşağı kademededir. Yine de farklı

malzeme ve araçlar kullanılarak yapılan sanatların bazılarının (yorgancılık veya ahşap oymacılığı) halk sanatı veya (televizyon dizileri veya rock müzik) popüler sanatlar olarak şöhretleri vardır ve (Watts Kuleleri gibi) tamamen şahsa özgü ve alışılmadık olan bazı üretimlerin, şöhreti bir tarafa, bir isimleri dahi yoktur. Bu örneklerin her birinde, söz konusu malzeme ve araçların şöhreti, bu malzeme ve araçlarla ciddi, önemli veya büyük sanat eserleri yapma imkânına bağlıdır.

Hangi düzlemde olursa olsun, şöhretler, ilgili sanat dünyasındaki bir uzlaşımın sağlanması sonucunda oluşur. Tüm uzlaşmalarda olduğu gibi, her düzlemdeki şöhretler hakkındaki fikir birliği de zamandan zamana değişiklik gösterir. En sıradan ve kaba olduğu düşünülen malzeme ve araçlar en makbul ve moda malzeme ve araçlar haline gelir, yeni bir keşif 20. yüzyılın en büyük eserini yerinden eder (önceki yüzyılların en büyük eserlerine olduğu gibi), türler gözden düşer ve yıldız sanatçılar gözden düşerken ikinci sınıf oldukları düşünülen sanatçılar yükselişe geçer.

Şöhret ve Sanat Dünyası

Şöhret kuramı şöhretin eserlere dayandığını söyler. Ancak aslında, sanatçıların, eserlerin ve geri kalan her şeyin şöhreti sanat dünyalarının ortaklaşa faaliyetinin sonucudur. Sanat dünyaların başlıca faaliyetlerini bu bakış açısından tekrar incelediğimizde, hepsinin şöhretin oluşmasına katkıda bulunduğunu ve hepsinin şöhretlerin oluşmasına bağlı olduğunu görebiliriz.

Şöhretlerin ortaya çıkması ve kalıcı olması için, eleştirmen ve estetikçilerin, sanatın, iyi sanatın ve yüksek sanatın, ayırt ve teşhis edilmesini sağlayan kuram ve ölçütler oluşturması gerekir. Bu ölçütler olmaksızın, sanatçının yaptığı kararların dayandığı eserler, türler, malzeme ve araçlar hakkında hüküm verilemez. Danto'nun deyişini anımsayın: "Bir şeyi sanat olarak görmek, gözün seçemeyeceği bir şeyi gerektirir; bir sanat kuramının varlığını, sanatın tarihine dair bilgiyi, bir sanat dünyasını" (Danto, 1964, s. 580). Aynı şekilde tarihçiler ve uzmanlar, bir sanatçıya isnat edilebilecek ispatlanmış eserlerinden oluşan kanonu oluşturmalıdırlar, böylelikle geri kalanımız da hükümlerimizi doğru kanıtlara dayandırabilelim. Dağıtım sistemi neyin (ve ne fiyat karşılığında)

dağıtımını yapacağı konusundaki seçimlerini onaylamak için bu uzman yargılamalara ihtiyaç duyar:

> [Klasik resmin] arz aşamasında, nadirliklerini ve niteliklerini garanti eden iki olgu şunlardır: Satışa çıkarılan her eser tektir ve paha biçilemezdir; eser, biricik bir yaratıcının tek başına harcadığı emeğin biricik ürünüdür. Eserlerin niteliği kadar hakikiliği ve özgünlüğü de sanat uzmanları ve tarihçilerinden oluşan bir heyet tarafından garanti edilmiştir (Moulin, 1978, s. 242-243, benim çevirim).

Dağıtım sisteminin katılımcıları, dağıtılabilir eserlerin karşılaması gereken koşulları –heykellerin müze zeminlerinin taşıyabileceğinden daha ağır olmaması, müzikal eserlerin izleyicilerin sonuna kadar dayanamayacakları kadar uzun olmaması– belirleyerek eserin biçimlendirilmesine yardımcı olurlar. Bazıları (İtalyan Rönesans ressamlarının hamilerinin yaptıkları gibi) eserin tasarımında bilfiil katılarak daha ileri giderler. Devlet, sanatçıların bütün yapıtları kabul edilen eser külliyatını denetim altında tutmalarına olanak sağlayan, eserin yayım veya dağıtımının denetimi hakkını garanti eder.

Şöhretler, sanat dünyaları üyelerinin ortaklaşa faaliyeti tarafından oluşturulmalarına karşın, sanatçılar tarafından yapılan eserlere dayandırıldığı için, eserlerin yapımına katkı sağlayan her şey doğrudan veya dolaylı olarak şöhretleri etkiler. Sanatçılar, bir gelenek; ortak bir söylem dünyası; model olarak alınacak, diyalogda bulunulacak veya karşı çıkılacak bir örnek eserler dizisi; belli bir eserin içinde anlaşılır olacağı ve anlam kazanacağı bir eserler bağlamı yaratırlar:

> Her önemli sanat eseri hem tarihi bir olay hem de bir sorunun güçlükle kazanılmış bir çözümü olarak kabul edilebilir (...) bir çözüm, başka çözümlerin de bulunmuş olduğu bir sorunun varlığına işaret eder (...) bu soruna yönelik geliştirilecek diğer çözümler muhtemelen şu anki mevcut çözümü izleyeceklerdir. Çözümler biriktikçe, sorun da değişir (Kubler, 1962, s. 63).

Özellikle işi editörlük olanlar ancak sadece onlar değil, diğer çok sayıda insan, esere biçim veren sayısız seçimleri yapmasında sanatçıya yardımcı olur, bazen de sanatçı istese de istemese de eseri biçimlendirirler. Şöhretler, sanat dünyasının bir sanatçının

yaptığı eserle benzer çalışmalar yapan diğer sanatçıların yaptıkları eserleri karşılaştırmaları sonucunda oluşur; şöhret oluşumu süreci, şöhret kuramını benimseyerek, şöhretlerin temelini oluşturan eserlere başkalarının yaptıkları katkıları sistematik bir biçimde görmezden gelir.

Son olarak izleyiciler, sanatsal kalıpları ustalıklı bir biçimde kullandıklarını görerek ve bu ustalığa dayandırabilecekleri duygu ve kavrayışları deneyimleyerek, kuramı uygulamaya geçirir ve eserleri hakkında bildikleri şeylerin sanatçı hakkında ima ettiği çıkarım ve kanaatleri kabul ederler.

Sanat dünyalarındaki bütün bu katılımcılar, sanatçıların çalıştıkları meseleleri belirledikleri ve şöhretlerine iyi veya kötü katkıda bulunan eserlerinde ifade edilen çözümleri buldukları koşulları meydana getirirler. Kubler, sanatsal bir meselenin belli bir aşamasının ve genel toplumsal örgütlenmenin, bir sanatçının belli bir sanatsal uğraşla ilgilenmesini mümkün kılan olanakları birlikte belirlediklerini işaret eder. Örneğin:

> Claude Lorrain ve Paul Cézanne gibi ağır ve sağlam adımlarla yürüyen sabırlı ressamların yaşamlarında tek bir gerçek mesele vardır. Her ikisi de kendilerini manzara resimleri yapmaya adamışlardı (...) Bu tarz sanatçılar ancak sanatın egemenliğinin, aşırı özenli sanatçılara kendi farklı ve ulaşılması zor mükemmelliklerini başarmaları için gerekli zamanı sağladığı rahat ve medeni dönemlerde ortaya çıkarlar. (Kubler, 1962, s. 87)

Diğer taraftan, başka dönemlerin ortam sağladıkları:

> değişen şartlara uyum sağlama kabiliyeti olan esnek ve zeki adamlardır. Bu kişilerin ortaya çıkışları şu iki özel dönemde, toplumsal veya teknik yenilenme dönemlerinde gerçekleşebilir (...) Şeylerin tarihinde bu tip anlar, yeni tekniklerin birdenbire tüm deneyim biçimlerini kendine uymaya zorladığında ortaya çıkar. Sinema, radyo ve televizyon yöneticileri bu yüzyılda dünyamızı bu yolla dönüştürmüşlerdir (...) Bu becerikli adamlar ayrıca, büyük altüst oluşlardan sonra bütün bir toplumun yeniden düzenlendiği, yeni yaşam koşullarının getirdiği sonuçların düzene girmesinin bir veya iki yüzyıl boyunca sürebileceği dönemlerde ortaya çıkar. (Kubler, 1962, s. 87-88)

Belli bir sanatçı ve eser biçimini destekleyen koşulları yaratarak, bu bağlamda en geniş anlamda bir toplumun bütün üyeleri

olarak düşündüğümüz sanat dünyası katılımcıları şöhret ihtimallerini belirler.

Şu halde, sanat eserlerini meydana getiren tüm işbirlikleri aynı zamanda, eserlerin, sanatçıların, ekollerin, türlerin, malzeme ve araçların şöhretlerini de meydana getirir; bu şöhretler, belli bir türdeki veya ekolden olan tekil bir eserin ne kadar iyi olduğu, bir sanatçının ne kadar yetenekli olduğu, bir ekolün verimli olup olmadığı, belli türlerin ve belli malzeme ve araçların sanat olup olmadığını kısa yoldan anlamamızı, sağlarlar.

Görmüş olduğumuz gibi, sanat dünyaları, küçük, yerel, dışa kapalı gruplardan büyük, kapsamlı, uluslararası gruplara kadar, büyüklüklerine göre değişiklik gösterir. Bu kadar farklı örgütlenmelerde aynı türde şöhrete sahip olamazsınız ve bu örgütlenmelerin bazıları söz konusu olduğunda şöhret kuramını uygulamaya geçirmek zor olabilir. Bazı dağıtım sistemlerinin kendilerine has özelliklerinden doğan zorlukları düşünün. Bu kuram, kusursuz ekonomik rekabetin tanımında varolan tam bilgi koşuluna benzer bir şeyi, düşünceleri şöhretlerin oluşturulmasını etkileyen herkesin hakkında hüküm verdiği tüm eserlere erişimi olduğunu ve bu eserlerle ilgili tüm bilgilere sahip olduğunu varsayar. Bu kişi her müzik parçasını duymuş, her romanı veya şiiri okumuş, her oyunu veya filmi görmüştür. Bazı büyük uluslararası sanat dünyaları, muhtemelen opera ve sinema dünyaları buna yaklaşır. Bu dünyalardaki herkes bilinmesi gereken her şeyi (ister özgün performans ister onun kaydı olsun) dinler veya görür, her sanatçının her çalışmasını bilir ve sahiden bilgiye dayanan hükümler verebilir.

Ancak pek çok sanat dünyasında, kişilerin sadece önemli olduklarını düşündükleri şeylerle ilgilenmelerini sağlayacak, eserleri ayıklayıp seçen mekanizma iyi işlemez. Dikkate alınacak çok fazla malzeme, çok fazla eser, çok fazla insan vardır. Tam bilgi varsayımının hiçbir gerçekliği yoktur. Amerikan edebiyat dergilerinin, ilgili ve bilgili bir takipçisi (Anania, 1978, s. 8-9) 1978 yılında Birleşik Devletler'de, orijinal kurmaca,[5] şiir ve eleştiri dergilerini

5. İngilizcesi "original fiction" olan bu tür "fanfiction" ın bir türevidir. Fanfiction, amatör yazarların, hayranı oldukları bir kitabı veya televizyon dizisini kaynak metin olarak alarak veya bir yazarı, ünlü bir kişiyi eksen olarak belirleyerek, genellikle internet ortamında yazıp paylaştıkları kurmaca metinlerdir. Original fiction, fanfiction gruplarının fanfiction türünde olmayan, yani karakterlerin ve hikâyenin geçtiği yerlerin özgün olduğu metinler için kullandığı bir ifadedir. Original fiction, anlamı itibariyle tüm kurmaca eserleri kapsayacağı düşünülebilse de üretildiği bağlam ve yazarlarının niteliği nedeniyle belli bir türe işaret eder.

de içeren en azından bin beş yüz derginin basılmakta olduğunu hesap eder. Bunlardan ancak "birkaçının –sadece iki veya üç tanesinin– tirajı on bin civarındadır (...) Çoğu iki bin kopyanın altında basılmaktadır ve epey bir kısmının da yüzden az okuru vardır" Hiç kimse bu dergilerin hepsini okuyamaz. Bunu kimse yapmaz. Sonuç olarak, eserleri küçük dergiler tarafından yayımlanan çağdaş yazarlar, edebiyat ve şiir uluslararası düzlemde başlıca sanat dallarından olduğu halde, geniş çaplı geçerliliği olan ve büyük bir sanat dünyasının fikir birliğinin ürünü olan bir şöhrete ulaşamaz. Yazarların büyük şöhretler kazanamamaları, hiç kimsenin, bu tip bir şöhreti hak edecek kadar, bu dünyaların standartlarına göre iyi şeyler yapmadığı anlamına gelmez; bu sadece, söz konusu dünyanın dağıtım sisteminin, katılımcıların doğru hükümler vermesini sağlayacak karşılaştırmaları yapmak için, bilmeleri gereken eserleri bilmelerine izin vermediği anlamına gelir. Bu durum, yazarlar açısından sıkıntı veren bir ikilem yaratır. Dergilerin hızla çoğalması, aksi takdirde izleyiciye ulaşması mümkün olmayan çok daha sayıda çalışmanın basılmasını mümkün kılar, öte yandan bu durum, yazarların sahip olmak isteyecekleri büyük şöhrete ulaşmalarını engeller, yine de mevcut durumun sağladığı küçük şöhretler, aksi takdirde muhtemelen hiç kazamayacakları şöhretten iyidir.

Dağıtım sistemlerinden kaynaklanan bir diğer sorun dille ilgilidir. Müzik ve görsel sanatlar, anlamlı bir biçimde, uluslararası denilebilecek diller kullanırlar. Ancak edebiyat, dünya dillerinden bir tanesini kullanır, bu dünya dillerinin de ancak az bir kısmı karşılıklı olarak anlaşılabilir dillerdir. Pratikte, sadece Hint-Avrupa ailesinden olan birkaç dil, bu dillerde yazılmış edebi ürünlerin, uluslararası edebi şöhretler yaratan küresel değerlendirmeler tarafından hesaba katılmasını sağlayacak kadar çok ülkede bilinir. Fransızca veya İspanyolca yazan bir romancı yaygın bir biçimde okunabilecek ve uluslararası bir şöhrete ulaşmak konusunda, Hindu, Tamil veya Savahili dillerini bırakın, Portekizce yazan birinden daha çok şansı olacaktır. Bu diller milyonlarca insan tarafından okunur; ancak bu insanlar uluslararası edebi şöhreti meydana getiren kişiler değillerdir. Nobel Edebiyat Ödülü komitesi düzenli aralıklarla ödülü az kullanılan bir dilde yazan birine, eseri Avrupa dillerine çevrilmemesi sonucunda yaygın bir

biçimde tanınmayan birine verir; ancak bu genel durumu pek değiştirmez. Komite, ödülü İzlandalı bir romancıya verebilir; ancak uluslararası okur kitlesinin çoğu üyesi İzlanda dilini bilmez, bu nedenle de muhtemelen İzlanda dilinde yazılmış bir şeyi hiç okuyamayacaktır, bu yüzden bu ödül edebiyat dünyasında etkisi olmayan bir jesttir. Şayet dil cemaatiniz küçük veya önemsizse, büyük bir ün kazanamazsınız.

Şöhretler, değişik büyüklüklerdeki dünyaların katılımcılarının ortaklaşa faaliyetlerinden kaynaklandığı için, bu katılımcılar tarafından algılandığı ve değerlendirildiği şekliyle sanat eserlerinin niteliklerine bağlı olmakla beraber, bu nitelikleri dolaysız ve doğru bir biçimde yansıtmaz. Bu ancak sanat dünyalarının bu nitelikleri şaşmaz bir biçimde saptaması, asla hata yapmaması ve hiç kimseyi asla gözden kaçırmaması durumunda doğru olabilir. Bunun doğru olmadığını gösteren kanıt çoktur; önceki bölümlerde yapılmış tartışmaların çoğu bu noktaya işaret eder. Önceki paragrafta özetlenen aynı kanıt, şöhret kuramının temel unsurlarının; özellikle sorumluluğu, övgü veya yergiyi sadece ve sadece tek başına çalışan bir sanatçıya atfettiği, benim uzun ve detaylı bir biçimde ele aldığım diğer kişilerin katkılarını yok saydığı kısımların yanlış olduğunu ortaya koyar. Picasso'yu överiz ancak onun "imkânsız" fikirlerini baskıya geçiren Monsieur Tuttin'i övmeyiz; onu 5.30'da sıcak bir kahveyle uyandıran yaşlı uşaktan ziyade Trollope'u överiz. Başka türlü yapmanın saçma olacağını düşünürüz. Bütün bu sanat dünyalarında şu veya bu türden katılımcılar olarak kaçınılmaz bir biçimde, bu dünyalardaki kolektif davranışın dayandığı inançları paylaşırız. Ancak analitik olarak, sanat dünyalarının katılımcılarının bu davranış ve düşüncelerinin bir olasılıklar çeşitliliği içinden yapılmış, doğruluğu, sanat dünyaları katılımcılarının bu seçimlerin dayandığı önermelere sıkıca yapışmasıyla onaylanan seçimler olduğunu biliriz.

NE KALICIDIR?

Estetik kuramlarının çoğu ve sanat sosyolojisinin daha geleneksel türleri, sanat eserlerinin niteliği hakkında yargılarda bulunmanın mümkün ve gerekli olduğunu iddia eder. İstisnai bir değeri olan eserin sıradan bir eserden nasıl ayırt edilebileceği hakkında iyi düşünülmüş ve gerekçelendirilmiş savlar sunar, bu

ayrımın sanat üzerine yapılan her akılcı ve ciddi araştırmanın temel taşı olması gerektiğini ileri sürerler. Sanat şayet temel kültürel değerleri ve insani duyguları ifade ediyorsa, belli sanat eserleri bunu diğerlerinden daha iyi yapacaktır, bu eserler, sanatın ayırt edici özelliklerinin ne olduğunun anlaşılması için incelenmesi gereken şeydir. Bu tip bir araştırma Aristoteles'in *Poetika*'sını model alarak, bir türün en iyi örneklerini, ortak özelliklerinin neler olduğunu görmek için inceleyebilir. Geleneksel sanat sosyologları (örneğin, Lowenthal, 1957; Lukacs, 1964; Goldmann, 1964, 1967), "edebi yaratı ile toplumsal ve tarihsel gerçeklik arasındaki yakın ilişkiyi" incelemenin, "edebi yaratının zirvesinde yer alan eserlerin ortalama eserler gibi incelenmesinin mümkün olmasının yanı sıra, bu eserleri incelemenin bilhassa gerekli olduğunu düşünürler" (Goldmann, 1967, s. 495).

Fakat hangi eserler daha iyidir? Bu eserleri, onları açıklamak için oluşturulmuş olan kurama uyup uymadıklarına bakarak belirlemek hatalı bir düşünme biçimidir. Bu durumda, neyin en iyi olduğunu belirlemenin yolu genel kanıya ve ortak deneyime, "herkesin bildiği" şeye başvurmaktır. Herkesin bildiği şey –sıradan, olağan gözlemin sonucudur– bazı eserlerin yıllarca, asırlarca, hatta binlerce yıl kalıcı olduklarıdır. Kalıcılığın ne anlama geldiği pek açık değildir. Kalıcılık sadece fiziksel varlığını sürdürmekle değil, daha ziyade çok sayıda insan tarafından beğenilmeye devam etmekle ilgilidir. Kalıcılığı şöhretin bir sonucu olarak görmek boşuna değildir. Öyle ki kalıcı bir eser uzun süre boyunca şöhret olmuş ve bu şöhreti sürdürmüş eserdir.

Büyük sanatın ne olduğunu saptamak için neyin kalıcı olduğuna bakmak, görelilik ilkesini sanat eserlerinin değerlendirilmesinde uygulayan yaklaşıma aykırı bir yöntemdir. Bu yöntem, ele aldığımız şöhret anlayışını kabul eder, kalıcı olan şöhretlerin bir fikir birliği sonucunda oluştuğunu ve bu fikir birliğinin tarihsel süreç olarak gerçekleştiğini varsayar. Bunları varsayar; çünkü savunduğu şöhret kuramı yorumu, eğer doğruysa, tüm bunları anlamsız hale getirir.

Neyin kalıcı olduğunu söyleyen kuram bir tümeller kuramıdır. Estetikçiler ve sanat araştırmacıları genellikle kültürel tümeller – sanat eserlerini deneyimlemenin tikel kültürlerle sınırlı olmayan biçimlerini, ne hakkında olurlarsa olsunlar ve ne zaman meydana

gelirlerse gelsinler aynı tepkiyi uyandıran sanat formları– bulmayı isterler. Shakespeare, oyunlarının sahnelendiği her ülkede beğeniliyorsa; bunun nedeninin, oyunların herkesin yaşadığı çok temel insani deneyimlere dayanması olduğunu söylerler. Bu bakış açısına göre, eserler kalıcı bir şöhret oluşturur; çünkü sanat dünyasının işleyişinin ve şöhret oluşturma süreçlerinin her türlü öngörülemeyen olayları ve olumsallıklarına karşın bazı eserler her zaman en iyi olarak kabul edilir ve böyle bilinir. Şöhret süreci her yerde aynı sonucu doğurur. Bu doğruysa, bunun nedeni, eserde içkin olan bir niteliğin, insan psikolojisinin ve deneyiminin kültürel olarak belirlenmemiş temel bir özelliğiyle etkileşmesi sonucunda olmalıdır. Buna göre, her nasıl oluşmuşsa oluşsun şöhret, estetikle ilgilenen bir kişi için gerçekten değerli eserleri, geleneksel bir sosyolog olan bir kişi için de tarihsel ve toplumsal gerçekliği olağanüstü bir biçimde ele alan eserlere işaret eder.

Bu kuramın doğru olmadığını ve yanlış olduğunun ispatlanabileceğini söyleyemeyiz. Bununla beraber bu kuramın doğruluğunu da kimse ispatlayamaz hem daha önce sunulmuş olan düşüncelerin çoğu söz konusu önermeye dayanan tahlilleri tartışmaya açarak kurama şüphe düşürmüştür. Aşağıda öne süreceğim savlar şüphe uyandırsa da yanlış olduğunu kanıtlamaz. Bu kuramın yanlış olduğu ispatlanana kadar doğru olduğunu düşünüyorsanız, sizin için geçerli olmaya devam edecektir; öte yandan, hakkında bazı şüpheler olduğu takdirde yanlış olacağını düşünüyorsanız, bu kuramı reddetmek için nedenleriniz olacaktır. Bu savların estetikle ilgili çıkarımlarından çok, sanat eserlerinin, bir kültürün değerlerini ve önemli özelliklerini ifade ettiğini ve bu değer ve özelliklerin ürünü olduğunu düşünen, bu sayede hem kültürü gözler önüne seren hem de en genel anlamıyla toplumun eserlerin temel özelliklerini ve niteliğini etkilediğini gösteren sosyolojik çıkarımlarını önemsiyorum.

Şöhret kuramına dair bir şüphe de sanat eserleri evrensel olarak takdir edilmenin dışında farklı nedenlerle de varlığını sürdürdüğü için baş gösterir. Pek çok eser, herhangi biri onları bilfiil takdir ettiğinden değil, tabii ki çok sayıda insan onları bilfiil takdir ettiğinden değil, tarihsel açıdan önemli oldukları için şöhretlerini sürdürürler. Bakhtin "dünya edebiyatının bütün büyük yazarları içinde Rabelais en az popüler, en az anlaşılmış ve en az

takdir edilmiş yazardır" (Bakthin, 1968, s. 1) der, Rabelais'nin yazdıklarından zevk almadıkları için hiç kimsenin okumadığını, hiç kimsenin zevk almadığını çünkü kimsenin onun ne hakkında –gülmecenin ve pazar yerinin gayri resmi dilini kullanarak, aksi takdirde asla bahsedemeyeceği, Rönesans öncesi baskıcı düzeninin ortadan kalkışını– yazdığını anlamadığını, hoş konuyu anlasalar da kültürlerine ve yaşamlarına bu kadar yabancı bir şeyden zevk alamayacaklarını ifade eder. Moulin benzer şekilde, Eski Ustalar'ın pek çok resminin bugün ünlü olmasının nedeninin, insanların bu resimlerin özellikle iyi olduğunu düşünmesi olmadığını –aslında eleştirinin döngüsel değişimleri nedeniyle bu tarz eserler düzenli aralıklarla bir revaçta olur bir gözden düşer– "tarihsel açıdan önemli" olmaları olduğunu ve bu önemin zevkler değişse de kaybolmayacağını söyler. Tarih yine de tarihtir (Moulin, 1967, s. 431-32).

Daha büyük bir sorun, şöhret sürecinin seçtikleriyle değil, dışarda bıraktıklarıyla ilgilidir. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, sanat dünyaları, muhtemel eserleri inceleyerek ve bazılarını içlerine katarak, artık değilse de daha önceleri iyi oldukları düşünülen bazı sanatçı ve eserleri eleyerek, sürekli olarak seçim yapar. Ancak şöhretle ilgili bu değişiklikler genellikle sanat dünyasının standart uygulamalarına az çok uygun olarak yapılan eserleri kapsar. Çok daha ciddi bir ayıklama, sanat dünyaları entegre profesyoneller dışındaki kişiler tarafından yaratılmış eserleri dikkate almadığında gerçekleşir. Uyumsuzlar, sanat dünyası pratiğine yeteri kadar yakındır ve sanat dünyalarının dikkatini yaptıkları şeye çekmekle yeterince ilgilidirler, öyle ki sanat dünyaları bazen onların yaptıkları eserleri, yapılışları sırasında değil de ne yaptıklarına bağlı olarak tamamlandıktan sonra içlerine alır. Bununla beraber sanat dünyaları naif sanatçıları veya halk sanatçılarını nadiren gruplarına dahil eder. Bu insanların yaptıkları şeyler hem fikir olarak hem de biçim açısından sanat dünyalarının standart uygulamalarından dahil edilemeyecek kadar farklıdır. Diğer yandan bu eserler, ciddiye alınmayacak kadar deli işi veya tuhaf olmakla yaftalanır veya şöhret kuramının gerektirdiği bir biçimde yetenekli kişilerin özel nitelikli eserleri olarak kabul edilemeyecek kadar sıradan insanların günlük yaşamlarının içinde olmakla itham edilirler. Naif sanatçıların eserleri özel yetenekleri sergileyebilir ancak aşırı kişi-

sel oldukları için genellikle çok insana hitap etmez. Halk sanatçılarının eserleri ise pek çok kimseye hitap eder; ancak özel bir şey olmak için fazla aleladedir.

Sonuç olarak, sanat dünyalarının işleyişini ve sanatsal şöhretlerin yaratılmasını sağlayan seçim süreci, başka tanımlama ve seçim prosedürleri uyarınca sanat olarak, iyi sanat olarak veya büyük sanat olarak kabul edilen eserler bütünü içerisine katılabilecek eserlerin çoğunu dışarıda bırakır. Bir eserin farklı bir zamanda ve mekânda, farklı insanların çabalarıyla yeniden değerlendirilmesi, "sanat" kategorisinin içeriğinin aslında olumsal olduğunu gösterir; "sanat" kategorisinin içeriğinin olumsal olmasının asıl nedeni, Shakespeare'in şöhretinin değişmesi değil, Ferdinand Chevallerin ve Simon Rodialarn, Conlon Nancarrowların ve adı duyulmamış başka bestecilerin, yorgancıların ve at arabası nakkaşlarının çoğunun dışarıda bırakılmasıdır; çünkü adını duyduğumuz bir kişiye karşılık, adını duymadığımız, kimsenin bilmediği, eserleri değerlendirilmeyen yüzlercesi vardır.

Bir toplumun değerlerinin ve kültürel özelliklerinin kanıtını, bu toplumun sanatında bulan kuramlar şu halde, bu kanıtı karmaşık ve tarihsel açıdan değişken olan seçim ve şöhret sürecini geçmeyi başaran sanatta bulurlar. Bu tip kuramlar, bir toplumda meydana getirilen bütün sanat ürünlerini göz önünde bulundursalardı, aynı sonuca ulaşırlar mıydı? Belki de. Ancak bu soruya ezbere yanıt verilemez, konuyu araştırmak gerekir.

SANAT VE TOPLUM

Sanat ve toplum arasındaki ilişki hakkında düşünmenin bir başka yolu daha var. Sanat dünyaları hakkında bu kitapta söylemiş olduğum şeyler hem toplum bilimine dair daha genel bir bakış açısından kaynaklanır hem de bu bakış açısının gelişmesine katkıda bulunur. Sanat dünyaları hakkında söylediklerim, daha genel ifade edildiğinde, her türlü toplumsal dünya hakkında söylenebilir; sanat hakkında konuşma biçimleri, genelleştirildiğinde, bütün olarak toplum ve toplumsal süreç hakkında konuşma biçimleridir. Bu paralellikleri ve çıkarımları netleştirerek bitirmeme izin verin.

Belirli bir sanat eserini ele aldığımızda, toplumsal örgütlenmeyi bu eseri üretmek için işbirliği yapan insanlar ağı olarak düşüne-

biliriz. Aynı insanların genellikle defalarca, hatta düzenli olarak, benzer eserleri üretmek için benzer biçimlerde işbirliği yaptığını görürüz. Bu insanlar işbirliğini, söz konusu eserlerin üretimine ve tüketimine katılan insanlar arasında geçerli olan yöntem ve uygulamalara müracaat ederek düzenlerler. Her durumda hep aynı insanlar beraber hareket etmeseler de onların yerini alan kişiler de bu işbirliğinin hiçbir güçlük çıkmaksızın devam etmesini sağlayacak şekilde aynı yöntem ve uygulamaları bilir ve gereğince yerine getirirler. Bu yöntem ve uygulamalar ortaklaşa faaliyeti daha basit hale getirir; zaman, enerji ve diğer kaynaklar açısından daha az masraflı kılarlar; bununla beraber bu yöntem ve uygulamalara bağlı olmayan, farklı eserlerin yapılmasını olanaksızlaştırmazlar, sadece daha masraflı ve daha zor bir hale getirirler. Değişim mümkündür ve değişim genellikle gerekli olan daha büyük kaynakları toplamak için yeni bir yol geliştirildiğinde meydana gelir. Bu nedenle, geleneksel işbirliği ve ortak faaliyet biçimleri aynı şekilde davam etmez; çünkü insanlar sürekli olarak yeni faaliyet biçimleri bulacaklar ve onları uygulamaya geçirmek için gerekli kaynakları keşfedeceklerdir.

Bütün bunları söylemek, sanatın toplumsal olduğunu öne sürmenin ve toplumsal örgütlenme biçimleri ile sanatsal üsluplar veya konular arasındaki uyumu ispat etmenin çok ötesindedir. Bu, birlikte hareket eden insan ağları tarafından yapılmış olması nedeniyle sanatın toplumsal olduğunu gösterir; aynı zamanda, eski veya yeni geliştirilmiş yöntem ve uygulamalarla işbirliği sağlanan farklı kolektif faaliyet biçimlerini araştırmak için bir çerçeve sunar. Sanat alanındaki bazı geleneksel meseleleri, diğer kolektif faaliyet biçimlerine benzerlikleri sayesinde karşılaştırmalı bir teorik çalışma yapmaya olanak sağlayacak bir bağlama oturtur.

Sanatın ortaklaşa bir faaliyet olarak ele alınması toplumsal örgütlenmenin araştırılmasına yönelik genel bir yaklaşım biçimi sunar. Herhangi bir etkinliği (özel anlamıyla bir sanat eserinin üretimini ifade eden) ele aldığımızda; kolektif eylemleri, olayın sonuçta olduğu haliyle gerçekleşmesini sağlayan, çok geniş veya kapsamlı olsa da bir insanlar ağını araştırabiliriz. Kolektif eylemleri tekrarlanan veya düzenli bir hal almış olan ağları inceleyebilir, bu ağları oluşturan üyelerin kendi faaliyetlerini koordine etmesini sağlayan ortak yöntem ve uygulamaları saptayabiliriz.

Bu yinelenen ağları ve bu ağların faaliyetlerini adlandırmanın mecazi bir biçimi olarak *toplumsal* örgütlenme veya *toplumsal yapı* gibi terimleri kullanabiliriz. Yine de bunu yaparken, bunların mecaz olduklarını unutmamalı ve ancak araştırma yoluyla ortaya çıkarılabilecek şeyleri mecazın ima ettiğini, bir gerçek olarak kabul etmemeliyiz. Sosyologlar toplumsal yapıdan veya toplumsal sistemlerden söz ettiklerinde, bu mecaz (kişinin bu noktayı ispatlamamasına veya tartışmamasına karşın) söz konusu ortaklaşa faaliyetin düzenli olarak veya sıklıkla (bu ifadeler açık olmadıkları için, ne kadar düzenli veya ne kadar sıklıkla olduğu kesin değildir) meydana geldiğini ve bu işin içindeki insanların çok çeşitli etkinlikleri gerçekleştirmek için birlikte hareket ettiklerini gösterir. Ancak genel olarak şunu bilmeliyiz ki ampirik bulguların sanat hakkında araştırma yaparken bizi yapmaya mecbur ettiği gibi, bir kolektif eylemin toplumsal örgütlenme veya toplumsal yapı olarak tanımlanmasını sağlayacak kadar çok yinelenip yinelenmediğini veya düzenli olup olmadığını anlamak için tanımlara değil araştırmaya gerek duyarız. Kolektif eylemin bazı biçimleri sıklıkla, bazıları arada sırada, bazıları ise nadiren yinelenir. Benzer şekilde bir etkinliği veya bir etkinlik türünü meydana getiren ağın katılımcıları, başka etkinlikleri veya sanat eserlerini meydana getirmek için birlikte hareket etmeyebilirler. Bu mesele de ancak araştırılarak bilinebilir.

İnsanların yaptığı kolektif eylemler ve etkinlikler sosyolojik araştırmanın temel birimidir. Toplumsal örgütlenme, aynı insanların farklı etkinlikleri meydana getirmek için tekrar tekrar birlikte hareket ettikleri özel bir duruma işaret eder. Toplumsal örgütlenme (ve benzer ifadeler) sadece bir kavram değil, aynı zamanla ampirik bulgulardır. İster birkaç kişinin (bir aile veya arkadaş grubu) ister çok daha fazla sayıda insanın (mesleki veya sınıfsal bir grup) ortaklaşa hareketlerinden söz edelim, kimlerin, hangi etkinlikleri gerçekleştirmek için birlikte hareket ettiğini kesin bir biçimde sormamız gerekir. Sanatsal faaliyetler için geliştirilmiş bu kuramı izleyerek; belirli etkinliklerin gerçekleştirilmesini sağlayan ağlara, bu işbirliği ağlarının birbiriyle çakıştığı durumlara, katılımcıların faaliyetlerini koordine etmek için alışılagelmiş yöntem ve uygulamaları nasıl kullandıklarına, bu mevcut yöntem ve uygulamaların aynı anda nasıl hem eylemlerin

koordine edilmesini sağladığına hem de bu eylemleri sınırladığına ve kaynak toplamanın yeni yöntemlerinin geliştirilmesinin değişimi nasıl mümkün kıldığına bakarak, her tür toplumsal örgütlenmeyi araştırabiliriz. (Bu bakış açısının farklı örnekleri, diğer yazarların eserleri dışında, Simmel'in [1898], Park'ın [1950, 1952, 1955], Blumer'in [1966] ve Hughes'ın [1971, özellikle s. 5-13 ve 52-64] metinlerinde bulunabilir.)

Benzer şekilde, bir sanat dünyasına göre konumlanmanın şu dört biçimi –entegre profesyonel, uyumsuz, halk sanatçısı ve naif sanatçı– insanların, amacı ne olursa olsun veya kimlerden oluşursa oluşsun, bir toplumsal dünyaya göre nasıl konumlandığını anlamak için genel bir çerçeve sunar. Bir toplumsal dünya, üyelerinin yaptığı işleri yürütmenin düzenli ve ortak yöntemlerini geliştirdiği ölçüde, insanlar bu dünyalara yapılması gereken işleri kolayca ve iyi yapmayı bilen yetkin elemanlar olarak katılabilecektir. Bu dünyada yapılan işlerin çoğu bu gibi –entegre profesyoneller benzeri– insanlar tarafından yapılacaktır. Şayet söz konusu faaliyet, toplumun her üyesinin veya toplumdaki büyük bir kategorinin her üyesinin yaptığı bir faaliyetse, bu faaliyete katılanlar için halk sanatçısı yakın bir örnek olacaktır. Neyin kabul edildiğini ve mutat olduğunu bilmesine rağmen bazı kişiler, muhtemel güçlükleri göze alarak farklı bir şekilde hareket etmeyi seçeceklerdir. Bu kişilerin bazı yenilikleri ayrı davranmayı seçtikleri dünyalar tarafından dahil edilip, bu kişileri kaçık kimselerden (en azından geçmişe kıyasla) saygıdeğer yenilikçilere dönüştürür. Bazıları söz konusu dünyanın varlığından haberdar olmayacak veya onu fazla önemsemeyecek ve her şeyi kendileri için yeni baştan yapacaklardır, naif sanatçıların yaptığı gibi.

Bu şekilde, sanat dünyasının tüm topluma ayna tuttuğunu (genellikle bu konuda söylenen sebeplerden daha haklı nedenlerle) söyleyebiliriz.

Yirmi Beşinci Yıl Özel Baskısına Sonsöz: "Dünya" ve "Alan" Kavramları Üzerine Bir Diyalog

Alain Pessin'le

Alain Pessin: Howard Becker, *Sanat Dünyaları*'nda [1982] açımladığınız "dünya" kavramı, dünyanın başka yerlerinde olduğu gibi Fransa'da da sanat sosyologları arasında büyük ilgi uyandırdı. Bu kavram pek çok çalışmada geçiyor ancak insan bu kavramın kullanıldığı anlamların her zaman çok açık olmadığını ve bu kavramı karşılamadığını hissediyor. Çoğunlukla, kapsamı ve anlamı daraltılarak ve asgariye indirilerek, sadece işbirliği anlamında kullanılıyor. Bazen de özgüllüğü tamamen yadsınarak, en nihayetinde Pierre Bourdieu'nün "alan" adını verdiği şeyin daha iyimser bir benzerine dönüştürülüyor. Bu nedenle pek çok yazar, lisansüstü öğrencileri kadar profesyoneller de alan ve dün-

ya kavramlarının, aynı çalışmada eşit ölçüde doğru bir biçimde kullanılabilecek, biri çatışmayı, diğeri aktörlerin ve eylemlerin birbiriyle uyumunu ve bütünleyiciliğini öne çıkaran, iki alternatif yaklaşım olduğunu düşünüyor. Bu bakış açısına göre Bourdieu üzerine biraz Becker serpmek iyi sosyoloji yapmak olacaktır, en azından dünyanın kısmen daha az umutsuz bir yer olarak görünmesini sağlayacaktır. Bunun aşırı basit ve yüzeysel olduğunu, kavramın entelektüel gücünü ve karmaşıklığını yansıtmayan bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle bu kavramı netleştirmenin ve alan fikrinden ne bakımdan farklı ve ona karşıt olduğunu sizinle birlikte, görmenin vaktinin geldiğini düşünüyorum.

İkincisiyle başlayalım. Alan kavramı size neyi çağrıştırıyor?

Howard S. Becker: Pierre Bourdieu'nün ölümünden sonra yayımlanan otobiyografisini [Bourdieu, 2004] henüz bitirdim. Onun bu fikri pratikte nasıl kullandığını görme şansım oldu. Kitap, *champ universitaire*'in[1] 1950'lerin sonlarındaki, Bourdieu'nün girdiği zamanlardaki halinin betimlenmesiyle başlıyor. Bourdieu, akademik alanın Sartre ve takipçilerinin hâkimiyetinde olduğunu ifade eder. Felsefenin önemli bir disiplin olduğunu, sosyoloji ve sosyal bilimlerin ise, bastırılması gereken tehlikeli eğilimler olarak görülmelerinin dışında ciddiye alınmadığını söylüyor. Özellikle sosyoloji, Sartre ve takipçileri tarafından fazla Amerikan, fazla pozitivist ve büyük şeylere ulaşmış, bir arkadaşımın sürekli söylediği gibi "düşünce ve sadece düşünce" sayesinde ulaşmış, baskın münzevi entelektüel mitine fazla ters görülüyordu.

Bourdieu, bu anlattıklarımı "alan"ın kendine özgü dilini kullanarak anlatıyor. Kullandığı imgeleri özetlemeye çalışacağım. İlk olarak, kavram oldukça mecazi görünüyor, mecaz muhtemelen fizikten alınmış. Burada belirlenmiş ve kapalı bir uzam söz konusu, burası alan, burada hareket için çok az imkân var, bu nedenle bu alanda ne olursa olsun hiç kimse bir şey kazanmıyor. Bende olan bir şey, sende olamaz. Sonuçta insanlar doğal olarak, bu sınırlı uzam için mücadele eder ve birbirleriyle savaşırlar. Bu sınırlı uzamı denetiminde tutan kimseler, ona sadece kendilerinin ve yandaşlarının sahip olmasını ister, yeni gelenlerin pay almasını engellemeye uğraşırlar.

1. Champ universitaire (Fr.): Akademik alan.

"Uzam", insanların istediği ancak kıt olan her şey için kullanılan bir mecazdır. Bourdieu için bu genellikle itibar ve tanınma anlamına gelir; ancak bu aynı zamanda para veya kitabını bastırabilmek gibi daha maddi şeyler, "gerçek" şeyler diyebileceğiniz şeyler de olabilir.

Alan çeşitli türlerde "kuvvetler" olarak organize edilir ve bir büyük kuvvet de bir kaynakların denetimi sorunu olarak görünen iktidardır: *Champ universitaire* örneğinde bunlar, yukarıda söylediğim gibi, fakülte ve araştıma merkezlerinde *postes* (devamlı pozisyonlar), araştırma fonu için para, yayın pazarına erişim gibi şeyler olabilir ve itibarın genel bir biçimi olarak, onur, tanınma vs.

İktidarlı insanlar yeni gelenler hakkında hükümlerde bulunur, onların iktidarda çevresine, muhtemelen en başta ikincil bir rolde, kabul edilip edilmeyeceklerine veya bu çevreye hiç alınmamaları mı gerektiğine karar verirler. Bourdieu, bu kararların verilmesinde insanların yaptıkları işler kadar kişisel kriterlerin –kişilerin davranışların, giyim tarzlarının, aksanların, siyasi fikirlerin, arkadaşların, sevgililerin– de temel alındığını söyler. (Bourdieu kişisel özelliklerin gayrimeşru kriterler olduklarını tam olarak söylemez, buna karşın muhtemelen bazı yerlerde söylediği de olmuştur; ancak kesinlikle onu bu şekilde anlamanız gerektiğini kasteder.) Kavram tamamen genel olmak üzere tasarlanmışsa da örnekler (yapıt otobiyografik olduğundan doğal olarak) 1950'lerin Fransız üniversite sisteminden kaynaklanır.

AP: Alan kavramı genelleştirilerek, bizi doğrudan ilgilendiren saha, sanatsal faaliyet sahası da dahil olmak üzere, toplumsal yaşamın bütün sahalarına uygulanabilmelidir. Dünya kavramıyla çok farklı bir yaklaşım önermiş biri olarak, sizi Bourdieu'nün yaklaşımından en açık biçimde hangi noktanın ayırdığını söylerdiniz?

HSB: Alan kavramı bana basit tanımlayıcı bir terim olmaktan ziyade bir mecaz gibi geliyor. Bourdieu sanatın yapıldığı toplumsal düzenlemeleri –o bunlara bir alan der– bir şeyi beraber yapan çok sayıda insandan ziyade fizikteki gibi bir kuvvetler alanı olarak tanımladı. Bir alandaki temel varlıklar; kuvvetler, uzamlar, ilişkiler ve ellerindeki değişken miktarlardaki iktidarı kullanarak stratejiler geliştiren (göreli iktidarlarıyla belirlenen) aktörlerdir.

Bir alanda hareket eden insanlar, tüm karmaşıklıklarıyla etten ve kemikten insanlar değildir; onlar daha ziyade, kuramın davra-

nacaklarını ileri sürdüğü biçimde davranmaları için gereken asgari eyleme gücünü taşıyan, ekonomistlerin *homo economicus*'u tarzında karikatürlerdir. Aralarında, rekabete ve çatışmaya dayalı tahakküm ilişkilerinden başka ilişki yok gibidir. Böyle bir alan tasavvur etmeye çalıştığımda, gözümün önüne bir şema geliyor; içinde okların birimleri birbirine bağlayarak görünmez yapılar meydana getirdiği bir uzamı çevreleyen bir kare. Yahut daha da kötüsü, içinde her türden ışının oradan oraya vurduğu büyük bir plastik kutu, bir bilimkurgu filminde görebileceğiniz türden bir şey hayal ediyorum.

Sanatın Kuralları'nda* da fiziksel mecazlar göze çarpar. Örneğin kitabın başındaki, "kalıt sorunu"nu ele aldığı bölümde şöyle der:

> Newtoncı anlamıyla hakiki bir çevre olan, fenomenal tezahürlerini aşk veya ihtiras gibi psikolojik güdülenme biçimleri olarak açığa vuran toplumsal güçlerin, çekmelerin veya itmelerin etken olduğu iktidar alanının iki kutbunu konumlandırdıktan sonra, Flaubert bir nevi toplumsal deney için gerekli koşulları oluşturur: Öğrenci konumlarının geçici bir süreliğine bir araya getirdiği –aralarında romanın kahramanı Frédéric'in de olduğu– beş genç bir güç alanının parçacıkları gibi uzama fırlatılacak ve yörüngeleri alanın güçleriyle kendi eylemsizlikleri arasındaki bağıntıyla belirlenecektir. Bu eylemsizlik, bir taraftan kökenlerine ve yörüngelerine borçlu oldukları ve bir varoluş biçiminde korunması gereken bir eğilimi, dolayısıyla bir yörüngeyi içeren yatkınlıklarda, diğer taraftansa miras aldıkları ve alanın onlara sağladığı olanak ve olanaksızlıkları belirlemeye katkıda bulunan sermayeye kazınmıştır. [Bourdieu, 1996, s: 9-10]

AP: Bu gibi imgelere yol açan bir bakıma toplumsalın "sıkıştırılması". Karşıtlığın arz ettiği şiddetli husumet, uzamın asli kıtlığı ve sonuç olarak bir kimsenin işgal edebileceği pozisyonun kıtlığı yüzünden kaçınılmazdır. Dünya fikri bizi genişletilebilir, açık bir uzama, dahası, sınırlar tayin etmenin zor olduğu bir uzaya taşır, o da uzamsal mecaz onunla bağlantılı olduğu ölçüde.

HSB: Dünya kavramı, benim kafamdaki haliyle, çok farklı. Elbette yine de bir mecaz. Ancak dünya metaforu –ki alan metaforunun hiç de aynısı gibi görünmez– birbirlerini dikkate

---

* Pierre Bourdieu, Sanatın Kuralları Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı, Çev. Necmettin Kamil Sevil, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2006. (ç.n.)

almalarını, diğerlerinin varlığını bilinçli bir biçimde hesaba katmalarını ve yaptıklarını diğerlerinin yaptıklarının ışığında biçimlendirmelerini gerektiren bir şey yapmakta olan insanları, her türden insanı kapsar. Böyle bir dünyada insanlar kendilerini çevreleyen esrarengiz dış güçlere otomatik bir biçimde karşılık vermezler. Bunun yerine, hareketlerinin doğrultusunu peyderpey, diğerlerinin yaptıkları şeylere nasıl tepki verdiklerini görerek ve bir sonraki edimlerini, diğerlerinin yapmış oldukları ve yapmaları muhtemel olan edimlere uyum gösterecek biçimde belirlerler.

Her şeyden önce dünya metaforu uzamsal değildir. Söz konusu tahlil, bir tür kolektif faaliyet, insanların birlikte yaptıkları bir şeyi merkezine alır. Bu faaliyete ve onun sonuçlarına ne şekilde olursa olsun katılan bir kimse bu dünyanın parçasıdır. Bu dünyayı, bu dünyanın parçası olmayan şeylerden ayırmak için çekilen hat, doğada mevcut olan bir şey değildir, bilimsel inceleme sonucunda bulunabilen bir şey de değil, analitik bir kolaylıktır.

Şu halde, dünya kapalı bir birim değildir. Kimileyin, elbette, üniversite dünyası gibi, bazı oluşum ve insanların oluşturduğu belli kümelerin, söz konusu faaliyet üzerinde tekel oluşturduğu sınırlandırılmış bir faaliyet alanı vardır. Bazı kolektif faaliyet biçimlerinin çevresinde duvarlar örülüdür, sadece Goffman'ın tarif ettiği bütünleştirici kurumların* değil, aynı zamanda resepsiyonun ötesine geçmek için bir yaka kartına sahip olmanız gereken bütün şirketlerin, ayrıca Bourdieu'nün eğildiği vakalardaki, fiziksel erişimin sınırlı olmadığı ancak pozisyon ve faaliyetlere erişimin sınırlı olduğu yerlerin de çevresinde duvarlar örülüdür.

Bu durumlarda, dışardakileri dışarıda tutan kurallar ve uygulamalar tarafından sınırlanmış olan alanın, halihazırda parçası olan kişilerce seçilmedikçe ortaklaşa faaliyetin parçası olmanızı olanaksız hale getirdiğini söyleyebilirsiniz. Şayet insanların bu tip çalışmaları birlikte yaptığı yerlere erişiminiz reddedildiği takdirde sosyoloji veya entelektüel çalışma yapamazsınız. Bir sosyoloji bölümünde veya araştırma merkezinde bir işiniz olmadıkça, çalışmanızı sosyolojik çalışmaların yayımlandığı geçerli yerlerde yayımlamadıkça bir sosyolog da olamazsınız.

---

* Özgün terim *total institutions*: Erving Goffman tarafından tanımlandığı şekliyle bu terim, yaşamlarını bir kurum ya da organizasyon –hapishane, huzurevi, akıl hastanesi vb– dahilinde sürdüren insanların bu kurum ya da organizasyonun yöneticilerine tabi olarak yaşadıkları bu tip kurumları işaret eder. Bütünleştirici kurum hegemonya ve hiyerarşinin dayattığı ve aynı zamanda en açık bir biçimde görünür olduğu toplumsal mikro evrenlerdir. (ç.n.)

Bu şekilde düşünmek sorunludur. Bu tip durumlarda bile bir tekel neredeyse hiçbir zaman mutlak ve kesinlikle hiçbir zaman kalıcı değildir. Öyle ki Bourdieu'nün anlattığı şekliyle kariyerine başladığı zamanki dünyada, sosyoloji yapmak, Bourdieu'nün en çok önem verdiği gözüken yerlerle sınırlı değildi. Sosyolojik çalışmaların yapıldığı yerler sadece Sorbonne veya College de France değildi. Bourdieu, örneğin, hocam Everett Hughes'ın bir arkadaşı olan ve fabrikalar, sınai dünya üzerine çalışmış olan Georges Friedman'dan hiç söz etmez.

Bir Bourdieucü muhtemelen şöyle diyecektir; tabii, elbette sosyolojiye benzeyen bir şey yapabilirsiniz ve hatta bir bakış açısından (belki de Friedmann örneğinde olduğu gibi, bir Amerikalı misafir sanayi sosyoloğunun bakış açısından) bu sosyoloji de olabilir; ancak kabul edelim ki bu alanda ruhsat veren insanlar sizin gerçek sosyoloji yaptığınızı kabul etmeyecekleri için, yaptığınız şey gerçekten sosyoloji olmayacaktır. "Tebrikler Friedmann, ilginç bir şeye benziyor; hiç kimsenin sizi tanımaması veya dikkate almaması çok yazık." Buradaki yanıltıcı sözcük "hiç kimse" çünkü elbette insanlar Friedman'dan haberdardılar; ancak Bourdieu'nün bakış açısına göre önemi olan kişiler sosyolog olarak kabul etmiyorlardı.

Söz konusu olan, hep söylediğimiz gibi, ampirik bir sorudur: Birilerinin bu şekilde önemli olan şeylere erişimi denetim altında tutabileceği doğru mudur? "Önemli kimselerin" yok sayması durumunda aykırı fikirlerinizin kamuya ulaşması engellenebilir mi? Duruma göre değişir. Bunun muhtemelen çok yaygın olduğunu düşünmüyorum; ancak insanların kendilerinin ve fikirlerinin başına gelenin bu olduğunu düşünmeleri yaygındır.

Bu noktada sanırım Birleşik Devletler ve Fransa arasındaki kurumsallaşmış akademik ve entelektüel yaşam farklılıklarını göz önünde bulundurmak, hatta bu farklılıkların kaynakları üzerine bazı spekülasyonlara girmek yararlı olabilir. Yıllardır Fransa'daki insanlara, Amerikan sosyolojisini anlamaları için, ilk önce Birleşik Devletler'de aşağı yukarı 20.000 sosyolog ve 2.000 kadar sosyoloji bölümü (ve başka alanlarda –eğitim, toplum hizmeti, bakım, vs– çalışan çok sayıda sosyolog bu sayıyı daha da artırır) olduğunu anlamaları gerektiğini söylüyorum. Bu Fransa'dakinin en az on katı insan ve bölüm anlamına gelir, belki de neredeyse yirmi katı.

Bunun doğurduğu sonuçlardan biri, çok farklı sosyolojik faaliyetleri desteklemenin nispeten kolay olmasıdır. Hiçbir fikir bir yerlerde bir yuva bulmak için, fazla çılgınca veya kabul edilemez değildir. Adını koyarsınız ve işte bir yerlerde bu fikri veya bakış açısını tanıtmaya vakfedilmiş bir bölüm veya bir bölümün bir dalı vardır. Daima, her kimseler "alanın ileri gelenleri" açısından kabul edilemez bulunan fikrinizin gerçekten iyi olduğunu düşünen ve sancağınız altında yürümeye hazır başka insanlar bulabilirsiniz. Şayet iki yüz veya üç yüz kişi bulabilirseniz (bu hiç de kolay değildir; ancak aralarından yeni üyeler bulabileceğiniz 20.000 kişi varken kesinlikle olanaksız değildir) ASA'da* bir bölüm oluşturabilirsiniz. Bu sayıya ulaşamazsanız, kendi örgütünüzü oluşturabilir (örneğin, International Visual Sociology Association),** kendi derginizi yayımlayabilir, kendi başkanınızı seçebilir ve kendi ödüllerinizi verebilirsiniz.

Böyle bir ortamda "dünya" kavramı örgütlü faaliyeti düşünmek için "doğal" bir yol gibi görünüyor.

AP: Bütün bunlar sizin popüler fikirlerinizden biriyle özetlenebilir: "Her zaman başka bir şey yapma olanağınız vardır." Ancak bu fikrin genel bir uygulaması olmalı; başka bir şey yapma olanağınız olan tek yer Birleşik Devletler değildir. Bu formülü toplumsal hangi duruma uygularsanız uygulayın, olanaklı olanın sosyolojisine giden yolu açar; sınırlı eylem olanakları ve toplumsal sistemlerin kapalılığı fikrine karşıdır. Bir yerde istenmediğinizde, daima başka bir yere gidebilirsiniz ve orada yapmak istediğiniz şeyi yapabilirsiniz.

HSB: Çalışmak istediğiniz alanda biri tekel mi oluşturuyor? Başka bir yere gidin ve kendi alanınızı oluşturun. Hatta diğer insanlarla rekabet etmek zorunda da değilsiniz. Takipçilerinize onları eleştirebilir veya onları görmezden gelebilirsiniz ancak onlar yeterince güçlü olmamakla beraber, bir şey yapmanızı engellemeye yetecek bir tekele de sahip değillerdir.

Totaliter rejimlerde bile hemen her zaman, bir faaliyetin meşru alanına hâkim kişilerin yasakladığı şeyleri yapan muhalif entelektüel hareketler olduğunu unutmayınız. Brezilya'da askeri cunta akademik sosyolojiyi yasakladığında insanlar –elbette dışarıdan aldıkları yardımlarla– araştırma enstitüleri kurdular ve yasaklan-

* American Sociological Association: Amerikan Sosyoloji Derneği. (ç.n.)

** Uluslararası Görsel Sosyoloji Derneği. (ç.n.)

mamış bir dal olan "şehir antropolojisi" üzerine çalışmaya başladılar. (Elbette, alanın ileri gelenlerinin iktidarından kaçmanın mümkün olmadığı uç örnekler de vardır; ancak ampirik olarak bunun çok sık olmadığını, çoğu çağdaş toplumdaki sanatsal faaliyet alanında ise kesinlikle olmadığını düşünüyorum.)

Şu halde, şu veya bu ürünü meydana getirmek için işbirliği yapan insanlardan oluşan bir dünya fikri, yaptıkları şeyi kendi disiplinlerindeki daha iktidarlı kimseler onaylamayacak veya kabul etmeyecek olsa da insanların işbirliği yapabilecekleri başkalarını bulduğu bir dünya, önemli veya kabul edilebilir olanın ne olduğunu tanımlayan iktidarın hiçbir değişim geçirmeden, hep tek bir aktörler grubunun elinde olmadığı bir dünya fikri, bu durumda dünya kavramı anlam kazanır, bu kavram analitik olarak da yararlıdır; çünkü neyin keşfedilmesi, hangi olayların açıklanması gerektiğini hesaba katar.

"Alan" kavramının aksine "dünya" kavramı bana göre çok daha fazla ampirik temellidir. Gözlemleyebildiğimiz şeylerden söz eder; fizikteki teknik anlamlarıyla anladığınızda, gözlemleyemeyeceğiniz "güçlerden", "yörüngelerden", "eylemsizlikten" değil, bir şeyler yapan insanlardan. Elbette bu şeyleri eksiksiz bir biçimde gözlemleyemeyiz; ancak onlar üzerine tartışmaya yetecek kadar gözlemleyebiliriz ve ampirik bilimin yöntemleri bize, bilimin verdiği türde, koşullu yanıtlar verir.

AP: Bir "dünya" böylece bir şeyi beraber yapan bir insanlar topluluğu oluyor. Her birinin eylemi söz konusu dünyanın "küresel yapısı" gibi bir şey tarafından değil, her biri "farklı bir şey yapabilecek", yeni durumlara yeni tepkiler verebilecek her bir katılımcının kendine özgü motivasyonları tarafından belirleniyor. Bu koşullarda, onların birlikte yaptıkları şey, haklarında en azından asla bütünüyle öngörülebilir olmadıkları söylenebilecek olan düzenlemelerden kaynaklanır.

HSB: Benim anladığım şekliyle bir "dünya" –eğer herhangi bir yerde bunu ifade edemediysem, demek ki anlatmayı becerememişimdir– çoğunlukla çalışmalarında kendilerine yardım ederek şeyler yapmaları için başka insanları ikna ederek, işlerini yapmaya çalışan gerçek insanlardan oluşur. Herkesin bir projesi olduğu ve yaptıkları müzarekelerin sonucu hepsinin fikir birliği yaptığı bir şey olduğu için, bu tip bir faaliyetin içinde yer alan herkes

edimlerine diğerlerinin ne karşılık vereceğini hesaba katmak durumundadır. Oyun yazarı David Mamet, neresi olduğunu şimdi hatırlayamadığım bir yerde, bir oyunun bir perdesinde, perdede yer alan herkesin istediği bir şey olduğunu söylemiştir. İstedikleri bir şey olmadığı takdirde, orada olmazlardı, istedikleri bir şeyin peşine düşebilecekleri başka bir yerde olurlardı. Bir perdede hepsi de kendi istediklerine ulaşmak isteyen insanlar vardır, kolektif faaliyet muhtemelen hiçbirinin istemediği bir şeydir; ancak herkesin bu durumda elde edebileceğinin en iyisidir ve bu nedenle de hepsinin de uygulamada, kabul ettiği şeydir.

Bu, insanlar bir yandan başka olanaklar bulmaya çabalamakta özgürken, bu başka olanakların, onların diğer insanları neyi yapmaya zorlayabildikleri veya ikna edebildikleriyle belirlendiği anlamına gelir.

Bu yaklaşım belki de toplumsal yaşamın sürekli değişime ve kendiliğinden edime, gerçekte olduğundan daha açık görünmesini sağlıyor. Toplumsal yaşam, her şeye karşın büyük ölçüde bir düzenlilik ve süreklilik sergiler. İnsanlar öyle ha deyince akıllarına gelen şeyi yapmazlar. Aksine çoğu zaman şeyleri daha önce onları nasıl yapıyorlarsa yaparlar. Açıklık ve olanağa vurgu yapan bir kuramda bu düzenlilik bir açıklama gerektirir.

Ben bu açıklamayı esasen "alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulama" kavramında buldum. İnsanlar, her zaman değilse de genellikle şeylerin geçmişte nasıl yapıldığını, genelde nasıl yapıldığını bilirler ve diğerlerinin de bütün bunları bildiğini bilirler. Öyleyse ben şeyleri, herkesin, genel olarak yapıldıklarını bildiklerini bildiğim biçimde ve onların hazırlıklı olduğu biçimde yaparsam, yaptıklarımın onların yaptıklarına uyacağından ve yapmaya çalıştığımız şeyi en az sıkıntıyla ve yanlış anlamayla başaracağımızdan emin olabilirim. Bu demek değil ki hiç anlaşmazlık yaşanmaz veya yaşanmamıştır; ancak çoğu zaman anlaşmazlık şu veya bu biçimde çözüme bağlanmıştır ve faaliyetin katılımcıları faaliyeti, yapılabileceği diğer biçimlerden herhangi biri yerine belli bir biçimde yapmayı kabul etmişlerdir.

Çok soyut oldu, bu yüzden, gözde örnek alanımdan, müzikten bir örnek vereceğim. Müzisyenler ve besteciler bazen bir oktavın iki notası arasına kaç tane notanın konulacağı konusunda görüş

ayrılığına düşerler. Batılı kromatik gamın on iki notasının konulması gerektiği tanrı buyruğu değildir. Başka geleneklerden müzisyenler sıklıkla başka seçimler yapmışlardır ve bu seçimlerin üzerine kurulu büyük müzikal gelenekler vardır. Ancak Batılı müzisyenler, çok uzun bir zaman boyunca, on iki tonluk kromatik gamı müziklerinin temeli olarak kabul etmişlerdir. Bu gam şimdi çaldığımız enstrümanların ayrılmaz bir parçasıdır, tekrar çalmak için müziği yazdığımız notasyon ve Batı müziğiyle bağlantılı diğer her şey, herkesin, bu notaları çalmak için yapılmış enstrümanlarla, bu biçimde yazılmış müziği çalacağını varsayar. Bu nedenle, başka bir sistemde bestelenmiş bir müziktense, bu geleneksel kalıba dayanan müziği çalmak daima daha kolaydır. Harcanan zaman ve enerji, bu geleneksel kalıpları kabul etmediğinizde çok daha fazla olur. Öyleyse –işte, korkarım, fiziksel bir mecaz!– bir tür eylemsizlik, insanları şeyleri geçmişte yapıldıkları gibi yapmaları için tanzim eder; bu da toplumsal yaşamın düzenliliğine ve sürekliliğine büyük ölçüde açıklama getirir.

Bu düzenlilikleri meydana getiren geleneksel anlayışlar arasında, sıklıkla, açık veya örtük, baskı ve zorlamaya da rastlarız, bunlar eşitsizliklere ve bizim adaletsiz olduğunu düşüneceğimiz sonuçlara neden olurlar. Daha iyi bir alternatif olmadığı için, insanlar genellikle adil olmayan şeyleri kabul etmek durumunda kalırlar.

AP: Kariyer ve süreç kavramları ki bir dünyanın işleyişini anlamak için elzemdirler, kişisel rotaların kolektif durumlarla karşılaştıkça aşamalardan geçtiği ve bir adımda aktörlerin seçimler yapmaları gerektiği gerçeğine bizi geri götürür. Bu yüzden hiç kimseye kesin olarak hiçbir şey taahhüt edilmez. Alan kavramı kullanılarak süreç bağlamında düşünülemez. Her şey zaten önceden belirlenmiş görünür. Mücadele faaliyetin normal çerçevesi olarak önceden tayin edilmiştir. Habitus'un* gücü ondan

* Felsefi terminolojiye Aristoteles tarafından sokulmuş olan terim, edinilmiş bir duyarlıklar, yatkınlıklar ve beğeni dizisi tarafından karakterize edilen bir zihin yapısını işaret eder. Bireysel öznellik temelinde bir kültürel sınıf ayrımcılığını, yani beğeninin, yatkınlığın vs gelinen kültürel altyapıdan kaynaklandığını iddia eder.
Bourdieu'nün nesneli işaret eden alan kavramının karşısına koyduğu ve özneli işaret eden habitus terimi, David Swartz'ın *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi** [*Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay., 2011] kitabında Bourdieu'den aktardığı şekliyle "geçmiş deneyimleri, işlevleri, her an *bir algılar, değerlendirmeler ve eylemler matrisi* olarak bütünleştiren ve benzerliğin biçimlendirdiği sorunların çözümlerine olanak tanıyan şemaların analojik transferleri sayesinde sonsuz bölümlenmiş görevlerin

etkilenen kişilerin davranışlarını büyük ölçüde öngörülebilir kılar.

HSB: Olaylar ve sonuçlar bu şekilde belirlenmiş değildir. Sosyal bilimcilerin şu ya da bu durumda ne olacağını öngörme girişimlerinin tarihi, bizim bu hülyadan vazgeçmemizi sağlamak için kâfi gelmelidir. Bu sadece yeterli verinin olmaması veya tahmin gücünün eksik olması sorunu değildir. Gerçekten de Güney Amerika'da kanat çırpan bir kelebek dünyanın başka bir yerinde bir kasırgaya neden olabilir; ancak unutmayınız ki bu kanıtlanmış bir şey değil, sadece kaos kuramının bir varsayımıdır. Ancak toplumsal yaşamda bunun gibi hiçbir şey hiçbir zaman kanıtlanmamıştır, ayrıca bunun bizim hedeflememiz gereken bir sonuç olduğunu da düşünmüyorum.

Habitus veya daha kesin ve belirli bir şeye, kantitatif sosyologların çalışmayı sevdiği türde bir "değişkene" dayanarak, bir sonucu tahmin edecek kadar şey bildiğimizi, Bay Jones'un yarın bir otomobil kazası yapacağını bildiğimizi hayal edin. Bay Jones sarhoş olacaktır, frenleri kötü durumda olacaktır, ayrıca hava yağışlı olacaktır, bütün bunlar bir kazayı olası hale getirir. Ancak bunun yanında kazayı gerçekleştirmek için Bay Smith'in (ya da Bay X'in) "işbirliği" yapması gerekecektir. Yani Smith, sarhoş Jones'un ona çarpması için doğru yerde olmalıdır, bu iki olayı birden öngörme olasılığı haliyle daha az muhtemeldir. Olayları çoğalttığınız zaman gerçekleşme ihtimalleri azalır. Ayrıca kazaya sadece Jones ve Smith karışmayacak, başka yüzlerce insan da karışacaktır. Bu nedenle, gerçekleşmesi gereken çoklu spesifik olayları ve birleşik olayların gerçekleşme olasılığının azalmasını göz önüne alırsak, herhangi bir olayı öngörmenin fiili olabilirliği sıfıra yaklaşır. Buna insanların habitus ve benzer bireysel nitelikler temelinde ne yapacakları hakkındaki öngörüler de dahildir. Bu tür şeyler anlamsız değildir; ancak insanların ve örgütlerin edimleriyle alakalı yüzlerce şeyden sadece birini oluşturur.

Sorduğunuz soruda önemli başka bir noktaya işaret ettiniz. Şeylerin olması, insanların seçim yapması, bunlar hep birden olmaz. Daha ziyade bunlar adım adım, kademe kademe meydana

---

yerine getirilmesini olanaklı kılan bir kalımlı aktarılabilir yatkınlıklar sistemi"dir. Buna göre kişi bu yatkınlıkları karşılaştığı nesnel koşullara karşılık olarak geliştirir, bu süreç içerisinde de bir yandan toplumsal yapıların öznel olana aşılanması söz konusuyken, diğer yandan da bir anlamda kalıt olarak aldığı "sermayeden" de pay alır. (ç.n.)

gelir; bu da her bir adımın birden fazla yöne gitme olasılığını sunduğu anlamına gelir, her kavşakta birden fazla olasılık vardır. Bu da şu anlama gelir ki olası sonuçlar daima çok sayıda ve çeşitlidir, kolaylıkla bir formüle sıkıştırılamaz.

AP: Şimdi, işbirliği kavramı hakkındaki tüm yanlış anlamaları açığa kavuşturmanın zamanıdır diye düşünüyorum. Ara sıra sizin hakkınızda çatışmayı unutmuş sosyolog dendiğini duyuyoruz. Ancak beraber bir şey yapmaya çalışmak, hiçbir surette toplumsal ilişkilerin tamamen çatışmasız olduğu anlamına gelmez.

HSB: Ancak bu görüşü anlamak için çok çaba harcamamış birinin, bu görüşün sadece "işbirliği" hakkında olduğunu düşüneceğini sanıyorum. Ancak bu doğru değildir. Bu ancak "işbirliğini" çok geniş bir biçimde; insanların, ilgili diğer tüm insanların ne yaptığını dikkate alarak ve bunlara karşılık vererek; beraber yaptığı her şeyi kapsayacak biçimde düşünürseniz doğru olur. Kolektif eylem –iki veya daha fazla (genellikle çok daha fazla) kişinin bir şeyi beraber yapması– çatışmasızlığı, birbiriyle iyi anlaşmayı ve iyi niyeti çağrıştıran alışılmış ve dar anlamıyla işbirliği değildir. Tam tersine, kolektif eylem içindeki insanlar, birbirleriyle veya Bourdieu'nün toplumsal alanlar hakkındaki ifadelerinde öne çıkan diğer şeylerden biriyle savaşıyor veya bunları yollarından çekmek için planlar yapıyor olabilirler.

Buna rağmen, bir şey yapmak için beraber çalışıyor da olabilirler (gece verecekleri bir konser için müzisyenlerin prova yapması gibi) veya birbirlerini tanımasalar da birinin diğerinin yaptığı bir şey için gerekli bir şey yaptığı, dolaylı bir ilişki içinde olabilirler (müzisyenin akşam gösterisi için gereken saksafonu tamir eden bir enstrüman tamircisi gibi). Normalde az sayıdaki siparişler ve görevlendirmeler için birbirleriyle rekabet edecek olan bestecilerin, bir çağdaş müzik konseri sahnelemek için işbirliği yapacak olmaları gibi; bu tek olay için güçlerini birleştirmiş olabilirler (bkz. Gilmore, 1987). Yahut bir orkestrada bir sezon boyunca beraber çalışan çalgıcılar gibi, onları bir araya getiren belirli bir iş için düzenli bir biçimde beraber çalışabilirler.

İnsanlar arasındaki ilişkilerin doğası a priori belirlenmemiştir, bu tanımlayarak kurabileceğiniz bir şey değildir. İnsanları eylerken gözlemleyerek, ne yaptıklarını görerek keşfedebileceğiniz bir şeydir. Çatışıyorlarsa, bunu görürsünüz. Bir projede beraber çalı-

şıyorlarsa, bunu görürsünüz. Bir projede hem birlikte çalışıyor hem de kavga ediyorlarsa, bunu da görürsünüz.

AP: Şu halde, çatışmayı a priori bir üstbelirlenim olarak değil, bir durum olarak ele aldığınız müddetçe, çatışma dünya kavramına dahil edilebilir, onunla bağdaştırılabilir. Bu bakış açısına göre, durumlar tamamen onları belirleyen bir dinamiğe tabi değillerdir. Öte yandan, alan kavramında öne çıkan sadece çatışmanın her yerde oluşu değil; çatışmaların çatışması, yani tüm toplumsal ilişkileri üstbelirleyen toplumsal sınıfların çatışmasıdır. Bu bağlamda çatışma, toplumsal yaşamın temel ilkesidir. Siz, toplumsal yaşamın temel bir ilkesi olduğundan başlayarak bu görüşe katılmıyorsunuz sanırım.

HSB: Bu doğru. Tek bir temel ilke olduğunu düşünmüyorum. Çok sayıda ilkenin bir arada işleyip sıradan yaşamın karmaşıklığını ve düzensizliğini oluşturması daha muhtemel. Bu, sadece benim kişisel tercihimle ilgili bir şey değil. Aynı zamanda, eminim ki şeylere bu şekilde bakmanın araştırma için daha verimli bir yol olduğu da doğrudur; çünkü toplumsal yaşamın ayrıntılarına yönelik dikkatli bir bakışın size gösterebileceği, hiç düşünmemiş olduğunuz ve hesaba katmadığınız olasılıklara daha açıktır.

AP: Bu iki bakış açısını okuyan kişiler bazen bunun aslında fotoğrafik bir mesele olduğunu düşünmeden edemezler. Bourdieu geniş açılı bir mercek kullanırken Becker mikro-ilişkilere odaklanır; birinin kapsayıcı genel bir bakış açısı varken, diğeri vaka çalışmaları yapar. Sonuçta insanlar, vaka çalışmalarının kaçınılmaz olarak kısmi olduğunu ve toplumsal yaşamda gerçekten belirleyici olan şeyi kavrayamayacaklarını söylerler. Şimdiye kadar söylediklerinizi, indirgeyici olanın kapsayıcı bakış olduğunu gösterir; çünkü bu bakış açısı, sistematik bir biçimde, belirli unsurları ve belirli toplumsal düzenlemelerin sonuçları açısından aynı ölçüde belirleyici olan belirli aktörleri göz ardı eder.

HSB: "Dünya" deyimi, sanat eserleri incelenirken hangi aktörlerin hesaba katılacağı hakkında bizi kapsayıcı bir anlayışa götürür, sonuçta olduğu şey haline gelen esere herhangi bir şey katan herkesin eserin yapımına bir şekilde katıldığını kabul etmemizi sağlar. Bu totolojiktir: Bir eserin yapımına katılan herkes onun yapımına katılır. Bu totolojinin faydası, sanat yapma hakkındaki anlayışımıza normalde bu tip bir incelemenin dışında tutulacak

kişileri –teknisyenler, para sağlayan kimseler, "destek personel" diye adlandırdığım herkes– nasıl dahil edeceğimizi göstermesidir. Eserin yapılışına katılımları küçük bir fikir deneyiyle açığa çıkar. Birini devreden çıkarın (zihninizde; çünkü gerçek yaşamda kimse bunu yapmanıza izin vermeyecektir) ve neler olduğunu görün. Yemek şirketleri ve çalışanları film ekibine yiyecek sağlamazlarsa, yemek yemek zorundalar, değiller mi? Yemeklerini orada, sette veya sahada yiyemiyorlarsa, başka bir yere gideceklerdir ve bu da daha çok zaman alacaktır, dolayısıyla yapım masrafları yükselecektir. Bu da daha fazla para toplanması gerektiği veya başka bir şeye para ayrılamayacağı anlamına gelir ki her ikisinin de filmin nihai hali açısından ciddi sonuçları olur.

Merkezine "dünya" kavramını almış bir analizin temel sorusu, kimin kiminle sonuçta oluşan sanat eserini etkileyen ne yaptığıdır. Merkezine alan kavramını almış bir analizin temel sorusu muhtemelen, kimin kime, hangi strateji ve kaynakları kullanarak, hükmettiği ve sonucunda ne olduğudur. Bu tip sorular, dünya kavramına dayanan bir analizde sorulabilecek büyük bir soru kümesinin alt kümesi olarak sorulabilir ve sıklıkla da (*Sanat Dünyaları*'nda defalarca) sorulur. Ancak Bourdieu'nün alan kavramı üzerine kurulu bir analiz bu kadar çok soru soramaz. Bu soruların çoğu muhtemelen, tahakküm ve güçlerle ilgili "büyük sorular"a kıyasla önemsiz bulunarak a priori reddedilirler.

Eğer tüm bunlar doğruysa, o zaman, Bourdieu ve Becker'i, tercihinize veya çatışmaya tahammülünüze göre istediğiniz ölçülerde karıştırabileceğiniz yönündeki genel fikir doğru değildir diyebiliriz. Aslında Bourdieu ve Becker farklı türde sorular soruyor ve farklı türde yanıtlar arıyorlar, bu yüzden biri diğerine indirgenebilir değildir.

AP: Bu iki analiz iki farklı amaçla yola çıkar, bu fark açıkça görülebilir; bu analizlerden bir tanesinin toplumsal hakkındaki hakikati teoride kurmak için, kendini sıradan bilgiden koparması ve sağduyuya karşı konumlandırması gerekir; sizinki ise, yaşanan deneyimlerin içine girmeli, toplumsal aktörlerin sizin "ortak anlayışlar" dediğiniz şeyleri oluşturduğu, toplumsal dünyanın ürettiği tek gerçek olan ve gerçek insanlar arasında sembolik bağlantılar kuran süreçleri incelemeli ve bunları ciddiye almalıdır.

HSB: Bu önemli bir farklılık. Pek çok toplumsal kuram, hakikatin sıradan fanilerden saklı olduğu ve bu sınırların ardındakini görmek ve Hakikat'i keşfetmek için özel bir beceri, hatta belki de fevkalade bir yetenek gerektiği önermesiyle başlar. Ben buna hiçbir zaman inanmadım. Hocam Hughes'tan bir defa daha alıntılarsam, sık sık sosyologların hiç kimsenin bilmediği bir şeyi biliyor olmadıklarını söylerdi. Sosyologlar toplumsal yaşam konusunda her ne biliyorlarsa o şeyi, yaşamın o belli alanının parçası olan ve o alanda çalışan birinden öğrenmişlerdir. Ancak Simmel'in gizlilik hakkındaki makalesinde [1950] açıkça belirttiği gibi, bilgi eşit bir biçimde dağıtılmadığı için, herkes her şeyi bilmez. Bunun nedeni insanların aldanmalar yoluyla gerçekliğe karşı gözlerinin bağlanmış olması değil, şeylerin onlardan (özellikle bu amaç için hazırlanmış veya hazırlanmamış) kurumsal düzenlemeler yoluyla gizlenmiş olmasıdır. Sosyologlar ötekinin ne bildiğini, berikinin ne bildiğini öğrenir, bu sayede sonuçta, katılımcıların kısmi bilgilerini bir araya getirerek daha kapsamlı bir anlayış oluşturabilirler. "Yanlış bilinç"* anlayışı benim yaptığımın tersi bir toplumsal bilgi kuramının klasik bir örneğidir.

AP: Bir yapılar sosyolojisine karşı bir durumlar sosyolojisi, habitusa karşı süreç, yatkınlığa karşı kariyer, kapalılığa karşı açıklık, belirliliğe karşı seçim, yaptığımız teorik egzersiz, bence, dünya anlayışının alan kuramının "yumuşak versiyonu" olmadığını açık bir biçimde gösteriyor. Hatta dünya anlayışının gözlemden kaynaklandığı ve kurama şüpheyle yaklaştığı söylenebilir. Bunlar özünde aynı şeye işaret eden bir yaklaşımın aralarında küçük farklar olan versiyonları değil. Amaçları ve haliyle sonuçları bakımından karşıt olan iki farklı düşünme biçimi; toplumsal olanın özünü bulmaya çalışan ve alanlar kuramına varan felsefi-sosyolojik bir yaklaşım ve toplumsal durumların aktörler arasında bağlantılar kurduğu koşulları açıklamaya çalışan sosyolojik-etnografik yaklaşım, dünya anlayışı.

HSB: Yaklaşımlar arasındaki tüm temel farkları özetlediniz: Toplumsal yaşamın tam içindeyken keşfedilen çok sayıdaki olası-

* Özgün metinde "*false consciousness*": Marx'ın kavramı olan yanlış bilinç (*das falsche Bewusstsein*), sınıflar arası gerçek ilişkileri çarpıklığa uğratan bir olgudur. Birtakım toplumsal düzenlemeler –kapitalizmin kasıtlı ideolojik kontrolü– sonucu, proleteryanın yanılsamalara kapılması, kendi yeri ve kimliğini yanlış algılayıp değerlendirecek şekilde, ihtiyaçlarını, beklentilerini olduğundan farklı teşhis etmesi, dolayısıyla kendisini bir burjuva kültürünün parçası olarak algılayarak, dünyaya bu perspektiften bakması durumudur. (ç.n.)

lığa açık olan biri ve a priori düşünceler temelinde, halihazırda belirlenmiş soyut bir felsefi savın doğruluğunu ispatlamaya odaklanmış olan diğeri. Ekleyecek başka bir şeyim yok.

Dizin

A
anakronizm 260
Anti-Katalog 162
Aristoteles 356, 407, 418, 434
Armstrong, Louis 310, 408
Arneson, Robert 10, 329, 330, 334, 335, 336

B
Bakhtin, Mikail 85, 419
Bartok, Bela 128
Baxandall, Michael 33, 49, 50, 85, 89, 90, 266, 305, 348
Beatles 235, 347
Beethoven, Ludwig van 10, 29, 44, 179, 180
Bennett, H. Stith 33, 45, 52, 118, 383
Berenson, Bernard 158
Berg, Alban 355
Bernstein, Leonard 70
big band 381
Bihalji-Merin, Otto 310
Blake, William 46
Blumer, Herbert 14, 28, 248, 424
Borges, Jorge Luis 58
Bourdieu, Pierre 24, 263, 400, 401, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 434, 436, 437, 438
Bradbury, Ray 233
Brod, Max 261
Buarque, Chico 236, 237
Bystryn, Marcia 158

C-Ç
Cage, John 54, 132, 260, 294, 359
Carr, Henry 407
Cartier-Bresson 46, 348
censura 236
Cervantes 58
Cézanne 414
Chalvon-Demersay 25
Clark, Kenneth 6
Coburn, Alvin 347
Collins, Wilkie 59, 315
Concord Sonata 70, 287, 288
Cummings, E. E. 62, 63

D
dagerotip 391
Danto, Arthur 48, 58, 68, 193, 194, 204, 264, 412
Debussy, Claude 104
Denisoff, R. Serge 216, 217, 225, 235, 364
destek personel 61, 117, 123, 126, 127, 129
Dickens, Charles 21, 105, 170, 407, 408, 409

Dickinson, Emily 40, 48, 261
diyatonik 65
Duchamp, Marcel 9, 10, 54, 56, 131, 146, 191, 192, 198, 200, 218, 407

E

Eliot, George 21, 33, 46, 55, 59, 137, 239, 240, 261, 264
emprezaryolar 162, 163, 165
estetik değer 75, 177
estetik ilke 182
etik 408

F

Faulkner, Robert 15, 19, 23, 25, 33, 41, 61, 120, 122, 123, 126, 127, 132, 343, 344, 346
Fielding, Henry 363
Forster, E. M. 256
Frank, Robert 9, 10, 19, 42, 43, 87, 104, 106, 148, 155, 285, 348, 349
free-lance 121, 125, 128, 129, 130
Freidson, Eliot 33, 48, 55
Friedlander, Lee 87
Fulcher, Jane 33, 228, 229

G

gerçek sanat 72, 76, 302, 308, 372
Glass, Philip 45, 83, 87
Goldmann, Lucien 12, 418
Gombrich, E.H. 18, 66
Gould, Joe 293
Griswold, Wendy 215, 272

H

Haacke, Hans 33, 92, 141, 148, 149, 156, 161, 197, 264
halk sanatı 72, 270, 297, 321, 352, 412
hami 141
hamilik sistemi 145
Hampton, James 10, 311, 313, 317, 319
Hardy, Thomas 21, 261
Haskell, Francis 142, 144, 145, 147, 148, 151, 381
Hennessey, Thomas 369, 370, 371, 377, 378, 380, 382, 384, 385
Hoffman, Virginia 91, 338, 339
Hughes, Everett 11, 13, 19, 28, 33, 46, 214, 356, 424, 430, 439
Huston, John 10, 124, 125, 129

I-İ

Ives, Charles 10, 33, 70, 276, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 321
Ivins, William 18, 30, 66, 341, 382
İkinci Dünya Savaşı 52, 269, 318, 342, 383
iyi sanat 38, 174, 183, 407, 421

J-K

James, Henry 10, 42, 63, 220, 293, 311, 313, 317, 369, 397, 410
Jolas, Betsy 291
Joyce, James 293
Kafka, Franz 261
Katz, Elihu 93
Kealy, Edward 33, 52, 53
Kirkpatrick, John 70, 287
kötü sanat 174, 211
kurumsal estetik kuramı 207

L

Lazarsfeld, Paul 93
Lerner, Robert 101
Levine, Marilyn 10, 331, 332, 357

Lisa, Mona 54, 56, 132, 218
Lorrain, Claude 414
Lyon, Eleanor 33, 100, 109, 115, 130, 164, 342
Lytton, Bulwer 171

M
Matisse, Henri 281, 393
Mayer, Louis B. 124, 125
McCall, Michal 139, 140, 205, 310
McCarthy, Mary 128, 129, 130
Menard, Pierre 58
Menger, Pierre-Michel 25
Meyer, Leonard 17, 18, 33, 65, 78, 354
Moses, Grandma 309, 310, 320
Moulin, Raymonde 19, 24, 33, 135, 147, 152, 153, 156, 157, 159, 160, 177, 186, 187, 188, 216, 217, 219, 321, 357, 406, 407, 413, 420
Mozart, Amadeus 29, 103, 179, 274, 359

N
Newman, Charles 169, 173, 188, 352, 353
normal bilim 346

O-Ö
örgütlü sanat dünyası 286

P
Paderewski, Ignacy Jan 44
Parker, Charlie 103, 284, 291
Partch, Harry 10, 68, 69, 115, 116, 294
Pasquier, Dominique 25
Picasso, Pablo 33, 107, 108, 281, 393, 417
pikaresk 170
Platon 6
Prisbrey, Grandma 312, 317, 319

R
Rabelais, François 85, 86, 89, 419, 420
Rachmaninoff, Sergei Vasilievich 44
Remington, Frederick 204
Richardson, Samuel 363
Riley, Terry 87
Riviera, Diego 130, 342, 396
Roberts, George 288
Rodia, Simon 10, 276, 311, 312, 313, 315, 316, 318, 319
Rosenblum, Barbara 33, 69, 130, 132, 172, 258, 333, 354, 395
Ross, Lillian 124, 125, 366
Roulat, Georges 219
Rönesans 49, 52, 54, 60, 68, 89, 90, 141, 260, 272, 305, 360, 381, 406, 408, 411, 413, 420
Russell, Charles 204, 251

S-Ş
Samizdat 231
sanatsal 7, 77, 87, 251, 252, 253, 315, 347, 353, 355, 356, 362, 402, 408, 423
sanat sosyolojisi 22, 25, 29, 75, 253, 404
sansür 232, 237
Shakespeare, William 58, 221, 260, 264, 265, 419, 421
Smith, David 18, 33, 66, 83, 102, 171, 219, 220, 243, 264, 265, 266, 267, 292, 318, 362, 435
sokak tiyatrosu 84, 286
Steichen, Edward 347, 393, 395
Stevens, Wallace 131, 137
Stoppard, Tom 49, 407

Stravinski, Igor 44, 45, 220, 276, 290, 292, 341, 342, 410
Sudnow, David 97, 118, 252
Sumner, William G. 356
Szarkowski, John 155, 262
şöhret kuramı 405

T
Tactile Sanat Grubu 10, 253, 255, 258
Taft, Robert 347, 372, 391, 398
Taylor, Paul 87, 354
Tchaikovsky, Pyotr Ilyich 128
Thackeray, William Makepeace 21, 171
ticarileşmiş sanat 342
Trollope, Anthony 32, 35, 36, 53, 54, 59, 60, 170, 172, 409, 417
Twain, Mark 256

U-V
uyumsuz 291, 295, 315, 321, 351
Viktorya dönemi 19, 36, 167
Villon, Jacques 160

W
Warhol, Andy 10, 191, 193, 298
Watt, Ian 363, 364
Way, Brenda 33, 87
Webern, Anton 105, 355
Welles, Orson 10, 221, 222
Weston, Edward 45, 342, 348, 395, 396
White, Clarence 30, 45, 151, 152, 154, 155, 272, 282, 342, 347, 367, 375, 411
Winogrand, Gary 87
Woodstock 290, 311, 364

Y-Z
yeni müzik 100
zanaat standartları 301, 395
Zolberg, Vera 161, 165

Onlu yaşlarımdan itibaren barlarda, gece kulüplerinde ve striptiz kulüplerinde piyanistlik yaptım. Bu deneyimlerden ve sanatla ilgili başka yerlerden edindiğim diğer deneyimlerden biliyordum ki sanat eserlerinin oldukları şey haline gelmesi için, çok sayıda farklı kişinin yaptığı faaliyetlerin koordine edildiği bir ağ gerekiyordu. Bu deneyimlere dayanarak sezgilerim bana bu tür ağları ve faaliyetleri çalışmanın, sanatı düşünmenin verimli bir yolu olacağını söylüyordu. (...)

Sanat Dünyaları *gibi bir kitap yazmanın kendisi de bir süreçtir. Ben sanat hakkında bir kitap yazmak için yola çıkmadım. Sadece, sanatın ortaklaşa bir faaliyet olduğu konusundaki sezgimin peşine düşmek ve beni nereye götüreceğini görmek istedim. Konuyla derinden ilgilenmeye başladıktan sonra, o vakitler, daha sonraları olduğu kadar yaygın bir konu olmayan sanat sosyolojisi üzerine bir ders vermeye başladım. Okumalarımda ve şahsi deneyimlerime dair düşündüklerimde özellikle ilgimi çeken şey üzerine her hafta ders vermek, bir çerçeve, bir taslak sağladı. Öğrencilerin dikkatlerini çekmek için ilginç örnekler verdim; Los Angeles'taki Watts Kuleleri'ni inşa eden adamın öyküsü öğrencileri o denli büyüledi ki uyumsuzlar ve sanatları hakkındaki bölümün çekirdeği haline geldi.*

Sanatı kolektif bir eylem olarak ele alan bir klasik sosyoloji ve sanat kitabı diyebileceğimiz *Sanat Dünyaları*, bir sanat eserini "yaratan" üreticiler, satıcılar, icracılar, eleştirmenler ve tüketicilerden oluşan işbirliği ağı üzerinde duruyor. 1982 yılında yapılan ilk baskısı gerek sanat gerek sosyal bilimler alanında bir başyapıt olarak kabul gören *Sanat Dünyaları*'nın 25. Yıl Özel Baskısı'nda yazar çok geniş bir kesimin etkilendiği bu büyük eserin ortaya çıkış sürecini de anlatıyor okura.

"Sanat dünyalarının nasıl işlediğine dair ilginç ve çığır açıcı bir gözlem."
Kirkus Review

AYRINTI

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-975-539-723-8
9 789755 397238

35 TL