SANAT SOSYOLOJİSİ

NATHALIE HEINICH

Çeviren : Turgut Arnas

SANAT SOSYOLOJİSİ NATHALIE HEINICH

ARAŞTIRMA DİZİSİ
BAĞLAM

Nathalie HEINICH Sanatlar ve Dil üzerine Araştırma Merkezi çerçevesinde, CNRS'te araştırma yöneticisidir. Pierre Bourdieu'nün eski öğrencisidir; Bourdieu çizgisinde anket sosyolojisine ağırlık vermek gerektiğine inanır, bununla birlikte "eleştirel" amaçlı bir sosyolojiye sırt çevirmiştir. Çalışmaları bugün en çok pragmatik sosyoloji perspektifinde konumlanıyorsa da, Norbert Elias'ın özellikle tarihsel sosyolojisinin katkılarına bağlılığını sürdürüyor. Başlıca olarak plastik sanatlara, edebiyata ve sinemaya ayrılmış olan eski çalışma alanlarından destek bulan yeni çalışmaları, kendi deyişiyle, sanat "ın" sosyolojisi değil, sanat "dan kalkan" bir sosyolojiye eğilimlidir ve ampirik, analitik-betimsel, anlamakçı nitelikli, normatif karşıtı bir değerler sosyolojisine yönelmiştir.

Çok sayıda çalışma ve yazıları arasından şu başlıkları verebiliriz:

La Gloire de Van Gogh (Van Gogh'un nâmı, 1991), *Du peintre à l'artiste* (Ressamdan sanatçıya, 1993), *Le Triple jeu de l'art contemporain* (Çağdaş sanatın üçlü hareketi, 1998), *Ce que l'art fait à la sociologie* (Sanatın sosyolojiye getirdiği, 1998), *Etre écrivain* (Yazar olmak, 2000), *L'Elite artiste* (Sanatçı elit, 2005), *La fabrique du patrimoine* (Ulusal mirasın yapılışı, 2009), *De la visibilité* (Görünürlük, 2012).

SANAT SOSYOLOJİSİ

NATHALIE HEINICH

Çeviren : Turgut Arnas

Bağlam Yayınları 370
İnceleme-Araştırma 256
ISBN 978-605-5809-67-6

Natalie Heinich
Özgün Adı: La Sociologie de l'art
Sanat Sosyolojisi

© La Découverte, 2004
© Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Şubat 2013
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Huzur Ofset
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi
B Blok 336/1 Topkapı/İstanbul

Yayınevi Sertifika Numarası: 11081
Matbaa Sertifika Numarası: 25116

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

İÇİNDEKİLER

Giriş 9
Sanat sosyologlarının sosyolojisi 10
Sosyoloji özelliği 11
Sanat özelliği 12

Birinci Bölüm
SANAT SOSYOLOJİSİNİN TARİHİ 15

I/ Bir tarih öncesinden tarihe doğru 17
Sosyoloji katkısının sınırlılığı 17
Kültür tarihi geleneği 18
□Erwin Panofsky'ye göre perspektif 21
Üç kuşak 22

II/ İlk kuşak: Sosyolojik estetik 25
Marksist gelenek 27
□Lucien Goldmann'ın *Gizli Tanrı*'sı 28
Frankfurt Okulu 30
□Walter Benjamin'de yapıtın büyüsü olgusu 31
Pierre Francastel'in sosyolojisi 31
□Francastel, sanattan sosyale doğru 32
Sosyoloji öncesi bir aşama 35

III/ İkinci kuşak: sosyal tarih 37
Mesenlik 37
Kurumlar 39
Bağlamların saptanması 40
□Michael Baxandall'a göre görme kültürü 43
Sanatseverler 45
□Francis Haskell'in Yeniden Keşifleri 45
□Philippe Junod'ya göre estetik 48

Üretenler 50
□R. ve M. Wittkower'e göre sanatçılar 50
IV/ Üçüncü kuşak: anket sosyolojisi 54
Sanat sosyolojisinin bir tarihi var 55
□Bir öncü: Roger Bastide 56
□Birkaç değerlendirme 57
İkinci Bölüm
SONUÇLAR 59
V/ Kabul görme, resepsiyon 61
Sanatla ilgili çevreler morfolojisi 65
Beğeninin sosyolojisi 65
□Ayrıduruş 66
Kültürel pratikler 67
□Sanat sergilerinin yükselişi 68
Estetik algı 70
□Vasat bir sanat 71
Sanatta beğeni 74
□Van Gogh'un nâmı 74
VI/ Aracı süreç, mediasyon 76
Kişiler 76
□Sergileme görevinden küratöre gidiş 79
Kurumlar 80
□Kültürel eylemde ikilemler 81
Kelimeler ve şeyler 82
□Sanat ve para 84
Aracı süreç, mediasyon kuramları 85
□Mediasyon sosyolojisi 87
□Alanlar sosyolojisi 88
□Tanı(n)ma sosyolojisi 91
Kendine özgü bir hiyerarşi 94
□Kurumların kırılganlığı 94

VII/ Üretme 97
Sosyal morfoloji 97
□Görünürlük kriteri 99
Baskınlığın sosyolojisi 100
□Yapıt, alan, habitus 102
Etkileşimci sosyoloji 104
□Becker ve Bourdieu 106
Kimlik sosyolojisi 107
□Norbert Elias'ın Mozart'ı 107
□"Sanatçı" sözcüğü 111

VIII/ Yapıtlar sorunu 113
Sanat yapıtlarından konuşmak gereği 113
□Yapıt, obje, kişi 115
Yapıta değer biçilme: görecelik sorunu 117
□Sanatın sınır çizgileri 119
Yorumlamak: özgünlük sorunu 121
□Yorum disiplinleri 122
Gözlem yapmak: Pragmatik bir sosyoloji için 125
□Bir enstalasyonun pragmatiği 127

Sonuç/ Sosyolojinin zorlanması 130
Sanat sosyolojisine otonomi getirmek 131
Sosyologculuktan sıyrılmak 132
Eleştiriden çıkmak 133
□Genellemenin belirsizliği 133
Normatif sosyolojiden betimsel sosyolojiye 135
□Sanat ve siyaset 136
Açıklama'dan anlama'ya doğru 137
□Sanat ve tekil duruş 138
Bir dördüncü sanat sosyolojisi
kuşağına mı gidiyoruz? 140

Kaynakça 142

Giriş

İtalya'da bir süre önce sürdürülmüş bir araştırma sosyoloji çalışmalarının yalnız %0.5'inin sanat sosyolojisine girebileceğini gösteriyordu [Strassoldo, 1998]*. Bu sonuç iki şeyi dikkate almaya götürür ve bizi sosyoloji disiplininin ortaya attığı sorunun ortasına taşır: birincisi sanat sosyolojisinin sınırlarını belirleyen ölçülerin hayli oynak olması. Bu nedenle neyin sanat sosyolojisi, neyin olmadığı üstünde anlaşmanın kolay olmadığı; ikincisi öneminin sayısal çokluk ile ölçülemeyeceği, genelde sosyoloji için önemsenecek sorunlar başlatması, ve sosyoloji sınırlarını sürekli sorgulamasıdır.

Sanat sosyolojisinin sınırlarını çizmenin güçlüğü geleneksel olarak aynı konuyla uğraşan disiplinlere (sanat tarihi, eleştiri, estetik) sıkı yakınlığından öte, sosyolojiye bitişik sosyal bilimlere (tarih, antropoloji, psikoloji, ekonomi, hukuk) olan yakınlığındandır. Bu nedenle bu disiplinlerin tümüyle ilgili bir anket yapılsa büyük bir olasılıkla sanat sosyolojisine daha çok ağırlık tanıyacaklardır, çünkü sanat sosyolojisi deyimi sosyolojiden uzakta kullanılmak istenebilir. Altmışlı yıllarda bir İngiliz araştırmacının saptadığı gibi, sanatı inceleyen sosyologlar sosyal tarihçilerden, sanat tarihçilerinden ya da sanat eleştirmenlerinden pek farklı değildirler [Barnett, 1965, s.198]: bu saptama bugün bir ölçüde doğruluğunu koruyor.

* Köşeli parantez içindeki referanslar kitap sonundaki bibliyografyaya gönderir.

Sanat sosyologlarının sosyolojisi

İlk önce sanat sosyologlarının kimler olduğunu soralım. Bu soruya iki yanıt verilebilir: Jenealoji (şecere) diliyle tarihsel yanıt, mesleksel statü diliyle sosyolojik yanıt. Bu bilgi dalının bugünkü durumuna bakmak için sonuncudan başlayıp görelim: bir kurum olarak sanat sosyologlarının sosyolojisine bakmak bu daldaki entelektüel geleneklerin çeşitliliğini göstermek için bir giriş olabilir.

Sanat sosyologları ilk önce üniversite içindendir: bu ilk çıkış noktalarıdır. Paradoksal olarak en çok sosyolojide değil, sanat tarihi ya da edebiyat bölümlerinde oluyorlar ki bu, konunun disipline ağır bastığını gösteriyor. Bu bağlamda daha çok, yapıtları incelemeye dönük, yapıt yorumlamak isteyen bir yorum sosyolojisi karşısındayız. Bu sosyoloji tarihle, estetik, felsefe ve hatta sanat eleştirisiyle sıkı bağlar kurabiliyor. Çalışmaları dergiler veya bilgince yazılmış kitaplarda yayınlanırlar. Bu alanda Fransız dilinde tek uzman dergi *Sociologie de l'art* (Sanat Sosyolojisi). Doksanlı yıllardaki çıkışından beri marjinal bir yeri vardır.

Devlet araştırma servislerinin anket kurumlarında yürütülen sanat sosyolojisi farklıdır çünkü bir kuşaktan eskiye gitmez. Bu kurumlarda metodoloji asıl olarak istatistik ağırlıklıdır ve yapıt incelemesi pek olmaz: kamu, devlet kurumları, finansman kaynakları, pazarlar ve üreticileri dikkate alırlar. Çalışma sonuçlarının dolaşımı daha çok anket raporları yoluyla yapılır-"gri literatür" denilen alandır bu-, ender olarak da halka dönük yayınlar yaparlar.

Üniversite ve anket kurumlarından sonra bir üçüncü alan araştırma kurumlarıdır: dış ülke enstitüleri, vakıfları, CNRS (Ulusal Bilimsel Araştırmalar Merkezi), Sosyal Bilim Araştırmaları Yüksek Okulu (EHESS) ve Fransa

"Büyük Okulları". Bunlarda üretim çeşitlidir, edebi yorumdan istatistik analize uzanır; ikisi arası, nitelik anketi -söyleşiler ve gözlem- burada üniversiteler ve devlet kurumlarında olduğundan fazladır. Akademik ağırlıktan uzak oldukları ve kararlarında yan yardımlara bağımlı olmadıkları için bu sanat sosyolojisi bir yere kadar normatif işlevlerden (estetik değerin saptanması) kendini sıyırmıştır. Bu normatif işlevler üniversitelerde sorunsal olarak ve ayrıca inceleme kurumları için önem taşıyan ekspertiz görevleri olarak yaygındır. Belki inceleme işlevine dayalı temel araştırma kriterlerine uygunluğu nedeniyle bu böyledir. Yaptıkları yayınların sosyoloji alanı içinde kimi zaman da onu aşarak yankı yapması bu yüzdendir.

Sanat sosyolojisinin tarihçesine girmeden önce bu noktalar gözden kaçırılmamalıdır: çünkü günümüze, son araştırıcılar kuşağına varıncaya dek sanat sosyolojisi yalnızca üniversite çerçevesinde icra edildi ve bu ender olarak sosyoloji bölümlerinde yapıldı.

Sosyoloji özelliği

Bir olasılıkla sosyolojinin hiçbir alanı bu kadar farklı kuşaktan entelektüeli ve bu nedenle heterojen çalışma kriterini bir arada görmedi. Sanatçıyla yapıtı arasındaki bağları inceleyen sanat tarihi geleneğiyle, seyredenle yapıt arasındaki bağları inceleyen estetik geleneği arasındaki sanat sosyolojisi, tanım çokluğu ve sosyolojiyi uygulamadaki çoğulluğu açığa vurarak, hem genç hem de ayrı anlayışlar güden bir bilim dalı oluşunun sıkıntısını çekti.

Üstelik konusunun çekiciliği, yol açtığı söylemlerin çokluğu ve çeşitliliği, metotları ve araçları ya da

problematikleri üzerine düşünmeyi güçleştiriyor. Çok sayıda incelemeye yol açmış ve bu denli değerlendirmeye uğramış bir alanda nasıl özgün sosyolojik bir yaklaşım kurulabilir (bir sanatçı ya da sanat tarihinde bir sanat akımı üstüne en küçük çalışmanın bile bizi bitmez tükenmez bibliyografya okumak zorunda bıraktığını bir düşünelim)?

Sanat ve edebiyat hümanist geleneğin seçilmiş alanıdır. Bu gelenek sosyoloğu "kültür efendisine" indirgemek ister, bunun obje olarak kendi başına bir değer olduğunu ve bu değerlere yakın duran kişiyi çekeceğini bilir. Bu, tam da bu nedenle sosyolog için uygunsuz alandır. En azından amacı "sanat üstüne dil dökmek" olmayıp, gerçek sosyoloji yapmak ise ve alanının kendisinden beklediği ölçülere yüz çevirmiyorsa. Sosyoloji kimi zaman kendisi bir araştırmayı ilginç kılabileceğinden, gelecekteki değeri sosyal bilimler tarihi için belgesel değerinden başka niteliği olmayan bir yığın çalışmaya yol açtı. Bunların bazıları burada bu yanıyla alıntı olacaklardır.

Bu nedenle -kendisine duyulan ilgiden öte- neyin sosyoloji olabileceğinin net olarak sanat sosyolojisinde belirlenmesi gerekir. Bu kaygımız sanat sosyologlarının bütünü tarafından paylaşılmıyorsa da, sunumumuzu, konuyla ilgili belirecek sorunlarda, bu kaygı yönlendirecektir.

Sanat özelliği

Kaçınılmaz bir başka güçlük sanat sosyolojisinin uğraşı alanını belirlemekle ilgilidir. Sanat sosyolojisi sıklıkla "kültür" sosyolojisi ile karıştırılır veya birlikte düşünülür. Kültür terimi bilindiği gibi son derece çokanlamlı, polisemiktir, özellikle daha çok sanat pratiklerine odaklanan Fransız anlayışı ile, daha antropolojik olan, bir

toplumda uygarlık veya törelerle ilgili her şeye açılan anglo-sakson anlayışı arasındaki ayrılık bakımından çokanlamlıdır [Cuche, 2004].

Burada yalnız "sanatları", başka deyişle yaratıcılık olarak kabul edilmiş edimleri ele alacağız. Sanat sosyolojisinin amaçlarından biri özellikle zamanda ve mekândaki değişmeleriyle bu tür bir kabul etme sürecinin nasıl işlediğini incelemektir. Dolayısıyla (kısmen ulusal zenginlik dışında) ne boş vakit uğraşları, ne medya, ne gündelik yaşam, ne arkeolojiye değinilecektir. Zanaatlı beceriler, spontan yaratıcılık biçimleri de, naif yapıtlar, çocuk ve deli yapıtları, kurumsal çağdaş sanat sınırlarına entegre değilseler ilgi alanımızın dışında kalacaklardır. Bu, sanatın özgün yapısıyla (ki sosyolojinin işi bu değil)ilgili bir pozisyon olmayıp kitabın sınırını belirlemektir.

Plastik sanatlara, edebiyat, müzik, sahne sanatları, sinema [Darré, 2000] ya da uygulamalı sanatlara girip girmediklerine göre, sanat sosyolojisinin değişik akımları bugüne dek eşit biçimde gelişme göstermediler. Yer darlığı ve okunurluk nedenleriyle, kitap bunlardan günümüze dek en çok incelenmiş ilk üçü üzerine odaklanacaktır. Çok sayıda araştırma ve zengin yeni açılımlar ürettikleri için plastik sanatlar ayrıca vurgulanacaktır.

Birinci bölümde kronolojik ve entelektüel üç ayrı kuşakta bu disiplinin tarihine bakacağız: bunlar sosyolojik gözle estetik, sanatın sosyal tarihi ve anket sosyolojisi kuşaklarıdır. Bir ikinci bölümde sonuncuya odaklanarak ana temalarına göre elde ettiği belli başlı sonuçları göstereceğiz: sanat yapıtının kabul görmesi, aracılık kurumu (mediasyon), sanat üretimi ve yapıtlar. Sonuç bölümünde, sanat sosyolojisinin doğurduğu sorunları göstermeye çalışırken, neden sosyoloji için bir alternatif duruş

oluşturduğunu anlamaya da çalışacağız. Çünkü sanat sosyolojisinin görevi sanat olayları ve sanat deneyiminin yapısını iyi anlamaya çalışmak ise de, bunun sonucunda sosyolojiyi kendisi ve kendi sınırları üzerine düşünmeye de götürmektedir.

Birinci Bölüm
SANAT SOSYOLOJİSİNİN TARİHİ

Sosyoloji yeni bir disiplindir ve gelişimi yüzyıldan biraz fazla bir sürede çok hızlı oldu. Bu durum sanat sosyolojisi için daha da göze batıcı: bu nedenle bugün sanat sosyolojisini genel ve homojen bir disiplin olarak tanımlamanın hiçbir anlamı olamaz. Ne olduğunu görmek ve elde ettiği değişken ve sayıca çok sonuçta yol bulmak için tarihçesine bakmak zorunludur. Bu tarihçe onun üç kuşağı içinde kronolojisini ve sorunsalları için kullandığı entelektüel donanımı görmeyi gerektiriyor.

I/Bir tarih öncesinden tarihe doğru

Sanat sosyolojisinin ne olduğunu belirlemenin güçlüklerinden biri onun asıl kökeninin sosyoloji disiplininin tarihinde konumlanmıyor oluşundadır.

Sosyoloji katkısının sınırlılığı

Sosyolojinin kurucularının estetik meselesine az önem verdikleri bir gerçektir. Emile Durkheim sanat olayına onu din bağlamından bir sapma görerek yaklaştı [Durkheim, 1912]. Ölümü sonrası 1921'de yayınlanmış müzik üstüne bir yazısında Max Weber, üslup farklarını rasyonalizasyon sürecinin tarihine ve eldeki teknik kaynaklara bağlıyor ve müzik teknikleri sosyolojisinin de temellerini atmış oluyordu.

Aynı dönemde yalnız Georg Simmel bu arayışı az öteye taşıdı ve Rembrandt, Michel Angelo ve Rodin üzerine yazılarında [Simmel, 1925], sanatın sosyal koşullanmasına, özellikle Hıristiyanlıkla olan bağlarına ve dünyaya felsefî bakışın yapıtlar üzerindeki etkisine açıklık getirmek istedi. Örneğin sanatta simetri beğenisi ile otoriter devlet yönetimi biçimleri veya sosyalist toplumlar arasındaki yakınlığa atıfta bulunuyor, liberal devlet biçimlerinde ve bireycilikte ise daha çok asimetri olgusunun yer aldığını söylüyordu.

Bu ilk başlangıç sosyologları arasında, sanat üzerine en çok eğilen kişinin aynı zamanda "kültür tarihi"

diyebileceğimiz bir alana en yakın olması da kuşkusuz rastlantı değildir: Simmel'in çalışmaları da aslında akademik sosyolojinin sınırlarında konumlanır [Vandenberghe, 2000]. Bu eğilim başkalarında da görülür: sanata yakın gelmek sosyolojiden uzaklaştırır ve sanat tarihine, sanatın bu eski inceleme alanına kaydırır. Bu iki alanın uç sınırlarında "sanatın kültürel tarihi" gibi bir yer belirir ve sanat sosyolojisinin başlangıçları olarak geriye doğru okuyabileceğimiz çalışmalar oradan kalkış yaparlar. Fakat sanat sosyolojisi adını ve hedefini taşımazlar çünkü yalnızca bağlı oldukları tarih ve sanat tarihi alanını geliştirmeye dönüktürler.

Kültür tarihi geleneği

Sanat sosyolojisinin başlangıçlarında kültür tarihi önemli bir yer tutuyordu. Bu akım XIX. yüzyıldan başlayarak ortaya çıktı: Jacob Burckhardt'ın *İtalya'da Rönesans Uygarlığı*'nda [1860] siyasal ve kültürel bağlam ile sanattan aynı ölçüde söz ediliyordu; İngiliz sanat tarihçilerinden John Ruskin ve özellikle William Morris [1878] sanatın sosyal fonksiyonlarına ve uygulamalı sanatlara ilgi duydular. Fransa'da Durkheim'e yakın Gustave Lanson [1904], büyük kuramsal sentezlere değil de, olgular üzerine kurulu ampirik, endüktif bir yaklaşım izlemesiyle edebiyat tarihine sosyolojik bir yönelim vermeyi denedi. Fakat XX. yüzyılda sanatın kültürel tarihi en ilgi çekici gelişmelerini en çok iki savaş arasında Almanya ve Avusturya'da kaydedecektir.

Örneğin 1926'da genç tarihçi Edgar Zilsel *Deha, Antikite'den Rönesans'a Bir Kuramın Tarihi*'ni yayınlar, kitap birkaç yüzyıl üzerinden yaratıcılık ve buluş'un farklı

alanları arasında –şair, ressam, heykeltıraş, bilim adamı, mucit ve büyük kaşiflerde- deha olgusundaki anlam kaymalarını ve özellikle başlangıçta yapıtlara atfedilen değer'in nasıl yaratıcının kendisine gittiğini gösterir ve günümüzde sanatçı için soylu bir amaç olmayan nam salma arzusunun Rönesans döneminde kabul gören bir motivasyon olduğu görülür.

Bu sorunsalda Otto Rank'* ın *Kahramanın Doğuşu Mitosu* [1909] adlı kitabında daha önce incelediği mesele başka bir açıdan ele alınır. Max Scheler daha sonra konuyu öne çıkararak, *Aziz, Deha, Kahraman* [1933] ile büyük adamların ilginç bir tipolojisini önererek, sanatçıyı sıradışı insanlardaki sivrilme ve değerlenme sürecinde ele alır. Aynı perspektiften bakarak Ernst Kris ve Otto Kurz 1934'de haklı olarak ün kazanan ve kendi türünde şimdiye dek aşılmamış bir başka çalışma yayınlarlar: *Sanat Adamının İmajı, Efsane, Mitos ve Büyü* adlı çalışma sanatçının zihinsel tasarımları üzerine bir ankettir; sanatçı biyografileri, sık görünen sanat motifleri incelemesi kolektif bir imgelemin varlığını çağrıştırırlar. Kahramanlaştırma, doğuştan gelen yetenek, sanata erken adanma, yeteneğin kurduğu sanat büyüsü ya da sanat yapıtlarının doğaüstü erki bu kolektif imgelerde yer alırlar. Burada sanatçının sanat projesi ile açıklama getirmek, sanat yapıtına odaklanma, sanatçıda eleştirel gizli amaç ya da gerçeği gösterme amacı yok: incelemeleri yazanlar yalnız sanat üstüne kurulu bir kolektif imgelemi açığa çıkarmak isterler; bu neredeyse antropolojik bir yaklaşım, ama ne yazık ki en azından iki kuşaklık bir süre için başladığı gibi biter.

---

* Avusturyalı psikiyatr, psikanalist (1884-1939) (ç.n.).

Bu yüzyılın en ünlü Alman sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin çok yönlü yapıtı da sanatın kültürel tarihine bağlanır. İki savaş arasında Almanya'da, daha sonra Birleşik Amerika'da çalışan Panofsky kendini hiçbir zaman sosyolog olarak görmedi, fakat sonradan Pierre Bourdieu'nün 1967'de Panofsky'nin *Gotik Mimari ve Skolastik Düşünce*'sinin [1951] Fransızca çevirisine yazdığı sonsözle sanat sosyolojisine sokulmuş oldu.

Panofsky bu yapıtında Orta Çağ'da mimari formlarla kültürlü sınıfın söylemindeki yapı arasındaki homolojiyi, başka deyişle yapısal benzerliği gösteriyor. *Galile Sanat Eleştirmeni* [1955a] kitabında da aynı şekilde Galile'nin estetik düşünceleriyle bilimsel konumu arasındaki homolojiyi açıklıyor, zamanı için modern olan estetik düşüncesinin paradoksal olarak, onun Kepler'den önce, gezegenlerin bir elips yörünge çizdiği buluşunu engellemiş olduğunu gösteriyordu. Ayrıca, Panofsky'nin sanatta imajlar yorumu üstüne büyük katkılarından biri de üç aşamalı bir analiz getirmesinde yatar: bunlar sırasıyla, ikonlar analizi (imajın, ikonun plastik boyutu), ikonografik analiz (bunu tanımlayan sanatsal konvansiyonlar), ve ikonolojik analizdir (imajın arkasındaki dünya görüşü); bu üçüncü aşama bir toplumun yapıtlarıyla "sembolik formları" arasında bağlar kurulabileceğini gösteriyordu [Panofsky, 1955b].

Erwin Panofsky'ye göre perspektif

İlk kitaplarından birinde, *Sembolik Form Olarak Perspektif*te [1932], Panofsky perspektifin kullanımını, insanın dünya ile ilişkilerinin felsefesine gönderen bir uzam felsefesinin yapılanması olarak analiz ediyordu.

Geleneksel kurama göre, Rönesans'ın objektif, natüralist bir dünya görüşüne karşılık olan merkezî düzçizgisel (linéaire) perspektifi buluşundan önce, perspektif yoktu. Panofsky ise İlk Çağ'da ampirik, sübjektif bir dünya görüşüne karşılık olan ve Rönesans'ta bazı sanatçıların kullanmayı sürdürecekleri bir eğriçizgisel (ya da trigonometrik) perspektifin var olduğunu ileri sürer. Buna paralel olarak Orta Çağ boyunca, natüralist bir objektiflik'e değil de, bir "dünya görüşü"ne, bir tür "sembolik form" fikrine karşılık olan, özellikle de sonsuzluk kavramını içeren bir düzçizgisel perspektif gelişmiştir. Bize artık "doğal" görünen bu perspektif bir anlamda, Weberci bir sorunsaldan bakacak olursak, görme olgusunun "rasyonalizasyonu" sürecini oluşturur:

"Sanatı "bilim" boyutuna çıkarmasından başka (Rönesans için söz konusu olan, yükselmektir)», merkezî düzçizgisel perspektifin bulunuşu öznenin görsel duyumlarında rasyonalizasyonu öyle ileriye götürdü ki tam da bu sübjektif duyum bundan böyle, modern anlamda sağlam temelli ve de "sonsuz" bir deneyim dünyasının yapılanmasında temel oluşturdu (...). Psikofizyolojik uzamın matematik uzama dönüştürülmesi başarılmıştı, başka türlü söyleyelim, «sübjektifin objektivasyonu» başarılmıştı (*Sembolik Form Olarak Perspektif*, Minuit Yayınları, Paris, 1975, s.159).

Panofsky'nin sayıca çok olan yapıtları «sosyolojik» bir bakışın ötesine geçer. Onun sosyolojik bakışı bir "kültür"ün genel olan düzeyiyle bir yapıtın özel düzeyi arasındaki bağımlılık ilişkilerini vurgulamasında görülür. Sanat sosyolojisiyle kesişme noktası az; fakat sosyolojide de,

sanat tarihinde de pek benzeri olmayan, mantığı, araştırıcılığı ve düşünce boyutundan kaynaklanan büyüleyici etki Panofsky'yi bilgi alanlarının üstünde bir entelektüel kılıyor. O, her halükârda sanat tarihi ile sosyolojiyi ayıran çizgiyi pek kalınlaştırmamak gerektiğini işaret ediyor.

Üç kuşak

Sonuçta, sanat sosyolojisi yaptıklarını ileri süren ya da kabul edenler başlangıçta ne sosyolojiden ne de kültür tarihinden gelmişlerdi. Sanat sosyolojisi sanatçılar/yapıtlar ikilisine geleneksel yönelimi kırmak isteyen estetik ve sanat tarihi uzmanlarının elinden çıktı: sanat üstüne incelemelere üçüncü sözcüğü –"toplumu"– yerleştirmeleriyle yeni bir bakış açısı, bu açıyla da yeni alan ortaya çıkmış oldu. Fakat bu bakış farklı biçimlerde kullanıldı. Burada üç ana eğilim ayırıyoruz, bu eğilimler entelektüel kuşaklara, coğrafi kökenlere, farklı eğitim alanlarına ve epistemolojik anlayışlara dağılıyor.

Sanata *ve* topluma ilgi duymak, geleneksel estetiği düşündüğümüz zaman sanat sosyolojisini başlatan an oluyor. Fakat yeni alanın yarım yüzyıldır gerçekleştirdiği gelişmelere baktığımızda, bugün bize az çok miyadı dolmuş, daha çok *sosyolojik estetik* adına layık bir yönelme olarak görünüyor. Sanatla toplum arasında bağ olduğunu düşünmek XX. yüzyılın ilk yarısında estetik ve felsefede, marksist düşüncede ve de İkinci Dünya Savaşı sıralarında, sınıflandırılması güç sanat tarihçilerinde ortaya çıktı. Ender istisnalar dışında, genelde içinden çıktığı Alman geleneğine uyarak, soyut düşünüş temelinde biçimlendi. "Sanat sosyolojisi" adı altında uzun

süre üniversitelerde verilen eğitim en çok bu "sosyolojik estetik"e gönderir.

İkinci Dünya Savaşı'na doğru ortaya çıkan ikinci kuşak, özellikle İngiltere ve İtalya'da gelişmiş olan, çok daha ampirik bir gelenekten, sanat tarihçilerinden hareket ediyor. "Sanat" ve "toplum" arasına köprüler atmak yerine, belgesel çalışma taraflısı bu araştırmacılar sanatı somut olarak toplum *içinde* görmeye çalıştılar: bu ikisi arasındaki uzaklığı yaklaştırmak ya da kötülemek yerine ikisinin nasıl birbirini içerdiğini bulup göstermek gerekiyordu. Sosyolojik estetikten sonra gelen, *sanatın sosyal tarihi* diyebileceğimiz bu ikinci "akım", geleneksel yapanlar (sanatçılar) ve yapıtlar sorununun üstünü örttü ve sorun yerini yapanlar ve yapıtların içinde geliştikleri bağlamda incelenmelerine bıraktı. Öncekiler kadar ideoloji amaçlı değillerdi, ne bir sanat kuramı, ne bir sosyal kuram düşünüyorlardı, fakat bu "sosyal tarihçiler" gene de somut ve kalıcı, tarihsel bilgiyi bereketlendiren sonuçlar elde ettiler.

Altmışlı yıllarda görünen bir üçüncü kuşaksa apayrı bir gelenekten kalktı: bir yandan istatistik, bir yandan etnometodolojiden hareket eden modern metotların geliştirdiği anket sosyolojisi söz konusudur burada. Fransa ve Amerika bu sosyolojinin başlıca merkezleri oldular ve üniversitenin burada rolü önemlidir. Bu üçüncü kuşak öncekiyle ampirik anket deneyiminde eşit pay sahibidir; yalnız bu kez arşiv çalışması yollu geçmiş zamana değil, istatistik, ekonometri, söyleşi, gözlem metotlarıyla şimdiki zamana uygulanır. Sorunsal da değişikliğe uğrar: birinci kuşağın kuramcılarının yaptığı gibi sanat ***ve*** toplum'la uğraşılmaz; ikinci kuşağın tarihçilerinin yaptığı gibi toplum***'da*** sanatla da uğraşılmaz; artık söz konusu olan toplum ***açısından*** sanattır, başka deyişle karşılıklı etkileşimin,

aktörler, kurumlar ve nesnelliğin, bunların oluşturduğu bütünün birlikte ilerleyerek varlık kazandırdığı olgu, "sanat" denilen olgu söz konusudur.

Bu noktada sanat artık sorgulamanın başlangıcı değil, varış noktasıdır. Buradan sonra araştırmacının ilgilendiği şey ne sanatın içindeki (geleneksel, yapıtlara odaklı "içsel" yaklaşım) ne de sanatın dışındaki (bağlam'a odaklı sosyal yan, "dışsal" yaklaşım)dır: sanat, sanatı kendi olarak üretiyor olan ve kendinin ürettiği olandır -tıpkı bir toplumun herhangi bir parçası gibi-, Norbert Elias'ın deyişiyle bir *"konfigürasyon"*un [Heinich, 2000b]. Bizce yeni ve yenilikçi sanat sosyolojileri de bu yönde gidiyorlar: büyük metafizik kavgaların (sanat veya sosyal, yapıtların özdeğeri veya sanatta beğeninin göreceliği soruları) yerine bu yeni sosyoloji somut durumların incelenmesini getirir.

Sosyolojik estetik, sanatın sosyal tarihi, anket sosyolojisi demiştik: fakat gerçekte durumlar böyle net ayrılmazlar ve kesişmelerle örtüşmeler de yer alır. Bu sosyoloji "kuşakları"nın her biri kalın çizgilerle, temel ayrımlar görünür kılınacak biçimde gösterilecektir.

II/ İlk kuşak: Sosyolojik estetik

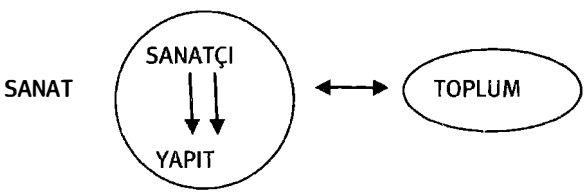
Norbert Elias otobiyografisinde sosyolog olarak ilk çıkışlarından birini anlatıyor: Marianne Weber'in kabul salonunda verdiği konferansta, Gotik mimarinin gelişmesini maneviyatta yükselmek kaygısı ile ve bu kaygının sonucunda katedral çan kulelerinin giderek yükselmesi düşüncesi ile değil, Orta Çağ sitelerinin görkemlerini artırma ve ibadet mekânlarının görünürlüğü için yaptıkları rekabetle açıklar [Heinich, 2000b]. Burada sanat sosyolojisinin kuruluş dönemi adımlarından birini görüyoruz: geleneksel maneviyatçı ya da estetikçi yorumların (dinsel duygu, sanat zevki) yerine, maddi ve geçici çıkarlarla belirlenmiş, meşruiyeti ve değeri kolay kabul edilmeyecek, sanat dışında bir nedensellikle açıklama getirmek isteği. Sanatın bağımsızlığı fikrinden geri dönmek (sanat yalnız estetik değildir) ve sanatı idealize etmemek (sanat salt bir değer değildir) sanat sosyolojisinin iki kurucu olgusudur ve ikisi de seçkinci, bireyci ve maneviyatçı olan estetikçi geleneği eleştiriye dayanırlar.

Sanat sosyolojisinin belirttiği dış nedensellik faktörleri değişik kategoriden olabilirler. Elias'ın sözünü ettiği nedensellik, gruplar arasında etkileşime dayalı olup "sosyal olana" girer; başka yazarlar daha maddi - ekonomik, teknik- veya kültürel-dünya görüşü, bir toplumun bütününe özgü sembolik formlar-nedensellikler ileri sürerler. Yukarda verdiğimiz bu farklı açıklayıcı

katmanlar en ünlü yazarlar ve onların en yetkin yapıtlarına gönderme yapılarak entelektüel gelenekler içinde verileceklerdir.

Estetik dışı belirlenme fikri ilk örneklerini felsefede verir. XIX. yüzyıldan başlayarak, Hippolyte Taine [1865] bilim modelini sanata uygulama amacı güderek, sanat ve edebiyatın ırka, çevreye, yaşanılan zamana göre değiştiğini ileri sürer, pozitivist büyük bir atılımla sanat yapıtını belirleyen bağlam'ı, "gelenekleri, o ülke zihinseli ve içinde bulunulan an»ı", "moral atmosferi" vurgular. Daha sonra Charles Lalo [1921], "estetik bilinç" içinde "estetik olmayan" olguları (örneğin bir yapıtın konusu) ve "estetik" olguları (plastik özellikleri) ayırt ederek "sosyolojik estetik"in ilk temelini atar: "Milo Venüs'ünü güzel olduğu için beğenmiyoruz; beğendiğimiz için güzel buluyoruz" tezini öne sürerek yirmi yıl öncesi Marcel Mauss'un büyü kuramında yaptığı biçimde, büyü etkisinin büyücünün kudretinin değil, yerlilerin onun güçlerine inancın sonucu olduğuna benzer bir devrim yapar [Mauss, 1904].

SANAT VE TOPLUM



Marksist gelenek

Marksist düşünceyle sanat konusu açık biçimde "sosyolojik"leşerek, materyalist tezlerin öne çıkarılması için merkezî bir önem kazandı. Bununla birlikte, marksçı olduklarını söyleyen düşünürler sanat sosyolojisini Marx'ın yapıtında bulmadılar. Marx, *Politik Ekonominin Eleştirisine Katkı*'da [1857] birkaç paragrafta Yunan sanatının üzerimizdeki –Marx açısından paradoksal- "ebedî büyüsü" saptamasıyla yaklaşır estetik sorunlara ve "büyük sanatsal açılım devirleriyle" "toplumun genel gelişmesi" arasında bir bağıntı bulunmadığını ima eder.

Sanata marksist yaklaşımın temellerini Rus Georges Plekhanov belirler; sanatı bir toplumun maddesel ve ekonomik "altyapı"sının belirlediği bir "üstyapı" elemanı olarak verir. Macar George Lukács bir devrin "hayat üslubu", ekonomik koşullarla sanatsal üretim arasındaki bağdadır düşüncesiyle daha az mekanik bir marksist uygulama önerir. *Roman Kuramı*'nda [1920], değişik roman türlerini Batı tarihinin büyük aşamalarıyla ilintiler; *Edebiyat, Felsefe, Marksizm*'de [1922-1923], stilistikte ritimler olgusunu bir toplumun iş olgusu ile arasındaki bağın bir yansıması olarak analiz ederek, edebiyatı proletarya ve burjuvazi arasındaki savaşım içinden okur ve edebiyatta realizmi sosyal hayatı bütünlüğüyle ortaya çıkaran tek olgu olarak över.

Fransa'da, Marx Raphaël de 1933'den başlayarak estetik sorunlarında marksist bir yaklaşım dener (*Proudhon, Marx, Picasso* adlı yapıt). Daha sonralar, Lukács'ın başlattığı edebiyat sosyolojisini izleyerek Lucien Goldmann özgün bir çalışma gösterecektir.

Lucien Goldmann'ın *Gizli Tanrı*'sı

Goldmann marksist analizlere yapılan, ekonomik "altyapı" ile kültürel "üstyapı" arasında fazla mekanik, fazla soyut bir bağ düşünmekle suçlayan eleştirileri göz önüne alır. Ve böylece bu iki düzey arasındaki ara aşamaların sayısını sosyal grubun "dünya görüşü"nün yanı sıra, yapıtın "edebi yapısı"nı açığa çıkararak çoğaltır [Goldmann, 1964].

Gizli Tanrı'da [1959] Goldmann, Pascal felsefesi ile Racine'in trajedilerinden kalkarak, XVII. yüzyılda Jansenisme'e* özgü olan "yapıyı", dünyaya "trajik bakış" yapısalını ortaya çıkarır. Bu analize göre Racine ve Pascal yeni bir sosyal sınıfın, soylu adlîler sınıfının "dünya görüşü"nü ifade ederler; saray soylularının aksine bu sınıf hem ekonomik açıdan monarşiye bağımlı hem de ideolojik ve politik açıdan ona karşıdır. Dünyaya "trajik bakış"ları da böyle açıklanır: mutlakiyet ve iman etiği ile bireyci ve rasyonalist etik arasında kalmışlardır.

İmge sanatları konusunda marksist analiz başlıca uygulamalarını İngiliz sanatı tarihçilerinde bulur. *Art and the Industriel Revolution* adlı kitabında [1947] Francis Klingender, resim üretimi ile XVIII. yüzyıldan başlayan endüstri devrimi arasındaki bağları, bu devrimi sanat yapıtlarında bir yansıma olarak değil, yapıtları bu devrime katılımcılar gözüyle, sanatçıları ise sürecin oyuncuları gözüyle inceler. *Floransa ve Ressamları*'nda [1948] Frederick Antal XV. yüzyılda, aynı bağlam içinde, örneğin Masaccio ve Gentile de Fabriano'nun madonna resimleri gibi form açısından biri ilerici, diğeri gerici, çok farklı yapıtların birlikte bulunma nedenlerini sorgular. Bunda,

* Jansenius ve öğrencilerinin doktrini yoğun dinsellik (ç.n.)

orta sınıfların yükseldiği ve resmetme tarzları'nda rasyonalizasyon ve matematikleşmeyi yeğleyen büyük ticaret ve maliye burjuvazisinin yükseldiği bir dönemde farklı sosyal sınıfların dünya tasarımlarındaki ayrımların yansımasını görür.

Aynı dönemde, Arnold Hauser, birkaç ciltte bütün sanat tarihini tarihî materyalizmle açıklamayı önerir ve sanat eserlerine sosyal ekonomik koşulların yansıması olarak yorum getirir: örneğin maniyerizm Rönesans'ın dinî, siyasi ve kültürel krizinin ifadesidir [Hauser, 1951]. Hauser kuşkusuz marksist analizde en karikatür örneklerden biridir ve bugün ancak entelektüel tarihte, işlediği konuya bilimsel yerine ideolojik bakma örneği olarak anımsanır. Birçok yanıyla eleştirilmişti: (ayrıksı seslere duyarlı olan Antal'in tersine) devirleri bir tek bütün olarak ele alması; prensip olarak, yapıtları bağlamlarından sıyrılmış yapıtlar olarak, üretilme ve kabul görme koşullarına bakmadan düşünmesi; ya da peşin tasarlanmış estetik kategoriler kullanmasıyla -"maniyerizm", "barok"- sanatı tarihsel ötesi bir veri gibi görmesi bu eleştirilerdendir.

Bu marksist yaklaşıma bir başka İngiliz tarihçisi, Ernest Gombrich [1963] tarafından yapılan güçlü itiraz bu tür analizlerin ideolojik yandaşlık dışında uzmanlarda yarattığı septisizme iyi bir örnektir: sanat yapıtı gibi çok özel bir bütünle sosyal sınıf gibi çok genel bir bütün arasında nedensellik bağı kurulması belli ki, dogmatik kanıtlamaya değil de, asıl olana, gerçekliğin bilinmesine ulaşılmak istenirse, başarısızlığa adanmış bir girişim olacaktır. Bir bütünü derinliğine anlamak yerine, kendi bildiği yolun geçerliğini kanıtlamakta bu ısrar ancak, marksist sanat tarihlerinin yetmişli yıllardan sonra neden yayım görmeyeceklerini açıklayabilir: örneğin Nicos Hadjinicolaou'nun kitabı *Sanat*

Tarihi ve Sınıf Savaşı [1973] sanat yapıtlarını sınıf savaşının araçları olarak görür ve onları "imgelenmiş ideolojiler" diye yorumlar. Masaccio'nun üslubu, kendisinde dindarlık ve rasyonaliteyi birleştiren Floransa tüccar burjuvazisinin tipik örneği olur.

Frankfurt Okulu

Marksist akıma paralel olarak otuzlu yıllarda, sonradan "Frankfurt Okulu" adı altında toplanmış olan, Alman filozoflarının yazmış olduğu bir seri deneme oluşmuştu (Theodore Adorno ve Walter Benjamin'in yanı sıra aralarında sinema üstüne yazan Sigfried Kraucauer ve Max Horkeimer, Franz Neumann, Herbert Marcuse vardı). Bu akım sanat sosyolojisi açısından belirgin değildir. Evet, bir bakıma düşüncesinin merkezine sanatla yaşam arasındaki ilişkileri koyması, sonuçta sanatın "dışabağımlı", yalnızca sanatsal belirlenmeden gelmeyen, "heteronom" boyutuna vurgu yapmasıyla da sanat sosyolojisine girer. Fakat kültürü, bireyi yüceltmesi, "sosyali", "kalabalıkları" hor görmesiyle de marksist gelenekten ve genelde sanat sosyolojisinin idealizmi dışlayan temelinden uzaklaşır.

Ve Theodore Adorno, *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde [1958a] bu müziği bir sosyal olgu olarak göstererek, örneğin Stravinsky'nin "egemen ideolojiye" uyum sağlamış ılımlı modernizmini, Schönberg'in sanatın bağımsızlık duruşuyla burjuva karşıtlığını birleştiren radikalizmiyle karşı karşıya getirir. *Edebiyat Üzerine Notlar*'ında [1958b] sanat ve edebiyatı "negatif" güç verici araçlar olarak görür. Daha ilerde *Estetik Kuramı*'yla [1970] sanatın ve bireyin otonomisini "yığınlaşmaya" karşı savunacaktır.

Walter Benjamin'de yapıtın büyüsü olgusu

"Teknikle Üretilebilirlik Çağında Sanat Eseri" [1936] adlı ünlü denemesinde Benjamin teknik yeniliklerin sanatın algılanmasına etkileri ve özellikle fotoğraf üzerine yeni bir düşünüş başlatır. Kitleler tarafından algısındaki genişlemeyle sanat eserinde bir büyü kaybı (onun eşsiz oluşunun büyüsü) ortaya çıkıyor. Bunun yanı sıra Benjamin'e göre yapıtla kurulan ilişkide başkalaşım oluşuyor, dinsel ön-estetik kült değerin yerini sanatlı bir "sergilenme-gösterilme değeri" alıyor.

Fakat bu akıl yürütmeyle reprodüksiyon tekniklerinin yapıtın büyüsünü hazırlayan koşul olduğu gözardı ediliyor: fotoğraf, imajları çoğalttığı içindir ki orijinaller ayrıcalık statüsü kazanıyor. Otantiklik kavramının sosyalle kurulmuş vasfını ortaya çıkarmak yerine, bunu yapıtların özünde mevcut bir özellik olarak gösteriyor; aklı sosyolojik yürütecekken, demokratikleştirilen kültürün negatif etkilerine karşı normatif ve tepkici bir tematik kurmaya gidiyor; bu da ilerici bir estetik adamını belli belirsiz bir duruma sokuyor.

Walter Benjamin ise yapıtında ilericilik ideali ve kültürel fenomenleri -siyasal ve sanat avantgardlarının bu iki değerini- bağdaştırmayı dener; sanat ve kültüre, toplumun dayattığı yabancılaşma'ya karşı, yığınların özgürleşme aracı olarak bakar.

Pierre Francastel'in sosyolojisi

Marksist tarihçiler ve Frankfurt Okulu filozoflarıyla çağdaş bir sonuncu akım sanat tarihinin içinden gelir. Fakat bu akıma artık ne sanatçılar ve yapıtlar tarihçiliği olarak, ne de büyük estetik ekollerinin genel bir sentezi

olarak bakılır: söz konusu olan sanatın neyi nasıl ortaya koyduğudur; marksist gelenekteki sonuç olma durumu, sanatın kolektif realitelerin, dünya görüşlerinin (*Weltanschauungen*), ya da Alman filozof Ernst Cassirer'in deyimi olan "sembolik formlar"ın göstergesi olması değildir. Bu akımın felsefî öncülleri var: Fransa'da XIX. yüzyılın sonunda Jean-Marie Guyau [1889], Taine'in determinizmini eleştirerek, sanatın estetik dışı güçlerini yücelten vitalist bir yaklaşımı savunuyordu.

Sanatın bu "sosyologcu" tarihini Fransa'da Pierre Francastel özellikle *Resim ve Toplum*'da [1951], *Sanat Sosyolojisi İncelemeleri*'nde [1970]gösterir. Sanat tarihçi olarak resim ve heykelde üsluplar analizine ağırlık vererek formalist düşüncelerden yola çıkar. Fakat geleneksel sanat tarihinin yaptığı gibi üslupları ayırmak, içerden analiz etmek, etkileşmeleri incelemek yerine onları zamanlarının toplumu içinde düşünür: örneğin Rönesans'ın tablolarındaki plastik mekânın ressamların bakışında kurulmasının bütün toplumun uzama bakışını biçimlendirdiğini ima eder. Sanat tarihinin büyük yapıtlarından hareketle bir zihniyetler tarihi potansiyeli belirir onda, bu ters çevirme hareketiyle sanat, üreten koşulların yansıması değildir, sanat, kendisine çağdaş dünya görüşlerinin yaratıcısıdır.

Francastel, sanattan sosyale doğru

Sanat ve Teknik'de [1956] sanatsal üretişin maddi ve teknik koşullarına vurgu yapan Francastel, sanatın marksist geleneğin istediği gibi bir "yansıma" olmadığını, tersine "bir yapıkurma, düzen veriş ve önhaberci" olduğunu ileri sürer.

"Sanatçı çeviri yapmaz, yaratır. İmgelem gerçekleri dünyasındayız". Roger Bastide'in *Sanat ve Toplum*'da [1945 ve 1977] özetle dediği gibi "sanat eserinin sosyolojik analizi bir amaç-sosyoloji için değil, bir metot-sosyoloji içindir ve bizim, sanatın sosyal belirleyicilerini değil, toplumsal deneyimin estetik yapılanmasını anlamamıza el verir: bir manzara resmi sosyal yapının yansıması değildir, ressam simgelediği doğayı kendisi yaratır, sanat, bu durumda, kendisinde zihinsel yapıların kıvamlandığı oluş'tur.

Böylece *Versailles Yontuculuğu*'ndan [1930] başlayarak Francastel, sanatçılar toplumlarının etkilerine takılı iseler de onların da toplumlarına etki yaptığını düşünür. Sanat sosyolog için "gözalıcı bir bilgi değeri" taşır: sanat "toplumların örtülü dinamiklerini görmek için seçkin bir araçtır: insanın insana yan etkilerini, gereksinimler yaratmasını, güçlerin dengelenmesi ile insan yönetiminin üzerinde destek bulduğu gıyabi birliktelik bağlarını görmek için bir araçtır". Sanat toplumu iyi tanımak için bir belgedir ve gene Bastide'in deyişiyle: "sosyali sanatta arayan bir sosyolojiden yola çıktık, sanatın bilgisinden sosyalin bilgisine götüren bir sosyolojiye ulaşıyoruz".

"Yaşamın yeni bir genel tasarımı", "toplumun dış dünyaya ilişkisindeki tutum değişmeleri", "gündelik hayatın değişime uğraması", "insanlığın sosyal ve entelektüel sınırları": bu deyişlerin ileri ölçüde genelleyiciliği gene de Francastel'in sosyolojik yaklaşımının sınırlarını gösteriyor. Günümüz sosyolojisinin elindeki entelektüel ölçüler ve araştırma olanaklarına bakıldığında bu yaklaşım aşırı ölçüde eskimiş görünüyor ve sosyologların kullanımına açık bir katkıdan çok, ayrıksı bir sanat tarihçisinin açılım istemini belirtiyor.

Sanat tarihçisi Hubert Damisch'in araştırmaları, *Bulut Kuramı*'nda [1972] bulut ikonu çiziminden kalkarak, tablonun kurulumunda kutsal uzamla kutsal olmayan

uzam arasındaki karşıtlığı analiz ederken, benzer bir esinde yer alırlar; tekrarlanan bu bulut motifi İtalyan Rönesansı'nın tablolarında bu dünyanın alt planıyla tanrısallığın üst planını birbirine eklemler. Tiyatronun sosyoloğu Jean Duvignaud'da ise "sanat sosyal dinamizmi başka araçlarla sürdürür". Duvignaud bir "imgelemin sosyolojisi"ni [1972]önerir; ve *Tiyatronun Sosyolojisi*'nde [1965] dram yazarlarının hayalî kahramanlar çevresinde dönerek toplumsal değişmeler karşısında duyulan korkuyu şekillendirmeleri nedeniyle, tiyatroda büyük dönemlerin bir toplumda büyük değişimlerle birlikte yürüdüğünü göstermek ister.

Sanat bu durumda belirlenenden çok belirliyor olan'dır; kurmaya katıldığı kültürün göstereni olduğu kadar, bu kültürün bir ürünüdür. Bu bakış açısı estetiğin geleneksel idealizasyonunu –sanatın güçleri söz konusu- sosyolojiden aldığı otonomi kaybıyla –toplumla olan bağıyla- bağdaştırır, fakat Frankfurt Okulu'nun siyasi angajman boyutu burada yoktur: sanat tarihi ile sosyoloji arasında bir yerdeyiz, Frankfurt Okulu'yla felsefe ile sosyoloji arasında bir yerde olduğumuz gibi.

Francastel kendini "sosyolog" olarak nitelese de, bu ancak sınırlarını genişlettiği sanat tarihi yönünden bakılınca doğrudur: sosyoloji yönünden, yaklaşımında yalnız metodoloji değil, sosyoloji disiplinine özgü kavramsal referanslar (ilk kuşağın belli başlı akımlarında da durum buydu), stratlara ayrılmış bir toplum tasarımı, yekbütün olmayan, farklı grupların, sınıf ya da çevrelerin birbirine eklemlendiği bir toplum tasarımı eksikti. Bu olmayınca, sanatın gönderme yaptığı var sayılan gerçekler "sosyal"den çok, geniş anlamıyla "kültürel" bir düzende yer bulmuş oluyorlar.

Sosyoloji öncesi bir aşama

Bu ilk "sosyolojik estetik" kuşağı, doğuşundan çok sonra özünde felsefî boyutlarla sürdü: örneğin İngiliz Janet Wolff [1981, 1983] materyalist bakış açısı ve sınırları üzerinde, bu bakışın "indirgeyiciliği" diye kabul edilen ve sanatta yalnız maddi ve sosyal belirleyicileri açığa vurmak eğilimi üzerinde düşündü. Ama bu entelektüel açılım parlak ve yenilikçi olmasına karşın gerçek araştırmalara pek açılamadı: Antoine Hennion'un, sosyoloji disiplininin bilançosunu yaparken işaret ettiği gibi [1993, s.90], sanat ve sosyal arasındaki, "sosyolojiye sanatı kavramaya olanak verecek mesafeli duruş bir kere daha niyetlerle son bulmuş oldu" [1993, s.90].

Geriye bakılınca, sosyolojik estetiğin üç büyük akımı arasındaki farklılıklar daha da netleşiyor: ortak yanları sanat-toplum arasındaki bağları ararken sanatın otonomisini kaldırmak olsa da, uygulamada normatif olan değer sorununa bakışları ve kullanımları farklı. Şematik biçimde şöyle söylenebilir: Marksist gelenek heteronomi ile idealdışı kalmayı birleştirerek sanat olgularını estetik-dışı belirlenmeye indirger; sosyologcu sanat tarihi heteronomi ile ideal-içi kalmayı birleştirerek sanatın sosyal güçlerine önem verir; Frankfurt Okulu'nun heteronomi ile idealde kalmayı birleştirmesi ise, Francastel'de olmayan bir siyasi perspektifte, sosyalin getirdiği yabancılaşma karşısında sanatın otonomisine çağrı isteğiyle oluyor.

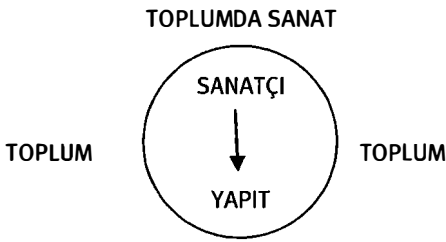
Kuşkusuz estetik geleneğe oranla burada önemli bir yenilenme ve sosyolojide yeni bir alan açılışı görüyoruz. Ama bu akımlar arasındaki ayrılıklardan öte, aynı zayıf noktalarla karşılaşıyoruz, ya sanat tarihi, müzik ve edebiyat tarihi önünde sosyolojik projenin otonomi eksikliğine

ya da sosyolojinin kendisinin henüz az gelişmiş bir evrede oluşuna tanıklık ediyorlar. Birinci zayıf nokta eser fetişizmi: bu fetişizm, -en belirgin biçimleriyle- düşünme eyleminin hep önüne dikiliyor, oysa estetik deneyimin diğer boyutları –örneğin yaratma süreci, genel bağlam ve yapıtların kabul görme boyutları- araştırma dışı tutulmuştur. İkinci zayıf noktaya bir tür "sosyalde" öz arayışı denilebilir. Nereden bakılırsa bakılsın (ekonomik, teknik, kategoriel, kültürelden) incelenen olguların üstünde soyut duran, kendi içinde bir gerçek gibi algılanmaya yüz tutuyor öz arayışı; böylece "sanat" ve sosyal arasında, kaçınılmaz olarak çözümsüz kalacak gereksiz problemlere yol açacak ayrı duran, ikili bir durum gibi kabul edilmiş oluyor. Üçüncü zayıf noktaysa nedenselcilik eğilimi; sanat üstüne her düşünüş betimleyici ya da analitik tasarımların yerine, bir neden-sonuç açıklamasına uzanıyor.

Eser fetişizmi, sanatın sosyal özünü arayış ve nedenselcilik bu entelektüel kuşağın, zamanında yenilik getirmiş olsa bile, bizi sosyolojik analiz kavramı üstüne düşünmeye itecek başlıca epistemolojik sınırlarıdır. Bu sınırlar ikinci, hatta üçüncü sanat sosyolojisi kuşağında da pek kaybolmuş sayılmazlar. Sanatı önce sosyalden ayrı kabul eden, sonra da sanat ve toplum arasında bağı arayan sosyolojik estetik bugün sosyoloji disiplininin tarihinde sosyoloji öncesi bir dönem gibi görünür. Gelişmeler karşısında, sanat sosyolojisinin uzun süre "klasikleri" olarak kabul edilmiş yaklaşımlar statü değiştirdiler: bugün olsa olsa estetikçi geleneği modernleştirmişlerdir.

III/ İkinci kuşak: Sosyal tarih

Ellili yıllardan başlayarak gelişen ikinci kuşak daha çok toplumda sanatla, toplumsal bağlamla-ekonomik, sosyal, kültürel, kurumsalla- ilgilenir, yapıtların üretimi ve kabul görme bağlamına tarih disiplininin anket metotları uygulanır. İlk kuşağın spekülatif geleneğinin önünde, "sanatın sosyal tarihi" diyebileceğimiz bu gelenek ilk önce metotlarıyla, ampirik araştırmaya başvurmasıyla öne çıkar, (marksist yazarlardaki gibi) ideolojik kanıtlama gözetmez ve eleştirel amaç gütmez.



Mesenlik

Bu kuşak da öncüleriyle belirir. Örneğin Martin Wackernagel 1938'de büyük boyutlu sanat siparişleri, meslek teşkilatı, demografik yapı, sanat pazarı ya da dinin statüsü [Wackernagel, 1938] arasındaki ilişkileri inceliyordu. Mesenlik konusu sanatın sosyal tarihine ayrıcalıklı bir giriş oluşturur, çünkü açıklama projesini (yapıtlardan kalkarak yapıtların doğuşu ve biçimlerini açıklama)

sanatçıların dıştan aldığı baskılarla birlikte düşünür: bu da bu tür yaklaşımların, sonuçları iyi olsa bile, geleneksel estetik çizgisinde kaldığını gösterir.

İngiliz sanat tarihçisi Francis Haskell, *Mesenler ve Ressamlar, İtalyan Baroku Döneminde Sanat ve Toplum*'da [1963] resim üretimine dıştan gelen değişik tipten zorlamalar, -yapıtın çıktığı yer, boyut, konu, malzeme, renkler, üretme süresi ve fiyatları inceden analiz eder. Fiyatların oluşma mekanizmasını gösterir; muhatabın üst düzeyden mesenler oluşu, sıradan alıcılar olmayışı fiyatların önceden belirlenmesini o ölçüde güçleştirir: sosyal hiyerarşinin alt bölümünde fiyatların standartlaşması malzeme fiyatlarıyla eş düzeydedir, bir yandan da verilen hizmetin ve alıcıların sıradışılığı gene sıradışı fiyatlara yol açar. Haskell realizm merakının halkın demokratlaşması olgusuyla yükseldiğini kabul eder. Ayrıca, paradoksal biçimde çok yardımsever bir mesenliğin sanatçılara tam yetki tanımakla Barok Çağı İtalya'sında yenilik yaratmayı tıkadığını gösterir: genelde düşünülenin tersine, yaratma özgürlüğü, sanatçıların önceden denenmiş sanat formlarına bel bağlamasıyla yeni yollar arayışını pek kolaylaştırmaz; bazen dış zorlamalardır dayatılmış kurallarla oynamaya iten.

Mesenlik sorunu sanatın sosyal tarihi için önemli bir araştırma çizgisidir. Örneğin, yakın geçmişte Hollandalı sanat tarihçisi Quatrocento uzmanı (XV. yüzyıl İtalyan Rönesansı) Bram Kempers [1987] birden fazla büyük mesenlik kategorisi arasındaki ekonomik, politik ve estetik ayrımları açık kılmak yolunu seçti: iane ile yaşayan dinsel tarikatlarla, Sienna Cumhuriyeti, Floransa'nın büyük aileleri ve Urbino, Roma, Floransa sarayları bu mesenler arasındadır.

Kurumlar

Nikolaus Pevsner şöyle yazar: "Bir sanat tarihinin üslupta değişimlerle değil, sanatçı ve çevresi arasında ilişkilerdeki değişimlerle düşünülmesi gerektiğini şimdi anlıyorum". Akademiler üstüne, İkinci Dünya Savaşı sırasında yayımlanmış öncü bir kitabın yazarıdır Pevsner [Pevsner, 1940]. Kitap, sonradan önemli çalışmalara yol açan ve bugün de kullanılabilen -enderdir bu- kurumsal bir sanat tarihi başlatıyordu.

Fransa'da 1648'de Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin kuruluşuyla XIV. Louis döneminde desen mi renk mi önemlidir diye çatışan küçük çapta bir uzman çevresinin ortaya çıktığı, edebiyatta Eskiler ve Modernler tartışmasının alıp gittiği bir sırada, Fransa'da ilk akademik tartışmaların kurumsal arka planlarının çıkarılmasını Bernard Teyssedre'e borçluyuz [1957]. Birleşik Amerika'da, Harrison ve Cynthia White ise [1965], türünde örnek bir çalışmayla, XIX. yüzyıl Fransız resmi ile ilgili çalıştılar. Harrison ve White değişik kategoriden arşivleri istatistik yoldan tarayarak -o dönem enderdi bu- resim kurumlarını (okullar, yarışmalar, jüriler, ödüller...) üç beş yaşlı, tutucu ressamın tasarrufuna bırakan, bir yanda rutinleşme ve akademi seçkinciliği ile, öbür yanda ressam sayısındaki artış ve büyüyen pazar olanakları arasındaki ayrıksılığı gösterdiler. Bu ayrıksılık özellikle yeni anlatım biçimlerinin (realizm ve empresyonizm) yerleşik sistemle çatışmak pahasına ortaya çıkmalarını açıklıyor. Bu sonuçlar, XIX. yüzyıl Fransız akademik sisteminin kurumsal bağlamda İngiliz sanat tarihçisi Albert Boime tarafından [1971] incelenmesi ile doğrulanıp derinleştirildiler.

Kısa süre önce, Fransız tarihçiler Gérard Monnier [1995] ve Pierre Vaisse'in [1995] çalışmalarında kültür yönetimleri, kökenleri ve işleyiş modları söz konusu oldu. Müzelerin de bugün tarihçileri var, örneğin Dominique Poulot [1997] Fransız Devrimi'nden başlayarak müzelerin evrimiyle atbaşı olarak ulusal duygunun ve ulusal miras kavramının evrimini inceledi.

Bağlamların saptanması

Daha genel bir biçimde, birçok sanat tarihçisi yapıtların üretim ve kabul görme bağlamları üzerine eğildiler. Kimi maddi boyut üstünde durdu: örneğin Amerikan Millard Meiss XIV. yüzyılın büyük veba salgınını Toscane'da resim üretimi için belirleyici bir dış koşul olarak gördüğünü, bunun salgın sonrasında dindarlığı artırdığını, siyasi ve dindar tutucu kesimlerce hümanist sanata karşı kullanıldığını söyledi [Meiss, 1951]. Başka tarihçiler bu sanatın maddi ve kültürel boyutu üzerinde çalıştılar. Örneğin, Fransa'da Georges Duby XIV. yüzyılda yeni sanat biçimlerinin ortaya çıkışını, maddiden kültürele doğru üç faktörün etkileşimi ile açıklar: zenginliğin dağılımında coğrafi değişikliklerin rolü, yeni müşteri tiplerinin doğuşu ile yeni inançlar ve zihniyet biçimlerinin rolü, saraylı kültürün yayılması ile ifade gücünde farklı biçimlerin dinamiği ve bu dinamiğin sanatsal çözümler arayışını beraberinde getirmeleri [Duby, 1976].

Bu çalışmaları okurken, araştırmada belli bir aşamadan sonra salt materyalist bakış açısının, yerini az ekonomist - az "ayrışık" olan, yaratıcılıkla ilgili belirleyici motivasyonların özelliğine saygılı, sanatın "otonomisini gözeten" parametrelere bıraktığını görüyoruz. Maddi bağlamdan çok,

kültürel bağlamın öne çıkarılması, ilk bölümde değindiğimiz "kültürel tarihin" açtığı yolda, sanatın sosyal tarihi üstüne en verimli çalışmaları getirmiştir.

Tarihçiler de, sanat tarihçileri de kültürel bağlam sorununa açıklık getirmek için uğraşmışlardır. Büyük Britanya'da Raymond Williams [1988] özellikle kültürel terimlerin ortaya çıkış jenealojisi üzerinde, sanatçı-sanatsever ilişkisinin yapısında değişmeler, ya da sanatçıda otonominin ortaya çıkışı üzerinde durdu. Peter Burke, çok yönlü bir bakış açısında kalarak, toplum içinde "sanat sisteminin" işleyişi üzerine [Burke, 1972], ya da halk kültürü üzerine eğildi; bu kültürün iletilme biçimlerini, özgün türlerini, aktörlerini ve geçirdiği değişimleri kurguladı [Burke, 1978]. Bir başka İngiliz, Timothy Clark XIX. yüzyıl Fransa'sı ile ilgilendi: ilk elde [Clark, 1973], 1848-1851 döneminde sanatçılarla (özellikle Courbet, Daumier, Millet) siyaset arasındaki ilişkileri, yapıtların ideolojik yan anlamlarını ortaya çıkaracak bir biçimde inceledi; sonra [Clark, 1985] Manet ve sonra gelen sanatçıların Paris ortamını inceden inceye kurmaya çalıştı. Aynı biçimde, edebiyatın sosyal tarihi çerçevesinde Fransız Christophe Charle [1979] XIX. yüzyılın ikinci yarısında, edebiyat "ekolleri" arasında ve edebiyat türleri arasında güç ilişkilerini inceledi.

Birinci kuşaktan marksist sanat tarihçilerinin birçoğunun tersine, bu "sosyal tarihçiler" belirgin biçimde sınırlanmış, ince dokümantasyona dayalı olgular üzerinde yakın plan analizleri yaparlar. Bu durum, sorunsallarını "sosyal" türden çalışmalara açan tarihçiler için de aynıdır. Sorunsallarını "mikrososyal" araştırmalara ayıran –mesenlik, sanat türleri, sanat eleştirisi, sanatçı ve satın alanlar arasındaki ilişkiler gibi- Amerikalı Meyer

Schapiro [1953] veya Ernst Gombrich [1982] bu tarihçilerdendir. "Üslup kavramı" üzerine 1953 yılı makalesinde Schapiro yaklaşımını, üslubu bir sosyal grupla belli bir sanatçı arasında bitiştirme çizgisidir diye analiz ederek, genelleştirir: en genelden (dönem) en özele ("el"), bu kavramın tarihini vermek isteyerek, üslupla ilgili değişmezlerin, sosyal çerçevelerin ötesinde, Avrupa'da ulusalcılık türleri ve kültürel ırkçılıklarda nasıl rolü olduğunu gösterir.

İtalya'da "mikro-tarih" akımı, Enrico Castelnuovo [1976] gibi sosyolojiye açık sanat tarihçileriyle, Carlo Ginzburg [1983] gibi tarihçilerin buluşmasını sağlar. Her ikisi de "Centroe Periferia" üstüne bir yazıda, sanat dünyasında merkezlerle çevreler arasındaki karşılıklı bağımlılıkla dış çevrenin zamanda gecikmeye dönüşmesini inceleyeceklerdir. Sanatçı bireyler ve üslupları artık sanat uzmanlarının "kurgular müzesine" oturmuş "büyük isimlerin" rekabet ortamında değil, fakat küçük ve büyük merkezlerin, devinim karşısında bu çekim ve direnme merkezlerinin ilişkiler alanı içinde düşünülürler. Bu makale 1979'da Einaudi Yayınları'nın *Storia dell'Arte İtaliana*'sında yayınlandı; cilt uluslararası sanatın başlıca sosyal tarihçi isimlerini toplar. Benzer bir girişim Fransa'da Xavier Barrel I Altet [1986] yönetiminde Orta Çağ konusunda oluşur.

Sanatsal pratiklerde bağlamlar saptanması konusu sanat tarihçisi İngiliz Michael Baxandall'da en parlak yazarlarından birini bulur: *Quatrocento'nun Gözü*'nde [1972] devrin "göz kültürünün" dokunulmamış yanlarını, görmeyi düzenleyen kolektif sosyal çerçeveyi analize alır; *Resimde Kompozisyonun Bulunuşunda Hümanistler, 1340-1450* [1974] kitabında kültür adamlarında

imajlara ilginin yükselişini inceler; *The Limewood Sculptorsof Renaissance Germany*'de [1981] Alman ağaç heykelcilerinin dünyasını yeniden kurar, inançtan çıkma korkusuyla, özneden çok forma dönük estetik bir algılamanın gelişip ortaya çıkışı arasındaki bağı gösterir.

Michael Baxandall'a göre görme kültürü

"Resim yalnızca ressamlara bırakılmayacak kadar önemlidir" der Baxandall ilk kitabı olan *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*'de (kitap 1985'de Fransızcaya *Quattrocento'nun Gözü* diye çevrildi). O dönemde bir resim ona göre, "bir sosyal ilişkinin ürünüdür" ama aynı zamanda "bir ekonomik hayat fosilidir".

Birinci bölümde, kurallarda ve sözleşmelerde kayıtlı zorlayıcı tedbirlerin yanı sıra pazarın yapısını inceler; ve giderek sanatçının özgün değerine duyarlı alıcının obje sipariş eden bir komanditer olmadığını ve yavaş yavaş bir "sanatsal yetenek alıcısı" olduğunu gösterir.

İkinci bölümde, kişilerin görsel plandaki konumları üstünde durur: bir tabloya nasıl bakılıyordu, imajların dinsel fonksiyonu neydi. Din dışı kültürle ilgilenir: fizyognomoni (yüz çizgilerinin anlamı), jestlerin dili, sahne tekniği, dans, kutsal dramlar, renklerin sembolizmi, ölçüm teknikleri, vücut oranlarının incelenmesi, geometri ve aritmetiğin ticarete uygulanması.

Son ve üçüncü bölüm entelektüel donanımı, diğer bir deyişle, bir bilginin, Cristoforo Landino'nun kullandığı vokabülerin analize tutulması aracılığıyla "moral ve ruhsal bakış"ı inceler. Ve resmin bir spekülasyon objesi olmadığını, "sosyal tarih için önemli bir malzeme olarak" görülmesi gerektiğini kanıtlamak ister.

Sanatın uygulanmasında kültürel bağlama gösterilen bu dikkat Amerikalı sanat tarihçisi Svetlana Alpers'de de görülür. *Betimleme Sanatı- XVII. Yüzyılda Hollanda Resmi*[1983] kitabında büyük Hollandalı ustaların çağdaşlarında görme kültürünü yakından gözleme alır, ve özellikle de bunu kartografi, harita kullanımında yapar. *Rembrandt'ın Atölyesi - Özgürlük, Resim ve Para*'da [1988] Rembrandt'ın, yapıtının kabulü için düşündüğü değişik yolları analiz eder: Rembrandt bunu resim üslubunu kişiselleştirerek, (genel anlamda resim sanatının değerini artırmak için) tablolar satın alarak, veya o dönem minör kabul edilen resim türlerine yoğunlaşarak (portre resmi, gündelik sahneler) yapar; ve bu da bakışları konudan çok, estetik bir algılamanın koşulu olacak resmin formel, biçimsel özelliklerine kaydırır. Böylece resim sanatının yüksekliği uygulamalı beyan edilmiş oluyor ve romantik sanat anlayışlarını haber veriyordu.

Sanatçıyı yapıtının kabulünde kurucu olarak görmek, onu pasif bir obje olmaktan çıkarmak: bu, seksenli yıllardaki gelişimi ile sanatın yeni sosyal tarihinin kuvvetli eğilimidir de. Bu eğilimi İsviçreli sanat tarihçisi Dario Gamboni'de [1989] görürüz; Gamboni, Odilon Redon örneğinde, XIX. yüzyılın sonunda plastik sanatların çelişkili moduslardan geçerek uzun süre baskın kalmış bir edebi modelden kendini sıyırmasını ayrıntıyla gösterir. Aynı eğilim İngiliz tarihçi Tia De Nora'da da [1995] görülür. Beethoven müziğinin algılanış koşulları bu müzik adamının uyum kurması gerektiği dönem(in) verileri arasında değildir; tersine bu koşullar müzisyenin eseriyle aynı süreç içinde kendisinin yarattığı bir gelişme olgusudur.

Sanatseverler

Bu bizi bu kez sanat yapıtları üretim sürecinin – mesenlik ve maddi ve kültürel bağlam- açılım aşamasına değil, yapıtların bitim aşamasına, kabul görme aşamasına götürür: böyle ikiye bölmek yapaysa da, Norbert Elias'ın karşılıklı bağımlılık kavramıyla, aktörlerin, eylemler, objeler ve bakışların birbirine bağımlılığı nedeniyle yararlı da olabilir. Yapıtların kabul görme aşamasında, koleksiyoncular ve sanatla ilgili kesimler sosyolojisi ile sanat zevkinin tarihi, estetik algının sosyal tarihi bu kabul görüşü inceleme maddeleridir. Kabul görme "yapıtlar" açısından dışarıda bir yerde durur, yapıtın doğuşu ve değerini açıklamaya kalkmaz; daha ötesi, açıklamacı bakışla -"yapıtları açıklamakla"- bağını koparır; "sanat ve toplum" türünde yaklaşımları zora sokan "açıklayıcı tavır"dan kurtararak yeni perspektifler açar.

Üretme ve kabul edilme: bu gelişmede dikkati çeken, mesenlik üstüne kitabından on yıl sonra, İngiliz sanat tarihçisi Francis Haskell'in "sanatta yeni keşifler" [1976] konulu en önemli çalışmalarından birini gene kabul görme sorununa ayırmış olmasıdır.

Francis Haskell'in Yeniden Keşifleri

Haskell [1976] 1872 tarihli, Londra'da bulunan, Armstead'in *Ressamlar Podyumu* adlı heykeline ve 1841 tarihli, Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Delaroche'un yaptığı amfiye dikkat eder ve orada bugün büyük kabul ettiğimiz ressamların: Botticelli, Goya, Greco, Piero della Franceska, Wermer, Watteau...nun büstlerinin olmadığını fark eder. "Değer" kavramını beğeni dalgalanmalarında boğacak estetik bir rölativizm sonucu çıkarmak yerine, bu

dalgalanmaları sanatta yeniden güncele kazandırmanın kronolojik bir incelemesini yaparak görmek ister. Bu noktadan estetik duyarlığın geçirdiği değişimleri açığa çıkarır; bu duyarlık siyasetin, modanın, ticaretin, dinin geçirdiği gelişmelerle bağımlıdır...

Bunu yaparken söz konusu olan atalarımızın beğenisindeki akıldışılıkları kınamak değil, estetik yargı ile kolektif hayatın öbür boyutları arasındaki sıkı bağı göstermektir. Bu, başlangıç sorunumuzu tersyüz ediyor: bir tarihçi gibi beğeni'nin değişmesine şaşmak yerine, bir sosyolog olarak beğeni'nin nasıl oluyor da uzun ömürlü estetik paradigmalarda tutarlı kaldığını sormalıyız (bu, antik güzellik konusunda Karl Marx'ın sorduğu sorudur), oysa biz beğeninin sürekli gelişen bağlamlar ve sosyal kategorilere bağlı olduğunu biliyoruz. Bu, Fransızca başlığın geçerliğine de gölge düşürüyor: "Norm ve Kapris" adlı kitap–*Rediscoveries in Art*'ın tam tersi sonuçlara vararak- bir estetik "norm"un varlığını, bu norm'un dışında kalan sapmaların ancak "kapris" olacağını söylemek istiyor.

Koleksiyonculuğun sosyal tarihi de yeni sayılabilecek bir katkı oluşturuyor. Birleşik Amerika'da Joseph Alsop'un [1982], Fransa'da Krzysztof Pomian'ın çalışmaları [1987] özellikle buna örnektir. Fakat sanata ilgi mesenler ve koleksiyoncularla sınırlanmaz: ilgili kesim kavramı da burada yer alır. İngiliz sanat tarihçisi Thomas Crow [1985], XVIII. yüzyıldan başlayarak, Akademi'nin düzenlediği yeni resim "Salonlar"ı çerçevesinde ilgili kesimin doğuşunu anlatır. Aynı dönemde ortaya çıkan sanat eleştirisine paralel olarak, sanatla ilgili bu kesim salonların oluşturduğu kamusal mekânda bakışını eğiterek, amatörlerin beğenisini akademik normlar önünde bir ölçüde özgürleştirmiştir (özellikle Watteau'nun başarısı ya da Greuze'ün başarısı buna tanıklık ediyor); ve özellikle sanat türlerinin resmî hiyerarşisi önünde, tarih

konulu resme ayrıcalık veren, "minör" resim türlerini, günlük hayat sahneleri ve natürmortu değerinden düşüren bu hiyerarşi önünde özgürleştirir. Artık Akademi, Güzel Sanatlar Dairesi, basın ve ilgili kesim arasında dörtlü bir oyun kurulacaktır.

Edebiyat incelemelerinde okuyucu kitlesi de konum kazanır; bunu, özellikle yapıt'ı değil, beğeni'nin kurucu faktörlerini (sosyal pozisyonu, eğitimi, eleştiriyi, kolektif propaganda araçlarını) incelemeyi önerir. Fransa'da, Robert Escarpit [1958,1970], tarihsel incelemeyi ampirik anketle birleştiren, yapıtların gerçek dolaşımıyla ilgilenen bir "edebiyat sosyolojisi" önerdi. Bir kitap ancak okunduğu sürece vardır ve üç kutup içerir: üreten, dağıtan, tüketen. Böylece, edebiyat uzmanlarının elinden çıkan ve okuma eyleminde kompetanslar, model ve stratejiler üzerine eğilen, okuma üstüne incelemeler ortaya çıktı [Leenhardt ve Jozsa, 1982]. Sırf tarihsel bir perspektifte, Roger Chartier [1987], bugün bildiğimiz sessiz ve bireysel okumadan çok daha yaygın bir pratik olan yüksek sesle kolektif okuma döneminde okuma'nın niteliğini araştırıcı, kitabın ve yayıncılığın bir sosyal tarihini kurguladı.

Bilgi sosyolojisi çalışmalarının (Karl Mannheim) ve hermeneutik üzerine düşüncelerin (Hans Georg Gadamer) ardından "yapıt kabul edilmenin sosyolojisi" Almanya'da ortaya çıktı. Wolfgang Iser ve özellikle Hans Robert Jauss'un [1972] içinde bulunduğu bu Constance Okulu yapıtın tarihselliği üstünde durur, onun çoğul anlamını vurgular, bu kabul görme'deki çoğulluk nedeniyledir. İlk alıcı kesimin "beklenti ufkunu" yeniden düşünmek, "estetik aralık"ı (beklenti ufkuyla yeni yapıt arasındaki uzaklık) "alıcı kesimin reaksiyonları ve eleştirel yargıları boyutunda" ölçümlemek ve her yapıtı ait olduğu "yazınsal grupta"

konumlamak söz konusudur. Bu akım gene de büyük ölçüde, bir program olarak kalıyor; ayrıca bakışı yapıt üzerinedir, somut edebiyat olgusu deneyiminden çok yapıtı araştırmaların ilk ve son noktası olarak görüyor.

Philippe Junod'ya göre estetik

İsviçreli sanat tarihçisi Philippe Junod 1976'da estetik uzmanlarının yapmış olduğu sanat kuramlarının yetkin bir analizini yayımlar (*Saydam ve Saydamsız-Modern Sanatın Kuramsal Temelleri Üstüne Deneme*). Junod (basit algıdan bilgin değerlendirmeye dek) yapıtların biçimsel, üslupsal, plastik boyutunun öneminin, "içerik"e karşıt olarak, nasıl geliştiğini gösterir: başlangıçta bu biçimsel boyut, üstelik gerçeğin temsilinde mimetik bir sanat anlayışı hüküm sürdüğü için saydamlaşıp, neredeyse görünmezleşiyor; ve giderek edebiyat adamlarında bir biçimsel boyutun bilinci oluşuyor, bilinç saydamsızlaşarak, ağır ağır, bakışın "saf" objesi durumuna girerken, bunun sanatçının birinci amacı olduğu sanılıyor.

Burada ilkin söz konusu olan, çoklukla uzmanlarca değersiz bulunan, "içte olan"la "dış biçim" arasındaki ayrıma önem vermektir, oysa bu ayrım sanatla bağıntının özünde bulunur; ikinci olarak söz konusu olan iç'le dış arasında seçim yapmamaktır, çünkü burada önemli olan ikisinin karşıtlığındaki mantığı, ya da uzmanların onlara bağladığı yeğlemeyi anlamaktır. Bu sorun her birimizin sanatla bağına dokunduğu ölçüde temel bir sorundur: sanatta formun saydam'dan saydamsızlığa geçtiği yol tek bilgin adamlar estetiğine ayrılmamıştır, düz/ortak akıl estetiği de oradan geçer.

Ancak burada, estetik algılama sorunu ya da insanların bir yapıtı görme, işitme, okuma biçimi, sosyolog için en az yapıtın anlamları sorusu kadar -sanat tarihi veya estetiğin yakını olduğu bakış-, ya da estetik algının

pratikte kullanımları sorusu kadar (kabul görme sosyolojisinin ilgi alanı) dikkate değer. Altmışlı yıllarla Fransız sanat tarihçi Robert Klein sanatta değer'in değişime uğraması sorunu üstüne çalıştı, modern sanatta değere bir yenilik yaratma ve orjinalite sorunsalı bazında yaklaşıldığına ve bu bakışın daha öncelerde geçerli olmadığına dikkat etti. Almanya'da Hans Belting [1981] imgenin statüsü ve farklı gruplarda uğradığı değişimler üstüne eğilecektir. Philippe Junot [1976] estetik algının tarihselliğine açıklık getirir; bu, bir insandan diğerine ayrı boyutlu ve "formlara" (plastik, yazınsal, müzikal özelliklere) değer verme yararına "içerik"i (tablo ya da metinlerin konusunu) dışlama kapasitesidir.

Benzer bir açıdan Fransız felsefeci Louis Marin, XVII. yüzyıl Fransa'sında edebi kültürü yakından inceleyerek estetik algıyı konu edinir; özellikle Quatrocento'da İtalyan fresk sanatçılarının beğenilme koşullarını açıklar [Marin, 1989]; ya da XVII. yüzyılda her şeyden önce resimde "konunun soyluluğunu" önemseyen, kültürlü grup tarafından hor görülmüş, ama akademik koşullarla arasını açmış olan, üslup yeniliklerine dikkatli birçok ressam ve sanat meraklılarınca çok beğenilen Caravaggio resmini gösterir [Marin, 1977]. Felsefeci gözüyle Jacqueline Lichtenstein kültürlü tabaka beğenisinin, geleneksel olarak desene renkten fazla önem vermenin arka planlarında yatan beğeni hiyerarşisini ortaya koyar: XVII. yüzyılın ikinci yarısında ilk sanat kuramcılarını hareketlendiren bu tartışmada felsefî duruşlar, estetik seçimler ve sosyal aidiyetler birlikte örülürler [Lichtenstein, 1989].

Mesenlikten bağlam'a ve kabul görme'ye geçerken, yapıtlara odaklı ve ilk kuşak sanat sosyolojisine özgü açıklamacı bakış açısından uzaklaşmıştık. Sanatçıların statüsüne eğilirsek bir adım daha atmış oluruz: üretimin kendi koşullarına dikkat ettikçe "sosyali" "sanatın" dışında gören, sanatçılara estetik dışında kaygı tanımayan eski düşünceden kurtulmuş oluruz.

Sanat üretenlerin statüsü sorunu, hem sanat etkinliğinin gerçek çerçevesi içinde kurumsal bir açıdan düşünülebilir, hem de sanatçının kimliği, imajı açısından, bu kimlik ve imajın gösterdiği zihinsel tasarımlar aracıyla, 1934'te Ernst Kris ve Otto Kurz'un açtığı, Bernard Smith'in devam ettiği [1988] yoldan, sanatçının kahraman olarak ölümü motiflerini inceleyeceği gibi ele alınabilir.

R. ve M. Wittkower'e göre sanatçılar

1963'de sanat tarihçi Rudolf ve Margot Wittkower tarafından yayımlanmış olan bir anket (*Saturn'ün Çocukları, İlkçağdan Fransız Devrimine Sanatçıların Psikoloji ve Davranışı*) Satürn etkisine atıfla, melankoli alegorisini temsil eden Dürer'in ünlü gravüründeki "Satürn temalı" motifte belirtilmiş olan, sanatçılarda sıradışılık, ayrı oluş sorununu ele alır. Sanatçı biyografilerinden geniş bir derleme yaparak, yazarlar ayrıksılık, aşırılık, marjinallik figürlerinin dönüp geldiğini gösterirler: delilik, melankoli, intihar, şiddet, zevkü safa, suç işleme, savurganlık veya aşırı yoksulluk... gibi.

Fakat, sanatçıların değişmez psikolojik özelliklerini mi yoksa eskilerde kalmış imgelerini mi betimledikleri sorusu yanıtsız kalıyor. Metotları ne yazık ki buna yanıt vermiyor; çünkü

biyografiler burada araştırmanın konusu olarak değil basit kaynaklar olarak ele alınmış, bir kategorinin belirli psikolojisine inmeyi hedefliyor, fakat bu psikolojinin taşıdığı kolektif imgeleme geçemiyor. İlk yönelimde bir sosyal psikoloji var gibi, ikincisi ise bir tasarımlar sosyolojisi daha çok. Her ikisi de olası görünüyor kuşkusuz, yalnız problematiklerin açık kılınması ve metot seçimi gerek.

İkinci çalışmanın yönü açıkça Ernst Kris ve Otto Kurz'un almış olduğu yönün aynı. Birinci alt bölümde kitabı vermiştik: *Sanatçının İmajı. Efsane, Mit ve Büyü* [1934]; bir kuşak önce ne sosyolojinin, ne sanatın sosyal tarihinin konuşulduğu, yalnız kültürel tarihin söz konusu olduğu bir bağlamda yayınlanmıştı. Biyografilerin yaydığı sanatçının bir kahraman olarak görüldüğü kolektif imgelemi ele alarak, orijinal bir sanat sosyolojisi programı çiziyorlardı, ama gerçekleşmesi hayli çaba gerektiriyor.

Sanatçının imgelemi statü ve kimlikten ayrı düşünülemez; statü ve kimliğin değişimleri sanat uğraşını organize eden mekanizmaların tarihinden anlaşılır. Yazarlar statüsünün tarihi bugün edebiyatta geniş biçimde belgelenmiştir. Fransız tarihçi Paul Bénichou, *Yazarın Baştacı Edilmesi*'nde [1973] daha önce rahipler ve peygamberlere adanmış olan değer olgusunun XVIII. yüzyılda yazar figürüne kaymasını ustaca gösterir. Tiyatro yönetmeninin yazar olarak geç ortaya çıkışı Jean Jacques Roubine [1980] tarafından yazıldı. XVII. yüzyıl Fransa'sında Alain Viala edebiyat adamının profesyonelleşmesini onun kuramsal ve ekonomik koşullarındaki değişimde inceledi. Jean-Claude Bonnet'nin [1988] yönettiği "Fransız devriminde edebiyatçı ve sanatçı" üstüne kolektif çalışması, ya da José-Luis Diaz'ın [1989] romantik dönemde yazarlık tasarımları üstüne araştırmaları da örnek olarak verilebilir.

Plastik sanatlarda, İngiliz sanat tarihçisi Andrew Martindale [1972], Rönesans'tan önce imaj üretenler statüsünün sosyal ortamda yükselişini anlatarak, konu üstüne ilk yazanlardan biri oldu. Almanya'da bir başka sanat tarihçisi, Martin Warnke *Sanatçı ve Saray*'da [1985] sanatçıların modern statüsünün, şehir loncaları ile, "ayrıcalıkları" olan ve bunlar aracılığıyla lonca kurallarından sıyrılan saray sanatçıları arasındaki gerilimlerden doğduğunu gösterir. Amerika'da John Michael Montias [1982], XVI. yüzyılda Saint-Luc loncasının laikleşmesini farklı parametrelerde, ressamların sosyal kökenleri, sanat pazarının çeşitlenmesi ve XVII. yüzyılda sanat koleksiyonlarının büyümesi, sanatta imzanın ortaya çıkışı veya tarih konulu resmin minör türlerin lehine gerileyişi gibi parametrelerde karşılaştırmaya alır.

Fransa'da Nathalie Heinich [1993] "ressamdan sanatçıya" geçişi sosyolojik bir bakışla inceler. Paris'te XVII. yüzyıl ortasında Resim ve Heykel Kraliyet Akademisi'nin kuruluş koşullarını imge sanatçılarının artık "mekanik" olmayan "liberal" bir statü isteği olarak kurgulayarak, bu hak isteğinin ortaya koyduğu bütün sonuçları betimler. Kurumların rolünü, siyasi bağlamın etkisini, sosyal hiyerarşilerin yeniden düzenlenmesini, kitlelerin değişim geçirmesini, statik normların gelişimini ya da kullanılan terimlerin semantiğini göz önünde tutarak, Rönesans'la XIX. yüzyıl ortasında, birbirini izleyen, bazen de örtüşen üç eylem tipi düşünerek, sanatçı statüsünün geçirdiği değişimleri anlatır: ilki zanaat düzeni, Rönesans'a kadar baskın düzendir; mesleğin akademik düzeni, krallıktan empresyonist döneme uzanır; ve sanatsal yetenek düzeni (modern anlamda), XIX. yüzyılın ilk yarısında belirir, XX. yüzyılda kendini bulur. "Yapıtları açıklamaya"

girmeden, objektif ve sübjektif boyutlarıyla bir sanatçı "kimliğini" yeniden kurmaktır söz konusu olan: asıl olan bu, fakat keşke Michel Foucault'dan sonra yaygınlaşan ve sanatçıları "iktidarın baskısı altına alan" yorumlar olmasa.

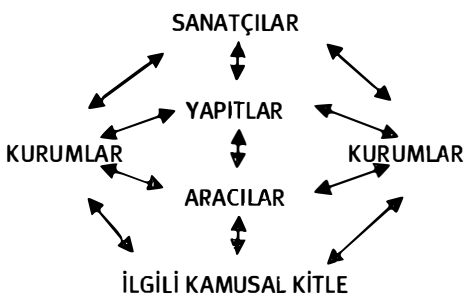
Burada sanatların statüsü üstüne önemli çalışmalar buluyoruz. Bu çalışmalar, modern çağda marjinalitenin, siyasal ve sosyal marjinalitenin yükseltilmesi olgusu karşısında duydukları yakınlığı belli ederler. Özellikle Amerikalı tarihçiler "bohem" hayatın romantik kişiliklerine enikonu ilgi duyarlar: Cesar Grena [1964], Donald Egbert [1970], Jerrold Seigel [1987] ya da Priscilla Parkhust Ferguson [1991] bunlardandır.

Son dünya savaşından beri sanatın sosyal tarihinin geçirdiği olağanüstü gelişmeyi, birinci kuşağın ender kültürel tarih ya da sosyolojik estetik çalışmalarını düşününce ölçebiliyoruz. Fakat sanat tarihini büyük ölçüde zenginleştirip yenileyen bu önemli sonuçlara altmışlı yıllardan beri özellikle sosyolojik gözle ve geçmişten bugüne bakınca, şu ana kadar anlatılanı bile sanat sosyolojisinin marjlarında bırakan, onu temelden değiştiren bir üçüncü yol eklendi.

IV/ Üçüncü kuşak: anket sosyolojisi

Ampirik araştırma bu üçüncü kuşağın sanatın sosyal tarihiyle ortak yanını oluşturur; tek fark geçmişin belgelerine değil de yaşadığımız döneme uygulanır olmasıdır. Daha çok Fransız ve Amerikan girişimli anket sosyolojisi, artık ne sanat *ve* toplumu, ne toplum*da* sanatı alır; sanat çevresinin işleyişi, aktörleri, etkileşimleri, iç yapısıyla ilgilenerek sanatı toplum *olarak* düşünür. Bu, anket sosyolojisinin sanat tarihinin seçimini yaptığı eserlere artık normatif bir ayrıcalık tanımıyor olması demektir; bu onların önemini, sanatsal kalite farklarını görmüyor anlamında değil, daha fazla olarak eserlerin yol açtığı, neden olduğu, getirdiği -irili ufaklı- süreçlere de yakından bakıyor olmasıdır.

TOPLUM *OLARAK* SANAT



Günümüz sanat sosyolojisinin özgünlük ve gücünü yapan şey kuşak farkından, bilimsel alan ya da konu farkından daha da çok bu anket kullanımıdır: istatistik ölçüler, sosyolojik görüşmeler, etnolojik gözlemler yeni sonuçlar getirmekle kalmayacak, en çok da sorunsalları yenileyecektir; ve bu süreçte sosyolojinin diğer alanlarıyla -kurumlar, karar alma, tüketim, meslekler, bilimler, teknikler, değerler sosyolojileri- diyalog sanat sosyolojisinin hızlı gelişmekte olan genel sosyolojinin ilerleyişine ayak uydurmasını sağlayacaktır.

Sanat sosyolojisinin bir tarihi var

Şu bakımdan ki sosyolojinin kendisi son iki kuşağında otonomi kazandı, problematiklerini ve özgün metotlarını edindi: o zaman, sosyolojiye dahil olmasıyla, sanat sosyolojisinin estetik ve sanat tarihine bağımlılıktan sıyrılıp kendinin olması şaşırtmamalı. "Sosyolojinin" soyut bir gelenekten kalkarak, ilk önce edebiyatçı yorumlarına kaldığı, sanat tarihi ve estetiğe bağlı olduğu ve Alman geleneğinde kendine özgü metotları olan belirli bir daldan çok felsefe tematiklerinin içinde duran, felsefeye ait olduğu kurucular kuşağından ne kadar uzaktayız.

"Sanat ve toplum" üstüne, "toplumda sanat" üstüne standart sorgulama, iki, üç kuşak öncesi yenilikçi olsa da artık sosyoloji için tarihe karışmış bir aşama olarak duruyor. Bugün bu dal bir entelektüel eğilimler zinciri değil, kendisinin bir tarihi var, öncüleri, cedleri, reformcuları var, bugün ve yarın. Bazı problematikler eski duruyor, diğer bazıları belirmekteler. Bu en azından sosyal bilimlerde ilerleme olduğunun kanıtı: bugün "toplum" dışında belirlenmiş bir sanatı -ya da herhangi bir insan

deneyimi- düşünmek olası değil (birbirinden keyfî biçimde ayrı tutulmuş bu iki sözcüğü, sanat ve toplumu bir araya getirmenin yol açtığı sıkıntılara rağmen), bunu toplumun içinde ayrı düşünmek de öyle, çünkü sanat ve toplum birlikte oluşurlar. Sanat diğerleri gibi bir sosyal aktivite formudur ve kendi özelliklerini taşır.

Bir öncü: Roger Bastide

Sanat sosyolojisinin tarih öncesine gönderme yapan başlığına ve sosyolojik estetik içinde yer almasına rağmen, ilk 1945'te, sonra 1977'de yayımlanmış olan *Sanat ve Toplum*, sıradışı bilgisinin yanı sıra, sanat sosyolojisinin ana sorunlarını şaşırtıcı biçimde önceden görür.

Kitabın bölümleri de moderndir: Üretenler Sosyolojisi ("herhangi bir toplumun sanatçıyla ilgili kolektif tasarımlarını derinleştirmemiz" gerektiğini söyler), sanatla ilgili çevre, kurumlar (antropolojik açıdan düşünülür: yaş, cinsiyet, sosyal çevreler), bunların hepsi zihinsel tasarımları üreten kurum olarak sanat olgusuna dönüktür. Bastide ilerde yapılacak ampirik anketleri düşünür sürekli, daha "bu işin başındayız" der (s.11).

Sanat sosyolojisini bilimsel kılmayı durduran engelleri gösterir: normatifçilik ("sosyoloji betimleyen bir bilimdir, görevi kanun yapmak değildir" (s.129); sosyal tözcülük engeli ("sanat toplumun yansımasıdır dememeli, çünkü toplum diye bir şey yoktur. Eş zamanda toplumlar vardır, başka türlü söyleyelim "sosyal gruplar" vardır s.105); ve bir de felsefî ideoloji engeli; bu sonuncu, bilimsel olan sosyolojik bakışla felsefî bakışı karıştırmaktan doğar [...]. Çoğu kez farkında olmadan birinden diğerine geçilir ve bilim yapıldığı sanılır, oysa yapılan belli bir sanat görüşünü anlatmadır" (s.180).

Böylece, "sanattan" kalkıp "sosyal kuram", "sosyalden" kalkıp "sanat kuramı" üretme yükünden kurtulan sanat sosyologları kendilerini özgürce, eylemlerin, objelerin, aktörler, kurumlar, zihinsel tasarımların akışını yönlendiren düzenleri araştırmaya verebilirler, "sanat" terimi altında düşünülen bütün bu kolektif olguların.

Kuşkusuz, sosyolojik metotlardan kalkarak yapılan, güne uygulanan bütün çalışmalar aynı ölçüde ilginç ve kusursuz olmaktan uzaktır. En azından somut sonuçlar, bilgide gerçek açılımlar önerme üstünlüğünü taşıyorlar. Artık yalnız sosyolojik estetik türünde sanat ya da toplum tasarımları önermiyorlar.

Anket sosyolojisinin elde ettiği sonuçları nasıl gösterebiliriz? Bunu ideal açıdan, kullanılan metotlara bakarak

Birkaç değerlendirme

Sanat sosyolojisinin alan olarak otonomi kazanmasının göstergesi eriştiği sonuçları gösteren yayınların olmasıdır. Her yayın farklı bir yerden bakar. Constructing a Sociology of the Arts'da [1990], Amerikalı Vera Zolberg, belli başlı eğilimleri gözden geçirirken, geleneksel estetiğin bireyci ve sübjektif anlayışlarına aykırı, sosyolojik yaklaşımın yerindeliğini göstermek ister. *Müzik Tutkusu*'nda [1993], Fransız Antoine Hennion belli başlı müzik yazarlarını içsel analiz (sanatta toplum) ve dışsal analiz (toplumda sanat) karşıtlığı içinden okur –bu karşıtlık edebiyatta yazınsal sosyoloji *versus* edebiyat sosyolojisi biçiminde anlatılır. *Sociologia del arte*'de İspanyol Vicenç Furio, XIX. yüzyıl öncülerinden bugünkü yeni anketlere kadar çalışma sahiplerinin uluslararası bir panoramasını önerir. Belçikalı Paul Dirkx [2000] daha uzmanlaşmış bir alanda *Edebiyat Sosyolojisi* ile bu yönde çalışır.

yapmak gerekir, çünkü problematiklerin kurgulanmasını metotlar belirler. Bu coğrafi alanlar veya ekollere göre, sosyolojik gelenekleri gösterecek biçimde de yapılabilir. Tek örnek ürünler (plastik sanatlar), kalite kaybı olmadan çoğaltılabilen ürünler (edebiyat, sinema, fotoğraf), canlı gösteriler (tiyatro, müzik) olmalarına göre sanat tipleriyle anlatıma temel oluşturabilir. Fakat anlatımda açıklık kaygısıyla, sanatsal eylemin farklı aşamalarına uygun düşen bir kesit alacağız: kabul görme (reception), aracı süreç (mediation), üretme, yapıtlar.

Bunlar geçmişten aldığımız tematiklerdir: Roman Jakobson'un iletişim şemasından esinlenmiş üretim-dağıtım- tüketim üçlüsü daha önce Roger Bastide'de *Edebiyat Sosyolojisi* [1958] kitabında Robert Escarpit'de ve Enrico Castelnuovo'da [1976] sanatın sosyal tarihinde son durum çalışmasında, ya da alanın tarihinde önemli Marsilya Kolokyumu'nda Raymonde Moulin'de kullanılmışlardı. Sanatsal aktiviteye özgü etkileşim sisteminin bir karşılıklılık ve bağdaşıklık düzeni içinde işleyişini göstermeye çalışan yeni sanat sosyolojisinin önemsemek istemediği bu tematik ayrımlarla devam etmeye çalışmak kuşkusuz gereksiz görünebilir. Yalnız şu var ki, sanat sosyolojisi yapanların birçoğu sanat sosyolojisini bu tür kesitler yaparak öğrendiler.

İkinci Bölüm
SONUÇLAR

Sanat uzmanlarının özel yaklaşımı ilgilerini çeken yapıtlardan hareket ederek üretme, dağıtım ve kabul edilme koşullarına doğru açılır. Sosyolojik yaklaşımın özgünlüğünü belirtmek için ters yönde ilerleyeceğiz, sanatsal etkinliğin ortaya çıkış aşaması olan kabul görme'den başlayıp yapıtlarla bitireceğiz.

V/ Kabul görme, resepsiyon

Antropolog Marcel Mauss'un, büyücünün müşterilerinin onun gücüne inanmaları bu gücün etkisini artırır dediği sıralarda, sanatçı Marcel Duchamp, "tabloları yapan ona bakanlardır" açıklamasını getiriyordu. Bu söz "konstruktivist" bir manifestonun sloganı olabilirdi; her sosyal fenomen gibi sanat da doğanın bir verisi değil, tarih ve insan pratikleri içinde yapılanan bir fenomendir.

Sanat sosyolojisi için bu tür deyişler bile gereksizdir, o ilgili çevreler, onların morfolojisi, davranış biçimleri, motivasyonları ve heyecanlarıyla doğrudan ilintilidir: yapıtları açıklamaya odaklı anlayıştan sıyrılmış olmasıyla, bakışını sanat dünyasının herhangi bir noktasına çevirme hakkına erişmiştir, ve kimse bu sosyolojiden estetik değerler ve sosyologcu kanıtlamalar adına hizaya gelmesini isteyemez. Yapıtın kabul görmesi olgusuna eğilmek de "son kertede" (marksist düşünürlerin ekonomik belirlenme için kullandıkları deyimle) bize "yapıtları" daha belirgin kılmıyor: yalnızca aktörlerin sanatsal olaylarla kurduğu ilintinin bilgisine götürüyor ki, bu da önemlidir.

Sanatla ilgili çevreler morfolojisi

Altmışlı yılların başında, sanat sosyolojisinin kurucu eylemlerinden biri, Amerika'da iki savaş arası dönemde Paul Lazarsfeld'in geliştirdiği istatistik anket metotlarını güzel sanatlar müzelerine "giriş"e uygulamak oldu. O

zamana kadar, ticari veya siyasi marketingde kullanılmış bu kamu yoklaması sondajlarının, davranış farklılıklarını, sosyodemografik katmanlar –yaş, cinsiyet, coğrafi köken, sosyal çevre, eğitim ve gelir durumu- doğrultusunda ölçmede ve bir olasılıkla davranışları bu katmanlarla açıklamada değerli araçlar oldukları ortaya çıktı.

Pierre Bourdieu istatistik anketin kültür dünyasına taşınmasında başlıca öncü oldu. Ekip çalışması olarak yürütülen ampirik soruşturma Avrupa müzelerinin kurumsal bir gereksinimini karşılayarak kültürel pratikler alanında yeni sorunsallara yol açacaktı: 1966'da *Sanat Aşkı*'nın *(l'Amour de l'art*, Alain Darbel'le birlikte) yayınlanması üniversite sosyolojisinin soyut bakışı önünde büyük ölçüde yenilik yaratıyor, yaklaşımı dönüşsüz olarak değiştirecek bazı sonuçlar getiriyordu. Bunların bazıları bugün için sıradan görünebilirler; fakat bu tür pozitif bilginin o günün basit sezgileri, bilgisizlikleri, daha da beteri gerçek dışı bilgilerinden ne ölçüde ayrı durduğunu kestirmek için kendimizi dönemin bağlamına koymamız gerekir.

Buradan çıkan ilk sonuç bundan böyle toptan bir sanat seyircisinden söz edilemeyeceği idi -müzelere girişleri saymak o zamana dek bunu gösteriyordu-, farklı seyirci kesimlerinden söz etmek gerekiyordu: sanatla ilgili çevreler konusunda toptancı bakışı bırakmak, sosyal olarak farklılaşmış, sosyal çevre olarak sınıflaşmış seyirci kesimleri terimleriyle konuşmak gerekiyordu artık. Sınıfsal kitleler yapılaşması sanat müzeleri kültürüne girişte olağanüstü bir sosyal eşitsizliğin varlığını belli ediyordu: yıllık müze gezim oranı tarımla uğraşanlarda %0.5'den üst düzey yöneticilerde %43.3 ve öğretim elemanları ve sanat uzmanlarında %151'e kadar varan bir açıklık gösteriyordu.

Çıkarılan ikinci sonuç bu duruma bir açıklama getirmek istiyor: sosyal köken parametresine başvurma, burada sosyal kökenin etkisini ortaya çıkarıyor, oysa önceler geleneksel olarak "sanat aşkı" bilgisizlik ya da bilmez görünme nedenleriyle insanın kişisel yetenekleri hanesine yazılıyordu. Bourdieu burada "kültürlülük

FARKLI KATEGORİLERDEKİ SANAT MÜZELERİNİN YILLIK GEZİLME ORANI

(yüzde olarak bir yılda matematik gezi beklentisi)

	Diplomasız	CEP	EPC	Lise Diploması	Lisans ve Lisansüstü	Tümil
Tarımla Uğraşanlar	0,2	0,4	20,4			0,5
İşçiler	0,3	1,3	21,3			1
Zanaatkâr ve Esnaf	1,9	2,8	30,7	59,4		4,9
Memurlar ve Orta Seviyede Yöneticiler		2,8	19,9	73,6		9,8
Üst Yöneticiler		2,0	12,3	64.4	77,6	43,3
Özel Sanat Meslekleri			(68,1)	153,7	(163,8)	151,5
Tümü	1	2,3	24	70,1	80,1	6,2
Erkek	1	2,3	24,4	64,5	65,1	6,1
Kadın	1,1	2,3	23,2	87,9	122,8	6,3
15-24 Yaş	7,5	5,8	60	286	258	21,3
25-44 Yaş	1	1,1	14,7	40,6	70,5	5,7
45-64 Yaş	0,7	1,5	15,3	42,5	69,8	3,8
65 Yaş Üstü	0,4	1,6	5,3	24,6	33,2	1,6

Okuma: Anketin yapıldığı yıl (1964), Fransa'da her 200 çiftçiden yaklaşık bir çiftçinin, her 100 üst düzey kadroludan 43'ünün sanat müzesine girdiği saptanıyor.

Kaynak: Bourdieu, Darbel [1966].

yetilerinin" doğuştan geldiği inancını sıkı bir eleştiriye tutar, aileden çocuğa geçen izlerin temel önemini gösterir. "Arı ve nedensiz sanat beğenisi" bir öznelliğin eseridir, amacı da sanatın tadını almaktır; bu illüzyon estetik duyarlılıkların sosyal aidiyete, "sanat zevkinin sosyal kullanımlarına", "sembolik ürünlere" (eğitim, dilsel ve estetik becerilere) sahipliğin verdiği "ayrı duruş"a konumludur.

Sosyal kökenin etkisi, çoğu kez sanıldığı gibi, gelir ve hayat seviyesi eşitsizlikleriyle sınırlanmaz: sanat müzeleri gezimi ve eğitim seviyesi (özellikle annenin eğitim seviyesi) arasındaki istatistik ilişkiyi göstererek Bourdieu, marksist "ekonomik sermaye" kavramına, diplomalarla ölçülen "kültürel sermaye" kavramını ekleyecektir. Ticari değere indirgenir olmayan "sembolik ürünlere" erişme olasılığı yalnız mali olanak koşuluna bağlı olmayıp, aynı zamanda derin içselleştirilmiş, biraz bilinçdışı, ifadesi zor eğilimlerce de koşullanmıştır: iç ölçüler, zevkler, alışkanlıklar gibi. Ekonomik kazançla belirlenmiş olan geleneksel sosyal pozisyonlar piramidi ikiye bölünüyor: ekonomik sermaye ve önemli bir nedensellik faktörü olan kültürel sermaye. Böylelikle "sanat sevgisi"nin ilk elde "egemen sınıfın baskısını almış kesimlerde" (entelektüeller bunların arasında) varolduğu beliriyor; ekonomik sermayeden çok kültürel sermaye ile donanımlı olmalarından ötürüdür bu.

Çıkan sonuçlar pratik uygulamalarda da kullanılıyor. Çünkü, müzeler kültüre erişmenin sosyal faktörlerini göstermeyerek, görünmez engelleri daha da çoğaltıyor, özellikle yapıtlar üstüne açıklayıcı bilgileri koymamakla (kültürlüler için gereksiz, diğerleri için zorunlu bilgileri) yapıyor bunu. Sanatsal değerlerin "saydamlığı" illüzyonunu ve her insana bağışlanmış olan sanata bir tür mistik "ihsanla" duyarlı bulunma illüzyonunu bozarak, müzelerin sanata erişmede demokratikleşme olasılığının

aracıları olmak yerine, sanata erişir olanlarla olmayanlar arasındaki mesafeyi ve üniversitelerin de aynı biçimde bilgiye erişimi demokratikleştirmeye çalışmak yerine, baskın gruplarla baskınlık görme arasındaki mesafeyi daha da açması olgusunu kınıyor Bourdieu.

Böylelikle, altmışlı yıllardan beri müze yönetimleri, birçok alan çalışması yardımıyla, seyirci kitlesinin pedagojik gereksinmeleri ve sorunlarının göz önünde tutulması bakımından önemli ölçüde gelişme gösterdi. Kuruluş dönemini bitirmiş olan sanat sosyolojisinin demokratikleştirme misyonu iki kuşak sonunda böylece kendini pratikte göstermiş oluyor.

Beğeninin sosyolojisi

Sanat kendi kendisini belirler diyen ortak akıl idealizmine karşı duran sosyoloji, aktörlere özgü kültür yetilerini öne çıkarır, yapıtlara özgü estetik özelliklere pek dikkat etmez: çünkü "tabloları yapan onlara bakanlardır". Bu nokta bizi iki ayrı açılıma, kültürel pratikler istatistiğine ve bir beğeni sosyolojisine yönlendirir.

"Habitus" kavramı *Sanat Aşkı* kitabı ile, on beş yıl sonra yayınlanan *Ayrıduruş* [*la Distinction,* Bourdieu, 1979] arasında köprü işlevi görür. Çünkü, bir fotoğrafın kalitesini yargılama, ya da bir müzede yol bulmaya olanak veren şey, aktörlerde içselleşmiş olan bu "yetiler düzeni", "habitus"dur. Bourdieu burada bir "kalıcı yetiler ve iç düzen sistemi" düşünür, "kendisi yapı almış ve yapı veren bir düzen", tutarlılık taşıyan bir yetenekler, alışkanlıklar, bedensel sinyaller bütünüdür bu düzen; bireye bilincinde olmadan telkinle ve bir çevreye özgü oluş-duruş tarzlarının içselleştirilmesi yoluyla form veriyor bu bütün.

Habitus kavramı olmadan yüksek kültür çevrelerine "girişte hissettiğimiz duvarın" ne olduğunu sezinlemek pek mümkün olmaz: bu ne bir ekonomik güç eksiği, ne de bir bilgi eksiğidir, bu bir rahat olma, aşina olma eksiğidir, "kendini ayrı bir yerde" bulmanın belli belirsiz bilincidir; ki kendini bedensel duruşlarda, giysilerdeki görünümde, konuşmada ve bedenlerin deviniminde ortaya çıkarır.

Ayrıduruş

Kültürel sermayenin eşitlik dışında "meşru" görünümlü "habitus" durumlarında işler gördüğü bu "sembolik pratikler" sorunsalı "ayrıduruş" kavramına zengin ampirik örnekler oluşturur; kavram Amerikalı sosyolog Thorsten Veblen'in [1899] "gösterişçi tüketim" konusundaki önsezilerini geliştirir.

Bourdieu'yü geniş bir okuyucu kitlesine tanıtacak olan bu kitap değişik metotlar kullanır: istatistik anket, görüşme, gözlem, reklam analizi... Müzikler ve müzeler, masa adabı ve okuma biçimleri, şarkı yarışmaları, kitap ve plak satış birincilikleri ve bütün bu unsurlar sosyal çevreye, eğitim seviyelerine göre değerlendirilerek estetik seçimlerimizin sübjektif olmadığını, sosyal çevreyle bağımlı olduğunu, "snobizmle", sosyal açıdan ayrı durmak isteyen davranışlarla yönlendirildiğini istatistik olarak gösterirler.

Eserini kısa keserek okuyanların düşündürdüğü gibi Bourdieu'nün analizi sosyal katmanları göstermekle sınırlı değildir: Bourdieu kuramsal olarak da beğeni'nin doğasal olduğunu kabulün sosyal motivasyonları redde yaradığını vurgular; burada beğeni, yargıların evrensellik ve nedensizliğini ileri süren Kant tezlerinin karşısındadır.

Bu ayrıduruş sosyolojisi bundan sonra başka alanlarda (üniversite, yüksek devlet makamları) sınanarak bir eleştirel baskı kurma sosyolojisi olacaktır. Başlangıcında paradoksal ve put kırıcı görünen bu sosyoloji, bugün bir ortak akıl referansı olmayı başardı.

Önümüzde açılan, kuramsaldan çok yönetimsel olan ikinci yol, kültürel pratiklerin istatistik ölçümlenmesi yoludur. Sosyal bilimlerin altmışlı yıllarla bilgiyi ilerletme ve karar alma süreçlerine yardım amacıyla metodolojik kazanımlarını kullanan araştırma servislerinin sayıca artmasıyla işe başladı.

Böylelikle müze, tiyatro, konser, opera, sinema, tarihsel anıtlar... kullanımı üstüne çok sayıda inceleme yapılacaktır. Birebir anket raporlarından oluşan bu hacimli "gri edebiyatın" yanı sıra, Fransa'da 1974'den başlayarak Kültür Bakanlığı'nın yürüttüğü [Donnat, 1994, 1999] *Fransızların Kültürel Pratikleri* adlı anketin sonuçlarının düzenli olarak yayınlanması gelecektir. Buradan örneğin 1997'de Fransızların %9'unun son on iki ayda en az bir kere bir klasik müzik konserine, %3'ünün operaya gittiğini öğreniyoruz; bu rakamlar yirmi yıldır da sabit durumda. Daha yaygın olmakla birlikte müze kullanımı oldukça sınırlı bir gruba kalıyor; küçük bir artışa rağmen nüfusun üçte birden azını ilgilendiriyor: 1973'de yapılan ilk ankette Fransızların %27'si aynı yıl içinde en az bir kez müzeye gittiğini beyan ediyorlar; yirmi yıl sonra bu rakam %33'e çıkıyor. Aynı zamanda müze kullanımı sosyal hiyerarşisi olan bir kullanımdır: sosyal mesleksel kategorilerde fark 1'den 3'e değişiyor, tarımla uğraşanlarda %23, üst düzey kadrolar ve serbest mesleklerde rakam %65 [Donnat, 1999].

Fakat yüzde olarak nüfusa oranla bu zayıf artış gene de brüt rakam olarak müzeye giriş sayısında net bir artış gösteriyor: 1960'dan 1978'e ulusal müzelere giriş sayısı 5.1'den 10.4 milyona geçerek ikiye katlanmıştı -genel eğitim seviyesinde ve arzdaki yükselişle-. Sosyoloğun

önünde bu olguyu açıklayacak iki yorum var: 1. Halka doğru bir demokratikleşme söz konusudur: müzelerin yeni sosyal kategorilere açılması var, bu kategoriler sayıca yükseliyor ve daha az eleniyorlar (örneğin, Paris'te Pompidou Kültür Merkezi'ndeki sergilerin müşteri kitlesi orta sınıflardan nispeten daha fazla ziyaretçi çekiyor, Grand Palais sergilerinde ise üst sınıflar çoğunluktalar); 2. Aynı sosyal kategorilerde müze kullanımında yoğunlaşma söz konusu olabilir, çünkü sergilerin sayısındaki ve boş zamana ayrılan zamandaki artış onları müzelere çekmiştir.

Sanat sergilerinin yükselişi

Sanat sergileri Fransa'da XVIII. yüzyıla çıkar; bu, akademisyenlerin kendi yapıtlarını, geleneksel olarak zanaat adamlarının yaptıkları gibi, sokakta sergileyip satmaya kendilerinin koyduğu yasağı gidermek için resim "salonları" açtığı dönemdir. Ürettiklerini ticari olmayan bir mekânda-Louvre'un salonları gibi- doğrudan kazanç gütmeden sergileyerek, ressam ve heykeltıraşlar artık "mesleğin" hor görülen bu yanıyla bağı kopardıklarını kanıtlıyorlardı.

Flaubert'in *Kalıp Düşünceler Sözlüğü*'ndeki deyişiyle bir "XIX. yüzyıl çılgınlığı" olan sanat sergileri resmi yaygınlaştırıp onun statüsünü yükseltmekle kalmıyor, bir yandan da, XIX. yüzyılın ortasından başlayarak, büyük boyutlu sanat sergileri kalabalıkları çekiyordu. Buna paralel olarak, müze başkanlığı görevi, giderek, yapıtların sergilenmesi işlevinin, geleneksel müzecilik araştırma, koruma ve yönetme fonksiyonları karşısında, değerini yükseltiyordu. Ayrıca XIX. yüzyıl sonunda resim galerilerinin gelişme kazanması da, sanat eserine uygulanan yeni ticari sistemle aynı zamana rastladığından sanat sergileri sayısını çoğalttı.

XX. yüzyılın son otuz yılı, eğitim seviyesinin yükselmesi sonucu kültürel kullanımların yoğunlaşmasına tanık oldu. Büyük sanat sergileri sayıca ve ziyaretçi sayısıyla görülmedik

boyutlara ulaştılar: 1967'de Grand Palais'de Tutankhamon sergisi bir buçuk milyon ziyaretçi çekmişti ve Grand Palais ya da Pompidou Kültür Merkezi'nin sergileri de düzenli biçimde yarım milyon seyirci çekiyor. Tabii söz konusu olan kültürlü bir kitle buradaki, ziyaretçi düzenliliği, özellikle de katalog ve yan ürünlerin satışıyla, müzelerin bütçelerine katkı sağlayan bu seyirci kitlesi, seksenli yıllarda müzelerin bütününün modernleştirilmesiyle gelişme kazanır.

O halde söz konusu olan ne? Demokratikleşme mi, kullanımın yoğunlaşması mı? Baktığımızda, bu iki açıklamanın ikisinde de bir gerçek payı var; ikincisi daha belirleyici görünüyor: müzeler dünyası yalnız marjinal boyutta demokratikleşti; talebe daha iyi yanıt vererek, -ya da talebin oluşmasına katkı sağlayarak- eski seyirci kitlesinden yana modernleşti. Fakat bu iki yorum çok farklı meselelere gönderme yapıyor: ikinci olasılıkta –kullanımların yoğunlaşmasında-, giderek kendi kaynaklarıyla, özellikle müze giriş ücretiyle, işlemesi gerekli resmî kültür kurumlarının ticari kârlılık hedefi söz konusu; birinci olasılıkta –farklı seyirci kitlelerine demokratikleşme açılımı- söz konusu olan sosyal amaç, altmışlı yıllardan beri devlet politikalarının vermek istediği, özellikle kültür evleri açarak, kültürel icraatın geliştirilmesi, kültür hakkı kavramı veya kamu-dışı*'yı göz önüne alma yoluyla vermek istediği, desteksiz kalmış halk gruplarının kültüre erişmesini sağlamaktır.

Demokratikleşme siyasiler ve sosyologların ortak tartışma konusudur. İki seçenek koyar orta yere ama ikisi de karşıtlarınca meşruiyetçilik ya da popülizm suçlamasıyla

* Kamu-dışı (le non-public) terimi bir kültür duvarının veya kültür dışına iten olguların varlığını vurgular. (ç.n.)

eleştirilir. Birinci seçenek halk sınıflarının "meşru" bilinen kültüre sınırlı erişmesine bir "yoksun bırakılmışlık" gözüyle bakar ve buna karşı önlemi aktif bir "kültür-verme" politikasıyla –"meşruiyet dayatma" riskini göze alarak, "baskın" kültüre yatırıma değer tek kültür gözüyle bakarak, almak ister; bu, eğilim olarak "Bourdieu" çizgisidir. İkinci seçenek bu kültür propagandacılığını kabul etmeyerek "popüler kültüre" değer taşımak ve onu bir (meşru) kültür eksiği olarak değil de, değerler bazında özgün bir modus, kendi mantığı ve geçerliliği olan bir modus olarak görmek ister. Bu nedenledir ki Claude Grignon ve Jean-Claude Passeron [1989], İngiliz sosyolog Richard Hoggart'ın [1957] halk kültürü üstüne verimli analizlerinden destek alarak Bourdieu'nün yoksunluk kuramına cephe aldılar.

Estetik algı

Burada istatistiki yaklaşımın sınırlarını görüyoruz; "kim neyi görüyor?" sorusuna yanıt veriyor, fakat "görülen nedir?", "nasıl görülüyor?", ya da "gören için bunun değeri nedir?" sorularını yanıtsız bırakıyor. Oysa bunlar, sanatla ilgili çevreler üstüne nitelik ağırlıklı incelemelerin gösterdiği gibi, temel sorulardır. Fakat, burada da, Bourdieu ve ekibi fotoğrafın "sosyal kullanımları" üstünde durarak [1965] yol göstermişlerdi. İstatistiki yaklaşım, derinleştirilmiş söyleşi temelli, sonraları sanat ve kültür sosyologları tarafından alan çalışmalarında kullanılacak, daha nitelikli bir metotla bütünlenecektir.

Etnolojiden alınan gözlem metodu da, açıklama getirici sonuçlara yol açmasa bile, ilginç deneyimler doğurdu. Örneğin, Eliseo Veron ve Martine Levasseur 1983'de *Sanat Sergisinin Etnografisi* adlı çalışmada, bir sergide

Vasat bir sanat

Büyük bir firmanın isteği üzerine kolektif olarak hazırlanmış bir anketten doğan yukardaki kitap fotoğrafın bütün kullanımlarını ele alır. İlk başta fotoğrafın, sosyal bütünleşme göstergesi ve araç olarak özellikle aile içinde işlevi açısından genel kullanımını analiz eder; bu tür bir kullanım, yaygın olma nedeniyle, fark atma arayışında snobizm mantığından ötürü değer kaybına uğruyor. Kitap sonra, fotoğrafın algılanması ve değeri üstünde duruyor: "sanatı taklit eden bu sanatın" sosyal tanımı gene de onda bir doğa taklitçiliği buluyor; Bourdieu ve çalışma arkadaşları burada bir düzeltme yapıyor, fakat diyorlar "ancak safderun bir realizm gerçeğin fotografik temsilini realist olarak görebilir". "Yararsız" bir sanat gerekçesi güden meşru estetiğin karşıtı olan fotoğraf büyük bir ölçüde "barbar beğeninin" alanıdır. "Fotografik üründe ya da fotoğraflarda ifade bulan popüler estetik Kant estetiğinin ters yüzüdür; imaj üretimini ve kullanımını ve imajın kendisini sosyal fonksiyonlara bağlar."

Anket daha sonra, resmi referans alanlarla, daha halk görünümlü teknik yanlısı kişilerin karşı karşıya geldiği bir fotoğraf kulübü üyeleri üstünde, daha sonra özel kuralları olan röportaj fotoğrafçılığı üzerinde ("flu gündelik fotoğrafın baskın özelliğini oluşturur, çünkü otantiklik garantisidir"), reklam fotoğrafçılığı ve fotoğrafın estetik kuramları üzerinde durur. Anket, kullanıcıların sosyal köken farkları nedeniyle farklı anlayışlar içeren ve zayıf bir bütünlük taşıyan fotoğrafçılık mesleği üzerine bir incelemeyle biter.

Fotoğrafın o dönem salt estetik bir yaklaşıma uzak olduğunu, fotoğraf keyfini, öznenin gücünü biçimsel değer açısından ölçecek çapta olmadığını gösteriyor ve bu çalışmayı yapanlar da geçmiş dönemin bilgiç kuramları ve kamunun yükselişini gösteren sanatın sosyal tarihi türüne dahil oluyorlardı. Bourdieu'nün deyişiyle, "spesifik (estetik) kategorilerden yoksun olanlar", "sanat yapıtlarına ancak çevrelerindeki gündelik objelere kattıkları ölçekle yaklaşabilirler" (moral ve faydacı kategorilerle).

Ziyaretçilerin çizdiği hareketlerin filme çekilmesi sonunda birbirinden çok ayrı gezilme yörüngeleri tipolojisi gösteriyordu. Jean Claude Passeron ve Emmanuel Pedler bir serginin ziyaretçilerince *Tablolara ayrılan zaman*'ı kayda alarak burada anlamlı sosyolojik ilintiler bulmak istedilerse de, ölçümlerdeki incelik, bakış süresinin taşıdığı çelişkili anlamlarla bulanıklaşır; bu süre bir uzman kompetansı ya da tersine kültürel göstergelerden yoksun kendi halinde bir kültür meraklısını da gösterebilir. Kitaplar alanında ise, anket "okuyucu izlekleri" görür ve bunların kişilerin biyografik çizgisiyle nasıl bütünleştiğini gösterir [Mauger, Poliak ve Pudal, 1999].

Aykırı görünse de, beğeni davranışları insanların objelere biçtiği değerlerin nasıl dağıldığını anlamakta en uygun metodolojik başlangıçlar sayılamazlar: dışlama ya da tahrip etme bunu negatif yönüyle daha iyi gösterir. Örneğin değersiz görme ya da tiksinmenin, barbarca davranışa dönüşebilseler bile bir tarih süreci vardır [Réau, 1958]; ama beğeni davranışlarının bir de kendi mantıkları vardır ki sanatsal değer sistemleri yanında sosyal değerler de belirtirler (örneğin iş olgusunun değer yükseltmesi); bunu Dario Gamboni [1983] çağdaş sanat yapıtlarını tahrip örneklerinden kalkarak bize göstermişti. Aynı biçimde, Amerikalı siyaset bilimci Erika Doss, çağdaş bir sanatçıya sipariş edilmiş bir esere karşı bir halk itirazı olayını inceleyerek estetik ve demokrasi arasındaki karmaşık bağlar üzerinde düşünmüştü [Doss, 1995].

Fransa'da Nathalie Heinich, çağdaş sanat yapıtlarına gösterilen ani dışlama biçimlerine ve devletin sanatçılara verdiği siparişlere duyulan itirazları incelemeyi, onları sınıflamayı ve saymayı denedi [Heinich,

1998b].Özellikle Luc Boltanski ve Laurent Thévenot'nun [1991] "siyaset ve töre sosyolojisi"nden esinlenerek bir aynı kültürün katılımcılarına özgü, kişilerde değişik ölçüde yerleşik ve değişik türden yapıtların cezbettiği bir büyük "değerler cetveli" elde etmeye çalıştı: estetik (güzellik ya da sanatta), hermeneutik (anlam arayışı), etik değerler (ahlaklılık ölçüleri), yurttaşlık değerleri (kamu yararına duyulan hassasiyet), fonksiyonel değerler (pratik hayat), ekonomik değerler cetvelleri, vb. Yapıtların değerlendirilmesindeki bu prensip ve anlayış çeşidi modern ve çağdaş sanata özgüdür, bu sanat düz/ortak aklın estetik değerlerini altüst eder [Heinich, 1998a]. İspanyol filozof José Ortega y Gasset'in "sanatın insandan uzaklaşması"ndan söz ederken değindiği gibi, içeriğe değil forma dönük modern sanat "özünde halkça tutulmaz", kamuyu bilgili bir azınlıkla, habersiz bir çoğunluk olarak ikiye böler –ve bu çağdaş sanat için daha bir geçerlidir.

Bu durumda, kabul görme sosyolojisi beğeni sosyolojisinin üstünde yer alıyor; estetik tercihleri sorgulamaz o, "güzellik" (ya da çirkinlik), "sanat" (ya da sanatsızlık) sözcükleriyle ifade edilecek bir yargının oluşma koşullarını sorgular. Estetikteki yaklaşımın tersine, bu soruya yanıt sırf yapıtlarda aranamaz; "sosyolojizm", sosyologculuk olarak nitelenebilecek ideolojik bir sosyoloji anlayışının tersine, yanıt yalnız, seyircilerin gözünde de, grupların sosyal özelliklerinde de bulunmuyor. Yapıtların nesnel özellikleri, sanatı algılayanların zihinsel yapısı, kabul görmenin pragmatik bağlamları (yer, zaman, etkileşim...) bir objeyi estetik terimlerde niteleyebilmek için gereklidirler. Bütün bu yolların betimi ve mantıklarına açıklık getirilme sosyoloji için zengin olasılıklar yüklü bir araştırma programıdır.

Sanatta hayranlık

Sanat sosyolojisi burada daha genel bir açıdan bir değerler sosyolojisine doğru gidiyor: çünkü insanın sanatın kendisinde değer arayışı, geleneksel biçimde uzmanların yapıtların kökeni, değeri ve anlamı üstündeki arayışlarından önemlidir. Bir kültüre özgü "değerler defterinde", estetik, sanat yapıtlarını ya da icra eden sanatçıları nitelemede yalnızca bir modustur, yanı sıra ahlak, duyarlılık, ekonomik rasyonalite ve de adalet duygusu vardır. Kuşkusuz, bu değişik yargı türleri, yapıtın özde sanatsal değeri önünde aynı ağırlıkta değiller. Fakat onların yargı olarak varoluşu bile, sosyal aktörleri yargılamaya değil de anlamaya dönükse sosyolog için bir önem taşır.

Sanatta dışlamalar beğeniler kadar, habersizler haberdarlar kadar, zevksizlik zevk sahipliği kadar, kişiler yapıtlar kadar önem taşırlar, yeter ki sanatçı hayatlarından tablolarının değeri kadar söz açılsın. Nathalie Heinich bir "Beğeni Antropolojisi Denemesi"nde "Van Gogh'un Nâmı"nı [1991] incelerken bu çalışma prensibini izledi.

Van Gogh'un nâmı

Ölümünden on yıl sonra Van Gogh'un "eleştiri önünde durumu" analiz edildiğinde yok sayılmış ya da anlaşılamamış olması bir yana, yapıtının uzman eleştirmenlerce fark edildiği ve hatta kutlandığı görülüyor. Buna karşın, XX. yüzyıl içlerinde aralıksız biçimde büyüyen, hayatı ve yapıtı üstüne yapılan inceleme ve biyografi çokluğu, hayranlarında yaygınlaşmış olan fikri, onun trajik sonunun, maruz kaldığı anlaşılmama olgusunun bir sonucu olduğu fikrini yaymıştır.

Sorun burada bu efsanenin artık yanlışlığını göstermek değil, nedenlerini anlamaktır. Bunun

için ressama duyulan hayranlığın değişik boyutlarını, özellikle azizlik mertebelerinden kotarılmış dinsel motifleri hesaba katmak gerekiyor. Böylece kendisini sanatına "feda etmiş" bu "başka adama" karşı giderek bir kolektif manevi borç duygusunun oluştuğunu ve bir yandan da farklı türden bireysel hak helâl ettirme moduslarının –eser satın alma yoluyla, eserlerini uzun uzun seyrederek, ya da ressamın yaşadığı yerlere ayak basarak gelişmekte olduğunu görüyoruz.

Amaç, "inançların" yanlışını çıkarmak, eleştirel bir sosyoloğun yapacağı biçimiyle "yanılgıları" kınamak değil, tasavvur ve eylemlerin nedenlerini anlamak. Sosyologun işi burada ne bu yaratıcı adamın özde başkalığına inanmak, ne de bu kolektif "inancı" basit bir tasarım ya da bir "sosyal kurgu"dur, sonuçta yapay diye kınamak değil. Onun görevi tekil oluş durumunu özel bir değer modusu olarak analiz etmektir; bunu yaparken, sosyal aktörlerce spontane biçimde ortaya konulan nitelemeler tek oluşu, orijinal oluşu, anormal oluşu vurguladıklarında, sosyolog bunlardan kolektif duruşların özgün işleyiş biçimini ortaya çıkarır; bu "tekil duruş statüsü" tam olarak modern çağda sanatın farklılık göstergesidir.

Şimdi "tablo" ile ona "bakanlar" arasına, roman ile okuyucu arasına, müzikal yapıtla dinleyici arasına kültürel zihin düzeninin -algılama, tanıma, değerlemeninsanat heyecanlarına bilgiyi ileten objelerin, -araçlar, imgeler, düzenler, yapıların- nasıl yerleşmiş olduğunu görüyoruz. Bütün bunlar sosyoloğun dikkatini alan bir o kadar ara duraklardır.

VI/ Aracı süreç, mediasyon

Aracı süreç, "mediation" terimi sosyolojide yeni bir kullanımdır: bir yapıtla kabul görmesi arasındaki bütün müdahaleleri göstererek yavaş yavaş "dağıtım"ın ya da "kurumlar"ın yerini almaktadır. İlk anlamıyla bir pazar sosyolojisi, kültürel araçlar, eleştirmenler, kurumlar sosyolojisi anlaşılır: yeterince gelişme kazanmış bütün bu alanlar, klasik sosyolojinin uygulandığı alanlardır, çünkü sınanmış sorunsallar ve metotlarla uyumludur. Fakat "aracı süreçler sosyolojisi", kuramsal olarak daha donanımlı ve geleneksel sosyolojik dekupaja -sil baştan olmasa da- yeni bir gözle bakan, daha radikal bir anlam kazandı.

Birkaç tür mediatör kategorisi ayırt edebiliriz: dikkatimiz sırasıyla, gerçekte sıkı bağlarla birleşik olmalarına rağmen, kişilere, kurumlara, kelimelere ve şeylere yönelecektir

Kişiler

Bir sanat yapıtı, özde ancak karmaşık bir aktörler ağı aracılığıyla var olabilir. Satıcı olmadan satılması, koleksiyoncu olmadan satın alınması, eleştirmen olmadan yorumlanması, uzman olmadan tanınması, açık artırıcı olmadan artırmaya konulması, müze yöneticisi olmadan gelecek kuşaklara aktarılması, restoratör olmadan temizlenmesi, küratör olmadan gösterilmesi, sanat tarihçisi

olmadan betimi ve yorumlanması olanaksızdır, kendisine seyirci bulamayacaktır, tıpkı yorumcu, yayıncı, matbaacı olmadan dinleyecek dinleyici, okuyacak okur bulamayacağı gibi.

Raymonde Moulin *Fransa'da Resim Pazarı*'nda [1967] bu farklı sosyal aktör kategorilerini ayrıntılı inceledi. Söyleşilerle ve çevreyi yakın gözleme olarak, orada ressamların parasal rayicinden ölüm sonrası ünlerine varıncaya dek, çıkarları kesişen ya da çatışan bu farklı görev kategorilerinin etkinliği sonucunda "sanatsal değerlerin nasıl kurulduğunu gözlemledi. Bu bakış açısı sanata ve başka alanlara özgü olanla -mali çıkarlar, uzmanlık, hesap yapma-, yalnız sanata özgü olanı ortaya çıkarmaya çalıştı: örneğin, sanatsal başarının temel bir boyutu olan gelecek'in burada oynadığı rol, ya da yapıtların değer artışında değişmez bir faktör olan [Moulin, 1995] enderlik kavramına atfedilen önemi (eşi bulunmayan yapıtlarda maddesel önem, orijinalite durumunda üslupsal önem) gösterdi.

Yirmi beş yıl sonra, aynı yaklaşım R. Moulin'in *Sanatçı, Kurum ve Pazar*'da [1992] bu kez modern sanatın değil, çağdaş sanatın özelliklerini, en çok da "pazara dönük sanatla", "müzeye dönük sanat" arasındaki iki yanlı bir üretim gelişmesinde kurumların birincil etkisini incelemesine yol açacaktır. Bu sanat pazarı sosyolojisi, uzmanlar [Moulin et Quemin, 1993] ya da açık artırma yöneticileri gibi [Quemin, 1997] bazı sosyal aktör kategorilerine de eğilebiliyor.

Aynı açıdan bakan başka çalışmalar da yapıldı. Örneğin, Liah Greenfeld İsrail'de üslupları, beşeri tipleri ve ilgili çevre kategorilerini birbirleriyle ilişkilendirdi; farklı "gatekeepers" kategorilerinde (eleştirmenler, müze

başkanları, galeri sahipleri) abstre sanat ya da figüratif sanat söz konusu olmasına göre iki farklı kariyer biçiminin açılıyor olduğunu gösterdi; ve altmışlı yıllarda konseptualizm'in ortaya çıkışıyla sanatta bağlamın ve yenilik getirme kriterinin önem kazandığı görüldü [Greenfeld, 1989]. Amerika'da Stuart Plattner [1996], St. Louis şehri üstüne çalışmasında analizini bir yerel pazara çevirdi, sanatçı, tacir ve koleksiyoncular arasındaki bağların ekonomisini gösterdi.

Galeri sahipleri gibi, sanatta parasal değerlerin dolaşımına katılan aktörler söz konusu olunca, sanat ekonomisine yöneliriz; bu dal da ayrıca gelişti –özellikle kültür endüstrileri konusunda-, buna burada girmeyeceğiz [Benhamou, 2003]. Antoine Hennion'un [1981] plak profesyonelleri konusunda, müzik yayım araçlarının yapım ve dağıtımındaki kişilerin rolünü göstererek yaptığı gibi meslekler sosyolojisine daha yakın bir yol da izlenebilir. Aynı biçimde, Nathalie Heinich, sergi küratörleri konusunu ele alarak, bu kategorinin nasıl giderek bir "mesleki" statüden, tıpkı sergilenen sanatçılar gibi ön plana çıkma arayışı gerekçeleriyle, bir "kurucu" statüsüne yöneldiğini gösterdi.

Eleştirmenlerin etkinliği de bir kabul görme sosyolojisi konusu olabilir; bu artık geleneksel edebiyat incelemelerinde yapıldığı biçimiyle bir "eleştiricilerden yana şanslı olmanın tarihi" olmaktan çıktı. Burada, Pierre Bourdieu'nün çalışmaları izleğinde kalıp, eleştirmenlerin sosyal veya siyasal pozisyonu ile estetik duruşları arasındaki bağı açıklamak söz konusu olabilir; Joseph Jurt Almanya'da gazeteciler söyleminin yazı yazılan kurumun ideolojik tercihlerine bağlı olduğunu göstermişti [Jurt, 1980]. Fakat bir değerler antropolojisi perspektifinden,

Sergileme görevinden küratöre gidiş

Seksenli yıllarda Fransa'da yeni bir kültür aracılığı tipinin ortaya çıkışı görülür: sergi küratörlüğü. Bu döneme kadar, bir serginin "organizasyonu" hep bir müze başkanının işiydi ve anonim kalırdı. Müze koleksiyonundan yapıtlar seçmekle ve değişik müzelerden başka yapıtlar ödünç almakla, resmin duvara askısının başında olmak ve sergi kataloğundaki yapıtlara anonim kalacak notlar yazmakla yetinirdi organizatör.

Giderek, düzenleyiciler, yazarı olmak durumunda değilseler bile, sergi kataloğunda gerçek bir giriş yazısına imza atmaya başladılar; isimleri basına iletilir ve sergide verilir oldu. İşleri karmaşıklaştı: sergi temaları kişisel bir sorunsal belirtmeye başladı; az tanınmış sanatçılar ya da ender gösterilmiş yapıtlar aranır oldu; değişik alanlarda uzmanlara başvuruldu; sergi dekoru ince bir biçimde, profesyonel bir dekoratörün yardımıyla işlendi. Çağdaş sanat konusunda, düzenleyiciler belirgin bir güç kazandılar (Yves Michaud [1989] bu gücün ölçüsüzlüklerini eleştirdi): az bilinen, daha sonra sözü edilecek bir sanatçıyı sergilemek, hem kendi ününü yapmak hem de sanatçıyı lanse etmek oluyordu.

Sanat eleştirmenleri kendileri de bu gelişmenin içindeler: bir sergiyi tanıtım yazısında, bugün sergilemenin niteliklerini (duvara askı düzeninden duvar rengine dek), yalnız yapıtların niteliklerini de değil, ölçüp biçiyorlar. Hukuk da bu yeni yapımcının doğuşunda rol oynuyor: 1998'de Paris'te Henri Langlois tarafından Yeni Sinema Müzesi'nin açılış sunumu, tarihte ilk kez, yapımcılık hakları verilmeye, "entelektüel eser" olarak korunmaya layık görülüyordu [Edelman ve Heinich, 2002].

yorumcuların kullanıma koyduğu değerlendirme düzenlerini (rejimlerini) ortaya çıkarmak da söz konusu olabilir: örneğin Pierre Verdrager [2001] aynı yazar üstünde esin'e,

ya da brüt yazım çalışmasına ağırlık verilmesine göre, farklı bir değer yargıları mantığının varlığını ortaya çıkardı.

Kurumlar

Kişiler sıkça-sanatın sosyal tarihinin gösterdiği gibi- özgün tarihleri ve mantıkları da olan kurumlar çerçevesinde kalarak etkide bulunurlar. Burada da gene birkaç sosyal bilim disiplininin sınır çizgisindeyiz.

Örneğin, Amerikalı William Baumol devlet kurumlarının parasal desteğinin seyirlik düzenleme maliyetlerinin yükselmesine neden olduğunu, bu desteklerin, kalite beklentilerini pazarın sunabileceğinin çok üstüne çıkardığını [Baumol, 1966] gösterdiğinde ekonomiyi öne çıkarır. Gene, Fransa'da çağdaş müzikle görevli devlet kuruluşları, müzik seçiminde hiyerarşi gözetmenin ve maliyette enflasyonun ortaya çıkardığı seyirci sayısındaki büyük düşüş ile kendi içinde kapalı kalan bir duruma yol açtılar [Menger, 1983].

Eser ve yazar statülerinin hukuki tarihi de, Amerika'da [Merrymen ve Elsen, 1979], Fransa'da [Soulillou, 1995; Edelman, 2000] buna katkıda bulundu. Ayrıca, çok sayıda organizasyon sosyolojisi anketleri mevcut ve bunlar çoğu zaman, kültürün yayılması için uğraşan devlet kuruluşlarının bilirkişilik siparişlerine dönüktür. Son olarak da, kültürel tarih Fransa'da devlet kurumlarının incelendiği birden fazla çalışmaya yararlı oldu [Laurent, 1983; Ory, 1989; Urfalino, 1996]; bu çalışmalarda kültür politikalarındaki üç büyük eksenin nasıl geliştiği görülmektedir: koleksiyonlar oluşturma, sanatçıya doğrudan yardım ve XX. yüzyılın ikinci yarısında daha geniş kesimlere kültür yayma çabası.

Kültürel eylemde ikilemler

Altmışlı, daha çok seksenli yıllardan beri sosyalist bir hükümetin gelişiyle, kamu erkinin kültürel icraatı Fransa'da "kültüre erişme eşitliği" sloganıyla özetlenebilecek bir ikilemle karşı karşıya geldi. Gerçekten de demokrasi talebi çoğu zaman kültürel taleple ters düşüyor: kültüre erişim - bunu Bourdieu'nün çalışmaları ile biliyoruz- ilk elde ayrıcalık ile eş anlama geliyor; diğer taraftan, sanatta kalite giderek "avantgard"la ölçüldüğü için buna yabancı kalanı dışlıyor.

Bu çelişki önünde birkaç politika uygulandı. İlki sorun yokmuş gibi –çelişki yokmuş gibi- yapıp müdahale etmeden işi olacağına bırakmak: bu liberal politikadır, az maliyetlidir fakat kendinden olmayanı dışlama kusuru taşıyor ve özellikle kültürel düzlemde kültüre uzak kişinin kendini dışlamasına.

İkinci politika da sorunu yok saymaya çalışıyor ama kararlılıkla kültürün herkese ulaşmaması için bir neden yok diye karar alarak: özellikle tiyatro alanında "kültürel eylem" diye bilinen eylem bu yolu seçti, en yoksun olanlara kaliteli yapıtlar vermeye çalıştı. Bu politika gerçek başarıların yanında belli yenilgiler gördü; ya açık ve sert biçimde yadsındı, ya da belli belirsizce nüfuzu güç eserlere erişebilme ölçülerine sahip olmayanlarca duyulan bir dışlanmışlık hissi ile karşılık gördü.

Bir üçüncü politika yok sayma kullanmıyor, fakat karşıtı politikayı, ileriye doğru kaçışı kullanıyor: buna popülizm denir, dışlanmışlık büyüklüktür deyip popüler kültüre alkış tutuyor, farklı oluş hakkı istiyor. Burada da, otantik ifade biçimlerine hakkını vermek fırsatları doğabilir, fakat bu, kültürce en yoksun bırakılmışları sanat haklarına, başka deyişle sanatı tv'den futbola giden bir boş zaman "kültürüne" hapsederek oluyor. Seksenli yıllar bu çok gerilimli konu üstüne özellikle öğretmenlerde yoğun bir entelektüel tartışmaya yol açmıştı.

Bir dördüncü politika da ileriye kaçıştadır, ama karşı yönde, elitizme doğru kaçışta, popülizme değil: bu politika avantgarda destek verir, demokrasi ile uğraşmaz. Bu seçeneğin avantajı sanat uzmanlarının ve en kabul görmüş sanatçıların

dar fakat prestijli çevresine hoş görünmek istemesidir. Sakıncası ise ön planda olmayan sanatçıları ve kesimleri dışlaması ve devlet müdahaleciliğine karşı eleştirileri körüklemesidir.

Bugün kültürel eylemde siyasal pozisyonlar bu şekilde belirginleşir, elitizm ve popülizm, liberalizm ve müdahalecilik kesişirler.

Bir kurumun, bir sanatsal etkinliğin kullanımını, statüsünü ya da kabul görmesini eğip büktüğünü ve değişime uğrattığını göstermek ilginç olacaktır. Örneğin Amerika'da Rosanne Martorella operanın iç yapısının müzikal üretime nasıl ağırlığını koyduğunu ya da şirket koleksiyonlarının sanat çevresini nasıl etkilediğini gösterdi [Martorella, 1982, 1990]. Aynı şekilde, Serge Guilbaut [1983], enternasyonal sanat çevresinde belli başlı karar adamlarında stratejilerin değerler coğrafyasını süreli biçimde saptırdığını betimledi. Müzeler de yapıtların ekonomik ve kültürel değerinde etki yapıyorlar [Gubbels ve Van Hemel, 1993], sergiler ise kültürel bir olayı halka tanıtırken onun algısına bir önbiçim getiriyorlar [Heinich ve Pollak, 1989]. Ve, vaktiyle oynadıkları önemli rolü bugün oynayacak gerçek akademilerin olmayışı nedeniyle, devlet memuru uzmanların oluşturduğu "görünmez akademiler" kültür politikalarını yönlendiriyor ve bunun sonucunda yaratma olgusunu etkiliyorlar [Urfalino, 1989; Urfalino ve Vilkas, 1995].

Kelimeler ve şeyler

Mediasyonların incelenmesini kişilerin ve kurumların eylemleri ötesine götürebiliriz: kelimeler, rakamlar,

imgeler, objeler de bir yapıtla ona çevrilen bakışlar arasında aracılık sağlayabilirler. Bir kere daha, sosyoloji bu noktada, bizi bir tablo, bir yazınsal metin, bir müzikle doğrudan bağıntıya alan direkt deneyimi zenginletse de onunla aynı dili kullanmaz. Müzik örneği, bu noktada, aracılıkların gözardı edilmemesinde tam bir pratik örneğidir, çünkü objeler, plastik sanatlarda tablo ve heykel olarak göz doldursalar da, üretim ya da müzik yayım araçları olarak vazgeçilmez fakat ikincil bir yer tutarlar.

Genelinde, bu aracılıkların özelliği aynı anda görünmez ve görünürde olmalarıdır. Fotoğraf bunun tipik bir örneğidir; icadı, önce siyah-beyaz sonra renkli gelişmesi her insanın, Malraux'nun deyişiyle "imgelem müzesine" zenginlik kattı. Bakılan bir yapıt artık kimi zaman bilmeden karşılaştırdığımız başka yapıtların imgeleriyle doygundur. Sanat yayıncılığı bugün imgelerin, yorumlayan, bilgilendiren, değerlendiren sözcüklere karışmış olduğu estetik çevremizin içinde yer tutuyor. Sanatçılar üstüne monografilerin, mektuplaşmalar yayınının, ince araştırılmış biyografiler sayısının artması görsel, müzikal ya da yazınsal kültürün genleşmesini daha da artırıyor.

Sanat kurumlarının duvarları bile bakışa ya da dinletiye yön veriyor; duvarların kendileri de yapılışlarında rol oynayan başka baskıların (zorlamaların) -teknik, idari, ekonomik, sanatsal baskıların- çoğul etkisiyle uyum görmüşlerdir [Urfalino, 1990]. Sanatçı imzasına verilen ve benzersiz objelerin hakikiliklerini kanıtlayan "parasal rakam"ın kendisi de, Benjamin'in deyişiyle sanat yapıtını hâleleyen bu "büyü"de reprodüksiyonları, kopyaları, sahteleri bulunduğu ölçüde yapıcı bir rol oynuyor [Fraenkel, 1992; Dutton, 1983]. Şu da var, açık arttırmalar için yapılan reklam bu sanatsal imajlara, çokluk

yapıtlar üstüne yapılan kimi yorumları besleyen olağandışı rakamlar ekliyor.

Daha az görünür biçimde, estetik algıya ön biçim veren, az çok bedensel yeteneklerde şekillenmiş zihinsel çerçeveler de var: değişik türden değer sınıflamaları gibi [Dimaggio, 1987] ve, özellikle sanat türleri hiyerarşisi, profesyonel bilirkişilerde birikim kazanmış bilgisel ya da duyusal kompetanslar gibi [Bessy ve Chateauraynaud, 1995], amatörlerde birikim bulmuş kompetanslar [Hennion, Maisonneuve ve Gomart, 2001]; ve gerçek bir sanatçının ne olması gerektiği üstüne, hayat hikayeleri, anekdotlar ve bazen de efsanelerden örülü, bir toplumun ortak kültürünü biçimleyen tasarımlar, tasavvurlar. Algılama sosyolojisinden tasavvurlar sosyolojisine dek, sanat sosyologları önünde, yeni yeni izlenmeye alınan, birçok yol açılmaktadır.

Sanat ve para

Sosyal yaşamın birçok alanında görüldüğünün tersine, para sanatta değerin uygun ölçüsü değildir, en azından modern dönemde. Yayınlanışının ilk birkaç yılında birkaç yüz kopya satmış bir kitap, orta ve uzun vadede bir yayıncıya servet getirebilir, yeter ki ticari yayıncılığın kısa vadesi yerine "salt edebiyatın" "uzun vadesine" odaklanmayı başarsın [Bourdieu, 1977]. Aynı biçimde, yaratıcısının sağlığında bir avuç franka satılmış bir tablo, yüzyıl sonra birkaç milyon dolara ve daha ileriki açık artırmada yarıdan azına satılabilir; on yıl önce sanat pazarındaki "patlama" sırasında büyük değer biçilmiş çağdaş sanat yapıtları, bugün o zamanki fiyatının onda birine alıcı bulamıyor.

Bu hep böyle olmadı. Ortaçağda, imge üretiminin zanaat rejimine (düzenine) bağlı olduğu sıralarda, ödeme normal biçimde "metre" hesabıyla,

başka deyişle boyanmış ya da yontulmuş yüzey hesabıyla, çok ender olarak da "ustaya", sanatçının ününe göre yapılıyordu. Akademik organizasyonun mesleki kuralında –sanatçının ünü arttıkça meşru başarısını yükselten bir ölçüyle–objenin (eserin) satın alınması, obje için sanatçıya sipariş verilmesi ve sanatçıya aylık bağlanması derecelerini içeriyordu. Çağdaş dönemlerdeki "yetenek" kuralında, yeteneği kabul görmemişse sanatçının hiç kazanmaması ("bohem" yaşayışı), ya da deha olarak bakıldığında büyük ölçüde kazanması normal görünüyor (Picasso'nun büyük serveti örneği; söylendiğine göre eğer tablolarını ölümünde satmış olsaydı, dünyanın en zengin adamı olurdu).

Çünkü sanat artık "tekil duruş kuralına" girmiştir [Heinich, 1991]. Standartlara, eşdeğerliklere düşmandır bu kural. Kısa vadeli ticari başarının olduğu yerde, sanatçı büyük olasılıkla kendini sıradanlık ölçülerine bırakmıştır ve ondan özgün yapıt beklenemez. Bir yandan da, imge sanatlarında büyük fiyat artışları olasılığı var, çünkü burada yapıtlarda bir tek olma vasfı vardır (felsefeci Nelson Goodman'e [1968] göre bunlar "otografik" sanatlar oluyor); karşıda edebiyat ve müzik gibi "allografik" sanatlar, kitap ve partisyon şeklinde değer kaybetmeden sonsuz biçimde çoğaltılabilirler. Fakat pazara sürülmüş olağanüstü ve değişik türden miktarların gösterdiğinin tersine para sanatta değerin doğru ölçüsü olamıyor.

Aracı süreç, mediasyon kuramları

Yaptığımız bu "mediatörler" turu gene de sorun çıkarıyor, çünkü "aracı süreci" ona bitişik olan iki kutuptan, üretimle kabul görme'den (resepsiyon'dan) ayrı tutmak çoğu kez güç görünüyor. Üretim tarafında, zihinsel çerçeve, sanatçı olsun olmasın aynı çevrenin üyelerine özeldir. Küratörler davranışta sanatçılara ayak uydurmaya bakıyor; sanatçılarsa çokluk kabul görme olgusu kendilerinden çıkmıyorsa da, kendi eserlerinin en iyi

temsilcileridirler; Svetlana Alpers [1988] bunu Rembrandt üstünde, Tia De Nora [1995] Beethoven üstünde, Pierre Verdrager ise [2001] Sarraute üstünde gösterdiler. Ayrıca, mediasyon kimi zaman eser üretimine katkıda bulunur; sanat kabul işlemleri (sergiler, yayınlar, yorumlarla) sanatçının sanatı önerme sürecinin parçasıdırlar ve sanat bu durumda prodüktör, mediatör ve reseptör arasında üçlü bir oyuna dönüşüyor [Heinich, 1998a].

Resepsiyon katında, eleştirmenler reseptör müdür mediatör mü? Bu, yapıta bağlanmak istenen kabul türüne göre değişir ve uzmanların yargısına ve gelecek kuşak etkenine belli bir ağırlık kazandırır: çabuk yayım gören yapıtlarda önemleri azalacağından, eleştirmenler herkes kadar reseptördürler. Yayımı yavaş yapıtlar, güç yapıtlar söz konusu olunca, eleştirmen zorunlu mediatör olacaktır. Özetle şöyle diyelim: "mediasyon" kavramının özelliği biraz da kullanımda eriyip gitme değil midir?

Burada, bu kavramın geçerliliğinden kuşku duymak değil istediğimiz, tersine sanat dünyası yaklaşımını başka türlü kurmaya bir çağrı. "Sanat"ın iki kutbunu, eseri ve "sosyal"i (bağlam ya da resepsiyonu) net biçimde ayrık objeler olarak ele almakta ısrar edersek, o zaman bu ikisi arasında bizi birinden diğerine adım adım götürecek olan bir "aracılar" dizisi olmalıdır: İşte gene bildik o yere geldik, sosyolojinin tarih öncesine, "sanat ve toplum" biçimindeki deyişleri sineye çekeceğiz, bu deyişin birinci terimi ikinciden öyle bir arındı ki en usta çabalar bile artık ikisi arasında bir ilinti kuramaz. Ama sosyolog gözüyle bakacak ve "sanatı toplum olarak" alacak olursak, o zaman bu iki kalıp arasında geçilmez sınırlar yerine kişiler, kurumlar, objeler, sözcükler arasında,

sanat evreninin çoğul boyutlarındaki sürekli devinimi düzenleyen bir ilintiler sistemi olacaktır.

Böyle olunca da, ayrı dünyalar arasında,olmadık bağlantılar kurmaya çalışan "aracılar" olmayacaktır, bunun yerine, dönüşümler gerçekleştiren-ya da "bir dili başkasına çeviren"- mediatörler olacaktır; bu dönüşümler sanatın kendisidir ve sanat da onlara varlık kazandırır. "Mediasyon sosyolojisi" için gerekli program budur.

Bu program iki türlü düşünülebilir. "İnsan deneyiminin" "sosyalle kurulu" (doğasal olmayan, objektif olmayan) boyutunu vurgulayan "konstruktivist" modele göre estetik değerlerin sonradan konulmuşluk olgusu eleştirilir: bu eleştiri, üçüncü kuşak sanat sosyolojisinin büyük bir bölümünü az çok açık biçimde hareketlendiren eleştiri oldu. Buna karşılık, bilimler ve teknikler sosyolojisinden esin almış ve özellikle objelerin rolünü vurgulayan modele göre söz konusu olan ise maddesel gerçeklerin, insan eylemlerinin, veri'nin ve kurgu'nun birlikte kurulmuş olduğunu, ya da yaratılmış eserlerin objektif özelliklerini ve bunları bu biçimde tutan tasavvurları açık biçimde göstermektir. Mediasyon sosyolojisi bu ikinci yolu düşünür, Bach'ın ölümü sonrası kariyerine uygulanan örnekteki gibi [Fauquet ve Hennion, 2000].

Mediasyon sosyolojisi

Fransa'da özellikle Bruno Latour'un yapıtlarında uygulanan bilimler sosyolojisi doğrultusunda çalışan Antoine Hennion, sanat sosyologlarını içsel analizle dışsal analiz arasındaki kısır karşıtlıktan çıkmaya ya da yapıtların özde değeriyle (düz/ortak akıla ve sanat uzmanlarına göre) bu değere inanma arasındaki (rölativist sosyologlar) karşıtlıktan çıkmaya çağırır. Bilimler

sosyoloğu David Bloor'un [1983] çizmiş olduğu "sıkı programdan" esin alan Hennion'un gözünde bir mediasyon sosyolojisinin taban koşulları şöyle olmalıdır:

"– Önce sanat tarihinin güçlü zamanlarını belirleme işlemlerini sürdürmek, yapıtların bize varış yollarını ihmal etmeden yaratma olgusundan resepsiyon sürecine kadar ulaşmak, pahalı yapıtlarla onları değerlendirme biçimlerinin, çevrelerin ve niteleyici uzmanlık sözcüklerinin birlikte ortaya çıkışını sorgulamak;

"– sonra da, ek olarak, yapıtların dünyasıyla sosyalin dünyasını, birinin diğerini nedensel yorumlamak gücüne sahip olacağı iki kapalı kutu gibi ayırmamak; tersine kendimize araştırılacak husus olarak, ve farklı gerçekleri birbirinden ayırmak için, onları bağlayan nedenleri göstermek, bir nedenin hangi nedeni açtığını belirlemek için ve genel nedenselliklerde anlaşabilmek için, araştırılacak husus olarak sosyal aktörlerin hareketini konu almak" [Hennion, 1993, s.100].

Geniş bakarak, "mediasyonu" yapıtla seyirci arasına giren her şey diye düşünebilir ve bunu yapıtla seyircinin yüzleşmesi, karşı karşıya gelmesi diye gören sosyoloji öncesi bakışı zor durumda bırakabiliriz. Bu açıda başka yaklaşımlar da mediasyon kavramına kuramsal destek sağlayabilir. Örneğin, Pierre Bourdieu'nün geliştirdiği [1977, 1992] "alan" kavramı da bir mediasyon sorunsalına bağ oluşturabilir.

Alanlar sosyolojisi

"Alan" "champs" bir etkinliğin "bağlamı" anlamında basite indirgenemez. Bourdieu'nün önerdiği model sosyal pozisyonların tek boyutlu ölçeğini kırarak bunu iki boyutlu, ekonomik ve kültürel boyutlu bir ortama alıyor (V. alt bölümde gördük). Bu şekilde, kolektif yaşamın farklı alanlarını çok faktörün

belirlediği bir karmaşık düzende tasarlamak olasılığı doğuyor: hiyerarşik pozisyonlar, "sermaye" hacmi ve türleri, kıdem durumları, vb. gibi.

Bu şekilde, edebiyatın "alanı" yaratıcı "bireyle" geniş "toplum" arasında ilkel bir karşıtlığı değil, prodüktörler, yayıncılar, uzmanlar, okuyucular, "eskiler" ve "yeni gelenler", eskiyi miras alanlar ve yırtarak gelenler, ekonomik sermaye veya kültürel sermaye sahipleri arasındaki somut ilişkileri ortaya koyacaktır. Ve bu, öbürleri karşısında bir "alanın" göreceli pozisyonu (bu pozisyon da hiyerarşi içindedir) ne olursa olsun geçerlidir: Flaubert için, bir çizgi roman yazarı için [Boltanski, 1975], Manet ve bir moda yaratıcısı için de geçerlidir bu [Bourdieu ve Delsaut, 1975].

Yaratıcılık pratiklerini bütün diğerleri gibi "alan" ilişkisi içinde düşünmekle, hem estet idealizmini, hem de sanat yaratıcılığını sınıf çıkarlarının bir "yansıması" olarak tasarlayan mekanist marksizmin indirgeyiciliğini önlemiş oluruz. Meydan artık özgün kolektif belirlenmelerindir, bunları sosyal sınıflar mantığı içinde düşünemeyiz; bir alanın özel pozisyonları olarak düşünülmelidirler bunlar.

Alan kavramıyla birlikte giden, Bourdieu'nün sanatsal alan konusunda önemle kullandığı "göreceli otonomi" kavramı var. Aslında, hiçbir alan tam bağımsız değildir, çünkü sosyal aktörler zorunlu biçimde birden fazla alan'da yaşarlar, bunlardan bazıları diğerlerinden daha kapsayıcı ya da daha güçlüdür. Örneğin, sanat eleştirmenleri "alanı" sanatsal "alan"dadır; bu alan ise sanat pazarından daha geniş bir pazarın baskılarına, hukuk "alanı" çerçevesinde hazırlanmış yasaların, siyaset "alanı"na giren karar süreçlerinin baskılarına açıktır. Ancak, aynı zamanda hiçbir alan bütünüyle bağımsız ve dış belirlenmelere bütünüyle açık da değildir: o zaman bir "alan" olmazdı; kuralsız, özgün yapısallıktan yoksun basit bir etkinlik konusu olurdu.

Başka deyişle, bir etkinlik bir yapısal pozisyon ağıyla, kurumlar, aktörler ağıyla ne ölçüde ara süreçlenmişse, mediatize edilmişse, meselelerinde o ölçüde bağımsızdır: ara sürecin cüssesi alan'ın otonomisiyle doğru orantılıdır. Bunu örneğin yazınsal alan'da görürüz; farklı otonomi dereceleri vardır burada, mediatörlerin eylemine ya da özgün meselelerin (salt edebiyat) daha genel meselelere (angaje edebiyat) "çevrilmesi" operasyonlarına bu derece farklı otonomiler aynı ölçüde başvurmazlar. Örneğin siyasi avantgardizm ile estetik avantgardizm arasındaki gerilim bir otonomi arayışı çatışması olarak okunabilir; bu, kalem sahiplerinin, alan dışı değerlere mi (heteronomi), alan içi değerlere mi (otonomi) yatırım yapmalarına göre değişir [Sapiro, 1999]. "Kültürel sermaye" kavramı "alan otonomisi" kavramıyla birlikte, sanat sosyolojisi için önemli bir adım oldu ve sosyolojide Pierre Bourdieu'yü büyük bir referans durumuna getirdi.

Alan'ın bağımsızlığı kavramı ve mediasyon kavramı başka bir yaklaşımla da kurulabilir: tanınma (kabul edilme) sosyolojisi ile. Felsefe [Honneth, 1992] ve antropolojiden [Todorov, 1995] kalkarak yapılandırılmış bu sorunsal bugün sosyolojide de görünürleşiyor. Sanata uygulanması durumunda haliyle, İngiliz sanat tarihçisi Alan Bowness'in [1989] önerdiği alternatif modelle desteklenebilir: bu modelin doğru yanı, sade oluşu dışında, sanatın bu iki eklemli temel zaman ve mekân boyutunu yani sanatta ünlerin nasıl yapılandığını değerlendirmeye alması oldu.

Tanı(n)ma sosyolojisi

The Conditions of Success - How the Modern Artist Rises to Fame [1989] adlı çalışmasında Alan Bowness modernitede plastik sanatlar örneğinden kalkarak "tanı(n)manın dört çemberi" adını verdiği konuya açıklık getirir. Birinci çember sanatçının akranlarından oluşur, sayıca azdırlar fakat yargıları sanatçılar için büyük önem taşır (sanatlarının yenilikçi, ve tabii hazır yargıdan uzak olma ölçüsünde bu önem daha da artar). İkinci çember tacir ve koleksiyonculardan oluşur, alım-satım sanatçılarla doğrudan temasla özelde yapılır. Üçüncüsü uzmanların, bilirkişilerin, eleştirmenler, müze başkanları, küratörlerin çemberidir; devlet kurumları çerçevesinde ve sanatçılarla - zaman ve mekânda- uzaktan çalışırlar. Sonuncu çember ise büyük kamu kitlesinin çemberidir (kısmen bilgili ya da habersizdir), sayıca önemlidir ama sanatçıların uzağındadır.

Bu modelin ışığıyla, çağdaş sanatın modern sanat içinde statü farkını, hiç değilse Fransa'da, sosyolojik terimlerle okuyabiliriz: ikinci ve üçüncü çemberler artık yer değiştirmiş durumda; eser satın alma, sergi düzenleme ya da eser yorumu aracıyla yapılan tanınma sürecinde, devlet aracılarının eylemi -müze başkanları, küratörler, sanat merkezi sorumluları, uzman eleştirmenler- özel pazarın önüne geçiyor. "Çağdaş sanatın krizi" dediğimiz nesnenin boyutlarından biri de işte budur.

Görünürdeki sadeliğine rağmen, bu iç içe geçmiş çemberler modeli üç boyut içermesiyle ilgi çekicidir: ilk önce sanatçıya mekânda yakınlık boyutu (sanatçı akranlarını özel olarak tanıyabilir, bir olasılıkla tacirlerini ve koleksiyoncularını, belki kendi uzmanlarını da, sanatıyla ilgili kesimi ise pek az); ikinci olarak sanatçının sanat hayatındaki hareketlilik (akran sanatçılarda yargı çabukluğu, satın alıcıların kısa vadesi, eserini bilenlerin orta vadesi,

basit seyircinin uzun vadesi ve belki gelecekte ün); son olarak da, söz konusu tanınmanın sanatçı için taşıdığı önem, bu önemin yargılayanların yargı değeri ile ölçüsü (dördüncüden birinci çembere doğru, sanata ilişkisinde kazanılmış otonomlaşma derecesi).

Bu bize modern çağda sanatsal etkinliklerdeki tezatlı ekonomiyi iyi gösteriyor, çünkü yenilik getirmek ve orijinalite olguları, sanatı "tekil duruş kuralının" gözde gösteri alanı kılarak; en önemli değerlendirme kriterleri oldular. Bir yapıtın "mediatörleri" silsilesinde sayıca az oluş (sanata parasal değerle değil, estetik güvenle ödeme yapanlar) büyük bir kitleden daha fazla bir seçkinlik getirir; büyük kitle sanatçıya uzun vadede dönerse durum değişir (büyük kitle sanatçıya o zaman bu ödemeyi geç yapmıştır, bazen de ölümünden sonra). Eğer bu tanıma akranlarından birkaçından, ya da çok seçkin uzmanlardan (Van Gogh örneği) geliyorsa büyük sanatçı kısa sürede tanınabilir; fakat tanınma büyük kitleden gelirse, büyük olasılıkla kötü bir sanatçı, doğru deyişle geleceği olmayan bir sanatçı ("itfaiyeci" diye tanımlanan ressamlar örneği), ya da minör (hiyerarşide küçük) bir resim türü icra etmiş sanatçı olacaktır. Tersi durumda, bir sanatçı eğer ölümünden çok sonra birkaç sanatçı tarafından tanınmışsa, tanınma sınavını büyük ölçüde kaybetmiş olacaktır.

Avantgardların mantığı da burada beliriyor [Poggioli, 1962], uzmanlar için bu mantık o kadar tanıdık ki habersizlerde doğurduğu garipsemenin farkında olmayabiliyorlar. Habersizler sanatta büyüklüğün para ile ölçülememesi fikrinde zorlanıyorlar; daha doğru bir deyişle, bu alan ve sanatçının bu alandaki pozisyonu otonomsa, para kriteri önemsizdir; şöyle de diyebiliriz, para çok standartlaşmış bir mediasyon olduğu için ve eğer daha göz alıcı, daha

bireysel, daha heyecan taşıyan mediasyonlarla - beğenilme boyutu, sanat kültürü sahipliği, esere duyulan heyecan yükü- birlikte gitmiyorsa, önemsizdir.

Mediasyon, alan'lar sosyolojisi, tanınma: bu üç model arasında tercih yapmak gerekir mi? Bunlar birbirlerinden ayrı yaklaşımlar olmaktan çok, bir yapıtın "kariyerini", ressam atölyesi, yazar, müzisyen çalışma odasıyla yapıtın insana erişmesi arasındaki süreçte izlemek için bakış açılarıdır. Çünkü yapıt üretmek için, mediatörlerin kurmuş olacağı yapısal tanıma aracı yoluyla atölyeden çıkmak, bir köşede yazı yazma durumundan çıkmak gerekir, bir alan'a girmek, ve orada, mekânda ve zamanda gerektiği gibi şekillenmiş diğer mediasyonların desteğini de alarak, dolaşıma girmek gerekir. Bu rakip modeller önünde en iyi seçim gene de onları ampirik uygulama sınavından geçirmektir.

Mediasyon kuramı sosyal ağlar'ın nasıl işlediğini anlamamıza yardım ediyor, fakat bunun yapısallaşması konusunda fazla bir şey söyleyemiyor. Alanlar kuramı, buna karşılık yapısal oluşmalara (özellikle onların hiyerarşik boyutlarına) dikkat ediyor, fakat *a priori* olarak özgün alan'lar saptamanın ("üreten alan", "kabul alanı" gibi) güç okunur kıldığı alansal dönüşümleri ve yakınlaşmaları betimlemek için gerekli araçları pek veremiyor. Tanınma kuramı mediasyonlar zincirini ve yapısal bütünleşme'nin her ikisini de aydınlatma avantajına sahip; bunun dışında, "autonomisation" bağımsızlaşma (bağımsız işleyiş) kavramını, evrensel kabul görmüş, kaçınılmaz bir gelişim gibi gösterme hatasına düşmeden, göreceli kılıyor; fakat bir yandan da geri dönüşsüz gelişim süreçlerini anlamaya yardım ediyor, oysa "mediasyon" kavramı, mekansal ve zamansal kurulmadığı sürece buna yardımcı olmuyor.

Kendine özgü bir hiyerarşi

Tanınma sorunu bizi, kabul edilme'ye, resepsiyona bakarken gördüğümüz bir özelliğe götürür: sanatsal olguların özel olduğunu kamu kesimlerinin katmanlarını düşünmeden anlayamayız ve katman olan yerde seçkin olanlar da yer alır, ki bu sanatsal başarıya ulaşma zamanı ve moduslarındaki farklarla ortaya çıkar: kısa vadede bir (coğrafi) mekânda ün salma veya uzun vadede gelecek zamanlara ulaşabilmedir bu. Sanatın bu fark yaratan gücü ya da bu elitist görünümü daha ilk başlarda, demokrasi kaygısıyla, sanat sosyolojisinin önemli bir bölümünü yarattı. Ama, sosyoloji sanatta seçkinliği kınamak ya da yadsımakla kalırsa, onun mekanizmalarını tam olarak anlayamayacaktır.

"Baskınlığın sosyolojisi", eşitsizlikleri ortaya çıkarsa da, oyuncular ve kurumları çapraz ilişki ağlarında sıkı tutan, onlara bulundukları yeri belirten yapısal bağıntı ve bağımlılıklar düzeni üstüne düşünmek için yeterli donanıma sahip değildir; en güçlüler bile orada başlarına buyruk olamazlar, yoksa güven kaybına uğrayacaklardır. Sosyolojik paradigmamızı değiştirmemiz, baskı ilişkilerini

---

Kurumların kırılganlığı

Kendine özgü bir "kurum" olan edebiyat ödülleri örneğini ele alalım. Sosyolog ödüllerin gizli nedenlerini (jüriler ve yayıncılar arasında anlaşmalar, vb.), yapay niteliğini göstermekle yetinirse, aktörlerin de açıkça yadsıdığı şeyi yinelemekle kalır. Fakat ödüllerin alıcılarına yaptığı etkiyi, daha yakından ele alabilir: sanatsal olgulara özgü olan hiyerarşi göz önüne alınınca edebiyat ödüllerinin çelişkili sonuçlar

doğurduğunu, önemli adalet ve kimlik dengesi sorunları ortaya çıkardığını görüyoruz [Heinich, 1999]. Ödül akranlar ve çevre ile yalnız çarpıcı "ölçü farkları" yaratmakla kalmıyor, küçük bir uzman çevresinin ve uzun vadede gelecek kuşakların estetik kabulünden geçmeyi parasal başarıya ve kısa vadeli üne yeğledikleri ölçüde de, ödül yazarlarca benimsenmeyen bir tanınma biçimi oluyor.

Ancak, eleştiri önünde kırılganlık modern dönemde her sanatsal kurumda (parasal destek sistemi, devlet kurumları, akademi ...) görülen temel bir özelliktir. Marjinal kurulmuş olana resmî bir nitelik bağlayan kurum, dış yargıya dönük olmayan ve otonom bir anlatımda başkalık güden sanatsal deneyime kolektif tanınma getirerek sanatı yolundan saptırmakla suçlandı.

Burada da sanatın bu paradoksal özelliği sanatı sosyoloji için son derece ilginç bir alan kılıyor: sanatta devlet eli genelde kendini gösteremez.

---

yadsımayı bırakıp aktörleri zorunlu sosyal bağları içinde görmemiz asıldır, yoksa toplum yaşamında-özellikle sanatta- birbirini kabul etmenin, gerekçe olduğunu, bu kabulün güç ilişkisine, "sembolik şiddete" indirgemeden, "meşru olmayan" sanatçıları gareze, "meşru" olanları ise suçluluk duygusuna itmeden yapılması gerektiğini anlayamayız.

Tanı(n)ma sorunsalı, düz/ortak aklın tasarım biçimini (öznel duyumlarıyla birey) ve bilgi estetiğini (gündelik dünyadan uzaklaşmış ve objektif değer içeren sanat yapıtları ortamı), her ikisini birden aşarak, estetik hiyerarşi sorununu yeniden düşünmemize yardım eder. Çünkü, bu bakış açısında sosyoloğu ilgilendiren nokta, sanatta değerler hiyerarşisinin objektif biçimde mi kurulduğuna, bir sübjektiflik görünümü, salt bir kurgu mu olduğuna karar vermek değildir: "objektiflik nasıl yükseltilir" bunu betimlemektir; başka türlü söylersek,

gerekli özelliklere sahip bir objeye, farklı aktör kategorileri gözünde onu bir "sanat eseri" yapacak değer göstergelerini kazanması ve tutması için bunu sağlayacak objektivasyon sürecini bir bütün olarak betimlemektir [Heinich, 2000].Bu "objektivitenin yükseltilmesinde" değişik faktörlerin rolü var: yayınlama, sergileme, bir pazarda değer biçilme ve dolaşıma girme, heyecan ifadelerine ve bilgin yorumlara neden olma, ödül alma, okul kitaplarına girme, sergilenme için uzağa taşınma, zamanda korunmaya alınma –ve başkaları-. "Objektif değerin yüksekliği" yanında "tekil duruş yüksekliği" yer alınca sanatsal büyüklüğün özgün formuna erişilir. Bütün bunlar sanat sosyolojisi önünde açık araştırma programlarıdır.

VII/ Üretme

Kabul görme ve aracı süreç'ten geçerek üretenlere çıkılır: yaratıcılara. Sanatçılar, ilgili çevre ve aracıların tersine, birey olarak aldıkları ödüller ve haklarında yazılan biyografilerle, sanat "ekolleri" şeklindeki üslupsal gruplamaları bunun dışında bırakırsak, sanat tarihinde hep hazır olmuşlardır. Başka bir deyişle, yaratıcıların kolektif statü altında incelenmeleri sanatın sosyal tarihinin, özellikle sanata dönük meslekler sosyolojisinin bir getirisidir.

Sosyal morfoloji

Felsefeci gözüyle "yazar nedir?" sorusunu soruyordu Michel Foucault [1969] ve görünürde yalın, yakından bakınca aşırı karmaşık bir kategorinin yapıbozumunu başlatıyordu. Gerçekten de, meslekler sosyolojisinin temel işlevi olan, bir çalışanlar kategorisinin "sosyal morfolojisini" (kaç kişiler ve kimdirler?) belirlemek amacıyla yapılan sayma ve betimleme işlemleri, sanatçılar söz konusu olunca –uzun bir süre sanatçılar INSEE'nin saptadığı sosyal meslekler kategorisinde "ve diğerleri" grubunda gösterildiler- neredeyse olanaksızdır [Desrosières ve Thévenot, 2002].

Anketler ilk önce bu engele takılır: Michèle Vessillier-Ressi'nin [1982] yazarlar (yazı) üstüne sosyolojik iddiası olmayan anketi, daha sonra Raymonde Moulin'in

yönettiği [1985] daha iddialı plastik sanatçılar anketi, yakın tarihte Pierre Michel Menger'in [1997] ya da Catherine Paradeise'in [1998] sahne ve perde sanatçıları anketi var."Sanat meslekleri sosyolojik analize bir meydan okumadır", bu, Amerikalı sosyolog Eliot Freidson'ın [1986] bir kitabının adıdır. Etnometodolojik bir bakış açısıyla kendini tanımlama kriterinde kalmakla yetinmeyi, kendilerine sanatçı diyen herkesi sanatçı kabul etmeyi öneriyordu: bir zaman Unesco da böyle yapmıştı, ama bu, elbette, bu tür anketlerin amaçları içinde olan kuramsal tanım ve pratikte uygulama sorunlarını çözemiyordu.

Sanatçının tanımı hiyerarşi boyutuyla iki sınırın çok iyi belirlenmesi güçlüğüyle karşı karşıyadır: önce yüksek sanatlarla minör sanatları (sanat meslekleri) ayıran çizgi var; sonra profesyoneller ve amatörleri ayıran çizgi var – bu sonuncular Fransa'da Kültür Bakanlığı desteğindeki anketlerle incelenmeye başladı [Donnat, 1996; Fabre, 1997]. Bu noktada, meslekler sosyolojisinin klasik kriterleri –gelir, diploma, mesleki derneklerle bağ kriterleri– pek kullanılabilir değiller: sanatsal etkinlik ekonomik amaca ancak kısmen bağlı oluğundan, yanında çoğu zaman asıl geliri getiren bir ikinci meslek var; sanatsal etkinlik resmî bir öğrenimden geçmeden öğrenilebilir ve icra edilebilir; sanatçı loncalarının ortadan kalkışı ve akademilerin gerilemesi sonrası ve önemli bireyselleşme ortamı nedeniyle, sanat gruplarına dahil olma olanağı yok sayılabilecek kadar azdır.

Görünürlük kriteri

Sanat sosyolojisinde sık görüldüğü gibi, gözlenecek objenin özelliğini yansıtmak için özgün metotlar bulmak gerekir. Örneğin, Raymonde Moulin ve çalışma arkadaşları [1985] *Sanatçılar* anketi için ilk plana meslekler sosyolojisinde kenarda kalmış bir kriteri ön plana çıkardılar: ün ya da "sosyal görünürlük" kriteri; kriterin yerindeliği bu çevreye yakın olunca ortaya çıkar.

Çalışma için çok sayıda mesleki yayın seçtiler (sanat dergileri, satış katalogları, vb.), bunlardan sanatçıların adlarını ve anılma sayısını çıkardılar. Anılma, sanatsal "tanınmanın" bir temel göstergesi oluyor; sanatçıların meslekten olduklarına ve mesleğe katılım derecelerine objektif bir temel oluşturuyor. Burada da gene "mediatörlerin" "alandaki" etki pozisyonlarına göre sahip oldukları önemli rolü görüyoruz.

Kuşkusuz, diye uyarıda bulunuyor yazarlar, bu "geniş açılı sondaj bize mesleki kriterlerle yaratmaya dönük kriterleri karıştırmamayı söyler genelde": sosyoloji objektivasyonu (objektif kriterler) hiçbir şekilde yaratıcılıktaki sübjektif deneyimi (sanatçı olma duygusunu) ve yapıtların kalitesini açıklama iddiasında değildir.

Raymond Moulin'in yönettiği çalışma seksenli yılların başında Fransız sanatçıların ilgi çekici niteliklerini gösteriyor. Ressam ve heykeltıraşlar çoğunlukta ve özellikle başarı seviyesi yükseldikçe erkek sayısı artıyor. Başarı diğer ülkelere göre daha geç geliyor: Pierre-Michel Menger'in göstermiş olduğu gibi [1989], bu kategorinin temel özelliklerinden biri geleceğinin öngörülemez oluşu. Bekarlığın sık görülmesi ve ortalamanın altında çift başına çocuk sayısının da belirttiği gibi aile kurma durumu daha çok marjinal. Çiftlerin sosyal kökenleri ender

olarak heterojen: oysa sanatçılar çok farklı çevrelerden çıkıyorlar. Evlilikler daha çok sosyal skalanın üst seviyelerine doğru yapılıyor, bu da, sanatçı statüsünün getirdiği prestiji gösteriyor: pek çok erkek sanatçı kendi çevresinin üstünden bir kadınla evlenmiş görünüyor.

Bir de şu, anketlere yanıt verenlerde kendilerini "otodidakt" (diplomasız, kendi kendini yetiştirmiş) gösterenlere sık rastlanıyor, üniversite eğitimi görmüş olsalar bile. Bu "otodidaktlık miti", açıklamacı ve verisel açıdan, verileri ortaya koyma yönünde gerçeğe vurulunca düzeltme gerektiriyor; fakat zihinsel tasarımlar analizi açısından, içten idrak etme bu mit çerçevesinde irrasyonel bir hayal değil: bu, romantik çağdan beri kişisel yeteneği öğrenimden, kişisel değeri kolektif sanat bilgileri edinmekten, esini çalışmaktan üstün gören modern sanatçı imgesi tasavvurlarının bir sonucudur.

Anket, estetik eğilim değişmelerinde kuşaklar etkisini arayan bir deneme ile biter; amaç sanatsal anlatım seçeneklerini kuşak determinizmi ile –kolektifle– açıklamaktır. Fakat sonuç tatmin edici değil; ayrıksılığı, istatistik kadrajdan kaynaklanan metodolojik güçlüklerle bile gözüken, bu sıradışı grubun, sanatçıların bir ilk betimlemesi olsa da doyurucu değil.

Baskınlığın sosyolojisi

Buna karşılık, sanat "üreticilerin sosyolojisi"ni yapmaya başladığında Pierre Bourdieu'nün çalışma projesi net biçimde açıklama amaçlıdır, yapıtlara ve *Sanatın Kuralları*'nda [1992] merkezî bir yer tutan Flaubert'e ve yazarlara dönüktür. Yapılmak istenen açık biçimde bir "*yapıtlar bilimi*'nin temellerini atmak" olup, yapıtın maddesel

üretimi yanında değerinin üretimini de sorgulayacaktır. Bu üretenler sosyolojisi bir yapıtlar sosyolojisine zorunlu geçittir, bakış açısı betimleme (sosyal morfoloji) ve içsel anlam (zihinsel tasarımlar analizi) olmayıp, açıklayıcıdır (yapıtların doğuşu konusu) ve aktörlerin "inançlarını" kınamak istediğinde kimi zaman eleştirel dir.

Sanat yapıtını açıklamak isteyen klasik materyalist projeye yakın duruluyor böylece: yakınlık burada sanatçının mesenlerinin özelliklerinden ya da kabul görme bağlamından değil, üretenin özelliklerinden geliyor. Üreten artık geleneksel estetikte olduğu gibi bir psikolojik birey olarak, ya da bir sosyal sınıfın üyesi olarak marksist gelenekte olduğu gibi düşünülmüyor, yapıtlarının yakın olduğu "sınırlı üretim alanı'ndaki" belirli konumu ile düşünülüyor. "Alan"a, bu kolektif parametreye benzeşme (homoloji) düzeyinde bir bireysel parametre karşılık oluyor –sosyal koşullar sonucunda–, bireyin etkinlik yapısının ve içsellik kazanmış yetilerinin bağdaşması sonucu ortaya çıkan bu oluşum "habitus"tur.

"Aracı süreç" olarak "alan" konusunda gördüğümüz gibi, böyle bir analiz yapıtın ve bireysel üreten'in, "göreceli otonomi" kavramı aracılığıyla, çok genel bir sürece ("toplum"a, sosyal sınıfa) sürülmelerini engelliyor. Fakat bu analiz kendi çalışma projesine kendisi sınır getiriyor; analiz "meşruiyet" oynamalarını araştırma üstüne kurulu olduğundan, "baskın" değerler "baskınlığa uğrayanlara" dayatılıyor, bu değerler "meşru" bellenerek "yeniden üretilme" yoluna gidiliyor ve bunu yapmakla göreceli otonomi yitirilmiş olunuyor.

Max Weber'den alınan "meşruiyet" kavramı sanata uygulanmada ayrıcalıklı bir yer edindi: bir baskınlık sosyolojisine temel oluşturdu. Baskınlığın sosyolojisi, alan'ı

Yapıt, alan, habitus

"Öyleyse yapıt'ın konusu, diye özetler Bourdieu, bir habitus'la bu habitus'un konumlandığı yerdir, öbür deyişle bir alan [...]. Sanat yapıtının izlerini taşıdığı sosyal determinizmler üretenin sahip olduğu habitus'un içinden geçerek etkide bulunurlar, ve üretimindeki sosyal koşullara gönderirler: sosyal özne olarak (aile, vb.), üreten olarak (ekolü, mesleki temasları, vb.) içinden geçtiği koşullara gönderirler. Sosyal determinizmler ayrıca sanat üretenin belirli bir üretim alanında (belli ölçüde otonom bir alanda) tuttuğu *pozisyonda* şekillenmiş olan talepler ve sosyal baskılar aracılığıyla etkide bulunurlar. "Eser yaratma" dediğimiz olgu sosyal olarak kurulmuş bir habitus'la bir kültürel üretim çalışmasının sosyal işbölümünde edinmiş olduğu ya da *olası* bir pozisyonun bir araya gelmesidir [...].

Böylece, sanat yapıtının öznesi ne özgün bir sanatçıdır (sanatçı görünür neden'dir), ne de bir sosyal grup [...]. Özne *bir bütün olarak sanatsal üretim alanı*'dır [...].

"Flaubert, bir sanat sanat içindir taraflısı olarak yazınsal üretim alanında *nötr* bir pozisyon sahibidir, bu pozisyon iki karşıtlık ilişkisi ile "sosyal sanatı" ve "burjuva sanatını" yadsır [...]. Bu ikili negatif ilişki "sanatçı" olarak onu "burjuvaya" ve "halka", sanat için "arı" sanatçı olarak da "burjuvaya" ve "sosyal sanata" karşı durdurur [Bourdieu, 1984, s.210-213].

yapılayan, bir yere kadar açık hiyerarşi ilişkilerini su yüzüne çıkarmaya ve sosyal aktörlerin sanata bağlarında kurguladıkları yanılsamaları "göstermeye" çalışır. Bu amaca dönük olarak konstruktivist yaklaşım ("Peki yaratıcıları kim yarattı" sorusu bu yaklaşımı özetler) zorunlu olarak eleştirel bir yapıbozumculuğa girer ki düz/ortak akıl kavramlarının bir şekilde hadlerinin aşılmasıyla

kavramları yapaylığa sürükler: "sosyal olarak kurulmuş" olan sanat yapıtının baskın zihinsel tasarımları, stratejilerle bozulmuş olmalarından ötürü objelerine uyumlu düşmeyeceklerdir.

Kaldı ki bu eleştirel yol yalnız rahatlatıcı etkiler getirmiyor. Sosyal aktörlerin gözünde, sosyal yapıların taşıdığı mantığı anlamaya elvermediği gibi, eleştiri yolu artık kültür dünyasına girmiş olan Bourdieu sosyolojisi örneğinde görüldüğü gibi, suçluluk duygularına ve aktörlerde benimsenince kendini suçlama duygularına yol açıyor. Ün ve güç sahibi her bir baskın kişi bu kültür dünyasında "baskıcı" niteliğiyle bir dayatmalı meşrulaştırma hareketinde ya kusurlu ya da suç ortağı oluyor, fakat sosyolog için bu doğru yol değildir.

Sosyolojide bu yol fazladan bir dizi analiz işlemini zora sokma sakıncası taşır. İlk başta, çok boyutlu bir alan'ın ve hem de alan'lar çokluğunun tek bir baskınlık kuralına indirgenmesi, kuramda uygun görünse bile, baskınlık oyunlarının çoğulluğu ile gerçek anlamda yüzleşmeye el vermiyor. Meşruiyet, farklı duruş ve baskınlık tek boyutlu bir dünyada değer alırlar; meşru ile meşru görülmeyen, zarif ile kaba, baskın çıkanla baskı gören orada hep aynı kalarak karşıttırlar. Yalnız, ölçekler ve değerlerde, adalet moduslarında çokluk, karmaşa ve anlam belirsizlikleri yaratıyor: bir değer kategorisinde baskı altında olan bir başkasında baskıcı oluyor. Örneğin çağdaş bir sanatçı tarafından çok uluslu şirketlerin egemenliğinin gösterilmesi [blk. Bourdieu, 1994] bu sanatçıyı "baskı altında" ya da marjinal yapmıyor: kaldı ki o, diğer sanatçılarda çağdaş sanatın kurumlarca desteklendiği "baskıcı" kutbuna ait olmakla en çok suçlananlardan biridir.

Üstelik baskınlığın sosyolojisi hiyerarşik yapılaşmalara odaklanmasıyla da gerçek etkileşimlerin somut biçimde gösterilmesini kolaylaştırmıyor, çünkü bu etkileşim baskı kuran/baskı alan indirgemesinde göründüğünden daha karmaşıktır. Baskınlığın sosyolojisi ayrıca sosyal aktörlerin yaratma süreci tasavvurlarının anlamı üstündeki nitel semantik analizle de pek bağdaşmaz. Örneğin, Hans Haacke'nin kendini marjinal bir sanatçı olarak göstermek istemesi, onun çalışma mantığının ve başarı koşullarının bir parçasıdır: sosyoloğun bunu iyi anlaması ve çözümlemesi gerekir; sosyoloğun işi, sanatçıyı ve çağdaş sanatın değer kabul sistemini, siyasi karşıtlığın ille de sanatta marjinallik anlamına gelmediği fikrine inandırmak olmamalıdır.

Bu da bize sanat üretenler sosyolojisi için başka modellere yerin açıldığını gösteriyor.

Etkileşimci sosyoloji

Sanat Dünyaları'nda [1982], marjinalite üstüne alan çalışmalarıyla tanınmış olan Amerikalı sosyolog Howard Becker sanat üretimini sorgular; yaratıcıların kimliğinden ya da onların yapısal pozisyonlarını irdelemekten yola çıkmaz, yapıtlarda sonuç olarak görünen eylemler ve etkileşimlerin betimlenmesiyle başlar. Çalışmasının girişinde belirttiği gibi, söz konusu olan, "başyapıt" analizine dönük hümanist estetiğin ve geleneksel sanat sosyolojisinin karşısında yer alan "rölativist, septik ve demokratik" geleneğe uyarak, "sanatta kolektif etkinliğin yapısalını" incelemektir.

Becker'in en önemli orijinalitesi sanatta tek tip bir yaratıcılıkla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda resmi ve

edebiyatı, müziği, fotoğrafı, sanat mesleklerini ve cazı incelemesindedir. Bütün bu alanlarda, temelde çoğul olan bir sanat dünyasında bütün eylemlerin zorunlu bir eşgüdüm içinde bulunduğunu gösterir: etkinlik anlarındaki çoğulluk (tasarım, uygulama, kabul edilme), kompetans farklılıkları (film jeneriklerinde görüldüğü gibi), sanat üretenlerin değişik kategorileri (Becker şu ayrımı yapar: sisteme entegre profesyonel sanatçı, başına buyruk sanatçı, halk sanatçısı ve naif sanatçı).

Gerçek deneyimin bu ampirik betimlenmesi bu deneyimin özünde kolektif, koordine ve heterenom olduğunu, başka deyişle salt estetik sorunlar dışında kalan maddesel ve sosyal baskılara maruz olduğunu ortaya koyar. Bu betimleme ile geleneksel tasarımların bir yapıbozumunu getirir Becker: sanatlara ve büyük sanat türlerine özgü üstünlük, yaratıcı çalışmanın bireyselliği, sanatçının orijinalitesi ve başkalığı olguları yapıbozarlar.

Burada bütün sosyolojiye dönük temel bir sorunla karşı karşıyayız: imgesel ve sembolik zihinsel tasarımları yadsınmak gereken yanılsamalar statüsüne indirgemekle, onların aktörler indindeki tutarlılık ve mantığını gözden çıkarmıyor muyuz, insanın sanatla bağındaki özelliği es geçmiyor muyuz (bu riske "sosyologculuk, sosyolojizm" de deniyor)? Bu bağın özünde yaratmanın bireysel ve esinli bir tasarım olduğu, kolektif ve dış zorlama olmadığı yatıyorsa, sosyolojinin kendisine iş olarak "bir de" aktörlerin bu tasarıma sarılma nedenlerini, sarılmanın doğruluk ya da zayıflık derecesi ne olursa olsun, ortaya çıkarması gerekmez mi?

Başka deyişle, sosyolojinin rolü değerlerin rölativitesini göstermekle yetinmek mi olmalıdır, yoksa sosyal oyuncuların bu değerleri nasıl ve neden salt değerler olarak gördüğünü anlamak mı? Bu noktada her sosyolog

Becker ve Bourdieu

Becker'a göre etkileşim sosyolojisine özgü "sanat dünyası" kavramı bir objenin sanat yapıtı olarak formasyonunu, "markalaşmasını", maddesel ve zihinsel etiketlenmesini hazırlayan sıkı bağlar ve gerçekleşmiş etkileşimlere vurgu yapar. Bourdieu'ye göre baskınlık sosyolojisine özgü "alan" kavramı, diğer etkinlik "alanları" karşısında gizli yapılara, iç hiyerarşilere, çatışma durumlarına ve pozisyon olgusuna vurgu yapar.

Buna karşılık, her ikisi de sanat olgusuna bulaşmış oyuncu kategorilerini ve somut konumları ve bulundukları bağlamları göstermek durumundadırlar: sosyolojinin özgün katkısı da buradadır, sosyoloji düz/ortak aklın doğal olarak odaklandığı, aşırı ölçüde bireyleştirilmiş varlıklara da (sanatçılara), aşırı ölçüde genelleştirilmiş kategorilere de (kamusal kesim, sanat çevresi, iktidar...) karşı durur. Pozitivist projede bu iki yaklaşımın tek objesi gerçeğin deneyimidir, oyuncuların gerçek üzerine zihinsel tasarımları değil, bu tasarımlar orada yalnızca yadsınmak gereken yanılsamalar olarak bulunurlar. Bu yüzden, bu iki yaklaşımın ortak yanı sosyolojinin eleştirel konumuna özgü olan duruştur da: sanatın bağımsızlığı ve sanat dehasının başkalığı üstüne kurulu düz/ortak akıl inançlarını ortaya çıkarıp göstermek (bu Becker'in tanımını yaptığı "rölativist, septik ve demokratik projedir).

sanat üstüne çalışmanın kaçınılmaz kıldığı bir karar önündedir. Eğer olguların öne çıkarılması zihinsel tasarımları tasarımlar olarak (bu işlem, sanat gibi değerlerle yoğunlaşmış bir alanda gereklidir) yakalamak için bir zorunluluk ise, sosyolog gene de şu iki şey arasında seçim yapmalıdır: pozitivist projede olduğu gibi bu ilk aşamada durup zihinsel tasarımların gözden kaçırdığı gerçeği

kendi eleştirel ereği doğrultusunda söylemek, ya da bu ilk aşamayı bir geçiş kabul ederek, antropoloji esinli bir projede zihinsel tasarımların oluşması ve tutarlılık kazanmasında rolü olan özgün mantıkları açığa çıkarmak.

Kimlik sosyolojisi

Burada da gene sanat üretenler sosyolojisine başka bir yoldan geçiş var: yalnızca, kategorinin bir morfolojisi, yapısal egemenlik ilişkilerinin ortaya çıkarılması ve etkileşimlerin öneminin gösterilmesi söz konusu değil; bu - klasik meslekler sosyolojisinde olduğu gibi-hem objektif boyutlarıyla ve hem de kurulmayı bekleyen tasarımlar sosyolojisi çizgisinde, sübjektif boyutlarıyla sanat yaratıcıların kolektif bir kimlik analizi olmalıdır.

Norbert Elias'ın Mozart'ı

Mozart'ın saraydaki objektif durumunu bir sosyal küçüklükle yaratıcı bir üstünlüğün paradoksal karışımı diye analiz ederek Norbert Elias yukarda değindiğimiz sonuncu yolu ilk açan oluyordu. Elias'a göre Mozart iki boyut farkının kurbanı olmuştu: kökenlerindeki burjuva *habitus*'u ile statüsünün onu mecbur kıldığı saray hayatı; büyük fakat hizmetkârının sanatını gerçek anlamda değerlendirmekten yoksun bir hükümdarla olağanüstü yetenekli ama alt seviyede tutulmuş bir bende arasındaki ayrımdır bu; sanat alanları ve değerleri ne olursa olsun, sanatçıların, XIX. yüzyıl içlerinde kazanacakları prestijden henüz yoksun oldukları bu devirde müzik adamları alt seviyede tutulurdu. Burada, iki yüzyıl önce Rönesans İtalya'sında mücevher ustası Benvenuto Cellini'nin yaşadığı durumla, sıradışı yaratıcıların ayrıksılığa itildiği, bu nedenle de hor görüldüğü aynı durumla karşı karşıyayız.

Henüz pek "bağımsız" olmayan bir alan'da, yaratıcı ile onu izleyen kamu kesimi arasındaki "mediasyon" olanaklarının, bu kesimin sanatçıyı "algılama" kapasitesi kadar zayıf kaldığı bir alan'da, sanatçıya öz değerinin bilinci ölçüsünde davranılmıyordu. Yenilik getirici, orijinal ve kendi üstünlüğünün tanımını netleştirmiş sanatçı modeli henüz çevreye girmemiş olduğu için de, sanatçı pek yenilik vermek durumunda da değildi.

Ve Mozart'ın müzisyen olarak içinde taşıdığı büyüklük sezgisi ile hizmetkârlık statüsünün verdiği dış küçüklük arasındaki gerilime bir başkası ekleniyor, babasıyla ilişkilerindeki belirsizlik kaynaklı ruhsal gerilim.

Böylece Elias, sanatçılık kimliğinin sosyolojik analizini yaratıcılık durumunun psikanalitik bir yaklaşımı ile birleştirmeyi başarır; ve sübjektif olarak dehanın, bu huzursuzluğu Mozart'ın erken ölümüne yol açan gizli bir depresyonla yaşamış olduğunu ileri sürer.

Burada da görüyoruz ki örtük ya da kapalı bırakılmış koşulları ortaya çıkarmak, bir konuda edinilmiş kalıp fikirleri ya da halk mitoslarını, örneğin Roland Barthes [1957] veya Etiemble'la [1952] çağdaş eleştirinin yapmış olduğu gibi, eleştirel bir göz açma çalışmasına tutmak demek değildir: kişilerin yaratıcı etkinlik üstüne olan zihinsel tasarımlarının mantığını açık kılmak da gereklidir.

Bu tasarımlar ayrıca anketin ortaya çıkardığı şu objektif olguları da açıklayabilirler: profesyonel sanatçı ile amatör sanatçı arasındaki sınırı belirleme güçlüğü; sanatçının ankette gerçek bir otodidaktlığa mı, bir ölçüde hayalci bir otodidaktlığa mı vurgu yaptığı; ya da bazı dönemlerde (örneğin XIX. yüzyılda, XX. yüzyılın son kuşağında) sanatçı sayısının göz alıcı biçimde artış göstermesi, ki bu sanatın statü ve prestij yükselttiğini belirtiyor. Bu son özellik modern dönemde hem sanatçı statüsünü anlamak –sanatçı bazı bakımlardan eski

aristokrasinin yerine benzer bir yer tutuyor toplumda– hem de sanatçının sosyolojideki özel yerini anlamak büyük ölçüde önem taşır. Sosyoloji, eğer kendisini normatif bir düzeye koyar ve aktörlerin yoğunlaştıkları değerler üzerinde taraf olmaya giderse, ister istemez (bunu Frankfurt Okulu'nda görmüştük) bir seçkinler sanatçılığının demokratik kaygılarla yadsınması ile burjuva karşıtı değerlerin estetik yüceltilmesi arasında bölünmüş olacaktır. Burada bir iç çelişki görüyoruz, kültürel sermayenin ekonomik sermayeden önce geldiği toplum kategorileri için Bourdieu'nün ürettiği "hâkim sınıfın kendi içinde baskıda tutulan kesimleri" deyişinin içerdiği çelişkiye benzer bir çelişki söz konusu.

Bu tür analizlerin metodolojik temelini istatistik bilimi ve davranışların doğrudan gözlemi değil, söylem analizi oluşturur –ve eğer varsa imgelerin analizi-: yazılı metinler, biyografiler, otobiyografiler, sanatçı mektuplaşmaları; ya da "nitel", "kalitatif" sosyolojide kullanılan söyleşi kayıtları bunlardandır. Max Weber'in tanımlamış olduğu "bütünü kavrayış sosyolojisi" bakış açısında kalarak, Nathalie Heinich, "bir yola baş koyma kuralıyla" yazan çağdaş yazarların yazarlık olanakları dünyasını kurguladı ve bu noktada, geçimini temin etmenin yaratma eyleminden gelmediğini, tersine geçim temin etmekle yaratmaya zaman bulunabileceğini gösterdi. Bu yoldan farklı temalarda durarak yazarlık ideal tipleri saptanabilir: yaratmaya ağırlık verme ile geçinme arasında denge kurarak, belirsizlik statüsü içinde ilişkiler kurmaya çalışarak, kendini adayarak ve esin'e güvenerek, yayınlarla kendini kabul ettirerek, değişik yaşama örneklerine bakarak ve "büyük yazarlık" statüsü ile [Heinich, 2000]. Burada söz konusu olan, çalışma masasındaki yazar psikolojisi, yazının sosyal koşullarının sosyolojisi,

ve yazma eylemi ile birlikte yol alan ideolojilerin eleştirisi değil, yazma eyleminin bireyi tanımlayan türlü etkinliklerden farklı olarak hangi koşullarda bir yazarlık kimliği yarattığını anlama denemesidir.

Sosyal pozisyonla açıklama dışında, sanatı üretenlerin sosyolojisi, aktörlerin tasarımlarının anlamlanması biçiminde de ele alınabilir. Örneğin, esin sorunu burada da sosyoloğu duruşunu açık biçimde gösterme yönünde bağlıyor. Eğer nesnesini sosyolojiye yakın ortak bir çerçeveye alarak incelemek isterse, bazı kişilerin kullandığı "esin" olgusunun "gerçekte" bir yanılsama ya da bir "mit" olduğunu, yaratıcıların da herkes gibi "çalışmak" durumunda kalacaklarını gösterecektir; bunu yaparken, düz/ortak akıl tasarımlarını olağanlıkları nedeniyle kırmayı yeğleyen, kendilerini, başkalık taşısalar bile standart imajlar altında göstermek istemeyen birçok günümüz sanatçısıyla aynı söylemi kullanacaktır. Ama eğer sosyolog, bu değişik tasarımlardaki mantığı anlamak isterse (bu tasarımlara bazı sanat sosyologlarınca dolaşıma sokulanları da ekleyebiliriz), aktörlerin sözlerinden, esinlenme ile brüt çalışma anlarının birbirini izlediğini, sanatçının işini anlatış ve işinde savunduğu değerler bağlamına göre, sanat yapanların esin ya da brüt çalışma boyutundan biri ya da ötekisi üstünde daha çok durduğunu görecektir.

Sanatçı kariyerleri anlatılmak istendiği zaman da aynı durumla karşılaşıyoruz. Pozitivist ve açıklamacı sosyoloji, istatistik kullanarak, benzerlik taşıyan kariyer profillerinin dönüşlü olarak ortaya çıktığını ve sanat dışı faktörlerin buradaki rolünü de ortaya koyar: sosyal köken, yüksek sosyete içi stratejiler, siyasal sempati, sanatçı değerinin gözükmesine uygun düşen aracılar ve seyirciler grubuyla zihinsel yakınlık bu faktörlerdendir. İçsel

anlama sosyolojisi başka türlü davranır: kendi kariyerleri üstüne kendi görüşleri alınmak için sanatçıları doğrudan sorgular; ya da bu sanatçılar ve hayranların, sanatçı için "kariyer" deyimi kullanılmasından haz etmemelerinin nedenini görmeye çalışır. Çünkü kariyer kavramı hem o kişinin izlediği kişisel kılınmış amaçları, hem de (diplomasideki gibi) bir görevden ötekine geçercesine standart kılınmış araçları çağrıştırır; oysa gerçek sanatçıya özgü olan şey, kişiden kurtulmuş bir objektifi (sanatın yüceliğini) –elden geldiğince kişisel araçlarla- orijinal, özel, belki bambaşka, sıranın dışında bir sanat yaratıcılığı gözetmektir. Bu durumda, sanatçının, sanat çizgisini bir

"Sanatçı" sözcüğü

"Sanatçı" sözcüğü isim olarak XVIII. yüzyılın sonunda önceden "zanaatkâr" olarak görülen ressam ve heykeltıraşları belirtmek için kabul gördü [bk. Heinich, 1993a]. XIX. yüzyıldan başlayarak müzik ve tiyatro ve XX. yüzyılda sinema yorumcularını kapsadı. Bu semantik kayma ile ağır aksak bir yananlam baş gösterdi: "sanatçı" sözü değer olgusu oldu, pozitif değer yargıları yüklendi. Edebiyat, müzik ve sinemadaki "yazar" gibi, "sanatçı" sözü isim olarak kullanılınca da, niteleyici kılındı ("ne sanatçı!", "gerçek bir sanatçı!").

Bu süreç, Batı toplumlarında eser yaratmanın değer yükseltmesini ve sanat yapıtında estetik yargının sanatçının kişiliğine kaydırıldığını anlatır: Edgar Zilsel [1926] bunu o zaman görmüştü. Böylelikle, geriye doğru bakarak, geçmiş zamanın sıradışı sanatçılarını kendi kategorilerinin simgeleyici tipleri gibi düşünmeye gidiliyor: düz/ortak akıl insanı, bazen de sanatta uzman kişiler Rönesans sanatçılarının tümünün Leonardo, Rafaello ya da Mikelangelo ile aynı statüde olduğunu sanmaya başlıyorlar, oysa onları sıradışı ve izlenecek model kılan şey tekil oluşları, genel tip oluşturmayışları idi.

1930'lu yıllardan başlayarak sanatçıları ilk kez, kahraman

olarak alan yazınsal kurguların belirmesi sanata bu yeni bakışın bir göstergesidir. Romantizmle birlikte ressam ve yazarlar yeni bir tasavvur dünyasına girerler; sanat uğraşının (artık bir öğrenim işi olmadığı), bir çağrı olduğu belirir, üstünlük ve yetkinlik kanonlara ustalık kurmakta değil, tekil oluş'tadır: sanat yaratıcısı, gerçek bir sanatçı ise, orijinalitesini ve iç dünyasını anlatma yeteneğini evrensel bir forma erişecek boyutta gösterebilmelidir.

"Sanatçı"nın bu değer yükseltmesi sözcüğün kapsamını açar, sanatçı kategorisinde prestij büyüdükçe sınırlar belirsizleşir. Çağdaş sanatla flu alan artar, yeni pratiklerin izini alır; resim, heykel, video, fotoğraf, senografi, şehircilik ve felsefe araya girerler. Bu da, günümüzdeki "plastisyen" teriminin neden tuttuğunu açıklar, çünkü "sanatçı" sözcüğüne göre daha nötrdür ve de "ressam", "heykeltıraş" terimlerini kullanmayı önler, bu ikisi klasik ve modern sanat için geçerli idiler, fakat çağdaş sanatta görünür biçimde uyumsuz kalmışlardır [Heinich, 1996a].

"kariyer"in standartlaşmış aşamalarına indirgemek istemeyiş nedenlerini anlamaya çalışmak, kariyerden kurtulmanın aslında neden zor olduğunu görmek kadar önem taşır. Kuşkusuz, her iki perspektif (anlayıcı-analitik ve açıklayıcı-eleştirel) birbirlerini bütünleyebilirler ve antinomi oluşturmazlar; fakat burada sorun şu ki açıklayıcı-eleştirel yol öne çıkarılınca, orada kalınmak isteniyor, ortaya çıkarma ve eleştirmenin de kendi hazları olsa gerek.

Burada bir kez daha sanat olgularındaki ayrıcalığın sosyoloji için önemini görüyoruz, bu ayrıcalık sosyolojiyi uç sınırlarına taşıyor, ama ona yepyeni yollar açarak.

VIII / Yapıtlar sorunu

Sanat yapıtları sosyolojisi, sanat sosyolojisinin en beklenilen, en tartışmalı ve belki en düş kırıcı boyutudur. Bu noktada uzmanlar arasındaki konsensüs şimdiye dek görülenden daha da zayıf [Raynaud, 1999].

Sanat yapıtlarından konuşmak gereği

"Yapıtların kendi sosyolojisini yapmak", "dış analizden iç analize geçmek", bağlamdan estetiğe geçmek: bu gereklilik çok konuşuldu, yalnız sosyoloji dışından uzmanlarca değil, sanat sosyologlarının bir bölümü tarafından da. Yapıtlar sosyolojisi değişik programlar için uygulanabilir ve bu programlar yapıtın maddesel bileşenleri analizinden (pigmentlerin atölyede iş bölümüne etkisi, ya da tüp boyanın bulunuşunun resim pratiklerinin bireyselleşmesi üzerine etkisi [White, 1965]), yapıtın estetik özelliklerinin dış özelliklerle ilintilendirilmesine (skolastik düşünce [Panofsky, 1951]), hesap tekniğiyle, dans sanatıyla [Baxandall, 1972] ya da kartografi ile [Alpers, 1983] ilintilendirilmesine kadar uzanırlar. Yapıtları konuşmak gereği her halükârda sosyolojinin yukarda saydığımız yönlerde yalnız genel bağlamı ve kurumları, statü problemlerini ya da algılama düzeylerini incelemekle yetinemeyeceğini gösterir.

Sosyolojinin araya girmesinin doğurduğu bir ilk sorun bu müdahalenin bir hegemonyacı duruş üstüne

kurulu olduğudur; bu, sosyolojinin geleneksel olarak bir konuyu işleyen bilim kollarından –burada sanat tarihi, estetik, eleştiri- daha keskin olduğu, en azından onlar ayarında olduğu düşüncesi idi. Amaç burada, sanat üstüne bir şey söylemekten çok, sosyolojinin bu uzmanlara başka türden bir öğreti vereceğini göstermekti, öyle ki bu uzmanlar doğru çalışmak için hep birlikte sosyolojiye geçmeliydiler. Örtülü biçimde tahakkümcü bu modelin karşısına, amacına kilitlenmiş bir sosyoloji üstünlüğü yerine, yakın bilim kolları arasında geçiş sağlayacak ve bu geçişi kendi dışında alanlar için de düşünecek, bilgisel yetkileri merkezleştirmeyen modeli çıkarabiliriz.

İkinci problem ilkinin tersine, sosyolojinin, sosyolojiye yabancı bir bakış açısını inceleme konusu yapmak isterken, bu açıya kayma riski. Aslında, yapıtları inceleme gerekliliği bilgi dünyasında ve özellikle uzmanlarda çok zorlu, örtülü bir projedir, yapıtlar kişiler ve şeylerden önce gelir. "Yapıtın kendisine eğilmek" gerektiğini iyi bilen ve bu bilgi adamlarının zımni hiyerarşileri ağına takılı kalan sosyolog, yapıt incelemek derken bunun yalnızca bir paradigma olduğunu gözden kaçırabilir, farkında olmadan paradigma olanı epistemolojik duruş sayabilir, oysa paradigmayı, aktörlerce konulup dolaşımda tutulan olası bir değer gibi ele almalıdır sosyolog, aktörler onun üniversite akranları olsa bile.

Aktörlerin tanıtma yazılarına başvurmak dışında, ki bu durumda resepsiyona, yapıt-kabul sosyolojisine geri dönmüş oluruz, yapıtları sosyolojik betimleyen bir metodun olmayışı bir üçüncü problem oluşturuyor. Kişilerin, gruplar, kurumlar, tasavvurların istatistik analize, söyleşiye, gözleme alınmaları olağandır; sanat yapıtlarına eleştirmen, uzman ve sanat tarihçisiyle eskilere giden betimleme girişimleri dışında ampirik yaklaşım

pek yoktur. Bizim burada yaptığımız gibi, bir bilim kolunun her şeyden önce metotlarının özelliği ile görünür olduğunu düşünen herkes, bu noktanın "yapıtlar sosyolojisi"nin yapılabilirliği üstüne temel bir sorgulama olduğunu da anlayacaktır. Jean-Claude Passeron'un deyişiyle [1986]: "Farklı değer sosyolojileri arasında, sosyoloji anlatısının sınırlarına ilk toslayan sosyoloji, sanat sosyolojisidir".

Yapıt, obje, kişi

Van Gogh'un bir tuvalini bir komşusunun, kümesinde açılmış bir deliği kapamak için kullandığı söylenir. Bu koşulda o tuval bir "sanat yapıtı" mıydı veya hâlâ öyle midir?

İlk anlamıyla "yapıt" bir yapıcının yarattığı bir sanat objesidir. Bir obje (bir şey) olarak değil de, bir yapıt gibi algılanması için en az üç koşul gereklidir: birincisi estetik dışında bütün işlevlerden (yarar işlevi, dinsel tapınma işlevi, hatırlatma işlevi, belgesel nitelik işlevi, erotik işlev, vb.) arınmış olması; ikincisi, imza ya da atıfla özel bir sanatçı ismine, ya da yaratıcısı bilinmiyorsa ona eşdeğer bir sıfatla ("...nin ustası") bağlanmış olması; üçüncüsü tekilleşmiş olması, başka deyişle orijinalite ve tek oluşuyla eşsiz kılınmış olması [Heinich, 1993b].

İkinci anlamıyla "eser", bir yapana ait yapıtların tümünü gösterir: bu o yaşarken açık, ölünce de kapalı bir bütündür. Bu sonuncu durumda "yapıt"ın sayı sınırı boyutlu ölçüde değişebilir; Rembrandt örneği böyledir, yapıtlarının aidiyeti söz konusu edilmiş ve bunlardan bazılarının "atölyesi" (asistanları) tarafından yapıldığı ileri sürülmüştür: bu yeni anakronizm iddiası Rembrandt zamanında sanatçı çalışmalarının kolektif yapıldığı ve bireyselleşmenin XIX. yüzyılda başladığı üzerine dayanıyor. "Eser" ile yapıcısı hangi durumda olursa olsun ayrılmaz bütünlerdir, Michel Foucault'nun belirttiği gibi [1969], birbirlerini tanımlarlar. Örneğin, Van Gogh'un yaşamı, eseri kadar dikkat konusu olmaya devam ediyor.

Fakat eser-yapıcı nosyonunun ayrılmaz oluşu obje (yapıt) ve kişi (yapıcı) kutupları arasında önemli değişiklikler gösterebilir. Çünkü, kültürlü beğeninin sanat yapıtını gözetmesi gibi (bu, "yapıt" temelli hayranlık kutbudur), halk beğenisi biyografi ve sanatçı ıstırabı öyküleri aracılığıyla yaratıcıya gider (bu, "kişi-kişilik" kutbudur). Psikolojik yatırım sanatçıda tekil oluş'a yapıldığında, eserci kutup sanat yapıtı estetiğini (formalizmi), kişilikçi kutup da yaratıcılığın psikolojisini (biyografici yanı) doğururlar; yatırım evrenselliğe yapıldığında ise ya bir sanat yapıtı mistisizmi, ya da bir ıstırap ethik'i (hagiografi) doğar. Entelektüel değerler hiyerarşisinde yukarı çıkıldıkça biyografiden çok estetik, sanatçı ile empati kuran hayranın heyecanından çok, objeye odaklanan analiz adamının serbestisi ayrıcalık kazanır.

Yapıt kavramı böylece iki karşı kutup arasında, objeler ve kişiler arasında yer değiştirir. Bu nedenle sanat sosyolojisinin, yapıtlardan söz etmeden önce, bunların hangi koşullarda ve hangi aktörler tarafından yapıt olarak algılanıp ele alındığına açıklık getirmesinde yarar vardır [Heinich, 1997b].

Bugüne kadar, sosyolojiye ait olan tek metodolojik katkı iki ögeden oluşur: sosyal katmanların dikkate alınması (örneğin Goldmann ve Bourdieu'de toplumun değil sosyal kategorinin göz önünde tutuluşu); ve corpus'un (incelenecek alan örneğinin) boyutu, çünkü karşılaştırma yapmak ancak boyutla olasıdır ve sosyal bilimlerin özgün metodu karşılaştırmadır. Boyutlu bir corpus, yapıtları bir tüm olarak analize elverir, onları tek tek yorumlamak yerine bir kurgusal ürünler çokluğunun ortak niteliklerini çıkarır. Çünkü sosyolojinin bir özelliği varsa, o da kolektif düzeyde çalışma yeteneğidir: en azından bireysel objeleri kolektif fenomenlerle ilintilendirir ve buradan kolektif corpuslar kurar.

Örneğin, sosyolog Clara Lévy [1998] çağdaş Yahudi romancılığında kimliksel tutarlılıklar arayışıyla, ya da edebiyat eleştirmeni Pascale Casanova [1998] Fransız yazın modelinin yaygınlık kazanması ve edebiyatın bir evrensel dokunuş yaratması olgularını analiziyle böyle çalıştı. Nathalie Heinich, yüzlerce kurgusal yapıtta, geçim sürdürme parametresiyle seksüel özgürlük parametresini birleştirerek kadın kimliği altyapılarını göstermesiyle böyle çalıştı; bu şekilde ortaya geleneksel "yapıyı" oluşturan bir genç kızlık ve üç kadınlık durumu (birinci kadınlık, ikinci kadınlık, üçüncü kadınlık diye) çıkardı; geleneksel yapıya daha sonra iki dünya savaşı arası dönemde, moderniteye özgü "bağı olmayan" kadınlık durumu eklendi [Heinich, 1996b].

Hegemonya kurma sakıncası, aktörlerin bakış açısına bürünme, has bir betimleme dilinin olmayışı: bunlar, sosyolojinin sanat yapıtlarına yakından bakmakta donanımlı bir bilim kolu olduğundan kuşkuya düşürecek bir o kadar nedendir [Heinich, 1997a]. Bir yapıtlar sosyolojisi kurma girişimleri, genelde yukarıdaki engellerden habersiz olsa da, bugüne kadar sanat tarihi ve eleştirisinin önünü açtığı başlıca iki açıklama türüne, sanatı değerlendirme ve yorumlamaya odaklanarak, gene de sayıca artıyor.

Yapıta değer biçilme: görecelik sorunu

Yukarda alıntı yapılan yazıda Passeron [1986] sanat sosyolojisine, "yapıtların sanat değerlerini yapan sosyal süreçleri ve kültürel özellikleri gösterme ve açıklama görevini" yüklediği zaman, zorluk bu "yapmak" olgusunun statüsünün belirlenmesidir: aranan, sanatsal değeri

nesnel olarak *oluşturuyor* olan nokta mıdır, yoksa onu sosyal olarak *kuruyor* olan şey mi? İlerde göreceğimiz gibi, birinci durum bir sosyolojik aksiyolojiye (başka türlü söylersek bir değerler bilimine) gönderme yapar; ikinci durumda bir rölativizme gönderme yapılıyor; bu ya normatif (eleştirel) ya da betimleyici (antropolojik) bir rölativizmdir.

Veya yapıtların değerine (bu birinci durumdu: aksiyolojik durum) bir sosyolojik neden verilmeye çalışılıyor, örneğin bir sanat yapıtının önemini devrin duyarlığını anlatma gücüyle "açıklamak" istemek. Örneğin "yeni gerçekçilik" (altmışlı yılların başında çağdaş sanatın bu akımı, gündelik hayattan alınmış malzemeleri, eski afiş parçaları, yemek artıkları, otomobil iskeletleri, vb. kullanıyordu) bu perspektifte, tüketim toplumunun yetkin bir semptomu oluyordu. Burada da bir sakınca var, bir yerin insan grubunun zihinsel kategorilerini olduğu gibi kabul ederek onların değer yargılarına onay vermek ("yeni gerçekçiliği" eleştirmence düşünülmüş bir grup sanatçı olarak değil de, gerçek bir grup olarak almak) ve sanat eleştirmenlerinin yaptığı sınıflama ve değerleme işini sürdürmek: bu eleştirmenler "sosyolojik estetik" adını verdiğimiz olguya uygun açıklama ve yorumlar kesip biçmekte en başta gelirler.

Veya sanatın sınırlarını zorlamayı göze alarak, yerel insan grubunun değerlendirmelerine set çekmek, ya da bu değerlerin yapıbozumu yoluna gitmek (bu, ikinci durumdu: eleştirel rölativizm): bu bakış açısında salt estetik değer olmak ve sanatın minör üretimleri büyük sanat yapıtlarına eşit meşruiyet taşırlar. Sanat sosyolojisi (ya da, Enrico Castelnuovo'nun ileri sürdüğü gibi [1976], "kendisine öncelikli görev olarak incelediği objelerin hiyerarşi düzenini bozmakla başlaması gereken" sanatın sosyal tarihi), bu durumda geleneksel estetiğin küçük

gördüğü sanat türlerinde uzmanlaşıyor: halk romanları [Thiesse, 1984; Péquignot, 1991], eskimeye yüz tutmuş yazı türleri [Ponton, 1975], ya da kadın pratikleri [Nochlin, 1988; Saint-Martin, 1990] bu türler arasındadır.

Değerler ölçeğinin altında yer alan yapıtları incelemekle, sosyoloji yerel'in hiyerarşi sınırlarından öteye geçer. Ama kendisini minör sanat üretimlerine bırakmakla da ikili bir riske girmiş olur: birincisi, epistemolojik bir karardan (estetik değer yargılarını askıya almak kararından) az çok görünür olan normatif bir pozisyona geçmek (geleneksel hiyerarşilere karşı durmak) riski; ikincisi, sosyolojinin kendisini, aktörlerce başyapıt ya da sanatsal değer kavramına anlamını veren değerlendirme süreçlerini anlamaya kapalı tutmak riski.

Sanatın sınır çizgileri

Sanatın kabul edilmiş sınırlarını görecelileştirme birkaç aşamada olur. Bu önce, ufku sanat tarihinin kültür çerçevesi dışına çeken coğrafi sınırlar göreceliğidir; antropolojik bir bakışla burada söz konusu olan, primitif sanatlardan başlayarak estetik kavramının niteliğini ve bu kavramın faydacı, sembolik veya dinsel işlevlerle oluşturduğu kesişme durumlarını sorgulamaktır [bk. Clifford, 1988; Price, 1989].

Sanatın sınırlarıyla ilgili ikinci bir kategori, toplumumuzdaki hiyerarşi kategorisidir: "büyük sanat"la "minör sanatlar", "elit sanatı"yla "kitle sanatı", "güzel sanatlar"la "halk sanatları" ya da "kültür endüstrileri" arasındaki hiyerarşi [Bologna, 1972]. Bu, Birleşik Amerika'da çok gelişmiş bir araştırma çizgisidir. Richard Peterson'ın [1976] kültür kavramının tarihsel yapılanması üstüne çalışmaları, Vera Zolberg ve Joni Cherbo'nun [1997] marjinal sanat etkinliklerinin tedrici olarak güncel sanatın sınırlarını hareketlendirmesi üzerine çalışmaları bu çizgide örneklerdir.

Bir üçüncü sınır kategorisi de, dilde ve müze duvarlarında görülen, sanatla non-sanat ayrımı üzerinedir. "Sanat yapıcı" ne demektir? Duchamp'ın "ready-mades"lerine, paragraf başı desenlerine (brüt sanat), otodidaktların (naif sanat), çocukların, hatta hayvanların [Lenain, 1990] yaptığı desenlere sanat yapıtları denebilir mi? Sanatta sınırlar vardır kuralını kabul etmeli midir, yoksa yemek yapma becerisi, tipografi, şarapçılık da resim, edebiyat, müzik gibi sanatlar mıdır? "Kültürel pratikleri" incelerken geniş bir açı mı kullanılmalı (boş zaman aktiviteleri, spor seyri), sanatlık meşruiyeti olan etkinliklerle (tiyatro, müzeler, opera) bir mi tutulmalıdır?

Bunlar sanat sosyolojisinin başından beri çözmek durumunda olduğu sorunlardan bazılarıdır.

Üçüncü durum daha antropolojik esinlidir: araştırma konusu olarak (ikinci durumdaki gibi eleştiri konusu olarak değil) değerler, bir değerlendirme sürecinin varış noktası olarak ele alınıyor, "yapıtların içinde duran" objektif estetik gerçekler olarak düşünülmüyorlar (birinci durumdaki gibi). O zaman sanat yapıtı olarak önerilen bir pisuar'ın (Magritte) "sosyolojik" değerinin nereden geldiğini çıkarmak söz konusu olmuyor (bu, modern dünyanın endüstrileşme semptomu, savaş halinde bir toplumun çocukluğa dönüşü, ya da sanatın doğasını sorgulama ifadesi olabilir); sanat mıdır, değil mi diye sormak da gerekmiyor: burada asıl olan Magritte'in bu yapıtını sanat kategorisine sokmama ya da sokma konusunda aktörlerin hangi zihinsel yollardan geçtiğini ve kullandıkları nedenleri betimlemektir. Burada rölativizm normatif olmayıp –değerlerin göreceliğini ileri sürmek için değer'in türü üzerinde durmaz–, yalnızca betimleyicidir –değerler'in değişimlerini inceler, öz'de ne oldukları üstünde yargıda bulunmaz, başka deyişle bu değerler sanat yapıtlarının

objektif özellikleri midir, yoksa sosyal kurgular mıdır sorusuyla ilgilenmez.

Buradaki sakınca ise, sanatla ilgili kesimleri, bağlamlar ve yapıtları birlikte çalışırken yapıtların özgünlüklerinin, kabul görme ve mediasyon modusları yararına geri plana atılmalarıdır: bu geri çekiliş kuşkusuz sosyolojiyi üstatlar estetiğinden biraz uzaklaştırıyor, fakat bunu yaparken sosyoloji için asıl kendisinin olan alanı belirliyor.

Yorumlamak: özgünlük sorunu

"Yorum" kavramı son derece çok anlamlıdır. Bir objenin kendisi dışındaki olgularla açıklanması anlamına gelebilir; başka deyişle bir ölçüde heterojen öz'ler arasında neden-sonuç bağlarını araştırma (örneğin bir sanatçının yapıtı yönünden biyografisi, roman türü yönünden bir toplumun genel durumu ya da bir yazın türünün form kazanması ile o toplumun pozisyonu arasındaki ilinti); yorum, bir bütünde önemsenen ögelerin saptanması (Panofsky için retorik alt yapılarla genel altyapıların saptanması) ve buradan hareketle ampirik bir corpus'tan (katedraller ve Ortaçağ metinlerinden) bir genel model belirleme (sembolik formları); veya gizli bir anlamın araştırılmasıdır yorum (örneğin klasik dönemde krallık iktidarının geçirdiği değişimler). Yapıtlar sosyolojisi bağlamında bu üç boyut çoğu kez karışmış olduğundan, biz bu çoğul anlamlılığı azaltmayı düşünmeyeceğiz.

Yorum konusu sosyolojiye başından beri uğraş vermiştir: bunu, kullanılan ölçüler hangi türden olursa olsun, sosyolojik estetik konusunda görmüştük –sanat yapıtlarının sosyali yansıtması, sosyalin göstergesi oluşu, bakışta benzeşme, yapıtlara bakışın programlanmış

oluşu... Fakat sosyoloji, son kuşağı döneminde bu tipten yaklaşımlara yer vermedi.

Bir Estetik Sosyolojisi İçin [1993] adlı taraftar çalışmasında, sosyolog Bruno Péquignot'ya göre, Michel Foucault'nun Velasquez üstüne denemesi [1966], değişik temalarla (örneğin saray portresi) ve formel altyapılar çerçevesinde (perspektif kullanımı, aynalarda yansıma) genel olguları yakalayabilecek bir yapıtlar sosyolojisinin olasılığını kanıtladı. Fakat, bir felsefecinin eseri üstünden sosyoloji yapmak biraz paradoksal olmaktan öte, bakış açısı

Yorum disiplinleri

Günümüz "üçüncü kuşak" sanat sosyolojisinde başlıca yapıt yorumu örneklerinden biri Pierre Bourdieu'nün analiz çalışması yaptığı Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'idir. Sosyolog, Flaubert'in kitabında, "bir mirası kabul etmekte" müteredditgenç burjuvaların kararsızlık ifadesini görür; riskli fakat getiri vadeden bir bohem hayatıyla rahat bir burjuva hayatı arasında duraksarlar [Bourdieu, 1975]. Sosyoloji amaçlı yorumcu yaklaşımlar daha çok yakın bilgi kollarında görülür: felsefede, kültürel tarih, edebiyat tarihi ve etnolojide.

Sözcükler ve Şeyler'de Michel Foucault [1966], Velasquez'in *Les Ménines* adlı tablosunun ünlü analizini verir; ressam tabloda kendisini kral ve kraliçeyi resmederken gösterir, kralla kraliçe yalnızca uzakta bir aynada yansırlar: bize gösterilen, geleneğe uygun biçimde kral ve kraliçenin imgesi yerine, portrelerini yaptırırken onların gördükleri imgedir –sarayda ününün doruğunda bir ressamın imgesi.

Yazın tarihi de yapıtların sosyolojik yorumuna katkıda bulunmuştur, örneğin Jacques Dubois [1973] Proust'ta *Kayıp Zamanın Peşinde*'de sosyalleşmeye yönelik özel bir yeteneğin göstergelerini aradı; "sosyoeleştiri" okulu, "sosyometin'de "yan-metin"i (metnin yanı sıra ilerleyen söylemlerin bütünü) ve "dış-metin"i (sos-

yokültürel göndermeler alanı), "sosyal söylev"i ya da bir dönemin "sosyogramlarını" aradı [Duchet Yayınevi, 1979].

Bir başka yorum kategorisi kültürel tarihten geliyor: örneğin Tzvetan Todorov, Batıda hümanizmin antropolojisi ile ilgili araştırmasında, Rönesans'ta Felemenk resmini, Rönesans'ta kutsalın dünyevileşmesinin ve bireyselleşmesi sürecinin hem belirtisi hem de aracı olarak analiz eder [Todorov, 2000]. Daha spesifik etnolojik bir perspektifte ise, Mikhail Bakhtine'in [1965] izinde giden "etnoeleştiri" yazınsal yapıtlarda bir devre özgü olan kolektif yaşam çizgilerinin şekillenmesini görmeyi amaçlar [Privat, 1994].

---

olarak Foucault'nun denemesinin öz değerinden bağımsız bir dizi soru getiriyor –özellikle orada yorumcunun düşünsel amacının payı ile, incelediği objenin özelliklerinin payının ne olduğu konusunda.

Bir kere, Foucault örneğindeki genelin dışında kalmış yapıt analizlerinin son derece ender oluşu var: çünkü, genel anlamlar yüklemeye bu denli açık yapıtların enderliği, müzeler, kitaplıklar ve hatta konser salonlarından taşmadığı bilinen bir gerçek. Bunun dışında, yoruma bırakılan alanın daha da kısıtlı olduğunu, bu tür analizlerin en çok anlatısal ve figüratif yapıtlar için (edebiyat, resim) anlamlı olacağı, müziği içermediği –bu yüzden "yorumcu"nun üst düzey genelleme yeteneği ile (bir sosyal olgu söz konusu olursa) "yorumlanan şeyin" (bir sanat yapıtının) formel özellikleri arasında sakıncalı uyumsuzluklar yaratacağı nedenleriyle daha da kısıtlı olacağını düşünelim. Bu analizlerin anlam dolgunluğu söz konusu yapıtların otonomi özelliği ile sınırlanmış oluyor. Örneğin Rönesans resmi, kurucu unsurları kendi içinde kalan, "sosyal görünümü" kapalı duran çağdaş sanattan daha açıktır anlamlandırmaya.

Bir ikinci sorun analiz edilen yapıtların düşünüldüğü kategoriler sorunudur. Bu nedenle, yerel değerlerin (karşıtı: evrensel) sınıflama ve ölçütlerini objektif kategorilermiş gibi kabul edersek aktörleri kopyalamış oluruz. Örneğin Barok sanatı sosyolojik açıdan yorumlamak için, simgelediği sanattan (XVII. yüzyılda resim ve müzik, XVIII. yüzyılda dekoratif sanatlar ve mimarlık) daha sonra ortaya çıkan, ve üslup betimleme ile kronolojik dilimi birlikte kullanan "barok" kavramının önce kendisinin yapı çözümünü yapmamız gerekir. Başka bir örnek verelim: Birleşik Amerika'da [Crane, 1987], Fransa'da [Verger, 1991] avantgard hareketlerin sosyolojik analizini yaparken, ampirik ölçekte yapılan eleştirileri istatistik ölçekteki işlevmiş gibi işlemek hatasına düşebiliriz: örneğin, yapıtlar seçerek bunları "sanat hareketi" gruplarına ayırmak, ve sonra estetik dışına çıkarak onları ekonomik, siyasal ve sosyal belirleyenlerine göre sınıflamak bu tür bir yanlış olur. Sonuçta bu, aktörlerin (ve her zaman en bilgili olmayanlarının) kullanmış olduğu kategorileri, bu kategorilerin ortaya çıkış, değişim ve işlevlerine önce açıklık getirmeden kabul etmek olmaz mı?

Bir üçüncü problem bu analizlerin proje amacı ile ilgilidir, çünkü bu analizlerde, geleneksel estetiğe uyan bir davranışla, sanatın idealizasyonuna ve otonomisine karşı çıkılıyor. Böyle olunca, sosyolojik estetik birinci kuşağının daha önce yaptığı gibi, yapıtların *heteronom niteliğini* onların bir toplumun ya da bir sosyal sınıfın *ifadeleri* diye yorumlamak istemek o yapıtlara büyük bir erk tanımak olur ki, bu da gene idealize etmektir. Sosyolojiye özgü olan eleştiri projesi bunun tersine sanat yapıtlarının yalnızca biçimsel (formel) üretimler olduklarını, kendilerine özel etkileşmelere (plastik, yazınsal, müzikal etkileşmelere) *bağımlı* olduklarını, içinde doğdukları toplumla ilgili bir şey

göstermediklerini kabul etmeyi gerektirir. Bu durumda ise yorumlama, proje olarak amacından bütünüyle uzaklaşmış olacaktır. Sanatın anlamını kendi dışında genel bir bütüne (topluma, sosyal sınıfa) göndererek *heteronom olduğunu* ve *onu idealize etmemeyi* birlikte savunmak olmaz: eleştiri ile hermeneutik arasında bir seçim yapma zorunluluğu var –ya da bakış açımız temelden değişmelidir.

Gözlem yapmak: Pragmatik bir sosyoloji için

Bunun karşısında daha elverişli "pragmatik" yaklaşım var. Nedir bu? Burada bir kere sanat yapıtını sanat yapan şey değil, değeri ve taşıdığı anlam değil, *etkinlik* olarak yapıt incelenecektir. Daha sonra ampirik araştırma yoluyla, yapıtlar *sosyal konumlarında* gözleme alınırlar.

Yapıtlar kendi iç özelliklerine (plastik, müzikal, yazınsal özellikler) sahiptir ve bunlar etken olurlar: heyecanları etkileyerek "duygulandırır", "coşturur", "iz bırakır"lar; bilgi kategorilerini etkileyerek zihinsel kesitler oluşturur, mevcut kesitlerde karışıklık yaratır; değer sistemlerini etkileyerek yeni yargılar doğurur; algılama sınırlarını etkileyerek duyumsal deneyimleri, algısal çerçeveleri ve bunları entegre eden değerlendirme kategorilerini programlar ya da onların önünü açarlar.

Örneğin resim, çevreleyen dünyanın tasarımı üzerinde etkili oluyor, dış dünya sanat formlarının gösterdiği biçimde ressamın bakışında yeniden kuruluyor. Yazınsal kurgu yapıtta duygusal olasılıklar, roller ve mekânlar imgeleminin kolektif yapısını programlıyor ve tarihin yansıttığı bir kesinlikle durumsal gerçeği yansıtıyor. Çağdaş sanat zihinsel bilgi kategorilerinde yapı bozarak, sanatın ne olduğu üzerinde bir konsensüs kuruyorsa da endüstri

toplumunun içinde bulunduğu durumu ve sanatçıların modernitedeki statüsünü göstermeyi pek başaramıyor: çağdaş sanatla non-art arasındaki zihinsel ve maddesel sınırların sistemli biçimde aşılması sonucunda, çağdaş sanatçılar önerileriyle sanat kavramının hem göz alıcı biçimde genişlemesine, hem de bu genişliği zihinsel dünyalarına katan sanata yakın kişiler ile, düz/ortak akıl sınırlarını geçemeyerek tepki veren uzak kesim arasında giderek büyüyen bir kopuşa yol açtılar [Heinich, 1998a].

Yalnız, yapıtların yaptığı bu etkileri incelemek için etkisel zincirin iki ucunu tutabilmeliyiz: bir yanda aktörlerin tasarrufunun, objelerin, kurumların, mediasyonların, değerler dolaşımının betimlenmesi var; yapıtlardan hareketle ve yapıtları göz önünde tutarak bu yapılmalıdır; diğer yanda ise, yapıtların biçimsel özellikleri içinde –örneğin sanatsal bir corpus'ta bireysel yeniliklerin yanında tekrar eden değişmezler–ve bu tasarrufu kaçınılmaz kılan şeyin betimlenmesi var. Sosyoloji böylelikle, geleneksel değerlendirme kriterlerinin yapısını bozarak, ya da onların imgelem art yapılarını üretebilme ya da hareketlendirme yordamlarını göstererek, "yapıtların kendilerine" eğilebilir: bunları nedensel bağlar, yapıtın değeri, anlamı üzerine kanıtlar kotarmak için değil, yapıtların kendilerini toplum yaşamında diğer aktörler gibi, doğal objeler, makineler ve insanlarla aynı önem ve "sosyalliği" -etkenliği- taşıyan aktörler gibi ele alır.

Otantiklik örneğini ele alalım, sanat yapıtlarına bağımızın bu temel kavramını. Sosyolojik estetik bir sanat yapıtının neden "otantik" olduğunu yalnız soyut biçimde göstermeye çalışır, ya da daha ileri giderek sanat yapıtının "yabancılaşmasına", otantiklik kaybetmesine (bk. Walter Benjamin'in yapıtı) yol açan sosyal süreçleri kınar. Eleştirel sosyoloji ise onda bir ideolojinin, modern

deyişle bir "sosyal oluşumun" varlığını görür. Bu sosyal oluşum, aktörlerin "sembolik şiddet gösterilerek" "estetik meşruiyete inandırılmak" durumunda bırakıldığı bu süreçleri maskeleyecektir. Pragmatik sosyoloji ise, "etnometodolojik" geleneğinde, somutta kalarak, yapıtların eksperler ve gerekli kişilerce belirlenen hakikiliği işlemlerini inceler; aktörlerin "otantiklik" bağladığı objelerin özelliklerinin ve bu işlemin yapıldığı bağlamların envanterini çıkarır; pragmatik sosyoloji ayrıca, "otantik" olarak algılanan bir obje karşısında -bir kutsal emanet, bir fetiş, bir sanat yapıtı karşısında- aktörleri etki altında tutan heyecanın ne türden olduğunu ve bu duyuş eylemi ile objenin özellikleri arasındaki ilişkiyi analiz eder.

Bir enstalasyonun pragmatiği

Doksanlı yıllarda Fransız sanatçı Christian Boltanski Paris kenti Modern Sanat Müzesi'nde bir "enstalasyon" gerçekleştirdi. Bu, bodrum katında bir depoda raflara dizilmiş kullanılmış giysi katmanlarından oluşuyordu. Bu sanatsal öneri değişik tepkilere yol açtı: şaşkınlık, beğeni ve dışlamaya.

Yapıtın tetiklediği bu dışlama eylemi -bütün çağdaş sanatta olduğu üzere- düz/ortak akıla göre belirli sanat sınırlarının geçilmiş olmasından ötürüydü: güzellik, kalıcılık, anlamı tez okuyabilme dışında kaliteli malzeme kullanımı, özel yetenek, ve çalışmanın sanatçıya ait olduğunun imzası ile görünürlüğü bu olmazsa olmazlardandır [Heinich, 1998a, 1998b]. Tersi de olasıdır, beğeni, yapıtın bütün sınırları bir çırpıda aşma kapasitesinden doğabilir. Fakat, seyircinin çağdaş sanat karşısında duruşunun yanında, yapıtın seyirciye, beğeni ya da dışlama ile açıklanamayacak büyük bir duygu akımı verdiği de olur. Bu nereden kaynaklanıyor olabilir?

Bu, kuşkusuz enstalasyon objelerinin farklı kodlar oluşturmasından. Çünkü giysilerin kullanılmış görünümü, onları giymiş insanlarla kurduğu bağla

giysilere duygu yüklüyor; yığınsal oluş anısal olmalarını, isimleri belli kişileri belirtmelerini engelliyor; özenle katlı ve dizili oluşları, onları atıklık durumundan çıkartıyor; müzede sergilenmeleri, satılık olmamalarıyla da ticari mallıktan kurtuluyorlar.

Atık değillerse, yaşamış kişilerden geliyorlar (iz, belki koku taşıyorlar); kullanıma açık ve orada birilerine (görünürde kimseye) ait değiller; hatıra da değil bunlar, kişilerle ilişki kurmuyorlar (sayı çokluğu kişi belirtmeyi engelliyor); ticari meta kullanımı görmeyeceklerdir: bu belirsiz, karmaşık konuma bir de bireysel özün çoğullukta bireysellik yitirmesinin oluşturduğu çelişki efekti ekleniyor. Bu tür bir operasyon bir toplama kampı düzeni de düşündürebilir (Auschwitz'de giysi yığınlarına "Kanada" deniyordu), ve bu kimi seyircide, çağdaş sanata yakınlık duyma ya da bu sanatı kabullenme noktasında, özel bir negatif duyarlık ortaya çıkarabilir.

O halde, sanat yapıtlarını *a priori* olarak sosyolojik alanın dışına itmek için de, orada tutmak için de yeterli neden yok. Tek geçerli olan sosyoloğa aktörlerin kendilerinin sağladığı neden değil mi? Aktörler yapıtlara ilgi duyduklarında (sanatçının biyografisine, sergilenme koşullarına, kamu erkinin bu alanda eylemine ilgi duymak yerine), söz konusu olan, bu ilgiyi gerekçelendiren nedenleri anlamak, ilginin nasıl değerlendiğini, geçerlik kazandığını, hangi değer yargıları, hangi yorumlar, hangi kurumsal aktörler, hangi maddesel objeler aracıyla istikrar kazandığını anlamaktır: sanata verilen ağırlık, öncelikli olarak yapıtlardan kalkmadığı zaman söz konusu olan, aktörleri, beğendikleri ya da beğenmedikleri objelerde, öfke ve beğenilerinde izlemektir. Sorun öyleyse yapıtlara ayrıcalık tanımak ya da önemsememek değil, sorun demek ki burada farklı kategorilerden aktörlerin sanata verdikleri ağırlığı, ayrımları içinde izlemeyi bilmektir.

Sanatın bir özelliği çok konuşturup yazdırmasındadır, o söze gelmez, söze indirgenmez dense bile: buna yapıtların "sır perdesi" diyoruz; bu süreç, bilinmezleri gösterilmeden önce analiz gerektirir. Doğurduğu söylemler göz önünde tutulmadan, yalnız biçimsel ve maddesel boyutla sanat sosyolojisi yapmak, bu sosyolojinin özelliğini savsaklamak olur. Sosyolog objeleri, yapıtları, kişileri, sosyal üretim koşullarını, bunları merak ediniz çağrısında bulunmasıyla, sanatta sosyologluk yapmaz: sosyolog, aktörlerin, içinde bulundukları konumlarda yukarıdaki hangi duruma ağırlık koyarak sanata ve sanatta değere katılma tarzları üzerine eğilerek sanat sosyolojisi yapar. Başka deyişle, sosyolog "objesini" (geniş anlamıyla), ilgi alanlarını kendisi seçmek durumunda değildir: o, aktörlerin dünyada duruş biçimlerine göre devinmelerini kendisine rehber edinir. Bu durumda, yapıtlara, salt olarak, "iyi" ve "kötü" sosyoloji uygulaması diye bakmak söz konusu olamaz; yapılması gereken en fazla analizde sosyolojik özgünlük derecesini belirlemektir: bir yaklaşım ne ölçüde sosyolojidir, ne ölçüde düz/ortak akıl söylemine kaymıştır ya da başka bilgi kollarına girer? Sorun budur. Bireysel bakarak, büyük yapıtların analizini, yorumunu yapmak hep mümkündür. Yalnız bu sosyoloji değildir, bu yol bir metot da gerektirmez. Buna karşılık, bir eylemin pragmatik analizi, büyük çaplı corpus'ların yapısal analizi gibi analizler sosyolojik özellik boyutunu artırır, çünkü pragmatik ve yapısal analiz aktörler ve başka bilgi disiplinleri tarafından gerçekleştirilemezler. Buradan da bu analizlerin yararlı oldukları çıkarılabilir.

Sonuç/ Sosyolojinin zorlanması

Birinci kuşağın sosyolojik estetiğinden, ikinci kuşağın sanatın sosyal tarihinden sonra, üçüncü kuşağın anket sosyolojisi, sanat sosyolojisinin bundan böyle kesinlik kriterleri, denetçi metotları ile sosyal bilimlerin bir parçası olduğunu kanıtlayan pozitif sonuçları elde edebileceğini ve geleneksel "hümanist" değerlerden ayrılmış olduğunu göstermiştir. Altmışlı yıllardan beri sürdürülen değişik ağırlıkta araştırmalarda dikkatleri çeken nokta bilgi mimarisinde gözlenen bu büyük atılımı ve farklı okullar arasındaki yaklaşımların –sosyal morfolojinin, baskınlık sosyolojisinin, etkileşim sosyolojisi, mediasyon sosyolojisi, değerler sosyolojisi, tekil duruş sosyolojisinin- başlattığı (ya da başlatabileceği) bilimsel tartışmaların varlığıdır.

Bugün sanat sosyolojisinin ana sorunu artık geçmişle karşılaştırılmak, öz alanını, uzun süre tekelci kalmış estet gelenek baskısından kurtarmak değildir. Bu sosyoloji yeni bakış açıları, somut sonuçlar üretebildiğini kanıtladı. Daha dün öğretildiği gibi, "sanat"la "toplum" arasındaki ilişkiyi göstermek söz konusu değil şimdi; bu tür yaklaşımlar sosyoloji öncesinde kaldı ve Norbert Elias'ın birey/toplum ikilemi konusunda yadsıdığı, bir dönemin *homo clausus* yanılgısını gösteriyor: Elias, sosyalizasyon görmemiş bir "birey"in yanında bireysel eylemleri aşan, bireyselin üstünde duran bir "sosyal"in olabileceğini varsayıyordu. Sosyalizasyon her bireyi bir

uçtan bir uca yapıladığı gibi sanatsal etkinliği de her insanî etkinlik gibi yapılar.

Sorun bugün daha çok sosyolojinin kendi içinde ele alınır: sanat sosyolojisini sosyoloji sorunları içinde görmek söz konusudur. Bu nokta çok önemli, o ölçüde ki sanat, sanat sosyolojisini aşan, bütün sosyologları bugün de düşündüren ve bölen sorunlar doğuruyor. Bu nedenle, sunacağımız öneriler bir saptamadan çok, sosyolojinin birçok "okul" arasında dağılmış olduğu bir sırada –XXI. yüzyıl başlarında- sosyoloji pratiği ile ilgili duruşumuzu anlatır. Bu bakımdan, bu sonuç yazısı yazarın kişisel yönelimi olarak okunmalıdır (daha geniş bir açıklama için, bk. [Heinich, 1998c]).

Sanat sosyolojisine otonomi getirmek

Birinci önem sanat sosyolojisinin alanı, objesi bakımından gerekli otonomiyi elde etmesidir: "sanat"ın çekiciliği, tarihle, sanat eleştirisiyle yarışma isteği özgün araştırmanın yerini aldığı sürece, kendini büyük gören, az üreten, sonuçsuz programlar kaleme alan, yazınsal sorunsallara gömülü, yapıt incelemeye, çelişkilere, normlara, yorumsal takıntılara kucak açmış bir "sosyolojik estetik" aşamasında takılıp kalacaktır sanat sosyolojisi.

Diğer bir deyişle, sanat sosyolojisini ucuza modernlik cilası sağladığı sanatsal disiplinlerin içinden çekip çıkarmak, bugün, içinde çok marjinal bir yer tuttuğu sosyolojinin sorunsalları ve metotlarıyla boyunu ölçmesini sağlamak söz konusudur. Bu, sanat, edebiyat, müzik tarihiyle (bunların arasına katılmak ya da ona meydan okumak yerine) ve de sosyolojiyle (küçümsenmeden) gerçek bir diyalog başlangıcı olur.

Yapıtlar sorunu böylece daha doğru bir yaklaşım görecektir ve onları ayrıcalıklı konumda tutan inceleme dallarındaki merkezî pozisyonu yitirecektir. Ve sanat sosyolojisini bir sanat yapıtları sosyolojisine odaklamanın, yapıtların kabul görmesi, yapıt belirleme modları, ve üreticiler statüsü sosyolojilerine zarar vereceği anlaşılacaktır; bu, öğretmenlik mesleğinin morfolojisini, mesleğe özgü tasarımları, öğrenciler demografisini, eğitim mimarisini ya da eğitim politikalarını göz önünde tutmadan, yalnız pedagojik konulara eğilen bir eğitim sosyolojisi ileri sürmeye benzer.

Sosyologculuktan sıyrılmak

Görülüyor ki sanat, "sosyologculuk", sosyolojizm diyebileceğimiz bir olguya kolayca yataklık edebilir; bu, geneli, ortak çizgiyi, kolektifi –sosyali- özel olanın, tekil duruşun, bireyselliğin temeli, bireyselin gerçeği ya da determinizmi gibi görmektir. Oysa, sosyolojinin rolü bu çatışık tasarımlar polemiğinde taraf tutmak mı olmalıdır? Bu tartışmanın nerede biteceği, kazanımlarımız üstüne doğuştan gelen'le sonradan kazanılan yandaşları arasındaki bitmeyen tartışma gibi belirsizdir. Sosyolojinin rolü daha çok bu görüşleri düşünme konusu yapmak ve onlara temel oluşturan zihnin genelleme ve özele indirme devinimleri üzerine eğilmek değil midir?

Aslında yalnız kendisinin içinden çıkacağı bu indirgemeci tutumdan kurtulmak için, sosyolog özele karşı geneli, genele karşı özeli savunmaktan vazgeçip bu iki görüş biçimini bir "simetride" [Latour, 1997] ve araştırma *duruşu* gibi değil, *objeler* olarak görmelidir. Bu yapılınca, aktörlerin devinimlerini yalnız eylemde değil,

değerlendirmede, genelle özel, "sosyal"le bireysel arasında, sanatın heteronomi ve otonomi kutupları arasında izleyebilecektir.

Eleştiriden çıkmak

Sosyolojide temel sorun olan değerler konusu burada devreye girer: sosyoloji, teamüldür ya da elitisttirler diye "baskın" değerlerin karşısında aykırı değerleri mi seçmelidir? Ya da tavır almadan, aktörlerin değerlerle ilişkisini inceleme konusu mu yapmalıdır? Böyle yaparsa, sanat sosyolojisinin otonomi elde etmesinde yeni bir adım atılmış olacaktır: bu otonomiyi yalnız yakın araştırma disiplinleri karşısında değil, düz/ortak akıla karşı ve bu alanda çalışanlar önünde de –bu kişiler uzman da olsalar- kazanacaktır.

Genellemenin belirsizliği

Sanat yapıtlarını yorumlamaktan amaç, yapıtları genel bir nedensellik prensibi içinde, maddesellikleri, başka deyişle plastik, söylemsel ve ses özelliklerinden daha genel bir nedensellik içinde konumlamaktır. Fakat, bu "genele yükseltme" işlemlerinin anlamı [Boltanski ve Thévenot, 1991] belirsizlik içerir. Bir kere bu işlemler, yapıtların görünenin üstünde değer taşıma olasılığı nedeniyle, yapıtların büyüklüğünü kanıtlama amacı güdebilirler: bu, "genellemeyi yükseltme" işlemidir; monografi ya da tarih yazıcılığını bir kenara bırakarak, bir ölçüde sosyoloji ağırlıklı estetik senteze ulaşmak istediğinde, sanat tarihi bu yola başvurur.

Bunun karşısında, yapıtların büyüklüğünü azaltıcı genelleme işlemleri vardır; yapıtların, orijinal ve otonom olmak bir yana, ekonomik, sosyal, politik determinizmlerin ürünleri olduklarını

gösterirler: bu, "genele indirgeme"dir, özellikle "tekil duruş konumu" değerleri için devreye girer; bu değerler, romantik dönem eserleri gibi, tek olan, orijinal, sıradışı olanla kurulurlar. Sosyoloji atılım gücünü, sanatçıların içkin estetik değerlerine ve hiçbir şeye indirgenemeyecek özelliklerine olan "inanç"ın karşısındaki bu eleştirel duruştan aldı.

Ne var ki bu duruş, kendisine güçlü araçlar sağlasa bile, sosyolojinin tekelinde değil: düz/ortak akıl da sanat "dindarlarının" safiyane beğenisiyle ve sanata uzak kişilerin sanat idealizmiyle istihza edebilir. Eleştirel duruş sosyolojiye özgü değil: yalnız aktörlere değgin bir yetkidir bu, şu var ki eleştirel sosyoloji bu yetkiye, bir kuşaktır, göz doldurucu bir atılım kattı.

Gerçekte, sosyolog, sanat yaratısının bireysel olmadığını, kolektif olduğunu, bireye olan "inancın" "baskın" gruplarca "baskınlık altında olanlara" uygulanan bir "sembolik şiddet" olduğunu kanıtlamalı mıdır? Yoksa, yaratma konusunda, bireyselle kolektif arasında kaymaları betimleyerek, bu tasarımların soy kütüğünü kurgulamak, deneyimle bağdaşmalarını ve rakip tasarımlarla birlikte gidebileceklerini incelemek ve sanatta duruşların ve baskınlık kurma formlarının çoğulluğunu belirgin kılmak amacı mı taşımalı mıdır? Sosyolog "bilim" adına, aktörlerin "inançlarına" karşı durma pahasına, objektif gerçeklerdir diye değer sistemleri dayatabilir mi?

Bir kuşak önce paradoks olan, bu gerçeği açığa çıkarma sosyolojisinin bugün tümüyle yerleşmiş olduğunu ekleyelim: bu sosyoloji, aktörlerde gözlenen baskınlık durumlarını yadsıyarak, bireysel örtü ardında sosyal gerçeği göstermekteki eleştiri kapasitesini her geçen gün sınıyor. Fakat bunu yaparken, yadsıdığı noktaların ters etkilerini pek düşünemiyor. Örneğin, *Sanat Aşkı* adlı

çalışmasında Bourdieu, sanatsal değerlerin idealize edilişi olgusunu, "baskınlık altında olanların" kültüre ulaşması önünde engeller olarak, bu değerlerden, sanat dünyasına bu ilk uzanıştan uzak tutan paradoksal bir sonuç olarak görür: buradaki kinik, sanatı yere indiren bakış, ona yakın oldukları için kendi değerleriyle eğlenir gibi yapanların bakışıdır. Sanatı idealize etme ondan uzak oluşun bir sonucu ise de sanatla bağ kurmanın önemli bir aracıdır aynı zamanda: ne var ki sosyal eşitsizliklerin sosyoloji ile açığa çıkarılması adına bu idealizasyonu yadsımak sanata uzak bırakılmayı bu kez suçluluk duygumuzla ikiye katlamak olur.

Normatif sosyolojiden betimsel sosyolojiye

Luc Boltanski'nin deyişiyle, eleştirel sosyoloji mi, *eleştiri*'nin sosyolojisi mi? Burada temel bir seçim söz konusu, normatif yön ile –bu, sanat sosyolojisinin başlangıçlarından beri aldığı yönelimdir- analitik-betimsel yön arasında bir seçim gerekiyor. İlk durumda, olağan değer yargılarının karşıtı yargılar alınır: örneğin sanatta büyüklük kurmanın "tekil duruşla yükselme" ve "objektiflikte yükselme" ile olacağı olgusu, ilkinin gerçek ortak özelliklere, diğerinin bir sübjektiviteye dayalı olmasıyla gösterilir. Analitik-betimsel durumda ise, araştırıcı, Weber'in "değerlere karşı tarafsızlık" kuralınca, her değer yargısını, değerleri de sorgu konusu yapacak tarzda, askıya almalıdır. Unutmamak gerekir, bu seçim hayati önemdedir, çünkü sosyologluk sanatın kendisi kadar değerler ile yüklüdür.

Sanat ve siyaset

Sanat sosyolojisindeki eleştirici duruş kendisini en iyi "sanat ve siyaset" teması içinde belli eder ve iki ayrı mesele orada ifade bulur: dış-bağımlılık (sanat, sanat dışında süreçler tarafından belirlenmiştir) ve sanatı gökten yere indirme (sanat ne "arı"dır ve ne de Kantçı modelin tersine "yarar"dan arınmıştır). Sanat ve siyaset teması çoğunlukla teorisyenlerin "angaje sanat" önünde duydukları büyülenme ile görünür; estetik boyutla (sanata yenilik katma), siyasi boyut (demokratik ilericilik) bu büyüde bir araya gelmelidir.

Burada, eleştirel olmayan sosyoloğun karşısına iki seçenek çıkar. Avantgard sanat modellerine bilimsel öneri gibi bakarak, araştırma araçları planında, epistemolojik planda kalmayı seçmiştir; bu durumda modelin yanlış olduğunu bulup göstermek zorundadır, ve tarihsel açıdan istisna olanı kural sanmıştır: süprematizm ve sürrealizm örneğindeki sanat ve politika avantgardlarının buluşması çok ender olarak ortaya çıkar.

Ya da araştırma düzlemine sosyolojik planda, buna bir düz/ortak akıl tasarımı gibi bakarak, girer: tasarımın mantığını romantik dönemde yakalamaya çalışır. Sanatçı imgesinin marjinallikte vücut bulmaya başladığı dönemdir bu; tekil duruş ve eski değerlere karşı çıkış sanatsal yaratıya ya da politik eyleme açılmıştır.

Bu iki yol, kusurlu bir sosyolojik modeli geçersiz sayma ve eleştirel sosyolojide sıradanlaşmış bir düz/ortak akıl tasavvurunu analize alma birbirine kapalı olmayan ve büyük olasılıkla hep birlikte gidecek işlemlerdir.

Bu özellik (değerlere obje gözüyle bakma) sanat sosyolojisinin eleştirici konumunu çok hassas kılar ve onu istemeden bile eleştirel gösterebilir. Araştırıcının uyguladığı betimleme hedefi rölativizm –örneğin estetik değerlerin değişkenliğini göstermek– düz/ortak akıl

değerlerinin göreceliğini normatif biçimde okumaya, değerlere taraf tutarak bakmaya yol açabilir-, örneğin sanat yapıtlarının değerinde bir objektivite ve doğurduğu heyecanlarda bir gerçeklik olmadığını düşünmek.

Daha da ileri giderek, eleştirici konum, eleştirel olmayan her konumu özselciliğe (essentialisme'e) doğru bir geri dönüş olarak yaftalayabilir, estetik değerlerin objektif gerçeği bulunmadığını öne sürebilir. Fakat, normatif konumu yadsımak, her durumda, önce değerlerin niteliği konusunda yargıdan sakınmakla olur. Bu, idealizme geri dönmek değildir, idealizmi de, sosyolojizmi de eş boyutlu ve analiz edilmeleri gereken zihinsel tasarımlar olarak ele almaktır. Zihinsel tasarımların analizi illüzyonları göstermekle aynı şey değildir, bu analiz aktörlere yönelim sağlayan mantıkları açığa çıkarır.

O zaman şunu eklemek gerekir, sosyoloğun rolü artık fikir tartışmalarına kanıt yetiştirmek –bir değere başka bir değerle, gerçekliğe tasarımlarla karşılık vermek- değil, bunları analiz etmektir; o zaman, normatif tutumdan ve değer yargısından uzak durarak, yetkisine sınır koymak gerektiğini anlayacaktır: aktörlerin "haklılığını" göstermesi beklenmiyor kendisinden, beklenen onların nedenlerini göstermesidir. Yargılamamak bugün sosyolojinin yaygın anlayışıyla radikal bir kırılma oluşturuyor ve bu anlayış sanat sosyolojisinde kendine asıl bir yer edindi.

Açıklama'dan anlama'ya doğru

Burada sanat sosyolojisinin sosyolojiye verdiği bir ültimatom önündeyiz: doğa bilimleri modeli üzerine kurulu açıklamacı anlayış, araştırmaları yöneltmeyi sürdürmeli

midir, yoksa buna bir de insan bilimlerinin –açıklamayı elden çıkarmadan- içten kavrama yaklaşımı mı katılmalıdır?

Açıklamacı tutumda önemli olan, istatistik aracı kullanarak incelenen olgular (objeler, eylemler, düşünüşler) ile dış nedensellikler (maddesel ve ekonomik bağlamlar, sosyal kökenler) arasında bağlar saptamaktır. Anlamak ağırlıklı tutumda ise aktörlerin yaşadığı deneyimlere tutarlılık sağlayan mantıkları, aktörlerin isteyerek ve kendilerinden istenerek sağladığı ve sağlamadığı belgelere, raporlara dayanarak belirlemek söz konusudur.

Bu iki yaklaşım çatışmazlar, birbirlerini bütünlerler. Bir sanat dehası eğer anlaşılmamışsa, bu, sanatçının kendi has özelliklerinden çok göklere çıkaranlarla da açıklanabilir, fakat bunu yaparken, onlar için sanatçının imgesinin hangi anlamla yüklü olduğunu ve bu anlamı bilinçle ya da bilinçdışı isteme nedenlerini belli etmek gerekir.

Sanat ve tekil duruş

Normatif olmayan, bu nedenle eleştirel olmayan bir bakış açısında, "tekil duruşun sosyolojisini" yapmak, nasıl ki dinler sosyolojisinin amacı dinsel inançların doğruluğunu kanıtlamak değilse, sanatın ayrıcalığına inancı sosyolojik yoldan doğrulamaya çalışmak değildir. Sosyal belirlemelerden uzak tutulmuş, estetikçi ve sosyoloji öncesi bir anlayışa geri dönmek söz konusu değil; burada önemli olan tekil duruş üzerine kurulu bir değerler düzeninin, sisteminin aktörler için ne anlama geldiğini açık kılmaktır.

Tekil duruş sanat yapıtlarında, sanatçılarda öz'de yer almayan, tanım koyma, değer belirleme anlamında bir *nitelendirme* modusudur ve tekliği, orijinaliteyi, hatta anormaliteyi, ayrıcalık olarak, sanatta büyüklüğün koşulu olarak görür. Bu "tekil duruş konumu", ortak,

standart, paylaşılmış olana ayrıcalık tanıyan ve her tekil duruşa bir sapma, ne idüğü belirsiz bir iz olarak bakan "topluluk konumuna" karşıttır. Sanatın doğasında her zaman bir tekil duruşa varış yok; sanat tarihi bunu kanıtlıyor, romantizm hareketiyle XIX. yüzyıl başında sanat bir uçtan bir uca savrulmuştu.

Öyleyse sanatın tekil duruş olduğu ya da olmadığını söylemek sosyoloğa düşmez: ona düşen –ama önemle- aktörlerin bu tip nitelemelerini hangi koşullarda ve sanatsal üretim üzerinde, mediasyon üzerinde (sanatı saptama süreçlerinin özel yapısı, bunun kısa ya da uzun zaman sürecinde mi olduğu), ve kabul görme mekanizmaları üzerinde (satın alıcı kesimlerin seçkinci zihniyeti sonucu orijinalitenin değer kazanması durumu), ne türden sonuçlara yol açarak (çağdaş sanata tanınmış olan sanat sınırlarını aşma ayrıcalığı durumu) üretiyor olduğudur.

Bu anlayışta "tekil duruş" yalın biçimde bir "özellik" ya da günümüzde baskınlık kazanan bir "özgünlük" anlamına indirgenemez: tekil durmak, düşündüğümüz ağır anlamda bir yeridoldurulmazlık durumudur, pragmatik sosyolojinin betimleyeceği gibi, bir dizi somut işlemler sonucu (ödüle yaraşır olma, değer, beceri), tek oluş durumuna ulaşmaktır. Eleştirel sosyolojinin amaçladığı biçimde, bozulması gereken bir "düşsel kurgu", estetikçi geleneğin amaçladığı biçimde, savunulması gerekli bir değer olmaktan öte, tekil duruş konumu tutarlı bir tasarımlar ve eylemler sistemi, bütünü olarak karşımıza çıkar.

Sorun şu ki metodolojik tutumları çoğu kez yönlendiren hegemonyacılık zihniyeti araştırmacıları kesinkesçi seçimler içine iterek zora sokar. Dahası, açıklamacılık, doğrunun önünde engeller gibi gördüğü imgesel ve sembolik tasarımların zararına, gerçekçilik boyutuna odaklanır. İçten anlama tutumu, gerçeği ve tasarımları yaşanan gerçeğin boyutları kabul ederek aynı düzlemde tutar; doğruluk saptamasının (bir kanıtın doğruluk ya da

yanlışlığının) yerine tutarlılık saptamasını (bir kanıt mantığı bir başka mantığa nasıl bağlanır?) koyar. Sosyolojinin tek misyonu gerçekteki doğrunun açıklanmasıdır, çünkü gerçek determinizmlerden geçmiştir diyorsak eğer, bu tutum dönüşümünü onaylamak kolay olmayacaktır. Fakat açık olan şu var, sosyoloji tutarlılık taşıyıcı oldukları ölçüde zihinsel tasarımların arka planlarını öne çıkarma görevi üstlenerek de üretici olur.

Her şeyden önce: sanat sosyolojisi özselcilik ile eleştiri, "inanç" ile "inanç kırıklığı", "içsel analiz" ile "dışsal analiz", "yapıtın kendisi" ile yapıt üstüne söylem arasında salınmaya adanmış değildir: bu sosyoloji, *a priori* olarak düşünülmüş bir hiyerarşiye göre değil, aktörlerdeki anlamına göre, kişileri, bağlamları ya da objeleri ele alır, aksiyonları ve tasarımları (dogmatik inanma ve tez inanma suçlamaları, yanılmazlık göstericiliği dahil) içerden anlamak amacıyla betimler.

Bir dördüncü sanat sosyolojisi kuşağına mı gidiyoruz?

Belirgin biçimde ayrıksı üç sosyoloji kuşağı pratiğinden sonra bir dördüncü kuşağın belirmekte olduğu söylenebilir mi? Bu kuşağın özelliği öncekilerin yerine geçmek olmayacaktır; öncekileri, özelci ve normatif perspektifin ötesine, tasarımları içten anlamakçı, yalnızca obje ve olguların açıklamasına dönük olmayan, daha antropolojik ve daha pragmatik bir yönelime taşıyacaktır. İşte o zaman sanat *ve* toplumu ve toplum*da* sanatı incelemeyi bitirmiş olacak, kendimizi toplum *olarak* sanata, ve *aktörlerin üretimi olan sanat sosyolojisi*'ne de verebileceğiz.

Aktörler, sanat ile, yaşantılanan dünya arasındaki ilintileri, materyalist gelenekteki gibi ileri çıkarmak, idealist gelenekteki gibi gözardı etmek yönünde yorumları elden bırakmazlar. Tarihsel olarak tinsellik ve bireyselliğin –sosyolojinin bu ilk iki düşmanının- yapılandığı ideal nokta olması nedeniyle, sanat, sıradan sosyologluğun göz diktiği ve onu düz/ortak aklın normatif sosyolojiyle paylaştığı alandır. Sosyoloji disiplininin tarihini yapan sanat sosyologlarından bir bölümü de değerleri ve tasarımlarıyla belki bir gün sanat toprağına ayak basan, yeni bir din yaymak isteyen "sosyalin" misyonerleri olarak yerliler gibi araştırma konusu da olabileceklerdir.

Fakat bu, giderek sanat sosyolojisine doğru evrilen tüm bir sosyoloji olan bu disiplinin önünde açılan değişik yollardan yalnızca biridir. Bu şu demek, kendi düşünce alanı sürükleyici de olsa, sanat sosyolojisi bu alanın dışına taşıyor ve bütün sosyoloji disiplinini bağlayacak meselelere doğru yol alıyor.

Kaynakça

ADLER Judith E. [1979], *Artists in Offices. An Ethnography of an Académie Art Scène,* Transaction Books, New Brunswick.

ADORNO Theodor [1958a], *Philosophie de la nouvelle musique,* Gallimard, Paris, 1962.

ADORNO Theodor [1958b], *Notes sur la littérature,* Flammarion-Champs, Paris, 1999.

ADORNO Theodor [1970], *Théorie esthétique,* Klincksieck, Paris, 1974.

ALPERS Svetlana [1983], *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au xvir siècle,* Gallimard, Paris, 1990.

ALPERS Svetlana [1988], *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent,* Gallimard, Paris, 1991.

ALSOP Joseph [1982], *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and ils Linked Phenomena wherever these have appeared,* Harper and Row, New York.

ANTAL Frederick [1948], *Florence et ses peintres. La peinture florentine et son environnement social,* Gérard Monfort, Paris, 1991.

BAKHTINE Mikhaïl [1965], *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance,* Gallimard, Paris, 1970.

BARNETT James H. [1965], "The Sociology of Art", *Burlington Magazine.*

BARRAL I ALTET Xavier (éd.), [1986-1988], *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age,* Picard, Paris.

BARTHES Roland [1957], *Mythologies,* Points-Seuil, Paris, 1970.

BASTIDE Roger [1945], *Art et société,* L'Harmattan, Paris, 1997.

BAUMOL William J. [1966], *Performing Arts. The Economie Dilemma: a Study of Problems Common to Theater, Opéra, Music and Dance,* MIT, Cambridge.

BAXANDALL Michael [1972], *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance,* Gallimard, Paris, 1985.

BAXANDALL Michael [1974], *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450,* Seuil, Paris, 1989.

BAXANDALL Michael [1981], *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany,* Yale University Press.

BECKER Howard S. [1982], *Les Mondes de l'art,* Flammarion, Paris, 1988.

BELTING Hans [1981], *L'Image et son public au Moyen Age,* Gérard Monfort, Paris, 1988.

BENHAMOU Françoise [2003], *L'économie de la culture,* La Découverte ("Repères"), Paris, 4e éd.

BENICHOU Paul [1973], *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne,* Gallimard, Paris, 1996.

BENJAMIN Walter [1936], "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *in Poésie et révolution,* Denoël, Paris, 1971.

BESSY Christian et CHATEAURAYNAUD Francis [1995], *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception,* Métailié, Paris.

BLOOR David [1983], *Sociologie de la logique ou les limites de l'épistémologie,* Pandore, Paris.

BOIME Albert [1971], *The Academy and French Painting in thé Nineteenth Century,* Phai-don, Londres.

BOLOGNA Ferdinando [1972], *Dalle arti minori all'Industrial Design. Storia di una ideologia,* Laterza, Bari.

BOLTANSKI Luc [1975], "La constitution du champ de la bande dessinée", *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°1.

BOLTANSKI Luc et THEVENOT Laurent [1991], De *la justification. Les économies de la grandeur,* Gallimard, Paris.

BONNET Jean-Claude (éd.) [1988], *La Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution,* Armand Colin, Paris.

BOURDIEU Pierre, avec Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon [1965], *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie,* Minuit, Paris.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain [1966], *L'Amour de l'art. Les musées européens et leur public,* Minuit, Paris, 2e éd. 1969.

BOURDIEU Pierre [1967], postface à Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique,* Minuit, Paris.

BOURDIEU Pierre et DELSAUT Yvette [1975], "Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie", *Actes de la recherche en sciences sociales,* n° 1.

BOURDIEU Pierre [1975], "L'invention de la vie d'artiste", *Actes de la recherche en sciences sociales,* n° 2.

BOURDIEU Pierre [1977], "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales,* n° 13.

BOURDIEU Pierre [1979], *La Distinction. Critique sociale du jugement,* Minuit, Paris.

BOURDIEU Pierre [1984], "Mais qui a créé les créateurs ?", *Questions de sociologie,* Minuit, Paris.

BOURDIEU Pierre [1992], *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Seuil, Paris.

BOURDIEU Pierre [1994], *Libre-échange. Entretiens avec Hans Haacke,* Seuil-Lés Presses du Réel, Paris.

BOWNESS Alan [1989], *The Conditions of Success. How thé Modem Artist Rises to Famé,* Thames and Hudson, Londres.

BURCKHARDT Jacob [1860], *La Civilisation de la Renaissance en Italie,* LGF, Paris, 1986.

BURKE Peter [1972], *Culture and Society in Renaissance Italy,* Batsford, Londres.

BURKE Peter [1978], *Popular Culture in Early Modem Europe,* Temple Smith, Londres.

CASANOVA Pascale [1998], *La République mondiale des lettres,* Seuil, Paris.

CASTELNUOVO Enrico [1976], "L'histoire sociale de l'art: un bilan provisoire", *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°6.

CHARLE Christophe [1979], *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique,* PENS, Paris.

CHARTIER Roger [1987], *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime,* Seuil, Paris.

CLARK Timothy J. [1973], *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851,* Art éditions, Villeurbanne, 1992.

CLARK Timothy J. [1985], *The Painting of Modem Life. Paris in the Art of Manet and his Followers,* Thames and Hudson, Londres.

CLIFFORD James [1988], *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX siècle,* ENSBA, 1998.

CRANE Diana [1987], *The Transformation of the Avant-garde. The New York An World, 1940-1985,* University of Chicago Press.

CROW Thomas E. [1985], *La Peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle,* Macula, 2000.

CUCHE Denys [2004], *La notion de culture dans les sciences sociales,* La Découverte ("Repères"), Paris, 3e éd.

DAMISCH Hubert [1972], *Théorie du nuage,* Seuil, Paris.

DARRE Yann [2000], *Histoire sociale du cinéma français,* La Découverte ("Repères"), Paris.

DE NORA Tia [1995], *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne, 1792-1803,* Fayard, Paris, 1998.

DESROSIERES Alain et THEVENOT Laurent [2002], *Les Catégories socio-professionnelles,* 5e éd., La Découverte ("Repères"), Paris.

DIAZ José-Luis [1989], "Le scénario auctorial des Jeune-France", *Textuel,* n° 22.

DIMAGGIO Paul [1987], "Classification in Art", *American Sociological Review,* vol. 52, août.

DIRKX Paul [2000], *Sociologie de la littérature,* Armand Colin, Paris.

DONNAT Olivier [1994], *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme,* La Découverte, Paris.

DONNAT Olivier [1996], *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français,* La Documentation française, Paris.

DONNAT Olivier [1999], "La stratification sociale des pratiques culturelles et son évolution 1973-1997", *Revue française de sociologie,* n° 1.

DOSS Erika [1995], *Spirit Pôles and Flying Pigs. Public Art and Cultural Democracy in American Communities,* Smithsonian Institution Press, Washington.

DUBOIS Jacques [1997], *Pour Albertine. Proust et le sens du social,* Seuil, Paris.

DUBY Georges [1976], *Le Temps des cathédrales. L'art et la société,* 980-1420, Gallimard, Paris.

DUCHET Claude (éd.) [1979], *Sociocritique,* Nathan, Paris.

DURKHEIM Emile [1912], *Les Formes élémentaires de la vie religieuse,* PUF, Paris, 1985.

DUTTON Denis (éd.), [1983], *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art,* University of Califomia Press.

DUVIGNAUD Jean [1965], *Sociologie du théâtre,* PUF, Paris.

DUVIGNAUD Jean [1967], *Sociologie de l'art,* PUF, Paris.

EDELMAN Bernard [2000], *La Propriété littéraire et artistique,* PUF, "Que sais-je ?", Paris.

EDELMAN Bernard et HEINICH Nathalie [2002], *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie,* La Découverte, Paris.

EGBERT Donald Drew [1970], *Social Radicalism and the Arts,* A. Knopf, New York.

ELIAS Norbert [1991], *Mozart. Sociologie d'un génie,* Seuil, Paris, 1991.

ESCARPLT Robert [1958], *Sociologie de la littérature,* PUF, "Que sais-je ?", Paris.

ESCARPIT Robert [1970], *Le Littéraire et le Social. Éléments pour une sociologie de la littérature,* Flammarion, Paris.

ETIEMBLE René [1952, 1954], *Le Mythe de Rimbaud,* Gallimard, Paris.

FABRE Daniel [1997], *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes,* Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.

FAUQUET Joël-Marie et HENNION Antoine [2000], *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au xix' siècle,* Fayard, Paris.

FOUCAULT Michel [1966], *Les Mots et les Choses,* Gallimard, Paris.

FOUCAULT Michel [1969], "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Bulletin de la société française de philosophie,* 63, n° 3.

FRAENKEL Béatrice [1992], *La Signature. Genèse d'un signe,* Gallimard, Paris.

FRANCASTEL Pierre [1930], *La Sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique,* Morancé, Paris.

FRANCASTEL Pierre [1951], *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme,* Denoël-Gonthier, Paris, 1977.

FRANCASTEL Pierre [1956], *Art et technique aux xix^e^ et xx^e^ siècles,* Minuit, Paris.

FRANCASTEL Pierre [1970], *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, Denoël-Gonthier, Paris.

FREIDSON Eliot [1986], "Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique", *Revue française de sociologie*, vol. XXVII, nº 3, juillet-septembre.

FURIÓ Vicenç [2000], *Sociologia del arte*, Câtedra, Madrid.

GAMBONI Dario [1983], *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratique du vandalisme artistique*, Éditions d'En-bas, Lausanne.

GAMBONI Dario [1989], *La Plume et le Pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Minuit, Paris.

GINZBURO Carlo [1983], *Enquête sur Piero della Francesca*, Flammarion, Paris, 1983.

GOLDMANN Lucien [1959], *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris, 1976.

GOLDMANN Lucien [1964], *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris.

GOMBRICH Ernst H. [1963], *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, W Éditions, Paris, 1986.

GOMBRICH Ernst H. [1982], *L'Écologie des images*, Flammarion, Paris, 1983.

GOODMAN Nelson [1968], *Langages de l'art*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.

GRAÑA César [1964], *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Men of Letters in the Nineteenth Century*, Basic Books, New York.

GREENFELD Liah [1989], Différent Worlds. A Sociological Study of Taste, Choice and Success in Art, Cambridge University Press.

GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude [1989], *Le Savant et le Populaire*, Gallimard-Seuil, Paris.

GUBBELS Truus et van Hemel Annemoon (eds) [1993], *Art Museums and the Price of Success*, Amsterdam.

GUILBAUT Serge [1983], *Comment New York vola l'idée d'art moderne,* Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

GUYAU Jean-Marie [1889], *L'Art au point de vue sociologique,* Fayard, Paris, 2001.

HADJINICOLAOU Nicos [1973], *Histoire de l'art et lutte des classes,* Maspero, Paris.

HASKELL Francis [1963], *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Gallimard, Paris, 1991.

HASKELL Francis [1976], *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art,* Flammarion, Paris, 1986.

HAUSER Arnold [1951], *Histoire sociale de l'art et de la littérature, Le Sycomore*, Paris, 1982.

HEINICH Nathalie [1991], *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration,* Minuit, Paris.

HEINICH Nathalie [1993a], *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, Paris.

HEINICH Nathalie [1993b], "Les objets-personnes: fétiches, reliques et œuvres d'art", *Sociologie de l'art,* n" 6.

HEINICH Nathalie [1995], *Harald Szeemann, un cas singulier.* Entretien, L'Échoppe, Paris.

HEINICH Nathalie [1996a], *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris.

HEINICH Nathalie [1996b], *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, Paris.

HEINICH Nathalie [1997a], "Pourquoi la sociologie parle des œuvres d'art, et comment elle pourrait en parler", *Sociologie de l'art,* n° 10.

HEINICH Nathalie [1997b], "Entre œuvre et personne: l'amour de l'art en régime de singularité", *Communications,* n° 64.

HEINICH Nathalie [1998a], *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques,* Minuit, Paris.

HEINICH Nathalie [1998b], *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas,* Jacqueline Chambon, Nîmes.

HEINICH Nathalie [1998e], *Ce que l'art fait à la sociologie,* Minuit, Paris.

HEINICH Nathalie [1999], *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance,* La Découverte, Paris.

HEINICH Nathalie [2000], *Être écrivain. Création et identité,* La Découverte, Paris.

HEINICH Nathalie [2002], *La sociologie de Norbert Elias,* La Découverte ("Repères"), Paris, 2e éd.

HEINICH Nathalie et POLLAK Michael [1989], *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition,* Centre Pompidou-BPI, Paris.

HENNION Antoine [1981], *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés,* Métailié, Paris.

HENNION Antoine [1993], *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation,* Métailié, Paris.

HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie et GOMART Emilie [2001], *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amateur de la musique aujourd'hui,* La Documentation française, Paris.

HOGOART Richard [1957], *La Culture du pauvre,* Minuit, Paris, 1970.

HONNETH Axel [1992], *La Lutte pour la reconnaissance,* Editions du Cerf, Paris, 2000.

JAUSS Hans Robert [1972], *Pour une esthétique de la réception,* Gallimard, Paris, 1978.

JUNOD Philippe [1976], Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne, L'Âge d'homme, Lausanne.

JURT Joseph [1980], *La Réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos,* 1926-1936, Jean-Michel Place, Paris.

KEMPERS Bram [1987], *Peinture, pouvoir et mécénat. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance,* Gérard Monfort, Paris, 1997.

KLEIN Robert [1970], *La Forme et l'Intelligible,* Gallimard, Paris.

KLINGENDER Francis [1947], *Art and the Industrial Révolution,* Paladin, Londres.

KRIS Ernst et KURZ Otto [1934], *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie,* Rivages, Marseille, 1987.

LALO Charles [1921], *L'Art et la vie sociale,* Doin, Paris.

LANSON Gustave [1904], *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, Paris, 1965.

LATOUR Bruno [1997], *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris.

LAURENT Jeanne [1983], *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, CIEREC, Saint-Etienne.

LEENHARDT Jacques et JOZSA Pierre [1982], *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, L'Harmattan, Paris, 1999.

LENAIN Thierry [1990], *La Peinture des singes,* Syros, Paris.

LEVY Clara [1998], *Écritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, PUF, Paris.

LICHTENSTEIN Jacqueline [1989], *La Couleur éloquente,* Flammarion, Paris.

LUKACS Georg [1920], *Théorie du roman,* Gonthier, Paris, 1963.

LUKACS Georg [1922-1923], *Littérature, philosophie, marxisme,* PUF, Paris, 1978.

MARIN Louis [1977], *Détruire la peinture,* Galilée, Paris.

MARIN Louis [1989], *Opacité de la peinture. Essai sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris.

MARTINDALE Andrew [1972], *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Thames and Hudson, Londres.

MARTORELLA Rosanne [1982], *The Sociology of Opera,* Praeger, New York.

MARTORELLA Rosanne [1990], *Corporate An,* Rutgers University Press, New Brunswick.

MARX Karl [1857], *Contribution à la critique de l'économie politique*, Éditions sociales, Paris, 1957.

MAUGER Gérard, POUAK Claude F. et PUDAL Bernard [1999], *Histoires de lecteurs,* Nathan, Paris.

MAUSS Marcel [1904], "Esquisse d'une théorie générale de la magie", in *Sociologie et anthropologie,* PUF, Paris, 1950.

MEISS Millard [1951], *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press.

MENGER Pierre-Michel [1983], *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine,* Flammarion, Paris.

MENGER Pierre-Michel [1989], "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste", *L'Année sociologique,* vol. 39.

MENGER Pierre-Michel [1997], *La Profession de comédien. Formations, activités et carrières*, La Documentation française, Paris.

MERRYMAN John et ELSEN Albert [1979], *Law, Ethics and the Visual Arts,* Matthew Bender, New York.

MICHAUD Yves [1989], *L'Artiste et les commissaires,* Jacqueline Chambon, Nîmes.

MONNIER Gérard [1995], *L'Art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Gallimard-Folio, Paris.

MONTIAS John Michael [1982], *Artists and Artisans in Delft. A Socio-economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton University Press.

MORRIS William [1878], *Contre l'art d'élite,* Hermann, Paris, 1985.

MOULIN Raymonde [1967], *Le Marché de la peinture en France,* Minuit, Paris.

MOULIN Raymonde *et alii,* [1985], *Les Artistes. Essai de morphologie sociale,* La Documentation française, Paris.

MOULIN Raymonde (éd.) [1986], *Sociologie des arts,* La Documentation française, Paris.

MOULIN Raymonde [1992], *L'Artiste, l'Institution et le Marché,* Flammarion, Paris.

MOULIN Raymonde [1995], *De la valeur de l'art,* Flammarion, Paris.

MOULIN Raymonde et QUEMIN Alain [1993], "La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises", *Annales ESC,* 48, n°6.

NOCHLIN Linda [1988], *Femmes, art et pouvoirs,* Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.

ORTEGA Y GASSET José [1925], *The Dehumanization of Art and other Essays on Art, Culture, and Literature*, Princeton University Press, 1972.

ORY Pascal [1989], *L'Aventure culturelle française,* 1945-1989, Flammarion, Paris.

PANOFSKY Erwin [1932], *La Perspective comme forme symbolique,* Minuit, Paris, 1975.

PANOFSKY Erwin [1951], *Architecture gothique et pensée scolastique,* Minuit, Paris, 1967.

PANOFSKY Erwin [1955a], *Galilée critique d'art, Les Impressions nouvelles*, Paris, 1993.

PANOFSKY Erwin [1955b], *L'Œuvre d'art et ses significations,* Gallimard, Paris, 1969.

PARADEISE Catherine [1998], *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, PUF, Paris.

PARKHUST FERGUSON Priscilla [1991], La *France, nation littéraire,* Labor, Bruxelles.

PASSERON Jean-Claude [1986], "Le chasse-croisé des œuvres et de la sociologie", *in* Raymonde MOULIN (éd.), *Sociologie de l'art,* 1986.

PASSERON Jean-Claude et PEDLER Emmanuel [1991], *Le Temps donné aux tableaux,* CER-COM/IMEREC, Marseille.

PEQUIGNOT Bruno [1991], *La Relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne,* L'Harmattan, Paris.

PEQUIGNOT Bruno [1993], *Pour une sociologie esthétique,* L'Harmattan, Paris.

PETERSON Richard (éd.) [1976], *The Production of Culture,* Sage, Londres.

PEVSNER Nikolaus [1940], *Les Académies d'art,* Gérard Monfort, Paris, 1999.

PLATTNER Stuart [1996], *High An, Down Home. An Economie Ethnography ofa Local Art Market,* The University of Chicago Press.

PLEKHANOV Georges [1912], *L'Art et la vie sociale,* Editions sociales, Paris, 1975.

POGGIOLI Renato [1962], *The Theory of the Avant-Garde,* Harvard University Press, 1968.

POMIAN Krzysztof [1987], *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: xvf-xviif siècle,* Gallimard, Paris.

PONTON Rémy [1975], "Naissance du roman psychologique", *Actes de la recherche en sciences sociales,* n° 4, juillet. POULOT Dominique [1997], *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815,* Gallimard, Paris.

PRICE Sally [1989], *Arts primitifs, regards civilisés,* ENSBA, Paris, 1995.

PRIVAT Jean-Marie [1994], *Bovary Charivari. Essai d'ethnocritique,* CNRS éditions, Paris.

QUEMIN Alain [1997], *Les Commissaires-priseurs. La mutation d'une profession,* Anthropos, Paris.

QUEMIN Alain [2002], *L'Art contemporain international entre les institutions et le marché,* Jacqueline Chambon, Paris, Artprice, Saint-Romain-au-Mont-d'Or.

RANK Otto [1909], *Le Mythe de la naissance du héros,* Payot, Paris, 1983.

RAPHAËL Max [1933], *Proudhon, Marx, Picasso,* Excelsior, Paris.

RAYNAUD Dominique [1999], «L'émergence d'une sociologie des œuvres: une évaluation critique», *Cahiers internationaux de sociologie,* vol. 106

RÉAU Louis [1958], *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Laffont, Paris, 1994. ROUBINE Jean-Jacques [1980], *Théâtre et mise en scène* 1880-1980, PUF, Paris.

SAINT MARTIN Monique DE [1990], «Les Femmes écrivains et le champ littéraire", *Actes de la recherche en sciences sociales,* n° 83, juin.

SAPIRO Gisèle [1999], *La Guerre des écrivains. 1940-1953* Fayard, Paris.

SCHAPIRO Meyer [1953], *Style, artiste et société,* Gallimard Paris, 1982.

SCHELER Max [1933], *Le Saint, le Génie, le Héros,* Egloff, Fribourg, 1944

SCHÜCKING Levin [1923], *The Sociology of Literary Taste,* Routledge and Kegan Paul. Londres.

SEIGEL Jerrold [1987], Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930, Gallimard Paris, 1991.

SHUSTERMAN Richard [1991], *L'An à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Minuit, Paris, 1992.

SIMMEL Georg [1925], *La Tragédie de la culture et autres essais,* Rivages, Marseille, 1988.

SMITH Bernard [1988], *The Death of the Artist as Hero. Essays in History and Culture*, Oxford University Press, Melbourne.

SOULILLOU Jacques [1995], *L'Impunité de l'art,* Seuil, Paris.

Storia dell'arte Italiana [1979-1982], Einaudi, Turin.

STRASSOLDO R. [1998], *La Forma e lafunzione,* Forum, Udine.

TAINE Hippolyte [1865], *Philosophie de l'art,* Fayard, Paris, 1985.

TEYSSEDRE Bernard [1957], *Roger de Piles et les débats sur le coloris,* La Bibliothèque des arts, Lausanne.

THIESSE Anne-Marie [1984], *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Le Chemin vert, Paris.

TODOROV Tzvetan [1995], *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Seuil, Paris.

TODOROV Tzvetan [2000], *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Adam Biro, Paris.

URFALINO Philippe [1989], "Politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles", *L'Année sociologique,* n°89.

URFALINO Philippe [1990], Quatre voix pour un opéra. Une histoire de l'opéra Bastille, Métailié, Paris.

URFALINO Philippe [1996], *L'Invention de la politique culturelle,* La Documentation française, Paris.

URFALINO Philippe et VILKAS Catherine [1995], *Les Fonds régionaux d'art contemporain. La Délégation du jugement esthétique*, L'Harmattan, Paris.

VAISSE Pierre [1995], *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, Paris.

VANDENBERGHE Frédéric [2000], *La sociologie de Georg Simmel,* La Découverte ("Repères"), Paris.

VEBLEN Thorstein [1899], *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, Paris, 1970.

VERDRAGER Pierre [2001], *Le Sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse,* L'Harmattan, Paris.

VERGER Annie [1991], "Le champ des avant-gardes", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°88.

VERON Eliseo et LEVASSEUR Martine [1983], *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens,* Centre Pompidou-BPI, Paris.

VESSILLIER-RESSI Michèle [1982], *Le Métier d'auteur*, Dunod, Paris.

VIALA Alain [1985], Naissance de l'écrivain. Sociologie de la litrérature à l'âge classique, Minuit, Paris.

WACKERNAGEL Martin [1938], The World of the Florentine Renaissance artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market, Princeton University Press.

WARNKE Martin [1985], L'Artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.

WEBER Max [1921], *Sociologie de la musique,* Metailié, Paris, 1998.

WHITE Harrison et Cynthia [1965], *La Carrière des peintres au XIX^e siècle,* Flammarion, Paris, 1991.

WILLIAMS Raymond [1958], *Culture and Society,* Anchor Book Edition, New York.

WITTKOWER Rudolf et Margot [1963], *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française,* Macula, 1985.

WOLFF Janet [1981], *The Social Production of Art,* Macmillan, Londres.

WOLFF Janet [1983], *Aesthetics and the Sociology of Art,* George Allen & Unwin, Londres.

ZILSEL Edgar [1926], *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance,* Minuit, Paris, 1993.

ZOLBERG Vera [1990], *Constructing a Sociology of the Arts,* Cambridge University Press.

ZOLBERG Vera et CHERBO Joni (eds) [1997], *Outsider art: Contesting boundaries in contemporary culture,* Cambridge University Press.

SANAT SOSYOLOJİSİ

NATHALIE HEINICH

Sanat sosyolojisi kültürel tarih, estetik, sanat tarihi, sosyal psikoloji, anket sosyolojisi gibi heterojen entelektüel gelenekler arasında duran, sınır çizgileri pek net olmayan bir disiplindir. Ondaki bu ayrı mantıkları göstermek için, kitap, zaman sürecinde kuşakları, disiplinin geleneklerini, kavramsal tutumlarını, ve özellikle kullanılan metotları ele alıyor. Bu tür bir yaklaşım, ön planda oluşları etkin olmak anlamına gelmeyen geçmişteki modellerin ve ideolojiden uzakta duran, ehil olmayanların pek tanımadığı bugünün yaklaşımlarının bu disipline katkı payını belirliyor. Sanat eserinin kabul görmesi üstüne, mediatize edilmesi, sanatı üretme ya da sanat eserlerinin kendileri üstüne kırk yıldan bu yana birçok çalışma sosyolojik araştırma metotlarının etkisi altında üretilmiş, somut sonuçlar getirmiş, ama en çok ta bir bütün olarak sosyolojinin önüne son derece problematik soru işaretleri çıkarmıştır.

BAĞLAM

ISBN 978-605-5809-67-6
9 786055 809676