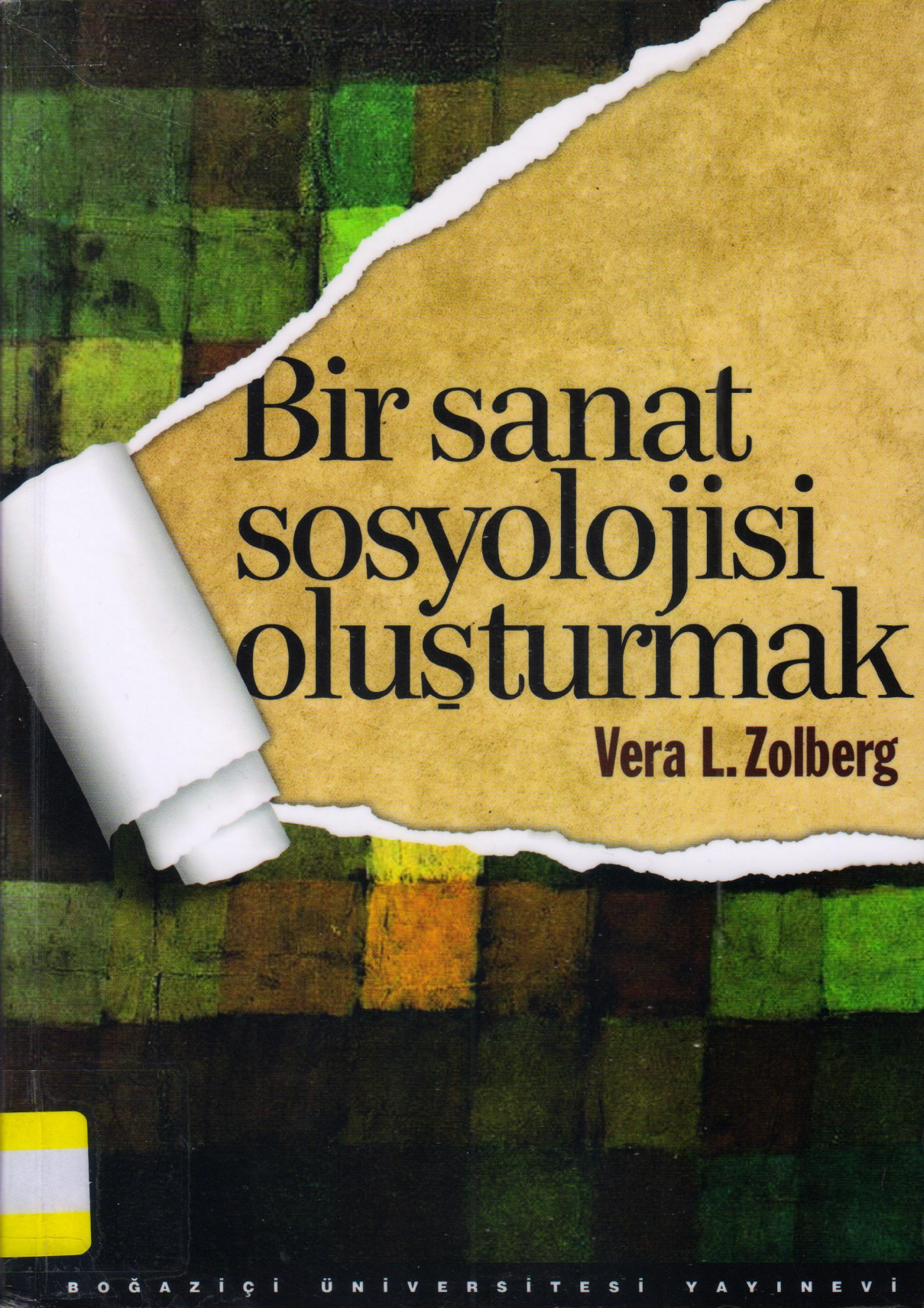

Bir sanat sosyolojisi oluşturmak
Vera L. Zolberg
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

BİR SANAT SOSYOLOJİSİ OLUŞTURMAK

Vera L. Zolberg

Çeviren: Buket Okucu Özbay

BOĞAZIÇİ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

Vera L. Zolberg
Constructing A Sociology of The Arts
© Cambridge University Press 1990.

Bir Sanat Sosyoloji Oluşturmak
© BÜTEK A.Ş. 2011. Tüm hakları saklıdır.

BÜTEK Boğaziçi Eğitim Turizm Teknopark Uygulama
ve Dan. Hiz. San. Tic. A.Ş.
Boğaziçi Üniversitesi Güney Kampüs, 7. Lojman,
3. Kat, P.K. 34342, Bebek-Beşiktaş/İstanbul
Telefon: 0212 359 46 30

Yönetim Yeri:
Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
Boğaziçi Üniversitesi Uçaksavar Kampüsü
Garanti Kültür Merkezi, Arka Giriş
Etiler/İstanbul

bupress@boun.edu.tr
www.bupress.org
Telefon ve faks: (90) 212 257 87 27
Sertifika No: 10821

Genel Yayın Yönetmeni: Murat Gülsoy
Kapak tasarımı: Kerem Yeğin
Yayıma Hazırlayan: Nazlı Ökten
Baskı: G.M. Matbaacılık ve Ticaret A.Ş.
100 Yıl Mah. Matbaacılar Sitesi, 1. Cadde, No: 88
Bağcılar/İstanbul
Telefon: (0212) 629 00 24
Sertifika No: 12358

Birinci Baskı: Aralık 2013 (1.000 adet basılmıştır)

Boğaziçi University Library Cataloging in Publication Data
Zolberg, Vera L.
Bir sanat sosyolojisi oluşturmak/ Vera L. Zolberg; çeviren Buket Okucu Özbay.
242 p. ; 23 cm.

ISBN 978-605-4787-16-6

Includes index.
1. Art and society. I. Okucu Özbay, Buket

N72.S6 Z6519

Merhum annem ve babam
Gisa ve David Lenchner için

İçindekiler

Önsöz, 9

1. SANAT NEDİR? SANAT SOSYOLOJİSİ NEDİR?, 13
İnsan Bilimleri Alanında Çalışanlar ve Sanat: İçeriden Bakış, 17 ❖ Sosyoloji ve Sanat: Dışarıdan Bakış, 20 ❖ Karşıt Anlayışların Artıları ve Eksileri, 23 ❖ Kültürün Bir Parçası Olarak Kabul Edilen Sanat, 27 ❖ Farklılıkların Muhtemel Sonuçları, 29 ❖ Sanatı Tartışmak, 31 ❖ **Kitabın Planı**, 36

2. SOSYOLOGLAR SANATI NEDEN GÖZ ARDI ETTİ VE BU DURUM NEDEN DEĞİŞMEKTE, 39
Amerikan Toplumu ve Sanat: Çelişkili Bir İlişki, 40 ❖ Sosyologlar Sanata Karşı mı?, 45 ❖ Sosyolojideki Değişiklikler, Sanat Dünyasındaki Değişiklikler, 56

3. SANAT NESNESİNİN SOSYOLOJİK OKUMASI, 61
Bir Çalışma Konusu Olarak Sanat Nesnesi, 61 ❖ Rönesans Dramının Çağdaş Dirilişleri, 66 ❖ "Yeni Geleneği"nin Kurucuları, 67 ❖ Hafızaya Kazınmış, 69 ❖ Avangardın Dönüşümü, 70 ❖ Müzik ve Toplum, 72 ❖ **Toplumun Yansıması Olarak Müzik: Benzerlik Arayışı**, 73 ❖ **Toplumsal Eleştiri Olarak Müzik Sosyolojisi**, 62

4. TOPLUMSAL SÜREÇ OLARAK SANAT NESNESİ, 86
Eşsiz Sanatçılar, Eşsiz Sanat Eserleri, 89 ❖ Değerli Vasıta, Değerli Sanat Eserleri, 91 ❖ Çoğaltma Eserler, Yeniden Üretimler, Kopyalar: Sanatsal Değer Pazarlığı, 92 ❖ Güzel Bir Şey Sonsuz Bir Keyif midir?, 99 ❖ *E pluribus unum* mu, *Ex uno plures* mi?, 104

5. SANATÇI DOĞULUR MU, SANATÇI OLUNUR MU?, 113
Sanatçı ve Eser Arasındaki Sınırlar, 117 ❖ **Sanatçı İmgelerindeki Ortak Noktalar ve Farklılıklar**, 120 ❖ Sanatçılar: Eşsiz mi, Sıradan mı?, 123 ❖ **Psikolojik Perspektifler**, 124 ❖ Psikanalitik Gelenek, 124 ❖ Sosyal Psikoloji Yaklaşımları, 125 ❖ Bilişsel Psikoloji, 126 ❖ Yaratıcılık: Toplumsal Bağlamda Problem Bulmak, 127 ❖ **Sosyolojik Açıdan Sanatçı**, 129 ❖ Sanatçının Bakış Açısı, 132 ❖ **Kullanılabilir Bir Senteze Doğru**, 134

6. YAPISAL DESTEK, İZLERKİTLE VE SANATIN TOPLUMSAL KULLANIMLARI, 141
Bırakınız Sanatçı Yaşasın: Toplumsal Destekler ve Kısıtlamalar, 143 ❖ Halkı Altbaşlıklarla Ayırmak: Güzel Sanatlar ve Popüler Sanat, 144 ❖ Ticari Sanat Pazarları, 146 ❖ **Sanat Biçimlerinin Statüsü Üzerine Tartışmalar,** 147 ❖ Adorno ve Değerlendirme Olarak Eleştirel Kuram, 150 ❖ Russell Lynes ve Zevk İnşası, 153 ❖ Herbert Gans ve Bir insan Hakkı Olarak Sanat, 155 ❖ Becker'in Sanat Dünyaları: Üretim Olarak Tüketim, 159 ❖ Bourdieu'nün Estetik Şiddeti, 161

7. SANAT NASIL VE NEDEN DEĞİŞİR, 167
Sanatsal Değişim Çalışmalarında Karşılaşılan Sorunlar, 169 ❖ **Makro Sosyolojik Evrensel Düşünceler,** 170 ❖ **Estetik Yapı: Sanatı Değiştiren İçsel/Dışsal Kısıtlamalar,** 174 ❖ **Değişen Destek Yapıları, Değişen Sanat,** 180 ❖ Lonca ve Kilise, 180 ❖ Özel Hamilik, 181 ❖ Akademi ve Sanat Akademileri, 182 ❖ Sanat Piyasası, 184 ❖ Sanatı Destekleyen Amerikan Yapıları, 186 ❖ **Bir Karşılaştırma: Sanatta ve bilimde Değişim,** 189 ❖ Tarzların Eşzamanlılığı: Modernizm ve Postmodernizm, 192

8. SANAT SOSYOLOJİSİ NEREDE DURUYOR VE NEREYE GİDİYOR?, 197
Sanat Sosyolojisinin Dünü ve Bugünü, 198 ❖ **Sosyoloji ve Sanattaki Değer Hiyerarşileri,** 203 ❖ **Eleştiride ve Estetik Değerlendirmede Yaşanan Sorunlar,** 207 ❖ **Sosyoloji ve Estetik Muhakeme,** 210 ❖ **Sanat Sosyolojisi: Bugün ve Yarın,** 213

Kaynakça, 221

Dizin, 239

ÖNSÖZ

Düşünümsellik hayatı zorlaştırıyor. Sanatın toplumdaki yeri üzerine çalışırken, sanatı bilindik bir nicelikmiş gibi kabul etmek meşruydu bir zamanlar. Bugünse fikren mümkün değildir. Araştırmacılar sanatın toplumsal olarak inşa edilmiş doğasını, kültürel kurumları, sanatçıları ve izlerçevreleri keşfetmiştir. Bu karmaşık görüngülerin basit nedenleri olduğunu varsaymayıp, bir zamanlar doğruluğundan şüphe edilmeyen kategorilere heterojenlik, keşif süreçleri, değerlendirme, tarih ve gelenek yaratımını katmayı gerekli buluyoruz.

Bu perspektifin kuramsal altyapısı edebi ve sosyolojik disiplinlerden türemiştir. Sanat sosyolojisinin, sanat eserini düşüncesinin merkezinde tutması gerektiğine inandığımdan, üst-kuramsal değerlendirmeye ve çözümlemeye odaklanmak yerine, kuramlardan beslenerek sanatın toplumsal ve tarihsel bağlamına yoğunlaşıyorum. Sanatı üzerine hazır kuramlar giydirilecek bir araç olarak görmeyen; sanat biçimlerini, tarzlarını, nesnelerini ve fikirlerini, kuramsal formülleştirmeler ve metodolojik yönelimlerle birleştirirken, estetikçi, hümanist ve toplumbilimci sahaların güçlü yönlerini daha da parlatan çalışmalara devam edip, onları daha da geliştiren bir sanat sosyolojisi öneriyorum. Bu fikirler aynı zamanda kitaba yön veren temaları oluşturur.

Geleneksel güzel sanatlar dışında etrafımız popüler, ticari, Batılı olmayan ve "ilkel" sanat biçimleriyle kuşatılmış durumda. Hepimiz bu sanat biçimlerini neredeyse yüksek Batı sanatı eserleri kadar, belki de daha çok takdir etmeyi az çok öğrendik. Toplumları, devletleri ve insanları, mekân ve zaman engellerini kırarak temsil eden sanat biçim ve tarzlarının yaygınlaşması, birçoklarına yeni bir fenomen gibi göründü; bazıları da bundan postmodernizm olarak söz etti. Postmodernizm kalite standartlarının çöküşünün habercisi de olabilir, bir çoğulculuk ve eşitlilik vaadi de. Her halükarda tarihin sonu olarak görülen postmodernizm, kültürel gelişmelere genel çapta hâkim olan ekonomik ve siyasi güçlerin bir sonucu olarak düşünülür. Sanat biçimlerinin genişliliği ve niceliğiyse, kesinlikle daha önce görülmemiş bir boyuta ulaşmıştır.

Tarzların bir arada bulunuşu, mesafelerin radikal bir biçimde

azalması ve birçoklarının yeni görü ve sesleri büyük bir açlıkla benimsemesi, uzun bir geçmişe sahiptir. Başka bir yazıda postmodernizmin, ortaçağın sonlarından itibaren gözlemlenebilen, Aydınlanma kültüründe yaygın bir şekilde bulunan, yeni öğretiyi savunup destekleyenlerin tuhaflıklar dolabında[1] somutlaşan ve on dokuzuncu yüzyıl müzeleriyle doruk noktasına ulaşan sanatsal uslup ve biçimlerdeki eklektisizmde, vakitsiz bir pre-modernizm olarak önceden görüldüğünün söylenebileceğini iddia etmiştim (Zolberg 1988). Peki postmodernizm, yirminci yüzyılda tarihin sonunu temsil eden yeni bir görüngü olarak değil de, paradoksal bir şekilde, nükseden ve döngüsel bir tarihsel sürecin parçası olarak yorumlanabilir mi? Bu vakada tarih tekerrür mü etmektedir? Eğer durum bundan ibaretse biz de konuya Marx gibi, ilk seferi trajedi, ikincisini ise fars diye düşünerek mi yaklaşmalıyız (Marx [1869] 1968, 15)? Tekrarın trajik mi gülünç mü olduğu sorusuna cevap aranırken, böylesi yargılamalarda bulunan kişilerin çıkarları ve önyargıları da hesaba katılmalıdır. Postmodernizmi verili kabul etmek yerine, "keşfedilme" sürecini akademik ve entelektüel hayat bağlamında çözümleyen ve dönemselleştiren çalışmalara ihtiyaç vardır.

Postmodernizm tartışmasıyla gündeme gelen bir diğer mesele de sanatın nasıl tanımlanacağıdır: Konu nasıl sınırlandırılmalıdır; biçim ile içerik nasıl formülleştirilmelidir? Estetikçiler ve hümanist araştırmacılar genel olarak tanımı güzel sanatlar vurgusuyla daraltma ve içe dönük bir perspektif kullanma görüşünü destekler. Ne var ki sosyologlar sanat üzerine çalışmaya karar verdiğinde, toplumsal süreçler ile koşulların taşıyıcıları olarak gördükleri sanat biçimlerinin kapsamını çok daha geniş tutup, dışa dönük bir bakış açısıyla incelemeye yöneliyor. 3. ve 4. bölüm başta olmak üzere kitapta verdiğim örneklerin açıkça gösterdiği üzere, bu yaklaşımlardan her birinin önemi ayrıdır. Ancak araştırmacıların birbirlerinin sahasında neler olup bittiğini öğrenmesi, olayların daha iyi kavranmasına yardımcı olacaktır diye düşünüyorum. Ayrıca bunu yapan sanat araştırmacısı da olsa toplumbilimci de, sanatı güzel sanat olarak bilinen alt kümeyle sınırlamanın geçerliliği şüphelidir.

Sadece güzel sanatlardan oluşmayan daha geniş bir sanat kavrayışı peşinde koşmam, tüm sanat eserlerinin tamamen eşit ve birbiriy-

1 *Cabinets of curiosities*: Rönesans Avrupası'nda günümüzün sınıfladırmalarıyla doğa tarihi, arkeoloji, etnoloji kapsamında değerlendirilebilecek nesnelerin sergilendiği vitrinli dolaplar —*editörün notu*.

le değiştirilebilir olduğunu kabul ettiğim anlamına gelmiyor. Son zamanlarda toplumbilimciler daha müsamahalı veya göreceli bir bakış açısına daha sıcak yaklaşıyor, ancak hümanist yönelimli sosyologların sanatsal üretim eleştirilerini seçkinci oldukları gerekçesiyle reddediyorsa, açık fikirliliğe iki tarafta da daha çok ihtiyaç var demektir. Değerlendirme ve eleştiri, sanat dünyalarının ayrılmaz bir parçasıdır. Sosyoloji, sanat biçimleri sıralamasına nasıl ulaşıldığına ve biçimlerin nasıl ve neden değiştiğine odaklanmakla, bunların analizine katkıda bulunabilir. Bu yaklaşımın amacı sanat eserlerinin içeriğini, biçimini ve ardışık (kast edilen ve edilmeyen) anlamlarını eleştirel bir çerçevede bir araya getirmektir. Zihinsel faaliyete yer vermeyen değer yargılarından arınmışlık ilkesi, bilgiyi artırmak için kullanılan araçları, araştırmanın amacı haline getirir. Önerdiğim yaklaşımsa, sosyal bilimin, sadece bir yöntemden veya her konuya uygulanabilir bir dizi teknikten ibaret olmaması için başvurulabilecek yollardan biridir.

Sanat, insan bilimleri ve toplumsal bilimler arasında köprüler kurma gayretimin nedenleri, genel olarak geçmişimde ve şu anki hayatımda saklıdır. Ailevi konular ve siyasi meseleler dışında, sohbetin müzik ve opera dedikoduları etrafında döndüğü Viyanavari bir ortamda doğdum; üniversite öğrenimime Latin dilleri ve edebiyatıyla başladım; New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'ni mesken edindim; her türden sanatın her yerde ve her zaman mevcut olduğu New York, Boston, Chicago ve Paris'te, ayrıca Afrika'da yaşadım; kültürün önemini hiçbir zaman küçümsemeyen Graduate Faculty of New School'da Toplumsal Araştırma üzerine ders verdim: Hepsi birlikte, sanat incelemelerim için bana bereketli bir ortam sunmuştur. Sosyal bilim disiplinlerinde incelenmesi için yer açılması ihtiyacı olduğu halde devam ettirilen, sanata sanat olduğu için duyulan saygı, bana her zaman Aydınlanma modernliğinin idealleri kadar doğal ve iyi gelmiştir. Sanat eserleri açısından da, güzel sanatlar kanonu ile popüler sanatlar olarak kabul ettiklerimiz (caz, halk müziği, filmler, ticari tasarım ve müzik) arasında devam eden bir hesaplaşma daha vardır. İki tarafı kalın çizgilerle birbirinden ayırmak yerine, kanonu genişletip sanat sosyolojisine dahil etmenin, kavrayışı derinleştireceğine inanıyorum.

Bu soruların peşinden gitmekle, bana bazı özel veya genel konularda yardımcı olan veya tavsiyeler veren birçok meslektaşıma borçlanmış oldum. Sanatsal yaratıcılık ve sanat kariyerleri hakkındaki uzun soluklu çalışmasının, basılmamış raporuyla verilerini kul-

lanmama nezaketle izin veren Mihaly Csikszentmihalyi'ye teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca Robin Wagner-Pacifi'ye, yine elyazması olan Vietnam Savaş Anıtı çalışmasından alıntı yapmama izin verdiği için teşekkür ederim. Chicago Üniversitesi'nden Wendy Griswold'a da, düzenlediği atölyelerde kitabı yazma süreci devam ederken tartışma fırsatı yarattığı için minnettarım. Birçoğu Amerikan Sosyoloji Derneği Kültür Bölümü'yle ilişkili olan gayri resmi bir meraklı araştırmacılar ağı, bu disiplinin gelişmesine entelektüel ve manevi katkılarda bulunmuştur. Judith H. Balfe, Judith R. Blau, Paul DiMaggio, Arnold Foster ve Richard A. Peterson, bu isimler arasındadır.

Pierre Bourdieu'nün fikrî uyarılarından ve Centre de Sociologie Européenne'deki seminerinden; Raymonde Moulin'den ve Centre de Sociologie des Arts'daki seminerinden; Howard Becker'dan ve Chicago'daki üniversiteler arası kültür atölyesinden yıllar içinde bir hayli yararlandım. Meslektaşım Jeffrey Goldfarb ise, kültürel mükemmeliyet ve demokrasi hedeflerine karşı gösterdiği ciddi bağlılıkla, beni akademik hayattaki disiplinsel bölünmelerin sosyolojik içerimlerini çok daha derinden sorgulamaya sevk ederek, temaslarımızda bana yardımcı olmuştur. Sosyolojik katkıları bana her zaman entelektüel açıdan ilham veren Lewis Coser ise, bu seriye editörlük yaparken hep cesaret verici ve destekleyici olmuştur. Kartal gibi gözleriyle beni birçok dil hatasından kurtaran kitap editörü Melinda Mousouris'e, faydalı yorumları için de ayrıca minnettarım. Düşünce ve fikirlerinden her zaman faydalandığım, beni sıkı çalışmaya iten, teşvik ve takdirini en çok önemsediğim kişiye, kocam ve meslektaşım Aristide R. Zolberg'e ise teşekkürlerin en büyüğünü borçluyum. İlham kaynaklarım kitapta kendini açıkça belli etse de, yaptığım yorum ve çıkarımlar elbette benim sorumluluğumdadır.

1 SANAT NEDİR? SANAT SOSYOLOJİSİ NEDİR?

Sanatı çevreleyen gizemden, halledilmesi gereken bir problem olarak değil, sanatın ortaya çıkma koşulunun bizzat kendisi olarak bahsetmek istiyorum. Bu bağlamda gizem kabul edilir; çözülmez ya da yok edilmez.
Denis Donoghue, *The Arts Without Mystery* (1983): 11.

Sanat dünyaları hakkında söylediklerim, her türlü sosyal dünya için geçerlidir. Daha da genelleştirerek söylersek; sanat hakkında konuşma biçimleri, toplum ve toplumsal süreçler hakkındaki genel konuşma biçimleridir.
Howard S. Becker, *Art Worlds* (1982): 368

Sosyoloji ve sanat iyi geçinemez.
Pierre Bourdieu, *Questions de Sociologie* (1980): 207[1]

SANATIN ANLAMI GENELLİKLE VERİLİ kabul edildiğinden, onun ne olduğunu sormak ilk anda sahte bir çabaymış gibi görülebilir. Ancak modern Batı toplumları sanatta öyle radikal biçim ve içerik değişimlerine şahit oldu ve sanat kategorisine neyin dahil edilip, neyin edilmemesi gerektiği o kadar çok tartışıldı ki artık bunların olmadığı bir sosyolojik sanat analizi bulmak neredeyse mümkün değil. Üstelik ne zaman sanat biçimleri üzerinde bir mutabakat sağlanmış gibi görünse, deneyimli gözlemcilerin bile inancını sarsmak üzere tasarlandığını sezdiren yeni iddialar, yeni biçimlerin de kapsanması gerektiği iddiaları ortaya çıkıyor. Müzelerde tuval üzerine yağlı boya tablolar veya mermer heykeller yerine artık

1 "La sociologie et l'art ne font pas bon ménage." Bourdieu bunun sebebinin, doğuştan gelen yeteneklerine ve özgün yaratıcının biricikliğine inanan sanatçıların, sosyologları, evrenlerine, anlamak ve açıklamak amacıyla zorla giren kişiler olarak görmesinin ve bunu kabul edilemez bulmasının getirdiği çatışma olduğunu söyleyerek devam ediyor. Yaratıcı sanatçı ile sosyal bilimci arasındaki sancılı ilişki ve bunun, insan bilimleri alanında çalışan araştırmacı ile sosyal bilimci arasındaki artık huzurlu olmayan biraradalıktaki benzeri, bu kitabın ana konularını oluşturuyor.

tuğla yığınlarıyla karşılanıyorlar (Carl André); gösterişli konser salonlarında, şeflerin yazılı notalara bağlı kalarak yönettiği müzisyenler tarafından icra edilen, geleneksel biçim ve armonilerle yaratılmış melodiler yerine, dinleyicilerden sahile kendi portatif radyolarını getirmeleri istendiği ve seçtikleri bir radyo istasyonunu açıp müziğin sesini de köklemeleri söylendiği "konserler" ile karşılaşıyorlar (John Cage); tülden elbiseler içinde parmak uçlarında duran kadınların veya cinsiyeti ne olursa olsun, topuklarında birleştirip iki yana açtıkları ayaklarıyla hiç de doğal durmayan dansçıların sergiledikleri danslar yerine, sıradan prova kıyafetleri içinde etrafta takılan veya *breakdance* yapan sokak çocuklarını izliyorlar (Twyla Tharp).[2] Sanatın ne olduğu sorusu şüphesiz hiç saçma değil, ancak onun nasıl cevaplanacağı hakkında henüz pek bir uzlaşma yok.[3]

Sanatın sorunlu doğası onun ele alınış biçimlerini de etkiliyor. Araştırmacı, sanat tarihi, estetik ya da eleştiri gibi insan bilimleri disiplinlerinden hangisine bağlıysa, sosyal bilimlerin başka bir alanında çalışanınkinden farklı bir varsayımla yola çıkıyor. Denis Donoghue ve Howard S. Becker'dan yapılan alıntılar bu zıtlığa iyi bir örnek teşkil eder. Donoghue'a göre sanat mucizevi bir açığa çıkarmadır, natüralist analizlerin nesnesi değildir. Sanat eserinin kalbindeki gizemi çözmemenin daha iyi olduğunu ima eder, zira bu gizem olmazsa, başka bir bağlamda Walter Benjamin'in "aura" dediği gücü artık yayamayabilir (Benjamin, 1969, 223). Donogue'nin görüşü burada Howard S. Becker'ın temsil ettiği sosyal bilimler projesine esasen ters düşer. Becker'a göre sanatta çok az gizem vardır ve eğer geriye kaldıysa o da sonuna kadar çözülmelidir.

Elbette her sosyolog sanat analizine Becker gibi yaklaşmaz, ya da her insan bilimleri alanında çalışan araştırmacı Donoghue ile aynı fikirde değildir. Ancak yine de sosyolojinin getirdiği anlayış ve sosyologların sanatla ilgili soruları formülleştirme biçimleri, insan bilimleri

2 *The New York Times*'ta yayımlanan bu dans eleştirisini örnek olarak verebiliriz: "Pazartesi akşamı Joyce Tiyatrosu'nda sahnede müthiş çöpler vardı... Murray Stern'in dekoru çöplerle dolu bir ara sokağı tasvir ettiğinden ve aksiyonun çoğu nesnelerin ele geçirilmesine dayandığından, "Çöp Dansları" hayatlarımızı bu tüketim toplumunda nasıl da çöplerle kirlettiğimize dair bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Ancak böyle bir önerme koreografinin cazibesine yönelik hiçbir anlam ifade etmiyor." (Aralık 30, 1987, c. 8.)

3 B. R. Tilghman, Platon'dan itibaren estetik tanımının geçirdiği değişimlere işaret ederek bu meseleyi kısaca özetliyor (1984, 4). P. O. Kristeller "Modern Sanat Sistemleri" üzerine yazdığı klasikleşmiş makalelerinde (1952 ve 1952), on sekizinci yüzyılın billurlaşma dönemine giderek, modern güzel sanatlar tanımının doğuşunu inceliyor.

alanında çalışıp sanatla uğraşan araştırmacıların bakış açısından farklıdır. Bireysel tercihleri farklı olsa dahi, sosyologlar genelde insan bilimleri disiplinleriyle özdeşleşmiş o örtük veya açık değerlendirmeci tutumdan kaçınır. Sosyal bilimcilerden, araştırmalarında nesnel olmaya çabalamaları, kişisel tercihleri ile yaptıkları iş arasında net bir ayrım yapmaları beklenir. Biliminsanı olarak ya onları hataya sürükleyebilecek bireysel zevklerinin üstesinden gelmek, ya da çalışmalarını baltalama riskini göz almak zorundadırlar.[4]

Konu sanat olduğunda, kişisel zevkler meselesi normalden çok sorun çıkarır, ama dikkatlerini toplumdaki sanata yönelten sosyal bilimcilerin ayak bastıkları bu alanda başka tehlikeler de vardır. Çabalarının meşruiyetini sorgulayan sanat dünyası uzmanlarının nefretini kazanırlar. Kitabın epigrafını tamamlayan sözlerin sahibi Pierre Bourdieu'nün, bu ilişkiyi çekişmeli bulmasına şaşmamalı.

Disiplinler arasında yaşanan çatışmalar dışında, sosyologlar, toplumu, toplumsal aktörleri ve toplumsal süreçleri görme biçimleri bakımından da kendi içlerinde farklılaşır. Sosyolojik düşünce okullarını bölen anlaşmazlıkları burada yeniden anlatmaya veya analiz etmeye gerek yok (bu konuyu 2. Bölüm'de detaylıca inceliyorum): Ancak, sanat sosyolojisinin neden yakın bir zamana kadar ne sosyal bilimlerde ne de insan bilimleri disiplinlerinde kendine uygun bir yer edinebildiğini açıklayacak kadar bu konuya gireceğiz. Hem sosyal bilimciler hem de insan bilimleri alanında çalışan araştırmacılarla anlaşamayan yaratıcı sanatçıların, çok daha sorunlu konumlarını ele almayı ise daha sonraki bölümlerden birine (5. Bölüm'e) bıraktım.

Sanat kavramı üzerinde bir mutabakat olmaması bir yandan sosyolojik sanat çalışmalarına sekte vursa da, diğer yandan entelektüel bir alan yaratılması için de fırsatlar doğurdu. İnsan bilimleri alanında çalışanların ve sosyal bilimcilerin estetiğe dair düşüncelerini yeni baştan ele almaya mecbur kalması, ortaya en azından yenilikçi kuramsal formüllerin çıkmasına vesile oldu. Bu disiplinler kavrayışı

4 Bu nokta araştırmacılar arasında doğal olarak bir anlaşmazlık konusu. Max Weber'in "Meslek Olarak Siyaset" [Çiviyazıları Yayınevi, çev. A. Timuçin, ve M. Sert, 2006] ve "Meslek olarak Bilim" adlı ufuk açıcı makalelerinde bu mesele en etkileyici ifadesini bulmuştu. O zamandan beri değerlerden arınmış bir araştırmanın mümkün olup olmadığı birçok makale ve kitapta tartışıldı: Merton (1972) ve Gouldner'ın (1970) çalışmaları bu tartışmalardan sadece birkaçı. İster pozitivist bilim, ister başka bir bilim kavramı ya da tamamen başka bir model olsun, burada söz konusu olan toplumsal incelemelerin temel aldığı modeldir. Bu konuya aşağıda ve 2. Bölüm'de geri döneceğim.

zorlaştıran entelektüel ve kurumsal duvarlarla ayrılırlar. Donoghue gibi eleştirmenler sanatın gizemini savunurken, Bourdieu (1975) ve Howard Becker (1982) gibi sosyologlar estetik fikir ve değerlerin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini analiz eder. Sanatın meydana gelişi hakkında içgörüler sağlamak için farklı açılardan yola çıkarak, yaratım veya üretim süreçlerine, kurumlara ve örgütlere odaklanırlar. Sosyolojik fikirler, estetikçi ve insan bilimleri alanında çalışan araştırmacıların fikirlerini zenginleştirip en ideal şekilde tamamlayabilir. Ancak kuram ve pratiklerinde değişikliklere gitmeden, özellikle de çalışma konusu olan sanatı daha önemli bir konuma getirmeden, bu zenginleşmeyi elde edemezler. Estetiğin "yetkin" uzmanlara bırakılması da iddia edilebilir, ama nihayetinde bu bir entelektüel seçim meselesidir.

"Estetikçi" terimi genellikle sanatın kendisi yerine kavramlarla uğraşan felsefi disipline karşılık olarak kullanılır. Aksini belirtmediğim sürece ben bu terimi sanat tarihçilerini, kuramcılarını ve eleştirmenlerini kapsayacak şekilde geniş bir anlamda kullandım (Barasch 1985, *xiii*). Sanattan genel anlamıyla bahsetsem de, bütün sanat biçimlerini yeterince doğru bir biçimde kapsamak mümkün olmadığından, odak noktam öncelikle modern toplumlarda, özellikle de Batı Avrupa'nın ve Kuzey Amerika'nın kapitalist demokrasilerinde üretilen, resim ve heykelleri içeren, plastik veya görsel sanatlar ile müzik olacak. Tarihsel ve karşılaştırmalı bir yaklaşım benimsiyorum. Karşılaştırmaları bazen açık bir şekilde doğrudan yaparken, bazen de kendi araştırmalarım ile diğer kültürel çalışmalar öğrencilerine ait çalışmaların sentezinden ve kısa özetlerinden faydalanıyorum. Edebiyatı ve kitle iletişim araçları sanatlarını ise genellikle bu alanlarla doğrudan ilgilenen uzmanlara bıraktım ve bu eserlerden sadece karşılaştırma amacıyla bahsettim. Bu eserleri veya diğer çağların eserlerini veya Batılı olmayan toplumların eserlerini elbette sanattan saymıyor değilim. Ancak tanınmış, tahsilli ve ödüllü yaratıcılara sahip birçok sanat biçimi, yapılışları bakımından o kadar farklılaşmış durumda ki onları ancak konusunda uzman çalışmalar inceleyebilir.[5]

5 Kitle iletişim teknolojileri çalışmaları birkaç alt sahadan oluşur ve hemen hepsi başka konuları merkezine alır: çeşitli iletişim araçları ve içerikleri (haberler) ile bunların kamuoyunu biçimlendirmedeki rolleri; kültür endüstrileri (popüler müzik, filmler, romantik romanlar, televizyon komedileri, vb.); ticari sanat biçimleri (reklam sanatı, asansör müziği). Bu zengin çalışma sahalarının eski örneklerine ulaşmak için, Bernard Rosenberg ve David Manning White'ın derlemesi iyi bir kaynaktır (1957). 1940'ların başında Theodor Adorno'nun radyo müziği (1976) veya Elihu Katz ve Paul

Çalışma konumuz rekabet halindeki entelektüel eğilimler arasında doğrudan bir tartışma konusu olduğundan, ilk olarak sanatın insan bilimleri (içeriden) ile sosyoloji (dışarıdan) tarafından ele alınış biçimleri arasındaki karmaşık ilişkiyi inceliyorum. Sosyologlar ve insan bilimleri alanında çalışanlar farklı nedenlerle eserler üzerinde çalışmayı seçerler, sanatın değişik yönlerini vurgularlar ve sanatın toplumdaki yeri hakkındaki düşüncelerinde entelektüel alanlarının kendine has güçlü ve zayıf yönleri bulunur. Sosyologların insan bilimleri konularına yönelik ilgisinin, insan bilimleri alanında çalışanları olduğu kadar bazı diğer sosyologları da rahatsız etmesi, farklılıkların safi entelektüel gerekçelerden kaynaklanmadığını, ortada kurumların geleneklerinden gelen çatışmaların da olduğunu gösteriyor. Bu kitabın ikinci ana konusu, sanatın toplumda neden "sanat nedir" mutabakatını giderek daha da zorlaştıran tartışmalara yol açtığı sorusu üzerine odaklanıyor.

İnsan bilimleri alanında çalışanlar ve sanat: İçeriden bakış

İnsan bilimleri alanında çalışanların herkese açık çağdaş sanatı kınamasının altında, onu artık yürürlükten kalkmış eski bir mutabakatla karşılaştırıyor olmaları yatar. Tartışmaların doğası yakın zamanda değiştiğinden, algılayış biçimleri bir dereceye kadar doğrudur. Önceden estetik nitelik veya etik ya da ahlaki doğruluk açılarından karşı çıkarlardı. Ancak yine de bazı şeylerin apaçık veya doğal olarak sanat olduğu, bazılarının da olmadığı kabul edilirdi. Bu temel ilke dışında, insan bilimleri alanında çalışanlar "büyük" sanatı neyin oluşturduğuna dair sabit bir mutabakat olduğunu varsayar. Eğer bugün büyük kabul edilen bazı eserlerin hakkı geçmişte verilmediyse, insan bilimleri alanında çalışanlar bu durum için genelde suçu, mesleki eğitimi olmayan halk veya katı kurumsal otoriteler gibi, sanat dışı faktörlere yükler; ne de olsa eserin büyüklüğü içkin bir niteliktir. Eskiden olduğu gibi bugün de düşüncelerinin merkezinde, içe dönük bir perspektifle yorumlanacak olan *sanat eseri* vardır. Başka bir deyişle sanatın biçimsel öğelerini analiz ederler: kullanılan teknik ve iletişim araçları, görsel veya yazılı içerik, aynı veya bir başka gelenek-

Lazarsfeld'in kamuoyu oluşturma (1955) çalışmaları gibi klasikler dışında, görece yakın bir zamanda Michael Schudson (1978) ve Gaye Tuchman (1978) haberler; Emanuel Levy (1987) ve Robert Faulkner (1971) sinema endüstrisi; Muriel Cantor (1980) ve Todd Gitlin (1983) televizyon; Michael Schudson (1984) reklam; Wendy Griswold (1986) edebiyat üzerine çalışmalar yapmıştır.

ten eserlerin bıraktığı estetik etkiler gibi. Her büyük esere, yaratıcısının varlığının eşsiz ve anlamlı bir ifadesi olarak bakarlar.

Bu araştırmacılar gözlerini yaratıcıya çevirmekle, sanatçıların kişilik ve psikolojilerinin eserlerine veya tarzlarına, yani kendiliğinden ortaya çıktığını varsaydıkları bireysel dehanın dışavurumlarına geçtiğini ima etmiş olurlar. Bu görüşe göre, büyüklüğü evrensel olarak kabul edilmiş başyapıtları ortaya çıkaran dehalar bunlardır. Resimlere "bir Rembrandt" veya "bir Van Gogh", operalara "bir Mozart operası" diye atıfta bulunulmasının, ya da bir sanatçı isminin sıfata dönüştürülüp belirli bir stilin karşılığı olarak, "Wagner vâri motifler" veya "Joyce vâri epifaniler" gibi, kabul edilmesinin arkasında bu düşünce yapısı vardır.

İnsan bilimleri alanında çalışanlar sadece estetik dünyasının "eşsiz bir vaka" olarak gördüğü kategorilere giren eserlere karşı ciddi bir ilgi gösterdiklerinden, eşsizlik kriterini bazı yaygın mesleki uygulamalarla bağdaştırmak zorunda kaldıklarında ampirik zorluklarla karşılaşırlar. Monet'nin *Saman Yığınları* serisinde olduğu gibi, sanatçılar aynı türden birkaç eser yarattığında, estetikçiler bu tekrar eden yaratıları meşrulaştıracak gerekçeler bulmak zorunda kalır; tabii sanatçının sadece pratik yapıyor olması (ki bu da henüz "mükemmel" olmayan eserlerin değerini azaltabilir) veya pazar talebini karşılamak için popüler bir türde üretim yapması gibi sebepleri dışarıda bırakarak. Bu durum eleştirmenler kadar eserlerin sergilenmesini ve satışını kontrol etmeye çalışan tüccarlar için de önemlidir. Ne de olsa hem araştırmacılar hem de tüccarlar bir sanat eserinin nadirliğinden faydalanır, eserlerin sıradanlaşması karşısında ise iki tarafın da kaybedeceği çok şey vardır.

Ticari amaçlarla üretilmiş sanat eseri kopyaları ise daha sorunlu bir konudur. Film türlerinin sanat olarak kabul edilmesi bu konuya çok iyi bir örnektir (fotografik olarak üretilen nesneler – fotoğraf, film karesi veya film). İnsan bilimleri alanında çalışanlar sanat için yapılan, ticari amaçlarla ilgilenmeyen büyük sanat eserlerini inceler, ancak, Barbara Rosenblum'un farklı tiplerdeki fotografik eserler üzerine yaptığı çalışmada (1978) belirttiği gibi, bu nitelikler filmden oldukça uzaktır. Sinema aracı, insan bilimleri yaklaşımının başvurduğu içe dönük bakış kurallarının çoğunu ihlal ettiğinden, bazı akademik eleştirmenlerin onu sanat olarak ciddiye alması şaşırtıcıdır. Ne var ki bu durum, aracın tanınma sürecine odaklanan sosyolojik bir perspektifle anlam kazanır. 1920'li yıllarda avangard tiyatrocu ve yazarların sinemaya gösterdiği ilgi ve özellikle İkinci Dünya

Savaşı'nın bitişinden itibaren *Cahier du Cinéma* gibi dergilerde yazan (genellikle) Avrupalı eleştirmenler sayesinde, sadece sanat filmlerini değil ticari filmleri de içeren ciddi yazılar otorite kazandı. Yazarlar, güzel sanatlar için kullanılan söyleme benzeyen ve ilhamını ondan alan (Boltanski 1975), temel taşı da *auteur* kuramı olan bir söylem yarattılar. Resim ve klasik müzikte olduğu gibi, bir film yaratma sorumluluğunu tek bir kişiye, genellikle de yönetmene yüklediler ve böylece bu kişiye bir "sanatçı" kimliği vermiş oldular. Bünyesi gereği ortak eylem ürünü olan bir araç için bu iddiayı öne sürmek elbette oldukça ironik (Becker 1982). Ancak yine de sonuç olarak, bir resmin "bir Renoir" olarak anılması gibi, artık "bir Hitchcock filmi"nden, hatta "bir Renoir filmi"nden bahsetmek mümkün! Bu eleştirmenlerin hakkında yazdığı çoğu filmin ortalama, gösterişsiz "mülkler" olarak kabul edildiği düşünüldüğünde, sanat filmleri olarak tanımlanmaları gerçekten inanılmaz. Daha sonra göstereceğim üzere, bu süreç diğer marjinal sanat biçimleri için de tekrarlanmıştır.

Bu örnekler, bir sanat eserinin büyük kabul edilmesi için, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretim çağının sanat yapıtlarında olmadığı iddia edilen, yarı-kutsal eşsizlik halesiyle sarılı olması gerektiği fikrini çürütüyor gibi görünüyor. Benjamin'in bahsettiği halenin sadece bazı eserlerin doğasına özgü olmadığını, yarı-kutsal anlamlara (güzellik, mükemmellik veya sahicilik gibi değerler içeren entelektüel veya felsefi fikirlere) dayanarak bunun yaratılabildiğini öne sürmüş oluyorlar.

"Güzellik" ve "mükemmellik", kendi toplumsal konumlarını aşan göndergelerden yoksun olduğu için, diğer benzerleri gibi tanımlanması zor terimlerdir. "Güzellik" bir yer ve zamanda katıksız sadeliği, diğerinde ise şatafatlı inceliği çağrıştırabilir. Mutlaka güzelliğe bağlı olmayan bir atıf olan "mükemmellik" de, doğaya bire bir sadık kalma ile yapaylık örneğinde olduğu gibi, karşıt eğilimler barındırır. Hem mükemmellik hem de güzellikten ayrı olan, sanat eserlerinin "sahiciliğini" belirleyen nitelikler ise, bu söylemlerin ötesine giderek özgünlüğü, eşsizliği ve nadideliği de kapsar (Moulin 1978; Alsop 1982). Sahicilik fikrinin altında, eserin özgün bir sanatçı tarafından yaratıldığı varsayımı yatar. Eserin değeri, sanatçının yaratılan sanat nesnesinden ayrılamayacağı ve dehayı sanatçı ile sanat nesnesinin oluşturduğu kabullerinden gelir.

Bu değer terimleri dışında, eleştirmenler, özellikle on dokuzuncu yüzyılda yeni tarzların hızla artmasıyla, çok iyi bilinen izlenimcilik, dışavurumculuk, kübizm ve gerçeküstücülük gibi bazıları hayli be-

timsel, bazıları da kasten küçük düşürücü terimlerden oluşan bir yığın yarattı. Figüratif gerçekçilik, renk tonu, ana fikir, fizyonomik ifade ve perspektif bakımından akademik kanonları aşan bu stillerdeki eserleri kapsamak için, sanat tarihçileri ve eleştirmenler "anlamlı biçim" veya "dokunsal değerler" gibi kavramlar ortaya atarak, bunları ya akademik kanondan soyut veya ilkel sanat olarak ayrılan sanat tarzlarına, ya da bizzat akademik kanon eserlerine uyguladılar. Bu terimlerin önceki paragrafta geçen soyut terimlerle ortak noktası ise bulanıklıkları ve gözlemcinin "duyarlılığı" gibi neredeyse her zaman ilgili taraflara göre değişen bir niteliğe bağlı olmalarıdır.

Sanat hakkında birçok yaratıcı ve akla yatkın savları bulunmasına rağmen, estetikçilerin içe dönük bakışı kavrayışta boşluklar bırakmaktadır. Fikirlerinin birçoğu üstü kapalı bir biçimde sanatın oluşumuna dair toplumsal bir temele işaret etse de, çok yakın bir zamana dek böyle kavramları kullanmaktan özellikle kaçındılar. Anlayıştaki boşlukları doldurmak için sosyolojik sanat çalışmalarının sunduğu dışa dönük bakıştan bahsetmek anlamlı olacaktır. Ancak biraz sonra göstereceğim gibi, bu çalışmalar estetikçi varsayımların büyük bir kısmıyla çelişir.

Sosyoloji ve sanat: dışarıdan bakış

Estetikçi uzmanların aksine, sosyal bilimciler, sanatın genel anlamda zaman ve mekân, daha belirgin olarak da kurumsal yapılar, istihdam normları, mesleki eğitim, ödül ve hamilik veya diğer destekler bakımından bir bağlama yerleştirilmesi gerektiği öncülünden yola çıkar. Sosyologlar dikkatlerini sanatçının ve sanat eserinin siyasi kurumlarla, ideolojilerle ve diğer estetik dışı faktörlerle olan ilişkisine verir (Peterson 1976).

İçe dönük analizle bütünleşen idealist eğilimlerin aksine, çoğu dışa dönük yaklaşımın açıkça materyalist olduğunu ve estetikçilerin, sanatçıların, eleştirmenlerin, satıcıların ve uzmanların sanata yüklediği özel nitelikleri sorguladığını görürüz. Estetikçiler sanatın eşsizlik barındırdığını düşünürken, sosyologlar çalışma konularını olağan ve tipik kabul eder. Geleneksel yalnız yaratıcı imgesine ters düşen bir biçimde, bazı sanatçı ve yazarların eserlerini oluştururken editörler, akıl hocaları veya meslektaşlarından yardım alması veya daha iyi bir müşteriye yapılacak satıştan daha çok kâr etmek için aynı eseri birkaç defa yeniden yapması gibi, birçok estetikçinin kabul etmekte zorlandığı, açıklama ve meşrulaştırma ihtiyacı hissettiği

şeyleri öğrenmek sosyologları rahatsız etmez (Hauser, 1952; Becker 1982; Wolff 1984, 1-4). Sosyolojik açıdan bir sanat eseri, belli başlı toplumsal kurumlar aracılığıyla çalışıp, tarihsel olarak gözlemlenmesi mümkün eğilimleri takip ederek işbirliği yapan birden çok aktörün bulunduğu bir sürecin içindeki bir andır. Dolayısıyla, tıpkı diğer toplumsal görüngüler gibi, sanat da toplumsal bağlamından ayrı bir şekilde tam olarak anlaşılamaz. Zira başka ne özelliği olursa olsun, sanat eserinin eninde sonunda parasal bir değeri vardır ve bu değerin sadece sanat eserine içkin estetik niteliklerle değil, dışsal koşulların da etkisiyle belirlendiğini kabul ederler. Açıkçası bunlar, geleneksel insan bilimleri araştırmacıları için kabul edilemez fikirlerdir.

Sosyologlar toplumun belli başlı yanlarına farklı derecelerde ilgi gösterseler de (bazıları analitik ağlarını yakın bir mesafeye atıp sadece küçük grup etkileşimlerini ele almayı tercih ederken, diğerleri geniş toplumsal yapı örüntülerini ve tarihsel eğilimleri kapsamaya çalışır), bütüne baktığımızda sanat bir nesne olarak onlar için toplumun estetik dışı yönlerini anlamak adına sadece bir gösterge veya sıçrama tahtası görevi görür. İnsan bilimleri alanında çalışan araştırmacılar ve eleştirmenler geleneksel bir sanat tanımı kabul ederken, birçok sosyolog onun toplumsal olarak inşa edilmiş yapısının farkında olduğundan bir tanım kabul etmez. Toplumsal inşa analizi sosyolojik projenin bir parçasıdır ve bahsettiğim yakın tarihli dönüşümlerden de bellidir. Toplumsal tarihçilerin bildiği gibi, aynı kökten gelen ama daha küçük çaptaki değişikliklere geçmişte sıkça rastlanır. Örneğin, dünya tarihinin uzunca bir kısmı boyunca entelektüeller güzel sanatlar ve el sanatlarına bir bütün olarak bakmış ve bu konularda pek bir analiz yapmamıştır. Bu durum çoğunlukla, en değerli kültürel kaynağı yüzyıllar boyunca klasik Yunan olan Batıda böyleydi. Sadece kısa bir süre boyunca, o da temel olarak Perikles zamanında, sanatın kendi başına bir değeri olduğu düşünüldü, ama yine de ne sanat ile zanaat, ne de sanatçı ile zanaatkâr arasında bir ayrım yapıldı (Hauser 1951; Wittkower ve Wittkower [1963] 1969).

Plastik sanatlar ile müzikal biçimler birbirlerine paralel olarak gelişti, ama bazı önemli açılardan farklılaştılar. Batı toplumlarında müziğin yörüngesi çatallaştı; bir taraftan klasik Yunan filozoflarının matematiksel ve felsefi kurgularında hayli itibarlı bir yer edinirken, diğer taraftan halkın elinde kutsal veya dünyevi biçimler aldı. Ortaçağda plastik sanatlar hâlâ daha zanaatkârlıktan ayrı düşünülmezken, bahsettiğimiz Yunan mirasından gelen meşruiyet sayesinde müzik o dönemde dört yüksek ilimden biri olarak kabul edilmişti.

Plastik sanatların benzer bir itibar elde etmek için kuramsal veya felsefi bir zemine ihtiyacı vardı (Winter 1985, 123-6). Ortaçağ lonca teşkilatının getirdiği kısıtlamaları üzerlerinden atarak, kariyerlerine hâkim olan ve sınırlamalar getiren zanaatkâr kimliğinden kurtuldular. Özellikle İtalya'da ve kuzey Avrupa'nın bazı kesimlerinde Platonculuk ve Yeni Platonculuğu gün yüzüne çıkarıp başka fikirlerle birlikte yenilediler (Wittkower ve Wittkower 1969; Alsop 1982). Rönesans ve daha sonra Aydınlanma sanatçıları, toplumsal yapıların ve siyasi koşulların elverdiği yerlerde, filozoflar, biliminsanları ve araştırmacılar ile işbirliği yaparak, yerel entelektüel geleneklerin aracılığında geçmişi yenilik adına bir sıçrama tahtası olarak kullandı. Bazı sanatçılar güzel sanatları diğer üretimlerden ayırmak için gerekçeler bulmaya çalışırken bir yandan akademide bir yer bulmuş veya edinmiş de oldu.

Çeşitli estetik ve entelektüel sorulara uygulanabilen bütünlüklü bir dil ve söylem analizi alanı olan filoloji disiplini, felsefe dışındaki en önemli entelektüel çalışma kaynağıydı. Ancak on sekizinci yüzyıla gelindiğinde, filoloji çoktan sanat kuramı, edebiyat kuramı ve eleştiri olmak üzere her biri kendi geleneğini oluşturan üç ayrı disipline bölünmüştü (Barasch 1985). Yönelimleri ve vurgularındaki farklılıklara rağmen bu gelenekten gelen entelektüeller, sanat ve edebiyat çalışmalarına karşı ortak bir ilgi duyuyordu. Ancak bu durum elbette bire bir aynı kategorileri kullandıkları, neyin çalışmaya değer olduğu konusunda her zaman anlaştıkları, nitelik hakkında aynı fikirleri savundukları veya aynı soruları sordukları anlamına gelmiyor. Aksine, tıpkı sanatçılar ve koleksiyoncular gibi sert tartışmalara karışıyor ve sanat ilmindeki entelektüel üslupları takip ediyorlardı (Alsop 1982).[6] Tarif ettiğim kurumsal gelişmeler ve stratejik davranışlar sosyolojinin ve toplumsal tarihin sağlayabileceği kavrayışlara birer örnek teşkil ediyor. Sadece entelektüel içeriğe önem veren insan bilimleri araştırmacılarının önemsiz bulduğu şeyleri mesele haline getiriyorlar.

İş, sanat eserleri ve sanatçılar dünyasından seçim yapmaya gelince, insan bilimlerinin yaklaşımını benimseyen araştırmacılar veya estetikçiler genellikle büyük sanatçıları tercih eder ve bazen de unutulmuş ustalara hak ettikleri değeri geri vermekle uğraşırlar. Sosyal bilimciler, disiplinsel projelerini eserin kendisi yerine toplumsal bağ-

6 Araştırma evreleri ve hevesleri birçok söylem çeşidini ve çalışma konusunu kapsar. "Heves" terimi, içinde irrasyonel seçim yapıldığı suçlamasını taşısa da estetik faaliyetlerin profesyonelleşme süreci bağlamında, olaya akıl hocaları ve öğrenciler arasındaki ilişki ağları açısından bakmak daha doğru olacaktır.

lamına odakladıklarından, eserleri veya sanatçıları estetik değerlerine göre değil, dışsal niteliklerine göre seçmeye eğilimlidir. Popüler sanat (Peterson 1973), sanatçıların üretim endüstrilerindeki kariyerleri (Faulkner 1971) veya niteliğine bakmaksızın her türlü sanat eseri üzerinde çalışabilirler. Sanatın toplumdaki yerini anlamak için onu bileşenlerine ayırabilirler (Bourdieu 1984). Sanatın kutsal doğası gibi düşüncelere takılmadan, abartılı bir biçimde romantikleştirilmiş sanatçı ve sanat eseri anlayışları gibi klişelere şüpheyle yaklaşırlar.

Aynı biçimde kurgulanan ve insan bilimlerine ait düşüncelerin altında yatan bu inançlar, yaratıcısının kendiliğinden ortaya çıkan dışavurumu olarak sanatın, herhangi bir toplumsal rol oynamaktan veya toplumsal işlevi yerine getirmekten kaçınması ve sadece kendisi için var olması gerektiğini kabul eden anlayışla uyumludur. Bu fikirler Batıda birçok eğitimli insan tarafından o kadar sorgusuz sualsizce kabul edilmiştir ki kendimize bunları "doğal" olarak verili kabul etmemek gerektiğini hatırlatmamız gerekir.

Karşıt anlayışların artıları ve eksileri

Sanat eserini toplumsal durumu bağlamında düşünmek, yaratıcının anlatım stratejileri ve kariyer seçimleri, toplumsal kurumlar ve ekonomik kısıtlamalar gibi sanatın gizemini aydınlatan süreçleri ortaya çıkarır. Ancak sosyologlara kavrayışta artılar sağlayan yaklaşımın bir bedeli vardır. Jean-Claude Chamboredon'un öne sürdüğü gibi, sosyologlar karmaşık bir süreci kısa yoldan ele aldıklarında, sanat eserlerini sadece toplumsal süreçlerin ve etkileşimlerin bir sonucuna indirgemiş ve sanat eserlerinin özel varlıklar olarak analiz edilmesi konusunu tartışmalı bir hale getirmiş olurlar (1986, 309-11).

İnsan bilimleri alanında çalışan araştırmacılar sanatı toplumsal işlevine indirgeme tehlikesinden kaçınırken, arıtılmış, işlevsizleştirilmiş ve biçime dayanan bir sanat anlayışına düşmek de sosyal bilimcileri korkutur. Hem insan bilimleri alanında çalışanlar hem de sosyologlar bu iki ateş arasında olsa da entelektüel geçmişlerinin gösterdiği üzere, iki cephenin aslında bahsedilenden çok daha fazla ortak noktası vardır. İkisi bir arada düşünülüp doğru kullanıldığında, yaklaşımları birbirlerini tamamlayabilir.

Kanaatimce dışa dönük yönelim hem sanat ve toplum arasındaki sosyal bağlantıyı göstermek, hem de sanat eserlerinin estetikçi uzmanlar tarafından ihmal edilmiş yanlarını aydınlatmak için temeldir. Ancak tüm entelektüel stratejiler gibi, bu yaklaşım belli başlı

kazançlar sağlarken aynı zamanda bazı riskler de içerir. Sanatı, yaratılış ve yayılma süreçleri yerleşik yöntemlerle analiz edilebilecek toplumsal bir görüngü olarak ele almak, araştırmacılara bir bakımdan olumlu bir katkıda bulunabilir. Bu durum sanatı açıklanamaz, betimlenemez dünyalardan ve aslında yarı-din olmaktan uzak tutar. Ama her araştırmacı, özellikle de insan bilimleri alanında çalışanlar, bu görüşe katılmaz; en azından her sanat biçimi için. Birçok araştırmacı didaktik, dekoratif, eğlence veya ticari amaçlarla yaratılmış veya üretilmiş eserler söz konusu olduğunda, sanata toplumsal bir sürecin sonucu olarak yaklaşmayı[7] kabul edebilir. Nereden bakılırsa bakılsın, genellikle birçokları kitle iletişim araçları sanatlarını sanattan saymaz (Arendt 1965, 43; Shils 1965). Ancak konu tanınmış başyapıtlara geldiğinde, sosyologlar sanatı (yani güzel sanatları) sadece toplumsal süreçlerin sonucuna indirgemekle, estetik niteliklerle ilgilenmemekle suçlanır.

Estetikçilerin ve insan bilimleri alanında çalışanların çoğu, sanata kutsal bir doğa atfeden fikre karşı duran en güçlü sosyolojik gelenek olarak gördükleri Marksizm etkisindeki sosyolojik indirgemeleri suçlar.[8] Sanat bu bakış açısına göre üretim ilişkilerinin doğrudan bir yansıması veya epifenomenidir; kapitalist ekonominin diğer tüm ürünleri gibi bir metadır. Marx'ın bizzat böyle bir bakışı açısını benimsemesi pek mümkün olmasa da, onun adına konuşanlar kültürün (sanat dahil), toplumun altyapısına bağlı olan üstyapısına ait olduğunu iddia eder.[9]

7 Sanatın sosyal bir süreç olarak görülmesinin arkasında uzun bir gelenek vardır. Geçtiğimiz yıllarda bu konuyu ele alan diğer araştırmacılar arasından H. D. Duncan, edebiyat sosyolojisi (1953) çalışmasında bunun taslağını güçlü bir biçimde çizmiştir.

8 Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı kitabına E. H. Gombrich tarafından yapılan saldırıların temelinde bu vardır. Başka şeylerin yanı sıra, Gombrich, Hauser'in metodolojik indirgemeciliğe karşı uyarılarda bulunduğunu, ancak kendi tavsiyesine ne yazık ki uymadığını gösterir. "İnsan bu faydalı metodolojik hatırlatmaları okudukça, yazarın neden temel varsayımından vazgeçmeyip onu eğip bükerek gerçeklere uydurmaya çalıştığını daha da çok merak ediyor. Daha sonradan fark ediyorsunuz ki bu onun yapabileceği bir şey değil. Çünkü tarihin 'kendi içinde çelişkili' olmasına göz yummakla kalmayıp bunu doğru varsayan 'diyalektik materyalizm' adlı entelektüel tuzağa düşmüştür." (Gombrich 1963, 88.)

9 Louis Dupré'nin işaret ettiği gibi, kabaca basitleştirilen bu fikir, Marx'ın Engels dahil birçok çalışma arkadaşı ile birlikte Marksist düşüncenin takipçileri tarafından da reddedilmiştir. Dupré şöyle yazar: "Marx'ın düzensiz gözlemleri bir estetik kuramı oluşturmaz; yine de estetik sürecin karmaşıklığının kesinlikle bilincinde olduğunu gösterir. Estetiği bilinçli hayatın evrensel niteliği olarak gördüğü erken dönem yazıları daha da aydınlatıcıdır." (Dupré 1983, 230-1.)

Bu fikirler Marksist olmayan ve hatta Marksçı analize biraz olsun yakınlık duyan araştırmacıları dehşete düşürür. İyi eğitim görmüş bireyler olarak, yüksek sanata karşı duydukları sonsuz saygı, sanatı büyübozumuna uğratma sorumluluklarıyla çatışır. Böyle öncüllere dayanan analiz çerçevelerinin son kertede sanatı en iyi ihtimalle salt maddi bir nesneye, en kötü ihtimalle, güç sahibi grupların avantajlı konumlarını muhafaza etmek için kullandıkları bir araca indirgediğini fark ederler.

Sanatta "büyüklük" probleminin getirdiği karışıklık, sosyal bilimci olduğunu iddia eden araştırmacılar arasında dahi tartışmalar çıkarır. Dikkatlerini dışa dönük materyalist yaklaşım ile estetikçi bir yaklaşımı farklı yönlerden bağdaştırmaya vermişlerdir.[10] Esasen Marx'ın yazılarında, sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi gayet basit bulan veya toplumsal konumu dışında sanatın başka önemli bir değeri olmadığını varsayan bir yer, ne kadar zorlanırsa zorlansın bulunamaz. Onun deyişiyle: "Esas zorluk Yunan sanat ve epiklerinin belli başlı toplumsal gelişim biçimlerine bağlı olmalarında değil... bize hâlâ sanatsal zevk veriyor olmalarında yatar" (Marx [1939 1974, *iii*). Sosyologlar bu önermeyi klişeden hallice bulsa da,[11] gözlemin içerimi üzerine Marksist ya da değil tüm sosyologların ciddi bir şekilde düşünmesi gerektiğine inanıyorum. Zamanı ve mekânı aşan başyapıtların varlığını analiz çerçevelerine dahil etmedikleri takdirde, disiplinlerini sıradan, gelip geçici şeylere duyulan bir ilgiyle sınırlandırma riskini alıyorlar.

Sosyologlar estetik sorunlarla zaman zaman pek de ikna edici olmayan bir şekilde uğraşmış olsa da, çalışma konularının toplumsal bağlamıyla ilişkisini göz ardı eden estetikçilerin bu açıdan bir nebze olsun daha başarılı olduğunu söylemek gerekiyor. Estetikçiler büyük sanatın tüm çağları ve insanlığı temsil ettiğini iddia ediyor. Sanatı toplumsal, siyasi veya ekonomik süreçlerin doğrudan bir yansımasına indirgediğini söyledikleri toplumsal analizi de bu ne-

10 Bu ve benzeri soruların üstüne giden araştırmacılar arasında Raymond Williams, Georg Lukács, Walter Benjamin, Theodor Adorno ve Lucian Goldmann vardır. Analizimde bu araştırmacılardan bazılarının sağladığı içgörülere başvururken, bazı hatalarını da eleştireceğim.

11 Örneğin Janet Wolff metnin bu parçasından, "bazı eserlerin kendi sosyal ve ideolojik yapılarının işleyişini aşarak kalıcı olması problemi (belki de ilk defa Marx tarafından neden Yunan sanatının hâlâ on dokuzuncu yüzyıl izlerkitlesine çekici geldiği sorusuna dair tatmin edici olmayan düşüncelerinde ortaya atılmıştır)" şeklinde bahsederek bu kısmı önemsiz bulduğunu gösterir.

denle eleştiriyorlar (Gombrich 1963, 86). Ancak bütünüyle estetik bir analiz de birçok sosyologa yüklenenden potansiyel olarak daha az indirgemeci değildir. Estetikçiler sanata, ilgi alanları ve bilgileriyle uzmanlaşmış kısıtlı gruplardan başka kimse için önemi olmayan, belirli bir alanı ilgilendiren bir faaliyet olarak bakmakla, sanatı kapalı bir zümreyle sınırlandırmış oluyor ve evrenselcilik iddialarını da karman çorman bir hale getiriyorlar.

Değerlendirme dışı tuttukları sanat ve sanat biçimlerine yönelik tutumlarının altında seçkinci bir öncül yatıyor. Sanat profesyonellerinin eğitimsiz halkın sanatsal değer hakkında karar verme kabiliyetine itibar ettiği çok azdır. Aynı zamanda estetikçilerin kendi aralarında sık sık anlaşmazlığa düştüğü de neredeyse herkesçe bilinen bir gerçek. Ayrıca kendilerinden ne kadar emin olursa olsunlar, estetik değer yargılarının çok azı uzun vadede tekrar tartışılmaktan kurtulur; hatta yargılar bazen çok da saygın olmayan sanat alanlarının saman alevi modaları kadar hızlı bir şekilde ve toptan değişir (Meyer 1967; Harold Rosenberg, 1970, 389). Bazen büyük sanat olarak nam salmış eserlerin, kendilerini daha düşük bir mevkide bulduğu da olur (Alsop 1982, 1. Bölüm).[12] Bu durumdan anlaşıldığı üzere, "büyüklük", en azından kısmen, duyarlıkların değiştiği sosyal bir dünyada, devamlı değişen bir grup uzmanın yine devamlı değişen fikirlerinden ve bazı yapıtların uzman olmayan kişilerde uyandırdığı ilginin yoğunluğundan kaynaklanır. Bu fikir bazı sanatçılar ve sanat profesyonelleri için rahatsız edici olsa da, sanatı ayrı bir dünya olarak değil de toplum kültürünün bir parçası olarak gören diğerlerine yeni kavrayış yolları açmıştır.

Estetik nesneler üzerine yapılan insan bilimleri çalışmaları ile sanatın sosyal bilim tarafından ele alınışı arasındaki entelektüel engel, kavrayış üzerinde hayli boğucu ve azaltılması gereken etkiler yaratıyor. Hem sosyal bilimciler *hem de* insan bilimleri alanında çalı-

12 Alsop, uzun bir süre klasik heykelin en iyi örneklerinden biri olarak sayılan Apollo Belvedere örneğinden bahsediyor. Hayranları arasında Goethe ve elbette geri alınmasından beri eseri koleksiyonlarında bulunduran tüm papalar, aynı zamanda küratörler, sanat tarihçileri ve eleştirmenler vardı. Ancak Alsop'un gösterdiği üzere, eser en yüksek estetik otoritelerinden bazıları tarafından fazlasıyla desteklendiği halde büyük bir itibar kaybına uğradı. Bu tarz örnekler daha da çoğaltılabilir. Apollo Belvedere hakkındaki bilgilerde büyük bir değişiklik olmamıştır, ancak özellikle de eserin *yanlışlıkla* büyük bir sanatçıya atfedildiği durumlarda eserlerin itibarı değişiklik gösterir. Hatta atıfta bir değişiklik olmasa da, bazı tarzlar veya eserler bazen göze girer bazen de gözden düşer. 4. Bölüm'de ele alacağım Beaune'daki altar panosu da bu sürece örnek teşkil eder.

şanlar bu etkileri giderek daha çok hissediyor ve bertaraf etmeye çalışıyor. Sosyal bilimciler son derece bilimsel bir sosyoloji anlayışından uzaklaşırken, insan bilimleri alanında çalışanlar, sanatın toplumsal kökenlerini daha gelişmiş bir düzeyde ele almak amacıyla araştırmalarını yeniden şekillendiriyor. Bu iki yaklaşım arasındaki boşluğu kapatmak için diğer çalışma alanlarından fikirler taşımak da başka bir yaklaşımdır. Hümanizm ve bilim geleneklerini içeren kültürel antropoloji, evrenselliği, çeşitliliği ve sanatın kültür ile iç içe geçmişliğini kabul ettiğinden, arada bir köprü kurmak için umut vaat edicidir.

Kültürün bir parçası olarak kabul edilen sanat

Eğitimsiz halkın gözünde sanat ve kültür neredeyse eş anlamlıdır. Antropologlar ise kültüre sanattan daha kapsamlı bir şekilde yaklaşır. Kültürü, dini inançlar, etik değerler ve dil, estetik ve sanat gibi sembol sistemleri dahil olmak üzere, fikirleri ve düşünce biçimlerini yapılandıran bir sembolik anlamlar veya düşünce yapıları bütünü olarak görürler. Kültürün böyle yanları insan topluluklarının yaşadığı her yerde bir şekilde bulunduğundan, bunlar "kültürel evrenseller" olarak kabul edilir (Herskovits 1948). Bu müthiş evrensellik, sanatı modern toplumlarda bir çeşit lüks tüketim malı olarak görmekle, yemek pişirmeyi "gurme mutfağı" olarak görmenin aynı şey olduğunu fark ettirir.[13]

Birçok antropologun sanatı şu ya da bu şekilde çalışmasına dahil etmesi gayet meşru olsa da, pek çok sosyoloğun bunu yapmak için özel bir ilgiye sahip olması gerekir. Elbette bu antropologlar ne yaparsa yapsın mutlaka sanata dikkat eder, sosyologlar da etmez demek değil. Antropoloji disiplininin yaklaşımları, en az sosyologlarınki kadar çeşitlidir.

Bazı antropologlar sanatın insan ihtiyaçlarını gidermedeki, dini

13 Şu ana kadar hakkında çalışma yapılmış tüm toplumlarda sanatın evrensel yaygınlığının onaylanmış olması, elbette sanatın *neden* var olduğunu veya belli başlı sanat biçimlerinin neden bazı gruplarda bulunup da diğerlerinde bulunmadığını açıklamıyor. Bazı araştırmacılar sanatın insan biyolojisinin gerekli bir özelliği olduğunu, türün evrimsel başarısında olumlu bir etken olduğunu ve dolayısıyla insanlık için evrensel olduğunu iddia ediyor (Dissanayake 1982). Diğerleri kültürün biyolojik adaptasyonla açıklanması fikrini reddederek, bilişsel düşünce yapılarıyla, kültürel değerlerle ve simgesel temsillerle geri döndürülemez bir biçimde iç içe geçmiş olduğu ve kodları doğru bir şekilde çözüldüğünde din, ekonomi, siyaset, simgesel statü veya bu alanların karışımlarına ait özelliklerin ortaya çıkarılmasına yardımcı olarak kültürel bütünlüğü açıklayabileceği için sanatı önemli bulur (Malinowski 1922). Clifford Geertz bu konuyu bir makalesinde tartışır (1973, 2. Bölüm, 40).

veya büyüsel amaçlara ulaşmadaki veya ayrı kökten gelen gruplar arasında birlik yaratmadaki işlevlerini anlamaya çalışmıştır (Malinowski 1922). Bazıları sanatçıların kendi toplumlarındaki konumlarına odaklanmış, hamiler veya diğer destek yapıları tarafından nasıl desteklendiklerini, örneğin eserlerini ne türden pazarlara sattıklarını öğrenmeye ve anlamaya çalışmıştır. Sanatçıların göreceli saygınlığını diğer uğraş ve mesleklerle karşılaştırmış, yenilikçi olma teşvikinin veya izninin bulunup bulunmadığına bakmışlardır (Fırth 1982, 58). Öznelerinin düşünce yapılarını ve dünya görüşlerini, aynı zamanda toplumun kültürel yapısını kavramak amacıyla, başkaları da sembolleri ve ritüelleri analiz eder ki bunun da en azından kısmen estetik bir yanı vardır (Turner 1967; Douglas 1973; Geertz 1973).

Bu yaklaşımlar bazı sosyologların ilgi alanlarıyla kesişir, ancak, kısmen aralarındaki geleneksel işbölümü yüzünden, bu iki disiplin amaçları ve çalışma koşullarının getirdiği kısıtlamalar bakımından ayrışırlar. Antropologlar genellikle küçük, homojen, akrabalık bağlarına dayanan toplumlar üzerine sorular sorarken, sosyologlar dikkatlerini farklı geleneklere, uğraşlara, sosyal statülere ve dünya görüşlerine sahip insanlardan oluşan büyük, heterojen toplumlara yöneltirler.[14] Antropologlar bir kültürü bütüncül bir bakış açısıyla anlamayı arzularken, aynı gayeyi büyük, karmaşık modern toplumlar için gütmek çok daha zor, hatta imkânsızdır.

Antropologların geleneksel olarak incelediği tipteki toplumlara kıyasla, karmaşık toplumların kendilerine özgü kurumlarını ve bağlantı noktalarını bulmak daha zordur. Yani bu tipteki toplumların genellikle birkaç işlevi birden kapsayan uzmanlaşmamış kurumları varken, modern toplumlardaki kurumlar sınırları çok daha keskin bir şekilde çizilmiş meselelerle ilgilenir. Görece yalın toplumlarda, örneğin, dini ve siyasi idare, din ve sağlık işleri, ekonomik faaliyetler ve ailevi yükümlülükler genellikle aynı bireyler tarafından yürütü-

14 Bu elbette çok basite indirgenmiş bir yaklaşımdır. Antropologlar artık "basit" toplumları çalışma eğiliminde değildir, ayrıca artık böylesi bir toplumun tanımı üzerinde dahi anlaşamamaktadırlar. Yakın bir zamanda Geertz'in yazdığı üzere: "'Kabileleri' veya 'ilkel' insanları çalışıyor olamayız, zira çoğumuz artık bunlar üzerine çalışmıyor ve artık zaten bir 'kabile' veya 'ilkel' insanın ne demek olduğundan da emin değiliz. 'Diğer toplumları' da çalışıyor olamayız, çünkü her geçen gün daha da çok antropolog kendi toplumu üzerine çalışıyor; ayrıca aramızda böylesi 'diğer toplumlardan' gelenlerin (Sri Lankalılar, Nijeryalılar, Japonlar) sayısı her geçen gün artıyor. 'Kültür', 'yaşam biçimleri' veya 'yerlilerin bakış açışı' hakkında da çalışıyor olamayız, zira bu yorumbilgisel-göstergebilim günlerinde kim bunları çalışmıyor ki?" (Geertz 1985, 623-4).

lür; meşru bir şekilde kümelenmiş toplumsal rollerinin her biri, şu ya da bu şekilde sanatı da içerebilir. Genellikle sosyologların incelediği toplumlarda ise, aksine, bu kurumsal sahalar birbirlerinden çok daha ayrıdır ve kendi içlerinde çok daha fazla uzmanlaşmıştır.

Sanatla ilgili kurumların ve onların çatıları altındaki sanat biçimleri ve tarzlarının bu toplumlarda birbirinden çok farklı olduğu açıktır. Modern toplumlardaki sanatsal heterojenlik ve tarz çeşitliliği şimdiye dek hayal edilemeyecek bir dereceye ulaşmıştır. Bunun sebebi yaratıcılık süreci olduğu kadar, aynı zamanda "ilkel" toplumlardan gelen, modern devletlerin yayılmasının "ganimeti" olan bitmiş eserlerin sahiplenilmesidir. Her biri başka bir kurumsal alana veya altkültüre, toplumsal sınıfa veya statü gruplarına bağlı birçok "sanat dünyasını" bir arada barındıran büyük karmaşık toplumların aksine, basit toplumlarda, belki sadece "kutsal" ile "kutsal olmayan" dünyalar arasında bir ayrım gözeten, ancak bir ya da birkaç sanat dünyası (Becker 1982) vardır. Dahası, karmaşık toplumlarda, her biri kendi dünyalarına ait kelime dağarcıklarına ve söylemlere sahip, sanat yaratımında uzmanlaşmış birtakım kurumlar vardır.

Biçim ve tip çeşitliliği, sanatlar arasında giderek daha da inceleşen farklılıklar üretilmesi için bir hazne görevi görür. Bunlara sanat ile zanaat, güzel sanatlar ile popüler sanatlar arasındaki farklılıklar ve daha birçok farklılaşmış tür dahildir. Bazı koşullarda, ayırımlar değerleri derecelendirmeye yarar (Becker 1982; Bourdieu 1984). Ama ayırımlara rağmen, sanat, analizcilerin veya sanatçıların yarattığı kavramsal sınırlara hürmet eden bir doğaya sahip değildir.

Farklılıkların muhtemel sonuçları

Teknolojik bakımdan ilkel ile gelişmiş olan toplumların sanatları arasındaki farklar, değişik analiz tarzlarına ihtiyaç duyar veya izin verir. Antropologların genellikle üzerinde çalıştığı daha yalın, daha küçük kültürlere kıyasla, gelişmiş toplumlarda sanat genellikle daha heterojendir ve gruplar daha fazla ayrışmıştır. Antropologların başını çektiği mikroskobik etnografik çalışmalar küçük toplumlara uygun ve oralarda etkili iken, aynı yöntemler daha büyük toplumlara uygulandığında, değerlendirilen problemin doğasına uygun diğer yöntemler ile desteklenmedikleri sürece pek değerli değildir. Makrososyolojik veri analizi (Blau ve Hall 1988), toplumsal tarih (Hauser 1951, 1982) ve görüşme temelli çalışmalar (Rosenberg ve Fliegl 1965) birer destek yöntem olarak öne çıkan seçeneklerdir.

Sosyologların kullandığı yöntemleri doğrulayan veri kaynaklarına antropologlar ulaşamazken, antropolojik saha yöntemleri, disiplinin kuruluşundan beri sosyologların alet çantasında olmuş ve kullanılmıştır (Clifford 1983; Bulmer 1984). Etnografik yaklaşımlar (2. Bölüm'de göstereceğim üzere) farklı bir yönelimle gölgelense de, günümüzde klasik kabul edilen altkültür gruplarıyla ilgili çalışmalarından itibaren (Whyte 1943; Liebow 1967; Gans 1975) sanatsal altkültür çalışma yöntemlerinin önemli bir parçası olmuştur (Adler 1979; Becker 1982). Antropolojik yaklaşımların modern toplumda sanatın yerini kavramada işe yaramayacağının düşünülüp reddedilmesi şöyle dursun, son yıllarda antropoloji ya doğrudan, ya da edebiyat eleştirisinden veya yapısal dilbilimden türetilmiş benzer etkilerle birlikte, sosyologlar üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Hem sosyologlar hem de antropologlar, diyalojik biçimli söylem analizi gibi (Lukács 1963; Bakhtin 1968; Clifford 1983) edebi kaynaklardan elde edilmiş fikirler doğrultusunda, pragmatik felsefenin yeni bir okumasına dayanan simge analizleriyle (Rochberg-Halton 1986) veya Clifford Geertz'in (1973, 1. Bölüm) "yoğun betimleme" yöntemi aracılığıyla yaklaşımlarına yeni yönler vermektedir. Sanat nesnelerinin toplumun diğer kültürel yapılarıyla ilişkisini açıklamak için, yaratıcı, hatta riskli yorumlama yöntemlerini çalışmalarına katarak katı ampirizmi de aşmış olurlar (Geertz 1980; Sahlins 1985). Daha dolaysız araçlar kullanıldığında kendini hemen göstermeyen anlamları açıklığa kavuşturmak için, sanat nesnelerini okunacak metinler gibi görürler.

Bazı sanat biçimleri kendilerini diğerlerine göre daha kolay ele verir (Meyer 1967, 16-18), ancak yine de bir sanat biçimi üzerine çalışan her uzman, kendi konusunun bu yolla anlaşılmasının çok daha zor olduğunu söyler. Edebi eserlerin "okunması" normal karşılansa da, müzik, resim ve heykel, ticari sanat veya tasarım "okumak" daha zorlu bir işmiş gibi görünür (Francastel 1961; Berger 1981; Mukerji 1983). Müzik eleştirmeni Wilfrid Mellers'ın yazdığı üzere, "Kitap ezoterik ve dışa kapalı olsa da, müzik doğası gereği diğer sanatlardan daha soyuttur; resim ve heykel, soyut olarak tanımlanan türlere ait olanlar dahi, bir dereceye kadar gerçekliği taklit eder ve edebiyat normal konuşma biçimlerinde kullandıklarımıza benzer işaretlerle iletişim kurarken, müzik kendi kurallarıyla işleyen bir dildir (eğer bir dil denilebilirse). Örneğin Rameau'nun tavuğundaki (*poule*) evham veya Beethoven'ın guguk kuşundaki boynuzunda olduğu kadarıyla, müziğin taklit edici özellikleri yüzeyseldir, hatta önemsizdir. Müziğin özü onun sayı bilimiyle olan ilişkisinde yatar. İlerici Batı dünyamız

sanatın açığa çıkarına olduğu kadar cisimleşme olduğunu da unutma eğilimi gösteriyor olsa da, hakikati barındıran en önemli hazne olan müziğin dini içerimlerini, işte bu yüzden hiçbir zaman tamamen inkâr etmemiştir" (1987, 813).[15]

Müziğin açıklanması diğer sanat biçimlerine göre şüphesiz daha güç, ancak bazı plastik sanat biçimlerine kıyasla ne kadar güç olduğunu ölçmek zor. Görsel sanatlar uzmanı Clement Greenberg'e göre görüntülerin okunması ve edebi dile dökülmesi de çok kolay değildir. "Makul edebi eleştiriler yazmak, makul sanat eleştirileri yazmaktan kolaydır. Vasat bir romanın veya hatta bir şiirin tasvir ettiği türden hayatın sorduğu sorular üzerine uzun uzadıya yazabilirsiniz; yaygın kanılara bir katkınız olsun olmasın, bir roman veya şiiri sanat olarak ele almayı başaramamış olmanız muhtemelen fark edilmeyecektir." (1984, 8).

Bu gelişmelerin ötesinde, geçtiğimiz yarım yüzyıl boyunca Batı antropolojisinde genelde bulunan bir nitelikle uyumlu olarak, antropoloji hem ilkel hem de gelişmiş endüstriyel toplumlarda üretilen sanatın mümkün olduğunca fazla yönünü kapsamasını sağlayacak bir bakış açısını savundu. İnsan çeşitliliğine duyulan saygıyı temel alan bu bakış açısı, sosyal bilimcilerin sanat hakkında hızlı yargılara varmalarını engellediği gibi, sanatsal üretime, ne değer biçildiğine veya nasıl damgalandığına bakmaksızın, ciddi ve anlamaya yönelik bir dikkatle yaklaşmalarını sağladı.

Sanatı Tartışmak

Bu bölümün başında ortaya attığım sorunun merkezinde, sanatın *ne* olduğuna dair bir mutabakatın olmayışı vardı. Bahsettiğimiz belirsizlik, bireysel beğenilerle ilgili önemsiz bir konu olarak ya da tam tersi, önemli toplumsal sonuçları olan bir mesele olarak düşünülebilir. Ancak mevzubahis kişiye özgü beğenilerden daha fazlasıdır. İleriki bölümlerde gösterdiğim üzere, sanatçılar ve destekçileri tanın-

15 Daha önce ima ettiğim müzik ile matematik arasındaki geleneksel bağı Mellers biraz abartıyor olsa da, müzikal yetenek ile matematiksel veya diğer yeteneklerin ilişkili olduğunu gösteren bazı kanıtlar bulunuyor. Bilişsel psikolog Howard Gardner matematiksel zekânın müzikal zekâ ile ilişkili olabilecek birkaç türden biri olduğunu ileri sürüyor: "Bir estetik biçim olarak müzik, özellikle de yüksek derecede yaratıcı bireylerin ellerindeyken (veya kulaklarında), diğer zekâ ve simgeleştirme tarzlarıyla birlikte eğlenceli keşifler yapmak için çok elverişlidir... Kanaatimce, müzisyenlerin uğraştığı iş, saf matematikçinin zihnini meşgul eden görevden özünde farklıdır." (Gardner 1985, 126).

mak için savaş verir; estetik nitelik veya sanat kategorisine hangi tür yapıtların alınacağı hakkında durmadan tutkuyla tartışırlar. Estetik yargıların kökeni mevcut kanonları yaratan ve devam ettiren kurumlara dayanır. Bu kurumların görevlileri veya birimleri, kendilerini bu yargıların neler olması gerektiğini belirlemeye ve buyurmaya adayarak bir mutabakat dayatmaya yardımcı olur. Sanat hakkında hiçbir mutabakat olmadığını var saymak yerine, birden çok ortak anlayış bulmaya çalışmak daha uygun olacaktır.

Uzmanlık dereceleri ne olursa olsun kültürel kurumlar diğer birçok toplumsal kurumun özelliklerini taşır. Sabit ve durağan değildirler, kuruluşlarından itibaren farklı kuşaklardan üyelerin gelmesiyle ve dışsal koşullara bağlı olarak değişime uğrarlar. Ne kadar otoriter ve katı olurlarsa olsunlar, hiçbir zaman tam bir mutabakata ulaşamazlar, zira çatışma analizlerinin ileri sürdüğü üzere rekabet kıtlık zamanlarına özgüdür. Özellikle sanat söz konusu olduğunda, hamilik, pazar konumu veya saygın bir duruş elde etmek için rekabete girmek günümüzde bilinir şeyler olsa da, bunlar köklü kurumsal dönüşümlerin yaşandığı on dokuzuncu yüzyılda yaygınlık kazanmışlardır.

Bu süreçlerin en bilinen örneği, icra kalitesini ve sanatsal değer hiyerarşisini (Boime 1976) tanımlayan akademik sınırlamalara karşı çıkan sanatçılar arasında rekabetin belirginleştiği Fransa'da yaşanmıştır. Yerleşik teknik kurallara, içeriğe boyun eğmeyen ve resmî jüriler tarafından yorumladığı şekliyle geleneğe saygı göstermeyen sanatçılar için hayat gerçekten zordu (White ve White 1965). Ülkelerinin saygın sanat kurumları tarafından verilen ödüllerden, kamusal sanat karşılığında ödenen devlet komisyonlarından veya kolayca hami bulmaktan mahrum bırakılıyorlardı.

Tekrar tekrar anlatılan hikâyeye göre, sanatçılar reddedilme ve alay karşısında çizgilerini korumaya devam edebilirse eninde sonunda şöhrete kavuşur. Bu yol saygı değer bir geçmişin öğelerini kapsıyor, fakat genelde sadece sanatçının ölümünden sonrasını. Bu örüntünün son yıllardaki en çarpıcı örneği, medyanın sürekli vurguladığı üzere hayatı boyunca sadece bir eseri için alıcı bulmayı başarabilen Van Gogh'tur. Ölümünden sonra, eserleri değerli mülklere dönüşmekle kalmadı, aynı zamanda aralarında uzak geçmişin başyapıtlarının da yer aldığı birçok resim arasından Van Gogh'un *Irisler* eseri tamtamına elli dört milyon dolar ile bir açık artırmada en yüksek fiyata satılan sanat eseri oldu!

Her ne kadar bu olağandışı bir örnek olsa da, günümüzde iyice yerleşmiş, ama romantik sanatçının toplumsal rolünü kahraman

olarak mitleştirerek çarpıtılan bir örüntüyü takip ediyor. Sosyolojik perspektifi korumak adına, kendini yenilikçi bir şekilde yaratmaya adamış olmasına rağmen, daha sonra gelen sanatçılara kıyasla Van Gogh'un aşırı derecede gelenek dışı bir sanatçı olmadığını hatırlamak gerekir. Van Gogh resimlerini geleneksel malzemeler kullanarak yapmıştır ve hayatını sıradan ama seçici koleksiyonculara resimlerini satma umuduyla geçirmiştir.

Van Gogh'un zamanından beri sanat eseri kavramına toptan kafa tutan yaratıcıların eserlerine duyulan ilgiyle birlikte bu eserlerin fiyatlarının da artması daha da ilginçtir. Bu sanatçıların bazıları sadece birtakım kanonlara aykırı tarzlarda resim yapmakla kalmıyor, geleneksel sanat eserleriyle bağdaştırılan araçlara hiç benzemeyen araçlar kullanıyorlar. Bazıları yağlı boya ve tuvalden (veya ilgili malzemelerden) uzak duruyor, onun yerine buluntuları, hazır nesneleri ve kullanılmaz haldeki nesneleri dönüştürmeyi tercih ediyor. Satılabilir eserler yapmayı reddedebiliyor, cisimler yerine peyzaj veya doğal mekânlarda çevresel sanat ya da çok kısa ömürlü nesneler, bazen nesneler yerine kavramlar ya da geleneksel enstrümanlarla çalınamayacak müzikler yaratmayı tercih edebiliyor, bireysel değil müşterek çalışıyorlar. Bu tarz etkinlikler, 1960'lı yılların sonlarında ve 1970'li yıllarda ortaya çıkmaya başladı ve avangard etkinliklerden *geleneksel* olarak beklendiği üzere, şok edici bulundu. Şimdiki çoğu marjinal sanatçının, toplumsal ve estetik rollerini öncülerinden öğrenmişçesine onların izlerini takip ediyor olduklarını göz önünde bulundurmak gerekir.

Bu geleneklerin en etkili yaratıcılarından biri de, saygıdeğer sanat dünyasına her zaman daha da saygısız yollarla sataşmayı meslek edinen Marcel Duchamp'tır (1887-1968). Çeşitli gelişmiş tarzlarla yüzeysel olarak ilgilenen bir ressam olarak sanatla uğraşmaya başladıktan sonra, 1913 yılında New York'ta gerçekleşen Armory Show'da kübist ve fütürist etkiler taşıyan *Merdivenden İnen Bir Nü* isimli eserini sunarak kötü bir şöhret kazandı. Resim, geleneksel figüratif gerçekçiliği reddettiğinden gazeteler için ilgi çekici bir malzeme oldu ve büyük bir skandal yarattı (Goodrich 1963). Sanatını elinden geldiğince kışkırtıcı yapan Duchamp, sonunda sanatın ne olduğu fikrine doğrudan saldırarak kendini de aştı. Kendini yağlı boya ve tuvale hapsetmek yerine, Duchamp en çok bilinen ve muhtemelen en kutsal kabul edilen sanat eserine, Leonardo'nun *Mona Lisa*'sına saldırdı. Reprodüksiyonunu yaptığı *Mona Lisa*'ya bıyık çizdi ve altına da isim

olarak müstehcen bir kelime oyunu ekledi.[16] Bu davranışıyla köklü koleksiyon ve müzelerden oluşan saygıdeğer sanat dünyasının nefretini kazandı.

Duchamp sadece eski kurulu düzene karşı muziplik yapmakla kalmadı, aynı zamanda modern sanat dünyasını da çileden çıkardı. Modern karşıtı Metropolitan Sanat Müzesi dünyası tarafından küçümsenerek reddedilmesi pek şaşırtıcı olmasa da, Duchamp hamilik kaynağı olan saygıdeğer avangard sanat dünyasını da davranışlarıyla dehşete düşürdü, ya da en azından sadece kısa süreliğine baştan çıkardı. Bu durum modernist bir sanat gösterisine (ki bu gösterinin jürisi ile kişisel bağlantıları vardı) *Çeşme* ismini verdiği ve altına dalga geçerek "R. Mutt" diye imza attığı sıradan bir porselen tesisatı, bir pisuarı, sergilenmesi için gösterişli bir şekilde vermesiyle gerçekleşti. Nesnenin sergide yer alması reddedilmiş olsa da yarattığı büyük çaplı kızgınlık, muhtemelen Duchamp'ın olmasını istediği gibi, eserin bir sanat nesnesi olarak tanımlanmasının bir parçası haline geldi.[17]

Sanatın anlamlarına yönelik yapılan ardı arkası kesilmeyen saldırılar, en azından şimdilik, hemen hemen her şeyin bir sanat eseri olduğu iddiasıyla öne sürülebilmesine imkân sağlamıştır (Bourdieu ve Delsaut 1975). İmza gibi tanıdık özelliklere sahip olan veya belli "kariyer" aşamalarından geçen şeyleri sanat eseri olarak kabul etmeye alıştık. Kariyer eskiden herhangi bir kurumdan eğitim almış,

16 Eseri görenler arasından Fransızca bilmeyenlerin *L H O O Q* harflerinden oluşan başlığın müstehcenliğini fark edip edemedikleri elbet net değildir. Bu harflerin yavaşça Fransız alfabesi aksanıyla okunması gerekir. Böyle okunduğu zaman "*Elle a chaud au cul*" denmiş olur, aşağı yukarı "Kadın azmış" anlamına gelir.

17 Duchamp'ın niyetinin ne olduğunu kestirmek zor. Ölmeden önce verdiği bir röportajda eser, başlık ve imza seçimi hakkında yaptığı yorumlar, daha önceki açıklamalarına ve yorumlarına ters düşüyordu. Röportaj sırasında olayın üzerinden neredeyse yarım yüzyıl geçmiş olduğunu ve bu süreç içinde hayli saygıdeğer bir konuma ulaştığını göz önüne aldığımız zaman, aklından o dönemde neler geçtiği yine de açıklığa kavuşmuş olmuyor; aslında bunun çok da bir önemi yok. Bourdieu, eleştirmen Rosalind Krauss'un bunun Almanca *Armut* veya fakirlik kelimesinden gelen bir kelime oyunu olduğuna inandığından bahseder. Ancak Duchamp bu yorumu reddetti ve ismin Mott Works adlı tuvalet ekipmanları üreten bir şirketten geldiğini söyledi. İsim "Mutt" olarak okunduğunda ise popüler çizgi roman *Mutt ve Jef*'e [*sic*] bir gönderme yaptığı da düşünülebilir. Arkasından gelen *R.* harfinin açılımı ise Richard'dır, zira aklına "çok iyi bir tuvalet ismi!" olarak gelmiştir (Bourdieu 1986). Bu yorumları daha da çoğaltma arzusunda değilim, ancak şunu eklemeden edemeyeceğim: Fransızlar arasında Benjamin Franklin'in Amerika hakkındaki *Poor Richard's Almanac* eserinin popüler olduğu düşünülürse, Rosalind Krauss'un görüşü Duchamp'ın dahi anlayamayacağı bir boyutu kavrıyor olabilir. Yani sonuçta *Armut* da doğru olabilir.

ödül ya da başka bir tür tanınırlık kazanmış, jürili sergilere seçilmiş, tercihen bir satıcı aracılığıyla koleksiyonculara eser satmış bir sanatçının yaptıklarından oluşuyordu. Gelinebilecek son nokta ise bir müzede sergi açmak ve sonunda bir müzenin daimi koleksiyonuna girebilmekti. Günümüzde, marjinal sanatın kariyer aşamaları bile ayırt edicidir. Genellikle geleneksel kariyer öğelerini kapsarlar, ancak arada şok edici farklılıklar da vardır.

Son zamanlarda yaşanan bir olay bu sürece örnek teşkil edebilir. Tanınmış bir soyut dışavurumcunun yaşadığı bir evi satın alan bir kişi, geride bir "resim" bırakılmış olduğunu fark eder. Yeni ev sahibi, sanatçının muziplik olsun diye boyadığı, evin dışındaki kullanılmayan tuvaletin oturağı için orijinal eser sertifikası alır. Devamında, ilhamını açık bir şekilde Duchamp'tan alarak, bu oturağı açık artırmada satışa sunar (Danto 1985, 282-3).

"Sanat"ın belirsiz bir terim haline geldiği göz önünde bulundurulduğunda, zanaat, ticari sanat, popüler veya naif sanat gibi diğer türden sanatlar karşısında, belirli eserlerin "güzel sanat" olarak tayin edilmesinin de zorlaşması pek şaşırtıcı değildir (Becker 1982). Güzel sanatlar ile popüler sanat arasına sınır çeken ölçütler eskiden hayli açıktı. Resmi beğeniyi kazanmasıyla, müzeler tarafından kabul edilmesiyle, az bulunduğu veya eşsiz olduğu için fiyatının yüksek olmasıyla (Moulin 1978), sınırlı ve seçkin bir kesime cazip gelmesiyle, yaratıcıların aldırışsızlığıyla (eserin kendisi başlı başına bir amaçtır) (Bourdieu 1984) ve içerik veya dokusunun karmaşıklığıyla (Gans 1975) güzel sanatlar doğası gereği "tasdik" edilirdi. Basitçe söylemek gerekirse, güzel sanatlar, en az onlar kadar yetenekli olmadıkları veya gerekli entelektüel birikimi elde etmedikleri sürece halkın geneli için değil, zengin veya bilgi sahibi seçkinler içindir. Bu nitelikler eserin dışındadır ve kültürel kurumlardan veya sanat piyasası ekonomisinden kaynaklanır.

Estetik değer veya niteliğin geçirdiği onca sorgudan sonra, kendini buna adamış formalistler dışında, sosyologlar ve bazı sanat profesyonelleri bu konuyu toptan görmezden gelmeye çalışıyor. Kendilerini, nitelik meselelerini dışarıda bırakan tarihsel kökenler gibi başka konularla sınırlandırıyorlar. Bu strateji, sanatı toplumsal olarak inşa edilmiş ve esere içkin olmayan, ancak farklı toplumsal koşullara göre değişen simgesel anlamlara sahip bir varlık olarak kabul eden görüşü tamamen destekler (Wolff 1983). Değerlerden arınmış sosyal bilimler idealine uygun davranmanın entelektüel ve etik bir çıkmaz olduğunu ileri süren bazı sosyologlar ise böyle sosyolojik formül-

leştirmelerin arkasında yatan görecelikten rahatsız oluyor (Golfarb 1982; Balfe 1985). Birçok sosyologun böyle değer yüklü bir alanda değeri düşünmeyi reddetmesi, bunun açıklaması olarak gösterdikleri nedenlerin sosyologların duyduğu korkuya işaret etmesi ve sonuç olarak potansiyel anlamda önemli bir bilimsel girişimi önemsizleştirerek her araştırmacının görevi olması gereken bir konuyu insan bilimleri alanında çalışanlara ve eleştirmenlere bırakmaları karşısında hayıflanıyorlar. Bu bölümde tartışmış olduğum üzere, modern sanat için değer ölçütleri olmaması, entelektüel duruşlarını daha da zorlaştırıyor. Modern toplumlarda sanatın aşırı derecede heterojen olduğu düşünüldüğünde iş daha da sorunlu bir hale geliyor. Sanat tartışmaları, aynı zamanda ticarileşmiş biçimleri de idare etmek adına neyin güzel sanatlar kategorisine dahil edilip, neyin edilmemesi gerektiğine karar vermenin ötesindedir.

Antropolojik evrenselliği düşünüldüğünde, sanatın toplumlara göre değişiklik gösteren, ama genellikle din, toplumsal denetim ve ticaretle bağlantılı birçok toplumsal işlevi olduğu açıktır. Modern toplumlarda sanatın en belirgin özelliği, bitmeyen çeşitliliği ve sanat üzerinde aynı anda var olan karşıt perspektiflerdir. Sanatı yüce veya önemsiz, vazgeçilebilir veya hayati, tehlikesiz veya düzenleme gerektirecek ve hatta sansürlenebilecek kadar tehlikeli bulmak mümkündür. En nadir olan ise, kendisi için var olan, kendiliğinden ortaya çıkan bireysel yaratıcılık ifadesi, zamanı ve mekânı aşan olarak kabul edilip, güzel sanatlar adıyla anılandır. Sanat sosyologları bu sanat kavrayışlarını tutarlı bir çerçeveye yerleştirmeye çalışır. İleriki bölümlerde içlerinden bazılarının bunu ne kadar iyi başardığını gösterip, kuramlarını daha da geliştirecek yollar önereceğim.

Kitabın Planı

1. Bölüm'de, sanatı bizzat kuramın merkezine alan bir sanat sosyolojisini savundum. Entelektüel açıdan böyle bir yaklaşım, hem sosyal bilimlerde hem de insan bilimlerinde estetik disiplininin dar bakış açılarını aşmayı gerektiriyor. Elbette bu durum, savunduğum sanat sosyolojisinde, uzmanlaşmış çalışmaların dar açılı yaklaşımlarına yer olmadığı anlamına gelmez. Ancak bu tür çalışmaları yapanlar, içinde bulundukları sınırların farkında olmalıdır.

Sosyal bilimlere egemen olan Amerikalı sosyologlar, en azından İkinci Dünya Savaşı sonrasından itibaren yakın zamana dek sanata az ilgi göstermiştir. Bıraktıkları etki düşünüldüğünde, Amerikalı sos-

yologların yaptığı fikrî seçimlerin nedenlerini dikkate almak önemlidir. Amerikan sanat sosyolojisini açıklarken, sosyolojinin geliştiği bağlama önem vererek kendi sınırlamalarım dahilinde ilerliyorum. 2. Bölüm'de, analizimi Amerika'nın toplumsal ve siyasi koşullarında ve inançlarında yaşanan gelişmeler çerçevesinde kurarak, Amerikalı sosyologların eğilimleri önemli ölçüde bu çerçevedeki örüntülere bağlı olsa da, eğilimlerinin aynı zamanda akademik aktörler olarak sosyologların kurumsal ve disiplinsel özlemleriyle iç içe geçtiğini ileri sürüyorum. Sosyologların kültürel ve sanatsal çalışmalara duyduğu ilginin artması, günümüzde, sanatın kendi doğasındaki değişimlerle etkileşim içindeki üniversitelerin, toplumsal bağlam bakımından geçirdiği değişimden kaynaklanıyor.

Vaka çalışmaları ile araştırmacıların yarattığı ve kullandığı çeşitli yaklaşımların daha iyi anlaşılmasını sağlayıp, insan bilimsel ve sosyal bilimsel bakış açılarını ve yöntemlerini sanat ve müzikle kurdukları ilişkiler ve farklı toplumlardaki performansları bakımından uygulamaya dökerek (ilkel veya sanayileşmiş, yüksek sanat ve müzik veya popüler) 3. Bölüm'de araştırma analizi yapıyorum. 4. Bölüm'de, diğer sanat biçimlerine getirilen farklı yaklaşımlara göz gezdirmeye devam ederek sanat eserinin yaratıldığı ve farklı zamanlarda yeni toplumsal amaçlar için "yeniden yaratıldığı" ortak ve tarihsel süreçlere bakıyorum.

3. ve 4. bölümlerde yer verdiğim vaka çalışmaları, sosyologların yaratıcı sürecin kendisi ile ilgilenmemekle kazandıkları şanın kanıtı olarak düşünülebilir. Sosyologlar, belirli sanatçıları dikkate almak yerine, "sanatçı"yı toplumsal bir tip olarak inşa etmeye eğilimliler. Böylece, 5. Bölüm'de, sanatçı oluşumunun perde arkasındaki kuramları inceleyerek sosyologların disiplinsel yönelimlerinin dikkati nasıl da son derece bireyselleşmiş sosyal rollerden başka yöne çekme eğiliminde olduğunu gösteriyorum. Yetenek düzeyleri, sanat tarzları ve sanat biçimleri farklı olan sanatçıların birbirlerinin yerine geçemeyecek olduklarını kabul ederken bile, sosyologlar sanatçıları benzersiz bireyler olarak, özellikle de deha olarak açıklamak yerine, estetikçi ve eleştirmenlere zıt bir şekilde genel hatlarıyla açıklamayı tercih ediyor. Sanatçıların nasıl oluşturulduklarına bakarken üç analiz düzeyine başvuruyorum: birey, üretim matrisi ve toplumun yapısal şekillenmelerinin genel durumu. Bu çerçeve sanatçıların keşif, işe alım ve sosyalleşme süreçlerini içeriyor ve müdahil olan bireyin psikolojik karakterinin, sanatçıların içinde çalıştığı kurumsal yapılara nazaran ne kadar önemli olduğu sorusunu gündeme getiriyor.

Sanat, nasıl boşlukta yaratılmıyorsa, yaratıldıktan sonra da boşlukta var olmuyor. Bir izleyici olmadan sanat var olmadığından, 6. Bölüm'de sanat ve hitap ettiği kesim arasındaki ilişkiyi irdeliyorum. İzlerkitleyi toplumun daimi bir özelliği, zevk peşinde bir varlık olarak gören genel geçer anlayışı kabul etmek yerine, izlerkitlenin tıpkı yöneldikleri sanat biçimleri gibi toplumsal bir inşa olduğunu ileri sürüyorum. İzlerkitle ile sanat ilişkisinin, basit bir zevk arayışı olmadığını, statü gruplarının toplumsal yeniden üretimi için geliştirilen sembolik kültürü alma ve kullanma yollarını içeren karmaşık bir süreç olduğunu iddia ediyorum.

Sanatsal değişim veya yenilikler modern zamanda çok fazla itibar kazandığından, koşulların farklı olduğu bir durum hayal etmek zor oluyor. 7. Bölüm'de, değişimin her zaman ve her yerde sanatçılar ve izleyicileri tarafından çok değerli bulunmadığını ileri sürüyorum. Yine de yakın zamanda yaşanan gelişmeler nedeniyle dikkatler istikrardan ziyade değişimi açıklamaya yöneldi. İçe dönük bir bakış açısından değişim, tarzın tükenmesinin bir sonucu olarak görünür; dışa dönük bakışta ise değişimin nedenleri siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel öğelerde aranır.

Son olarak 8. Bölüm'de, sanat sosyolojisini bir çalışma sahası olarak enine boyuna değerlendiriyorum. Sanat sosyolojisi son yıllarda hem gelecek vaat eden kuramsal gelişmelerden, hem de sanat, izlerkitle, kültürel kurumlar ve sanat meslekleriyle ilgili yeni verilere ulaşılmasıyla çoğalan araştırma imkânlarından yararlandı. Bütün bunlar kültürün mevcut toplumsal eşitsizliği yeniden üretme veya zayıflatmadaki rolü üzerine kurgulanan kuramları doğrulamaya veya çökertmeye yardımcı oluyor. Sanatın sadece sosyal yansımalarına bakmak yerine, daha önce dışlanan sanat biçimleri ve bu biçimlerle anılan grupların birleşiminin bunlarla nasıl iç içe olduğunu gösteriyorum.

Bu kitapta kendime koyduğum hedef, sosyologların yaklaşımı ile sanat profesyonellerinin veya insan bilimleri alanında çalışanların yaklaşımlarını örtüştürmenin yollarını önermektir. Bunu sahte bir ahenk yaratmak adına yapmıyorum, ne de olsa buna ulaşmak için her disiplin grubunun kendi hedefleri ve yöntemleri var. Hem sanatın toplumdaki yeri hakkında birleşik bir görüş yaratmak hem de sosyoloji ile sanat arasında var olan yaratıcı gerilimi muhafaza ederek daha geniş bir toplumsal kavrayışa ulaşmak amacıyla, tarafların aralarındaki engelleri muhafaza etmek yerine birbirinden bir şeyler öğrenmesi gerektiğini savunuyorum.

2 SOSYOLOGLAR SANATI NEDEN GÖZ ARDI ETTİ VE BU DURUM NEDEN DEĞİŞMEKTE?

SANATIN BİLİNEN TÜM insan topluluklarındaki yaygınlığı ve her yerdeliği, yerine getirdiği düşünülen çeşitli bireysel veya toplumsal işlevlerle birlikte göz önüne alındığında, görece yakın bir zamana kadar sosyologların, özellikle de Amerikalı olanların sanatı entelektüel düşüncelerinin merkezine almamış olması tuhaf görünüyor. Biraz koşullara, biraz da tartışmaya açık sistemsel nedenlere bağlı olarak Amerikan sosyolojisi uzun yıllardır sosyolojiye genel olarak hâkim olduğundan, sanat çalışmalarındaki bu boşluk, büyük oranda sosyolojinin Birleşik Devletler'de izlediği yolun bir sonucudur. Sosyolojiye biçim veren akademik temelleri incelemek, sanatın nasıl olup da sosyoloji sahasından adeta dışlandığını açıklığa kavuşturur. Bu bölümde sanatın artık neredeyse doğal kabul edilen bu gözle görülür ihmalinin sebepleri üzerinde duruyorum.

Sosyologlar içinde çalıştıkları toplumun ve ulus-devletin önemli bulduğu konular üzerinde çalışmaya meyillidir, ancak, estetik alanı kısmen açıklayabilen içe dönük bir sanat analizi örneğinde olduğu gibi, toplumsal bağlamından kopan disiplinlerin analizi de hatalı olur. Hepsi on dokuzuncu yüzyıl ürünü olan diğer sosyal bilim disiplinleri gibi, sosyoloji de bugün hâlâ oluşum aşamasında olan bir disiplin ve meslektir. Sosyologlar, birçok Amerikalının değerlendirmesine katılarak, sanatın bir mesleki ilgi alanı olarak diğer meselelere kıyasla çok daha önemsiz olduğu yargısına vardılar ve ona sosyolojide çok küçük bir yer verdiler. Güzel sanatların nasıl ve neden özellikle de yabancı sosyetik hanımların ve süslü beylerin amatör uğraşı olarak görülmeye başlandığını ve böylece kenara itildiğini düşünmekte fayda var.

Cevabın bir kısmı aslında sanatın pazar kurbanı veya taraftarı olmasında yatıyor. Van Gogh'un bir tablosu elli dört milyon dolara el değiştirdiğinde, sanat ciddi bir işe dönüşmüş oluyor. Devlet artık sanatı daha önceden görülmemiş bir derecede tanıyor, maddi olarak destekliyor ve şereflendiriyor. Bunun sonucunda da sanatın biçim ve içeriğinde değişimler yaşanıyor, "güzel sanatlar" ve "popüler sanat"

gibi kategoriler arasındaki sınırlar bulanıklaşıyor ve sadece örtüşen üç vakadan bahsetmek gerekirse, kadınlar, "amatörler" veya azınlıklar tarafından yaratılanlar gibi önceden dışlanan sanatlar artık çoğunluk tarafından kabul görüyor. İşte bu nedenlerden ötürü sosyologlar sanatı eskiye kıyasla daha dostça karşılıyor.

Amerikan toplumu ve sanat: çelişkili bir ilişki

> Ben siyaset ve savaş üzerine çalışmalıyım ki çocuklarım özgürce matematik ve felsefe, coğrafya, doğa tarihi, gemi mimarisi, denizcilik, ticaret ve tarım üzerine çalışabilsin ve kendi çocuklarına da resim, şiir, müzik, mimari, heykel, goblen ve porselenle uğraşma hakkını verebilsin.
>
> John Adams[1]

Amerikan toplumunda sanat hayli saygın bir yere sahipmiş, değerler sisteminin merkezindeymiş gibi görünüyor olabilir. Müzeleri dolduran, her büyük ve hatta orta ölçekli şehirde orkestraları dinlemeye giden, para veya eser bağışlarıyla katkıda bulunan, kültürel kurumlara zaman ayırmaya gönüllü olan, ülkenin en saygın kurumları her türden sanatçıya madalya, ödül, ödenek ve burs verirken alkış tutan o muazzam kalabalığı görünce insan neden başka türlü düşünsün? Plastik ve görsel sanat eserlerinin, müzik, dans ve tiyatro çalışmalarının nicelik olarak çokluğuna ek olarak, yüksek nitelikli performansların da çok sayıda insana ulaştığı düşünüldüğünde, Amerika'nın her zaman bir sanatsal üretim, gösteri ve performans limanı olmadığına inanmak zor geliyor. Ancak sadece bir buçuk yüzyıl önce, sanatta bir dünya lideri olmak hiç de varılması beklenen bir nokta değildi. Daniel Boorstin'in belirttiği gibi: "Birleşik Devletler günümüzde dünyanın en iyi güzel sanatlar merkezlerinden biridir. Ama yalnızca bir buçuk yüzyıl önce, art niyetli bir İngiliz eleştirmen çıkıp sadece 'Kim bir Amerikan resmine veya heykeline bakıyor?' sorusuyla bu ülkeyi itham edebilirdi" (Taylor 1979, *vii*).[2]

1 John Adams'ın karısına yazdığı mektuplar, haz. Charles Francis Adams [1841], c. II Mektup 78 [1780].

2 Chicago Amerikan Medeniyeti Tarihi editörü ve eski Kongre Kütüphanesi Başkanı Boorstin, Amerika'nın ne derece yol kat ettiğini belirten yorumculardan biridir. İngiliz eleştirmen sanat koleksiyonları, müzeler ve diğer kültürel kurumlardan ziyade, Amerika'da Amerikalı sanatçılar tarafından yapılmış resim ve heykellere göndermede bulunuyordu ki aslında bir buçuk yüzyıl öncesinde bu kurumların da çok yaygın olduğu söylenemez.

Amerikalıların birer görgüsüz olmaktan öteye gidemeyeceğini düşünen aristokrat demokrasi eleştirmenlerinin ve hatta Amerika'ya kısmen sempati duyan gözlemcilerin saldırılarına bakıldığında, Birleşik Devletler sanat için verimli bir zemin oluşturacak gibi görünmüyordu. Her şeyden önce, Amerikalıların çoğu güzel sanatları demokratik niyet ve ideolojilerle bağdaşmayan bir seçkincilikle ilişkilendirirken, popüler sanatları da sadece para kazanma odaklı olduğu şüphesiyle eşit derecede bozulmuş buluyordu. Bu fikirler geçmişte Birleşik Devletler'in birçok analitik değerlendirmesinin temelini oluşturdu ve hâlâ bazı fikir çevrelerinde bir mit olarak var olmaya devam ediyor.

Mitlerde genelde bir gerçeklik payı vardır ve birçok yabancı ve Amerikalı entelektüelin iddia ettiği üzere bu durum burada da geçerlidir. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında Birleşik Devletler'e gelen ziyaretçilerden Alexis de Tocqueville, statü ve koşul farklılıklarını ortadan kaldıran veya zamanın Avrupa devletlerinde görülmeyen bir seviyeye indiren bir sistemde, demokrasinin nasıl işlediğini anlamaya çalışıyordu (Tocqueville 1955, 36-56). Tocqueville'in öncelikli odak noktası sanat olmasa da, geniş ve derin vizyonu ile analiz gücü sayesinde içgörülerini sanatın Amerikan toplumundaki yerini anlamak üzere genişletebiliriz. Tocqueville özellikle, sosyologları günümüzde de meşgul etmeye devam eden (Goldfarb 1982; Balfe 1985) ve başlı başına analiz edilmeye değer olan bir soruyu, demokrasi ile mükemmeliyetin yan yana var olup olmayacağını anlamaya girişmişti. Demokratik ulusun siyasi yapıları ve yaşam şekli birçok yönüyle onu heyecanlandırsa da, bazı kurumlara ve eğilimlere şüpheyle yaklaşmıştı. Sanat ve zanaat de geleceğinden ümitsiz olduğu konular arasındaydı. Amerika'daki demokrasinin, yüksek sanatsal nitelikle bağdaşmadığını düşünüyordu. Tocqueville'in bu sonuca varmasının altında, sanatın doğası hakkındaki peşin hükümleri ile bir dizi karmaşık sosyal, siyasi ve kültürel yapıyı algılama biçimi ve bunların ikisi arasında kurduğu ilişkiler yatıyordu.

Tocqueville'in yola çıktığı varsayıma göre, sanat (zanaat dahil) yalnızca şu üç koşul dahilinde yüksek bir niteliğe sahip olabilirdi: kurumsal ve lonca benzeri yapılarda yaratılmış ve üretilmiş olmalı; sanatın esas müşterisi sanattan anlayan bir aristokrasi olmalı; ülkenin kültürel gelenekleri sanatı kucaklıyor olmalıdır. Onun gördüğü kadarıyla Amerika'da ne bu derecede etkili kurumlar ne de böylesi gelenekler vardı.

Birincisi, sanatkârların eğitimi ve denetimiyle ilgilenecek mesleki bir yapının olmaması, eserlerin bir merkezde kalite kontrolünden geçi-

rilmediği anlamına geliyordu. İkincisi, demokratik amaçlarla uyumlu olsa da, toplumsal koşulların (en azından beyaz erkekler arasındaki) eşitliği gelecekte bir aristokrasinin baş göstermeyeceği anlamına geliyordu. Standartların kötüye gideceği tahmininin altında işte bu iki faktör yatıyordu. Hem iyi yapılandırılmış bir iş organizasyonu, hem de düşük nitelikli ürünleri reddedecek talepkâr bir müşteri tabanı olmadan, sanatkârların ustalarının denetiminde doğru bir biçimde eğitileceğinin garantisini kim verebilirdi?

Benzer şekilde, toplumsal ayırımların olmayışı, yani yukarıya doğru hareketliliğin koşullar arasındaki farklılıklar tarafından engenllemeden mümkün hale gelmesi, genel olarak sanatsal ve kültürel gelişim için her zaman olumlu sonuçlar doğurmayabilirdi. Bir yandan, eğer yukarıya doğru hareketlilik başıboş bırakılırsa, sanatsal (veya diğer) ürünleri satın alan eğitimsiz müşteri pazarı, kaliteyi düşürme pahasına şüphesiz büyük çaplı üretimi destekleyecekti. Diğer yandan, önünde onu durduracak bir şey olmadığından, bu açık toplumda aşağıya doğru hareketlilik de aynı derecede mümkündü. Sonradan görmelerden oluşan bir kesim, Molière'in *Kibarlık Budalası*'nda olduğu gibi hiçbir şekilde hazır olmadığı bir hayat tarzını benimsemeye çalışırken, sınıf düşmüş bir kesim de, iyi zevklere sahip olsalar dahi, yüksek nitelikli sanat eserleri ve eşyalar alabilecekleri bir hayat tarzını sürdürecek imkânlardan yoksun kalacaktı. Sınıf düştüklerini gizlemek için ucuza getirilmiş sözde sanatsal ürünler alarak asaletlerini görünüşte devam ettirmek isteyecek ve böylece el sanatları kalitesinin ve dolayısıyla yaşam kalitesinin düşüşüne daha büyük bir katkıda bulunmuş olacaklardı.

Tocqueville son olarak, baskın gördüğü Püritenliği ülkenin kültürel eğilimi olarak kabul etmişti. Bazı Amerikan başarılarının arkasında kısmen Püritenliği gördüğü için bundan etkilense de, sanatın gelişimini engelleyeceğinden endişe duyuyordu. Zira gösterişsiz bir hayat öğütleyen Püritenlik, sanatın doğasında var olan dünyevi ve haz veren değerlerle bağdaşmıyordu. Amerikalıların sadece dekorasyon için yapılan dekorasyonu reddederek, kullanışlılık fikrine yönelmesine neden olabilirdi. Bu kurumsal düzenlemeler ve gelenekler tek başlarına çok büyük olumsuz etkilere sahip olmasa da, hepsi bir araya geldiğinde Tocqueville'e göre kültürel seçkinliğe giden yolda engel teşkil ediyordu.

Tocqueville'in genelde karamsar olan görüşünü, bir demokrasi veya Püritenlik reddi olarak düşünmemek gerekir. Kendi aristokrat kökenine rağmen, eski düzen (*ancien régime*) aristokrasisini sorum-

luluk sahibi bir rol edinmediği için eleştirmişti (Tocqueville [1856] 1955a).[3] Ancak görünen o ki bilgili ve güvenilir bir gözlemci olan Tocqueville, 1831 Amerika'sını görmek için kendine yeterince fırsat tanımamış. Püritenlik daha görünür olmasına rağmen aslında ne Amerika'da varlığını sürdüren tek dini *ethos*'tu, ne de duyumsal hazları tamamen reddediyordu. Ayrıca Tocqueville'in, kökleri geldiği yerdekilere dayanmayan bir estetik kanonu kabul etmeye karşı açıkça isteksiz veya ilgisiz olması da anlaşılabilir. Asıl endişe verici olan, halktan insanların güzel sanatlar üretebileceğini veya sanattan anlayabileceğini hayal edememiş olmasıdır. Ancak bu hayal gücü eksikliklerine rağmen, gözlemleri Birleşik Devletler'de sanatın neden hızlı bir şekilde filizlenmediği sorusunu aydınlatır. İhtiyatlı bir şekilde ele alındığında, iddiaları on dokuzuncu yüzyıl Amerikasında sanatın gelişimini anlamak için bir çerçeve sunabilir.

Tocqueville dekorasyon yerine sadelikten yana bir tercih gibi görünen eğilimden çok etkilenmişti. Bu durumu Amerikan pratikliği ile ilişkilendiriyordu. Ancak bahsettiği sadelik, demokrasiyi temsil edecek simgeler arayan uluslarda veya yönetimlerde sıkça görülen tipik bir biçemsel özelliktir. Özellikle Birleşik Devletler'de, yönetim binalarına yapılacak sanat eserleri için sadelik açıkça şart koşulan bir kıstastı. Sanatçılar süslemelerine aşk tanrıları veya kıvrımlar gibi rokoko unsurlar kattığında, özgürlük ve eşitlik üzerine kurulmuş bir topluma uygun olmadıkları için Amerikalı gözlemciler bu görüntülerle dalga geçerdi (Miller 1966, 76-8).[4]

Bütüne bakıldığında, Tocqueville'in gözlemi kamu sanatının uygunluğu ve niteliği hakkındaki fikirlerin çoğunlukla bölünmüş olduğunu ileri sürer. Baskıcı veya özgürlükçü veya post-monarşik modern devletler dahil tüm devletler, ülkelerinin estetik temsillerinin oluşumuna, temel fikir ve ideolojileri simgeleyen tarzlar aracılığıyla önayak olur. Estetik yargılar arasındaki farklılıkları bastırma eğiliminde olan otokratik rejimlerin aksine, demokratik toplumlarda

3 "Fransa'da feodal sistemin kitleler için usandırıcı ve hınç duyulası kılan özelliklerini korurken onları koruyan ya da faydalarına olan her şeyi attığını hatırladığımızda Fransa'nın, eski Avrupa kurumlarının son kalıntılarını silip atacak şidetteki isyanın doğuş yeri olmasına daha az şaşırırız" (Tocqueville [1856] 1955a, 204).

4 Esasında bazı Fransa kralları zamanında dahi sanat ve mimaride bir tür sadelik tercih edildiği olmuştu, ancak yine de bu eğilim demokratik devrimler sırasında daha sık ortaya çıkar (T. J. Clark 1973). Amerika'da sanat eserlerinde, binalarda ve ilgili simgesel mamullerde bir estetik nitelik olarak sadelik sonraları daha az saygı görse de, bunun sebebi yakın bir zamana kadar önemli bir üslup kanonu olmayan "biçim işlevden sonra gelir" ilkesi değildi.

bu türden temsillerin yüzeye çıkmasına izin verilir; zira farklı türdeki diğer tüm siyasi kararlar gibi, onlar da müzakereye ve eleştiriye açıktır. Tocqueville'in gözleminin aksine, Amerikan topluluklarındaki Püritenlik aslında kökleri ilk Püritenlere dayanan diğer mezheplerle sınırlı kalmamıştır. Sanatı sansürleme girişimleri esasında çeşitli mezhep veya kiliselerdeki birkaç katı dini güce aitti. Bunların arasında küçük kasabalardaki köktenci Protestanlar ve Tocqueville'in tahmin etmesi mümkün olmayan büyük şehir Katolik Kilisesi üyeleri (rahipler ve halk) bulunuyordu. Yüzyılın son çeyreğine girmeden ülkeye gelmeye başlayan Katolikler, önce popüler sanata sonra da kitle iletişim araçlarına karşı ellerinden geleni yapmıştı (Lynes 1985).[5] Yine de denetleme veya belli başlı ahlaki kalıpları dayatma amaçlı düzenlemelerin var olduğunu ve farklı canlılık düzeylerinde var olmaya devam ettiğini kabul etmek önemlidir. Yerel baskının çoğu popüler sanatlara, hatta müzeler veya opera toplulukları gibi "saygıdeğer" vatandaşları muhatap alan kültürel kurumlara yöneltilirken, bazen de, sergilenen, sahnelenen veya yayımlanan sanat eserlerinin içeriği veya Şabat gününde yerine getirilmesi gereken kurallar gibi konular üzerinden, kendilerini doğrudan veya dolaylı olarak dini meseleleri tartışırken bulurlardı.[6]

Püriten *ethos*'un etkileri dışında, Tocqueville bahsettiğim üzere toplumsal hareketliliğin estetik çöküş getireceğinden endişe ediyordu. Burada Tocqueville'in yürürlükteki anayasadan yola çıkarak, olası sonuçları hakkında fikir yürüttüğünü belirtmek gerekir. "Koşullar" arasında statü engelleri olmadığı doğrudur, ancak sanayileşen diğer on dokuzuncu yüzyıl toplumlarına kıyasla, toplumsal hareketliliğin Birleşik Devletler'de daha yaygın olduğu pek söylenemez (Lipset ve

5 Müzeler ve opera evleri gibi yerleşik kurumlarda sanat eserlerinin açıkça sansüre maruz kalması günümüzde sıkça rastlanan bir olay değildir. Ancak geçmişte, örneğin Chicago Opera Topluluğu'nu yönetmiş olan Mary Garden, Massenet'in *Thaïs*'i gibi şok edici eserlerde boy gösterip, ahlaki değerlere uygun bir son ile biten bir oyunda dahi olsa hafif giysiler içinde baştan çıkarıcı bir kadını oynadığı için muhafazakâr çevrelerde skandal yaratmıştı. Daha önceleri ise Milwaukee Operası, Richard Strauss'un *Salomé* eserini sahneye koymuş ve neredeyse Avrupa'dakine benzer sert tepkilerle karşılaşmıştı. Eserlerin çıplaklık veya diğer "ahlaksızlık" biçimleri içeren yönleri, üretimleri ve algılanışları bakımından dikkatli bir analizi hak ediyor.

6 Sansür, bazı görsel veya işitsel eğlence türlerine karşı yürütülen resmi işlemlerle veya toplulukların protestosuyla gayri resmi bir biçimde devreye girebilir. 1930'lu hatta 60'lı yıllara kadar James Joyce ve D. H. Lawrence'ın romanları gibi bazı edebi eserlerin yayımlanması, postaya verilmesi ve ithal edilmesi merkezi hükümet tarafından yasaklanmış durumdaydı.

Bendix 1959). İkinci konuya gelirsek, geniş çaplı veya kitlesel üretimin ürün kalitesini doğrudan düşürüp düşürmediği sorusu çok tartışılan ve hâlâ daha tartışılmaya devam edilen bir konudur (Benjamin 1969, 217-51; Scitovsky 1977). En mantıklı tez, miktar çokluğunun mutlaka kaliteyi düşürmediğini varsayar. İmal edilmiş ürünlerin veya sanat eserlerinin miktarı ile yayıldıkları sahanın genişliği arttıkça kalitelerinin de düşmesi pek olası değildir.

Tocqueville'in zamanında Fransa'da ve birkaç Avrupa ülkesinde sanat resmî olarak iki kategoriye ayrılıyordu: seçkinler için yapılanlar ve resmî onurlandırmadan dışlananlar. Birleşik Devletler'de ise seçkin sanat ve kitle sanatı arasındaki modern engel ancak yüzyıl sonunda somutlaştı. Sosyoloji tam da bu gelişmelerin baş gösterdiği sıralarda bir mesleğe dönüşmeye başladığı halde, sosyologlar şaşırtıcı bir biçimde sanata çok az ilgi göstermiştir. Önümüzdeki sayfalarda bu konuyu ele alıyorum.

Sosyologlar sanata karşı mı?

Amerikalı sosyologların, sosyolojinin Avrupalı kurucularına (Weber, Durkheim ve Simmel) kıyasla genelde güzel sanatlarla veya genel anlamıyla sanatla pek ilgilenmedikleri düşünülür. Muazzam kültürel birikimleri ve klasik eğitimleri sayesinde Avrupalılar sanat ve edebiyat araştırmalarının merkezine yerleşirken, Amerikalı sosyologlar akademik beyefendiler olarak görülmez ve son derece uzmanlaşmış iyi teknisyenler olduklarına dair basmakalıp bir bakışa maruz kalırlar. Sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi anlamak için kayda değer bir mesai harcamış Avrupalı sosyolog sayısının da aslında görece az olduğu düşünüldüğünde, meselenin bu klişenin varsaydığı kadar net olmadığı ortaya çıkar. Entelektüel hayatın karakterini, bazı Avrupalı sosyologların (Morrison 1978) ve entelektüel kökenlerini eleştiren Amerikalı sosyologların üretegeldiği stereotiplere düşmeden anlamaya çalışmak çok önemlidir. Sosyoloji disiplini durağan değildir; kendi içinde ve toplumsal bağlamla ilişkili olarak gelişmiştir, dolayısıyla karakteri de tek tip değildir (Rochberg-Halton, 1986).[7] Weber, sosyolog

7 Sosyolojinin kurucu babalarının sanatı görece ihmal etmiş olduğu yolundaki iddiam, yakın bir zamanda Fransız sosyologların ileri sürdüğü görüşün tam tersidir (Chamboredon ve Menger 1986, 363; Moulin 1987). Geçmişi farklı okuyor oluşumuz, belki de bardağın yarısını boş ya da dolu görmek denilen görüngünün bir örneğidir. Fransız meslektaşlarım Marx'ın Balzac romanları hakkındaki saptamalarına ve (belki de) daha derinden inceleme niyetine ve de Durkheim'ın estetik

olarak tanımlanan ve araştırmacı ehliyeti üniversite kariyeri tarafından onaylanan başlıca entelektüeller arasından, *Müziğin Rasyonel ve Toplumsal Temelleri* (1958) adlı çalışmasıyla öne çıkar. Weber'in, Kant geleneğinde ve bir dereceye kadar Nietzsche'de olduğu üzere, başlı başına bir sanat biçimiyle uğraşan tek bir çalışması olmasına rağmen, estetik Weber için dine ve dinin ahlakla ilişkisine hem benzeyen, hem de din ile rekabet eden bir kültürel yapıydı.[8]

Kurucular arasından, Georg Simmel kendini açık bir şekilde sanatın toplumdaki yerini analiz etmeye adamıştı (Wolff 1950; Coser 1965; Etzkorn 1968; Frisby 1986).[9] Rodin, Rembrandt ve Goethe gibi sanatçılar ile *Jugendstil* ve dışavurumculuk gibi tarzlar veya akımlar dahil, hem kapsamlı bir şekilde estetik konular, hem de genel olarak kültür üzerine yazmıştı. Aslında yaşarken akademik bir araştırmacıdan ziyade genel anlamda bir entelektüel olarak tanımlanıyordu; yazılarının çoğu, sosyologlara değil, meslekten olmayan veya insan bilimleri alanında çalışan kesimlere hitap eden eleştiri dergilerinde ve gazetelerde yayımlanmıştı.[10] Burada göstereceğim üzere, Amerikan

sosyolojisini, merkeziliğinin önemini gösterircesine yarattığı sosyolojinin matrisine yerleştirmesine dikkati çekerken, ben bunların ya sonradan akla gelen düşünceler ya da olsa olsa iyi eğitimli insanların genel entelektüel ilgilerinin örnekleri olduğunu iddia ediyorum. Felsefi ve bilimsel gayelerinin derinliğine rağmen, ne Comte ne de Marx sistemli bir biçimde sanat hakkında yazmıştır (Solomon 1979, 4).

8 Din ile estetik yaratımın birlikte işlediğini kabul ederek, estetik mantığının sanatı "giderek daha da bilinçli bir şekilde kavranan birbirinden bağımsız değerlerin, kendi başlarına var olduğu bir kozmos"a dönüştürdüğünü yazar (Gerth ve Mills 1946, 340-2). Dolayısıyla sanat, özellikle de rasyonelleşme düzeyinin çok yüksek olduğu dönemlerde, doğrudan din ile rekabet etmeye başlar. Bu koşullar altında estetik yargı (beğeni), ahlaki yargının bir alternatifi haline gelir. Ancak estetik dünya analizinde, sanat ve topluma dair bu içgörüsünün içerimlerini aydınlığa kavuşturmamıştır.

9 Coser, Simmel'in 1960'lı yılların ortasındaki sosyolojik etkisini değerlendirirken, doğru bir şekilde onun küçük grup kuramı, iki dünya savaşı arasındaki Köln ekolü ile von Wiese biçimciliği, toplumsal mesafe, toplumsal roller ve Coser'in toplumsal çatışma çalışmaları üzerindeki etkisi üzerinde duruyor. Amerikan şehir sosyolojisi ve referans grup kuramı de ona çok şey borçludur (Coser 1965, 23 ve devamı). Aslında sosyologların Simmel'in estetik hakkındaki yazılarını göz ardı etmesi adettendir; Donald Levine'in bu külliyata katkısı da bunu kanıtlar niteliktedir (s. 97). Etzkorn'un bazı kültürel ve estetik makalelerden oluşan Simmel çevirileri, Amerikalı sosyologların tek bir neden peşinde olduğu, bunu da Alman usulü kuramlarda bulamadıklarını ve bu yüzden Simmel'in yaklaşımını bir kenara itme eğilimde oldukları izlenimini bırakıyor. Etzkorn doğru tahmin etmişti; Simmel'in fikirleri çok daha fazla ciddiye alınmalıydı.

10 Simmel biçimci kurama büyük katkılarda bulundu ve sosyolojiye de bir dereceye kadar bir bilim olarak baktı, ancak sanat hakkındaki makalelerinin çoğu sosyal bilimden ziyade sanat kuramı, eleştiri ve estetik dünyalarına aitti. Yakın bir zama-

sosyolojisi de Simmel, Lukács, Benjamin, Adorno ve diğerlerinden oluşan Orta Avrupalıların çalışmalarını ya görmezden gelmiş, ya da felsefe, edebiyat eleştirisi veya siyasi ideoloji alanlarına ait görmüştü (Fleming ve Bailyn 1969; Coser 1984).

Çağdaş sanat sosyolojisi alanındaki yeniliklerin çoğu Fransa'dan geldiği halde, bunlar süregelen bir gelenekten türememiştir. Sosyolojinin bir akademik disiplin olarak kurulmasında en büyük paya sahip olan Emile Durkheim'ın eserleri, şaşırtıcı bir biçimde doğrudan sanatla ilgilenen çalışmalardan yoksundur. Disiplini kurumsallaştırma stratejisinin önemli bir ayağı olarak kurduğu *L'Année Sociologique* dergisi, Durkheim'ın programında sanatın ne kadar az bir yeri olduğunun en büyük göstergesidir. Eleştiri makalelerinden oluşan bu dergi, henüz gelişmeye başlayan sosyoloji alanına, sosyologların ve diğer disiplinlere ait araştırmacıların yaptıkları çalışmaların analiziyle katkıda bulunmayı amaçlıyordu. Ancak bu dergide sanat hakkında bir şeyler aramak hayli anlamsız bir çabaydı, zira derginin üçüncü yaşında (1898-9) Durkheim sosyolojinin alt alanlarını oluşturan ana kategorileri yayımladığında, sanata açıkça kenarda köşede bir yer vermişti. Genel sosyoloji, ekonomi sosyolojisi, din sosyolojisi, ahlak ve hukuk sosyolojisi, suç sosyolojisi ve sosyal morfolojiye başlıca birer bölüm ayrılmışken, geriye kalan başlıkların toplandığı *divers* (çeşitli) isimli yedinci bölümde, ancak küçük bir alt başlık olarak *Sociologie esthétique*'i bulabilirdiniz (Zolberg 1980).

Fransa'nın toplum ve sanat arasındaki ilişkilere ilgi duyan uzun soluklu insan bilimleri geleneği, tarihçi Taine'in hâlâ başvurulan yazıları, önde gelen entelektüellerden Madam de Staël ve daha birçokları düşünüldüğünde, bu açık dışlamaya kapsamlı bir açıklama getirilemiyor.[11] Sebepler ne olursa olsun, Durkheimcıların faaliyetle-

na kadar Amerikalı sosyologların gözünde Simmel'i önemli kılan şeyin şimdilerde vurgulanan kültürel analizi değil de bilimsel biçimciliği olması gerçekten çarpıcı. Ancak bu değişmez mutlak bir durum değildir, sosyolojinin bilgi sosyolojisi dalı, diğer birçok entelektüel analiz için de geçerli olduğu üzere, çağdaş tartışmalara cevap verme ihtiyacı hisseder. Örneğin Morris Janowitz 1969 baskısına yazığı girişte veya Chicago Üniversitesi'nin 1921 tarihli standart sosyoloji ders kitabı kopyasına yazdığı önsözde, ana akım sosyolojiden gelen eleştirilere cevap verme fırsatını kaçırmamıştır. Eleştirmenler kitapta çatışma ve simge analizi çalışmalarının göz ardı edildiği suçlamasında bulunurken, Janowitz başlıkların düzenlenme ve ele alınış biçiminin büyük bir oranda Simmel'in çatışma, rekabet ve işbirliği süreçleri analizlerine dayandığını göstererek, eleştirmenleri haksız çıkarır.

11 Durkheim belki sanatı oyundan saymış ve kendini sanata dikkatle bakılması gerektiği fikrine ikna edememişti, belki de sosyolojinin bir akademik alan olarak özerkliğini meşrulaştırmak amacıyla, bu yeni disiplinin diğer disiplinlerle olduğu

rinde sanat kıyıda köşede kalırken, sanat tarihçileri ve kuramcılarının çalışmalarında da tam tersine sosyoloji merkezden uzak kaldı.

Amerikan (ve İngiliz) sosyolojisi üzerinde büyük bir etkisi olan Avrupalı sosyologların sanat araştırmalarıyla aktif bir şekilde ne kadar az uğraştığı ve çalışmalarının Amerikan çerçevelerine dahil edilirken nasıl bir elemeden geçtiği düşünüldüğünde, Avrupa ve Amerikan sosyolojisi arasındaki fark o kadar da şaşırtıcı gelmemeye başlıyor. Tocqueville'in de tahmin edebileceği gibi, herhangi bir Amerikalı sosyologun sanata karşı duyduğu ilgi, birkaç istisna dışında, daha çok "müfredat dışı" bir faaliyet olmakla sınırlı kalmıştı. Amerikalı sosyologlar uzunca bir zaman diğer meseleler üzerine odaklanmış olsa da, diğer disiplinlerdeki araştırmacılar ve genel olarak entelektüeller birbirlerinden tamamen yalıtılmış durumda değildi.[12]

1930'lu yıllarda Avrupa'dan bazı araştırmacıların göç etmesiyle, özellikle de ticari ve güzel sanatlar ile edebiyatı düşüncelerinin merkezine yerleştirmiş olan Frankfurt Okulu üyelerinin gelmesiyle, ortaya yeni sorunsallar çıktı (Fleming ve Bailyn 1969; Coser 1984). Birçoğu uzun bir süre adeta entelektüel bir gettoda yaşadıysa da, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ilgi alanlarını paylaşan birtakım Amerikalı sosyologlar da onlara katıldı. Birlikte beşeri bilimler ile sosyal bilimler arasında bir yer aradılar (Wilson 1964, *v*), ancak sosyolojinin o dönemki ana akım düşüncelerinden uzak durdular. Birçok akademik disiplin gibi, Amerikan sosyolojisi de bir eğilimden

gibi beşeri bilimlerle (*lettres*) de arasına bir mesafe koymaya çalışmıştı. On dokuzuncu yüzyılda Fransız üniversitelerinin geçirdiği düzen değişimi ve sosyolojinin bu müfredattaki yeri üzerine yapılan çalışmalar artarak devam etmektedir (Karady 1976; Lemert 1981). 1935 yılında Célestin Bouglé dönemin Fransız sosyolojisi üzerine bir yazı kaleme almış ve sanat ve sosyoloji konusuna sadece sonuç bölümünde değinmişti. Orada Durkheim'ın Birinci Dünya Savaşı'nda ölen oğlundan ve diğer genç araştırmacılardan ve onların dilbilim ile sosyoloji arasındaki ilişkiyi inceleyen yarın kalmış çalışmalarından bahseder. Bouglé, bu araştırmacılar eğer yaşasaydı bilim, din ve sanat arasındaki bağlantıları ve bunların sosyolojik temellerini anlamaya girişebilirdi, diyor (Zolberg 1980).

12 Akla hemen Veblen geliyor, ancak Pierce gibi (Rochberg-Halton 1986) bazı pragmatist filozoflar doğrudan veya dolaylı bir şekilde sanat ile birleştirilebilecek bir düşünce zemini oluşturmuşlardı. Amerika'nın önde gelen modern sanat koleksiyoncularından Dr. Albert Barnes ile arkadaş olan John Dewey ([1934] 1958) için de aynı durum geçerliydi. Barnes Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra büyük ölçüde Gertrude Stein'in tavsiyeleri üzerine geniş bir post-izlenimci sanat koleksiyonu oluşturmuştu. İlginç bir şekilde Gertrude Stein da başka bir pragmatistle, William James ile çalışmıştı. Burada önemli olan, disiplinlerin üniversitedeki gelişimlerinin aksine, entelektüel hayatın ne üniversite içinde ne de dışında keskin sınırlarla birimler halinde parçalanmamış olmasıdır.

diğerine kayıp durmuştur. Bilimsel ve edebi disiplinlerin çalışmalarında da görüldüğü üzere, çalışılan konunun doğası veya kurumların sosyal baskıları yüzünden, disiplinler bazen radikal değişimler geçirir (Kuhn 1970; Amsterdamska 1985). Profesyonel yayınların sayfalarında sosyolojinin nelerle ilgilenmesi gerektiğine dair tekrar tekrar yapılan tartışmaların kanıtladığı üzere, sosyoloji de bu değişimlerden nasibini almıştır.[13] Sosyolojinin nasıl değiştiğine bakmak, geçmişte sanatın neden reddedildiğini anlamamıza yardımcı olur ve günümüzde sosyologların sanat çalışmalarını meşru görmeye neden daha hazır olduğunu gösterir.

Diğer sosyal bilimler gibi sosyoloji de çeşitli yüksek eğitim derecelerine sahip erkeklerin ve sayıca az da olsa kadınların, sosyal, siyasi, etik, bilimsel ve sanatsal konuları keşfettiği, görece açık bir alan olmaktan çıkıp, neredeyse sadece üniversite bölümleriyle sınırlı kalan bir disipline dönüştüğü bir değişim modelinden geçmiştir. Bu değişim elbette bir gecede olmadı, ancak görece daha az uzmanlaşmış, genellikle kulüplerle derneklerden oluşan on dokuzuncu yüzyıl Amerikan entelektüel hayatında görülen bir trendin parçasıydı. Disiplin aşama aşama ikiye bölünüyordu; meslekten olmayanlar bir alana ayrılırken, entelektüel derinlik arayanlar, hatta belki daha da önemlisi tam zamanlı bir kariyer peşinde olanlar, sayıları giderek artan yüksek öğretim kurumlarında kendilerine birer mevki ediniyordu. Yüzyıl sonlarına doğru kolejlerde ders verme imkânı arttığı gibi, araştırmaya ayrı bir önem veren üniversite eğitimi de alttan alta gelişmeye başladı ve 1890'lı yıllardan itibaren serpildi (C. W. Mills 1964; Jencks ve Riesman 1968, 77-80, 237).

Sosyoloji de diğer meslekler gibi onu sıradan bir uğraşı olmaktan çıkaran kuramsal bir zemin üzerinde yükseldiği halde, bir hizmet sağlamadığı veya doğrudan kamuyla ilgilenmediği için idare, tıp, hukuk ve mühendislik gibi alanlardan ayrılır.[14] Birçok Ameri-

13 Bir sosyolog, sosyolojiye "çoğul paradigmalı bilim" demişti (Ritzer 1975); toplum incelemelerinin bir bilim olmaya heves etmesinin yerinde olup olmadığını sorgulayanlar oldu (Denzin 1987, 175-9); sosyolojinin durgunluk içinde olduğunu düşünen (Collins 1986, 1336-55) ve hâlâ yaşayıp yaşamadığı merak edenler de oldu (Denzin 1987, 175-9)... Örnekler, *sosyoloji* teriminin yaratılmasından bir buçuk yüzyıl sonra hâlâ daha uzatılabilir. Şu anda ise bütünlüklü bir disiplinden ziyade bir dizi heterojen alt disiplinden oluşuyor (Warshay 1975).

14 1980'li yılların başlarına kadar, mesleki derneklere üye sosyologlar üniversite dünyası dışında bir kariyer sahibi olmaları için pek teşvik edilmiyordu. İstisnai olarak endüstriyel ilişkiler sahasında çalışan veya İkinci Dünya Savaşı sırasında ordu için araştırmalar yapan (Coser 1984) sosyologlar nadir de olsa vardı. Ancak sosyoloji-

kalı entelektüelle birlikte sosyologların da yüzyıl dönümünde sosyal reform hareketleriyle (ki bunlardan bazıları sosyal hizmet veya yönetim sahalarında kurumsallaşmıştır) fazlasıyla iç içe olduğu düşünüldüğünde bu şaşırtıcı görünebilir. Sosyoloji bir disiplin olarak hem hareketlerden hem de ileride uygulamalı saha çalışmaları adını alacak yaklaşımlardan uzaklaşarak, bir meslek yaratımı veya inşası sürecinin bir parçası olarak görünen bir dönüşüm geçirmiştir.

Magali Sarfatti-Larson'un analizine göre, meslek inşası genelde kendini bir üst kademeye geçirme sürecinde olan bir uğraştan oluşur. İtibar ve özerklik kazanabilmek için, genelde katılımcılar bir yandan meşruiyet arayan diğer gruplarla rekabet ederken, diğer yandan da kendilerini belirli yollardan, toplumun onlara tanıdığı yapısal fırsatlar dahilinde düzene sokmak zorundadır (Sarfatti-Larson 1977). Sarfatti-Larson'un analizinin gösterdiği üzere, rekabet anlamsız bir oyun değildir. Bir üst kademeye geçmek daha çok iş ve kariyer imkânı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda yeni üyelerin katılımı üzerinde kontrol sahibi olmalarına yarar; böylece hem sahanın aşırı kalabalıklaşmasının önüne geçmiş olurlar, hem de fiyat belirlemek gibi bazı maddi avantajların kontrolünü ellerine geçirirler. Eğer bir uğraş daha önce marjinal sahalarla işbirliğinde bulunmuşsa, üst kademeye geçmesi durumunda kendini hemen onlardan ayırmanın yollarını arar. Doktorlar berber-hekimlerle, diş hekimleri de gezici karnavalların diş çekicileriyle aralarına mesafe koyar. Sosyologlar da benzer bir mantıkla bazı eski dostlarıyla arasına bir çizgi çekti. Sosyal reform hareketleriyle, yardım evleri faaliyetlerini yürüten Jane Addams gibi kadınlarla bağlantısını güçlendirmek ve sosyal hizmetler mesleğiyle bir ittifak kurmak yerine, sosyal hizmetlerin kadınsı görünümlü uygulamalı bir meslek (bir yarı-meslek) olmasına katkıda bulundular ve sosyoloji de ağırlıkla erkeklere has, akademik bir disiplin haline geldi. Sosyologlar elbette tüm uygulamalı araştırmaları bir yana bırakmadı, ancak uygulama ve alt alan uzmanlığı

nin asıl mekânı üniversite veya en azından bağlı enstitüler olarak görüldüğünden, uygulamalı sahalarda çalışanlar kurumsallaşmış disiplinin dışında görülüyordu ve zamanla onlar da kendilerini öyle görmeye başladı. Derek J. De Solla Price'ın gösterdiği üzere 1960'lı yılların ortalarında pozitif bilimlerden doktora derecesi alanların üniversite dışında işe girme oranı beşeri ve sosyal bilimlerdekilere kıyasla daha yüksekti. Akademiye en bağlı disiplin sosyoloji olmasa da (siyasal bilimlerin üniversitede kalma oranı yüzde 94 idi), oranları en "müspet" sosyal bilim olan ekonominin üzerindeydi. Ekonomi doktorasına sahip olanların yüzde 75'i üniversite kadrolarında çalışırken bu oran sosyoloji doktorasına sahip olanlarda yüzde 83 idi. Kimya ve psikolojide ise bu oranlar sırasıyla yüzde 24 ve 27 idi (Price, 1986, 158).

ile kuram odaklı araştırma arasındaki bağ bir kere kopmuştu. Bazı pratisyen hekimler gibi sosyologlar da çalışmalarını yüksek eğitimle yarattı ve çalışmaların gidişatını da bu yöntemle denetledi; önceden birlikte çalıştığı gelenekleri ve rakipleri reddetti. Bilimsel modeli seçen doktorlar homeopatiyi, bitkisel tedaviyi ve ebeleri reddederken, sosyologlar üyelerini hem filozofların, antropologların ve psikologların (Mills 1964), hem de papazların ve kadın sosyal hizmet görevlilerinkinden ayrı bir araştırma topluluğunda birleştirecek bir bilimsel model seçti.[15] Bu durum daha çok üniversite eğitimine dahil olan sosyologlar için geçerliydi. Geniş bir alana yayılan uzmanlaşmamış entelektüel düşüncelerden kendilerini ayırıp özerklik kazanmak için kuramsal yönelimlerinin, yöntemsel yaklaşımlarının, çalışma sorularının, yeni personel alma ve sosyalleştirmenin ve değerlendirme ölçütlerinin sınırlarını belirlediler.[16] Yüzyıl dönümünde akademik bir itibar kazanma çabaları giderek daha da başarılı sonuçlar vermeye başladı. Sosyologlar ciddi araştırma dergileri kurdular ve üyelik kıstaslarını belirleyen, belli başlı çalışmaları kabul eden ve dolayısıyla diğerlerini de dışlayan dernekler yarattılar (Bulmer 1984).

Sanatın bilimsel yönelimli bir disiplinden dışlanmasını gerektiren bünyevi bir neden olmasa da, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce bir sürü çeşitli yaklaşım barındıran Birleşik Devletler'deki sosyoloji pratiği, bilimsel güdümlemeye uyan biçimlerde işlenmeye yatkın olanlar hariç, nitel yöntemleri ve insan bilimlerinin ele aldığı konuları zamanla daha çok reddeder oldu.[17] Aranan veri türleri, yöntem-

15 Birçoğu ya Protestan papaz ya da papaz çocuğu olan Amerikalı kurucularının dini bağlılıkları dolayısıyla toplumsal reformla bağlantıları bulunsa da, (Vidich ve Lyman 1986) bu faaliyetleri genelde özel amaçlarla sınırlandırıyorlardı.

16 Thomas L. Haskell *Profesyonel Sosyal Bilimlerin Doğuşu* adlı çalışmasında, kolej mezunu üst tabakadan oluşan ve kölelik karşıtlığı, sosyal hizmet ve sosyal bilimin bir arada bulunduğu bir organizasyona dönüşmeye başladığı 1865 yılından başlayarak, Amerikan Sosyal Bilimler Birliği'nin tarihini inceler. Üyeleri araştırma ile ajitasyon arasında pek bir fark gözetmiyordu ve bu duruşları yüzünden birliğin kurucu ve aktif üyelerinden olan, aynı zamanda yeni kurulan John Hopkins Üniversitesi'nin rektörü olan Daniel Gilman tarafından reddedildiler. Gilman üniversitenin siyasal eylemlere karışmaması ve araştırma ile reformun ayrı tutulması gerektiğine inanıyordu, zira araştırma profesyonelleştirilebilirdi, ancak bu reform için mümkün değildi (Haskell 1976).

17 Bir yandan W. I. Thomas ve Florian Znaniecki (*Avrupa ve Amerika'da Polonya Köylüsü*), William F. Whyte (*Köşe Başı Toplumu*), veya Louis Wirth (*Getto*) gibi sosyologlar tarafından yapılmış onlarca etnografik veya nitel-betimsel çalışma, diğer yandan da toplumsal roller, komşuluk ilişkileri, topluluklar ve modern toplum hayatının diğer yönleri hakkında yapılan çalışmalar, gerçekleştirilmiş araştırmaların sadece küçük bir kısmına örnek teşkil eder. Bunlar o dönemde yaygın olan ista-

ler, analiz tarzları ve kuramsal yönelimler (Turner 1978), bilimsel bir yönelim peşinde olduklarını açıkça ortaya koyuyordu ve böylece İkinci Dünya Savaşı sonunda bilimsellik disiplinin ana odak noktası haline geldi (Bulmer, 1984). Bilimin yasa koyucu bakışına uygun olmadığından, tarih gibi konular dışlanmıştı. Tarihin kronolojik sıralama yoluyla eşsiz olayların büyük oranda anlaşılacağını varsayan ideografik karakteri, düzenli olarak ortaya çıkan ve içlerinde yasa benzeri örüntülerin bulunabileceği süreçlere dayanan bir sosyolojiden olabildiğince farklıydı (Park ve Burgess [1921] 1969).

Entelektüel amaçlar bir yana, edebiyat ve felsefe gibi aşırı kalabalıklaşmış insan bilimleri alanlarının teşkil ettiği örnekten dersini alan sosyoloji öğrencileri, diğer üniversite ve meslek okullarında olduğu gibi, kariyer arzularını ellerindeki imkânlara göre şekillendirdi. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce en yüksek itibarı özel liberal sanat kolejleriyle birlikte beşeri bilimler, özellikle de klasikler, görürken, savaş sırasında ve sonrasında pozitif bilimler entelektüel başarı sıralamasında zirveye yerleşti (Zolberg ve Zolberg 1971). Neredeyse tüm modern ülkelerde geçerli olan bu eğilim, özellikle Batıda siyasi hâkimiyeti ele geçiren ve yüksek eğitimde de diğerlerini geride bırakan Birleşik Devletler'de öne çıkıyordu. Eğitimin süresi ve içeriği daha savaştan önce artmaya başlamıştı ve eğitim fırsatları ile müfredat değişimi her seviyede görülüyordu. Sovyetler Birliği'nden bilimsel açıdan geri kalma korkusuyla, federal hükümet bilimsel sahalara daha önce hiç görülmemiş büyüklükte ödenekler ayırıyor ve kuruluşlarından itibaren bilimi öne çıkaran devlet üniversitelerini destekliyordu. Bütçelerin büyümesi bilimi doğrudan etkilemişti. Fakülte üyelerinin, öğrencilerin disiplinin kuram ve pratiğini öğrenerek sosyalleşmesini ve bazı uzmanlık alanlarının diğerlerine kıyasla daha pazarlanabilir olduğunu fark etmesini sağlayacak bir ortam yarattığı sosyal bilimler gibi diğer sahalara da bu büyük bütçelerin etkileri yansımıştı. Bu süreç içinde bilimsel veya pozitivist sosyolojinin yayılmasına elverişli bir birlik duygusu yarattılar ve araştırmalarını bilime ödenek ayıranlara çekici gelecek doğrultulara yönelttiler.[18]

tistiki çalışmalardan kesinlikle daha önemsiz değildir (Bulmer 1984; Winkin 1984). Diğer kültürel biçimlerle birlikte sanatı da tereddütsüzce analiz eden ve somut bir şekilde sanat ve edebiyat çalışmaları yürüten birkaç sosyolog üzerinde etkisi hissedilen John Dewey'nin pragmatizmi dışında, birçok sosyolog aslında kabul ettiğinden çok daha eklektiktir ve konularını analiz etmek için uygun olan her türlü yöntemi ve veriyi kullanmıştır.

18 Avrupa hâlâ savaşın etkileriyle çalkalanırken Amerika'nın Batının tartışmasız li-

Değer yargılarından arınmış ampirik bir temele dayanan bilim kültürü, ele alınan konuların farklı yönlerini ölçmek için eldeki bilimsel teknolojik olanakların sonuna kadar kullanılması taraftarıydı. Sosyologlar laboratuar önlükleri giyerek, Hollerith veya McBee delikli kartlarını, yani o dönemin en gelişmiş veri toplama ve analiz etme teknolojisinin sembollerini, görünür bir şekilde ceplerine koyarak samimiyetlerini kanıtlıyordu. Böylelikle, anket araştırmalarına veya veri toplama çalışmalarına sadık kalacaklarına dair ant içmiş olduklarını açıkça göstermiş oluyorlardı. Üniforma giymekle kalmayıp, yöntemsel yönelimlerinin ortaya çıkardığı dağ gibi veri yığınlarını analiz edecek istatistiksel yöntemler benimsediler.[19]

Bilimcilik veya pozitivizm farklı karakteristik özellikler içerse de (örneğin bazen biçimci, bazen de işlevci bir çerçeveye dayansalar da), zamanla nicel veri toplamaya güvenmek ve analiz modelini pozitif bilimlerin geleneksel yöntemsel yaklaşımlarına dayandırarak oluşturmak anlamına gelmeye başlamıştı. Newtoncu ve Baconcı temellere dayanan nedenselliği, bilimi insanlık ve genel olarak gerçeklik hakkındaki hemen her fikre uygulanabilecek bir dizi evrensel işlem olarak görüyordu. 1950'li yıllarda ve 1960'lı yılların başlarında öne çıkan bu bilimsellik anlayışı Marksçı ve anti-Marksçı yönelimlerle uyumluydu, ancak nitel veya insan bilimlerine ait konuları ve yöntemleri tartışmalı kılıyordu.[20] "Bilimsel" kelimesinin görece daha

deri konumuna geldiği doğrudur. Ancak savaşın etkilerini bir yana bırakırsak, Avrupa'daki birçok devletin eğitim sistemi zaten görece daha küçüktü, orta halli öğrencilere daha az açıktı ve sistemin içeriği daha muhafazakârdı. Yine de hepsi eğitim almak isteyen tüm öğrencilere bir çeşit ikinci düzey eğitim sağlamakla yükümlüydü (Zolberg ve Zolberg 1971).

19 Kendilerini ampirizme adayan sosyologlar dışında, Talcott Parsons gibi "büyük" kuramcılar da pozitif bilimcilerin formüllerinde kullandığı temel mantığı göklere çıkarıyordu. Fikirlerin çoğunu kanıtlamak veya çürütmek için hipotezlerle, mantık kuralları çerçevesinde yazıyordu. Paul Lazarsfeld gibi ampirik yönelimli kuramcılar toplumsal hareketleri, değişken insan davranışlarının elverdiği ölçüde, bilimsel bir üslupla açıklamaya çabalıyordu (Coser 1984).

20 Değer yargılarından arınmış yaklaşımları savunanlar bu yolla hassas konuların çalışılmasını meşrulaştırmayı amaçlıyordu; böylelikle kişisel fikirleri, liberal veya ilerlemeci, ne olursa olsun, benimsedikleri metodolojiler sayesinde bulgularının üzerine önyargılarının gölgesinin düşmeyeceğini iddia ediyorlardı. 1960'lı yılların sonlarında bu görüşlerine karşı çıkılmaya başlandı, zira radikal eleştiriye göre bu duruş sosyologların kendi varsayımlarını (toplumsal yapının doğasını sabit ve doğal kabul etmek, bazı güçlü grupları daha az güçlü olanların aleyhine destekleyen örüntüler gibi) incelemeden analizlerine dahil etmelerine olanak tanıyordu (Pollak 1979). Kendi kendine hizmet eden bu ikiyüzlülüğün eleştirisinde haklı bir yan olsun olmasın, vicdan azabının mümkün olduğunu dahi reddeden alternatiflerin de,

kısıtlı ve giderek de çağdışı kalan bir anlamını kabul ederek, sosyologlar değerlendirme gerektiren kavramsallaştırmaları dışladılar. Bu dışlamadan sadece sanat değil, kültürün bazı yönleri de nasibini aldı. Tekniklerine uyan konular seçtiler ve pozitivist gelenekle yönlendirilebilecek birimlere dönüştürülmeye uygun olmadıkları sürece din, simgeler, dil ve kültürün diğer yanlarıyla pek ilgilenmediler. Kültürel konuları genel olarak antropologlara ve edebiyat uzmanlarına veya Avrupalı göçmenler ile kadınlar gibi uçlarda duran araştırmacılara bıraktılar. Sonuç olarak sosyoloji 1960'lı yılların sonuna kadar insan topluluğunu anlamak için gerekli gibi görünen yaklaşımlara, özellikle de her türlü sanatsal davranışa karşı önyargılı olan bir disiplin olarak algılandı. Kuramsal açıdan önyargıların hem Marksçı hem de Marksizm karşıtı psikolojizm ve materyalizm çeşitlerinden ileri geldiği ifade ediliyordu.[21]

Psikolojizm sanat hakkındaki sosyolojik çalışmaları etkileyen iki anlayışta kendini gösterir. Öncelikle, sosyologlar sanat eserleri üzerine doğrudan düşünmek yerine, çalışmalarını genellikle sanata *dair* tutumlar çerçevesine oturtmuştur. Kavramların pozitivist bir tarzda işlenmesine yatkın veriler sunan bu durum, nicel veri toplamayı ve analiz yapmayı mümkün kılar. Ancak aynı zamanda, değerlerin müstakil yan anlamlarını, Durkheimcı anlamda, bireylerin dışında var olan inanç yapıları veya yönelimler sayarak göz ardı eder (Durkheim 1951).[22] Diğer psikolojizm açısı ise birçok çalışmayı etkilemiş Parsonsçı yapısal-işlevsel çerçeveye dayanır. "Kalıp sürdürme" olarak tanımladığı sistem hedefini, toplumsal sistem üyelerinin bütünleşme hedefi ile büyük oranda çakıştırma amacıyla formülleştirerek, Parsons kültür ve psikolojiyi etkili bir biçimde birleştirir (Parsons 1961). Parsons bunun ötesinde estetik dünyaya dair bir çalışmada bulunmamış ve sanatı, dini ve ideolojik değerlerin hücumuna uğradığı diğer kültür başlıklarına havale etmiştir. Parsons'ın yapısal-işlevselciliği psikoloji ve kültürün bazı yanlarını anlamak için makul

bu yaklaşımdan daha iyi olduğunun söylenemeyeceği ileri sürülüyor (Macintire 1970).

21 Psikolojizm sanatı basitçe sanatçının bireysel eylemlerine indirgeme eğilimi olmasa bile, genelde sanatçı üzerinde yapılan psikolojik analizin sonucu bu olur. Bu konuya 5. Bölüm'de döneceğim.

22 Sanat sosyolojisinin, halihazırdaki araştırma metodolojilerinde kullanılan sosyolojik uygulamalarla uyumlu olması gerektiğinin altını çizen Sanford Dornbush'un önerisine benzer bir şekilde (1964, 365-7), burada da, sanat nesneleri neredeyse hiç umursanmasa da, fikirlerin ve zevklerin bir inceleme veya bilimsel bir pazar araştırması olarak çalışılmasının yetersiz olduğu ima ediliyor.

bir yaklaşım olsa da, bütününe bakıldığında, sanatın uzmanlaştığı ve belki de ekonomi ve siyaset gibi başka sistem hedefleriyle anlaşılabileceği karmaşık modern toplumları pek dikkate almaz.[23]

Sosyolojik materyalizm iki temel biçim almıştır. Birincisi, Karl Marx'ın yazılarından türetilen fikirlerin toplamından oluşur. İkincisi ise Marksist kavrayışla biraz bağlantılı olsa da daha farklı bir entelektüel geçmişe sahiptir ve sanatın statü işareti olarak yarı-sembolik kullanımlarıyla bağlantılıdır. Materyalizm kategorisine, Marksist analiz türlerini ve Thorstein Veblen'in kullandığı anlamda, sanatın statüyle bağlantılı kullanımlarını yerleştirmek adettendir. Veblen sosyal davranışın sembolik doğasını vurguladığından, varsayımlarının daha çok Durkheim ve Weber'in kuramlarıyla uyuştuğu söylenebilir. Sanat hakkındaki iki fikir kaynağı da yetersiz veya indirgemeci olmakla eleştirilmiş, ancak yine de zaman içinde yeni çerçevelerle birlikte ele alındıkları olmuştur. Ekonomik temeli veya simgesel statüyü merkeze alan bu iki biçim yine de sanata sosyolojik meşruiyet vermez. Marx ve Veblen'in bıraktığı etki çok önemli olduğundan, çalışmalarında öncelik verdikleri şeylerin, sanatın ciddi bir şekilde ele alınmasına nasıl engel olduğunu anlamak gereklidir. Ortodoks Marksist bir açıdan bakıldığında sanat (kültürün diğer yönleri gibi) bazı gruplar ile toplumun üretim araçları arasındaki bir dizi ekonomik gücün ve ilişkinin yan etkisidir. Toplumun üstyapısının bir parçası olarak, sanat eserleri son kertede sadece ekonomik temel tarafından belirlenen yansımalardır (6-8; Marx [1939] 1974, 110-11; Laing 1978). Bu kadar genel olan tüm önermeler, ya çok fazla ya da çok az şey açıklarlar: İçlerinde bir anlam karmaşası saklıdır, sosyal aktörlerin açıkça fazla pasif olduğunu varsayar ve toplumsal ve kültürel değişim süreçlerini etkili bir biçimde ele almazlar. Adorno, Hauser, Williams ve Bourdieu gibi görece yeni araştırmacıların hepsi yola farklı bakış açılarıyla çıksa da, daha sonra bahsedeceğim gibi, modern toplumlarda sıkça görülen karmaşık sosyal yapıların ve kül-

23 Bu arada, Parsonsçı çerçevenin, Harvard Üniversitesi'nde kendi büyük kuramını geliştirmeye çalışan en büyük rakibi Pitirim Sorokin'inki ile aynı derecede hatalı olduğunu söylememiz gerekir (Sorokin 1937). Sosyal değişime evrimci bir anlayışla yaklaşan bir yapısal-işlevselci olmaya Parsons kadar uzak olan Sorokin'in gözünde toplum, döngüsel bir değişim örüntüsüyle ilerliyordu ve bu örüntüyü sanat ve fikirler dahil tüm kültür alanlarında yaşanan dönüşümler niteliyordu. Bu iki araştırmacı arasındaki büyük farklılıklara rağmen, ikisi de tüm sosyal görüngüleri kapsayacak büyük kuramlar yaratma arzusu içinde, karmaşık toplumların, birleştiklerinde bir bütün oluşturacak birimler halinde görülmesinin mümkün olduğunu düşünüyorlardı. Sorokin'in yaklaşımına 7. Bölüm'de geri dönüyorum.

türel ilişkilerin basite indirgenmesinden doğan tehlikelerin bilincinde olmuştur.[24]

Sosyolojideki değişiklikler; sanat dünyasındaki değişiklikler

Sanat sosyolojisinin kaderi hâlâ bir yandan genel olarak sanatın toplumdaki itibarına, diğer yandan da sosyoloji disiplinini mümkün kılan maddi destek kaynaklarına fazlasıyla bağlıdır. Son yıllarda yerli ve yabancı kaynaklı etkilerin neden olduğu gelişmelerin bir sonucu olarak, Amerikan sosyolojisinin bilimsel paradigmaya karşı duyduğu güven bir nebze olsun azaldı. Sosyologlar artık tarihsel ve etnografik yaklaşımlar ile diğer nitel yöntemler gibi çeşitli insan bilimleri yaklaşımlarıyla daha yakından ilgileniyor. Bu eğilim basitçe sosyolojik araştırmanın kapsadığı sosyal alanın genişlemesi veya bazı yöntemlerin bilimsel modele uyan biçimlerde yeniden kavramsallaştırması (ekonometriye dayanan tarih yöntemlerini kullanan tarihsel analizler örneğinde olduğu gibi) olarak açıklanabilir. Ancak birçok örnekte olduğu gibi, yeni alt sahalara doğru seyreden ciddi bir genişleme, toplum çalışmalarında kullanılan geleneksel bilimsel paradigmanın öyle ya da böyle sorgulandığını gösterir.

Bu genişlemenin nedenleri, sadece sahanın entelektüel içeriğinde değil, sosyologluk mesleğinin ve akademik disiplinin maddi durumunda ve bir bütün olarak Batı toplumunun geçirdiği değişimlerde aranmalıdır. 1960'lı yılların bu değişimlerden tek başına sorumlu olduğunu söylemek olayı basite indirgemektir, ancak o dönemi göz ardı etmek de bir o kadar anlamsız olur. Akademinin iç ve dış dünyasını sarsan bir dönemi yeniden analiz etmeden belirtmemiz gerekir ki 1960'lı yılların başlarında, başta Birleşik Devletler olmak üzere diğer birçok Avrupa ülkesinde de, genç kalabalıklar bir demografik görüngü olarak sahneye çıkıyordu; yüksek eğitime erişimin önemli oranda artmasıyla, birçokları yeni veya genişleyen üniversitelerde bir araya geliyordu. Karşılarına genç insanların çıkarlarını doğrudan ilgilendiren meseleler çıktığında çoğu zaman bunlara karşı birleşip mücade-

24 Bu yönelim farklı içerimlerle de olsa Hoggart (1957), Benjamin (1969), Raymond Williams (1976) gibi Marksist araştırmacıların çalışmalarında ve neo-Marksçı veya Marksist eğilimli düşüncenin değiştirilmiş biçimlerinde (Adorno 1976; Hauser 1982) baskındır. Bu çalışmaların çoğu, muğlaklığı ile meşhur "yansıtma" (*reflection*) teriminin açıklığa kavuşturulması ve ayrıntılarıyla tanımlanması çabası içindeydi. Sanatın toplumu yansıttığı fikri, Madam de Staël, Stendhal, Marx ve Tocqueville gibi daha birçok filozof, edebiyat düşünürü, sosyal gözlemci veya eleştirmene yabancı bir fikir değildir.

leye giriştiler.[25] Vietnam Savaşı'na ve insan hakları ihlallerine karşı yapılan öğrenci protestoları yıllarca sürdü ve büyük siyasi sorunlarla mücadele ederken ortaya çıkan ikincil meseleler ister istemez bir merkeziyet kazandı. Öğrencilerin yanında dursun durmasın, bütün öğretim üyeleri dikkatlerini giderek daha da şüpheci yaklaştıkları akademik disiplinlerin biçim ve içeriğine yöneltmişti.

Sosyoloji bölümü öğrencilerinin ve genç öğretim üyelerinin neredeyse her ülkede en aktif kesimler arasında yer aldığı düşünüldüğünde, kendi disiplinlerinin içeriği ve müfredatında da değişiklik çağrısında bulunmaları hiç şaşırtıcı gelmiyor (Zolberg ve Zolberg 1969). Diğer ülkelere kıyasla sosyolojinin daha üst bir düzeyde kurumsallaştığı ve bilimsel paradigmanın en çok yaygınlaştığı Birleşik Devletler'de disiplinin ne kadar sığ tasarlandığının "keşfedilmesi", büyük değişim taleplerine yol açtı. Talepler mesleki derneklerin yeni çalışma sahalarını kabul etmesi, mevcut mesleki dergilerde yeni yaklaşımlara ve konulara yer verilmesi ve uzmanlaşmış yeni dergilerin çıkarılması şeklinde sıralanıyordu. Bu taleplerin çoğu direnişle veya savuşturmayla karşılaştı veya bazı üniversitelerde kadın çalışmalarında veya Afro-Amerikan çalışmalarında marjinal programlar oluşturulması suretiyle, mevcut akademik departmanlarda büyük yenilikler yapma gerekliliği ortadan kaldırılarak gettolaştırıldı; ancak yine de yirmi yıl içinde birçoğu kabul gördü ve kurumsallaştı. Son yıllarda akademik kuruluşların ve başvuruların artış hızında yaşanan düşüşün yarattığı problemlere ve sosyal bilimlere ayrılan devlet fonlarındaki azalmaya rağmen, bu tartışmalı ve çoğu zaman insan bilimleri eğilimli alt sahalar aşağı yukarı resmileşti.[26]

25 Mücadeleler bazı ülkelerde öğrencilerin tiksindikleri adaletsizlik için savaşma ve ölme riskini taşıdığı sömürge savaşları (Fransa); sosyal adalet kurallarının ülkelerindeki bazı bölgelerde uygulanış biçimine gösterilen tepkisel direnç (Birleşik Devletler'deki azınlıkların yurttaşlık hakları); Amerika'nın Vietnam Savaşı'na girmesi gibi konuları kapsasa da, neredeyse tüm durumlarda öğrenciler "sistemin" aktörleri olarak gördükleri üniversitelerine karşı çıktılar.

26 Dahası, yerleşik sosyolojinin ideolojik duruşu geçmişte liberal-reformist olarak tanımlanabilecekken ve ortak bir mutabakatla kabul gören siyasi çoğulculuk varsayımıyla yakından ilişkili olma eğilimindeyken, son yıllarda daha eleştirel veya radikal konumlara mevzilenen sosyologlar saygınlık kazanmakta. Marksist, feminist veya diğer sosyoloji biçimlerinin alt sahalarında, politik duruşlarını net bir şekilde ilan eden sosyologlara rastlamak artık şaşırtıcı değil. Bu alt sahalar elbette tek bir politik duruş benimsemiş değil, ancak buralarda çalışan sosyologlar artık tamamen ilgisizmiş gibi davranmayı bıraktı. En iyi ihtimalle, konularını seçtikten, sorularını formülleştirdikten ve duruşlarını açıkça ifade ettikten *sonra*, disiplinin değerlerden arınmış yöntemlerini ve ideallerini araştırmalarında mümkün olduğunca çok kullanıyorlar.

Bu eğilim bir sosyolojik çalışma konusu olma bakımından sanata da yaradı; marjinal bir saha olmaktan çıkıp ana akımı üzerine çekti. "Marjinallik" son zamanlarda yeniden belirtilme ihtiyacı duyulmayan bir terim (Coser 1965, 21). Şu şıklardan biri veya birkaçının geçerli olduğu bir sosyoloğu nitelemek için kullanılabilir: tercihen veya mecburiyetten öncelikli mesleki kimliği sosyoloji dışında bir alana ait olan; disiplinin ana akımından uzakta duran ve/veya saygın olmayan üniversitelerde çalışan; diğer disiplinlerin bölümlerinde ders veren; göçmen bir araştırmacı olan; kadın olan. Sanata gelince, incelemeler sonucunda bu marjinallik yakıştırmalarının abartıldığı ortaya çıktı.

Robert N. Wilson'ın *The Arts in Society* [Toplumda Sanat] (1964) ve M. C. Albrecht, J. H. Barnett ve M. Griff'in *The Sociology of Art and Literature* [Sanat ve Edebiyat Sosyolojisi] (1970) kitapları, sanat sosyolojisi konusundaki en önemli iki toplama kitaptır ve onlardan yola çıkarak bu sözde marjinalliği bir perspektife oturtabiliriz. Örneğin sanat stereotipik olarak kadınlara has bir konu kabul edildiği halde, yakın bir zamana kadar yayımlanan yazıların çok azı kadınların ürünüdür. Wilson'un seçtiği on bir yazardan sadece ikisi kadınken, Albrecht ve diğerlerinin çok daha geniş kapsamlı seçkisinde sadece dört kadın bulunur. Ampirik tarzda bir veri analiziyle bakarsak, bu durum on yıldan kısa bir zaman zarfı içinde kadın katılımının yüzde 18'den yüzde 8'e düştüğünü gösterir. Bütün makalelerin dörtte birinden fazlası yabancı araştırmacılar tarafından kaleme alınmıştır; ancak onların da pek marjinal oldukları söylenemez, zira yayın tarihinde bu kişilerin neredeyse hepsi önde gelen Amerikan veya Avrupa enstitülerinde ders veriyordu. Bununla birlikte eğer marjinalliği mesleki olarak büyük oranda sosyoloji *dışında* bir disiplin veya sahaya bağlı olmak şeklinde kabul edersek, marjinallik etiketi tam olarak olmasa da uygun düşüyor. Wilson seçkisindeki yazarlardan sadece ikisi sosyoloji dışındaki alanlarda faaliyet gösterirken (yüzde 18), Albrecht'in seçkisinde durum neredeyse tam tersi. Makalelerin sadece dörtte biri sosyologlara aitken, diğer yazarların antropoloji, karşılaştırmalı edebiyat, tarih ve sanat tarihi gibi alanlarla tanımlandığını ve birçoğunun da profesyonel olarak sanatla uğraştığını (küratör, sanatçı, dansçı, profesyonel yazar) görüyoruz. Bu makalelerin sosyoloji dışında olduğunu düşünmektense, sosyologları sanat ve toplum ilişkisi konusunda aydınlatmak için editörlerin sosyoloji dışındaki alanlardan makale seçtiğini kabul etmek daha mantıklıdır. Gerçek şu ki eğer Albrecht "kurumsal sanat sosyolojisini" kitabının dörtte

üçünü oluşturan ve sosyolojiye yakın ve hatta uzak sahalardan gelen makaleler olmadan kurmaya kalkışsaydı, ortada zaten bir kurumsal sanat sosyolojisi *olmazdı* (s. 1-28). Seçkiyi derleme biçimleriyle, editörler sahanın Amerika'da kurulmasına yardımcı oldu. Güçlü bir disiplinler arası karaktere sahip Amerikalı ve Avrupalı yazarları, çeşitli yöntemleri ve bakış açılarını, sanat profesyonellerini ve sanatçıların yazılarını içeren ve güzel sanatlar, halk sanatları, müzik, dans ve edebiyat alanlarına yayılan bir saha yaratıldı.[27] Diğer disiplinlerle ilişki kurmak, sanat sosyolojisinin kalbinde yatar. Bu gerçeği sadece sosyologlar değil, yaratım sürecini çerçeveleyen toplumsal kısıtlamaların gittikçe daha çok farkına varan insan bilimleri araştırmacıları ve yaratıcı sanatçılar da kabul ediyor. Analiz ve araştırmalarını sadece sanat erbaplığına ve geleneksel yaratıcılık kavrayışlarına hapsetmek yerine, birçokları artık sosyolojik bir bakış açısı ediniyor. Bu önemli gelişmeyi son bölümde ele alıyorum.

Bu bölüme sosyolojinin bir disiplin olarak 1960'lı yılların sonlarından itibaren büyük değişimler geçirdiğini, bu yüzden de diğer bazı dışlanmış konular gibi sanatın da eskiye oranla çok daha fazla ön plana alındığını ileri sürerek başladım. Bu öne çıkış sürecinden önce sanat hakkında yayın yapan münferit araştırmacıların şu ya da bu şekilde marjinal olup olmadıkları kesinliğe kavuşmamış olsa da, genele bakıldığında bu sahadaki araştırmacılara ait yazıların çok azının önde gelen veya ana akım dergilerde yayımlandığını görüyoruz. Çoğunluğun sanatı zenginlerin özel zevki veya ekonomik pazarın yasalarına tabi bir ticari ürün olarak gördüğü gibi, sosyologların çoğu da sanat hakkında söylenmeye değer tüm şeylerin zaten Thorstein Veblen tarafından söylendiğini varsayıyordu. Esasında sanatla ilgilenen araştırmacıların çoğu, uzun zaman boyunca *gerçek* birer sosyolog olarak değil, genel anlamıyla entelektüel veya radikal olarak kabul edilmişti (Coser 1984; Wollheim 1970, 574 ve devamı).

Sanatın bir sosyolojik çalışma konusu olarak saygınlık kazanması, daha önce belirttiğim gibi akademik hayatın dışındaki olaylar ile sosyal ve siyasi eğilimlerin bir getirisidir. "Amerika'nın yeşilleşmesi" ve bir karşıkültür doğması çerçevesinde, popüler sanata duyulan ilgi kitle iletişim araçları çalışma sahasında, genellikle bir ticarileşen toplum ve kültür eleştirisi biçiminde, kendine uygun bir yer buldu (Rosenberg ve White 1957). Ancak altmışlı yıllarda, kısmen *pop art*'ın

27 Kapsamının genişliği, bu seçkiyi her zaman faydalanılacak bir kaynak yapıyor, ancak ne yazık ki kitabın baskısı yok.

doğuşuyla birlikte, güzel sanatlar ve popüler veya kitle sanatları kategorileri arasındaki farklılıklar sorgulanmış ve sonuç olarak bu ayrımlar aşınmaya başlamıştı. Sadece eleştirmenler ve sanatçıların değil, sosyologların da gözünde gelenekselleşmiş olan kategoriler tartışmaya açıldı. Yapılan çalışmalar, sanat biçimlerini hep sabit bir şekilde "yüksek" veya "alçak" varsaymak yerine, onların toplumsal olarak inşa edilmiş mizacını ortaya çıkardı (Becker 1982; Wolff 1984). Nihayetinde sosyologlar da muamma olarak sanat ile toplumsal olarak inşa edilmiş sanat arasındaki karşıtlığı dikkate almak zorunda kaldı. 3. Bölüm'de sosyologların sanat nesnelerini nasıl ele aldıklarını ve 4. Bölüm'de bazı sosyologların sürecin kendisini nasıl çalışma konusuna dönüştürdüğünü inceliyorum.

3 SANAT NESNESİNİN SOSYOLOJİK OKUMASI

ESTETİK ÜZERİNE DÜŞÜNEN sosyal bilimciler ile estetik ve insan bilimleri alanlarında çalışan araştırmacıların yönelimleri birbirinden farklıdır. Yakın zamana kadar, sanat üzerine çalışan Amerikalı sosyolog sayısı zaten çok azdı ve onların çalışmaları da ana akım sosyolojide sıklıkla rastlanan türden değil, istisnai çalışmalardı. Hem sosyologlar hem de estetikçiler, en azından dışa dönük analizi uygulamak suretiyle toplumun farklı yönlerine dikkat çekerek sanat üzerine yeni bir ışık tutuyorlar. Buna rağmen, insan bilimleriyle bilimsel alanları tek bir çalışmada buluşturmak, geçmişteki kadar tartışma yaratmasa da, sıra dışı olmaya devam ediyor.

Sosyologlar sanat dünyasının elinden çıkan sanat tanımlarını kabul etseler dahi, sanat hakkındaki geleneksel varsayımları genellikle sorgularlar. Bu varsayımlar esasen birbiriyle ilişkili üç bileşenden oluşur: bir sanat eseri eşsiz bir nesnedir; tek bir yaratıcı tarafından tasarlanır ve yapılır; sanatçı, bu eserlerde dehasını kendiliğinden, doğal bir şekilde ifade eder. Bu bileşenlerin üçü birlikte sadece sosyologların değil (Becker 1982), diğer araştırmacıların da iyi bildiği olgulara ters düşen bir sanat anlayışını temsil eder. Bu varsayımların içerimleri genellikle incelenmez, ama ileride ele alacağımız vakaların gösterdiği üzere, sosyologlar bu varsayımlara kişisel olarak bağlı olsalar dahi, onların sosyal bilim *ethos*'u ile çatıştığını görüp, ayrışımları aşmak için çeşitli entelektüel ve profesyonel stratejilere başvururlar.

Araştırmacıların yönelimleri arasındaki farklılıklar, yani hangi tür sanat eserleri üzerine çalışacaklarına nasıl karar verdikleri, sanat eseri analizlerinin estetikçilerin analizlerinden veya daha sıradan bir sosyal bilimler bakış açısından ne yönlerden farklı olduğu ve entelektüel katkılarının her birinin sınırları, bu bölümün ana konularını oluşturuyor.

Bir çalışma konusu olarak sanat nesnesi

Estetik ve sosyal bilimler araştırmacıları geçmişte benzer sanat tarzlarıyla ilgilenmiştir ve günümüzde de belli bir noktaya kadar ilgilenmeye devam etmektedir. Georg Lukács gibi tarihsel roman türleri-

ni; Theodor Adorno gibi opera ve senfoniyi analiz etmişler; İsa'nın cinselliğinin tasvir edilme biçimlerini analiz eden sanat tarihçisi Leo Steinberg gibi (Steinberg 1983) büyük sanat eseri kümelerinde çeşitli temaların izlerini sürmüşlerdir. Bu çalışmaları insan bilimleri alanında çalışanlar da, sosyal bilimciler de yapabilir, ancak farklı yaklaşımlarla.

Sosyologların çalışma konuları arasında, grupça karar alma süreçleri ve kültürel üretim için seçilecek eserlerin maruz kaldığı kurumsal kısıtlamalar (Hirsch 1972; Peterson ve Berger 1975); izlenimciliğin doğuşu örneğinde olduğu gibi, kurumsal değişim ve bunun tarz üzerindeki etkileri (White ve White 1965); modern resim dünyasının yapısal kısıtlamaları ve sunduğu fırsatlar (Rosenberg ve Fliegel 1965) bulunuyor. Bu örneklerin de gösterdiği üzere, sosyologlar, sanatçıların çalışma biçimleri ile yaratılarının veya ürünlerinin yayılma ve pazarlanma biçimlerini etkileyen organizasyon ve süreçlerin çeşitli yönlerine ve bunların sanat üretimini ilgilendiren daha geniş toplumsal, politik ve ekonomik bağlamlarla olan ilişkisine odaklanmayı tercih ediyor. Ancak birçok durumda, sosyologlar toplumsal olan ile ilgilendiklerinden, sanat yapıtları toplumu anlama arayışı içerisinde kayboluyor ve adeta birer yan ürün olup çıkıyor.

İnsan bilimleri yönelimli araştırmacılar için ise tam tersinin olması daha muhtemeldir; ancak sosyal bilimciler gibi sanatın toplumsal ilişkilerine baktıklarında, eserin izini kaybetmemekle yükümlüdürler. Onlardan estetik yapıyı vurgulamaları beklendiği için, toplumsal yapıyı sona bırakılacak türden bir kategori olarak değerlendirmeye eğilimlidirler. Ancak "yeni" sanat tarihçilerinden biri olan Svetlana Alpers'in ileri sürdüğü üzere, geleneksel sanat tarihinin ele aldığı konular fazlasıyla kısıtlı hale geldi. Geleneksel sanat tarihi tek yaratıcının eşsiz bir role sahip olduğunu varsaymış, her bir eserin eşsizliğine odaklanmış ve resim geleneğini her zaman merkezde kabul etmiştir. İşbirliğine dayanan eserleri, atölye çalışmalarını, çoğaltmaları [*multiples*] ve seri resimleri bir kenara bıraktığı gibi, yağlı boya dışındaki araçlarla da ciddi bir şekilde ilgilenmemiştir (Alpers 1977, 1-3).

Bu niteleme birkaç önemli kuramcıya ve sanat tarihçisine haksızlık olur. Erwin Panofsky, Saint-Denis Bazilikası'nı teolojik düşünce, tarihsel ve siyasi süreçler bağlamında incelemiş ve araştırmasında bazilikanın baş sanatsal yaratıcısı Abbot Suger'in (1957) hayatını sosyal psikolojiye dayanan bir açıklamayla ele almış; Millard Meiss, Kara Veba salgınının etkileri ve gerici politik dincilerin bu salgını Floransa ve Siena'daki insancıl sanata karşı nasıl kullandığı üzerine ça-

lışmıştır (1951); Arnold Hauser muazzam bir toplumsal sanat tarihi yazmıştır (1951). Ancak bütüne bakıldığında, toplumsal bağlamıyla ele alınan sanat tarihi yazımı tartışmalı olmaya devam ediyor. En geçerli sanat tarihi çalışması, tarzların ulusal kökenlerine göre kronolojik olarak sıralandığı veya büyük bir sanatçının tüm eserlerinin haritasının çıkarıldığı *catalogue raisonné* olmaya devam ediyor. Eski geleneklere uyma baskısına rağmen, sanat tarihçileri yine de çeşitli biçimlerde toplumsal çalışmalara doğru yöneldi. Svetlana Alpers, "görselleştirme" hakkındaki bilimsel anlayışları, Vermeer gibi Hollandalı sanatçıların eserleri ile ilişkilendirdi (1983); Michael Baxandall on beşinci yüzyıl İtalyan sanatında, sanatçıların "görme" biçimlerini analiz etti (1972). Ancak bu çalışmaların odak noktasında ele alınan sanat eserleri (veya mimari eserler) bulunuyordu.

Sosyal bilimciler uygulamada veya mesleki açıdan sanatı arka plana attığında, metodolojilerinde yanlışlık olmadığı sürece meslektaşları genellikle bunu umursamaz; ama bunu sanat tarihçileri veya estetikçiler yaparsa meslektaşları hemen hesap sormaya başlar.[1] Örnek vermek gerekirse, sanatın sınıflandırılması veya kategorilere ayrılması üzerine yazdığı makalede, Paul DiMaggio sanat kategorilerinin ve sınıflarının nasıl ve hangi süreçler aracılığıyla yaratıldığı üzerine bir kuram geliştirmiştir. Kuramını oluştururken, on dokuzuncu yüzyılda Boston'da içeriğin kategorilere ayrılması ve tekrar sınıflandırılması üzerine daha önce yaptığı ampirik çalışmaya (DiMaggio 1982) kısmen başvursa da, bu makalesinde eserlerin içeriğine ve tarzına net bir şekilde gönderme yapmaz (DiMaggio 1987, 442). Bu durum, içerikle ilgili detayların ikinci dereceden bir öneme sahip olduğuna, belki de keyfi olduğuna işaret ediyor. Sosyologlar için, belli başlı sanat eserlerinin seçkin sanat kanonlarına dahil edilmek üzere seçilmesinin altında yatan toplumsal *statü yaratımı* süreci, *sanat yaratımından* daha önemlidir. Sosyolog, sanat eserinin kendisinden ziyade, sanatın toplumsal bağlamdaki sembolik kullanımıyla daha çok ilgilenir.[2]

1 Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı kitabına yönelik yaptığı yıkıcı eleştiride, E. H. Gombrich şöyle yazar: "Kuramsal önyargıları, beslediği sempatileri yanlış yönlendirmiş olabilir. Zira 'beşeri bilimler' adını verdiğimiz şeyin varlığını dahi belli bir dereceye kadar reddediyorlar. Eğer biz dahil, tüm insanlar tamamen çevrelerindeki ekonomik ve toplumsal olaylarla koşullandırılıyorsa, geçmişi sadece sempati ile 'anlamak' gerçekten mümkün değildir" (Gombrich, 1963, 93).

2 Örneğin, 1985 yılında gerçekleşen ve tamamen sanat sosyolojisine adanmış Fransız sosyoloji toplantılarını özetlerken, Jean-Claude Passeron şunu ifade etmiştir: "Sade-

Dolayısıyla sosyologların sanat nesnesini önemsememesi beklentiler dahilindedir, ancak bunu yaparkenki bakış açıları birbirine zıt olabilir. Sanatı toplumdaki sosyal üretim ilişkilerinin bir yansıması olarak gören Marksçı analistlerin araştırma konuları, içeriği üst düzeyde bir bilgi barındıran sanat türleri üzerine yoğunlaşır. Bundan kastım, anlatı öğelerinin önemli olduğu ve duyguların geleneksel biçimde yerli yerinde olduğu edebi çalışmalar; kolay anlaşılan bir anlatıya sahip, mimetik kanona sadık görsel sanatlar veya edebi bir bileşeni olan (opera, oratoryo, şarkı) ya da melodik formları on dokuzuncu yüzyılın Romantizm geleneğini takip eden müzik çalışmalarıdır. Marksçı estetik analizleri ideolojik ve siyasi duruşlarından ayırmak zordur; özellikle devlet sosyalizminin hüküm sürdüğü ülkelerde çalışan analistler söz konusu olduğunda, hele bir de Stalin dönemi gibi ağır baskılarla anılan tarihsel dönemlerde çalışıyorlarsa, bu ayrımı yapmak daha da zordur. Tahmin edilebileceği üzere bu durum, Lukács'ın çalışması için seçtiği tarihsel roman (1963) veya sanatın toplumsal tarihi (Hauser 1951) örneklerinin gösterdiği üzere, sosyolojik yönelimin üstü kapalı bir biçimde kapitalizm eleştirisi yapan yazarların eserlerine meyletmesi sonucunu doğurur. Aslında yaklaşımlarının soyut sanat veya uyumsuz [*dissonant*] müzik hakkında da, yozlaşmış ve biçimci oldukları gerekçesiyle reddetmenin haricinde, söyleyeceği pek bir şey yoktur.[3]

Sanat hakkındaki sosyolojik analizler, Hauser'in büyük yankı-

ce işitsel izlenimimden bahsetmek benim için yeterli midir? O zaman ben de bunu, sanat sosyolojisinin, isminin ona yüklediği çift taraflı sözleşmeyi yerine getirmesini uzun süre sabırla bekleyen *Ingenu* rolüne bürünerek yaparım: Bu sözleşme dahilinde, sanat sosyolojisinin elbette bir yandan diğer alanların niteliğinde ve biçiminde anlaşılır katkılarda bulunarak kendisini sosyolojik bilgi olarak kabul ettirmesi; *diğer yandan da* bu sosyolojik bilginin, eserlerin bilgisini bilhassa sanat eseri, etkilerini de estetik etkiler olarak ele alması ve birleştiklerinde sanatın *sanatsal değerini* yaratan toplumsal süreçleri ve kültürel özellikleri tespit etmekte ve açıklamakta başarılı olması (ne de olsa sanatsal değer, toplumsal olarak tanınma yoluyla onaylandığı andan itibaren, her toplumsal olgu kadar tartışılmaz bir toplumsal olgu meydana getirir) bulunuyor." (Moulin 1987, 449 [Vera L. Zolberg'in Fransızca aslından yaptığı çeviri temel alınmıştır]

3 Adorno ve diğerleri gibi liberal siyasi iklimlerde çalışan Marksçı analistler için bu durum pek geçerli değildir. Engels hayatının sonlarına doğru bu yönelimden vazgeçmiş gibi gözükse de (Dupré 1983, 269), bu yönelim Plekhanov gibi önde gelen kuramcılar arasında hâkim olmaya devam etmiş ve Stalin döneminde katı bir politika olarak uygulanmıştır. En güçlü olduğu dönemde Fransız Komünist Partisi'nin de diğerleri gibi dogmatik tarzda eserleri desteklediğini, hatta Picasso onlara katılmayı teklif ettiğinde dahi bu tavırlarını değiştirmediklerini unutmamak gerekir (Verdès-Leroux 1979, 33-56).

lar uyandıran, Marksçı materyalizm temelli ideolojik analizlerinden, anti-Marksçı idealist Sorokin'in aynı derecede etkili çalışmasına kadar uzanan geniş bir yelpazeye yayılmış haldedir (7. Bölüm). Son zamanlarda, ticari piyasalarla birlikte kilise, bireysel hamilik veya devlet kaynaklı resmi destek yapılarını içeren, bu iki ucun ortasında yer alan kurumsal analizler giderek daha çok ağırlık kazanmaya başlamıştır (Peterson 1976; Albrecht ve diğ. 1970). Örgüt sosyolojisinin, iş sosyolojisinin, statü kazanma kavramının ve diğer yönelimlerin kullanılıyor olması, sanata odaklanan toplumsal çalışmalarda yapılan yeniliklerin kapsamını gösterir.

Yeni bir araştırma alanının nasıl yaratılabileceğini ve kimlerin bu alana geçmek isteyebileceğini anlamak için, Michael J. Mulkay'ın bilimsel yenilik analizi örgütsel bir temel sunuyor. Thomas Kuhn'un herkesçe bilinen bilimsel devrim analizinden (1970) farklı olarak, Mulkay "entelektüel göç" adını verdiği alternatif yenilik biçimini öne sürüyor (1972, 34). Paradigmatik bir geçiş kadar çarpıcı olmayan entelektüel göç, "mevcut tekniklerin ve kuramların üzerlerinde değişiklik yapılarak başka bir alana [örneğin, görece çok bilinmeyen bir alana] uygulanması" şeklinde gerçekleşebilir (*A.g.y.*, 46). Kurumsal ortamın çeperlerindekiler (nedeni genç olmaları veya statülerinin düşük olması olabilir), özellikle de görece daha kalabalık bir alanda bulunuyorlarsa, yenilikçi eyleme dahil olması en muhtemel kesimdir (*A.g.y.*, 52). Sanat sahasının sınırları, nispeten üniversiteler ve enstitülerle sınırlı olan meşru bilimin sınırlarının aksine, geçirgen olduğundan, Mulkay'ın yazdıkları güzel sanatlara mekanik bir biçimde uygulanamaz. Ancak tarif ettiği süreçler, örnek vereceğimiz sosyologlar tarafından açıkça yaşanmıştır. Bu araştırmacılar, şu stratejilerden bir veya bir kaçını kullanarak sanat hakkındaki geleneksel estetik görüşün sınırlarını aşma girişiminde bulunmuştur: estetiğe dayalı aurasını azaltmak için sanat biçimini belirli bir bağlama yerleştirmek; geleneksel sanat kategorilerinin dışında kalan sanat biçimlerine odaklanarak, mevcut estetik paradigmayı tehdit etmeden kendilerine yeni bir alan açmak; genellikle başka disiplinlerle anılan yöntem veya teknikleri alıp kullanmak.

Son zamanlarda plastik sanatlar, edebiyat ve müzikal biçimler hakkında yapılan birçok önemli sosyolojik çalışmanın ayırt edici özellikleri marjinallik, kurumsallaşma eksikliği, kurumlar tarafından reddedilme ve kalıp dışı biçimler kullanmaktır. Sanat üzerine çalışan sosyologlar ve toplumsal düşünürlerin, özellikle de Birleşik Devletler'dekilerin, yerleşik güzel sanat kategorilerinin dışındaki

eserlere veya türlere yöneldiği veya sanat çalışmalarında alışılmamış yöntemsel yaklaşımlar kullandığı görülüyor. Bu yapısal tercihler Wendy Griswold'un (1986), Diane Crane'in (1987), Gladys Engel Lang ve Kurt Lang'in (1988) çalışmalarında ve benim kendi çalışmamda (1983) kendini açıkça belli eder. Alan Lomax ve Theodor Adorno'nun müzik hakkındaki çalışmaları da bu tercihlerin habercisi niteliğindedir.

Rönesans dramının çağdaş dirilişleri

Wendy Griswold'un İngiltere'de bazı drama türlerinin yeniden canlanmasında etkili olan toplumsal bağlamları incelediği çalışması, özellikle "şehir komedisi" ve "intikam trajedisi" olmak üzere iki biçim üzerine yoğunlaşır. Bunlardan ilki toplumda yükselmek için her yola başvurabilecek dalavereci veya dolandırıcı tipleri merkezine alırken, ikincisi kişisel bir intikam arzusu ile kişisel olmayan yasal kurumlar arasındaki gerilimle ilgilenir. On altıncı yüzyıl sonlarında ve on yedinci yüzyıl başlarında yazılmış ve sahneye koyulmuş olmalarına rağmen, bu türlere ait örnekler günümüze kadar bazı dönemlerde başarılı bir şekilde yeniden canlandırılmıştır. On sekizinci yüzyılda, orta sınıf gruplarının yüksek bir ekonomik hareketliliğe sahip olduğu, ancak siyasi güce veya onurlu bir itibara pek sahip olmadığı bir dönemde, şehir komedileri yeniden gözde olurken, 1950'li yılların sonlarından itibaren, öğrenci ayaklanmalarına ve kamu düzenine karşı yapılan diğer saldırılara yönelik endişelere karşılık olarak, intikam trajedileri eşi benzeri görülmemiş bir canlanma dönemine girmişti.

Griswold'un sağlam ve dikkatli disiplinine dayanan sosyolojik tahayyülü, içgörüleri zenginleştirici bir etkiye sahip. Bu türleri konu edinmesi, ancak onları "büyük sanat eseri" perspektifinden değil de, izleyicilere farklı zamanlarda çekici gelen tiyatro oyunları olarak ele alması, çalışmasını insan bilimleri bakış açısından farklı kılıyor. Örneklemi dönemin en iyi oyun yazarlarından bazılarını içerse de (Ben Jonson, Christopher Marlowe, John Webster), onları seçme nedeni sahip oldukları büyük sanatçı aurası değil, eserlerin (kısmen rastlantı eseri de olsa) günümüze kadar gelmiş olması, sahip oldukları etki ve toplumsal kullanım biçimleridir. Bunlardan bazıları halen olağanüstü edebi eserler olarak görülüyorsa, bu insan bilimleri alanında çalışan araştırmacı için önemli bir kıstastır, ancak sosyoloğun önem verdiği mesele onların toplumsal sembolizmidir, kaliteleri değil.

"Yeni geleneğl"nin kurucuları

On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında yeni sanat tarzlarının birbiri ardına filizlenmesi, o dönemden itibaren güzel sanatlarda başka kültürel patlamalar yaşanmış olsa da, günümüzde de dikkate değer bir konudur. Eleştirmen Harold Rosenberg'in deyişiyle, "yeni geleneği"nin (1959) görsel estetik temelini oluşturan üslup yenilikleri arasında (gerçekçilik, doğalcılık ve izlenimcilikten sonra) yeni izlenimcilik, bölmecilik [*cloisonnisme*], noktacılık [*pointillism*], sembolizm, kübizm, fovizm, dışavurumculuk, fütürizm, konstrüktivizm ve daha başka birçok akım bulunuyordu. Daha iyi bir terim kullanmak ve ses getirebilecek bir galeri sergisine bir etiket koymak için, tüm bu akımlar *izlenimcilik-sonrası* başlığında birleştirilmişti. Her biri resmen kabul görmüş sanat tarzlarına karşı birer saldırı olan bu tarzların doğuşunun altında yatan nedeni açıklamak için, popüler retorik genellikle bir romantizm söylemine başvurur. Sanatçılar, onları resmi sanat ve burjuvazi zevkinin ağırbaşlı otoritesinin kabul edemeyeceği biçimlerde yaratmaya zorlayan dehalarından güç alan kişiler olarak görülür. Gelenek karşısındaki yalnız savaşçılar, yaratıcı sanatçılar, muhakkak çevrelerine karşı yabancılaşırlar; zira onlar birer gerçek bireyken, çevreleri maddi kaygılarla hareket ediyordur. Bu açıklama kendiliğinden sanat dünyası katılımcılarının sıklıkla yaptığı mitleştirmeye girer.

Benim öne sürdüğüm şey ise, yeni tarzların nasıl yaratıldığının daha iyi anlaşılması için, sanatçılar ve diğer katılımcılar arasındaki ağların, siyasi eğilimlerle yönlendirilen daha geniş bir sosyoekonomik bağlama yerleştiği bir toplumsal sürecin parçası olarak düşünülmesi gerektiğidir (1983). Sanatçıların derinlerde yatan motivasyonlarını (Picasso'nun annesi ve babası ile olan ilişkisi), belli başlı yeteneklerini (Monet'nin renklere karşı doğal yeteneği, Degas'nın çizim becerisi) veya sanatçıların yaşadığı duygusal dengesizlikleri (Van Gogh'un kulağı, Gauguin'in ilkelci fantezileri ve fügleri) analiz etmek ya da yenilikçi oldukları için onları eleştirmek veya methetmek, sosyolojik çalışmalarda sık rastlanan bir durum değildir. Sosyoloji geleneğinde altını çizmek istediğim, bazı yeni biçimlerin ortaya çıkmasına, keşfedilmesine, yayılmasına ve kurumsallaşmasına neden olan toplumsal grupların tanımlandığı, adlandırıldığı çalışmalardır. "Yüce sanat" peşindeki sanat uzmanlarının aksine, ben, meşhur olsun olmasın, *tüm* sanata (veya olabileceği kadarına) bakıyorum: Bazı eserler neden Rosenberg'in "yeni" kanonunun bir parçası haline geldi de diğerleri

gelmedi; "unutulmuş" sanatın ayırt edici özellikleri nelerdir; şöhret hangi koşullar altında reddedilir, bunları açıklamaya çalışıyorum (Zolberg, 1983 ve hazırlık aşamasındaki çalışmam).

Güç ve nüfuzu elinde bulunduranlar, yeni gelenek sanatçılarının tarzlarına barbar, yoz ve ahlaka aykırı damgaları vururken, onlara da ülke içindeki birtakım tehlikeli yabancı grupların temsilcileri, fazlasıyla kozmopolit vatan hainleri etiketlerini uygun gördüler; sanat dünyası da bu etiketlere uygun düşüyor gibi gözüküyordu. En önemli merkez olan Paris'te toplanan, ancak içindekilerin çoğunun taşradan, kolonilerden veya yabancı ülkelerden geldiği bu grup, sanatçılardan, sosyal ağlardan ve hamilik çevrelerinden, tüccarlardan ve edebiyatçılardan oluşuyordu. Tarihte ekonomik ve siyasi faaliyetlerin giderek daha da uluslararası hale gelmesiyle anılan bir dönemde, ayaklanan toplumsal grupların, nüfuz sahibi ulusal elitlerin karşısındakilerin, "marjinallerin" yeni kültürel biçimler aradığı, yarattığı ve bunların gelişimine destek verdiği bir sürece katıldılar.

En öne çıkanlar ise seçkinlerin ülkelerinde tam bir üst düzey katılımdan dışladığı gruplardı. Dinî açıdan Fransa'da Protestanlar, Birleşik Devletler'de Katolikler, İngiltere'de Anglikan Kilisesi'nden olmayanlar ve hemen her yerde Yahudiler; etnik açıdan Birleşik Devletler ve İngiltere'de Anglosakson olmayanlar ve yabancı kökenliler veya yabancı kabul edilenler (İngiltere'deki Amerikalılar, İrlandalılar ve Yunanlılar, Amerika'daki Almanlar veya Alman Yahudiler); sınıfsal olarak da Fransa, Birleşik Devletler, İngiltere, Almanya, Rusya ve diğer yerlerdeki yeni sanayi veya ticaret kökenli seçkinler bu gruplara giriyordu. Neredeyse hemen her yerde bu gruplara birçok kadın da dahildi, bazıları da kendi çabalarıyla sanatçı olmuş kadınlardı, öte yandan hamilere ve koleksiyonculara çok sık rastlanırdı.

Sanat eserinin kalitesi hakkında fikir belirtmektense, bu "tuhaf" tarzların nasıl kurumsallaştığını, yayıldığını ve kamuoyunun çoğu tarafından yıllarca kınandıktan sonra nasıl kültürel girişimciler gibi davranan sanatçı, hami, koleksiyoncu ve yazar çevrelerinin örgütlediği yeni kültürel kurumların merkezi haline geldiklerini analiz ediyorum. Şimdi ise bu eserler nüfuz sahibi müzeleri dahi peşlerinden koşturuyor ve açık artırmalarda sağlam yerlere sahip eski usta ressamların eserlerininki bile geçen fiyatlara ulaşıyor (1. Bölüm).

Sanat dünyası profesyonelleri ve insan bilimleri araştırmacılarının alanına analitik yönelimler olan toplumsal statü analizini, kültürel hareketleri, sapkınlık ve statü arayışını ithal ederek, genellikle daha çok karartılmış olmakla nitelenen bir süreci doğallaştırmak için

sosyoloji uygulamasına (Becker 1982; Moulin 1987) riayet ediyorum.

Hafızaya Kazınmış

Howard Becker kitabının son bölümünde sanat sosyolojisinde merkezi bir yeri olan *şöhret* kavramını ele alır (1982). Bu bölümde işaret ettiği üzere, "ne varlığını sürdürür, hangi eserler kalıcı olur problemi üzerine nasıl düşündüğümüz... ve kalıcılık fikrinden ne anladığımız... bu estetik ve eleştirel düşünceleri anlayış biçimimizi etkiler" (*a.g.y*, 352). "İnsan psikolojisi ve deneyiminin, gerçek bir değeri olan eserleri tespit eden, temel ve kültürel açıdan el değmemiş bir özelliğiyle etkileşime geçen, esere içkin bir niteliğin" mutlaka var olduğu fikrinin desteklenmesi için şöhret mitinin kullanıldığını gösterir (*a.g.y*, 368). Gladys Engel Lang ve Kurt Lang, bir zamanlar popüler bir sanat biçimi olan asitli oymabaskı [*etching*] üzerine yaptıkları çalışmada, Becker'in bu mitin doğruluğu hakkındaki şüphesinin üzerine gider (1988, 79-109).

Oymabaskı hem Bourdieu'nün *un art moyen* (ortalama bir sanat) dediği fotoğrafın atasıdır (1965), hem de icracı olmayanlar için zamanla bir orta (veya üst) sınıf koleksiyon nesnesi haline gelmiştir. Rembrandt, Dürer ve daha sonra gelen Whistler ve Millet gibi bazı oymabaskıcılar büyük sanatçılar olarak kabul edilse de, oymabaskı genellikle düşük rütbeli bir biçim olarak kabul edilir. Ancak bazı oymabaskılara pazarda yüksek değerler biçildiği de olmuştur. Asitli oymabaskının çok popüler olduğu yıllarda talebi karşılamak için yüksek miktarlarda üretim yapılmıştı. Yine de on dokuzuncu yüzyıl oymabaskıcılarının çoğu unutulmuştur. Lang'ler sadece en iyilerin hatırlandığını varsaymak yerine, bu duruma sosyolojik şüphecilikleri ile yaklaşır. Öldükten sonra şöhretin devam etmesinin, oymabaskıcıların yaşarkenki stratejik davranışları ile ölümlerinden sonra kendi çevrelerinin (akrabaları ve soyundan gelenler dahil) onlar için gösterdiği çabaların bir birleşimine dayandığını ortaya koyarlar. Sonuçta tüm bunlar eserlerinin daha sonraları nüfuzlu veya iyi konumlardaki kurum ve pazar aktörlerinin önüne çıkmasını sağlayabilecek çabalardır. Lang'lerin ayrıntılı bir şekilde açıkladığı sebeplere göre, kadın bir oymabaskıcının iyi bir şöhrete sahip olması ve bunu sürdürmesi erkek bir oymabaskıcıya kıyasla çok daha zordu; ressam olup da oymabaskıyla uğraşan bir kişinin şansı, esasen oymabaskıcı olana kıyasla daha yüksekti veya büyük eserler yapanlar, küçük ebatlarda çalışanlara göre daha şanslıydı.

Oymabaskılar doğası gereği *çoğul* olduğundan, yerleşik güzel sanatlar kategorilerinin dışında kalmaya devam etti. 4. Bölüm'de tartıştığım üzere bu nedenden dolayı çok yüksek bir değer elde etmeleri beklenmese de, sanat piyasasında artık bir geleneğe dönmüş bir yapı sayesinde, bünyesi gereği replika olan eserlere yüksek bir değer atfedilmesi de mümkün. Çoğaltma eserler orijinal sanat ile reprodüksiyon arasındaki çizgide durduğundan, bir tablo veya resim örneğinden farklı olarak, oymabaskıların tanınırlık kazanması ve ünlenmesi için sanatçı hakkında biyografik bilgiler bulunması çok önemlidir. Bu ikircikli durum Lang'lerin yaptığı analizin özetinde de ortaya çıkar: "Bir baskı çeşidi olarak oymabaskının kendine has özelliği, ressamların durumunun aksine, en çok hayranlık duyulan resimlerin çoğul bir şekilde var olmasıdır. Bunlar kopya veya sahte de değildir. Her baskı eşsiz bir orijinaldir ve aynı levha ile basılmış diğer tüm baskılardan en azından ufak farklarla ayrılır. Nihayetinde oymabaskıları pazarlanabilir ve yaratıcılarını da şöhretli yapabilecek *amatör gravürlerde* baskının esrarı, zamanı aşarak sanatçıyla bir çeşit ilişki kurulduğunu hissettiren gerçek bir orijinali elde tutma şansını vermesinde yatar. Sanatçının varsayılan kişiliği ile eserin kendisi tam da bu bağlamda hafızaya kazınmaya başlar" (*a.g.y*, 106).

Usta işi eski büyük oymabaskılara dalıp, Lang çiftinin ele aldığı oymabaskıcı kitlesine pek dikkat etmeyen sanat eleştirmenlerinin aksine, sosyolojik bir çözümleme öncelikle toplumsal süreçleri ele alır ve sanatın kalitesi konusuna daha sonra geçer ya da hiç geçmez.

Avangardın dönüşümü

Diana Crane, son zamanlarda sanat tarzlarında yaşanan yön değişimlerini ele aldığı çalışmasında, "yeni" hikâyesinin son süreçlerini ele alır (1987). "Son derece ezoterik olan ve etkinlik alanından hümanist değerleri, dekorasyonu, temsili ve hızla yayılan popüler kültür görüngüsünü dışlayan" şeklinde tanımlanan soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışından itibaren, arkasından gelen yeni tarzlar ya bu özellikleri daha da ezoterik yönlere doğru çekti ya da bir kenara atılmış geleneklerden bazılarını bulup çıkardı. Minimalizm kendisinden başka bir şeyi temsil eden sanat nesnesini resmen terk etti. Örüntü resimler, zanaat geleneklerini modernist yapısal ilkelerle bütünleştirdi. Diğer tarzlar ise ya figüratif-geleneksel yollarla (hümanist fikirler bulup çıkararak) ya da pop art ve fotogerçekçilik aracılığıyla (güzel sanatlar ile ticari sanat arasındaki duvarı yıkma tehdidi savurarak)

geçmişi canlandırdı (*a.g.y*, 62-3).

Crane yeni tarzların peş peşe gelmeye başlamasını, New York'ta İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan, çok yönlü kültürel patlama görüngüsüyle ilişkilendiriyor: Müzeler modern sanata adanmış faaliyetlerin ve mekânların artmasını sağladı; modern sanatla ilgilenen galeri sayısı 20'den 300'e çıktı; bir düzineyi geçmeyen modern sanat koleksiyoncusu sayısı binlere ulaştı; ressamların sergi sayısında yüzde 50 artış yaşandı; bazı tahminlere göre, 1970'te kendisini sanatçı olarak adlandıran 600.000 kişi varken, bu sayı 1980'de bir milyonun üzerine çıktı; bu sırada New York dışında da yeni kamu, kurum veya üniversite müzeleri kuruldu ve federal hükümet büyük bir kültürel faaliyet destekçisine dönüştü. Ne var ki, birçok soyut dışavurumcu eseri neredeyse hemen satın alan Modern Sanat Müzesi dışında, yeni tarzları keşfetme ve destekleme iddiasındaki modern müzeler bu eserlere karşı daha açık olacakları yerde ayak sürüdüler. Whitney Müzesi yeni tarzların çoğunu sergiledi ama eserleri yavaş yavaş satın aldı; Guggenheim müzesi çok az miktarda alım yaptı ve çağdaş sanatın en son örneklerini göz ardı etmekle ünlü Metropolitan, şanını değiştirecek pek bir harekette bulunmadı.

Crane bu müzelerin kurumsal zorluklar çektikleri için yenilikleri geri çevirdiklerini öne sürüyor. Dikkat çektiği durumlar New York'a has değil ve aslında Paris'teki ilk modern sanat merkezinin on dokuzuncu yüzyılda yaşadıklarına hayli benziyor. Fransız akademik sisteminin çöküşü ve modern tüccar pazarının yükselişe geçişini inceleyen Harrison ve Cynthia White, sanatsal büyüme karşısında çöken akademik yapıları analiz ediyor. On dokuzuncu yüzyılın başlarından 1900'lerin başlarına kadar çeşitli evrelerden geçen bir süreç ortaya koyuyorlar; başarı yüzünden başarısız olan bir vaka. Akademik eğitim yapıları geliştikçe ve resmi komisyonlar arttıkça, hem sanatçıların kariyer imkânları genişlemiş, hem de bu alanda şansını denemek isteyen çok sayıda hevesli için bir çekim alanı oluşmuştu. Enstitüye akın edenlerin çokluğu yüzünden sistem kapasitesini aştı; özellikle de eserlerin genellikle piyasaya sunulduğu resmi salonlara erişim zorlaştı. Başlarda henüz kuruluş aşamasındaki tüccar sistemi akademik üretim fazlasını dağıtabiliyordu, ancak daha sonraları bu yükün altından kalkamaz oldu. Tam da bu noktada imdada ortadaki potansiyel orta sınıf pazarını doğru bir şekilde görebilen yeni bir tüccar türü yetişti. İş sahalarını akademi karşıtı tarzlara doğru genişlettiler ve son yenilikleri, en yeni anlayışları içeren sanat tarzı dalgaları ortaya çıkar çıkmaz onlar için alıcı buldurlar (White ve White 1965).

Crane, White çiftinin bulgularıyla uyumlu olarak, ortaya çıkan yeni müzelerin veya modern sanatın ihtiyaçlarını karşılamak için genişleyen veya çeşitlenen eski müzelerin, neden yeni sanatçıların eserlerini özümseyemediğini soruyor. Konuya bir sanat eleştirmeninden ziyade, sanat üzerine çalışan modern bir toplumsal tarihçi gibi yaklaşan Crane, bu yeni tarzların Birleşik Devletler'deki genel kültürel, ekonomik ve toplumsal hareketlilik eğilimleri bağlamında doğuşuna odaklanıyor. İstatistiksel veri yöntemleriyle eserlerin içeriğini analiz ederek, yeni tarzların daha sofistike merkezlerdeki (özellikle de New York'taki) modern müzeler tarafından reddedildiğini, ancak diğer bölgelerdeki kurumlar ya da fazla yerleşik olmayan müzeler ile bölgesel müzeler tarafından kabul edildiklerini göstermek için nitel bir alana "pozitif" teknikler ithal ediyor. Kendini topluma adamış toplumsal gerçekçiliği, folk-etniği veya anlatı öğelerini reddeden "yeni" geleneğinin estetikçi kaygılarına zıt olarak, yeni tarzların bazıları (özellikle de örüntü resimler ve bazı figüratif tarzlar) kadınlar ve azınlıklar gibi dışlanmış sanatçı grupları tarafından benimsenmişti.

Crane sürece, kurumsal yapıya ve değişime odaklanarak estetik bir değerlendirme yapmaktan kaçınmış, ancak ana akım dışındaki sanat biçimleri ve bunlardan bazılarının nasıl kurumsallaştığı hakkında önemli içgörüler sağlamıştır.

Müzik ve toplum

Alan Lomax ve Theodor Adorno hem ilgilendikleri estetik disiplin olan müzik alanında eğitimlidir, hem de toplumsal çözümlemede deneyimlidir; ikisi de yaklaşımlarını Marksçı kuramdan yola çıkarak, ancak farklı yönlere doğru geliştirmiştir. Lomax'ın kullandığı iki strateji Mulkay'ın işaret ettiklerine benzer: Estetikçilerin ana düşünce konularından uzak bir sanat biçimini analiz eder ve bir estetik analizde kullanılması beklenmeyecek bir metodolojiye başvurur. Batılı olmayan toplumlarda müziğin ve icra tarzlarının, toplumsal yapıları ve halkın duygusal durumunu nasıl yansıttığını gösterme arayışı içinde matematik ve istatistikten faydalanır, grup tartışması gibi anket yöntemleri ile sosyal bilimcilerin metodolojik araçlarını kullanır. Theodor Adorno müzikal biçimleri kısmen bir estetik çalışma olarak ele alarak, özellikle on dokuzuncu yüzyılın Avrupalı müzik türleri üzerine odaklanır. Başlıca amacı ise hem müziği hem de toplumu eleştirmektir. Bu nedenle tür analizine sosyolojik ve siyasi bağlamları da dahil eder.

Toplumun yansıması olarak müzik: benzerlik arayışı

Sanatın içinden çıktığı toplumu yansıttığı fikri, toplumlarda kültürün çeşitli yönleri arasında benzerlikler olduğuna dair o eski varsayıma dayanır. Bu varsayımdan toplumların ve medeniyetlerin özleri itibariyle homojen bütünler oldukları anlamı çıkar. Kendilerini toplumsal yapı ile sanat tarzları arasındaki bağlantıları bulmaya adayan birçok araştırmacının yaptığı çalışmalar, öyle ya da böyle stereotipleştirmeye uygun olduğu için, kültürün bir bütün olarak kavranabileceği düşüncesine dayanır.[4]

Etnomüzikoloji alanında bir öncü olan Lomax, "bir yandan sanat biçimlerinin nitelikleri ile tarzları arasındaki benzerlikleri, diğer yandan da sosyal hayatın ve toplumsal yapıların karakterini keşfetmek" için, müzikoloji bilgilerini bütüncül antropolojik yaklaşımla birleştirmişti (Albrecht ve diğ. 1970, 30). Mulkay'ın entelektüel göçünün net bir örneği olarak, Lomax etnomüzikologlara "sadece müzikal terimlerden oluşan bir müzik çalışmasını bir süreliğine bırakıp, müziği bağlamıyla, bir insan davranışı biçimi olarak ele alan bir çalışmaya dönme" çağrısı yaparak, açıkça dışa dönük bir yaklaşım benimser. Bu amaçla "şarkı ölçer" [*cantometrics*] adını verdiği bir metodolojik araç geliştirmeye girişir ve bunu "kaydedilmiş şarkıları bir dizi nitel yargı aracılığıyla" değerlendirmek için kullanır. Müzikal yapıdan yola çıkarak türetilen otuz yedi özellik seçip (melodi, ritim, armoni, dinamik, vb.), müzikal hadisenin kendisini de (şarkı söyleyen grubun büyüklüğü ve sosyal yapısı, grup üyeleri arasındaki ilişkiler, ses kalitesi, süslemelerin derecesi ve türü, varsa, koronun ve çalgıcıların birlikteliğini) kapsamlı bir şekilde ele alarak, yönetimini kültürlerin müzik tarzları arasındaki farkları belirlemek için uygular. Lomax hakemlerden oluşan birçok gruba bu belirlenmiş özellikleri dinletir ve onların değerlendirmelerini bir ölçüt olarak kullanır; çalışmanın geçerliliği de üzerinde anlaşılan bu ölçütlere dayanacaktır (Lomax 1970).

4 Stereotipleştirme elbette eski bir gelenektir, ancak modern tezahürlerin entelektüel kökenleri (ulusal karakterli kuramlarda görüldüğü gibi) sanatta romantizmin, siyasi alanda da ulusalcılık hareketinin bir birleşiminde yatıyor gibi görünmektedir. Bu fikir ile birlikte anılan düşünürler arasında Madam de Staël gibi entelektüeller vardır. Aynı şekilde kültür hakkındaki fikirlerini ırk, an ve çevreden oluşan üç bağlamsal değişken altında toplayan Fransız tarihçi Taine'in tarih kuramında de bu fikrin izlerini görürüz. Bu terimler hayli geniş olsa da, örneğin 1940'lı ve 50'li yıllarda yapılan kültür ve kişilik çalışmalarını veya sanat ve toplum çalışmalarını ciddi bir şekilde etkilemiştir. Bu üsluptaki tüm analizler, sanatın ırkın bir yansıması olduğunu varsayan on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl yazılarından daha incelikli değildir.

Amaçlarından biri, şarkı icra etme yapıları ve tarzları ile sosyal yapıda bulunan hiyerarşi düzeyi arasında paralellikler olduğunu kanıtlamaktı. Bu fikirden yola çıkarak, sosyal ilişkilerinde tipik olarak hiyerarşi bulunmayan Pigmeler ve Buşmanların, şarkıları icra ederken kimsenin bir lider olarak diğerlerinin önüne geçmediği, eşitlikçi bir yapıya dayanan bir düzen kurduklarını gösteriyor. İcra yapısına benzer olarak, bu topluluklarda sıkça görülen müzik biçimleri, bireysel icracıları ön plana çıkarmadan müşterek bir ürün yaratmayı amaçlayan armoniye çok yaklaşıyor. Lomax bu durumu karmaşık toplumlarda şefler tarafından yönetilen orkestra veya koro gruplarının sahip olduğu, hiyerarşik bir şekilde yapılandırılmış icra tarzlarının antitezi olarak görür. Bu gruplarda, her şeyin tam olarak doğru bir şekilde çalınabilmesi için, farklı ancak birbirini tamamlayan melodi dizilerini koordine etmek üzere, bir şefe diktatörünkine benzer bir güç verilmesi gerekir (Lomax 1970, 55-71).

Pigme ve Buşman toplumları ile modern Batı toplumları şarkı ölçümü analizinin iki ayrı ucunu temsil ederken, Lomax bunların arasında farklı özellik dizilerine sahip üç ayrı "esas tür" daha belirler. Şairane tarz, Batı modelindeki gibi bir solo icracıdan oluşur, ancak ona eşlik edenlerden farklı derecelerde destek alır. Lomax ağırlıklı olarak Akdeniz bölgesinde, Ortadoğuda ve birçok Asyalı kabile toplumunda bulunan bu tarzın, Wittfogel'in tarımsal açıdan baraj ve kanallar gibi merkezi kamu hizmeti sistemlerine bağlı olma durumundan türetilen Doğu despotizmi anlayışına karşılık geldiğini düşünür. Bu otoriterliğin getirdiği kişilikten arınmış uyumluluk, şarkı söyleme tarzlarına aşırı kuralcılık olarak yansımıştır. Bunun prototipi, hiç değişmeyen bir kanonu sürdürerek, hâkim olması gereken karmaşık yapının dışına ancak fark edilmesi çok zor, ince ayrıntılarla çıkan solo şarkıcının durumudur. Zaman zaman orkestra grupları veya koroların da eşlik ettiği bu tarzda, vokal ve enstrümanlar armoni içinde düzenlenmemiştir, tekseslidir. Şairane tarzdaki şarkılar genellikle çok uzundur ve örneklerin çoğu bir uzun üç kısa heceli vezinden oluşan hükümdar, Tanrı veya sevgili methiyeleridir. Yüksek ses perdelerinde genizden gelen ses, despotik sosyal yapının talep ettiği gibi, otoriteye tamamen boyun eğmiş olmanın ifadesidir.

Orta dereceli esas modellerden ikincisi, bireyselliği yansıtan Amerikan Yerlilerininkidir. Liderliğe bazı işlevlerin yerine getirilmesi için duruma göre başvurulduğundan, bu vakada şeflerin dahi kalıcı bir despotik otoritesi yoktur. Amerikan Yerlilerinin şarkı söyleme tarzı, vurgunun bireysel liderden alınmasını yansıtır; şarkıyı genellikle

bir kişi başlatsa da, grup hemen güçlü, baskın seslerle şarkıyı devralır. Şarkılarda çok az kelime kullanıldığından ve ritim pek değişmediğinden, Kızılderili icracılar başlarında bir lider olmadan da düzen birliklerini serbest ancak etkili bir şekilde devam ettirir.

Son olarak, en çeşitli tonal, melodik, ritmik ve vokal özellikler Siyahi Afrikalı modelinde bulunur. Liderler ve korolar etkileşim halindedir ve etkileşimdeki baskınlık, toplumlarının Doğu despotizmi modeline (Dahomey veya Watusi Krallığı) veya diğer toplumlarda daha yaygın olan neredeyse başsız kabile modeline benzerlik derecesine bağlı olarak değişiyor gibi görünmektedir. Afrikalı şarkı yapılarında solo ve koronun neredeyse eşit olduğu dua-cevap modeli yaygındır. Bu eşitlik Siyahi Afrikalı geleneğinin bulunduğu her yerde hem toplumsal yapıda hem de müzik icrasında bulunur. Bu eşitlikçilik, müzikal icranın mütevazı geçmişlere sahip kişilere ve kadınlara sunduğu toplumsal hareketlilik fırsatlarında kendini gösterir. Bu kişiler performanslarda baş solist olabilecekleri gibi siyasi ve ekonomik alanlarda da güçlü aktörler olabilir.

Şarkı söyleme yapısının benzerliği dışında, Lomax Siyahi Afrikalı müziğin iki özelliğinden etkilenmişti: Siyahi Afrika'da çok görülen çokkarılılık olgusunu desteklediğini düşünerek, işlevsel olarak yorumladığı müziğe sinmiş erotizm ve de müziğin diğer kültürlere kıyasla, kutsal veya dünyevi tüm yaşam faaliyetlerini düzenlemede çok daha büyük bir rol oynadığını düşündüren pratikliği. Lomax, bu müziğin birçok öğesinin dünya çapında büyük popülerlik kazanmasını da bu çok yönlülüğe bağlıyor.

Lomax müziği, yapısını ve performansı analizinin merkezine koyuyor ve orada tutuyor. Eğer karmaşık analizinin bu kısa özeti, analizinin geride yanıtlanmamış birçok soru bıraktığı ve stereotipik ve zayıf bir evrensellik iddiası tuzağına düştüğü izlenimini bırakıyorsa, hata yöntemde aranmalıdır. Burada mesele Lomax'ın bir etnomüzikolog olarak kabiliyeti değildir; problem, toplumsal yapıyı ve tarihi analizinin çeperlerine sürmüş olmasıdır. Üzerine çalıştığı toplumların toplumsal yapısı ve tarihi hakkında çok az şey bilindiği zaman yöntemi işe yarar görünüyor, ancak bu unsurlar ayrıntılı bir şekilde belgelendiğinde tartışmalı hale geliyor. Lomax halka ait müzikal biçimler ile geleneksel kabile veya saray müziği arasındaki keskin ayrımı göz önüne almıyor. Halbuki bazı şairane müzik vakalarında saray müziği ile daha popüler müzik biçimleri arasında çok önemli farklar bulunuyor. Kaydedilecek müziklerin seçilme kıstaslarının ve veri kaynaklarının, belirli bir bakış açısı (Batılı olmayan toplumların

veya marjinal toplumların kültür içeriğini sabit ve gelenekçi varsayan folklorist bir antropoloji anlayışının bakış açısını) oluşturduğu düşünmeden, verisinin temsil gücünü tartışmasız kabul ediyor. Gelenekçi bir bakışı değişmez bir atıf olarak kabul etmek yerine, geleneklerin de yaratılmış ve yeniden yaratılmış olduklarını kabul etmek önemlidir.

Benetta Jules-Rosette'nin çalışmasının (1983) gösterdiği üzere, geleneksel tarzlar üçüncü dünyada dahi mutlaka uzun soluklu değildir. Lomax ise geleneksel karakterini büyük çapta kaybetmiş "katışık" (başka kültürleri benimsemiş veya geçişken) kültürel formları görmezden gelip, daha geleneksel görünen, resimsi vakaları seçmeye meyilli görünüyor. Örneğin misyoner ilahiler veya filmlerde, televizyonda ya da kayıtlarda kullanılan yakın zamanlı seküler pop müzik gibi Batı müziğinden etkilenmiş yaygın müzikler dışlanmış oluyor. Lomax Batılı müzik formlarını taklit eden veya tam tersine bazen de etkileyen müzik ve performans tarzlarını nasıl yorumlardı? Popüler dans müziğinden milliyetçi hareketlerin siyasi şarkı ve danslarına veya bu ikisinin karışımına kadar birçok tarz, Batılı olmayan birçok kültürde çoktan yeni müzikal geleneklerin doğmasına yol açtı. En çok Lomax'ın da belirttiği gibi tüm dünyada sevilmeye başlanan Afrikalı müzik formlarını etkileyen bu süreç düzensiz olsa da, analizi, geleneksel Hint müziği gibi uzmanlaşmış şairane biçimlerin keşfini ve bu müziklerin Beatles veya diğer rock gruplarının aracılığıyla 1960'lı yıllarda ve sonrasında Batılı genç nesiller tarafından kabul görmesini açıklamıyor. İnsan kültüründe eski biçimler sıklıkla ve durmaksızın yeniden yorumlanır ve yeni gelenekler ile toplum arasında bazı benzerlikler bulunsa dahi bunların biçimleri ve anlamları karmaşık yapılardan geçmiştir. Onları sadece "yansımalar" olarak görmek çok basit ve belirsiz bir bakıştır.[5]

Bu eleştirinin dışında bir de en az bu kadar problemli ve belki de cevap verilmesi daha zor başka bir konu daha var. Lomax'ın analizi başka araştırmacıların yürüttüğü ikinci dereceden toplumsal yapı ve

5 Geleneksel bir toplumun veya toplumsal geleneklerin uzun bir geçmişe sahip olduğunu ve neredeyse değişmediklerini varsaymak, toplumsal değişimin meydana geliş şeklini anlamayı zorlaştırır. Başka bir bağlamda Jean-Claude Passeron'un belirttiği gibi, "kayıp hafıza" görüngüsü, var olanın sanki hep varmış gibi görünmesini sağlar. "Etnologlar 'tarihi olmayan toplumların' aslında bir tarihe sahip olduğu gösterdi ve bu durumda gözlerimizi dört açmalıyız". Ayrıca şu uyarıda bulunur: "'Kayıp hafıza' genellikle yeniliklerin meşrulaştırılmasına hizmet eden bir hafıza kaybıdır" (Passeron 1986).

tarih analizlerine dayandığı için, benimsediği toplumsal kategoriler de ancak o araştırmacılarınki kadar sağlamdır. Örneğin, çok özgün bir fikir olan ancak herkesin bildiği gibi birçok açıdan ciddi derecede hatalı olan George P. Murdock'un İnsan İlişkileri Bölge Dosyaları (1949) adlı çalışmasında sağlanan verileri temel alıyor.[6] Amerikan Yerlileri, Buşmanlar, Pigmeler ve Siyahi Afrikalılar gibi eşitlikçiliğin ve görece açık statülerin belirgin olduğu kültürlerde neden insanların farklı müzikal biçimlere ve icra tarzlarına sahip olduklarını görmek zor.

Son olarak, vakalarına ait toplumsal yapıların genel özellikleriyle ilgilendiğinden, müzik dünyalarının (Becker 1982) toplumsal yapısını göz ardı ediyor. Müzik dünyaları olmadan Lomax'ın ima ettiği üslup istikrarı da mümkün olmaz. Temel almak üzere gelişmiş bir Batılı icra tarzını model olarak kabul ederken de, otoriter olmayan ancak işbirliğine dayanan diğer müzikal topluluk biçimlerini göz ardı ediyor. Bu çeşitli müzikal topluklara örnek olarak profesyonel veya amatör oda orkestralarını, erkek vokal dörtlülerini, üç sesli vokal gruplarını ve solo icracıları gösterebiliriz. Lomax'ın analizi en çok Buşmanlar veya Amerikan Yerlileri gibi toplumlarda veya karmaşık modern toplumların içinde yaşayan folk altkültürlerde işliyor. Ancak karmaşık toplumları ele almaya kalkıştığında, ulusal karakterli çalışmaların da yaptığı gibi, analizi onu davranışları stereotipleştirme tuzağına düşürüyor.

Lomax'ın eleştirisi bir yana, 1. Bölüm'de tartıştığım üzere sosyologlar için, özellikle karmaşık toplumlardaki küçük grupları veya altkültürleri çalışacakları zaman, etnografik yöntemler değerlidir. Çeşitli mikro-analitik çalışma modelleri ve bunların getirileri, aşırı bilimsel ana akım sosyolojisinin sorunlarına bir dereceye kadar çare oldu. Ancak geniş, zengin Asya ve Afrika medeniyetleri örneğinin

6 Murdock yüzlerce etnografik çalışmadan elde edilen verileri birleştirmiş ve bunları 1930'lı yıllarda Yale Üniversitesi çatısı altındaki İnsan İlişkileri Enstitüsü'nde oluşturulmaya başlanan bir veri tabanına eklemişti. Bu veritabanı, birbirinden had safhada farklı toplumlara eşit ağırlık veren, etnografik tanımdan sömürge idaresine (veya zulmüne) kadar farklı amaçlarla toplanan, tarihin farklı noktalarına ait doğruluk derecesi bilinmeyen verileri kapsar. Bu amaçlardan hangisinin sosyolojik analize daha çok ters düştüğü kestirmek zordur. Ancak net olan bir şey var ki o da bu veriler çoğunlukla eskidir, aralarında belki de Lomax'ın analizinden yüz yıl önce toplanmış olanlar vardır ve geçmişin düşünümsel olmayan sosyal bilimleri ve beşeri bilimlerinin kasıtsız (veya bilinçli?) cinsiyetçiliğinden veya kültürel önyargılarından nasibini almıştır. Elbette bu veri kaynakları bazı antropologların iddia ettiği gibi değersiz değildir, ancak çok dikkatli bir şekilde kullanılmalıdır.

açıkça göstereceği üzere, karmaşık bir yapıya sahip, büyük, heterojen toplumlara uygulandığında bu yöntemler ve eğilimler belirgin bir biçimde yetersiz kalıyor. Altkültür grupları toplumla sınır komşusu gibi yaşamaz; toplumun içine kök saldıklarından, onları çevreleyen (genellikle) baskın ev sahibinin etkisinde kalmış veya toplumun geneline kolayca mal edilemeyecek kadar marjinalleşmiş olabilirler.[7] Sanat ve toplum arasındaki bağlantıyı bulma girişimlerinde de aynı durum geçerlidir. Tıpkı sosyologlar gibi antropologlar da makro yapıların çalıştıkları mikro dünyalar üzerindeki etkisini hesaba katmalıdır. Lomax'ın çalışmasını yeniden analiz ederken gördüğümüz gibi, çalıştıkları grupların daha büyük yapılarla olan bağlarını görmezden geldikleri ölçüde bulguları da kısıtlı olacaktır. Theodor Adorno'nun çalışmasına döndüğümüzde ise farklı kusurlarla birlikte önemli içgörülerle karşılaşırız.

Toplumsal eleştirl olarak müzlk sosyolojisi

Frankfurt Okulu toplumsal eleştirisiyle birlikte anılan araştırmacıların sanat ve edebiyata gösterdiği büyük dikkat, onların genel anlamıyla entelektüel duruşlarını kanıtlar niteliktedir. Faşizmden kaçan göçmen araştırmacılar oldukları için Avrupa'daki üniversite hayatının zaten dışında kalan, Birleşik Devletler'de de genellikle çeperde kalmanın sıkıntısını çeken küskün araştırmacılar olarak, bilimsel bir modelle uyumlu bir meslek ve disiplin yaratmaya çalışan Amerikalı sosyologları eleştiri bombardımanına tutmuşlardı. Günümüzden bakıldığında, yaklaşımlarının edebiyat veya sanat eleştirmenlerinin yaklaşımına benzediğini görürüz ki bu eleştirmenlerden bazıları da onların fikirlerini benimsemiştir. Ancak Frankfurt Okulu araştırmacıları yaklaşımlarını esas olarak bilimsel kabul ediyordu. Horkheimer ve Adorno'nun yazdığı üzere, amaçları "toplumun bilinçdışı tarihyazımının kayıt edildiği bir araç olarak sanatı deşifre etmek" idi (Horkheimer ve Adorno [1956] 1972, 101) ve "içsel estetik ve toplumsal anların birbirleriyle ilişkili olarak ve etkileşim halinde [nasıl] geliştiğini" çözümleyen incelikli analizi göreve çağırıyorlardı. Bu amaçla toplumsal süreçle ve ayrıntı zenginliğiyle eşit derece ilgilenmeyi öner-

7 Kuramcılar bu konuya farklı açılardan bakıyor. Örneğin çoğul toplumlar hakkındaki literatür, kaynaşmadan çok ayrının olduğunu varsayar. Redfield, hakkında çalıştığı kırsal Yucatan topluluğunun, içinde bulunduğu gelişmin şehirli toplum olmadan var olamayacağını ileri sürer (1965). Vidich ve Bensman kitle toplumu bağlamında küçük kasabayı çözümlerken, özerk topluluk kavramını bir mit olarak ele alır.

diler; sanatın dağıtımı ve algılanması kadar üretimine de vurgu yapacaklardı ve tüm bunlar açık bir toplum eleştirisine hizmet edecek bir çerçevenin parçası olacaktı (*a.g.y.*, 102-3).

Yaklaşımlar ve yöntemler hakkında bilgi toplamak amacıyla, şüphesiz kurnaz bir biçimde, Amerikan sosyolojisine yöneldiler. Ancak neredeyse her seferinde Amerikalıların sosyolojik araştırmalarını genel olarak hatalı buldular ve bunları zaten sınırlı sayıdaki mevcut kültürel sosyoloji çalışmalarının "ilkel örnekleri" olarak kabul ettiler. İlkel örneklerden kasıtları, insanların toplumsal kökenleri ile ideolojik yönelimleri arasında doğrudan ilişki kuran veya sanat eserlerinin basit bir içerik analizini yapan, kalitesiz bir bilgi sosyolojisi olarak gördükleri çalışmalardı. Sanat ve toplum arasındaki ilişkileri inceleyen sosyologların, böylesi çalışmalarla uğraşmak yerine "içeriği ve biçimi arasındaki gerilime" odaklanmaları gerektiğini ileri sürüyorlardı (*a.g.y.*, 101).

Belki de bu açık husumeti yüzünden, Adorno Amerika'nın ana akım sosyologlarında profesyonel bir araştırmacı olmadığı izlenimini bıraktı. Adorno'nun Amerikan tarzı (Morrison 1978) bir sosyoloğu temel alarak kusurlarını değerlendirirken, bir araştırmacı olarak bilgisinin ve estetik anlayışının, dalga geçtiği ve stereotipleştirdiği Amerikalı sosyal bilimciden çok, eski nesil eğitimli bir Avrupalıya özgü olduğunu unutmamamız gerekir. Adorno sosyolojik prosedürün kanıtları değerlendirmeye ilişkin kurallarını yerine getirmekte isteksiz olduğu için ve estetik yargı bakımından seçkinci olduğu gerekçesiyle sert bir şekilde eleştirilmişti. Aslına bakarsak sosyologların mesleki olarak kendi zevklerini ifade etme hakkı olup olmadığı meselesi halen tartışmalı bir konudur. Değerlere ilişkin bakış açılarının ifade edilmesine karşı olanlar, iddialarını, sosyologların yargılarını mesleklerinin dışında tutması gerektiğini öne süren Weber'in değer yargılarından arınmışlık kıstasına dayandırırlar. Ancak Adorno gibi sosyologlar kişisel tercihlerini açıkladığında, tercihlerinin de analizlerinin diğer yanları gibi eleştiriye açık bir hale geleceği aşikârdır. Adorno ve bazı Amerikalı sosyologlar arasındaki çift taraflı düşmanlığın yanı sıra, Adorno'nun beğenisine de karşı çıkıldığını unutmamak önemlidir.

Frankfurt entelektüellerinin yaklaşımları ve fikirleri ile her açıdan örtüşmese de, Adorno'nun müzik makalelerinden bazıları (opera, oda müziği, senfonik müzik) içlerinde kavramsallaştırmaların avantajları ve dezavantajlarının açıkça belirtildiği bir çalışma dizisi

oluşturur (Adorno [1962] 1976).[8] Frankfurt Okulu için sosyoloji her konuya uygulanabilecek ve uygulanmak zorunda olan bir yaklaşım değildir; konu özüne uygun bir biçimde çalışılmaya değer olmalıdır. Adorno'nun önsözünde belirttiği üzere, "Müziğin, pazar araştırmalarındaki sigaralardan veya sabunlardan daha anlamlı olduğu bir müzik sosyolojisi için, hem topluma ve onun yapılarına dair bir farkındalıktan, hem de müzikal görüngüye dair sadece tanıtıcı bilgilere sahip olmaktan daha fazlası gerekir. Müziğin tüm içerimleriyle birlikte tamamen anlaşılması gerekir. Bu kavrayıştan yoksun olan ve fazla öznel olduğu gerekçesiyle müziğin değerini düşüren bir metodoloji, araştırılan fikrin medyan değeri olan öznelciliğe daha da gömülmenin ötesine geçemeyecektir."[9]

Adorno'nun, sosyologların üzerlerine büyük bir sorumluluk yükleyen yüce bir amaç olan, yargı ve nitelik standartlarına arka çıkma görevine verdiği önemi ortaya koyan tek metin parçası yukarıdaki değildir. Ancak bu araştırma şartına benzer bir anlayışı kabul edenler dahi, ortadaki tehlikenin farkına varmalıdır: Bazı konuların (örneğin sigara ve sabun gibi bazı metaların) neredeyse tanımları gereği üzerlerinde düşünülmeye değmez olduğunu varsayar. Adorno'nun duruşuna ters olarak, ben sosyolojinin değerli olabilmesi için, araştırmacıların konularını, baştan değerli bulunsun veya bulunmasın, mümkün olduğunca bütünlüklü bir biçimde anlamakla yükümlü olduklarını iddia ediyorum.[10] Diğer "kitle toplumu" eleştirmenleriyle hemfikir olup, homojen kitle kültürü veya seri imalat ürünleri ola-

8 İlk olarak 1962 yılında Frankfurt Üniversitesi'nde verilen bir konferans dizisine dayanan bu yazılar, daha sonra gözden geçirilerek Kuzey Almanya Radyosu'nda yayımlandı. Bir bütün olarak bu dersler Adorno'nun 1939 yılında başlayan Princeton Radyo Araştırması Projesi'ndeki deneyimlerini kapsayan kariyeri boyunca edindiği ve müzikoloji eğitimini temel alan yaklaşımının bir özetini sunuyor.

9 Robert Lilienfeld, Adorno'nun sadece profesyonel müzik eğitimi almış olan sosyologların güvenilir bir müzik sosyoloğu olabileceği yönündeki ısrarının, savunulabilecek bir ısrar olması ihtimali kadar, "Lukács'ı hedef almış olma ihtimalinin de" bulunduğunu söylüyor (1987, 136).

10 Bazı konuların ciddiye alınmaya değmeyeceği fikri yazarın önyargılarını açığa vurur ve bu fikre fazlasıyla bağlı kalındığı zaman ortaya at gözlüğü takmış bir sosyoloji disiplini çıkabilir. Görünürde önemsiz olan konuların (popüler sporlar; sofra adabı, ticari ve elit boş zaman faaliyetleri gibi) incelenmesiyle ortaya çıkan içgörülerin ne denli bereketli bir hasat olduğunu, Norbert Elias ve Pierre Bourdieu gibi araştırmacıların çalışmaları fazlasıyla kanıtlamıştır (Elias [1939] 1982; Bourdieu 1984; Elias ve Dunning 1986). Diğer yandan, çalışmalarını (özellikle de nicel veri toplama ve analiz gibi) Amerikan metodolojisinin bazı yönleri üzerine kuran Amerikalı ve Avrupalı birçok sosyoloğun, üzerine çalıştıkları konunun özünü göz ardı ettikleri konusunda Adorno ve diğerleri haklıdır.

rak gördüğü süprüntüler arasında bir ayrım yapmayı reddederek, muhtemelen modern toplumun çeşitliliğini kavramasını sağlayacak sayısız şans kaçırdı.[11] Önemsiz bulduklarını hor görmesine rağmen, Adorno'nun sosyologların çok nadir değindiği ve kendi disiplinlerinin ötesinde gördüğü estetik değer konusunu gündeme getirdiği kesindir. Bu meseleye 8. Bölüm'de geri döneceğim.

Adorno'nun *Introduction to the Sociology of Music* [Müzik Sosyolojisine Giriş] kitabı, aralarında Adorno'nun yönelimiyle birlikte anılmak istemeyenlerin de olduğu diğer sosyologların araştırma konularını doğrudan etkileyen, ya da çalışmalarıyla benzer doğrultuda giden bir referans çerçevesi sunar.[12] Algılama, yaratım, destek yapıları veya üretimin diğer yönlerinden hangisine odaklamış olursa olsun, Adorno bu süreçlere ilişkin müzikal biçimleri ele almayı asla ihmal etmez. Adorno çiğ ampirizmini alaya aldığı "ilkel" sosyoloji örneği dinleyici anketlerinden farklı olarak, dinlemeye dair davranış modellerini, insanların *nasıl* dinlediğini çözümler ve bunları tarihsel ve teknolojik bağlamına oturtarak dinlemenin değişen anlamından sonuçlar çıkarır. Böylelikle sadece veri toplamak yerine, müziğin değişen işlevlerinin izini sürer ve sanat olarak sahip olduğu rol ile eğlence, reklam, gürültü yapıcı veya dekorasyon olarak sürdürdüğü roller arasındaki farklılıkları gösterir.[13] Yine de herkes müziği aynı şekil-

11 Seçkinci peşin hükümleri *Otoriter Kişilik Üstüne* (1950) adlı çalışmasındaki hatalarının da temelini oluşturur. Bu çalışma hakkında yapılmış bir yaklaşım, metodoloji ve ideolojik yönelim eleştirisi için bkz. Christie ve Jahoda, 1954.

12 Adorno'nun fikirlerinin izleri diğer birçok eserin yanı sıra, *Production of Culture* [Kültür Üretimi] (Peterson 1976) ve *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* [Temayüz: Yargıgücü Üzerine Bir Toplumsal Eleştiri] (Bourdieu 1984) eserlerinde de bulunur. Elbette Adorno'nun bu eserler üzerindeki etkisi doğrudan değildir. Peterson ile yaklaşımları ve varsayımları hayli farklıdır ve Bourdieu ile ortak eleştirel bir bakış açısı paylaşsalar da, Bourdieu'nün analizinde esas olan düşünümsellik Adorno'da hiç yoktur. Görüşlerinin çoğu sadece Bourdieu'nün dikkatli olmamız konusunda uyardığı *"ça va sans dire"* (söylemeye gerek yok) şeklindeki varsayımlar tarafından desteklendiği gibi, görüşlerini ileri sürerkenki buyurganlığı, Adorno'yu okuyanların gözüne kuşkusuz sevimsiz görünür. Yazın açısından ise, Amerika deneyiminin Adorno üzerindeki etkisi, Nabokov'un erken dönem romanlarından *Pnin*'de betimlediklerine benziyor olmalı. Amerikalı sosyologlar dışında, ademli bir devlet memuru (François Mitterand'ın kabine üyelerinden) ve amatör bir müzikolog olan Jacques Attali'nin yazıları üzerinde de Adorno'nun büyük bir etkisi vardır. Attali'nin *Gürültüden Müziğe* adlı kitabı Adorno'ya çok şey borçludur ([1977] 1985).

13 Basitçe söylemek gerekirse Adorno dinleyicinin müzikal ses ile olan ilişkisi üzerine düşünür ve bu ilişkinin izleyici ile görsel sanat nesnesi arasındakinden daha farklı bir yapıya sahip olduğuna dikkat çeker. "Kulak pasiftir. Göz ise bir kapakla örtülüdür ve açılmak zorundadır; kulak açıktır ve uyarıcı karşısında dikkatini ona

de "alımlamaz". Dinleyiciler profesyonel uzmanlardan, en pasif, en eğitimsiz kitlelere kadar uzanan kategorilere ayrılabilir. Adorno'nun çalışmasının bu yönüne 6. Bölüm'de geri döneceğim.[14]

Müzik türleri arasındaki sınırların keyfi ve geçici olduğunu kabul etmesine rağmen, Adorno tüm bu bileşenleri, müzik biçimi ve onun toplumla olan ilişkisini bütüncül bir şekilde kavrama çabasında birleştirir. Bu amaçla çalışmasını on yedinci yüzyılın sonlarından kendi dönemine kadar Avrupa'da ortaya çıkan bazı müzik biçimleriyle sınırlar: oda müziği, opera ve senfoni. Adorno'ya göre oda müziği merkezinde çalgıcıların olduğu bir biçimdir ve Haydn ile başlayıp Schoenberg ve Webern ile neredeyse tamamen biten bir müzikal gelenektir. Sonat biçiminin oluşumu ve gelişimi, müzikal yapı bakımından oda müziğinin merkezindedir. Sonatın icra tarzı öncelikli olarak besteci ve icracılar arasındaki ilişkiye bağlıdır ki icracılar bu durumda mutlaka profesyonellerden oluşmaz, aralarında kendini işine adamış amatörler de bulunur. Bestecinin yola çıkış amacı bu olmasa da küçük dinlerkitleyle özdeşleşen bu tür, genel anlamda müzikte on dokuzuncu yüzyılda yaşanan gelişmelerin bir ürünüdür (*a.g.y.*, 85). Hem oda müziği toplulukları, hem de senfoni orkestrası sonat biçiminden türemiştir, ancak oda müziği icracıları uzmanlıklarını üzerlerine düşen bölümleri çalmak için kullanıp, çaldıklarının bir bütün içinde erimesi için çalışırken, senfoni, dekorasyon amaçlı, gürleyen, pek de ciddi olmayan, retorik, siyasi bir türe dönüşür. Dahası, senfoni orkestrasının elinin altında çok daha zengin kaynaklar bulunmasına rağmen (aletler, bölümler, artan repertuar ve dinleyici), oda müziği ile dinleyicileri arasında kendiliğinden oluşan bilgi topluluğuna sahip olmadığından, senfonik müziğin dinleyicisini

vermek yerine ondan korunmak zorundadır." Sonuç olarak müzik kişiler kaçma eğiliminde olsa dahi onları doğrudan etkileme gücüne sahiptir (*A.g.y.*, 52).

14 Bu birçok açıdan zekice bir analizdir ancak yeterince takip edilmemiştir. Adorno popüler müziğin doğasını çözümlerken bireysel alımlamanın veya beğeni düzeyinin ötesine geçer; bireysel kategorileri veya küçük grup kategorilerini terk edip, makro-sosyolojik bir düzeyde kitle toplumu analizi yapar. Kapitalizm koşullarında müziğin kitleleri boyun eğdirmek için kullanılan ve sistemin bünyesindeki adaletsizliğe karşı çıkılması olasılığını azaltan uyuşturucu bir araç haline geldiğini ileri sürer. Özellikle, müzik "soyut [olduğu için]... birçok işlevi, rengi birden yüklenebilir ve çağımızda yaşanan içsel boşluğu doldurabilir" (*a.g.y.*, 48). Dolayısıyla Adorno için müzik kapitalizmin her yerde ürettiği yabancılaşmanın gizlenmesine hizmet eden aygıtlardan biridir. Sınıf ve tabaka analizi de, sadece müziğe nasıl yansıdıkları açısından değil, müzik ve toplumun, yansımanın yapılarını ve dinamiklerini gösteren dolayımlar aracılığıyla birbirine nasıl bağlandığını anlamak için de bir o kadar önemlidir.

kaybetmeden gelişmesi mümkün değildi (*a.g.y.*, 94). Bestecilerin ve müzisyenlerin varlıklarını devam ettirmelerinde hayati bir rolü olan dinleyiciler, müzikal tercihler konusunda baskı yapar. Besteciler, çalgıcılar ve dinleyicilerin arasındaki duvarların ve bu biçimin talep ettiği şef diktatörlüğünün muhafaza edilmesi için direnen görkemli senfoni biçiminden kaçmak isteyen besteciler açısından, oda müziği bir sığınak olarak düşünülebilir (*a.g.y.*, 92-4).[15]

Burjuvazi bireyselliğinin *ethos*'unu kapsayan ve ("metreslere" duyulan sempati gibi) modern kamuya yabancı bazı duyguları içeren bir biçime sahip, alımlama koşulları ile üretim koşulları arasındaki uyuşmazlığın bir örneği olan opera, artık modası geçmiş bir biçimdir. İçeriğinin belirli bir dönemle sınırlı olmasının dışında, Adorno operanın arkaizmine kanıt olarak bir yandan büyük icracılardan yana yaşanan ciddi sıkıntıyı (*a.g.y.*, 78 ve devamı), diğer yandan da sadece "hit" aryaları üstünkörü bilmek yerine eserler hakkında derin bir bilgiye sahip olan dinleyicilerin giderek azalmasını gösteriyor.[16] Adorno

15 Oda müziği küçük bir kitle için düşünülen bir biçimdi ve halen de küçük kitleleri çekmektedir. Bunun nedeni oda müziğinin bünyesinde seçkincilik değil (neticede Adorno'nun izlenimine göre Brahms'ın eserlerinde zaman zaman "Victoria döneminin renkli taş baskılarından ödünç alınmış bir ton" bulunur) (*a.g.y.*, 95), ciddi amatör hamilerini kaybetmiş olmasıdır. Küçük salonlarda icra edildiğinden, daha az otoriter, daha çok çilecidir ve dolayısıyla sadece eğlence peşindeki pasif dinleyicilere hitap eden müzikal biçimlerden daha özerktir. Ancak bazı toplumsal değişimlerin karşısında pasiflik kaçınılmaz olabilir. Adorno amatörlerin artık müziğe dahil olmayacağına ikna olmuş görünür. Birinci Dünya Savaşı öncesindeki dönemin tersine, enflasyon yüzünden kaliteli özel müzik derslerinin mütevazı orta sınıf için çok pahalılaştığına ve geniş konutların yerlerini küçük apartman dairelerine bırakmasıyla evlerde kuyruklu piyanoya yer kalmadığına inanıyordu. Adorno oda müziğinin ölüm ilanını yazarken, onun ancak "uzmanlar için bir sanat, hayli kullanışsız, ev dekorasyonuna dönüşmemesi için kullanışsız olarak bilinmesi şart olan ve yitik bir şey" olarak varlığını sürdürebileceğini söylüyordu. "İşlevi olan her şeyin yeri doldurulabilir; yeri doldurulamayacak olan, hiçbir işe yaramayandır. Oda müziğinin toplumsal işlevi, işlevsiz olmasıdır. Elbette geleneksel oda müziği tarafından artık bu işlev dahi yerine getirilmemektedir" (*a.g.y.*, 102-3).

16 İşin ilginç yanı, bu gözlemine kanıt olarak 1949 yılında Hannover Eyalet Başkenti tarafından yapılan izlerkitle çalışmalarını gösterir ve bu çalışmaların, Amerikalı sosyologların "ilkel" araştırmalarından daha karmaşık olup olmadığı konusunda bir yorum yapmaz. Adorno'nun verileri yorumlayış biçimine göre, seçkinler bir yanda entelektüel bir tabaka (profesyoneller, memurlar, yöneticiler), diğer yanda da bir orta sınıf (iş adamları, düşük dereceli memurlar, işçiler, hizmet çalışanları) olmak üzere ikiye bölünmüştür. Entelektüel seçkinler, tiyatrodaki sözlü dramayı tercih ederken, opera bir orta sınıf eğlence biçime dönüşmüştür. Sonuç olarak opera "zar zor hayatta kalmış bir sanat türüdür ve bir sonraki darbeden sağ çıkması zordur" (*a.g.y.*, 83). Adorno'dan daha "ilkel" bir sosyolog, bu bulguların statü farklılıkları hakkındaki geniş literatürle veya *Yankee City Serisi*'yle (Warner 1942) ya

bu çöküşü kaçınılmaz bulsa da, operanın evrimini antimimetik, atonal, genişletilmiş armoniklere, yoğun kontrpuanlara doğru ilerleten *Lulu* ve *Wozzek* gibi Alban Berg eserlerini ve Schoenberg'in serializmini ayrı tutuyordu. Opera dinleyicileri tarafından takdir edilmemesine rağmen (veya takdir edilmediği *için*), Adorno bu eserlere ait müzikal biçimlerin, sanat biçiminin *telos*u olduğu görüşündeydi.[17]

Amerikalı sosyologlar sanat çalışmalarında kullanmak üzere sosyolojik yöntemler ithal ederken, Adorno yöntemleri hem ithal hem ihraç ediyordu. Estetiği, bağlamı dahilinde düşünmekle kalmadı, toplumsal analizin içine de estetik eleştiriyi dahil etti. Estetik biçim ile içeriğin, müzik kuramı ile toplumsal kuramın asla ayrılmaması gerektiğine yönelik inancı çalışmasının her köşesine sinmiştir. Dahası, değer yargılarından arınmışlığı içeren hâkim bilimsel yönelime ters olarak, ısrarla sanat sosyoloğunun nitelik değerlendirmelerine yer vermek zorunda olduğunu söyler, zira estetik nitelik eleştirel proje için gereklidir. Ciddi bir müzisyen olarak, daha dışa dönük bir yaklaşım benimseyen sosyal bilimcilerin genelde bir kenara ittiği müzikologlara hitap eder (Winter 1985). Profesyonel müzisyenlerin karşılaştığı toplumsal yapıya bağlı kısıtlamaları ve fırsatları sürekli aklının bir köşesinde tutarak, estetik yapı ile toplumsal yapıyı genel bir düzeyde eş tutma eğilimindeki basit düşünen kuramcıların düştüğü naif hataya nadiren de olsa düşer.

Öte yandan, Adorno popüler müziği, cazı, halk müziğini ve diğer ses kaynaklarını ciddiye almayı reddederek, yaratım sürecini açıklığa kavuşturmak amacıyla farklı müzik dünyalarına ait besteciler ile müzisyenler arasındaki bağlantıların izini çok daha iyi sürebilen ve ondan çok daha az eleştirel olan toplumsal araştırmacıların önüne gelen fırsatları kaçırır. İş onaylamadığı kaynaklardan çıkan seslere geldiğinde, Adorno müzikal biçimleri ayıran sınırların geçici ve ha-

da modern toplumlarda bürokrasi kökenli yeni statülerin ortaya çıkmasıyla kesiştiği noktaları belirtme zahmetine girerdi. Bourdieu'nün sınıf kesimlerine ait kültürel sermaye hakkındaki analizi (Bourdieu 1986) ve DiMaggio, Useem ve Brown'un (1978) izlerkitle çalışması genel olarak Adorno'nun gözlemlerini destekler.

17 Bu noktada Adorno'nun müzik hakkındaki fikirlerinin cüretkâr ve kendine özgü olduğunu belirtmemiz gerekir. Müzik ona göre geri dönüşü olmayan tek bir doğru üzerinde, ilerlemeci bir yönde eviriliyordu. Bu nedenle Arnold Schoenberg'in atonalizmini geleceğe atılan bir adım olarak görüp hoş karşıladı ve modası geçmiş bir tür olarak gördüğü operadan uzaklaşmış olmasına rağmen Alban Berg'in operalarını takdir etti. Aslında Stravinsky'nin klasik biçimlerle yaptığı deneyleri gerileme olarak görüyor, Puccini'nin operalarını da vasıfsız basmakalıp işlerden daha iyi bulmuyordu (Adorno 1976; Jay 1984).

reketli olduğu yolundaki kendi eleştirisini dinlemez. Dahası, amatör müzik icrasının klasik müzikte ve özellikle genç rock ve folk müzik tutkunları arasında patlama yaptığı bir dönemde, bu reddediş onu amatör müzik icrasının bittiğini düşünmeye iter. Müzik, sosyolojik bakış açısından hiç de şaşırtıcı olamayan bir biçimde, icra edilmeye devam edilirken, Adorno'nun müzikal biçimler hakkındaki yazıları tarih sayfasını kapatma niteliğindedir.

Adorno'nun aksine, Lomax müziğin tamamını kavrama girişiminde bulunmuş ve ne kadar ilkel veya yüksek Avrupa kültüründen farklı olursa olsun hiçbir geleneksel kaynağı (görüldüğü üzere) reddetmemiştir. Bilakis Adorno'nun çok değer verdiği müzik geleneğinden açıkça uzak durmuştur. Ancak tüm dar görüşlülüğüne ve basite indirgemelerine rağmen Adorno'nun analizi, sosyologların gerekli yatırımı yapıp bir sanat biçiminde derinleşmeye hazır olduğu takdirde, kavramsal alet kutularına önemli katkılarda bulunabileceklerini gösterir.

İncelenen tüm araştırmalarda, araştırmacıların hiçbiri çalıştıkları sanat eserlerini hafife almamıştır. Sıradaki bölümde ele aldığım yönelim için ise bu her zaman geçerli değildir. Sanat bu çalışmalarda bir başlangıç noktası görevi görür ve büyük oranda toplumsal süreçlerin analizinde kullanılan derleyici bir odaktır. Bu perspektif ne sanatı varsayılan birkaç belirleyici etkene indirgemekle eşdeğerdir, ne de incelikten yoksundur. Aksine, sanat sosyolojisinin entelektüel çapının hayal edilenden çok daha geniş olduğunu gösterir.

4 TOPLUMSAL SÜREÇ OLARAK SANAT NESNESİ

İşbölümü ürünün kendisini işi yapanların bütün bireysel veçhelerinden ayırır. Ürün bağımsız bir nesnellik içinde var olur, ki aslında bu da onu belli bir düzene uymaya ya da nesnel olarak belirlenmiş bir bireysel amaca hizmet etmeye müsait hale getirir. Ama ürün bunu yaparken ancak bireyin bütününün eserin bütününe verebileceği ve onun diğer insan özelliklerinin psikolojik merkezine dahil olmasını destekleyen o içsel, yaygın psikolojik boyutu kaybeder. İşte bu nedenledir ki sanat eseri kıyaslanmaz ölçüde önemli bir kültürel değerdir, çünkü herhangi bir işbölümüne açık değildir, yani burada... yaratılmış ürün yaratıcının bireyselliğini gayet derinden muhafaza eder.

Georg Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays* (1968): 45-6.

Tüketilemez sanat eseri veya baştan yaratıcı "okuma" ideolojisi, eserin ona ilgi duyanlar, onu okumak, sınıflandırmak, çözmek, yorumlamak, yeniden üretmek, eleştirmek, düşman ilan etmek, tanımak ve elde etmekle maddi veya sembolik bir çıkar sağlayacak olanlar tarafından aslında iki kere değil, yüz kere, bin kere yapıldığı gerçeğini, inançla ilgili şeylerde sıkça gözlemlenen yarı açıklama yoluyla saklar. Eserin oyuna girmeyi başarması, üzerine oynanabilecek bir değere dönüşmesi ve böylece hakkındaki mücadeleden doğan enerjinin bir kısmını da bünyesine katmasıyla, yaşlanmasına zenginleşme eşlik eder. Esere bir hayatta kalma biçimi sunan da, onu geçmişe gönderen bu mücadelenin kendisidir; onu hükümsüz olmaktan, bilindik yaşlanma kanunlarına tabi sıradan bir şey olmaktan kurtarır ve en kötü ihtimalle sonsuza kadar akademik tartışmaların konusu olmasını sağlar.

Pierre Bourdieu, "Habitus, code et codification," *Actes de la Recherches en Sciences Sociales 64 (1986): 40-41.*

BELİRLİ TÜRDE ESERLERİ verili kabul eden çalışmaların aksine, bu bölümde sanat eseri tanımının bir sorunsal olarak nasıl ele alınabileceğini ve sanat eserinin yaratım süreci açısından nasıl çözümlenebileceğini gösteriyorum. Odaklandığım iki açı var. Birinci tarzda çalışan sosyologlar, sanatın varlığını verili kabul etmek yerine, bir eserin nasıl olup da sanat olarak tanımlandığını açıklama-

ya girişir. Benzer varsayımları temel alan ikinci yöndeki sosyologlar ise, toplumsal yapının ve sürecin çeşitli yönlerini ortaya çıkarmak amacıyla mevcut gösterge kaynaklarını kullanarak, sanatı her şeyden önce yapıbozumuna uğratılacak nesneler olarak ele alır. Sanat nesnelerinin gösterge kaynağı olduğu durumlarda, onlara genellikle diğer toplumsal göstergelerden farklı davranılmaz.

Sanat eserlerini bireysel yaratılardan ziyade kolektif çalışma ürünleri olarak gören ilk analiz türü, Howard S. Becker'in yaklaşımıyla yakından ilişkilidir. *Art Worlds* [Sanat Dünyaları] (1982) adlı kitabında, sanatı, en iyi şekilde anlaşılması için barındırdığı çeşitli aktörlerle (toplumsal gücü sayesinde nesnelere değer atfedebilenler dahil) birlikte düşünülmesi gereken bir toplumsal inşa olarak ele alır.

Sanatın bu şekilde yorumlaması, sanat eserlerinin kapitalizm koşullarındaki meta karakterine vurgu yapan Marksçı analize uygun düşse de, Becker'in altını çizmek istediği nokta bu değildir. Onunki, sanat eserlerinin, kapitalizm olsun olmasın, *her* toplumsal koşulda, birkaç (hatta birçok) sosyal aktörün katıldığı süreçler aracılığıyla yaratıldığını iddia eden, daha geniş bir perspektiftir. Becker sanatın anlamında değişiklikler olduğunu görmekle kalmaz, birkaç farklı sanat dünyasının bir arada var olduğu fikrinden yola çıkar. Bu dünyalardaki aktörler, kategori betimlemek için bazı eserleri kapsayıp bazılarını dışladıkları yeni sanat yaratma süreciyle meşguldür. Sanatı oluşturan öğelerin görece keyfi bir biçimde tanımlandığını ve bu tanımın bir eserin bünyesindeki estetik niteliklerinden çok, toplumsal mutabakata bağlı olduğunu ileri sürer. Bu yaklaşımın içerimlerinden biri de bireysel sanatçının biricik ve dâhi olduğu fikrini tartışmaya açmasıdır.

Sanatı başka bir şeyin göstergesi olarak kullanan diğer araştırmacılar, sanat eserlerini toplumsal, tarihsel, siyasal veya topluma dair diğer süreçlerin göze çarpmayan ölçütleri olarak veya geniş çaplı kültürel anlamları kavramanın bir yolu olarak ele alabilir. Düşüncelerinin merkezinde sanat eserinin kendisi değil, bu toplumsal süreçler ve kültürel anlamlar vardır. Bir sanat eserini incelerken, eserden yola çıkarak onun nasıl sanat olarak tanımlandığını açıklamakla işe başlayabilirler veya Becker gibi sanat eseri sınırlarının sürekli olarak yeniden tanımlanmaya tabi olduğunu varsayabilirler. Resim, heykel, sinema, şiir, müzik çalışmaları veya sahne oyunları olsun, sanatı özgül bir somut nesne olarak kabul eden genel kanının aksine, burada sanat eseri tam bir toplumsal deneyimi temsil eden kapsamlama olarak kabul edilir. Dahası, bu analiz türünde, bir eserin sınırları

ona benzeyen başka bir nesnenin sınırlarıyla aynı kabul edilmez, zira başka eserlerin sınırları onların ardından gelen toplumsal tanımlara göre değişebilir. Bu yaklaşım bazı sanat eleştirmenleri ve estetikçilerin, bir sanat eserini açıktan açığa veya üstü kapalı bir biçimde bir süreç olarak görme yönelimine benzer (Berger [1972] 1981; Danto 1986), ancak estetikten ziyade sosyolojinin analiz stratejisi olmaya çok daha uygundur.[1]

Sanat eserini bağlamına oturtarak parçalarına ayırma ve dolayısıyla gizemini çözme fikri, 1. Bölüm'de ileri sürdüğüm üzere birçok estetik uzmanını rahatsız eder. Sanata gönül veren sosyologlar dahi onun toplumsala kök salmış olduğunu kabul ederken, bu yaklaşım geleneksel estetiğin disiplinsel yönelimine yabancıdır. Toplumsal kuramcılardan tamamen farklı değillerdir, ancak sosyal bilimler her türlü bulgunun geçici olduğu ve daha sonra yapılacak bir çalışmayla geçersiz kılınabileceği bilimsel zemine bağlı kalırken, güçlü bir estetik geleneği kısmen de olsa açıkça mitlere dayanan öncüllerden yola çıkan entelektüel fikirlere saplanmıştır. Bu fikirler disiplin geleneğinin merkezine öylesine yerleşmiştir ki onlarda ufak tefek değişiklikler yapmak dahi tehlikelidir. Söz konusu öncüllere göre, bir sanat eseri eşsiz bir nesnedir ve temelde tek bir yaratıcı dehanın ürünüdür.

Bu fikir Georg Simmel'in bu bölümün başındaki epigrafta alıntılanan inanç hakkındaki görüşlerinde somutlaşır. Burada Simmel sanat eserinden işbölümünün erişemediği bir bütünlük olarak bahseder. Sanat dünyası katılımcıları, yorumlarını da genellikle buna benzer sembolik veya idealist bir estetik dille ifade eder ve sanat piyasasının durumu gibi (başkalarının alâkalı bulduğu) maddi konuların, estetik tanımlarına bulaşmasına kolay kolay izin vermezler. Becker gibi sosyolojik analizciler ise aksine, bu bütünlüğün, estetikçilerin zihninde var olsa dahi, sanat eserinin kendisinde bulunmadığına işaret eder. Sanatı mutlaka basit bir şekilde finansal işlemlere veya siyasi silahlara indirgemezler, ancak sanatın piyasa etmenlerinden muaf olmadığı ve köklerinin belki de bir yandan devletin uluslararası veya ulusal ölçekli, diğer yandan da akademik kurum inşasının orta veya mikro ölçekli politik meselelerine dayandığı gerçeğini de

1 Şu ya da bu biçimde çeşitli sanat biçimlerini ele alan çalışmalar içinden, Hugh D. Duncan (1953) ve M C. Albrecht'in (1970) kurumsal analizi bu türden yaklaşımları bütün yönleriyle çözümlemiştir. Diğer örnekler ise: Griswold (1986); DiMaggio (1982); ve Langs çifti (1988).

göz önünde bulundururlar. Son olarak Bourdieu'nün işaret ettiği üzere, sanat alımlaması da kendiliğinden çoğul bir görüngüdür; her yeni okumayla, sanat eseri baştan yaratılmaya devam edilir.

Estetik inancın ilkeleri ile sosyolojik perspektif hayli uyuşmaz göründüğünden, sosyologlar bu inancı oluşturan varsayımları ve onların entelektüel içerimlerini sorgulama gereği duyar. Bunu yapmaktaki amaçları, yüceliğin zirvesine mi ulaşmış, yoksa banalliğin dibine mi vurmuş diye bakmadan tüm sanat eserlerinin eşdeğer olduğunu iddia etmek değil, hümanist alanlar ile sosyal bilimler alanları arasındaki tartışmayı yeniden açmaktır. Bu bölümde, sanat ve sanatçının eşsizliğini bileşenlerine ayırarak ve bunların maddi ve diğer toplumsal değerlerin yaratımı üzerindeki etkilerini inceleyerek, bu iki yönelim arasındaki farkı daha da belirginleştiriyorum. Daha sonra da sanat nesnelerinin çoğaltılması ve tıpkısının üretilmesinin neden olduğu sanat dışı değer yaratımını sorguluyorum. Walter Benjamin'in kâhince içgörüsü, eserlerin tıpkısının üretilmesine yönelik teknolojik gelişmelerin, geçmişteki sanat tanımlarını tehlikeye soktuğunu ve eser ile yaratıcının eşsizliği meselesinin yeniden tanımlanmasına yol açtığını ileri sürer. Bu fikirler sanat tanımının ve sanatsal değerlerin toplumsal olarak inşa edilmiş olduğunu ortaya çıkarır; madalyonun diğer yüzü ise, eşsiz eserlerin dahi bir biçimde değiştirilebileceği veya toplumsal olarak yeniden inşa edilebileceğini (epigrafta Bourdieu'nün ileri sürdüğü baştan "okumalar" meselesini ve içerimlerini) görmektir. Madeleine Akrich'in Beaune'daki altar panosu ve Robin Wagner-Pacifici ile Barry Schwartz'ın Washington'daki Vietnam Gazileri Anıtı hakkında yaptıkları vaka çalışmaları, eserlere nasıl farklı toplumsal anların imgesi olarak ve bazen de ikon olarak bakıldığını gösteriyor.

Eşsiz sanatçılar, eşsiz sanat eserleri

Modern dünyada, estetik değerin altında yatan iki ilke, yani eser tek bir sanatçının yaratısıdır ve eşsizdir, birbirine geçmiş haldedir ve bu durum bir yandan çoğu insan tarafından tartışmasız bir gerçek olarak kabul edilirken, diğer yandan da sanat uzmanları, sanatçılar ve sanat profesyonelleri (sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri, estetikçiler, müzikologlar) tarafından bir teamül olarak benimsenmiştir. Bir ressam esere imzasını atıp, eserin kendisi tarafından yapıldığını kanıtladığında, bu ilkelerin en basit düzeyde garanti altına alınmış olduğu kabul edilir. Belirli eserlere birer yaratıcı tayin etmek için çok

büyük çabalar sarf edilecek kadar önemlidir bu ilke. Bir eserin açıkça kolektif eylem ürünü olduğu durumlardaysa (bir sinema filmi gibi), sanat dünyası aktörleri onu (başarısızca) sanat tanımının dışında bırakmaya çalışmış, dışlayamadıklarında da çerçeveye dahil etmek amacıyla, 1. Bölüm'de gösterdiğim üzere, esere bazen rasgele seçilen tek bir yaratıcı atamışlardır.

Bir sanat eseri mutlaka bireysel bir yaratı olmalıdır, ancak bu yetmez, zira eser aynı zamanda eşsizliğiyle veya en azından az bulunurluğu, nadirliği ile tanımlanır (Moulin 1978). Burada kastedilen eşsizliğin prototipi, usta bir sanatçının orijinal bir eseridir, yağlıboya veya karakalem fark etmez. Usta elinin eserin içinde veya üzerinde kolayca görünür olması, belirli bir sanatçı tarafından yaratılmış olması ile birlikte, eserin eşsizlik ölçütüdür. Bu plastik sanat biçimleri, onların estetik değerini oluşturan ve bitmiş halde sunulduklarında veya kamuya açıldıklarında fark edilmelerini sağlayan temel öğeleri barındırır. Rémi Clignet'in ileri sürdüğü biyolojik terimi ödünç alacak olursak, bu temel öğeler eserin fenotipini oluşturur (1982, 10). Ancak orijinallik ve eşsizlik farklı sanat biçimleri için aynı anlama gelmez. Plastik veya görsel sanatların, edebi sanatlar veya performans sanatlarının içerdiği eşsizlik farklı türdendir. Bu koşullar altında edebi sanatlar veya performans sanatları sadece kısmen bitmiştir. Yapıları gereği özünde tamamlanmamış eserlerdir; tamamlanmaları için sahneye koyulmaları veya yayımlanmaları gerekir. Sosyal (ve ekonomik) değerlerinin büyük bir kısmını da bu süreçler sağlar. İşin ilginç yanı, modern zamanlarda eşsizliğe verilen öneme, giderek artan ve çeşitlenen kopyalama ve çoğaltma teknikleri eşlik etmektedir.

Bu örnekler, sanatsal tanımların modern teknolojik gelişmeler yüzünden yenilenmesi gerektiği izlenimini yaratsa da, benim niyetim böylesi bir yorum yapmak değil. Bu yorum yanlış bir şekilde, teknolojiler icat edilmeden veya yayılmadan önce, sadece orijinal ve eşsiz eserlerin yapıldığını ve sanat olarak geçerli sayıldığını ima eder. Halbuki orijinallik bir eserin kişisel koleksiyonlara veya müzelere alınması için her zaman aranan bir ön koşul değildi. Orijinallik hâkimiyeti ele geçirmeden önce ve geçirdiğinden beri önemli olan başka kriterler de vardır. Örneğin geçmişte, sanat eseri yapımında kullanılan malzemelerin değeri daha önemliydi. Bu malzemelerin sanatta kullanılma nedenleri kısa bir yorumu hak ediyor.

Değerli vasıta, değerli sanat eserleri

Sanat eseri yapımında sanatçının kullandığı malzemelerden ileri gelen değer, geçmişte esas olsa da, günümüzde eşsizlikten ve sanatçı dokunuşundan sonra gelir. Bu fikrin şu anda zor kabul edilir olması, yirminci yüzyıl başında avangart sanatçıların gündelik nesnelerden, hatta çöpten yaptıkları eserlerin sanatsal (ve ticari) değere sahip olduğunu kabul ettirmede başarılı olduklarını kanıtlar.[2] Kullanılan malzemelerin özelliğinin yanı sıra, sanat nesnesinin fiziki boyutları da eserin piyasa değerini belirlemede önemsizmiş gibi görünebilir (estetik bakış açısından); ancak sanat piyasası katılımcıları tarafından, özellikle de sanat piyasası alışverişlerine egemen olan rutin sanat eserleri için, pek değişmeyen, görece istikrarlı bir ölçüt olarak kullanılmıştır (Moulin [1967] 1987; Crane 1987).

Mal mülk sahipleri neden varlıklarını sanat eserlerine veya bibllolara dönüştürmek zorundadır? Joseph Alsop'un belirttiği üzere, yöneticilerin ve zenginlerin geleneksel malvarlığı çeşidi olan altın ve gümüş gibi nadir taşlar ve metaller, ancak kasaları dolduruyor, normalde bu kişiler ile korumaları dışında kimse tarafından görülmüyordu. Mamullere dönüştürüldüğünde ise bu servet çifte bir rol oynayabilirdi: sahiplerinin statüsünü sembolik bir şekilde teşhir etmek ve acil nakit gerektiğinde eritilmek için el altında olmak (Alsop 1982). Bu yorum diğer yatırım fırsatlarının gelişmesinden önceye dayanan bir uygulamayı açıklıyor olsa da, zenginler biriktirdikleri hazineden nesneler yapması için zanaatkârları görevlendirmeyi zamanla âdet edindi. Nesnelerin eşsizliği, hesaba katılacak en son şeydi, zira nesneler sık sık likit varlıklara dönüştürülüyordu.

Eski ünlü başyapıtlara olağanüstü değer biçilmesi dahi görece yeni bir gelişmedir. Sanat eserleri için kurulan modern açık artırma piyasasının yükselişini analiz ettiği çalışmasında, Nicholas Faith, büyüklüğü dünya çapında kabul edilmiş Raphael gibi sanatçılara ait Usta Ressam tablolarının, sadece 1890'lı yıllardan itibaren bir on sekizinci yüzyıl doğramacısına veya bir Rönesans gümüşçüsüne ait eserlerden daha yüksek fiyatlara ulaşmaya başladığını gösterir. Faith'in altını çizdiği üzere, "piyasa, tabloları henüz geçen yüzyıl için-

2 Gazete kâğıtları, şişe etiketleri, teneke parçaları ve odun kullanarak kolaj yapan sadece Picasso ve Braque değildi; Duchamp eline geçirdikleriyle yaptığı hazır yapımlarla süreci birkaç adım daha ileriye taşımıştı; Kurt Schwitters ise *Merz* eserini etrafta büyük miktarlarda bulunan şeylerin neredeyse hepsini bir araya getirerek yapmıştı.

de esas meziyeti yapımında sarf edilen bol malzeme, beceri ve hüner olan nesnelerin üzerinde konumlandırarak yüceltmiştir" (Faith 1987, 29-30; 85-95).[3]

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren, bu fikirler avangart sanatçılar tarafından sorgulanmış ve bazı entelektüeller için esere değer biçmede kullanılmayacak kıstaslar haline gelmişti (5. Bölüm). Yine de, sanat piyasasının işleyişi ile kurulan değer hiyerarşisinde bıraktıkları izlerden de anlaşılacağı üzere, sanat eserinin parasal değerini etkilemeye devam ettiler. Toplumsal değeri oluşturan temel bileşenler, birinci olarak esere bir yaratıcı isminin atfedilmesi, ikinci olarak ise eserde kullanılan malzemelerin değeridir (yağlı boya, ince fırça, hazırlanmış kanvas; nadir, dikkatlice seçilmiş taşlar veya diğer pahalı malzemeler) (Alson 1982; Moulin 1987; Berger [1972] 1981, 5. Bölüm). Genelde aynı sanatçının yaptığı karakalem veya suluboya çalışmaları, yağlı boya çalışmalarından veya alçıdan yaptığı eserler, mermer veya bronz olanlardan daha ucuzdur (Moulin 1987). Bu durum, on yılı aşkın süredir hiçbir türden eseri piyasaya düşmediği ve gelecekte de düşmesi pek mümkün olmadığı için, son derece değerli olan Leonardo gibi en önemli Rönesans sanatçılarının çizimleri için de geçerlidir. Ancak sanat eserlerinin çoğaltılmasını sağlayan modern olanakların işaret ettiği üzere, bunlar mutlak kıstaslar değildir.

Çoğaltma eserler, yeniden üretimler, kopyalar: sanatsal değer pazarlığı

Sanatçı isminin her türlü madde kümesine değer verebilecek olması ve sanat tüccarlarının genelde küçük eserlere kıyasla büyük eserler için daha çok para talep etmesi dışında, eşsizlik probleminin kendisi de giderek karmaşık ve tartışmaya açık bir mesele haline geldi. Problemin bir kısmı, sanat eserlerinin yasadışı bir şekilde kopyalanması veya taklitlerinin üretilmesiyle ilgilidir. Çok daha derinlerde yatan tehlike ise eserin eşsizliği ve orijinalliğine yöneliktir; eserler doğaları gereği birden çok ise eşsiz değillerdir. Çoğaltma eserler sanatçı ve sanat piyasası için hem bir nimet, hem de bir tehlike kaynağıdır. Bir yandan satın alınabilecek eserler havuzunu büyütme peşinde olan sanat tüccarlarına imkânlar yaratır, diğer yandan da sanat tüccar-

3 Bu arada şunu da laf arasında belirtmeden geçemeyeceğim: Birleşik Devletler Vergi Dairesi, müzelere eser bağışlayan sanat koleksiyoncularına (esere ne kadar ödemiş olurlarsa olsunlar) tabloların tahmini piyasa değerini brüt gelirlerinden düşmelerine uzun yıllar boyunca izin verirken, kendi eserlerini bağışlayan sanatçılara sadece malzeme maliyetini düşme hakkı tanıyordu!

larının sanat arzını, dolayısıyla da fiyatları kontrol etme girişimlerini tehlikeye sokar. Üstüne üstlük, varlıkları, sanata atfedilen sembolik anlamlar ile çatışır. Sonuç olarak, çoğaltmalar sanat sahasında bol miktarda bulunsa da, meşruiyetleri farklı derecelerdedir. Yine de konumları zaman içinde sembolik ve ekonomik değerle yaratılmış bir hiyerarşiye hayli uyum sağlamıştır.

Bu analiz sanatçı dokunuşu mitine meydan okuduğu için, sadece iki-boyutlu eserler veya görsel sanatlar için değil, kopyalanması mümkün tüm eserler için geçerlidir. Heykelcilikte, birçok sanatçı maket yaptığından, bunlar da daha sonra dökümhanelerde istenilen boyutta üretildiğinden veya taş ustaları tarafından oyulduğundan, sanatçı dokunuşu konusu özellikle problemlidir. Son zamanlarda, (genellikle büyük minimalist) eserlerin çelikhanelerde yapılması için sadece talimatlar yazan bazı modern heykeltıraşlar, on dokuzuncu yüzyılda doğal kabul edilen bu heykelcilik uygulamalarını en uç noktalara taşıdı. Bu gibi vakalarda, tek sanatçının hem fikri bulduğu hem de eserin yapımını idare ettiği veya en azından son dokunuşları yaptığı ve elbette esere imzasını attığı varsayılır. Ancak başkaları sanatçı öldükten *sonra* onun eserlerini yaratmaya ya da yeniden üretmeye başladığı zaman, işin rengi değişir. Biçimi heykeltıraşlar yaratmış olsa da, öldükten sonra eserlerin dökümlerini denetlemeleri mümkün değildir.[4]

Çoğaltma sanatın sınırında ise, estetikçilerin ve araştırmacıların onaylamadığı, dolayısıyla tartışmaya da layık görmediği, seri üretim nesneler (resimler, küçük heykeller, şarkılar) bulunur. Yakın bir zamana kadar üzerinde geniş bir mutabakata varılmış bir sanatsal değerler hiyerarşisi vardı ve pop-art'ın yaratılması ile onu takip eden diğer nesnelerin yeniden tanımlanması dönemine kadar, kitle iletişim araçları sanatları, sanat tanımından olabildiğince uzaktı. Estetikçilerin çoğu böylesi sanatları tartışılmaya değmez bularak reddederken, Walter Benjamin sanatın geniş çaplı yeniden üretiminin, sanata atfedilen estetik değerler üzerinde ne gibi sonuçlar doğurduğunu keşfe çıktı (Benjamin 1969). Tabloların fetiş benzeri niteliklerine dair analizinden yola çıkarak, mekanik olarak yeniden

4 Bu mesele Rodin'in ölümünden yaklaşık yarım yüzyıl sonra tamamlanan *Cehennem Kapısı* adlı eserini değerlendiren eleştirmenler tarafından ortaya atılmıştı. Çok daha yakın bir zamanda İngiliz heykeltıraş Henry Moore hakkındaki kitapları gözden geçiren Anthony Barnett, özellikle de hayatının son yıllarında çok küçük boyuttaki maketlerini devasa eserlere dönüştürme işini sayıları kırkı bulan asistanlarına bırakan Moore'un çalışmalarına yönelik ciddi soru işaretleri yaratıyor (1988, 547-8).

üretilen sanatın (özellikle de sinemanın), sanatın yarı sihirli auraya sahip olduğu fikrini yerle bir ettiğini ileri sürüyordu.

Sanatçı dokunuşunun eşsizliği, auranın tek bileşeni olmasa da en önemli unsurlarından biridir. Buna ek olarak, eserin seçkin hami ve maliklerle olan bağı veya devlet ve kiliseye dair önemli tarihi olayların ne kadar merkezinde olduğu da auraya dahildir. Yağlı boya tablo gibi geleneksel sanat eserleri, bu bağlamda sıradan nesnelere göre kıyas kabul etmez bir saygı görür, zira onların aurası, Frazer'ın klasik çalışması *Altın Dal*'da (1911-15) tanımladığı büyüsel bulaşma ilkesiyle uyumludur. Eserin eşsiz yaratıcıya yakınlığı ile ona biçilen piyasa değeri doğru orantılıdır: Yağlı boya tablolar, çizimler ve suluboya çalışmaları gibi sanatçı elinin doğrudan değdiği sanat eserleri, sanatçının görece uzakta kaldığı bir araç ile yapılanlardan daha değerlidir. Ağaç baskılar, asitli veya tahta oyma baskılar, taş baskılar, ipek baskılar ve son zamanlarda da fotoğraflar, mesafenin gittikçe arttığına ve genellikle sanatçı ile bitmiş eser arasına giren bir teknik uzmanlığa işaret eder.

Fotoğrafçıların toplumda sanatçı olarak kabul edilme taleplerinin, sanat dünyası katılımcılarında neden endişe yarattığını çok iyi açıklıyor bu ilke. Portre resimleriyle girdikleri doğrudan rekabet dışında, fotoğraf, sanattan ziyade teknoloji alanına ait, fotoğrafçı da bir sanatçıdan ziyade bir teknisyen olarak görülüyordu. Mekanik araçlarla ürettiği resim üzerinde dokunuşu varmış gibi algılanmıyordu. Sanatçının bitmiş eser üzerindeki somut etkisinin, yanlış bir şekilde algılanan görünürdeki yokluğuna rağmen, ciddi ve uzun süreli "pazarlıklardan", bazen de davalardan sonra, yeniden üretim yapan tüm bu iletişim araçları, sanat araçları arasına alınabilecek potansiyel veya mevcut adaylar olarak kabul edilmeye başlandı (Ivins [1943] 1960; Moulin 1978; Lynes 1980).

Bu yeni araçların sanat dünyası geçit bekçileri tarafından içeriye alınma sürecinde, sanatta hakikiliği oluşturan şeyin ne olduğuna dair uzlaşmalara varıldı. Genelde, çoğaltma eserler lehine iki gerekçe öne sürülür. Yeni biçimleri savunanlar, geçmişte kabul gören büyük sanatçıların çalışmalarına bakarak emsaller ararlar (örneğin, boyama aleti olarak *camera obscura* gibi araçlar kullanan Vermeer). İkinci olarak da, yeni araçlar ile yağlı boya tablolar veya çizimlerin sahip olduğu benzer özelliklere (sanatçı dokunuşunun kanıtı ve yağlı boya tablolara atılan imzalar gibi) dikkat çekerler. Belirli bir çoğaltma eser türünde kullanılan araca göre değişen, sonradan belirlenen kıstaslardır. Bu çoğu zaman, daha erken tarihli bir esere, sonradan yapı-

lanlara kıyasla daha net olduğu gerekçesiyle, geç dönemdekilerden daha fazla değer biçilmesini gerektirir.

Yakın bir zamanda sanatçılar tarafından tartışmaya açılmış olsa da, bir eserin netlik kalitesi, yıpranma emareleri gösteren veya (en azından uzmanlara) soluk görünen eserlere karşı işleyen, estetik ve teknik mükemmeliyet kuralı olarak kabul edilmiştir. Örneğin uzmanlar ağaç baskı gibi biçimlerin ürünleri arasında kalite farkları görse de, buradaki meselenin çizgilerin netliğinden emin olmaktan ziyade, sanatçının eline daha yakın bir eser elde etmek ve kopya sayısını sınırlamak olduğu öne sürülebilir. Bu iddiayı destekleyen diğer bir durum da, son zamanlarda fotoğrafik süreçlerde yaşanan ve baskılar arasındaki farkları ciddi bir oranda azaltan teknolojik gelişmelere rağmen, daha erken bir evreye yönelik tercihin bir kıstas olarak kullanılmaya devam edilmesidir. Resim ve heykellerin görece yüksek sayılarda çoğaltılmasını sağlayan teknolojik süreçler uzun bir geçmişe sahiptir, ancak bu tekniklerin on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda yaşadığı patlama, hakiki eserlerin kopyalardan ayrılması sorununu, daha da önemlisi sanat eserlerini yeniden tanımlama gerekliliğini doğurmuştur.

Bu açıdan fotoğrafın, kullanılan değerli malzemelerden ileri gelen maddi değer konusuyla pek ilgisi yokmuş gibi görünür. Ancak diğer tüm sanat biçimleri gibi fotoğrafın da bir değer inşası tarihi vardır. Alet edevat meraklılarına hitap eden bir teknoloji olarak görüldükten sonra, fotoğraf bir yandan varlıklı kimselerin bir hobisi haline gelmiş, diğer yandan küçük iş adamları için bir geçim kapısı olmuş; en baştan itibaren de ortalama insanlar için bir sanat aracı olmuştu (Bourdieu, Boltanski ve diğ., 1965). Fotoğraf tarihi boyunca bazı fotoğrafçılar, fotoğrafın biçimsel veya içeriksel niteliklerini akademik resimlerle ilişkilendirerek veya avangard sanatla bağlantı kurarak, fotoğrafı bir sanata dönüştürmeyi denemiştir. Örneğin Stieglitz sırayla bu ikisini de yapmıştır. Günümüzde ise tamamen kabul edilmiş bir sanat biçiminin sahip olduğu kurumsal donanıma ve estetik bağımsızlığa ulaşmıştır.

Böylece eşsizlik ve bölünmez yaratı varsayımları, her sanat biçiminin kendi estetik yapısına göre kolayca veya zorla masaya yatırıldı. Genellikle şairler, romancılar, ressamlar ve heykeltıraşların eserlerini yaratırken yalnız olduğu varsayılır, ancak bazı vakalar, işbirliğine görünürden daha fazla dayanan bir faaliyetin, aşırı derecede basitleştirildiğine işaret ederek kuşku uyandırır. En azından romancılarda gördüğümüz üzere, Thomas Wolfe örneğinde olduğu gibi, bir editör

roman yaratımında büyük bir rol oynayabilir. Dahası birçok yağlı boya tablo, "ismi" olan sanatçı denetiminde, çıraklar ve asistanlardan oluşan takımlar tarafından yapılmıştır.

İcra edilen bir eser söz konusu olduğundaysa, eser en azından bir yorumcunun merceğinden yansıdığı için, bölünmez yaratı fikri yapısal bir muğlaklık içerir.[5] Aslında icra edilen birçok eser sunulurken tek bir yorumcudan, örneğin bir solo çalgıcı veya oyuncudan, daha fazlasını barındırır. Performansları için birçok sayıda müzisyen veya yönetmen, yapımcı ve sahne ekibinden oluşan tam kadro bir sahneleme topluluğu gerektirebilir. İş kayıtlara, radyoya, televizyona, filmlere ve diğer yayın veya yeniden üretim araçlarına geldiğindeyse, sayılar katlanarak artar; zira bu iletişim araçları, oyuncuların ve daha birçok kişinin (hepsi olmasa da çoğu kendini sanatçı kabul eden, sanatçı olarak veya en azından kendi yetenekleri sayesinde bir zanaat ustası olarak kabul görmüş, görece uzmanlaşmış çalışanlardan oluşan takımların) yaratıcı ve yorumlayıcı tamamlayıcılığına ihtiyaç duyar.[6]

İşbirliği yapan yaratıcıların çokluğu gün gibi ortada olsa da, eleştirmenler bir esere değer biçmek için, eserin yaratılışından sorumlu tutacakları tek bir birey arama eğilimindedir, bu kişiyi bazen de sonradan belirlerler. Sanat biçimine bağlı olarak, atanan sanatçı filmin yönetmeni, operanın müzik direktörü, orkestra şefi, tiyatro direktörü veya duruma göre yazar olabilir. Makul bir tek yaratıcı bulunana veya atanana kadar, eserin *sanat* olup olmadığı muallaktadır.

Çalışmaların bu şekilde "sanat" olarak tayin edilmelerine dair sayısız örnek vardır ve film örneğinde olduğu gibi, sanatın mekanik olarak büyük çapta yeniden üretilmeye başlanmasından önceye dayanırlar. Örneğin, yaratıcısı bilinmeyen eserlere birer isim etiketi vermesi için uzmanlara başvuran sanat tüccarları vardır. Sanat tüccarı ve uzman ortaklığının en bilindik ve başarılı örneklerinden biri Duveen ve Berenson'dur. Bernard Berenson başarısının büyük

5 Bazıları yorumlayıcının rolünün, bir kompozitör veya yazarın rolünden daha az özgün olduğunu düşünse de, Simmel'in müzik yorumcusunu veya oyuncuyu ciddi birer sanatçı olarak kabul ettiğini belirtmek gerekir.

6 Sanatsal işler yapan bu çalışanların kendilerini sanatçılarla/zanaatkârlarla özdeşleştiriyor olmasının bir işareti de, sendikalarının birçoğunun adının meslek birliği olmasıdır. Örneğin Yazarlar Birliği, sanatsal yazar olmayan araştırmacıları, esas görevleri fayda sağlayacak şeyleri yazmak olanları, bitmiş bir ürünün yaratıcısı olmayan, ancak bürokratik bir biçimde yapılandırılmış organizasyonlarda, karmaşık bir işbölümü dahilinde çalışanları da içerir.

bir bölümünü imzasız eserlere uygun sanatçı isimleri atfetme kabiliyetine borçludur. Belirli bir sanatçı ismi bulunamadığında dahi, Berenson bilinmeyen sanatçılar tarafından yapılan imzasız resimler arasında üslup benzerlikleri fark ettiğini iddia ederek, eserlerin aynı ressam tarafından yapıldığını kanıtlamış olurdu. Eserlerin bilinen tüm sanatçıların eserlerinden tam anlamıyla farklı olduğu, ancak aralarında birkaç ortak üslup özelliği bulunduğu durumlardaysa, "(şehrin ismi) Ustası" veya "(bilinen bir ressamın ismi) Öğretmeni" gibi, yeni bir sanatçı yaratırdı.[7]

On dokuzuncu yüzyıl sonlarına kadar orijinal eserlere bazen önem atfediliyordu (örneğin Gerçek Haç parçaları ve diğer kutsal emanetler), ancak *kopyalar* da neredeyse orijinaller kadar kabul görüyordu. Birçok müze düzenli olarak yağlı boya tabloların kopyalarını, klasik heykellerin alçı dökümlerini topluyor ve zengin sanatseverler veya koleksiyoncular da sanatçılara kopya tablo siparişleri veriyordu. Paul DiMaggio'nun Boston'daki Güzel Sanatlar Müzesi üzerine yaptığı çalışma, alçı dökümlerin müzede sergilenme meşruiyetini henüz yirminci yüzyılın başında kaybettiğini gösterir (DiMaggio 1982; 1987). Sanatı sınıflandırma ve yeniden sınıflandırma veya "çerçeveleme" tarihi, hakikilik ve eşsizliğin sabit birer sanatsal değer ölçütü olmadığını, aksine ilgili aktörler tarafından tartışılarak kabul edildiklerini gösterir. Bu tartışmalar yeni gerekçelerin sunulduğu bir toplumsal sürecin parçasıdır ve bu durumda üzerinde anlaşmaya varılan mesele de eşsiz dokunuşuyla aurasını eserine geçiren romantik sanatçı fikridir.

Bir eserin piyasa değeri, önemli bir sanatçıya güvenilir bir biçimde atfedilmesine fazlasıyla bağlı olduğundan, geçmişte olduğu gibi bugün de ortada bir sahtecilik endüstrisi vardır. Mali risk yüksek olduğundan sahtelerin kökünü kazımak koleksiyoncular için önemli bir uğraştır. Ayrıca müze küratörleri ve sanat tarihçileri gibi uzmanlar için şöhretleri de bir o kadar önemlidir. Ne var ki bir eseri kopyalama girişimi, eserin bu zahmete değeceği anlamına geldiğinden, çelişkili bir biçimde esere daha çok değer, dolayısıyla sanatçıya da fazladan aura katar. Bir eserin sahte olduğunu veya görece daha ma-

7 Bir isim veya bir "marka ismi" verme fikrini günümüzde moda tasarımlarına atılan imzalar temsil eder (Bourdieu ve Delsaut 1975, 7-37). Mekanik olarak yeniden üretilen eserlere değer atfetmek ise daha karmaşık bir süreçtir. Belirttiğim üzere, topluca üretilmiş eserlerin sorumluluğunu tek bir kişiye vermek zor olduğundan, bu konu hâlâ tartışmalıdır.

sum bir şekilde, yanlış sanatçıya atfedildiğini ortaya çıkarmak uzun zaman alabileceğinden, sahtecilik halen kârlı bir çaba olmaya devam ediyor.[8]

En rahat tayin süreci, Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* veya Raffaello'nun *Sistina Madonnası* gibi, yaratılışlarına tarihi belgelerin tanıklık ettiği, binaların bir parçası olan veya menşei tamamen onaylanmış resimler veya fresklere gelindiğinde gerçekleşiyor olmalı. Ancak yine de her değer aralığından, her sınıftan eserler için yanlış atıflar, taklitler veya sahteler sorun teşkil etmeye devam ediyor. Bazen zannedilenden daha kolay kandırılan iyi eğitimli profesyonellerin korktuğu gibi, bu durum özellikle de eski eserler ve eski ustalar için geçerlidir.[9]

Tüccarların hatalı atıflardan kazanacağı çok şey olduğundan, esere doğru sanatçıyı atama süreci piyasa terimleriyle çok kolay açıklanır. Normalde dolaşımda olmayan eserler için de, başka türlü çıkarlar aynı derecede önemli olabilir. Bu durum özellikle kamusal sanat eserleri ve kamuoyunun veya ulusun toplu bir şekilde ilgi duyduğu varsayılan eserler için geçerlidir. Beaune şehrindeki altar panosu üzerine yapılan vaka çalışmasının (Akrich 1986a; 1986b) gösterdiği üzere, bir sanat eserine şüpheli bir yaratıcı atamak, özel-

8 Örneğin en önemli Rönesans tablosu koleksiyoncularından biri olan Ian Wooder'ın 1959 yılında satın aldığı ilk eserin Raphael'e ait olmadığı, sahte olduğu ortaya çıktı. Eserin sahte olduğu, tablo beş yıl sonra British Museum'a bağışlandığı zaman, oradaki uzmanlarca fark edildi. Ancak bu zaman zarfında Wooder bu tabloyu satmış ve yerine 18.000 dolar ödeyerek eşsiz bir Benvenuto Cellini resmi almıştı (bu eserin değeri günümüzde yaklaşık 4 milyon dolardır) (*Economist*, Temmuz 1987, s. 92). Menşeinden şüphe duyulmayanlar dahil, tüm Rembrandt eserlerinin bir yeniden etiketlenme sürecinden geçmesi de bu eserlere sahip müzelerde büyük bir sıkıntı yaratmıştı. Örneğin, Chicago Sanat Enstitüsü'ne ait olan penceredeki kız resmi, artık sadece "Rembrandt'a atfedilmiş" durumdadır (eser 1980'li yılların başlarında Demidoff koleksiyonundan satın alınmıştı). Yaşayan sanatçılara ait eserler için, eserin orijinal olup olmadığı konusunda sanatçıya başvurmak mümkün olduğundan böyle sorunların söz konusu olmayacağı düşünülebilir, ancak onlarla ilgili de bazı belirsizlikler yaşanıyor. Yaşayan bir sanatçının eserlerini ilgilendiren, son zamanların en bilindik şüpheli atıf olayının kahramanı Salvador Dali'dir. Dali, üzerlerine sonradan ona ait eserlerin taşbaskılarının yapıldığı iddia edilen yüzlerce boş kâğıda imza atmakla suçlanmıştı. Eserlerin orijinalliğini belirleme konusunda yasaların vasilere tam yetki verdiği ülkelerde de başka sorunlar baş gösteriyor. Atıfları onaylama yetkisinin verildiği kişiler genellikle sanatçının dul eşi veya yakın bir akrabası oluyor. İddialara göre, Maurice Utrillo'nun annesi Suzanne Valadon, yapılan yanlış atıflara para karşılığında göz yummuş (Cabanne, cilt 1, 1975).

9 Denis Dutton'un *The Forger's Art* kitabı, Han Van Meegeren'in açıkça taklit ettiği birkaç Vermeer eseri üzerinedir. Sanatçı atıflarında bulunanları baştan çıkarabilecek tek şey aleni dolandırıcılıktır (Dutton 1983).

likle de gerçek yaratıcının bilinmediği durumlarda, bazen sanat dünyası katılımcılarının çıkarınadır. Eğer isimlerden biri diğerinden daha revaçtaysa, esere onun isminin verilme şansı hayli yüksektir; en azından geçmişte öyleydi. Ulusal koleksiyonlarda veya müzelerde bulunan eserler gibi, asla satılmayacak olan eserlerin piyasa değerlerinin önemli olmadığı düşünülebilir. Ancak altar panosu çalışmasının gösterdiği üzere, satış hiçbir zaman dışarıda bırakılmaz. Ayrıca söz konusu olan sadece maddi değer değildir, ortada başka çıkarlar da vardır.

Güzel bir şey sonsuz bir keylf midir?

Sanat çalışmalarında çok merkezi bir yer edinen eşsizlik ve hakikilik öncüllerinin kökleri, değişen bir toplumsal bağlama dayanır ve bu bağlam eserlerin dinî ikonlar, büyük sanat, yüksek nitelikli dekorasyon nesnesi veya sadece hediyelik eşya olarak tanımlanmasını doğrudan veya dolaylı olarak etkiler. Bourdieu'den yola çıkarsak (bölümün başındaki epigraf), tüm yeniden okumalar, yeniden görmeler ve yeniden tanımlamalardır sanat eserini meydana getiren. Madeleine Akrich de bu fikre uygun düşen bir biçimde, birbirini takip eden alımlamaların toplumsal tarihini inceleyerek, belirli bir eserin piyon olduğu siyasi dönüşümleri yeniden inşa ediyor. Bu süreç içinde Akrich eserin gelişim gösterdiği dönemleri yeniden yaratmayı başarıyor ve toplumsal tarihi siyasi, ekonomik ve kültürel etkileşimlerden oluşan mikro süreçlerin etkileşimli makro bağlamı olarak vücuda getiren fikirleri bir vaka çalışması aracılığıyla aydınlatıyor (Akrich 1986a; 1986b).

Michelin Lastik Şirketi, kırmızı rehberlerinde restoranlara kalitesine göre yıldız vermek dışında, yeşil rehberinde de Fransa'da (ve diğer ülkelerde) görülmeye değer yerleri listeleyerek turistlere (ticaret ve turizm odalarına ve elbette kendi ürün gruplarına da) benzer bir hizmet sunuyor. Üç yıldızlı seçkilerinin arasında, Rogier Van der Weyden'in yapmış olduğu *Kıyamet Günü* adıyla bilinen poliptik[10] bir altar panosu bulunuyor. Burgundy bölgesinin iki yıldızlı Beaune şehrinde bulunan bu eser, iki yıldızlı Hôtel-Dieu[11] binalarının en önemli süslemesi. 1443 yılında kurulan yapı, 1971'e kadar hastane olarak kullanılmış ve hâlâ yaşlılar için bir bakımevi olarak kullanı-

10 Dört ya da daha çok kanatlı altar panosu —*çev. notu.*

11 Ortaçağda Fransa'da hastanelere verilen isim, Tanrı misafirhanesi anlamına geliyor —*çev. notu.*

lıyor, ancak imarethane artık "ziyaret etmeye, hatta özellikle gidip görmeye değer" bir yer olmuş durumda. Altar panosu bir yıldızlı bir müzede, onun için özel olarak yapılmış bir odaya taşınmış (Michelin, 1977, 56) ve şehirdeki tek üç yıldızlı turistik çekim merkezi olmaya devam ediyor.

Bu eser olmasaydı belki turizm yine de gelişirdi. Ne de olsa Burgundy, şarabı ve yemekleriyle haklı bir üne sahip; Beaune'un ise Burgundy düklerinin merkezi olarak siyasi bir önemi var; mimari açıdan da karakteri özenle korunmuş, geliştirilmiş ve onarılmış. Michelin yazarlarının kaleminden (*a.g.y.*, 55): "Şarap bağlarını ziyaret etmek, Beaune ziyaretinin vazgeçilmez bir parçasıdır: sanatseverler ve iyi şarap meraklıları bu ziyaretten aynı derecede tatmin olacaktır". Dolayısıyla görünen o ki şehrin iki ayrı alana, bağcılığa ve kültürel çekim merkezlerine sahip olmakla kazanacağı çok şey vardır.

Madeleine Akrich bu önem ve değerin altar panosuna nasıl bahşedildiğine yönelik sorular sormakla başlıyor. Cevap verme sürecinde ise, her seferinde eseri yeni baştan sunuyor, başka kişiler veya grupların gözünde eserin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini gösteriyor ve her durumu bu kişilerin ideolojik, estetik, ekonomik çıkarları veya kamu seferberliğinin parçası bağlamında ele alıyor. Bu Raşomonvari strateji ile eserin yaratılışı, efsaneleştirilerek yeniden yaratılışı ve eserde hem restorasyon ile fiziksel olarak, hem de özellikle yeni söylemler aracılığıyla sembolik olarak sonradan yapılan değişiklikler ışığında, bizi büyük sanat anlayışımızı yeniden gözden geçirmeye zorluyor. Altar panosu dört buçuk yüzyıldır yerinde durduğu halde, eserin oralardan geçmekte olan genç bir sanat profesyoneli tarafından yeniden boyanması ve üzerinde yüzyıllardır biriken kirden (mucizevi bir biçimde) kurtarılması ile tesadüfen yeniden keşfedilmesine kadar, eser hakkında neredeyse hiçbir yayın yapılmadığı söyleniyor (Akrich 1986b, 426).

Hastanenin baş görevlisi Papaz Boudrot olaydan yaklaşık kırk yıl sonra (on dokuzuncu yüzyıl sonlarında) eser hakkında yazdığı kitaba, şimdi bölgenin Eski Eserler Komitesi başkanı olan kâşifin zamanında ona yazmış olduğu mektuptan uzun alıntılar yaparak, bu yeniden keşfin hikâyesiyle başlıyor. O dönemde Van Eyck'e mal edilen eseri keşfeden sanatçının ne kadar hayrete düştüğünü hatırlarken, eserin değeri hakkındaki yargısını da yeniden belirtiyor. Antika meraklısının yazılarında, eserin doğrudan *parasal* değerinden bahsettiği açık. Papaz Boudrot'nun aktardıkları uzun süre boyunca hikâyenin aslı olarak kabul edildi ve bu hikâye hâlâ turist rehberlerindeki yazılara

kaynaklık ediyor. Ancak Akrich, eserin bilinmezlik derecesinin "yeniden keşfedenlerin" iddia ettiği kadar düşük olmadığını göstererek bu hikâyeyi kuşkulu bir hale getiriyor ve değer artırma işinin vazgeçilmez bir parçası olarak, sanatın mucize ve gizemlerle birlikte anılmasını bizzat mit yaratma sürecinin gerektirdiğini iddia ediyor. Altar panosu "keşfinin" yapmayı başardığı şeyse, eserin niteliği, ikonografisi ve estetik değeri hakkında yazacak olan diğer sanat uzmanlarının dikkatini esere çekmekti.

Eserin görünürdeki değerinin tanınmasıyla birlikte, bazı hastane görevlileri pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde hastane bütçesini düzeltmek amacıyla altar panosunun satışını gündeme getirdi ancak muhalefetle karşılaştılar. Yüzyıl ortasındaki dinî uyanış ortamında, Papaz Boudrot kurumun dinî kökenli hayırsever karakterini güçlendirme arzusuyla, altar panosunu ait olduğu yerde, ilahi bir yadigâr olarak tutmak için, mücadelesini dinî saf adına yürüttü. Eserin başlı başına parasal değerinin veya salt estetik değerinin artması değil, dinî karakterinin güçlenmesi dinî saffın çıkarınaydı. Sanat uzmanlarının yorumlarına işte bu gerekçelerle karşı çıktılar. Uzmanlar Van Eyck'e yaptıkları yanlış atfı Van der Weyder olarak görece kolay bir şekilde düzelttilerse de, eserin ikonografisi üzerine anlaşmaya varamadılar ve bu konuda hâlâ belirsizliğini koruyan yanlar vardır. Papaz Boudrot olayı kendi açısından anlatırken, eserin estetik veya sanat tarihi zeminlerinden yola çıkılarak eksiksiz bir şekilde açıklanamayacağını, nihayetinde İncil'e dayanan bir metin çözümlemesinin gerekli olduğunu belirtir. Ayrıca onun düşüncesine göre, eser dinî bir resim olduğundan, görenlerin üzerindeki esas etkisi estetikten ziyade anlatımsaldı ve beğenilere değil, dinî duygulara hitap ediyordu. Eserin ana fikri ona göre Tanrı'nın günahkârları yargılaması, bazılarını Cehenneme bazılarını da Cennet'e göndermesi olarak açıklanabilirdi.

Boudrot aynı zamanda eserin Beaune hastanesinin kemikleşmiş bir parçası olarak sahip olduğu geleneksel statüyü vurguluyordu. Altar panosundaki kurucu hamilerin resimlerine işaret ederek, eserin dışarıya satışını engellemeyi başardı. Boudrot takdire şayan bir biçimde eserin hem teolojik öneminin, hem de estetik niteliğinin evrensel olarak tanınmasını sağlarken, bir yandan da hayırsever kurumun eseri kaybetmesini veya eserin dışarıya satışını engelledi. Bu sayede eser yarım yüzyılı aşkın bir süre boyunca hastanenin sembolik bir süslemesi olarak kalmayı başardı.

Akrich sanat olarak nitelendirilen eserin, onu tanımlayan süreçler ve birbiri ardına gelen yeniden tanımlamalar incelenmeden kavra-

namayacağını gösteriyor. Sürecin en başından başlarsak, on beşinci yüzyıl mesenleri herhangi bir sanatçıyla değil, o dönemin şöhretli sanatçılarından biriyle anlaşmışlar; uzun ömürlü bir araç olan yağlı boyanın sağlam bir zemin üzerinde kullanımını şart koşmuşlar ve hastaların ve yaşlıların ölmek üzere getirilip bırakıldığı bir kuruma uygun bir konu seçmişler.

Profesyonel bir tartışmanın nesnesi haline gelene kadar, eserin dışarıdan hiç olmasa da çok az ilgi görmüş olduğu söylenebilir. Akrich'in anlattığı aşamanın sonucunda ise, altar panosu onu önemli bir ressama düzgün bir şekilde atfedilmiş bir "sanat nesnesi" (*une oeuvre*) olarak görenler ile öncelikli olarak ahlaki ve dinî, sonra da yerel bir öneme sahip bir eser olarak görenler arasında gidip gelen bir konum edinmiş. Eserin fiziksel değişikler geçirmesine ve ülkenin bir ucundan diğerine taşınmasına da işte bu zaman zaman çekişmeli geçen müzakereler neden olmuş.

Olaylar on dokuzuncu yüzyılda eserin "restorasyon" geçirmesiyle başlar. Bu amaçla eser (yükleneceği trene daha iyi sığması için!) ortadan ikiye kesilmiş ve (muhtemelen günümüzde kabul edilen eser muhafaza ilkelerine hiç de uygun olmayan bir biçimde) yeniden boyanmıştı. Bu gelişmeler sırasında eser Paris'te de sergilenmişti. Kula Ring'in kolyeleri ve bilezikleri gibi (Malinowski 1922), altar panosu da köyünden çıkıp Fransız dünyasının merkezine yolculuk yapmış, 1878 Dünya Fuarı'nda sergilenmesiyle birlikte de hem dünya çapında görücüye çıkmış, hem de daha çok "aura" kazanmıştı (Benjamin 1969; Akrich 1986a, s. 265). Akrich'in de işaret ettiği üzere bu olayın sonuçlarından biri de, sanatsal üretimle ilgili toplumsal süreçte "kamu"nun yeni bir aktör olarak ortaya çıkması veya onun sözleriyle "somutlaşması"ydı (1986a, 265). On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyılın başında kamunun yaratılması, toplu taşıma ve iletişimde yaşanan gelişmelerle bağlantılıydı, ancak bu etmenler elbette yukarıda değindiğimiz dinî uyanış ortamını da içeren, birbirlerine yoğun bir ilişki ağıyla bağlı bir dizi sürecin sadece bir parçasıydı.[12]

Ancak eser hakkında yeniden okumalar yapılmaya devam edildi.

12 Demiryolu taşımacılığının gelişmesi ile Lourdes gibi yeni hac mekânlarının ortaya çıkışının çakışması, üzerinde çalışılmaya değer bir konudur. Bilindik bir mucizenin gerçekleşmediği yerlerde de, hem dinî uyanışa hem de kuruluş aşamasındaki turist/hac endüstrisine destek olması için sanat kullanılmıştır. Örneğin, tapınaklar veya çarmıha gerilmiş devasa İsa figürleri gibi birçok dinî anıt yapılmış ve komşu ilçelerden görülebilmesi veya hacılar için bir seyahat amacına dönüşmesi için yüksek yerlere inşa edilmişti.

Yirminci yüzyılda, zaten rağbetin ve vakıf gelirinin azalması nedeniyle güç kaybeden yüzlerce yıllık rahibe bakımevi düzeni, teknokratik tıbbın artan nüfuzu ve refah devleti finansmanının da aleyhine çalışmasıyla sona erdi. Diğer yerlerde olduğu gibi Beaune'da da yeni bir hastane inşa edildi ve eskisi küçük bir kuruma dönüştürüldü. Beaune böylece dinî faaliyetlerin ve festivallerin odak noktasıyken, gündelik hayatta şarap piyasasına yönelik özellikle de ekonomik faaliyetlerin giderek önem ve merkeziyet kazandığı bir yere dönüştü.[13]

Tüm bu olaylar sırasında altar panosunun statüsü sorunu tekrar gündeme geldi. İkinci Dünya Savaşı dönemi, çeşitli grupların eser üzerine yaptıkları tanımı kabul ettirmek için birbirleriyle giriştiği rekabetle geçti. Nihayetinde iki görüş, eserin aslına uygun olarak yenilenmesini talep eden merkezi devlet dairesinin (Tarihi Anıtlar Yüksek Komitesi) ve artık hastane işlevini kaybeden binaları başka şekillerde kullanıma açmak için uğraşan Hôtel-Dieu yerel yöneticilerinin görüşleri baskın çıktı. Burasının daha çok turist çekmesini sağlama fikri, giderek zenginleşen toplumda genel bir hareket olarak ortaya çıktı. Bu kapsamda eser, işlevsel bağlamından koparılmak pahasına, daha iyi bir şekilde korunacağı iddiasıyla yeni bir yere taşınacaktı.

Safların ve müttefiklerin değiştiği, farklı yönetimlerin gelip geçtiği birkaç yıl boyunca, farklı aktörler kişisel amaçları ve konumlarının veya temsil ettikleri grupların çıkarları adına bu meseleyi tartışmaya devam etti. Akrich'e göre kazanan taraf ticari güçler, Beaune'un iş adamları oldu. Bourdieu ve Darbel'in müze ziyaretçileri çalışması bulgularıyla uyumlu bir şekilde (1974), halkı anladıklarını gösterdiler. Şarap tacirleri pazarlama becerilerini kullanarak, özünde dini ve hamileri yüceltme ve ölmek üzere olanları korkutup pişman etme amacını taşıyan ezoterik bir resmi alıp, başarılı bir şekilde yorgun sürücüler ile acıkmış ailelerinin ziyaret ettiği "muhteşem bir güzelliğe" dönüştürdüler.

Resmi, sürekli yeni şişelere aktarılan eski bir şarap olarak görmek yerine, şarabın değişimden muaf olmadığını unutmamak önemlidir. Yıllanma sürecinde iyileşebilir ve daha da değerlenebilir ya da bozulabilir. Nasıl tanımlanırsa tanımlansın, sanat eseri niteliğinin, Beaune altar panosu örneğinde olduğu gibi, devamlı olarak değişen

13 *The New York Times* gazetesinde şarap üzerine bir köşe yazan Frank J. Prial, imarethanenin yüzlerce yıllık bağışlarla elde ettiği yaklaşık 140 hektarlık şarap bağları olduğunu ve burada değerli bir şarap türü olan Burgonya şarabının üretildiğini yazıyor.

bir dizi sosyal aktörün müzakere ettiği bir değerlendirme ve kazandığı bir beğeni olduğunu hatırlamak önemlidir.

Sanat tarihçilerinin, uzmanların veya estetikçilerin kıstaslarına göre Akrich'in çalışması başarısızdır, çünkü sanat eserine, "sanat, sanat içindir" açısından bakamamıştır. Poliptik tanımı öylesine muğlaktır ki eseri oluşturan kaç panel var, hayırseverlerin portreleri hangi tarafta, ressam hangi renkleri kullanmış, gibi, sanat profesyonellerinin sermayesi olan çeşitli türden bilgilerin hiçbiri net değildir. Ne var ki sosyolojinin bakış açısından Akrich'in analizi olağanüstüdür. Çalışmasının güçlü yanı, bu eseri sonuçta bir *oeuvre d'art* yapan çok önemli tarihi anlara dair sunduğu zekice analizdir. Onun sözleriyle: "Nesne ve nesnenin içinde konumlandığı ağ birbirinden ayrılamaz... bir mutlağın göreceli inşası aracılığı ile, nesnenin ve ağların aynı anda inşa edildiğini gördük" (Akrich 1986a, 277).

Bu çalışmanın en net sonucu, şeyleri sanat eserlerine dönüştüren, yeniden değer biçmeyi amaçlayan toplumsal süreçlerin adımlarını, mitolojik öğelerden arındırmaktır. En başından beri mükemmeliyeti mutlak olmayan, sanatsal dehanın mucizevi açığa çıkışı için diyebiliriz ki *Son Yargı* konumunu ancak toplumun "son yargısı" ile kazanır. Aslında Akrich'in kendi anlatımında ima ettiği ancak açıkça belirtmediği fikir ise, bunun sadece yeniden değerlendirmeler zincirindeki "en son" yargı halkası olduğudur.

E pluribus unum mu, *Ex uno plures* mi?[14]

Robin Wagner-Pacifici ve Barry Schwartz'ın, Washington'daki Vietnam Gazileri Anıtı hakkında yaptığı çalışma, çok daha kısa bir zaman dilimini kapsamasına rağmen (Beaune altar panosuyla karşılaştırıldığında bahsedilen olaylarla aynı zamana denk gelir), Akrich'in hikâyesiyle benzer özellikler taşır. Belli bir sanat eserine odaklansalar da, yaptıkları yeniden okuma çalışmasının merkezinde, eseri bir sanat olarak ele alıp analiz etmek değil, eserin estetik yanlarının, ne kadar tartışmalı olursa olsun, eserin bir sivil anıt olarak sahip olduğu siyasi işlevden ayrılamayacağını göstermek vardır. Farklı kökenlerden insanlar barındıran ve "birden çok geçmiş anlayışı-

14 *E pluribus unum* (Lat.) ve *Ex uno plures* (Lat.): Birleşik Devletlerin armasında bulunan ve farklı kökenlere sahip vatandaşlarının, farklı eyaletlerinin birliğini vurgulayan ilk deyiş, "birçok şeyden oluşan tek bir şey" anlamına gelirken (*out of many, one*), ikincisi, "tek bir şeyden çıkan birçok şey" (*out of one, many*) anlamına gelir —*çev. notu.*

nın rekabet ettiği" bir toplumda, eserin, Durkheimcı bir işlev olan geleneksel inançları sürdürme işlevini görmesi için bir araç olarak kullanılmaya kalkışılmasıyla ilgileniyorlar. Kuramsal problemleri ise kutsallığın nasıl çoğul olabileceğini ve bu eserin belirgin özellikleri ile çoğul bütünlük arasındaki bağlantıyı anlamaktır (Wagner-Pacifici ve Schwartz 1987).

Olayın arka planı hakkında bilgi vermek gerekirse, istenmeyen bir savaş adına bir anıt yapılması fikrinin hükümete değil, bu savaşa katılmış bir grup gaziye ait olduğunu belirtmeliyiz. Anıtın, çatışmada öldüğü bilinen tüm Amerikalıların isimlerinin kazındığı bir duvardan oluşması niyetiyle yola çıkılmıştı. Wagner-Pacifici ve Schwartz, iki parçanın geniş bir açı oluşturacak şekilde karşı karşıya geldiği, minimalist, sade bir siyah duvardan oluşan ve bin dört yüz başvuru arasından seçilen eserin tasarımı üzerine büyük tartışmalar çıktığından söz ediyor, ancak kazanan eser hakkında yapılan estetik tartışmanın ayrıntısına girmiyor. Durum ciddiyetle tartışıldıktan sonra, üzerinde belirgin her hangi bir değişiklik yapılmadan eser kabul ediliyor, ancak figüratif tarzda çalışan bir heykeltıraşın elinden çıkan üç ordu mensubu heykeli duvarın menzilinden uzak, ama yine de yakın bir yere ekleniyor.[15] Son tamamlayıcı parça olarak da yüksek bir direk üzerine Amerikan bayrağı çekiliyor.

Yazarların bu anıt hakkındaki analizi üç anlam boyutu içeriyor: yorum (insanlar anıt hakkında neler diyor); eylem (insanlar anıt çevresinde nasıl davranıyor); ve konum (var olan diğer anıtlarla arasındaki somut bağlantılar). Yorumları resmi söylemlere (söylevler ve gazetecilik açılarından); eylemleri kendilerinin veya başkalarının yaptığı gözlemlere ve ziyaretçilerin anıta bıraktığı nesnelerin veya mesajların analizine; konumu da anıtın Mall'da[16] bulunan diğer ünlü anıtlar bağlamında konumlandırılmasına dayandırıyorlar. Böylelikle eleştirmen ve estetikçiler tarafından kullanılan genel sanat sınırlarının, bütünlüklü bir yorum için gerekli alt yapıyı sağlayamayacağını kabul etmiş oluyorlar.

15 Wagner-Pacifici ve Schwartz bu erkek figürlerinin görünüşlerini ayrıntılı bir şekilde anlatmıyor, ancak bu figürlerden birinin zenci olması onların analizine uygun düşüyor. Ayrıca kadın ordu mensuplarını, özellikle de isimleri duvarda da kazılı olan hemşireleri temsil etmesi adına, heykele bir kadın figürü eklenmesi için feminist grupların baskı yaptığını belirtiyorlar. İsteklerini sunduktan sonra bu taleplerinin karşılanacağı duyuruldu.

16 National Mall: Washington D.C.'de içinde müzelerin ve anıtların bulunduğu halka açık bir ulusal park —*çev. notu.*

Bu başlıkları bağlamından kopartılmış birer mikroanalitik çerçeve olarak ele almaktansa, her bir gözlemi siyasi, tarihi ve ideolojik uğrağına dayandırıyorlar ve elde ettikleri bu birleşimi sanatsal sembolizmin ve sanat eseri inşasının ayrılmaz bir parçası olarak görüyorlar. Savaşın tartışmalı doğası düşünüldüğünde, öncelikle neden böyle bir anıtın dikilmesine karar verildiğini soruyorlar. Normalde bir anıt şanlı bir olayın hatırası görevini görür, ancak bu vakada çocukları, eşleri, arkadaşları ve sevgilileri ölenler dışında, hatırayı yaşatmak isteyen pek kimse yoktur.[17] Araştırmacılar, Başkanlık Komitesi ve Güzel Sanatlar Komisyonu'nun yayımlanmış tartışma kayıtlarına dayanarak, anıtın, bir taraftan Birleşik Devletler'in savaşa katılmasının meşru olup olmadığı kavgalarıyla, diğer taraftan acısını ulusun çektiği yenilgiyle bölünen yönetimi yeniden birleştirme niyetiyle yapıldığını ileri sürüyorlar. Hem bunu gerçekleştirecek, hem de olayın kendisini yumuşatacak bir yol aramışlar. Komisyon bu amaçla sıra dışı bir stratejiye başvurup, tasarımı siyasi içerikten arındırarak sadece ölen kişilerin isimlerinin listelenmesi yoluna gidiyor. Amaç sadece bu olduğundan, soyut bir tasarım seçme ve eseri seçkin bir konuma, ancak neredeyse yeraltına, daha az tartışmalı diğer anıtlara göre dikkat çekmeyecek bir açıya yerleştirme fikri ilk komisyona mantıklı görünüyor.

Anıt sadece isimlerden oluşan siyah bir duvar değil. Wagner-Pacifici ve Schwartz'ın dikkat çektiği üzere, yapılan iki büyük ekleme eserin karakterini değiştirmiştir. İlk olarak hem ulusun çok kökenli bileşiminden, hem de savaşa karşı takınılan tutumların çeşitliliğinden kaynaklanan gerekçelerle yarışma sonucuna itiraz edilmiş ve daha sonra muhafazakâr siyasi kanadın itirazlarını bertaraf etmek amacıyla uzlaşmaya varılarak figüratif heykeller ve bayrak eklenmiştir. İkinci olarak, daha sonra ele alacağımız üzere, anıtı görmeye gelen ziyaretçiler davranışlarıyla anıtın görünüşünü beklenmedik bir biçimde her gün değiştirmektedir. Yazarlar bir bütün olarak bu

17 Neredeyse aynı derecede hatırlanmak istenmeyen Kore savaşında, üç yıllık bir zaman zarfı içinde yaklaşık altı milyon asker görev almıştı ve bu savaşta verilen kayıpların sayısı Vietnam savaşınınkiyle hemen hemen aynıdır (57.000). Ancak bir gazete yazısının belirttiği üzere bu savaş, bir sinema filmine ve "M*A*S*H" isimli popüler bir televizyon dizisine sahip olmaktan öteye geçemedi. Gaziler 1986 yılında Kongre desteği alsa da, organizasyon heyetine (Vietnam Anıtı'nın yakınlarında) bir alan tahsis edilmesini sağlayacak randevuları ayarlaması için Başkan Reagan'ı ikna etmekte zorlandılar. Münferit girişimlerle para toplanmaya çalışıldı, ancak ilk etapta toplanan iki buçuk milyon doların neredeyse yarısı Kuzey Koreli bir otomobil şirketi tarafından bağışlanmıştı (*New York Times*, Kasım 11, 1988).

eser grubunun "aynı anda hem toplumun birliğini hem de çelişkilerini", halen acı veren bir geçmişin devam eden çokanlamlılığını ifade etmede ne kadar başarılı olduğunu gösteriyor (Wagner-Pacifici ve Schwartz 1987, 7). Durkheim'ın ve resmi retoriğin geçmişte iddia ettiklerinin ve Robert H. Bellah'ın sivil din (1970) analizinde belirttiklerinin aksine, yazarlar, kolektif hafızanın sadece geçmişin olumlu bulunan yönlerinden oluşmadığını, "şimdiki zamanın kanaatlerini ve kaygılarını en iyi şekilde açıklayan yanları" da içerdiğini öne sürüyor (Wagner-Pacifici ve Schwartz 1987, 8).

Daha önce dile getirdiğim üzere, yazarlar sadece eser üzerine yapılan yorumları değil, ziyaretçilerin anıt etrafındaki davranışlarını da analiz etmiş. Anıtların bolca bulunduğu bir şehirde, bu anıtın genel olarak kalabalık arkadaş, aile ve turist gruplarını çektiğini ve en popüler ziyaret noktalarından biri olduğunu gözlemlemişler. Duvar estetik bir nesne olarak tanımlanmaktan ziyade duygulara hitap ediyor ve sanki dinî bir hac mekânıymış gibi çeşitli eşyalar, hatıralar ve yazılı mesajlar bırakılmasına davetiye çıkarıyor.[18] Aslında üzerine savaşta ölmüş kişilerin isimlerinin kazındığı duvar, heykellerden çok daha fazla ilgi ve bağlılık uyandırıyor gibi gözüküyor. Eğer yazarların yorumları doğru ise, komisyon üyeleri bu anıtla birlikte hedeflerine başarılı bir şekilde ulaşmış demektir, zira anıt, dikkati kimsenin benimsemediği bir savaşın utanç verici sonucuna değil, insanların tek tek yaşadıkları acılara çekiyor. Dahası, bu eser, anıtın birbirinden ayrı parçaları gibi "dokunmadan bir arada duran[lardan]" oluşan ulusun kendisini temsil ediyor (*a.g.y.*, 7).

Bu bakımdan alıntı yaptıkları Walter Dean Burnham ile aynı fikirdeler. İki taraf da 1970'li yılları ve 80'li yılların başlarını "kolektif değerlerde ve kişilerin kendilerini algılama biçimlerinde kökten bir değişimin, bir 'gericiliği canlandırma hareketi'nin, yaşandığı" bir dönem olarak görüyor. Eğer durum böyleyse, eser hakkındaki siyasi ve estetik tartışmalar ile ziyaretçilerin beklenmedik davranışları dahil, eseri kavrayışları, onu farklı türlerin bir karışımı olarak görmeleri, yerleştirilmesi ve konumlandırılması hakkındaki fikirleri, Becker'in kolektif eylem ve kurgulama, Bourdieu'nün birbirini takip eden yeniden okumalar ve Akrich'in sanatsal yeniden tanımlamaların sürekli dinamiği hakkındaki görüşleriyle kesişmektedir.

18 Brüksel'deki Yahudi Soykırımı Anıtı veya modern savaşlarda ölen askerlerin adına yapılan anıtlarda olduğu gibi, işin özünü isimlerin oluşturduğu diğer anıtlarda da bu durum geçerlidir.

Wagner-Pacifici ve Schwartz çalışmalarında sanatçıların kişisel yönelimlerini sorgulamıyor. Yakın tarihli sanat çalışmaları, sanatçıların niyetlerini açıkladıkları demeçleri harfiyen kullanma veya uzun süre önce ölmüş sanatçıların niyetlerini yeniden inşa etme konularında ihtiyatlı olsa da (örneğin, Beaune altar panosunun ressamı Rogier Van der Weyden gibi sanatçıların düşünceleri hakkında çok az şey bilinmektedir), Vietnam Anıtı çağdaş bir eser olduğu ve sanatçılar da sessiz olmadığı için, sanatçıların fikirleri eserin çok sesliliği konusuna açıklık getirecek bir destek olabilirdi. Maya Lin'in yarışmayı kazanan tasarımı, eserin tasarımı (siyah, yalın minimalizm), Lin'in Yale Üniversitesi'nde lisans eğitimine devam eden genç bir kadın olması ve Çin kökenli bir Amerikalı olması gibi farklı nedenlerden ötürü aslında birçok insanı rahatsız etmişti. Protestolar sonucunda, yarışmada dereceye giren (3. Sıra) tek figüratif heykeltıraş olan Frederick Hart'a tasarımını elden geçirip, anıta uygun olacak şekilde değiştirmesi için bir şans verildi ve bu talebi yerine getiren Hart'ın heykelleri de böylece anıta eklendi.

Üslubunun biraz sert olduğu bir röportajda (Hess 1983, 124) Hart, Maya Lin'in eseri birinci ilan edildiğinde Beyaz Saray'ın "demokratik" bir mektup yağmuruna tutulduğunu ve gelen mektupların İçişleri Bakanı James Watt'a iletildiğini iddia ediyor. Kendi tarzını "hümanist" olarak savunurken, Lin'in soyutlamasını "nihilist", "dünyadan kopuk" buluyor; Lin'in seçkinci sanatı karşısında kendi sanatını "eyleme geçmiş demokrasi" olarak adlandırıp popülist olduğunu söylüyor ve Lin'in sanatını "hayatı küçümseyici" olarak nitelerken, kendi sanatının on dokuz yaşında ölüp giden gençlerin trajedisini yansıttığını söylüyordu. İddialarında kullandığı ideolojik karakteri açık terimlere rağmen, savaş karşıtı liberallere çekici gelen ve tarihin karanlık bir anını ve ölümü vurgulayan siyah renk yerine, "generalleri değil, on dokuz yaşındakileri" onurlandıracak beyaz rengi seçmediği ve siyah duvarda ısrarcı olduğu için tartışmanın siyasileşmesinden ötürü Maya Lin'i suçluyor. Eğer Lin siyah renkte ısrarcı olmasaydı, beyaz fon rengini kabul edip uzlaşmaya yanaşsaydı, ondan heykel yapmasını istemelerine de gerek kalmayacaktı imasında bulunuyor. Maya Lin ise siyah rengi tercih etmesinin nedenlerini şöyle açıklıyor: "beyazdan daha barışçıl ve ince bir renk. Beyaz mermer çok güzel olabilir, ancak onun üzerine yazılan bir şeyin okunması mümkün değil. Ben gözü yormayacak ve cilalandığında bir aynaya dönebilecek bir şey istedim. Buradaki önemli nokta, isimler üzerinde kendi yansımanı görmek" (*a.g.y.*, 123).

Lin'in tasarımının soyut doğasına bakarak, liberal güvercinler veya şahin muhafazakârların bu eserden nasıl ve neden siyasi veya başka türlü mesajlar çıkarttığını anlamak zor olabilir. Nihayetinde minimalist soyutlamanın görünenden öte bir içeriği yoktur. Ancak geçtiğimiz yüzyılı kapsayan siyasi ve estetik hareketlerin tarihi, istisnalar bulunsa da, liberalizm ile soyut sanatın, muhafazakârlıkla da figüratif gerçekçiliğin uzun süre birlikte anıldığını gösteriyor. Sanat ve siyaset iddia edildiği gibi düzenli bir ilişkiye sahip olmasa da, bütüne bakıldığında, romantizm, gerçekçilik, doğalcılık, izlenimcilik ve kübizm dahil bazı "avangart" sanat biçimlerinin (kendi tarihsel bağlamlarında) genellikle liberal veya sol eğilimli hareketlerle veya siyasi yönelimlerle ilişkilendirildiği görülür. Dreyfusard karşıtlarının safında yer alıp arkadaşlarının çoğunu ve sanat dünyasındaki meslektaşlarını reddeden Degas; tümü sembolist akım denmesi mümkün olmasa da bazı sembolist ressamlar; vortisist İngilizler ve birçoklarından açıkça daha seçkinci ve demokrasi karşıtı olan İtalyan fütüristler gibi, birçok önemli istisna vardır. Hatta fütüristlerden bazıları Mussolini ve faşist hareket saflarına katılmıştır (Poggioli 1971; Chipp 1968).

Frederick Hart'ın yaptığı diğer yorumlar, seçim sürecinin siyasi temelini, yani muhafazakâr yönetimin karşı olduğu sembolik biçimleri tamamen bastırmadan kendi tercihlerini dayatmada nasıl başarılı olduğunu ortaya koyuyor (Hess 1983, 124). Bu durum genel anlamda Wagner-Pacifici ve Schwartz'ın yorumunu desteklese de, aynı zamanda, Akrich'in analizinde merkezi bir yeri olan fakat analizlerinde yeterince yer vermedikleri bir öğeye, yani sürecin boylamsal doğasına daha çok dikkat edilmesini gerektiriyor. Bu eleştiri temelsizmiş gibi görünebilir zira yazarlar çeşitli kurumlara bağlı aktörlerin kullandığı söylemleri yeniden inşa ederek, mikro analizin eş zamanlı olduğu mitine özellikle karşı çıkıyor. Anıtı, Burnham'ın bahsettiği "gericiliği canlandırma hareketi"ne doğru yaşanan geçiş bağlamında düşünerek, geçmişi açıkça şimdiki zamanın ışığında yorumluyorlar. Ancak yeterince ileriye gitmiyorlar, zira ele alınan zaman dilimi kısa olsa da (on beş yıldan az bir süre) 1970'li yıllarda yaşanan büyük değişimler ne tek bir doğrultuda, ne de aynı tempoda gidiyordu; bu değişimlerin tüm ülkede bir siyasi gücün toptan yükselişe geçişini mi, yoksa tek bir kişinin, çok popüler bir başkanın cazibesini mi temsil ettiği de açık değil.

Olayları siyasi bağlamına oturtma niyetinde olmalarına rağmen, söylem ve görsel temsil hakkındaki incelikli yorumlarının altında,

analizlerini son derece soyut bir çoğulculuğun vurgulandığı bir zaman kesitine dayandırıyorlar. Toplumda ve yönetimde yaşanan gelişmeler arasındaki ritim farkını göz ardı ediyorlar; yarışmanın duyurulması, başvuruların değerlendirilmesi, birincinin seçilmesi ve anıtın inşa edilmesi sürecinin, yönetici atamaları üzerinde doğrudan etkisi olan ve sekiz yıl süren başkanlık düzeyindeki bir rejim değişikliği ile (Carter yönetiminden Reagan yönetimine geçiş) çakıştığını ve rastlaştığını açıkça belirtmiyorlar. Yeni başkan kongre üzerinde ani ve uzun bir soluklu bir etki yaratmasa da, yargı sistemi üzerindeki etkisi, rüzgâr ne yöne eserse essin, hayli uzun soluklu olmuştu. Başkanlık dönemi değişimi Burnham'ın gericiliği canlandırma hareketi ile çakıştığı için, yeni gelen yönetim hükümetin idari kademelerinde büyük çaplı değişikliklere gidebiliyor, hangi partinin iktidarda olduğuna bakmadan ideolojik olarak sağ kanattan yana yapılacak atamaları reddedip teknokratik kanada öncelik verebiliyordu. Savaş gazilerinin göz ardı edildiğini düşünen bir Vietnam gazisinin fikri olan, bireylerin şahsi desteğiyle (Texaslı milyoner Ross Perot) ve binlerce gazinin bağışlarıyla (Hess, 1983, 121) yapılan anıtın amacı çok parçalı bir toplumu yeniden kaynaştırmaktı, ancak son kertede anıtın, çatışmalarla parçalanan Amerikan toplumundaki gruplar arasında yeniden bir bütünlük sağladığına yönelik pek bir kanıt yoktur.

Demek oluyor ki, ne kadar çarpıcı olursa olsun tek bir anıtın analiziyle çoğulculuğu tüm yönleriyle ele almak mümkün değil. Ancak kapsamı kısıtlı olsa da yöntem, toplumun daha geleneksel yöntemlerle bakıldığında gözden kaçırılabilecek yanlarını açıklığa kavuşturabiliyor. Beaune altar panosu gibi Vietnam Gazileri Anıtı da zaman içinde tekrar tekrar ve hatta hiç beklenmedik biçimlerde okunacak. Emin olduğumuz tek şey eserlerin gelecekte, anlamlarını bulundukları dönemin yeni ve devamlı yenilenen şimdisine göre yorumlayacak olan ziyaretçiler üzerinde farklı etkiler bırakacak olduğudur.

Sanat eserlerini Akrich ile Wagner-Pacifici ve Schwartz'ın yaptığı gibi toplumsal süreçlerin ölçütleri veya göstergeleri ya da siyasi kültürün yansımaları olarak kullanmak ile estetikçilerin vurguladığı eşsizlik kıstası çok alakalı görünmüyor. Köken, hakikilik ve deha ile ilgili sorulara da (eserler bazı eleştirmenler ve sanat dünyası otoritelerinden az çok olumlu eleştiriler alabilecekken ve hatta aldığı halde) neredeyse hiç girmiyorlar. Buradan hareketle ortaya çıkan sonuç ise, sanat eserinin doğasının, konumunun, işlevinin, onu destekleyen veya koruyanların, diğer sanat biçimlerine de uygulanabilecek birer ölçüt olmasıdır. Kamusal sanat, koleksiyonu yapılabilir sanat-

tan farklıdır. Taşınması bir kural olarak mümkün değildir, bozulma emareleri gösterdiğinde ise, müze koleksiyonlarında bireysel sanat eserlerini koruyanların kaçındığı restorasyon dozajı tartışmalarına girilmeden yenilenebilir. Vietnam Anıtı tam da bu duruma uygun düşer, ancak Beaune altar panosunda işler biraz daha farklı, biraz daha ikirciklidir. Birinci fark, esere sahip olan hastanenin onu satmış olmayı düşünmüş olması, ikincisi ise eserin dozu aşırıya kaçan restorasyonudur. Günümüzde artık bir kamusal anıt olduğu ve bir devlet kurumunun denetiminde olduğu için (Fransız yasaları uyarınca) satışı fiilen yasaktır. Ulusa ait olduğu halde, siyasi kültürü temsil eden türden bir ulusal anıt değildir.

Vietnam Anıtını oluşturan eserler estetik açıdan tartışılmış olsa da, anıt şu anda bir sanat eserinden çok, İkinci Dünya Savaşı'ndaki Normandiya çıkarmasını veya Birinci Dünya Savaşı'ndaki Belleau Wood Savaşı'nı hatırlatan bir mezar taşı veya dikilitaş görevi görüyor.

On dokuzuncu yüzyılın (şimdilerde tekrar moda olan) resmi heykellerini sert bir şekilde eleştirenlerin gösterdiği üzere, kamusal bir eserin aynı anda hem estetik açıdan harika, hem de siyasi açıdan işlevsel olmayı başarması çok sık rastlanan bir durum değildir. Bir hükümet binasına sanat veya dekorasyon nesnesi olarak eklenmesi için yasal onay alınması gereken sanat eserlerinin durumu, bir olayın anısına yapılan eserlerinkinden de gariptir. Kamuya açık alanda sergilenmek üzere estetik veya dekoratif amaçlarla bir sanat eseri sipariş edildiğinde, estetik görünümleri veya siyasi nedenler yüzünden, bazen de ikisi yüzünden, tartışmalar çıkabilir. New York'ta büyük bir federal hükümet binasının önündeki meydana yerleştirilen Richard Serra'nın *Eğimli Kemer* eseri üzerinden dönen tartışmalar, genellikle bir estetik anlaşmazlık örneği olarak kabul edilir, ancak, Judith H. Balfe ve Margaret Wyszomirski (1985), bu olayın da ideolojik tiksinti kategorisine girdiğini kanıtlayacak deliller sunuyor.

Serra'nın eseri bir olayın anısına yapılmamıştır, daha ziyade estetik bir nesnedir ve Maya Lin'in anıtı gibi duvar benzeri büyük bir yapıdır. Yer altında veya parlak siyah değildi, ancak (en azından en başta öyleydi) paslıydı (korten çeliği). Muazzam genişliğinin yarattığı etkiyi azaltacak ve görenlerin somut bir duygusal bağ kurmasını sağlayacak isimler de yoktu üzerinde. Tahminen, hatıra olma işlevi de federal hükümet binası tarafından halledilmiş ve eser müteveffa Senatör Jacob Javits'e ithaf edilmişti. Balfe ve Wyszomirski'ye göre, eserin siyasi anlamı, Demokrat Parti yönetimi döneminde federal hükümet

binası inşa edilirken, zorunlu "sanat yüzdesi" programının gereğini yerine getirmek için sipariş edilmesinden ibaretti. Demokratların bu eseri Muhafazakârlardan daha çok beğendiğine yönelik elbette bir kanıt yok. Her halükarda sonuçta bu eser kaldırıldı.

Eğer *New Deal* postane duvarları tasarımı projesinin tarihini bir rehber olarak kabul edersek, en azından 1930'lu yıllarda yerel fikirlerin federal aktörlerin seçtiği tasarımlarla çoğu kez zıt düştüğünü görebiliriz. Karal Ann Marling'in gösterdiği üzere, yarışma kurulunun seçimleri, estetik, ahlaki ve siyasi nedenlerden ötürü yerel çıkarlarla çok sık çatışmıştır. Yarı çıplak tasvirlere, toplumsal olarak kabul edilmez olan görüntülere (bazı bölgelerde, özellikle de Güney'de, siyah ve beyazların bir hiyerarşi içinde gösterilmemiş olması kabul görmedi) veya genel olarak fazla şatafatlı görünen eserlere karşı savaştılar (Marling, 1982). Ancak bazı postanelerde türleri, konuyu ve tarzı birleştirmek için bir çaba gösterilmedi. Birleşik Devletler'in bölgesel siyasi birimleri bu sanat biçimine yer verebilirdi, zira postaneler ve dolayısıyla eserler birbirlerinden mesafelerle ayrılıyordu. Hiçbiri, Wagner-Pacifici ve Schwartz'ın Vietnam Anıtı'nda etkili bir biçimde analiz ettiği ağırlığı taşımıyordu.

Wagner-Pacifici ve Schwartz eserin üretim sürecini, yapılan değişikliklerin doğasını ve eserin kamu tarafından alımlanmasını, Amerikan siyasi kültürünün göstergesi olarak gereğine uygun bir şekilde analiz ediyordu. Ancak esas meseleleri eserin estetik boyutu değildi ve Amerikan çoğulcuğunu yansıtmadığı ve Durkheimcı kuramda değişiklikler yapılmasına hizmet etmediği sürece de estetik boyutla ilgilenmiyorlardı. Birini diğerine indirgemeden sanat aracılığıyla toplumu anlamanın bir yolunu çiziyorlardı. Bu analizlerin en azından, toplum ve sanatın, zaman içinde hem estetik hem de siyasi olarak yenilenen ve değiştirilen, kendilerine ait farklı eşsizlik türlerini kapsadığını göstermede başarılı olduklarını söyleyebiliriz.

5 SANATÇI DOĞULUR MU SANATÇI OLUNUR MU?

Yaratıcı sanatçı problemi karşısında,
analiz ne yazık ki teslim olmak zorundadır.
Sigmund Freud, "Dostoyevsky and Parricide",
[1928] c. V., *Collected Papers* (1950): 222

Ben kurallara inanmam... Sanatçılara inanırım.
Eğer Michalangelo kibrit çöpleriyle çalışsaydı,
hepimiz kibrit çöplerinin şahane olduğu düşünürdük.
Kirk Varnedoe[1]

Tüm sanatsal çalışmalar, tüm insan faaliyetleri gibi birkaç insanın,
hatta çoğu kez çok sayıda insanın müşterek faaliyetini içerir. Neticede
gördüğümüz veya duyduğumuz sanat eseri,
onların işbirliği aracılığıyla vücuda gelir ve gelmeye devam eder.
Howard S. Becker, *Sanat Dünyaları* (1982): 1.

SANATI YARATAN EYLEMLER dizisi meselesi, sanatın doğasını konu alan tartışmaların içine işlemiştir ve odak noktası da sanatçının kişiliğidir (veya görünürdeki karakteridir). Bu tartışmalara sanat dünyasının içinde de, sorunlu sosyoloji-sanat ilişkisinde de rastlanır. Eseri *kimin* yarattığı önemli midir? Yaratıcı, nasıl bir sanatçı olarak anılmaya başlanır? Sanatçılar yalnız mı çalışır, yoksa bir grubun parçası mıdır? Bu soruların cevapları hayli net-

1 O dönemde Modern Sanat Müzesi'nin resim ve heykel bölümünün yardımcı küratörü olan, şimdi de aynı bölümün direktörü olan Varnedoe'nun sözleri, *New York Times*'a verdiği bir röportajdan alınmıştır (Ekim 23, 1987, C40). Çok zengin olmayan koleksiyoncular arasında seramik heykellerin çok popüler olmaya başladığı yönündeki söylentiler üzerine konuşurken bu yorumda bulunmuştur. Konumuzla ilişkisine gelirsek, Varnedoe'nun bu açıklamasıyla işi sanatçı toplamak veya bazı sanatçıların koleksiyoncularını toplamak olan "müze adamı"nın defosunu ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. Sanatçı olağanüstü olduğu sürece, hangi aracı kullandığının fark edip etmeyeceğine yönelik kuşkusu, onun pozisyonuna işaret eder. Sırası gelmişken, kilden yapılmış heykellerin sadece zanaat olarak kabul edilmesindense bir sanat aracı olarak kabul edilmesinin, koleksiyoncular için daha kârlı olacağı gerçeği de bir kenara atılamaz.

miş gibi görünür, ancak 1. Bölüm'de sanat hakkındaki söylemlerin muğlâklığına dair gösterdiklerime (kutsal dünyaya mı yoksa seküler dünyaya mı ait olduğu tartışmaları) benzer bir durum sanatçı için de geçerlidir.

Sanatsal yaratımın gizemi karşısında Freud ellerini çaresizce havaya kaldırıyor gibi görünürken (gerçi işin iç yüzünü kavramaya çalışmaktan vazgeçmemişti), Kirk Varnedoe'nun ikinci epigraftaki önermesi artık gelenekselleşmiş sayılan, sanatçıyı merkeze yerleştirirken sanat eserlerini daha az önemli kılan, geri plana atan düşünceye işaret eder. Modern Sanat Müzesi'nin yağlı boya ve heykelden sorumlu müdürünün niyeti şüphesiz bu olmasa da, sözleri, şöhreti sanatsal başarılarının önüne geçebilecek kadar yıldızlaşmış sanatçının önemli olduğu anlamına geliyor. Diğer uçta ise, "yazarın ölümü" (Barthes 1977; Foucault 1979; Bourdieu 1986) fikrinde somutlaştığı üzere, birbirini takip eden alımlamalardan doğan yeniden okumalar ve yeniden yaratımların, belirli bir sanatçıya yüklenen yaratım sorumluluğunu gölgede bırakması bulunuyor. Daha sade bir şekilde söylemek gerekirse, Howard Becker'ın üçüncü epigrafta ileri sürdüğü üzere, öteki uçta sanatçı büyüden yoksun bir takım oyuncusuna, işbirliği yapılması mümkün kişilerden birine dönüştürülmüştür. Becker sanatsal üretim süreçlerini sunarken, yaratım ve alımlama arasında da pek bir fark gözetmez (Becker 1982).

Yazarın ölümü tezini sonuna kadar savunanların inançlarına ters düşerek, sanatçıyı bir kenara atmanın bu kadar kolay olmadığını varsayabiliriz. Ancak dünyanın her yerinde (onları nitelemekte kullanılan yüceltici kelimelerle söylersek) olağanüstü, eşsiz, yenilikçi, güçlü bulunan sanatçı sayısının çok az olduğunu, sanatçıların büyük bir çoğunluğunun rutin faaliyetlerle meşgul olduğunu veya kısa süreli bir şöhretten sonra estetik itibarlarının küme düştüğünü de unutmamak gerekir. Bu görüş tek tip faaliyetlerin baskın olduğu uğraşları veya meslekleri içeren, işe alım veya kariyer modelleri ile çeşitli toplumsal süreçler arasındaki ilişkiyi irdeleyen iş sosyolojisinin sıradan sahalarında da işe yarar. Endüstri işçileri ve hatta kültürel seçkinleri içeren üst düzey profesyoneller üzerine yapılan araştırmalar, bu yaklaşımları kullanarak çok iyi sonuçlar elde etti (Sarfatti-Larson 1977). Ancak iş sanatçılara ve yazarlara geldiğinde, sosyologlar bir yere kadar başarılı olabiliyor. Howard Becker'ın analizi rutin sanat işçilerini ve hatta meşhur sanatçıları rahatlıkla kapsayabilse

de, *sıra dışı* sanatçıları yeterli derecede açıklayamıyor.[2]

"Büyük" sanatçılara çok sık rastlanmadığından onları sosyolojik projelere dahil etme gereği duyulmayabilir. Ancak Batıdaki sanat dünyası sıra dışı yetenek veya deha idealini merkezine aldığından, onların atlanması sosyolojik sanat analizini saptırır.[3] Sosyolojinin genellikle ideografikten ziyade yasa koyucu bir yönelim benimsemesine (2. Bölüm) ve çalışma konusunu yapılandırırken genelleştirilebilir vakalarla uğraşmayı tercih edip, özel durumlardan kaçınmasına rağmen, Batı toplumlarındaki sanatın doğası, özel sanatçıları sosyolojinin ilgi alanından dışlamayı neredeyse imkânsız bir hale getiriyor. Weber'in liderliğin temelleri anlayışında olduğu gibi, sosyologlar rutini olduğu kadar nadiri de, gelenekseli olduğu kadar yenilikçiyi de çalışmalarına katmakla yükümlüdür. Bu durumda sıradan sanatçıların yanına sıra dışı olanları da ekleyip çerçeveyi genişletmek gerekir. Becker'in yaptığı gibi kalburüstü sanatçılar (Duchamp veya Ives) ile isimsiz "başına buyrukları" veya "yardımcı oyuncuları", "demokratik" bir biçimde aynı kefeye koymak, sanatçıları birer insan olarak normalleştirmeye yararken, onların sanatlarını da sıradanlaştırma riskini taşır. Toplumsal görüngüleri yorumlamak veya açıklamak için gizem çözme veya maske düşürme yollarına başvurulduğundan, modern sosyolojinin büyük bir kısmı bu problemle karşı karşıyadır (1. Bölüm).

Sanatçılar hakkında üretilen kuramlar çoğunlukla bireyci ve sosyolojik olmak üzere iki yaklaşım etrafında toplanır. Bireyci yaklaşım, akademik estetik ve psikoloji çalışmalarından elde edilen açıklamaları içerir. Özellikle de psikolojideki Freudcu gelenek, sanatçının bilinçdışı güdülenim ile hareket ettiğini kabul eder. Bu geleneğe göre sanatçı neredeyse patolojik, ancak kendini toplumsal olarak kabul gören bir kanala yönlendirmiş, yarı nevrotik bir kişidir. Freud'un bu bölümün başındaki epigrafta, sanatsal yaratımda açıklanması zor bir gizem olduğuna dair yaptığı uyarı, estetik uzmanlarının

2 Sanatçılar üzerine yapılmış başka sosyolojik kavramsallaştırmalar da yok değil. Becker'in temsil ettiği işçi sanatçı, entelektüel sanatçı yorumunun çok daha uçlara taşınmış halidir ve toplumsal role gizem yüklenmesine pek izin vermez.

3 Bu duruma sadece bilimci veya yapısalcı sosyologlarda değil, Max Weber'de dahi rastlanır. Weber'in müzik çalışmaları üzerine yaptığı analitik eleştiride, Ferenc Feher aktörün gizemli bir şekilde anonim olduğuna dikkat çeker (Feher 1987, 153-4). Norbert Elias daha genel bir şekilde ise şuna dikkat çeker: "Weber görünen o ki tek birey ve toplum kavramlarıyla belirtilen, temelde yalıtılmış ve durağan olan iki nesne arasındaki ilişkiler meselesini çözmekte başarılı olamadı. Yukarıdaki anlamıyla 'mutlak birey'i asıl toplumsal gerçeklik olarak kabul ediyordu" (Elias [1970] 1978, 116-7).

(Donaghue 1983) uyarılarına çok benzer (5. Bölüm). Freud'un ileri sürdüğü iddia, Rönesans'tan romantik çağa kadar yaşanan kültürel gelişmeler sırasında, yarı nevrotik ile üstün yetenekli bireyin birleştiğine delalet eder.

Psikanaliz kuramı tarafından tüketilmemiş başka bir psikoloji türü ise, sanatçıya nadir veya doğuştan gelen bir yeteneğin sahibi olarak bakar ve onu duygusaldan ziyade bilişsel bir bakış açısıyla anlamaya çalışır. Bilişsel yaklaşımla çalışan psikologlar, birbirine bağlı yaratıcılık ve zekâ meseleleriyle ilgilenir. Bu amaca yönelik çalışanlar benzer perspektiflere sahip, mikro kurumsal süreçlerle ilgilenen sosyal psikoloji ile sosyoloji arasındaki sınırı geçmeye meyillidir. İkisi de bu mikro süreçleri kapsayan makro toplumsal bağlamı analizlerinden âdeta dışlar (Rosenberg ve Fliegel 1965; Griff 1968; Strauss 1970; Getzels ve Csikszentmihalyi 1976; Adler 1978; Becker 1982).[4]

Psikologlar sanatsal yeteneğin ortaya çıkış sürecini bireyin yetenek veya zekâ, güdü veya itki veya kişisel deneyimden gelen tepkiler gibi özelliklerinin bir yansıması olarak açıklamaya çalışırken, sosyologlar genellikle yeteneği verili kabul eder, kültürel üretimi çevreleyen kurumsal destekler ile kısıtlamalara odaklanır ve katılımcıları daha çok birer oyuncu olarak görür. Toplumsal rol bazen sabit, şeyleşmiş bir konum olarak ele alınır, bazen de inşa sürecinde kabul edilir. Diğer toplumsal roller gibi sanatçının toplumsal rolü de, bu rolleri oynayanların mikro stratejileriyle etkileşim halindeki makro tarihsel süreçler aracılığıyla ortaya çıkar (Bourdieu 1979). Hem sosyologlar hem de sosyal psikologlar, sanatsal yeteneğin belirmesine, tanınmasına ve desteklenmesine izin verilmesi veya engel olunması açısından toplumsal faktörlerin oynadığı rolün önemini kabul eder. Sanatçının rolünü, orta menzilli kurumsal bağlantı veya bağlantı zincirlerinin birbirleriyle, belli başlı seküler eğilimlerle ve toplumdaki makro yapılarla olan ilişkileri çerçevesinde anlamaya çalışırlar (Wittkower ve Wittkower [1963] 1969; Elias 1978, s.128).

Sanatçı imgeleri birbirinden çok farklı olsa da, sosyal psikoloji ve sosyoloji ampirik olarak büyük oranda çakışır. Bu durum kısmen sanatçı kategorisinin barındırdığı çeşitlilikle ve hangi türden olursa olsun birçok sanatçının farklı çevrelerde (veya sahalarda) ve muhte-

4 Aracı yapıları ve süreçleri belirsiz ve havada bırakan genelleştirme düzeyi yüksek makro analitik yaklaşımlar (Sorokin 1937; Kavolis 1972) 7. Bölüm'de, sanatsal değişimi anlamaya yönelik katkıları bağlamında ele alınmıştır.

lif işlerde çalışmasıyla açıklanabilir (Nash 1970; Csikszentmihalyi ve Robinson 1986). Sanatçının yaygınlaşmış romantik kahraman imgesi belirli bir itibar kazandığından, pek özgün olmayan sanatçılar ve hatta amatörler, sanatçıyla ilişkilendirilen *aura*yı kovalama ve çalma peşindedir. Psikologların, sosyologların ve sayıları her geçen gün artan sanat tarihçilerinin yaklaşımları arasındaki zıtlıklar, üç temel soruyu farklı yorumlamalarından kaynaklanır: İnsanlar nasıl sanatçı olur? Nasıl ve ne yaratırlar? Nasıl hayatta kalırlar?

Sanatçı anlayışları farklılık gösterse de, genellikle "sanat" kavramının sorunsuz olduğunu kabul ederler. Ancak daha önce (1. Bölüm'de) bahsettiğim üzere, sanatın bir toplumsal inşa olduğuna yönelik kanıtlar böylesi bir varsayımı boşa çıkarır. Bu bölümün sonunda, sanatçı kavrayışı nasıl olursa olsun (bireysel duygu uzmanı, virtüöz, kurumsal bir mikro dünyanın oyuncusu veya geniş toplumsal yapının güçleri tarafından oradan oraya savrulan yabancılaşmış bir piyon), sanatçının ancak bu toplumsal güçlerden doğduğu ve onlarla etkileşim içinde olduğu göz önüne alındığında hakkıyla anlaşılabileceğini ileri sürüyorum. Başka bir deyişle, sanat gibi sanatçının da bir toplumsal-tarihsel inşa olduğunu söylüyorum.

Sanat-toplum alanında ve sahasında (Robinson 1986) özel bir aktör tipi olan yaratıcı sanatçı meselesine geçmeden önce, üç düşünce eğilimini derinlemesine ele alıyorum: sanatçının eşsizliği iddiası, sanat eserine atfedilen yarı kutsallık ve sanatçı ile eserinin ayrılmaz bütünlüğü. Bu üç düşünce bir araya geldiğinde sanatçı ile eseri arasındaki sınırı bertaraf edip ikisini birleştiren bir yapı oluşturuyor ve dolayısıyla sanatçının zihinlerde canlandırılış biçimini etkiliyor.

Sanatçı ve eser arasındaki sınırlar

Genel bir gözle bakıldığında, sanatçı toplum tarafından sanat olarak tanınmış bir şey (müzik, şiir, resim, heykel, dans) yaratan kişidir. Sanat yapan kişilerin eserlerine kendilerinden çok şey kattıkları düşünülür (bu düşünce el işi, mobilya veya tek tip nesneler gibi sanattan sayılmayan ürünlerin sıra dışı örneklerinde de geçerlidir), ancak genelde bu düz anlamıyla kabul edilmez. Sanatçıyı kendisinden ayrı veya ayrılabilir şeyler yapan kimseler olarak görürüz. Sanatçının eserlerini satmasına veya sözleşme konusu yapmasına yarayan telif hakları ya da eserin satışı veya kullanılışından sonra da eserle ilgilenmesini mümkün kılan ahlaki haklar dışında, eser, diğer herhangi bir eşya gibi, onu yapan insanın bir parçası değildir. Yine de sanat eseri-

nin onu yaratan kişiden ayrı olduğu düşüncesi biraz ikircikliidir.[5]

Sanatçı bir bakıma tamamen veya kısmen kendi eseri olabilir. Psikanalist Otto Rank'a göre, sanatçının kendisini yaratması fikri, sanatçıyı dâhi olarak gören romantik anlayış üzerine kurulmuştur (Rank 1982). Ancak bu durum yavandan sarsıcıya kadar uzanan çeşitli biçimlerde anlaşılabilir: Sanatçı bir eser yaratıp onu icra edebilir; sanatçı eserinin ışıltısını artırabilir ve hatta sıra dışı kişisel özellikleri nedeniyle yarattığı herhangi bir eserden daha çok ilgi çekebilir; ya da sanatçı doğrudan kendisini bir sanat nesnesi olarak kullanabilir.

Sanatçıların kendi portrelerini yapması veya dans, sahne gösterileri ya da operalarda rol alması en geleneksel uygulamalar arasındadır. Sanatçının performansa dayalı işlerle veya kavramsal sanatla uğraşması ise daha az görülen durumlardandır. Bu uygulamaların doğasında yatan sorunları açığa çıkarmak için, yardımcısı tarafından ateşlenen bir silahla yaralanmasını kameraya alan Chris Burden'ı; ya da bir yıl boyunca birbirlerine bağlanmış halde duran, "performanslarını" birkaç gün müzede kendilerini sergiledikten sonra izleyicilerin önünde iplerini çözerek sonlandıran sanatçı bir çifti örnek gösterebiliriz. Teknik olarak bunların hepsi performanstır, ancak aralarında temel farklılıklar vardır. Geleneksel örneklerde sanatçının performanstan bağımsız ve kontrol sahibi olması beklenir; geleneksel olmayan durumlarda ise sanat ve hayat kasten *kaynaştırılmış*, aradaki sınır geçilmiş ve sanatçı ile eser bir olmuştur.

Bu fikir uzun bir geçmişe sahiptir ancak her belirdiğinde farklı şekilde yorumlanmıştır. Yunan mitolojisinden Narkissos bu düşüncenin ilk örneklerinden biridir ve mükemmel bir sanat nesnesi ve kültürel tüketici vakasıdır. Tek bir dokunuşuyla her nesneyi altına dönüştürebilen Midas, yanlışlıkla kızına dokunarak ondan bir heykel yaratır. Dolayısıyla Midas şans eseri sanatçı olmuş ilk kişi olarak düşünülebilir. Genelde ilkörnek karakterlerin evrensel değerlerle sunulduğu klasik mitolojinin yanı sıra, tarihte var olmuş sanatçılar da sosyolojinin bağlamsal analizi için elverişlidir. Tiyatro oyunlarında ve yağlı boya resimlerde merkezi bir karakter haline gelen, on dokuzuncu yüzyıl boyunca birçok romantik şair tarafından takma isim olarak kullanılan ve defalarca romanlara konu olan Chatterton bu duruma

5 Eserlerinden bu şekilde ayrı oldukları için sanatçıların kendini sıkça yabancılaşmış hissetmesi ya da öyle hissetmeleri beklenmesi de ilginçtir. Marksçı veya daha genel bir bakış açısından yabancılaşma, toplumda, kapitalist toplumda yaşayan modern bireyin kaderi olarak düşünülür.

iyi bir örnektir. Beau Brummel ise kendi kendinden sanat nesnesi yapma düşüncesine çok daha fazla yaklaşmıştı; zira Chatterton şiir yazmaya çalışırken Brummel *kendisinden* bir dandi ilkörneği, toplumun *zarafet hakemi*, başlı başına bir amaç yaratmayı başarmıştı. Sosyolojik bir bakış açısıyla yeniden analiz edilirse (Smith 1974), Brummel saygı veya şöhret elde etmek için kaynakların stratejik bir biçimde kullanılması yoluyla, billurlaşmamış bir toplumsal sistemde benlik yaratımını temsil eder. Şöhret meselesi sanatçıların giderek daha çok yıldızlaşması ve "kişilik" yaratımının artışı ile ilişkilendirilir. Dolayısıyla neredeyse yetenekten veya becerilerden bağımsız bir şekilde, şöhretin kendisi bir sanat nesnesi haline gelmiştir. Bir diğer örnek de yakın zamanlarda bu düşüncenin peşine düşen Andy Warhol'dur. Bu gibi örneklerde, eğer sanat eseri sanatçının dışında var olabiliyorsa, eser sanatçının karakterinden sonra ikinci sırada gelir.[6]

Romantik kanonda sanatçı veya yaratıcı mitik bir düzeye çıkarılırken, tam ters bir bakış açısında kolektif bir sürecin sıradan bir katılımcısına indirgenir. Bu düşünce neredeyse tamamen edebiyat eleştirmenleri ve "yazarın ölümü" kuramcıları tarafından geliştirilmiştir. Mikhail Bakhtin ([1940] 1968) ve Roland Barthes (1977) sanatçıyı veya yazarı toptan tasfiye etmeye çok yaklaşmıştı. Yaratım sürecini, alımlıyanların (okuyucular) sanat eseri veya yazınla sürekli etkileşim halinde olduğu ve eserleri devamlı yorumladığı (Barthes 1977), dolayısıyla yaratım ve çok anlamlı anlatı süreçlerinin birer katılımcısı haline geldikleri bir süreç olarak yeniden tanımladılar. Aslında Bourdieu'nün yorumunda kısmen belirtildiği üzere, billurlaşmış bir nihai ürünle kıyaslanabilecek tamamlanmış bir eser olmadığı gibi, *tek* bir sanatçı da yoktur (Bourdieu 1986). Becker'in formülasyonu da buna benzerdir, ancak o bu kavrayışa farklı varsayımlardan ulaşır. "Yayıma hazırlama" [*editing*] adını verdiği bir sürecin taslağını çizer (7. Bölüm). Bu süreçte sanatsal üretim için kolektif eyleme geçilir; sürece sadece sanatçılarla veya gerçek editörleriyle yüz yüze veya görece dolaylı olarak yapılan işbirliği değil, bir toplumsal nesne olarak eser üzerinde herhangi bir etki bırakan herkes dahildir.[7]

6 Sayısız örnek vermek mümkün: ucube gösterilerinde sergilenenler; sansasyonel, melodram dolu hayatlar yaşayan ve bunun üzerine konferans serisi düzenleyen veya hikâye haklarını hayalet yazarlara ya da film yapımcılarına satan katılımcılar.

7 Yazarın ölümü fikri hakkında yapılmış özlü ve kolay anlaşılır bir analiz için bkz. Janet Wolff (1986 6. Bölüm)

Ne kadar zekice, kışkırtıcı ve akla yatkın olursa olsun, sanatçının rolünü azaltan bu düşünce (özellikle sanat nesnelerinin "tamamlandıktan" sonra da değişmeye devam ettiği süreci ele aldığı için önemli olsa da), ne sosyolojik açıdan ne de daha genel bir entelektüel strateji olarak tatmin edici değildir. Zira yaratımın ilk aşamasını budamak, sosyolojinin toplum ve sanat arasındaki ilişkileri anlama projesine, alımlama boyutunu göz ardı etmek kadar zarar verir.[8] Becker'in birçok örnekle kanıtladığı üzere, yalnız dâhinin iş arkadaşlarından sıklıkla hatırı sayılır ölçüde yardım aldığı ve kamuya ulaşan sanat eserinin önemli düzenlemelerden geçtiği doğrudur. Ne var ki Becker'in kendisi bile çoğu zaman bir dizi eseri belirli bir yaratıcıya atfeder. Yaratıcı deha gerçek olmaktan ziyade bir mit olsa da, sanat eserlerinin döllenmesiz üreme benzeri bir süreçle kendi kendilerini doğurduğu söylenemez. Güzel sanatlar bir yana, takım çalışmasının bir kural olduğu ticari veya endüstriyel sanatlar alanında dahi bazı kişilere yaratıcı, orijinal veya belirleyici olarak tanımlanan roller verilir. Bu kişilerden "yetenekliler" veya "yaratıcılar" diye bahsedilir ya da "sanat direktörleri" unvanını alırlar (Hennion 1981) ve ürünleri başarılı olduğu sürece (gerçi bu pazarlığa açık bir kıstastır) son derece saygı görürler.[9] Koleksiyoncular ve yayıncılar için bir yaratıcı atanmış olmasının önemli olduğu güzel sanatlarda ise, kamunun önemsediği "isim" üretim ekibininki değil, tek kişi veya grup olsun, sanatçınınkidir. Bir sonraki bölümde, bir veya birden çok yaratıcının nasıl var olmaya başladığı, nasıl ve hangi aktörler tarafından tanındığı üzerine geliştirilen düşünceleri ele alıyorum.

Sanatçı imgelerindeki ortak noktalar ve farklılıklar

Daha önce tartıştığımız üzere, estetikçilerin gözünde sanatçı doğuştan gelen eşsiz bir yeteneğe sahiptir *ve* temelde rutin hayatın dışındadır. Estetikçiler büyük sanatçıların sıra dışı olduğuna ve herhangi bir türün örneğiymiş gibi analiz edilmelerinin mümkün olmadığına

8 Bu eleştiri "kültür üretimi" yaklaşımına, onun kültürel alımlamaya yeterince ilgi göstermiyor oluşuna yöneltilmiştir (Peterson 1976). Daha kapsamlı bir analiz çerçevesi geliştirerek bu sorunu gidermekle ilgilenenlerden biri Wendy Griswold'dur. Spor ve oyun gibi daha farklı bir kültürel alanda yürüttükleri çalışmalarla, Elias ve Dunning (1987) kültürün alımlanmasını ve üretimini birlikte ele almıştır.

9 Maddi açıdan telif hakları ve ödenmeyen borçlar, ahlaki açıdan ise filmleri ailecek izlenebilecek hale getirmek için renklendirmek veya kesmek, televizyon reklamlarına karar vermek, yönetmenler, yapımcılar ve senaryo yazarları arasındaki pazarlık süreçlerine örnek olarak gösterilebilir.

inanır.[10] Zanaatkârlar, ustalar veya ticari sanatçılar gibi değildirler, çünkü iyi sanatçılar araçsal olarak kullanışlı olmayan, ancak ruhani bir dünyaya ait, dine dair gizemler kadar tanımlanması zor şeyler yaparlar. Estetikçiler "rutin" veya yevmiyeli sanatçılara pek dikkat etmezler ve eğer sanatçı yetenekliyse, toplumsal olarak hemen kabul görmemesi mümkün olsa da, yaratılışından gelen yeteneğinin eninde sonunda ortaya çıkacağını varsayarlar.

Psikologlar, estetikçiler kadar sanatsal özelliklerin eşsiz olduğunu düşünmez. Yeteneğin doğuştan geldiğini düşündükleri durumlarda dahi, devamında yaşanan gelişmelerin izlediği yol hakkındaki açıklamalarıyla onlardan farklılaşırlar. Freudcular için sanatçı, insan türünde evrensel olarak bulunan dürtülerle baş etmeye çalışan bir bireydir. Sosyal psikologlar için sanatçı az çok bir kabiliyete sahip, bir öğrenme, problem çözme veya problem arama projesiyle uğraşan yaratıcı bir birey veya entelektüeldir. İster davranışçılık ekolüne, ister nitel hümanist psikoloji ekollerinden birine bağlı olsun, psikologlar analizlerini bireyin *tikelliği* üzerine kurar.

Bu imgeler, sanatçıyı *işçi* gibi düşünen herhangi bir sosyologun anlayışıyla net bir tezat içindedir. Yüceltilmiş yarı nevrotik ya da yetenek sahibi ve yönlendirme ustası sanatçı, özellikle eşsiz, hatta olağanüstü bir birey olarak tanımlanırken, işçi olarak tanımlanan sanatçı bir toplumsal kategorinin parçası veya (sadece) sıradan (rutinin içinden) bir tiptir. Bu sıradanlık ve dolayısıyla öngörülebilirlik, bünyesi gereği kutsal bir ilhamla yaratan romantik (ve popüler) sanatçı kavrayışıyla uyuşmaz. Hatta benzeri toplumsal bakış açılarından, romantik sanatçı kavrayışı kendi içinde tezat barındıran bir ifade olarak görülür.

Son zamanlarda bazı psikologlar toplumda yeteneğin ortaya çıkmasını sağlayan, sanatsal kariyerleri mümkün kılan süreçler, destek yapıları ve kısıtlamalar üzerine çalışmalar yaptı. Ancak sosyolojik bir bakış açısından değerlendirildiğinde, bu çalışmalarda sanatçıların dahil olduğu ve etkilendiği kurumların arasındaki bağlantıların yeterince irdelenmediğini görüyoruz. Psikoloji ve sosyoloji, insan davranışlarını doğalcı öncüllerden yola çıkarak incelediğinden, aslında

10 Sanatçının özerk bir profesyonel olarak ortaya çıkışına ve toplumdan yabancılaşma sürecinin gelişimine dair bir açıklama için bkz. Wittkower ve Wittkower ([1963] 1969). Ressamlar, yazarlar veya besteciler gibi sanat dünyası aktörlerinden bahsederken, kısaca "sanatçı" terimini kullanıyorum. Howard Becker'ı takiben, sanat uzmanları, sanat tarihçileri ve filozofları gibi diğer sanat dünyası aktör ve faillerinden bahsederken "estetikçi" terimini kullanıyorum.

birbirlerine estetik alanına olduğu kadar uzak olduklarını ilk anda fark etmek zor olabiliyor. Psikoloji sosyolojinin kuzeni kabul edilse de, sosyologlar insan davranışlarının en iyi şekilde anlaşılabilmesi için, insanın *toplumsal* bir aktör, toplumu içselleştirmiş bir taşıyıcı olarak kabul edilmesi gerektiği öncülüne dayanan bir alan kurmak için büyük çaba sarf etmiştir. Dolayısıyla buradaki aktör, toplumla çatışmalı bir ilişki içinde olan, en azından benliği ile toplumun ayrı kabul edildiği *bireysel* aktörün tam tersidir.[11]

İnsan davranışlarının toplumsal bir bakış açısıyla anlaşılabileceği fikrini Durkheim savunuyordu. Ona göre intihar veya suç gibi davranışlar ya da değerler, inançlar, din ve estetik gibi konulara yönelik düşünce biçimleri sadece bireysel terimlerle açıklanamazdı. Durkheim'a göre bireyin ikili bir varoluşu vardı; kendine has [*idiosyncratic*] yanı ve topluma kök salmış yanı (Durkheim 1953).[12] Yaygın bir şekilde kabul gören birey kavramının hatalı olduğunu düşünüyordu. Bu gelenekten gelen sosyologlar ve sosyal psikologlar için bireyler, rollerinin gerektirdiklerini iyi kötü yerine getiren örneklerdi. Bazı yapısalcı sosyologların birey görüşü ise daha uçtaydı;

11 Norbert Elias psikologları ve sosyal psikologları bireyin varlığı varsayımına dayanmalarından ötürü hatalı buluyor. Elias için bu temelsiz bir varsayımdır ve hatta kuramsal açıdan toplumdan uzaktır. "... kişi kavrayışları ile toplumdaki insana dair kavrayışlar arasındaki ayrım bir entelektüel sapmadır... Kuramları kişiyi tek başına aydınlatırken, herhangi bir fark gözetmeden 'arka plan', 'ortam' veya 'çevre' dedikleri toplumsal köklerin oluşumu, neredeyse vizyonlarının ve ilgi alanlarının dışındadır." Elias yazısının devamında bu hatanın tam tersine düşüp "sosyolojik kuramların çapını sadece 'toplum' ile sınırlı tutarak" kısıtlamamaları için sosyologları uyarır, zira böyle yapıldığında, "toplum hakkındaki fikirler mikroskop altına yatırılıp, eleştirel bir biçimde incelenip, mevcut diğer bilgilerle birlikte düşünülmeye çalışılırken, bireye yönelik fikirler için aynı süreçler yürütülmez. Bu ikisinin birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini söylemeye sanırım gerek yok." ([1970] 1978, 129)

12 *Toplumsal İşbölümü, İntihar veya Dini Hayatın İlkel Biçimleri* gibi çalışmalarında Durkheim'ın psikolojik açıklamalara karşı yürüttüğü tartışma, entelektüel ve kurumsal olmak üzere iki boyutta düşünülmelidir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Fransa'daki üniversite dünyasının bağlamı dikkate alınırsa, Durkheim kökleri Comte'a dayanan sosyolojik revizyonunu sağlam bir yere oturtmayı amaçlıyordu; rakipleri ise kendilerini "psikolog" olarak tanımlayan Le Play ve Tarde gibi, bazıları ondan daha yerleşik akademisyenler ve fikir adamlarıydı. Fransız psikoloji geleneği dışında, sanat ve yaratım süreci psikolojisinin üç temel biçimi vardır: psikanalitik bir soru (Rank 1932); algılama ve bilme yetisinin Gestalt'ı (Arnheim 1966); özellikle bilişsel psikologlar için, sosyal psikolojiyle ilgili bir mesele (Wittkower ve Wittkower [1963] 1969; Gardner 1973, 1985; Getzels ve Csikszentmihalyi 1976; Csikszentmihalyi ve Robinson 1986). Biyolojik yönelimli olsa da, sanat üzerine yapılan modern toplumsal psikoloji çalışmalarının öncüsü, çok yönlü çalışmalarıyla Sovyet araştırmacı L. S. Vygotsky'dir ([c. 1925] 1971).

onlara göre birey (sanatçı dahil) toplumsal bir tipti veya toplumsal rollerin oyuncularıydı. Devlet kademelerini dolduran memurlar gibi, sanatçılar da (eşsiz olmak şöyle dursun) "sanatçının toplum içindeki konumunu" dolduran kişiler olarak düşünülebilirdi. Bu görüş, konumunun inşasında yer almış olsa dahi sanatçının çoğu toplumsal aktör gibi hayli kısıtlı bir özerkliğe sahip olduğunu ima eder (Bourdieu 1975).

Böylesi bir kavrayış, elbette en önemli derdi kaliteyi tanımlamak olan estetikçilere terstir.[13] Toplumbilimciler toplumsal görüngüleri kural olarak tarafsız bir biçimde değerlendirirken, estetikçilerin geleneği "büyüklük" üzerine odaklanmıştır ve bu terimin herkes için aynı anlama geldiğini farz ederler. Odak noktalarında şüphesiz daha önemsiz eserlere ve onların yaratıcılarına yer yoktur. Sosyologların önemli eserler ile önemsizleri birbirinden ayıramadıklarını düşünüp dalga geçmeleri de bundandır.

Son olarak bu disiplinlerin çalışma konusu olan sanatçının kendisi de, birbirine zıt bu yaklaşımların hepsine az çok karşı çıkar. Sanatçılar kendilerini romantik anlamda eşsiz bireyler olarak veya psikolojik tarzlardan birine veya birkaçına uygun düşen bireyler olarak görmeye daha yatkındır. Sanatçıların çoğu, toplumsal baskıların dayatmasıyla uğradıklarını düşündükleri haksızlıklara karşı şikâyet ederken bile, bunların ulaşmak istedikleri sanatsal zirveyi doğrulayacak ispatlar olduğu düşüncesiyle, çektikleri sıkıntıların sorumluluğunu tamamen dışsal nedenlere yükleyen kuramları da reddeder (Rosenberg ve Fliegl 1965).

Sanatçılar: eşsiz mi sıradan mı?

Sanatçıları nitelemek için sıklıkla kullanılan basmakalıp terimler arasında "yabacılaşma", "deha", "nevrotiklik", "ötekilik" ve benzeri bulunur. Bu özellikleri doğal kabul edip, sanatçıların sıradan insanlara kıyasla sıra dışı olduğunu varsaymak yerine, bunların evrensel ve zamansız özellikler olmadığını, tarihsel bir kökene sahip olduğunu fark etmek önemlidir.

Rudolph ve Margot Wittkower'ın analizi, bu niteliklerin sanatçılarda doğuştan bulunmadığını, sanatçı statüsünde yaşanan bazı

13 Getzels ve Csikszentmihalyi'nin çalışması kaideyi bozan istisnalar arasında, ancak onların kalite ölçütü (bilgili olsalar da) sanat öğretmenlerinin ve işi öğrencileri değerlendirmek olan diğerlerinin fikirlerine dayanıyor (1976).

değişimlerden ileri geldiğini göstererek bu fikirlere ışık tutuyor. Wittkowerların vurguladığı üzere eskiden sanatçılar ile zanaatkârlar arasında bir fark yoktu, ikisi de "neşelilerin, hayat dolu aktif insanların koruyucusu" olan Merkür etkisinde kabul ediliyordu, ama "sanatçılar daha çok özgürlük elde ettiğinde, onlara [melankoliklerin gezegeni] Satürn etkisi altında doğmuş olanların nitelikleri yüklenmeye başlandı". Rönesans filozofları da benzer şekilde onları "Satürn yaradılışlı" kabul ediyordu: "derin düşüncelerle boğuşan, dalgın, çok şeye kafa yoran, yalnız, yaratıcı" (Wittkower ve Wittkower 1969, *xxiii-xxiv*). Yakın dönem sanatçılar hakkında Wittkowerların analizini destekleyecek sistemli veriler yok ve sanatçılarla ilgili kuramsal formülasyonlara ve ampirik bulgulara bakıldığında, sanatçı tasavvurlarının uyuşmadığını görüyoruz.

Psikolojik perspektifler

Psikanalitik gelenek

Psikanalizin temel varsayımına göre, bireysel yaratıcılığın kökeni libidinal arzuların bastırılmasından doğan çatışmadır. Freud'dan sonra sanatçının eseri ile psişik hayatı (özellikle de çocukluğu) arasında bir bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Genelde tüm çocuklar çocukça hayaller kurma kabiliyetine sahipken çoğu bunu bastırır; nevrotikler bunları kontrol edemez; ancak en nadir tür olan yaratıcı bireyler, hayallerini yüceltmeye veya yaratıcı kanallara yönlendirerek psişik dengelerini korumak için kullanabilir (Freud 1947). Bazı psikanalitik düşünürler, sanatçıyı "biliminsanı, sanatçı, doktor ve papazın tek bir bedende toplanmış hali olan şamana" benzetirler. Sanatçılar, şamanlar gibi kendilerinin ve diğerlerinin bilinçaltlarıyla daha yakın ilişkiler içindedir. Bu kapasitelerini güçleri kontrol etme ve dönüştürme disiplinleriyle birleştirip, onları oyun biçimindeki ifadelere çevirirler (Endleman 1967, 352-3).

Freud'un bu bölümün başındaki epigrafta yer alan uyarısı ve tarihe geçmiş sanatçılar hakkındaki yetersiz analizleri (örneğin Leonardo da Vinci üzerine yaptığı hayal gücü yönünden kuvvetli ancak tarihi açıdan temelleri sağlam olmayan analizi) karşısında yılmayan psikanalistler, sanatçıları ve eserlerini mekanik bir şekilde yorumlayarak onları nevrotik taşkınlıklara indirgemekle suçlanır. Wittkowerların belirttiği üzere, en kötü psikanalizler "ilgilenmekle katlettikleri sanatçıları neredeyse bilinen tüm kompleks tiplerinden oluşan bir ders

kitabı konusu haline getirir" (Wittkower ve Wittkower 1969, 292). Wittkowerların değerlendirmesinden daha iyi niyetli bir gözle bakılsa bile, psişik sürecin evrenselliği varsayımı nedeniyle psikanalizin, sanatçının bir birey olarak tikelliğini göz ardı ettiği açıktır. Dahası, sanatçının bir birey olarak içinde yaşadığı sosyal dünyayı önemsiz bir konuma indirgerler ve bu durum sanat tarzları arasındaki büyük farklılıkları, göstergelere yüklenen değişik anlamları ve kurumsal yapılara her geçen gün daha da dayanan davranışları açıklamak için hiç de yardımcı olmaz.

Sanatçının geçmişini yeniden inşa etmenin barındırdığı tehlikelere rağmen (ki bu amaç genelde izi bir noktadan itibaren kaybolanlar için değil, en bilindik sanatçılar için güdülmelidir), psikanalistlerin çalışmaları eserlerin sanatçıların iç dünyasının bir yansıması olarak daha iyi anlaşılmasına yardımcı olabilir. İçsel psikolojik süreçlerin evrenselliği varsayımına dayanarak izah edemedikleri arasında ise şöyle sorular vardır: Neden çoğu insan sanatçı olmaz da sadece bazıları olur; neden birçok insan sanatçı olmak için yola çıkar ama çoğu sonradan vazgeçer; sanatçı olanlar birçok sanat biçimi ve tarzı arasından kendilerininkini neye dayanarak seçer? Psikanaliz çoğunlukla bireyin iç dünyasına yönelik faktörlerle ilgilendiğinden, kişilik üzerine elde ettikleri içgörülerden faydalanmak için, sanatçıları yaratım sürecine değen estetik gelenekler ve kurumsal kısıtlamalar bağlamında düşünmek gerekir.

Sosyal psikolojl yaklaşımları

Psikanalitik yaklaşımlar dışında başka psikoloji okulları da sanatsal yaratımla ilgilenmeyi denemiştir. Bazıları bilişsel gelişimin, bazıları da hissi veya duygusal kapasitelerin altını çizer. Bireyin içinde yaşadığı sosyal bağlama yapılan vurgular ise değişkendir. Sosyal psikologlar büyük sosyal dünyalarla somut olarak çok nadir ilgilenir; toplumsallaşma veya öğrenme süreci kuramlarıyla beslenen bir çerçeve dahilinde, bireyin mikro düzeydeki sosyal etkileşimlerine yoğunlaşırlar. Freud ve entelektüel olarak onu takip edenlerin aksine, tarihe geçmiş veya yaşamayan sanatçılar hakkında geçmişe dönük analizler yapmaktan kaçınırlar (ki bu psikanalistlerin tipik çalışma konusudur). Sosyal psikologlar dikkatlerini yaşayanlara, görüşülmesi ve test uygulanabilmesi mümkün olanlara verir ve genel olarak bilişsel nitelikler veya kişisel özellikler bulmaya çalışırlar. Çalışmalarında yaratıcılık testleri, görüşmeler, fikir anketleri ve gözlem gibi

veri toplama yöntemleri kullanırlar. Çok bariz şeyleri bulup çıkarma riski olsa da, ampirizme dayanan yöntemleri ustaca kullanıldığında yaratım süreci hakkında geniş çaplı toplumsal analizlerin gözden kaçırdığı bazı şeyleri ortaya çıkarır. Bu çalışmalar en kötü ihtimalle çoğu zaman sanatçılar hakkında doğru bilgiler sağlar; en iyi örnekleri ise sanatçılar ile sanat çalışmalarının yapıldığı kurumsal yapılar arasındaki bağlara göndermelerde bulunanlardır.

Bilişsel psikoloji

Howard Gardner'ın insanların nasıl düşündüğüne, anladığına ve öğrendiğine kafa yoran sosyal psikoloji dalındaki çalışmaları, Piaget ve takipçilerinin gerçekleştirdiği zihinsel gelişim çalışmasına paralel bir yol izler. Sanatsal yaratım ve takdiri gelişimsel bir süreç olarak görür. Kişinin kendi içindeki nedenselliğe vurgu yapan psikanalistlerin aksine, Gardner çocuklarda evrensel olarak bulunduğu düşünülen yeteneğin farkındadır, ancak yeteneğin neden (çoğu zaman) yaş ile birlikte azaldığını veya zamanla bir sanat biçimi üzerinde yoğunlaştığını açıklarken dışsal faktörlere daha önemli bir rol biçer.

Gardner yetenek kaybını izah etmek için belli başlı hayat hikâyelerini inceler ve bunu yaparken hem kişiliğin şekillenişini, hem çevreyi, hem de topluluk desteğini göz önünde bulundurur. Gardner'a göre sanatsal yaratıcılık içsel karmaşaların bir çözümü olmaktan daha fazlasıdır; insanların simgeleştirme ve soyutlaştırma kapasitesine, kendiliğinden ve zihinsel oyunlar oynayabilmesine dayanır. İnsanda işlemden geçirmeye yarayan üç sistem bulunduğunu ve her birinin belirli bir yönde geliştiğini söyler: "yapmak" (edimler veya eylemler), "yorumlamak" (ayrımlar ve farklılıklar) ve "hissetmek" (duygular). Sanatsal kabiliyetleri olan bir birey ile bilimsel kabiliyetleri olan bir birey görünüşte benzerdir. Ancak gelişimsel süreçler olarak sanatsal ve bilimsel kabiliyetler problem çözme bakımından benzer bir yönelime sahip olsa da, aralarında çok önemli bir fark vardır; bilim fikrî iletişime önem verirken, sanat sözcüklere aktarılamayacak nesneler yaratarak öznel bilginin iletişimini de sağlar (Gardner 1973).

Yeteneğin mutlaka açığa çıkacağını varsaymak yerine, Gardner bu süreçlerin birbirine bağlı bir dizi kişisel özelliğe dayandığını ve yeteneğin sadece bunlardan biri olduğunu ileri sürer. Bu kişisel özellikler, diğer niteliklerle birlikte bir bireyi yaratıcı bir alana doğru iter. Örneğin "özellikle güçlü bir iradeye sahip, fikirlerini düzenleyebilen,

baskın kişilikli, azimli, istekli ve yetenekli" bireyler, eleştirmen (veya biliminsanı) olabilir. "Farklılıkları gözlemleme ve mantık yürütme gücü yüksek" olanlar ise izlerkitlenin (veya icracıların) bir parçası olabilir. Son olarak da, "deneyimlerin ayrıntılarını ve kişiler arasındaki etkileşimlerin gizli yönlerini hissetme kapasitesi yüksek veya gelişkin bir duyarlığa sahip" olanlar ise sanat olarak adlandırılan "alternatif yollara" girebilir. Ancak kişinin çevresinde doğru yapılar bulunmuyorsa, bu özelliklerin hiçbiri bir kişiyi sanatçı yapmaya yetmez. Gardner'ın kabul ettiği üzere: "Gelişime katkıda bulunan kişisel ve ailesel faktörlere belki de fazlasıyla vurgu yapılagelmiştir; benim öne sürmeye çalıştığım şey ise, standartlar ve modeller sunarak, özellikle teşvik ederek veya eleştirerek, fikir ve hislerin geçerli iletişim yollarıyla ifade edilmesi için direterek, etrafındaki topluluğun büyümekte olan bir çocuğa nüfuz ettiğidir" (Gardner 1973, 295).

Yaratıcılık: Toplumsal bağlamda problem bulmak

Gardner gibi bilişsel psikoloji yönelimli sosyal psikologlar sanatı problem çözme olarak görmeye yatkındır, ancak bu pek doğru değildir. Örneğin Getzels ve Csikszentmihalyi'nin yürüttüğü yaratıcılık çalışmaları, sadece problem çözmeyi değil, *problem bulmayı* da vurgular (Getzels ve Csikszentmihalyi 1976). Bu kabiliyete sahip olmak, bilimde veya sanatta, ticari ürünlerde veya özerk kültürde özgünlüğü ve yeniyi ödüllendiren modern toplumlarda çok önemlidir. Bu çalışmayı yürüten sosyal psikologlar ise konuya sadece bilişsel açıdan yaklaşmıyor, sanat üzerine düşünen birçoklarının cevaplamaya çalıştığı bir soruyla da ilgileniyorlar: Sanatçı diğer insanlardan farklı mıdır?

Bazı araştırmacılar arada büyük farklar olmadığını söylerken,[14] Wittkower çifti gibi diğer araştırmacılar genellikle sanatçılara atfedilen yabancılaşmayı, sanatçı statüsünün giderek daha da belirsiz bir hale gelmesiyle ilişkilendirir. Ancak yakın zamanda yapılan araştırmalar çok daha incelikli yorumlara ulaşmıştır. Getzels ve Csikszentmihalyi'nin 1960'lı yıllarda sanat öğrencileri üzerine yaptığı araştırma, farklı düşünme, "problem bulma" (yüksek estetik ve düşük ekonomik değerlerin bir karışımı) gibi kişilikle ilgili çeşitli önemli

14 Örneğin Bernice T. Eidusun'a göre "psikolojik testler sonucunda sanatçının ayrı bir kişilik türü olduğuna yönelik bir delil bulunmamıştır, bu da sanatçıların mizaç olarak diğer insanlardan farklı olmadığını ve kendi aralarında diğer herhangi bir gruba kıyasla daha çok farklılık gösterdiklerini ortaya koyar" ([Pelles'ten alıntı] 1958, 13-28).

değişkenlere odaklanır. Çalışmalarında öğrencilerin başarısını belirleyen faktörün sadece yetenek olmadığını kabul ediyorlar. Öğretmen ve arkadaşlarının dikkatini çekme kabiliyeti, taleplere karşılık vermedeki esneklik gibi nitelikler, yaratıcılıkla doğrudan alakası olmasa da rekabetin çok sıkı olduğu sanat dünyasında önemlidir. Zira sanatçıların bu dünyada baş etmesi gereken eşik bekçileri ve piyasa tercihleri vardır.

Çalışmalarını yaklaşık yirmi yıl sonra aynı kişilerle yenileyerek, yetenek veya kişilikle ilgili olmayan özelliklerin önemini onaylamışlar. Zira en yetenekli sanat öğrencilerinin her zaman başarıyı yakalayamadığı ortaya çıkmış.[15] Hatta artık orta yaşlı olan eski başarılı öğrencilerin çok azının (yüzde 8'den biraz fazla) hayatını sanattan kazandığını, kadınların hem sanatçılığa devam etme oranının erkeklerden daha az olduğunu, hem de güzel sanatlar yerine daha çok uygulamalı sanatlarla uğraştıklarını saptamışlar (Csikszentmihalyi, Getzels ve Khan 1984, 1). Çalışma konusu olan öğrencilerin yaklaşık yarısı sanatla ilgili faaliyetlerle meşgul olsa da (öğretmenlik, grafik veya endüstriyel tasarım), kadınların sanatı toptan bırakma eğilimi belirgin bir şekilde daha fazla çıkmış (*a.g.y.*, 297). Sanatçılığa devam etmiş kadınlar erkeklere kıyasla çok daha zorlu koşullarda yaşamış; genellikle erkeklerin kazandığı miktarın yüzde 50 ila 85'i arasında kazanmışlar. Ne var ki ilk çalışmada ortaya koyulan karakter özelliklerine bakıldığında, kadınların kişilikleri ve sahip oldukları nitelikler, sanatçı stereotipine daha uygun düşüyordu.

Başarılı olan kadınlar, erkeklerden tahminen daha başarılı olacaklarını gösteren kişilik özelliklerine sahipti (bilişsel beceriler ve değer yönelimleri gibi). Araştırmacılar bunun kadınların erkeklere kıyasla daha iyi bir sosyoekonomik geçmişe sahip olmalarından kaynaklandığını düşünüyordu. Erkeklerin başarısı daha çok dışarıdan gelen ödüllere, önemli eşik bekçilerinden gelen tavsiyelere ve yakın destek gruplarına bağlı gibi görünüyordu (*a.g.y.*, 369, 381). Ancak kişilik açısından da "toplum içine çok çıkmayan, sürekli kendini dinleyen, bağımsız, hayal gücü kuvvetli, sağı solu belli olmayan ve topluluk beklentilerine yabancı sanatçı imgesi"nden çok uzak değillerdi. Esasında Getzels ve Csikszentmihalyi'nin çalışması doğruysa, konu

15 Uzun bir zaman dilimini araştıran çalışmaya, Erikson'ın gelişim evreleri kuramı eşlik ediyor. Bu kuramla birlikte düşünüldüğünde, sanatçılar gençlik döneminde kimlik sorunlarını çözmekle uğraşırken, orta yaşa doğru ilerledikçe üretkenlik kriziyle karşılaşıyor.

edindikleri sanatçıların Rönesans stereotipinden çok da farklı olmadığı sonucuna ulaşılıyor (Getzels ve Csikszentmihalyi 1976; Lindahl, Getzels ve Csikszentmihalyi 1986).

Getzels ve Csikszentmihalyi'nin sanatsal yaratıcılık çalışmalarına öncülük eden bu araştırması, aynı zamanda geçmişe yönelik vaka çalışmasının ötesine geçerek, psikanaliz yönelimli çalışmaların genellikle karşılaştığı en büyük zorluklardan birinin üstesinden geliyor. Kendilerini tanınmış yaratıcılarla sınırlamak yerine, sanatçı olma yolunda ilerleyen öznelere bakıyorlar ve bireylerin sahip oldukları niteliklerin sadece sanatçının dışındaki güçler bağlamında anlaşılabileceğini gösteriyorlar: "Hali hazırdaki sosyal çevre, sanatçı gelişimine tahmin edilmesi mümkün olmayan, gayri şahsi biçimlerde yardımcı veya engel olur" *(a.g.y.*, 3). Ekonomik durumun veya siyasi trendlerin etkilerini kabul etmekle, Gladys E. ve Kurt Lang gibi sosyologların da yaptığı gibi (3. Bölüm), sanatsal kariyerlerin kurumsal ve piyasa koşulları çerçevesinde nasıl işlediğini araştırmak gerektiğini ileri sürmüş oluyorlar. Bu yaklaşım, Becker ve Bourdieu'nün çalışmalarının da işaret ettiği üzere, günümüzdeki sanat sosyolojisi çalışmalarının merkezindedir.

Sosyolojik açıdan sanatçı

Son yıllarda sanatçıyı konu edinen sosyologlar arasından, bu sahaya en çetin fikirleri sunanlar Becker ve Bourdieu'dür. Araştırmalarının dayandığı fikrî temel benzersiz, hatta kıyaslanamaz olsa da araştırmalarında benzer yanlar vardır ve hatta bulgularından bazıları aynıdır. Bourdieu temel epistemolojik sorulara dayanan bir Fransız felsefesini izlerken, Becker pragmatik, Amerikalı, ispata dayanan bir ampirizm geleneğini takip eder. Farklı biçimlerde kullansalar da ikisi de etnografik yöntemleri ve çerçeveleri değerli bulur. Sanatı kendi başına bir kategori olarak doğrudan kabul etmeyip, toplumsal bir inşa olarak görürler.

Becker'in *Art Worlds* [Sanat Dünyaları] (1982), yıllar içinde yayımlanmış bir dizi makale üzerine yapılan değerlendirmeleri, normalden sapan altkültürler hakkında çalışırken geliştirdiği bir yaklaşımı, aynı zamanda bir caz müzisyeni ve fotoğrafçı olarak kendi deneyimlerini kapsayan bir kitaptır ve Becker'in sanatın toplumdaki yeri hakkındaki nihai düşüncelerini içerir. Katılımcılar arasındaki mikroskobik etkileşimi ele alan bir perspektiften yola çıkarak, adım adım daha büyük sosyal yapılara doğru ilerler. Bu yapılar hem çeşitli sanat dünya-

ları barındıran büyük, karmaşık toplumların temelini oluşturur hem de toplumsal sistemle kaynaşarak onun kendisi haline gelir. Sanatçıların içinde çalıştığı "dünyalar", az çok kurumsallaşmış altkültürler olarak var olur ve genelde birbirleriyle sıkı bir ilişki içinde değildirler. Her bir dünya dört temel sanatçı tipinden biri üzerine kurulmuştur: sistemle bütünleşmiş profesyoneller, başına buyruklar, halk sanatçıları ve naif sanatçılar. Bu altkültür analizi sanatı görece bağımsız ve parçalı olarak düşünür, kolajdan ziyade bir mozaik gibi. Chicago Okulu'nun şehir sosyolojisi geleneğinde, sanat dünyaları bir şehri oluşturan semtler şeklinde ele alınır. Becker de tıpkı Chicago Okulu çalışmalarında olduğu gibi, bu dünyaları kapsayan toplumun ve yönetimin makro yapısına pek dikkat etmez. Becker elbette devletin bir fırsat ve kısıtlama yapısı olarak sahip olduğu önemin farkındadır, ancak devletin istenmeyen eserler üretmekle suçlanan kişileri ölümle, hapisle veya başka yaptırımlarla cezalandırma kapasitesinden bahsederken bile, bu durumları "diğer sanat dünyası katılımcıları" ile ilişkilendirme yoluna gider (1982, 191).

Bourdieu'ye göre devletin billurlaşmış uzantılarından oluşan makro yapı, toplumsal tahakküm sistemi ve üyelerin materyal veya sembolik değerlere erişimindeki eşitsizlik her yere sinmiş durumdadır ve dolayısıyla bunlar sosyolojik analize sürekli dahil edilmelidir. İş sanat ve sanatçılara geldiğinde, sanatsal yaratım üzerine yapılan bir sosyolojik çalışmanın geçerli olabilmesi için, yaratıcıların üretimi *ve* tüketimi içeren bir sahada rol alan aktörler olarak tasavvur edilmesi gerekir. Bu konuda Bourdieu şöyle yazar: "Kültürel eserlerin sosyoljisinin nesnesi, sanatçı ve sanatçılar arasındaki ilişkilerin (nesnel olanlar ile etkileşim biçiminde gerçekleşenlerin) bütünü ve bunların ötesinde eserin ya da en azından eserin toplumsal değerinin üretimine müdahil olmuş aktörlerin bütünü (eleştirmenler, galeri yöneticileri, hamiler vb.) olmalıdır... İnsanların "yaratım" dediği şey, kültürel üretim işbölümünde (ve dahası ikinci bir düzeyde) tahakküm işbölümünde olası ya da oluşmuş olan belli bir konumun (statünün) ve toplumsal olarak oluşmuş bulunan habitusun birleşmesidir" (Bourdieu 1980, 208-12). Bu ideolojik değerler üretimi çerçevesinden bakıldığında, sanatçı da din benzeri paralel değer dünyalarında bulunan diğerleri gibi estetik değerler üreten kişidir. Becker sanat dünyalarını müstakil, ayrık veya en fazla birbirine pamuk ipliğiyle bağlı birimler halinde görürken, Bourdieu'nün en karmaşık toplumlar üzerine yapılanlar dahil tüm çalışmalarında antropolojik bir bütüncülük vardır.

Becker, Bourdieu'nün sanat alanında henüz gizemi çözülmemiş

çok konu bulunduğuna yönelik inancına katılır, ancak toplumdaki sembolik dünyaya bakışı açısından Bourdieu'den çok farklıdır. Becker'in gizem çözme stratejisi, sanat sürecinin işleyişini betimsel olarak yeniden yaratmaktan oluşur. Sanatçıları işçi gibi tasvir ederek, eserlerini de gizemli güçlerin değil, (genellikle) isimsiz ortakların giriştiği kolektif eylemin ürünleri olarak kabul ederek estetikçilerin güzel sanatlar anlayışını tahtından indirir. Bourdieu'nün yaklaşımında merkezi bir yer alan çatışma analizini ise neredeyse tamamen dışarıda bırakır. Onun yerine Simmelci toplumsal etkileşim anlayışına dayanarak, çatışmayı toplumlaşma veya işbirliği bağlamında ele alır (Simmel 1955, 14-16), ancak örneğin Lewis Coser'in (1956) yaptığı gibi değişik çatışma biçimlerini kuramsal açıdan irdelemez. Becker'in kavramsallaştırma çabalarının merkezinde sanatın meydana geldiği *süreç* vardır. Sanatın, romantik mitin iddia ettiği gibi bir dehanın kendiliğinden gelişen eylemi olmadığını, ancak birçoğunun sanatçıdan sayılamayacağı çeşitli toplumsal aktörlerin kolektif eylemi olduğunu ikna edici bir biçimde gösterir. Sanat üretimine katılanlar, faaliyetlerine izin veren, engel olan veya sekte vuran toplum kurumlarının bağlamında çalıştıkları için, mevcut teamülleri rehber edinirler. Sanatçılar eleştirmenler ve diğer sanat yazarları gibi destek personelleri sayesinde ünlerini artırır. Bu açıdan Becker'in yaklaşımı Bourdieu'nün ele aldığı toplum görüngülerinin bazılarını dikkate alır. Bourdieu toplumsal statülerin, sanat biçimlerinin, kurumların, çevrelerin ve değişen bir doğaya ve değere sahip, maddi veya sembolik tüm sermayelerin geçtiği hiyerarşi duraklarını çalışmasına dahil ederken, Becker mevcut tarzlar karşısında yapılan seçimlerin ve genel anlamda yenilikçiliğin, sanatsal yaratım ve yayılma süreçleri üzerindeki etkisine dair çok bir şey söylemez.[16]

Bu eksikliğe rağmen Becker'in birbirine zıt sanat dünyaları imgesi hayli inandırıcıdır; özellikle de genelde toplumdan yalıtılmış bir şekilde yaşayan ve eserlerini geleneksel anlamda sanattan saymayabilecek naif sanatçılar hakkındaki kısımları (Becker 1982, 258-9). Ancak yaklaşımı temel olarak etkileşime fazla öncelik verdiğinden, toplumun makro sosyolojik düzeyi kuramsal bir çerçeveye yeterince oturtulmadan havada kalıyor. Bu yüzden de sanat dünyalarının birbirinden ayrı olduğu öncülü, çeşitli "sanat dünyaları" arasında yaşa-

16 Sanata dair tarihsel bir süreci ele aldığı ana vaka çalışması, bir sanat biçimini değil, sadece bir sanat aracını (*stereopticon*), yükselişe geçişini ve kayboluşunu konu edinir.

nagelen "melezleşmeleri" açıklamaya yetmiyor. Bazı sanat dünyaları diğerlerinden görece daha izole olsa da, sanat dünyalarının birbirini etkilediği ve çiğnediği, alanlarına ayak basılmasını engelleyecek sağlam sınırlar çekemediği herkesçe bilinen bir gerçektir. Sanatçıların eserlerinin veya üsluplarını yansıtan araçların rakipleri tarafından çalınmasını engellemeye çalışması ve kötü şöhretliler dahil, sanat tarz ve biçimlerinin meşru sanat kategorisine girmesini engelleyecek güçte bariyerlerin neredeyse var olmaması, aradaki geçişlerin açık birer göstergesidir. 7. Bölüm'de anlatacağım üzere, Fransız Akademisi gibi kurumlar veya baskıcı siyasi rejimler uçlardaki sanata karşı önlemler alır, ancak yine de kısmen başarılı olur. Baskıcı güçleri sayesinde bazı sanat biçimlerinin yaratılmasını engellediklerini varsaymak âdetten olsa da, değişimi yasaklama konusundaki başarısızlıkları hâlâ açıklanmayı bekliyor.

Sanatçının bakış açısı

Sanatçılar yaratım sürecinin nasıl gerçekleştiğini araştıran çalışmalara düşmanca yaklaşıp, Bourdieu'nün de belirttiği üzere, sosyolojinin kültürel alımlama veya tüketim analizlerini hoş görürler. Bu elbette çifte standart uygulamaktan başka bir şey değildir. Estetikçilerin sanatçılar hakkında toplumsal çalışmalar yapılmasını ideolojik olarak onaylamaması, ancak halka yönelik çalışmaları hoş görmesi, Bourdieu'ye göre halkı sadece ekonomik motivasyonlara sahip, dolayısıyla da yaratıcı sanatçılardan manen daha fakir, önemsiz bir aktör olarak görmelerinden kaynaklanır (zira sanatçılar kutsal ateşle doludur) (Bourdieu 1980, 207). Sanatçıların bakış açısından, ince zevklerle tanışmamış kimseler tarafından yapılan değerlendirmelerin, sanatın bünyesindeki (ebedi olduğu düşünülen) değerle bir alakası yoktur. Burada sanatsal yücelik ideolojisine duyulan bağlılığın dışında bir durum vardır; halkın sanat hakkındaki düşüncelerine yönelik bilgiler, üretim veya pazarlama stratejileri için sanat tüccarları ve sanatçılar tarafından kullanılırken, estetikçilere ve sanatçılara bir de halkın ve patronların zevklerini eleştirme fırsatını verir.

Sanatçıların kutsal olduğu fikrinden doğan sonuçlardan biri de, onları ve kökenlerini açıklamak için bilimsel delil kıstasını uygulama imkânının ortadan kaldırılmasıdır. Bourdieu'nün tartıştığı üzere mitleri sayesinde onlar da, din örneğinde olduğu gibi, tarif edilemez bir dünyaya, iman ve inanç dünyasına demir atarlar. İlahiyatçılar ve kurumsallaşmış dinlerin sözcüleri nasıl ki araştırmacıların din

çalışmalarında Aydınlanma'ya dayanan bir tanım ve rasyonel analiz kanonunu kullanma girişimine karşı koydu, estetikçiler, eleştirmenler ve sanat uzmanları da aynı şekilde sanatsal yaratımların sıradan bir toplumsal görüngüymüş gibi "açıklanmaya" çalışılmasına karşı çıktı. Direnişleri, savundukları şeyin ideolojik bir gücü olduğunu açıkça gösteriyor. Ancak sanat hakkında söylenebilecek şeyler bunlarla sınırlı değil. Sanatı ve yaratıcılığı, herhangi bir iş veya üretim gibi araçsal bir davranış olarak kabul eden bir sosyolojik yaklaşımı eleştirirken Bourdieu de buna işaret ediyor. Sanat ve edebiyatın indirgemeci bir yaklaşımla ele alınmaması gerektiğini belirtirken, her biri ayrı bir geçmişe sahip olduğu için, tarihlerinin sosyolojik analize dahil edilmesi konusunda ısrar ediyor. Sanat alanının (*champ*) özerkliğinin temelinde yattığı için, sosyologlar bu içsel bilginin farkında olmalı.[17] Estetiğin tuzağına düşüp bunun sanatçının tekilliği fikrinden ödün vermek anlamına geleceği kaygısıyla şunu da belirtelim; Bourdieu'nün estetik alan inşası sadece onun diğer tözsel meselelere yönelik yaklaşımında yer alan bir prosedürün parçası olan özel bir vakadır.

Yeni toplumsal-tarihsel ve toplumsal-bilimsel yaklaşımlardan etkilenen bazı modern estetikçiler, sanat tarihçileri ve diğerleri artık kısıtlı estetikçi formülleri zorluyor. Birçoğu çalışmalarını hem sanatın biçim ve içeriği bakımından, hem de sanatçıların onları destekleyen kurumlar ve hamilik kaynakları bağlamında nasıl çalıştıkları bakımından, toplumsal-bilimsel sorunsallara uygun bir şekilde yürüttü. Ancak estetikçi perspektiflerin giderek genişlemesi, estetikçi akademisyenlerin sosyolojiden ders alarak kendini geliştirmesiyle sınırlı tek yönlü bir süreç değildir; sosyologlar da estetik konusunda kendilerini eğitiyor. Estetik fikirleri bilerek kullanmaları ve estetikçilerin çalışmalarına sosyolojik kavrayışı aktarmaları, sanat hakkındaki toplumsal çalışmaların önünü sıkça kaplayan buğudan kurtulmaya yardımcı olacaktır.

17 Bu bağlamda Bourdieu'nün "özerklik" terimini sanatçılardan ve estetikçilerden farklı bir anlamda kullandığını belirtmek önemlidir. Bu çevrede özerklik, zanaat ve dekorasyonun rutin doğası karşısında Sanat'ın yarı kutsal duruşunu meşrulaştırmak için, tamamen estetik amaçlara hizmet eden eserler ile kullanışlı zanaat ürünleri arasında ayrım yapmak amacıyla kullanılır. Bourdieu'nün gözlemi ise şöyledir: "Sanatçının nihai amacı, herhangi bir üretici gibi özerk olmaktır; hem bilginlerin ve aydınların önceden [*a priori*] dayattığı "programları", hem de sonradan [*a posteriori*] eserine ek olarak dayatılan yorumları reddederek ürününe tamamen hâkim olmaktır" (Bourdieu [1979] 1984, 3).

Kullanılabilir bir senteze doğru

Bourdieu ve Becker'in analizleri sanat üretimi süreçlerini aydınlatsa da, ikisi de bireyleri sanatçı olmaya iten veya başka herhangi bir iş yerine sanatı seçmeye sevk eden süreçleri yeteri kadar iyi izah etmiyor. Becker'in kolektif eyleme ve kurumsal sürece vurgu yapan "sanat dünyaları" yaklaşımı, sanatçıları aşırı derecede pasif gösteriyor. Bourdieu'nün yapısal analizi ise bireyi, başarılı olma şansını olabildiğince (anladığı ve sonuçlarını görebildiği ölçüde) artırmaya çalışan bir kişi olarak tasvir ediyor. Ancak sanatçı davranışlarının altında yatan dürtü ve bunun ifşa edildiği süreç yeterince belirtilmemiş ve sanatçılar ile başka bir tür azimli profesyonel arasında belirgin bir ayrım yapılmamış. Sanatçılar ve entelektüellerin belli başlı ortak nitelikleri olsa da, bilişsel psikoloji çalışmaları iki tarafın tamamen aynı olmadığını ortaya koyuyor (Gardner 1985). Ne var ki sanat dünyasının (veya dünyalarının) karmaşık doğası göz önüne alındığında, psikolojik analiz bireylerin neden yaratıcı sanatla ilgilendiğini açıklamaya yetmiyor. Bu durumda Becker'ın bize hatırlattığı üzere, bireylerin (hepsi sanatla ilgili olmasa da) toplumsal rollerini oynadığı sanatsal bir işbölümüne katıldıklarını düşünmek gerekiyor.[18]

Becker'in kurduğu denklemde sanatçılar eserlerinin sıradan veya sıra dışı olmasına göre, "sistemle bütünleşmiş profesyonelin" yaptığı rutin işler veya "başına buyruğun" çığır açıcı yenilikleri olarak sınıflandırılabilir. Yaptığım göndermelerden de anlaşılabileceği üzere, Becker'in kategorileri Thomas Kuhn'un fikirleriyle benzeşir. Kuhn'a göre rutin sanatçı normal bilimin eşdeğeriyle uğraşırken, sıra dışı veya başına buyruk olan devrimsel yenilikler üretir; sosyolojik açıdan değişime bakılırsa da, sanat ile bilim arasındaki analoji tam değildir (Kuhn 1970). Kuhn'un bilimsel devrimleri her zaman *yeni*yi üreten yeniliklere gönderme yaparken, sanatsal devrimler alışılmadığa veya yeniden doğuşa işaret edebilir. Dahası, esasen bir yaratıcı veya destek personelinden biri olsun, "sanatçının" yerine getirdiği özel göreve göre, (Becker'in tabiriyle) tercih edilen veya en iyi adapte olmuş sa-

18 Bu bölüm boyunca Bourdieu'nün "birey" kavrayışını, Durkheimcı anlamda, varlığında toplumu da barındıran birey anlamında kullandım. Bourdieu bu fikri "habitus" kavramıyla ifade eder. Ancak bireyin içinde toplumu da barındırması, bireyin tamamen belirlenebileceği anlamına gelmez. Sadece bireylerin kurumsal kısıtlamalar karşısında taktiksel ve stratejik davranışlara başvurmaya yatkın olduğunu varsayar bu fikir. Bireylerin kurumsal kısıtlamaların ve sosyal beklentilerin hangilerini ve ne kadarını tanıdığı, araştırılması gereken faktörlere bağlıdır.

natçı kişiliği ve yetenek türleri çok farklılık gösterebilir.[19]

Sanat yenilikçi veya geleneksel olabilir; yeni yapılıyor olabilir veya olağanüstü bir yaratıcılığa sahip kişilerce ya da güvenilir, işçi misali çalışanlar tarafından yeniden keşfedilebilir. Avangard sanat yaratıcılarının genelde olağanüstü yaratıcı türden olması beklenir, ancak eski ve unutulmuş sanat biçimlerini takdir eden ve yeniden keşfeden kişiler de böyle olabilir. Bir bakıma onlar da Csikszentmihalyi ve Getzels'in "problem bulucuları" kadar becerikli olabilirler (1976). Ayrıca "Yeni Geleneği" adlı makalesinde Harold Rosenberg'in işaret ettiği üzere, yenilik yaratımının kendisi de rutinleşebilir. Bu olasılıklara 1. Tablo'da yer veriyorum.

Bu tablo yenilikçi sanatın, ender rastlanan veya üstün yetenekli (on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyıl başlarında yaşanan avangard hareketleriyle anılan sanatçılar gibi, genelde karizmatik bulunan) kişilerce yaratılan, son derece özgün eserlerden oluşabileceği fikrini ortaya sürüyor. Yaratıcılıkla yeni sanat ortaya çıkınca, (birbirinden çok da uzak olmayan) eskiyi keşfedenler çoğu zaman bir takım halinde hareket eder; bazıları fikirlerin farkına kendiliğinden varır, bazıları da sürece ortak olur.[20] Günümüzde kabul edilen rutin biçimde değil, daha çok birer komplo kuramcısı gibi sıklıkla birlikte hareket ederler. Görsel sanatlarda akademi karşıtı Courbet, Monet, Gauguin, Van Gogh, Cézanne ve Picasso gibi sanatçıları içerir. Kompozitörler arasından en göze çarpanlar ise, on dokuzuncu yüzyılda Berlioz ve Wagner, yirminci yüzyılda da Schoenberg ve John Cage'dir.

Geleneksel sanat biçimlerini veya tarzlarını yeniden canlandırma veya göz ardı edilen sanatı yeniden keşfetme ve değerli kılma biçiminde yapılan yenilikler, sıfırdan yaratım kadar enerji gerektirir. Tarihsel açıdan bu iki faaliyetin aynı anda olması mümkündür, zira eski sanatların kabul görmesi genelde yaratıcı bireylerin bir başarısıdır, bunların arasında kendileri sanatçı olanlar da bulunur. Genellikle açıklama görevini üstlenenlerin veya reklamcı gibi davrananla-

19 Sanat ve bilim arasında benzerlikler arama çabası elbette yeni değildir. Diana Crane (1978), Rémi Clignet (1983) ve daha birçokları bu tartışmaya çeşitli önerilerle katkıda bulunmuştur. 7. Bölüm'de bu tartışmaları sanatsal değişim açıklamalarına yaptıkları katkılar bağlamında ele alacağım.

20 Francis Haskell'in belirttiği üzere, Le Brun on dokuzuncu yüzyılın başlarında Vermeer'in eserlerini tanıtmaya çalışmış ancak başarısız olmuştur; bir süre sonra ise eleştirmen-tarihçi Théophile Thoré-Burger'in aynı girişimi başarıyla sonuçlanmıştır (Haskel 1976, 18).

1. Tablo Tarza ve eserin içeriğine göre sanatçılar

		Yenilikçi	*Geleneksel*
Yaratım yaklaşımlarına göre sanatçılar	*Problem bulucular*	Yeni sanat üretimi (Güzel sanatlar veya tasarım; müzik; edebiyat; film)	Yaratıcı yeniden keşif (Yeni anlam üreten)
	Problem çözücüler	Yenilik yapanlar geleneği (Prototip çeşitlemeler, güzel veya ticari sanatlar)	Gelenek takipçileri (Antikalar; akademik sanat; İngiliz kır evleri; antik müzik; nostalji)

Not: Sanatçı davranışlarının dinamik karakterinden ve sanatsal yaratımın kolektif doğasından ödün vermeden, sanatçıların karmaşık karakterini toplumsal roller çerçevesinde şemalaştırmak zordur. Daha kapsamlı bir tablo, her bir önemli alanda yer alan yardımcı aktörleri daha net bir şekilde dahil edip, yenilikçi fikirlerin kaynağının bu destek personeli olabileceğini de belirtebilir. Howard Becker'in analizi, özellikle de icrası karmaşık bir işbölümüne dayanan sanat biçimleri söz konusu olduğunda, bu görüngüyü aydınlatmada çok önemli bir yere sahiptir. Örneğin oymabaskılar veya birden çok süreç içeren diğer sanat biçimleri, genellikle sanatçı ve teknisyen işbirliği sonucunda ortaya çıkar. Müzikal veya teatral performanslarda ise bu durum çok daha açıktır. Eleştirmenler gibi ikinci dereceden oyuncuların da kendi çabalarıyla sanatçı olması mümkündür. Bazıları daha sonradan senarist, film yönetmeni veya aktör olan Fransız sinema eleştirmenleri, bu duruma iyi bir örnektir.

rın desteği sayesinde (Becker'in destek personeli gibi), eski sanatı yeniden yorumlayarak veya onun öğelerini kendi eserlerine katarak, eski sanata karşı yeni bir ilgi duyulmasını veya duyulan ilginin artmasını sağlarlar; yenilik böylece gerçekleşmiş olur. Picasso, Braque, Matisse ve diğerleri, ulusal tarih koleksiyonlarında unutulmaya yüz tutmuş ilkel sanatın önemini fark etmişti; Sir Walter Scott ortaçağa duyulan ilginin artmasında çok önemli bir rol oynamış ve tarihi roman türünün yaratılmasına yardımcı olmuştu; Viollet-le-Duc Fransa'da Gotik mimariye yönelik ilgiyi canlandırmış, restorasyon çalışmalarının yanı sıra dekorasyonunu yaptığı evlerde de bu mimarinin bazı öğelerini kullanmıştı; Raffaello Öncesi Kardeşliği de "İtalyan Çırakları"na (erken dönem Rönesans ressamlarına) ait eserlerin yeniden keşfedilmesinde (veya yeniden değerlendirilmesinde) kilit bir rol oynamış ve akademi karşıtı duruşlarını bu tarzlardan aldıkları öğelerle şekillendirmişlerdi. Ancak Francis Haskell'in gösterdiği üzere, eski sanatı yeniden keşfeden yenilikçiler her zaman ilham peşinde koşan sanatçılar olmayabilir. Sanatçı-tüccarlar (J-B-P le Brun), eleştirmen-sanat tarihçileri (Bernard Berenson), sanat tüccarları (Duveen), müze küratörleri (Hugo von Tschudi), gezi rehberi yazarları (Bayan Graham veya Lady Callcott) ve sanat üretimi sürecinin bilinçli veya bilinçsiz bir "işbirlikçisi" olan herhangi biri de olabilir (Becker 1982).

Becker'in analizi bize bir eseri tek bir sanatçıya mal etmekten kaçınmamız gerektiğini hatırlatır. Sanatı destek verici personel olmadan kamunun önüne çıkamayacak kolektif bir süreç olarak görür. Aslında konu yenilik olduğunda da durum benzerdir, zira yerleşik çıkarların karşısına yeni fikirlerle çıkmak karmaşık stratejiler gerektirir. Charles Kadushin'in gösterdiği üzere, yeni fikirler birçok alanda topluluk veya zümrelerce tanıtılır (Kadushin 1976). Yüzyıl dönümündeki avangard sanatçılar üzerine yaptığım bir çalışmada bu topluluğun diğer sanatçılardan (ki bunlar en meşhurları kadar yetenekli de olabilir), oymacılardan ve taşbaskıcılardan; hâmilerden, yazarlardan, eleştirmenlerden; tüccarlardan, yayımcılardan, devlet memurlarından oluştuğunu ortaya çıkarmıştım (Zolberg 1983, 3. Bölüm). Destekçilerin nitelikleri birbirinden farklı olabilir: yetenek, "zekâ" biçimleri (Gardner 1985), ticari zekâ, yazılı ifade gücü, nüfuzlu insanlara ne kadar hitap ettiği veya çekici geldiği, güvenilirlik ve azimlilik bakımından farklılaşabilirler. Sadece sözcülerin (eleştirmenler ve reklamcılar) en az sanatçılar kadar ilginç fikirler üretiyor olması gerekir. Diğerleri önemi görece daha az olan çeşitli destek

hizmetleri vererek işbirliğine katılır. Eğer görevlerini hakkıyla yerine getiremezlerse, nispeten kolay bir şekilde yerlerine başkaları geçer (Zolberg 1983) veya sanat biçimi (ya da tarzı, hareketi, fikri) yok olmaya yüz tutar.

Bu durum güzel sanatlar dünyasına komşu tasarım dünyasında, özellikle de moda dünyasında geçerlidir. Genelde ticarileşmiş popüler sanat biçimlerinde olduğu gibi yenilikçi yaratım burada da ön plandadır. Güzel sanatlar düzeyinde bir itibar görmemelerine ve estetik uygulamalarında özerk olmamalarına rağmen, moda ve ticari amaçlar için tasarım yapanlar da sanatçılarla aynı yetenekleri sergiler. Müzik endüstrisindeki popüler şarkılar, film müzikleri veya reklam müzikleri olsun, bu durum ticari müzik için de geçerlidir. Aradaki en büyük fark, ticari yaratıcının sanatçılar gibi kendiliğinden yaratım fırsatına sahip olmamasıdır; onlardan başarıları nesnel bir şekilde ölçülebilen, güvenilir birer üretici olmaları beklenir.[21]

Bu sanatçıların yaratıcılıklarının duygusal kökeni nedir? Ne yazık ki varsayılan duygusal durumları hakkında pek bir şey bilinmiyor ve geriye dönük analizler bazen mit yaratma çabasındaki çıkar grupları, bazen de doğrudan sanatçıların kendisi tarafından sekteye uğratılıyor. Romantik karizma aurasını, (muhtemelen) yüceltilmiş nevrotiklikten ayırmak zordur. Sosyolojinin ortaya attığı gizemi çözülmüş işçi sanatçı veya kariyer stratejisi uzmanı sanatçı fikrinin daha akla yatkın veya tatmin edici olmasının nedenlerinden biri de budur. Ancak yine de bu tipleri Tablo'ya eklemek kafalarda soru işaretleri yaratıyor. Öncelikle üç boyut nasıl her bir kutunun içine sığdırılabilir? Her sanat kategorisinin, şeyleşmiş bir yapı olarak değil, "yapım aşamasında" kabul edilmesi gerektiğini öne sürüyorum. Sanatçının tek bir kişi olmasının daha makul olduğu şiir ve resim gibi güzel sanatlar örneklerinde bile, diğer katılımcıların başka biçimlerde ikinci dereceden görevler (yayıma hazırlama, yayımlama, astarlama veya tuval yapımı vb.) yerine getirdiğini varsayabiliriz. Performans sanatlarında,

21 Güzel sanatlar alanındaki sanatçılar elbet sınırsız özgürlüğe sahip değildir, ancak ticari başarı elde etmesi gerekenlere kıyasla, bu sanatçıların garip davranışları genellikle daha uzun süre hoş görülür. Dışarıdan bakılınca, örneğin Pollock'un alkolikliğine Calvin Klein'ın uyuşturucu bağımlılığından daha çok tolerans gösterildiğini görmüşüzdür. Aralarında neredeyse otuz yıl bulunan iki durumu karşılaştırmak zor olsa da, Pollock'un ayağını müdavimi olduğu yerlerden keserek alkolikliğini kontrol altına almaya çalışan kişi karısıyken, Calvin Klein veya diğer moda tasarımcıları söz konusu olduğunda, iş ortaklarının baskılarıyla gelen ticari buyruklarla bir rehabilitasyon merkezine yatmaya zorlandıklarını görüyoruz.

moda ve tasarım yaratımında ve mimaride ise bu varsayımın geçerliliği daha açıktır, zira bu gibi sanat biçimleri işbirliğine dayanır.

Kutsal veya yarı kutsal bir temele işaret eden ve takipçilerle kitleler üzerinde etki bırakma ihtimali yüksek olan karizmatik tipe, ender bulunan yenilikçi sanat kategorisinde daha çok rastlanırken, yaratıcılık skalasının öbür ucuna doğru ilerleyen diğer kategorilerde daha az göze çarparlar.[22] Öte yandan tüm sanat biçimleri halkın dikkatini çekmek ve yayılmak için diğer kişilerin organizasyon yeteneklerine gereksinim duyar. Karizmatiklik, karmaşık organizasyonlardaki girişimcilik için de doğru bir niteleme olabilir.[23] Ancak tıpkı karizmatik lider ve yüceltilmiş nevrotik gibi (aynı bedende buluşması mümkün olmayan iki tip), bu tip sanatçının da konumu pek sağlam değildir. Zira bu tipe karşı duyulan hayranlık, sanatçı mucizeler üretebildiği sürece devam eder. Freudcu yüceltilmiş nevrotik tip, taklit edilmesi veya gerekçelendirilmesi zor biçimlerde yenilikçi, kendiliğinden ve beklenmedik bulunduğu sürece geçerlidir. Karizmatik tipin konumunun devamlılığı için başarı gereklidir. Ne var ki güzel sanatlar için başarının nasıl ölçüleceği üzerinde uzlaşılması zor bir konudur. Ticari ürünler için ölçüm nispeten kolaydır. Örneğin ticari müzik için albüm satış rakamlarına veya farklı geçerlilik düzeylerine sahip diğer ölçümlere (Nielson reytingleri, reklam kampanyalarının geri dönüşleri) başvurulabilir. Gayri maddi değeri belirlemek güçtür ve mitin gösterdiği gibi değer, sanatçı uzun yıllar süründükten veya öldükten çok sonra da verilebilir.

Bir kişinin nasıl sanatçı olduğu sorusu araştırmacılar için bağlı oldukları disiplinsel yönelimlere göre değişen nedenlerle kafa karıştırıcıdır. Sosyal bilimciler sanatsal kariyerleri (Crane 1978) ve kariyer gidişatlarını (Rosenberg ve Fliegl 1965) çevreleyen fırsat ve

22 Yeniden rağbet görme, karizmatik tipteki yaratıcılar için de geçerli olabilir. Philip Johnson gibi modernizmden vazgeçip nostaljik göndermeler yapan bazı mimarlar, karizmatik olarak adlandırılabilir, ancak bu mimarların başarısı bir meslek veya iş olarak mimari alanında edindikleri sağlam yerden de geliyor olabilir.

23 Bu konuyla ilgili olarak Richard A. Peterson'ın on dokuzuncu yüzyılda ve günümüzde görülen değişik sanat idaresi biçimleri hakkında yaptığı analize bakılabilir (Peterson 1986). On dokuzuncu yüzyılda bürokratik ve idari becerilere daha çok ihtiyaç duyuluyordu. Ancak Peterson'a göre, yönetimsel ve idari yetkinliğin zirveye ulaştığı günümüzde dahi bürokratik yetenekler başlı başına yeterli olamıyor. Önde gelen organizasyonların başlarındaki insanların aynı zamanda karizmatik güçleriyle bilindiğini görüyoruz. Pierre Boulez, Philippe de Montebello, Peter Brook veya büyük orkestraların, opera evlerinin ve müzelerin başlarındaki diğer liderleri örnek olarak gösterebiliriz. Günümüzde, kültürel kurumların başındaki karizmatik liderler idari işlerin yürümesi için genelde yetkilerini başkalarına devreder.

ödül yapılarını irdelemiştir. Yukarıda incelediğimiz sosyal psikoloji çalışmalarını bir kenara koyarsak, bireylerin sanat alanında yaratıcı bir rol edinmekle ilgilenmeye başlaması konusu tamamen biyografi ve roman yazarlarına bırakılmış gibi duruyor. Kişisel eğilimler, zekâ veya yeteneğe rağmen veya bunlar nedeniyle diyeceksek, birçok sosyolog ve sosyal psikoloğun gözlemlediği gibi bunların toplumsal kısıtlamalarla (dışarıdan dayatılan cinsiyet rollerinin gereklilikleri ve/veya içselleştirilmiş rol tercihleri [*habitus*] olsun) kolaylıkla alt edilebileceğini unutmamak gerekir. İnsanların nasıl sanatçı olduğunu ve sanatçı kaldığını anlamak için, toplumdaki daha büyük destek yapılarını ve sanatçıyı etkileyiş biçimlerini incelemek şarttır. Hamilik, siyaset ve kültür politikaları üzerine yapılan çalışmalar (Zolberg 1983), farklı destek yapılarının benimsediği ideoloji, kültür politikası ve politikaların, hem sanatçıların yarattığı sanat türünü ve tarzını hem de doğrudan sanatçıların kendisini çeşitli şekillerde etkilediğini gösteriyor. Bu yapılar yaratım sürecini tayin etmese de, insanların nasıl ve neden sanatçı olmak istediğini, hangi yolla, hangi birim veya kuruluşlar aracılığıyla seçildiklerini, kariyerlerinin doğasını ve gidişatını, ne yarattıklarını ve (bazen) nasıl hayatta kaldıklarını açıklığa kavuşturur (Crane 1978, 57 ve devamı). Böylesi yapıların en önemlilerinden biri de kamudur. Sosyolojik bir kavram olarak tanımlanabilecek bir görüngü olan kamunun, her şeyden önce toplumsal olarak inşa edilmiş bir geçmişe sahip olduğunu görmek gerekir. Bu nedenle önümüzdeki bölümde, seyirciler dahil, kültürel destek ve kısıtlamaların farklı ülkelerdeki ortaya çıkış sürecini inceliyorum.

6 YAPISAL DESTEK, İZLERKİTLE VE SANATIN TOPLUMSAL KULLANIMLARI

SANAT ESERİNİ KENDİ keyfi için yapmadığı sürece, kişilik özellikleri veya tipi, yetenek veya zekâ düzeyi ne olursa olsun her sanatçı, doğrudan veya dolaylı olarak ona destek veren toplumsal yapılara bağlıdır. Bu yapılar sanatsal performansı veya yaratımı ödüllendiren yahut cezalandıran her tür mekanizmayı, süreci, kurumu veya faili kapsar. Sanatçı ve hami arasındaki basit, doğrudan ilişkiden tutun da aracıların, ağların ve çeşitli çevrelerin dahil olduğu hayli karmaşık ilişkilere kadar farklı ilişki biçimleri içerirler (Kadushin 1976, 111; Peterson 1979).[1] Yetenek ve yeniliğin tanınması için yollar sunar, iş bulma veya sipariş alma fırsatları sağlarlar. Aynı zamanda yeni bilgilerin geniş çevrelere yayılmasına aracılık ederler. Modern toplumlarda nüfuzu giderek artan sanat meraklıları ve izlerkitlesi de bu dağıtımdan payını alanlar arasındadır. Sanatçılar tüm bunları umursamadıklarını iddia etseler de, bu çevrelerin gözüne girmek zorundadır.

Sanatı destekleyen yapılara iki yönlü işleyen bir huni olarak bakılabilir; eserler sanatçıdan müşteriye doğru giderken, bedel de müşteriden sanatçıya doğru ilerler. Her yönüyle düşünülürse bu aslında çok kullanışlı bir metafordur. Öncelikle kültürel desteğin, yaratımın, dağılımın ve alımlamanın sadece birer ekonomik değişim süreci olmadığını, aynı zamanda simgesel değiş tokuşu temsil ettiğini de göz önünde bulundurmak gerekir. Daha sonra, ilişkinin iki tarafındaki aktörlerin pasif alıcılar olmadığı, her birinin diğerleriyle pazarlık, seçim ve çatışma süreçleri aracılığıyla etkileşime geçtiği hesaba katılmalıdır. Unutulmaması gereken üçüncü şey ise, destek gördüğü yapının saygınlığına, izlerkitlesinin "kalitesine" ve üretimde bulunduğu sanat biçimine atfedilen değere göre konumunu güçlendiren veya kaybeden sanatçı gibi, izlerkitlenin de sanatsal seçimleri sonucunda kaybedeceği çok şey olduğudur. İlişki karşılıklı olduğundan ve

1 Charles Kadushin entelektüel, duygularını ifade eden izlerkitle çevrelerinin ve ağlarının çok önemli olduğunu, zira buradan yola çıkarak, sanat dahil birçok alandaki yeniliklere ve performansa destek veren yapıların gelişim sürecinin takip edilebileceğini belirtiyor. Ancak ne yazık ki bu çevre ve ağların daha büyük ölçekli izlerkitleyle olan bağlantısını çözümlemiyor.

taraflar bazen birbirinden ayrılması mümkün olmayan biçimlerde iç içe geçtiğinden, her zaman *iki* tarafı da sahip oldukları toplumsal ve tarihsel bağlamlar dahilinde düşünmek gerekir.

İzlerkitleyi sabit bir toplumsal kategori olarak kabul etmek yanıltıcıdır; zira izlerkitle Batıda yaşanan makro tarihsel süreçler aracılığıyla, toplumsal yapıda ve siyasette yaşanan gelişmeler bağlamında ortaya çıkmıştır. İzlerkitle sanata destek veren çeşitli yapılardan biridir ve önem sıralamasında her zaman başı çekmez. Ancak izlerkitleyi önceleyen kurumlar, sanatın değerlendirilme biçimlerini ve sahip olduğu izlerkitlenin gördüğü saygı derecesini etkilemiştir.

Sanata birden çok anlam (siyasi, ekonomik, psikolojik, simgesel) yüklenebildiği için, sanatçıların ve onları destekleyenlerin sanatsal seçimlerini açıklayan çalışmaların incelenmesi gerekir. Ancak izlerkitle hakkında var olan iki düşünce kalıbı analizleri bulandırır. Bunlardan ilki, izlerkitlenin özerk aktörlerden oluştuğunu kabul eder. Bu varsayımı daha çok sırtını anket yöntemlerine dayayan pazar araştırmacıları ve sosyologlar benimsemiştir. Bazı Frankfurt Okulu kuramcılarında rastlanan (Held 1980, 107-8) ikinci düşünce kalıbı ise izlerkitleyi, kitle toplumunun manipülasyona açık koyunları olarak kabul eder. Ne var ki bu iki düşünce biçimi de mevcut ampirik gözlemlerle büyük ölçüde uyuşmaz. İzlerkitlenin sadece tekil aktörlerden oluştuğu, bireyci ekonomik aktörler olarak sanatı yalnızca şahsi zevkleri için kullandıkları varsayımı yaygın olsa da, estetik seçimlerine bakıldığında grup üyeliği bağlamında hareket ettikleri ve sanatı kültürel kodlar çerçevesinde, ekonomik ve simgesel amaçlar dahil çok daha karmaşık sonuçlara ulaşmak için kullandıkları ortaya çıkar. Davranışlarına yön veren yapılar elbet vardır, hatta bu aracılık sürecinin kendisi de başlı başına önemli bir çalışma konusudur, ancak modern zamanlarda sanat izlerkitlesi toplumsal karakteristikleri, zevkleri ve tercihleri açısından o kadar heterojen bir hale gelmiştir ki onu artık kitle modeline indirgemek mümkün değildir.

İzlerkitle hakkındaki düşüncem, mevcut kuramsal ve ampirik yaklaşımlar içinden izlerkitlenin doğasını aydınlattıkları açılara göre, eleştirel bir bakışla seçtiğim öğelerden oluşuyor. Makro analitik çerçevelerden, mikroskobik çalışmalara kadar çok geniş bir yelpazeden faydalanıyorum. Bazı düşüncelerim Marksçı kurama, örneğin Frankfurt Okulu'na (Adorno 1976); bazılarıysa sanat ile kültürel öznelerarasılık arasındaki bağlantıları incelerken, bunların zaman içinde kurumlar tarafından inşa edildiğini ve yeniden üretildiğini kesin bir dille kabul eden Raymond Williams'ın kültürel materyalizmine daya-

nıyor (1981). Kuramlarla beslenen orta ölçekli araştırmalar arasından ise, "kültür üretimi" yaklaşımı gibi, genelde Marksçı olmayan kurum analizlerine yer veriyorum (Albrecht ve diğ. 1970; Peterson 1976; Crane 1987). Son olarak, mikro analitik yaklaşımı temsil eden etnografik ve etkileşimci vaka çalışmalarından faydalanıyorum (Adler 1978).

Ürettiği kategorilerin evrensel olduğunu varsayarak, tarihsel inşa sürecini göz ardı eden birçok sosyolojik çalışmanın aksine, ilerleyen sayfalarda izlerkitleyi ve diğer destek yapılarını sanatla birlikte düşünerek ele alıyorum. Sanatı toplumsal açıdan inceleyen yaklaşımlara tek tek baktığımızda, her birinin zayıf ve eksik noktaları olduğunu görürüz. Ancak bu yaklaşımlardan doğru bir birleşim elde edilirse, konu çok daha iyi kavranabilir. Sanatçıların bağlı olduğu tek destek biçimi izlerkitle değildir. Ayrıca izlerkitlenin kendisi de tarihsel temelleri olan süreçler ve gelenekler tarafından yönlendirilmiştir. Bu süreç ve geleneklerin izleri siliniyor olsa da, etkileri hissedilmeye devam etmektedir.

Bırakınız sanatçı yaşasın: toplumsal destekler ve kısıtlamalar

Polonyalı oyun yazarı Tadeusz Kantor'un *The Artists Must Die* [Sanatçılar Ölmeli] isimli oyunu (aslında "Bırakın Sanatçılar Gebersin!" demek daha doğru olabilir), sanatsal özgürlük ile otoriter siyasi rejimlerin bir arada bulunamayacağı teması üzerine kurulu bir alegoridir. Bu fikri geliştirmek için Kantor yarı tarihsel sanatçı figürleri ile ortaçağdan kendi zamanına kadar başa gelmiş Polonyalı rejimler arasındaki ilişkileri kullanır. Aslında durum her zaman Kantor'un oyunda sunduğu gerçekler ve mitler kadar dramatik değildi. Ancak Kantor gibi siyasi farkındalığı yüksek sanatçıların odaklandığı gerginlik, olası bir baskı kaynağı veya en azından tekerrür eden bir sıkıntıydı. Zira maddi ve siyasi açıdan sağlam temellere sahip olmadıkları sürece, hemen her sanatçı hayatını idame ettirmek için dışarıdan gelecek desteklere, kaynaklara bağlıydı.

Baskıcı düzen koşullarında sanatçıların diledikleri gibi üretmesi belki de neredeyse imkânsızdır, ama en liberal rejimde de hiçbir kısıtlamayla karşılaşmadıkları söylenemez. Çünkü onlara çalışma imkânı tanıyan kurumsal destek yapıları (örneğin serbest piyasa), doğaları itibariyle maddi kısıtlamalarla şekillenir: ürünün pazarlanabilir olması kâr edilip edilmeyeceğine bağlıyken, kâr da müşteri tercihlerine

bağlıdır; müşteri tercihleri demografiye ve kültürel kodların sürekli değişen anlamlarına bağlıyken, bunlar da tahmin edilmesi çoğu zaman mümkün olmayan faktörlere göre değişebilir (Zolberg 1980; 1982; Goldfarb 1982).

Destek yapıları hem pozitif hem de negatif yaptırım uygular. Bu yaptırımların gücü, çok sert ile hafif arasında değişir. Maddi ve sembolik ödüller vermek veya bunlardan mahrum bırakmak gibi yaptırımlar sadece bir yapının tekelinde de olabilir, birçok kaynak tarafından dağıtılıyor da olabilir. Sanatsal üretimi kolaylaştıran veya tam tersi, üretime gün ışığına çıkmadan son veren bu kurumlara sanatın ebeleri denebilir. Kilise ve kraliyet hamiliği, yerel veya özel hamilik, bürokratik devlet idaresi ve ticari piyasa, tarihsel olarak Batıda ortaya çıkan somut yapılar arasında sayılabilir. Analizler, bu yapıların sanatçılar tarafından yaratılan veya üretilen ya da kamusal tüketim için dağıtılan sanat eserlerinin tarz ve biçimleri üzerinde farklı etkiler bıraktıklarını ileri sürer (Hauser 1951; Pevsner 1940; White ve White 1965). Sonuç olarak, önemli destek yapılarının bazı ayırıcı özellikleri prototip haline gelmiştir veya çağdaş kurumlarda, sanatsal değer hakkındaki fikirlerde halen karşımıza çıkabilecek geleneklere temel olmuştur. Bu değerlendirmeler, belirli sanat tarzları, türleri ve biçimleri için kamuoyu oluşturanlara yüklenen statülerle kesişir.[2]

Halkı altbaşlıklarla ayırmak: güzel sanatlar ve popüler sanat

Tüm Batı ülkelerinde endüstriyel gelişmelere, ulusal siyasi dönüşümlere, tüketim ürünleri ticaretine ve kültürel üretim ve dağıtımla ilgili yeni teknolojilere, sanat, müzik, sergi ve performans alanlarında yaşanan girişim patlamaları eşlik etmiştir. Bazıları kısıtlı bir kitleye hitap eden, çoğu görece düşük maliyetli olan bu girişimler genelde ticariydi. En popüler olanları ise, ülkelerin ticari ürünlerini, kültürünü ve ulusal sembollerini tanıttığı fuarlardı (Altick 1978; Holt 1981; Rydell 1984). Farklılık gösteren fiyatlar, belli kesimlere tanınan giriş hakkı veya işçilerin çalışma saatlerine uymayan açılış-kapanış saatleri, bu fuarlara orta sınıftan kişilerin katılımını sınırlamaya yarıyordu. Dahası, güçlü aristokrat geleneklerini sürdüren, hatta ayrımcılığı yasalarla meşru kılan Avrupa ülkelerinde, vatandaşların eşitliği gibi bir norm söz konusu değildi. Ancak Tocqueville'in belirttiği üzere,

2 Ödüllerin dağıtılmasıyla ilgili belli başlı kurumsal düzenlemeler hakkında bir analiz için, bkz. Diana Crane'in Peterson'daki makalesi, 1976.

Birleşik Devletler'de eşitlik kurumlaşmıştı (en azından beyaz ırk için). Bu yapının içerimleri ise, tekerrür eden halkçılık ve seçkincilik temaları üzerinden, Amerikan kültürel kurumlarının yakasını günümüze kadar bırakmamıştır (Zolberg 1986).

Seçkincilik ve halkçılık arasındaki kültürel çatışma, İç Savaş sonrasında bazıları daha da zenginleşen varlıklı gruplarla, dalgalar halinde gelmekte olan İrlandalı ve Alman göçmenlerin karşı karşıya gelmesinin yarattığı etkiyle daha da alevlenmişti. Büyümekte olan ulusun işgücü ihtiyaçları bu göçmenleri genellikle içine çekse de, bu göçmenler kendilerinden önce gelmiş başarılı kuşaklar için kültürel ve sosyal açıdan birer yüzkarasıydılar. Artık yaşadıkları topluma iyice yerleşmiş olan eski göçmenler arasından parası yetenler, şehirlerin nüfusunu artıran bu alt sınıf grupla karşılaşma talihsizliğini yaşamamak için, onların aşamayacağı coğrafi ve toplumsal bariyerler yaratarak önlem alıyordu. Bu temas engelleyici setlerden sadece fakirler değil, Yahudiler gibi artık dışlananlar sınıfından kabul edilen zenginler de payını alıyordu (Mills 1956).[3] Bu süreç içinde aynı zamanda yeni sanat tanımları yarattılar (DiMaggio 1982).

DiMaggio bu kişilerin yüksek bir toplumsal statü elde etmek veya statülerini korumak için başvurduğu birbiriyle bağlantılı bir dizi stratejiyi üçe ayırarak açıklar: sanat eserlerini prestijli kurumlarda sergilemek; seçkin bir izlerkitle peşinde olmak ve halk tabakasını dışlamak; sanat eserinin parasal değerini artırmak için az bulunur olmasını sağlamak. Seçkinler ve temsilcileri bu sonuçları elde etmek için sanatı yeniden sınıflandırma ve yeni bir çerçeveye oturtma işine giriştiler.[4] Yüzyılın ilk yarısında sunulan görece daha basit eğlence aktivitelerine kıyasla, artık, örneğin Bostonlu seçkinler, daha iddialı, daha yalın, daha ruh okşayıcı sanat eserleri arıyordu. Bu kişiler

3 Sadece önde gelen zenginlerden oluşan bir adres defteri yaratmak (*the Social Register*), herkesin alınmadığı özel kulüpler, kültürel kurumlar kurmak gibi dışlama stratejilerine başvuruyorlardı. Kurumsal boyut dışında da kendileri ve çocukları için başka türlü, ayırd edici bir hayat tarzı benimsemeye çalışıyorlardı. Çocuklarının sosyalleşme sürecini bu yeni temayüz biçimleri üzerinden yürüterek soylarını yaratıyor veya devam ettiriyorlardı.

4 Yaptıkları şey genel olarak, daha heterojen bir kitleye hitap eden belli başlı sanat biçimlerini elemek, önceden eğlence ortamlarını paylaştıkları daha mütevazı izlerkitle yerine, entelektüel açıdan daha donanımlı kitlelere çekici gelecek sanat biçimlerini desteklemeye devam etmek veya koleksiyonlarına katmaktı. Örneğin yeni kurulan Boston Senfoni Orkestrası sadece senfonik müzikler çalıyor, arya veya hafif müzik olarak görülen diğer türleri dışlıyordu; Güzel Sanatlar Müzesi, zamanında heykel koleksiyonunun belkemiği olan popüler alçı koleksiyonunu elden çıkarmış, yerine parçaları eksik ya da tam bakmadan orijinal heykeller koymuştu.

ve diğer şehirlerdeki seçkinler, kitlelerin sevdiği müzikleri ve görsel sanatlar örneklerini dışlayan müzeler ve orkestralar kuruyor veya mevcut olanları bu yönde değiştiriyordu.[5]

Ticari sanat pazarları

Şu ana kadar sadece geleneksel güzel sanatları ele aldım. Bununla yetinirsek estetik kültüre fazlasıyla dar bir açıdan bakmış, modern topluma miras kalan sanatın önemli bir bölümünü, "popüler" kültür veya "kitle" kültürü terimleriyle anılan o çok gelişkin alanı gözden kaçırmış oluruz. Akademiye, kiliseye veya akademik geleneklere dayanan sanattan farklı kabul edilen bu sanat biçimleri, ya belirli işlevlere sahiptir (mağaza veya asansörlerde, reklamlarda, siyasi kampanyalarda arka plan müziği olmak) ya da hafif eğlence için üretilmiştir (pop müzik, ticari müzikaller ve hafif oyunlar, dedektif, bilim-kurgu, aşk romanları veya filmleri, çizgi romanlar). Bu kategorideki eserlere genelde bir sanatçının elinden çıkmış gözüyle bakılmaz, önemsiz addedilirler; iyi ile kötü arasındaki farkı bilmeyen geniş bir kitle için sipariş üzerine yapıldıkları düşünülür. Bu özellikleriyle genel geçer güzel sanatlar kavrayışından üç bakımdan ayrılırlar: Popüler ticari sanat, karşılık beklemediğini iddia etmez; bu eserlerde romantik dâhi yaratıcının, bireyin halesi yoktur; "mutlu azınlık" yerine çoğunluğu çeker. Kastedilen şey, popüler ticari sanatlar ile güzel sanatlar arasında nitel bir fark olduğudur. Ancak daha önce belirttiğim gibi, iş para kazanmaya gelince güzel sanatlarla uğraşan sanatçılardan da kendi çıkarlarından tamamen vazgeçmesi beklenmez. Ayrıca güzel sanatlarda bazen nasıl ortaklaşa çalışılıyorsa, ticari sanat türlerinde de bazen tek bir yaratıcının sürece vizyonuyla rehberlik ettiğini görürüz.[6]

Güzel sanatlar ile popüler sanatlar arasındaki sınırın bulanıklaşması hakkında yapılan tartışmalar genellikle sert geçer, zira burada söz konusu olan sadece sanat biçimlerinin hiyerarşik konumu değil,

5 Kathy Peiss ve diğer tarihçilerin işaret ettiği bazı çabalar, bazı eğlence türlerinin "saygıdeğer" kadınların da gidebileceği şekilde artırılması çabaları, bu değişimin New York gibi başka şehirlerde de yaşandığını gösterir (Peiss 1986)

6 Ticari sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki sınırı geçen birçok sanatçıya rastlamak mümkün. John Sloan, Everett Shinn ve George Bellows gibi birçok "Ashcan okulu" ressamı, hayatlarını illüstratörlük yaparak kazanmıştır. Vladimir Dukelsky orkestra için besteler yazarken, bir yandan da Vernon Duke adıyla popüler bir kariyer yürütmekteydi; Anaïs Nin, ciddi romanlarını yayımlatamadığı yıllarda pornografik yazılar yazmıştı.

aynı zamanda toplumsal statüdür. Kültürel tabakalaşma ciddi maddi ve sembolik sonuçlar doğurduğundan, sanat biçimlerinin üst sıralara tırmanma yarışında başarılı olanlar daha yüksek statüler elde eder. Toplumsal konumu itibariyle hayli değer gören güzel sanatlar kategorisiyle birlikte anılmak, sanatçıya devletten, vakıflardan veya diğer saygıdeğer kaynaklardan destek alabilme ruhsatı verir; güzel sanatları (müzeleri, senfoni orkestralarını) destekleyen kurumlara, kâr amacı gütmeyen kurum statüsü kazandırarak vergi avantajları sağlar (emlak vergisi istisnaları); izleyicisine (varsayılan) sanat zevkini ve heyecanını yaşatır, zevk sahibi olduğu için sembolik ödüller kazandırır ve de Birleşik Devletler'de olduğu gibi, bağış yaptığı zaman vergi avantajları sağlar.

İnsanların sadece sanat eserlerinden zevk almak için hiçbir etki altında kalmadan bir izlerkitle üyesi olmayı seçtiğine saf saf inananların aksine, sosyologlar, kültür alanında çalışan yöneticiler ve hatta bizzat sanatçılar, olayın çok farklı yüzler barındırdığını bilir. Özgür iradeyle seçim yapılıyor demekle birçok şeyin açıklanamayacağını, durumu farklı şekillerde yorumlasalar da, bilirler: Bir sanat türünü takip eden izlerkitlenin üyeleri neden genellikle aynı toplumsal kökene, benzer gelir düzeylerine, eğitime, mesleklere ve daha da çoğaltılabilecek özelliklere sahiptir? (Bourdieu ve Darbel 1969; Gans 1974; DiMaggio, Useem ve Brown 1978; Lynes 1980; Bourdieu 1984). İzleyiciler ve seyirciler, hem ticari hem de kâr amacı gütmeyen sanat biçimlerini ilgilendiren modern destek yapılarının hammaddesini oluşturduğundan, bu kitlelerin ayırt edici özellikleri daima tartışma konusu olmuştur.

Frankfurt Okulu üyeleri, Herbert Gans, Howard S. Becker veya Pierre Bourdieu olsun, farklı çizgilere sahip tüm toplumsal eleştirmenler, analizlerinde benzer temaları ele alır veya sorgular: Sanat biçimleri arasındaki hiyerarşi nedir ve bu sıralamaya nasıl ulaşılmıştır? Sıralamanın sanatçılar, izleyiciler ve sanat biçimlerinin kalıcılığı üzerindeki sosyal etkileri nelerdir? Bu sıralama sanat hakkındaki düşüncelerimizi nasıl etkiler?

Sanat biçimlerinin statüsü üzerine tartışmalar

Sanat biçimleri, tarzları ve türleri farklı toplumsal gruplar için üretilse de, farklı toplumsal gruplar tarafından benimsense de, süreçleri etkileyen dinamikler nedeniyle hiyerarşide edindikleri yer değişir. Kültürel değerlerin hiyerarşik yapısı, elbette bir yandan sanatçıların,

uzmanların, sanat tarihçilerinin, eleştirmenlerin bir de izlerkitlenin bitmek bilmez toplumsal konum çekişmelerinden etkilenirken, diğer yandan devam eden eşitsizlik süreçleri ve yapılarıyla pekişir. Siyasi farklılıklar bir yana, modern toplumlar genellikle yüksek ve düşük sanat biçimleri arasında bir ayrım yapmış ve bunları yüksek ve düşük değerlerle bağdaştırmış durumdadır. Sıralama kriterleri her zaman net olmasa da, sanat türlerinin sıralanma biçimleri, o türlerle birlikte anılanlara verilen değeri de etkiler. Estetik, beğeni ve izlerkitle hakkındaki yorumlara ve farklı fikirleri savunan geniş bir yazarlar, toplumsal eleştirmenler, piyasa araştırmacıları, akademisyenler ve uygulamalı araştırmacılar çevresinin sunduğu kaynaklara dayanarak, ortaya atılan en bilindik bakış açılarını özetleyen, basit bir iki kutuplu tipoloji tablosu hazırladım (Bkz. Tablo 2).

Tabloyu basitçe yüksek sanat ve popüler sanat veya kitle sanatı şeklinde ikiye ayırdım, ancak birden çok iletişim aracı kullanan sanat biçimlerinin sahip olduğu karmaşık doğayı hesaba katmak adına bu tipolojiye bir de *özgünlük* boyutu ekledim. Daha büyük kitleler için düşünülmüş *yeniden üretilmiş veya üretilebilir sanat eserleri* ile mülkiyet ve erişim hakları sınırlı olan nadir eserler arasında bir ayrım yapabilmek için bu gerekliydi. Bu küçük detay dışında tipolojiyi olabildiğince yerleşik bakış açılarına uygun yapmayı amaçladım; sanki sanat kategorisine neyin girip girmeyeceği konusunda bir tartışma yokmuş gibi, birçok sanat türünü, özellikle de Batı dışındaki toplumlara ait olanları dışlayarak. Tablo 2, Batılı sanat biçimlerini iki boyutlu bir düzenekle sunarken, onlara zamansız, durağan görünen bir karakter de yüklemiş oluyor. Bu durumda kaçınılmaz olarak sanat biçimleri tarihsel bağlamlarından da koparılmış oluyor. Birçok sanat biçimi elbette icra edildikleri toplumların değerler hiyerarşisinde, bizim bugün varsaydığımızdan çok daha başka konumlarda bulunmuştur.[7] İşin ilginç yanı, hiyerarşik farklılaşma hakkındaki varsayımlar akademik kanonun geliştirdikleriyle hayli benzerdir. Akademik varsayımlar ise aşağıda bahsedeceğim gibi, Kantçı estetikten ileri gelen kuramlardan türetilmiştir.

Tartışmanın temelini buna dayandırarak, bir sonraki adımda

7 Jacques Attali sanat türleri ve biçimlerinin geçirdiği statü değişikliklerinin nedenini bazı müzik biçimlerinin seçkinler ve devlet tarafından temellük edilmesine ve tekelleştirilmesine bağlar (Attali 1985). Sonuç olarak resmî müzik diğer popüler biçimlerden ayrılır. Peter Burke ise görece ayrımların bulunmadığı eğlence dünyasından, seçkin kültür alanlarının nasıl çekip çıkarıldığını göstermiştir (1978).

Tablo 2. Sanat tipleri: Hiyerarşik bir bakış

Güzel sanatlar	Popüler sanat
Özgün veya canlı çalışmalar	
Senfonik müzik, oda müziği	Popüler müzik, halk müziği
Opera	Müzikal komedi
Ciddi akademik çağdaş müzik	Caz
Müze veya galerilerdeki eserler	Fuar veya dükkânlarda satılan eserler
Kamusal alandaki anıtlar	Mezar taşları
Bale	Dans gösterileri
Modern dans	Halk oyunları veya etnik danslar
Ciddi drama	Melodram
Deneysel tiyatro	Hafif komediler
*Yeniden üretilen çalışmalar**	
Televizyon – eğitim kanalı	Televizyon – hafif programlar
Sanat filmleri ve klasik filmler	Popüler eğlencelik filmler
Ciddi romanlar/düzyazı	Piyasaya yönelik romanlar/düzyazı
Sınırlı sayıda dağıtılan dergiler	Geniş dağıtım ağına sahip dergiler
Şiir/edebiyat eleştirisi	Tanıtım yazıları
Sanatsal çizgi romanlar	Geniş dağıtım ağına sahip çizgi romanlar

* Bazı orijinal eserler elbette yeniden üretilen biçimlerde de var olur. Müzik kaydedilebilir veya yayımlanabilir; plastik sanatlar yeniden üretilebilir. Aynı şekilde özgün eserler televizyonda veya diğer başka iletişim araçlarında yayımlanabilir.

Russell Lynes, Theodor Adorno, Herbert Gans, Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu gibi önde gelen bir grup araştırmacı ve yazarın, izlerkitle üzerinde yaptığı analitik ayrımların altında yatan tipolojileri ele alıyorum. Lynes dışında başvurduğum kişilerin hepsi üniversiteye bağlı toplum bilimcilerdir. Dolayısıyla Lynes'ı bu gruba dahil etme nedeninin açıklanması gerekir. Lynes akademik dünyadan ziyade popüler kültüre yakındır, ancak disiplin farklılıklarının, kaynağı ne olursa olsun herhangi bir konuya yapılan entelektüel katkıları göz ardı etmeyi gerektirdiğini düşünmüyorum. Konu hele sanat olunca, 2. Bölüm'de bahsettiğim, geçmişte yapılan kayda değer çalışmalar da göz önüne alındığında, bu durum daha da geçerli oluyor. Sanat elbette sadece üniversite araştırmacıları tarafından yorumlanmıyor;

akademik sınırların dışında geniş bir uygulama alanına sahip olduğundan, diğer yazarlar tarafından da analiz edilen bir alan. Elbette her sanat eleştirmeni veya yazarı aynı ölçüde dikkat gerektiren çapta yazılar üretmiyor, ancak Russell Lynes sanat sahasında bilgilendirici ve keskin zekâ ürünü bir gazetecilik örneği sergilemiştir. Ayrıca Lynes'ın yazıları hem halkı hem de akademik düşünürleri ciddi ölçüde etkilemiştir (Lynes [1949] 1980; [1970] 1982; 1985).

Herbert Gans, Howard Becker ve Pierre Bourdieu'nün, sosyoloji disiplinine usulen daha uygun düşen kuramsal perspektifleri ise birbirinden farklı entelektüel gelenekleri temsil eder ve her biri sanat, izlerkitle ve sanatçı meselelerinin farklı bir noktasına vurgu yapar. Ancak hepsi modern kapitalist topluma karşı Adorno ile aynı eleştirel bakış açısını paylaşır ve statü eşitsizliğinin, hegemonyanın ve marjinalliğin önemini kabul ederek bunların sanat, sanatçı ve izleyici üzerinde bıraktığı etkileri de ele alır. Yaptıkları tüm çalışmalar disiplinlerinin sınırını aşar ve tek bir kültüre dayanan kategorileri delip geçer. Tek tek ele alındığında, kuramlarında bazı hatalar veya boşluklar bulunması mümkündür, ancak sanatın toplumsal konumunu çeşitli açılardan aydınlatabilmek için kullandıkları kuramsal stratejileri bir arada ele alarak onlara başvurmak şarttır.

Adorno ve değerlendirme olarak eleştirel kuram

Kökeni Marksçı kurama dayansa da, Adorno'nun yaklaşımı on dokuzuncu yüzyılın Marksçı sanat düşüncelerinin ötesine geçerek, kitle kültürünün ortaya çıkmasına, dolayısıyla "izlerkitle" yaratımına zemin hazırlayan modern teknolojinin ve ekonomik teşkilatlanmanın doğuşunu ve yarattığı etkiyi de hesaba katar. Adorno sanatın kendisi için var olması gerekirken, halkın yanlış bilincini her düzeyde pekiştirmek için sinsice kullanıldığını ileri sürer. Sanat bir yandan kapitalist düzenin adaletsizliklerine gerekçeler sunarken, diğer yandan dikkatleri çektirilen zulümden başka yöne kaydırmak için halka uyuşturucu eğlenceler dayatır (Horkheimer ve Adorno 1972). Adorno sanatın, özellikle de müziğin, getirebileceği duygusal rahatlama üzerine yazarken yaptığı gibi, çalışmasına psikanalitik içgörüler katarak Marksçı kuramdan ayrılır.

Bazen belli başlı sanat biçimlerini bir ideolojiye, bir zulüm aygıtına indirgemeye yatkın olsa da, ayrıca sanatı baskıcı kapitalist yapıların ağından kurtarmanın çok zor olduğunu düşünse de, 3. Bölüm'de anlattığım üzere Adorno'nun sanat hakkındaki varsayımla-

rı hafife alınacak cinsten değildir. Adorno toplumsal bilimlerin hiçbir değer yargısına bağlı olmaması gerektiği yönündeki önkabule karşı çıkarak, araştırmacının topluma adanan bir projede aktif olarak yer alması gerektiğini savunuyordu. Dolayısıyla onun için en önemli mesele bu bağlantıların yansızlık kaygısı güdülmeden, estetik nitelik sorusu üzerine düşünülerek açıklanmasıydı. Ancak piyasa odaklı toplumlarda, zenginlere veya fakirlere yönelik ticari üretim süreçleri aracılığıyla ortaya çıkan sanatı ele alırken, en fazla göz ardı ettiği konu da eserlerin kalitesidir. Örneğin Adorno için sanatın en önemli ayırt edici boyutu, pahası veya zenginleri cezbetme düzeyi değil, "ciddiliği" veya entelektüel derinliğidir.

"Ciddi" müzik, dinleyicilerinden taleplerde bulunur (bu yüzden de onun peşinden ciddi dinleyiciler koşar), popüler müzik ise sadece arka planda eğlendirme amacıyla vardır (Held 1980, 101-3). Ancak bu, tüm ciddi müziklerin *iyi* olduğu anlamına gelmez, zira klasik müzik bile bazen yüce sanat projesine ihanet ederek, incelikten yoksun zevklerin isteklerine cevap verir.[8] Ancak yine de ciddi müzikten yüksek bir teknik beceri ve özgünlük sergilemesi beklenebilir, çünkü popüler müzik birbirinden farklı görevlere sahip icraatçıların işbirliği ile *üretilmiştir, yaratılmamıştır*; özgün değildir ve kolaya kaçar. Adorno tipolojisinde bu ayrımı yaparken güzel sanatların işbirliğine dayanan kollarını hiçe sayar ve ticari popüler sanatın teknik mükemmellik ve sanatsallık niteliklerinden tamamen yoksun olmadığını da kabul etmez.

Eğitimli bir müzisyen ve bir müzik araştırmacısı olduğundan, Adorno sanat biçimi hakkındaki bilgilerini izlerkitle analizine de taşıyabiliyor. Bu durum bir yandan önermelerine belli bir otorite kazandırarak Adorno'nun lehine işliyor. Öte yandan, hem ait olduğu disipline duyduğu bağlılık, hem de müzik dünyasının "içinden" biri olarak sahip olduğu kişisel bağlılıklar, önyargılarını bertaraf etmesine engel olduğundan aleyhine işliyor. Farklı türden dinleyicilerin bilgi düzeylerini temel alarak, müzik dinleme biçimlerini tespit ediyor. İlk sırada neredeyse eğitimli bir müzisyen kadar bilgili olan "uzman" dinleyici ve müziğin mantığını anlayabilen, ancak teknik eğitimi bulunmayan "iyi dinleyici" geliyor. Toplumsal açıdan iyi dinleyici genellikle aristok-

8 Muhtemelen Puccini'den bu yüzden nefret eder; Puccini'nin operaları izleyicisinden pek bir şey talep etmez, her şey kolay ve hızlı anlaşılır, çekici bir hale getirilmiştir. Stravinsky ve Hindemith'i neden reddettiği meselesi daha karmaşıktır (Held 1980, 100).

rasi veya yüksek burjuva çevrelerinde konuşlandırılıyor. Ardından tipik olarak açgözlü bir dinleyici, koleksiyoncu ve bilgi toplayıcı olan, eski müzikleri tercih eden "kültürel tüketiciler" ile müziğe irrasyonel bir rahatlama aracı olarak bakan, basit ve klişe bir romantizmi tercih eden "duygusal dinleyiciler" geliyor. Bu iki tip genellikle küçük burjuvalar arasından çıkarken, ikincisinin entelektüel karşıtı olma ihtimali yüksektir. Son olarak "hınçlı dinleyiciler" ise ticari müziğe kökten karşı, aslından taviz vermeden icra edilen erken dönem[9] müziklerini tercih eden kişilerden oluşuyor. Tutucu, nostaljik ve mazoşistlik derecesinde ağırbaşlı olan hınçlı dinleyiciler, genellikle statü kaybı yaşamakta olan, küçük burjuvazinin üst kesimlerine ait oluyor.

Diğerlerinden ayrı olarak, Adorno'nun geleneklere tavizsiz bağlılık ve klasik-romantik müziği sevmeme bakımlarından "hınçlı dinleyici" ile benzer bir kategoriye atadığı "caz uzmanı" ve "caz hayranı" tipleri bulunuyor. Aslında Adorno "saf caz" dahil tüm ticari popüler müzikleri aynı kefeye koyuyor. Bu kimseler için dinlemek ciddi bir iştirak gerektirmeyen bir tür bağımlılık, neredeyse bilinçdışı bir eylem olduğundan, Adorno sadece eğlence veya hoşça vakit geçirmek için müzik dinleyenleri, müziğin ne olduğunu bilmeden radyo veya plakçalarlarında müzik istemekle suçluyor (Adorno 1976, 15).

Kendi analizini, ampirik bir yöntem benimseyen sosyologların çalışmalarından ayrı tutmak için, Adorno'nun özellikle böylesine karmaşık ve incelikli kategoriler geliştirdiği söylenebilir. Ampirik yönteme dayanan çalışmalar sanatsal tercihleri toplumsal statü yansımaları olarak kabul ederken, Adorno kurduğu ilişkilerde benzer bir örüntüye yer verse de, aralarında doğrudan bir bağlantı kurmaktan kaçınır.

Son tahlilde, Adorno sadece ilerici avangardların ve onları önceleyen belli başlı kimselerin ürettiği "ciddi" müziği müzikten sayar. Onaylama kriterleri öylesine kendine özgüdür ki neredeyse kendisinden başkasına, onun zevklerine ve arkadaşlarına sahip olmayanlara uygulanamaz. İçinde bir nebze olsun ticaret barındıran her türlü müziği, üstün ciddi müzik kategorisinden keyfince dışlaması, tipolojisini kusurlu kılar.

İkili karşıtlık şeklinde sıralanan tipolojilerde bu gibi kusurların kaçınılmaz görünmesinin nedeni, tipolojilerin görece daha katı bir biçimcilik sergilemesi ve genellikle seçkincilik barındırmasıdır.

9 Batı müziğinde ortaçağ, Rönesans ve Barok dönemlerinde üretilen müzikler —*çev. notu.*

Adorno'nun varsayımlarından çok uzak yerlerden yola çıkanlar bile yüksek sanatın önemli olduğunu iddia eder ve düşük zevki kötüler. Bazı gözlemciler bu kusurları aşmak için tipolojilerini toplumun işleyişi hakkındaki varsayımlarına ve bu kuramsal çerçevede zevk farklılıklarının edindiği anlamlara göre şekillendirir. Amerikan toplumunun zevklerini ve dolayısıyla sanatın prestijini gözlemleyenler arasında, kuramsal yanı en zayıf, ancak gözlem gücü en yüksek olan kişi gazeteci ve editör Russell Lynes'dır. Lynes, Adorno ile hemen hemen aynı kalıpları kullanarak, onun varsayımlarından bambaşka yerlere ulaşır.

Russell Lynes ve zevk inşası

Modern tüketim toplumlarında görülen heterojen karakteri verimli bir şekilde değerlendirmek için güzel ve popüler sanatlar ayrımından oluşan ikiliği fazlasıyla kısıtlayıcı bulan Russell Lynes, sanatı "kaşı yukarıda",[10] "kaşı ortada" ve "kaşı aşağıda"[11] olmak üzere üç kategoriye ayırır ([1949] 1980).[12] Analizinin merkezinde sanatın bir tüketim malı olduğu fikri yatar; bu sayede sanatın da ötesine geçerek hayat tarzı ve beğeniler hakkında çok yönlü sorgulamalara girişme fırsatı yakalar.

Lynes sanatı giysilerle, ev mimarisi ve dekorasyonuyla, dinlenceyle, eğlenceyle, insancıl nedenlerle ve gönüllü ortak eylemlerle bir bütün olarak düşünür. Lynes üçe ayırdığı (ve daha sonra birkaç altbaşlığın daha ekleneceği) tipolojisine, sanat biçimlerinin ve modanın değişen toplumsal itibarlarını gözeten bir de zaman boyutu eklemişti. Lynes'in sunduğu geniş çaplı gözlemler dizisi ve sanat zevki ile genel tarz arasında kurduğu ilişkiler, neredeyse tüm araştırmacılara ilham

10 Yukarıdan bakan anlamında —*çev. notu.*

11 *Highbrow, middlebrow ve lowbrow* on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Batıda çok popüler olan sahte kafatası bilimine ait terimlerdir. Bu sahte bilime göre kişinin kaşları ne kadar yukarıdaysa zekâsı da o denli gelişkindir. Daha sonra halk diline geçerek, sırasıyla "kültürlü ve entelektüel", "ortalama" ve "kültürden nasibini almamış" kişileri veya eserleri tanımlamak için isim veya sıfat olarak kullanılmıştır —*çev. notu.*

12 *Harper's* dergisinin editörüyken halk zevki üzerine yazdığı artık klasik kabul edilen makalesinde, Lynes üç toplumsal sınıf düzeyinde bulduğu üslupla ilgili yönleri tasvir eder. Makale büyük bir yankı bulur ve dönemin önde gelen görsel medya kuruluşu olan *Life* dergisi, bu konu hakkında hemen bir makale hazırlayıp, görsel bir çizelgeyle birlikte yayımlayarak tartışmayı alevlendirir. Akabinde yazdığı kitapta da Lynes on dokuzuncu yüzyıldan başlayan bir tarihsel süreç çizerek fikirlerini geliştirir.

kaynağı olmuştur (Bourdieu 1984).

Lynes'ın yazısında zevk değişimleri, kaşı yukarıdalarla kaşı aşağıdaların, orta kaşlılara karşı birleştiği, görece düzenli bir yol izliyor. Örneğin on dokuzuncu yüzyıl ortasındaki (1850'lerden 1860'lara) görsel sanatlar beğenilerini incelerken, Lynes kaşı yukarıda zevkin ilkel İtalyan tablolarıyla, kaşı ortada zevkin akademik tarzda üretilen doğa manzaralarıyla, kaşı aşağıda zevkin de Currier ve Ives tablolarıyla ilişkilendiriyor. İlerleyen yıllarda (1870'lerden 1890'lara kadar) yüksek kaşlılar Whistler'ın "Anne" ismiyle anılan *Gri ve Siyah Düzenleme*, No. 1 tablosuna benzer eserlere yönelirken, kaşı ortadalar yarı pornografik bir havası olan, yozlaşmış akademik sanat olarak nitelenen bir türle ilgilenmiştir (Lynes, Gérôme'nin *Pygmalion ve Galatea* tablosunu örnek verir); kaşı aşağıdalar ise özellikle Uzak Batı'nın ele geçirilmesi gibi konuları işleyen, aksiyon ve kahramanlık dolu tablolara hayranlık duymuştur. 1910'lu ve 20'li yıllarda kaşı yukarıdalar Van Gogh portrelerinden zevk almaya başlarken, Whistler'ın "Anne" tablosu kaşı ortadalar seviyesine gerilemişti; kaşı aşağıdalar ise D. W. Griffith'inkilere benzer gişe filmlerine akın ediyordu. 1940'lı ve 50'li yıllarda ise Whistler'ın ünlü tablosu kaşı aşağıdalar seviyesine inerek düşüşünü tamamlamış, Van Gogh portreleri kaşı ortadalar seviyesine gerilemiş ve Griffith'in filmleri aniden New York Modern Sanatlar Müzesi'nden çıkmayan kaşı yukarıdaların favorisi olmuştu.

Kendi türündeki kitapların aksine, *The Tastemakers*'ın baskısı, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde yayımlandığından beri neredeyse hiç tükenmemiştir. Kitabın böylesi uzun bir süre boyunca popüler kalmış olması, şu anda ele alamasak da başlı başına bir sosyolojik analiz konusu olabilir. Kısaca, kitabın kalıcılığını eğlenceli bir dille yazılmış hiciv dolu Amerikan toplumu tasvirine ve Amerikan toplumunun geçirgen ve bulanık sınırlara sahip bir yapısı olduğunu, bunun da yoğun bir toplumsal akışkanlık trafiğine izin verdiğini vurgulayan rahatlatıcı söylemine borçlu olduğunu söyleyebiliriz.

Amerikan toplumunun bu açık uçlu, toplumsal akışkanlığa geçit veren tasvirini okumak ne kadar keyifli olsa da, insanlar yapmaya hazır olmadıkları seçimlerle yüz yüze geliyor ve dolayısıyla endişe duyuyordu. Her geçen gün hızla büyüyen yeni iş dünyasına atıldıklarında, böyle bir durumda olsalar gerek. Bu açıdan bakıldığında kitap, kurumsal bir imaja sahip olmanın şirketler için önemli bir yaratıcı hedef haline gelmeye başladığı zamanlarda, hızlandırılmış liberal sanatlar ve meslek eğitimi aldığı yüksek öğrenimini yeni bitirmiş orta düzey yöneticilerin, kurumsal işverenlere yöneldiğine işaret eder.

Şirketlerde çalışarak zenginleşen erkeklerle eşleri için Lynes'ın kitabını okumak, geçmişin adabı muaşeret kitaplarını okumak gibi (Elias 1978), karşı karşıya oldukları şirket kültürünün bilmedikleri yönleri hakkında onlara yol gösterebilir, evlerini kötü bir şekilde dekore etmelerine, yanlış kokteyli sipariş etmelerine veya modern sanatı basit karalamalarla karıştırmalarına ve daha birçok gafa engel olabilirdi. Lynes açık bir ideolojik gerekçe sunmaksızın değişimi ve toplumsal akışkanlığı Amerikan hayatının ve sanatının kalıcı bir özelliği olarak kabul ediyordu. Bu açıdan Lynes'ın yaklaşımı bilgili tüketimin, toplumsal hiyerarşide üst sıralara tırmanmaya ve sınıflar arasındaki bariyerleri eritmeye yardımcı olabileceği içerimini de barındırır.[13]

Uçarı tarzına ve kuramlarda desteklenmeyen dayanaklarına rağmen Lynes'ın kitabı, kaşı ortada ve kaşı yukarıda zevkler hakkında sağladığı ayrıntılı bilgiler açısından değerlidir. Kitabın en büyük kusuru, kaşı aşağıda zevkin aynı derinlikle ele alınmamış olmasıdır. Adorno, yanlış bilinç olarak kabul ettiği, ideolojik gördüğü ve düşük nitelikli olmaları nedeniyle değersiz saydığı alt sınıf veya kitle kültürünü hor görüyordu, ancak, bambaşka öncüllerden yola çıkan Lynes da düşük statüdeki gruplara çok az ilgi göstermiştir. Bu kesimlerin hayat tarzını daha yakından incelemek için, bir başka sosyoloğun, Herbert Gans'ın çalışmalarına dönmek gerekir.

Herbert Gans ve bir insan hakkı olarak sanat

Lynes'ın çizgisine paralel bir yol izlese de, Gans gazeteci kökenli bir deneme yazarı değil, bir sosyologdur. Bir sosyal bilimci olarak maddi kısıtlamaların tüketici zevklerinin dışavurumunda oynadığı rolü asla gözardı etmediğinden, Gans analiz için gerekli altyapıya sahiptir. Öte yandan beğenilerin toplumsal duruşu desteklemek için sembolik olarak kullanılışıyla ve bu durumun içerimleriyle Lynes, Veblen ve We-

13 Lynes'ın İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde yazmış olması önemli bir noktadır. 1930'lu yılların ekonomik buhranıyla zaten azalmış olan tüketici harcamaları, savaş sırasında da düşmeye devam etmişti. 1940'ı yılların sonlarına doğru ise bir patlama yaşandı: Araba satışlarının artmasına ek olarak savaş gazilerine verilen devlet destekli ev kredilerinin, yüksek eğitim masrafları için sunulan bursların ve ailelerin eğitimleri devam ederken çocuk sahibi olmasına destek olmak için tahsis edilen aile yardımlarının da bu patlamada önemli bir rolü vardı. Ancak tüm bu krediler ve maddi yardımların dışında, tüketimin artmasına neden olan başka faktörler de vardı. Hizmet alanında çalışan kişilerin meslekleri nedeniyle daha çok seyahat etmesi ve çoğunun yüksek eğitim alması, onlara yepyeni deneyimler kazandırmış ve çoğunu, kendi toplumsal kökenlerinin onlara öğrettiklerinin dışında, yeni tarzlar aramaya itmişti.

ber kadar ilgilenmez. Adorno'nun seçkinciliğini reddederek, popüler zevkleri eleştirmez. Gans'ın eleştirisi, birçok grubun yüksek sayılan kültüre erişimini engelleyen veya kısıtlayan toplumsal düzenlemelere odaklanmıştır. Gans ayrıca tüm dikkatini yüksek statülü gruplara vermek yerine, daha düşük statülü, ayrıcalık sahibi olmayan grupları da diğerleriyle aynı dikkatle, eşit düzeyde ele alır.

Keskin toplumsal gözlemci Russell Lynes'ın veya eleştirel toplumsal kuramcı Adorno'nun aksine, Gans'ın "zevk kültürleri" sosyoekonomik statü ve coğrafi konumun ötesine geçen sanat biçim ve tarzlarını kapsar ve incelemesinde kent, kır ve banliyö gibi coğrafi konum çeşitliliğini, eserlerin kültürel ana akıma yakınlık derecesini veya ana akımdan ne denli soyutlanmış olduklarını göz önüne alır. 1970'li yıllarda kaleme aldığı çalışmasında çeşitli gençlik, Afro-Amerikan veya Latin Amerika kültürlerini, kırsal kesimlerde yaşayan beyazların kültürleriyle birlikte ele alarak, her biçimi meşru kabul eder. Bu yolla alt orta sınıf kültürü ile alt sınıf kültürünün gelişigüzel bir şekilde aynı kefeye koyulmasını engellemeye çalışır.[14]

Modern Amerikan zevk kültürleri

1. Yüksek zevk kültürü
   Kullanıcı veya yaratıcı odaklı; küçük bir izlerkitle; birçok sanatçı ve eleştirmen; iyi eğitimli; "klasik" sanat biçimleri, "zor" avangard biçimler, egzotik sanat ("ilkel"), edebiyat ve mimari; popüler sanat biçimleri; Adorno'nun "uzman" kategorisine benzer (Adorno [1962] 1976, 4).
2. Üst-orta zevk kültürü
   Orta üst sınıf, iyi eğitimli profesyoneller, idari; sanat profesyonel-

14 Bu yaklaşım özellikle W. Llyod Warner'ın *Yankee City* çalışmalarında çok belirgindir (Warner 1942, c. 2). Güç ve nüfuz odaklarının dışında kalan grupların kültürel dışavurumunu incelemek, kamuya mal olmuş dışavurumları incelemekten daha zordur. Frederick Law Olmstead'in 1959 yılında gözlemlediği üzere: "Eğitimli zevklere sahip olanlar... işçi sınıfını görmezden gelmeye ve tuttukları kayıtları, kendi çevrelerinin ve daha üst mevkilerdekilerin alışkanlıkları ve varlıklarıyla sınırlandırmaya meyillidir... Dili tutulmuş kitleler bu bencilliğin gölgesinde öylesine kaybolur ki ilerleyen zamanlarda onların karakterinin ve şartlarının, ulusun zenginliği ve kaderi üzerindeki etkisini tespit edebilmek imkânsız bir hale gelir" (Thernstrom 1975, 1). Ne kadar zorlu bir görev olursa olsun, günümüzde tarihçiler burada bahsedilen meydan okumayı giderek daha çok dikkate alıyor. W. Llyod Warner gibi sosyal bilimciler, tarihdışı bir yaklaşım benimseyen metodolojilerinden doğan ve Thernstrom'un altını çizdiği üzere gözden kaçan temayül nedeniyle, yaptıkları kültürel statü incelemelerinde boşluklar bulunduğunu kabul etmiyor.

leri değiller; olay örgüsü ve yıldızlar dışında biçimsel yönlerle ilgilenmeyen; eleştirmenleri ve kanaat önderlerini takip eden; hızla büyüyen bir kategori.

3. Alt-orta zevk kültürü
   Beyaz yakalı, yarı profesyoneller; lise ve (artarak) kolej mezunu; macerasız, garanti beğeniler; mümkün olduğunca az çatışma barındıran "saygıdeğer" eğlence.
4. Alt zevk kültürü
   Nitelikli mavi yakalı ve az nitelikli beyaz yakalı; düşük eğitim düzeyi; popüler TV, aksiyon ve macera filmleri; görece düşük alımgücü; cinsiyetlere göre ayrılmış seçenekler (erkekler için takvim güzelleri; kadınlar için renkli baskılar).
5. Yarı folk alt kültürü
   Niteliksiz mavi yakalılar ve hizmet işleri, ilköğretim mezunu, genellikle kırsal kesimden veya kırsal kökenli, çoğunlukla beyaz olmayan; halk kültürü ile İkinci Dünya Savaşı öncesinde yeşeren ticari alt kültürün karışımı.

Burada "zevk kültürleri" başlığı altında özetlenen sanat ve hayat tarzları tipolojisinde, Gans estetik kültürü temsilen yaratılan sembolik bir evrenin bileşenlerini şemalaştırıyor (1974, 75-94). Eğitimsiz ve izole grupların yüksek kültür karşısında kaldığı zor durumu küçümsemek yerine, her grubun zevklerini aynı oranda değerli ve geçerli kabul ederek, zevk analizini reformist bir proje üzerine kuruyor. Bu durum elbette Gans'ın estetik tercihleri olmadığı anlamına gelmiyor. Gans sadece eğitimle beslediği güzel sanatlar beğenisini, daha az eğitim görmüş olanların beğenileriyle alay etmek için kullanmıyor. Aksine, toplum eğer beğenilerin bir sorun olduğunu düşünüyorsa, "kötü beğeniler"den kurtulma probleminin devlete ait olduğunu, zira yüksek kültüre ulaşamayan yoksun kitlelere daha büyük fırsat eşitliği sağlamak adına, devletin araçlar temin etmesi gerektiğini savunuyor.

Bu duruşunun da açıkça gösterdiği üzere Gans, kültürü vatandaşlık, sosyal yardım ve eğitim düzeyinde bir *hak* olarak görüyor. Kamu dairelerinin, kültürel kurumlar ve canlı veya elektronik medya kaynakları aracılığıyla, halka kültür sağlamakla yükümlü olduğunu belirtiyor. Gans'ın varsayımına göre, devlet düşük statüdeki gruplara daha iyi eğitim olanakları sağlarsa, onlar da ticari pop sanat biçimlerinden daha zengin işleri arzu etmeye ve aramaya başlayacaktır.

Fakirlik, yaş, ırk ve etnik ayrımcılık nedeniyle toplumun uçlarında yaşayan grupların canlı gösterilere erişimi çok kısıtlı olduğundan, devlet radyosu ve televizyon onlara hitap eden programlar yayımlamalıdır. Devlet vatandaşlarına daha karmaşık, derin veya zengin kültürü kavraması için gerekli eğitimi vermediği sürece, vatandaşın istediği sanat türüne, seçimlerini yargılamaksızın erişim sağlamak devletin borcudur.

Lynes ve Adorno gibi diğerlerinin düşük statülü kültürleri ele alış biçimine bakınca, Gans'ın talebi hayli sıradışı kalıyor. Adorno tamamen özerk olan bazı güzel sanatlar örnekleri dışındaki tüm çalışmaların, kapitalizm koşullarında dönüşü olmayan bir şekilde ticarileştiğini düşünüyordu. Adorno'nun bakış açısına göre, bazı grupların uçlarda ve dargörüşlü olması, diğerlerinin ise ticarileşmiş popüler kültürle birlikte anılıyor olması, iki tarafın da piyonu oldukları siyasi ve ekonomik güçlerin kurbanı olduğunu ve özerk sanatı yaratmalarının veya takdir etmelerinin mümkün olmadığını kanıtlıyordu. Bu öncüllere bakılırsa, Gans'ın beğeniyi bir seçim meselesi olarak kabul eden ve Adorno gibi bilginlerin değerlendirmesi ne olursa olsun, insanların diledikleri sanat biçimine erişim hakkı olduğunu savunan muhakemesinin, Adorno tarafından kabul görmesi küçük bir ihtimaldir. Lynes'ın düşük kaşlı kültürü ihmal etmesinin arkasında yatan sebep ise daha çok Lynes'ın hedeflenmiş okur kitlesiyle alakalıdır. Lynes orta sınıfın yükselen kesiminden okuyuculara, ana akım zevklerinin geleceğin dalgası olduğunu söyleyen öncülüyle hitap ediyordu. Bu nedenle kitabında kuytuda kalan kırsal kesimin veya alt sınıftan grupların kültürel üretimini, kendine özgü beğenilere sahip insanların üretimi olarak değerlendirmek yerine, eğitimli orta veya yüksek kaşlıların beğenebileceği bir *nesne* olarak ele alması şaşırtıcı değildir.[15]

Gans ikisinin de aksine, marjinal grupların beğeni kültürlerini dikkate almaya ek olarak, kültürel formların eşitlikçi değerler ışığında nasıl ele alınması gerektiği sorusunu ortaya atar. Bu Amerikan kültürü için çok önemli olan, diğer ülkelerde de akıllardan geçirilen, ancak nadiren bu kadar açıkça yüzleşilen bir meseledir. Gans'ın yönelimi esasen çoğulcu, özgürlükçü ve tüketim yanlısıdır; tartışmalı

15 Lynes'a hakkını teslim edelim: 1940'lı yılların sonlarında Gans'ın bahsettiği beğeni kültürlerinin bir kısmı henüz ortalarda yoktu (gençlik kültürü, bazı etnik kültürler) ya da ana akımdan çok uzaktılar ve Kongre Kütüphanesi'nin etnografi koleksiyoncuları dışında neredeyse kimseyi ilgilendirmiyorlardı.

noktalardan yoksun olmayan bir yaklaşımdır.

Becker'in sanat dünyaları: üretim olarak tüketim

Becker "yalıtılmış bir nesne veya etkinlik olarak sanat eserini değil, eserin yapıldığı ve onu deneyimleyenler veya tanıyanlar aracılığıyla yeniden üretildiği tüm süreci" analiz nesnesi olarak kabul eder. Bu nedenden ötürü izlerkitlenin sanat eserine yaptığı katkı özellikle önemlidir (Becker 1982, 214). Ne var ki bu toplumsal etkileşim çerçevesinde üreten ve alan taraflar fazlasıyla iç içe geçmiş durumdadır; Becker'in formülasyonunda izlerkitle sanatçıdan ayrı düşünülmemiştir. Becker'in sanat yaratımını (veya üretimini) dört tür "sanat dünyası" arasında paylaştırıyor olması ve bu dünyaların her birini farklı bir işçi-sanatçı tipi etrafında kurmuş olması da bu tezi destekler. 5. Bölüm'de belirttiğim üzere, Becker'ın izah ettiği dünyalar birbirleriyle sıkı bir ilişki içinde değildir. Sanatçı düzeyinde olanlar veya eserin üretim ve dağıtım süreçlerinde topluca yer alan "destek personelleri" için de bu durum geçerlidir. Eserleri alımlayan, yeniden yorumlayan, dolayısıyla eserin her teşhirinde anlamının değişmesine yol açan izlerkitle de sanat dünyalarının destek personelinden sayılır. 4. Bölüm'de ileri sürüldüğü üzere, bu çerçeve kaba taslak olarak, belli bir açıdan bakıldığında temelde Bourdieu'nün yaklaşımına benzer.

Becker hem geleneksel hem maceracı sanatçıları hesaba katarak, sanat ve sanat olmayan, sanat ve zanaat, güzel sanatlar ve popüler sanat, naif sanat ve profesyonel sanat etiketlerini üreten etkileşimlere odaklanır. Sanatın toplumsal olarak inşaat edilmiş doğasını ve mekanizmalarını ortaya çıkarır. Örneğin, Robert Amerson gibi seramikle çalışan bir sanatçının, nasıl çaydanlığa veya daktiloya benzeyen, ancak işe yaramayan nesneler yarattığını gösterir (*a.g.y.*, 284-5). Kullanışlı nesneler yerine, Bourdieu'nün de atıfta bulunduğu Kantçı özerk sanat eseri statüsünü kazanmaya aday işler yapıyorlar. Skalanın diğer ucunda ise, Becker güzel sanatlar alanında çalışan sanatçıların zanaate veya ticari emellere yönelebileceğini, dolayısıyla yaptıkları işin doğasını değiştirebileceklerini gösteriyor. Uygulayıcılardan, sözcülerden ve kamuyu etkileme gücüne sahip üyelerden oluşan toplumsal aktörler ve gruplar tarafından ilan edilene kadar,

nesnelerin, müziğin, kitapların ve dansların sanat mı zanaat mi olduğu belli değildir.[16]

Becker'in yaklaşımı sanatı büyübozumuna uğratma, böylece Marksçı analistler tarafından tanımlanan meta fetişizmine karşı durma niyetini taşır. Ancak Becker sanatsal itibar mitolojisine fazlasıyla karşı olduğundan (*a.g.y.*, 352 vd.), yüksek sanat değerlendirmelerinin oluşumunu yeterince analiz etmez; sanat eserleri ve sanat biçimlerinin nihayetinde ölmelerine rağmen, neden bazılarının diğerlerinden daha uzun ömürlü olduğunu derinlemesine ele alınaz; başka türlü işler yapmak ile sanat yapma işi arasındaki farkları etraflıca işlemez. Yaklaşımı Marksçı değildir; sembolik etkileşimciliğin fenomenolojik temellerinden türemiştir. Hem geleneksel Marksçıların bütünleştirici kavrayışından, hem de Adorno'nun estetiği geniş bir toplumsal eleştiri çerçevesine dahil eden, estetize edici, değerlendirici analizinden farklı olarak Becker, diğer toplumsal alanlarda olduğu gibi, burada da toplumsal anlamların yaratıcılar ile destek personelleri arasındaki düzenli etkileşimden doğduğu varsayımından yola çıkar.

Bu yorum çerçevesinde eserlerin hitap etmeyi amaçladığı izlerkitle ile sanatçılar arasında bir ayrım yapmak zordur, zira herkes yaratım sürecinin bir katılımcısıdır ve üretim ile alımlama birlikte düşünülmüştür. Ancak sanatçıların kurumsal kısıtlamalar dahilinde nasıl yaşadığını ve çalıştığını veya mevcut kurumlar, izlerkitle ve hamiler tarafından reddedilmeleri halinde önlerine çıkan problemlerle nasıl başa çıktıklarını öğrenmek için Becker iyi bir başvuru kaynağıdır. Bazı sanatçıların hemen havlu attığını, bazılarının ise başkalarını gözeterek üretmenin getirdiği taleplerden kurtulmanın verdiği özgürlükle maceracı ve yenilikçi sanatçılara dönüştüğünü, gelenekleri istedikleri gibi reddebildiklerini belirtiyor. İkinci türdeki sanatçılara, zamanın standartlarına göre sevilmesi zor, çalınması imkânsız addedilen müzikler yazan Charles Ives'ı (ki eserleri artık icra edilmektedir) ve otomatik piyano için eserler yazarak icracılara güvenmekten kaçınan Conlon Nancarrow'u örnek veriyor. Becker'ın büyük ölçüde

16 Weberci geleneğe göre, sosyolog sanatsal değer inşası sürecine katılmayı reddetmeli ve tarafsızlığını korumalıdır; popüler sanatı küçümsememeli, güzel sanatlara aşırı bir hayranlık beslememelidir. Bu duruş muğlaklıklara çok açıktır. Estetikçilerin tüm seçimlerini keyfi ve seçkinci kabul eden görüşünden yola çıkarak, örneğin, Becker'in güzel sanatlara karşı önyargılı davrandığı sonucuna varılabilir. Marcel Duchamp'ın *Mona Lisa* adlı "destekli hazır yapım" (*assisted ready-made*) eserini değerlendirirken, Leonardo da Vinci'yi destek personeli olarak sayması da Becker'in popülist bir bakışa meylettiğinin göstergesi olabilir.

sanat eserinin üretim sürecine vurgu yapıyor olması, aynı zamanda izleyicilerin kültürel kodları sembolik olarak nasıl kullandığını ve izleyicileri etkileyen toplumsal güçleri, tıpkı Gans gibi, ancak başka nedenlerden ötürü ihmal etmesine yol açıyor. Bu gibi sorular, Pierre Bourdieu'nün çalışmalarında ön plana çıkıyor.

Bourdieu'nün estetik şiddeti

Hayat tarzlarını neşeli bir şekilde önemsizleştiren Russell Lynes'ın gözlemlerine ve Herbert Gans'ın liberal analizine kıyasla, Pierre Bourdieu sanat ve hayat tarzlarının kullanılış biçimleri hakkında kötümser bir açıklama sunuyor. Zevk tercihlerini, hâkim sınıfların, bu sınıfın içine doğanların zevki özümsemesi ve doğumundan yetişkin hayatına kadar bunu rahatça sergileyebilmesi, böylece üstünlüğünün tüm tavır ve hareketlerinden akmasını sağlayabilmesi adına, toplumsal eşitsizliği devam ettiren kültürel göstergeler olarak görür. Onların "habitus"unda toplumsal sınıfları onlara (neredeyse) doğal gelir. Doğuştan şanslı olmayanlar ise bu ödülü yüksek *habitus*'u elde etmeyi deneyebilir, ancak eninde sonunda ulaşamayacağını idrak eder. Tek çıkar yolları ise, ne kadar muhteşem olursa olsun, yüksek kültürün onlara uygun olmadığını, bu kültürün boylarını aştığını zavallıca kabul etmektir. Yaşadıkları utanç çukurunda onları okullar ve eşik bekçileri gibi başka toplumsal kurumlar desteklemektedir.

Bourdieu'nün analizinde, ticarileşmiş popüler kültürü alt statülerdeki grupların aklını karıştıran tek neden olarak gösteren komplo emareleri aramaya veya bunları hayal etmeye gerek yoktur. Kültürel değerlerin yaratımı üzerine yaptığı sosyolojik çalışması, standartların nasıl kurulduğunu ve güç kullanmaksızın, doğal bir görünüş verme yoluyla nasıl dayatıldıklarını ortaya çıkarıyor. Gramsci'nin kapitalist Batılı toplumun hâkim gruplarından yola çıkarak geliştirdiği hegemonya fikrine yakın duran Bourdieu'nün analitik temelinin, genelde Marksçı gelenekten türediği kabul edilir. Ancak Bourdieu Marksist sosyolojinin basite indirgenmiş uyarlamalarına son derece eleştirel yaklaşır (Bourdieu 1984). Weber'in sınıf analizi, Marx'ın "meta üretimi ve iktisabı ilişkileri" çalışmasına dayanır, ancak statü analizi, meta (ve hizmet) *tüketimine* ve bunların belli başlı hayat tarzlarında nasıl bir

araya geldiklerini incelemeye ağırlık verir (Gerth ve Mills 1946, 193). Bu açıdan bakıldığında Bourdieu'nün duruşu Max Weber'e daha yakındır. Bireyler sanat eserlerini anlamaya, takdir etmeye ve toplamaya çalıştıklarında, yaptıkları şey ne olursa olsun, aslında üstü örtülü bir biçimde toplumsal statüsü yüksek, kültürlü topluluğun bir üyesi olma heveslerini ifade etmiş olurlar (Bourdieu 1984).[17]

Görüşmelere, etnografik çalışmalara ve anket verilerine dayanan zevk çalışmasında Bourdieu diğer düşünürlerin değindiği bir konuyu açıklığa kavuşturur: Üst sınıftan, orta sınıftan ve işçi sınıfından insanlar, farklı sanat tercihlerine ve genel olarak farklı bir tarza sahiptir. Bu noktaya kadar Gans, Lynes ve diğer birçok araştırmacının tasvir ettiği genel modelden farklı bir yol izlemiyor gibi görünebilir. Ancak Bourdieu bunların ötesine geçerek, hem sanatçının hem de izlerkitlenin dahil olduğu, sanat ve sanatla birlikte anılan toplumsal pratiklerde vücut bulan, toplumsal değere sahip sembolik sermaye yaratımı sürecinin bir bütün olarak ele alınması gerektiği kuramını, epistemolojik olarak analitik bir temele dayandırarak titizlikle geliştiriyor. Sınıf sıralaması, zevk sıralamasını anlamak için tek başına yeterli bir bulgusal araç olmadığından, Bourdieu'nün analizi sosyalleşme ile tüketici tercihleri arasındaki basit işlevsel ilişkiyi ele almakla yetinmez. Onun yerine, *estetik zevke sahip olma yollarını* ve sanatı yorumlamanın nitel anlamını çözümler (Bourdieu 1984, 506). İzlerkitle sanatı göstergelere sahip kodlar olarak, sembolik anlamı nedeniyle kullanır, ancak eserle kurdukları temas sonucunda farklı şeyler kazanmayı umarlar. Beklentileri arasında entelektüel bir meydan okumayla karşılaşmak, estetik açıdan uyarılmak, ahlaki bir aydınlanma yaşamak, duygu dışavurumlarıyla karşılaşmak veya eğlenmek bulunabilir.

Bourdieu hem sanat ve tarzın statü kazanma girişimi aracı olarak bilinçli kullanımını, hem de ampirik olarak gözlemlenebilecek statü gruplarıyla bağdaşan *habitus*'ta cisimleşen, neredeyse kendiliğinden ortaya çıkan bilinçdışı davranışları hesaba katmak gerektiğini öne sürer. Üç boyutlu sosyal bir uzam olarak ele aldığı toplumsal statünün en önemli özelliklerini sermaye türü (ekonomik, kültürel, sosyal), hacmi ve birey ya da grubun değişim yörüngesi veya toplum-

17 Bu analiz birçok açıdan Veblen'in Yaldızlı Çağ Amerikası hakkındaki keskin gözlemlerine benzer. Veblen'e göre bu dönemde tarz ve sanata ilişkin nesneler veya etkinlikler, aylak sınıfın maharetini ve başıboş görünüşünü tescil eden sembolik kaşelerdir ve gösteriş amaçlı kullanılırlar.

sal kökeninin izlediği yol olarak sayıyor. Bu çerçeveden bakıldığında bireylerin üç sermaye türünde de en üst sıralarda yer alması ve her sermayeye dair üst sıralardan gelen bir toplumsal kökene sahip olması, zor olsa da mümkündür. En saygıdeğer statü gruplarının üyesi olan, iyi eğitimli büyük servet mirasçıları (Fransada, örneğin, *grande bourgeoisie*) için bu durum geçerlidir diyebiliriz. Sermaye türlerinin değişik birleşimlerine sahip diğer gruplara kıyasla, bu sınıf kırılımının üyeleri mevkilerini korumaya ve zaman içinde nesilden nesle aktarmaya meyilli (ve istekli) olur. Aktarmada da başarılı olurlar, zira en uzun ömürlü ve miras bırakılması en kolay sermaye biçimleri, soyluluk gibi, atfedici, ayırt edici özelliklerdir. İkinci sırada gayri menkul, para veya mal gibi maddi sermaye sahipliği geliyor. Ömrü en kısa olan ve aktarması en zor olan sermaye türü ise, bir tür kültürel sermaye olan eğitim. Elverişli siyasi ortamlarda, daha mütevazı toplumsal kökenlerden gelenlere kültürel sermaye erişimi sağlanabiliyor. Hatta bu sermayeyi edinebiliyor ve bir dereceye kadar sonraki nesle de aktarabiliyorlar. Ancak bu durum, eğitimin diğerlerine kıyasla aktarılması daha zor bir miras türü olduğu gerçeğini değiştirmiyor. Büyük servet mirasçıları kuşaktan kuşağa konumlarını güçlendirdikçe, toplumsal yeniden üretim giderek tahmin edilmesi daha mümkün ve olası bir hal alıyor. Bu durum, yaşamı boyunca kendi olanaklarıyla belli bir ölçüde zenginleşmiş kişiler için de geçerli olabiliyor. Yeni kuşağın, miras kalan zenginliği çarçur etmesi veya soyu için bir utanç kaynağı haline gelmesi de elbette mümkün. Kazandıkları kültürel mirası da akıllıca kullanamayabilirler, örneğin önlerindeki eğitim fırsatlarını akıllıca değerlendirmemiş veya hor görülen meslek seçimleri yapmış olabilirler. Ancak tüm bunların gerçekleşmesi durumunda dahi, aileleri onları terk etmediği sürece her şeylerini kaybetmezler. En alt kesitlerde yaşayanların büyük zorluklarla kazandığı kültürel sermaye, bir sonraki nesle aktarılması en güç olan sermaye türüdür.[18]

Bourdieu, sanatın ve sanat beğenilerinin, hangi amaca hizmet ettiği fark etmeksizin, statü arenasında (veya *champs*'da) bir sembolik sermaye biçimi olarak kullanıldığı fikrini geliştiriyor. Bu fikir sanatın toplumdaki yerini analiz eden çalışmasının merkezindedir. Bourdieu bu arenayı iyi ya da kötü donanımlı aktörlerin, amaçları-

18 İngilteredeki eğitim refomları sonucunda yaygın lise eğitimi almaya hak kazanan işçi sınıfı erkeklerinin, bu fırsatı değerlendirmekte başarısız olduğunu gözler önüne seren Paul Willis'in önemli vaka çalışması, Bourdieu'nün savına İngiltere'den destek veriyor.

na ulaşmak için elverişli sermayeleri kullandığı bir rekabet sahası olarak tanımlıyor. Ekonomik arenada finansal sermaye veya siyasi arenada güç; insanlar az ya da çok, kaliteli veya yetersiz kültürel sermayelerle donanmış haldedir. Aktörlerin üç sermaye türündeki sıralamaları, arenanın ve sermayelerinin hacmi ve statülerinin kariyer modeli ile belli başlı estetik tercihleri arasında karmaşık bir ilişki vardır. Örneğin Bourdieu kültürel ve ekonomik sermaye bakımından yüksek sıralarda yer alanların klasik sanatı ve klasik müziği tercih ettiğini, ekonomik sermayesi orta halli olan ve daha mütevazı toplumsal kökenlerden gelenlerin ise modern sanat ve modern müziği tercih ettiğini belirtiyor.

Modern kapitalist toplumların üyeleri için, bu siyasi ferasetin veya paranın rekabet amaçlı kullanılması gayet kabul edilebilir bir durumdur. Ancak sanatın araçsal çıkarlar adına manipüle ediliyor olması, sanatı tamamlayıcı (*consummatory*) bir değer olarak, başlı başına bir amaç olarak kabul eden yaygın güzel sanatlar görüşü ile çakışır. İddialara göre, sanatı başlı başına bir amaç olarak kullanma kapasitesine ve iradesine sahip olanların sayısı azdı, çok değil; doğuştan gelen bir nitelik, doğal bir soyluluğu ifade eden tarifsiz bir eklenti olan zevk, sayıca az olanların sanki genlerine işlemişti. Ancak Bourdieu, bu fikrin toplumsal eşitsizliğin ideolojik temellerinden biri olduğunu öne sürüyor. Sanat, sanatçı, halk anlayışlarımızı üreten toplumsal mekanizmaları ve yarı özerk süreçler ve kurumlar aracılığıyla işleyen kültürel değer yaratımını ifşa etmek, Bourdieu'nün entelektüel projesinin önemli ayaklarından biridir. Toplumsal statü grupları arasında kültürel sermayesiyle hayranlık uyandıranların, Kantçı estetik tarzına yakın duranlar arasından çıkageldiğini söylüyor. Hâkim ile hükmedilen statü gruplarının sanat anlayışları arasındaki zıtlığı tasvir ederken, bu durum açıkça ortaya çıkıyor.[19] Hâkim gruplar sanatı biçimsel ve soyut açılardan, mesafeli bir tarafsızlıkla kavrarken, hükmedilenler ya sanatı anlamaya yetecek düzeyde eğitim almamış oluyor ya da "temayüz" sahibi olmadıklarını açığa çıkaran "yanlış" yorumlar yapıyor. Sanat söylemini, onun resmi niteliklerini öğrenmek yerine, kişisel, kulaktan dolma ve duygusal bir yaklaşım sergiliyorlar. Bazı açılardan Adorno'nun "duygusal dinleyici"sine

19 Bourdieu için hâkim ve hükmedilen gruplar ekonomik sermayeye erişim ve onu manipüle etme kabiliyetine göre ekonomik alanda yaşanan sınıf kesitlerine karşılık geliyor; kültürel alanda veya arenada söz konusu olan sermaye türü ise kültürel sermaye (yetiştiriliş tarzı, eğitim vb. gibi) ve onu manipüle edebilme gücüdür.

benziyorlar. Hem sanat zevkleri, hem de sanatla ilgilenme biçimleri, kültürel gerikalmışlıklarını acımasızca açığa çıkarıyor.

Baştan dezavantajlı olanların açığını kapatmak için başvurabileceği tek aygıt eğitimdir. Ancak onlar daha çok eğitim aldıkça, oyunun kuralları değişir ve geçici kazançları ellerinden uçar gider.[20] Güzel sanatlar hakkında bir şeyler öğrenmek istediklerinde, okul dışında başka kurumlara başvurmaları gerekir, zira devlet okullarında güzel sanatlar en fazla ucundan öğretilmektedir. Diğer kurumlar da (özellikle sanat müzeleri), yeni başlayanları devlet okullarından da kötü karşılar. Her şeye rağmen bir şeyler öğrenmeyi başarsalar dahi, bu sefer de yüksek kültürel meseleler üzerine konuşurken âlim olmaya çalışan bir gösteriş meraklısı gibi duyulurlar (Bourdieu ve Darbel 1969).

Kuşaklararası akışkanlığın, Bourdieu'nün tahmininden daha yüksek olduğunu gösteren araştırmacılar, kültürel sermayenin bir kısmını oluşturan sembolik sanat kodlarının, Bourdieu'nün düşündüğü kadar kalıcı olup olmadığını tartışmaya açmıştır (Robinson ve Garnier 1985). Nereden bakılırsa bakılsın toplumsal yeniden üretimin toplumların daimi bir özelliği olduğu ve bunun ancak aksi yönde atılacak etkin adımlarla aşılabileceği yönündeki görüşlerine ise neredeyse katılmayan yoktur. Genellikle Bourdieu'nün çalışmalarının kuramsal düzeyde kaldığı varsayılır,[21] ancak bu pek doğru değildir. Fransız hükümeti eleştirmeni ve danışmanı olarak oynadığı faal rollerin yanı sıra (Collège de France 1985), akademik çalışmalarının çoğu da toplumsal eylemle doğrudan ilgilidir. Kültürel sermayesi yüksek, ekonomik sermayesi düşük olup, aynı zamanda düşük kültürel ve ekonomik sermayelere sahip ailelerden gelenler, statü aktarımı bakımından eğitim ve öğretim kurumlarına diğerlerinden

20 Yakın zamanda "keşfedilen" okuma yazma bilmezlik, bu duruma çok iyi bir örnektir. Okuma yazma oranı esasında yükselmektedir, ancak okur yazarlık standardı yükseltilmiştir. Eskiden okula erişimi olmayan veya becerileri test edilmemiş bazı gruplardan okuma becerisi sergilemeleri beklenmezdi, zira işleri bunu gerektirmiyordu. Ancak hizmet/beyaz yaka tahakkümündeki bir toplumda, daha çok insan okuma dersi alsa da, onlardan beklenen performansın çıtası da yükselmiştir.

21 Örneğin Bennet Berger, Bourdieu'nün *Distinction* çalışması üzerine hazırladığı son derece aydınlatıcı inceleme yazısında şu sonuca varır: "*Distinction*'daki bulgular Gans'ınkilere makul ölçüde benzediğinden, iki kitabın hangi noktalarda birbirinden ayrıldığına bakmak öğretici olabilir. Gans pratiktir, Bourdieu kuramsal; Gans'ın sade bir tarzı vardır, Bourdieu'nün zarif; Gans planlar ve politikalar önerir, Bourdieu açıkça *au-dessus de la mélée*'dir [arbedeye tepeden bakar]. Gerçi durum tamamen böyledir diyemeyiz, zira onun da belirttiği gibi kimse kültür oyununun dışında değildir."(Berger 1986, 1453)

daha çok bağlıdır. Eğitimi toplumsal eşitsizliği sürekli kılmakla eleştirdikten sonra, bu konuyla çok daha yoğun bir şekilde ilgilenilmesi gerektiğini, zira somut olarak bakılırsa, hükmedilen kırılımların bu tahakkümü aşmak için başvurabileceği tek mekanizmanın eğitim olduğunu ekliyor.

Yeniden üretime hizmet eden güçlerin alt edilmesi için ortaya attığı öneri, ilk bakışta Herbert Gans'ın düşünceleriyle benzer görünüyor. Gans, düşük beğeni kültürlerinin sahip olduğu en önemli aracı mekanizmanın eğitim olduğunu belirterek, erişimin artırılması gerektiğini öne sürüyordu. Ne var ki Gans kültürü bir tüketici tercihi meselesi ve keyfi kullanım nesnesi olarak ele aldığından, bireylerin ve grupların kültürel pratiklerini sembolik olarak nasıl kullandığına ve zevklerinin genel toplumsal konumları üzerinde birbirinden bağımsız ne gibi etkiler bırakabileceğine dikkat etmez. Sade sanat bilgisinin değersizleştirilmesi, hangi türün beğenilmeyeceğinin belirlenmesi amacıyla eğitim alma sürecini saptırmakta *habitus*'un oynayabileceği rolün önemini dikkate alarak, Bourdieu Gans'ın formülasyonunu bir adım öteye taşır. Bu çerçeveden bakıldığında önemli olan kaç yıllık eğitim sağlandığı değil, müfredatın mizacı ve hangi yolla öğretildiğidir. Otorite aktarma biçiminde verilen pasif eğitim, öğrenmenin hegemonik karakterini aşmaya yardımcı olmadığı gibi, karşısındakilere sunduğu değerleri kabul ettirerek, ancak onları sembolik kültürel sermaye olarak kullanmalarını sağlayacak araçları temin etmeyerek, durumun daha da kemikleşmesine neden olabilir. Bourdieu'nün ele aldığı habitus sıkıntısı, eleştirel düşünceyi ve geniş kapsamlı *sosyoanalizi* öğretmek üzere yeniden düzenlenmiş bir eğitim sisteminin yardımıyla aşılabilir.

Sınıflara ayrılarak üretilen kategoriler, geçerlilik ve kullanışlılık bakımından sınanırlar. Kullanışlı dahi olsalar, bu tipolojilerin bazılarının geçerliliği sorgulanabilir, zira tanımladıkları şeyin doğası nedeniyle anlık birer görüntü, dondurulmuş birer kare olarak sabitlikten muzdariptirler. Sanat biçimleri, tıpkı sabit görüntüler gibi, geçirdikleri değişimin nedenlerini, yükseliş ve düşüşlerinin izlediği yolu, içinde bulundukları "sanat sahnesi"ni dönüştüren mekanizmaları kendiliğinden göstermez. Toplumsal statünün yeniden üretiliş biçimlerini ve bu süreçte sanat beğenisinin bir mekanizma olarak oynadığı rolü çok etkili bir şekilde açıklayan Bourdieu'nün analizi bile, sanattaki değişimleri açıklamak için yeterli olmuyor. Şimdi bu konuya geçiyoruz.

7 SANAT NASIL VE NEDEN DEĞİŞİR

İçinde bulunduğumuz dönem, çok çeşitli genel ve özel dünya görüşlerinin bir arada yaşadığı, daha önce eşi benzeri görülmemiş bir kültürel çoğulculuk dönemidir. Sanat dünyası bu çoğulculuğuyla zamanının kültürel parçalanmasını yansıtır ve birbiriyle çatışan bu görüşleri sentezleyecek bir araç sağlamadığı için bazı çevrelerce eleştirilir.
Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-85* (1987): 142.

Yeni tarzlar ve teknikler, okullar ve hareketler, programlar ve felsefeler baş döndürücü bir hızla birbiri ardına geldi. Bu süreçte eski olan çoğu zaman yeni ile değiştirilmedi. Eski hareketler varlıklarını yenilerin yanı başında sürdürmeye devam ederek, kendi estetik çerçevesine ve kuramına sahip alternatif tarzların ve okulların bollaşmasını sağladı... James Bond ile Robbe-Grillet'i, The Beatles ile Milton Babbit'i, Coca Cola reklamları ile hareketli soyut resim[1] akımını yan yana barındıran bir kültür, elbette çoğulcu ve kafa karıştırıcıdır.
Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in 20th-Century Culture* (1967): 88-9.

BİRÇOK SANAT BİÇİMİNİN, tarzının ve türünün bir arada var olması, günümüz toplumunun en baskın karakteridir. Bazıları bunu bir "ilerleme" olarak kabul ederek olumlu yorumlar (kültürün demokratikleşmesi ve daha geniş kitlelere yayılması, kadınlara ve etnik azınlıklara ait olanlar gibi önceden marjinalleştirilen kültürlerin tanınması); diğerleri ise çöküş olarak görür (üzerine düşünülmeyen kültürel görecilik nedeniyle kalite standartlarının kaybedilmesi ve güzel sanatlar dahil, sanatın toptan metalaşması).[2] İle-

1 *Action painting*, hareketli soyut resim: Soyut dışavurumculuğun alt başlığı.
2 Leonard B. Meyer bazı üslüpla ilgili değişim kuramlarının kullanışlı bir özetini sunar. Antik Mısır sanatı örneğinde görüldüğü üzere, sanat tarzlarının neredeyse durağan bir karakter sergilediği zamanlarda, bazı medeniyetlerin son derece belirgin ve uzun dönemler geçirdiği yönündeki A. L. Kroeber'e ait görüş de bunlara dahildir (Meyer 1967, 105). Meyer istikrarın karşısına modern Batı toplumlarındaki çeşitlilik dürtüsünü koyuyor, ancak modern zamanlarda bile değişim ve çeşitliliği değerli

rici değişim ve geleneksel biçimlerin terk edilmesi modern toplumun en belirgin özelliği olarak kabul edilir; yeni ile hayata döndürülmüş olanın bir arada var olduğu koşuldan da genellikle "postmodernizm" olarak söz edilir. Bu terim önceki sanatsal değişim fikirlerine kıyasla çok daha farklı, yeni bir dönemi işaret eden bir anlam içerdiğinden, sanattaki değişimin nasıl meydana geldiğinin de baştan düşünülmesi gerekir. İstikrar karşısında değişimin gerçekleşmesine vesile olan koşullar nelerdir? Sanatsal değişim kümülatif midir devrimci mi; evrimci midir yoksa belirli aralıklarla kesintiye mi uğrar? Değişim hangi yöndedir veya bir yöne, doğrultuya sahip midir? Tüm sanat biçimleri aynı yörüngeyi mi izler, yoksa ortaya çıkış ve zamanlama açılarından farklılık gösterirler mi? Değişim arzu edilmekte midir, yoksa, anlamlı ve derin veyahut yüzeysel, güdümlenmiş ve nihayetinde yanılsamalar yaratan bir toplumsal pataloji işareti midir? Son olarak, eski değişim süreçlerine bakılarak geliştirilen anlayışlar, günümüzdeki değişim süreçlerine de uygulanabilir mi?

Bu bölümde ortaya atılabilecek bu ve benzeri soruların yalnızca bir kısmını ele alıyorum. Sorulardan bazıları değer yargılarının kökenine inmeyi gerektirdiğinden, genelde sosyolojinin cevap veremediği soru türlerine örnek teşkil eder; soruların hemen hepsine farklı cevaplar verilebilir, zira sanatın anlamını barındıran tarihsel ve toplumsal bağlamlar değişmiştir. Piyasa güçlerinin modern sanat üzerindeki etkisini (3. Bölüm) araştıran bir sosyolog olan Diana Crane ile Rönesans sonrasında estetik düşüncelerde meydana gelen değişimleri analiz eden bir müzikolog olan Leonard Meyer'in epigrafta alıntılanan cümleleri, sanatın çağdaş toplumdaki durumunu kavramaya çalışmaları nedeniyle ortak bir noktada buluşsa da, sanatsal değişimin meydana gelişini anlamaya yönelik değişik açılar sunar. Daha önce belirttiğim üzere, hümanistler kültürel biçimlerin kendi içinde geçirdiği değişimi vurgularken, sosyologlar onlara dışarıdan etki eden kaynaklarla ilgilenir. Sadece estetik açıdan değerlendirilebilecek değişimler yerine, ekonomik büyüme ve siyaset bağlamında değişen kurumsal alanlara eğilirler. Kanımca bu yaklaşımlar birbirini geçersiz kılmaz, aksine tamamlar. İkisi birlikte düşünüldüğün-

bulmayan kültürlerin var olduğunu belirtir. Örneğin, Benjamin Lee Whorf'tan alıntı yaparak, Hopilerin dini ritüellerde etkili olduğu düşünüldüğü için yineleme işlemine sıcak baktığını gösterir (*a.g.y.*, 52). Bu durum sanatın başka kurumlara (dini, tedaviye dair kurumlar vb.) kök salmış olduğu kültürlere yöneltilen antropolojik, bütüncü bakışa bir örnektir.

de, sanat biçimlerinin değişime farklı oranlarda açık olan yapısal özellikleri, ortaya çıktıkları bağlam dahilinde açıklanabileceğinden, estetik değişimi çok daha iyi anlamak için bir fırsat sunarlar. Farklı tarihsel koşullarda değişen kurumsal destek yapıları da bu bağlama dahildir.

Estetik dönüşüm üzerine geliştirilen kuramsal formülasyonlar içinden ilk olarak ele alacaklarım, devrimci kuramlardan, kümülatif veya evrimci kuramlara kadar uzanıyor. Piyasalar ve siyasi kurumlar karşısında, sanatçılar farklı yollardan da olsa kariyer stratejilerine başvuruyor. Bu yorumları değerlendirdikten sonra, postmodernizm tartışmaları ışığında, mevcut sanatsal değişim modellerinin kökeni, derinliği ve önemi meselesine geri döneceğim. Ancak önce sanattaki değişimi incelemenin barındırdığı genel zorlukları ele alacağım.

Sanatsal değişim çalışmalarında karşılaşılan sorunlar

Sanatsal değişim sosyolojisi, içerdiği yaklaşımlarla ve analiz çerçeveleriyle dopdolu bir takım çantasına sahiptir. Sosyologlar ve hümanistler bu bakış açılarının farklı yönlerini vurgulamaya meyilli olsa da, nadiren tek bir nedene dayanan, tek yönlü bir açıklamanın yeterli olacağını savunurlar. Ne var ki disiplin takımları değişim süreçleri üzerinde bir mutabakata varmamıştır ve değişimi belirleyen bir yön, hedef, amaç veya *telos* olup olmadığı konusunda da bir anlaşmaya varılmış olduğu söylenemez.

Wilbert Moore'un gösterdiği üzere değişim bir doğrultu şeklinde sunulabilir; bir veya birden çok yere uzanan çizgilerle, ilerici veya geriye yönelik, çıkışta veya inişte, dalgalı veya aşamalı olarak tasvir edilebilir (1963, 38).[3] Moore'un pramatik görüşüne göre varsayılan eğriler veya çizgiler belirli veri trend türlerine veya alanlarına, demografik süreçlere ve medeniyetin geçirdiği gelişimlere uygun düştüğü ölçüde faydalıdır. İlgili ölçümler ise farklı mamullerin ortaya çıkış sıklığına göre hesaplanmaktadır (icatlar, eskiden aktarılanlar, saat başına kaç kilovat elektrik harcandığı). Moore'un formülasyonu bir dereceye kadar kullanışlıdır. Ne var ki konu sanat olduğunda araştırmacıların değişim modellerini ve doğrultularını anlamak için nesnelerden oluşan bir envanterden daha fazlasına ihtiyacı vardır. *Üslup özelliklerinin* kökenini, doğasını ve nasıl yorumlanageldiklerini belirtmeleri gerekir: Sanat toplumdan çıkan "doğal bir filiz" veya

3 Sorokin'in döngüsel tarzını yönsüzlük olarak kabul eder (Moore 1963, 42).

toplumun bir yansıması olarak mı yorumlanmaktadır; bir kişinin zapdetme ve hükmetme yoluyla başkasına yaptığı bir dayatma mıdır; yoksa, en az diğerleri kadar önemli olan üslup özellikleri, birlikte anıldığı sanat biçimi değer görmediği veya dayanıksız malzemelerden yapıldığı için yok olup giderken, geriye kazara hayatta kalanlar mıdır?

Diana Crane gibi, sanat eserlerinde rastlanan bazı *nesne türlerinin* kullanım sıklığından (Crane 1987) veya sanatçıların ayrıntılarıyla sunduğu üslupla ilgili anlamlardan yola çıkarak içerik analizi yapmak çok zor değildir, ancak genel olarak bakıldığında, sanat eserleri zaman içinde farklı biçimlerde yorumlandığından (4. Bölüm), iki yöntem de üslup özelliklerinin anlamını doyurucu bir şekilde ortaya koymak için yeterli değildir. Üslup özelliklerini tanımlamak ve ölçmek zordur. Sahip oldukları nitel doğa nedeniyle, nesnelerin basit bir dökümünü yapmak yeterli olmaz, değişen anlamların hassas bir biçimde yorumlanması gerekir. Üslupla ilgili içeriğin hemen göze çarpmayan yönlerini kategorilere ayırmak zordur, zira Pitirim Sorokin gibi araştırmacıların analizlerinde açıkça görüldüğü (Sorokin 1937, 369-506) ve benim de bahsettiğim üzere, önceden var olan varsayımlar ve önyargılar, iddiaların gücünü azaltır. Yapılan çalışmaların çoğu için bu durum geçerlidir, dolayısıyla geliştirilebilecek bir modelden ziyade, bir uyarı olarak işe yararlar.

Sanat eserleri müzakere süreçleri aracılığıyla ortaya çıkan toplumsal inşalar olduğundan, gösterdiğim üzere sabit varlıklar olmadıklarından, sanatsal değişimi anlamak için değişime hem destek veren hem de engel olan güçlerin bir arada düşünülmesi çok önemlidir. İkinci türden güçleri ihmal etmek, "bugüncülük" tuzağına düşülmesine, geçmişin, mevcut koşullardan yola çıkılarak eleştirel bir bakış açısı olmaksızın yorumlanmasına neden olabilir. Sanat her dönemde varlığını sürdürmeyi başarmış sanat türleri, tarzları ve biçimlerine göre şekillenir. Genel olarak kabul gören bir diğer düşünceye göreyse, varlıklarını sürdürmeyi başaranlar iyi sanat örnekleridir, yok olup gidenler ise zaten bunu hak edenlerdir. Estetik değişimi bütüncül bir şekilde anlama iddasıyla yola çıkan birçok geniş çaplı, makro tarihsel, kültürel çalışmanın temelinde de bu tür düşünceler yatar.

Makro sosyolojik evrensel düşünceler

Pitirim Sorokin evrensel boyutta iddialarda bulunan hümanist bir araştırmacıdır. Yürüttüğü büyük çaplı çalışma medeniyetler tarihi-

nin 2500 yıllını kapsar, ancak ağırlıklı olarak Batı medeniyetini ele alır, diğerlerine ise şöyle bir değinir. Modern bilgisayar teknolojisinin olmayışı, sanatta görülen üslup değişimleri hakkında veri toplamaya yönelik bu erken girişimi zorlaştırır, çözümlemenin kullanışsız olmasına neden olur. Yine de Sorokin araştırmasını bir *fenomenolojik-mantıksal* kültür ve sanat analizi olarak niteleyecek kadar cesurca öne atılır. Anlamlı, genel bir toplumsal ve kültürel değişim kuramı öne sürüyor ancak, diğer şeyler bir yana, kullandığı kategoriler tutarsızdır ve bilinçli veya bilinçsiz yapılmış önyargı hatalarıyla doludur (Sorokin 1937).

Sorokin "ide kültürü"nü, "duyu" kültüründen ve "idealist kültür"den ayrı tutar. İde kültüründe vurgu maddiyata karşı, manevi olanın üzerindedir; duyu kültüründe ise duyu organları ile onların tatminin ön planda olduğu bir *ethos* vardır. Daha yüce ahlaki değerlere seslenen ide kültürüne duyduğu hayranlığı saklamayan Sorokin, yine de ide kültürüyle ve duyu kültürüne ait tipik özelliklerin bir karışımından oluşan, "idealist" terimiyle tanımladığı kategoriden yana görünür. İde sanatı durağan, dini ve uhrevidir. Duyu sanatı ise kalıtımsal olarak dinamik, materyalistik, zevk düşkünü ve dünyevidir (*a.g.y.*, 684). İkisinin idealist bir hal içinde kazandığı dengenin, bu kültürlerin en iyi atfettiği özelliklerini yansıttığını söyler. Sanatın uç noktalarından kaçınır; ortaya çıkan sanat ne sadece sanat içindir, ne de hiçbir duyusal tepki yaratmayacak kadar yalın ve tümüyle ruha adanmış haldedir. Sorokin bu türden eserlere örnek olarak enstrümansız, tek sesli Kilise ilahilerini ve Bizans resimlerini veya alçı illüstrasyonlarını veriyor. Bu eserlerin esas amacı keyif vermek değil, manevi olmaktır. İde kültürünün bir parçası olan bu biçimler rahiplerin alanından çıkıyordu, duyu kültürü ise parasal çıkarlarını ön planda tutanların ilgisini çekiyordu (modern çağın burjuva ve popülist görgüsüzlükleri bunların arasında sayılabilir). Sorokin sanat türleri içinden güzel sanatlara veya seçkinleri ilgilendiren sanat biçimlerine yapılan vurguyu tartışmasız kabul ediyor; tercihinin bazı eski sanat tarzlarından yana olduğunu, modern sanat tarzlarının çoğunu beğenmediğini ifade ediyor. Önyargılarından beslenen bu hatalar, Sorokin'in çalışmasındaki tek kusur da değildir. Fikirlerini destekleyen sosyolog John Manfredi dahi Sorokin'in verilerinin ve kategorilerinin zayıf olduğunu kabul ederken, sanat tarihi bilgisinin ve "teknik epistemolojik soruların ele alınması için gerekli" felsefi altyapısının da son derece eksik olduğunu belirtiyor (Manfredi 1982, 185). Dahası, verilerde yapılan muhtemel hataların da çalışmaya

gölge düşürdüğünü belirtiyor (Manfredi 1982, 118-9).[4]

Sorokin'in yorumuna göre, veriler sanat tarzlarının zaman içinde döngüsel bir değişim modeli geçirdiğine işaret ediyor. Sanata yönelik içe dönük bir bakış açısı benimserken, değişimi organizmaların büyümesine benzetiyor: her tarz kategorisi için geçerli olan bir doğum, büyüme, olgunlaşma, tükenme ve ölüm döngüsünden bahsediyor. Bu döngü zaman içinde kendini tekrarlasa da, her seferinde aynı modeli izlemez. Sanat biçimlerinin farklı hızlarda değişim gösterdiğini (resim ve heykel, müzik, edebiyat, mimari), son zamanlarda da hızın artmış olduğunu belirtir, ancak neden bazı sanat biçimlerinin daha baskın gelip diğerlerini de (görünürde) peşinden sürüklediği konusuna açıklık getirmez.

Aynı ölçüde kapsamlı, ancak dışa dönük Marksçı bir perspektif benimseyen *Sanatın Toplumsal Tarihi* çalışmasıyla, Arnold Hauser sosyoekonomik güçler ile sanatçılar arasında geçen ve farklı estetik sonuçlar doğuran diyalektik bir etkileşim sürecine vurgu yapan, başka bir hikâye anlatıyor (1951). Sorokin'in kültürcü kuramsal varsayımlarının aksine, Hauser sanat işinin maddeci bir analizini yapıyor. Sanatsal yaratım ve değişimi, toplumsal üretim ilişkilerine dayanarak açıklayan bir çerçeve sunmayı amaçlıyor. Hauser, farklı bir çalışma yürütmüş olsa da Sorokin ile aynı hataları yapıyor. Hakkında çok az şey bilinen ve yeni şeylerin öğrenilmesi de güç olan davranışları yorumlarken (tarihöncesi mağara sanatçılarının toplumsal statü ilişkileri, iş pratikleri ve estetik amaçları, gibi), inançlarına gözü kapalı güveniyor. Ayrıca yakın dönem avangard eserlere karşı yeterince iyi açıklanmamış, olumsuz bir görüşü destekliyor. Ancak tüm bu olumsuzluklara rağmen, Hauser'in sanatsal yaratıcılığın yapısal bağlamlarına yaptığı vurgu, sanatsal değişimi destekleyen, köstekleyen ve yönlendiren orta ölçekli kurumsal süreçler ve yapılar üzerine yapılacak araştırmaların önünü açmıştır.

Sorokin'in asistanlarının yardımıyla bir araya getirdiği geniş veri tabanı ve ortaya koyduğu kuramsal formülasyon, sonrasında gelen kültür sosyologlarını Vytautis Kavolis dışında pek etkilememiştir. Kavolis Sorokin'in verilerine dayanarak, sanatsal serpilme dönemlerini

4 Sorokin Amerikan üniversitelerinin el üstünde tuttuğunu düşündüğü, giderek daha da bilimci ve işlevselci olan sosyal bilimi devirme görevini üstlenmişti. Ana akım sosyoloji ile işlevselci antropolojiyi, teleolojik safsatalarla dolu oldukları gerekçesiyle sert bir şekilde eleştiren ve dikkate almayan Sorokin, günümüzden bakıldığında o döneme kıyasla daha haklı görünür.

(tarihin yaratıcılık ve yenilikçilikle damgalanan anlarını) belirlemeye çalışmıştır (1972). İşin paradoksal yanı, Kavolis, Sorokin'in Parsons eleştirisinden yola çıkarak Robert F. Bales'in küçük grup çalışmaları için önerdiği çerçeveyi benimsemiştir, ancak bu yöntemin temeli Parsonsçı işlevselci analize dayanır. Kavolis, Bales'in küçük grup perspektifini, birçok medeniyeti içeren geniş bir tarihsel panoramaya uygulamıştır.

Kavolis, Sorokin'in sanatı bir çağın ruhunun yansıması olarak kabul eden görüşü yerine, Parsons'ın Freudcu analize meyleden işlevselciliğini benimser. Bu yaklaşım sanatın toplumun bütünleşme ihtiyaçları ile bireylerin bireysel ihtiyaçlarını gidererek gerilim azaltma işlevi gördüğünü kabul eder. İşlevselci bakış açısından yola çıkarak, sanatın insanlara düzensiz sistemsel ortamlarla bağlantı kurmaları, böylece yabancılaşma duygusunu aşmaları için yardımcı olduğunu iddia eder. Son derece düzenli, bürokrasiyle donanmış koşullarla tanımlanan modern çağda ise, sanatsal düzensizliğin aslında bir rahatlama yaratabileceğini belirtir (*a.g.y.*, 164). Sorokin medeniyetleri bir bütün olarak nitelemeye çalışırken, Kavolis ihtiyaçları ve çıkarları açısından farklılaşan değişik grupların toplumlarda bir arada yaşadığına değinir. Ne var ki toplumların sistemsel bir doğaya sahip olduğu yönündeki Parsonsçı varsayımlara veya indirgemeci psikolojizme bağlı kalırken, bu fikirleri pek geliştirmez.[5]

Makro toplumsal düzeyde, ekonomik refah dönemlerinin serpilmelere olanak tanıdığını kabul etse de, Kavolis serpilmelerin ortaya çıkış koşullarını açıklamak için sadece ekonomik güçlere bakmanın yeterli olmayacağını gösterir. Kavolis hem hedef odaklı (siyasi aktivizm) ve bütünleşmeye yönelik (bir sistemin yerleşmesi) dönemlerde, hem de yeni ve sağlam bir dengenin herkes tarafından tartışmasız bir şekilde kabul edildiği dönemlerde, serpilmelerin yaşanmadığı sonucuna ulaşmıştır. Serpilmeler, Kavolis'in sistemsel bir dengesizlik olarak gördüğü anlarda yaşanmaktaydı.

5 Büyük değişimleri psikolojik nedenlerle açıklama girişimi, ciddi indirgemecilik sorunlarına yol açıyor. Kavolis burada siyasi veya ekonomik fark etmeksizin hiçbir makro yapının ve seküler trendin, ulusların yükselişi veya düşüşünü müstakil olarak etkilemediği yönündeki varsayımı temel alıyor olabilir. Örneğin, David McLelland'ın bazı toplumlarda dinamikliğiyle öne çıkan tarihsel dönemlere başarı ihtiyacı yüksek kişilerin ***neden olduğu*** yönündeki hipotezini Kavolis gerçek kabul ediyor (Kavolis 1972, 119). McLelland'ın akıl yürütmesine göre, başarı ihtiyacı tarihteki bazı toplumların neden hâkim konumuna gelip ardından düşüşe geçtiğini, örneğin Altın Çağ İspanya'sını, yeterince iyi açıklıyor.

Ellerindeki bilgisayar teknolojisi imkânlarına rağmen, farklı disiplinlere bağlı araştırmacılardan neredeyse hiçbiri son zamanlarda Sorokin veya Kavolis gibi geniş kapsamlı, evrenselci bir projeye girişmedi. Sosyologlar bunun yerine çalışmalarının ölçeğini daha küçük tuttular. Belki de üstü kapalı bir şekilde, yüksek düzeyde bir genelleştirme yapıldığında, her tezin elbet bir eğriye uydurulabileceğini kabul ediyorlardı (Moore 1963, 44). Daha sonra göstereceğim üzere, bu durum tüm toplumsal bilimcilerin makro toplumsal analizlerden vazgeçtiği anlamına gelmiyor. Sadece geçmişten gelen, büyük ihtimalle yalnızca değerli olarak kabul edilerek seçilmiş şeylerin toplamından oluşan verilerin "sağlam" olduğu yanılsaması üzerine kuram kurmaya meyilli değiller.

Sanat biçimlerinin yapısına odaklanan estetikçilerin benimsediği içe dönük bakış açılarından veya sanatı ideolojik işaretlere indirgeyen dışa dönük bakışlardan ziyade, ben sanatı toplumsal bağlamında düşünen, aynı zamanda sanat biçimlerinin çeşitli estetik yapılarını ve sanatın farklı biçimlerde tezahür eden toplumsal yapılarını (üretim, dağılma ve alımlama) dikkate alan bir yaklaşım benimsiyorum. Bunlar değişime sınır koyan veya bazı koşullarda izin veren, birbirine bağlı güçler olarak kabul edilir.

Estetik yapı: sanatı değiştiren içsel/dışsal kısıtlamalar

Sanat biçimlerinin bazı yapısal özellikleri, ağırlıklı olarak toplumsal ve dışa dönük içerimlere sahipken, diğerlerinde resmi/estetik veya içe dönük içerimler gözlemlenir. Bu özellikler bir araya geldiğinde, belli koşullar altında değişimi farklı oranlarda körükleyebilecek bir yapı oluştururlar (Zolberg 1980). Gerçekleştirilen birçok çalışma, sanatsal pratiğin değişim çarklarından çoğunu, birbiriyle ilişkili unsurlardan oluşan üç kaynağın çevirdiğini göstermiştir: ortaya çıkan yeni seyirciler (White ve White 1965); siyasi dönüşümler (Goldfarb 1980); profesyonel baskı (Crane 1976). Sanat eserlerinin bu dış güçlere erişimini kolaylaştıran veya zorlaştıran yapısal özelliklerin, değişimi mümkün kılma veya sınırlama bakımından çok önemli bir rol oynadığı kabul edilir. Bazı tür sanat eserleri, yapılarına işlemiş özellikleri nedeniyle bu güçlerin etkilerine uyum gösterir. Başka bir deyişle, kolayca görülebilen, duyulabilen, gösterilebilen, satılabilen veya bir şekilde başkalarına sunulacak eserler üretenler, sadece kendi kullanımı için sanat yapanlara kıyasla sanat tarzlarında değişikliğe gitmeye veya kendi itkilerinden başka, dışarıdan gelen taleplere uyum sağlamaya

daha meyillidir.

Resim ve heykel gibi plastik sanat örnekleri genellikle bulundukları ortamdan başka yerlere taşınabilir. Bu özellikleri sayesinde, eserlerin satılabilir metaya ve koleksiyon nesnesine dönüşmesi mümkün olur. Esasında, fresklerde veya diğer duvar resimlerinde söz konusu olmayan bir hareketlilik sunan ressam sehpasının ortaya çıkışı, sanatçının özerk bir piyasa aktörü olarak kazandığı rolü şekillendiren faktörlerden biridir. Defalarca satılabilir, taşınabilir (*alienable*) oldukları için, bu sanat biçimleri zamanla değer kazanıp kaybedebilen metalarda gözlemlenen tipik özellikleri edinir. Henüz ortada büyük sanat piyasaları yokken, sanatçılar eserlerin taşınabilir olma özelliği sayesinde hem özel durumlarda sipariş üzerine çeşitli hamilere, hem de genelde bir sanat tüccarı veya temsilci aracılığıyla az çok anonim bir pazara satılmak üzere resim ve heykeller yapmaya başlar. Eserlerin değerinin bir kısmı, 4. Bölüm'de belirttiğim üzere, hakikiliklerinden gelir. Bir eserin kopyası, artık aslıyla eşdeğer kabul edilmemektedir; ayrıca herhangi bir kopya, tanınmış bir sanatçının elinden çıkan bir kopyaya kıyasla pek para etmez.[6] Hatta bazı sanatçıların eserlerine biçilen yüksek değer, sahte sanat eserlerinden bir endüstri doğmasına katkıda bulunmuştur. Müzikte bu durumla çok sık karşılaşılmaması, eserlerin farklı bir şekilde yapılandırılmış olduğunu gösterir.[7] Müzikte de alım satım mümkündür, ancak müziğin koleksiyon nesnesi olma potansiyeli elyazmaları, ilk veya nadir baskılar, ya da son zamanlarda görülen nadir kayıtlar dışında, çok kısıtlıdır.[8]

6 El yapımı kopyalardan oluşan piyasa genişler, sanatçılar da orijinal bir kavramdan yola çıktıklarını iddia ederek ünlü eserlerin suretlerini yaratmaya devam ederse, bu durum elbet değişecektir.

7 Edebi eserlerde olduğu gibi müzikte de mülkiyet hakkı meselesi dönüp dolaşıp telif haklarına ve emek hırsızlığına gelir. Mick Jagger ve Alex Haley gibi başarılı sanatçılara yakın zamanda [1970'lerin sonlarında] açılan davalar da bunun bir göstergesidir.

8 Sanat eserlerinin pazarlanabilir olması, sanatçıyı özgürleştiren bir mekanizma gibi görünse de, bunun tersi de düşünebilir. Sökülüp taşınabilen taş heykelleri, oymacılar üzerinden düşünen Jean Gimpel'in görüşü bu yöndedir. Taş oymacıları heykel yapımında kullanılacak taş blokları evlerine yakın bir yerlerde uygun boyutlarda kesip şekillendirebilirse, genellikle evlerinden çok uzaktaki inşaat alanlarında uzun zaman geçirmek zorunda kalmayacak, sadece parçalar birleştirilmeye hazır hale geldiğinde ve ödemeleri hazır olduğunda mekâna gelecektir. Meksikalı ressam ve sanat işçilerinin 1920'li yıllarda yazdığı manifestonun beyan ettiği üzere, ideolojik seçimler nedeniyle bu durumun tersi de gerçekleşebilir. Sanat eserlerinin metalaştırılmasına karşı çıktıklarından, sanatçının piyasaya sanat eseri sağlayan tedarikçi rolünü oynamayı reddederler. Gimpel'in akıl yürütmesini tersine çevirerek, duvar resimlerini

Pazarlanabilir olmalarının yanı sıra, farklı tarzlarda üretilmiş ve farklı zevk kültürlerine hitap edebilecek görsel ve plastik sanatlar eserlerini müzelerde yan yana sergilemek de mümkündür. Öte yandan, canlı müzik, örneğin bir konser salonuna ihtiyaç duyar; yalnızca zamansal-çizgisel bir boyutta anlamlıdır. Sanat biçiminin bu özelliğinin getirdiği sonuçlardan biri de, müzelerdeki orijinal sanat eserlerine çeşitli kitlelerin erişmesi sağlanırken, canlı müzik performanslarının her seferinde tek bir salona hitap etmesidir. Senfoni orkestrası repertuarlarının da işaret ettiği üzere, pratikte canlı müzik kitlesi çok daha seçici ve muhafazakâr dinleyicilerden oluşur (Zolberg 1980; Menger 1983).

Müzik patronları bir performansı sevmediği zaman, sahte bir tablo satın almış olmaya kıyasla ciddi bir maddi zarara girmez; müzikologlar gibi uzmanlar (bir de Adorno'nun "ciddi" dinleyicileri) dışında, kimse müziğin "hakikiliği" konusunu çok fazla mesele etmez. Dinleyicilerle araştırmacıların bakış açısından, resimde aranan hakikiliğin müzikteki muadili şöyle meselelerde yatar: Vivaldi'ye atfedilen eserler aslında Bach'a mı aittir; Alfano, son bölümünü yazıp düzenlediği Puccini'nin bitmemiş *Turandot* operasının hakkını verebilmiş midir; Alban Berg'in *Lula* operasının ortaya yeni çıkan son sahnesi, kompozitörün niyeti hakkındaki görüşlerimizi nasıl etkiler; Moussourgsky'nin *Boris Godunov* operasını yazarkenki niyetini, Rimski-Korsakov düzenlemesi mi daha iyi yansıtır, yoksa partisyonun bitmemiş hali mi? İcra edilen sanatı eserlerinin yeniden düşünülmesi ve baştan yapılması neredeyse kaçınılmaz olduğundan, her bir girişimde eserin farklı bir şekilde yorumlanması beklentiler dahilindedir.

Uzun süre önce vefat eden sanatçıların performans odaklı eserleri ve diğer sanat eserleri, baskısı yapılabilen edebi eserlerinkine benzer bir yapıya sahiptir. Orijinal elyazmaları ve ilk baskılar dışında, eserler sadece üretildiği ve yeniden üretildiği zaman toplumsal olarak var olur. Resim ve heykel gibi kendi başına bitmiş halde duran eserlerin değişmesi beklenmez, ancak her yeni baskı veya performans, bir öncekinden az çok farklıdır. Hatta sanatçı veya yazarın esas niyetini yakalamaya çalışan yeni bir baskı, kamu tarafından yeni bir eser

onları sanat tüccarları ve piyasa güçlerinin hâkimiyetinden kurtaracak bir araç olarak görürler ve sanat ve sanatçının özerk statüsünü reddedip, toplumsal ve siyasi işlevlerinden yana saf tutarlar (Chipp [1968], 1973, 462).

olarak kabul edilebilir.[9]

Yazarlar ve kompozitörler, eserlerinde yapılan değişikliklere takipçilerinden daha farklı tepkiler verebilir. Örneğin Samuel Beckett eserlerinin icrasını gözetmek için koyduğu sıkı kurallarla bilinir. Talimatlarından fazlaca sapılmasına izin vermez ve eserlerin telif hakkını elinde bulundurduğundan, onaylamadığı takdirde prodüksiyona müdahale etme veya son verme şansı da vardır. Beckett'ın duruşu, eserlerini kendi sanatsal bakış açılarıyla yorumlamak isteyen diğer yönetmenlerin konumuyla çatışır. Bir yazar veya sanatçı öldüğünde veya eserler kamu malı haline geldiğinde, belirli bir performans tarzının uygulanmasını sağlayacak yaptırımların çoğu ortadan kalkar; geriye sadece pazar çapında, yerel veya ulusal ölçekte geçerli olan bazı ahlaki ve siyasi yasalar kalır. Yaratıcının mirasçıları elbette eserlerin uyarlanmasını engelleyebilir; ancak mirasçılar her zaman eserlerin üretildiği döneme ait performans tarzını muhafaza etme girişiminde bulunmaz. Wagner operalarından oluşan Bayreuth Festivali'ni düzenleyenler, yeni yapım dönemlerinde özellikle heyecan verici buldukları sanat direktörleriyle çalışırlar. Bu politika, başta muhafazakâr Wagnerciler olmak üzere çeşitli kesimlerce zaman zaman eleştirilir, ancak festivali saran yarı kutsal haleye rağmen, eserin herhangi bir yapım nedeniyle temelde zarar göremeyeceği, aksine şanının yürüyeceği kabul edilmiş görünür.[10]

Modern zamanlarda, yaratıcı sanatçıların haklarını giderek daha da geniş çaplı bir şekilde yöneten ve hatta *kimin* sanatçı olduğuna dair verilecek kararlara yardımcı olan yasal çerçeveler, değişimi destekleyen veya köstekleyen olanaklar barındırır. Toplumsal olarak sanatçı rolünün tayini veya bir eserin hak sahipliğinin verilmesi, beraberinde potansiyel olarak maddi veya sembolik değerler getirir.

9 Joyce'un *Ulysses* kitabının yeni baskısı hakkındaki tartışmalar, bu görüşü destekler. Bu tartışmada yazarın niyetinin çarpıtıldığını iddia ederek öfke saçanlar, diğer edebiyat araştırmacıları ve Joyce uzmanlarıdır.

10 Oyun yazarının niyeti genelde pek kutsal kabul edilmez, ancak yine de bazı performanslar diğerlerine kıyasla yazarın niyetine daha sadık kalır. Comédie Française tiyatrosu, örneğin, kendini klasik Fransız tiyatro oyunlarını varsayılan asıllarına bağlı kalarak sahneye koymaya adamıştır. Son yıllarda ise yapımda daha fazla özgünlüğe izin veriliyor. Bu durum tiyatro kitlesinin büyümesini sağlarken, beraberinde birçok tartışma da getirdi. Yunanistan'da eskiden klasik dramlar sadece klasik dillerinde icra ediliyordu, ancak yeni resmi politikaları kültüre erişimi artırmayı amaçlıyor. Muhafazakâr karşı görüşlere rağmen, Epidaurus'un antik tiyatrosundaki oyunların hepsi artık edebi ancak modern bir Yunanca ile icra ediliyor. Bu yenilik klasik Yunancaya hâkim olan az sayıdaki Yunanlılarla sınırlı kalmamak, daha geniş bir izleyici kitlesine hitap etmek amacıyla yürürlüğe koyuldu.

Resmî makamlar tarafından sanatçı olarak kabul edilen bireyler, örneğin, maddi olarak bazı ödenekler elde edebilir (sosyal güvenlik, işsizlik sigortası, sağlık sigortası) veya New York'taki sanayi bölgelerinde, *loft*larda yaşayan sanatçılar gibi, bazı bölgelerde yaşama hakkı kazanabilir (Moulin 1981; Simpson 1981).

Sanat eserleri üzerinde yapılacak değişikliklere ne gibi sınırlamalar getirilmeli ve yenilikler nasıl ele alınmalı sorularına karşıt iddialarla cevaplar veriliyor; ancak konu, ileri kapitalist toplumların kendine has yasal ve teknolojik bağlamında icra edilen eserlere, "mekanik olarak yeniden üretilen eserlere" ve genel olarak sanat eserlerine geldiğinde, durum daha da zorlaşır.

Birkaç Avrupa ülkesi, özellikle de Fransa, *droit moral* (manevi haklar) ilkesi ışığında sanat eserlerini yalnızca bir meta olarak kabul etmez; eserlere çok daha yüksek, daha hümanist bir mevki atfeder. Eserin bütünlüğü ve onuru, maliklerin geçici heveslerinden önce gelir. Yaratıcı, mirasçıları veya onun soyundan gelenler, eserler satıldıktan veya verildikten sonra dahi eserlerin durumuna müdahale etmelerini sağlayan bir "manevi hakka" sahip olmaya devam eder. Örneğin, ressam Georges Rouault'nun mirasçıları, ressamın Paris'teki Ulusal Sanat Müzesi'ne bağışlanan eserlerini, sıradışı mimarisiyle göze çarpan yeni Centre Beaubourg binasına taşımak isteyen devlete karşı yıllarca direndi. Aileye göre, yeni sanat merkezi eserleri küçük düşürecek, sanatçının onurunu zedeleyecekti. Devlet'in resmi bir organına karşı durdukları için durum biraz farklı olsa da, esasında bu ailenin itirazına temel olan iddia, Duchamp'ın Mona Lisa'ya bıyık çizmesi karşısında şok geçirenlerinkiyle bir bakıma aynıdır; kutsal bir esere leke sürülmüştür. Fransız yasalarına göre, eğer Leonardo da Vinci'nin soyundan gelen mirasçıları olsaydı, kuramda Duchamp'ın yaptığı işi durdurması ve tamamen bırakması gerekirdi.[11] Duchamp eserin aslını bozmadığından, sadece bir kopyasına bıyık çizdiğinden, olaylar elbette bu boyuta varmadan da çözülebilirdi.

11 Fransa'da *droit moral* hem eserin estetik bütünlüğüyle ilgili meseleleri hem de aile hakları geleneğini kapsar. Estetik bütünlüğü bozmamak adına bir sanat tüccarının eseri küçük düşürecek bir şekilde asmasına (mesela, ters asmasına) engel olunabilir veya Clementine Churchill'in, Winston Churchill'in ölümünden sonra sevmediği bir portresine yaptığı gibi, eseri satın alan kişinin eseri imha etmesine engel olunabilir. Aile hakları geleneğine örnek olarak ise, Marquis de Sade'ın soyundan gelen aile üyelerinin, Peter Weiss'ın Fransa'da sahnelemeyi planladığı *Marat-Sade* oyununa karşı çıkarttırdığı mahkeme emri gösterilebilir. Sade'ın bu oyundaki tasviri nedeniyle isimlerinin zarar gördüğünü iddia eden ailenin girişimi sonucunda oyunun adı *Marat-X* olarak değiştirildi.

Sanayileşmiş kapitalist ülkeler bu meseleleri aynı şekilde ele almıyor, zira sanat hakkında farklı yasal ve geleneksel miraslara sahipler. Fransız geleneği Birleşik Devletler'e ve diğer ülkelere yabancı olsa da, günümüzde, sanatçıların ve koleksiyoncuların baskıları sonucunda, ABD eyaletleri sırayla sanat eserinin bütünlüğünü koruyan yasalar çıkarmaya başladı.

Yeniden üretim teknolojilerinin artışıyla birlikte, yeni gelen sanat biçimlerinden hangilerinin sanat alanına ait sayılması gerektiği yönündeki müzakereler de canlandı. Ticari amaçlarla üretilmiş ürünler de bu tartışmanın merkezinde yer alır. Estetik amaçların bazen ticarete yaraması mümkündür, öte yandan bir eseri dönüştürerek "yenileme" baskısının, estetik amaçlarla çatışan ticari baskılar sonucunda ortaya çıktığı da olur. Renklendirme teknolojisi (siyah beyaz filmlere bilgisayar teknolojisiyle renk eklenmesi) ticari faydalar sağlamaya başladığında da bu yaşanmıştı. Filmleri renkli izlemeye alışmış yeni bir kitleye hitap etme amacıyla (ki bu kitlenin siyah beyaz film izlemek istemediği varsayılır), Amerikalı büyük medya patronu Ted Turner elindeki siyah beyaz film stokunu televizyon ağında göstermek üzere renklendirmeye başladı. Film yapımcıları, oyuncular, yönetmenler ve birçok hayran, bu girişimin filmlerin estetik bütünlüğünü tehdit ettiğini düşündü. Filmlerin renklendirilmesini engellemek için giriştikleri hukuki mücadele Birleşik Devletler'de başarısız oldu, çünkü mahkemeler ticari filmleri (ve hatta ticari olmayan filmleri) sanat eseri olarak kabul etmiyor. Dahası, sanat olarak kabul edilseler dahi, ABD yasalarının eserin haklarını elinde bulunduran bir kişiyi o esere istediğini yapmaktan alıkoyabileceği de kesin değil, zira eserler canlı değil. Ama Turner aynı renklendirilmiş filmleri bir Fransız televizyon kanalında göstermeyi denediğinde, söz konusu filmlerin yönetmeni olan John Huston'un çocukları ona başarıyla sonuçlanan bir dava açtı. Turner ticari bir filmin bir sanat eseri *olmadığını*, *çoğul* olduğunu ve kendisinin var olan tüm kopyaları renklendirmediğini, hâlâ birçok siyah beyaz kopyanın bulunduğunu ileri sürdü. Fransız mahkemesi yine de bu davada *droit moral* ilkesini uyguladı. Fransız Yönetmenler Birliği ile Kültür Bakanlığı da Huston'un mirasçılarına destek vermişti. Bu resmi kurumlar yıllardır bazı filmleri ticari veya değil diye ayırmaksızın sanat eseri olarak kabul ediyor; bu politikanın Amerikan kamusunun kültürel uygulamalarına aynı derecede işlediği söylenemez (*Le Monde*, Haziran 25, 1988, 21; *New York Times*, Aralık 4, 1988, 30E).

Bu vaka sanat biçimlerinde gözlemlenen istikrarın ve değişimin,

büyük oranda sanatçı ve yazarların bağımlı olduğu toplumsal destek, ödüllendirme ve denetim yapılarına dayanıyor olmasına dikkat etmenin önemini gösterir. Bu yapılar arasında yüksek sanatı metalara dönüştüren piyasa güçleri ve eserleri kutsallaştırabilecek, temeli yönetim kademelerine veya kiliseye dayanan hamilik yapıları bulunur. Kültürel gelenekte sanata atfedilen anlam ve değer de bunlar kadar önemlidir. Tarihsel açıdan bakıldığında ise, akademilerin başını çektiği belli başlı kurumlar, sanat yapım koşullarını belirlemede çok önemli bir rol oynamıştır (Pevsner 1940; Boime 1971). Sanatçıların herhangi bir destek yapısına bağımlılık derecesi, birden çok destek kaynağının bulunması ve siyasi otoritenin gücü, sanatçıları farklı açılardan kendi kurallarına uymaları için kısıtlar. En önemli olan nokta ise, bu kadar patronu olan sanat eserlerinin ne derece itibar kazanabileceğidir.

Değişen destek yapıları, değişen sanat

Lonca ve kilise

Ortaçağın iyi dönemlerinde Avrupa'da sanat yaratımı demek, neredeyse zanaat üretimi demekti. Bu durum sanatın ne bir meslek ne de bir nesne olarak özerk olmadığı gerçeğini açık bir şekilde gösterir. Sanatsal çalışmalar için gerekli eğitimi ve sertifikaları vermekten, düzenlemeleri yapmaktan birinci derecede sorumlu olan yapı loncalardı (veya korporasyonlar). Sanatçıların içinde bulunduğu çıraklık sistemi, diğer ticaret dallarındakilerden yapısal olarak pek farklı değildi, hatta onlarla birlikte işliyordu. Kalfa olarak mezun olan, bazı durumlarda da usta statüsüne ulaşan sanatçılar, gelirlerinin büyük bir kısmını kiliseden veya ona bağlı manastırlardan gelen taleplerden elde ediyordu. Özellikle ortaçağın sonlarına doğru, soylular, zengin tüccarlar veya yerel yöneticiler de eser sipariş etmeye başlamıştı.

Hem lonca denetimi hem de kilise hamiliği, sanat eserinin biçim ve içeriğini ciddi bir şekilde takip ediyor ve kısıtlıyordu. Loncalar kalite standartlarını belirliyor, böylece üyelerinin başka materyaller kullanma, diğer sanatçılarla özgür bir şekilde rekabet etme ve çalışmalarında onaylanmamış malzemeleri kullanarak iletişim araçlarının sınırlarını aşma özgürlüklerine etkili bir şekilde ket vuruyordu. Kilise otoritesi de sanatsal özgürlükler adına daha iyi koşullar sağlamıyordu, ancak kiliseden sipariş almak itibar getirebilirdi. Kilise, Konsey tüzüğü tarafından tasdik edilen görenekler aracılığıyla,

dini konuların tasvirini yöneten bir kanon kurdu. Örneğin, Kutsal Aile üyeleri, azizler ve diğer önemli figürler saygı uyandıran pozlarda resmedilmeli, nihayetinde tablodan alçak gönüllülük akmalıydı (Steinberg 1983). Bu kanon Doğu Katolik ve Ortodoks Kilisesi'nde, Roma Katolik Kilisesi'nde olduğu kadar katı bir şekilde uygulanmıyordu, ancak yine de dönem dönem, siparişleri denetleyen ve Konsey düzenlemelerini yorumlama hâkimiyetini ele geçiren grupların değişmesiyle birlikte, gayet kısıtlayıcı olabiliyordu.

Diğer hamilik kaynaklarının yarattığı rekabet, denetimin yumuşamasında çok önemli bir rol oynadı. İtalya'da kiliseye ait düzenlemelerin yolunu kültürel (ve maddi) egemenlik için rekabet eden şehir devletleri kesiyordu. Bu çekişmeli rekabetin sonucu olarak merkezler ve çeperler gelişmeye başladı; alınan sonuçların doğal bir sanatsal niteliği veya yenilikçi bir yönü olmak zorunda değildi. Bu destek yapıları daha sonra doğmakta olan ulus devletlerin krallarının hamiliği ile desteklenip genişleyince, bazı kurallar göz ardı edilmeye başlandı ve yeni kurallar eklendi. *Birden çok* destek kaynağına sahip olmak, sanatçılara tek bir destek yapısına bağımlı olup, sadece o yapının insafına kalmak yerine, bir veya birkaç patrondan sipariş talep etme fırsatı yaratarak, küçük de olsa bir özgürlük alanı sağladı.

Özel hamilik

Sanatın özel hamilerle desteklenmesi, hem bu desteği gören sanatçının hem de desteği veren patronun itibarını artırabilirdi. Bazı dönemlerde var olan birkaç destek kaynağından biri olsa da, özel hamiliğe her zaman başka destek yapıları da eşlik etmiştir. Bu yapı en iyi ihtimalle sanatçıyı güvence altına alıyor ve sanatçı ile himaye eden arasında bir samimiyet doğuruyordu. Ne var ki bu tür bir hamilik ilişkisi yaşamış veya hamisinden düzenli aylık alabilmiş sanatçı sayısı görece çok azdır. Birçok sanatçı efendisinin keyfine tabi bir ev hizmetçisi gibi muamele görüyordu.

Hamiliğin en parlak günleri, İtalyan Rönesansı'nda Medici veya Estes gibi büyük ailelerin ve onların haleflerinin yükselişe geçmesiyle yaşanmıştır. Etraflarını hayallerindeki klasik antik çağa göre şekillendiren bazı aile üyeleri, içinde entelektüellerin ve sanatçıların yer aldığı sarayvari "akademiler" kurdu. Bu entelektüel tartışma merkezlerinde, hamisi bulunan sanatçılar ve yazarlar, yaratıcılıklarıyla hamilerini methetmeye, en azından gücendirmemeye çalıştı. Bu akademiler mutlakiyetçi devletlerin gelişmiş bir düzeye ulaştığı toprak-

larda, ulusal projesini ilerletmeyi amaçlayan krallar tarafından kurulan ve prototipini Fransız Akademisi'nin oluşturduğu yeni kuruma ilham vermiştir, ancak onunla karıştırılmamalıdır.

Akademi ve sanat akademileri[12]

Eğitim kurumlarını, rekabet yapılarını ve yeteneğin ödüllendirilmesini kapsayan bir idari yapı olan Fransız Akademisi, zaman içinde kamusal amaçlar için sanat sipariş eden ve sanatçılara peşlerine özel hamilerin düşmesini sağlayacak şöhreti getiren en büyük kurum haline geldi. Sanatçıların doğrudan teşvikiyle kurulan Fransız Akademisi ve onun diğer az ya da çok mutlakiyetçi devletlerde ortaya çıkan taklitleri, kralın ve devlet şanının simgelenmesi amacıyla eğitim veriyor; yaratıcılığı besliyor; kalite standartlarını belirliyor ve koruyor; klasik hümanist araştırmalardan türetilen gerekçelere dayanarak yeni sanat biçimlerine, ana fikirlere ve tarzlara meşruiyet sağlıyordu.

Akademinin getirdiği en büyük yenilik, lonca eğitimiyle bağdaştırılmış olan zanaat becerilerine, kuramsal, felsefi ve edebi bir temel kazandırarak, sanatı hümanist bir mesleğe dönüştürmesiydi. Bu durum sanatın kurumsallaştırılmasını gerekli kılmıştı; bazı biçimlere hiyerarşik yapının üst sıralarında yer verilmesiyle, sanatı yeniden tanımlayan "muazzam kültür" de kurulmuş oldu. Dışlanan sanat biçimleri de dolaylı olarak gayri resmi sanat haline gelerek, ya farklı gelişmeler gösteren, görece daha az dikkate alınan "küçük kültür" kategorisine terk edildiler, ya da sanatsal yenilik sahasında Kilise'nin başına geldiği gibi, daha zayıf, dışlanmış bir pozisyonda konumlandırıldılar. Yerel ve bölgesel kültür geleneklerinin dargörüşlülüğüne, Kilise'nin kutsal evrenselciliğine veya sevimsiz ve yeteneksiz hamileri övme gerekliliğine ters olarak, kralın koruyup desteklediği akademik kültür, yeni tanımlanan (ve yaratılışına katkıda bulunduğu) ulusal bir içerik benimsedi.

Akademik sistemin son derece katı, geriye dönük bir kurumsal düzenleme olduğu fikri artık yerleşiktir; bazı sanatçıların içinde âdeta köleleştirildikleri için tepkili olduğu, bazılarının da dışlandığı veya uzaklaştırıldığı akademiler, zamanla kendi kısıtlamalarını oluştur-

12 Teşkilatın sürekli değişen yapısı nedeniyle oluşan karmaşayı ele almaktan kaçınmak için "akademi" terimini kullanıyorum. Esasında akademiler drama, güzel sanatlar, mimari, müzik ve bilimi de kapsıyordu, ancak en meşhur dal edebiyattı (Clark 1987, 46).

muş ve imkânları azaltarak kanonunu sınırlamış olsa da, hikâyenin böyle başlamadığını hatırlamak önemlidir (Pelles 1963; White ve White 1965). On dokuzuncu yüzyılın akademi karşıtı sanat akımlarına sempati besleyen yirminci yüzyılın sanat uzmanlarını bugünden bakarak düşünürken, lonca denetiminden, kilise sansüründen ve hami kaprisinden kurtulmanın, sanatçıların lehine işlemiş olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Sisteme dahil olmak isteyenler ressamların (veya diğer sanat biçimlerinde ürün veren sanatçıların), resmi içeriği ve biçimi öğrenmek zorunda olduğu, geçen iki yüzyıl içinde akademik kanonun çok önemli bir parçası haline gelen ana fikir hiyerarşisini kabul etmekten başka çaresi olmadığı doğruydu; akademi sınırlı ve sınırlayıcıydı, ancak, meslek yaşamını avantajlı bir şekilde ilerletebilecek alternatif başarı yolları sunuyordu. Ne var ki akademiler kısa sürede devletin egemen kültürel faili haline geldi ve resmî sanatı çok küçük bir sanatçı topluluğunun denetiminde âdeta tekelleştirdi.[13] Akademi bünyesindeki bazı bilimsel kurumlar, modernliğin ön cephesinde yer almak istiyordu. Ancak konu sanata gelince akademi yüzünü geçmişe çeviriyordu; sanat, klasik fikirlerin, özellikle de soylu kabul edilen konuların tasvirinde kullanılarak yeniden yorumlanması demekti, bir çeşit "tarih ressamlığı"na dönüşmüştü (Heinich 1987).[14] Ulus devlet fikrini inşa etmek amacıyla klasik mitolojiye dair konular, İncil'den alınma anekdotlar veya seçilmiş krallar ile azizlerin tasvirleri kabul görüyordu. Diana Crane'in de işaret ettiği üzere, yenilikçileri denetimle ve ödüllerle uzakta tutan bir sistem, sonuç olarak çok az sayıda yeni fikir doğurdu (Crane 1976, 58).

Önce eski düzene ait tüm diğer kurumlar gibi feshedilen, sonra Büyük Devrim ile birlikte modernleştirilerek yeniden yaratılan akademik sistem, on dokuzuncu yüzyıl boyunca ortada bir kral olsun olmasın, ulus devletin ana kültürel kurumu rolünü oynamaya devam etti. Akademik salonlar 1793'e kadar sadece Fransızları üyeliğe kabul ediyordu, ancak bu tarihten sonra tüm uluslardan sanatçılar eserlerini göstermek üzere davet edilmeye başlandı (Holt 1979, 2). Ulus devlet ile birlikte akademik sistem de genişledikçe ve itibar

13 On yedinci yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da yaşadığı bilinen ressamların sadece %8'i (178 ressam), 1648'de kurulan Resim ve Heykel Akademisi'ne üyeydi (Heinich 1987, 51).

14 1680'li yıllarda ortalığı sarsan ünlü "*querelle des anciens et des modernes*" (eskilerin ve modernlerin münakaşası) sırasında, Nathalie Heinich'e göre modernlerin bilimde eskileri açık ara geçtiği, plastik sanatlarda ise bunun tam tersinin geçerli olduğu yönünde bir mutabakata varılmıştır (Heinich 1987, 51).

kazandıkça, akademiye bağlı olan sanatçıların kazandığı sembolik ve maddi karşılıklar, kısıtlamalara uymakla kaybettiklerinden daha fazla gibi görünüyor. Napolyoncu gelenekte, nesnel başarı ölçütlerine göre yetenekli bulunanlara bir kariyer vermek amaçlanıyordu, ancak hiçbir zaman o güçlü vesayetçi karakterini kaybetmedi; iltimaslar ve akıl hocaları sanatçıların başarısını belirlemede çok önemli bir rol oynuyordu ve hevesli adaylar akademiye hücum etmeye başlayınca daha da önem kazandılar (White ve White 1965). Vesayetçilik akademinin iç siyasetini de etkiledi; aylıklar, ödüller, sergiler ve siparişler için düzenlenen yarışmaların gösterdiği gibi, akademi bir dereceye kadar içinde bulunduğu siyasi düzeni de yansıtıyordu. Akademi yeni girenlerin köklü muhafazakâr fakülte üyelerine ve salon jürilerine gösterdiği bağlılıkla daha da pekişen bir atalet kuvveti uygulamış olsa da, akademiyi katı ve yeniliklerin önüne başarıyla geçen bir kurum olarak kabul eden geleneksel inanışın çok da meşru olduğunu söylemek mümkün değildir. Konular arasındaki hiyerarşi bile nihayetinde dönüşüm geçirmiş, önceleri alt düzey bir sanat biçimi olarak kabul edilen manzara resimleri saygınlık kazanmıştı (Blunt ve Lockspeiser 1974, 25-35). Esasında akademik sanat tarzı büyük değişimler geçirmiştir; David veya Ingres'in nispeten daha farklı, soğuk klasisizminden, Delacroix'nın çalkantılı romantizmine, Puvis de Chavannes'in belli kalıplar kullanan sembolizminden, Bouguereau, Meissonnier ve Gérôme'un aşırı duygusal yarı pornografik eserlerine kadar farklı çeşitlerde eser verilmiştir.

Diğer birçok ülke de Fransız akademisinin yapısını taklit ediyordu, ancak on dokuzuncu yüzyılın neredeyse ortasına gelmeden, akademinin sanat ve sanatsal kariyerler üzerindeki tekeli, biraz da elde ettikleri başarı yüzünden, sarsılmaya başlamıştı. Potansiyel alıcıların sayısı artmıştı, ancak sanat okullarının verdiği mezun sayısı arttıkça, akademik kurumun kapasitesi yetersiz kalmaya başladı. Akademiler ve özel veya kamu kökenli hamiler Fransa'da ve diğer ülkelerde varlığını sürdürmeye devam ederken, sanat malzemesi, kırtasiyelik eşya, eski eser ve süs eşyası satan tüccarlar, tam zamanlı sanat tüccarları veya temsilcileri olmaya başlayarak, kısa sürede resmi salona rakip olacak bir pazarlama sistemi kurdu.

Sanat piyasası

Akademik sistemin ve varlığı devam ettirdiği kadarıyla lonca sisteminin dışında kurulsa da, bu kurumlarla etkileşim içinde olan sanat

piyasası, zamanla sanatsal yaratım ve dağıtımın en önemli destek yapısı haline geldi. Sanatçıların arabulucusu gibi çalışan, onları belli başlı türlerde uzmanlaşmaya yönelten sanat tüccarları ile az çok anonim alıcılardan ve tüketicilerden oluşan daimi müşteriler tarafından düzenlenen piyasa, bazen girişimciliğin bazen de yüksek ahlaki duyguların rehberlik ettiği, son derece karmaşık bir dizi ticari faaliyet içermeye başladı.[15]

Geçmişte Avrupa'nın farklı yerlerinde, örneğin on yedinci yüzyılda Hollanda'da veya Roma'da, sanat üzerine kurulmuş bir pazar bulmak mümkündü (Alsop 1982; Montias 1982). İşlerinde uzmanlaşmış tüccarlar, sanatçılar ile soylulardan, zengin halk tabakasından veya kilise gibi kurumlardan oluşan bir müşteri tabanı arasında arabuluculuk yapıyordu. Bütüne bakıldığında, Floransa'nın önde gelen aileleri, İngiltere ve Hollanda'daki Protestan ve Yahudi girişimcilerle Güney Hollandalı Katolik kapitalistler dahil, yeni sınıfların ve statü gruplarının yükselişe geçmesi ile piyasanın büyümesi aşağı yukarı aynı zamana denk gelmiştir. Devlet veya ulus formasyonundan, dini çatışmalardan, sömürgeci yayılmadan veya bunların birleşiminden ortaya çıkan çeşitli siyasi eğilimlerle iç içelik bakımından akademik sanat dünyasının sanat piyasasından aşağı kalır yanı yoktu, ancak piyasa bu güçlerin yarattığı etkiye akademik sistemden daha çabuk tepki vermiş gibi görünüyor. Örneğin Hollanda'da görsel sanatçılar, temsilcilerinin de yardımıyla giderek daha çok sipariş peşinde koşmaya ve bitmiş eserlerini özel alıcılara, seküler kuruluşlara ve yerel yönetimlere satmaya mecbur kalıyordu. Piyasadan gelen talep karşısında dini konulardan uzaklaşıp, portre, manzara ve tür çalışmalarına ağırlık verdiler.

Piyasa birçok sanat biçimine nüfuz ederek yeni girişimci rolleri sağladı. Tüccarlar, ressamların çalışmalarını yönlendiriyor ve tanıtıyor; emprezaryolar müzik ve tiyatro performanslarını organize ediyor; matbaacılar ve kırtasiyeciler işlerini büyüterek yayınevleri kuruyordu.[16] Yayıncılık zamanla edebiyat veya popüler yazılar için

15 Fransız sanat piyasasının doğuşuna dair karmaşık ayrıntıları, Londra pazarının yükselişe geçişini ve Viyana ile Berlin gibi diğer şehirlerin rekabet amaçlı girişimlerini detaylı bir şekilde incelemek için, sırasıyla bkz. Moulin [1967] 1987; Taylor ve Brooke 1969; Paret 1980.

16 Görsel ve plastik sanatlar kadar yazılı basın da kültürel yaratım pazarlamasına dahil oldu. Çeşitli nedenlerden ötürü hamiliğin düşüşe geçtiği, güçlü bir resmi akademisi de olmayan bazı ülkelerde, oluşan boşluğu yayıncılık ve baskı resim piyasaları doldurdu. Ticari bir yayıncılık dünyasının, yazarların birinci destek yapısı

olduğu kadar, plastik sanatlar için de doğrudan veya dolaylı olarak önemli bir endüstri haline geldi. Güzel sanatlar on dokuzuncu yüzyılın ortasından itibaren (Currier ve Ives baskıları gibi) makul fiyata dekoratif nesne arayan dar gelirliler için neredeyse kitlesel çapta üretilen sanat eserleriyle, fuarlarda satılan anonim resimlerle, sokaklarda yaşayan sanatçıların eserleriyle, önce uzman tüccarların, sonra da çok katlı mağazaların pazarladığı eserlerle bir arada var olmuştur.[17]

Sanat piyasasına ait olan sanat kitapları, dergiler ve kataloglar, gittikçe uzmanlaşan bir sahanın önemli bir alt sektörü haline geldi. Ne var ki sanat pazarlaması ve tüketimi ile mobilya, biblo ve kıyafet tüketimini analitik olarak birbirinden ayırmak çok zordur, zira bazı tüccarlar bunların birkaçıyla aynı anda ilgileniyordu (Faith 1985). Bazı tüccarlar sadece sanat eserleri üzerine uzmanlaşmıştı, ancak onlar eleştirmenlerin veya parayla tutulmuş halkla ilişkilercilerin eleştiri yazılarını duyurdukları sanat dergilerini çıkarmak için en son baskı teknolojilerini kullandı ve kazandıkları veya yarattıkları daha ayrıcalıklı müşterilerine uygulamak üzere, çok katlı mağazalardan yeni satış tekniklerini ödünç aldı (Zolberg 1983). Diğer bir deyişle, Batı Avrupa ve Birleşik Devletler'deki modern sanat piyasası ile kitlesel pazarlama ve kitlesel tüketim yapan modern piyasa, hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmıştı.

Sanatı destekleyen Amerikan yapıları

Birleşik Devletler'deki devlet, piyasa, toplum ve sanat ilişkileri, Avrupa'dakinden farklı gelişti. Avrupa'nın gölgesinde yeni bir ulus olan Amerikalılar, birçok Avrupalı kurumun ve fikrin varisi olsa da, bunların hepsini olduğu gibi benimsemedi. Avrupa'da kurulan, 2. Bölüm'de bahsettiğimiz geleneksel ve farklı türden destek yapıları, Birleşik Devletler'de yoktu. Ortada yerleşik bir aristokrasi de yoktu. Yirminci yüzyılın neredeyse ortasına kadar devlet görece güçsüzdü ve Avrupa kıtasındaki Katolik Kilisesi kadar önemli olan tek bir dini

haline geldiği İngiltere'de de yaşanan buydu (Miller 1959).

17 Montias'ın gösterdiği üzere, henüz on yedinci yüzyılda Delft'in resmî kayıtlarına geçirilmiş bir yığın başlıksız, imzasız sanat eseri vardır (1982). Renkli baskı piyasası veya turistler ile incelikten yoksun kitlelere döşemeleriyle uyumlu renklerde hoş resimler satan piyasa, sosyologların günümüze kadar ilgilenme gereği duymadığı sanat piyasası parçalarıdır (Moulin 1987).

kurum yoktu.[18] Yerel seçkinlerin denetimindeki şehir devletleri veya eyaletler, kamusal destek kaynaklarını genelde müzeler gibi kültürel kurumlara tahsis ediyordu.

Hamilik geleneğinin olmayışı nedeniyle, sanatçılar önlerine çıkan kaynaklarla yetinmek durumunda kalıyordu; bazıları makul bir girişimcilik örneği sergiliyor, kendi reklamını yapıyor, hatta çıkar kaygısı olmayan sanat ile ticari sanat arasındaki sınırı geçiyordu. Bu durum hem müzikal performanslar, hem de plastik sanatlarda çalışan sanatçılarda geçerliydi; birinde girişimci müzisyenler orkestra ve konser dizileri düzenleyip yerel seçkinlerden onları finanse etmesini isterken, ötekinde sanatçılar sanat okulları kuruyor, eserlerini ürüne dönüştürmek için çekilişler düzenliyor ve sergiler açıyordu. Neredeyse tüm sanatçılar ticari faaliyetlere bel bağlamış haldeydi; resimlerini sanat tüccarları aracılığıyla satıyorlar (ki bunların çok azı Amerikalı sanatçılarla ilgileniyordu), ya da tiyatro ve müzik grupları tarafından sanatlarını icra etmek üzere işe alınıyorlardı. Yirminci yüzyılda iletişim ve yeniden üretim araçlarının gelişmesiyle birlikte yeni fırsatlar doğdu, ancak bu fırsatlar da güzel sanatlar dünyasından çok farklı sanat dünyalarını ilgilendiriyordu.

Bazı sanat biçimleri kitlesel dağıtıma uygun hale getirilirken, görece daha az ayrımcı olan orta sınıf ve orta alt sınıflar için, kitlesel çapta üretilmek üzere yeni biçimler yaratıldı. Bu iki sanat dünyasını birbirinden ayırmak çok zordur. Örneğin, modern romanın doğuşu, basımcılıkta özellikle on dokuzuncu yüzyılda yaşanan gelişmelerden; güzel sanatların yeniden üretilmeye başlanması, renk işlem teknolojilerinden; klasik müzik kompozisyonu, müzik aleti ve yayımcılık endüstrisinde yaşanan gelişmelerden ayrı tutulamaz. Dergi ve posterlerde renkli baskıların tercih edilmeye başlanması, bir yandan gelişen reklam endüstrisi, kayıt endüstrisi, radyo, film ve televizyon, sanatta hem var olan biçimleri yayan, hem de yeni tür yaratımını destekleyen yepyeni alanlar açtı.

"Mekanik yeniden üretim" icatlarının, sanatın doğasını değiştirdiğine inanan Walter Benjamin gibi bazı eleştirmenler bu eğilimlerin bazı içerimlerini öngörmüştü (Benjamin 1969). Diğer araştırmacılar

18 Aksine, İngiliz önyargılarından yola çıkarak, on dokuzuncu yüzyıl boyunca Amerikalılar Katolik Kilisesi'nin tehlikeli olduğunu düşünmüştür. Yüzyıl boyunca Avrupa'nın farklı köşelerinden ve İrlanda'dan gelen Katolik göçmenlerin sayıca artmasına tepki olarak geliştirilen yerelci siyasi çıkar savunmaları da bu fikri güçlendirmiştir. Yerleşik Amerikalı seçkinler genelde bu dini dışlanmış bir inanç olarak kabul etmiştir.

sanatsal değişimin teknolojik yeniliklerle izah edilebileceğini varsaymak yerine, değişim dürtüsünün teknolojik yeniliklerden önce geldiğini kabul ettiler. Gazetenin gelişimini analiz eden Michael Schudson da bu tezi savunuyordu (Schudson 1978).[19] Ancak bu analizler, yönetimi, vakıfları ve şirketleri içeren destek yapılarının da dahil olduğu daha geniş bir çerçeveye yerleştirilmelidir.

Birleşik Devletler güçlü bir devlet kurup, büyük bir dünya gücü haline gelene kadar, ulusal yönetim kültüre asgari düzeyde destek veriyordu. Yönetim sanatı hususi bir mesele olarak gören bir geleneğe bağlıydı, sadece kamu binaları, pullar, resmi para veya ulusal müzelerin tasarımı için sipariş verirken istisna yapıyor, sanata daha büyük bir rol verme gereği duymuyordu. Ne var ki Büyük Buhran'ın başlamasıyla birlikte, krize yönelik acil programlar (bayındırlık projeleri, baraj inşaatları, kırsal alanları elektriklendirme, devasa peyzaj tasarımı projeleri) tasarlandı ve bu sayede birçok sanatçı, yazar, müzisyen ve icracı işe alındı. Yaratıcı eserler sipariş ediyor, sanatçı ve müzisyenlerin becerilerini çocuklara veya yetişkinlere aktarması için eğitim programları düzenliyorlardı. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte bu programlar iptal edilse de, Birleşik Devletler savaştan Batı'nın lider gücü olarak çıktı. Bu yeni uluslararası konumun, rejim hedeflerine ulaşılması amacıyla, güzel sanatları destekleyici bir iklim yarattığı söylenir.

Bu görüşün önde gelen savunucusu olan Serge Guilbaut, eskiden Avrupa'nın gölgesinde olan Birleşik Devletler'in neden kendini sanatsal bir lidere dönüştürdüğünü anlamak için, Sovyetler Birliği ile giriştiği soğuk savaş rekabetine bakmanın yardımcı olacağını ileri sürüyor. Otoriter rejimler karşısında, sanatçıların hayallerinin peşinden özgürce gittiği bir diyar olarak şöhretini perçinlemek amacıyla, Birleşik Devletler'in yeni soyut dışavurumcu New York resim okulunu bir propaganda aygıtı olarak kullandığına inanıyor (Guilbaut 1983). Aynı dönemde, kültür alanına ilgi duyan grupların Kongre'de

19 On dokuzuncu yüzyıldan, yirminci yüzyılın başlarına kadar Amerikan gazetesinin yaşadığı büyümeyi incelerken, bu gelişimin kâğıt, mürekkep, enerji ve baskı üretimi alanlarında yaşanan önemli teknolojik buluşlara fazlasıyla dayandığını gösteriyor. Ancak Schudson şu sonuca varıyor: "On dokuzuncu yüzyılın başlarındaki teknik gelişmeler hiç yaşanmasaydı, bugün yüksek tirajlı modern gazeteyi hayal dahi edemezdik. Teknolojik değişim müstakil değildi ve bunun açıklanması gerekir... Dahası, teknolojik sav düşük maliyet ve yüksek tirajı açıklasa da, ucuz gazetelerin (*penny newspaper*) birbirinden farklı içerikleri hakkında hiçbir şey söylemez" (Schudson 1978, 33-5).

yürüttüğü lobi faaliyetlerinin yarattığı baskı sayesinde, devlet de sanata ulusal çapta düzenli destek vermek üzere ilk adımları atmıştı. Savaş sonrasında ulusal yönetime ek olarak, vakıflar ve kurumsal şirketler de sanat eseri toplama ve kültürel faaliyetlere bir halkla ilişkiler biçimi olarak destek verme yoluyla, kültürel hayırseverlik alanına güçlü bir giriş yaptı (Martorella 1986).

Bir karşılaştırma: Sanatta ve bilimde değişim

Sanatsal değişime izin veren veya engel olan desteğin sürekli değişen genel bağlamını çözmek, değişimin nasıl gerçekleştiğini kavramak için yalnızca bir başlangıçtır. Sanatsal değişimi kültürün başka veçheleriyle ilişki içinde düşünmek, bu kavrayışı derinleştirecektir. Örneğin Rémi Clignet, sanat ile bilimi karşılaştırarak, değişim doğalarının ne gibi farklılıklar gösterdiğini keşfeder. Sanat ve bilim bazı ortak yapısal özelliklere sahip olsa da (meslektaş odaklı topluluklarda üretim, modellerin tanınması ve paradigmaların geliştirilmesi), doğayla ilişkileri bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Ayrıca bilimin herhangi bir alanında yaşanan sarsıcı değişimler bilimi genel anlamda etkilerken, bir sanat biçiminde veya bazı üslup öğelerinde yaşanan dönüşümler, çoğu zaman diğer sanat alanlarını pek etkilemez.[20]

Thomas Kuhn'un bilimsel devrimler adını verdiği analizi temel alarak, Clignet bilimde yaşanan devrim niteliğindeki değişimlerin genelde tüm alanı etkilediği, yani değişimin fenomen tanımı ve analiz araçları düzeyinde eşzamanlı bir şekilde yaşandığı sonucuna ulaşır. Özellikle de "büyük bilim" (modern, büyük laboratuvarlarda yürütülen, bürokrasisi araştırma merkezlerine dayanan, büyük maddi yardım gerektiren bilim) söz konusu olduğunda, devrimlerin lojistik büyüme üzerinden ölçülebilen, ileriye yönelik sonuçlar doğurduğu görülür. Ancak sanat alanında büyümeden veya ilerlemeden bahsetmek mümkün değildir (Clignet 1985, 82). Bilimsel devrimler alanların arınarak daha da uzmanlaşmasını sağlarken, sanatsal devrimler beraberinde yeni paradigmalar getirir (*a.g.y.*, 217). Biliminsanı ile meslektaşları arasındaki ilişkiyle şekillenen bilimsel topluluk, değişimi önemli ölçüde etkileme gücüne sahiptir, zira bilimsel yenilikleri değerlendirme işi onların denetimindedir. Sanatta ise piyasa güçleri

20 Yirmi yılı aşkın bir süre boyunca zengin bir veritabanı ve kavramsal bir temel elde eden (Ben-David 1971; Crane 1972; Price 1986) bilim sosyolojisinin aksine, sanat sosyolojisinin değişen yüzü daha yeni ortaya çıkarılmaktadır.

ve müzeler gibi kültürel kurumların arabuluculuğuyla, kamu daha büyük bir rol oynar (*a.g.y.*, 5, 216).

Clignet'in sunduğu kıyaslama, sosyolojik bilim analizlerinde ve modern bilimin kendi doğasında sıklıkla görülen bazı ikircikli durumları pek hesaba katmıyor. Thomas Kuhn'un çalışmalarından yola çıkarak tüm bilimi tarihte sadece belli bir dönemi temsil eden modern fizikle eş tutuyor ve biyoloji ile matematik gibi sanatla ortak özellikleri bulunabilen diğer bilim sahalarını ihmal ediyor. Fizik alanında dahi, büyük bilimsel değişikliklerin gerçekleşmeye başladığı, dolayısıyla belirsizliklerin fazla olduğu ve yeni kavrayışların doğduğu dönemlerde, biliminsanları ile meslektaşlarının davranışları sanatçılarınkiyle benzeşir. Hatta "çekici" veya "renk" gibi kelimeler kullanarak, estetik alanının söz dağarcığından veya kavramlarından faydalandıkları olur. Clignet bilimi incelerken eğitimsiz halkın nadiren müdahale ettiği kuramsal düzeyden pek dışarı çıkmaz, ancak sanata çok daha geniş bir çerçeveden bakar. Bu nedenle dizginsiz bir bilim pratiğinin maruz kaldığı siyasi, toplumsal veya dinî baskıların etkisine yeterince önem vermez. Böylelikle bilimin bir kategori olarak nasıl bir doğaya sahip olması gerektiği yönündeki fikir uyuşmazlıklarını veya sanatta belirli aralıklarla nükseden, ihtilaf yaratan etik sorunların (pornografi gibi) bilimdeki muadillerini daha önemsiz kılmış olur.[21]

Paradigmaların devrimsel nitelikli değişimler geçirmesi, hem sanat hem de bilim alanında nadiren rastlanan bir durumdur. Michael J. Mulkay'ın gösterdiği üzere, Kuhn'un paradigma devrimi kavrayışı fizik için uygun olan kapalı bir entelektüel saha varsayar; fiziğin geçirdiği değişimin belli bir ânını, her yeniliğin neredeyse kendiliğinden mevcut paradigmalara saldırdığı bir dönemi temel alır. Ancak hem biyoloji gibi diğer bilim sahaları, hem de sanat dünyaları bu

21 Kadavra üzerinde çalışılmasına karşı getirilen kısıtlamalar, zaman içinde çekiciliğinden hiçbir şey yitirmeyen Frankenstein mitinin temsil ettiği terör ve Galileo'nunki gibi tarihsel örnekler bir yana, belirsizliğin halen şaşırtıcı düzeyde olduğunu ileri sürmek amacıyla son yıllarda yaşanan olaylardan birkaçını listeledim: bazı eyaletlerde biyolojik evrimin öğretilmesine karşı getirilen köktendinci kısıtlamalar; bütüncül tıbbın, bitkisel tedavilerin, akupunkturun, psikosomatik kökenli tıbbi durumların etkili olup olmadığı yönündeki tartışmalar; Sovyet biyolojisi üzerindeki Lysenkoizm etkisi; Fransız ve İngiliz biliminsanları arasında geçen, fiziksel olayların mekânda kalıcı "izler" bırakıp bırakmadığı üzerine devam eden tartışma. Bu örnekler, neyin bilim neyin şarlatanlık olduğu konusunda biliminsanlarının dahi kendi aralarında tam olarak bir anlaşmaya varamadığını gösterir. Ayrıca özellikle de "büyük bilim" çağında, bazı bilim türlerine daha çok destek verilmektedir; örneğin devletin kamu sağlığı araştırmalarına ayırdığı bütçe, uzay araştırmaları, askerî araştırmalar, kanser ve kalp hastalıkları araştırmalarına kıyasla çok düşüktür.

modele uymaz. Sanatın son derece kapalı ve tek bir kurumun tekelinde olduğu Fransız Akademisi'nin en güçlü dönemlerinde dahi sanat dünyaları bu modelle uyum içinde değildir. Mulkay kendi geliştirdiği "entelektüel göç" terimiyle alternatif bir yenilik biçimi sunarak Kuhn'un kuramını geliştirir (1972, 34). Paradigma kopuşu kadar çarpıcı olmayan entelektüel göç, "mevcut teknik ve kuramların birtakım değişiklikler yapılarak başka bir alana [örneğin görece daha az gelişmiş bir alana] uygulanması" şeklinde gerçekleşebilir (*a.g.y.*, 46). Özellikle görece daha kalabalık sahalarda, kurumsal düzenin çeperinde bulunan bireylerin (gençlikleri veya düşük statüleri nedeniyle) yenilikçi faaliyetlerde bulunmaya yatkın olduğunu ileri sürer (*a.g.y.*, 52). Bu yorum sanat sosyolojisi alanında yaşanan gelişmelerle de yakından ilgilidir (3. Bölüm) ve aynı zamanda siyasi özgürlüğün görece bulunduğu, daha da net bir şekilde söylemek gerekirse, piyasa güçlerinin ağır bastığı koşullarda, yeni sanat türleri ve tarzlarının ortaya çıkış sürecine de uygulanabilir.

Yüksek kültüre katkıda bulunma iddiasında olması veya daha rutin eğilimleri takip etmesi fark etmeksizin güzel sanatlar alanında çalışan tüm sanatçıların birincil destek yapısının ticari piyasalar oluşu, Amerika için bilindik bir durum olsa da (Crane 1987) Avrupalı sanat dünyalarında da benzer bir gidişat gözlemleniyor. Film renklendirme tartışmasının açıkça gösterdiği üzere, değer gelenekleri sanatın tamamen metalaştırılmasını frenleyen bir mekanizma görevi görebiliyor, ancak istikrar *veya* değişim baskıları dini ve siyasi kurumlar gibi gayri ticari kaynaklardan geliyor, özellikle de belli başlı ideolojik gerekçeleri kabul ettirmeye baş koydukları durumlarda. Piyasa güçlerinin bastırıldığı otoriter rejimlerde, başlıca destek ve denetim failleri devlet ve devlet kurumlarıdır. Bu denetim Hitler'in Nazi Almanya'sında ve Stalin'in Sovyetler Birliği'nde neredeyse bütüncüldü ve kendini hem güzel sanatlar hem de popüler sanat biçimlerinin kısıtlanmasında belli ediyordu.

Destek yapılarını tek bir ülke gibi sınırlı birimler halinde düşünmek giderek daha da sorunlu bir hal alıyor. Sanattaki değişim tek bir toplumun veya medeniyetin sınırları dahilinde anlaşılamaz, zira sanat giderek uluslararası bir çap kazanmaktadır. Birbiriyle anlaşan uluslar da bu kuralı benimsemiştir, özellikle de ticari ilişkiler ve sembolik değişimler söz konusu olduğunda. Nikita Kruşçev liderliğindeki büyük "buzları eritme" girişiminin temsil ettiği üzere, Stalin sonrasında Sovyetler Birliği'nde genel bir yumuşama yaşandı ve kısa süreli bir geriye dönüşten sonra, Mikhail Gorbaçov döneminde, sanatsal

ifadelerin daha özgür bir şekilde dolaşıma girebileceğine işaret eden çok daha büyük bir açılım gerçekleştirildi. *Glasnost*[22] politikalarının bir uzantısı olarak Sovyetler Birliği ile Birleşik Devletler arasındaki kültürel alışveriş artarak hız kazandı. Şu ana kadar bu kapsamda karşılaşılan en çarpıcı örneklerden biri, şüphesiz çağdaş Sovyet sanatçılarının eserlerinin satıldığı açık artırmaydı. Dünyanın en büyük müzayede evlerinden Sotheby's tarafından düzenlenen bu açık artırma, Sovyetler Birliği Kültür Bakanlığı'nın himayesinde gerçekleştirildi. Sanatçılar dışında Sotheby's ve Bakanlık da elde edilen kârdan belli bir yüzde aldı (*New York Times*, 8 Haziran 1988, C17).[23]

Tarzların eşzamanlılığı: modernizm ve postmodernizm

Çağdaş eleştirmenler sıklıkla modern sanatın yarattığı geçici çılgınlığın, kıyafet modasını ele geçiren trend yakalama hevesiyle aynı şey olduğunu söyleyerek modern sanatın yozlaştığı şikâyetinde bulunur. Daimi kabul ettikleri değerlerin kaybı üzerine yas tutan eleştirmenler, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra moda ile sanat arasındaki sınırın, büyük oranda sanat piyasasının genişlemesi nedeniyle özellikle bulanıklaştırıldığını düşünür. Bu eğilim hiç de hayra alâmet değildir, zira hem endüstriyel olarak üretilen sanatın (Adorno 1976), hem de "ciddi" veya özerk sanat dünyalarının, bazı ayırt edici estetik özelliklerini ve sanatsal özerkliğini kaybetmesi anlamına gelir. Güzel sanatlarda tablo satışlarında gözlemlenen artışın yanı sıra (Faith 1985), beklenmedik ya da marjinal yaratıcılara (zihinsel hastalıkları bulunanlar, ilkel ve naif sanatçılar veya çocuklar vb.) ait eserlerin de daha çok satıldığına bakılırsa, eleştirmenlerin gözlemleri ilk etapta doğru görünür. Ayrıca geçici heves çılgınlıklarına sadece modern sanat dünyasında da rastlanmaz; sanat eserlerini yeniden keşfetme pratiği de bundan payını alır. Geçici çılgınlıkları sosyolojik açıdan araştırma görevi, genelde kolektif davranışları açıklamakla ilgilenen araştırmacılara verilir. Bu alandaki varsayımlardan biri de bu sınıfa giren toplumsal davranışların büyük bir kısmının akıldışı olduğudur.

22 Glasnot: *Rus.* 1980'li yılların ikinci yarısında Mikhail Gorbaçov liderliğinde Sovyetler Birliği'nde yürürlüğe koyulan açıklık ve şeffaflık politikası. Bu politikanın uygulandığı yıllar Sovyetler Birliği'nde sansürün azaldığı ve bilgi özgürlüğünün arttığı bir dönem olarak anılmaktadır —*çev. notu.*

23 Son yıllarda bazı sosyologlar dikkatlerini siyasi baskılar ve ticari zorlamalar nedeniyle sanatsal yaratıcılığa ve sanat kariyerlerine gelen kısıtlamalara yöneltti (Goldfarb 1982; Rueschemeyer, Glomshtock ve diğ. 1985). Bu konuya kitabın son bölümünde değineceğim (8. Bölüm).

Burası bu yönelime itiraz etmenin yeri değil, ancak konu sanat ve genel olarak zevk olduğunda, gizemi biraz daha çözülmüş başka etmenleri göz önüne almak gerekir. Francis Haskell'in on dokuzuncu yüzyıl zevkini çözümlediği çalışmasında gösterdiği üzere (1976), tarihsel açıdan gözlemlenecek eserlerin bulunabilir olması bu sürecin başlı başına önemli bir öğesidir. Örneğin, eserlerini sattıkları koleksiyoncular bazı siyasi cilvelerin kurbanı olunca, Fransa'nın Eski Düzen'inden göç eden ve yanlarına sahip oldukları eşyaların bir kısmını alacak kadar şanslı olan bazı sanatçılar, yurtdışında kaldıkları süre boyunca, ki bu beklediklerinden uzun sürecekti, yaşamlarını sürdürmek için mümkün olduğu kadar çok tablo satmak zorundaydı. Bu eserlerin çoğu görece daha istikrarlı olan krallar, yabancı soylular ve başka türlü önlerine gelemeyecek onaylanmış başyapıtları kapmak için hevesli olan varlıklı kişiler tarafından satın alındı. Eserlerin prestijli bağlantılar elde etmesi, önde gelen aileler tarafından satın alınmasının getirdiği hale, değerlerini artırdı. Vermeer tabloları ve Rönesans öncesi İtalyan ilkelleri[24] gibi, zamanında pek de şöhretli olmayan eserler, nihayetinde girişimci eleştirmenler, sanat tüccarları veya danışmanlar tarafından (her zaman kolayca olmasa da) başarıyla terfi ettirildi.

Birçok sanat biçimi ve tarzının bir arada var oluşu, yirminci yüzyılda daha da göze çarpmaya başlamıştır. Yine de sanat dünyalarının birbirinden ayrı durma eğilimde olduğunu belirten Howard Becker büyük oranda haklıdır (1982). Bu durum naif sanatçılar ve sistemle bütünleşmiş profesyoneller için olduğu kadar, avangard müzisyenler ve muhafazakâr senfonik müzik toplulukları gibi ciddi müzik dünyasının alt grupları için de geçerlidir. Ne var ki sanatçı topluluğu ile onların *toplumsal etkileşimlerini*, *estetik davranışlarından* ayırmak gerekir. Becker'in çözümlemesi büyük oranda sanat dünyalarının birbirinden ayrı olmasına dayandığından ve sanat eserleri yerine sanatın bir meslek olarak icrasına baktığından, Becker'in yaklaşımı sanat dünyaları (ve sanat eserleri) arasındaki sınır ihlallerini ıskalar. Yine de Becker sanat dünyası sınırlarını *geçmenin*, sanatçı, yazar ve müzisyenlerin gerçek hayattaki uygulamalarında çok önemli bir yer tuttuğunun son derece farkındadır. Sıklıkla ihlal edilen sınırlardan biri de "popüler" ile "ciddi" sanat arasındakidir: klasik müzik eğitimi alan sanatçıların caz çalması veya yazması; "güzel" sanatçıların ticari

24 *İtalian Primitives*: 1970'li yıllara kadar erken dönem Rönesans ressamlarını (12.-13. yy.) ifade etmek için kullanılan terim —*çev. notu.*

emellere yönelik eserler üretmesi veya bunların tam tersini yapanlar örnek gösterilebilir (Andy Warhol, Keith Haring, Alexander Calder, vb.).[25]

On dokuzuncu yüzyılda kristalleşen sanat biçimleri ve tarzları ayrımından (DiMaggio 1982) artık sapılmış durumda; neredeyse tüm ses ve görüntü kaynakları oyuna artık eşit bir şekilde dahil oluyor. Onaylanmamış sanattan fikir türetmek veya ilham almak, bazılarına yasak meyveye uzanmak gibi görünebilir. Bazı sanatçılar böyle hissetse de, bu durum mevcut görüngüyü tamamen açıklamak için yeterli değildir. Daha geniş bir anlayışa ulaşmak için, sanat eserlerinin estetik yapısı ile sanat dünyalarının içinde var olduğu tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlar bir arada düşünülmelidir. Belli başlı sanat biçimlerini veya türlerini esas analiz birimi olarak kabul etmenin ötesine geçmek, müzik ve resmin estetik yapısını oluşturan özelliklere bakmak gerekir. Kompozitörler veya müzisyenler, başka sanatçıların eserlerindeki melodiyi, tonaliteyi veya ritmi bir bütün olarak veya parçalar halinde izinsiz bir şekilde kullanılabilir veya eserlerine dahil edilebilir; sanat medyaları, renklendirme teknikleri, çizimler ve yapım öğeleri, özel amaçlara ulaşmak için "ödünç" alınabilir veya başka amaçlara hizmet etmek üzere değişik bağlamlara yerleştirilebilir. Halk müziğinde bu gibi örneklere sıklıkla rastlanır: Schubert, Beethoven, Dvorak, Mahler ve Bartok gibi birçok kompozitör halk müziğinden esinlenirken, Ravel, Stravinsky ve Weill gibi "ciddi" kompozitörler de eserlerine caz müziğinden alınma öğeler katar.[26] Bu yol elbette ters yönde de işleyebilir, zira bazı "klasik" eserlerin "pop" repertuarlarına dahil edildiğini (Boston Pop Orkestrası örneğindeki gibi); bazılarının popüler ticari şarkıların girişin-

25 Bu görüngüye son dönemlerden çarpıcı bir örnek olarak, barok müziği ile cazı aynı rahatlıkla çalan trompetçi Wynton Marsalis verilebilir. Chicago Senfoni Orkestrası'nın önde gelen çalgıcıları tarafından oluşturulan küçük oda topluluğu da çok şaşırtıcı olmasa da ulusal çapta pek bilinmiyor. Asıl şaşırtıcı olan, bazı orkestra üyelerinin bir caz topluluğu kurmuş olmasıdır. Adorno ile birlikte Virgil Thomson gibi kompozitörlerin haklı bir şekilde şikâyet ettiği üzere, büyük senfoni orkestralarının fazlasıyla kısıtlı bir repertuar icra ettiği göz önüne alınırsa (Zolberg 1980), son derece nitelikli bu müzisyenlerin henüz kullanmadığı becerilerini sergilemek için bir tür kaçış alanı araması anlaşılır oluyor.

26 Etnik ve folk öğeler, bir dereceye kadar müziğe ve resme dahil edilmeye hep devam etti. Ancak on dokuzuncu yüzyılda, ulusal köken arayışı sürerken çok daha ön plana çıkmıştı. Aralarındaki ideolojik farklılıklara bakılmaksızın bu biçimlere artık hemen her modern toplumda resmî bir statü atfedilmiştir. Bu durum sanat dünyası katılımcılarının, sanat türleri arasına koyduğu ve kabul ettirdiği yapısal sınırların geçirgen ve geçici olduğuna işaret eder.

de kullanıldığını (Rachmaninoff'un İkinci Piyano Konçertosu gibi); bazılarının da kompozitör ve müzisyen McCoy Tyner'ın yaptığı gibi orijinal caz şarkılarına katıldığını biliyoruz.

Tür, tarz, biçim ile onların bağdaştırıldığı toplumsal sınıflar, statü grupları ve bölgesel kültür modelleri arasındaki sınırların geçilmesi, sanatsal gelişmelerde rastlanan belki de en yaygın ve tipik özelliktir, ancak *sanat biçimleri arasında belirgin bir bariyer yoksa*, bariyer ihlali bir yanılsamadan ibaret olur. Resmî sanatın yaratımı ve bazı biçimlerin soylu veya değil şeklinde kategorilere ayrılması, başlangıçta dışlayıcı bir süreci zorunlu kılmıştı. Şimdi ise, Fransa'da ticari filmlerin resmî olarak tanınmış sanat kanonuna dahil edilmesi örneğinin işaret ettiği üzere, durum tersine döndü. Aşağı yukarı on dokuzuncu yüzyılın ortasından günümüze kadar geldiğimizde, aktarma, ödünç alma veya aşırma pratiklerinin daha önce görülmemiş bir düzeyde arttığını, çeşitlendiğini ve keyfi bir hal aldığını görüyoruz. Akademisyenler ve kurumsal eşik bekçileri bu durumu şiddetle eleştirebilir, ancak sanatsal fikirlerin yayılmasını güç kullanarak dahi tamamen denetleyemezler. Stalin veya Hitler'inki gibi son derece katı bir siyasi otoriter rejim söz konusu olmadığı sürece, hiçbir sanat dünyası fikir arayışındaki sanatçıların veya temsilcilerin bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, kasten veya kazara yol açtığı tahribata karşı direnemez veya kendini koruyamaz. Had safhada otoriter bir düzenin koşulları altında dahi, sanatçılar ile sanatı bu sanat dünyalarının içinde yalıtma ve onaylanmamış sanatsal fikirlerin kullanımını yasaklama (veya onları bu fikirlerden koruma) girişimlerinin başarısız olması hayli muhtemeldir.

Sanatsal değişim tarihi, devrimci ve ilerlemeci temaları vurgulayan Rönesans ve romantizm bakış açılarından yazılmıştır. Sanatçılar bu gelenekler ışığında, modern sanat dünyalarına atfedilen birtakım genel değerler ve beklentiler dahilinde hareket eder. Bunların arasında ise en çok yenilikçilik ve çeşitlilik göze çarpar. Sanatsal değişimi, sanat biçimleri veya türlerinin kendi içinde geçirdiği değişime bakarak açıklama girişimleri bulunsa da, artık sanat biçim ve tarzları estetik olmayan başka kaynaklar tarafından da artan bir hızla yayıldığı için, estetik değişim onların bağlamında düşünülmelidir. Moda pazarlamasıyla tanıtılan büyük çaplı kıyafet tarzı dönüşümlerine benzer bir şekilde, güzel sanatlarda da yeni tarzların birbiri ardına gelmesi, özellikle de İkinci Dünya Savaşı sonrasında, norm haline geldi (1987). Sanatçılar ve ilgili faillerin içinde çalıştığı ortamın parametrelerini, toplumsal ve mesleki yapılar ile teknolojik gelişim düzeyleri sağlar.

Günümüzde tarzların, iletişim araçlarının, sanat biçimlerinin heterojen bir hal alması ve gezegenin en ücra köşelerine görece daha kolay bir şekilde iletilmesi, büyük oranda modern dünyanın yapısının sonucudur. Bu bakımdan mevcut durum, elektronik yeniliklerden yola çıkıp, kültürel öğelerin anlık iletiminin küresel bir köy doğuracağını öngören Marshall McLuhan'ın ileri görüşlü fikirlerini doğrular. Sanatsal modaların hızla birbiri ardına gelmesi ve geçmiş yeniliklerin birikimi, geleneklere sıkı sıkıya bağlı olanları umutsuzluğa sürüklese de, kronolojik bariyerleri kırıp, farklı tür ve tarzları bir araya getirerek mevcut postmodernizmi oluşturuyor.

8 SANAT SOSYOLOJİSİ NEREDE DURUYOR VE NEREYE GİDİYOR?

BU KİTABI SONLANDIRMAK, sanatı, sanat sosyolojisini ve genel olarak sosyolojiyi çevreleyen tartışmaları ve uyuşmazlıkları çözmek anlamına gelmiyor. Ancak çözüme ulaşmamak pişmanlık duyulacak bir mesele olmamalı, zira entelektüel belirsizlik, araştırmacıları ve entelektüelleri yetersiz kuramlara veya veri boşluklarına karşı tetikte tutma potansiyeline sahiptir. Benim hedefim konuyu çözerek kapatmak değildi, toplum çalışmalarında bu zaten ulaşılması imkânsız bir hedeftir. Amacım, sanat ile sosyolojiyi, içe dönük bakış ile dışa dönük bakışı, sosyoloji ile sosyolojiyi karşı karşıya getiren entelektüel iç çatışmalarına, işe yarayabilecek çözümler sunmaya çalışmaktı. Son bölümde bu temaları sentezliyor ve sanat ile toplum arasındaki ilişkilerin belki de daha derinlemesine, daha üst düzeyde anlaşılmasına katkıda bulunabilecek araştırma fırsatları vaat eden, en yeni ve genel sosyolojik ve toplumsal eğilimleri vurguluyorum.

Günümüzde sanatın toplumdaki yerini incelemek üzere yola çıkan araştırmacıları iki zorlu görev bekliyor. İlk görev bağlam anlamı ve bağlamsallaştırma hakkındadır. İkincisi ise değer sorunu ve sanatın değerlendirilmesiyle ilgilidir. Belli başlı faaliyetlerin ve nesnelerin neden sanat olarak adlandırılmaya başlandığını, sanat olarak tanımlananların hangi kıstaslara göre hiyerarşik bir düzen içine yerleştirildiğini ve bazı sanat eserlerinin diğerlerinden daha değerli olduğu yargısına nasıl varıldığını anlamak istiyorsak, sanatı sahip olduğu bağlamlar dahilinde düşünme stratejisine başvurmamız gerekir. Öte yandan, eleştirel olmayan bir bağlamsallaştırma girişimi, sanatı bir nesne olarak gözden kaybetme, genel olarak önemsizleştirme riskini taşır. Ayrıca sanat eserlerini veya türlerini değerlendirme olanağının (ve meşruiyetinin) erkenden önünü tıkar. Estetik muhakeme sorunu ile bağlantılı olarak, birçok sosyolog değerlendirme işinin meşru bir proje olmadığını düşünür. Başka sahalardaki diğer araştırmacılar gibi, çalışmalarında genelde değerlendirmelere yer vermek istemezler. Eleştirmen veya araştırmacı olsun, estetikçi veya hümanistler bile estetik yargılamalar yapmaktan kaçınmayı tercih eder. Hem akademik

hem de etik nedenler bu durumu anlaşılır kılıyor, ancak duruşlarının uç noktalara taşınması halinde sorunlar çıkabiliyor. Sanat nesnesini iptal etme veya meşru bir proje olmadığı gerekçesiyle değerlendirmeyi erkenden dışlama tehlikelerine karşı, estetik ve sanat çalışmalarını özel sahalar olarak destekleyerek gelişmelerine yardımcı olmak, hümanistlerin ve sosyal bilimcilerin birbirinden bir şeyler öğrendiği bir ortam yaratmak önemli girişimlerdir. Bu da uzmanların sanatı bağlamsallaştırmak kadar, sanatı sanat olarak düşünmesinin de meşru olduğu içerimini barındırır.

Sanat sosyolojisinin dünü ve bugünü

Sanat hakkında yürütülen toplumsal çalışmaların karşısına çıkan en büyük zorluklardan biri, 1. Bölüm'de bahsettiğim üzere sanat kategorilerinin açık ve net sınırlara sahip olmayışıdır. Sanatın içinde bulunduğu bu durum, Edward Banfield gibi muhafazakâr eleştirmenler tarafından bir tehdit veya sorun olarak ele alınır (Banfield 1984). Modern görsel sanatlarda sıklıkla rastlanan tanım ve tür sınırları belirsizlikleri, bu eleştirmenlere göre kalite standartlarının düşüşünü ifade eder. Ben ise bulanık sınırların aksine kamuyu, sanatçıları, hümanist araştırmacıları, eleştirmenleri ve herkesten önce esas sosyologları zorladığını ve kendilerini sorgulamaya yönelttiğini ileri sürüyorum. Bu belirsizlik, özellikle de sanat alanında çalışmayı seçen sosyologlara, ele aldıkları konunun kavramsal çerçevesini ve formüllerini soruşturmak dışında bir seçenek bırakmıyor. Sonuç olarak da sanatın toplumsal olarak inşa edilmiş doğasına dair en önemli içgörülerden bazılarının, sanat biçimleri arasındaki sınırlara ve onların üzerine kurulduğu temellere odaklanmayı seçen veya seçmek zorunda kalan sosyologlardan geldiğini görüyoruz (Bourdieu 1965; Moulin 1978; Becker 1982). Başka konular üzerinde çalışan diğer toplum bilimciler, kendi alanlarında önceden kurulmuş ve kullanılmış kategorileri eleştirmeden kabul etme rahatlığını gösterse de, bilim ve teknoloji sosyolojisi gibi daha gelişkin sahalarda dahi bu varsayımın temelsiz olduğu sonucuna varılmıştır (Latour 1987).

Sanat ve bilim sosyologlarının birbirinden öğreneceği çok şey var. Kültür sosyolojisini oluşturan alanlara bakıldığında, bilim üzerine çalışan sosyologlar bilim dünyasının doğasını aydınlatmaya yönelik önemli katkılarda bulunmuştur. *Ethos* ve pratik arasındaki boşlukları ortaya çıkarıp, çeşitli türden kurumların bilimsel keşifler üzerinde bıraktığı etkilerin çerçevesini, büyük bilim merkezlerinden uzaklıkla-

rını da hesaba katarak belirlemişler ve bu bilimsel *ethos* ile pratiğin gelişimini etkileyen diğer toplumsal bağlamları ve kıstasları da ele almışlardır (Ben-David 1971; Crane 1972; Zuckerman ve Merton 1973; Kuhn 1977; Price 1986). Ne var ki bu sahadaki çalışmaların çoğu, bilimin doğası hakkında varılan mutabakatın sorunsuz olduğunu varsayar. Bu durum çok yakın zamana kadar da böyle devam etmiştir ve bazı sahalarda halen olgularla desteklenen bir şekilde ortaya koyulmamıştır (Clignet 1982; Dumont 1984; Proctor 1988). Bilimin tanımı üzerine bir mutabakata varılmış olma yanılsaması, toplum bilimcilerin dikkatini başka taraflara vermesine, bir araştırma sahasının nasıl inşa edildiğini ortaya çıkarmaya yönelik en temel sorulardan bazılarını atlamalarına, dolayısıyla kültürel anlamın yaratılış ve meşrulaştırılma süreçlerini düşünmeye sevk eden ve bu süreçleri aydınlatan çalışmalardan uzak düşmelerine neden olmuştur. Çığır açıcı kültürel gelişmeler üzerine yazdığı makalesinde, karşıkültürü benimsemiş bazı fizikçilerin metafiziksel soruşturmalarını tartışırken Max Heirich'in yaptığı gibi (1976, 23-40), bazı düşünce sahalarında ortaya atılan fikirler "normal" bilimciler tarafından "şarlatanlık" veya "saçmalık" oldukları gerekçesiyle ele alınmamıştır. Yine de bilim içinde ve bilim ile "bilimsel topluluğun" etkileşime geçtiği arayüzde, önceden kabul edilmiş kavrayışlara meydan okunması mümkündür.[1]

1 Yakın zamanda yaşanan "madde belleği" tartışmaları, bilimin iç çekişmelerine örnek olarak verilebilir. Fransız bilimsel araştırmacı Jacques Benveniste, araştırma bulgularını yayımladıktan sonra uluslararası bilim dünyasının öfkesine maruz kaldı. Benveniste'in araştırması histaminlerin hücreler üzerindeki sıradışı etkisini ortaya koyuyor, dolayısıyla ["benzer benzeri tedavi eder" ilkesine dayanan] homeopatik tıp kuramlarını destekliyordu. Ulaştığı sonuçların doğrulanması halinde fizik ilkelerinin büyük oranda gözden geçirilmesi gerekecekti. Saygıdeğer bir İngiliz tıp dergisi olan *Nature*'da yayımlanan bu makalenin ortaya attığı bulgulara, ilk olarak Ulusal Sağlık Enstitüsü'nde çalışan Amerikalı biliminsanları, daha sonra da *The New England Journal of Medicine* dahil olmak üzere birçok bilimsel dergi, kullanılan yöntemin geçerliliği ve başka takımlarca yenilenememesi üzerinden saldırdı. Benveniste'e karşı çıkanlar ayrıca araştırmasının alopatikten ziyade homeopatik tıpla ilgilenen bir ilaç firması tarafından desteklendiğine dikkat çekti ["Alopatik tıp" terimi 1810 yılında homeopatik tıbbın kurucusu Samuel Hahnemann tarafından ana akım bilimi kastetmek amacıyla ortaya atılmıştır, "karşıt karşıtı tedavi eder" anlamına gelir —*çev. notu.*] (Nau 1988, 7). Bu tartışmaya ek olarak, AIDS virüsü bulgularını kimin daha önce keşfettiği üzerine Amerikalı ve Fransız araştırmacılar arasında yaşanan gerilim ve rekabet de eklenebilir. Bir noktaya kadar bunlar bilim dünyasının iç tartışmalarıdır, ancak tartışma konusu yapılan çıkarların "bilim için bilim" ekseninin dışında olduğu açıktır. Bilimsel kuramların, toplumun sosyal, tarihsel ve siyasi matrisinde kök salmış olduğu gerçeği, Birleşik Devletler'de kökten dinci kurumlar ile onların etkili olduğu bölgelerdeki devlet okullarında Darwinci evrim kuramını öğretmeye girişenler arasında belli aralıklarla tekrarlanan tartışmada da kendini açıkça belli

Sanatın modern toplumdaki durumu nedeniyle daha da sorunlu bir hal alan doğası, sanatı toplumsal açıdan çalışan sahada, bilim çalışmalarında rastlananın aksine, sıklıkla dert edinilen bir konudur. Sanat dünyası hakkındaki tartışmalara bakıldığında, en çok sanat kategorisine neyin dahil edilip neyin edilmeyeceği tartışması öne çıkar. "Büyük sanat" ile diğerleri; "güzel sanatlar" ile "popüler" sanat veya "kitle" sanatı; zaman ve mekânı aşan sanat ile geçici ve basitçe metalaştırılmış, "estetik için estetik" dışında başka toplumsal işlevleri görmek üzere yapılmış sanat arasındaki geleneksel ayrım, bu meseleleri daha zorlu bir hale getirerek çözülmelerinin önünü tıkar. Sosyologlar ve sosyolojik yönelimleri olan hümanist araştırmacılar için, bu ayrımlar bir yandan toplumsal bağlanma ile estetik seçim arasındaki, diğer yandan da değer yargılarından arınmış bir toplumsal bilim ile gönül verilerek ve ciddiyetle yapılmış toplumsal analiz arasındaki gerilimleri açığa çıkarır.

2. Bölüm'de öne sürdüğüm üzere, sanatın nitel hümanist karakteri, sosyolojide, doğa bilimlerinin sahip olduğu itibara ve ağırlığa ortak olma dürtüsünü takip eden bilimsel yönelimin bir sonucudur. Amerikan siyasi kültüründe güzel sanatları saran muğlaklık da bu disiplinsel eğilim ile uyumludur. Popülist damarına rağmen, sanat seçkin statü göstereni olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Bu iki eğilimin bileşik etkisi sonucunda, sanat çalışmaları ve beraberinde de bazı nitel sosyolojik yönelimler sahanın çeperlerine itilmiştir.

3. ve 4. Bölüm'de çözümlediğim vakaların altında da bu temalar yatar. Bu bölümlerde çeşitli sanat biçimleri üzerine yapılan toplumsal çalışmalarda gözlemlenen iki genel eğilim arasındaki farklılıkları belirginleştirmiştim. Genelde sosyologlar, geleneksel estetikçilerin aksine, inceledikleri eserin veya müziğin toplumsal bağlamını da analizlerine katar. Birçok estetikçiye kıyasla çok daha geniş bir müzik, resim, oymabaskı, edebiyat ve sahne eserleri yelpazesiyle ilgilenmişler ve ele aldıkları sanat biçimine getirilen kurumsal ve ticari kısıtlamalara daha çok dikkat etmişlerdir (3. Bölüm).[2]

Bir sanat eseri elbette toplumsal ve kültürel süreçleri beklenmedik açılardan aydınlatabilir, ancak sosyologların analizleri neredeyse sadece bağlama vurgu yapar (4. Bölüm). Sanatın toplumlardaki genel siyasi ve sosyoekonomik eğilimleri açığa çıkardığını veya yalnızca

eder (Nelkin 1982).

2 Yapılan birçok araştırma arasından, opera (Martorella 1982), televizyon içeriği (Cantor 1980) ve senfoni orkestrası (Arian 1971) çalışmaları örnek olarak gösterilebilir.

yansıttığını kabul etmek, sosyolojik analiz için sadece bir başlangıçtır. Sosyologlar artık yansıtmanın karmaşıklığına vurgu yapıyor: Sanat eserlerinin zaman içinde yeniden yorumlanış biçimlerini (Akrich 1986), rekabet halindeki grupların eserlere anlam oluşturmak için yürüttüğü pazarlıkları (Lang ve Lang 1988), izlerkitlelerin alımlama davranışlarını yaratım anında ya da sonrasında kontrol edemeyen sanatçıların gözden düşüşünü (Wagner-Pacifici ve Schwartz 1987), tarihsel değişim süreçleri dahilinde düşünüyor.

Birbirinden çok farklı yaklaşımlara sahip olan bu analizler, birçok sosyoloğun entelektüel yönelimlerinde bulunan ortak bir özelliği, sanatçının çalışma konularında ne denli az yer tuttuğunu görünür kılar. Sanat eseri analizin odak noktasına yerleştirildiğinde dahi, 5. Bölüm'de belirttiğim üzere, eserlerin yaratıcılarından görece pek bahsedilmez. Bazı araştırmaların gövdesini oluşturan sosyotarihsel yeniden okumalarda (Bourdieu 1987) ve yeniden kurgulamalarda (Becker 1982) sanatçılar neredeyse kaybolup gitmiştir. Bu göreceli eksiklik, yapısalcı düşüncenin (Bourdieu ve Passeron 1967) gücünü yansıtan bir işaret olarak veya edebiyat kuramcılarının geliştirdiği "yazarın ölümü" fikrinin bir veçhesi olarak kabul edilebilir. Bu fikirler bazı amaçlar için kullanışlı ve hatta geçerli olabilir, ancak çok ileriye taşındıkları takdirde, araştırmacılar analizlerine faillik boyutunu katmayı reddetmiş olur ve durum düşüncede bir boşluk yaratır. Kendiliğinden ortaya çıkan deha fikrine inanmak güç olabilir (veya bu duruma en iyi ihtimalle giderek daha da nadiren rastlanır), ancak sanat eserlerinin kendi kendini yaptığını düşünmek de bir o kadar akla yatkın değildir. Sanatçıların büyük bir çoğunluğunun dâhi olmaması ve Becker'ın öne sürdüğü üzere, iyi sanatçıların genelde sadece diğerlerine kıyasla daha büyük bir sabır ve sebatla çalışan insanlar olması, bireysel büyüklük fenomenini önemsiz kılmaz.

Sosyologların sanatçıyı romantik bir deha olarak kabul eden, popüler olagelmiş övücü görüşü benimsemesi (çalışma konuları bu kategoriyi içermediği sürece) bir hata olur, ancak yine de birçok sosyolog sanat eserinin yaratıcısı meselesini çalışmasından topyekun dışlamaz (aslında dışlamak istemez). Estetikçilerin, bilişsel ve sosyal psikologların veya psikanalistlerin bireysel sanatçı hakkında sunduğu kavrayışları, insan bilimlerindeki varsayılan işbölümüne dayanarak görmezden gelmek veya yok saymak yerine, toplumun ve sanatsal pratiğin sosyal gerçekliklerini çözümleyen çalışmalara yeniden dahil etmenin önemli bir adım olacağını savunuyorum. Böylelikle sosyologlar, sanatçıların tarihsel kökleri bulunan fırsat yapılarının

getirdiği kısıtlamalar dahilinde, değişen keşif, işe alım ve toplumsallaşma süreçleri ve mekanizmaları aracılığıyla, yatkın olduğu yetenekler ile kişilik özelliklerinin etkileşiminden doğduğunun bilincinde olduğunu göstermiş olur.

İnsanlar elbette bir satranç tahtasındaki taşlar gibi bağlama göre kolayca manipüle edilebilecek varlıklar değildir. İnsan toplumunda "taşların" değişmez nitelikleri veya kabiliyetleri yoktur, hatta oynayacakları roller bile tamamen önceden belirlenmiş halde değildir. Aksine, art arda gelen bağlamlara göre, zaman içinde değişirler. Anthony Giddens (1982) ve William Sewell, Jr. (1987) gibi kuramcıların ikna edici bir şekilde öne sürdüğü üzere, bu bireysel özellikleri de toplumsal olarak inşa edilmiş ve tanınmış olarak kabul etmek gerekir.

Kendiliğinden ortaya çıkan yenilikçi deha fikrinin içerimlerine kıyasla, sanatçıların çok daha çeşitli yeteneklere, kişiliklere veya bilişsel becerilere sahip olduğu yönündeki inancıma, Becker'ın kolektif sanat yaratımı (veya üretimi) süreci hakkındaki analizi dayanak sağladı (1982). Tek ve eşsiz yetenek yerine, çeşitli yeteneklerin varlığına yaptığım vurgu ve bunu sanatçının temel bir yönü olarak kabul etmek, sanatsal yaratımın gizemsizleştirilmesi için atılabilecek yeni bir adımdır. Sanat yaratımı bir "takım çalışmasına" dönüştüğü ölçüde de, birbirinden hayli farklı becerilere sahip bireysel faillerce doldurulması gereken çeşitli sanat üretimi rolleri ortaya çıkar. Bazıları süreci başlatıcı roller oynasa da (geleneksel yaratıcı sanatçı, gibi), süreçte koordinatör, yönetici, mevcut fikirlerin sentezleyicisi veya yorumcu olarak çalışan başkaları da yer alır.[3]

Sanat ve sanatçının karakterini anlamak için, ağırlıklı olarak kurumsal ve toplumsal bağlam çerçevesinde düşünmek gerektiği gibi, 6. Bölüm'de gösterdiğim üzere sanat ile izlerkitlesi arasındaki ilişkiler de önemli bir analiz yapısı haline gelmiştir. Sanatçıyı tek başına toplumsal bir inşa olarak ele almak mümkün olduğu gibi, izlerkitleye de aynı şekilde yaklaşılabilir (Crow 1985). Özellikle on dokuzuncu yüzyıldan itibaren, sanat için önemli bir destek yapısı haline gelen izlerçevreler, bir dizi karmaşık sosyoekonomik ve siyasi

3 Becker'ın sanatsal üretimin kolektif doğası hakkındaki fikirleri, kapitalizm eleştirisiyle ve kapitalizmin yaratıcı sanatçılarda yabancılaşmaya yol açma eğilimiyle karıştırılmamalıdır. Becker kolektif eylem fikrini güzel sanatlara uygularken, onları yüksek bir mertebeye taşıyan sütunlarından ayırır; aynı fikri uygulayan Adorno ise, kısıtlayıcı ticari koşullar altında özerk sanat yaratımı için artık umut kalmadığını ileri sürer.

gelişme sonucu doğmuştur. Bazı kuramsal formülasyonlar, izlerkitle ve kamunun güçlü siyasi ve ekonomik çıkarlarca manipüle edildiğini ve mallar ile ürünlerin tamamen bu çıkarlara hizmet edecek şekilde pazarlanması amacıyla alt gruplara ayrıldığını kabul eder. Bu açıdan bakıldığında sanat sadece bir meta türüdür veya toplumsal denetim mekanizmasıdır. Bu basite indirgenmiş görüş karşısında, ben de izlerkitlenin zaman içinde tıpkı sanat gibi karakter ve bileşim açılarından değişiklikler gösterdiğini, sanat ile izlerkitle arasındaki ilişkilerin son derece karmaşık olduğunu, dolayısıyla böylesine dar bir işleve indirgenemeyeceğini ileri sürdüm.

Sanatsal değişim süreçlerini ele aldığımızdaysa, sanatın kendi iç ilişkileri ile kültürel destek yapıları ve izlerkitlenin karakteri öne çıkıyor. 7. Bölüm'de belirttiğim üzere, sanatın nasıl ve neden dönüştüğünü inceleyen kuramlar, geniş çaplı makro tarihselden mikro ölçekliye, evrimciden devrimciye kadar uzanan çeşitli kavrayışlar benimsemiştir. Araştırmalar sanatı ya bir bütün olarak ele almış ya da belli türlerin kendine has özelliklerine ve eserleri üreten ve dağıtan yapılara ve süreçlere göre ayrıştırmıştır (Zolberg 1980). Bu yaklaşımlar genelde özel tarihsel durumlara, toplumsal eğilimlere, kurumsal değişime ve grup davranışları kalıplarına uygulandığı zaman ikna edici olur. Kurumsal düzeyler ile iz bırakan tarihsel eğilimlerden oluşan makro süreçleri bir araya getirmek ve mikro analitik çerçeveyi sosyal psikolojik ve etkileşimci davranışları içerecek şekilde genişletmek, değişim olanaklarını açığa çıkarmakla kalmaz, değişimin sınırları hakkında da fikir verir.

Estetik değişim araştırmaları tüm kitap boyunca devam eden bir temayı da vurgular: Estetik değer toplumsal olanda kök salmıştır ve toplumsal bilimlerde genel olarak değerlendirme yapmak sorunlu bir doğaya sahiptir. Birkaç istisna dışında, modern sosyologlar sanat eserinin niteliğini meşru bir soruşturma konusu olarak kabul etmekten kaçınır. Önümüzdeki sayfalarda, araştırmalarında değer üzerine düşüncelere yer veren sosyolojik çalışmalar ışığında, bu meseleyi ele alıyorum.

Sosyoloji ve sanattaki değer hiyerarşileri

Herbert Gans iddialı kitabı *Popular Culture and Hight Culture*'de [Popüler Kültür ve Yüksek Kültür], "bugünlerde popüler kültür üzerine pek çalışılmıyor" diyerek, bu sistematik ihmali "araştırmacıların kültüre ticaret karşıtı önyargılarla bakmasına" bağlıyor (Gans 1974).

Araştırma sahasında bir eksiklik olarak kabul ettiği bu durum, onu, ortaya attığı andan itibaren sanat sosyolojisi ve toplumsal eşitsizlik alanlarında birçok tartışmaya zemin olacak, incelikli analizini gerçekleştirmeye teşvik etti. 1974 yılında bir sosyoloğun pop veya kitle kültürünü[4] ele alan bir kitap yayımlaması nadir rastlanan bir durum gibi görünse de, "yüksek sanat" çalışmalarına da çok vakit ayrıldığı söylenemezdi. Ne de olsa Gans'ın çalışmasını yayımladığı dönemde, Amerikalı sosyologlar tarafından yayımlanmış güzel sanatlar araştırmaları bulmak da hayli zordu!

Ben bu boşluğu en az Gans'ınki kadar ikna edici temellere dayandırarak, ancak ters yönden açıklamayı görev edindim. Amerikan toplumunda tacircilik hor görülmeye maruz kalmış olsa da, seçkinci yan anlamları nedeniyle yüksek sanat da itici bulunuyordu. Mesleki bağlılıkları ne olursa olsun, sosyologlar da içinde yaşadıkları toplumun bir parçasıdır, dolayısıyla güzel sanatlar üzerine çalışmaya yönelik bir tür kararsızlık yaşamaları pek şaşırtıcı değildir. Hatta diğer araştırmacılara kıyasla sosyologlar için sanat hakkında çalışmak daha sorunlu bir meseledir; popüler veya seçkin olsun fark etmeksizin, sanat, özellikle de toplumsal örgütlenme, toplumsal tabakalaşma, şehir sosyolojisi, ırk, etnik köken veya suç gibi, disiplinin ilgilendiği daha maddi konulara kıyasla, önemsiz olduğu yönünde kötü bir şöhrete sahiptir.[5]

4 Gans elbette Adorno, Lukâcs ve diğerleri tarafından öne sürülen popüler kültür eleştirilerinden haberdardı, zira bu yaklaşımları analizine dahil ederek yaklaşımlarını eleştirir. Bu çalışmalar sanat nesnelerinin kendisinden ziyade eserlerin alımlanmasına vurgu yapar ve kolektif davranışları çözümler. Yine de Gans bunların yanı sıra kolektif davranış sahasındaki yazının da (Orson Welles'ın "Dünyalar Savaşı" isimli radyo programının yarattığı büyük çaplı etkiyi ele alanlar veya şarkıcı Kate Smith'in radyoda toplanmasına yardım ettiği ABD Savaş Tahvilleri üzerine yapılanlar gibi klasik çalışmaların) farkındadır. Popüler sanatları başlı başına bir sanat biçim olarak kabul etmek yerine toplumsal bir problem olarak düşünmelerine ve onları ideolojik manipülasyonlar oldukları gerekçesiyle reddetmelerine rağmen, Frankfurt Okulu kuramcıları çözümlemeleriyle birçok toplumsal anlayışa ışık tutmuştur. Popüler kültürü konu edinen yazıları toplayan iki eski kitap, birçok sahadan dikkatli araştırmacıların konu hakkındaki açıklamalarını içerir (Rosenberg ve White 1957; Jacobs 1959).

5 H. D. Duncan *Current Sociology ve International Bibliography of Sociology* (UNESCO) çatısı altında, kitap ve makaleleri içeren bir literatür sayımı yapmıştı. Bulguları 1965'ten 1969'a kadar yıllık olarak kaydedilen 4.700 ila 5.700 çalışma arasından, 22 ila 30'unun sanat veya müzik sosyolojisini konu edindiğini gösterir. Kayıtlara geçen bu az sayıdaki çalışmanın yarısından çoğu ABD dışında üretilmiştir ve yaklaşık altıda biri önceki yıllardan kalan çalışmaların tekrarıdır. Bu bulguları genişlettiğimde, son yıllarda sosyolojik yayınların çoğu yine sanattan uzak sahalara odaklanmış olsa

Yüksek kültür ile düşük kültür tartışmasına dikkat çekmek, bu meselenin günümüzde yürütülen tüm çalışmaların odağında bulunduğu anlamına gelmiyor. Birçok kisve altında bu mesele karşımıza çıkıyor, ancak bu çerçevede gündeme getirilen sorular henüz tatmin edici bir şekilde cevaplanmış değildir. Bourdieu'nünkü gibi, kültürel sermayenin toplumsal yeniden üretim üzerindeki etkisini inceleyen çalışmalar da ihtilaf yaratmıştır. Bourdieu'ye göre, farklı sınıf kırılımlarının sanatı kullanma biçimleri, öğrenilmiş kültürel kodlardan oluşan sembolik sermayeye farklı düzeylerdeki erişimlerinin göstergesi olarak kabul edilebilir. Geliştirilen kültürel göstergeler, boş zaman faaliyetleri araştırmaları (Robinson 1977, 1985) ve kültürel davranışlara dair kümelenmiş verilerin geniş ölçekli analizleri (Blau 1988), bu kuramcıların gündeme getirdiği soruları cevaplamaya başlamak veya toplumsal örgütlenmenin yapısal etkilerini daha geniş bir şekilde anlamak için betimleyici, ampirik bir temel sunuyor. Bu yaklaşımlar ve bulgular, çok daha karmaşık toplumsal eleştiriler yapılmasını sağlayabilecek bir veri birikimi teşkil ediyor.[6]

Popüler ve yüksek sanat arasında yapılan ayrımlarla ilgili bir diğer mesele de, sanat eserlerinin, gerek farklı türlere ve dünyalara, gerekse aynı kategoriye ait olsun, farklılık gösteren şekillerde değerlendirilmesidir. Geniş bir sosyolog çevresi içinse bu projenin geçerliliği belki de daha büyük bir tartışma konusudur. Çatışmalara yönelen, neo-Marksçı bir perspektiften bakan Janet Wolff, örneğin, sosyolojinin meşru ilgi alanlarına dahil olmadığı gerekçesiyle, estetik nitelik meselesini görev edinmeye Becker kadar isteksizce yaklaşır. Onun deyişiyle, "sanatsal liyakati [nihayetinde] siyaseten doğruculuğa yıkanlar" ile "savunması zor, evrensel ve zamansız estetik niteliklerin" varlığını kabul edenler arasında geçen bitmez tükenmez atışmaya sürüklenmektense, "güzellik" veya "sanatsal liyakat" sorularının cevabını bilmediğini kabul etmek daha iyidir (Wolff 1984, 7). Sosyologların estetik bir rol edinme olanağını reddeden Wolff'un, sosyoloji

da, oranların bir nebze olsun değiştiğini gördüm. 1960'lı yılların sonlarında, sanat çalışmaları tüm sosyoloji yayınlarının ancak yüzde 1'ini oluştururken, günümüzde bu oran yüzde 2 civarında seyretmektedir. Kaynak kitapların tüm literatürü içerdiği söylenemese de en azından son yıllarda mükerrer kayıtlar elenmiştir (UNESCO 1984, 1985, 1986).

6 Peterson'ın kültürel seçim çalışmaları (1983), Gans'ın güncellenen zevk kültürü çalışmaları (Gans 1985) ve toplanan ve analiz edilen bir dizi geniş çaplı veriler (Blau ve Hall, 1986) dışında, Bourdieu'nün sınıfların yeniden üretimi hakkındaki düşüncelerini de yeniden analiz eden birçok çalışma yapılmıştır (Robinson ve Garnier 1985; DiMaggio ve Mohr 1985).

ile estetik çalışmalarının geleceği parlak birleşim noktalarına sahip olduğunu belirttiği eski bir kitabından (Wolff 1983) bu yana, beslediği umutlar değişmiş görünüyor.[7] Wolff ve Becker'ın yaklaşımları, Eugene Rochberg-Halton tarafından, sadece dış tarafla ilgilenen bir sanat sosyolojisi yarattıkları gerekçesiyle eleştirilmiştir. Rochberg-Halton'a göre Becker bir "uzlaşımsalcı", Wolff da bir "kavramsalcı"dır; ikisi de çalışmalarında "hissedilmiş deneyimi, cevheriyle duyguları nakledebilecek iletişim biçimlerine dönüştüren insan kapasitesini" bir şekilde ihmal etmiştir. Sonuç olarak "sembollere kıyasla anlam ve değer barındırmayan bir 'biçimcilik'" üretmiş olurlar (Rochberg-Halton 1986, 40).

Çalışma konularıyla ilgili tavırları ve muhakemeleri incelemek dışında, birçok sosyoloğun estetik muhakemeyi açık bir şekilde paradigmalarına dahil etmeye isteksiz oluşunun altında takdire şayan bir ihtiyat yatar. Kendini bu şekilde korumaya almamış olan sosyologlar, nihayetinde değer yargılarından arınmış sosyolojik duruşu mutlak kabul edenlerin veya onlarla aynı zevkleri paylaşmayanların öfkesine maruz kalmıştır.[8] Estetik muhakemeyi reddetmeleri, bir yandan kendi disiplinleri için meşru bir sınır çekme stratejisi olarak kabul edilebilir; öte yandan, Judith Balfe (1985) ile Jeffrey Goldfarb'ın (1988) ayrı ayrı dile getirdiği üzere, kolay yolu seçerek entelektüel ve etik bir sorumluluktan kaçmakla suçlanabilirler.

Bu eleştirilere rağmen, değer yargılarından arınmış bir bilim olma hedefi, her zaman ulaşılamasa da ve tüm sosyologlar tarafından *ethos*'larının meşru bir parçası olarak tamamen kabul edilmese de, kanımca tutarlı ve gereklidir. Ne var ki değerlendirici muhakemeyi açıkça dışlamakla, estetik muhakemelerin farkında olunmadan çalışmaya sızması riski alınmış olunur. Örneğin Gans, bazı kesimlerden insanların dilediği sanat biçimlerine eşit bir şekilde erişmesini sağlamak gerektiğini söyler, ancak herkesin daha eğitimli ve zengin kesimlerle anılan sanat türlerine erişiminin olması gerektiğini düşünür. Böylelikle bazı sanat biçimlerinin diğerlerinden daha zengin

7 "Siyaseten doğruculuk" yorumu, özellikle 1930'lu yıllarda Marksçı sosyologlarla Komünist ideologlar arasında sürüp gitmiş olan tartışmalara gönderme yapıyor (Bloch ve diğ. [1977] 1986; Chipp, 1973 [1968], 456-501).

8 3. Bölüm'de belirttiğim üzere, Theodor Adorno vakası bu duruma iyi bir örnektir; Adorno hor gördüğü bazı müzik ve sanat biçimlerini açıkça dışa vurmuş ve modern zamanların en kısıtlı sanat sektörü dışında kalan her şeyi reddetmiştir. Diğer "ticari" müzik türleriyle birlikte caz müziğini de küçümsemesi, onu marjinal bir etnik biçim olarak kabul etmesi, Adorno'ya seçkinci sıfatının yakıştırılmasına neden olmuştur.

ve doyurucu olduğunu üstü kapalı bir şekilde, hangisinin neden iyi olduğunu belirtmeden, kabul etmiş olur (1985, 20). Öte yandan Becker bazı sanat eserlerinin özü itibariyle diğerlerinden daha iyi olduğu fikrini reddeder; ona göre, bu sıralama bazı nüfuzlu grupların dayatması ve koruması aracılığıyla kurulan uzlaşımlardan ileri gelir.[9] Ancak Becker'ın estetik değeri ön plana çıkarmayan çalışmasındaki yaklaşımı, bazı sanat biçimlerine neden diğerlerine kıyasla çok daha fazla değer verilmiş olageldiğini izah edemez. Daha güçlü grupların neden oy birliğiyle bazı sanat biçimlerini seçtiği sorusuna ise, bireysel kendiliğindenlik veya anlaşılmamış kümelenme dışında getirebileceği başka bir açıklama yoktur.

Estetik muhakeme sorunu toplum bilimciler kadar sanat uzmanlarının da kafasını karıştırır. Hümanist yönelimli eleştirmenler ve estetikçiler, önceki nesillere kıyasla estetik yargılarını belirtme konusunda gitgide daha da tereddütlü davranıp, böyle meseleleri ele almaktan kaçınmayı tercih eder hale geldi. Sosyologlardan farklı nedenler öne sürseler de, yargılamayı reddetmeleri hümanist disiplinlerde benzer bir bilimselleştirme yaşandığı izlenimini verir.

Eleştiride ve estetik değerlendirmede yaşanan sorunlar

Sanat eleştirisinin içeriği, aşağı yukarı on dokuzuncu yüzyılın ortasından günümüze kadar gelen zaman zarfı içinde esaslı bir dönüşüm geçirdi. Yakın bir zaman kadar çalışmalar şiddetli tartışmalarla doluydu (Lethève 1959; Goodrich 1963; Zolberg 1987), şu andaysa durum neredeyse tersine döndü. Bu durum, akademik sistem güvenilirliğini kaybederken, kurumlarda ve piyasada yaşanan değişimlerle açıklanabilir. Akademik sistem bir dizi farklı felsefi öncüller üzerine kurulmuş olsa da (Venturi [1936] 1964), bünyesinde çalışan eleştirmenlere muhakemelerini detaylandırmaları için görece sağlam bir temel sunuyordu. Ne var ki aynı zamanda, merkezi ve tekelci doğası nedeniyle, düzen karşıtı eleştirmenler için bir açık hedef haline

9 Becker sanat dünyaları arasındaki ilişkilerin çatışmalı bir doğaya sahip olduğunu inkar etmez, ancak bu meselelerle doğrudan ilgilenmemeyi seçer. "Entegre profesyoneller" ile başarılı "maceracılar"ın sahip olduğu görece düşük toplumsal konum, Becker'a göre bazı türden sanatçıların, yolun başındaki maceracıların, halk sanatçılarının, naif sanatçıların ve kadınların kaderidir. Marjinal sanatçıların gördüğü muamelenin ve sahip olduğu kötü şöhretin, kısmen de olsa sanat dünyası faillerinin dışlayıcı taktiklerinden ileri geldiğini bilse de, Becker bunları sosyal hayatın kaçınılmaz gerçekleri olarak kabul etmiş görünüyor.

gelmişti (Boime 1981).[10]

On dokuzuncu yüzyılın ortasına gelindiğinde, hem müzik hem de görsel sanatlar alanlarında sanatsal yaratım, gelişmekte olan bir yayımcılık dünyasıyla da etkileşim içinde artış göstermiş, dergicilik biçiminde yapılan edebiyat ve sanat eleştirmenliği olanakları da hayli genişlemişti. Eleştiri bazı üniversitelerde yavaş da olsa gelişmeye devam ettiyse de, en etkili eleştiriler bağımsız çalışmalar arasından çıkıyordu. Sanat eleştirmeni, genişleyen bir yazılı basın bağlamında ve doğmakta olan güzel sanatlar piyasasıyla birlikte yeni bir toplumsal rol oyuncusu olarak serpildi (White ve White). Bu fırsat yapısı dahilinde, eleştirmenlik, Théophile Gautier ve Charles Baudelaire gibi neredeyse her konu üzerine yazan yıldızları lider edinen edebi ve entelektüel dünyalara dair bir meslek haline geldi (Grana 1964; Frisby 1987). Eleştirel makaleler zaman zaman yeni kültürel fikirleri tanıtmak için bir araç olarak kullanıldığından, sanat eleştirmenliği zaman içinde bir fikrin değerlendirilmesi veya ifade edilmesi bakımından neredeyse bir halka ilişkiler aracına dönüştü. Yenilikçi sanat biçimlerinin savunuculuğunu yapan eleştirmenler baskın çıktı (Lethève 1959). Akademi karşıtı eleştirmenler, yerleşik kanona uygun muhakemeler yapmak yerine, köşelerini yeni kanonlar kurmak için kullandı; yarattıkları söylemler de uzmanlar ve halk kadar, yeniliklerinin anlamını aydınlattığı sanatçılar tarafından da kabul edildi.

Eleştirmenler, bilinen tarzlara benzemeyen yeni veya yeniden can verilmiş sanat eserleri hakkında zevk oluşturmak için başvurulan bir kamu rehberi haline geldi. Ne var ki birçoğu belli başlı sanatçılarla, sanat tüccarlarıyla ve yayımcılarla yakın ilişkiler geliştirdiğinden, eleştirmenlerin nesnel rehberler gibi güvenilir olmadığı herkesçe bilinen bir sırdı. Gelişmekte olan sanat tarihi sahası ve ilgili üniversite disiplinleri, modern sanatı çalışmaya değer bir konu olarak kabul edilene kadar, ticaret-egemen dünya dışından yeterince güvenilir bulunan, görece nesnel ve tatminkâr sesler çıkmamıştı.

Sanat tarihçileri, estetikçiler ve küratörlerin yer aldığı yeni filizlenmiş kültürel kurumların da sanat piyasasından tamamen ba-

10 Lionello Venturi'nin sanat eleştirmenliği tarihini konu edinen kitabında açığa kavuşturduğu üzere, farklı felsefi öncüllerden yola çıkan, dolayısıyla gerçekçilik ile duyarlığı hayli farklı biçimlerde yorumlayan birçok akademik eleştirmen vardır (Venturi 1964). Ayrıca en güçlü dönemini yaşadığı on dokuzuncu yüzyıl boyunca, Fransız akademik yapısı bünyesinde üretilen en iyi sanat örneklerinin çeşitlilikten, yenilikten ve yetenekten yoksun olmadığı da açıktır (Boime 1971).

ğımsız olduğu söylenemezdi.[11] Yine de daha geniş bir kitleye ulaşan ancak güdüleri şüphe uyandıran sanat eleştirmenleriyle karşılaştırıldığında, bu kişiler lisanslı uzmanlardı. Yirminci yüzyılın ortasına gelindiğinde, araştırmacılardan etik nedenlerden ötürü tüm ticari faaliyetlerden soyutlanmış profesyoneller olması bekleniyordu; piyasa süreçlerinden doğrudan bir çıkar sağlamayan, ancak aldıkları eğitim sayesinde estetik değer hakemi olmaları için gerekli güvenilirliği kazanan kişiler olmuşlardı. Uzmanlıkları üzerindeki ticari ve kurumsal baskılara rağmen, sanat tarihçileri eleştirmen rolünü oynamaktan kaçınma eğilimindeydi. Sanat eserlerini, etkileri veya ulusal sanat okullarının kökenlerini anlatmayı veya sıralamayı görev edinenler ya da sanat eserlerine bağlam kazandıran, bazen de sanatın ve tarzların toplumsal kullanımlarını eleştiren "yeni" sanat tarihçileri, genelde nitelik muhakemeleri yapmaktan kasten kaçınıyordu. Bu işi bir yandan akademik veya yazılı basın kökenli eleştirmenlere bırakıp, öte yandan onları böyle bir seçim yaptıkları için kınıyorlardı (Venturi [1936] 1964, 344).

Araştırmacı küratörler ve müze müdürleri, kendilerini müzedeki sanatsal niteliğin koruyucusu ve kefili haline getirdi. Uzun süredir araştırmacılar eski sanat eserlerinin hakikiliğini doğrulamak üzere işe alınıyor veya danışmanlık hizmeti veriyor (Taylor ve Brooke 1969).[12] Buna rağmen köklü küratörlerin güncel sanat seçimleri tar-

11 Bernard Berenson gibi bir sanat uzmanı, örneğin, sanat tüccarı Duveen ile yaşarken iddia ettiğinden çok daha yakın ilişkiler içindeydi. Ancak Berenson herhangi bir üniversitede veya müzede çalışmıyordu. Zaman içinde müze küratörlerinin satıcılarla doğrudan ilişki içinde olması (satıcının müze tarafından satın alınmasını veya hediye olarak kabul edilmesini istediği sanat eserlerine destek vermek için küratörün küçük bir ücret kabul etmesi gibi durumlara gebe olmasından ötürü) etik dışı kabul edildi. Yine de müze küratörleri, müzenin koleksiyonunda bulunan eserlerin, onlara bir çeşit saygınlık kazandırdığını erken fark etmiş olmalı (Zolberg 1974; Zolberg 1986). Ücret karşılığında danışmanlık hizmeti verebilen üniversite araştırmacılarının da, hangi konu hakkında araştırma ve yayın yapacağına veya öğrencilerini hangi tarafa yönlendireceğine karar verirken, entelektüel kaygılarla yola çıkmadığı oluyordu. Sanat tarihçileri daha ziyade atıflarla, ikonografi analizleriyle ve bazı sanat okullarının (tercihen büyük ve tanınmış ustaların, ancak az bilinenlerin de) bıraktığı etkilerin izini sürmekle uğraşmıştır. Seçimlerinin altında yatan neden ne olursa olsun, sonuçları eserlerin piyasa değerini etkileme gücüne sahipti (Lang ve Lang 1988)

12 Günümüzde modern sanat eserleri öyle ya da böyle müze koleksiyonlarına kabul edilmiş olduğu için, araştırmacıların artık onları onaylamanın görece önemi üzerine söyleyecek daha çok sözü vardır. Bir eserin bir müze koleksiyonuna girmesi, onunla birlikte aynı sanatçıya ait diğer eserlerin de itibar kazanması anlamına geldiğinden, bu farklı taraflarca hayli önemsenen bir meseledir.

tışma konusu olabiliyor, zira kurumlarının dışında da uzmanlık iddiasında bulunan (en azından modern sanat hakkında bir fikir sahibi olma hakkını savunan) birçok kişi bulunuyor. Böylesi resmi onay süreçlerinin kamusal doğası ve dışarıdan itiraz gelebilecek olması, en az bunlar kadar güçlü olan, yeni sanatçılar keşfetmek, onların eserlerini koleksiyonlara katmak ve kuruma bağışçı kazandırmak gibi başka güdülerle çatışır.

Araştırmacı sanat uzmanlarına bir yandan yargılamada bulunmaları (Faith 1985), bir yandan da bundan kaçınmaları yönünde yapılan baskılara bakıldığında, sosyologların böylesi zor bir işe kalkışmak istemesi şaşkınlıkla karşılanabilir. Sayıları çok az da olsa birkaç Amerikalı sosyolog şu anda bu meseleyle ilgileniyor. Aralarında bu meseleyi ilk defa gündeme getirmiş olanların da bulunduğu bu sosyologlar, disiplinin özünde yattığını düşündükleri meseleleri ele almak zorunda olduklarını iddia ediyor. Önümüzdeki sayfalarda ben de disiplinin özü sorusunu ele alıyorum.

Sosyoloji ve estetik muhakeme

Değer yargılarından arınmış yaklaşım olağan kabul edilse de, sosyoloji kariyeri hayli zorlu geçmiştir. Bazı eleştirmenlere göre bir başarı olmaktan ziyade bir umut olarak varlığını sürdürmüştür. Mantıkçı pozitivist düşüncenin en uç noktasından bakıldığında, değer ve olgu birbirinden kesin çizgilerle ayrılmalıdır. Ne var ki bu kuralın katı bir şekilde uygulanması, davranışsal bilimleri veya insan bilimlerini imkânsız kılacak, en iyi ihtimalle sadece yüzeysel olaylarla sınırlı kalmalarına neden olacaktır. C. Wright Mills, Dennis Wrong, Erving Goffman veya Theodor Adorno gibi birbirinden çok farklı ideolojik veya siyasi konumlarda bulunan araştırmacıların çoğu, bilimsel bir sosyoloji modelini reddederek ortak paydada buluşmuştur. Onlara göre bu modelin temelinde yatan ampirizm aldatıcı ve önemsizleştiricidir; tözsel meseleler yerine sürece ve yöntemsel tekniklere vurgu yapar. Her metodolojiye değil, insan bilimleri ile doğa bilimleri analojisinden türetilen çerçevelere dayanan ve eleştirel bir biçimde kullanılmayan nicel yöntemlere karşı çıkarlar. Yakın zamana kadar, nitel yöntemler ve yaşam kalitesi meseleleri, ana akım sosyoloji dergilerinden ziyade yeni veya çok disiplinli dergiler tarafından ele alınıyordu.[13]

13 *Qualitative Sociology, Telos, Theory and Society; Media Culture and Society; Theory, Culture and Society; International Journey of Politics, Culture and Society,* bu

Jeffrey Goldfarb ve Judith Balfe bu arka plan ışığında değerlendirme sorununu yeniden tartışmaya açmış, Goldfarb ise bu meseleyi temel bir sorun olarak dert edinmiştir. İkisinin de demokrasiye yönelik endişelerinden yola çıkarak bu noktaya gelmiş olması ilginçtir. Balfe'nin bakış açısından estetik niteliği ihmal etmek mazur görülemeyecek bir davranıştır; zira konu henüz tartışılmadan dışlanmış olur. Ayrıca kalitenin her zaman mevzu bahis olduğu tözsel bir sahada, bu konunun çeperlerde değil, merkezde olması gerekir. Balfe, 1970'li yılların başında ilk defa Arnold Foster tarafından dile getirilen "sanat sosyolojisi estetik nitelik üzerine düşünmeli mi (veya düşünebilir mi)?" sorusunun defalarca gündeme getirildiğine dikkat çekiyor (Balfe 1985, 7). Ayrıca Foster'ın sosyologlara uyarısını, bir sanat eserinin niteliği ile o eseri destekleyen toplumsal sınıfların ona yüklediği haleyi birbirine karıştırmamak gerektiğini hatırlatıyor. "Popüler sanat ve yüksek sanat arasındaki geleneksel ayrım.... sosyolojik ve etik açılardan onaylanmış mıdır?" sorusuyla devam eden Foster, sanatın estetik işlevleriyle siyasi işlevlerinin birbirinden ayrılması gerektiği öne sürerek, üstün niteliğin (veya aksinin) seçkin sanatta da, popüler sanatta da bulunabileceğini kabul ediyor (*a.g.y.*, 8).

Niteliksel analiz talebinde bulunan sosyologlar dahi, üstün veya düşük niteliğin nasıl tanımlanacağı sorusunu cevaplamaya nadiren teşebbüs etmiştir. Esasında bu mesele Amerikalı sosyologlar tarafından ancak on yıl sonra, ulus, eyalet ve toplum çapında yayılmaya başlayan resmi kurumlar aracılığıyla sanatın kamusal itibarının artmasını takiben tartışılmaya başlanacaktı. Bu dönemde kamu ödeneklerinin artmasıyla neredeyse eşzamanlı bir biçimde, vakıflardan ve özellikle de şirketlerden gelen destek de çığ gibi büyümüştü (Zolberg 1983; Martorella 1986). Balfe estetik kıstaslar hakkında yargılamalarda bulunmaya yönelik canlanan bu ilginin, kararlarıyla izlerkitleyi de etkileyen politika üreticilerine tavsiye verme ihtiyacından kaynaklandığını öne sürer (Balfe 1985, 11). Estetik nitelik sorularının, politik manada "kalite mi yoksa eşitlik mi" meselesine gelip dayandığını veya kalite ile demokrasiyi karşı karşıya getiren ayrıma çıktığını gösteren Margaret Wyszomirski de Balfe'nin görüşünü destekler.

Ne var ki Balfe, Wyszomirski ve Foster'ın gündeme getirdiği fikirler estetik niteliğin nasıl tanımlanabileceğine dair bir temel sunmu-

dergilere örnek olarak gösterilebilir. Bu dergilerin çoğu ya yurtdışında yayımlanıyordu, ya da editörlerin ve katkıda bulunanların önemli bir kısmını Avrupalılar oluşturuyordu.

yor; sadece toplumsal değerlendirmelerle oluşturulan yargılamalar olduklarını kabul ediyorlar. Ancak bu durum, kaliteyi bir tür sınıf mutabakatı veya statülerle ilgili bir tercih haline getiren; estetikçileri, sanat eserinden türeyen kaliteyi ve onun biçimsel yapısını anlamaya çalışmaktan vazgeçiren totolojik bir akıl yürütmeye yol açıyor. Balfe ve Wyszomirski'nin editörlüğünü yaptığı derlemede (1985) bu meseleye bir çözüm getirilememiştir. İlginç bir şekilde, kitapta estetik niteliken açıkça söz eden tek makale de Herbert Gans'a aittir. Yüksek ve popüler kültür çalışmasını yeniden ele alan Gans, kategorilerini bir de Amerikan sınıf mücadelesinin değişen veçheleri ışığında düşünür. Bir dipnotta, "yüksek zevk kültürlerinin, düşük olanlardan daha iyi olması, daha çok para ve eğitimin, daha azından iyi olması gibidir yönündeki hissiyatını" sürdürdüğünü kabul eder. Niteliğin sosyolojik bir açıdan kavranması meselesini, sınıf ve statü düşüncelerine dayandıran bu yorum, tartışmaya bir yenilik getirmediği gibi estetik niteliğe de yer açmaz (Gans 1985, 20). Goldfarb'ın katkısı da tam da bu noktaya yöneliktir.

Goldfarb'ın sorunsalı, Tocquevilleci açmazdan (2. Bölüm) yola çıkar: Üstün nitelikli bir demokratik kültürün var olması mümkün müdür? Eğer mümkünse, bu kültür hangi nitelik kıstaslarıyla tanımlanabilir ve hangi biçimlerde ortaya çıkabilir? Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramıyla uyumlu olarak, Goldfarb geleneksel sosyolojinin ciddi meselelerden kaçındığı, içerikten yoksun teknik bir uzmanlığa dönüştürüldüğü ve bu haliyle Batıda ticarete, Doğuda da siyasi denetime hizmet ettiği suçlamasında bulunur (Goldfarb 1982, 153). Yine de kültürel özgürlük ve özerk sanat, peşinden koşulması gereken bir hedeftir. Batılı entelektüeller ve sanatçılar, Doğudakilere kıyasla daha fazla özgürlüğe sahip olsa da, ilginçtir ki sınırları aşmayı başaran entelektüeller ve sanatçılardan bazıları Doğulu sosyalist devletlerden çıkmıştır. En kötü modern istibdat koşullarında, yani Nazi Almanyası veya Stalinizmin totaliter yapısı dahilinde, sınırları aşma girişimi terörle bastırılacağından neredeyse başarısız olmaya mahkümdu. Ancak Polonya, Macaristan ve Çekoslovakya gibi günümüzün "yumuşak" totaliter rejimlerinde, giderek çok daha fazla sayıda kişi "doğrularla yaşama" imkânına sarılıyor (Goldfarb 1988). "Yumuşaklık", sistemle ortak olmayı reddetmenin, "kadife hapishane"de bir tutuklu kalmanın basit bir mesele olduğu anlamına gelmiyor diyor, Macar yazar Miklos Haraszti (1987). "Yumuşak" rejimlerde baskı görece abartılı değilse de, sistemsel süreçler daha sinsidir. Yumuşak totalitarizm ile Batı kapitalizminde ticari denetimin sergilediği hege-

monik özellikler, bir açıdan aynı karaktere sahiptir. Goldfarb'a göre, sanat bu iki koşulda da özerk olmadığı için mükemmeliyete ulaşamaz.

Goldfarb'ın gündeme getirdiği meseleler, Adorno ve diğer Frankfurt Okulu düşünürlerinin ele aldıklarına bazı açılardan benzese de, Goldfarb Adorno'nun sınırlı seçkinciliğini ve şahsi kızgınlıklarını reddederek kendini onlardan ayırıyor. Ayrıca, klasik veya "ciddi" akademik müziğin veya güzel sanatların yanı sıra, bazı popüler sanat örneklerini de ciddi sanat kategorisine dahil ediyor. Bir anlık geçici bir eğlence olmaktansa, süregelen bir konuşmaya zemin olan, ticari ve işlevsel kullanımını dahi aşabilecek derinlikteki ve zenginlikteki eserlere dikkat çekiyor. Bu yolla Tocqueville'in bir oksimoron olarak gördüğü demokratik kalite açmazına da bir çözüm şansı sunulmuş oluyor.

Goldfarb'ın tasarısı, açıkça belirtmese de kamunun genişletilecek ve derinleştirilecek kaliteyi kavrama kapasitesinin önemli olduğunu ima eder. Aksi halde, kültürel mükemmeliyete ulaşmanın yolu olarak gördüğü, sanat, sanatçı ve kamu arasındaki "konuşmanın" gerçekleşme ihtimali hayli azalır. Yine de, bazı caz biçimlerini ele alan vakalarda artan bir sıklıkla gözlemlenenin aksine, devam eden konuşmalar yeni bir seçkin kültür yaratılmadan sürdürülebilir mi sorusu henüz cevapsızdır. Goldfarb'ın önerileri bu açılardan sorgulanabilir, ancak sanatın önemsizleştirildiği kabul edilmeden reddedilemez.

Sanat sosyolojisi: bugün ve yarın

Sanat sosyolojisinin sorunlarına genel bir bakış atmakla, sosyologları ikiye ayıran bazı anlaşmazlıkları da gözden geçirmiş olduk. Bazıları pozitivist yaklaşımı, 1950'li ve 60'lı yılları kapsayan yaklaşık yirmi yıllık süreçte, Amerikalı sosyologlar tarafından en çok kabul edilen yönelimken benimsemiştir. Tam zıt kutupta ise, bir dizi nitel yöntem kullanan yorumlayıcı yaklaşımlar bulunur; etnografya, sembolik etkileşimcilik veya sembol analizine ya da göstergebilime başvuran edebi yaklaşımlar gibi. Bu yönelimleri bir araya getiren tarihsel ve ideolojik analizler de vardır. Her birinin kendine ait eksiklikleri bulunduğundan, toplumu genel olarak daha iyi anlayabilmek için bu yaklaşımlar bir araya getirilmelidir, özellikle de sanat sosyolojisi alanında.

Pozitivizmi en çok benimseyen sosyologlar, Newtoncu ve Baconcı düşünceyle geliştirilen doğa bilimlerini ve onun nedensellik mantığını düşünce çerçevesi olarak kabul ederek, disiplinlerini fizik gibi bir

müspet bilimin uzantısı haline getirmiştir. Onların görüşüne göre, bilim her türlü olaya uygulanabilecek bir dizi evrensel işlemdir ve insanlar da bu işlemlerle açıklanabilir. Bu aşırı bilimciliğin bir değişkesi de, toplumsal işleyişi, biyoloji ile yapılan benzetimden yola çıkarak yarı organik bir varlık olarak açıklamayı, dengesini ve kalıcılığını öngörmeyi, toplumsal kuramın üstü kapalı bir hedefi haline getirir. Bu görüş dünyayı ilerlemeci bir şekilde görme eğilimini barındıran ve sanayileşme sürecinin tikel bir kavrayışını, örneğin, modernleşmenin kaynağı olarak kabul eden, bazı evrimci düşüncelerle uyumludur (Giddens 1982, 1. Bölüm). Talcott Parsons ve diğerleri dahil bu görüşün tüm savunucuları, toplumun "mutabakat" dedikleri modeline uyan kavramsallaştırmaları benimsemiştir.[14]

Bu yönelimin tedrici reform vizyonu, toplumda malların ve hizmetlerin, yaşam kalitesinin ve liberal mutabakatın artmasına dayanır. Ancak Marksist yönelimli toplumsal kuramcılar, bu görüşe ters bir şekilde, eşitsizlik üzerine kurulu, çatışmanın salgın halinde yayıldığı, toplumsal dengenin de en iyi ihtimalle kararsız olduğu bir dünya imgesine vurgu yapmıştır. Dünyanın kıtlık ve eşitsizlik üzerine kurulduğunu düşünen, hepsi de mutlaka Marksist olmayan diğer kuramcılarla birlikte mutabakat çerçevesine saldırarak, bu vizyonla birlikte gelen çatışmasız toplum metaforunun geçerliliğini reddettiler (Blau, 1964; Coser, 1959). Esasında bazı Marksist sosyologların toplumsal dünya kavrayışı, Talcott Parsons ve Paul Lazarsfeld gibi birçok "ana akım" düşünürünkinden çok da farklı değildi. Onlar da ortak bilimsel hedefi benimsiyor ya da toplumu işlevsel bir varlık olarak görüyordu. Aralarındaki en büyük farksa, Marksçı yönelimleri olan sosyologların kültürü, sanatı, bilimi, değerleri ve fikirleri genel olarak toplumsal üretim ilişkilerinin (toplumsal sınıf formasyonları aracılığıyla ortaya çıkan) bir sonucu olarak kabul etmeye daha meyilli olmasıydı. Marksçı olmayanlar ise aksine bu kültürel ürünlerin bir tür özerkliğe sahip olduğunu düşünüyordu.

İki taraf da sanatın toplumla ilişkisini açıklamak için metodolojik açıdan benzer bir bilimsel akıl yürütmeye başvuruyordu. Hipotezler geliştiriyor, onların ışığında toplanması gereken verileri belirliyor ve bunları bilimsel mantık çerçevesinde çözümlüyorlardı. Pozitivizmi benimseyen sosyologlar, mutabakatçı veya çatışmacı yönlerden han-

14 Toplumun bir dizi ortak değerlere sahip bireylerin etkileşiminden oluştuğu anlayışı üzerine kurulu bu fikirler, İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden dönemde disipline hâkim olmuştu (Turner 1978, 143).

gisine meylederse etsin, benzer usuller kullanma eğilimindedir. Sahip oldukları yönelimler onları farklı türden sorular sormaya ve bulgularını farklı şekillerde açıklamaya yöneltse de bu durum değişmez. Mutabakat yönelimli çalışmaların mantığı, örneğin, onları sanatın kullanım, dağılım ve değerlendirme yoluyla nasıl bireysel teselliler olduğunu ve toplumsal anlaşma sağladığını vurgulamaya yöneltebilir. Çatışmacı yaklaşım ise, aksine, yoksun grupların nadir bir ürün olan sanattan (maddi refah, sağlık hizmetleri veya eğitim gibi diğer değerli ürünlerle birlikte) mahrum bırakılması; yaratıcı ürünleri metaya dönüştürülen sanatçının yabancılaşması; din ve sahte-bilimle birlikte, sanatın da "yanlış bilinç" yaratmak amacıyla bir gizemlileştirme aracı olarak kullanılışı gibi konulara odaklanabilir.

Tamamen farklı bir üslup benimseyen diğer araştırmacılar ise, yorumlayıcı veya yorumbilgisel çözümlemelerin pozitivizm karşıtlığı üzerine kurulu bir toplumsal kuram kavrayışı geliştirme peşindedir. Toplumsal dünyayı, doğal dünyanın bir uzantısı olarak görmek yerine, kültürel yaratımların sembolik anlamını aydınlatmaya ve izah etmeye odaklanırlar. Bu yönelim nedeniyle de Newtoncu fikirlere, mantıksal çözümlemeye, gelişmeye ve hipotez testine dayanan doğrulama kurallarına katı bir şekilde bağlı kalmanın ne denli vazgeçilmez olduğunu sorgulamışlardır. İleri sürdükleri üzere, böylesi bir yaklaşım pozitivizm veya bilimciliğin aşırı basitleştirilmiş bir okumasından türemiş, dünyayı makine gibi kabul eden bir kavrayış üzerine kuruludur. Bu nedenle de amaçları "bilimsel" kanıta ulaşmak değil, toplumsal olayları, süreçleri ve görüngüleri anlamak için yorum yapmaktır. Bu yaklaşımların savunucuları da en az bilimsel bir yaklaşımı tercih edenler kadar geniş bir siyasi çeşitlilik gösterir. Bu geniş grup Benjamin gibi Marksistleri, Adorno gibi yeni Marksizmle gelen eleştirel kuramcıları ve Elias gibi Webercileri içerir.

Sosyologların 1960'lı yıllardan bu yana sürdürdüğü tartışmaların büyük bir kısmı, bu iki bakış açısı grubunun göreceli meziyetleriyle ilgili sorular etrafında dönmüştür. Pozitivist tahakkümün, bilimsel tarzına uygun yöntemlerle açıklanamayan bazı konuların ihmal edilmesine veya reddedilmesine neden olduğu öne sürülmüştü (Pollak 1979, 51). Bu yorumun biraz abartıldığından 2. Bölüm'de gerekçeleriyle bahsetmiştim. Araştırmacıların yaptığı metodolojik ve tözsel seçimlerin nedenini açıklamak için hesaba katılması gereken başka koşullar da vardır. Yine de toplumsal yaşamın bazı yönlerinin nesnel analize uygun olmadığı varsayımı, bilimsel geçerlilik arayışındaki birçok araştırmacının o konular hakkında çalışmasına engel

olur. Başkalarının da bu konular üzerine yürüttüğü çalışmaları geçersiz kabul ettikleri gibi, kendi seçimleri, tipolojileri, analiz çerçeveleri ve diğer alet edevatları sayesinde, çalışmalarının öznel hatalar yapma tehlikesinden muaf olduğunu varsaymakta hiç gecikmediler. Rastlantıya bakın ki öznel hatalara düşmenin, bilimsel metodolojileri benimseyenler kadar, nitel yoruma ve araştırmaya dayanan sosyolojik çalışmalar için de büyük bir tehlike olduğu, bu alandaki çalışmaların eleştirel bir değerlendirmesi yapıldığında ortaya çıkıyor.

Son yıllarda birkaç sosyolog dikkatini ana akımdan sapan konulara ve yöntemlere çevirdi; nitel yöntemler yarattı ve kullandılar; güncel olaylar yerine tarihsel görüngülere odaklandılar; gündelik hayatı ayrıntılı etnografik çalışmalarla izah ettiler; edebiyata, dramaya, resme, popüler veya kitle kültürüne ya da duygulara dair "metin" analizleri yaptılar. Edebiyat eleştirisinden yaklaşımlar ödünç alarak, istatistiksel ilkelerle toplanan ve güdümlenen veriler için uygun olan analiz çerçevelerine pek dahil edilmeyen konular üzerinde çalışmaya başladılar. Ana akımdan sapanların entelektüel seçimleri, en az onu takip edenlerinki kadar üzerinde çalışılmaya değerdir.

Michael Mulkay'ın bilim hakkındaki çalışmaları veya Victor Karady'nin Fransa'daki İnsan Bilimleri yüksek öğretimini konu edinen çalışmaları, kişilerin marjinal veya yeni alanlara girme "seçiminin" çok da tesadüfi olmadığını belirtir (Mulkay 1972; Karady 1976). Mulkay bilimsel yenilikçilerin davranışlarını bir yenilik gücü olmaları açısından incelemiştir ve böyle kişilerin kurumsal yapıda sağlam bir yeri olmayanlar arasından çıkma ihtimalinin yüksek olduğunu öne sürer. Karady ise bu kişilerin daha değerli alanlara girme ve oralarda başarıyı yakalama girişimlerinde, toplumsal statülerinin bir dezavantaj olarak aleyhlerine işlediğini gösterir. Bu durumda da riskli seçimler yapmak, kaybedecek bir şeyi olmayan, ancak çok şey kazanabilecek kişilerin zahmetine değer olur.[15]

15 Karaby'nin analizine göre, sosyoloji bu duruma çok iyi bir örnektir. Sosyolojinin özelliklerinden biri, hem Fransa'da hem de Birleşik Devletler'de, üniversite düzeyindeki işler için görece daha donanımsız olan öğrencileri çeken bir akademik saha olmasıdır. Örneğin Birleşik Devletler'de sosyoloji, siyaset bilimi ve psikoloji ana bilim dalı öğrencileri, 1965 yılında toplum bilimler GRE sınavından aşağı yukarı aynı puanları alıyordu (550 ila 560 arası). 1982 yılına gelindiğinde ise, sosyoloji öğrencileri 440 ve siyaset bilimi öğrencileri de 480 puana gerilemiş, psikoloji öğrencilerinin puanları aynı kalmıştır. Sosyoloji ana bilim dalı öğrencileri LSAT'da 20.; GMAT'da 17.; GRE/Verbal'da 19.; GRE/Quantitative'de 22. sırada geliyor (Baker ve Rau 1988). Fransa'da da diğer sahaların çok daha itibarlı olduğu, daha fazla idari getiri ve daha yüksek mesleki konumlar sağladığı yönündeki görüş nedeniyle benzer bir eğilim gözlemleniyor.

Sosyolojideki yenilikler sayesinde sanat kurumları; keşif, seçilim, dağılma ve sanatın kutsanma süreçleri; bu süreçlerin yürütülmesinde en büyük rolü oynayan çalışanlar ve onların kariyer stratejileri gibi, kültürel üretimin mikro süreçlerine dair çok şey öğrenildi. Sosyologlar kültürel kurumlardaki ve sanat dünyalarındaki işe alım ve eğitim süreçlerini inceleyip, sanatçılar ile "yardımcı oyuncuların" (Becker 1982) kariyer gidişatlarını ele alarak sanatsal meslekler üzerine çalışmalar yürütmüştür. Sanatsal alımlama, sanatsal yaratımın destek yapıları ve bu kurumlarla faillerin yaratım sürecine uyguladığı çeşitli toplumsal baskılar gibi konuları ilgilendiren fikirleri çalışmalarına katmaya başlamışlardır.

Amerikalı sosyologların, sanat sosyolojisi gibi disiplinin çeperlerine itilmiş konulara ve yaklaşımlara yönelik duyduğu son zamanlarda canlanan ilgi, sanatı analizin merkezine yerleştirmeyen, ancak hakkında yazılabilecek bir konu olarak kabul eden çalışmalara dönüştü. Sanat nesnesini analiz çerçevesine bizzat dahil etmeyi ihmal etmek, disiplinin tehlikeli bir indirgemecilikten mustarip olmasına yol açabilir. Sanata odaklanmak, bir bakımdan sosyolojik sanat çalışmalarının en sorunlu yönüdür, zira araştırmacıyı değer yargıları öne sürmenin ve dolayısıyla önyargı hataları yapmanın eşiğine getirir. "Düşünümsel" bir yaklaşım, önyargılara panzehir olabilir (Gouldner 1970); araştırmacılar bu yolla hem konu seçimlerini, hem de sorularını, prosedürlerini ve bulgularını şekillendirme biçimlerini titizlikle değerlendirerek, kendi kendilerini sürekli tetkik etmeyi görev edinebilir. Sosyologların, toplumun bazı altkesitlerine ait kültürel ürünlerin, popüler kültür veya kitle kültürü örneklerinde olduğu gibi koşulsuzca reddedilmesine neden olan peşin hükümlü anlayışların farkında olması önemlidir. Diğer yandan da bazı grupların sanatıyla duygusal bağlar kurmak veya nostaljinin düşünce sürecini karıştırmasına izin vermek gibi, aksi yöndeki tuzaklara düşmemek için de aynı oranda dikkatli olmaları gerekir. Bu manadaki düşünümsellik, metodolojik yaklaşımları ne olursa olsun, genel olarak tüm araştırmacı ve sosyologların çalışmalarını sağlamlaştıracaktır.

Sanat sosyologları ve toplumsal analizciler tekerrür eden bazı açmazlarla karşı karşıyadır. Neredeyse her anlama uyabilecek düzeyde geniş olan yaklaşımlar ile anekdot olmasına ramak kalmış dar konulara veya geçici çıkarlara odaklanan diğer yaklaşımları bağdaştırmak da bunlardan biridir. Çok küçük ölçekli mikroanalitik çalışmalar, zengin bir dokuya sahip olsa da, vakanın bağlamından kopmasına yol açabilir ve bu durumda toplum hakkında pek bir şey

öğrenemeyiz.[16] Aksi yönde de, çok geniş bir bakış açısı, orta düzey toplumsal yapılarla olan bağlantılar açıkça araştırılmayı beklerken, açıklamaların sadece makro yapılara dair görüngüler üzerinden yapılmasına neden olur. Belli bir zaman diliminde, ama dönemi henüz kesinlik kazanmamış kapitalizm faktörünü temel alan açıklamalar da bir dereceye kadar böyledir (Jameson 1984). Daha önce, estetik neticeler "düzen" komplolarına bağlandı, ancak bazı komplocu davranışlar başarılı olurken, diğerlerinin neden başarısızlığa uğradığı yeterince açıklanamadı (Guilbaut 1953). Veblen'in tüketimin sembolik kullanımlarına yönelik son derece kıymetli içgörülerinde dahi kusur vardır, zira bu tüketim davranışlarını içgüdüsel kabul ederek, ortaya çıkmalarına elveren tarihsel koşulları yeterince belirtmez. Sosyolojik ve tarihsel temelleri olan bir anlam ve nitelik çalışması, farklı türlerdeki tüm bu araştırmaların işine yarayacaktır.

Sanatın yalnızca toplumu yansıttığı yönündeki varsayım, iddia ettiğim üzere kültür ile toplum arasındaki karmaşık ilişkinin sadece küçük bir kısmını aydınlatmaya yarayan bir klişedir. Bağlamsallaştırmalar, zengin ve derin bir şekilde yorumlanmalıdır. Bunun yapabilmek için de toplumun mikro ve makro düzeylerine dikkat edilmeli; yapı ve eylemlilik göz önüne alınmalı; maddi çıkarlar kadar kültürel değerler de kapsama dahil edilmelidir. Sanatın üretim, dağıtım ve alımlama süreçleri hakkında, ancak bu sayede zamana yayılan ve toplumsal sınırları aşan verimli gözlemler yapılabilir.

Üniversite dünyaları arasında varlığını sürdüren yapısal veya sabit engellere ve de üniversite dışındaki sanat dünyası katılımcılarının, sanat çalışmaları karşısındaki suskunluğuna rağmen, son yıllarda sanat sosyolojisi kayda değer ölçüde gelişmiştir. Günümüzde bu alt disiplin, sosyoloji sahası tarafından bir bütün olarak giderek daha çok tanınan, geleceğe yönelik umut veren, ancak güvencesiz bir konumdadır.[17] Toplum ile sanat arasındaki ilişkileri irdele-

16 Judith Adler'in bürokrasi ve sanatı inceleyen analizinin ve diğer benzer çalışmaların da zayıf noktası budur (Adler 1978). Çalışması bağlamın büyük bir kısmını dışarıda bırakır; sanatçılar ile memurların etkileşimine o kadar fazla odaklanır ki kurumun özellikleri ve kaynakların kıtlığı ikinci planda kalır. Daha önce işaret ettiğim üzere, tarihsel ve yapısal bağlamın olmayışı, Becker'ın sanat dünyaları analizini de bir dereceye kadar eksik kılar.

17 1960'lı yılların ortalarında başlayıp, 1970'li yıllar boyunca etkisini sürdüren, Amerikan toplumu çapında ve sosyoloji özelinde gözlemlenen bazı eğilimler, sanatı toplumsal açıdan inceleyen çalışmaların sayıca artmasına katkıda bulunmuştur. Özellikle de 1964 yılından itibaren sanat ve beşeri bilimler için kanunlaştırılan ulu-

yen fikirlerin, sosyolog olmayan araştırmacıların takım çantasında da kendine olağan bir yer edinmesi, aynı ölçüde şaşırtıcı diğer bir gerçektir. Çalışmalarıyla belki de sosyologların kendilerine ait entelektüel alanı sorgulanmadan denetleme umudunu kırıyor olsalar da, giderek daha çok tarihçi, sanat tarihçisi, müzikolog, estetikçi, eleştirmen ve filozof sosyolojinin, psikolojinin, iktisat veya siyaset bilimlerinin diline ve çerçevelerine dayanarak disiplinlerinin perspektiflerine yeniden yön veriyor.[18]

Sanat sosyolojisini, sanat ile sanat dünyalarından ayrı tutmanın mümkün olmadığı, bu kitabın bir başka izleğidir. Bu yaklaşım, toplumsal kuram dünyasının analiz ettiği konudan ayrı tutulamayacağını öne süren Anthony Giddens'ın güçlü teziyle uyumludur (Giddens 1982, 13). Ezoterik sahalardaki uzmanların aksine, sanat sosyologları ele aldıkları konu bakımından yalnız değildir. Ne var ki bu sahadaki bilgi üzerinde tekel iddia edemezler. Bunu yaptıkları ölçüde, sanatı toplumsal değişkenlere ve onların işlevine indirgemiş olurlar. Hümanistler ve ilgili sahalardaki araştırmacılar dahi üstün uzmanlık düzeylerine ve bazılarının sergilediği arzuya rağmen, sanat kavrayışını tekelleştirmeyi başaramamıştır. Yine de tıpkı hümanistlerin sosyologlardan öğreneceği şeyler olduğu gibi, sosyologların da hümanistlerden öğreneceği şeyler vardır. Gelinen en son aşama itibariyle, iki sahada da diğer tarafın fikirlerini ve yaklaşımlarını bünyesine katan ve katmaya devam eden çalışmalar vardır. Ancak toplum bilimcilerle hümanistleri suni bir uyum yakalamaya zorlamak da hata olur, zira kendi sahalarının getirdiği katkılardan orantısızca vazgeçmelerine neden olabilir. Sosyologlar ile hümanistler bunun

sal devlet yardımlarıyla birlikte, hem sanatı ve sanat araştırmalarını desteklemenin meşruiyetine, hem de sanatın ifade ve alımlama uçlarına erişimin bir vatandaşlık hakkı olarak tanınmasına duyulan bağlılık, düzensiz bir şekilde de olsa artmaya başladı. Sosyologlar günümüzde de kendilerini örgütsel analizin her zaman çok daha pazarlanabilir olmuş alt sahalarına veya tıp sosyolojisi gibi, maddi yönden önem taşıyan uygulamalı sahalara adamaya devam etme eğiliminde olsa da, American Sociological Association yakın bir zamanda kültür sosyolojisine dayanan bir araştırma bölümü açmıştır. Kültür bölümünün üye sayısı 1986 yılında iki yüzü zor bulurken, 1988'de beş yüzü aşmıştır.

18 Nicolaus Pevsner, Harold Rosenberg ve John Dewey gibi önceki nesillerden araştırmacıların çalışmaların üzerine, bugün Michael Baxandall, Francis Haskell, T.J. Clark, Arthur Danto, Edward Said, John Berger, Svetlana Alpers ve daha birçoklarının yürüttüğü çalışmalar ekleniyor. Georg Simmel'in de belirttiği gibi, bu disiplinler arası "çapraz geçiş" görüngüsü elbette yalnızca sanat çalışmalarıyla sınırlı olmayıp, genel olarak tüm kültür çalışmalarını kapsar.

yerine kısmi kapanmaya ve geçici sentezlere izin veren yorumlayıcı bir çerçeveye ulaşmak için çaba harcarsa, herkesin çıkarına hizmet etmiş olacaktır. Bu yönde atılacak en önemli adımlardan biri de, bu sahaların birbirlerine bağımlı olduğunu kabul etmektir.

Kaynakça

Adams, Charles Francis (ed.). *Letters of John Adams Add, to His Wife,* c. II, mektup 78 [1780]. Boston: Little, Brown, 1840.

Adler, Judith. *Artists in Offices.* New Brunswick, N. J.: Transaction, 1979.

Adorno, Theodor. *Introduction to the Sociology of Music.* New York: Seabury Press, 1976 [1962].

Adorno, Theodor, ve diğ. *The Authoritarian Personality.* New York: W. W. Norton, 1969 [1950].

Akrich, Madeleine, a. "Le jugement dernier: Une sociologie de la beauté." *L'Année Sociologique* (1986): 241-77).

———, b. "Le polyptyque de Beaune: La construction locale d'un universel." *Sociologie de l'Art* içinde, haz. Raymonde Moulin. Paris: La Documentation Franchise, 1986.

Albrecht, M. C, Barnett, J. H., ve Griff, M. *The Sociology of Art and Literature: A Reader.* New York: Praeger, 1970.

Alpers, Svetlana. "Is Art History?" *Daedalus* 1 (Yaz 1977): 1-13.

———, *The Art of Describing: Dutch Art in the 17th Century.* Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Alsop, Joseph. *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever They Have Appeared.* New York: Harper and Row, 1982.

Altick, Richard D. *The Shows of London.* Cambridge: Harvard University Press, 1978.

Amsterdamska, Olga. "Institutions and Schools of Thought: The New Grammarians." *American Journal of Sociology* 91 (Eylül 1985): 332-58.

Anderson, Perry. *Considerations on Western Marxism.* Londra: New Left Books, 1976.

Arato, Andrew, ve Gebhardt, Eike (ed.). *The Essential Frankfurt School Reader.* New York: Oxford University Press, 1978.

Arendt, Hannah. "Society and Culture." *Culture for the Millions?* içinde, haz. Norman Jacobs. Boston: Beacon Press, 1965.

Arian, Edward. *Bach, Beethoven and Bureaucracy.* Oxford, Ala.: University of Alabama Press, 1971.

Arnheim, Rudolph. *Toward a Psychology of Art.* Berkeley: University of California Press, 1966.

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985 [Fransızca baskısı 1977].

Baker, Paul J., ve Rau, William. "The Cultural Contradictions of Teaching Sociology." Amerikan Sosyoloji Derneği'nin Sosyoloji ve Bileşenleri

konusundaki tematik oturumda sunulan bildiri, Atlanta, 1988.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World.* Cambridge: MIT Press, 1968 [1940].

Balfe, Judith H. "Moving Toward a New Paradigm on Social Sciences and the Arts: Some Reflections on Conference Presentations." *Social Science and the Arts, 1984* içinde, haz. J. P. Robinson. New York: University Press of America, 1985.

Balfe, Judith H., ve Wyszomirski, Margaret Jane (ed.), *Art, Ideology and Politics.* New York: Praeger, 1985.

———, "Public Art and Public Policy. *"Journal of Arts Management and Law* 15 (Kış, 1986): 5-29.

Banfield, Edward C. *The Democratic Muse: Visual Arts and the Public Interest.* New York: Basic Books, 1984.

Barasch, Moshe. *Theories of Art: From Plato to Winckelmann.* New York: New York University Press, 1985.

Barnett, Antony. "Breaking Through and Falling Off." *Times Literary Supplement* (Ağustos 5-11, 1988): 547-8.

Barrett, Michele, ve diğ., (ed.). *Ideology and Cultural Production.* Londra: Croom Helm, 1979.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image-Music-Text* içinde, Glasgow: Fontana/Collins, 1977 [1968].

Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy,* Oxford: Oxford University Press, 1972.

Becker, Howard S. *Art Worlds.* Berkeley: University of California Press, 1982.

Bellah, Robert N. "Civil Religion in America." *Beyond Belief* içinde, New York: Harper and Row, 1979 (168-89).

Ben-David, Joseph. *The Scientist's Role in Society: A Comparative Study.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations* içinde, haz. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969.

Bennett, Tony. *Formalism and Marxism.* Londra: Methuen, 1979.

Berger, Bennett M. "Review Essay: Taste and Domination." *American Journal of Sociology* 91 (Mayıs 1986): 1445-53.

Berger, John. *Ways of Seeing.* Londra: Penguin, 1981 [1972].

Blau, Judith R. "Study of the Arts: A Reappraisal." *Annual Review of Sociology* 14 (1988): 269-92.

Blau, Judith R., ve Hall, R. H. "The Supply of Performing Arts in Metropolitan Places." *Urban Affairs Quarterly* 22 (1986): 42-65.

Blau, Peter M. *Exchange and Power in Social Life.* New York: John Wiley, 1964.

Bloch, Ernst, ve diğ. *Aesthetics and Politics,* Fredric Jameson'ın önsözüyle.

Londra: Verso, 1986 [1977].

Blunt, Anthony, ve Lockspeiser, Edward. *French Art and Music Since 1500.* Londra: Methuen, 1974.

Boime, Albert. "Entrepreneurial Patronage in 19th Century France." *Enterprise and Entrepreneurs in 19th and 20th Century France* içinde, haz. E. C. Carter II ve diğ. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

———, *The Academy and French Painting in the 19th Century.* New York: Phaidon, 1971.

Boltanski, Luc. "La constitution du champ de la bande dessinee." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 1 (Haziran 1975): 37-59.

Bourdieu, Pierre. *Choses Dites.* Paris: Editions de Minuit, 1987.

———, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.* Cambridge: Harvard University Press, 1984 [1979].

———, "Habitus, code et codification." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 64 (Eylül 1986): 40-44.

———, "L'invention de la vie d'artiste." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales 2* (March 1975): *61-IS.*

———, *Questions de Sociologie.* Paris: Editions de Minuit, 1980.

Bourdieu, Pierre, Boltanski, Luc, ve diğ. *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie.* Paris: Editions de Minuit, 1965.

Bourdieu, Pierre and Darbel, Alain. *L'amour de l'art: Le musée et son public.* Paris: Editions de Minuit, 1969.

Bourdieu, Pierre ve Delsaut, Yvette. "Le couturier et sa griffe: Contributions à une theorie de la magie." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 1 (Ocak 1975): 7-36.

Bourdieu, Pierre ve Passeron, J.-C. *The Inheritors, French Students and their Relation to Culture.* Chicago: University of Chicago Press, 1979 [1964].

———, "Sociology and Philosophy in France Since 1945: Death and Resurrection of a Philosophy Without Subject." *Social Research* 34 (Bahar 1967): 162-212.

Bulmer, Martin. *The Chicago School of Sociology: Institutionalization, Diversity, and the Rise of Sociological Research.* Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe.* New York: New York University Press, 1978.

Cabanne, Pierre. *Le siecle de Picasso.* 4 cilt. Paris: Denoel, 1975.

Cantor, Muriel. *Prime-Time Television: Content and Control.* Beverly Hills: Sage, 1980.

Castelnuovo, Enrico, ve Guinzburg, Carlo. "Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales.* 40 (Kasım 1981): 51-72.

Chamboredon, Jean-Claude. "Rapport de Synthese" In *Sociologie de l'Art,* haz. Raymonde Moulin. Paris: La Documentation Franchise, 1986.

Chamboredon, Jean-Claude, ve Menger, Pierre-Michel. "Presentation." *Revue Francaise de Sociologie* 27 (Temmuz-Eylül 1986): 363-7.

Chipp, Theodore, *Theories of Modern Art.* Berkeley: University of California, 1973 [1968].

Christie, R., ve Jahoda, M. (ed.), *Studies in the Scope and Methods of the Authoritarian Personality.* Glencoe, 111.: Free Press, 1954.

Clark, Priscilla Parkhurst. *Literary France: The Making of a Culture.*Berkeley: University of California Press, 1987.

Clark, Terry N. "Emile Durkheim and the Institutionalization of Sociology in the French University System" *Archives Europeennes de Sociologie* 9 (1968): 37-71.

Clark, T. J. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851.* Londra: Thomas and Hudson, 1973.

Clifford, James. "On Ethnographic Authority." *Representations* 1 (Bahar 1983): 118-46.

Clignet, Remi. *The Structure of Artistic Revolutions.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

College de France. *Propositions pour l'enseignement de l'avenir.* Paris: College de France, 1985.

Collins, Randall. "Is 1980s Sociology in the Doldrums?" *American Journal of Sociology* 91 (Mayıs 1986): 1336-55.

———, "Looking Forward or Looking Back? Reply to Denzin." *The American Journal of Sociology* 93 (Temmuz, 1987): 180-84.

Coser, Lewis A. (ed.), *Georg Simmel* [Makers of Modern Social Science] Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1965.

Coser, Lewis A. *Refugee Scholars in America: Their Impact and Experiences.* New Haven: Yale University Press, 1984.

———, "Sociological Theory from the Chicago Dominance to 1965." *Annual Review of Sociology 2* (1976): 145-60.

———, *The Functions of Social Conflict.* Londra: The Free Press ofGlencoe, 1956.

———, "The Production of Culture." *Social Research* 45 (Yaz 1978): 225-6.

Crane, Diana. *Invisible Colleges: Diffusion of Knowledge in Scientific Communities.* Chicago: University of Chicago Press, 1972.

———, "Reward Systems in Art, Science, and Religion." In *The Production of Culture,* edited by Richard A. Peterson. Beverly Hills: Sage, 1976.

———, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World 1940-85.* Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Crow, Tom. *Painters and Public Life in 18th Century Paris.* New Haven: Yale University Press, 1985.

Csikszentmihalyi, Mihalyi, Getzels, Jacob W., ve Kahn, Stephen P. "Talent and Achievement: A Longitudinal Study of Artists." [Spencer Vakfı ve MacArthur Vakfı'na sunulan rapor] Chicago: University of Chicago, September 1984.

Csikszentmihalyi, Mihalyi, and Robinson, Rick. "Culture, Time and the Development of Talent." *Conceptions of Giftedness* içinde, haz. Sternberg ve Davidson. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Danto, Arthur C. "De Kooning's Three-Seater." *The Nation* (Mart 9, 1985): 282-3.

———, *The Philosophical Disenfranchisement of Art.* New York: Columbia University Press, 1986.

Denzin, Norman K. "The Death of Sociology in the 1980s: Comment on Collins." *American Journal of Sociology* 93 (Temmuz 1987): 175-9.

Dewey, John. *Art as Experience.* New York: G. P. Putnam, 1985 [1934].

DiMaggio, Paul J. "Classification in Art." *American Sociological Review* 52 (Ağustos, 1987): 440-55.

———, "Cultural Entrepreneurship in 19th Century Boston." *Media, Culture and Society* 4 (1982): 33-50.

DiMaggio, Paul J., ve Mohr, John. "Cultural Capital, Educational Attainment, and Marital Selection." *American Sociological Review* 90 (Mayıs 1985): 1231-62.

DiMaggio, Paul J., Useem, Michael, ve Brown, Paula. *Audience Studies in the Performing Arts and Museums: A Critical Review.* Washington, DC: National Endowment for the Arts, 1978.

Dissanayake, Ellen. "Art as a Human Behavior: Toward an Etiological View of Art." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (Yaz 1982): 397-406.

Donoghue, Denis. *The Arts Without Mystery.* Boston: Little, Brown, 1983.

Dornbusch, Sanford. "Content and Method in the Study of the Higher Arts." *The Arts in Society* içinde, haz. Robert N. Wilson. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1964.

Douglas, Mary. *Natural Symbols.* New York: Vintage, 1973.

Dumont, Martine. "Le succès mondain d'une fausse science: La physiognomie de Johann Kaspar Lavater." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 54 (Eylül 1984): 2-30.

Duncan, H. D. *Culture and Democracy.* New York: Bedminster Press, 1955.

———, *Language and Literature in Society.* Chicago: University of Chicago Press, 1953.

Dupré, Louis. *Marx's Social Critique of Culture.* New Haven: Yale University Press.

Durkheim, Emile. *Suicide: A Study in Sociology.* Glencoe, Illinois: The Free Press, 1951 [Fransızca ilk baskısı 1897].

———, "Jugements de valeur et jugements de réalité." *Sociologie et Philosophie*

içinde. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

———, *The Division of Labor in Society.* New York: Free Press Macmillan, 1965 [Fransızca ilk baskısı 1893].

———, *The Elementary Forms of the Religious Life.* New York: The Free Press, 1965 [Fransızca ilk baskısı 1912].

Elias, Norbert. *What Is Sociology?* Londra: Hutchinson, 1978 [1970].

———, *The History of Manners, The Civilizing Process: cilt I.* New York: Pantheon Books, 1982 [1939].

Elias, Norbert ve Dunning, Eric. *Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process.* Oxford: Basil Blackwell, 1987.

Endleman, Robert E. *Personality and Social Life.* New York: Random House, 1967.

Etzkorn, K. Peter. *Georg Simmel: The Conflict in Modern Culture,* New York: Teachers College Press, 1968.

Faith, Nicholas. *Sold: The Revolution in the Art Market.* Londra: Hodder and Stoughton, 1987 [1985].

Faulkner, Robert. *Hollywood Studio Musicians.* Chicago: Aldine, 1971.

Feher, Ferenc. "Weber and the Rationalization of Music." *International Journal of Politics, Culture and Society* 1 (Kış 1987): 147-62.

Firth, Raymond. "The Aesthetics of the Exotic." *Times Literary Supplement* (Ocak 15, 1982): 58.

Fischer, Ernest. *Art Against Ideology.* Londra: Allen Lane, 1969.

Fleming, Donald, ve Bailyn, Bernard (ed.), *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960.* Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Foster, Arnold W. "Dominant Themes in Interpreting the Arts: Materials for a Sociological Model." *Archives Europeennes de Sociologie* 20 (1979): 301-32.

Foucault, Michel. "What is an Author?" *Textual Strategies* içinde, haz. J. V. Harari. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

Francastel, Pierre. "Art et Histoire: Dimension et mesure des civilisations." *Annales* (Mart-Nisan 1961): 297-316. Frankfurt Institute for Social Research. *Aspects of Sociology.* Boston: Beacon Press, 1972 [1956].

Frazer, James. *The Golden Bough.* 3. Basım, 13 cilt. Londra: Macmillan, 1911-15.

Freidson, Eliot. *Professional Powers: A. Study of the Institutionalization of Formal Knowledge.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Freud, Sigmund. "Dostoevsky and Parricide" [1928] *Collected Papers,* c. V, haz. James Strachey. Londra: Hogarth Press, 1950.

Freud, Sigmund. *Leonardo da Vinci: A Study in Psychosexuality.* New York: Random House, 1947 [1910].

Frisby, David. *Theories of Modernity in the Work ofSimmel, Kracauer and Benjamin.* Cambridge: MIT Press, 1986.

Gamboni, Dario. "Odilon redon et ses critiques: Une lutte pour la production de la valeur." *Actes de la Recherches en Science Sociales* 66/67 (Mart 1987): 25-34.

Gans, Herbert J. "American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure." *Prospects: An Annual of American Cultural Studies* 10 içinde, haz. Jack Salzman. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

———, *More Equality.* New York: Vintage Books, 1973 [1968].

———, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste.* New York: Basic Books, 1974.

Gardner, Howard. *The Arts and Human Development: A Psychological Study of the Artistic Process.* New York: John Wiley & Sons, 1973.

———, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences.* New York: Basic Books, 1985.

Geertz, Clifford. *Negara: The Theatre State in 19th-century Bali.* Princeton: Princeton University Press, 1980.

———, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays.* New York: Basic Books, 1973.

———, "Waddling In." *Times Literary Supplement* (June 7, 1985): 623-4.

———, *Works and Lives: The Anthropologist as Author.* Stanford: Stanford University Press, 1988.

Gerth, Hans, and Mills, C. W *From Max Weber.* New York: Oxford University Press, 1946.

Getzels, Jacob W., ve Csikszentmihalyi, M. *The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art.* New York: Wiley, 1976.

Giddens, Anthony. *Profiles and Critiques in Social Theory.* Berkeley: University of California Press, 1982.

Gimpel, Jean. "Freemasons and Sculptors." In *The Sociology of Art and Literature: A Reader,* edited by M. C. Albrecht et al. New York: Praeger, 1970.

———, *The Cult of Art: Against Art and Artists.* New York: Stein and Day, 1969.

Gitlin, Todd. *Inside Prime Time.* New York: Pantheon, 1983.

Goldfarb, Jeffrey C. *Beyond Glasnost.* Chicago: University of Chicago Press, 1989.

———, *On Cultural Freedom: An Exploration of Public Life in Poland and America.* Chicago: University of Chicago Press, 1982.

———, *The Persistence of Freedom: The Sociological Implications of Polish Student Theater.* Boulder, Co.: Westview Replica Editions, 1980.

Gombrich, E. H. "The Social History of Art." In *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art.* New York: Phaidon, 1963 (86-94).

Goodman, Lisl Marlung. *Death and the Creative Life: Conversations with*

Prominent Artists. New York: Springer Publications, 1981.

Goodrich, Lloyd. *The Decade of the Armory Show: New Directions in American Art, 1910-1920.* New York: Whitney Museum of American Art, 1963.

Gouldner, Alvin. *The Coming Crisis of Western Sociology.* New York: Basic Books, 1970.

Gramsci, Antonio. *Selections from Cultural Writings,* haz. D. Forgacs and G. N. Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

Graha, Cesar. *Bohemian and Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the 19th Century.* New York: Basic Books, 1964.

Greenberg, Clement. "Complaints of an Art Critic." *Modernism, Criticism, Realism: Alternative Contexts for Art* içinde, haz. C. Harrison ve F. Orton. New York: Harper and Row, 1984.

Greenbagh, Michael ve McGaw, Vincent. *Art in Society: Studies in Style, Culture and Aesthetics.* New York: St. Martin's Press, 1978.

Griff, Mason. "The Recruitment and Socialization of Artists." *International Encyclopedia of the Social Sciences* içinde, haz. David L. Sills, New York: Macmillan, 1968.

Griswold, Wendy. *Renaissance Revivals: City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre, 1576-1980.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art.* Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Haraszti, Miklos. *The Velvet Prison: Artists Under State Socialism.* New York: Basic Books, 1987.

Harris, Neil. *The Artist in American Society: The Formative Years, 1790-1860.* New York: George Braziller, 1966.

Haskell, Francis. *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France.* Londra: Phaidon, 1976.

Hauser, Arnold. *The Social History of Art* (4 cilt). New York: Vintage Books, 1951.

———, *The Sociology of Art.* Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Heinich, Nathalie. "Arts et sciences à l'âge classique: Professions et institutions culturelles." *Actes de la Recherches en Sciences Sociales* 67/68 (Mart 1987): 47-78.

Heirich, Max. "Cultural Breakthroughs." *The Production of Culture* içinde, haz. R. A. Peterson. Beverly Hills: Sage, 1976: 23-40.

Held, David. *Introduction to Critical Theory: Horkheimer to Habermas.* Berkeley: University of California Press, 1980.

Hennion, Antoine. *Les professionnels du disque.* Paris: A. M. Métaillé, 1981.

Herskovits, Melville. *Man and His Works.* New York: Knopf, 1948.

Hess, Elizabeth. "A Tale of Two Memorials." *Art in America* (Nisan 1983): 121-4.

Hirsch, Paul M. "Processing Fads and Fashions: An Organization Set Analysis

of Cultural Industry Systems." *American Journal of Sociology 11* (Ocak 1972): 639-59.

Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Changing Patterns in English Mass Culture.* Boston: Beacon Press, 1957.

Holt, Elizabeth Gilmore (ed.). *The Triumph of Art for the Public, 1185-1848. The Emerging Role of Exhibitions and Critics.* Princeton: Princeton University Press, 1979.

———, *The Art of All Nations: 1850-1813. The Emerging Role of Exhibitions and Critics.* Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1981.

Ivins, William M., Jr. *How Prints Look: Photographs with a Commentary.* Boston: Beacon Press, 1960 [1943].

Jacobs, Norman (ed.). *Culture for the Millions? Mass Media in Modern Society.* Boston: Beacon Press, 1965 [1959].

Jameson, Fredric. *Marxism and Form.* Princeton: Princeton University Press, 1971.

———, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146 (Temmuz-Ağustos 1984): 53-92.

Jay, Martin. *Adorno.* Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Jencks, Christopher, ve Riesman, David. *The Academic Revolution.* Chicago: University of Chicago Press, 1977 [1968].

Jules-Rosette, Bennetta. "Tourist Art and Ethnic Identity in East Africa." *Contribution to the Sociology of the Arts* içinde, haz. ISA Sanat Sosyolojisi Araştırma Komitesi. Sofya, Bulgaristan: Research Institute for Culture, 1983.

Kadushin, Charles. "Networks and Circles in the Production of Culture." *The Production of Culture* içinde, haz. R. A. Peterson. Beverly Hills: Sage Publications, 1976.

Karady, Victor. "Durkheim, les sciences sociales et l'université: Bilan d'un demi-échec." *Revue Francaise de Sociologie* 17 (Nisan-Haziran 1976): 287-312.

Katz, Elihu ve Lazarsfeld, Paul. *Personal Influence.* Glencoe, Il.: Free Press, 1955.

Kavolis, Vytautis. *History on Art's Side: Social Dynamics in Artistic Efflorescences.* Ithaca: Cornell University Press, 1972.

Kristeller, P. O. "The Modern System of the Arts." *Journal of the History of Ideas* 12 (1951): 496-527 ve 13 (1952): 17-46.

Kroeber, A. L. *Anthropology Today.* Chicago: University of Chicago Press, 1957 [1953].

Kuhn, Thomas. *The Essential Tension.* Chicago: University of Chicago Press, 1977.

———, *The Structure of Scientific Revolutions.* Chicago: University of Chicago Press, 1970.

Laing, Dave. *The Marxist Theory of Art.* Atlantic Highlands, N.J.: Humanities

Press, 1978.

Lang, Gladys Engel, ve Lang, Kurt. "Recognition and Renown: The Survival of Artistic Reputations." *American Journal of Sociology* 94 (Temmuz 1988): 79-109.

Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society.* Cambridge: Harvard University Press, 1987.

Lemert, Charles C (ed.). *French Sociology: Rupture and Renewal Since 1968.* New York: Columbia University Press, 1981.

Letheve, Jacques. *Impressionnistes et symbolistes devant lapresse.* Paris: Armand Colin, 1959.

Levy, Emanuel. *And the Winner Is ...: The History and Politics of the Oscar Awards,* New York: Harper and Row, 1987.

Liebow, Elliot. *Tally's Corner: A Study of Negro Streetcorner Men.* Boston: Little, Brown, 1967.

Lillienfeld, Robert. "Music and Society in the 20th Century: George Lukacs, Ernst Bloch, and Theodor Adorno." *International Journal of Politics, Culture, and Society* 1 (Kış 1987): 120-46.

Lindahl, Mary W., Getzels, J. W. ve Csikszentmihalyi, M. "The Social Construction of Failure: Role Dilemmas of Women Artists." Amerikan Sosyoloji Derneği Toplantısında sunulmuştur, New York, 1986.

Lipset, S. M., ve Bendix, R. *Social Mobility in Industrial Society.* Berkeley: University of California Press, 1959.

Lomax, Alan. "Song Structure and Social Structure." *The Sociology of Art and Literature: A Reader* içinde, haz. M. C. Albrecht ve diğ. New York: Praeger, 1970.

Lukacs, Georg. *The Historical Novel.* Boston: Beacon Press, 1968 [1937].

Lynes, Russell. *The Tastemakers: The Shaping of American Popular Taste.* New York: Dover, 1980 [1949].

———, *The Art-Makers: An Informal History of Painting, Sculpture and Architecture in Nineteenth-Century America.* New York: Dover Publications, 1982 [1970].

———, *The Lively Audience: A Social History of the Visual and Performing Arts in America, 1890-1950.* New York: Harper and Row, 1985.

MacIntire, Alasdair. *Marcuse.* [Modern Masters]. Londra: Fontana/Collins, 1970.

Malinowski, B. *Argonauts of the Western Pacific.* Londra: Routledge and Kegan Paul, 1922.

Manfredi, John. *The Social Limits of Art.* Amherst: University of Massachusetts Press, 1982.

Marling, Karal Ann. *Wall-to-Wall America: A Cultural History of Post Office Murals in the Great Depression.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Martorella, Rosanne. "Government and Corporate Ideologies in Support of

the Arts." *Sociologie de l'Art* içinde, haz. Rayonde Moulin. Paris: La Documentation Franchise, 1986.

———, *The Sociology of Opera.* South Hadley, MA.: J. R. Bergin, 1982.

Marx, Karl. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte.* New York: International Publishers, 1963 [1869].

———, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy.* Londra: Penguin and New Left Review, 1974 [1939].

Meiss, Millard. *Painting in Florence and Siena After the Black Death: The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century.* New York: Harper and Row, 1951.

Mellers, Wilfred. "Audible Truths." *Times Literary Supplement.* (31Temmuz, 1987): 813.

Menger, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine.* Paris: Flammarion, 1883.

Merton, Robert K. "Insiders and Outsiders: A Chapter in the Sociology of Knowledge." *American Journal of Sociology* 78 (Temmuz 1972): 9-47.

Merton, Robert K., ve Zuckerman, Harriet. "Institutionalized Patterns of Evaluation in Science." *The Sociology of Science: Theoretical and Empirical Investigations* içinde, haz. Robert K. Merton. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

Meyer, Leonard B. *Music, The Arts, and Ideas: Patterns and Prediction in Twentieth-Century Culture.* Chicago: University of Chicago Press, 1967.

Michelin. *Bourgogne, Morvan Guide.* Paris: Pneu Michelin, 1977.

Miller, E. H. *The Professional Writer in Elizabethan England, A Study of Nondramatic Literature.* Cambridge: Harvard University Press, 1959.

Miller, Lillian B. *Patrons and Patriotism, The Encouragement of the Fine Arts in the United States, 1790-1860.* Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Mills, C. W. *Sociology and Pragmatism: The Higher Learning in America,* haz. I. L. Horowitz, New York: Oxford University Press, 1964.

———, *The Power Elite.* New York: Oxford University Press, 1956.

Montias, J. M. *Artists and Artisans in Delft: A Socio-economic Study of the 11th Century.* Princeton: Princeton University Press, 1982.

Morgan, H. Wayne. *New Muses: Art in American Culture.* Norman: University of Oklahoma Press, 1978.

Moore, Wilbert E. *Social Change.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1963.

Morrison, David E. *"Kultur*and Culture: The Case of Theodor W. Adorno and Paul F. Lazarsfeld." *Social Research* 45 (Yaz 1978): 331-55.

Moulin, Raymonde. *Guide de l'artiste plasticien* [Collection Etudes Série Secteur Culturel No 4]. Brussels: Commission des Communautes Europeennes, 1981.

———, "La genese de la rarete artistique." *Revue d'Ethnologie Francaise* 8 (1978): 241-58.

———, *The French Art Market, A Sociological View.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1987 [*Le marche de la peinture en France*'dan kısaltılmış, Paris: Editions de Minuit, 1967].

Mukerji, Chandra. *From Graven Images: Patterns of Modern Materialism.* New York: Columbia University Press, 1983.

Mulkay, Michael J. *The Social Process of Innovation: A Study in the Sociology of Science.* Londra: Macmillan, 1972.

Murdock, George Peter. *Social Structure.* New York: The Free Press, 1949.

Nash, Dennison. "Challenge and Response in the American Composer's Career." *The Sociology of Art and Literature: A Reader* içinde, haz. M. C. Albrecht, J. H. Barnett, and M. Griff. New York: Praeger, 1970.

Nau, Jean-Yves. "Le docteur Benveniste doit répondre à trois séries de critiques," *Le Monde* (9 Ağustos 1988): 7.

Nelkin, Dorothy. *The Creation Controversy: Science or Scripture in the Schools.* Boston: Beacon Press, 1982.

Panofsky, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism.* New York: Meridian Books, 1957.

Paret, Peter. *The Berlin Secession: Modernism and Its Enemies in Imperial Germany.* Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Park, Robert E., ve Burgess, Ernest W. *Introduction to the Science of Sociology.* Chicago: University of Chicago Press, 1969 [1921].

Parsons, Talcott. "An Outline of the Social System." *Theories of Society: Foundations of Modern Social Theory,* c. 1 içinde, haz. Talcott Parsons et al. Glencoe, II.: Free Press, 1961.

Passeron, J.-C. "Le chasse-croise des oeuvres de la sociologie." *Sociologie de l'Art* içinde, haz. Raymonde Moulin. Paris: La Documentation Franchise, 1986.

Peiss, Kathy. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-ofthe-Century New York.* Philadelphia: Temple University Press, 1986.

Pelles, Geraldine. *Art, Artists and Society: Origins of a Modern Dilemma, Painting in England and France, 1750-1850.* Englewood Cliff, N.J.: Prentice-Hall, 1963.

Peterson, Richard A. "Patterns of Cultural Choice: A Prolegomenon." *American Behavioral Scientist* 26 (Mart-Nisan 1983):422-38.

———, ed. *The Production of Culture.* Beverly Hills: Sage Publications, 1976.

———, "The Role of Formal Accountability in the Shift from Impresario to Arts Administrator." *Sociologie de l'Art* içinde, haz. Raymonde Moulin. Paris: La Documentation Franchise, 1986.

———, "The Unnatural History of Rock Festivals: An Instance of Media Facilitation." *Popular Music and Society 2* (Kış 1973): 98-123.

Peterson, R. A., ve Berger, D. G. "Cycles in Symbol Production: The Case of

Popular Music" *American Sociological Review* 40 (Nisan 1975): 158-73.

Peterson, R. A., ve White, H. G. "The Simplex Located in Art Worlds." *Urban Life and Culture* (1979): 411-39.

Pevsner, Nikolaus. *Academies of Art: Past and Present.* Cambridge: Cambridge University Press, 1940.

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde.* Cambridge: Harvard University Press, 1971.

Pollak, Michael. "Paul F. Lazarsfeld, fondateur d'une multinationale scientifique." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 25 (Ocak 1979): 45-60.

———, *Vienne, 1900.* Paris: Gallimard/Julliard, 1984.

Price, Derek J. de Solla. *Little Science, Big Science ... and Beyond.* New York: Columbia University Press, 1986.

Proctor, Robert. *Nazi Medicine.* Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Rank, Otto. *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development.* New York: Agathon Press, 1968 [1932].

Redfield, Robert. *The Little Community and Peasant Society and Culture.* Chicago: University of Chicago Press, 1965 [1956].

Rees, A. L. ve Borzello, F (ed.). *The New Art History.* Baltimore: Camden House Press, 1986.

Reich, Charles A. *The Greening of America.* New York: Bantam Books, 1971.

Ritzer, George. *Sociology: A Multiple Paradigm Science.* Revised Edition. Boston: Allyn and Bacon, 1980 [1975].

Robinson, John P. *How Americans Use Time: A Social Psychological Analysis of Everyday Behavior.* New York: Praeger, 1977.

Robinson, John P. (ed.). *Social Science and the Arts 1984: A State-of-the-Arts Review from The Tenth Annual Conference on Social Theory, Politics and the Arts.* New York: University Press of America, 1985.

Robinson, Rick E. "A Model for the Development of Ability." Chicago: University of Chicago Press, 1986.

———, "The Cultural Conditions of Creativity: Transforming the Structure of Domains and Fields." Sosyal Kuram, Siyaset ve Sanatlar Konferansında sunulmuştur, SUNY Albany, Ekim 1987.

Robinson, Robert V., ve Gamier, Maurice A. "Class Reproduction Among Men and Women in France: Reproduction Theory on Its Home Ground." *American Sociological Review* 91 (Eyūl. 1985): 250-81.

Rochberg-Halton, Eugene. *Meaning and Modernity in Social Theory.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Rosenberg, Bernard, ve Fliegl, Norris. *The Vanguard Artist: Portrait and Self-Portrait.* New York: Quadrangle Books, 1965.

Rosenberg, Bernard, ve White, David Manning (ed.). *Mass Culture: The Popular Arts in America.* New York: The Free Press, 1957.

Rosenberg, Harold. *Art on the Edge.* New York: Macmillan, 1975.

———, "The Art Establishment." *The Sociology of Art and Literature: A Reader* içinde, haz. M. C. Albrecht ve diğ. 1970.

———, *The Tradition of the New* 1970 [1959].

Rosenblum, Barbara. *Photographers at Work.* New York: Holmes and Meiers, 1978.

———, "Style as Social Process." *American Sociological Review* 43 (Haziran 1978): 422-38.

Rueschemeyer, Marilyn, Golomshtok, Igor, ve Kennedy, Janet. *Soviet Emigre Artists: Life and Work in the USSR and the US.* Armonk, NY: M. E. Sharpe, 1985.

Rydell, Robert W. *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916.* Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Sahlins, Marshall. *Islands of History.* Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Sarfatti-Larson, Magali. *The Rise of Professionalism: A Sociological Perspective.* Berkeley: University of California Press, 1977.

Schudson, Michael. *Advertising, the Uneasy Persuasion: Its Dubious Impact on American Society.* New York: Basic Books, 1984.

———, *Discovering the News: A Social History of American Newspapers.* New York: Basic Books, 1978.

Schuster, J. Mark Davidson. "Tax Incentives as Arts Policy in Western Europe." *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint* içinde, haz. Paul J. DiMaggio. New York: Oxford University Press, 1986.

Scitovsky, Tibor. *The Joyless Economy: An Inquiry into Human Satisfaction and Consumer Dissatisfaction.* New York: Oxford University Press, 1976.

Sewell, William H., Jr. "Theory of Action, Dialectic, and History: Comment on Coleman." *American Journal of Sociology* 93 (Temmuz 1987): 166-71.

Shils, Edward. "Mass Society and Its Culture." *Culture for the Millions?* içinde, haz. Norman Jacobs. Boston: Beacon Press, 1965 [1959].

Simmel, Georg. *Conflict and the Web of Group-Affiliations.* Glencoe, Il.: The Free Press, 1955.

———, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays.* çev. ve haz. K. Peter Etzkorn. New York: Teachers College Press, 1968.

Simpson, Charles. *Soho: The Artist in the City.* Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Smith, Thomas Spence. "Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in Dandy Life." *American Sociological Review.* 39 (Ekim 1974): 725-43.

Solomon, Maynard (ed.). *Marxism and Art: Essays Clasic and Contemporary.*

Detroit: Wayne State University Press, 1979.

Sorokin, Pitirim A. *Social and Cultural Dynamics.* c. 1. *Fluctuations of Forms of Art.* New York: American Book Company, 1937.

Steinberg, Leo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion.* New York: Pantheon, 1983.

Strauss, Anselm. "The Art School and Its Students: A Study and an Interpretation." *The Sociology of Art and Literature, A Reader* içinde, haz. M. C. Albrecht, ve diğ., New York: Praeger, 1970.

Taylor, Joshua C. *The Fine Arts in America* [The Chicago History of American Civilization]. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

Taylor, J. R., and Brooke, B. *The Art Dealers.* New York: Charles Scribner's Sons, 1969.

Thernstrom, Stephan. *Poverty and Progress, Social Mobility in a Nineteenth-Century City.* New York: Atheneum, 1975 [1964].

Thiesse, Anne-Marie. *Le roman du quotidien: Lecteurs et lecteurs popularies à la belle époque.* Paris: Le Chemin Vert, 1984.

Thomas, W. I., ve Znaniecki, F. *The Polish Peasant in Europe and America.* 2 cilt. New York: Dover Publications, 1958.

Tilghman, B. R. *But Is It Art? The Value of Art and the Temptation of Theory.* New York: Basil Blackwell, 1984.

Tocqueville, Alexis de, a. *Democracy in America,* c. I. New York: Vintage, 1955 [Fransızca ilk baskısı 1835].

———, b. *The Old Regime and the French Revolution,* çev. Stuart Gilbert. Garden City, N. Y.: Doubleday/Anchor, 1955 [Fransızca ilk baskısı 1856].

Tuchman, Gaye. *Making News: A Study in the Construction of Reality.* New York: Free Press, Macmillan, 1978.

Turner, Jonathan H. *The Structure of Social Theory.* Gözden geçirilmiş basım. Homewood, Il.: Dorsey Press, 1978.

Turner, Victor W. *The Forest of Symbols: Aspects ofNdembu Ritual.* Ithaca: Cornell University Press, 1967.

Van den Haag, E. "A Dissent from the Consensual Society." *Culture for the Millions?* içinde, haz. Norman Jacobs. Boston: Beacon Press, 1964 [1959].

Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class.* New York: Random House, 1934 [1899].

Venturi, Lionello. *History of Art Criticism.* New York: E. P. Dutton, 1964 [1936].

Verdès-Leroux, Jeannine. "L'art de parti: Le parti communiste franchise et ses peintres (1947-1954)." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 28 (Haziran 1979): 33-56.

Vidich, Arthur J., ve Bensman, Joseph. *Small Town in Mass Society: Class, Power, and Religion in a Rural Community.* Garden City, N.Y.:

Doubleday, 1960.

Vidich, Arthur J., ve Lyman, Stanford. *American Sociology: Worldly Rejections of Religions and their Directions.* New Haven: Yale University Press, 1986.

Vygotsky, L. S. *The Psychology of Art.* Cambridge: MIT Press, 1971 [c. 1925].

Wagner-Pacifici, Robin ve Schwartz, Barry. "The Vietnam Veterans' Memorial: Ambivalence as a Genre Problem." Amerikan Sosyoloji Derneği Toplantısında sunulmuştur, Chicago, 1987.

Warner, W. Lloyd, ve Lunt, Paul S. *The Status System of a Modern Community,* c. II [Yankee City dizisi]. New Haven: Yale University Press, 1942.

Warshay, Leon H. *The Current State of Sociological Theory: A Critical Interpretation.* New York: David McKay, 1975.

Weber, Max. *The Rational and Social Foundations of Music.* Carbondale, II.: Southern Illinois University Press, 1958.

White, Harrison, ve White, Cynthia. *Canvases and Careers.* New York: John Wiley, 1965.

Whyte, William Foote, *Street Corner Society.* Chicago: University of Chicago Press, 1943.

Williams, Raymond. *Culture.* Glasgow: Fontana Paperbacks, 1981.

———, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society.* Glasgow: Fontana/ Croom Helm, 1976.

Willis, Paul. *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class fobs.* New York: Columbia University Press, 1977.

Wilson, Robert N. *Experiencing Creativity: On the Social Psychology of Art.* New Brunswick, N.J.: Transaction Books, 1986.

——— (ed.), *The Arts in Society.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964.

Winkin, Yves. "Entretien avec Erving Goffman." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 54 (Eylül 1984): 85-7.

Winter, Robert. "A Musicological Offering." *New York Review of Books* (Temmuz 18, 1985): 123-6.

Wirth, Louis. *The Ghetto.* Chicago: University of Chicago Press, 1928.

Wittkower, Rudolf, ve Wittkower, Margot. *Born Under Saturn, The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution.* New York: W. W. Norton, 1969 [1963].

Wolff, Janet. *Aesthetics and the Sociology of Art.* Londra: Allen & Unwin, 1983.

———, *The Social Production of Art.* New York: New York University Press, 1984.

Wolff, Kurt H. *The Sociology of Georg Simmel.* Glencoe, II.: The Free Press, 1950.

Wollheim, Richard. "Sociological Explanation of the Arts: Some Distinctions." *The Sociology of Art and Literature: A Reader* içinde, haz. M. C. Albrecht, J. H. Barnett, and M. Griff. New York: Praeger, 1970.

Wyszomirski, Margaret Jane. "New Directions in Arts Policy Research." *Social Science and the Arts 1984* içinde, haz. John P. Robinson. Lanham, Md.: University Press of America, 1985.

Zolberg, Vera L. "The Art Institute of Chicago: The Sociology of a Cultural Organization." Chicago Üniversitesi doktora tezi, 1974.

———, "Betrayal of a Trust? Art Critics in the World of Art." *The Evolution of Art Criticism in a Changing Society.* Brüksel: Belçika Sanat Eleştirmenleri Derneği, 1987.

———, "Changing Patterns of Patronage in the Arts." *Performers and Performances: The Sociology of Artistic Work* içinde, haz. Jack B. Kamerman and Rosanne Martorella. New York: Praeger, 1983.

———, "Displayed Art and Performed Music: Selective Innovation and the Structure of Artistic Media." *Sociological Quarterly* 21 (Bahar 1980).

———, "New Arts-New Patrons: Coincidence or Causality in the 20th-century Avant-Garde." *Contributions to the Sociology of the Arts* içinde, haz. ISA Sanat Sosyolojisi Araştırma Komitesi. Sofya, Bulgaristan: Kültür Araştırma Enstitüsü, 1983.

———, "Postmodernism Previewed: Aesthetic Eclecticism in the 19th Century Art Museum."Sosyal Kuram, Siyaset ve Sanatlar Yıllık Konferansı'nda sunulmuştur, Washington, D.C.: October 28-30, 1988.

———, "The Sociology of Art in France". Amerikan Sosyoloji Derneği'nin Toronto toplantılarından sunulmuştur: 1980.

———, "Tensions of Mission in American Art Museums." *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint* içinde, haz. Paul J. DiMaggio. New York: Oxford University Press, 1986.

Zolberg, Aristide R., ve Zolberg, Vera L. "The Meanings of May, Paris, 1968." *Midway* (Kış 1969): 91-109.

———, "The Regimentation of Bourgeois Culture" *Comparative Education Review* (Eylül 1971): 330-45.

Zuckerman, Harriet A. *The Scientific Elite.* New York: The Free Press, 1977.

Zukin, Sharon. *Loft Living.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1989.

Dizin

Adler, Judith 218
Adorno, Theodor 16, 25, 47, 55, 62, 66, 72, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 158, 160, 164, 176, 194, 202, 204, 206, 210, 213, 215
Akrich, Madeleine 89, 99, 100, 101, 102, 104, 107, 109, 110
Albrecht, M. C. 58
Alpers, Svetlana 62, 63, 219
Alsop, Joseph 91
Altın Dal 94
Amerson, Robert 159
Attali, Jacques 148

Bakhtin, Mikhail 119
Bales, Robert F. 173
Balfe, Judith 111, 206, 211, 212
Banfield, Edward 198
Barnett, Anthony 93
Barnett, J. H. 58
Barthes, Roland 119
Bartok, Bela 194
Baudelaire, Charles 208
Baxandall, Michael 63, 219
Beaune altar panosu 103, 104, 108, 110, 111
Becker, Howard S. 14, 16, 69, 87, 88, 107, 114, 119, 120, 121, 129, 131, 134, 137, 147, 149, 150, 159, 160, 193, 201, 202, 205, 206, 207, 218
Beckett, Samuel 177
Beethoven, Ludwig van 194
Bellah, Robert H. 107
Bellows, George 146
Benjamin, Walter 14, 19, 25, 47, 89, 93, 187, 215
Benveniste, Jacques 199
Berenson, Bernard 96, 97, 209
Berg, Alban 84
Berger, Bennet 165
Berger, John 219
Berlioz, Hector 135
Boorstin, Daniel 40
Bouglé, Célestin 48
Boulez, Pierre 139
Bourdieu, Pierre 12, 15, 16, 34, 56, 69, 80, 84, 89, 99, 107, 119, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 147, 149, 150, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 205
Braque, Georges 91, 137
Brook, Peter 139
Brummel, Beau 119
Burke, Peter 148
Burnham, Walter Dean 107

Cage, John 135
Cahier du Cinéma 19
Cehennem Kapısı (Rodin) 93
Cellini, Benvenuto 98
Cézanne, Paul 135
Chamboredon, Jean-Claude 23
Chatterton, Thomas 118, 119
Clark, T.J. 219
Clignet, Rémi 90, 189, 190
Comte, Auguste 46, 122
Coser, Lewis 131
Courbet, Gustave 135
Crane, Diana 70, 71, 72, 168, 170, 183
Crane, Diane 66
Csikszentmihalyi, M. 123, 127, 128, 129, 135

Çeşme (Marcel Duchamp) 34

Dali, Salvador 98
Danto, Arthur 219
Degas, Edgar 67, 109
Dewey, John 52, 219
DiMaggio, Paul 63, 97, 145
Donoghue, Denis 14, 16
Dornbush, Sanford 54

Duchamp, Marcel 33, 34, 35, 91, 115, 160, 178
Dukelsky, Vladimir 146
Duke, Vernon 146
Duncan, H. D. 204
Dupré, Louis 24
Durkheim, Emile 47, 55, 107, 122
Dutton, Denis 98
Duveen, Lord Joseph 96
Dvorak, Antonin 194

Eğimli Kemer (Richard Serra) 111
Eidusun, Bernice T. 127
Elias, Norbert 80, 115, 122, 215
Engels, Friedrich 24, 64
Etzkorn, K. Peter 46
Eyck, Van 100

Faith, Nicholas 91
Feher, Ferenc 115
Foster, Arnold 211
Frankfurt Okulu 48, 78, 80, 142, 147, 204, 212, 213
Frazer, James 94
Freud, Sigmund 114, 115, 116, 124, 125

Gans, Herbert 147, 149, 150, 155, 156, 157, 161, 162, 166, 203, 204, 206, 212
Gardner, Howard 31, 126, 127
Gauguin, Paul 67, 135
Gautier, Théophile 208
Geertz, Clifford 27, 28
Gérôme, Jean-Leon 154
Getzels, Jacob W. 123, 127, 128, 129, 135
Giddens, Anthony 202, 219
Gimpel, Jean 175
Goethe, Johann Wolfgang von 26
Goffman, Erving 210
Goldfarb, Jeffrey 206, 211, 212, 213
Goldmann, Lucian 25
Gombrich, E. H. 24, 63
Gorbaçov, Mikhail 191
Gramsci, Antonio 161
Greenberg, Clement 31
Griffith, D. W. 154
Griff, M. 58
Griswold, Wendy 66, 120
Guilbaut, Serge 188

Haley, Alex 175
Haraszti, Miklos 212
Hart, Frederick 108, 109
Haskell, Francis 137, 193, 219
Hauser, Arnold 24, 56, 63, 64, 172
Heirich, Max 199
Hindemith, Paul 151
Horkheimer, Max 78
Huston, John 179

Irisler (Van Gogh) 32
Ives, Charles 115, 160

Jagger, Mick 175
James, William 48
Janowitz, Morris 47
Johnson, Philip 139
Jonson, Ben 66
Joyce, James 44, 177
Jules-Rosette, Benetta 76

Kadushin, Charles 137, 141
Kantor, Tadeusz 143
Karady, Victor 216
Kavolis, Vytautis 172, 173, 174
Kıyamet Günü (Rogier Van der Weyden) 99
Kibarlık Budalası (Molière) 42
Krauss, Rosalind 34
Kroeber, A. L. 167
Kruşçev, Nikita 191
Kuhn, Thomas 65, 134, 189, 190, 191

Lang, Gladys Engel 66, 69
Lang, Kurt 66, 69
L'Année Sociologique dergi 47
Lawrence, D. H. 44
Lazarsfeld, Paul 53, 214
Le Play 122
Lin, Maya 108, 111
Lomax, Alan 66, 72, 73, 75, 76, 77,

85
Lukács, Georg 25, 47, 61, 64, 204
Lynes, Russell 149, 150, 153, 154, 155, 156, 158, 161, 162

Mahler, Gustav 194
Manfredi, John 171
Marling, Karal Ann 112
Marlowe, Christopher 66
Marsalis, Wynton 194
Marx, Karl 24, 25, 46, 55
Matisse, Henri 137
McLelland, David 173
McLuhan, Marshall 196
Meiss, Millard 62
Mellers, Wilfrid 30
Merdivenden İnen Bir Nü (Marcel Duchamp) 33
Merz (Kurt Schwitters) 91
Meyer, Leonard 168
Meyer, Leonard B. 167
Mills, C. Wright 210
Mona Lisa (Leonardo) 33
Mona Lisa (Marcel Duchamp) 160
Monet, Claude 18, 67, 135
Montebello, Philippe de 139
Moore, Henry 93
Moore, Wilbert 169
Mulkay, Michael 65, 72, 73, 190, 191, 216
Murdock, George P. 77
Müziğin Rasyonel ve Toplumsal Temelleri (Weber) 46

Nancarrow, Conlon 160
Nin, Anaïs 146

Panofsky, Erwin 62
Parsons, Talcott 53, 54, 55, 214
Passeron, Jean-Claude 63, 76
Peiss, Kathy 146
Peterson, Richard A. 139
Pevsner, Nicolaus 219
Piaget, Jean 126
Picasso, Pablo 64, 67, 91, 135, 137
Platon 14
Plekhanov, Georgi 64
Price, Derek J. De Solla 50
Puccini, Giacomo 84, 151

Rachmaninoff, Sergey 195
Raffaello 98
Raffaello Öncesi Kardeşliği 137
Rank, Otto 118
Ravel, Maurice 194
Rembrandt 98
Rochberg-Halton, Eugene 206
Rosenberg, Harold 67, 135, 219
Rosenblum, Barbara 18
Rouault, Georges 178

Said, Edward 219
Salomé (Richard Strauss) 44
Saman Yığınları (Monet) 18
Sarfatti-Larson, Magali 50
Schoenberg, Arnold 84, 135
Schubert, Franz 194
Schudson, Michael 188
Schwartz, Barry 89, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 112
Scott, Walter 137
Serra, Richard 111
Sewell, William 202
Shinn, Everett 146
Simmel, Georg 46, 47, 88, 96, 219
Sistina Madonnası (Raphael) 98
Sloan, John 146
Son Akşam Yemeği (Leonardo da Vinci) 98
Sorokin, Pitirim 55, 65, 170, 171, 172, 173, 174
Steinberg, Leo 62
Stein, Gertrude 48
Stieglitz, Alfred 95
Stravinsky, İgor 84, 151, 194
Suger, Abbot 62

Tarde, Gabriel 122
Thaïs (Massenet) 44
Thomson, Virgil 194
Tocqueville, Alexis de 41, 42, 43, 44, 45, 48, 144, 213
Tyner, McCoy 195
Utrillo, Maurice 98

Van Eyck, Jan 101
Van Gogh, Vincent 32, 33, 39, 67, 135, 154
Varnedoe, Kirk 114
Veblen, Thorstein 55, 59, 155, 162, 218
Venturi, Lionello 208
Vietnam Gazileri Anıtı 89, 104, 106, 108, 110, 111, 112
Vinci, Leonardo da 33, 98, 124, 160, 178
Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel 137
Vygotsky, L. S. 122

Wagner-Pacifici, Robin 89, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 112
Wagner, Richard 135
Warhol, Andy 119
Warner, W. Llyod 156
Weber, Max 15, 45, 46, 55, 79, 115, 155, 161
Webster, John 66
Weill, Kurt 194
Weyden, Rogier Van der 99, 108
White, Cynthia 71
White, Harrison 71
Williams, Raymond 25, 56, 142
Willis, Paul 163
Wilson, Robert N. 58
Wittkower, Margot 123
Wittkower, Rudolph 123
Wolfe, Thomas 95
Wolff, Janet 25, 205, 206
Wrong, Dennis 210
Wyszomirski, Margaret 111, 211, 212

Tuğla yığınlarının müzelerde eser olarak sergilendiği, sualtı müziklerinin bestelendiği, popüler ile güzel sanatlar arasındaki sınırların geçirgenleştiği bir dönemde, sanatın ne olduğunu, neyi içerip neyi dışladığını, sanat değerlendirmelerinin gerekliliğini ve yöntemlerini ve sanata toplumda atfedilmesi gereken önemi tanımlamakta, geleneksel sanat anlayışları zorluk çekiyor. Vera Zolberg bu kitabında sanat çalışmalarında başvurulan çeşitli kuramsal yaklaşımları ele alıyor. Amerikan ve Avrupalı akademi geleneklerini temsil eden muhtelif hümanist ve toplumbilimsel görüşlere başvurarak, hem sanat yaratımına nüfuz eden kurumsal, ekonomik ve siyasi boyutları değerlendiren, hem de sanatsal nitelik sorusunun önemini kabul eden sosyolojik bir yaklaşım geliştiriyor. Yazar, sanatı yaratıldığı ve takdir edildiği toplumsal bağlamlar içinde incelerken, insanların sanatçı olma biçimlerine, kariyerlerini devam ettirdiği kurumlara, gördükleri destek ve baskılara, memnun etmek istedikleri izlerçevrelere ve mücadele etmek zorunda kaldıkları siyasi güçlere odaklanıyor.

Eserlerin yaratılış ve yeni toplumsal kullanımlar için "yeniden yaratılış" süreçleri; sanatsal deneyimin gerçekleşmesinde izlerkitlenin oynadığı rol; sanat tarzlarındaki değişimin ve birçok sanat tarzı ve biçiminin yan yana var olmasının arkasında yatan nedenler de bu kitabın ele aldığı özel konulardan bazıları.

VERA ZOLBERG doktorasını 1974 yılında Chicago Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden aldı. Halihazırda sosyoloji profesörü olarak New School'a bağlı Eugene Lang College'da görev yapmaktadır.

3706654 BAZ

1 054000 90415

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ