

Sanat Sosyolojisi Üzerine Bir Derkenar: Sosyologlar Sanat ile Toplum İlişisini Nasıl Görünür Kılar?

*An Annotation on the Sociology of Art: How Do Sociologists Make Visible
the Relation Between Art and Society?*

Özgür Kaya*

Öz

Bu makalenin temel amacı, muhtemel bir sanat sosyolojisi inşasında iki şeyden -*sanat ve sosyoloji*- birinin zayıf kalmasını önlemeye yönelik birtakım metodolojik noktaları açığa çıkarmaya çalışmaktır. Bu amaçla, makale, beşerî bilim uzmanları ile sosyal bilimcilerin sanatı ele alırken benimsedikleri görme biçimlerindeki farklılıklar üzerine odaklanır. Ancak sanatın belirli bir alt alanı bu çalışmanın doğrudan merkezinde yer almamaktadır. Bunun yerine, sanat sosyologlarının gündeme getirmesi muhtemel bir soru havuzuna sistematik bir biçim vermek için alanın önde gelen sosyologlarının bazı kuramsal çalışmaları irdelenir. Sonuç olarak buradaki çaba, sosyologların halihazırda kendi 'bahçelerinde' kullandıkları bir dizi *bağlamsal kıstas* sanatsal oyuna nasıl dahil ettiklerini göstermek suretiyle, sanat sosyolojisine mütevazı bir katkı olarak görülebilir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Kuramı, Bağlamsal Kıstaslar, Estetik, Metodoloji, Teamüller

* Doktora Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, ozgvrkaya@gmail.com

Bu makale iThenticate sistemi tarafından taranmıştır.

Makale Gönderim Tarihi: 13 Şubat 2022

Abstract

The main goal of this essay is to reveal a set of methodological points in order to prevent from remaining weak either one *-art and sociology-* of two key elements in constructing a prospective sociology of art. For this reason, it focuses on the different ways of seeing which both scholars of humanities and of social sciences hold for dealing with the artwork. However, a specific subfield of art is not directly in the core of this study. Instead, it examines into some theoretical works of prominent sociologists in the field in order to give a pool of questions, which art sociologists could raise likely, a systematical way. Eventually, this endeavor can be seen a modest contribution to sociology of art, presenting how sociologists bring a range of *contextual criteria*, which they already use in 'their own garden', into the artistic play.

Key Words: Art Theory, Contextual Criteria, Aesthetics, Methodology, Conventions

Giriş

Sosyologlar, sanat ve toplum ilişkini nasıl ele alırlar? Bu çalışmanın üzerinde durduğu en başat metodolojik husus budur. Bir sosyal bilimci olan sosyoloğun Şeyleri görme biçimi, başlı başına disipline özgü bir sosyolojik imgelemi yansıtır. Buna karşın, beşerî bilim (*humanities*) uzmanlarının da kendilerine özgü bir görme tarzı vardır ve ekseriyetle bu iki tarz, uzunca bir süre birbirlerine karşıt bir tutum sergileye gelmişlerdir. Estetikçilerin görme tarzı, sanatçının yaratıcı dehası ile eşsiz sanat eserini merkeze almaya dayanır; estetikçiler, sanatçı ve eseri arasındaki içsel fenomenolojik bağa tıpkı bir psikolog gibi yaklaşırlar. Sanat yapıtının özgünlüğü ve büyüleyiciliği ile izleyicide yol açtığı yarı-kutsal terapötik deneyimle ilgilenirler. Öte yandan, bugün sosyologların toplumsal analizde kullandıkları bağlamsal kıstasları içeren alet çantası-aşağıda gösterileceği üzere- biraz daha donanımlıdır.

Zolberg'e göre, sosyologlar, 1970'lere dek pozitivist bilimselliğin hatırına kültür, sanat gibi duygusal yargıları ve yorum gerektiren olguları teorileştirmekten kaçınmışlardır (Zolberg, 2018:62). Fakat, 1970'lerin sonundan itibaren sosyo-politik dünyanın gündeminde, eşitlik ilkesine dayalı sınıfsal paradigmadan kimliğin tanınma ilkesine dayalı kültürel paradigmaya doğru küresel bir dönüşüm gerçekleşmiş; bu değişen dünyada, entelektüel ve bilimsel çevrelerin Şeyleri görme biçimleri arasındaki sınırları çizen teamüller de büyük ölçüde buharlaşmıştır. Disiplinler-arası bir yaklaşımın yükselişi, deyim yerindeyse, bir ağacın kökleri, gövdesi, dalları ve yaprakları arasındaki yapay kesitleri ortadan kaldırmıştır. Bu süreçte, -tıpkı diğer disiplinler gibi- sosyoloji de bir yandan meta olgularla ağacın gövdesine bağlanırken, diğer yandan minör olgulara temas ederek alt dallara doğru uzadı. Dolayısıyla toplumsal analizlerinde 'sosyal' ile 'kültürel' dünyaları birbirine yaklaştıran sosyal bilimciler, teklik ile çokluğu; eşitlik ile farklılığı yeniden yapılandıran bir görme biçimi geliştirdiler.

Bu çalışma, alanın önde gelen bazı sosyologlarının bu süreçte geliştirdikleri görme biçimini sanat olgusu üzerine nasıl uyguladıklarını göstermeye çalışmaktadır. Bunu yaparken, sanatı tanımlamanın kendine özgü güçlüklerine değinecek; klasik sosyologlar-

dan günümüze doğru kronolojik bir çerçevede araştırmacıların gündemlerine aldıkları çeşitli sanat nesnelerini sosyolojik kılmak için *hangi* bağlamsal kıstasları, *nasıl* ustalıkla kullandıklarını göstermeye gayret edeceğiz. Çalışmanın, alana yeni katkılar yapabilmek için yola çıkacak sanat sosyolojisiyle ilgili genç araştırmacılara ufuk açıcı fikirler ve ilhamlar vermesini ümit ederiz.

Sanatın Neliği ve Sanatı Ele Almanın Metodolojik Zorlukları

Bilimsel bir çalışmada hemen her zaman atılacak ilk adım, araştırma nesnesinin belli birtakım nevi şahsına münhasır nitelikleriyle tanımlanmasıdır kuşkusuz. Bir olgunun sahip olduğu özgül niteliklerle tanımlanması ise bu olgunun başka türlü tanımlanmasını mantıken dışarıda bırakma zorunluluğunu ifade eder. Bunun üzerine bir de aynı olgunun farklı türevlerinin tanımlanması söz konusu olduğunda -tanımlamanın karşılaştırmalı doğası gereği- belli bir sınıflandırma işleminin yapılması da zorunlu hale gelir. Aslında her tanımlama, tüm yönleri açığa vurulmamış; örtük bir sınıflandırmadır aynı zamanda.¹ Fakat işin içine 'beşer' faaliyeti girdiği zaman bu doğa bilimsel tutumu sürdürmek oldukça güçleşir:

Dünya, tanımlanmış değişkenler arasında güçlü bir korelasyon biçiminde ifade edilen kesin, aşkın ve karşı çıkılmaz bir hakikati keşfetmek üzere, deneycinin çeşitli olguları keyfine göre soyutladığı, arıttığı ve denetlediği bir laboratuvar değildir. Biz, hava sıcaklığından söz ederken, aslında refahımızı; adaletten söz ederken aslında kendi çıkarlarımızı; iyilikten ve kötülükten söz ederken aslında yatırımlarımızı düşünüyoruz (Moles, 2018:17).

Sosyal bilimlerin asli görevi, kavranılması güç olan fenomeni anlaşılabilir kılma amacıyla açık seçiktir. Zor olan, bu anlaşılabilir

¹ Örneğin, bir avuç renkli misketten yalnızca birinin "en" güzel olduğunu öne sürdüğümüzde, her ne kadar diğer misketleri bilhassa söz konusu etmemiş olsak da, onları sahip olmadıkları veya daha az sahip oldukları güzellik niteliği üzerinden 'en güzel olmayanlar' dış kümesinde toplamış; dolayısıyla örtük bir sınıflandırma işleminin yapıldığını ima etmiş oluruz.

kılma sürecini bilişsel bir yanlılığa feda edecek indirgemecilik tuzağına düşme ihtimalinin her köşe başında araştırmacıyı hazır bekliyor olmasıdır. Dahası, sanat gibi değer yüklü bir olgunun öznel değer atfetme tutumunu dışarıda bırakan sosyolojik bir göz yardımıyla birtakım genel düzenliliklerinin keşfedilmesi söz konusu olduğunda, Moles'ün (2018:25) *kesinlik ideolojisi* olarak ifade ettiği tanımlama taleplerini karşılamamanın zorlukları katlanarak artar: Sanatçının eseri görme biçimindeki o 'eşsiz' anlama yoğunlaşan estetik analiz, bilimsel tanımlama ilkelerini karmaşık biçimlerde ve kolayca ihlal eder. Ayrıca, sanat tanımlamalarının öznelliğinin doğal bir sonucu olarak gelişen geçirgenlik, hangi Şeyin sanat olarak değerlendirileceği konusunda belirsizliği güçlendirdiği için az biraz yetenekle temayüz eden her Şeyi sanat kapsamına alma esnekliğini doğurmuştur: Savaş sanatı, siyaset sanatı, etkili konuşma sanatı, yemek sanatı, çocuk yetiştirme sanatı, mutlu olma sanatı vb. Bununla birlikte, oldukça çalkantılı süreç ve dönüşümlerden geçen estetik deneyimler tarihi de sınır tanımaz yaratıcılığın gölgesinde hangi Şeyin sanat kapsamına alınıp alınamayacağına bir açmaz olarak ortada bırakmıştır. Örneğin, bugün sınırları her ne kadar önemli ölçüde belirsizleşmiş gibi olsa da, yüksek sanat ve popüler sanat gibi sanat tanımı ayrımları temelde alt ve üst sınıfların sanatı algılama biçimlerindeki antagonistik farklılaşmaya dayanır. Zira estetik yargının (beğenin) sınıfsal olarak farklılaşması, sınıfın ontolojik yapısına içkin kabul edilir (Bkz. Bourdieu, 2021:323). Zira her sınıf, bir Şeye önem ve değer atfetmesi gerektiğinde, kendine özgü önceliklerini şekillendirmesine yardımcı olan ve mukayeseli bir ötekini dışlama tavrını işleten yapısal motivasyonlara sahiptir. Başka bir ifadeyle, bir olguyu, bir hakikati ne kadar tam ve doğru kavramış ve de olağanüstü bir dille betimlemiş olursanız olun, eğer dünya sahnesinde bir alt sınıf üyesi olarak belirlediyseniz, sesinizi yukarıdakilere aşağı konumdaki bir noktadan duyurmaya çalışmanızın doğal bir sonucu olarak 'sonradan görme' durumuna düşme riskiniz hep vardır. Söz konusu sanat olduğunda da manzara buna çok benzer: Sanatın taşıdığı ezoterik mesajlara ancak alanın "içinden" gelen birtakım uzmanlar vakıf olduklarını düşündükleri için alanın "dışından" gelen sesler gürültü muamelesiyle karşılanma riskini

taşıır. Bu karşıtlığı yaratan genel ontolojik öncül, alt sınıflar temel hayatta kalma mücadelesi veririrken, üst sınıfların daha iyi yaşam standartlarını korumaya odaklanmış olmasından kaynaklanır kuşkusuz. Dolayısıyla sosyal sınıfların estetik kanonlarındaki karşıtlık da genel sınıfsal karşıtlığın bir uzantısından başka bir şey değildir. Mesela, 'seçkin' ve 'avam' sözcüklerinin, sıklıkla bu sınıfsal karşıtlığın üyelerinin birbirlerini tanımlarken kullandıkları yarı-örtük küçümseyici etiketler olarak kullanılması örneğinde olduğu gibi. Nihayetinde, bir diğerini dışlayarak kendini defaatle üreten bu karşıt sanat tanımlamaları, temelde neyin sanat olduğunu bulanıklaştırdığı için önde gelen tanımlama zorluklarından biri olarak karşımıza çıkar.

Sanatın *nasıl ele alınacağı* konusundaki temel zorluklardan bir diğeri, aktör-yönelimli bir analizin mi, yoksa yapı-yönelimli bir analizin mi daha sağlıklı bir sanat sosyolojisine imkân vereceğine ilişkindir. İnsan bilimleri alanındaki sanatla ilgili uzmanlar sanatın 'yaratıcı dehası' üzerinden gerçekleştirilen aktör-yönelimli bir görme biçimini benimsemeye meyilliyken, sosyal bilimciler tarihsel-toplumsal süreçte üretilen ve yeniden üretilen yapı-merkezli genel düzenlilikleri keşfetmeye izin veren bir görme biçimine sadık kalmayı tercih etmektedirler (Zolberg, 2018:20). Bu nedenle, sanat tarihi bölümündeki bir akademisyen ile sosyoloji bölümündeki bir akademisyenin sanat sosyolojisi ders muhtevallarının önemli ölçüde farklılıklar göstermesi olağandır. Tarihsel süreçte, muhtemel bir sanat sosyolojisinin gecikmeli şekilde ortaya çıkışı da, Şeyleri görme biçimine ilişkin sosyologlar arasındaki bu metodolojik duruşmanın Durkheim ve Weber'den beri hiçbir uzlaşmaya bağlanamamış olmasındandır. Zira gerek doğa yasaları gibi toplumun da mutlak yasaları olduğunu ve bunların keşfedilmesi gerektiğini salık veren Durkheimci pozitivist kuramlaştırmada, gerekse de Weber'in sosyologlara araştırma nesneleriyle aralarına mesafe koymalarını salık veren 'değerlerden arınmış' sosyoloji anlayışında sosyolojinin kapıları sanat gibi değer ve duygu yüklü fenomenlere büyük ölçüde kapalı kalmıştır. 1970'lerin sonundaki 'kültüre dönüş' hareketiyle 'sosyal' olan ile 'kültürel' olanı uyumlaştıran, daha mütevazı ölçekli ve disip-

linler-arası kuram üretimini salık veren paradigma değişikliğine kadar beklemek gerekti.

1970'lerden itibaren, sanatı neo-Marksist bir yaklaşımla ele alan sosyologlar sıklıkla tarihsel-toplumsal inşa süreçlerini önceleyen yapı-merkezli bir analiz biçimini benimsemişlerdir. Onlara göre, kendi doğasının ihtiyaçlarını karşılamak için çalışması gereken insanın zorlanmış, çarpıtılmış ve yabancılaştırılmış emeği, doğası itibariyle sahip olduğu 'yaratıcı' özünü kaybetmiştir. Başka bir ifadeyle, gönül vererek ve ciddiyetle girilen her insani faaliyetin, halihazırda sanatsal bir niteliği (yaratıcılığı) içinde barındırdığı varsayılır (Bkz. Vazquez, 1991:66; Wolff, 2000:23). Zira kapitalist ekonomi tarih sahnesinde belirene dek -ki bu on beşinci yüzyılın sonlarına denk düşmektedir- insanlık tarihinde zanaat ve sanat arasında henüz hiçbir ayırım yoktu; sanatsal eser anonim zanaatkarların ortaklaşa birikim sürecinin neticesi olagelmmişti (Hauser, 1999:14). Bu bağlamda, sanat nesnesi, tıpkı diğer nesnelere gibi tarihsel-toplumsal üretim sürecinin nihai bir ürünü olarak kavranır. Fakat kapitalist üretim biçimi, bir yandan, insan ediminin yaratıcılık özelliğini yok ederek insanı emeğine yabancılaştırmış, diğer yandan, artık hiçbir gerçek ihtiyacı karşılamaya yönelik olmadığı için işin doğasını bozmuş; hangi amaçla, ne kadar, kim için üretiliyor? şeklindeki emek sarfiyatının meşru sorularına doyurucu bir yanıt getiremediği için işi de insana yabancı kılmıştır. Hal böyle olunca, yaratıcılığın yalnızca sanatçı kesimine özgü bir şey olduğu yanılışına inanmak kolay hale gelmiştir (Wolff, 2000:25). Dolayısıyla Marksist sosyologlar için özünde sıradan insan ile sanatçı pratiği arasında yaratıcılık bakımından bir ayırım bulunmaz; bu ayrımı, bu eşitsizliği topluma yerleştiren bizatihi kapitalizmdir. Bu bakış açısı, zorunlu olarak muhalif araştırmacıları kapitalizmin maskesini düşürmek amacıyla yapı-merkezli analizlere öncelik vermeye yönlendirmiştir. Sonuç olarak, Marksist olsun veya olmasın, 1980'lerle birlikte akademik dünyada disiplinler arası çalışma eğilimlerinin gitgide güç kazanması, ampirik araştırma tekniklerinde yetkin sosyologlara disiplinin sınırları ötesindeki şeylere hem nicel hem de nitel bakışları birleştiren çok boyutlu bir gözle bakma fırsatı sağlamıştır.

Günümüz sosyologları bir Şeyin sosyolojik bir analizin kapsamına girmeye değer olup olmadığına nasıl karar veriyorlar? Bunun için hangi ölçütleri gözetiyorlar? Kuşkusuz sosyolojinin metodolojik kıstasları hakkındaki bu önemli sorulara dair, üzerinde herhangi bir uzlaşa sağlanmış, kusursuz ve eşsiz bir yanıt elimizde yoktur. Fakat disiplinin ortaya çıkışından günümüze dek geçen zamanda yürütülen çok çeşitli araştırmalar, belli birtakım ölçütleri öne çıkararak alanın uzmanları arasında doğal bir konsensüsün oluşmasına katkı sağlamış görünmektedir. Açıkçası, disiplinin total tarihsel birikimi, bir Şeyi sosyolojik kılmanın en temel şartının, o Şeyi araştırmanın amacıyla örtüşen bir 'kolektif bağlam' içine yerleştirmek olduğuna işaret etmektedir. Başka bir ifadeyle, ilgili olguyu değerlendirirken kolektif bağlam, bakış açımıza, yorum ve değerlendirmelerimize sosyolojik meşruiyet kazandıran en temel husustur. Sosyologların araştırmalarında sıklıkla kullandıkları belli başlı bağlamsal kıstasları şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1) Bir olguyu doğal ve toplumsal eşitsizlik kategorilerini gözeterek değerlendirmemize olanak sağlayan 'toplumsal sınıf/statü' bileşeni.
- 2) Toplumsal yapıp-etme biçimlerimizin (alışkanlıklarımızın) üretimine ve yeniden üretimine göre değerlendirmeye olanak sağlayan 'kültür' bileşeni.
- 3) Olgunun artzamanlı değişimlerini; süreklilik ve kopuşlarını hesaba katan 'tarihsel' bağlam.
- 4) Toplumsal ve politik tahakküm pratiklerini gözeterek değerlendirme yapmamıza olanak sağlayan 'iktidar' bileşeni.

Geçen çeyrek asırda bu dört bağlamsal kıstasa -araştırma nesnesiyle ilişkili olup olmama durumuna göre- bir beşincisi; 'toplumsal cinsiyet' bileşeni de dahil edilmiştir.²

Gerçekte toplum sözcüğüyle temsil olunan veya bu sözcüğün atf

² Dahası, günümüzde bir olgunun toplumsal cinsiyetle ilişkisini göz ardı eden çalışmalara 'eksik' gözüyle bakıldığını söylemek abartılı olmayacaktır.

yaptığı kendi başına somut bir varlık formu olmadığı için, söz konusu bağlamsal kıstaslar üzerinden kurulan karmaşık ilişkiler, her zaman için toplumun ve elbette onunla ilişkili her olgunun bilimsel incelenmesine meşru zemin sağlarlar. Başka bir ifadeyle, sosyologlar herhangi bir olguyu sosyolojik soruşturmanın kapsamına dahil etmek istediklerinde onu bu bağlamsal kıstaslar içindeki ilişkiyel görünümüleriyle ele almaya çalışırlar.

O halde, sanat olgusunu toplumsal bir analize tabi tutmak istiyorsak, ilk olarak, onu bu beş temel bağlamsal kıstasla ilişkiyel görünümüleri üzerinden değerlendirmemiz gerekmektedir. Örneğin, söz konusu bağlamsal kıstaslara göre muhtemel bir sanat sosyolojisinin görme biçimi, üst ve alt toplumsal sınıfların estetik yargularına (beğenilerine) ve yaşam tarzlarına odaklanır (Bkz. Bourdieu, 2021:323), sanat eserinin farklı toplumlarda nasıl ortaya çıktığını, ait olduğu çağın ruhunu yansıtan dinsel ve etnografik özellikleri karşılaştırır (Bkz. Read, 2018:45-68). Sanat piyasası ekonomisini (mezata) çeviren iktidar çevrelerinin pazarlanabilir sanat tarzlarının oluşmasına nasıl etki ettiğini hesaba katar (Bkz. Seçkin, 2021:1-175; Wu, 2019:86; Thompson, 2011:285). Sanatçının toplumsal cinsiyetinin içinde yaşadığı toplumda kariyeri açısından ne gibi avantaj ve dezavantajlarının olabileceğini gösteren anlatıların izini sürer (Bkz. Gorrill, 2020:99; Nochlin, 2008:119-159) ya da bir sanat nesnesi olarak beden algısının tarihsel süreçte dönüşen psiko-kültürel anlamlarına eğilebilir (Bkz. Leppert, 2007:113). Elbette tüm bu bağlamsal açıdan birbirini etkileyen ilişkilerin karmaşık doğasını betimlerken, tarihsel süreç içinde benimsenen birtakım yerleşik estetik teamülleri ve bu teamüllere başkaldıran avangart (yenilikçi) akımların gerilimli ilişkilerini de göz önünde bulundurlar (Bkz. Marcuse, 2008:10). Bununla birlikte, Batılı toplumlarda zamanla sanatın zanaattan özerkleşmesinin ve Batı dışı toplumlarda sanatın zanaatla birlikte kadim bir geleneği sürdürmesinin araştırılması, tarihsel bağlamı gözetken sanat sosyolojisi çalışmalarında sıklıkla üzerinde durulan klasik temalardır.

Bir sanat dünyası; sanatçı, eser, hami, küratör, koleksiyoncu, izlerkitle, eleştirmenler, taklit ve çoğaltım teknolojileri, malzeme ve tedarikçiler, atölyeler, telif haklarını koruyan sendikal birlik-

ler, açık artırma pratikleri, çeşitli değer biçme kıstaslarını içeren sanat piyasası koşulları, sanatçının ortaya çıkmasını teşvik eden veya engelleyen alan denetçileri³, kamu kurumları ve/ya özel sektör tarafından organize edilen ödül ve onurlandırma sistemi gibi çok çeşitli unsurların iş bölümü içinde olduğu bir camiadır (Becker, 2013:35). Sanatla ilgilenen sosyal bilim kökenli araştırmacılar, yukarıda sözü edilen bağlamsal kıstasları, bir bütün olarak sanat dünyasını oluşturan bu gibi unsurlarla karmaşık biçimlerde ilişkilendirmeye çalışırlar; bazen insan bilimcilere ilk etapta çok önemsizmiş gibi görünen bir Şeyden, -benimsedikleri sosyolojik imgelemin ufuk sınırlarını zorlama gayretlerinin meyvesi olarak analizlerine çok renkli ve çarpıcı içgörüler kazandırabilirler.

Amerikalı sosyolog George Ritzer de bir olgunun toplumsal görünümünü tüm yönleriyle analiz etmek için dört boyutlu farklı bir görme biçimi önermektedir: 1) Bürokrasi, teknoloji vb. büyük ölçekli maddi yapıları gözeten 'makro-nesnel' boyut, 2) norm, değer, kültür vb. maddi olmayan büyük ölçekli yapıları gözeten 'makro-öznel' boyut, 3) günlük yaşamdaki jest ve mimiklere ilişkin ortak davranış kalıpları ve etkileşim örüntülerine odaklanan 'mikro-nesnel' boyut ve 4) bireyin (bilinçdışı) zihinsel algılama, içselleştirme ve yeniden inşa süreçlerine odaklanan 'mikro-öznel' boyuttur. Toplumsal bir analize asıl gücünü verecek önemli noktanın, bu dört boyut arasında kurulacak olan diyalektik ilişkilendirme olduğunu söylemektedir (Ritzer ve Stepnisky, 2019:492). Şüphesiz, Becker ve Bourdieu gibi farklı geleneklerden olan sanatla ilgili sosyologlar, sanatçı, eser ve de sanat dünyasını oluşturan tüm diğer aktör ve kurumsal yapılar arasındaki etkileşimsel ve diyalektik ilişkilere odaklanan bu tür bir görme biçimini benimsedikleri için verimli ve çarpıcı analizler ortaya koyabilmiş-

³ İngilizcede *Gatekeepers* olarak yer edinmiş özel bir terim. İlgili alana kimlerin kabul edileceğine veya alana ilişkin bir statünün ve bu statünün sağlayacağı alan içi meşru eylem hakkının kimlere verileceğine alanın kurumsallaşmış kriterlerine göre değerlendirme ve seçme yetkisine sahip otoriteleri anlatmak için kullanılan bir kavram. Her alanda farklı isimlerle temsil edilir; orduda komutan, akademide bölüm başkanı veya danışmanlar, iş yerinde insan kaynakları ve patron, mutfak lezzetlerinde şef veya gurmeler şeklinde örnekler verebiliriz.

lerdir. Bu noktada önemli bir husus, sosyoloğun toplumsal analize (makro veya mikro) hangi düzeyden başlayacağını keyfiyetin değil; araştırma nesnesinin özgül koşullarının belirlemesidir. Örneğin, sanat eserinin teknolojik çoğaltım olanaklarıyla ulus-aşırı dolaşıma girdiği sanat piyasası ekonomisinin niteliklerini ortaya koymak isteyen bir araştırmacı, makro düzeyde bir bakış açısıyla yola koyulmak durumundadır (Bkz. Wu, 2019:439-465). Buna karşın, sanat eserinde sanatçıdan birtakım kolektif hafıza izleri bulmayı amaçlayan başka bir araştırmacı, psikanalitik ve biyografik boyutları kuşatan mikro düzey bir başlangıç noktasına öncelik vermek durumundadır (Bkz. Baker, 2014:93-116). Fakat burada toplumsal dünyayı böylesine dikine kesen hassas bir analiz yürütürken araştırmacılar birtakım açmazlarla karşılaşmaya da hazırlıklı olmalıdır: “Neredeyse her anlama uyabilecek düzeyde geniş olan yaklaşımlar ile anekdot olmasına ramak kalmış dar konulara veya geçici çıkarılara odaklanan diğer yaklaşımları bağdaştırmak da bunlardan biridir” (Zolberg, 2018:250).

Burada sanat dünyasını oluşturan tüm unsurlara tek tek yer vermemiz mümkün olmamakla birlikte izlerkitleye kısaca değinmemiz yerinde olacaktır. Zira izlerkitle edilgen bir ziyaretçi grubu değildir; bilhassa bir sanat eserine hak ettiği değeri biçme hadisesine etkin biçimde katılır. Zira katılım tutumunun kendisi, arz-talep ekonomisiyle yönetilen kapitalist bir dünyada ağırlığı fazlasıyla hissedilen başlı başına bir değer biçme hamlesini ifade eder. Fakat bunun yanında, izlerkitlenin sanat eserini deneyimlemeye değer görüp görmeme motivasyonu, eserin kendine özgü estetik niteliklerinin ötesinde; sanat eserine ustaca yazılmış bir hikâyenin, bir alt metnin büyüleyicilik kapasitesiyle de yakından ilgilidir. Başarılı bir hikâye anlatıcısı, yaratıcı drama pratikleriyle esere ilişkin miti izlerkitlenin imgesinde yeniden canlandırabilir. Örneğin, Efes Antik Kenti’ni kıdemli bir rehber uzman eşliğinde geziyorsanız, Makedonya kralı Büyük İskender ve emrindeki birliklerin yanınızdan geçerek şehri nasıl Perslilerden aldığını ve Perslilerin kaçarken şehri nasıl ateşe verdiklerini imgeleyebilirsiniz. Ayrıca, izlerkitleye dair bir diğer önemli husus da, sanatın alımlayıcısı durumundaki bu katılımcı birimin profiliyle ilgilidir:

İzlerkitle derken rasyonel seçim mantığıyla hareket eden, kısıtlayıcı geleneksel süreçlerden özerk ve bilinçli beğenilere sahip bireylerin toplamından mı söz ediyoruz? Yoksa kurumsal pazarlama manipülasyonlarıyla kolektif biçimde harekete geçirilen homojen bir kitleden mi bahsediyoruz?⁴ Bu soruya yanıt vermek için çok çeşitli ampirik araştırmaların gerçekleştirilmesine ihtiyaç vardır elbette. Burada kısaca izlerkitlenin her zaman düşünüldüğü kadar homojen bir yapıyı temsil etmediğini söylemekle yetinelim. Sonuç olarak, izlerkitlenin önemine ilişkin vurgu, sanatı tanımlarken sadece sanatçı ve eseri arasındaki fenomenolojik anlamsal bağa odaklanan tek boyutlu bir analizin nasıl çok daha renkli ve kapsamlı bir analiz fırsatını kaçırabileceğine dikkat çekmek içindir.

Muhtemel bir sanat sosyolojisinin önünde duran sorunlu noktalardan diğer biri de sanatın hangi dalıyla ilgili çalışma yapılacağına, karşılaşılabilecek güçlükleri ve gözetilecek noktaları farklılaştırmasıdır. Bu nedenle, sanatı sınıflandırma zorluğu kadar, spesifik bir sanat türünü ele alırken dikkat edilecek noktaların değişkenlik göstermesi de kafa karıştırıcıdır. Resim, heykel, mimari, tiyatro, müzik, dans, edebiyat, fotoğraf, sinema türlerinin her biri de, araştırmacıdan asgari düzeyde alan bilgisiyle harmanlanmış; özelleşmiş bir görme biçimi talep eder kuşkusuz. Zira sanatçı, eser, izlerkitle ve sanat alanının diğer aktörlerinin rolleri, işlev ve sorumlulukları önem ve öncelik açısından değişkenlik gösterir. Bazen sanatçı diğerlerine göre daha fazla öne çıkabilir, bazen kolektif bir üretim göz önüne serilir, kimi zaman sanatçı neredeyse yok gibiyken, başka bir durumda sanat pratiğine etkin biçimde dahil olabilir (Zolberg, 2018:110).

Bu kısmı tamamlarken sanatı sosyolojik boyutlarıyla ele alan en tanınmış sosyologlar arasında; Georg Lukacs, Georg Simmel, Max Weber, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Raymond Williams, Norbert Elias, Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu'yü

⁴ Bu iki zıt kutuplu seyirci tipolojisini tiyatro örneği üzerinden aşmaya çalışan bir analiz için bkz. Ranciere, J. (2021). *Özgürleşen Seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.). Metis Yayınları.

sayabiliriz. Burada anılan her bir sosyoloğun estetik kuramları yirminci yüzyıl boyunca ufuk açıcı tartışmalara katkı sağlamış, tez, makale ve kitaplara konu olmuş ve hala da olmaktadır. Bu çalışmanın kapsamı, söz konusu sosyal bilimcilerin fikirlerini etraflıca ele almaya yeterli değildir kuşkusuz. Buraya kadar sanat sosyolojisinin özerk bir alt disiplin olarak gelişimine hem katkı sağlayan hem de aksatan metodik noktalara kısaca temas etmeye çalıştık. Sonraki kısımlarda, önde gelen sosyologların *hangi* şeyleri, *nasıl* sanat sosyolojisinin kapsamına dahil ettiklerini, kimi ihtilafli noktaları nasıl aşmaya çalıştıklarını ortaya koymaya çalışacağız. Bununla birlikte, yukarıda sözünü ettiğimiz *bağlamsal kıstaslar*, üzerinde durduğumuz sosyologların sanat sosyolojilerinde her zaman aynı yoğunlukta bulunmayabilir ve aynı isimlerle temsil edilmeyebilir. Yoğunluğun bağlamsal kıstaslar arasında eşitsiz dağılımı genelde sosyoloğun seçtiği olgunun özgül doğasından ve konumundan ileri gelirken, bağlamsal kıstasların zayıf ve dolaylı şekilde hissedilmesi veya satır aralarına gizlenmiş olması, araştırmacıların hem felsefi soyutlama yetkinliği ile şiirsel bir anlatımı benimsemiş olmalarından hem de toplumsal analizlerinde kendilerine özgü kavramlar türetip bunları kullanmayı tercih etmelerinden kaynaklanmaktadır.⁵

Sanat Sosyolojisini Çerçevelemek: Kimler Neler Yaptı?

Sosyolojinin 'kurucu babaları' (Durkheim, Marx, Weber) sanatla ilgili kimseler olsalar da bu ilgilerini eserlerine nadiren yansıtmuşlardır. Durkheim sosyolojiyi özerk bir bilim olarak tesis etmek istediğinden, halihazırda felsefeden psikolojiye kadar tüm öteki disiplinlerle sosyolojinin arasında açık seçik ayrımlar belirlemeye çalışıyordu. Bu pozitivist eğilim, sanatın sosyoloji kapsamında ele alınmasını geciktiren bir ilk neden olarak görülebilir. İlginç

⁵ Bilhassa da Adorno, eserlerini kendini anlamak isteyen okurlarının adeta özel bir çaba sarf etmeleri gerektiğine inanmış gibi kaleme almıştır. Şeylerin yüksek düzeyde soyutlanmasına dayanan bu tutum, bugün çoğu sosyolog tarafından kabul görmemektedir artık. Dahası, günümüz sosyologlarının çoğunun, anlatım dilini açık seçik ve anlaşılır bir retoriğe dayandırmanın, olguları basite indirgemekle aynı şey olmadığına ilişkin bir kavrayışa sahip olduklarını söyleyebiliriz.

olan, sosyolojik yaklaşımı farklı olsa da, Marx'ın analizlerinin de bir tür belirlenimciliğe sahip olması neticesinde benzer bir metodolojik çelişkiyi barındırmasıydı. Ekonominin (altyapı) bir yanlış bilinç durumu olarak varsaydığı kültür (üstyapı) üzerindeki belirleyici ağırlığı, daha en başında 'dahi sanatçının' yaratıcı edimiyle ters düşen bir tezdi. Bu nedenle, daha en başından bizatihi Marx ve Engels'in "*kültürün ekonomik temelleri vardır* anlayışının oluşmasına katkıları çok önemlidir" (Danko, 2017:29). Sonuçta, bu çelişkiyi aşmak için kültürel alana daha fazla özerklik tanıyan (örneğin Vazquez gibi) neo-Marksist yorumların ortaya çıkmasını beklemek gerekecekti. Ancak yine de sanat sosyolojisine öncü niteliğindeki ilk katkı, metodunu toplumsal eylemi 'anlama' (verstehen) kavramı üzerine inşa eden Weber'den geldi. Her zaman için kutsal olan ile seküler olan arasındaki farklılıkları karşılaştırmaya odaklanan Weber, *Müziğin Rasyonel ve Toplumsal Kaynakları* [1921] adlı kitabında da benzer bir tutum benimsemişti. Fakat Weber burada müziğe ilişkin ayrı bir sanat kuramı geliştirmede. Daha çok, Batı toplumundaki toplumsal dönüşümlere ilişkin rasyonelleşme tezini, müzik ve toplum arasındaki ilişkilerde de doğrulamayı amaçlamıştı; Batılı ve Batı-dışı toplumların müzik tarzlarının (ahenkli akort dizgesi, tonalite, melodi aralıkları vb.) oldukça ayrıntılı bir teknik incelemesi üzerinden sekülerleşme ve rasyonelleşme eğilimlerinin tarihsel-karşılaştırmalı sonuçlarını ortaya koymaya çalışmıştır (Bkz. Weber, 2010:3-29).

George Simmel'de Psiko-Sosyal Sanat

Bir felsefeci, sosyolog ve sanat tarihçisi olan Simmel'in entelektüel yapısına birtakım psişik ve felsefi kategorilerin hâkim olduğunu görüyoruz (Ritzer ve Stepanisky, 2019:158). Yazılarında lirik bir retorik benimsemesi, yaşamın akışkanlığının altını çizen, otantik bir görme biçimini yansıtmaya çabasının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır (Jung, 1995:123). Simmel'in 1903 yılında kaleme aldığı *Metropol ve Zihinsel Yaşam* adlı makalesi, onun felsefi, sosyolojik ve estetik kabiliyetlerinin keşiştiği en önemli eserlerinden biridir kuşkusuz. Modern toplumu dakiklik, hesaplayıcılık, anonimlik, iş bölümü ve aşırı uzmanlaşmanın yol açtığı gayrişahsileşme olguları üzerinden çözümleyen Simmel'in en temel

kaygısı, idiyografiktir; yani modern kent yaşamının yaratımı olan bu nesnel kültürün tüm kurumlarıyla öznel kültür üzerinde üstünlük sağlayarak onu geriletmiş olmasına dayanır: Teknolojinin olanaklarıyla konfor ve niceliğin artması, bireyin özgül nitelikleri üzerinde tahakküm kurmuş; ruhsallık, incelik, yaratıcılık bakım-larından bireyin kişiliği eksilmiştir (Bkz. Simmel, 2015:157-161). Bu durum, Simmel'e göre tam anlamıyla bir *kültür trajedisidir*. Modernliğin bu tektipleştirici soğuk yüzü, Simmel'i 'sanat sanat içindir' düsturunu savunan bir özerklik politikasını ısrarla vur-gulamaya yöneltir. Michelangelo, Rembrandt, Georg, Böcklin ve Rodin üzerine yazdığı sanatçı monografilerinde insanın eşsizlik ve ikame edilemezlik niteliklerini ortaya koymaya çalışır. Sanat, kent yaşamının her bireyde yarattığı anonim veya 'genel' insan profilinden kaynaklanan bıkkın ve melankolik bir sinir harbine karşı onun bulduğu yegâne çözümdür. Simmel bizi sanat müzele-rindeki veya evdeki özel bir koleksiyonla inzivaya çekilmeyi salık veren terapötik bir estetik deneyime davet eder (Jung, 1995:123).

Jung'a göre her ne kadar Simmel sanatçının dehası ile eseri ara-sındaki psiko-etkileşimsel süreçlere özel bir önem atfediyor gibi görünse de, gerek sanatçı monografilerindeki gerekse eser ana-lizlerindeki 'tamamlanmamışlık' hissinden dolayı kendisi de zaman zaman tarihsel-toplumsal analizlere ve alımlayıcılar vb. gibi sanatın çeperlerdeki diğer unsurlara doğru açılmaktan geri duramamıştır (Jung, 1995:138). Sanatı sosyolojinin kapsamına al-dığımızda onu (Becker, Bourdieu ve diğer sosyologların yaptığı gibi) çeperlere doğru genişletmek; analizin merkezini salt sanatçı veya eserine tahsis eden anlayıştan uzaklaşmak kaçınılmazdır. Simmel de bunun farkında olduğundan *Sanat Sergileri Üzerine* adlı makalesinde "sanatsal olgunlaşmanın bütünlüğü, artık tekil kişi-liğe baktığımızda değil, ancak çeşitli sanatsal faaliyetleri bir araya getirdiğimizde sunabilir kendini" diyerek modern toplumda bü-yük sanatçıların yerini kitlesel etkinliklerin aldığıнын altını çizer (Simmel, 2017:84). O halde, muhtemel bir sanat sosyolojisi kapsa-mında yapılacak ampirik çalışmalara kuramsal bir ilham verme-si açısından Simmel'in felsefi soyutlamaları ile sanatın özerkliği üzerine yaptığı aşırı vurguyu paranteze alırsak, geriye sanatçı

monografilerindeki etkileşimci nüveler ile sanat sergileri hakkındaki mikro analizleri kalmaktadır. Sonuç olarak, modernitenin ilk sosyoloğu olması hasebiyle Simmel, sanatçı ve eserlerine ilişkin psikik çözümlemeleri, dahi sanatçı kıtlığına bağlı olarak sanatın kolektif etkinliğin bir ürününe dönüşümünü haber etmesi ve sanatın ruhu yatıştırıcı (terapötik) işlevini vurgulamaktan başka bir hareket noktası sunmuyor görünmektedir. Buraya kadar özetlediğimiz bilgiler ışığında, Simmel'in estetik görüşlerinin, sanat tarihi eğitimi almış olmasının da etkisiyle, sosyal bilimcilerden daha çok insan bilimcilerin görme biçimini genişletmeye katkı sağlayacak unsurlarla dolu olduğunu teslim edebiliriz.

Benjamin ve Adorno'da Muhalif Sanat

Muhalif sanat, alımlayıcısına (tercihen trajik veya mizahi bir formda) mevcut politik, ekonomik ve toplumsal konfigürasyonun eleştirisi üzerinden alternatif bir toplumsal düzen ihtimalini sorgulatma işlevini üstlenir; kapitalizmin manipülatif ve yabancılaştırıcı koşullarına maruz kalmış konformist izlerkitleyi, daha önce üzerinde fazlaca düşünmedikleri alelade fenomenleri başka türlü görmeleri, onlara karşı duyarlılık kapasitelerini artırmaları ve böylece yeni tutumlar geliştirmeleri için huzursuz eder. Unutulmamalıdır ki muhalif sanat, çok çeşitli sanat üretim biçimlerinden yalnızca biridir, önemli biridir kuşkusuz.⁶

İçinde yaşadıkları çağın sosyo-politik çalkantıları (ve bilhassa Yahudi olmaları) nedeniyle Frankfurt Okulu'nun sürgün eleştirel kuramcıları, sanatı, bir 'yabancılaşmadan kaçış yeri', 'direnişin mümkün eylem alanı' ve 'gerçekliğin kalesi' olarak görüyorlardı (Danko, 2017:35). Eleştirel kuramcıların hemen hepsi de sanatla ilgili eserler vermişlerdir elbette. Fakat biz burada estetik kurama katkıları açısından öne çıkan iki isim üzerine eğilmekte yetineceğiz: Benjamin ve Adorno. Bu iki eleştirel kuramcıya öncelikli bir yer vermemizin asıl gerekçesi, onların her birinin de sanat sosyolojisine doğrudan yön veren eserler üretmiş olmalarıdır.

⁶ Burada, sanatı yalnızca eleştirel veya muhalif bir tözle yarı-kutsal bir dokunulmazlık konumuna yükselten tekbenci önermenin, aslında politik koşullanmanın bir dışavurumu olduğunu da belirtelim.

Hem Benjamin'in 1919 yılında Bern Üniversitesi'ne sunduğu *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı* adlı doktora tezi hem de Adorno'nun 1967'de yayımlanan *Sanat Sosyolojisi Üzerine Tezler* adlı kitabı sanat sosyolojisinin içerimlerini belirlemeye yönelik doğrudan müdahalelerdir. Bununla birlikte, özgül sanat formları arasında Benjamin edebiyata ve Adorno ise daha çok müziğe olan ilgileriyle öne çıkmışlardır.

Walter Benjamin hakkındaki makalesinde Hannah Arendt (2018:17-18) "ve hiçbir toplum, bir sınıflandırma olmadan; nesnelere ve insanlar sınıflara ve belirlenmiş türlere göre düzenlenmeden doğru dürüst işlev göremez" diye belirttikten sonra takip eden satırlarda haklı bir imayla "Benjamin'in yazdığı her şeyde sorun, bu yazıların hepsinin *sui generis* (kendine özgü) olmasıdır" diyor. Zira Walter Benjamin edebi eleştiri ve dinbilimsel metin yorumlamalarından, dil ve çeviriye, sinemadan, radyo ve fotoğrafa kadar pek çok olgusal tema üzerine eserler kaleme almış, üretken bir yazardı. Fakat onun talihsizliği, eserlerinin hak ettiği değeri ölümünden çeyrek asır kadar sonra elde etmiş olmasıydı. Genelde yazılarına benzetme (teşbih), eğretileme (istiare ya da metafor) içeren alegorik bir tarz ve şiirsel bir retorik hakimdir.

Benjamin *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesinde teknik gelişmelerin sanat üretimini ve yeniden üretimini nasıl kökten biçimde dönüştürdüğünü; bu durumun da sanatın algılanma biçimlerini nasıl etkilediğini göstermeye çalışır. Ona göre sanat eseri, sahip olduğu 'şimdi ve burada' olma özelliğini; yani *aura*'sını (hale) yitirmektedir. Zira modern tekniğin imkanlarıyla çoğaltılan sanat eseri aynı zamanda fotoğraf, film, plak vb. araçlarla mobil bir nitelik kazanarak alımlayıcısının ayağına gidebilir hale gelmiştir. Fakat diğer yandan, tekniğin bu *aura* bozucu yeniden üretebilirlik gücünde -özellikle de fotoğra-

⁷ Benjamin'in sanat eserinin biricikliğini, hakikiliğini ve bir defaya mahsus canlılığıyla deneyimlenen anlık, özel atmosferi vurgulamak için kullandığı bir kavram. Benjamin aurayı şu şekilde betimler: "Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın özel atmosferini yaşamaktır" (Benjamin, 2018:172).

fın ortaya çıkışında- özgürleştirici bir politika olduğunu savunur: Öyle ki, antik çağda büyüsel-törenselleşmiş anlamlara sahip heykel vb. kült sanat eserleri, orta çağ Hıristiyanlığında lanetli putlar olarak algılanmıştı. Oysa ona göre modernliğin 'ilerici' ekonomi politikasının koşulları altında sanat eserlerindeki hakikiliği ve biricikliği gün yüzüne çıkaran çözümdürücü (veya sekülerleştirici) bir etki de barınmaktadır (Benjamin, 2021:57). Özetle, bir tek metafor (aura) etrafında ustaca dokuduğu bir anlatıyla bir yandan sanat eserinin tarih boyunca değişen üretim biçimlerine, yüklendiği dinsel anlamlara ve algılanma biçimlerine temas eder, diğer yandan modern tekniğin sadece sanat eserinin büyüleyici niteliği üzerindeki yıkıcı etkisini değil, aynı zamanda da alımlayıcının görme biçimi üzerindeki yenilikçi kapasitesini de vurgular.

Benzer şekilde, aynı poetik anlatım tekniğini *Pasajlar* kitabındaki *flâneur* kavramını işlerken de kullanır. Benjamin'in *flâneur* betimlemesi kent yaşamının aylak, avare gezgini üzerinden modernliğin katı rasyonelliğine yönelik bir eleştiriyi içerisinde barındırır. Evveleminde *Pasajlar* (*arcades*) antika dükkanları, ücretli stantları, dekoratif cam tavanları, süslü demir sütunları, yan yana dizili binaları ve aralarındaki yürüyüş yollarıyla çok çeşitli ticaret ürünlerine ev sahipliği yapan Paris'in cadde ve sokaklarını betimler. İzlerkitlede tehditkâr ve heyecan verici duyguları uyaran bu gösterişçi tüketim merkezi, günümüz alışveriş merkezlerinin prototipidir adeta. Pasajlar, endüstri kapitalizminin akışkan bir formu; yeni teknoloji yardımıyla seks, alkol ve kumarın geçici moda tarzları üzerinden alıcı bulduğu bir meta fetişizminin kendini açma biçimidir (Hayward, 2009:165-166). Bu noktada avare gezgin, sanki çok matah bir şey peşindeymişçesine organize bir telaş içinde koşuşturan kent kalabalıklarının dakikliğine, hesapçılığına, sürekli kendini tekrar eden monotonlaşmış çalışma yaşamlarına ve ön-belirlenmiş serbest zaman faaliyetlerine karşı bir başkaldırıyı temsil eder. Kamusal ve özel yaşam sınırlarının belirsizleştiği bu cadde ve sokaklarda rahat tavırlarıyla kendini evindeymişçesine huzurlu hisseder. "Eğer pasajlar yapılmısaydı" der Benjamin,

flâneur gibi dolaşmanın önem kazanması herhalde çok güç olurdu. 1852 tarihli ve resimli Paris rehberinde şu satırlar

yer almaktadır: “Endüstriyel lüksün yeni sayılabilecek bir buluşu olan pasajlar, bina kitlelerinin arasından geçen, üstü camla örtülü, mermer kaplı geçitlerdir; bina sahipleri bu türlü spekülasyonlar konusunda aralarında uzlaşmaya varmışlardır. Işığın yukarıdan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkanlar yer almaktadır; böylece bu türden bir pasaj, kendi başına bir kent, küçük bir dünya demektir.” Flaneur’un evi işte bu dünyadır. (Benjamin, 2021:131).

Peki ev niçin bu denli önemli bir mekandır? *Mekânın Poetikası*’nın yazarı Gaston Bachelard’ın (1996:34-35) betimlemesiyle; “ev olmasaydı insan dağılıp giderdi. [...] İnsan dünyanın ortasına bırakılmadan önce, evin beşiğine yatırılır. Kurduğumuz düşlerde evi her zaman bir büyük beşik olarak düşünürüz.” Dolayısıyla Arendt’e (2018:39-45) göre, çalkantılı Almanya’dan iltica etmek zorunda kalan sürgündeki Benjamin, *homme de lettres*⁸ olma yolunun kendini evde hissetmekten geçtiğinin farkındaydı. Bu yüzden avare gezelerin ‘büyük beşiği’ olan Paris sokak ve caddeleri, Benjamin’e söz konusu evde olma hissini veriyor, bu da onun flaneur’e bahsettiği özgürlükte kendini dışa vuruyordu adeta. Yerleşik modern teamülleri serkeş tavırlarıyla yapı-bozuma uğratan pasajların sakini, üstelik başka herkesi çemberin dışından⁹ gözlemleme; ve özerk hayal gücüyle değerlendirme imkânına da sahipti.

*

Öte yandan, olgunlaştırdığı sosyoloji anlayışında Adorno’nun pozitivist nesnelcilik teamüllerine itibar etmemesi, onun sanat ve toplum arasındaki ilişkileri çok daha özerk ve disiplinler-üstü bir yerden ele almasını kolaylaştırmıştır. Aynı zamanda bir müzisyen olan Adorno’nun müziğe ve müziğin teknik diline çok küçük yaşlardan itibaren hâkim olduğu göz önüne alındığında, yazılarının hangi kısımlarını müzisyen ve hangi kısımlarını sosyolog olarak ele aldığını anlamak oldukça güçleşir. Adorno, düşünürken ve ya-

⁸ Tüm zamanını ve enerjisini kitaplara; edebiyata ve entelektüel etkinliklere vakfetmiş arif insan.

⁹ Bu ifadeyle Paris’te hâkim olan sosyo-kültürel teamüller vurgulanmaktadır.

zarken ayırdığı zamana, harcadığı emeğe karşın okuyucusundan özel bir anlama gayreti; uzmanlaşmanın ötesine geçen disiplinler-üstü ve bütüncül bir bilgi birikimi talep eder adeta.

Ölümü nedeniyle tamamlanmadan yayımlanan *Estetik Kuram* adlı eserinde derli toplu bir kuram geliştirmeyi amaçlayan Adorno, sanatta faili sınırlandıran tarihsel-toplumsal teamüllere karşı özgürleştirici bir işlevi yerine getirebilecek potansiyel bir siyasa görüyordu. Toplumun bağrından doğan sanat, tarihin bir noktasında özerkliğini elde etmişti ve bundan sonraki politik işlevini, toplumun esas kurtuluşu için yine toplumun nesneleşmiş üyelerine *rağmen* gerçekleştirmek zorundadır. Adorno bunu kısaca şöyle özetler, “sanat, toplumun, toplumsal bir anti-tezidir” (Akt. O’Conner, 2022:216). Elbette bu özgürleştirici politik işlev, ciddi ve sahici karaktere sahip bir sanat formu tarafından hayata geçirilmelidir. Yoksa Adorno, ticari amaçla üretilip dağıtılan popüler sanatsal ürünleri kitlelerin aldatılması işlevini gören manipülatif metalar oldukları gerekçesiyle her zaman reddeder. Zira kültür endüstrisi ürünlerinin amaçları ve taşıdıkları nitelikler, hedef kitlede istendik duygu ve davranışları ortaya çıkarmak üzere üretici güçler tarafından dışsal olarak ön-belirlenir. Sanat eseri, sanatçının yetenek ve becerilerine ilişkin kökensel bağlamından kopartıldığında öteki şeyleşmiş tüketim ürünlerinden hiçbir farkı kalmaz artık. Birbirine benzeyen çok çeşitli film, müzik vb. popüler kültür ürünlerinin 7 yaşındaki bir çocuk tarafından bile tahmin edilebilirliğe sahip olması, devamlı kendini tekrar eden olay dizgelerini sahici olmamanın bir kanıtı olarak görür. Popüler kültür, mevcut düzenin sürdürülmesinde deyim yerindeyse, toplumu ayakta uyutmanın propaganda faaliyeti olarak görülür (Bkz. Adorno ve Horkheimer, 2010). Ayrıca, onun sanata yüklediği özgürleştirici politik işlev, müzik sosyolojisinde açık seçiktir. Adorno şöyle der: “Müzik kendi toplumsal gerçeklik içeriğini, muhalefet yoluyla ve kendisinin toplumsal sözleşmesini ilga etmekle kazanır” (Akt. Blomster, 2006:504).

Adorno’nun müzik sosyolojisi, hangi müziğin toplumun halini yansıtmak suretiyle onu dönüştürebilme potansiyeline sahip olduğu ve hangi müziğin müşteriye satılmak üzere pazar için

üretildiği arasında açık bir ayrıma dayanır. İlkini 'ciddi' müzik ikincisini ise 'hafif' müzik olarak adlandırır. İlki klasik müzik iken ikincisi (köklerine yabancılaşmış) caz müziktir. Adorno'nun (büyük ölçüde Schönberg'in müziğinden ilhamla) kavramsallaştırdığı atonal müzik felsefesi, parçanın bütünle uyumlu olma mecburiyetini tümünden ortadan kaldırarak, deyim yerindeyse, "ezber bozar"; sonuçta alışıldık ahenkli müzik dizgesinin yapı-sökümü, doğası itibariyle dinlemesi zahmet gerektiren öngörülemez bir tarz ortaya çıkarır. Burada öngörülebilirliğin kıstası, notaların tonlaması ile zamanlamanın belli bir sürekliliği mi yoksa kopuşları mı temsil ettiğine ilişkindir. Elbette bu müziğin tarihsel-toplumsal olaylara dair anlatmak istedikleri vardır: Adorno, Schönberg'in *Varşova'da Sağ Kalanlar* adlı eserini dehşetin en acıklı şekline (Yahudi Soykırımına) karşı müzikle direnmenin olağanüstü örneklerinden biri olarak görmek suretiyle, ciddi müziğin kalitesini toplumsal travmaları dillendirme ve ezber bozma kapasitesiyle ilişkilendirir (Adorno, 2018:210). Fakat Adorno'nun tüm çalışmalarında benimsediği yüksek eleştirel potansiyeli ya da kendi tanımıyla negatif diyalektik tutumu onu o kadar idiyografik bir doruk noktasına taşır ki, (Örneğin caz müziğin reddiyesi gibi) yadsıma tutumunun bu radikalliği, onun son derece karamsar ve seçkin bir entelektüel olarak yaftalanmasına neden olur (Bkz. Zolberg, 2018:91).

Yakın Dönem Sanat Sosyolojisi: Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu

Becker, sanat dünyalarını bir grup insanın Şeyleri ortak edimleriyle ürettikleri kolektif bir faaliyet olarak tanımlar. Ona göre çözümlenmesi gereken başlıca soru, bu kolektif faaliyetin nasıl koordine edildiğidir. İkinci çözümlenmesi gereken düzey, çeşitli sanat dünyalarının karşılaştırmak suretiyle bu dünyaların örgütlenmelerindeki benzerlik ve farklılıkların keşfedilmesidir. Son olarak açıklığa kavuşturmak istediği şey ise artzamanlı olarak kendini üreten ve yeniden üreten bu kolektif faaliyet biçimlerinin tarihsel sürecinin analiz edilmesidir. Bunlar -yani kolektiflik, tarihsellik ve karşılaştırma- Becker'in sosyolojik imgelemine nasıl kullandığının iyi tanımlanmış bir ön gösterimidir. Öte yandan,

çalışmasında sanatın ağırlığının geride kalmaması adına ve estetik deneyimle sosyolojik imgelemi desteklemesi gerektiğini düşündüğünden fotoğrafçılık kursuna da gitmiştir: “Fotoğrafçılık, sanat dünyaları hakkındaki fikirlerimi soruşturabileceğim bir laboratuvar haline geldi. Günden güne içine girdiğim dünyaya dair öğrendiklerim, önceden aklımda olan soruların yanında, hiç sormamış olduğum sorulara da yanıt verdi” (Becker, 2013:15).

Peki bir sanat dünyasını oluşturan unsurlar nelerdi? Bir sanat eserinin ortaya çıkmasına yardımcı olan sosyal aktörler kimlerdir? Becker sanat dünyasında belli bir sanat eserinin ortaya çıkması veya icrası için elzem olan ve belirli bir iş bölümüne sahip bileşenlerin¹⁰ etkileşimsel örgütlenmesine dayanan bütüncül bir ağın varlığına dikkat çeker. Becker’ın yöntemi, örgütsel akışı aksatan unsurların analizi üzerinden sanat dünyasının yürürlükteki teamüllerini (onun ifadesiyle “sanatsal kalıpları” – *conventions*) keşfetmeye dayanmaktadır. Becker’ın bunu nasıl yapması gerektiğini gerçekten iyi bildiğini metodolojisini açık seçik ifade eden şu satırlarından anlıyoruz:

Saha çalışması yapan araştırmacılar, şikayetlerin örgütlü faaliyetleri anlamak için özellikle iyi veriler olduğunu bilirler. Bunun nedeni nedir? Çünkü örgütlenmeler işlerin yapılma yolu olarak herkes tarafından bilinen, birlikte iş yapmanın düzenlenmiş usullerinden ibarettir. Katılımcılar bu usulleri veri kabul ederler -bu usuller sanat bağlamında sözünü ettiğim “geleneklerdir”- ve diğer insanlar buna uygun olarak davranmadıklarında düzenleri bozulur ve sinirlenirler. Şikâyet ederler ve bu şikayetler “orada şeylerin yapıldığı yol” olarak neyin veri kabul edildiğine açıklık getirir (Becker, 2013:18).

¹⁰ Bunlar, sanat eserinin yapıldığı malzemeler, tedarikçiler, dekor ve kostüm üreticileri, sanat piyasasına yön veren tacirler, hamiler, küratörler, izlerkitle, editörler, eleştirmenler, koleksiyoncular, alan denetçileri gibi çok geniş bir yelpazeden oluşmaktadır. Becker mülakatlardan ve etnografik araştırmadan topladığı verilerin desteğiyle bu bileşenlerin pek çoğunu ayrı ayrı ele almıştır. Biz ise burada amacımıza uygun biçimde onun yöntemini göstermekle çalışmamızı sınırlamak durumundayız.

Sanat eseri, stüdyosunda tek başına çalışan bir dâhi sanatçının gizemli bir yaratım sürecinin nihai ürünü olmaktan ziyade, -tıpkı dağıtım, sergileme ve icra süreçleri gibi ve sanatçının kendisinin de dahil olduğu- kapsamlı bir iş bölümüne dayanan ve birlikte işleyen bir üretim sürecinin neticesi olarak kavranır. Bu nedenle, sanat eserlerinin anlamı, onları yaratan sanatsal teamüllerin içine gömülüdür. Becker dört sanatçı tipolojisi belirlemiştir. Bunlar; entegre profesyoneller, uyumsuzlar, halk sanatçıları ve naif sanatçılardır. Entegre sanatçılar, sanatı için gerekli kaynaklara erişimde pek de zorluk çekmeyecek kadar sanat dünyasının merkezinde yer alırlar. Olası izlerkitlenin, sektörün veya devletin beklentilerini karşılamaya yönelik bir tutum benimserler. Dolayısıyla da eserlerinde sanatsal teamüllere uyumlu bir tarzı yansıtırılar. Buna karşın, her sanat dünyası, ait olduğu dönemin, mekânın ve sanat dalının mevcut teamüllerinden memnuniyetsiz, sıra dışı sanatçıları da barındırır. Uyumsuzlar, getirmek istedikleri yenilikler sanat dünyasının diğer paydaşları tarafından aykırı görülüp reddedilmesi muhtemel olduğundan eserlerinin izlerkitleye dağıtımı, editör incelemesi vb. süreçlerde güçlük çekenlerdir. Halk sanatçıları ise sanat dünyasının sınırlarının dışındadırlar. Genellikle yerel topluluktan olan bu insanlar kendilerini sanatçı olarak bile görmezler; asgari düzeyde sosyalleşme işlevini yerine getirecek kadar dans edebilen, şarkı söyleyebilen anonim kimselerdir. Hatta, Becker yöresel ev hanımlarının yorgancılık etkinliğini halk sanatçılığının bir örneği olarak uzun uzadıya anlatır. Naif sanatçılar, sanat dünyasıyla hiçbir bağına sahip değildirler. Bir sanat dalında akademik eğitimleri yoktur fakat bir şekilde becerilerinin farkına varıp kendilerini yetiştirmiş, deyim yerindeyse, alaylı kimselerdir. Genellikle alt sınıf üyesi olduklarından üretimlerinin nasıl bir sanata karşılık geldiğinin, eserlerini kimlerin takdir edebileceğinin ve bu eserleri dağıtım zincirine nasıl dahil edeceklerinin bilgisine sahip değildirler (Becker, 2013:276-321).

Öyle görülüyor ki, sanat eseri kadar sanatçının toplumsal konumuna ilişkin profili de muhtemel bir sanat sosyolojisinin geniş kapsamlı görme biçimi içinde yer almaktadır. Sonuç olarak, Becker ilkelerini kendi icat ettiği sanat sosyolojisinin amaçlarına (sa-

nat dünyasının kolektif içeriminin analizi, tarihsel süreçteki kademeli değişimlerin analizi ve bir sanat dünyasını başka bir sanat dünyasıyla karşılaştırma) kitap boyunca bağlı kalmıştır.

*

Bourdieu ise çalışmalarında hemen her zaman kullandığı (ilişkisel) yönteminin temelini, Gaston Bachelard'ın bilim felsefesinden ödünç aldığı epistemolojik bir formüle dayandırır: Sosyolojik olgu, elde edilir (kopuş), inşa edilir ve doğrulanır. Sosyologların içinde oldukları sosyal evrene aşına olmaları, algı ve olgu arasındaki ayrımı gözetebilmelerinin önünde duran ciddi bir engeldir. Bu nedenle onların araştırma nesnelere karşı epistemolojik bir teyakkuz halinde olmaya; yani araştırma nesnesiyle ilişkisinin farkında olup mesafe koymaya başka herkesten daha çok ihtiyaçları vardır. Bunun için, Bourdieu'ye göre, araştırmacının nesnesine yönelik ön-yargısal, duygusal açıdan reaksiyon gösterme olasılıklarını; başka bir ifadeyle, olgunun önceden inşa edilmiş verili gerçekliğine bilinçdışı bir şekilde kendini kaptırma eğilimini devre dışı bırakmasının yolu, bilimin araçlarını kendi egosantrik eğilimleri üzerine çevirmekten; böylece de sosyolojik görme kabiliyetini oto-denetim yetisiyle donatmak suretiyle yenilemekten geçer. Nesnelci ve öznelci yaklaşımlara bu şekilde (dilsel) mesafe koyma tutumu, bu kopuş, araştırma nesnesinin kazanılması demektir. Ancak bu koşulda (ikinci aşamada) araştırmacı, nesnesini toplumsal sınıf konumları ve yaşam tarzları arasındaki müteakabiliyet (yani birbirinde karşılığı olma veya örtüşme) ilişkisine dayandırmak suretiyle özgürce inşa edebilecek hale gelir. Bu inşa sürecinde, bir yandan, çözümlenmesi son derece elzem olan tahakküm ilişkilerini ifşa ederken, diğer yandan, süreci mülakat analizleri ve etnografik verilerle sistematik biçimde donatmak suretiyle üçüncü ve son aşama olan kanıtlama koşulunu yerine getirmiş olur (Bourdieu ve ark., 1991:13-68). Bourdieu ve arkadaşları bu epistemolojik ilkenin her araştırmacı tarafından ve her araştırma nesnesine uygulanabilir bir *modus operandi*'yi (işleyiş tarzını) yansıttığını düşündükleri için sosyolojiyi bir zanaat olarak değerlendirirler.

Bourdieu'nun yöntemi ve sanata ilişkin çalışmaları üzerine ka-

leme aldığı makalesinde kendisi de aynı epistemolojik ilkeyi benimseyen Emrah Göker (2007:525) Bourdieu'nun *Fotoğrafçılık: Orta-Karar Bir Sanat, Kültürel Üretim Alanı ve Sanatın Kuralları* adlı eserlerini yine aynı formül ışığında analiz etmiştir. Burada Göker'in Bourdieu'nun bu üç eseri hakkındaki analizinin önemli noktalarına kısaca değinmekte fayda vardır.

İlk eserinde Bourdieu fotoğrafçılığın sosyolojik bir olgu olarak nasıl kurulabileceğini gösterir; fotoğraf çekme pratiğine atfedilen psşik öznel anlam ve motivasyonları *sınıf habitusuyla* ilişkisi bağlamında analiz etmeye çalışır. Fakat Göker'in (2007:532) tespitine göre, öznelliliğe mesafe koyduğu kadar şiddetli biçimde, -alan kavramını henüz icat etmediğinden ve 1960'lı yılların konjonktürden ötürü- Marksist yapısalcılıktan kopuşu sağlayacak yeterlikte bir eleştirel tutum sergileyemez henüz. Bu çalışmada ilk önce, Fransa'nın çeşitli toplumsal sınıflarına özgü fotoğrafçılık pratiklerini soruşturan etnografik veriler toplanır, sonra fotoğrafçılık kulüplerinin tutumları araştırılır, son olarak da profesyonel fotoğrafçılık koşulları ve pratikleri üzerinden estetik ve ticari tutumlar değerlendirilir. Sonuçta ortaya, işçi/köylü, orta ve burjuva sınıflarının fotoğrafçılığı farklı şekillerde algılayıp meşru kıldıklarını gösteren bir toplumsal analiz biçimi çıkar: Burjuvazi, ona küçültücü bir anlam atfettiğinden dışlarken, işçi/köylü sınıfı ona kent seçkinliğini temsil ettiği gerekçesiyle mesafelidir. Nihayetinde fotoğrafçılık, işçi/köylü sınıfıyla araya mesafe koymanın ve mevcut toplumsal konumunu yükseltmenin bir aracı olarak orta sınıfın sahiplendiği *orta-karar* bir sanat olarak kavramsallaştırılır (s.534).

Göker son iki eseri, *Kültürel Üretim Alanı ve Sanatın Kuralları*'nda da Bourdieu'nun aynı epistemolojik ihtirasın peşinden gittiğini söylemektedir. Bourdieu hem sanat eserinin biricikliği ile dahi sanatçının yaratıcı edimine dayalı fenomenolojik anlam ve yorumlar üreten öznelci yaklaşımlardan hem de metinler-arasıyla sıkışık kalan Foucaultcu söylem analiziyle Saussurecü dilbilime dayalı nesnelci yaklaşımlardan, sanat ve sanatçının gömülü olduğu özgül tarihsel-toplumsal bağlamlara gereğince eğilmedikleri gerekçesiyle kopar. Artık, bu geç dönem çalışmalarında "alan" kav-

ramının da devreye girmesiyle habitus ve alan kavramları arasındaki diyalektik ilişkiler ortaya konulmaya çalışılır. İster fotoğraf, sinema, heykel, ister müzik veya edebiyat olsun, Bourdieu'ya göre bir kültürel üretim alanının iyi tanımlanması; tahakküm ilişkileri içindeki yerinin analiz edilmesi gereklidir. Akabinde, bu alandaki aktörlerin meşru rekabet ilkelerine denk düşen alanın kendi içsel koşulları ele alınmalı, son olarak da alandaki aktörlerin habitusları incelenmelidir. Bir alandaki aktörlerin sahip oldukları (sosyal, ekonomik, kültürel ve simgesel) sermaye türleri ise alandaki konum alışları ve stratejik hamleleri etkileyen kozlardır.

Bourdieu'ya göre 19. yüzyıldan 20. yüzyıla doğru sanatın endüstrileşmesiyle birlikte Fransız edebiyat alanında iki alt-alan belirmiştir. Baudelaire ve Flaubert gibi çeşitli yazar, şair, ressam vb. sanatçıların, estetik ürünlerin metalaşmasına ve gösterişçi tüketimi özendiren sosyete (burjuva) yaşam tarzına ilişkin eleştirilerini inceler. Birinci alt-alanda sanatın sanat için yapıldığı sınırlı bir üretim varlığını sürdürürken, diğerinde amaçlar ve araçların yer değiştirdiği (piyasa için sanat) büyük ölçekli bir üretim söz konusudur. Kuşkusuz gelişen kültür endüstrisi, nitelikten niceliğe doğru bir azalmaya işaret etmektedir. Sınırlı üretim alt-alanında üretilen eserler kendi kitlelerini oluşturma ilkesine dayanırken, büyük ölçekli üretim alt-alanı kitle için üretimin yapılmasına dayanır. Bu bağlamda, sanat türlerinin ticari hiyerarşisi (tiyatro, roman, şiir) ile saygınlık hiyerarşisi (şiir, roman, tiyatro) arasında ters yönlü bir ilişki olduğunu öne süren Bourdieu, bu türlerin, sanatın niteliği ile ücret ilişkisine, izlerkitlenin hacmine ve toplumsal niteliğine, üretim döngüsü uzunluğu ile sembolik kazancın hızına göre belirlendiğini öne sürer ve ekler: "Aslında, kültürel bir etkinliğe bağlanan saygınlık, kitlenin hacminin büyümesiyle ve özellikle de toplumsal dağılımıyla düşme eğilimine girer" (Bourdieu, 2020:215).

Bununla birlikte, toplumsal analizini üçüncü epistemolojik aşamaya; yani sanatçıların toplumsal konumlarının incelenmesine doğru yöneltir: "Sahip oldukları ekonomik ve kültürel sermayeler arası denge yüzünden ne burjuvaziye ne de emekçi kesimlere dahil olan, 'ortada' konumlanan sanatçıların 19.yy'da geliştirdik-

leri bu çifte reddiye değişik bir 'saf estetiğin' icadı ile sonuçlanır" (Göker, 2007:548). Adorno'nun da 'seçkin' olarak yaftalanmasına neden olan aynı 'ortada' kalmanın neden olduğu bu ekonomik-kültürel sermayenin tuhaf dengesi değil miydi? Mesela, Flaubert hayatının sonuna kadar geçimini sağlamak için çalışmasına gerek olmayacak bir miras devralmıştı. Bu ekonomik sermaye, kuşkusuz onun edebi eserler üretmesi için gereken zamanı ayırmasında etkili olduğu kadar, edebi eserlerini yayınlamak istediğinde alandaki editörlerin ticari kaygıları karşısında, muhtemelen eserleri üzerinde kendine daha fazla tasarrufta bulunma hakkı da sağlamıştır.

Sonuç Yerine

Sanatla ilgili sosyologların aynı zamanda sosyolojik metodoloji üzerine çalışmış kimseler olmaları bir tesadüf mü? Sanata ilgi duyan araştırmacılar, öznellik ve nesnellik arasında -zaten sosyal bilimlerin doğası itibariyle çok da açık seçik olmayan- meşru 'kabul edilebilirliğin' sınırlarında çok daha fazla vakit geçirirler. Bu araştırmacılar için sanat eserinin verdiği mesajı aldıktan sonra kapıyı dışarıdan kapatmak her zaman o kadar kolay olmayabilir. Bu araştırmacılar, nesnesiyle arasına mesafe koyması anlamına gelen bilimsel ciddiyet ve sorumluluğun gerektirdiği kayıtsızlık tutumu ile başarılı bir sanat eserinin kışkırtmak istediği duygulara bilinçdışı bir şekilde kapılıp gitme özneliği arasında bocalama riskini her zaman taşırlar.

Yine de muhtemel bir sanat sosyolojisinin şu türden sorulara yanıtlar bulmayı amaçladığını görmüş olduk: Sanat eseri üretildiği dönemin tarihsel-toplumsal koşullarını yansıtıyor mu? Belli bir sanat türü farklı toplumsal sınıflar için gerçekten farklı anlamlara sahip midir? Bireyleri diğer meslekleri değil de sanatçı olmaya teşvik eden kolektif nedenler nelerdir? İçinde bulunduğu toplumda sanat türleri arasında bir hiyerarşi keşfedebiliyor muyuz? Sanat eserinin seri üretimi, niteliğini nasıl etkiliyor? Bir sanat dünyasını oluşturan nelerdir? Bu unsurlar nasıl organize olmaktadır? "Büyük sanatçı" mefhumu yerini bugün tümüyle kitlesel etkinliğe mi bıraktı? Mevcut sosyo-politik düzenin eleştirisini üstlenen muhalif sanatın karşılaştığı sorunlar nelerdir?

Sınıf habitusunu çözümlmek için sanatçı biyografileri bize neler anlatabilir? Sanatın bir toplumun kutsallarıyla nasıl bir ilişkisi vardır? Seküler sanatın toplumsal işlevleri nelerdir? Yüksek sanat ile popüler sanatı ayıran unsurlar nelerdir? Bu ayırım günümüzde de varlığını sürdürüyor mu? Müze ve sanat sergilerinin toplumdaki yeri ve önemi nedir? Küresel iktidar çevrelerinin ve devletlerin sanat piyasası ekonomisi üzerindeki etkileri nelerdir? vb.

Özetle, o halde sosyologlar, eşzamanlı olguları benzerlikleri ve farklılıkları açısından karşılaştırabilecekleri gibi, artzamanlı olguları da benzerlikleri ve farklılıkları açısından karşılaştırabilirler. Toplumsal analizde sürekliliklere vurgu yapabilir ve/ya kopuşlara dikkat çekebilirler. Seçtikleri araştırma nesnelere göre toplumsal analizlerini, mikro düzeyle veya makro düzeyle sınırlı tutulabilirler ya da her iki düzeyi birden çok katmanlı bir mantık dizgesiyle iç içe dokuyabilirler. Ayrıca, toplumsal bir analiz, kavram üretici kuramsal gücünü ampirik verilerden türetebileceği gibi, tarihsel-toplumsal bağlamların deneyimsel ve ilişkişel dinamizmine de dayandırabilir. O halde, sanatsal olguları sosyolojik bir görme biçimiyle ele almanın çapı, bu çok-boyutlandırma yollarıyla sanatçı ve eseri arasındaki ezoterik ilişki sınırlarının dışına doğru genişler. İster bir heykel, resim ya da fotoğraf olsun, isterse edebi yazı, şiir veya müzik olsun, sanat eseri, varlığının gömülü olduğu bağlamların gün yüzüne çıkartılmasıyla, yaratımındaki amaç her neyse, bunun ötesinde birtakım anlamları temsil ettiği görülür. Biz bu kısa çalışmada, sanatla ilgili önde gelen sosyologların sanatsal bir olguyu sosyolojik açıdan görünür kılmalarına olanak veren bağlamsal kıstasları nasıl maharetli biçimlerde kullandıklarını göstermeye çalıştık.

Kuşkusuz sosyoloji sanatı kapsadığı gibi sanat da sosyolojiyi kapsamalıdır. Genel sosyolojik eserlerin üretim sürecinde belirlenen rasyonel varsayım ve argümanlar, okuyucusundan talep ettiği haklılığı kazanmak için, sanatsal anlatım biçimiyle donatılmış yetkin bir hitabetin okuyucusunda beğeni duygusunu uyandırmasına da ihtiyaç duyar muhakkak.

Kaynaklar

- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner, E. Ö. Karadoğan, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Adorno, T. W. (2018). *Müzik Yazıları – Bir Seçki*. (Ş. Öztürk, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Arendt, H. (2018). “Önsöz. Walter Benjamin:1892-1940.” (T. Tayanç, Çev.). *Walter Benjamin Kitabı: Seçme Yazılar* içinde. Dipnot Yayınları, s.14-78.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (A. Derman, Çev.). Kesit Yayıncılık.
- Baker, U. (2014). *Sanat ve Arzu*. İletişim Yayınları.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2021). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2018). *Walter Benjamin Kitabı – Seçme Yazılar*. (T. Tayanç, Çev.). Dipnot Yayınları.
- Blomster, W. V. (2006). “Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi.” (H. E. Bağçe, Çev.). *Frankfurt Okulu* içinde. H. E. Bağçe (ed.). Doğu Batı Yayınları.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J. C., Passeron, J. C. (1991). *The Craft of Sociology: Epistemological Preliminaries*. (R. Nice, Trans.). Walter de Gruyter.
- Bourdieu, P. (2021). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (D. Fırat, G. Berkkurt, Çev.). Nika Yayınevi.
- Danko, D. (2017). *Sanat Sosyolojisi*. (N. Z. Arslanoğlu, Çev.). Hece Yayınları.
- Gorrill, H. (2020). *Women Can't Paint. Gender, the Glass Ceiling and Values in Contemporary Art*. Bloomsbury Publishing.
- Göker, E. (2007). “Araştırma Tasarımı Açısından Pierre Bourdieu'nun Sanat Sosyolojisi.” *Ocak ve zanaat: Pierre Bourdieu derlemesi*. (G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, Ü. Tatlıcan, Der.). İletişim Yayınları, s. 525-558.

- Hauser, A. (1999). *The Social History of Art*. Vol.1, Routledge Publication.
- Hayward, K. (2009). "Arcades". In *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. G. Ritzer (ed.). Blackwell Publishing.
- Jung, W. (1995). *Georg Simmel: Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*. (D. Özlem, Çev.). Ark Yayınevi.
- Leppert, R. (2007). *The Nude: The Cultural Rhetoric of the Body in the Art of Western Modernity*. Routledge Publication.
- Marcuse, H. (2008). *Estetik Boyut*. (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.
- Moles, A. (2018). *Belirsizin Bilimleri: İnsan Bilimleri İçin Yeni Bir Epistemoloji*. (N. Bilgin, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Nochlin, L. (2008). "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (A. Antmen, ed.) içinde. İletişim Yayıncılık.
- O'Conner, B. (2022). *Adorno*. (S. Soysal, Çev.). Alfa Yayınları.
- Ranciere, J. (2021). *Özgürleşen Seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.). Metis Yayınları.
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*. (E. Kök, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Ritzer, G., Stepnisky, J. (2019). *Sosyoloji Kuramları*. (H. Hülür, Çev.). De Ki Yayınları.
- Seçkin, A. (2021). *Sanatın Ekonomisi*. Hayalperest Yayınevi.
- Simmel, G. (2015). "Metropol ve Zihinsel Yaşam." (S. Gürses, Çev.). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* C. Harrison (ed.), P. Wood (ed.) içinde. Küre Yayınları, s.157-161.
- Simmel, G. (2017). "Sanat Sergileri Üzerine." (T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı, E. Gen, Çev.). *Modern Kültürde Çatışma* içinde. İletişim Yayınları, s.83-92.
- Thompson, D. (2011). *Sanat Mezat: 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı, Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi*. (R. Akman, Çev.). İletişim Yayınları.
- Vazquez, A. S. (1991). *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics*. The Merlin Press.

- Weber, M. (2010). *The Rational and Social Foundations of Music*. (D. Martindale, J. Riedel, G. Neuwirth, Trans.). Martino Press.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. (A. Demir, Çev.). Özne Yayınları.
- Wu, C. (2019). *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. (E. Soğancılar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Zolberg, V. L. (2018). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*. (B. O. Özbay, Çev.). Alfa Yayınları.