

Sanat Sosyolojisi Üzerine: Belirli Kavramsal Gerilimler ve İkilikler

Koray DEĞİRMENCİ*

Özet

Bu makale sanat sosyolojisi ile sanat yazını arasındaki disiplinler sınırlardan ve sanatın farklı tariflerinden kaynaklanan temel bir kavramsal ve metodolojik gerilimden yola çıkmaktadır. Bu makale, sanat sosyolojisi alanına giren yaklaşımları ele almaktan ziyade birbiriyle bağlantılı iki temel iddia üzerinde temellenmektedir. Makalenin ortaya koyacağı birinci iddia sanatın Arthur Danto tarafından yapılan ontolojik tanımından esinlenilerek bir imge olarak tanımlanabileceği iddiasıdır. Bir imge olarak kavranan sanatın sadece sanat üzerine felsefi ya da estetik düşünümü değil sanatın sosyolojisini de derinden dönüştürebileceği ise ikinci iddiayı oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Sanat Sosyolojisi, Sanat Eseri, İmge, Estetik.

On the Sociology of Art: Pointed Conceptual Tensions and Dualities

Abstract

This article explores a conceptual and methodological tension between the sociology of art and art literature that emerges from their respective disciplinary boundaries and different conceptualizations of art. Rather than addressing particular theories pertinent to the sociology of art, this work examines two interrelated arguments. The first is that art can be regarded as an image, a claim inspired by a specific ontological definition of art from Arthur Danto. Second is the claim that the conception of art as image shall radically transform not only the aesthetic accounts of art but also the sociology thereof.

Keywords: Sociology of Art, Artwork, Image, Aesthetics.

Giriş: Sanat Sosyolojisi ve Sanat Yazını

... Dengesini bir şekilde buluyordu. Tuhaf bir denge, ama denge de budur. Yani denge, yengecin bize göre, bizim estetik duygularımıza hitap edecek şekilde dengeli yürümesi değildir; o onun dengesidir. Ama bunun ardında, bizim duyularımızda uyandırdığı etkilerden birisi, tuhaf bir sempati etkisidir, bir yengeçten nefret edemezsiniz (Ulus Baker, 2014: 80).

Pierre Bourdieu (1993: 139), sosyoloji ile sanatın iyi geçinemediklerini iddia etmişti. Bourdieu'nun iddiası aslında sanat sosyolojisi ile sanat yazını arasındaki temel gerilim noktalarından birisine yaslanmaktadır. Bourdieu sanat çevresinin ve sanatçıların, yaratılmamış yaratıcının biricikliğine olan inançtan müteşekkil olan sanat alanına yönelen her tehditten rahatsız olduklarını belirtir. Sosyolog anlamak, açıklamak ve bulgularının analizini yapmakla adeta bu tehditin somutlaştırılmış bir ideal pratiğini sunar. Bu bir anlamda büyübozumunu, indirgemeciliği ve kutsala saldıran bir tür kabalığı içerir. Sosyolog, “Voltaire'in tarihten kralları defetmesi gibi sanat tarihinden sanatçıları söküp atmaya çalışan” kişidir (Bourdieu, 1993: 139). Sanatın halesini borçlu olduğu mesafenin (Benjamin, 1968) ve bu mesafenin varlığının kaynağı olan büyüün ve gizemin 'realist' bir açıklama pratiği ile ortadan kaldırılması söz konusu tehdit. Bu durum, aşık olunan kişinin biricikliğini oluşturan unsurların genel bir örüntünün bir başka örneği ya da devamı olarak görüldüğünde sıradanlaşması ve aşkın metafiziğinin sona ermesi gibidir. Walter Benjamin'in sanat eserinin biricikliğinden kaynaklanan sihirli ve doğüstü güç olarak tanımladığı hale (aura) kavramı bir anlamda eserin zaman ve mekandaki biricik mevcudiyetinin bir tezahürüdür. Bu, sanat eserini otantik kılan unsurdur. Buradaki bağlamda sanat alanının tehdit olarak gördüğü sosyoloji pratiğini, zaman ve mekana gömülü biricikliği, altında açıklama arzusu bulunan bir örüntü arayışı içinde eritmeye çalışan bir pratik olarak anlayabiliriz.

Burada beliren gerilimin *l'art pour l'art* (sanat sanat içindir) ilkesi ile yakın ilişkisini hissetmemek neredeyse imkansız gibi. Sanatın özerk bir alan olarak belirlediği ve hemen tüm sanat-dışı gibi görünen öğelerin sanatın ken-

dine yeterliliği kavramında dışarıda bırakıldığı bu konum, sanat sosyolojisinin neredeyse meşruluğunu sorgulayan bir konumdur. Hauser (2011: 313-317), bu konumun sanat eserini bir kapalı sistem diğer bir deyişle bir tür mikrokozmos olarak gördüğünü, sanat eserinin bu ilkeyle belirlenen sınırlarına yönelik her girişim biçiminin ve ihlalin sanat eserinin bu doğasını zedelediğine inandığını söyleyecekti. Bu konum sanat eserinin duyumsallığını tek ve nihai amaç olarak tanımlamakta, sanatsal yaratımı 'dışsal' etkenlerle açıklayan girişimlerin sanata içkin biçimsel yapıyı açıklayamadığını ve hatta bu yapıyı daha da gizlediği ve tahrif ettiği iddiasındadır. Eserlerinin salt yaratıcısı olan Romantik bir sanatçı nosyonuna dayanan bu anlayış “formu ... sanatsal yapıdan keskin bir biçimde ayırmakta ve formun indirgenemez, başka bir biçime dönüştürülemez ve değiştirilemez bir şey” olduğunu iddia etmektedir (Hauser, 2011: 316).

Ancak şaşırtıcı bir biçimde sanat tarihi ve estetik alanının özerk bir alan olarak belirmesini takip eden dönemde, 18. ve 19. yüzyıl erken dönem ilgili yazınının yoğun bir sosyolojik vurguya sahip olduğunu görmekteyiz. Jeremy Tanner (2003: 6-7), tamamen sanat tarihi ve estetiğe odaklanan veya sanat alanına değinen J. J. Winkelmann, Voltaire, Montesquieu, Comte de Caylus gibi figürlerin çalışmalarına referans vererek, bu dönemi temel vurgusu sanat ve toplum arasındaki ilişki olan ve sanatı toplumun yansıması gibi gören bir yazının baskın olduğu bir dönem olarak tarifler. Benzer bir çerçevede, Nathalie Heinich (2013: 25), estetik dışı belirlenim fikrinin ortaya çıkışını felsefeden bazı figürlerle örnekler. Hippolyte Taine 1865'de sanatın ırka, çevreye, zamana bağlı olarak değiştiğini belirterek, sanat yapınının bağlama, geleneklere ve moral atmosfere göre belirlendiğini söyleyecektir. Kuşkusuz sanat tarihi ve estetik yazınının tarihi bu yazının sınırlarını ve amacını aşıyor. Ancak şu şekilde bir saptama yapmamız için yeterli dayanaklarımız var gibi görünmektedir: Batı'da 17. yüzyıldan itibaren giderek hız kazanan sanatın sekülerleşmesi ve kendine ait bir pazar oluşturma sürecini takiben, önce Aydınlanmanın da etkisiyle estetik değerler dışında toplumsal etkileşim, iktidar yapısı, coğrafi özellikler, ekonomik yapı, sembolik formlar gibi dışsal olarak nitelendirilebilecek bir takım nedensellik kaynaklarına vurgu ilgili yazına

hâkim olmuştur.¹ Ancak sanat, sekülerleşmesinin de etkisiyle giderek daha fazla gelişen ve kendine ait bir gelenek oluşturan kurumsallaşma sürecine girdikçe ve kendine ait pazarla birlikte özerkleşme kazandıkça, estetik ve sanat tarihi sınırlarını dışsal olarak nitelendirilen alanlara kapatma eğilimine girmiştir. Bourdieu'nun yazının başında alıntılanan ifadesinde belirttiği gerilimin taraflarından birisi olan bu tür bir estetik ve sanat tarihi anlayışıdır.

Bu noktada beliren gerilimin temelinde sanatın ne olduğuna ilişkin bir ontolojik varsayımın yattığı ya da yatması gerektiği düşünülebilir. Sosyoloji ile sanat ya da daha doğrusu sanat sosyolojisi ile sanat yazını arasındaki ilişkiye odaklanmış bir yazıda bu meseleye odaklanmak biraz garip görünebilir. Aslında bu soruyu sanat tarihi ya da estetik alanına özgül bir soru olarak görme eğilimindeyizdir. Ancak sanat sosyolojisi için araştırma nesnesi haline dönüşen sanat kavramının kendisidir ve eğer salt pozitivizme ya da kaba bir belirlenimciliğe düşülmeyecekse, benimsenilecek konum bu tür bir ontolojik varsayımı en azından dikkate alması gereken bir Weberci anlama (*verstehen*) pratiğine öyle ya da böyle yaklaşmak durumundadır. Ancak, şaşırtıcı bir şekilde, sanat sosyolojisindeki farklı yaklaşımların genellikle araştırma alanı içerisinde görmedikleri bu önemli soru, bir başlangıç noktası teşkil edebilecek hatta sanatın sosyolojisinin niteliğini dönüştürebilecek güçte bir sorudur.

Sanat Nedir?

Kuşkusuz sanatın ne olduğu sorusunun herkesçe kabul edilebilir bir yanıtı yok. Sanat, tarih öncesi toplumlarda büyüden ayrılmayacak bir pratikken, Antik Yunan'da özellikle Eflatun'un düşüncesinde sistematik hale gelen tanım içerisinde mimesis ya da taklitle özdeş bir temsil aracıdır; Rönesans döneminde ancak münzevi bir dâhinin elinden çıkabilir; 19. yüzyılda modernitenin insanın üzerine yüklediği birey olma ya da kimlik nosyonunun bir dışavurumu ya da belirli bir perspektifin ifadesi haline gelmiştir. 20. yüzyıldan sonra ise, kavramsal sanatta olduğu gibi, içeriğin biçimin önüne geçtiği ya da konvansiyonel bir temsil kavramının problemlili hale geldiği bir pratiktir.²

Özgül bir alanda müthiş analiz örnekleri orta koysa-

lar da, ne “tabloları yapan onlara bakanlardır” (Heinich, 2013: 65) ifadesinde somutlaşan bir beğeni sosyolojisi ne de sanat yapıtını var eden ve onun kabul görmesini sağlayan karmaşık aktörler ağını, yani aracı süreçleri analiz eden mediasyon sosyolojisi burada aradığımız soruya bir yanıt veriyor. Bu özgül alan içerisindeki açıklamalar kendi başlarına değerli ise de, sanat nedir sorusuna verecekleri yanıt, sanatın salt zaman ve mekana göre değişen bir nosyon olduğu ve sanatın varlığını içsel niteliklerinden çok dışsal niteliklere borçlu olduğudur. Bu tartışmanın bu noktasında peşinde olduğumuz ontolojik bir sanat fikrine ya da sanatın ‘neliğine’ değinmeyen bir konumdur.

Kuşkusuz bu sınırlı bağlamda hemen her okuyucunun çok küçük bir çabayla erişebileceği farklı felsefi sanat tanımlarından söz edilmeyecek. “Sanat nedir?” sorusuna bağlamımız açısından en işe yarar ve tartışmayı geliştirici analiz ünlü Kuzey Amerikalı sanat eleştirmeni ve felsefeci Arthur Danto'dan (2014) gelmektedir. Daha önce geliştirdiği ve sanatın gerçeklikle ayırt edilemez olduğu iddiasına dayandığı ‘sanatın sonu’ (Danto, 1984) ve bir nesnenin ancak anlam ve cisimleşme ile sanat olabileceği (Danto, 2012) tezlerini gözden geçirdiği ve aslında sanat ile gerçekliğin görünürde aynı şey olabileceği, ancak farkların görünmez olabileceği iddiasını geliştirdiği metin (Danto, 2014: 59) tartışmamız açısından çok önemlidir. Danto temelde ontolojik bir sanat tanımının, yani biraz açarsak zaman ve mekân bağlamından bağımsız olarak birşeyi sanat kılanın ne olduğunu anlamaya çalışır. Bu soruyu Andy Warhol'un 1964 tarihli *Brillo Kutusu* çalışması üzerinden sorar: James Harvey'in tamamen ticari maksatla ve bir metanın (Brillo süngerlerinin) dağıtımı ve reklamı için ürettiği Brillo kutuları ile üretildiği materyal dışında görünürde hiçbir fark taşımayan Warhol'un Brillo kutularını ayıran nitelik nedir? (Danto, 2014: 48).³ Bu soruyu daha da karmaşıklaştıran iki unsur vardır: Birincisi, Harvey'in kutusu da her ne kadar açıkça meta olsa da ve Warhol'un kutusu ile aynı anlama gelmese de sanat eseridir. İkincisi, aynen Marcel Duchamp'ın *Çeşme* (1917) isimli eseri gibi hazınesnelerden üretilmiştir. Her ne kadar Warhol'un kutusu buluntu olmasa da, kutuları Warhol kendisi üretmemiştir, bir atölyede ürettirmiştir. Warhol sıradan olanı ve hatta ticari olanı estetik olarak güzel bulsa da, Brillo kutuları

sergilendiğinde artık sıradan olanın yeniden sunumundan başka yeni bir anlam üretirler, artık başka bir sanat eseri haline dönüşmüşlerdir. Bu dönüşümü birazdan iddia edeceğim gibi nesne değil 'imge' olmalarına borçludurlar.

Danto (2014: 51), "bir nesneyi sanat eserine dönüştürenin, cisimleşmiş anlam olduğu" tespitini yapar. Bu tespit ontolojik bir sanat tanımı için gerekli ve yeterli bir koşul sağlamasa da, bir nesneyi sanat yapanın görünmez nitelikler olduğunu saptaması açısından önemli bir tespittir. Danto sanat anlayışı açısından tam karşısında durduğu formalist sanat analizinin temel metin olarak gördüğü Immanuel Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* eserinin belirli bir bölümünde kavramsallaştırılan sanat eseri fikri ile kendisinin fikri arasında bir benzerlik kurar. Danto'ya (2014: 118-129) göre, Kant'ın eserinin sonlarına doğru ortaya attığı ruh kavramı, bir üretim yetisi değil bir yargı yetisi olan beğeni kavramıyla ilişkisizdir. Bilişsel yetilerle de yakından bağlantılı olan ruh kavramı, estetik ve beğeni kavramlarından azade bir sanat kavramının ortaya çıkarılmasında analitik olarak temel önemdedir. Ruh, estetik fikirler öne sürme becerisini bildirir; onlar hakkında ya da onlarla nedensellik bağı içinde olan bir unsur değildir. Başka bir deyişle "soyut olarak idrak edilmeyen, duyular yoluyla ve duyular sayesinde tecrübe edilen" fikirlerdir (Danto, 2014: 123). Birazdan değinilecek olan Baker'in epigraf olarak alıntılanan gözlemi ile de uyumlu bir konumdur bu aslında. Danto'nun Kant'ta aradığı ve bulduğu şey sanatın görünmez nitelikleri sayesinde sanat olabilmesi ve sanatın estetik bir şey olmak zorunda olmamasıdır.

Sanatın algılanmasında genellikle sanatın bu görünmez ve ayırıcı niteliklerinin değil görünür niteliklerinin öne çıktığını söyleyebiliriz. Aslında "sanat nedir?" sorusuna verilen yanıtlarda sıklıkla Jean Paul Sartre'ın "içkinlik yanılması" dediği bir tür yanılma içerisine düşmemiz olasıdır.⁴ Sartre (2012: 5; 2009: 9), imgenin bir şey olarak varoluşun kavranması zor bir varlık kipi olduğunu, çünkü bu tür bir düşünme biçiminin tüm varoluş kiplerini fiziki varoluş modelinde yorumlama şeklindeki müzmin alışkanlığımızdan vazgeçmemizi gerektirdiğini söylemektedir. İmge üzerine imgeler oluşturmadan düşündüğümüzde, imgenin bir şeyin

niteliklerini imgeye atfetmeyip iki farklı alan, imgenin bir şey haline, imgenin alanını, kurarız. Bu şekilde imgeyi bir şey haline, imgenin olandan farklı bir varoluş düzlemine koyarız. Sartre (2004: 43) imgeyi bir şey olarak görme ya da "imgeleri şeylerle aynı düzleme koyma" durumuna "içkinlik yanılması" adını vermektedir. John Lechte (2012: 108), Sartre'ın hayli karmaşık pozisyonunu şu şekilde açıklamaya çalışıyor: İmge algının sonucu oluşmaz; bir resmi algımlarken önümüzdeki maddi gerçekliği, örneğin kanvas ve boyayı, algılarız. İmgede ise resim görülen/algılanan değildir; resmin içeriğini mevcut kılan bir araçtır. İmge şeffaflıkla (saydamlık), algılama ise, en azından bir dereceye kadar, opaklıkla nitelendirilebilir. Öyleyse imge, imgenin bütünlüğe bir temas kipine dönüşmektedir; bir 'şey' değildir; maddi bir şeye dönüşen bir şey imge olamaz. Lechte ekler: Algıdan farklı olarak imge kısmi değildir, bir bütünü verir. Mesela bir kupa'nın algısı onun görünmeyen kısımlarına ilişkin bir bilgi vermezken, kupa'nın imgesi kupa'nın kendisidir.

Sanatın görünmeyen ile ilişkisi ve konvansiyonel estetiğin unsurlarının kurucu bir öge olarak sanat alanından, kategorik olmasa da büyük ölçüde, dışlanması bizi Martin Heidegger'in sanat kavramına götürüyor. Bu sınırlı alanda kuşkusuz Heidegger'in sanat eserinin kökenine ilişkin açıklamaları detaylıca yer almayacak.⁵ Ancak özellikle Heidegger'in, sanat eserinde şeysel unsur, yani onun terimleriyle söylersek otantisitenin üzerine inşa edildiği ve medyum olarak kavrayabileceğimiz alan, ile sanat eserinin varlığı arasındaki ilişkiye dair söyledikleri bu noktada bahse değerdir. Heidegger, Platoncu bir mimesis ya da sanat kavramını reddediyordu. Platon sanat yapıtını deneyimizdeki şeylerden çıkan imgeler olarak görmekteydi ancak bu imgeler hakikatle bağı anlamında ikincil dereceden ve dolayımıydı. Basitçe kopyaydılar.⁶ Heidegger'e (2001a: 36) göre ise sanat yapıtı, "verili bir zamanda bulunmakta olan belirli bir bütünlüğün yeniden üretimi olamaz; tam tersine sanat yapıtı şeyin genel olagelen-varolmasının [*wesen*] yeniden üretimidir".⁷ Bu şekilde görüldüğünde sanat yapıtı, gerçekliğin doğru bir temsili olduğu için değil, hakikat sanatın neden olduğu gizlenmemişlik içerisinde ortaya çıktığı için güzeldir. Dolayısıyla Heidegger için yapıtın bir şeyi estetik anlamda

nasıl temsil ettiğinin, yani bir şeyin temsil edilme hali ile o şeyin temsil edilme yolu arasındaki farkın önemi yoktur. Heidegger (2001b: 226), imgenin bir kopya olmadığını belirtir. Ona göre hakiki imge, görünür olanın görünmesini sağlayan ve dolayısıyla görünür olanın kendisine yabancı olan şeydeki görünmezi imgeleyen bir şeydir. Dolayısıyla şeylerin görünürlükleri bir kopyadan çıkarılmış bir şey olarak değil, imgelemimizle bağlantılı bir şey olarak kavranmaktadır.

Buradan yola çıkarak şöyle bir önerme getireceğim: Sanat eserinin yorumlanması ya da anlaşılması içkinlik yanılsamasına düşmeden imge üzerine düşünmeyi gerektiriyorsa, sanat eserinden öte sanatın neliğini yani ontolojik niteliğini kavramak da sanatın bir kavram olarak kendisinin bir imge olarak düşünülmesini gerektirmektedir. Kuşkusuz, bir imge olarak sanat kavrayışındaki imge nosyonu hakikate ilişkin dolaylılığı ve ikincilliği ile kavranan ve kopyadan ibaret bir Platoncu imge kavramı ile değil, Heidegger'in yukarıda alıntılanan ve kopya olmayan imge nosyonundan hareketle kurgulanan bir imge fikridir. Neyin sanat, neyin sanat olmadığına ilişkin tartışmaların öncelikle açıklığa kavuşturması gereken nokta, imge ile şey arasında bir ayırım yapmak, bir başka deyişle bir imge olan sanat eserini medyumla karıştırmamaktır. Epigrafta alıntılanmış Baker'in yengeç yürüyüşünde somutlaşan dengesi bir sanat imgesi içerir; bizden ötekiliğiyle yeterince ve gereğince uzaktır. Ama henüz bir cisimleştirilmiş anlam bulamadığı için bu imge bir sanat eseri değildir. Ancak bu imge farklı biçimlerde cisimleşebilir, kendisiyle alakasız gibi görünen farklı 'yüzeylerde' varolabilir ve bambaşka imgelerle birleşebilir. Danto'nun sanatla düş arasında kurduğu ilişki, sanatın bir imge olarak tasarlandığı bu düzlemde tekrar anlaşılabilir. Danto'nun (2014: 58), sanatı 'gündüz düşleri' olarak tanıması yine sanatın görünmez niteliklerinin ayırıcılığı ve salt estetik (ve özellikle formalist) bir sanat kavrayışının reddi ile ilişkilidir.

Toplumsal bir Olgu olarak Sanat

Sanat sosyolojisi ve sanat yazını arasındaki gerilime dönersek, bu iki farklı söylem alanının sanatın ele alınışında kendi kuramsal ve metodolojik sınırlarını belirli bir muha-

fazakarlık içinde savunduğunu rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Sanat sosyolojisi alanının genel bir eğilimi sanat eserinin üzerindeki gizem perdesini söküp atmak ya da sanat eserini değer ya da ideolojiye indirgemek ise, çoğu sanat tarihçisi de sosyolojiyi fazlasıyla genellemeci ve belirlemeci bulmakta⁸ ve tüm vurguyu sanat eserinin içsel niteliklerine yapmaktadır. Ancak belki de temel sorun sanatın sosyolojik açıdan diğer toplumsal olgular gibi incelenip incelenemeyecek oluşudur. Bu alt başlıktaki 'toplumsal bir olgu' betimlemesi beylik bir şekilde salt sanatın toplumsal bir olgu olduğu düşüncesini içermiyor elbette. İçinde bir soru barındırıyor: Diğer toplumsal pratiklerin, yapıların ve kurumların sosyolojik analizinin onların kendine özgü alanlarını yadsımadığı büyük ölçüde kabul edildiği halde (her ne kadar mikro sosyoloji analizleri genelleştirici analizlere ilişkin bu tür bir yargıda bulunsa da), neden sanatın sosyolojik incelemesi sorunlu olduğu ya da sanat alanının özgüllüklerine karşı kör bir bakış sunduğu yönünde eleştirilere maruz kalıyor?

Kuşkusuz bu sorunun, estetik boyutun sanatın kurucu ögesi olması ile doğrudan ilişkisi var. Örneğin, sanat hakkındaki deneyimlerimiz ve yargılarımızın analizinde estetik değerlendirmeyi neredeyse tamamen dışlayan ve hatta sanat hakkındaki estetik yargılarımızın sanat eserlerinin içsel niteliklerinden değil toplumsal statü kavramından kaynaklandığını belirten yaklaşımların (Bourdieu, 2015; Eagleton, 1984) doğrudan yukarıda bahsedilen eleştirilerin hedefi haline geldiğini görüyoruz. Ancak estetik niteliklerin sanatın toplumsal anlamlarının analizindeki yeri üzerine sanat sosyolojisi içerisinde farklı yaklaşımlar da mevcuttur. Örneğin Janet Wolff (1984: 7) bu konuda daha nötr bir konumu sahiplenerek güzellik veya sanatsal yetenek kavramı sorunsalının bu bağlamda nasıl bir yere oturacağına ilişkin bir yanıt olmadığını, ancak bu meselenin toplumsal ya da siyasi etkenlere indirgenemeyeceğini belirtmektedir. Ancak bu konunun onu, sanatın toplumsal üretiminde bazı form ya da tarzlara belirli bağlamlarda bazı gruplar tarafından değer atfedildiğini analiz etmesine engel olmayacağını belirtmektedir. Diğer yandan Wolff'un yaklaşımı, sanatın ontolojik tanımına ilişkin bir değini içermemektedir. Wolff'un estetik alanının önemini reddetmeyen, fakat bu alanı analizine katmayan nötr bir

durumu sahiplendiği söylenebilir. Sanat sosyolojisinin bir diğer önemli figürü Howard Becker (2013) ise sanat üretiminin estetik niteliklerle açıklanmasını açıkça reddetmese de, sanatsal üretimin gerçekleştiği toplumsal yapıları bu niteliklere hiç değinmeden analiz etmektedir. Temelde sanat dünyalarındaki aktörlerin arasındaki etkileşimi hayli etkileyici ve sistematik bir biçimde analiz ettiği eserinde, açıkça sanat üretiminin diğer herhangi bir üretim formuna benzediğini ve analizinin prensibinin estetikle değil toplumsal örgütlenmeyle ilgili olduğunu söylemektedir. Becker'ın (2013: 29) şu sözleri alıntılanmaya değerdir:

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

Becker'in bu sözleri gerçekten şaşırtıcıdır. Muhtemelen bu metinde sanat sosyolojisi yerine sanat yazını ya da sanat tarihi terimlerini koysak bir okuyucu olarak genel kabul gören bir metinle karşılaşmış olacağız. Ancak Becker, alanın öğrencileri açısından bugün sanat sosyolojisinin temel metinlerinden birisi olan bu metni mesleklerin sosyolojisi olarak nitelendirerek, aslında sanatın içsel niteliklerini belirten estetik boyutun sanat sosyolojisinin ayrılmaz bir parçası olduğu imasını yapmaktadır. Sanatçının öznelliğini estetik kavramlarla nasıl kurguladığı, bu özelliklerin işbirliği ağları üzerine etkisi, bu estetik boyutun yarattığı ve farklı işbirliği alanlarının birbirine karşıt, benzer ya da içiçe alanlar taşıyan biçimde konumlandırıldığı farklı söylem alanlarının tartışması, Becker'ın bu tür bir metodolojik tercihinin sonucu olan eserinde aranmaması gereken unsurlardır. Bu boyut hesaba katılmadan bu işbirliği ağlarının analizi mümkün mü? Bu ayrı bir sorun ve belki ayrı bir araştırmanın konusu. Ancak Becker'ın 'geleneksel' ya da 'egemen' sanat sosyo-

lojisi olarak gördüğü alanın bu yazının başında belirtilen gerilimin bir tarafı olan sanat sosyolojisi olmadığı çok açıktır.

Sanat sosyolojisinin, sanatı, üretildiği koşullar, aracı/üretici aktör ağları veya sınıf/statünün belirlendiği sosyo-kültürel koşullar tarafından belirlenen bir olgu olarak görüldüğü bir kuramsal çerçevede, sanatın toplumsal anlamları veya sanat aracılığıyla kurulan farklı etkileşim biçimlerinin gerçek anlamda anlaşılması mümkün değildir. Bu tür bir yaklaşım, kültürel üretim ve tüketimin çok daha makro ve kuşkusuz yeni boyutlarına ilişkin çok önemli ipuçları sunsa da, bu tür bir kapsayıcı bakış ya da bu kapsayıcı bakışın ön koşulu olan örüntü arayışı, estetiği, daha doğru bir deyişle burada ortaya konulduğu biçimiyle bir imge olarak sanat kavramını yok saymak yolunu seçecektir. İster meta üretime dair çok kapsamlı bir sistem tahayyülünü amaçlasın, isterse araçlar, işbirliği alanları veya sanat dünyaları içinde hiyerarşik olarak konumlanan aktörlerin farklı kurucu rollerini analiz etmeye odaklansın, hiçbir yaklaşım sanatın bu imge özelliğine dayanan özelliğini, yani estetik ifade, sahiplenme ya da dışavurumun birbirine dönüşebilen, içiçe girebilen ve doğrudan aktörlerin tercih ve stratejilerini belirleyen boyutlarını hesaba katmadığında sanat dünyalarını hakkıyla kavrayamaz.

Sonuç

Sanat sosyolojisi ile sanat yazını arasındaki gerilim temelinde, sanat sosyolojisinin estetiği dışlama eğiliminde olduğuna dair bir saptama naif bir eleştiri olarak algılanmamalıdır. Belki de temel soru şudur: Estetiği, ya da daha doğru deyişle sanatın ontolojik bir tanımının getirdiği ve analizinde ayrı bir olgu olarak varolabilecek bir sanat olgusunu dışlamayan bir sanat sosyolojisi imkanı var mıdır? Bu tür bir sorgulayıcı pratik halen sosyoloji sıfatını taşıyor mu? Bu soruya verecek kesin bir yanıtım yok. Ancak temel çalışma alanlarımdan birisi olan müzik sosyolojisi alanının özgüllükleri ışığında değerlendirdiğim bazı kuramsal ve eleştirel konular, bir yandan imge olarak sanat kavramına ilişkin düşünceleri tekrar düşünmemi sağlıyor, diğer yandan da sanat sosyolojisinin sınırlarına ilişkin bir takım çelişkili boyutlar ortaya koyuyor. Örneğin, mü-

zik sosyolojisi alanında, belirli bir düzeyde müzik analizi içeren ya da doğrudan sesin ifade ettiği ve toplumsal olarak ifade sahaları bulunduğu alanlara dair analiz içeren yaklaşımların, diğer sanat türleri üzerine o türe özgü estetik araçların analizini içeren sosyolojik yaklaşımlardan daha yaygın olduğunu gözleyebiliriz. Bununla paralel biçimde, müzik sosyolojisi literatüründe müziğin estetiğini ele almayan veya daha spesifik olarak popüler kültür çalışmalarında müziğin doğrudan kendi estetik araçlarıyla ürettiği anlamları yok sayan bakış açılarının sanat sosyolojisinin diğer alanlarından çok daha keskin bir tonla eleştirildiğini görebiliriz. Müziğin belki de sanatlar içinde en soyut form olması, bir imge olarak kavranan sanat anlayışına en uygun form olarak müziği öne çıkarabilir. Belki de bu yüzden müzik sosyolojisine ilişkin literatür diğer tüm sanat sosyolojisi alanından daha fazla müziğin içsel anlamlarını kavrayamamakla eleştirilmiştir.

Örneğin, Türkiye'deki farklı müzik geleneklerinin (Roman, Sufi, Halk müziği gibi) küresel bir dünya müziği söylemine eklenme sürecini incelediğim çalışmamda (Değirmenci, 2013) saha çalışmasında edindiğim gözlemler beni kuramsal olarak Bourdieucu bir alan nosyonunu ve mediasyon süreçlerini de hesaba katmaya götürmüştü. Ama bu farklı söylem alanlarının içindeki estetik farkları ve daha ötesi birbiriyle alakasız gibi görünen farklı estetik formların içiçe girdiği ve bazen de yanyana duracağını düşündüğümüz formların çatıştığı dinamik bir toplumsal alanı görmemek anlamına gelmiyordu. Çoğu kişi için dünya müziği fenomeninin bu karmaşık dinamiklerinin tartışılması gereksiz olabilir. Bu belki de sanat sosyolojisinin en kaba biçimlerinden birisidir. Bu bakış açısına göre dünya müziği kategorisi kapsayıcı bir sistemin ürettiği, o sınırlar dışında birşey ifade etmeyecek olan ve estetik terimleri de bu sınırlar tarafından tamamen belirlenen bir alandır; bu alanın örgütlenmesi, metalaşma süreci ve piyasa dinamikleri dışında anlaşılacak bir tarafı yoktur. Ancak, alanın içerisine girildiğinde bu alanın, farklı aktörlerin kendi müzikal öznelliklerini estetik veya doğrudan kimliğe bağlı (etnisite, ruhanilik, yerellik, vs.) bir takım söylem alanları içinde inşa ettikleri, yer yer bu söylem alanlarıyla bağdaşmayan estetik tercihlerde bulunduğu bir alan olduğunu, aynı zamanda, Bourdieu nun terimleriyle

söylersek, kültürel ve sosyal sermayeyle ilişkili unsurların da bu dinamiklerle karşılıklı belirlenim içinde olduğu bir alan olduğunu görüyoruz. Buna kuşkusuz çok daha makro etkileri, yani piyasayla doğrudan belirlenen küresel dünya müziği söylemlerinin ve aracı aktörlerin de etkisini ekleyebiliriz. Sanata 'dışsal' gibi görünen bu olgular herhangi bir 'alandaki' belirli bir yapının estetik terimlerle kavramsallaştırılmasını engellemez. Eğer bu dışsal olgular yapının ifade gücünü ya da anlam üretme alanını anlamamıza engel oluşturuyorsa, bu durumda bir 'sosyolojizmden' ve kaba belirlenimcilikten bahsetmek mümkün olabilir. Daha da ötesi, o çalışmada kısmen uygulamaya çalıştığım gibi, diğer bir alternatif bakış açısı bu 'dışsal' olguların kendisini birer estetik oluşturucu öge olarak okuyabilir. Yani görelili belirlenim kavramının ifade ya da anlam üretme gücünü olumsuzlamadığı bir anlama düzeyinden bahsediyorum. Her ne kadar toplumsal koşullar ve sınırlılıklar belirli bir alanda önemli belirleyici roller oynasa da, aktörlerin estetik tercihler de dâhil olmak üzere görelili özerklik içeren bir alan içerisinde eylediklerini söyleyebiliriz. Bu alanın sınırları, düzlemin özgüllüklerine bağlı olarak genişleyebilir veya daralabilir. Ancak sanat alanında bu alan içerisindeki pratiklerin önemli kısmı ancak estetiği dışlamayan tam aksine sanata ilişkin bir kavrayışla güçlendirilen bir analizle anlaşılabilir.

Sanatın sosyolojik incelemesi ya da daha doğru bir deyişle sanat sosyolojisinin burada belirtilen gerilimin taraflarından birisi olan türünün sanat alanının özgüllüklerine ilişkin kayıtsız tavrı, günümüz sanatı bağlamında daha da kritik ve sorunlu hale gelmektedir. Estetik boyutun sanatın kurucu ögesi olması saptamasının çok ötesine giden sanatın bir imge olarak tanımı, estetik olmayan bir sanat düşüncesi imkânı ve sanatın ayırıcı niteliğinin görünmez unsurlar olduğu şeklindeki ikna edici kuramsal konum, günümüz sanatının, daha doğru bir deyişle modern sanat ve sonrasının sanatsal formlarının açıklanmasında felsefi bir üstünlüğe sahiptir. Günümüzde temsil problemini giderek sorunsallaştıran bir sanat anlayışı karşısında, sanatı temelde temsil alanı olarak gören ve en nihayetinde bu tartışmada belirttiğimiz Platoncu bir sanat kavramına dayanan bir sanat sosyolojisi, bahsedilen bu gerilim bağlamında daha da fazla eleştiriye açık hale gelmektedir.

Daha da ötesi, yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki ayrımların giderek belirsizleştiği ve günümüzün temelde semboller ve göstergelerle işleyen (Lash ve Urry, 1994) ve metanın artık salt ekonomik olmaktan çıkıp kültürle birleştiği bir kültürel ekonomi (Jameson, 1991) sisteminde sanatın toplumsal anlamlarının ve onunla ilişkili üretilen yeni metaların halen bu Platoncu temsil kavramıyla anlaşılması mümkün görünmemektedir. Hayli sofistike biçimlerde işleyen, sembollerin ve göstergelerin üretimine dayanan günümüz sisteminde sanat eseri, kaba bir belirlenme dinamiğiyle ya da sınırları belirgin bir göstergeler alanı içerisinde kavranamaz. Bu üretim alanında sanatın ve sanat alanına bağlı diğer sembol ve göstergelerin ekonomik üretimi, ancak sanatın kurucu estetik öğeleri ve sanatın bir imge olarak tahayyülünün getirdiği karmaşık ilişki kurma ve yer değiştirme süreçleri analiz edilerek anlaşılabilir. Çünkü bu sembol ve gösterge biçimlerinin üretimi, sanat eserini kendisiyle alakasız gibi görünen söylem alanlarında yeniden üretmek, estetik kavramları yer değiştirmeye uğratıp bunlar arasında yeni ilişkiler kurarak işlemektedir. Bir anlamda modern sanat ve ötesinin sanat pratiğinin temel mantığını, ister üretim materyalinin konvansiyonel sınırlardan kurtarılmasında ister eklektik formların yeni estetik anlayışlar oluşturacak biçimlerde kullanılmasında olsun, benimsemektedirler.

Notlar

1 Kuşkusuz sanatın özerk bir alan olarak ortaya çıkmasının tarihsel kökleri bu yazının sınırlarını aşıyor. Ancak bu noktada Larry Shiner'ın (2013: 255) gözlemi bağlamımız açısından aydınlatıcıdır. Shiner'a göre, 18. yüzyılda giderek daha fazla belirginleşen güzel sanatların özerk bir alan olarak ortaya çıkışı, Fransız Devrimi'nin sanatlarla toplumsal ve siyasal hayatı birleştirme çabasının başarısızlıkla sonuçlanması üzerine giderek "sanat sanat içindir" ilkesini ve beraberinde giderek kökleşen sanat ve zanaat ayrımını harekete geçirmiştir. 19. yüzyılda ise bu sürecin somutlaştırılmış bir ideolojik varsayımının egemen olduğunu görmek mümkündür. Artık sanat bağımsız ve ayrıcalıklı bir hakikat ve yaratıcılık alanıdır.

2 Arthur Danto'ya (2014: 16) göre Platon'un temelde taklit kavramına dayanan sanat tanımı, taklitin aslına uygunluğunun da dereceleri olduğu için, artık sanatın

görünüştaki özünü tanımlayamaz hale gelinceye dek, yani 20. yüzyılın başlarına kadar, geçerliliğini sürdürmüştür. Burada yapılan ayırım, Danto'nun yapmaya çalıştığı gibi temsil nosyonuna dayanan bir kategorik ayırmadan ziyade, bu kategorik ayırım kabul edilse bile sanat pratiğinin toplumsal somutlaştırmaları açıkça gözlenen farklı görüngülerine ilişkindir. Danto'nun burada not etmeden geçemeyeceğim bir gözlemi, her ne kadar bu bağlamın sınırlarını aşsa da, konuyla yakından ilgili okuyucu için ilginç bir tartışma konusu olabilir. Danto (2014: 18) görsel sanatlarda 'şeffaflık' kavramı temelinde 20. yüzyılın başlarında sanat tarihinde yaşanan bir devrimden söz etmektedir. Danto'nun bağlamında şeffaflık kavramı temsil kavramı ile beraber düşünülmelidir. Başka bir çalışmamda, Danto'nun bu bağlamda bahsettiği şeffaflık kavramını fotoğraf bağlamında ancak daha genel olarak sanatlara ilişkin tartışılabilir şekilde ve modern görme söylemleri üzerinden ele almıştım. Bu tartışma için bkz. Değirmenci (2016), 2. ve 3. Bölüm.

3 Arthur Danto'nun tamamen *Brillo Kutusu* üzerine odaklandığı kitabı dilimizde çok kısa bir süre önce yayınlanmıştır. Bkz. Danto (2016).

4 Sartre'ın bu önemli kavramı fotoğraf üzerine bir çalışmamda (Değirmenci, 2016: 233-235), medyum ve imge arasındaki ayrımı netleştirirken yine önemli bir uğrak noktası olmuştu. Burada Sartre'ın kavramını bu çalışmamdaki ilgili bölümden faydalanarak açıklığa kavuşturuyorum.

5 Heidegger'in sanat eserine ilişkin görüşlerine ilişkin tartışmam için okur bir diğer çalışmamda bakabilir: Değirmenci (2016: 141-148).

6 Bu anlayışın somutlaştırımını diyaloglarda görmek için, yer sınırlılığından burada alıntılar istemediğim Sokrates'in uzunca söylevine bakılabilir (Platon, 1988: 319).

7 *Wesen* kavramı çoğu İngilizce çevirinin tersine essence (öz) olarak çevirilmemiştir. *Wesen* bir şeyin varolmasını sürdürmesi, süregiden olma, şeyin olagelen-varolması anlamına geliyor. Heidegger, özcülüğü reddeden bir düşünür olarak öz kavramını kullanmamaktadır.

8 Ünlü sanat tarihçisi Ernst H. Gombrich (1979: 132) "ekonomiden psikolojiye tüm sosyal bilimlerin sanat tarihinin hizmetçisi olarak görev yapması gerektiğini" söylerken bu bakış açısının en uç noktasını temsil etmektedir.

Kaynakça

- Baker, Ulus (2014). *Sanat ve Arzu*, ed. Tansu Açıık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Becker, Howard S. (2013[1982]). *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter (1968[1936]). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn, New York, NY: Schocken Books.
- Bourdieu, Pierre (1993[1980]). *Sociology in Question*, çev. Richard Nice, London: Sage Publications.
- (2015[1979]). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt, Ankara: Heretik.
- Danto, Arthur (1984). *The Death of Art*, New York, NY: Haven Publications.
- (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev. Özge Ejder ve Esin Berktaş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- (2014). *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Sel Yayınları.
- (2016). *Brillo Kutusu: Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*, çev. Can Kayaş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Değirmenci, Koray (2013). *Creating Global Music in Turkey*, Lanham, MD: Lexington Books.
- (2016). *Fotoğrafın İmgeleri: Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Eagleton, Terry (1984). *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell.
- Gombrich, Ernst H. (1979). *The Sense of Order, A Study in the Psychology of Decorative Art*, The Wrightsman Lectures, Oxford: Phaidon Press.
- Hauser, Arnold (2011[1982]). *The Sociology of Art*, New York, NY: Routledge.
- Heidegger, Martin (2001a[1960]). "The Origin of the Work of Art." *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter, New York: Perennial Classics.
- (2001b[1951]). "[...] Poetically Man Dwells [...]." *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter, New York: Perennial Classics.
- Heinich, Nathalie (2013[2001]). *Sanat Sosyolojisi*, çev. Turgut Arnas, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Jameson, Fredric (1994[1991]). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*, çev. Nuri Plümer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lash, Scott ve Urry, John (1994). *Economies of Signs and Space*, London: Sage.
- Lechte, John (2012). *Genealogy and Ontology of the Western Image and its Digital Future*, New York, NY: Routledge.
- Platon (1988). *IV. Kitap*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sartre, Jean-Paul (2004[1940]). *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, çev. Jonathan Webber, New York, NY: Routledge.
- (2009[1936]). *İmgelem*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- (2012[1936]). *Imagination*, çev. Kenneth Williford ve David Rudrauf, New York, NY: Routledge.
- Shiner, Larry (2013[2001]). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanner, Jeremy (2003). *The Sociology of Art: A Reader*, New York, NY: Routledge.
- Wolff, Janet (1984). *The Social Production of Art*, New York, NY: New York University Press.