

Vytautas KAVOLIS'İN EVRİMCİ YAKLAŞIMLA SOSYO-SANATSAL SİSTEM SINIFLAMASI

Yard. Doç. Dr. Demet ULUSOY(*)

Giriş

Sosyo-Sanatsal sistem

Sosyolojik analizlerin temel hareket noktası sosyal kişidir. Sosyal kişi, başkalarıyla ilişki ve etkileşim içinde bulunan kişi demektir. Birey, sadece başkalarıyla ilişki kurma eğiliminde olduğu için değil fakat, aynı zamanda insan ilişkilerine gereksinme duyduğu için de sosyaldir (Fichter 1990). Dolayısıyla, sosyolojinin inceleme alanı insan ve insan ilişkisi ve bu ilişkinin kümülatif neticeleri olan davranışsal veya entellektüel eylemlerdeki tek biçimlilikler ve düzenliliklerdir (kurumlar).

İnsanın, diğer canlı varlıklardan ayıran en önemli özelliği düzenli bir etkileşim ağı içinde kollektif olarak yaşamasıdır. O halde, sosyolojik açıdan toplumu, insanların gelişi güzel tesadüfi bir birleşimi olarak değil, görelilik olarak sabitlik elde etmiş, bütünlüğe ulaşmış sosyal ilişkilerin ve etkileşimlerin (Parsons 1965: 36) ve bunların ürünlerinin sistemi olarak tanımlamak mümkündür.

Sosyologlar genellikle toplum ve toplumsal yapının tanımlanması ve analizinde sistem kavramını kullanmayı tercih etmektedirler. Sistem, belli bir zaman diliminde görelilik elde etmiş, fonksiyonel olarak birbirinden ayrı fakat, birbirine bağlı parçaların organizasyonuna verilen addır.

Bu bağlamda, sosyal sistem kavramı birbirine bağımlı grup ve aktivitelerinin dizaynını ifade eder (Broom and Selznick 1963: 51). Bir sosyal sistem ancak, belli bir zaman diliminde ayırd edici ve birbiriyle dokunmuş sosyal organizasyon kalıpları tarafından karakterize olduğu zaman varolur. Özetle, sosyal organizasyon aynı zamanda bir sosyal sistemdir. Çünkü, bir aksiyon sistemi, içinde dinamik süreçleri barındırmakla birlikte, bir durumla ilgili aksiyon öğelerinin görelilik olarak bütünlüğe ulaşmış bir yapısıdır (Parsons, 1965: 36).

(*) Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi

Ancak, sistem kavramı, her ne kadar uyumlu parçaların görelî fonksiyonel bütünleşmesi sonucunda oluşan bir yapılanmayı ifade ediyorsa da, her sistemin içinde uyumsuz parçaların, yapılanmamışlıkların, belirsizliklerin ve öngörülme-yen kendiliğinden oluşumların varlığı da bir gerçektir. Dolayısıyla, sistem, bir tarafta kristalleşmiş, kemikleşmiş durum ve ürünlerini içerirken bir tarafta da kaypak, akışkan, tahmin edilemeyen, belirsiz dinamik durum ve ürünlerini de içermektedir. (Örneğin; Kollektif davranışlar (Bkz. Turner 1981: 468, Biesanz and Biesans 1969: 543, Herbert Blumer (1957), Broom and Selznick 1963: 255). Bir başka deyişle, toplumsal organizasyon bir makina gibi kapalı devre entegre bir sistem değil, potansiyel iç ve dış değişkenler akışının neden olduğu dinamik, anlık ve hassas dengeler elde eden yani, organizasyonluk ile organizasyon arasında gidip gelen bir süreklilik içinde problematik bir yapılaşma gösteren sistemdir (Buckley 1967: 18).

Sosyolojide kullanılan temel sistem modelleri kabaca üç gruba ayrılabilir:

1. Mekanik model
2. Organik model
3. Süreç modeli (Buckley 1967: 8).

1. Mekanik model: toplumsal sistemin de fizik, mekanik ve matematiğin kavramları, sayıtları ve teknikleriyle açıklanabileceği düşüncesinden hareketle toplumu fiziksel bir obje ve eylemlerinin ve süreçlerinin mekaniğin prensipleriyle analiz edilebileceği bir çeşit makine olarak görmüştür. Bu modelde toplumsal olayların düzenle, mekanik olarak tek yöne doğru akıp gittiği kabul edilmektedir.

2. Organik model:

Edebi olarak organik metaforun kullanımı çok eskidir ancak, sosyal düşüncede bilimsel kullanımını Spencer ortaya atmıştır. Bu modelde toplumsal sistem bir organizmaya benzetilir ve toplumsal örgütlenmede basitten karmaşığa, homojenlikten hetorejenliğe doğru bir evrimlenme olduğu ileri sürülür. Bu evrimleşme sonucunda toplumsal işlev ve yapılar da farklılaşma meydana gelir. Toplum da bir organizma gibi büyüdükçe kendisini meydana getiren parçalarda büyür, böylece toplumun yapısı da büyür, karmaşıklaşır (Tezcan 1984: 52). Ancak, organik modelde 'uzviyetçi organizmacı' analogi ile 'genel organik model' arasında bir ayrım yapılması gerekmektedir. Çünkü, birey organizmanın organizasyonu ve dinamikleri, türleri veya ekolojik sistemleri oluşturan organizmaların

toplansından farklıdır. Biyolojik organizasyonun tercihi esas olarak toplumsal sistemi işbirlikçi veya çelişkili olarak görmeyi belirlemektedir (Buckley 1967: 11). Eğer, toplum birey organizmaya benziyorsa (ör: Spencer'in modeli) parçaları işbirliği halindedir, yaşamaya devam etmek için çatışmaya girmez. Çünkü fonksiyonel farklılaşma ile bütünleşme sağlanmaktadır (Sorokin 1975: 196). Fakat, eğer toplum bir ekolojik birleşme olarak kabul edilirse rekabetçi çalışma modeli daha uygundur (ör: Sosyal Darwinizm).

3. Süreç Modeli (Prossen modeli):

Süreç modelinde ise toplumsal sistem tipik olarak karmaşık, çok yönlü geniş oranda farklılaşan derecelerde ve şiddetlerdeki birleşmeler ve çözümlerin akışkan etkileşimi olarak görülür. Yapı süre giden etkileşim sisteminden ayrı olan bir şey değildir. Bu modelde sosyo-kültürel sistemler tabiatında yapı hazırlayan ve değişen sistemler olarak görülür.

Sosyolojik araştırmalar hangi modeli kullanırlarsa kullansınlar önemli bir kısmının toplumsal sistemleri bütün insanlık tarihi içinde ele alarak gelişme evrelerini tesbit etmeye çalıştıkları gözlenmektedir. Bu çaba neticesinde ise üç temel yaklaşım ortaya çıkmıştır.

1. Evrimci yaklaşım
2. Organizmacı Yaklaşım
3. Diyalektik Yaklaşım (Kongar 1979: 50).

Evrimci yaklaşımda insanlık tarihi kendi içinde meydana gelen birikimlerin sonucudur. Evrim, belirsizden belirliye, yalından karmaşıklığa giden, zaman içinde doğrusal olan geri dönmeyen bir süreçtir.

Organizmacı yaklaşımda ise toplumlar canlılar gibi doğar, büyür, yaşlanır ve ölürlür.

Diyalektik yaklaşım ise, aslında evrimci modelin özel bir halidir. Bu yaklaşımda insanlık tarihinde her aşama bir sonraki aşamanın tohumlarını taşır ve bu yeni aşama eski aşamanın zıddıdır.

Sistem analizleri, bir bütünün hangi parçalardan, nasıl meydana geldiğinin ve bu parçalar arasında ceryan eden ilişki şekillerinin çözümlemesidir. Birey ve birey ilişki ve etkileşim mikro prosesinden daha geniş ölçekli sosyal organizasyon veya kurumsal yapılara nasıl erişildiği meselesi sosyolojik araştırmaların merkezi problemi.

Sistem analizlerinde kullanılan yaklaşımlar ise kabaca üç grupta toplanabilir:

1. Yapısal ve Kategorik Yaklaşım
2. Kollektif Davranış Yaklaşımı
3. Sosyal Psikolojik-Sosyal Etkileşim Yaklaşımı.

(Buckley 1967: 130).

Bu yaklaşımlardan ilki sosyal sistemin kurumlaşmış, statik yönüyle ilgilenirken, diğer iki yaklaşım ise kolektif davranışlar, sapma, çatışma, gerilim kaynakları vb. ile rol, rolün mübadelesi, rol pazarlığı, seçici mekanizmalar, normun oluşumu, normlara uyma v.b. gibi sosyal psikolojik faktörlere odaklaşarak, kurumlaşmanın dinamik yönünü analiz etmeye çalışmaktadır.

Yapısal ve kategorik yaklaşımın temel amacı, sistemde yer alan parçaların veya bir aksiyonun kurumlaşma yönünde geçirdiği dinamik süreçleri incelemekten çok, belli bir dönem ve zaman için belli koşullar altında ortaya çıkan neticeleri ve onların genel görünüm-lerini kategorize etmeyi mümkün kılan statik yapılanmaları incelemektir.

Meseleyi bu boyutlarda ele almanın sonucunda ortaya sosyal gerçeklikte saf hade var olmayan pek çok analitik sınıflama ortaya çıkmıştır. Örneğin, Durkheim'in Mekanik ve Organik Dayanımcı Toplum, Tonnies'in Cemiyet ve Cemaat Tipi Toplum sınıflamaları v.b. gibi. Bunların önemli bir kısmı da evrimci yaklaşımı kullanmaktadır.

Bu tür yapısal analizler, her zaman, mekan ve koşulun kendine özgü olan dinamik ve karizmatik potansiyeli girdilerini göz ardı etmekle birlikte, belirli koşullar içinde merkezi eğilimlere atıfta bulunmaları ayrıca, bir anlamda da toplumlar arası farklılığa ve bir toplumsal sistemin dönüşüm ve değişmesine referans noktası teşkil etmeleri açısından araçsal bir önem taşımaktadırlar.

Bu konu üzerinde çalışanların toplumsal sınıflama yapma yönünde kullandıkları temel ölçütler arasında genellikle teknoloji, yaşam biçimi, düşün ve inanç farkı, yazılı iletişim ve ekonomik kriterler yer almaktadır.

Araştırmacıların kullandıkları kriterler ne olursa olsun, esas olarak vurgulanmak istenen bir evrim sürecinde toplumsal örgütleniş biçiminin farklı özellikler taşıdığıdır.

Sosyal organizasyonun temel organları kurumlardır. Kurumlar, bir toplumsal sistemde sosyal ilişkileri veya eylem modlarını tanımlayan, tarif eden normatif davranış örüntüleri setidir.

Bu tür normlar sosyal hayatın bütün sahalarında görülmektedir. Örneğin, nasıl yemek yenir?, ne yenir?, nasıl giyinilir?, süslenilir?, karşı cinsten üyelere karşı nasıl davranılır? v.s.

Kuşkusuz, bireyin bütün davranışları birebir bu kurallara uymaktadır ancak, herhangi bir bireyin pek çok eylemini diğerlerinden öğrendiği ve belli bir derecede onlarla paylaştığı bazı kabul edilmiş davranış standartlarına sahip olduğu da bir gerçektir (Chinoy 1968: 50). İnsanlar bu öğrenilmiş ortak, yaklaşık standartlara sahip oldukları için birbirlerine benzerdirler.

Sosyologların toplumları belli bir tarihsel süreç içinde sınıflama çabalarının temel amacı kısaca, 'kurum' adını verdiğimiz sosyal komplekslerin evrim süreci içinde aldıkları genel görünümü ve değişimleri ortaya koyabilmektir. Bu girişimleri motive eden temel inanç ise, yazı öncesi toplumlarda kurumların ampirik olarak ayırt edilemez olması üzerinedir. Yani, bu bilim adamlarına göre toplumsal sistemlerin ikellikten modernliğe doğru gelişmesi, farklılaşmanın ve iş bölümünün artması rollerin çeşitlenmesi ve çeşitli kurumsal alanların otonomisinin gelişmesi ile açıklanabilir (Buckley 1967: 126-161).

İşte, sanatsal aktivitelerin sosyal sistemlerinin gelişmesini de benzer bir çaba ile organik model anlayışı içinde yapısal ve kategorik yaklaşımla evrimci olarak tanımlayan ve kavramsallaştırma eğiliminde olan sanat sosyologlarına rastlamaktayız.

Bu sahada çalışan bilim adamlarının her evrim seviyesinde sanatsal teşebbüsün analizi ile ilgili olarak şu organizasyonel boyutlar üzerinde durduğu görülmektedir:

1. Sanatçı rolünün uzmanlaşma derecesi
2. Sanatçının sosyal sistemdeki yeri (Sosyal Statüsü)
3. Sanatçıların sosyalizasyonu
4. Sanatın dağıtımı, koleksiyon ve sergilenmesi v.b. gibi sanat üreticileri ve tüketicileri arasındaki ilişki ve etkileşim örüntüleri
5. Sanatsal üretim üzerindeki sosyal kontrolün derecesi ve amaçları: Sanat üretiminin tipi ve miktarı üzerine organizasyonel örüntülerin etkileri, sanat eseri yorumculuğu ve eleştiri v.b.
6. Sanatın fonksiyonu

Özetle, bu teorisyenlerin temel amacı global sosyal sistemin bir parçası olan sanatsal aktivitelerle ilgili olarak her evrim aşamasında kim üretiyor?, Kim tüketiyor?, kim himaye ediyor?, kim alıp satıyor?, kim eleştiriyor?, kim hangi araçları kullanıyor gibi sorulara cevap arayarak, sanatsal aktivitelerin örgütlenişini analiz edebilmektir.

Sosyo-sanatsal sistemlerin kategorik düzlemde irdelenmesi, her zaman ve mekanda saf halde bulunmasalar bile her evrimci seviyenin önemli farklılıklarını ortaya çıkardığı gibi, sanatsal

teşebbüsün her gelişme aşamasının karakteristiği olan merkezi eğilimlerin görülmesini de sağlamaktadır. Böylelikle, belli bir seviyede kurumlaşmış ayırt edici yenilikleri, karakteristik organizasyonel kâhpları tanımlamak mümkün olmaktadır (Kavolis 1979: 156)

Sanat sosyolojisi alanında çalışan çağdaş sosyologlar arasında evrimci anlayışla yapısal ve kategorik yaklaşımın en ünlü temsilcilerinden biri Vytautas Kavolis'dir.

Kavolis, 1979 yılında yayınladığı 'Social Evolution of The Artistic Enterprise' (Sanatsal Teşebbüsün Sosyal Evrimi) adlı makalesinde sosyo-sanatsal sistemleri, kurumsal özellikleri bakımından Elman Service'in evrimci sosyal organizasyon modelini kullanarak 6 temel kategoriye ayırmaktadır:

1. Bağımsız Soylar (Individual Bands)
2. Kabile Toplulukları (Band Societies)
3. Aşiretler (Chief Doms)
4. İlkel Devletler
5. Klasik Medeniyetler
6. Modern Medeniyetler ve Post Modern Eğilimler

1. BAĞIMSIZ SOYLAR

Bağımsız soylar evrimci sosyal organizasyon modelinde en alt seviyede yer almaktadırlar. Bu topluluklar, bir kaç düzinelik gruplardan oluşan, altında veya üstünde başka toplumsal birimlerin bulunmadığı yani, bir ilkel sürünün başka bir ilkel sürü ile düzenli sosyal ilişkiler kurmadığı ve aile, meslek, din, eğitim gibi alt sosyal gruplara bölünmemişlik ile karakterize olan topluluklardır. Bağımsız soylarda cinsiyet (kadın ve erkek) ve yaş (yaşlı-genç) farklılaşması dışında belirgin bir farklılaşma ve uzmanlaşma yoktur. Dolayısıyla, işbölümü ve işbirliği son derece alt düzeydedir (Şenel 1985: 34-136).

İş bölümünün olmaması sosyal farklılaşmayı da engellemektedir. Bu tür toplulukların geçimi doğayı tüketmek üzere kurulu olan avcılık, balıkçılık ve toplayıcılıktır. Böylelikle, üretim fazlası olmadığından, hiç kimse ayrıcalıklı bir konuma sahip değildir. Bu bağlamda kişisel mülkiyet de giyecek, silah, kap, kacak, süs eşyası v.b. gibi birkaç materyalle sınırlıdır.

Arasına mal değişimi yapılsa da bu faaliyet gerçek bir ticaret olarak nitelenemez. (Wells 1972: 59). Kullandıkları az sayıdaki araç, gereçler basit bir teknolojinin ürünüdürler.

Özetle, Bağımsız Soylar, türdeş ve yalın bir sosyal yapıya, geçim seviyesine yakın işleyen bir ekonomiye sahiptirler. Sosyal organizasyon soy, sop, klan düzeninde akrabalık sistemi ile bütünleşmiştir. Sosyal örgütlenmenin dayandığı temel kurumsal istinad

noktası ise geleneklerdir. Kolektif düşünce tarzı hakimdir (Örnek 1971: 8). Örneğin, (Çağdaş ilkelere örnek teşkil eden) Avustralya yerlileri, Kuzey Kutbunun iç kısımlarında yaşayan Eskimolar.

Bu tür toplumların sosyo-sanatsal sistemleri incelendiğinde, daha gelişmiş toplumlar tarafından sanat eseri olarak tanımlanan nesnelere (kendileri böyle tanımlamamaktadırlar) üretilmesinde mesleki bir uzmanlaşmanın olmadığı görülmektedir. Bir başka deyişle, sanatçılar tam zamanlı ve geçimini bu nesnelere sağlayan kişiler değildir (Kavolis 1979: 156).

Ancak, kuşkusuz bu durum, sanatçıların (kendileri böyle nitelendirmemektedirler) kendi yaratıcı faaliyetlerinden haz almamaları anlamına gelmemektedir (Read 1967: 14).

Bağımsız soy toplumlarında genellikle, kendi kullanımları için olan sanatsal nesnelere kolektif olarak dizayn edilmekte ve üretilmektedir. Ancak, sepet örme, deri dikme, dokuma v.b. gibi el sanatları daha çok kadınlar, 'kutsal' olduğu kabul edilen objeler ise erkekler tarafından yapılmaktadır. Olayların hikaye edilmesi, vücut dekorasyonu gibi 'laik sanat'lar ise hem erkekler hem de kadınlar ve çocuklar tarafından üretilmektedir. Burada bir noktayı önemle belirtmemiz gerekmektedir:

İlkel toplumlarda sosyal organizasyonu düzenleyen ve bütünleştiren, sosyal kontrolü sağlayan temel kurum dindir. Sanat ise Weber (1968: 242) ve Durkheim'in (Kösemihal 1971: 136) belirttiği gibi dinin bu fonksiyonuna aracılık eden ikincil, yardımcı bir kurum görünümündedir. Durkheim'a göre din güçleri tinseldir ve toplum denen tinsel varlığın coşkunluğundan çıkmıştır. Ancak, bu coşkunluğu temsil eden şeyler ise maddidir. Böylece, din, maddi ve manevi dünyayı bir bütün olarak sarar. Dolayısıyla, tinsel dünya ve fizik dünya ile ilgilenen her bilim aslında dinden çıkmıştır.

Bu çerçevede Bağımsız Soylar'da da sanatın stiline büyük oranda 'din' tarafından belirlendiği görülmektedir. Hatta, dini açıdan önem taşıyan dizaynların bir totemik grubun mülkü olduğu ve başka Bağımsız Soylar tarafından kullanılmadığı durumlara da rastlanılmaktadır (Kavolis 1979).

Ayrıca, sanat yaratmanın miktarı ve hatta kalite seviyesi bile esas olarak dini ayinler için sanata gösterilen talebe bağlı görünmektedir (s. 158).

Ancak, dini bir anlamla yüklü olmayan 'laik' sanatlar olarak kabul edilen sanat türleri üzerindeki sosyal kontrol ise, daha gevşek örüntülüdür ve sadece bilgi ve tekniğin sınırlamalarıyla sınırlanıyor gibi görünmektedir. (Az çok bireysel farklılıklara ve yeniliklere izin verilmesi bunun kanıtıdır. (s: 157).

Bağımsız soylarda birkaç istisnai durum dışında çok alt düzeyde bir sanat üreticisi ve tüketicisi ayrımı farkedilmektedir. Örneğin, Eskimolar arasında 'Şamanlar'ın mask sipariş etmeleri, eserin yaratımı sırasında danışmanlık yapmaları ve esere karşılık hediyeler vererek bedelini ödemeleri, Avusturalya'da Defnetme Sereonomilerinde yas tutan akrabaların mezartaşı oymaları için bir grup sanatçı çalıştırmaları, onları beslemeleri ve ödüllendirmeleri bu istisnai örneklerden bir kaçıdır.

Sanatçıların sosyalizasyon süreci incelendiğinde formel bir eğitim tarzının da olmadığı görülmektedir. Yani, sanatçılar hünerlerini, sanat erbabı olarak bilinen toplumun diğer üyelerini gözleyerek kazanmaktadırlar (s: 157).

2. KABİLE TOPLUMLARI

Asalak ekonomiden üretici ekonomiye geçiş insanlık tarihinin en büyük olayıdır. Bu aşama insanoğlunun doğadan yararlanmaya ve bir bakıma ondan bağımsızlaşmaya başladığı bir aşamadır. Kabile toplumları bahçecilik, tarım veya çobanlıkla geçinen, orta derecede 'artık' biriktirebilen topluluklardır.

İnsanların, yerleşik düzene geçip toprağa bağlanmaları ile birlikte daha karmaşık bir sosyal örgütlenme biçimi geliştirdikleri gözlenmektedir. Böylelikle, göçebe veya yarı göçebe olan Bağımsız Soyular, yerleşik düzene geçişle birlikte, daha geniş bir sosyal bütünleşme göstererek kabile toplumlarını oluşturmuşlardır. Çağdaş Afrika topluluklarının bazıları kabile toplumu görünümündedir.

Kabile toplumlarının, daha geniş olduklarından ve görelî olarak daha refah hale gelebildiklerinden sanatsal üretim ve sanatsal üretimde uzmanlaşma için daha elverişli bir sosyo-ekonomik temelle sahip oldukları düşünülebilir.

Ancak, bu topluluklarda da sanatçı, tam zamanlı profesyonel uzman görünümünde değildir. Sanatçılar, hala çalışma zamanlarının büyük bir kısmını topluluğun genel istek ve ihtiyaçlarını karşılamaya ayırmaktadırlar dolayısıyla, onlar sanat üretiminde yarı-zamanlı uzman olarak sayılabilirler (Örnek 1971: 158). Örneğin, Afrika'da pek çok kabiledede sanatçılık, çiftçiliğin yanısıra yağmur yağmadığı, tarım işleri durduğu zaman uğraşılan bir iştir.

Sanat üretiminde harcanan zaman miktarı sanata olan talebin miktarına dayanır ki bu, kabileden kabileyeye farklılık gösterdiği gibi sanatçıdan sanatçıya da farklılık göstermektedir. Ayrıca, sanatçının sosyal statüsü de kabileden kabileyeye değişmektedir. Bazı sanatçıların 'uzman' olarak üstün bir yeteneğe sahip olduğunun kabul edildiği, eserlerinin daha değerli olarak addedildiği ve bu kişilerin çeşitli hediyeler verilerek ödüllendirildiği görülmektedir (Kavolis 1979: 159).

Örneğin, Afrika'da heykellere büyük önem verilir. Bu bağlamda Baluba'lı heykeltraşlar 'onur' belirtisi olarak başlarında bir işaret taşımaktadırlar. Belçikea Kongosu'nda da sanatçıların sosyal prestiji yüksektir. Örneğin, Buschongolar'da sanatçının sosyal yapıdaki yeri 'şeften sonra gelmektedir (Örnek 1971: 155). Oysa India Kabile-si'nde sanatçının sosyal statüsü düşüktür.

Kabile toplumlarında da çoğunlukla sanat nesnesi kolektif olarak üretilmektedir (s: 158). Ancak, bireysel olarak çalışan yarı-profesyonel sanatçılara da rastlanılmaktadır (Kavolis 1979: 159). Kabile toplumlarında kadınların -her yerde olmamasına rağmen- sanat yaratıcısı olarak daha aktif hale geldikleri görülmektedir. Örneğin, Güney Afrika'nın kabile toplumlarında kadınlar pek çok sanat aktivitelerinde çoğunluğu oluştururlar. Ancak, yine de cinsiyete göre bir ayrışmanın olduğu gözlenmektedir: Tahta, taş oymacılık, maden işçiliği genellikle erkeklere, elbise süslemesi, dokumacılık ve sepet yapımı ise kadınlara tahsis edilmektedir (s: 158).

Cinsiyet bazında farklılaşma ile ilgili olarak Kavolis'in temas ettiği ilginç nokta kadınların sanatçı rolünü çalışarak, o alanda bir meziyet göstererek kendi gayretleriyle elde etmelerine karşın, erkeklerin bu role aileden miras olarak doğuştan sahip olmalarıdır. Örneğin, Yeni Gine'nin Papua Körfezi'nde Maskların yapımı babadan oğula geçmektedir. Afrika'da da bazı Kabilelerde bazı işler tamamen belli bir ailenin tekeli altındadır ve çocuklar ailelerinin yaptıkları işi öğrenmekle yükümlüdürler.

Yeni Gine'de bir başka kabile olan Mundugumorlar da ise göbek bağları boyunlarına dolanmış olarak doğan çocukların sanatçı olacağına inanılmaktadır (Örnek 1971: 159, Kavolis 1979: 159). Buna karşın bazı topluluklarda ise sanatçı rolünün seçimi, sanata olan bireysel ilgi ve kapasiteye bağlı görünmektedir.

Bu tür toplumlarda da sanatın formal eğitimi yoktur. Ancak, bazı kabilelerde 'acemi' olarak kabul edilen kişinin eseri dini bir gösteride kullanılması öngörüldüğünde 'acemilik' döneminin bittiği görülmektedir (Kavolis 1979: 160).

Sanat üretiminde dine uygunluk temelinde oldukça sert bir sosyal kontrol uygulanmaktadır. Bu ise, özel stil geleneklerinin kurumlaşmasına yol açmaktadır. Ayrıca, bazı bilim adamları, ekonomik faaliyetlerin de sosyal kontrol aracı olarak devreye girdiği görüşündedirler. Çünkü, kabile toplumlarında sanat nesnelere ile ilgili olarak ekonomik faaliyetlerde artma gözlenmektedir. Üretilen sanat eserlerinden ekonomik avantaj sağlamanın artması, bireyin özel bir formda veya materyalde ısrar etmesine sebebiyet verdiği düşünülebilir.

Kabile toplumlarında farklılaşmış bir eleştirmenlik rolü kurumlaşmamıştır. Bir başka deyişle, herkes amatör bir eleştirmendir (s: 160).

Sanat eserlerinin çoğu ya günlük kullanıma yönelik olarak pragmatiktir ya da dini serominyel amaçlıdır. Kullanıma yönelik olanlar her iki cins tarafından üretilirken, dini amaçlı sanat nesneleri erkekler tarafından üretilmektedir. (s: 160).

3. AŞİRETLER (CHIEFDOMS)

Aşiretler, genel olarak, mal ve hizmetlerin dağıtımını üzerinde merkezi kontrole sahip fakat, kontrol eden birimin tasarrufunda çok az organize gücün (power) olduğu ileri besin toplayıcı, balıkçı veya büyük ölçekli yalın besin üreticisi köy toplumlarıdır. Bu tür toplumlarda, ekonomik yaşama standartı veya güçden (power) ziyade sembolik imtiyazlara sahiplik temelinde kurumlaşmış bir sosyal farklılaşma görülmektedir (Kavolis 1979: 161).

Bu tip aşiretlere örnek olarak Kuzey Bazı Pasifik kıyıları boyunca yaşayan Tlingit, Ts himshin, Kwakiutl, Nootkalar gibi (ileri besin toplayıcıları) topluluklar ile Polinezya'da yaşayan topluluklar (Yalın besin üreticileri) verilebilir.

İleri besin toplayıcılarının genel özellikleri şöyle özetlenebilir: Bu tür toplumlar, genellikle, balıkçılık ve meyve, kabuklu yemiş, kök, deniz kabukları v.b. gibi besin maddelerini toplamakla geçinmektedirler. Köylerin nüfusu oldukça kalabalıktır. (yaklaşık 2000 kişilik). Mevsimlere bağlı olarak zaman zaman göç olursa da nüfusun böyle çoğunluğu yerleşiktir. Bu tür aşiretlerde uzmanlaşma belirgindir. Örneğin, bazılarının temel uğraşısı kayık yapmak, bataniye dokumak, ev inşaa etmek, sedir ağaçlarından oyma totemler veya süs eşyaları yapmaktır.

Servet dağılımları eşit değildir. Kişisel mülkiyet gelişmiştir. Bu tür topluluklarda asalet temelinde farklılaşan sosyal sınıfların şeflerin, asillerin ve halk tabakasının- sosyal pramitte farklı statü ve rolleri vardır. Kıyı boyunca, ticaret yaygındır. (Alışveriş deniz kabuklarıyla yapılmaktadır) (Wells 1972: 61). Zengin besin kaynakları, bu aşiretlerin çok daha gelişmiş ve karmaşık bir sosyal organizasyon ve davranış örüntüleri geliştirmelerini mümkün kılmıştır.

Polinezya'da yaşayan aşiretlerin (örneğin: Tikopialar) temel özellikler ise şöyle özetlenebilir: Bu topluluklar tarım ve balıkçılıkla uğraşmaktadırlar. Sosyal sınıf farklılaşması vardır. En önemli sosyal birim aile ya da akrabalık gruplarıdır. Aile grupları asil, yüksek ve aşağı halk tabakaları olarak üç kategoriye ayrılmaktadır. Her aile veya akraba grubunun belirli imtiyazları olan ve saygı gören bir şef vardır (s: 65).

Aşiretlerde, her toplum üyesinin sanatsal eğitim aldığı, hem bazı sanat nesnelere ürettiği hem de onların eleştirilerine katıldığı görülmektedir. Örneğin, 'Chowke'lerde her erkek bir miktar dans,

müzik ve yontu eğitimi almaktadır. Tikopia'larda ise istisnasız her kişi bir tahta oymacısıdır (Kavolis 1979: 161).

Eğer, topluluk görsel sanat üretimi ile ileri derecede ilgiliyse ve sanata olan talep sanatçının geçimini sağlaması için yeterli düzeyde ise (erkek) sanatçıların tam zamanlı uzmanlaşmasına da rastlanılmaktadır. Ancak, kadın sanatçılar için durum farklıdır. Kadın sanatçıların, kabile toplumları ile karşılaştırıldığında sanat üretimindeki payların azaldığı, en iyi şartlarda ise yarı-uzman pozisyonunda oldukları görülmektedir (s: 161).

Sanatçılık rolü ya da miras yoluyla doğrudan kazanılmakta ya da sanatta yeterlilik, kişisel ilgi v.s. temelinde sonradan elde edilmektedir.

Sanat eğitiminde tercih edilen metod, kişinin bir kaç yıl sanatçı olan birinin (ki bu genellikle erkek akraba olmaktadır) yanında çıraklık etmesidir. (s: 162). Hatta Afrika'da bazı topluluklarda 'usta'ya, bilgisini aktarması için yüksek oranda bir bedel verildiği görülmektedir. Böylece, bu tür aşiretlerde genellikle çırağın akrabası olan 'usta'nın rolü yapısal olarak güçlenmiştir. Artık 'usta'lar aynı zamanda birer 'reis'dirler (s: 162).

Sanatçılar genellikle organize atölyelerinden ziyade bir iş bölümü çerçevesinde bireysel olarak çalışmaktadırlar. Sanatçıların sosyal konumları topluluktan topluluğa değişmektedir. Bazı aşiretlerde örneğin Kwakiutl'lerde- sanatçı savaşta kazanılan veya satın alınan ve patronun malı sayılan bir köle de olabilir.

Bazılarında ise sanatçı belli bir süre için çalıştırılan seyyar sanat erbabıdır. Bazı sanatçılar yerleşik ve prestij sahibi olan ustalardır. Fakat, en iyi sanatçılar ekonomik olarak aristokrat sınıflara bağlanmayı tercih etmektedirler (s: 162).

Kavolis'e göre bu tür topluluklarda, sanatçının bir köle veya bir serf olmadıkça, ekonomik kazanç için ürettiği düşünülebilir. Örneğin, bazı çağdaş Afrika aşiretlerinde ekonomik avantaj, sanatçılık mesleğini tercih etmede temel neden görünümündedir.

Kavolis, bu vaziyet alışın Batılı pazar değerlerinin 'Yerli Sanatı' üzerindeki etkisinin bir sonucu olabileceğini ileri sürmektedir.

Aşiretlerde, artık sanatçılar mesleki rolleri ile tanımlanabilir hale gelmişlerdir hatta, bazılarının belli dizaynlar üzerinde sahiplik hakları bile vardır. Bu oluşum, 'Müelliflik Hakları'nın erken versiyonu olarak kabul edilebilir (s: 163).

Sanatçılar arasında hem satış hem de sosyal prestij bakımından, oldukça yüksek bir rekabet olabilir. Çünkü Aşiretlerde sanat nesnelerinin ekonomik bir meta haline geldiği görülmektedir. Sanatçılar genellikle özel siparişler üzerine çalışmaktadırlar fakat, daha büyük köylerde (Örneğin, Bokwe'lerde) profesyonel erkek çömlekçiler, terziler, kadın-erkek hasırcılar ve sepetçiler kapı kapı

dolaşarak veya haftalık olarak düzenlenen pazarlarda ticaret yapmaktadırlar. Özellikle kadınlar arasında, hediyeye mübadelesi şeklinde hatırı sayılır bir sanat nesnesi alış-verişi vardır. (s: 163).

Ancak, sanat nesnelерinin ticaretinde belli sınırlar bulunmaktadır. Örneğin, dini sanat-ürünleri satılmaz. Aşiretlerde, sanatçıların sosyal dayanışmasını ve bütünleşmesini ifade eden sanatçı birlikleri, mesleki dil ve grubu ayırt edici kültürel örüntüler yoktur. Bu bağlamda, sanatçılar henüz profesyonelleşmemişlerdir.

Bu seviyede sanatsal teşebbüsün ayırd edici organizasyonel karakteristiği, sanatsal rolün tam zamanlı uzmanlaşması, usta-çırak ilişkisinin kurumlaşması ve sanat eserlerinin topluluğun yüksek rütbeli üyelerine dağıtımını için merkezleşmiş bir sistemin varlığıdır (s: 163).

Bu evrede çok küçük ölçekli sanat koleksiyonculuğunun bahsedilebilir. Ayrıca, bir aşiret reisinin kendi köyünde ehli bir sanatçıya sahip olabilmek için, ümit vaad eden gençleri 'usta'larla birlikte çalışmalarını için teşvik ettiği durumlara da rastlanılmaktadır. (s: 164).

Sanata karşı gösterilen ilgi, gittikçe artarak onun statü sembolizasyonu fonksiyonunu açığa çıkarmaktadır. Sanat, sık sık mevkiyi gösteren amblem veya otoritenin işareti olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, erkekler tarafından üretilen sanat nesnelерinin (örneğin, masklar) sosyal kontrol aracı olarak da kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Afrika'da masklı erkekler normatif beklentilere uyumu, barışı ve sosyal düzeni sağlamaktan ve topluluk ethosuna karşı suç işleyenleri cezalandırmaktan sorumludurlar. Kadınlar tarafından üretilen sanatın ise böyle bir misyonu yoktur. Bu durum ise, kadınların, organize olmaya başlamış bir toplumun otorite yapısından uzak tutulduğunu ifade etmektedir. Bunun yanı sıra, Kavolis'e göre bu, bir sonraki evre olan İlkel Devletler aşamasında kadının 'yüksek sanat' üretimine katılmasını da engellemektedir.

Kavolis'e göre, sanatın özellikle statü ve otoriteyi temsil etme yönünde kullanılması ise muhtemelen, güç ve ekonomik farklılaşma ile desteklenmeyen sembolik tabiatlı sınıf sisteminin bir sonucudur.

Ancak, bazı bilim adamlarına göre (Örneğin, Himmelheber) Afrika'da sanat için bağımsız sanat objeleri üretimi de söz konusudur. Dolayısıyla, bu seviyede, kullanım ve estetik amaçla sanat objeleri ayrılaşmasının açık hale geldiği görülmektedir. (s: 164).

Kavolis, bu evredeki sanat üretiminde gözlenen tam uzmanlaşma ve himayeciliğin genellikle üretilen sanat miktarını ve hatta kalitesini artırma yönünde bir işlev gördüğünü düşünmektedir. Ancak, Malenazyalı kabile toplumları ile Polonezyalı aşiretler karşılaştırıldığında aynı sürecin sanat yaratımında standartlaştırma ve çeşitliliği azaltma yönünde işlediği görülmektedir.

Özetle, Kavolis'e göre aşiretler, sosyo-sanatsal organizasyonun sınıf yönelimli örüntüleşmesine temel teşkil etmektedir, bu örüntü ise profesyonelliğin, iç farklılaşmanın, fonksiyonel otonominin ve sanatın entellektüelleşmesinin artması yönünde ilk tohumları atmıştır. (s: 164).

4. İLKEL DEVLETLER

İlkel Devletler dönemi bir bakıma Klasik dönemin ilk aşamasıdır ve kent devletlerinin doğuşu ile simgelenmektedir. Bu evrede özellikle verimli bölgelerde bazı köylerin kente dönüştüğünü ve siyasal farklılaşmanın gelişip devletin oluşmasıyla kent devletleri biçiminde ilk uygar toplum hücrelerinin oluştuğu görülmektedir. Bu evrede, yalnızca soylular sınıfını değil fakat, tarım faaliyetleri dışındaki işlerde çalışan zanaatkarları da içeren kent halkını besleyebilecek miktarda ürün almak olanağı doğmuştur (Şenel 1985: 232).

İlkel devletler, temel olarak genişletilmiş ve daha etkin bir şekilde organize olmuş aşiretlerdir. İlkel devletler artık, yapırımcı güç kullanımını meşrulaştırma tekeline sahip olan uzmanlaşmış sosyal kontrol birimlerine sahiptir. Tabakalar arasında güç ve yaşam standartlarında keskin farklılıkları olan gerçek bir sınıf sistemi vardır. Ancak, hâlâ okur-yazarlık geleneği yoktur. Örneğin, Eski Yunan ve Nijerya'da yaşayan Batı Afrika Yorubaları: Benin, İbadan v.s. (Kavolis 1979: 164).

Bu evrede sanatçıların tam zamanlı uzmanlar olarak ya saraya bağlandıkları ya da sosyal profesyonel birlikler (kastlar, loncalar gibi) şeklinde organize oldukları görülmektedir.

Kavolis'e göre bu tür sosyal birliklerin ortaya çıkışı sanat üretiminin tam anlamıyla profesyonelleşmesine doğru atılan önemli bir adımdır (s: 165).

Sanatsal üretim birlikleri arasında (ve muhtemelen içinde) belli bir dereceye kadar iş bölümünün sistematik olarak tecrübe edildiği görülmektedir. Bu evrede artık 'sanat' ve 'faydacı elışı' (artifact) arasındaki ayırım açıkça çizilme eğiliminde olmasına rağmen bu durum üretim birliklerinin sanat üretiminde tamamen uzmanlaştıkları anlamına da gelmemektedir. Bir başka deyişle, sanat üretimi birliği, fonksiyonel olarak farklılaşmış özel bir organizasyon değil, tabakalaşma sisteminin veya bir topluluğun fonksiyonel olarak yayılmış bir parçasıdır. Dolayısıyla, aynı toplum veya köy içinde sanat erbabı gruplarının farklı stiller geliştirdikleri gözlenmektedir.

Sanatsal meslek rolleri genellikle aileden miras kalmaktadır. Ayrıca, artık (genellikle erkek olan) sanatçının statüsü ve rolünün sosyal olarak tanımlandığı ve yüksek statüye sahip olduğu göze çarpmaktadır.

Bu evrede, mesleki yeterlilik açısından farklılaşmaların olduğu açıkça bilinir hale gelir ve muhtemelen gerçek bir sınıf sisteminin gelişmesinin bir sonucu olarak 'saray' sanatçıları ve taşralı sanatçılar, 'yüksek' ve 'halk' stilleri arasındaki farklılıkların kurumlaştırıldığı söylenebilir.

Saray sanatçıları sipariş üzerine çalışırken, pazarlar daha az sosyal prestije sahip sanatçılar içindir. Ayrıca, devletler arası ticaret de yapılmaktadır.

'Yüksek' sanat'ın tüketimi politik ve dini kurumlar ile imtiyazlı sınıflarla sınırlıdır. Dini plastik sanata verilen önem ise, dini talebe ve organize dini grupların gücüne bağlı olarak farklılık göstermektedir (s. 165).

Sanatçıların mesleki eğitimi, atölyede usta-çırak ilişkisi içinde verilmektedir. Ayrıca, ilkel devletlerde sanatçı himayeciliği de gözlenmektedir. Hem devlet hem de organize din grupları yetenekli öğrencilerin seçimi ile ilgilenmekte ve onları teşvik etmektedirler. Hatta, William Bascom'a göre Yorubalar'da olduğu gibi sanatçıların sanat eğitimi için dini bir gruptan burs alması gibi durumlara da rastlanılmaktadır.

Bu evrede uzmanlaşmış bir estetik kelime hazinesinin oluşumundan da bahsedilebilir. Ancak, bütün ilkel devletlerin plastik sanatlarda aynı yaratıcılığı gösterdikleri söylenemez. (Örneğin Zulular) (s: 166).

5. KLASİK MEDENİYETLER

İlkel devletlerdeki sosyo-sanatsal sistemin örgütlenmiş biçimi, sanatsal teşebbüsün Klasik Medeniyetler evresinin en alt seviyedeki görünümü olarak düşünülebilir. Klasik Medeniyetler, kent liderliği devletin bürokratik yönetimi, ticaretin yaygınlaşması ve elit okur yazarlığın gelişmesiyle karakterize olurlar. (Örneğin: Çin Hanedanlığı, Klasik Yunan, Roma İmparatorluğu ve Endüstri öncesi Avrupa).

Klasik medeniyetler, sosyal ilişki örüntüleri ve organizasyon açısından iki farklı düzlemde ele alınabilirler: Klasik Medeniyetlerin gelişiminin ilk aşamasında topluluklar askeri-dini yönelimlidirler ve okur yazarlık profesyonel yazıcı grupların tekelindedir. Örneğin, Eski Amerikan Medeniyetleri. Daha sonraki evreyi temsil eden topluluklarda ise ticari ve bürokratik kastların çok daha fazla geliştiği ve okur yazarlığın imtiyazlı sınıfların özel hakları haline geldiği görülmektedir (Kavolis 1979: 166).

Bu evre sosyo-sanatsal sistem açısından incelendiğinde artık sistematik bir işbölümü ile karakterize olan sanat atölyelerinin geliştiği gözlenmektedir.

Avrupa'da bu tür organizasyonel sanat birlikleri, erken ortaçağ döneminin Saray veya Manastıra bağlı atölyelerinden Erken Gotik döneminin hareketli sanatçı localarına, sonra da Geç Gotik ve Rönesans döneminin sabit-tekelci loncalarına doğru bir gelişim izlemiştir. Localar ve Loncalar ilke bazında farklılaşırlar: Localar, hiyerarşik olarak organize olan işçi birliği iken, Loncalar eşit haklara sahip bağımsız müteşebbisler birliğidir. (s. 166). 9. yy'da Loncavari bir organizasyonun Arap dünyasında'da geliştiği görülmektedir.

Kavolis'e göre Lonca ve çıraklık sisteminin en önemli fonksiyonu herhangi bir ortaçağ sanatçısının kendi meslek grubu içinde sosyal statüsünün farklılaşmasını engellemektir.

Pek çok Avrupa toplumunda görece olarak eşitlik prensibini güden Loncaların çok daha elitist ve merkezileşmiş olan Akademi sistemine önce kısmen bağladıkları, sonunda da onunla yer değiştirdikleri görülmektedir.

Akademi sisteminin gelişmesinin sosyo-sanatsal sisteme en büyük getirisi 'güzel sanatlar' yaratıcıları ile pragmatik yaklaşıma sahip olan kullanım yönelimli nesnelere üreticilerini tamamen farklı bir sosyal konuma getirmesidir. (s: 167).

Bu evrede genellikle bireysel sanat atölyelerinin devlet veya kilise kontrollü çok daha geniş sosyo-sanatsal üretim sistemine bağlandıkları gözlenmektedir. Devlete bağlanma durumunda, sanatçılar, ilkel fabrika sisteminin bir anlamda 'işçileri'dirler. (Eski Mısır'da olduğu gibi)

Kilise kontrollü bir sisteme dahil olma durumunda ise sanatçılar kendi atölyelerine ve aletlerine sahiptirler, bazen çok sayıda yardımcı çalıştıran 'usta'dırlar ayrıca, muhtemelen politik otoritelerle işbirliği içinde kimin profesyonel olduğuna karar veren kendi sanat birliği içinde organize olmuş 'profesyonel'lerdir (s. 167).

Kavolis'e göre bu evrede saraya bağlı oldukça yüksek gelir ve prestijle ödüllendirilen pek çok sanatsal elitin oluşumundan söz edilebilir (Örneğin, Rönesans İtalyası, Geç-Ortaçağ dönemi Fransa'sında).

Bu evrede sanatsal rollerin nasıl elde edildiği meselesi incelendiğinde erken Klasik Medeniyetlerde bu rolün sık aileden miras olarak alındığı fakat, eğitim ve profesyonel otoriteler tarafından belgelenen bir yetkinlik göstermeye bağlı olarak kazanma yolunun da açık olduğu görülmektedir.

Sanat eğitimi ise İkel Devletlere nazaran çok sistematik ve uzundur fakat, orijinaliteyi teşvik etme yönelimli değildir. Rönesanstan önce öğrencinin temel görevi iş verenini taklit etmektir (s: 167).

Profesyonel sanatçılar daha çok toplumun düşük mevkilerinden gelmektedirler. Genel olarak bir bütün halinde profesyonel sanatçıların sosyal prestiji düşüktür. Bu dönemde, sanat dalına göre kamunun gösterdiği sosyal itibarda bir farklılaşma olduğu gözlenmektedir. Örneğin, genellikle mimarlara planlama ve organize etme kapasitelerinden ve şairlere ruhun gizemli yönü ile ilgili olduklarından ve okur yazarlıklarından dolayı ressamlardan ve heykeltıraşlardan daha fazla saygı gösterilmektedir. Diğer dallarda ise sanatçılar aynı saygınlığa daha sonra kavuşmuşlardır. Örneğin, Avrupa'da mimarlar sosyal itibara 13. yüzyılın ikinci yarısında sahipken, diğer sanatçılar bu pozisyona ancak 14. ve 15. yy'da gelmişlerdir (s: 167).

Sanatsal rolün kazanılması ile ilgili olarak genellikle cinsiyet bazında bir farklılaşmanın olduğu gözlenmektedir. Kadınlar, 'çoğu kez', 'yüksek' sanat üretiminin dışında kalmışlar, 'el işleri'ne yönelmişlerdir. Ancak, kadın sanatçıların Ortaçağ Avrupa'sında el yazması kitap süslemeciliğinde ve daha sonra 16. yy.'da ise Rönesans sanatçıları arasında çoğunlukla saray ressamı olarak yerlerini aldıkları görülmektedir.

Klasik Medeniyetlerin ticaretin oldukça geliştiği evrelerinde, pazar ekonomisinin gelişmesine paralel olarak sanat eserlerinin de maddi bir değer kazandıkları ve diğer ticari mallar gibi alınıp satıldıkları görülmektedir. Uzmanlaşmış sanat alıcılarına ise ancak, çok gelişmiş Klasik Medeniyetlerde rastlanmaktadır. 17. yy Roma'sında bile sanat alıcıları boya ve yıldız satan tüccarlardır (sb: 168).

Sanat eserlerini betimlemenin, estetik felsefenin ve sanat üretimi üzerine teknik yönergelerin, milli ve milletlerarası sanat ticaretinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıktıkları gözlenmektedir. Sanat analizlerinde ve betimlemelerinde uzmanların ortaya çıkışı ise kabaca uzman sanat alıcılarının ortaya çıkışıyla aynı zamana rastlamaktadır. Kavolis'e göre bu iki uzman grubunun ortaya çıkması hem sanat pazarının genişlemesine bağlıdır, hem de bu iki grup birbirinin tamamlamayıcı ve destekleyicisidir. Kavolis sanat üzerine yazı yazarların çoğunlukla kendilerinin de sanatçı olduğunu belirtmektedir (s: 168).

Klasik Medeniyetler evresinde, 14. yy'da İtalya'da sanatla ilgilenen hümanistik entellektüeller, 17. yy. ikinci yarısında uzman sanat eleştirmenlerine, daha sonra sanat felsefecilerine dönüşmüştür. Kavolis, Batılı olmayan medeniyetlerde sanat eleştirmenliğinin Batılı etkilere maruz kalmadan gelişmediğini söylemektedir (s: 168).

Kavolis'e göre sanat eleştirisinin düzenli bir aktivite olarak yapılması sanat eserlerinin düzenli olarak sergilenmesine ve kit- le iletişiminin gelişmesine bağlıdır. Dolayısıyla, sanat eleştirmen- liği modern medeniyet aşamasına geçiş sırasında olgunlaşmıştır(s: 169).

Klasik Medeniyetlerde sanat eğitimini organize sanat oku- larının üstlendiği görülmektedir. Ancak, çıraklık sisteminin tama- men devreden çıktığı da söylenemez. Bu dönemde zengin amatörlere özel ders verme gibi uygulamalara da rastlanılmaktadır. Sanat oku- lunun bir şekli de akademi'dir. Avrupa'da akademi elit sanatçıların organizasyonu olarak onların statüsünü yükseltmek üzere dizayn edilmiştir. Kavolis, akademilerin sanat stillerini standartlaştı- rarak, sanatsal ifadenin sosyo-kontrol araçları ve bir bakıma zevk hakemleri olarak hizmet ettiklerini söylemektedir.

Ayrıca, bu dönemde atölyelerin, stüdyoların, sanat okullarının ve akademiler gibi formel organizasyonların yanı sıra bazı infor- mel sanat merkezlerinin de kurulduğu görülmektedir. Kavolis, bu tür informal yapıların gelişimini loncaların çöküşüne bağlamak- tadır (s: 169).

Bu evrede sistematik sanat koleksiyonculuğunda olarak, hem kamuda hem de özel olarak, himayecilik davranış örüntüsünün geliştiği görülmektedir. Sanat kendi başına değerlidir ve saf, artis- tik değeri için saklanmaktadır fakat, sanat koleksiyonculuğu göre- li olarak genel kamuya açık değildir.

Yüksek sanat (dini, sanat hariç) genellikle sosyo-politik ve eko- nomik elitlerin tüketimi ile sınırlıdır. Ancak, özel patronlar tarafından sipariş edilmiş sanat eserleri, sahipleri tarafından alınmadan önce halka açık sergilenmiş olabilir. Ayrıca, bazı top- lumlarda örneğin, İtalya'da Fransa'da 17. yy.'da düzenli olarak ka- muya açık sergilerin organize edildiği bilinmektedir (s: 169).

Klasik Medeniyetlerin erken evrelerinde sanatın dinsel fonk- siyonunun devam ettiği gözlenmektedir. Daha sonraları ise sanatın dinden ayrılıp gittikçe otonomlaşmasına bağlı olarak ve sosyal sis- temin farklılaşan yapılması çerçevesinde belirginleşen organize siyasal otoriteyi temsil eden devletin gücünü methetme, sosyal farklılaşmayı sorgulamak üzere ailesel ve bireysel zenginliği gösterme ve son aşamada ise sanatçının kişisel ifadesini aktarmaya yönelik olduğu söylenebilir (s : 170).

6. MODERN MEDENİYETLER ve POST MODERN BİLİMLER

Modern Medeniyetler endüstri ve ticaret ile hizmetlerin, tarım ve moden çıkarmanın önüne geçmesi, mal, işgücü ve para piyasa- larının gelişmesi, siyasal gücün merkezi otoritelerin elinde yoğunlaşması, din felsefe ve bilimin birbirinden ayrılması, bürok-

rasinin genişlemesi (Eisenstadt: 1966), kentleşmenin artması, okur-yazarlık oranının gelişmesi, kitle haberleşme araçlarının etkin olması, siyasal katılım (Lerner: 1964), örgütlerin ihtisaslaşması, ailenin fonksiyonunun değişmesi ve bireycilik (Levy 1967) v.s. ile karakterize olmaktadır (Kongar 1979: 247), (Apple Baum 1970: 33).

Kavolis, bu genel kurumsal yapı içinde artistik girişimciliğin karakteristik örüntüsünün esas olarak gelişen 'endüstri' ile değil 'kültürel bireycilik' ile şekil aldığını söylemektedir (Kavolis 1979: 170).

Modern Medeniyetler de sanatçının rolünün farklılaştığı, artistik yaratımın farklı karakter kazandığı çeşitli tipte artistik kültürler ayırd edilebilir: 19. yy da sanat üreticisinin temel tipicari sanat hariç-kendi iş aletlerine sahip ve herhangi bir iş bölümü olmaksızın tüm üründen kişisel olarak sorumlu olan ve sosyal olarak 'artizan'dan ziyade 'yaratıcı' olarak tanınan bireydir (s: 170). Atölyesi genellikle evindedir.

Ancak, 20. yüzyılın ikinci yarısında gelişmiş ve oldukça pahalı bir teknolojiyle çalışmak durumunda olan sanatçılar artık ürünün tek sahibi değildirler. Kullandıkları teknolojinin değişmesi, onları yeni bir sosyal ilişkiler ağı içine itmştir.

Kendilerini profesyonel olarak algılayan sanatçı sayısındaki artış öylesinedir ki, sadece küçük bir azınlık sanat yaratıcılığında geçinebilmiş, büyük çoğunluk diğer aktivite tiplerine dayanmak zorunda kalmışlardır. Örneğin, 1960'lı yıllarda yapılan bir tahmine göre Paris'te sanatçıların ancak % 0.5, Hambur'da ise % 7'si kendi eserlerinin satışından geçimlerini sağlamışlardır. 1971'de ise 30.000 Batı Alman ve Heykeltraş'ın en fazla % 0.5'nin 'düzenli ve yeterli' gelir elde ettiği tahmin edilmektedir.

Bu durumda, toplumsal evrim sürecinde giderek önemi ve fonksiyonu artan devletin (Biesans and Biesans 1969:) sanatı himaye etme görevini de üstlendiği görülmektedir. (Overmyer: 1939: 33). Örneğin, bazı Batı Avrupa Toplumlarında sanatçıların geçimleri büyük oranda devlet tarafından karşılanmaktadır. Hollanda da 2500 sanatçının yarısından fazlasının devlet alımlarından para kazandığı tahmin edilmektedir.

Amerika Birleşik Devletleri'nde de sanat himayeciliği konusunda devlet hakimiyetinin olduğuna dair kanıtlar bulunmaktadır.

Modern medeniyetlerde, cinsiyet bazında sanatsal meslek rolünün kazanılması konusunda kadınların lehine doğru bir gelişimin olduğu gözlenmektedir. Kadınların giderek el işlerinin ötesinde 'yüksek' sanat üretimine katıldıkları görülmektedir. Örneğin 1863 yılında Fransa'da yaşayan kadın ressamların sayısı yaklaşık 950

olarak tahmin edilmektedir ki, bu sayı erkek ressam sayısının üçte birini oluşturmaktadır.

Profesyonel sanatçıların sosyal tabakalaşmadaki yeri incelendiğinde, Kavolis'e göre sanatçıların büyük bir çoğunluğu orta sınıf veya alt orta sınıftan gelmektedir (s: 171)..

Ayrıca, akademik anlamda sanatçıların eğitim seviyeleri yükseliyor gibi görünmektedir. Sanatsal roller, büyük oranda sanat okulunda eğitim görme, eleştirmenler ve diğer sanatçılar tarafından kabul edilen yaratıcı performans gösterme bazında gösterilen başarı ile kazanılmaktadır.

Demokratik toplumlarda, profesyonelliği belgelemenin formel işlemi yoktur. Ancak, bunun en büyük göstergesi profesyonel sergilere katılma ve saygı-değer galerilerde kişisel gösterilerde (one-man show) bulunmaktadır. Gerçekten de, bu kriter mezuniyet belgesinden veya eserlerin satışından elde edilen gelirden ziyade, sanatçının profesyonelliğinin ölçüldüğü önemli bir kriterdir.

Sanatçının talep ettiği prestij ile sanatçının eserine olan pazar talebi arasındaki uyumsuzluk, ekonomik olarak başarılı fakat artistik olarak kötü şöhretli (veya tersi) bir sanatçının özel modern olgusunu üretmektedir. Bu evrede profesyonel 'yaratıcı' sanatçıya ilave olarak endüstri tasarımı, iç dekorasyon, reklam ve propaganda gibi sahalarda çalışan büyük bir profesyonel 'uygulamalı' sanatçı nüfusu da göze çarpmaktadır. Bu sanatçıların nitelikleri genellikle bir çeşit sanat okulu eğitimi almaları ve ihtisaslaşmaya uygun tercihen 'bir ruh gösteren' üretici kabiliyetine sahip olmalarıdır.

Bunun en üst seviyesinde 'uygulamalı sanat', 'yaratıcı sanat' ile çakışır ve aynı sanatçı iki sanatsal aktivite alanına da katılabilir. Bunun yanısıra, amatör sanatçı sayısında çok büyük bir artış görülmektedir. Bu amatör hareketin uzun dönemdeki önemi muhtemelen kamunun profesyonel sanata desteğinin artması, kamuya yayılması ve profesyonel sanatçı sayısının artmasıdır.

Sanat eserlerinin dağıtımında 'pazar mekanizması' ve sonuç olarak sanat satıcısı giderek artan bir öneme sahip olmuştur. Yaratıcı sanatçı ve satıcı arasındaki ilişki iki müteşebbis ilişkidir. Sanat satıcıları arasındaki rekabet, sanatçıların hürriyetini arttırma yönünde işlese de, sanat satıcısı daha fazla güç sahibi olan taraftır, - özellikle genç sanatçılar için-: Sanat satıcısı, kamuoyu yaratmada modern teknikler kullanarak sanatçının stili için pazar talebi yaratabilir. (her zaman başarılı olmasa da) Sanat satıcısının motivasyonu hem ekonomik hem de yeni bir yeteneği keşfetme heyecanıdır.

Totaliter devletlerde ise sanat çalışmalarının dağıtımının çoğunu devlet üstüne alır (s: 172).

Profesyonel eleştirmenler, müze yöneticileri, kuruluş yetkilileri v.b. gibi diğer tip ara bulucular, sanat tüketicisi ve sanat eseri

arasındaki ilişkiyi belirlemede gittikçe önemli hale gelmişlerdir. Hatta, onlar belli bir derecede sanat üreticisi ve onun ürünü arasındaki ilişkiyi bile belirlemektedirler.

Eleştirmen, psikolojik olarak, sanatçıya, estetik filozofun erken tipine göre daha yakındır fakat, sanatçı yine de kendi çalışmadaki kendiliğindenliğini ve eserine olan yakınlığını kaybedebilir. Bu durum Kavolis'e göre muhtemelen sanatın sanatçı ile olan ilişkisinin kesilmesine ve sanatçının kendi çalışmasına yabancılaşmasına sebebiyet vermektedir.

Uzmanlaşmış sanat gazetelerinin gelişmesiyle, profesyonel eleştirmenler, çeşitli yorum stilleri ortaya koymaktadırlar. Kamu için eleştirmenlerin çalışmaları sanat eserinin kendisi kadar ilginç hatta, bazen daha ilginç hale gelmektedir. Eleştirmenlerin, önem ve alıcıları etkileme kabiliyetlerine göre rütbelenen bir hiyerarşi tesis ettikleri gözlenmektedir.

Eleştirmenler, müze yöneticileri kadar zevk liderliğinde uzmanlaşmayı temsil ederler ki, bu belki Klasik Medeniyetlerdeki sosyal elitin zevk liderliğinin amatörlüğü ile tezat teşkil eder.

Modern medeniyetlerde bürokratik örgütlenme biçimine paralel olarak sanat yönteminde de bürokratikleşmeye doğru genel bir eğilim bulunmaktadır. Orta Çağ Avrupa'sında sanatçıların loncaları tarafından tesis edilen bir kaç basit kurallar söz konusu iken, şimdi sanat müteşebbisliğinin yasal düzenlemeleri devlet birimleri tarafından formüle edilmektedir. Kavolis, bürokratikleşmenin sanat dağıtımında ve popularizasyonunda etkinliği arttırabileceğini fakat, yaratıcılığa ise ters etki edebileceğini söylemektedir.

Sanatçıların birinci referans grubu, diğer sanatçılardır (sanatın diğer dallarında çalışanla dahil). Uzmanlaşmış bir sanat dünyasının gelişmesi ise üretici ve sanat tüketicisinden ziyade profesyonel arabulucuların, önemli bir derecede sanatçıların şöhretini ve stilistik gelişmenin genel yönünü belirledikleri anlamına gelmektedir (s: 173).

Bu evrede, sanat yaratımı üzerinde sosyal kontrol merkezi birimi olarak işlev gören Akademi Sisteminin çözüldüğü görülmektedir. Ancak, totaliter toplumlarda bu sistemin bazı yanlarının muhafaza edildiği gözlenmektedir.

Kavolis, sanatçıların 'yaratıcı' olarak yapılan sosyal tanımları ve buna ilişkilendirilmiş 'ben' imajı gereği modern sanatçıların formel organizasyonlarından nefret ettiklerini söylemektedir. Ona göre, sanatçılar için informal sosyal çevreler ve klikler, özellikle gençlikte, önemlidir. Ancak, birey yaşlandıkça böyle bir sosyal dayanışmaya giderek daha az ihtiyaç duyar hale gelmektedir.

Eleştirmenler ise özellikle, sanatçının destek, dayanışma talep ettiği dönemde daha etkilidirler. Bu aşamada 1880'lerden sonra, 'artistik hareketler', 'sanat okulları'nın yerini almıştır. Sanat okulları belli bir son için kabul edilmiş 'müritler' yetiştirirken, sanat hareketleri kendi içlerinde saklı bir son için çalışmaktadırlar. Yani sanat hareketleri görelî olarak dinamik, sanat okulları statik bir örüntüleşme gösterirler.

Sanatsal hareketler, bir programa sahip gruplar veya benzer bir stil eğilimini paylaşan bağımsız sanatçıların kolektifliğidir. Sanatsal hareketlerin üyeleri arasında sabit, düzenli etkileşimli sosyal ilişkinin olması gerekmez. Ancak, Kavolis'e göre sanatsal hareketler, katılımcıları gibi görünen sanatçıların sosyal görünürlüklerini artırırlar ve sadece politik hürriyet ortamında çiçeklenebilirler.

Sanat tüketicileri arasında artık, alıcılar geniş izleyici kamudan farklılaşmıştır. Bu sanat kamusu farklılaşması, alıcı kamuya zevk temin eden sanat galerileri ve izleyici kamuya hizmet eden müzeler arasındaki organizasyonel ayrımlaşmayı ifade etmektedir (s: 174).

Sanatçılarla kişisel ilişki kurabilen alıcıların sanatçılar üzerinde izleyiceden daha fazla etkileri vardır. Ancak, sanat eserlerinin kitle üretimi sanatçı-müşteri ilişkisini keser ve müşterinin ihtiyaç duyduğu şeye karşı sanatçıyı duyarlı hale getirmede müşterinin gücünü azaltır. Bu durum ise, kamunun zihninin giderek artan oranda kullanılan tekniklerle veya tesağüfî tecrübelerle meşgul edilmesi sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

İzleyici kamunun genişlemesi ve sanat alıcıları nüfusunun yayılmasının getirisi ise daha az sofistike olan sanatsal yargıların ağırlık kazanmasıdır. Bu durum ise orijinalite yönelimli çabuk, kaybolan stillere sosyal zemin teşkil etmektedir. Böylelikle, sanatsal deneyimler çok karışık, standartlar daha az belli hale gelir ve sanat, sanat olmayandan daha az netlikte ayrılabilir.

Aynı zamanda, sanat yaratımı akışının giderek sosyal elitten ziyade 'entellektüellere' ve sıklıkla üniversitelere bağlandığı görülmektedir. Toplum ve sanat arasındaki ilişkiyi irdeleyen sistematik çalışmalar hem üniversiteler hem de pazar araştırmalarının himayesinde gelişmektedir. Estetik eğitim, uzmanlaşmış üniversite türevli bir disiplin olarak gelişmektedir.

Kavolis'e göre sadece modern medeniyetlerde 'sanatı insanlara geri getirme' bir kamu meselesi haline gelmiştir. Ancak, bu mesele sosyal sistemde bir gerileme neden olmaktadır. Çünkü, bu mesele- nin çözümü, bir anlamda insanlarla yakın teması sağlanacak sa-

natların türünün belirlenmesinde kullanılacak ölçütün seçimini gerektirmektedir (s: 175).

Bu ölçütün seçiminde genellikle iki farklı yaklaşımın olduğu görülmektedir:

- 1) Hızlı Tüketici Yaklaşım
- 2) Hümanistik Üretici Yaklaşım

Hızlı tüketicilere göre, klasik ekonomide olduğu gibi 'istek' tek kriterdir. Yani, kim neyi istiyorsa onu elde etmelidir. Hümanistik tüketicilere göre ise toplum içinde insanların istekleri, -isteğin kendisinden başka bir şey ile- meşru istekleri inşaa eden ve onları gayrimeşru olanlardan ayıran, ortaklaşa paylaşılan bir kriter tarafından meşrulaştırılmalıdır. Yani, bir kollektivitenin onsuz insan olunamayacağına dair uzlaşmaya vardığı her ne ise, o talep edilmede haklıdır. Bu iki yaklaşımın ortaya çıkardığı gerilim ise genellikle, elitist- 'yüksek' sanata karşı 'popüler' sanat çatışması olarak kavramlaştırılmaktadır.

Kavolis'e göre aslında her iki yaklaşım da bazı tehlikelere gebe- dir. Hızlı-tüketimciliğin altında yatan tehlike 'evrensel minimalizm', Hümanistik Üretici yaklaşımının altında yatan tehlike ise empoze edilen bir özel ahlakçılık ve sanatın propaganda amacı için kullanımınıdır.

Ayrıca, Kavolis bu evrede Plastik Sanatlarla ilgili olarak belki de prensipte çözümü olmayan bir problemde daha söz etmektedir: Ona göre, eserlerin sanat müzeleri mekanlarında çok büyük bir seyirci kitlesinin izlemesine sunulması, potansiyel sanat kamusunu (tepki veren fonksiyonel kamu) sanat yığınlarına dönüştürerek estetik tepki kapasitesini arttırmak yerine azaltılmaktadır.

Bu tür eğilimler ise sanatçının toplumdan yabancılaşmasına katkıda bulunmaktadır. Ancak, Kavolis bu durumun aynı zamanda sanatsal yaratıcılığı da engel teşkil etmesini gerektirmediğini söylemektedir. Tam tersine, sosyal yabancılaşma sanat yaratımı için uyarıcı da olabilir. Kaldı ki, totaliter devletler örneğinde görüldüğü gibi, sanatçıların sosyal sistemle yüksek derecede bütünleşmesi, yaratıcılık açısından yabancılaşmadan daha büyük bir tehdittir (s: 176).

Kavolis gelişmiş endüstri toplumlarında -özellikle 1960'lardan sonra- 'tarihsel olarak tekamül eden artistik teşebbüs' fikrini reddeden bir seri eğilimin ortaya çıktığını ifade etmektedir. Ona göre bu eğilimlerin ortak noktası sanatı yaşamdan sanatçının sosyal rolünü de bir toplum üyesi olarak sahip olduğu sosyal rolden ayırmayı reddetmektedir.

Bu eğilimlerle birlikte sanat eserleri arasındaki niteliksel farklılıklar reddedilir ve 'hünerin' elitist yönelimin göstergesi olduğundan şüphe edilir. Sanatçılar arasında 'estetiği' bir hakaret olarak kabul etmeye doğru gittikçe büyüyen bir eğilim vardır. Sanatın estetik değerlerden farklılaşarak fonksiyonel olarak otonom bir aktivite ve bir hüner değil, çocukca bir oyun olduğuna dair inanç gelişmektedir.

Sanatsal teşebbüsde sanatın üretimi, dağıtımı ve tüketimi gibi sosyal kurumların esas olarak modern medeniyetlerdeki gibi kalmasına rağmen, elektronik kitle iletişimi tarafından gündeme getirilen önemli modifikasyonlarla sanatçının sanata olan subjektif vaziyet alışında da pek çok post-modern değişme meydana gelmektedir (s: 177).

SONUÇ

Bu bilgilerin ışığı altında Kavolis şu genellemeleri yapmaktadır (s: 179-180)

1. Sanatsal teşebbüsün evriminin yönü, 'sanat yaratımının' diğer insan faaliyetlerinden ayrılması ve sosyo-sanatsal sistem içinde rollerin giderek farklılaşmasına doğrudur.

2. Sanat üretiminde uzmanlaşma derecesi öncelikle sanata olan talebin miktarına bağlıdır. Talep ise kısmen nüfus ve refahın artışına yani ekonomik faktörlere kısmen de toplumun değer sistemine bağlıdır.

3. Yazı öncesi toplumlarda sanatçılık rolü genellikle atfedilmiş hak olarak kazanılırken, klasik ve modern medeniyetlerde başarı ile elde edilir hale gelmiştir.

4. Sanat eğitiminde çıraklık sistemi, sanatçıların yarı-zamanlı uzman oldukları durumda fonksiyoneldir. Sanat okullarının ortaya çıkışı ise sanata olan toplumsal talebin sanatçıların yaşamlarını, geçimlerini garanti edecek kadar büyümesine bağlı görünmektedir.

5. Estetik felsefecileri ve Sanat tarihçilerinin ortaya çıkışı entelektüel gelişmeye bağlı görünmektedir. Yani, temel koşul okur yazarlığın profesyonel yazıcı gruplardan genel olarak yüksek sınıflara doğru genişlemesidir.

6. Sistematik sanat eleştirisinin ortaya çıkışı sanat pazarının, estetik felsefesinin ve periyodik yayıncılığın gelişmesine, eleştirinin gücü ise sanat pazarının akıcılığına, yayınların dağıtılmasına ve herhangi bir estetik felsefenin kurumlaşmasına bağlıdır.

7. Kamu sanat müzelerinin gelişmesi 'elitist' kültürel geleneğe karşı 'popülist' kültürel geleneğin varlığına bağlıdır.

8. Sanat üreticisi ve tüketicisi arasındaki ilişkiyi kuran 'arabulucular', özellikle sanat pazarının geliştiği, sanat eleştirisinin tama-

men profesyonelleştiği durumlarsa sanat üretimini kontrol eder hale gelmektedirler. Ancak, bu eğilim sanatçının eserine yabancılaşmasına sebebiyet vermektedir.

9. Toplumsal evrim sürecinde sanatın fonksiyonunda da farklılaşmalar gözlenmektedir. En alt evrim seviyesinde sanat ya dini-büyük ayinlerinde kullanılmaktadır ya da gündelik kullanımına yöneliktir. Daha sonra sanat, statüyü sembolize etmek ve sosyal kontrolü sağlamak için kullanılır. Klasik ve Modern Medeniyetlerde ise sanat önce ideoloji yapma, sonra devletin gücünü, kolektif veya özel refahı methetme ve giderek kişisel ifadenin hizmetinde kullanılmıştır.

10. Sanat, dini amaçlı sosyal kontrole yönelik ve statü sembolizasyonu olarak kullanıldığında genellikle kadınların sanat üretiminden uzak tutulduğu görülmektedir. Kadınlar, daha çok süsleme veya kişisel ifade söz konusu olduğunda sanatsal üretimde rol almışlardır. Fakat, bu durum modern toplumlarda kadınların lehine dönmüştür.

Özetle, Kavolis evrimci yaklaşımla sosyo-ekonomik örgütlenmedeki farklılaşma temelinde sınıfladığı 6 temel sosyal organizasyon kategorisi çerçevesi içinde, global sosyal sistemin alt parçasını oluşturan sosyo-sanatsal yapılanmanın evrimleşme sürecinin merkezi eğilimlerini incelemiştir. Kavolis, bu merkezi eğilimleri vurgularken toplumdaki topluma olan farklılaşmaları da ifade ederek, yaptığı bu kategorik çalışmanın evrenselliğini de sorgulamaktan kendini alıkoyamamıştır.

Kavolis'in çalışmasından açıkça görülüyor ki, yazarın kabul ettiği temel sayıltı, bir bütün olarak toplumsal yapıların örgütlenme biçimine paralellik göstererek sosyo-sanatsal sistemlerin de başlangıçtaki yalın ve az gelişmiş bir durumdan karmaşık ve çeşitlenmiş bir duruma doğru gelişme göstermeleridir. Bu evrim sürecinde başat rolü oynayan ekonomi ve entellektüel kurumlardaki farklılaşmalardır.

Kavolis'in sosyo-sanatsal sistemin organizasyonel boyutları açısından ortaya koyduğu 6 temel kategori şematik olarak karşılaştırıldığında şu temel ve genel özellikler ortaya konabilir:

Şema - I. İncelendiğinde, endüstri ve ticaretin gelişmesi, ileri teknoloji, aşırı uzmanlaşma ve entellektüel gelişim ile birlikte, sanatın bir sosyal kurum olarak otonomlaştığı, sanatsal rolün uzmanlaştığı ve kurumlaştığı, sanatsal aksiyonların kurumlaşmasında rol oynayan ayırd edici temel sosyal grupların ise farklılaştırarak çeşitlenip, arttığı, sanatın sosyal kontrol aracı olarak da devlet ve ekonomi kurumlarının ağırlık kazandığı görülmektedir.

Şema - 1 Evrimleşme Sürecinde Sosyo-Sanatsal Sistemler

Sosyo-sanatsal Sistemin Organizasyonel Boyutları	BAĞIMSIZ SOY	TOPLUM SİSTEMLERİ			KLASİK MEDENİYETLER	MODERN MEDENİYETLER
		KABİLE	AŞİRETLER	İLKEL DEVLET		
Ekonomik Yapı	Doğayı tüketici avcı, toplayıcı, balıkçı	Üretici Ekonomiye geçiş, Bahçecilik, tarım, Çobanlık	Üretici	Tarım, Zanaat, Ticaret	Tarım, zanaat Ticaret Gelişmiş	Endüstri Ticaret
Yerleşme Düzeni	Göçebe veya yarı göçebe	Yerleşik-Yarı Göçebe	Yerleşik	Yerleşik	Yerleşik	Yerleşik
Sosyal Farklılaşma ve İş Bölümü	Sadece cinsiyet ve yaşa bağlı	Alt düzeyde farklılaşma ve İş Bölümü	Sembolik imtiyazlar temelinde kurumuş sosyal farklılaşma	Sınıf Sistemi	Sınıf Sistemi	Aşırı uzmanlaşma
Teknoloji	Basit	Görel olarak gelişmiş	Görel olarak gelişmiş	Görel olarak gelişmiş	Görel olarak gelişmiş	İleri Teknoloji
Okur-Yazar	—	—	—	—	İmtiyazlı sınıflarda	Yaygın
Sanatçının Rolü	Uzmanlaşmamış	Yarı-zamanlı	Erkekler uzmanlaşmış kadınlar yarı-uzman	Tam zamanlı uzman	Tam zamanlı uzman	Tam zamanlı uzman
Sanatçının Statüsü	Cinsiyete ve Yaşa Bağlı	1. Cinsiyete ve Yaşa Bağlı 2. Topluma sanatçıdan sanatçıya değl. toplumdaki topluma,	Top.dan topluma değişiyor: 1. Kble 2. Seyyar Sanat Erbabı 3. Aristokrat Sınıfa bağlı	Yüksek	Genellikle Düşük 1. Sanat dalına göre 2. Cinsiyete göre farklılaşıyor	Genellikle orta sınıftan geliyorlar eğitim, kişisel başarı temelinde değerlendiriliyor
Sanatsal Rolün Elde Edilişi	Miras, Başarı Yolu	Erkekler aileden miras, kadınlar çalışarak	Miras, Başarı Yolu	Miras başarı yolu	Miras ve Başarı yolu	Başarı
Sanatçının Sosyalleşme Süreci	İnformel Gözleme Dayalı	İnformel gözleme dayalı	Usta-çırak	Usta-çırak	1. İnformel Sanat Merk. 2. Formel ve Sistemli eğitim	1. İnformel eğitim 2. Formel eğitim
Sanatın Sosyal Kontrolü	Din Bilgi ve Teknik	Din ve Ekonomi	Din, Ekonomi	Din, Ekonomi Devlet	Din, Ekonomi, Devlet	Ekonomi, devlet
Sanat Üreticisi ve Tüketicisinin Ayırımı	Belli Belirsiz Çok Alt Düzeyde	Alt düzeyde	Belirginleşmemiştir.	Belirginleşmiştir	Oldukça belirginleşmiştir.	Tamamen belirginleşmiştir
Sanat Üretimi	Kollektif	Kollektif	Kollektif-Bireysel	Kollektif-Bireysel	Bireysel	Bireysel
Sanatın Otonomisi	Dine bağlı	Dine bağlı	Fonksiyonel otonomiye ilk adım	Otonomi Yönlünde gelişme	Büyük oranda otonomlaşıyor	Tamamen otonom
Sanatın Fonksiyonu	1. Dini amaçlı 2. Kullanıma yönelik	1. Dini amaçlı 2. Kullanıma Yönelik	1. Dini amaçlı 2. Kullanıma yönelik 3. Statü Sembolizasyonu	1. Dini amaçlı 2. Sosyal otoriteyi temsil 3. Statü Sembolizasyonu	1. Dini amaçlı 2. Siyasal otoriteyi temsil 3. Sosyal farklılaşma sembole 4. Kişisel ifade	Çok çeşitli
Eleştirme/Kritiklik Koleksiyonculuk Sergi	Uzmanlaşmamış	Uzmanlaşmamış	Küçük ölçekli	Küçük ölçekli	Modern medeniyet aşamasında uzmanlaşma	Tam uzmanlaşma
Sanat Ticareti	Çok alt düzeyde	Alt düzeyde	Görel olarak gelişmiş	Görel olarak gelişmiş	gelişmiştir	Oldukça gelişmiştir
Sanat Birlikleri	—	—	—	İlk örnekler	İnce, toca cv. b., informal birlikler.	Bürokratik örgütlenme devlet himayesi informal birlikler

Demet Ulusoy

Kaynakça

- Alaeddin Şenel, 1985. İlk Topluluktan Uygar Topluma, Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Apple Baum, Richard, 1970. Toplumsal Değişim Kuramları, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beisanz, M. and Y. Biesanz, 1969. Introduction to Sociology, U.S.A. Prentice Hall Inc.
- Bromm and Selznick, 1963. Sociology, U.S.A. Harper Row Publishers.
- Buckley, Walter, 1967. Sociology and Modern System Theory, U.S.A. Prentice Hall Inc.
- Chinoy, Ely, 1968. Sociological Perspective, U.S.A. Random House
- Fichter, Joseph, 1990 (1971), Sosyoloji Nedir? (Çev.: Nilgün Çelebi) Konya: Selçuk Üniversitesi Yayını.
- Herbert, Blumer, 1957. "Collective Behavior" J. B. Gitter (Ed.), Review of Sociology, Newyork: John Wiley.
- Kavolis, Vytautas, 1979. "Social Evolution of the Artistic Enterprise" Robert Alun Jones (Ed.) Research in Sociology of Knowledge. Sciences and Art. U.S.A. JAI Press Inc., 155-189.
- Kongar, Emre, 1979. Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği. İstanbul: Bilgi Yayını
- Kosemihal, Nurettin Şazi, 1971. Durkheim Sosyolojisi, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Overmyer, Grace, 1939. Government and Arts, New York: W.W. Norton and Company Inc.
- Örnek, Sedat Veyis, 1971. 100 soruda ilkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Parsons, 1965, (1952). The Social System. U.S.A. Collier Macmillan, Illionis: The Free Press.
- Read, Herbert, 1967. Sanat ve Toplum, Ankara: Ümran Yayınevi.
- Tezcan, Mahmut, 1984. Sosyal ve Kültürel Değişme, Ankara: A.Ü. E.B.F. Yayını : 129.
- Turner, H. Jonathan, 1981. Sociology: Studying the Human System. U.S.A. Goodyear Publishing Company, Inc.
- Sorokin, Pitirim, 1975. Çağdaş Sosyoloji Teorileri (Çev.: M. Münir Raşit Öymen) İstanbul.
- Wells, Calvin, 1972. Sosyal Antropoloji Açısından İnsan ve Dünyası, İstanbul: Remzi Kitabevi.