T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

SANAT SOSYOLOJİSİNE GİRİŞ: KAVRAMLAR, YAKLAŞIMLAR VE TEMEL AYIRIMLAR

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Özge ÜLKER

BURSA 2010

T. C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI

SANAT SOSYOLOJİSİNE GİRİŞ: KAVRAMLAR, YAKLAŞIMLAR VE TEMEL AYIRIMLAR

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Özge ÜLKER

Danışman
Prof. Dr. Hüsamettin ARSLAN

BURSA 2010

TEZ ONAY SAYFASI

T. C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....Sosyoloji..... Anabilim/Anasanat Dalı, ...Sosyoloji..... Bilim Dalı'nda 700744001.....numaralı .....Özge Ülker'in.....'nın hazırladığı "Sanat Sosyolojisine Giriş: Kavramlar, Yaklaşımlar ve Temel Ayırımlar....." konulu ..... (Yüksek Lisans/~~Doktora/Sanatta Yeterlik~~ Tezi/Çalışması) ile ilgili tez savunma sınavı, 07/09 2010 günü 14.00 - 15.00...saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının....başarılı.....(başarılı/~~başarısız~~) olduğuna oybirliğiyle..... (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi
Prof. Dr. Hüsamettin Arslan

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi
Prof. Dr. Feridun Yılmaz

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Zeynep Dörtok Abacı
(Uludağ Üniversitesi)

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi

07/09/2010

ÖZET

Yazar : Özge ÜLKER

Üniversite : Uludağ Üniversitesi

Anabilim Dalı : Sosyoloji

Bilim Dalı : Sosyoloji

Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi

Sayfa Sayısı : VI + 65

Mezuniyet Tarihi : …. /…. / 2010

Tez Danışman(lar)ı : Prof. Dr. Hüsamettin ARSLAN

SANAT SOSYOLOJİSİNE GİRİŞ:
KAVRAMLAR, YAKLAŞIMLAR VE TEMEL AYIRIMLAR

Sanat eserleri toplumsal ürünlerdir; içinde üretildikleri toplumun kültürünü, dinini, ahlâkını, insana ve doğaya yaklaşımını form ve içeriklerinde yansıtırlar. Onlar aynı zamanda ekonomi ve politik alanların ilgi ve çıkarlarını da taşırlar. Sanatçı toplumun dışında ve üstünde yaratıcı, bireysel deha değildir. O da bütün diğer bireyler gibi bir toplumda doğar ve yaşar, ve bu toplumun özelliklerini eserlerine aktarır. Sanat eserleriyle karşı karşıya gelen, onları değerlendiren ve onlardan haz duyan kişiler de toplumsal öznelerdir. Bu nedenle estetik yargılar da toplumun kültüründen, felsefesinden, inançlarından, ekonomik ve politik ilgilerden/çıkarlardan bağımsız düşünülemez. 'Güzel' belirli bir tarihsel dönem, belirli bir toplum ya da toplumsal grup için güzeldir. Sanat eserleri, 'sanatçı', sanat eserinin ve sanatçının değeri 19. yüzyıldan itibaren sanatçı, eleştirmen, küratör, yayınevi ve galeri sahipleri/yöneticileri, sanat eseri alıcı ve satıcılarından oluşan bir 'sanat alanı'nda üretilir. Sanat alanı'nı göz ardı eden bir sosyolojik inceleme sanatları anlamada yeterli bir yaklaşım geliştiremeyecektir. Ayrıca sanat, sanat eseri ve sanatçı kavramlarının kendileri de belirli bir tarihsel döneme ve topluma aittir, ve bu yüzden onlar da sosyolojik incelemeye tabi tutulmalıdır.

Anahtar Sözcükler

Sanat	**Sanat Eseri**	**Estetik**
Sanatçı	**Sanat Alanı**	**Toplum**

ABSTRACT

Yazar	: Özge ÜLKER
Üniversite	: Uludağ Üniversitesi
Anabilim Dalı	: Sosyoloji
Bilim Dalı	: Sosyoloji
Tezin Niteliği	: Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı	: VI + 65
Mezuniyet Tarihi	: …. /…. / 2010
Tez Danışman(lar)ı	: Prof. Dr. Hüsamettin ARSLAN

INTRODUCTION TO SOCIOLOGY OF ART:
CONCEPTS, APPROACHES AND MAIN DISTINCTIONS

The works of art are social artifacts; they reflect in their forms and contents the culture, religion, morality, the view of nature and society, in which they are produced. They also contain of concerns and interests of economic and political structures. There is no creative, individual genius artist outside and above his/her society. In contrary, the artist like other social actors borns and lives in a society and make use of the features his/her society. Moreover, there are other social actors in the process of the production of works of art; those confront, assess them and pleasure from them. For this reason, aesthetic judgements and decisions can not apart from the culture, history, believes, economic-political interests of society. 'The beautiful' is only beautiful in terms of a specific historical era, a specific society or social group. The work of artist, the aesthetic value of the work of art and artist are decided in an 'artistic field' which included artists, critics, curators, the owners of galleries and publishing houses, the buyers and dealers of the work of art from the happenings of nineteenth century to today. Any sociological research ignored artistic field could not develop adequate approach in understanding of arts. Besides these, the concept of art, and the work of art themselves belong to a specific historical age and society. For this reason, they are also must subject to sociological study.

Key Words

Art	**Art Work**	**Aesthetic**
Artist	**Artistic Field**	**Society**

ÖNSÖZ

Sanat sosyolojisi alanında hazırlanan bu yüksek lisans tezi alanın incelediği konu ve kavramları ele almak ve bu konuda yapılan çalışmaların bir takdimini yapmak amacındadır. Sanat ilk çağlardan beri üzerinde düşünülen, tartışılan ve yazılan bir konu olsa da sanat sosyolojisi çok yeni bir alandır. Batıda artık önemi kabul edilmiş ve iyi donanımlı bir disiplin haline gelmiştir. Ancak ülkemizde hâlâ pek tanınmayan ve yetersiz bir disiplin durumundadır. Bu nedenle biz de bu alana küçük de olsa bir katkıda bulunabileceğimize inanarak konuyu yeniden ele aldık. Alanın zorluğunu ve çalışmaların yetersizliğini de göz önünde tutarak ancak bir giriş metni hazırlayabileceğimizi düşündük.

Çalışmayı çok istediğim bu alanda okumaya başladığım ilk günlerde çok iyi bir tez hazırlayabileceğime gerçekten inanıyordum. Fakat sanat üzerine yazılmış, özellikle de sanat tarihi ve sanat felsefesi alanlarında çok sayıda kitap olsa da sanat sosyolojisi alanındaki metinlerin zannettiğimizden çok daha az olduğunu gördük. Ayrıca bu metinler sanat sosyolojisi alanındaki son gelişmelerden bahsetmiyor, sadece disiplinin kurulduğu ilk yıllardaki inceleme konuları ve yöntemleri üzerinde duruyordu. Sanat sosyolojisi alanında Türkçeye tercüme edilmiş metin de birkaç taneyle sınırlıydı. Bu nedenle İngilizce metinlere yöneldik. Ancak okunan İngilizce metinlerin çoğu da bu teze bir katkı sağlayamadı. Bütün bu zorluklara rağmen sanat sosyolojisi alanındaki çağdaş tartışmalardan da, yeterli biçimde olmasa bile, bahsedebilen bu çalışma ortaya çıktı.

Tezin bu zorlu hazırlanma sürecinde bana özellikle de eleştirileriyle çok yardım eden Hocam Prof. Dr. Hüsamettin Arslan'a çok teşekkür ederim. Hocalarım Prof. Dr. Fügen Berkay ve Yrd. Doç. Dr. Bedri Mermutlu'ya çeşitli konulardaki yardım ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim. Ve çok yoğun olmasına rağmen benden her türlü yardım ve desteği esirgemeyen Öğr. Gör. Dr. Gökhan Yavuz Demir'e teşekkür borçluyum.

BURSA / 2010 Özge ÜLKER

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI ii
ÖZET iii
ABSTRACT iv
ÖNSÖZ v
İÇİNDEKİLER vi
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
SOSYOLOJİ VE ESTETİK
1. Sosyoloji ve Estetik 14

İKİNCİ BÖLÜM
SANAT SOSYOLOJİSİNİN TEMEL TARTIŞMA KONULARI
1. Sanat Sosyolojisinin Temel Tartışma Konuları 27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
PİERRE BOURDİEU VE 'SANAT ALANI'
1. Pierre Bourdieu ve 'Sanat Alanı' 46

SONUÇ 59
KAYNAKLAR 61
ÖZGEÇMİŞ 65

GİRİŞ

Bu tez sanat sosyolojisinin temel inceleme konuları üzerinedir. Yeni kurulan, uzun süre araştırma konuları ve yöntemlerinin yetersizliği nedeniyle eleştirilen, son yıllarda hem konularını hem de yöntemlerini özeleştiriden geçiren sanat sosyolojisi daha yeterli ve donanımlı ve bir alt-disiplin olarak oluşmaya başlamıştır. Türkiye'de de uzun süredir okutulmasına rağmen bu alandaki çalışmalar yetersizdir ve hâlâ yapılması gereken çok şey vardır. Bu tezin amacı sanat, sanat eseri, sanatçı, sanat dünyası, sanat alanı gibi sanat sosyolojisinin üzerinde tartıştığı temel kavramlar ve alanın ana inceleme konusu olan sanat toplum ilişkisi üzerine yapılan çalışmaların ve yaklaşımların bir takdimini yapmaktır.

Sanat sosyolojisi Türkiye'de uzun süredir ders olarak okutulur ve bu alanda çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalardan kısaca bahsedilebilir. Ömer Naci Soykan, M. Sıtkı Erinç ve Demet Ulusoy'un birer sanat sosyolojisi kitapları vardır. Demet Ulusoy bu konuda çeşitli makaleler de yazmıştır. Levend Kılıç, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi* ile bu alana katkıda bulunmaya çalışmıştır. Halil İnalcık'ın *Şair ve Patron-Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İncelemesi* Osmanlı devletindeki patronaj sistemine ışık tutar.

Erinç ve Ulusoy sanat ile aile, kültür, din, ekonomi ve politika gibi kurumların ilişkisi üzerinde durur. Erinç *Sanat Sosyolojisine Giriş* adlı kitabında sosyal yapı ile sanatın karşılıklı bir ilişki içinde olduğunu söyler. Bir nesneye sanat sıfatını veren yargı, sosyal bir yargıdır. Sosyal yargıları sosyal yapı ortaya çıkarır, sosyal yapı ve yargılar değiştiğinde sanatın tanımı ve statüsü de değişir.[1] Güzelin ve güzelliğin tanımı da belirli bir sosyal yapıya, belirli bir sosyal oluşumun tarihi ve politik koşullarına göre yapılır.[2]

Sosyal yapının temel unsurları olan aile, kültür, din, ekonomi ve politikanın sanatın tanımı, sanatçı ve sanat eserinin muhatabı/alımlayıcısı üzerinde belirleyici bir rolü vardır. Farklı aile, kültür ve dinler sanata farklı tutumlar alınmasını sağlar. Kültür

---

1 Erinç, M. Sıtkı, *Sanat Sosyolojisine Giriş,* Ütopya Yay., Ank., 2009, s. 27.

2 a.g.e., s. 24.

ile sanat arasındaki ilişki ise karşılıklıdır; kültür sanatı etkiler hem de onun tarafından etkilenir. Din ise, dünyaya bakışımızı, değerlerimizi belirleyerek sanatın konuları, içeriği ve bizim sanata karşı tutumuz üzerinde rol oynar.[3]

Ulusoy da sanatın aile, din, politika, ekonomi ve teknolojiden etkilendiğini söyler. Sanat stilleri ve formları, sanatçının statüsü sosyal ilişki formlarına göre değişir. Ayrıca bir kişiyi sanatçı, bir nesneyi de sanat eseri olarak niteleyen ve her dönemde değişen bir sanat kamuoyu vardır. Bu kamuoyunda sadece eleştirmenler yer almaz; devlet, din, ekonomi kurumları ve aile de sanatı kendi ilgi ve çıkarlarına göre eleştirir, hangi tür sanatın üretileceğine ve kimin sanatçı olacağına karar verir.[4]

Ulusoy, ailenin sanatla ilişkisini sanatsal meslekleri tercih etme konusundaki etkisi açısından ele alır. Birincil ve temel sosyalizasyon birimi olarak aile sanatsal mesleklerin seçilmesini teşvik edebilir ya da engelleyebilir. Aile aynı zamanda sanat yeteneği olan çocukların bu yeteneklerinin fark edilmesi ve geliştirilmesini sağlayarak da önemli bir rolü yerine getirir. Ayrıca ailesinde amatör ya da profesyonel sanatçılar bulunan çocukların sanata yönelimi ve sanatsal bir meslek seçme ve bu meslekte başarılı olma ihtimali daha fazladır. Başarılı ve ünlü sanatçıların birçoğunun ailesinde sanatçı ya da sanatla ilgilenen bireyler vardır.[5]

Aile-sanat ilişkisi konusunda Ulusoy'un uygulamalı bir çalışması da vardır. Araştırma 1994 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yapılmıştır. Araştırmanın amacı bu bölümde eğitim gören öğrencilerin mesleki tercihleri ile ailelerinin sosyo-sanatsal özellikleri arasında bir ilişki olup olmadığını belirlemek olarak belirtilmiştir. Araştırma sonucunda Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerinin % 55.6'sının ailesinde amatör veya profesyonel olarak sanatla uğraşan ya da sanatçı aile bireylerinin, % 52,2'sinin sanatçı dost veya tanıdıklarının olduğu, % 48'inin ailesinin öğrencinin bu fakülteyi seçmesinde teşvik edici rol oynadığı bulunmuştur. Ayrıca öğrencilerin % 82.1'inin ailesi çeşitli sanat materyallerine sahiptir ve % 66.3'ünün ailesi

---

3 a.g.e., ss. 30-8.

4 Ulusoy, M. Demet, *Sanatın Sosyal Sınırları,* Ütopya Yay., Ank., 2005, ss. 13-4.

5 a.g.e., ss. 126-7.

çeşitli sanat etkinliklerine katılmaktadır. Bu sonuçlara göre, aile çocukların mesleki tercihleri üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır.[6]

Ancak Ulusoy sanat-aile ilişkisini sadece sanatsal mesleklerin tercihinde ailenin rolü ile sınırlamış, ailenin sanata ve sanat tür ve tarzlarına yönelik tutum almadaki ve sanat tarzlarının tercihindeki rolünden bahsetmemiştir. Erinç farklı ailelerin sanata farklı tutumlar alınmasını sağlayacağını söylemiş, fakat bunu ayrıntılı biçimde ele almamıştır.

Dinin sanata etkileri konusunda iki görüş vardır. İlki, dinin sanatın varlık alanını tehdit edebildiği, bazı sanat türleri üzerinde ket vurucu, sınırlayıcı rol oynadığını iddia eder. Diğeri ise din ve sanatın ayrılmaz bir bütünlük içinde olduğunu, birbirlerini etkilediğini ileri sürer. Ulusoy'a göre her iki görüş de doğrudur. İlksel sanatlardan itibaren her din kendine özgü ve orijinal bir estetik ifade yaratmıştır.[7]

Sanat, ekonomi ve teknoloji ile de ilişkilidir. Erinç'e göre ekonomik gelişme teknolojik gelişmeye de yol açar, teknolojik gelişme sanattaki yaratıcılığı ve bu yaratıcılığın nesnelleşmesini mümkün kılar; sözgelimi müzik alanında enstrümanların ortaya çıkmasını ve gelişmesini sağlamıştır. Resim ve müzik tekniklerinde gelişmeler sağlayarak sanatçılara birçok imkan sunmuştur. Teknoloji yeni sanat yöntemleri ve ekollerinin ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Aynı zamanda ekonomik açıdan gelişmiş toplumlarda sanat daha yüksek bir statüde olmuş ve sanat eserleri uzun süre muhafaza edilmiştir.[8]

Ekonomi sanat üzerinde uzun bir süre patronaj yoluyla etkili olmuştur. 19. yüzyıldan itibaren de sanat piyasası aracılığıyla önemli bir rol oynamaktadır.[9] Diğer taraftan sosyo-ekonomik örgütlenmedeki farklılaşma sosyo-sanatsal yapılanmayı da değiştirir. Sanatı üreten ve tüketen, himaye eden, eleştiren kişi ve kurumlar ile kullanılan araçlar değişir.[10]

---

6 Ulusoy, M. Demet, "Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrencilerinin Sosyo-Sanatsal Özellikleri ve Meslek Tercihleri", *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt 12, Sayı 1-2, Eylül 1995, ss. 51-97.

7 Ulusoy, M. Demet, *Sanatın Sosyal Sınırları,* ss. 86, 108.

8 Erinç, M. Sıtkı, *Sanat Sosyolojisine Giriş*., ss. 40-4.

9 Ulusoy, M. Demet, *Sanatın Sosyal Sınırları,* ss. 55-6.

10 a.g.e., s. 57.

Vytautas Kavolis sosyo-sanatsal sistemleri ekonomik örgütlenmedeki değişikliklere göre altı kategoriye ayırır. Bağımsız Soylar'da avcılık ve toplayıcılıkla geçinen topluluklarda sanat üretiminde mesleki bir uzmanlaşma yoktur, sanat dine yardımcı bir kurumdur ve din sanatın stilini büyük ölçüde belirler. Tarım ve hayvancılıkla geçinen Kabile Toplumları'nda da sanatçı profesyonel değildir, sanat eserleri kolektif olarak üretilir, sanatın dine uygun olması zorunludur. Kişisel mülkiyetin ortaya çıktığı Aşiretler'de henüz tamamen profesyonelleşmemiş sanatçılar genellikle sipariş üzerine ve ekonomik kazanç için üretir. Sanat bu toplumlarda bir statü sembolü fonksiyonunu yerine getirir, sık sık sosyal konumu gösteren amblem veya otorite sembolü olarak kullanılmıştır. İlksel Devletler'de sanatçılar tam zamanlı çalışan uzmanlar haline gelmiş, ya saraya ya da kent ve loncalara bağlanmışlardır. Bu dönemde sanatçıların profesyonelleşmesi yönünde en önemli adım atılmıştır. Patronaj sisteminin ilk örnekleri de bu dönemde görülür. Klasik Medeniyetlerde loncalar daha da gelişmiş ve Akademi'ler ortaya çıkmıştır. Sanat atölyeleri devlet veya kilise kontrolüne girmiştir. Sanat piyasası gelişmiş, sanat eleştirmenleri, uzman sanat alıcıları ortaya çıkmıştır. Modern Medeniyetler'de artık tamamen profesyonelleşmiş sanatçılar 'yaratıcı' olarak tanınan bireyler haline gelmiş, kullandıkları teknolojilerin değişmesi ile yeni bir sosyal ilişkiler ağına dahil olmuşlardır. Devlet sanatın himaye edilmesi görevini üstlenmiş, piyasa mekanizması gelişmiştir. Profesyonel eleştirmenler, müze yöneticileri ve küratörlerin sanat eseri ile tüketici arasındaki ilişkiyi belirlemede rolü artmıştır.[11]

Demet Ulusoy da teknolojinin sanata etkilerinden bahseder. Her sanat formu basit ya da karmaşık teknolojik imkanlara dayanır. Teknolojideki değişmeler sanata yeni anlatım araçları, yeni konular ve yeni esin kaynakları sunmuştur. Yeni sanat form ve stilleri ile birçok sanat akımının ortaya çıkmasını sağlamıştır.[12]

Sanatla yönetim arasındaki ilişki tarihsel süreç içinde değişmiştir. Geleneksel, totaliter ve demokratik yönetimlerin sanata yönelik tutum ve uygulamaları farklı olmuştur. Geleneksel devletlerde sanatın form ve içeriğini patronaj kurumu belirler.

---

[11] Ulusoy, M. Demet, "Vytautas Kavolis'in Evrimci Yaklaşımla Sosyo-Sanatsal Sistem Sınıflaması", *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt 11, Sayı 1-2, Aralık 1994, ss. 59-84.

[12] Ulusoy, M. Demet, *Sanatın Sosyal Sınırları,* ss. 147, 156.

Otoriteyi elinde bulunduran kişi ya da kurumlar sanatçıların her türlü gereksinimlerini karşılar ve sanatçıdan kendi isteklerine uygun çalışmasını ister.[13] Totaliter yönetimler sanatçıların mevcut düzenin tanıtılıp benimsetilmesini sağlayacak eserler üretmelerini zorunlu kılar. Düzeni öven eserler ve sanatçılar desteklenirken, muhalif sanatçılar ve eserlere yasaklamalar getirilir.[14] Sanatçıların özgür olduğu ve yenilikçi eserlerin üretildiği demokratik yönetimlerde ise sanatçıların politik bir tutum içinde olmaları söz konusu olamaz.[15] Ancak demokratik toplumlarda sanatçıların politik bir tutum içinde olmadıkları tartışılması gereken bir konudur. Sonraki bölümlerde bahsedileceği gibi modern demokratik toplumlarda sanatçı yöneticilere doğrudan bağımlı olmasa bile, ekonomi ve politika alanlarıyla ilişkileri olan bir sanat alanı içinde yer alır. Aynı zamanda Erinç'in de kabul ettiği gibi sanat eserleri de bir sanat piyasasına sunulur. Sanat pazarı bir taraftan rekabeti sağlayarak sanatçıları daha nitelikli eserler üretmeye teşvik ederken diğer taraftan politik, ekonomik, hatta askeri amaçlarla çalışmaya da yönlendirebilir. Sanat piyasası belirli ideolojilere sahip sanatçıları tercih edebilir.[16]

Ulusoy bir makalesinde sanat sosyolojisindeki temel yaklaşımları ele almıştır. Nedensel yaklaşım sanat eserlerinin içinde bulundukları sosyal koşullar tarafından belirlendiğini veya onların sonuçları olduğunu ileri sürer. Bu yaklaşımın temsilcileri Karl Marx, Max Weber ve Emile Durkheim'dir. Anlatımcı yaklaşıma göre sanat eserleri içinde bulundukları sosyal koşulların anlatımcıları ya da yansımalarıdır. Madame de Stael, Sorokin ve Frederick Antal bu görüşü savunur. Hikaye edici yaklaşımda sanat eserleri ile sosyal koşullar arasında tek bir ilişki türü ya da boyutu aranmaz. Her sanat eseriyle ilgili sosyal ve ekonomik koşullarla başlayan ve sanat eserinin ortaya çıkışıyla biten bir hikaye anlatılır.[17]

Ulusoy bir başka yazısında modern toplumlarda sanatın kurumlaşmasında rolü olan kişi ve kurumlar üzerinde durur. İzleyiciler, dinleyiciler, okuyucular, profesyonel

---

[13] Ulusoy, M. Demet, a.g.e., s. 27; Erinç, M. Sıtkı, *Sanat Sosyolojisine Giriş*, s. 96.

[14] Ulusoy, M. Demet, a.g.e., ss. 30-1; Erinç, M. Sıtkı, a.g.e., ss. 97-8.

[15] Ulusoy, M. Demet, a.g.e., ss. 44-5; Erinç, M. Sıtkı, a.g.e., s. 99.

[16] Erinç, M. Sıtkı, a.g.e., ss. 117-8.

[17] Ulusoy, M. Demet, "Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar", *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt 10, Sayı 1, Temmuz 1993, ss. 247-259.

veya amatör sanat aktivitelerine katılanlar, alıcılar ve koleksiyonculardan oluşan sanat kamusu sanatın kurumlaşmasını sağlar. Modern toplumlarda eleştirmenler, müze ve galeri yöneticileri ve sanat satıcıları sanat kamusu üzerinde etkili olarak sanatın kurumlaşmasında önemli bir rol üstlenir. Politik, dini ve ekonomik kurumların eleştirilerinin de sanatın kurumlaşmasında payı olur.[18]

Ömer Naci Soykan'a göre sanat hayat tarzının ifadesidir. Toplumların sanatlarına baktığımızda, onların nasıl yaşadıklarını, dünyayı, doğayı, toplumu, insanı nasıl gördüklerini anlayabiliriz.[19] Sanat sosyolojisi sanatın dört unsurunu – sanatçıyı, sanat eserini, sanat eserinin iletilmesi ve sanatın alılmayıcısını – incelemelidir. Sanatçı ve alımlayıcı içinde yaşadığı toplumun üyesi, toplumsal birer varlıktırlar. Sanat eseri belli bir toplumda üretilmiştir, bu nedenle onun da toplumsal bir yanı vardır. Sanat sosyolojisi önce her bir unsuru incelemeli sonra da aralarındaki ilişkileri göstermelidir.[20]

Erinç'e göre de sanat sosyolojisi yapmak için sanatçı, sanat eseri ya da alımlayıcıyı sosyolojik ölçütlerle değerlendirebiliriz. Ancak Soykan'dan farklı olarak o bu unsurlardan birini seçip incelemenin yeterli olacağını ileri sürer.[21]

Soykan sanat sosyolojisinin tarihçesinden de bahseder. Madame de Stael, Hippolyte Taine, Marx, Plehanov ve Adorno'nun alana katkılarını anlatır. Türkiye'deki ilk sanat sosyoloji çalışmasının İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun *Sosyoloji* adlı kitabının bir bölümü olduğunu belirtir.[22] Ancak bu alana son dönemlerdeki en büyük katkıları yapmış olan Becker ve Bourdieu'dan söz etmez.

Ona göre sanata sosyolojik yaklaşım toplumsal sorunların sanatla ilişkili olanlarının ele alınmasını ve sanatın toplumsal-tarihsel olarak değerlendirilmesini gerektirir.[23] Sanata toplumsal-tarihsel açıdan bakmak için onun mitos, mitoloji, din, büyü ve ekonomik etkinlikle ilişkisi incelenmelidir. Sanat hem mitos ve mitoloji ile hem

---

[18] Ulusoy, M. Demet, "Sanatın Kurumlaşması: Modern Toplumlarda Plastik Sanatların Kurumlaşması", *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt 9, Sayı 1-2, Aralık 1992, İst., 2009, ss. 103-115.

[19] Soykan, Ömer Naci, *Sanat Sosyolojisi-Kuram ve Uygulama,* Dönence Yay., İst., 2009, s. 11.

[20] a.g.e., ss. 13-4.

[21] Erinç, M. Sıtkı, *Sanat Sosyolojisine Giriş*, s. 48.

[22] Soykan, Ömer Naci, a.g.e., s. 23.

[23] a.g.e., s. 26.

de büyü ve din ile karşılıklı ilişki içindedir. İlksellerde mitoloji ve büyü sanata kaynaklık eder, daha sonra din onların yerini alır. Günümüzde ise sanat din ilişkisinden söz edilemez, dinin yerini ideoloji almıştır. Sanat kapitalist toplumda bir meta olmuş, sanatçı piyasanın beklentilerine uygun çalışmaya başlamıştır. Bu nedenle sosyoloji sanat-ekonomi ilişkisine de bakmalıdır.[24]

Soykan'ın kitabının küçük bir kısmı teoriktir; büyük bölümü ise öğrencilerinin uygulamalı çalışmalarından oluşur. Ancak teorik kısmının oldukça yetersiz olduğu görülür. Sanatçı, sanat eseri, sanatın iletilmesi ve alımlayıcının incelenmesi gerektiğini söyler, ancak bunun nasıl yapılacağı hakkında bilgi vermez. (Aynı eleştiri Erinç için de yapılabilir). Sanatın din, mitos ve ekonomi ile ilişkisi üzerinde durur, fakat açıklamalarından bu ilişkinin nasıl olduğu anlaşılmaz.

Sanatın toplumsal olduğunu ileri süren bir başka çalışma da Levend Kılıç'ın *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*'dir. Fotoğraf ve sinema tarihin belli bir döneminde ortaya çıkmış sanat türleridir. Her ikisi de teknik ve teknolojinin gelişimiyle olduğu kadar düşünsel değişmelerle de ilgilidir.[25]

Fotoğraf ve sinema endüstri devrimi ve modern dönemin ürünleridir. Ekonomik yapıda başlayan değişme sosyal ve kültürel alanlara yayılarak insanlık tarihinde önemli bir dönüm noktasını gerçekleştirmiş, yeni bir hayat tarzı, yeni bir toplum düzeni ortaya çıkarmıştır.[26] Bu yeni toplum düzeni, Comte, Tocqueville, John Stuart Mill ve Karl Marx tarafından tanımlanmaya çalışılmıştır. Kılıç, fotoğraf üzerine yazdığı bölümde bu düşünürlerin fikirlerinden ayrıntılı biçimde bahseder. Ancak bu düşüncelerin fotoğrafın ortaya çıkışı ve gelişmesiyle ilgisi konusunda bir şey söylemez. Sinema bölümünde de Leninizmi, Faşizm ve Nasyonel Sosyalizmi, Freud'un bilinçdışı öğretisini, Sartre'ın düşüncelerini anlatır. Sinema bu düşüncelerin yüzyılında ortaya çıktı ve gelişti der, ama bu konuda ayrıntılı bir şey söylemez. Aslında kitabının önemli bir bölümünde fotoğraf ve sinemayı ortaya çıkaran teknik ve teknolojik araçların gelişimini anlatır.

---

[24] a.g.e., ss. 32-52.

[25] Kılıç, Levend, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi,* Dost Yay., Ank., 2008, ss. 9-10.

[26] a.g.e., ss. 16-20.

Sanat sosyolojisi patronajın sanat üzerinde etkisi olduğunu kabul eder. Halil İnalcık *Şair ve Patron*'da Osmanlı dönemindeki patronaj kurumunu ve sanata etkilerini inceler. Osmanlı Divan şairleri ve şiiri üzerinde patronajın belirleyici olduğunu ileri sürer. Sanatçı sanatını toplumun egemen sosyal ilişkileri ve kültürü çerçevesinde ifade eder. Patrimonyal Osmanlı toplumunda da böyledir. Sosyal onur ve statüleri mutlak egemen bir hükümdar belirler. Sanatçının hükümdarın ve seçkin sınıfın desteğine ihtiyacı vardır.[27]

Osmanlı döneminde sanatçı kendisini himaye eden, belli bir sanat zevki ve anlayışına sahip patronun bu zevk ve anlayışına göre eserler verirdi. Bir eserin kabul edilebilir ve değerli olması patronun iltifatına bağlıydı. Bu iltifata erişen sanatçılar yüksek mevki ve statüler elde ediyordu.[28]

Türkiye'deki sanat sosyolojisi çalışmalarının büyük bölümü burada bahsedilenlerden oluşur. Ancak, alanın yeterli ve iyi donanımlı bir duruma gelebilmesi için daha çok şey yapılabilir. Aslında, sanat sosyolojisi Batı'da da yeni bir alandır, ve hâlâ çalışmalarının yetersizliği nedeniyle eleştirilir. Sanat sosyolojisinin temel tezi sanatın toplumdan bağımsız olamayacağı, toplumun ekonomik, politik, dini, kültürel bütün özelliklerinin sanat eserlerine yansıyacağıdır. Bu alandaki ilk çalışmalar ekonomi, din, politika gibi kurumların sanat üzerindeki etkisini araştırmış, sanatın toplumun özellikleriyle beraber bu kurumların ilgilerini/çıkarlarını da taşıdığını ve yansıttığını ileri sürmüştür. Son yirmi yıldır inceleme konularını ve yöntemlerini yeniden ele alıp eleştiren araştırmacılar sanat sosyolojisinin sanatçıyı ve sanat eserlerini içinde yer aldıkları toplumsal ve kültürel kontekste yerleştirerek açıklamaya çalışmakla kalamayacağını öne sürerler. Sanatçı ve sanat eserlerinin toplum ve kurumlarla ilişkisi bir inceleme konusu olarak önemini korumakla birlikte 'sanat', 'sanat eseri' ve 'sanatçı' kavramlarının bizatihi kendilerinin sorgulanması gerekir.

'Sanat', 'sanatçı' ve 'sanat eseri' kavramları birkaç yüzyıl önce Batı'da ortaya çıkmış modern Batılı kavramlardır. Modern dönemden önce ve Batı dışındaki

---

[27] İnalcık, Halil, *Şair ve Patron-Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme,* Doğu Batı Yay., Ank. 2003, s. 9.

[28] a.g.e., ss. 15-6.

toplumlarda ‘sanat’, ‘sanatçı’ ve ‘sanat eseri’ yoktur. Belirli biçimde kullanılmak üzere zanaatkârlar tarafından üretilmiş artifaktler vardır. ‘Sanat’ yalnızca modern Batı toplumlarında vardır. Yaratıcı deha olarak ‘sanatçı’ modern Batının kavramıdır. Yalnızca formuna göre ve ‘saf’ bir bakışla anlaşılmayı talep eden ‘ilgiden/çıkardan bağımsız’, ‘güzel’ ‘sanat eseri’ modern dönemin ürünüdür.

Sanatlara sosyolojik yaklaşımın ilk örnekleri sanat ile kültür ve daha sonra da sanat ile toplum arasındaki ilişkileri açıklama çabasında olmuştur. Sanatı kültürel kontekste yerleştiren çalışmalar sanat sosyolojisinin bir disiplin olarak kuruluşundan uzun süre önceye, 18. ve 19. yüzyıllara kadar geri gider. Giambatista Vico, Madame de Stael, Hippolyte Taine, Herder ve Hegel toplumun kültürünün sanat eserlerinde görülebileceğini ileri sürmüşlerdir. Klasik sosyologlar – Marx, Durkheim ve Weber – doğrudan sanat üzerine yazmamış olsalar bile bu alana önemli katkılarda bulunmuşlardır. Marx’ın sanat eserleri ile maddi üretim koşullarını ilişkilendiren yorumu bugün geliştirilmiş ve üzerinde hâlâ tartışılan bir Marksist sanat ve estetik teorisi ortaya konmuştur.

Durkheim dinin sanatın kaynağı olabileceğini ve ilksel toplulukların bizim sanat eseri dediğimiz artifaktlerinin dini ve seremonik fonksiyonlara sahip olduğunu göstermiştir. Weber din ile sanatın karşılıklı ilişkilerini ve rasyonalizasyonun Batı sanatı üzerindeki etkilerini incelemiştir. Batıdaki rasyonalizasyon sanatlara da yansımış ve dünyanın başka hiçbir bölgesinde olmayan rasyonel kurallara dayalı müziğin, orkestranın, senfonilerin ve operaların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

20. yüzyılda Heinrich Wollflin, Erwin Panofsky, Arnold Hauser, Theodor Adorno ve Leo Lowenthal sanatların kültürel ve toplumsal kontekstte yer aldığını ileri sürmüşlerdir. Günümüzde sanat sosyolojisine yön veren ise Paul DiMaggio, Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu’nun çalışmalarıdır. DiMaggio ve Becker’in ‘sanat dünyaları’, Bourdieu’nun ‘sanat alanı’ kavramları bu alanda bir dönüm noktasını ifade eder. Bu iki kavram sanat sosyolojisinin son yıllardaki temel inceleme konuları olmuştur.

Görüldüğü gibi, sanat sosyolojisine katkıda bulunanlar sadece sosyologlar değildir. Sanat ve sanatın toplumla ilişkisi ile felsefeciler ve sanat tarihçileri de

ilgilenmiştir. 'Sanat'ın ve 'güzel'in ne olduğu, sanatın ve sanat eserlerinin kaynağının nerede olduğu sorularına cevap arayan sanat felsefesi sanatın kaynağını toplumda ve kültürde bulmuş, sanatın toplum üzerindeki etkilerini de kabul etmiştir. Sözgelimi Platon ideal bir devlet ve toplum düzeninin sağlanması ile korunmasında faydalı olabilecek ve bu düzeni sarsacak sanatları birbirinden ayırmıştır. Nietzsche tragedyanın kaynağının Yunanlıların dünya görüşlerini yansıtan tanrılarında olduğunu ileri sürmüştür. Heidegger ise sanatın kaynağını, sanat eseri aracılığıyla aramış ve sanat eserinde tarihsel bir halkın dünyasının yer aldığını öne sürmüştür.

Sanat sosyologlarının sanat-toplum ilişkisini ele alan ilk düşünür olarak bahsettiği Platon'a göre sanat mimesis, yani taklittir. O gerçeğe, öze ulaşamaz, yalnızca görünüşleri taklit eder. Sanatçılar gerçekler (hakiki özler/idea) yerine görünüşlerin kopyasını yapar ve insanları gerçeklikten uzaklaştırırlar. İyilik, hakikat, erdem ve güzellik bir ve aynı şeyler olduğu için sanatçının toplumsal sorumluluğu vardır.

Devletin, kanunların amacı bütün toplumun mutluluğunu sağlamaktır. Bu amaçla da insanlar eğitim ile bilge ve erdemli hale getirilmeli, ruhları 'iyi'ye yöneltilmelidir.[29] Ancak İdea'lar dünyasına ulaşamayan sanatlar bilge ve erdemli yanımızı değil duyusal yanımızı, tutkularımızı taklit eder. Tragedya ve komedya bu tutkuları ortadan kaldırması gerektiği halde besler. İyilik ve mutluluk yerine kötülük ve mutsuzluğa neden olur.[30] Duygular kanunların yerini alır ve toplum iyiyi aramayı bırakır.[31] Bu nedenle böyle sanatlara devlette yer yoktur. Ancak İdea'lara ulaşabilen, bilge ve erdemli yanlarımızı taklit eden ve içeriği kanunlara uyan sanatlar devlete girebilir.[32]

Nietzsche'ye göre Yunan mitosunu derin içeriğine ve anlam dolu biçimine kavuşturan tragedyanın kaynağı iki Yunan tanrısı, Apollon ve Dionysos'tur. Dünya görüşlerini tanrılarıyla ifade eden Yunanlıların sanatının da kökeni yine

---

[29] Platon, *Devlet,* Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İst., 1997, ss. 202-4.
[30] a.g.e., ss. 292-3.
[31] a.g.e., s. 294.
[32] a.g.e., s. 88.

tanrılarındadır.[33] Apollon düşsel tasarımların tanrısı ve bütün görsel sanatların kaynağıdır. Dionysos coşku ve esrimenin tanrısıdır. Yunan müziği ve korosunun temelinde o vardır.[34] Bu iki tanrı sanat alanında rekabet halindeki üslup farklılıklarını simgeler. Ancak onlar tek bir sanat türünde, Attika tragedyasında bir araya gelir, kaynaşır.[35]

Heidegger sanat nedir sorusunun cevabını arar ve bunun sanat eserinden yola çıkılarak bulunabileceğini söyler. Sanat, sanat eserinde yatar. Sanat eserinde var-olanın hakikati; çeşitli nesneler değil, nesnelerin özleri yer alır, aktarılır. Hakikat sanat eserine konmuştur.[36] Eserde hakikat gerçekleşir, tarihsel bir halkın dünyası açılır. Hakikatin nasıl gerçekleştiğini ise Yunan tapınağı örneğinde görebiliriz:

> Bir mimari eser olarak Yunan tapınağı hiçbir şeyi kopyalamaz. Kayaların oluşturduğu vadide öylesine durur. Mimari eser Tanrı'nın bir görünümünü kapsar ve bunu, bu gizlilikte, açık sütunlarla kutsal alanlara götürür. Tanrı tapınak sayesinde tapınakta mevcut olur. Tanrı'nın bu mevcudiyeti, kendi içinde kutsal bir alan olarak, alanın genişliği ve sınırıdır. Tapınak ve alanı, belirsizliğe dönüşmez. Tapınak, doğum ve ölüm, felaket ve kutsallık, ihtişam ve sefalet, yükselme ve çöküşün ve insan varlığı için onun yazgısının biçim kazandığı ilişkilerin birliğini toparlayıp bir araya getirir. Bu açık ilişkilerin hâkim genişliği tarihsel bir halkın dünyasıdır. O bundan ve onda, kendi belirleniminin temellerine uzanır.[37]

Disiplinlerarasılık (interdisciplinarity) sanat sosyolojisi alanında da kabul edilir. Sanat sosyoloji sanat felsefesi, estetik ve sanat tarihinin çalışmalarından yararlanır. Sanat tarihi ile sosyoloji arasındaki sınır uzun süredir tartışılıyor olsa da sanat tarihinin sanat sosyolojisi alanına katkısı önemli boyuttadır. Heinrich Wolfflin ve Erwin Panofsky sanatı içinde yer aldıkları kültürel kontekste yerleştirmiş, Arnold Hauser sanat

---

[33] Nietzsche, Friedrich, *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans,* Çev. Mahmure Kahraman, Say Yay., İst., 2005, s. 35.

[34] Nietzsche, Friedrich, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu,* Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yay., İst., 2005, ss. 19-20.

[35] Nietzsche Friedrich, *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans,* s. 35.

[36] Heidegger, Martin, *Sanat Eserinin Kökeni,* Çev. Fatih Tepebaşılı, De Ki Yay., Ank., 2007, s. 27.

[37] a.g.e., s. 32.

tarzları ve stillerindeki değişmeleri toplumsal değişmelere bağlamış, Nicos Hadjinikolau sanata Marksist perspektiften bakmış, sanat eserlerinin toplumsal grupların ideolojilerini yansıttığını ileri sürmüştür.

Sanatta 18. yüzyılda yaşanan değişmelerin, yeni ortaya çıkan burjuva sanatının kaynağı gerçekleşen toplumsal değişimlerdir. Bu değişimler saray sanatının çökmesine neden olmuştur. Endüstri devrimi ve liberalizm ile birlikte bireycilik sanata da yansımıştır.[38] Empresyonist akımın ortaya çıkmasının sebebi ise endüstriyel kapitalizm ve teknolojinin hızla gelişmesidir. Bu gelişmeler hayatın her alanında her şeyin çok hızlı değişmesine yol açmıştır. Empresyonizm bu yeni hız ve değişimleri, kent hayatının değişkenliğini ve gelip geçici izlenimlerini ifade eder.[39]

Hadjinicolaou bütün toplumların tarihinin sınıf mücadelelerinin tarihi olduğu için resimlerin estetik ideolojilerinin tarihinin sınıf mücadeleleri tarihini yansıttığını ileri sürer. Her tablo ideolojik bir eserdir, ancak toplumsal sınıflar ve onlar arasındaki mücadele tabloda açıkça görülemez.[40] Her resimde bir sınıfın ideolojisinin tikel bir biçimi olan görsel ideoloji vardır. Görsel ideoloji resmin biçemi ile eş anlamlıdır.[41] Resimler kolektif ideolojinin bir parçasıdır; formları bir gerçekliği, bir sınıfın dünya görüşü ile kendine ilişkin bilincinin bileşimi olan bir gerçekliği yansıtır. Ancak, bazı sınıfların kendilerine ait bir görsel ideolojileri yoktur. Ayrıca egemen sınıfların ideolojisi, egemenlik altındaki sınıfların görsel ideolojisine nüfuz ederek onları bütünüyle çarpıtır. Bu nedenle resim tarihi, yönetici sınıf görsel ideolojilerinin tarihidir.[42]

Hem sanat tarihi hem de sanat felsefesi ile inceleme konularını paylaşan sanat sosyolojisi bir anlamda estetiğin eleştirisi olarak doğmuştur. Estetik özne, estetik nesne, estetik yargı, geleneksel estetikte toplumdan bağımsız kabul edilmiştir. Sanat sosyolojisi

---

38 Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi,* Cilt II, Çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, Ank. 2006, ss. 4, 47.

39 a.g.e., s. 330.

40 Hadjinicolaou, Nicos, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi,* Çev. Halim Spatar, Kaynak Yay., İst., 1998, ss. 21-2.

41 a.g.e., s. 102.

42 a.g.e., s. 108.

de estetik, özellikle de estetik yargı üzerine incelemeler yapar. Estetik öznenin toplumsal olduğunu, estetik nesnenin (sanat eserinin) toplumsal bir ürün olduğunu ve toplumsal öznenin estetik yargısının da toplumsal bir yargı olduğunu ileri sürer. Aynı zamanda sanat sosyolojisine göre estetik modern dönemde ortaya çıkmış bir disiplindir ve iddiaları modernitenin problemlerinden bağımsız düşünülemez. Bu nedenle ilk bölümde sanat sosyolojisinin estetiğe bakışı ele alınacak ve estetiğin doğuşu ve bu dönemin koşulları ile ilişkisi üzerinde de durulacaktır.

Sanat-toplum ilişkisi sanat sosyolojisinin temel inceleme konusudur. Disiplinin kuruluşundan önce ve sonra bu konu çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. İkinci bölümde bunların bir sunumu yapılmaya çalışılacaktır. Ayrıca son birkaç yıldır sanat, sanatçı ve sanat eseri kavramları üzerine yeni bir tartışma yapılmaya başlanmış ve bu kavramların modern dönemin kavramları olduğu ileri sürülmüştür. Bu konudan da bahsedilecektir.

Son bölüm alanda çığır açıcı bir çalışma yapmış Pierre Bourdieu ve onun çok tartışılan 'sanat alanı' kavramı üzerinedir. Sanatçı, eleştirmen, küratör, müze ve galeri yöneticileri ve sanat alıcılarından oluşan sanat alanı sanatın toplumla ilişkisinin dolayımlanmasına neden olur. Sanatın üretimi, eleştirisi ve dağıtımı artık bu alanda gerçekleşir. Sanat alanı politik, dini ve ekonomik kurumlarla da ilişki içinde olduğundan onların ilgi ve çıkarlarını da yansıtır. Modern dönemin toplumsal kurumu olarak sanat alanı sanat sosyolojisinin en önemli inceleme konularından biri olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

SOSYOLOJİ VE ESTETİK

Bir entelektüel disiplin olarak estetiğin, tarihsel olarak felsefe sosyolojiyi öncelediği için sanat sosyolojisini öncelediği açıktır. Bu yüzden sanat sosyolojisinin doğuşunda estetiğin etkisi reddedilemez. Fakat bu etkilenme pasif bir uyarıdan daha fazlasını içerir. Sanat sosyolojisi daha çok estetiğin eleştirisi olarak okunabilir. Aslında onun bir estetik teorisi yoktur, daha çok büyük ölçüde Kant estetiği üzerine inşa edilmiş geleneksel estetiğin estetik özne ve nesne, estetik değer ve estetik yargı konusundaki varsayımlarını eleştirir. Ayrıca, estetiğin bir disiplin olarak oluşumunun tarihsel ve toplumsal koşulları üzerinde de durur. Sosyolojinin bu alandaki araştırmalarına rehberlik eden ise estetiğin bir disiplin olarak ortaya çıkışının 'sanat'ın kendisinin modern kapitalist toplumda ortaya çıkışı ve gelişimi ile paralel olduğu fikridir.

Geleneksel estetiğe göre estetik etkinlik de bilme etkinliğine benzer. Bir estetik nesne – bir sanat eseri ya da bir doğa görünüşü – onunla estetik ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan ve ondan hoşlanan ya da haz duyan bir özne tarafından kavranır. Estetik özne bu estetik nesneyi kavrarken, ondan haz duyarken onun karşısında bir estetik tavır alır. Görme ve işitme duyumlarının etkin olduğu estetik tavır alma süreci Kant'a ve onu izleyen birçok düşünüre göre 'ilgiden/çıkardan bağımsız'dır. Özne estetik nesneye ilgiden/çıkardan bağımsız, 'saf' bakışı ile yönelir ve onu kavrar, değerlendirir, estetik bir yargıda bulunur. Estetik kendisini birey özne'de temellendirir.

Sosyoloji estetiğin bu varsayımına böyle bir tavır alan öznenin toplumsal ve kültürel koşullardan bağımsız olamayacağı, bu nedenle de 'saf', 'ilgiden/çıkardan bağımsız' bir tavır almanın ve 'saf' bir estetik yargıda bulunmanın mümkün olamayacağını ileri sürerek karşı çıkar. Sanat sosyolojisi için estetik özne de 'sosyal' öznedir. Daha açık bir söyleyişle, estetik özne toplumun ve onun tarihsel, kültürel, ekonomik koşullarının ürünüdür. Bir estetik nesneye yaklaşan özne onu içinde yaşadığı toplumun tarihsel, sosyal, politik, ekonomik koşulları ve hatta dini özellikleri ile değerlendirir. Dolayısıyla estetik nesne de 'sosyal'dir. Formüle etmek gerekirse hem estetik özne hem de estetik nesne 'sosyal'dir.

İlgiden/çıkardan bağımsız, saf estetik tavrın kendisinin bir tarihi vardır ve o spesifik ortaya çıkış anına göre anlaşılabilir. 'Saf', 'ilgiden/çıkardan bağımsız estetik tavır' modern dönemde ortaya çıkmış, modernitenin bilim ve felsefe alanlarındaki problemleri ve bunlara getirdiği çözümlerden bağımsız olarak anlaşılamayacak bir iddiadır. Ancak toplumsal öznenin böyle bir tavır alması mümkün değildir; estetik tecrübenin doğasını ve sanat eserlerinin tanımlanmalarını estetik dışı faktörler belirler ve etkiler. Bu nedenle sanat eserlerine ya da herhangi bir başka estetik nesneye yaklaşma ve onları değerlendirme bizim var oluşumuzun estetik dışı görünüşlerinden ayrılamaz[1].

Bourdieu, sanat eserinin değerinin üretiminin yalnızca onu alımlayan özneye bağlı olmadığını, sosyal, politik, ekonomik, dini, vd. alanlarla ilişki içinde olan ve kendine özgü işleyiş kurallarına sahip bir sanat alanında üretildiğini söyler. Esere ilişkin estetik yargı bu alanın işleyiş kurallarına tabi eleştirmenler, küratörler, galeri yöneticileri, sanat tarihçileri, vd. tarafından verilir. Janet Wolff da eserlerin değerlendirilmesinin kurumsal ve yapısal olarak konumlanmış insanlar tarafından gerçekleştirildiğini, kabul edilmiş estetik yargıların da akademisyenler, entelektüeller, eleştirmenler gibi stratejik olarak konumlanmış insan gruplarının yargıları olduğunu belirtir[2].

Distinction'da Bourdieu saf estetik bakış üzerinde durur. Ona göre, saf estetik bakışa sahip olmak, bir sanat eserine ilgiden/çıkardan bağımsız bir tavır almak, sosyal dünyadan belli bir uzaklıkta olma yeteneğini peşin olarak kabul etmektir ve bu yetenek de egemen sosyal sınıfın, burjuva sınıfının sunumudur. Böyle bir bakışı, ilgiden/çıkardan bağımsız bir tavır almayı kabul etmek sosyal ve tarihsel olarak belirlenmiş bir eğilimi estetik değerin evrensel ölçüsü düzeyine yükseltmektir[3].

Estetik için sanat eseri nedir sorusunun cevabı, sanat eserinin belirlenmesi de önemlidir. Geleneksel estetiğe göre, estetik nesne saf estetik bakış ile algılanabilecek,

---

1 Wolff, Janet, *Aesthetics and The Sociology of Art,* The University of Michigan Press, 1993, ss. 72, 81.

2 a.g.e., ss. 19, 105.

3 Lane, Jeremy F., "When Does Art Become Art? Assessing Pierre Bourdieu's Theory of Artistic Fields", *The Sociology of Art-Ways of Seeing,* Ed. David Inglis-John Hughson, Palgrave Macmillian, New York, 2005, ss. 30-42, s. 35.

amaç ve fonksiyonundan arınmış, sadece formu düzeyinde değerlendirilebilecek içkin sanatsal nitelikleri olan bir nesnedir (sanat eseridir). Böyle bir nesne, böyle bir sanat eseri sosyal, kültürel, ekonomik, politik ya da dini bir kontekste yerleştirilemez; o yaratıcı dehanın eseri olarak toplumun dışında ve üstündedir. Onlar 'kendilerinde ve kendi başlarına' varolan şeylerdir.

Geleneksel estetik teorisyenleri, sosyal ve kültürel hayatın dışında yer alan böyle bir nesnenin ontolojik çözümlemesini yaparlar. Sözgelimi, Nicolai Hartmann sanat eserinin iki varlık alanından oluşan bir objektivasyon olduğunu söyler. Bunlardan ilki, duyusal olarak kavradığımız reel tabaka, eserin maddi varlığıdır – çizgi, boya, ses, taş, vd. – ikincisi ise bu madde varlığı tarafından taşınan tinsel varlık, irreel tabakadır. Tinsel varlık bu madde içinde görünüşe ulaşır. Roman Ingarden de sanat eserini Hartmann gibi reel ve irreel alanlardan, ön yapı ve arka yapıdan oluşan bir varlık olarak çözümler[4].

Sanat sosyolojisi için de sanat eserinin tanımlanması önemlidir. Fakat o, estetiğin yaptığı amaç ve fonksiyonundan arınmış, saf estetik bakış ile formu düzeyinde değerlendirilebilecek, içkin olarak sanatsal niteliklere sahip sanat eseri tanımını kabul etmez. Daha önce söylendiği gibi, hiçbir nesne içkin olarak sanatsal niteliklere sahip değildir. Sanat eserleri, belirli kişilerin ya da grupların tarafsız olamayacak ve o kişi ya da grupların çıkarlarına hizmet edecek 'sanat' etiketi sayesinde 'sanat eseri' olabilirler. Bu nedenle de estetiğin iddiasının aksine onlar toplumun dışında ve üstünde, kendilerinde ve kendi başlarına şeyler değildir; sosyal dünyanın içinde ve onun parçası olarak var olurlar. Sanat eserleri, estetiğin iddia ettiği gibi amaç ve fonksiyonlardan arınmış değildir. Eserler kendi hayat kontekstlerinde dini, seremonik, dekoratif vb. fonksiyonları yerine getirir. Batı'nın belirli bir dönemine ait 'sanat' etiketini alır almaz bu fonksiyonlarını, buradaki anlamlarını yitirirler ve bu etikete göre yeniden yorumlanırlar.

Bourdieu ve Becker sanat eserlerinin sanat dünyasında işbirliği ağları içinde üretildiğini, sosyal dünyadan bağımsız ele alınamayacaklarını söyler. Becker'a göre

---

[4] Tunalı, İsmail, *Estetik,* Remzi Kitabevi, İst., 1989, s. 54-66.

bütün sanatlar ayrıntılı işbirliği ağlarında üretilir, eserin üretimine birçok kişi katılır. Bu üretim sürecinde yer alanlar işlerini nasıl yapacakları konusunda belirli fikirleri paylaşır, belirli sınırlamalar ve zorlamalarla çalışırlar. Sanat gelenekleri onlara materyalleri, formu, fikirleri, ifade tarzlarını, eserin boyutlarını dikte eder.[5]

Sanat üretimi ve tüketimi alanını ayrıntılı biçimde çözümleyen Bourdieu, saf, ilgiden/çıkardan bağımsız bakış tarafından, fonksiyonundan çok formuna göre değerlendirilme talebiyle üretilen 'kendi içinde ve kendisi için' güzel sanat eserlerinin ortaya çıkışının ancak göreli olarak özerk bir kültürel üretim alanıyla birlikte gerçekleştiğini söyler. Janet Wolff da Bourdieu ile aynı fikirdedir. Eserlerin üretimini belirleyen teknolojik, toplumsal ve ekonomik faktörleri araştıran Wolff "sanat eserlerinin benzersiz, aşkın bir süreç sonucu üretildiği iddiasının spesifik tarihi koşullarda ortaya çıkmış ve sanatın gerçek doğası olarak kabul edilmiş, geçerliliği olmayan bir tez" olduğunu ileri sürer[6].

Marksist estetiğe göre sanat eseri insan emeğinin ve etkinliğinin bir ürünüdür. Bu nesne aynı zamanda tüketim için üretilmiştir. Bu özelliklerinden dolayı da toplumsal ve tarihseldir[7]. Marksizme göre sanat eserinde insana ve topluma ait bir öz dile gelir. Eser sürekli değişen, insani toplumsal olaylardan oluşan bir öz/içerik ile değişmeyen bir biçimden oluşur[8]. Ancak sanat eserinin içeriği toplumu doğrudan yansıtmaz. Sanatçı ona hayal gücünü de katar, toplumsal gerçeklik sanatçının bilinçliliğiyle ve duyularıyla dolayımlanır. Bilinçlilik ise toplum tarafından belirlenir ve insanın duyuları da şimdiye kadarki dünya tarihinin bir ürünüdür[9].

Gadamer, sanat eserinin öznenin karşısında duran elde-mevcut bir nesne olmadığını, temsil/icra ile varlık kazandığını söyler. Eser kendisini icrada/temsilde sunar ve kendisi olur[10]. O yalnızca kendisini anlayan bir özne olduğunda ve kendisini

---

5 Becker, Howard S., "Art as Collective Action", *The Sociology of Art-A Reader,* Ed. Jeremy Tanner, Routledge, London, 2008, ss. 85-96.

6 Wolff, Janet, *Sanatın Toplumsal Üretimi,* Çev. Ayşegül Demir, Özne Yay., İst., 2004, s. 23.

7 Tunalı, İsmail, *Marksist Estetik,* Kaynak Yay., İst., 2003, s. 64.

8 a.g.e., ss. 164-66.

9 a.g.e., s. 70.

10 Gadamer, Hans-Georg, *Hakikat ve Yöntem,* Cilt I, Çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, Paradigma Yay., İst., 2008, s. 141.

anlayan bir özne için sanat eseri olarak var olur. Sanat eserini her anlama farklı bir anlama olacağından onun tamamlanmış bir yapısı olamaz, o sürekli kesintiye uğrayan tamamlanmamış bir birliğe sahiptir. Sözgelimi, bir edebi eser ancak okunduğunda, icra edildiğinde gerçekleşebilir, bir sanat eseri olarak varlık kazanabilir. Okuyucu eserin icrasına katılır ve sanat eseri olarak varlığına kavuşmasına katkıda bulunur[11]. Bir resim izleyici, bir müzik eseri de dinleyici için vardır ve ancak onların temsilde/icrada yer almasıyla bir sanat eseri olabilir.

Estetiğin (ve sanat sosyolojisinin de) sanat eseri belirlemesine çok farklı ve radikal bir eleştiriyi Paul Willis yapar. Ona göre estetik ve sanat sosyolojisi sanatı, 'sanat', 'sanat dünyası' ve 'yüksek kültür' ile sınırlayarak yanlış kanıyı yeniden üretiyor ve estetiğin gündelik hayatın pratiklerindeki yerini göremiyor. "Estetik gündelik hayat dünyası ve pratiklerinin içine yerleşmiştir ve onlar tarafından oluşturulur. Sosyoloji, estetiği sanat dünyası ve yüksek kültüre indirgeyerek, onun yaşayan içeriğini inkar ederek onu sıradan ve gündelik sosyal kontekste yerleştirmekte başarısız olur. Böyle yaparak onun 'aşkın', 'özel' doğası gibi elitist söylemleri yeniden üretir"[12].

Gündelik estetik tecrübe formları kültür tarafından üretilir ve kültür bu formlarla 'birbirine dolanmıştır'. Ancak bu formların yalnızca çok küçük bir kısmı sanat eseri haline getirilir ve 'sanat eseri' kabul edilir. Bu nedenle "'sanat olan' ile 'sanat-olmayan' arasındaki sınırlar yeniden çizilmeli ya da kaldırılmalıdır"[13].

Bireyler ve grupların estetik beğenileri, çeşitli şekillerde anlamlandırdıkları ve kullandıkları metalarda, modada, dergilerde, oda ya da ev dekorasyonunda, astıkları posterlerde, giysilerde görülebilir. Sosyoloji 'hayatın içindeki sanatı' da görmeli ve gündelik hayatın 'görünmez estetiği'ni açığa çıkaracak incelemeler yapmalıdır[14].

Willis'in satırları sadece estetik nesne ile değil aynı zamanda estetik değer ile de ilgilidir. Gündelik hayatımızda kullandığımız metalar da estetik nesne olabiliyorsa biz

---

[11] a.g.e., ss. 224-30.

[12] Willis, Paul, "Invisible Aesthetics and The Social Work of Commodity Culture", *The Sociology of Art-Ways of Seeing*, ss. 73-86, s. 74.

[13] a.g.e., s. 74.

[14] a.g.e., s. 75.

geleneksel estetiğin iddia ettiğinin aksine kullanışlı ve yararlı olana da 'güzel' diyebiliriz. Geleneksel estetik 'güzel'i iyi'den, doğru'dan yararlı'dan ayırır. Kant'a göre güzel, hiçbir ilgi olmadan hoşa giden şeydir.

Kant güzel'i hoş'tan, doğru'dan, iyi'den ayırarak salt estetik bir kavram olarak, belirlemek ister. Güzel kavramlar olmaksızın hoşa gider. Hoş olandan ve iyi olandan hoşlanma ise çıkar ile ilgilidir. "Hoş ve iyi arasındaki tüm ayırıma karşın, ikisi de her zaman nesnelerindeki bir çıkar ile bağlı olmada anlaşırlar; böylece yalnızca hoş olan ve bir araç olarak herhangi bir hoşluğa doğru keyif verici olan dolaylı iyi (yararlı) değil, ama ayrıca mutlak olarak ve her bakımdan iyi, yani ahlaki iyi de kendisi ile birlikte en yüksek çıkar taşır. Çünkü iyi istencin (us yoluyla belirlenen bir istek yetisinin) nesnesidir. Ama bir şeyi istemek ve varoluşundan hoşlanmak, ondan bir çıkar elde etmek özdeştir"[15].

Güzel bir beğeni yargısının nesnesidir. Beğeni bir nesneyi "hiçbir çıkar olmaksızın hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir"[16]. Böyle bir yargılamaya en küçük bir çıkar karıştığında o 'saf' beğeni yargısı olamaz, o 'yanlı' bir yargıdır. Beğeni yargısında bulunabilmek için bütünüyle ilgisiz olmalıyız[17].

Ancak sosyolojiye göre, 'sosyal özne' ilgiden/çıkardan bağımsız olamaz; bundan dolayı 'saf' estetik yargı da söz konusu olamaz. 'Güzel' sanat eserleri birçok toplumda ve dönemde çeşitli şekillerde kullanılır, birer fonksiyon yerine getirir, 'sanat' etiketi taşıyan nesneler belirli grupların çıkarlarına hizmet eder, ve sanat eserlerini değerlendirme ve onları 'güzel' olarak nitelendirme estetik dışı faktörlerden ayrılamaz.

Erinç'e göre güzelliğin tanımı, bir nesnenin güzel kabul edilmesi belirli bir sosyal yapıya, belirli bir sosyal oluşumun tarihi ve politik koşullarına göre yapılır.[18]

Hadjinicolaou için bir sanat eserinin estetik değeri o eserin görsel ideolojisinden başka bir şey değildir. Estetik etki de sadece sanat eseriyle karşı karşıya gelen kişinin onun görsel ideolojisinde kendisini gördüğü, tanıdığı zaman duyumsadığı hazdır.

---

[15] Kant, Immanuel, *Yargı Yetisinin Eleştirisi,* Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İst., 2006, s. 60.
[16] a.g.e., s. 62.
[17] a.g.e., s. 55.
[18] Erinç, M. Sıtkı, *Sanat Sosyolojisine Giriş,* s. 24.

Estetik yargı öznel olamaz, o toplumsal grupların estetik ideolojilerinden kaynaklanır. Bu nedenle de 'güzellik nedir?', 'bu eser neden güzeldir?' gibi sorular yerine 'bu eser kim tarafından, ne zaman ve hangi nedenlerle güzel kabul edilmiştir?' soruları sorulmalıdır.[19]

Kant güzel'i iyi'den ve doğru'dan ayırır. Fakat birçok düşünür, iyi ve doğru ile güzel'i bir tutar. Sözgelimi, Eski Yunan'da iyi ve güzel aynı şeydir. Ksenophon'da güzel amaca uygun olma, elverişli olmadır. Bu ona göre iyi kavramının da tanımıdır. İyi ve güzel birbirine bağlıdır, hatta aynı şeydir. Platon'a ve Plotinos'a göre de iyi ve güzel aynıdır[20].

Ortaçağ'da da güzel, iyi ve doğru'dan ayrılmaz. Ortaçağ'da güzelliğin, "iyilikle, hakikatle, varoluşun ve Tanrı'nın tüm diğer öznitelikleriyle örtüşmesi gerekiyordu"[21]. Ortaçağ'da sanat eğitim amacı ve çeşitli fonksiyonel amaçlarla kullanılır. Bu sanatın güzelliğini anlatan kilise yazarları onun öğretim amacını da vurgular. Böyle bir sanata Ortaçağlıların çıkar gütmeksizin yaklaşmaları mümkün değildir. Ayrıca Ortaçağ'da güzelliğin özerkliği gibi bir görüş de yoktur. "Ortaçağ insanının beğenisini ne sanat ürününün ne de doğa gerçekliğinin özerkliği üzerinde yoğunlaşmak değil, nesne ile kozmos arasındaki bütün doğa üstü ilişkileri kavramak, somut nesnede Tanrı'nın varlığının ontolojik yansımasını ayırt etmek oluşturur"[22].

Güzel ve iyi'yi bir ve aynı şey kabul eden Ortaçağ düşüncesi güzellik ile yararlılığı özdeşleştirmeye eğilim gösterir. Onlar için geçerli etik idealle bağdaşmayan şeyler güzel kabul edilemez. Estetik zevk veren her şeyin etik açıdan da doğrulanması gerekir[23].

Kant güzel'i iyi ve doğrudan ayırıp ayrı bir estetik kategori olarak ve 'güzel' sanat eserlerini fonksiyonlarından bağımsızlaştırıp kendi başına ve kendileri için güzel nesneler olarak belirleme amacındadır. Ancak güzel her çağda ahlaki değer ve

---

[19] Hadjinicolaou, Nicos, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi,* ss. 188-190.
[20] Tunalı, İsmail, *Grek Estetiği,* Remzi Kitabevi, İst., 2007, ss. 24, 36, 51.
[21] Eco, Umberto, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., İst., 1998, s. 29.
[22] a.g.e., s. 32.
[23] a.g.e., s. 134.

hakikatten ayrı değildir ve sanat eserleri de modern döneme kadar fonksiyonlarından bağımsız düşünülmemiştir.

Estetik yargı geleneksel estetiğe göre 'güzel', 'hoş' gibi kelimelerle bildirilir. Wittgenstein'ın eleştirisi tam da bununla ilgilidir. O gerçek hayatta, estetik yargılar verildiğinde güzel, hoş vb. sıfatların önemli bir rol oynamadıklarını söyler. Sözgelimi, müzik ya da şiir eleştirisinde güzel ya da hoş sıfatlarını değil de 'şu geçişe bak', 'buradaki geçiş düzgün değil' ya da 'imgeleri kullanışı kusursuz' gibi ifadeleri kullanırız. Bu ifadeler 'güzel' kelimesinden çok 'doğru' ya da 'uygun' kelimelerine yakındır[24].

Bir şeyden hoşlandığımızı, bir şeyi beğendiğimizi göstermek için bu güzel ya da bu hoş demeyiz. Bir şeyi beğendiğimizi ya da beğenmediğimizi mimiklerimizle ve ünlemlerle ifade ederiz. Estetik, 'bu güzel' türünden estetik yargılar üzerinde konuşulacağını söyler. Ama estetik yargılar üzerine konuşmak istediğimizde bu kelimeleri bulamıyor, mimikler ve ünlemlerle karşılaşıyoruz[25]. Dilini bilmediğimiz bir topluluğa gidip 'hoş', 'güzel' gibi kelimelerin karşılıklarını aradığımızda öncelikle mimiklerine, gülümseyişlerine, jestlerine, eğlencelerine bakarız. Bu da gösteriyor ki estetik yargılar üzerine konuşmak istediğimizde belirli kelimelerden değil belirli olay ve etkinliklerden başlayabiliriz[26].

Böyle bir zorlukla da uğraşmak zorunda olan estetik, güzel'in, estetik yargının evrensel olduğunu öne sürer. Kant bunun, öznel-evrensel bir ilke ile, ortak duyu (sensus communis) ile sağlandığını söyler[27]. Sosyolojiye göre ise bir insanın ya da bir grubun güzel bulduğu bir şeyi herkesin güzel kabul etmesi mümkün değildir. Toplumsal öznenin estetik yargıları içinde bulunduğu tarihsel ve kültürel koşullardan bağımsız olamaz. Janet Wolff'un estetik tecrübeyi estetik dışı faktörlerin belirlediği ve etkilediğini belirttiği daha önce söylenmişti. Eserleri kurumsal ve yapısal olarak konumlanmış insanlar değerlendirir. Kabul edilmiş estetik yargılar eleştirmenler,

---

[24] Wittgenstein, Ludwig, *Estetik, Ruhbilim ve Dini İnanç Üzerine – Dersler ve Söyleşiler,* Çev. A. Bâki Güçlü, Bilim ve Sanat Yay., Ank., 1997, s. 14.

[25] A.g.e., s. 26.

[26] A.g.e., ss. 13-4.

[27] Kant, Immanuel, *Yargı Yetisinin Eleştirisi,* ss. 93, 95.

entelektüeller ve akademisyenler gibi stratejik olarak konumlanmış insanların yargılarıdır. Bourdieu da estetik yargının toplumsal, politik, ekonomik ve dini alanlarla ilişki içindeki sanat alanında verildiğini söyler. Ayrıca, sanat sosyolojisinin iddia ettiği gibi, sanat belirli sosyal grupların ilgi ve çıkarlarından bağımsız olamayan bir etiketse, bu grubun estetik yargısını farklı ilgi ve çıkarları olan bir başka grubun paylaşması mümkün değildir.

Sanat sosyolojisinin estetik üzerindeki incelemelerinde ele aldığı bir başka konu da estetiğin bir disiplin olarak ortaya çıkışı, ve bunun tarihsel ve toplumsal koşullarıdır. Estetik'in doğuşu Aydınlanma ve modern dönemin başlangıcında gerçekleşir. Bir disiplin olarak kuruluşu Baumgarten'ın 1750 tarihli *Aesthetica*'sı ile olsa da ilgileri ve problemleri modern felsefenin çok daha önce belirlenmiş ilgi ve problemleridir. Estetik'in kuruluşu, problematiği, ilgileri ve amacı modern öznellik sorunundan ayrılamaz.

Estetik, Avrupa'da gerçekleşen toplumsal ve felsefi bir değişimi ifade eden Kartezyen bir bağlam içerisinde doğmuştur. *Aesthetica* Kartezyen öznenin yöntem ve hakikat prosedürlerini duyusallık ve sanat alanına taşır ve Kartezyen sorunların devralınıp sürdürülmesini sağlar. Bu yüzden Descartes'ın öznelleştirme projesinin bir parçası olarak Kartezyen bir disiplin olarak ortaya çıkar.[28]

Felsefenin bir dalı olarak Estetik duyusal tikelliği araştırır. Tikel olanı, onun tikel olarak değerini ortadan kaldırmaksızın soyut ve tümel kavramlar aracılığıyla nasıl kavrayabileceğimiz, ve öznel yargıdan hareket ederek güzel'e ilişkin nesnel yargılama standartlarına nasıl ulaşabileceğimiz temel sorunlarıdır. Daha önce gördüğümüz gibi, Kant estetiği de bu sorularla uğraşır ve nesnel yargılama kriteri olarak *sensus communis* ilkesini belirler. Ancak, bu sorular Descartes'in cogito'dan dış dünyaya nasıl geçileceği ve doğal hukuk teorisyenlerinin özgür politik özneden kolektif hayata nasıl geçileceği sorularının estetik alanındaki karşılıklarıdır.[29]

---

[28] Hünler, Hakkı, *Estetik'in Kısa Tarihi,* Paradigma Yay., İst., 1998, s. 63.
[29] a.g.e., s. 64.

Estetik bireysel ve tikel olanı anlama çabasındadır. Ancak bu bireysellik ve tikelliği bir genel içinde, bir uyum içinde anlamak ister. Bu sorun estetik'in ortaya çıktığı dönemde politik iktidarın da sorunudur; tikellik/özgürlük ve uyum. Bu estetik'in doğuşunun nedenlerini anlamamızı sağlayacak önemli bir belirlemedir. Estetik 18. yüzyılda Almanya'da politik mutlakiyet sorununa bir cevap olarak doğmuştur.[30]

O dönemde Almanya feodal mutlaki devletlerden oluşuyordu. Bir burjuvazinin ortaya çıkması ve gelişmesi için koşullar elverişli değildi. Fransa'da bu sorun Devrim'le çözülmüştü. İngiltere'de endüstrileşmenin ve kentleşmenin sağladığı imkanlarla burjuvazi iktidar ile ittifak içindeydi. Fakat Almanya'da burjuva sınıfı, iktidar ile yönetilenler arasında sıkışıp kalmış ve bir çıkış yolu arıyordu. Bu çıkış yolu estetik oldu.[31]

Burjuva toplumsal düzeni mutlak zorlayıcı bir güç ile değil, ancak alışkanlıklar, bağlılıklar, duygular ve duygulanımlar ile sağlanabilirdi. Bu yeni toplumsal düzende iktidar, amaçlarına ulaşmak için 'duyguları' hesaba katmalıdır; 'duyulur hayatı' anlamadığı sürece egemenliği güvenilir olmaz. "Akıl algı dünyasına nüfuz etmenin bir yolunu bulmalı, ama bunu yaparken mutlak iktidarını tehlikeye sokmamalıdır."[32] Bu, ancak aklın genellikleri ile duyunun tikellikleri arasında dolayımda bulunan estetik ile başarılabilirdi. "Baumgarten'ın Aesthetica'sı yenilikçi bir tavır içinde duyumun bütün alanını açmaktaysa da, aslında bu alanı aklın sömürgeleştirmesine açmaktadır."[33]

Yeni ortaya çıkan toplumsal düzende ekonomik etkinlikleri yüksek düzeyde özerkliği gerektiren bireyleri ancak rızaya dayanan bir yönetim düzenleyebilir. Estetik-olan'ın gerekliliği böyle koşullarda ortaya çıkar:

> Tıpkı estetiğin söylemince tanımlandığı şekliyle sanat eseri gibi, burjuva özne de özerk ve kendini belirleyicidir ve salt dıştan gelen hiçbir yasayı kabul etmez, fakat bunun yerine, gizemli bir tarzda, kendisine yasa koyar. Bunu yapmakla, yasa, öznenin iştiha ve eğilimlerinin ele avuca sığmaz içeriğine uyumlu birlik

---

[30] Eagleton, Terry, *Estetiğin İdeolojisi,* Çev. Bülent Gözkan-Hakkı Hünler, Doruk Yay., İst., 2010, s. 32.
[31] Hünler, Hakkı, *Estetik'in Kısa Tarihi*, s. 65.
[32] Eagleton, Terry, *Estetiğin İdeolojisi*, s. 34.
[33] a.g.e., s. 34.

şekli veren biçim haline gelir. Mutlaki erkin zor kullanmasının yerini, öznenin kendiyle-özdeşliğinin daha hoşa giden zor kullanması alır.[34]

Estetik bir politik otorite sorununun ortaya çıktığı, sivil toplum ve politik devletin değerlere akla uygun bir temel sağlayamadığı bir dönemde, değerlerin kendisinden çıkarılacağı bir yasa olarak doğdu. Onun öncelikli ilgisi sanat değil, insani özneyi duygularını ve bedensel tepkilerini biçimlendirerek yeni bir şekle büründürmekti.[35]

Estetik'in çözmeye çalıştığı tikel ile tümel sorunu bütün modern felsefenin sorunudur. Estetik kuruluşundan itibaren sanat ve güzel üzerine bir söylem geliştirmenin yanında modern düşüncenin bilgi ile yargı, tümel ile tikel, akıl ile duyu, bilim ile sanat arasında oluşturduğu ayrılmalara teorik bir ifade veren terminolojik vokabülerin arketipini de oluşturmuştur. Modernite ve modern düşüncenin tarihi bu vokabülere uygun biçimde akıl ile duyu arasındaki kopuşun ve aynı zamanda bu ikisini uzlaştırma çabalarının tarihidir. Politik alanda, bireyin özgürlüğünü tehlikeye atmaksızın bütüne nasıl katılacağı sorunu ve Estetik'te bireyin beğenisinin diğer bireylere nasıl genelleneceği sorunudur. Modernite ve modern düşünce diğer taraftan birbirinden ayrı iki öznellik modelinin – akılsal (klasisist) ve duyusal (sentimentalist) – yan yana yürümesinin ve iki modeli uzlaştırma girişimlerinin tarihidir.[36]

İki öznellik modelini Baumgarten ve daha sonra Kant'ın estetik alanda denediği gibi, Rousseau politik alanda uzlaştırmaya çalışır. Baumgarten'ın estetik insani öznesi, Rousseau'nun politik yurttaş figürüdür. Rousseau'da politik birey, yurttaş olarak kendi yasasını kendisi koyan özerk bireydir, fakat o aynı zamanda iktidarın akılsal otoritesine tabidir.[37] Paralelliği görmek için Kant'ın estetik öznesinin beğenisinin öznel olduğu fakat *sensus communis* ile ortak evrensel bir beğeniye bağlandığı hatırlanmalıdır.

---

[34] a.g.e., s. 45.
[35] a.g.e., s. 69.
[36] Hünler, Hakkı, *Estetik'in Kısa Tarihi*, s. 87.
[37] a.g.e., ss. 125, 128, 135.

Görüldüğü gibi estetik doğduğu toplumun genel ile tikeli, akıl ile duyuyu ayıran ve uzlaştırmaya çalışan iç-çatışkılı kontekstinden ayrılamaz. O bu toplumun çelişkili doğasını yansıtır, ve o aynı zamanda bu çelişkinin çözümü olarak ortaya çıkmıştır.[38]

Hume'un beğeni öğretisine baktığımızda da aynı şeyle karşılaşırız; Hume 18. yüzyıl İngilteresi'nde liberal ideolojinin problemlerini çözmeye çalışmıştır. Liberal ideoloji bireyin özgürlük ve özerkliğini kabul ettikten sonra bu özgürlüğün toplumsal bir kaosa yol açmamasını sağlamalıdır. Hume bir taraftan o dönemin liberal kültürünün egemenliğini kurma ve sağlamlaştırma, diğer taraftan bireysel özgürlük ile birey-üstü nesnel bir yasayı uzlaştırma amacındadır.[39]

Liberal ideolojinin özgürlük ile nesnel yasayı uzlaştırma problemi Estetik'in temel ve ortaya çıkışını sağlayan problemidir. Görüldüğü gibi, estetik ve politik problemler aynı ikilemle ifade edilebilir: ya/ya da. Politik alanda ya bireyin özgürlüğü ve özerkliği ya da politik devletin mutlak yasası; estetik alanda ya beğeninin/sanat eserinin özgürlüğü ve özerkliği ya da genel ve zorunlu beğeni/sanat kuralları. Estetik de liberal politik düşünce de bu 'ya/ya da' arasında bir seçim yapmak veya bu ikisini uzlaştırmak zorundadır.[40]

Hume özgür bireysellik ile genel yasa arasında uzlaşmayı sağlamak için 'iyi eleştirmen' kavramını ortaya atar. Fakat bu kavram toplumda belirli bir gruba ya da sınıfa – burjuva sınıfına – kültürel üstünlük sağlayarak Estetik'in asıl amacını gerçekleştirmesinin yolunu açar. 'İyi eleştirmen' toplumun dışında ve üstünde yer alan insanları kasetmez. O belirli bir eğitim almış, kültürel olarak koşullandırılmıştır. Onun tecrübe, sağduyu, kıyaslama yeteneği ve hayalgücü inceliği gibi özellikleri saf bakışa ait doğal nitelikler değildir; bu özellikler estetik tepkilerimizi biçimlendiren bir hayat tarzının, bir toplumsal praksis'in ürünleridir:

> Hume'un iyi eleştirmeni, aslında, hiç de önyargısız biri değildir. Fakat belki de onun, sahip olduğu kültürden ve beğeni alışkanlıklarından ötürü 'doğru' önyargılara veya tartışmasız 'doğru' olduğu varsayılan önyargılara ya da böyle

---

38 a.g.e., s. 139.
39 a.g.e., ss. 216-7.
40 a.g.e., s. 217.

> olmakla önyargıdan ziyade doğal ve zorunlu 'hakikat' gözüyle bakılan önyargılara sahip olduğu iddia edilebilir. Böyle anlaşılan bir önyargısızlığın, beğeni konularında, yalnızca toplumsal olarak avantajlı olanlara kültürel ve ideolojik bir üstünlük sağlayacağı aşikârdır. Bu durumda, Hume'un naturalizminin ideolojik politik hegemoniyi adeta doğalmış gibi gösteren bir maske olarak işgördüğü daha da açık hale gelir.[41]

Hume, bu kavramla estetik problemi çözdüğünü düşünür. Ancak, bu kavram ile gerçekleştirilen bireysel duyguların üstün ve seçkin kabul edilenlerin koyduğu bir estetik standarda özgürce rıza göstermesine temel sağlamaktır.[42] Kant bunu *sensus communis* ile yapar. Günümüzde küratörler, galeri ve müze yöneticileri ve eleştirmenler böyle bir rolü yerine getirirler.

---

[41] a.g.e., ss. 220-1.

[42] a.g.e., s. 225.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT SOSYOLOJİSİNİN TEMEL TARTIŞMA KONULARI

Son birkaç on yıl içinde iyi tesis edilmiş bir sosyoloji alt-disiplini olarak ortaya çıkan ve kendi klasiklerini üreten sanat sosyolojisi, inceleme konularını da yeniden belirlemiş ve sadece sanat ile toplum ilişkisini ele almakla kalmayıp yeni sorular üretmiştir. Sanat sosyolojisinde bugün, sanat nedir; ne sanat sayılır ve ne sanat kabul edilmez; neyin sanat olduğuna ve neyin olmadığına kim karar verir; sanat ile toplum, sanat ile ekonomik, sosyal ve politik güç formları hangi tarzlarda ilişkilidir; sanatçı kimdir; sanat eserleri nasıl üretilir/yaratılır, sanat eserleri okuyuculara/ izleyicilere/ dinleyicilere nasıl ulaşır ve onlar bu eserleri nasıl anlamlandırırlar; farklı toplumlar ve farklı insanlar neden belirli sanat tarzlarını tercih eder ve diğerlerini etmez; ve sanatın modern toplumlarda yeri nedir gibi çok sayıda soru üzerine düşünmekte ve çalışmalar yapılmaktadır. Bu sorular farklı teorik perspektiflerden ele alınır ve gerektiğinde empirik araştırmalar da yapılır. Farklı teorik perspektiflere sahip sanat düşünürleri arasında çeşitli konularda tartışmalar olsa da onlar sanat alanındaki birçok anahtar sorun üzerinde uzlaşır. Bu bölümde, sanat sosyolojisinin temel sorunlarını oluşturan sanat, sanatçı, sanat eseri kavramları ile sanat ve toplum ilişkisi üzerinde durulacaktır.

Sanat felsefesi ve estetik gibi sanat sosyolojisinin de en temel sorusu sanatın ne olduğudur. Bu konu sanat sosyolojisi içinde çeşitli açılardan ele alınır. Kabul edilmiş sağduyu görüşleri sanatın bir özü olduğunu ve bazı nesnelerin doğaları gereği sanat kabul edileceğini ve diğerlerinin de sanat olmadığını ileri sürer. Sanat sosyolojisi bu tür iddiaları sorgulayarak işe başlar. Ona göre hiçbir nesne içkin olarak sanat niteliğine sahip değildir. "Sanat eserleri bazı sosyal grup üyelerinin onları bilinçli ya da bilinçdışı olarak 'sanat' kabul etmeleri, onlara sanat 'etiketi' yapıştırmaları nedeniyle sanat kabul edilir. Sanat olarak tanımlanan nesne bu grupların çıkarlarına hizmet eder ve bu etiket asla tarafsız olamaz"[1]. Buradan anlaşılacağı gibi sosyoloji sanatı politikayla ilgili görür.

---

[1] Inglis, David, "Thinking 'Art' Sociologically", *The Sociology of Art-Ways of Seeing*, Ed. David Inglis-John Hughson; Palgrave Macmillan, New York, 2005, ss. 11-29, s. 12.

Estetik sanat eserlerini, sosyal ve politik kontekstlerini görmezden gelerek, kendilerinde ve kendi başlarına şeyler olarak alır ve onların saf içeriklerini kavramaya çalışır. Ancak bu, sanatın gerçek doğasını anlamamızı ve sanat eserlerinin toplumun üstünde ya da dışında varolmadığını, sosyal dünyanın parçası olduğunu görmemizi engeller[2].

Sosyologlar 'sanat', 'sanatçı' ve 'sanat eseri' terimlerinin bugün kullandığımız anlamlarıyla ne zaman ortaya çıktıklarını da araştırır. Bunlar sadece birkaç yüzyıl önce Batıda ortaya çıkmış çok yeni terimlerdir. Şimdi sanat eseri dediğimiz nesneler bundan önce belirli tarzlarda kullanılmak üzere üretilmiş, belirli fonksiyonları yerine getiren nesnelerdir. Sözgelimi ilksel toplulukların ürettiği çeşitli nesneler dini ritüellerde belirli fonksiyonları yerine getirir, Ortaçağın ikonları dekorasyon ya da dini eğitim amacıyla üretilmiştir. 19. yüzyıldan itibaren bu tür nesneler ve ikonlar sanat tarihçileri gibi sanatlar üzerine çalışan insanlar tarafından sınıflandırılmış ve 'sanat' olarak tanımlanmıştır[3]. "Sosyolojik bir perspektiften bakıldığında, bu tür gruplar Ortaçağın dini artifaktlerini 'sanat' olarak etiketlediklerinde farkında olmadan geçmişi kendi ilgileri ışığında yeniden yorumluyorlar. Geçmişi temellük etmek ve geçmiş üzerine profesyonel uzmanlık ve kontrol iddiasında bulunmak, sanatın profesyonel koruyucuları gibi davranan bu tür grupların ilgilendikleri şeylerdir. Fakat böyle yapmakla onlar spesifik modern 'sanat' nosyonunu alır ve onu anakronik bir biçimde böyle bir fikrin olmadığı çağlara uygularlar"[4].

'Sanat' yalnızca son birkaç yüzyıla ait bir terim değil, aynı zamanda Batı'ya ait bir terimdir. Batı dışındaki toplumların 'sanat', 'sanatçı' ve 'sanat eseri' kategorileri yoktur. "Yalnızca modern Batı toplumlarının 'sanat'ı vardır, çünkü yalnızca bu tipte toplumlar bizatihi 'sanat' kategorisinin kendisine göre yaşar"[5]. Batılı olmayan toplumların dini ve seremonik fonksiyonlara sahip nesnelerine Batı müzelerinde 'sanat' etiketi yapıştırıldığında bu nesneler kendi özgün sosyal kontekstlerindeki anlamlarını kaybeder ve Batılı kategorilere göre yeniden tanımlanırlar[6].

---

[2] a.g.e., s. 12.
[3] a.g.e., s. 12.
[4] a.g.e., ss. 12-13.
[5] a.g.e., s. 13.
[6] a.g.e., s. 13.

Sosyoloji ‘sanat’ terimi ile birlikte bunun karşıtı olma görevini üstlenen ‘popüler kültür’ kategorisinin de ortaya çıktığını belirler. Sanata düşünülerek üretilen ve anlaşılması bilgi gerektiren kültür formu olarak diğerleri arasında en üstün pozisyon verilirken, kolayca kavranan yüzeysel şeyleri ifade eden popüler kültür en altta yer alır. Sosyoloji bu sıralamaya şüpheyle yaklaşır. Kültür formlarını yukarıdan aşağıya sıralayan kategorilerin ‘doğallığı’nı sorgular. Sosyologlara göre hiçbir sınıflandırma kategorisi doğal değildir, bir toplumun ya da bir sosyal grubun ilgi ve çıkarlarına göre üretilir. “Neyin ‘sanat’ ya da ‘popüler kültür’, neyin ‘iyi’ ya da ‘kötü’, neyin ‘rafine’ ya da ‘kaba’ vb. olduğuna ilişkin hiçbir sınıflandırma ya da seçim ‘nötr’ ya da ‘objektif’ değildir. İnsan belirli bir eserin ‘iyi sanat’ olduğunu iddia edebilir, fakat bir başkası eğer başka bir sosyal grubun üyesiyse ve başka sınıflandırma tarzları kullanıyorsa oldukça farklı bir fikre sahip olabilir. Sosyologlar için iyi sanat şöyle dursun, genelde neyin sanat sayılacağı tarihsel şartlara bağlıdır (contingent), ve kökleri sınıflandırmaları yapan insanların ait oldukları grubun hayat şartlarındadır”[7].

Neyin ‘sanat’ olduğu ve neyin de olmadığı ile ilgili tanımlar belirli sosyal grupların ilgi ve çıkarlarına hizmet eden tercihlerini ifade eder. Ancak sosyologlar, özellikle de Marksist fikirlerden etkilenmiş sosyologlar bunun yanı sıra toplumdaki egemen sanat tanımlarının o toplumdaki egemen sosyal gruplara ait olduğunu da iddia ederler. Onlara göre, toplum yüksek sınıflar ile aşağı sınıflar olarak bölünmüşse kültür de bir yüksek kültür ve aşağı kültür olarak ayrılacaktır[8].

Sanat sosyolojisinin inceleme konularından biri de ‘sanatçı’dır. Sanat gibi sanatçı nosyonunun da ne zaman, hangi koşullarda ve nerede ortaya çıktığını araştırır. Bireysel yaratıcı sanatçı ve deha kavramları sosyologlara göre belirli bir dönemin ürünleridir, diğer dönemlere ve toplumlara genellenemez.

Sanat teriminin belirli eserlere verilen bir etiket olması gibi ‘sanatçı’ terimi de bazı insanlara verilen ve bazılarına verilmeyen modern Batılı bir etikettir[9]. Sosyoloji bireysel sanatçı fikrinin Rönesans’ta ve erken modern dönemde Batı’da ortaya çıktığını,

---

7 a.g.e., s. 14.
8 a.g.e., s. 14.
9 a.g.e., s. 15.

bundan önce Batı'da ve diğer toplumlarda buna tekabül eden bir kavram olmadığını, bu nedenle de bu kavramın bütün dönemlere ve bütün toplumlara genellenemeyeceğini ileri sürer.

Sanatçının yalnız olduğu, yalnız çalıştığı, sosyal hayat ve insani iletişimden uzak olduğu iddia edilir. Sosyoloji buna öncelikle insanların ve dolayısıyla sanatçıların da belirli toplumsal ve tarihi koşullar içerisinde, belirli sosyal grupların üyeleri olarak var olduklarını, ve bu koşullar tarafından belirlendiklerini ileri sürerek karşı çıkar. Bireysel yaratıcı ve deha sanatçı kavramı belirli bir tarihsel döneme özgüdür, ve İtalya ve Fransa'da tüccar sınıfı, felsefe ve dinde hümanist teoriler ile aynı dönemde ortaya çıkmıştır[10].

Modern dönemden önce sanat etkinliği diğer iş türleri gibi, diğer iş türlerinde çalışanlarla aynı koşullar altında çalışan insanların kolektif etkinliği ile üretilmekteydi. Resim, heykel yapma, bir mimari eser inşa etme ya da bir şarkı besteleme bir zanaat etkinliği olarak görülüyordu ve bu türde üretim yapanların hepsi belirli loncalara bağlı esnaflardı. 15. yüzyıla kadar sanat üretimi işbirliği içinde, bir zanaat etkinliği olarak yürütülmüş, ancak bu tarihten itibaren zanaatkarlıktan farklılaşmaya başlamış ve zanaatkardan ayrı bir sanatçı kimliği ortaya çıkmıştır.

İzole bireysel sanatçı fikri belirli bir tarihsel döneme aittir ve belirli sosyal ilişkiler ağı içerisinde üretilmiştir. Bu fikir endüstriyel kapitalizmin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçı patronaj sisteminin çökmesiyle birlikte bu sistemin sağladığı güvenlikten yoksun, belirsizliğin egemen olduğu yeni tüccar-eleştiri sistemi ve piyasa ilişkileri içinde mücadele etmek zorunda kalmıştır[11]. Güvensiz istihdam koşullarının yanı sıra bu dönemde sanatçıların kendileriyle ilgili yeni bir kavrayış tarzı geliştirmeleri de bu fikri ortaya çıkaran gelişmeler arasında yer alır. Artık daha fazla kendi kendisine hizmet eden bir sanatçı fikri söz konusudur[12]. Son olarak, gündelik toplumun dışında ve hatta üstünde bireysel yaratıcı sanatçı fikri Romantik düşünürler tarafından, endüstriyel kapitalizmin gayri insanileştirici özellikleriyle mücadele edebilecek bir figür olarak

---

[10] Wolff, Janet, *Sanatın Toplumsal Üretimi,* Çev. Ayşegül Demir, Özne Yay., İst., 2000, s. 32.
[11] a.g.e., s. 17.
[12] Inglis, David, "Thinking 'Art' Sociologically", s. 16.

geliştirilmiştir[13]. Onlara göre, böyle bir topluma ancak kişiliğinin bireysel ifadeleri olan eserleri ile deha/yaratıcı sanatçı karşı çıkabilirdi.

Sanat sosyolojisi romantik düşünürlerin 19. yüzyılda geliştirdikleri bu fikirlere karşı çıkar. Sanat ve sanatçı gündelik toplumsal hayatın, ilişkilerin üstünde kutsal bir alana sahip olamaz, onlar her şeyden önce belirli kişiler ya da kurumlar tarafından verilen 'etiket'lerdir. Bu türde fikirler sanatın üretilme koşullarını, kimin sanatçı ya da kimin deha olduğuna nasıl karar verildiğini açıklayamaz.

Bireysel yaratıcı sanatçı fikri sanat eserlerinin tek bir kişi tarafından yaratıldığını kabul eder. Fakat sanat üretimi sanatçının tek başına gerçekleştirdiği bir süreç değil, aksine her zaman birçok başka insana dayanan kolektif bir süreçtir. Sanatçı bu işbirliği ağı içindeki insanlardan biridir. Becker sanat üretim sürecini şöyle açıklar:

> Herhangi bir sanat eseri konusunda sonunda eserin ortaya çıkabilmesi için yerine getirilmesi gereken aktivitelerin tümünü düşünün. Sözgelimi, bir senfoni orkestrasının konser vermesi için, enstrümanların icat edilmiş, üretilmiş ve korunmuş, bir notasyon tasarlanmış ve müzik bu notasyon kullanılarak bestelenmiş, insanlar enstrümanları bu notasyona göre çalmayı öğrenmiş, prova için zaman ve yer sağlanmış, konserin reklamı yapılmış, tanıtım düzenlenmiş ve biletler satılmış olmalıdır ve performansı dinleme ve bir tarzda anlama ve ona karşılık verme yeteneği olan bir dinleyici bulunmalıdır. Benzer bir liste herhangi bir performans sanatı için derlenebilir. Küçük varyasyonlarla liste (enstrümanlar için yedek materyaller ve performans için sergi) görsel ve (dil ve materyaller için baskı ve sergi için yayın) edebi sanatlar için de geçerlidir[14].

Bütün bunları sanatçı tek başına yapamaz, o geniş bir işbirliği ağı içinde yer alır. Eser belirli kurallar ve sınırlamalara bağlı çalışan insanların kolektif çabalarının bir ürünü olarak ortaya çıkar.

Sanatçı yalnızca bir işbirliği ağı içinde değil aynı zamanda bir sanat geleneği içinde de çalışır. Sanat eseri üretimi için birlikte çalışan insanlar işlerini nasıl ve hangi tarzda yapacaklarına yeniden karar vermezler, onlar artık bir gelenek haline gelmiş

---

[13] Wolff, Janet, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, s. 17; Inglis, David, "Thinking 'Art' Sociologically", s. 16.
[14] Becker, Howard S., "Art As Collective Action", *The Sociology of Art- A Reader*, ss. 85-95, ss. 85-6.

belirli uzlaşmalara dayanırlar. Sanat gelenekleri sanat dünyasında alınan bütün kararları ve bütün pratikleri belirler. Gelenekler sanat eserlerinin üretiminde kullanılacak materyalleri, fikirlerin ifade edilme tarzlarını, eserin formunu, uygun boyutlarını dikte eder[15]. Sanatçı bu belirlemelere ve sınırlamalara göre çalışır.

Sosyal ilişkiler içinde yer alan, çeşitli kurumlarda eğitim alan ve eserlerini bir işbirliği ağı içinde üreten 'sanatçı' kavrayışı deha sahibi yaratıcı sanatçı fikrine sosyolojik bir meydan okumadır. Nitekim sosyoloji sanatı ve sanatçıyı anlamak istiyorsak bu eşsiz 'bireysel sanatçı fikrinin' reddedilmesi gerektiğini vurgular.

'Sanat', 'sanatçı' ve 'sanat eseri' terimleri farklı dönemlerde, farklı toplumlardaki insanların ürettiği ve belirli fonksiyonlara sahip kültür ürünlerinin tümünü kuşatamaz, ve bütün toplumların incelenmesinde kullanılamayacak kadar spesifiktir. Aynı zamanda birer etiketleme sürecinin ürünü olarak ortaya çıkan bu terimler, sosyolojik incelemenin önemli inceleme konuları arasında yer alan bu etiketleme sürecinin anlaşılmasında eleştirilmeden kullanıldıklarında hiçbir katkı yapamazlar. Bu nedenle yeterli bir sosyolojik sanat incelemesi için bu spesifik terimlerin yerine daha nötr 'kültür formu', 'kültür ürünü' ve 'kültür üreticileri' terminolojisi ikame edilmelidir[16]. Sanat sosyolojisi belirli bir tarihsel dönemin ürünü spesifik 'sanat', 'sanatçı' ve 'sanat eseri' kategorilerinin kendilerini analiz etmelidir.

Sanat sosyolojisinin en temel inceleme konusu ve bu alandaki ilk metinlerin de ele aldığı konu sanat ile toplum, sosyal kurumlar ve sanatın üretimi, alımlanması ve değerlendirilmesi arasındaki ilişkidir. Hem sosyologlar hem de sanat tarihçileri sanatı toplumla ilişkilendiren çok sayıda çalışma yapmıştır. Bu konudaki ilk çalışmalar ise sanatı sosyal kontekstten çok kültürel kontekste bağlar.

Kültür ile sanat arasında ilişki kuran incelemelerin tarihi 18. yüzyıla kadar geri götürülebilir. Sözgelimi, Giambatista Vico her kültürün kendine özgü bir stili olduğunu, ve o kültürün dilinin, dininin, gündelik alışkanlıklarının ve sanatının aynı temel fikir

---

[15] a.g.e., s. 89.

[16] Wolff, Janet, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, s. 133; Inglis, David, "Thinking 'Art' Sociologically", s. 18.

tarafından belirlendiğini söyler. Ona göre sanat bireysel vizyonun ifadesi değil kültürün ruhunun, toplumun örf, adet ve tavırlarının ifadesidir[17].

Madame de Stael ve Hippolyte Taine bu tipte fikirleri geliştirmiş ve sanat ile toplumun diğer kurumları arasındaki ilişkileri ele alan incelemeler yapmıştır. J.G. Herder belirli sanat formlarını kültürel kontekstlerle ilişkilendiren çalışmalar yapmıştır. G.W.F. Hegel bir kültürün 'ruhu'nun o kültürün sanat eserlerinde yer aldığını ileri sürmüştür[18]. Hegel'in bu yorumunun 20. yüzyıldaki izleyicilerinden biri olan Leo Lowenthal sanat eserlerinin insanların belirli bir dönemde ve yerdeki kendilerini ve dünyayı anlama tarzlarını ifade ettiğini öne sürer. Max Weber Batı müziğini analizinde bu müziğin rasyonel formlarda gelişmesinin Batı kültürünün rasyonalistik doğasından kaynaklandığını ve ayrıca 'bürokratik' ve rasyonel organizasyona sahip 'orkestra'nın modern Batı'ya özgü bir kültür fenomeni olduğunu ileri sürer.[19]

Sanatı daha geniş kültürel kontekstlere yerleştiren çalışmalarla sanat tarihi disiplininde de karşılaşılır. Heinrich Wollflin sanatçıların yer aldığı daha önceki sanat tarihi çalışmalarından farklı olarak eserleri kendileri daha geniş kültürel güçlerin ürünleri olan stilistik modellerin ifadesi olarak gördü[20]. 20. yüzyılda Erwin Panofsky bu türde açıklamaları sürdürmüştür. Panofsky *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe* adlı çalışmasında Ortaçağ'da Avrupa'nın Gotik katedrallerinin yapısal formunun bu dönemde Avrupa'da egemen entelektüel paradigma olan skolastik düşüncenin biçimsel ilkelerini yansıttığını ileri sürdü[21]. Sanat eserleri döneminin egemen düşünce kalıplarıyla sınırlıdır.

Sanat eserlerini üretildikleri kültürel kontekste göre anlamanın problemleri de vardır. Bunlardan biri 'kültür' teriminin muğlak olmasıdır. Bunun yanında kuşatıcı kültürel faktörlerin belirli sanat eserlerinin form ya da içeriğine yansıdığını söylerken

---

17 Inglis, David, "Thinking 'Art' Sociologically", s. 19.

18 Hegel, G.W.F., *Estetik -Güzel Sanat Üzerine Dersler,Cilt I,* Çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Payel Yay., İst., 1994, s. 8.

19 Inglis, David, "Thinking 'Art' Sociologically", ss. 19-20.

20 Wollflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları,* Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İst., 2000.

21 Panofsky, Erwin, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe,* Çev. Engin Akyürek, Kabalcı Yay., İst., 1995.

bunun nasıl gerçekleştiğini açıklamaz. Ayrıca bu türde analizler sanatçının kendi kişisel ve psikolojik özelliklerini dikkate almadan onu zamanın kültürünün sözcüsüne indirger. Bu analizlerin en temel problemi ise geniş kültürel kontekst ile sanat eserleri arasında doğrudan bir ilişki görmeleridir[22].

Toplum ile sanat arasındaki ilişki Marksist gelenek için önemli bir inceleme konusudur. Fakat Marksist analiz 'muğlak' kültür terimini kullanmaz, sanat eserlerini toplumun maddi koşullarıyla ilişkilendirir. Marx'a göre, belirli maddi üretim tarzlarından belirli bir toplum yapısı ve insan-doğa ilişkisi ortaya çıkar. İnsanların entelektüel görüş açıları ve entelektüel üretimlerinin özelliği de bu insan-doğa ilişkisi ile yaşadıkları toplumun yapısı tarafından belirlenir. Ona göre toplumsal yapı maddi üretim güçleri ve üretim ilişkilerinin yer aldığı altyapı ile bu altyapının belirlediği ve politika, din, ahlak, hukuk, felsefe ve estetiğin oluşturduğu üst yapıdan oluşur. İnsanların iradelerinden bağımsız olarak girdikleri üretim ilişkileri maddi üretim güçlerinin belirli aşamalarına tekabül eder. Üretim ilişkileri toplumun ekonomik yapısını oluşturur ve politika, ahlak, hukuk, felsefe ve sanat bu yapıya uygun olarak ortaya çıkar. Başka bir ifadeyle, toplumsal, politik, entelektüel ve kültürel hayat süreçlerini maddi üretim tarzı ve üretim ilişkileri belirler.

Toplumdaki maddi üretim güçlerinin, gelişmelerinin belirli bir aşamasında, mevcut üretim ilişkileri, yani mülkiyet ilişkileri ile çatışmaya girmesi sonucu ekonomik temel değişir. Ekonomik temelin değişmesiyle birlikte üstyapı da değişmeye başlar. Yeni toplumsal, politik, entelektüel ve kültürel yapı ortaya çıkar.

Fikirlerin, kavramların, bilincin üretimi, insanların kavrayış, düşünüş ve entelektüel alışverişleri maddi etkinlikleriyle örülüdür. Aynı şey bir toplumun politika, hukuk, ahlak, din, metafizik dilinde ifade bulan entelektüel üretimi için de geçerlidir.[23] Bir entelektüel etkinlik olan sanat üretimi de maddi etkinliklerle iç içedir. Bir toplumun, bir dönemin sanatı o toplumun ve dönemin üretim ilişkilerine sıkıca bağlıdır. Üretim ilişkileri değiştiğinde düşünceleri ve düşüncelerinin ürünleri de değişir. Bu nedenle,

---

[22] Inglis, David, "Thinking 'Art' Sociologically", s. 21.

[23] Marx, Karl; Engels Friedrich, *Alman İdeolojisi,* Çev. Selâhattin Hilav, Sosyal Yay., İst., 1968, s. 48.

sözgelimi, kapitalist üretim tarzlarına uygun olarak gerçekleştirilen entelektüel üretim ile ortaçağ üretim tarzları ile yapılan entelektüel üretim birbirinden farklıdır.[24]

Toplumun entelektüel etkinliği maddi etkinliği ile ilişkilidir; bilinci, fikirleri maddi etkinliğe bağlıdır. Ancak üzerinde durulması gereken bir başka durum daha vardır. Toplumun maddi güçlerini yöneten sınıf aynı zamanda onun entelektüel güçlerini de yönetir ve entelektüel üretim araçlarından yoksun olanların fikirlerini kendi fikirlerine tabi kılar. Yönetici sınıf diğer birçok şeyle birlikte bilinci ve düşünceyi kontrol edebilir, çağının fikirlerinin üretimi ve dağıtımını düzenler. Her çağın egemen fikirleri o çağın egemen sınıfının fikirleridir.[25] Bu nedenle sanatta da egemen sınıfın fikirlerini buluruz.

Marx, kullanılan tekniğin, sanatçının yaşadığı toplumun ve işbölümünün sanatın üretiminde önemli rolü olduğunu belirtir. Raphael'in eserlerinden bahsederken şunları söyler:

> … o zaman Floransa etkisinde olan Roma sanatı tarafından ne dereceye kadar koşullandırıldığını görecekti; Leonardo'nun eserlerini Venedik'teki bambaşka gelişmenin ne dereceye kadar koşullandırdığını anlayacaktı. Bütün sanatçılar gibi, Raphael de kendinden önce sanatın gösterdiği teknik ilerleme, bulunduğu yerdeki toplum örgütü ve işbölümü, son olarak da, kendi ülkesiyle ilişkileri olan bütün öbür ülkelerdeki işbölümü tarafından koşullandırılmıştır. Raphael gibi bir bireyin yeteneklerini geliştirmesi isteğe bağlıdır, bu da işbölümüne ve insanların bu işbölümünden doğan kültürel ilişkilerine bağlıdır.[26]

Maddi üretim ilişkilerine ve bunların ortaya çıkardığı toplum yapısına göre sanat da değişir. Ancak üretim ilişkileri ve genel toplum gelişmesi ile sanatın gelişmesi, en yüksek noktaya ulaşması birbirine doğrudan bağlı değildir. Modern sanatla Yunan sanatını düşündüğümüzde bu daha açık hale gelir. Sözgelimi Epik Eski Yunan'da en iyi örneklerini vermiş, bir daha da bu çapta eserler üretilememiştir. Sanatın önemli bir türü sanatın gelişmesinin ilk aşamalarında ortaya çıkmıştır. Bu sadece belirli bir sanat türü

---

[24] Marx, Karl; Engels Friedrich, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, Çev. Murat Belge, Birikim Yay., İst., 2002, s. 35.

[25] Marx, Karl; Engels Friedrich, *Alman İdeolojisi,* ss. 83-4.

[26] Marx, Karl; Engels Friedrich, *Sanat ve Edebiyat Üzerine,* s. 81.

için değil bir bütün olarak sanatın toplumun genel gelişmesi ile ilişkisi için de geçerlidir.[27]

Toplumsal gelişmenin belirli şekilleri yanında insan-doğa ilişkileri de sanat üzerinde belirleyici bir rol oynar. Bunu Yunan sanatında görebiliriz. Yunan sanatının temeli Yunan toplumsal ilişkileri ve dünya görüşünün biçimlendirdiği mitolojidir. Bu mitoloji doğal güçleri imgeleminin içinde ve imgelem yoluyla denetler, yönetir, biçimlendirir; onun için de insan doğa güçleri karşısında egemen duruma geçince mitoloji yok olur.[28] Makinelerin, demir yollarının ve basımevlerinin çağında Jüpiter, Hermes ve Ün Tanrıçası yaşayamaz. Yunan sanatı 'doğanın mitolojik açıklamasını, doğaya karşı mitolojik bir tutumu kabul etmeyen ve sanatçıdan mitolojiden arınmış bir imgelem isteyen bir toplumda' doğamazdı. "Akhilleus'u barut ve mermiyle birlikte düşünebilir miyiz? Ya da İlyada, basımeviyle ve baskı makinesiyle uyuşabilir mi? Basımevi ortaya çıkar çıkmaz destan söyleme ve ilham perileri varoluştan silinmiyor mu, dolayısıyla, epik şiirin gerekli koşulları yok olmuyor mu?"[29]

Marksist gelenek içinde yer alan Plehanov'a göre de sanat belirli bir toplumun ya da sınıfın eğilim ve ruh hallerinin ifadesidir, ve her sanat eseri ideolojik bir içeriğe sahiptir. Her dönemin sanat tarzı o dönemin toplumsal psikolojisiyle ilişkilidir. Bu toplumsal psikoloji ise, o dönemin toplumsal ilişkileri tarafından belirlenir.[30]

Her sanat eserinde bir fikir ifade edilir. Bu nedenle de ideolojik içeriği olmayan bir sanat eseri yoktur.[31] Belli bir anda ve belirli bir toplumda ya da toplumsal sınıfta egemen olan güzellik ideali, insan türünün gelişmesinin biyolojik şartlarında ve bu toplum ya da sınıfın ortaya çıkışı ve yaşayışının toplumsal şartlarında aranmalıdır.[32]

Sanat hayatı taklit eder. Taklit edilecek hayat, 'güzel hayat' ya da olması gereken hayat her sınıfa göre, her sınıfın ekonomik koşulları farklı olduğu için, farklıdır. Bu nedenle, sanata yansıyan hayat ve güzellik toplumların ekonomik gelişmeleriyle

---

[27] a.g.e., s. 25.
[28] a.g.e., ss. 25-6.
[29] a.g.e., s. 26.
[30] Plehanov, G.V., *Sanat ve Toplumsal Hayat,* Çev. Selim Mimoğlu, Sosyal Yay., İst., 1987,s. 11.
[31] a.g.e., s. 40.
[32] a.g.e., s. 45.

birlikte değişir.[33] Ancak egemen hayat tarzı toplumun egemen sınıfının hayat tarzıdır. Dolayısıyla sanatın taklit ettiği de bu egemen hayat olacaktır.[34]

Marksist analizin de problemleri vardır. Sanat eserlerini yalnızca sosyo-ekonomik ilişkilerin doğrudan ifadesi, sanatçıları ideolojilerin sözcüleri olarak görerek başka faktörlerin de belirleyiciler arasında yer alabileceğini göz ardı eder. Ayrıca sanat dünyasının sosyo-ekonomik ilişkiler tarafından doğrudan belirlenmeme ve bir anlamda sosyo-ekonomik ilişkilerden bağımsız olması ihtimalini göremez. Son zamanlarda ise Marksist düşünürler maddi koşullar ile kültürel üstyapı arasında daha dolaylı ilişkiler olduğunu, sanat eserinin ekonomik temelin ya da egemen ideolojinin somutlaşması olmadığını söyler.

Sadece Marx değil Durkheim ve Weber de, doğrudan sanat sosyolojisi ile ilgilenmemiş olsalar bile, sanat hakkında yazmıştır. Hem Durkheim hem de Weber sanatın din ile ilişkisini incelemiştir.

Durkheim'ın sanat ile ilgili düşünceleri *Dini Hayatın İlkel Biçimleri* adlı eserinde yer alır. Bu çalışmasında sanat sosyolojisi için önemli olan totemik temsillerin ilksellerin gündelik hayatında ve ritüellerinde oynadığı rolle ilgili yorumudur. Burada Durkheim bireylerin grup duygusunu nasıl paylaştığını ve bu süreçte maddi temsillerin yerini açıklar. Maddi temsillerde temellenen iletişimsel etkileşimi ilksellerin sosyal düzeninin temeli olarak görür.

Totemik işaretler hem topluluk üyelerini bir araya getiren etkileşimi sağlar hem de bu süreçte üyelerin paylaştığı duygu ve hislerin sürdürülmesi fonksiyonunu yerine getirir. Dini törenlerde bir araya gelen ilksellerin yoğun sosyal etkileşim ve kolektif coşkusu – onlar bunun totemik sembollerden kaynaklandığına inanır – bu sembollerle provoke edilir ve sürdürülür. Durkheim'ın yorumunda sanat sosyolojisi açısından önemli olan noktalar, sanatların dinden kaynaklandığını söylemesi ve ilksellerin resim ve heykelleri olan totem sembollerinin onların sosyal hayatlarında bir fonksiyona sahip olmasıdır.

---

[33] a.g.e., s. 110.
[34] a.g.e., s. 111.

Totem amblem gibi, hanedan armaları gibi bir armadır; o bir grubun sembolüdür. Her klan bir bitkiyi ya da hayvanı kendi amblemi ve sembolü olarak seçer, onu birçok yere resmeder ya da oyar. Sözgelimi, yerli Avustralyalılar ve Kuzey Amerika Kızılderilileri totemlerini kalkanlarının ve çadırlarının üzerine resmeder. Yerleşik hayata geçildikten sonra totem ağaçtan yapılan çeşitli malzemelere ve duvarlara resmedilir. Bazı kabilelerde armalar evin iç duvarları üzerine, kanoların, kap kacağın ve mezar anıtlarının üzerine resmedilir. Bazılarında ev süsleri olarak kullanılır. Evlerin giriş kapılarının iki yanında bulunan ve on beş metreye kadar uzanan direklerin üzerine resmedilir ya da oyulur ve çok parlak renklerle boyanır. Bu türde süslemeler bazı kabilelerde sadece zenginlerin ve şeflerin evlerinin önünde bulunurken bazılarında hemen hemen her evde birkaç tane vardır. Onlar totemlerini evlerin duvarlarına, kanolara, silahlara resmetmekle kalmaz kendi bedenleri üzerine de çizerler.[35]

Totemin ilksellerin sosyal hayatında geniş bir yeri vardır, ve totem resimleri onlar için kutsaldır. İlksel onları totem "hakkında sahip olduğu fikirleri dışsal ve fiziki bir işaret sayesinde – bu işaretin ne olduğu önemli değildir – resmetmeye yönelik bir ihtiyaç hissettiği için yapmıştır."[36]

Klan bir araya geldiğinde üyelerini etkileyerek onlara egemen dış güçler düşüncesini ortaya çıkarır. Bu dış güçler topluluk üyeleri tarafından totem olarak yani bir hayvan ya da bir bitki biçiminde düşünülür. Çünkü, üyeleri bir hayvan ya da bitkinin ismini klana vermiş ve onu amblemleri olarak kabul etmiştir. Totemin uyandırdığı hisleri onun sembolüne naklederler ve sembol totemin yerini alır.[37] Onlar, bu hislerin kendilerine gruptan geldiğini, ortak bir hayata katılan birçok insanın bir araya gelmesiyle ortaya çıktığını göremezler. Bu duyguları etraflarında her yerde tekrarlanan bu resimlere bağlarlar.[38]

Kayaların yüzeylerine, evlerinin duvarlarına, silahlarına çizdikleri totem resimleri topluluk dağıldıktan sonra da bu duyguların hatırlanmasını ve sürmesini

---

[35] Durkheim, Emile, *Dini Hayatın İlkel Biçimleri,* Çev. Fuat Aydın, Ataç Yay., İst., 2005, ss. 145-7.
[36] a.g.e., s. 160.
[37] a.g.e., s. 267.
[38] a.g.e., s. 268.

sağlar. Bu resimler herkes için ortak olduğundan kendilerini etkileyen ve yöneten bu güçlerin ondan kaynaklandığını düşünürler. "Dini güç, klanın ortak ve isimsiz gücünden başka bir şey olmadığından ve bu zihinde yalnızca totem biçiminde düşünülebileceğinden, totem amblemi tanrının görünür bedeni gibidir."[39] Durkheim'a göre hukuk, ahlak ve doğa bilimleri gibi sanatlar da doğrudan ya da dolaylı olarak dinden çıkmışlardır.[40]

Weber de din-sanat ilişkisi üzerine düşünür. Ancak o daha çok farklı dinlerin sanata yönelik tutumları üzerinde durur. Ayrıca o, Batıda ortaya çıkan rasyonalizasyonun sanata etkilerini de araştırır.

Weber'in sanat sosyolojisi alanına katkısı "The Rational and Social Foundations of Music (Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri)" ile olmuştur. Bu çalışmasında rasyonel, hesaplanabilir, armonik ve çok sesli müzik sistemlerinin neden diğer kültürlerde değil de Batıda geliştiğini açıklamaya çalışır. Ona göre bu Batıdaki rasyonel müzikal notasyon sistemlerinden, belirli ton serilerinin sterotipleştirilmesi ve formalize edilmesinde dinin rol oynamasından, müzisyenlerin lonca organizasyonlarının yapısından ve müzik enstrümanlarının standardizasyonundan kaynaklanır.[41]

Müzik konusunda, din sosyolojisi çalışması için yazdığı önsözde şunları söyler:

> Diğer ulusların müzik kulağının duyarlılığı, bugün bizde olduğundan belki daha çok gelişmişti; en azından daha az gelişmiş değildi. Çok sesli müziğin çeşitli türleri dünyanın her yanına yayılmıştır, birden fazla enstrümanın birlikte çalınmasına ve insan sesiyle eşlik edilmesine başka yerlerde de rastlanır. Rasyonel bir biçimde düzenlenmiş ton aralıkları başka yerlerde de hesaplanmıştı ve biliniyordu. Fakat rasyonel kurallara dayanan ses düzenli müzik, ses düzeni üçlüsü ile üç üçlü üzerine kurulu fon malzemesi, çok geriye gitmeyen, Rönesans'tan beri ses düzenliliğini vurgulayan yapay dizi ve eşseslilik, yaylı enstrümanlar dörtlüsünün çekirdeğini oluşturduğu orkestramız ve nefesli enstrümanlar grubu, çağdaş müzik parçalarının bestelenmesine ve

---

[39] a.g.e., s. 269.
[40] a.g.e., s. 271.
[41] Tanner, Jeremy, *The Sociology of Art-A Reader,* Routledge, London, 2008, s. 31.

korunmasına imkan veren notalama sistemimiz, sonatlarımız, senfonilerimiz, operalarımız – programlı müzik, ton sanatı, ton farklılaşmaları ve yapay dizi, çeşitli müziklerde ifade aracı olarak kullanılmışsa da – ve bütün bunların ifadesi olan büyük enstrümanlar; org, piyano, keman, bunların hepsi yalnızca Batı'da vardır.[42]

Görsel sanatların rasyonelleşmesi de Batı'da gerçekleşmiştir. Rönesans'ta ortaya çıkan, sanatın 'klasik' rasyonelleşmesi – resimde çizgi ve mekan perspektiflerinin rasyonel kullanılması – başka hiçbir yerde yoktur.[43]

Görsel sanatlarla ilgili görüşleri din sosyolojisi çalışmalarında yer alır. Büyüden kaynaklanan dinler ile kitaplı dinlerin sanatla ilişkileri çok farklıdır. Büyü dinlerinde sanat dinle çok yakın bir ilişki içindedir, hatta onun bir parçasıdır. Kitaplı dinlerde ise, bunun aksine, sanat ile din arasında bir gerilim vardır.

Büyü dinlerinde, din hem sanat yaratımı hem de stilizasyon için en önemli kaynaktır. Bu putlarda, ikonlarda ve dini artifaktlerde, müzikte, danslarda, tapınak ve kiliselerde görülebilir; müzik bir esrime ve şeytan kovma aracıdır, büyücüler kutsal şarkıcılar ve dansçılardır, ton sistemlerinin temelinde büyü vardır, danslarındaki ritimlerin kaynağı büyüdür, tapınaklarının formunda büyü etkilidir. Din büyücülerin ve kutsal şairlerin sanat aktivitelerini harekete geçirir[44].

Etik dinler döneminde ise bunun aksine, din ile sanat arasında bir kutuplaşma ortaya çıkmıştır. Sanat dinden bağımsızlaşmış ve özerk bir alan olmaya başlamıştır. Topluluğun biçimlendirilmesine yardım eden ve dini kurtuluş isteğiyle bağdaşan özelliklerini kaybetmiş, bu dünyaya ait bir kurtuluş sağlama iddiasıyla ortaya çıkmıştır. Din, bu türde bir dünyevi kurtuluşu reddeder[45]. Sanatın, büyü ve ritüel unsurlarının din içindeki yerini kaybetmesi kitaplı dinlerde dini ve din dışı eğitimin rasyonel karakteri ile pekiştirilmiştir. Fakat sanata düşman eğilimler asıl iki yönde ortaya çıkmıştır. İlki, eğlence/sefahat alemi (orgiastic) ile ilgili pratiklerin ve büyünün reddedilmesi, ikincisi

---

[42] Weber, Max, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu,* Çev. Zeynep Gürata, Ayraç Yay., Ank., 2002, s. 14.

[43] a.g.e., s. 15.

[44] Weber, Max, "Art and Cultural Rationalisation", *The Sociology of Art – A Reader*, ss. 46-54, ss. 46-7.

[45] a.g.e., s. 49.

ise tanrının aşkın ve kutsal olarak düşünülmesidir[46]. Din, tanrısının aşkınlığını ve kurtuluşun öte-dünyaya ait olduğunu vurguladığı ölçüde sanatı reddeder, ona düşman olur.

Ancak diğer taraftan, din sanatın başarısını kabul eder ve onu kullanır. Özellikle kitle dinleri propaganda aracı olarak sanatı kullanır. Organize kitle dinleri ekonomik ilgileri/çıkarları nedeniyle sanatla bağlantılıdır. Eğlence/sefahat ve ritüel duygu dinleri ise sanatla farklı bir biçimde ilişkilidir. Sefahat dinleri şarkı söylemeye ve müziğe, ritüel duygu dinleri görsel sanatlara yönelir, ve sevgi dinleri (religions enjoining love) şiir ve müziği destekler. Fakat özel empirik dinler temelde sanata karşı farklı tutumlar alır. Her birinde toplumun farklı sınıflarının, farklı kariyerlere sahip olanların, sözgelimi, mistiklerin, dindarların, rahiplerin, yenilikçilerin ve dindar olmayanların, sanata yönelik tutumları farklıdır[47].

Entelektüelizmin ve hayatın rasyonalizasyonunun gelişmesi ile birlikte sanat kendi içindeki bağımsız değerleri giderek daha bilinçli bir biçimde kavrayan bir alan olur. Gündelik hayatın rutinlerinden, rasyonalizmin baskısından bir kurtuluş sağlayarak bu dünyaya-ait bir kurtuluş fonksiyonu üstlenir. Bu nedenle de kurtuluş dinleriyle bir çekişmeye girer[48].

Weber'e göre burada önemli olan, kendisinin belirttiği anlamda rasyonel olan bu dinlerin – Musevilik/Yahudilik, eski Hristiyanlık ve asetik Protestanizm – estetik araçları reddetmesinin anlamıdır. Ona göre bu dinlerin estetiği reddi dinlerin hayat üzerinde giderek artan rasyonel etkisinin hem bir belirtisi hem de aracıdır[49].

Adorno da sanatı içinde doğduğu toplumla ilişkilendirir. Sanat toplumsal eğilimlerin dışavurumu ve yansımasıdır. Fakat sadece bu yansıma ile ifade edilemez. Sanat aynı zamanda toplumu aşmalı, mevcut toplumdan çok daha iyi 'yeni' bir topluma ulaşmak için rehberlik etmelidir. Lirik şiir üzerine yazdığı denemede bireysel gibi görünen eserlerin bile toplumsal olduğunu gösterir. "… Lirik şiir deneyiminiz, onun

---

[46] a.g.e., s. 49.
[47] a.g.e., ss. 49-50.
[48] a.g.e., s. 47.
[49] a.g.e., s. 50.

topluma karşıt bir şey olduğunu, bütünüyle bireysel bir şey olduğunu söylüyor size. Duygularınız da onun öyle kalması gerektiğini söylüyor; istiyorsunuz ki maddi varoluşun ağırlığından kaçabilmiş lirik ifade, egemen pratiklerin, faydanın, amansız bir var kalma basıncının zorlamasından azade bir hayat imgesini çağırabilsin. Ama bu talebin, lirik sözün bakir olması talebinin kendisi de toplumsal bir üründür. Her bireyin yabancı, düşmanca, soğuk ve baskıcı bir deneyim olarak yaşadığı bir toplumsal duruma yöneltilen bir protestoyu ifade eder ve bu durum da şiir üzerinde ters izdüşümünü bırakır"[50].

Adorno'ya göre sanat eserini anlamaya çalışan her girişim eserin toplumsal içeriğini araştırmalıdır. Eserin topluma ne şekilde bağlı olduğunu, toplumun bütününün eserde nasıl ortaya çıktığını araştırmalıdır[51].

Sanat sosyolojisi uzun zaman boyunca toplum ile sanat arasındaki ilişkiler üzerine düşünmüş ve bu konuda çok sayıda inceleme yapmış, birçok farklı yaklaşım geliştirmiştir. Ancak çağdaş sanat sosyolojisi modern dönemde Batı'da 'sanat dünyası' olarak adlandırılan bir sosyal kurumun ortaya çıktığını belirtir. Bu nedenle sanat ile toplum arasındaki ilişkileri açıklamaya yönelen bir sosyoloji sanat hakkında yeterli bir anlayış geliştiremeyecektir. Artık sosyolojik inceleme 19. yüzyıldan itibaren oluşmaya başlayan bu kurumun işleyiş tarzına ve diğer kurumlarla ilişkilerine bakmalıdır.

Sanat dünyası denilen sosyal kurumun işleyiş biçimi onun kültürel üretim, dağıtım ve tüketim ağlarından oluştuğu göz önüne alınarak incelenebilir. Sanat dünyası teknolojiler (fırça, tuvaller, vb.), dağıtım ve sergileme sistemleri (sanat tüccarları, galeriler gibi), ödül sistemleri, değerlendirme ve eleştiri sistemi (eleştirmenlerin gazetelerdeki yazıları), ve izleyicilerden/dinleyicilerden/okuyuculardan oluşur. Sanat dünyasının belirli kültürel üretim formları etrafında işleyen resim, heykel, roman ve klasik müzik gibi farklı alt sistemleri de vardır[52].

---

[50] Andorno, Theodor W., *Edebiyat Yazıları,* Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yay., İst., 2004, s. 118.

[51] a.g.e., ss. 116-7.

[52] Inglis, David, "Thinking 'Art' Sociologically", s. 24.

Bu konudaki önemli bir çalışmayı 19. yüzyılın sonlarında Boston'da bir sanat dünyasının nasıl oluştuğunu, diğer sosyal alanlardan nasıl farklılaştığını açıklayan incelemesi ile Paul DiMaggio sunar. Yüzyılın başlarında yüksek kültür/sanat ile popüler kültür arasındaki ayırım henüz açık değilken yüzyılın sonlarına doğru Boston'un yüksek sınıfı – Brahminler (Brahmins) – ayrı bir sanat alanı oluşturdu. Bu, iki ayrı organizasyon formunun – özel ya da yarı-özel, kâr amaçlı olmayan kültür kurumları ile ticari-popüler kültür endüstrisinin – ortaya çıkması ile gerçekleşmiştir, ve bu kurumlar gelişene kadar modern formunda yüksek/popüler kültür dikatomisi ortaya çıkmamıştır. Bu organizasyon modelleri ortaya çıktıktan sonra kültür endüstrilerinin oynayacağı rolü, yaratılan ve icra edilen eserlerin doğasını, sanatçıların kariyerlerini ve kültür organizasyonlarının hizmet edeceği amaçları ve kamuoylarını biçimlendirmiştir.[53]

Boston 19. yüzyılda, özellikle de Sivil Savaş'ın sona ermesinden sonra birçok açıdan Amerika kültür hayatının önemli merkezi oldu. Ancak savaş sona erdiğinde kitle kültürü ile yüksek sanat arasındaki ayırım henüz belirgin değildi ve yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırı kesin biçimde çizecek ve sürdürecek organizasyonel düzenlemeler yoktu. Elit ve popüler sanat pazarları ayırımı da yapılmamıştı. Elitler sanatla ilgileniyordu, ve iyi sanatın doğası hakkında felsefi teoriler de vardı. Fakat yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayırım ancak 1870'lerden sonra, yüksek sanatı üretecek ve böyle bir sanat ve sanatçı görüşünü tanımlayıp bu tanımı sürdürebilecek organizasyonlar geliştikten sonra ortaya çıktı. Estetik felsefeler de yüksek kültür kurumlarının kurulmasından sonra gelişti. Zengin ve nüfuzlu kişilerin yönettiği kâr-amaçlı olmayan şirketler tarafından dağıtılan ve sanat profesyonellerinin yönlendirdiği yüksek kültür/sanat ile pazar aracılığıyla dağıtılan popüler eğlence arasındaki ayırım ve aynı zamanda yüksek ve popüler kültür kamuoylarını farklılaştıracak sosyal ayırımlar bu dönemde kalıcı bir form aldı.[54]

Boston'da yüksek kültür yaratma yönünde atılan en önemli adım sanat aktivitelerinin kültür kapitalistlerince kontrol edilen kurumlarda merkezileşmesidir. Bu

---

[53] DiMaggio, Paul, "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America", *The Sociology of Art-A Reader,* ss. 178-193, s. 178.

[54] a.g.e., s. 179.

da Güzel Sanatlar Müzesi ile Boston Senfoni Orkestrası'nın ortaya çıkışı ile gerçekleşti. Kendileri için bir prestijli kültür oluşturma çabasındaki Brahminlerin yarattığı Senfoni Orkestrası ve Güzel Sanatlar Müzesi,[55] görsel sanatlar ve müzikte yüksek sanatı tanımlayan ve onu popüler kültürden ayıran bir çerçeve sağladı.[56] Bu yolla, yüksek sanat ile popüler kültür hem fizik hem de sembolik sınırlarla birbirinden ayrıldı ve Boston'un yüksek sınıfı ayrı bir 'sanat dünyası' oluşturdu.

Sanat dünyası üzerine en önemli ve etkili çalışmaları Pierre Bourdieu ve Howard Becker yapmıştır. Bourdieu'nun analizi üzerinde daha sonra ayrıntılı olarak durulacaktır. Burada Becker'ın incelemesinden kısaca bahsedilecektir.

Sanatın kolektif bir üretim olduğunu, sanatçının bu üretim sürecinde birçok başka kişiye dayandığını ve hem sanatçının hem de sanat üretimine katılan diğer insanların bir sanat konvansiyonu içinde çalıştığını ileri süren Becker, sanat dünyası analizinde Bourdieu'dan çok farklı biçimde 'eşik bekçiliği' kavramı üzerinde durur. Sanat okulları, müzeler, galeriler, sanat eleştirmenleri ve eleştirileri gibi kişi, kurum ve pratikler 'sanat eserleri'nin ve 'sanatçılar'ın belirlenmesinde bir eşik bekçisi fonksiyonu yerine getirir. Hangi nesnelerin 'sanat eseri', kimlerin 'sanatçı' olduğuna, hangi eserlerin kamuya sergileneceğine büyük ve güçlü galerilerin küratörleri, sanat yarışmalarındaki jüri üyeleri ve sanat eleştirmenleri karar verebilir[57].

Sanatı, özellikle de günümüzün sanatını yeterli biçimde anlamak isteyen bir sanat sosyolojisi kitle kültürü kavramını da dikkate almalıdır. Sanatın teknoloji ile giderek artan ilişkisi ve bir meta haline gelmesi, kitle dinleyicisi/izleyicisi için hep aynı kalıpta üretilmesi ve dünyanın birçok yerine dağıtılması göz önünde tutulmaksızın çağdaş sanatın anlaşılması mümkün değildir.

Kitle kültürü tek tipleştirici özelliğiyle hem sanat yaratıcılığını hem de değerlendirilmesini belirler. Egemen olduğu toplumda bireyin özgür kalabilme imkânını yok ederek 'kişisel beğeni'yi de ortadan kaldırır, bireysel bilincin neredeyse tamamen standartlaşmasına yol açar.

---

[55] a.g.e., s. 190.
[56] a.g.e., s. 184.
[57] Inglis, David, "Thinking 'Art' Sociologically", s. 29.

Sanatın form ve içeriğini standartlaştıran kitle kültürü Adorno'ya göre medyanın, sinemanın, radyonun ve magazin basınının çok geliştiği liberal endüstri ülkelerinde ortaya çıkan 'kültür endüstrisi' tarafından üretilir ve yayılır. Sanatı metalaştıran ve bir tüketim alanına dönüştüren kültür endüstrisi yeniyi ve yeniliği dışlar. Henüz denenmemiş ürünleri riskli bulur ve çok satanların arasına giremeyen her ürüne şüpheyle yaklaşır.[58] Kâr güdüsünün biçimlendirdiği kültür endüstrisi sanatın bütün ürünlerini birer meta haline getirmiş ve pazara sürmüştür. O, bu pazarda tüketicilerin bütün ihtiyaçlarını istediği gibi üretebilir, yönlendirebilir ve denetim altına alabilir.[59]

---

[58] Adorno, Theodor W., *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi,* Çev. Nihat Ünler-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, İletişim Yay., İst., 2007, ss. 61-5.

[59] a.g.e., s. 91.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PİERRE BOURDİEU VE 'SANAT ALANI'

'Sanat alanı' kavramı, sanat sosyolojisi alanında bir dönüm noktasını ifade eder. Bu kavram sanatı anlamada yeni bir sosyolojik konum sağlar. Sanat alanı sanat eserinin, sanatçının ve eserin değerinin üretiminin nasıl kolektif bir aktivite ile gerçekleştiğini göstererek sanat, sanat eseri ve sanatçıyı gizeminden arındırır.

Sanat sosyolojisinin kurulduğu zamandan itibaren uzun süre yaptığı gibi sadece sanat tüketimini açıklama çabasında olan bir sosyoloji, sanat, sanat eseri ve sanatçının toplumun dışında ve üstünde kutsal bir alana yerleştirilmesini engelleyemez; hatta bu alanın muhafaza edilmesine katkıda bulunur. Diğer taraftan, sanatı sadece içinde doğduğu toplumsal ve kültürel kontekstle ilişkilendiren, fakat sanat üretimi ve tüketimi alanını göz ardı eden bir sosyoloji de yetersiz kalarak sanata bu kutsal alanı bahşedenleri haklı çıkaracaktır. Ancak sanat üretimi ve tüketiminin sanat alanında nasıl gerçekleştiğini açıkladığında o sanat ve deha sanatçının tahtı için bir tehdit kaynağı olur.

Sosyolojinin yalnızca kültürel tüketimi açıklayabileceği fakat kültürel üretim konusunda söz hakkı olmadığı geniş ölçüde kabul edilmiş fikirlerdendir. Bunu doğrulayan biçimde sanat sosyolojisi bu güne kadar incelemelerini sanat eserlerinin tüketimi üzerinde yoğunlaştırmış, sanat eseri ve onun yaratıcısı için kutsal bir alanı muhafaza etmiştir. Bu nedenle müzeleri ziyaret etme, tiyatro ve konserlere gitme ya da kitap satın alma gibi kültürel pratikleri belirleyen sosyal faktörleri araştırmıştır. Bourdieu, sosyolojinin bu tavrının aslında hiçbir ciddi teorik temeli olmayan kültürel üretim ve tüketim ayırımını onayladığını ve incelemelerinin eksik ve yüzeysel olduğu yönündeki eleştirileri haklı çıkardığını söyler[1].

Sosyoloji, özellikle de istatistik incelemeleriyle sanat yaratımını küçümsediği, değersizleştirdiği ve sanatçının dehasının yaptıklarını kavramakta başarısız olduğu iddiasını da doğrular. Yetersiz yöntemleri ve sonuçlarıyla o, esere ve sanatçıya

---

[1] Bourdieu, Pierre, "But Who Created The 'Creators?", *The Sociology of Art – A Reader* Ed. Jeremy Tanner, Routledge, London, 2008, ss. 96-103, s. 96.

kutsallığını iade eder. Gerçekten de, eserin içeriğini bir grubun ya da sınıfın özellikleriyle ilişkilendiren yaklaşımlar sanatçıyı bir sosyal çevrenin talepleriyle sınırlandırarak ikincilleştirir[2].

Bourdieu'ya göre en sıradan formunda sanat sosyolojisi uzun süre özsel olan şeyi, yani kendi gelenekleri, fonksiyon ve oluşma kuralları, kendi tarihiyle bir sosyal evren olan sanat üretimi alanını göz ardı etmiştir. Sanat ve sanatçının özerkliği aslında bu alanın belirli koşullar altında yavaş yavaş oluşmuş rölatif özerkliğidir. Bu nedenle, sanat sosyolojinin nesnesi bireysel sanatçı ya da bireysel sanatçı ile belirli bir sosyal grup arasındaki ilişki değildir. Sanat sosyolojisi "nesnesi olarak sanatçı ve diğer sanatçılar arasındaki ilişkileri ve onların ötesinde, eserin üretimiyle ya da en azından eserin sosyal değeriyle ilişkili aracılar (eleştirmenler, galeri yöneticileri, patronlar, vd.) arasındaki ilişkiler bütününü almalıdır"[3]. Böyle bir sosyoloji hem 'üreticilerin sosyal hareketlerinin pozitivist bir tanımlamasını' ve hem de 'eserleri doğrudan farklı izleyici/okuyucu fraksiyonlarının hayatının kavrayışıyla ilişkilendiren bir alımlama sosyolojisini' reddeder[4].

Geleneksel sanat sosyolojisinin yetersizliklerini böyle ortaya koyan Bourdieu bu alandaki çalışmalarını birkaç yönde yapar. O kültürel/sanatsal üretim alanının devlet, kilise gibi dışsal güçlerden rölatif özerkliğini ilk nasıl ve ne zaman kazandığını araştırdığı gibi, bu alanda eserin, eserin değerinin ve 'sanatçı'nın nasıl üretildiği ve eleştirmenler, galeri sahipleri, ve sanat alıcılarından oluşan alımlama alanının bu süreçte oynadığı rol üzerine de düşünür. Sanat eserlerinin özerk nesneler, kendinde ve kendileri için güzel şeyler olarak yorumlanmaya ilk kez özerk bir sanat alanının oluşumuyla başladığını öne süren Bourdieu'ya göre, sanatın bu türde çağdaş alımlama tarzlarının köklerini açıklama girişiminde bulunmayan bir sanat sosyolojisi eksik kalacaktır. O bu

---

[2] a.g.e., s. 97.
[3] a.g.e., s. 97.
[4] a.g.e., s. 97.

konuyu sanat eserlerini bu türde yorumlama yeteneğinin toplumdaki bütün gruplar ve sınıflar arasında eşit biçimde dağıtılıp dağıtılmadığı sorusuyla birlikte düşünür.[5]

Bourdieu'nun ilk çalışmaları daha çok sanat alımlamasının sosyal koşullarını açıklamaya yöneliktir. *The Love of Art (Sanat Sevgisi)* (1966), *Photography: A Middlebrow Art (Fotoğrafçılık: Yarı Entelektüel Sanat)* (1965) ve *Distinction: A Social Critique of The Judgement of Taste (Ayırımlar: Estetik Hazzın Bir Sosyal Eleştirisi)* (1979)'da bu konuyu tartışır. *The Love of Art* Avrupa'da sanat galerilerini ziyaret etme üzerine bir istatistik incelemedir, ve çeşitli sosyal sınıfların sanat galerilerine gitmelerinde ve böylece yüksek sanata yaklaşımlarındaki farklı eğilimlerin sosyal ve tarihsel belirleyicilerini analiz eder. Araştırma işçi sınıfı ve köylü arka planı olanların sanat galerilerini burjuvalara göre çok daha az ziyaret ettiklerini gösterir. Bunun nedeni, sanat eserlerini belirli kodlar içeren mesajlar olarak gören Bourdieu'ya göre, bu sınıfların galerilerde sergilenen sanat eserlerini deşifre etmek ya da yorumlamak için gerekli bilgi ve araçlara sahip olmamalarıdır[6]. Eğitimli ve kültürlü bir çevrede doğan ve çocukluklarından itibaren müzelere, sanat galerilerine ve tiyatrolara giden burjuvaları ise "miras aldıkları doğal yetenek ve beklentileri, düşünme ve eylemde bulunma tarzları, Bourdieu'nun terminolojisiyle habitus'ları, sanat ve kültürü değerlendirmeye hazırladı"[7].

The Love of Art'ın amacı yüksek sanat ve kültürü değerlendirmenin seçkin bir pratik olduğunu göstermektir. Burjuvaların bu eğilimi entelektüel ve moral üstünlüklerinin bir işareti olarak görüldü ve mevcut sınıf ayırımlarının meşrulaştırılmasını ve yeniden üretilmesini sağladı. Fakat sadece sanatı değerlendirme eğilimi değil fotoğraf gibi yüksek düzeyde kodifiye edilmiş estetik yargı kriteri olmayan bir pratik bile böyle bir amaca hizmet edebiliyordu.[8]

---

5 Lane, Jeremy F., "When Does Art Become Art? Assessing Pierre Bourdieu's Theory of Artistic Fields", *The Sociology of Art-Ways of Seeing,* Ed. David Inglis-John Hughson, Palgrave Macmillan, New York, 2005, ss. 30-42, s. 33.

6 a.g.e., s. 33.

7 a.g.e., ss. 33-4.

8 a.g.e., s. 34.

Photography: A Middlebrow Art'da Bourdieu fotoğraf çeken çeşitli sosyal sınıfların farklı konu ve pozları fotoğraflanmaya değer ve güzel bulduklarını göstermiştir. Sözgelimi, işçi sınıfı evlilik, vaftiz gibi önemli olayları kaydederek belirli bir fonksiyonu yerine getiren fotoğrafları tercih etmiştir. 'Güzel'in 'ilgiden/çıkardan bağımsız bir haz nesnesi' biçimindeki Kantçı tanımının kabul edildiği günümüzde belli bir fonksiyona sahip bu fotoğraflar Kant'ın 'kaba estetik zevk' dediği şeye tekabül eder. İlgiden/çıkardan bağımsız, kendi içinde ve kendisi için güzel nesne fonksiyonundan çok formuna göre, saf, ilgiden/çıkardan bağımsız bir estetik bakışla değerlendirilebilir. Böyle bir değerlendirme, Bourdieu'ya göre, sosyal dünyanın dışında bulunma durumunu peşin olarak kabul eder ve bu da toplumdaki egemen sınıfın sunumudur. Aynı zamanda ona göre, Kantçı estetik böyle yaparak, yüksek sanatın değerlendirilmesinde sosyal ve tarihsel olarak belirlenmiş bir eğilimi entelektüel ve moral değerin evrensel ölçüsü düzeyine yükseltir[9].

Sanat eserlerinin bir saf, ilgiden/çıkardan bağımsız bakış ile, fonksiyonundan çok formuna göre değerlendirilmesi talebi özerk bir sanat üretimi alanının ortaya çıkışıyla birliktedir. Bu nedenle sanat sosyolojisi saf estetik bakışın tarihsel kökenini araştırmakla kalamaz. O böyle bir bakışla değerlendirilmeyi talep eden eserlerin üretildiği görece özerk sanat üretimi alanının tarihsel köklerini de açıklamalıdır. Bourdieu, bu nedenle, sanat alanının ortaya çıkış koşullarını ayrıntılı biçimde inceler.

Sanat eseri, eserin değeri ve hatta sanatçının üretimi özerk bir sanat alanı içinde gerçekleşir. Belirli bir işleyiş mantığına sahip sanat alanı belirli tarihsel ve toplumsal koşulların sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bourdieu 19. yüzyılda Fransa'da oluşmaya başlayan bir edebi alanın ortaya çıkışının koşullarını oradaki belirli tarihsel ve toplumsal değişmelere bağlayarak inceler. Alanın ortaya çıkışından hemen önceki koşulların, bu alanın yaratılmasında önemli katkıları olan sanatçıların duygu ve düşüncelerine etkilerinin anlaşılması gerekir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, II. İmparatorluk döneminin hazırladığı elverişli koşullarda ortaya çıkan ve giderek güçlenen büyük servet sahibi sanayici ve

---

[9] Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*'dan Aktaran Lane, "When Does Art Become Art? Assessing Pierre Bourdieu's Theory of Artistic Field", s. 35.

tüccar sınıfı ile birlikte paranın her alandaki belirleyiciliği daha da artar ve ekonomik çevre ile siyasal çevre arasında sıkı ilişkiler kurulmaya başlanır. Yeni gelişen burjuva sınıfı servetlerini daha da arttıracak bir eğitime yönelerek kültürel eğitimi önemsemez. Bu koşullar dönemin yazar ve sanatçılarının eleştirdikleri burjuva kimliğini ortaya çıkarır[10].

Bu dönemde egemenler ile kültür üreticileri arasındaki ilişki tamamen değişmiştir. 18. yüzyılın entelektüel dernekleri ve soyluların kulüpleri ortadan kalkmış, kültür üretimi alanını yönlendiren yeni ilişki biçimleri ortaya çıkmıştır. Sanat alanını artık sanatçıları satış rakamları, gazetecilik, yayıncılık gibi alanların sağladığı yeni iş alanları aracılığıyla belirleyen bir piyasa ve sanatçılar ile yüksek sosyete arasında salonlar aracılığıyla kurulan ilişkiler belirlemektedir. Siyasal kurumlar ile imparatorluk ailesinin bireyleri de yüksek kazançlı görevler ve makamlar, gazeteler ve diğer yayınlar üzerindeki yaptırımlar, eserlerin konser salonlarında sunulması ya da Salon'da sergilenmesi yoluyla bu alanda söz sahibidir. Bu Salon'lar bir araya getirdikleri ve dışladıkları ile edebi alanın/sanat alanının büyük temel karşıtlıklar ekseninde oluşmasına katkıda bulunur[11].

Diğer taraftan Paris'te ortaöğretimdeki öğrenci sayısının artmasıyla sanat ile uğraşanların sayısı da sürekli artar. Klasik dil, edebiyat ve retorik eğitimi almış fakat bu niteliklerine uygun işler bulamamış olanlar edebiyat ve sanata yönelirler. Hayatlarını sanattan kazanmak isteyen bu insanlar bir araya gelir ve burada bohem hayat tarzı doğar. Bu yazar ve sanatçıların eleştirdiği burjuva dünyaya tamamıyla karşıt hayat tarzı sanat dünyasının ayrı bir alan olarak ortaya çıkışında önemli bir aşamadır[12].

Yüzyılın ortalarına doğru paranın etkisini daha da arttırması halkın beklentilerine bağlı bir ticari sanatın ortaya çıkmasına ve yayılmasına yol açtı. Bu 'burjuva sanat'ın temsilcilerinin toplumsal kökenleri, hayat tarzları ve benimsedikleri değerler egemenlere doğrudan bağlıdır. Ancak, diğer tarafta, burjuva sanatın para ve

---

[10] Bourdieu, Pierre, *Sanatın Kuralları,* Çev. Necmettin Kâmil Sevil, Yapı Kredi Yay., İst., 2006, ss. 94-95.

[11] a.g.e., ss. 96-101.

[12] a.g.e., s. 108.

egemenlerle ilişkisini eleştiren, ve sanatın toplumsal ve siyasal konularla ilgilenmesi gerektiğini savunan 'toplumsal sanat' yanlıları vardır[13]. Ancak bu dönemin öncülüğünü Manet, Flaubert ve Baudelaire'in yaptığı sanatçıları burjuva değerlerine, iktidara ve piyasa boyun eğen bir sanata olduğu kadar siyasete angaje bir sanata da karşı çıkıyorlardı. Bu iki uç yaklaşımı reddederek onlar 'sanat için sanat' anlayışını savunmuştur.

Sanat için sanat anlayışının temsilcileri maddi kazançları, toplumsal ödülleri reddeder, sanatın piyasadan ve siyasal alanın çıkarlarından arınması gerektiğini savunurlar. Ticari yayıncılıkla öncü yayıncılık arasında ayırım yapar, bir yayıncılar alanının oluşmasına ve yazar/sanatçı ile yayıncı arasındaki ilişkilerin kurulmasına katkıda bulunurlar. 'Saf estetik', modern sanat anlayışı ve modern 'profesyonel sanatçı'nın ortaya çıkışı da bu dönemde gerçekleşir[14]. Yüzyılın sonuna doğru alandaki sanat türleri arasında ticari kazanca göre ve saygınlık bakımından iki ayrı aşamalanma ilkesi belirlenir. Bu, alanın özerkliğe doğru en önemli adımıdır. Ekonomik kazancı reddedenler ile piyasanın isteklerine uygun üretim yapanlar ve alanda kabul edilmiş olanlar ile yeniler/öncüler arasındaki mücadelelerin başlamasıyla aslında bu mücadelelerin kendisi olan 'alan' ortaya çıkmış olur.[15]

Bourdieu, alan kavramının sanat sosyolojisi incelemelerinde çok önemli bir yeri olduğunu, bugüne kadarki çalışmaların yetersizliğinin büyük ölçüde bu kavramın, yani sanat alanı kavramının göz ardı edilmesinden kaynaklandığını söyler.

Sanat eserlerini inceleyen bilimler bugüne kadar ya onları coğrafi, tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsız biçimde ele almış ve 'iç okuma'ya, ya da onları tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşullara bağlayan 'dış okuma'ya yönelmişlerdir. Fakat sanat eserleri toplumsal koşullardan bağımsız olamayacağı gibi doğrudan içinde üretildikleri koşullara da bağlanamazlar. İç okumanın yetersizliği ile dış okumanın indirgemeciliği ortadan kaldırılmalı, bu karşıtlık reddedilmelidir. Ancak yeterli bir

---

[13] a.g.e., ss. 125-27.
[14] a.g.e., s. 177.
[15] a.g.e., ss. 192-201.

sosyolojik yaklaşım iç ve dış okuma arasındaki bu karşıtlığı reddetmekle kalamaz, onun nasıl aşılacağını da göstermelidir.

Bourdieu bunun 'alan' kavramı ile yapılacağını ileri sürer. Sanat eserleri bir sanat 'alan'ında üretilir ve onları incelemek üç işlemi gerektirir. Bunlardan ilki sanat alanının güç alanı içindeki konumunun belirlenmesidir. İkincileyin kendi işleyiş kurallarına sahip bir sosyal dünya olan alanın iç yapısına bakılmalıdır. Bu, alan içinde rekabet eden sanatçı veya toplulukların 'konum'ları arasındaki ilişkilerin araştırılmasıdır. Son olarak da alanda belirli konumlarda bulunanların 'habitus'ları, yani alan içinde yerleşilen konum olarak toplumsal yörünge ile bu konumun ürünü olan düşüncelerin oluşumu incelenmelidir[16].

Sanatçıların alan içinde gerçekleştirdiği pratikler ve sanatla ilgili tanımlamaları, alanın, ekonomik ve politik güç alanı ile ilişkilerine göre yapılır. Güç alanı farklı alanlar içinde egemen konumlara sahip olmak için gerekli sermaye türlerini (ekonomik, kültürel, vd.) veya farklı güçleri ellerinde bulunduran aktör ya da kurumların mücadele alanıdır[17]. Alan ekonomik çıkarlardan arınma amacında olsa da ekonomik kazancı olmadan varlığını sürdüremez. Bu nedenle onun bir 'ekonomik mantığı' vardır. Sanatçılar, galeri yöneticileri ve yayıncılar arasındaki ilişkiler bu mantığa göre incelenmelidir. Aynı zamanda, sanat üretimi alanının işleyişi, bu alan, kendisine geçici olarak egemen olan ekonomik ve politik alanların, ekonomik ve politik kazanç amacında olanların çıkarları göz önünde bulundurulmaksızın anlaşılamaz[18].

Alanda iç ve dış olmak üzere iki aşamalanma söz konusudur. Dış aşamalanma ticari başarı (kitapların baskı sayısı, vd.) veya toplumsal üne (madalyalar, vd.) göre gerçekleşir ve bu ölçütlere göre geniş kitlelerin tanıdığı sanatçılar üst sıralarda yer alır. İç aşamalanmada ise kitlelerin tanımadığı ama alandaki diğer sanatçılarca tanınan ve benimsenen sanatçılar başarılı kabul edilir. Alanın özerklik derecesi 'dış aşamalanma

---

[16] a.g.e., s. 333.
[17] a.g.e., s. 334.
[18] a.g.e., ss. 335-36.

ilkesinin iç aşamalanma ilkesine bağlılık düzeyinde ortaya çıkar'[19]. Bu özerklik derecesi, aynı zamanda, dönemlere ve sosyal geleneklere göre değişir[20].

Başarının bu farklı ilkelerine göre karşıt görüşlere sahip sanatçılar, sanat ve sanat üretimi konusunda kendi tanımlarını benimsettirmek için çatışmaya girerler. 'Tanım' üzerindeki bu iç çatışmalarda alanın sınırları, alanda yer alma koşulları, diğer bir ifadeyle, sanat eseri ve sanatçı konusunda kendi tanımlarını benimsetebilen taraf hangi eserin sanat eseri ve kimin sanatçı olduğu ya da olmadığını söyleme hakkına sahip olur. "Günümüzde doğal bir şey gibi kabul ettiğimiz sanatçının en titiz ve en kesin tanımı, sanatçı nitelendirmesine uygun sanatçılık uğraşının daha geniş ve daha esnek tanımı içinde sanatçı olarak var olabilecek her türlü üreticiyi dışarıda tutmayı amaçlayan büyük bir dışlama ve aforoz dizisinin ürünüdür"[21].

Alandaki mücadelelerin bir başka amacı da kimin sanatçıları belirleme yetkisine sahip olduğunu söyleme gücünü tekeline almaktır, sanatçının geçerli tanımını belirleme gücünü elinde bulundurmaktır[22].

Bu çatışmalar türler veya dallar arasındaki 'sınır'ları ve böylece de aşamalanmaları belirleme umudundadır. Sınırları belirlemek, girişleri denetim altında tutmak, alan içinde sağlanmış düzeni savunmaktır[23]. Bu çatışmalar, aynı zamanda, düzene duyulan inancın, çıkarların ve beklentilerin, yine düzenin bir ürünü olan İllusio[*]'nun aralıksız biçimde çoğaltılmasına katkıda bulunur[24]. Alan, aktörleri, kendi işleyiş mantığı dahilinde 'belirgin ayırımlara, önemli olanı seçmeye yönlendiren ve hazırlayan düzene yatırım anlamında, kendi özgül illusio'sunu üretir. Fakat illusio düzenin sadece ürünü değil onun işleyiş koşuludur da. Çünkü düzeni benimsemek,

---

[19] a.g.e., s. 336.
[20] a.g.e., s. 341.
[21] a.g.e., s. 344.
[22] a.g.e., s. 345.
[23] a.g.e., s. 347.
[*] **İllusio:** Sanat alanında sanatçıların ve sanat eserlerinin giriş çıkışlarını denetleyen, alanın sınırlarını belirleyen düzen; ve aynı zamanda alanda bu düzene duyulan inanç.
[24] a.g.e., s. 350.

sürdürme amacında olmak, onun ve beklentilerinin değerine inanmak, bu düzen içindeki aktörler arasındaki rekabeti temellendirerek düzenin kendisini oluşturur[25].

Düzene katılım bir habitus[*] ile bir alan arasındaki bağlantılar içinde yer alır; hatta neredeyse bu bağlantının kendisidir. Alan aktörlere, düzenin pratikleri ve benimsettiği tanımlar aracılığıyla isteklerini gerçekleştirmeleri konusunda belli bir biçim sunar. İstekleri, alanın yapısı ve işleyişinin oluşturduğu 'eğilimler' dizisiyle alanın sunduğu potansiyeller dizisi arasındaki ilişki ile belirler[26].

Alan, bir konumlar ağıdır, konumlar arasındaki (egemenlik, bağımlılık, karşıtlık, vd.) ilişkiler ağıdır. Konum belli bir türü ya da sanatçılar grubunu ifade eder. Konumlar, diğer konumlarla ilişkisine ve onu diğer konumlardan ayıran özelliklere göre belirlenir. Her konuma sanat eserleri, politik anlaşmalar, bildiriler ve polemikler gibi belirli tutum belirlemeler tekabül eder. Sanatsal tutum belirlemeler, alan içindeki farklı konumların spesifik çıkarlarıyla ilgilidir. Bu anlamda bir karşıtlıklar dizisi de olan tutum belirlemeler, bir çatışmanın ürünü ve yaratıcısıdır[27].

Tutum belirlemeler evrenindeki radikal değişimler (sanatsal devrimler) düşünsel alan ile güç alanı arasındaki ilişkilerin değişmesi sonucu gerçekleşen güç dengelerinin değişimiyle ortaya çıkar. Sözgelimi, yeni bir sanat topluluğu kendini kabul ettirdiğinde, bütün tutum belirlemeler ve bunlara tekabül eden imkanlar evreni değişir[28].

Alan aynı zamanda bir imkanlar, sanat türleri ve stillerinden oluşan bir mümkün seçimler evrenidir. Her sanatçı alanda türler, ekoller, formlar, biçimler, yaklaşımlar ve konularla, yani belirli seçenekler ve dolayısıyla da sınırlamalarla karşılaşır. Belirli konumlarda bulunan sanatçı ve sanatçı grupları mevcut imkanlar uzayından toplumsal yörüngeleri ve habituslarına göre seçimler yaparlar[29]. Ancak sanatçılar yine de belirli

---

[25] a.g.e., s. 350.

[*] **Habitus:** Bir "'uzun süre dayanan ve yerleri değiştirilebilir davranışlar yapısı', benliğin bir parçası haline gelmiş 'pratik sınıflandırmalar' serisi, belirli bir sosyal olarak belirlenmiş kültürel çevrede ikamet etme aracılığıyla bir araya getirilmiş ve birleştirilmiş bu dünyaya bakma ve bu dünya içinde eylemde bulunma tarzlarını biçimlendirir." Lane, Jeremy F., "When Does Art Become Art?", s. 35.

[26] a.g.e., s. 350.

[27] a.g.e., ss. 354-56.

[28] a.g.e., s. 358.

[29] a.g.e., ss. 359-62.

bir özgürlük payını ellerinde bulundururlar. Bu özgürlükler, özellikle de bunalım dönemlerinde belirli stratejilere imkan sağlayarak alanda önemli değişimlere yol açabilir[30].

Çatışmalardan oluşan sanat üretimi alanı bir sürekli değişim ve devrim alanıdır. Karşıt konumlar arasındaki mücadelelerin sonucu ortaya çıkan her değişim, alanda genel bir değişime yol açar. Değişimlerin öncülüğünü alandaki en yeniler, en gençler, alanda mevcut her şeyi (eserler, türler, stiller, sanatçılar, vd.) reddederek yapar[31].

Alandaki bu iç çatışmalar, güç alanı ya da toplumsal alanın bütünü içinde gerçekleşen dış çatışmalardan büyük ölçüde bağımsızdır. Ancak, bu çatışmaların sonuçları dış çatışmalarla uyumuna ya da uyumsuzluğuna ve hatta burada bulabileceği desteğe bağlıdır. Bu nedenle, farklı türlerin aşamalanmasını değiştiren ya da bir bütün olarak alanın yapısını değiştiren daha büyük değişimler, yeni üreticilerin alana sunduğu ürünlere uygun tüketiciler sağlayan dış değişimler gerçekleştiği zaman mümkün olabilir. Başka bir ifadeyle, bir eserin ya da sanatçının alana kabul edilmesine ya da alandaki konumunu kaybetmesine yol açan değişim alandaki çatışmaların ortaya çıkardığı iç dönüşümle toplumsal dönüşümün sonucu olan dış değişimlerin karşılaşmasının ürünüdür[32].

Sanat eserleri, belirli bir sanatçının toplumsal kökeni ile kişisel yörüngesini yansıtan habitus ve rekabet eden türler ile stillerin yer aldığı bir imkanlar evreninin oluşturduğu alanın karşılaşması ile üretilir. Burada eserlerin yalnızca üretildiği dönemin ve yerin koşullarına ya da sanatçının toplumsal köklerine indirgenemeyeceği bir kez daha belirtilebilir. Toplumsal koşullar alanın iç işleyişi ve dış güçlerle ilişkisi ile, sosyal kökler habitus ile bütünleştiği ve alanın kendi mantığı aracılığıyla dolayımlandığı ölçüde role sahiptir.

İmkanlar evreninden yapılan seçimler sanatçının habitusuyla ilişkilidir. Habitus bir davranış sistemi, yaşanılan dünyayı algılama, düşünme ve eylemde bulunma tarzıdır. Sözgelimi, alan içinde en yeni ve en sakıncalı konumlara yönelme eğilimindekiler,

---

30 a.g.e., s. 364.
31 a.g.e., ss. 365-66.
32 a.g.e., ss. 383-86.

önemli bir ekonomik ve kültürel sermayeye sahip olanlardır. Bu yeni ve tehlikeli konumlarda başarıya ulaşan ve en uzun süre kalabilenler de yine bu konumların uzun dönemde sağlayabileceği sembolik kazançları amaçlayan ve ekonomik ve kültürel sermaye bakımından zengin olanlardır[33]. Eğilimler, imkanların yapısına ve alan içinde yerleşilen konuma bağlıdır. Bu nedenle, aynı eğilimler, alanın durumuna göre çok farklı estetik ve siyasal tutum belirlemelere yol açabilir[34].

Bourdieu'nun alan teorisi sadece bir sanat eserinin maddi üretimini değil, eserin 'değer'inin üretimi ile 'sanatçı'nın üretimini de açıklamaya çalışır. Üretilen nesnenin 'değer'i olmadığı sürece onun bir sanat eseri de olamayacağı açıktır. Ve aslında gösterileceği gibi, eserin 'değer'inin üretimi sanatçının ('değer'inin) üretimi ile sıkı bir ilişki içindedir, aynı şeyler olduğu bile söylenebilir.

Sanat eserinin 'değer'ini üreten sanatçı değildir. 'Yaratıcı sanatçı' kavramını benimsettiren, bu sanatçının yaratıcılığına duyulan inancı ve böylece de bir fetiş olarak sanat eserinin değerini üreten sanat üretim alanıdır. Bir eserin sanat eseri olarak kabul edilmesi onu değerlendirebilecek estetik yeteneğe sahip izleyiciler tarafından böyle tanımlanmasına bağlıdır. Bir sanat eseri de yaratıcısının bir kutsal nesneler üreticisi olarak inşasına katkıda bulunur. Eserin değerinin ve sanatçının üretiminin araştırılması sanat üretimi araştırmasını tamamlayıcı bir şey olarak çok önemlidir. Bu nedenle, sanat üretimi incelemesinin tamamlayıcısı olarak eserin değerinin, bu değere duyulan inancın ve sanatçının üretiminin araştırılması gerekir.

Sanat eserini üreten sanatçının 'keşfedilmesini' ve 'tanınmış' ve 'benimsenmiş' sanatçı olarak kabul edilmesini sağlayanlar eleştirmenler, sanat tüccarları, küratörler, önsöz yazarlarıdır. Eleştirmenler, küratörler, sanat tüccarları bir eserin ticaretini yaparak, sergiler, yayınlar ya da sahnelemeler yoluyla piyasaya sürerek, hakkında yazılar yazıp tanınmasını ve benimsenmesini sağlayarak ona ve böylece de onu üreten sanatçıya değer kazandırır[35]. "Bilgi (özellikle yabancı ülkelerde 'ilginç' sergi yerleri konusunda) ve mali imkanlar gerektiren, belki de özellikle resim alanında önemli bir

---

[33] a.g.e.,, s. 394.
[34] a.g.e., s. 399.
[35] a.g.e., s. 263.

girişim olan yapıtın dağıtımının örgütlenmesini ancak yayıncı veya satıcı başarabilir; üreticiyi piyasayla ilişki kurmaktan ve eserin değerlendirilmesine ilişkin gülünç ve cesaret kırıcı çabalardan kurtarıp bir aracı gibi davranarak üreticinin kendi kişiliğine veya etkinliğine yönelik ilham ürünü ve nesnel tasarımını korumasına, ancak yayıncı veya satıcı imkan sağlar"[36].

Değer üretiminin ve değer üretenlerin rolünü anlamak için 'ready-made' örneklerine bakılabilir. "Adını bir ready-made'e koyarak buna maliyet fiyatının çok üstünde bir piyasa değeri kazandıran sanatçı büyülü etkisini, kendisine bu etkiyi veren ve bunda yetkili kılan alanın mantığından alır; yücelticilerin ve inananların evreni sanatçının etkisini algılama ve değerlendirme kategorilerinin ürün niteliği taşıdığı geleneğe göre bir anlam ve değerle donanmış olarak üretmeye hazır olmasa, bu etki saçma ve anlamsız bir davranıştan başka bir şey olmazdı"[37].

Eserin 'değer' üretimi gerçekleşmediği sürece maddi üretiminin de bir önemi olmayacaktır. Bourdieu bunu *houte couture* örneğiyle açıklar: "Daha açık hale getirmek için houte couture örneğini alacağım; bu resim dünyasında olanların geniş bir imajını sağlar. Bir nesneye, parfüme, ayakkabıya ya da başka herhangi bir şeye yapıştırılan tasarımcının etiketinin büyüsünün, bir banyo küvetine değerinin olağandışı bir tarzda verilebileceği gerçek bir örnek olduğunu biliyoruz. Bu gerçekten bir büyü örneği, bir simya örneğidir, çünkü nesnenin sosyal doğası ve değeri, fizik ya da kimyasal doğasında (parfümü düşünün) değişiklik olmaksızın değişir. Resim, Duchamp'tan beri, farkında olduğumuz gibi, bu couturier'ler gibi büyü etkisinin sayısız örneğine sahiptir; daha açık biçimde değerlerini onları üretenlerin sosyal değerlerinden ödünç alırlar, bu nedenle sorulması gereken soru sanatçının ne yarattığı değil, sanatçıyı kimin yarattığıdır, yani sanatçının deneyimlediği gücün dönüştürülmesi. Bu Marcel Mauss'un büyücünün gücünün mümkün bütün temellerini aradıktan sonra umutsuzluk içinde sorduğu 'büyücüleri kim ortaya çıkarır' sorusudur"[38].

---

[36] a.g.e., s. 264.
[37] a.g.e., s. 265.
[38] Bourdieu, Pierre, "But Who Created The 'Creators?" s. 102.

Sanatçının sanatçı olarak nasıl ve kim tarafından üretildiğini sormak, sanat tarihinde uzun süredir yapıldığı gibi sanatçı ile zanaatkarın ne zaman birbirinden ayrıldığını ve zanaatkardan ayrı 'sanatçı' kavramının nasıl doğduğunu sormak değildir. Bu 'modern sanatçıya atfedilen Tanrısal güçlere inancı desteklemeye muktedir bir sanat alanının yapısının ekonomik ve sosyal koşulları'nın neler olduğunu sormaktır[39]. Sanatın değerinin ve sanatçının üretimini anlamayı ve açıklamayı amaçlayan bir sanat sosyolojisinin amacı, alandaki, bu değeri ve sanatçının değer-yaratıcı gücüne inancı üreten aktörlerin ve kurumların rolünü araştırmaktır. Bu amaçla sosyoloji, sanatçı ile birlikte eleştirmenleri, sanat tarihçilerini, yayıncıları, galeri yöneticilerini, satıcıları, müze müdürlerini, koleksiyoncuları, benimsetme mercilerinin üyelerini, akademileri, salonları, jürileri araştırmalıdır. Ayrıca sanat piyasası üzerinde ekonomik üstünlükler ya da düzenlemeci kararlarla (satın almalar, ödüller, burslar, ödenekler, vd.) etkili olabilen bakanlıklar ve müze yönetimleri gibi siyasi ya da yönetimsel mercileri, sanat eserini bir değer olarak tanıyan tüketicilerin üretilmesine katkıda bulunan öğretmenleri, ebeveynleri ve güzel sanat okulları gibi kurumları da göz önünde tutmalıdır.

[39] a.g.e., s. 102.

SONUÇ

Sanat eserleri toplumsal ürünlerdir; içinde üretildikleri toplumun dini, ekonomik, ahlaki, politik ve kültürel değerleri eserlerin form ve içeriğinde görülebilir. Sanatçı, toplumsal değerlerden, ilgi ve çıkarlardan bağımsız yaratıcı deha değildir. O eserlerinde içinde yaşadığı toplumun ve dönemin özelliklerini yansıtır. Başka bir açıdan, yaratıcı deha 'sanatçı' kavramı, 'sanat eseri' ve 'sanat' kavramları da belirli bir tarihsel dönemin ve toplumun ürünleri olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, sanat sosyolojisi sadece sanat eserleri ve sanatçının toplum ile ilişkisi üzerine düşünmekle kalamaz, bu kavramların kendileri de incelenmelidir. Sanat, sanat eseri ve sanatçı kavramları modern Batılı kavramlardır. Moderniteden önce ve Batı dışında hiçbir dönemde ve yerde ortaya çıkmamışlardır. Bizim şimdi sanat eseri olarak etiketlediğimiz nesneler üretildikleri dönemde çeşitli fonksiyonlara sahipti, sanatçı dediğimiz kişiler bu nesneleri üreten zanaatkarlardı.

Deha'nın eserlerinin yalnızca toplumun dışında ve üstünde ilgiden/çıkardan bağımsız 'güzel' sanat eserleri olduğu değil, aynı zamanda bu eserlerin ancak 'saf' bir estetik bakışla anlaşılabileceği de ileri sürülür. Modern dönemde kurulan Estetik hem sanatçının ve eserlerin hem de bu eserleri değerlendirenlerin toplumdan bağımsız olduğunu öne sürer. Sanat eseri kabul edilen nesneler bir fonksiyon yerine getirmez, onlar ilgiden/çıkardan bağımsız 'güzel' oldukları için sanat eseridirler. Ancak, sosyolojiye göre hiç kimse toplumdan bağımsız olamaz. Sanat eserlerini üretenler gibi onu değerlendiren, ondan haz duyan, onu güzel olarak niteleyen insanlar da belirli bir dönemde ve toplumda doğar ve yaşarlar. Bu nedenle, estetik yargılar belirli bir dönemin, toplumun ya da toplumsal grupların değerlerini, ilgi ve çıkarlarını yansıtır. Estetik'in saf bakış ve ilgiden/çıkardan bağımsız estetik yargı iddialarının nedenlerini anlayabilmek için ortaya çıkışının tarihsel koşullarına bakılmalıdır. Estetik modern bir disiplindir ve hem modern felsefeninkilere paralel problemlere çözüm aramış hem de bizzat o problemlerin çözümü olarak doğmuştur. Saf estetik bakış ve estetik yargı estetik teorisyenlerince yalnızca belirli bir toplumsal sınıfa – burjuvaziye – ait kabul edilmiş ve böylece de bu sınıfın egemenliğini meşrulaştırmasına hizmet etmiştir. Ancak, yine de, sanat sosyolojisinin Estetik incelemelerinin henüz çok yetersiz olduğu da belirtilmelidir.

Sanat sosyolojisi, sanat eserlerini ve sanatçıyı belirli bir toplumsal ve tarihsel kontekste yerleştirmeye çalışır. Onların din, ahlak, politika, ekonomi ve kültür gibi kurumlarla ilişkilerini açıklama çabasındadır. Ancak bir sanat alanının ortaya çıkışı sanatın toplumla ilişkisinin dolayımlanmasına yol açmıştır. Sanatçıların, eleştirmenlerin, küratörlerin, sanat alıcı ve satıcılarının yer aldığı yeni, modern bir kurum olarak diğer kurumlar arasında yerini almış olan sanat alanının iç işleyişi ve ekonomiyle, politika ve din gibi alanlarla ilişkileri araştırılmadan günümüzün sanatını anlamak da mümkün olamayacaktır. Bourdieu bu alanın doğuşunu, iç işleyişini ve diğer kurumlarla ilişkilerini ayrıntılı biçimde açıklayarak sanat sosyolojisi alanına çok büyük bir katkıda bulunmuş ve yeni araştırmaların yönünü belirlemiştir.

KAYNAKLAR

Adorno, Theodor W., *Edebiyat Yazıları,* Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, Metis Yay. İst., 2004.

_____, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi,* Çev. Nihat Ünler-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, İletişim Yay., İst., 2007.

Becker, Howard S., "Art as Collective Action", *The Sociology of Art-A Reader*, Ed. Jeremy Tanner, Routledge, London, 2008, ss. 85-95.

Bourdieu, Pierre, "But Who Created The 'Creators'?" *The Sociology of Art-A Reader*, Ed. Jeremy Tanner, Routledge, London, 2008, ss. 96-103.

_____, *Sanatın Kuralları,* Çev. Necmettin Kâmil Sevil, YKY. İst., 2006.

DiMaggio, Paul, "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston: The Creation of an Organizational Base For High Culture in America", *The Sociology of Art-A Reader,* Ed. Jeremy Tanner, Routledge, London, 2008, ss. 178-193.

Durkheim, Emile, *Dini Hayatın İlkel Biçimleri,* Çev. Fuat Aydın, Ataç Yay., İst. 2005.

Eagleton, Terry, *Estetiğin İdeolojisi,* Çev. Bülent Gözkan-Hakkı Hünler, Doruk Yay., İst., 2010.

Eco, Umberto, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., İst., 1998.

Erinç, Sıtkı M., *Sanat Sosyolojisine Giriş,* Ütopya Yay., Ankara, 2009.

Gadamer, Hans Georg, *Hakikat ve Yöntem,* Cilt I, Çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, Paradigma Yay. İst., 2008.

Hadjinicolaou, Nicos, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi,* Çev. Halim Spatar, Kaynak Yay., İst., 1998.

Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi,* Cilt II, Çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, Ank., 2006.

Hegel, G. W. F., *Estetik-Güzel Sanat Üzerine Dersler,* Cilt I, Çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Payel Yay., İst., 1994.

Heidegger, Martin, *Sanat Eserinin Kökeni,* Çev. Fatih Tepebaşılı, De Ki Yay., Ank., 2007.

Hünler, Hakkı, *Estetik'in Kısa Tarihi,* Paradigma Yay., İst., 1998.

Inglis, David, "Thinking 'Art' Sociologically", *The Sociology of Art – Ways of Seeing*, Ed. David Inglis-John Hughson, Palgrave Macmillan, New York, 2005, ss. 11-29.

İnalcık, Halil, *Şair ve Patron-Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme,* Doğu Batı Yay., Ank. 2003.

Kant, Immanuel, *Yargı Yetisinin Eleştirisi,* Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İst., 2006.

Kılıç, Levend, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi,* Dost Yay., Ank. 2008.

Lane, Jeremy F., "When Does Art Become Art? Assessing Pierre Bourdieu's Theory of Artistic Fields", *The Sociology of Art-Ways of Seeing*, Ed. David Inglis-John Hughson, Palgrave Macmillan, New York, 2005, ss. 30-42.

Marx Karl; Engels Friedrich, *Alman İdeolojisi-Feuerbach,*Çev. Selahattin Hilav, Sosyal Yay.,İst.,1968.

_____, *Sanat ve Edebiyat Üzerine,* Çev. Murat Belge, Birikim Yay., İst., 2001.

Nietzsche, Friedrich, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yay., İst., 2005.

_____, *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans,* Çev. Mahmure Kahraman, Say Yay., İst., 2005.

Panofsky, Erwin, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe,* Çev. Engin Akyürek, Kabalcı Yay., İst., 1995.

Platon, *Devlet,* Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İst., 1992.

Plehanov, G.V., *Sanat ve Toplumsal Hayat,* Çev. Selim Mimoğlu, Sosyal Yay., İst., 1987.

Soykan, Ömer Naci, *Sanat Sosyolojisi-Kuram ve Uygulama,* Dönence Yay., İst., 2009.

Tanner, Jeremy, *The Sociology of Art – A Reader,* Routledge, London, 2008.

Tunalı, İsmail, *Estetik,* Remzi Kitabevi, İst., 1989.

_____, *Marksist Estetik,* Kaynak Yay., İst., 2003.

_____, *Grek Estetiği,* Remzi Kitabevi, İst., 2007.

Ulusoy M. Demet, "Sanatın Kurumlaşması: Modern Toplumlarda Plastik Sanatların Kurumlaşması", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt 9, Sayı 1-2, Aralık 1992, ss. 103-115.

_____, "Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt 10, Sayı 1, Temmuz 1993, ss. 247-259.

_____, "*Vytautas* Kavolis'in Evrimci Yaklaşımla Sosyo-Sanatsal Sistem Sınıflaması", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt 11, Sayı 1-2, Aralık 1994, ss. 59-84.

_____, "Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrencilerinin Sosyo-Sanatsal Özellikleri ve Meslek Tercihleri", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* Cilt 12, Sayı 1-2, Eylül 1995, ss. 51-97.

_____, *Sanatın Sosyal Sınırları,* Ütopya Yay., Ankara, 2005.

Weber, Max, "Art and Cultural Rationalization", *The Sociology of Art-A Reader*, Ed. Jeremy Tanner, Routledge, London, 2008, ss. 46-54.

_____, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu,* Çev. Zeynep Gürata, Ayraç Yay., Ankara, 2002.

Willis, Paul, "Invisible Aesthetics and The Social Work of Commodity Culture", *The Sociology of Art-Ways of Seeing*, Ed. David Inglis-John Hughson, Palgrave Macmillan, New York, 2005, ss. 73-86.

Wittgenstein, Ludwig, *Estetik, Ruhbilim ve Dinsel İnanç Üzerine-Dersler ve Söyleşiler,* Çev. A. Baki Güçlü, Bilim ve Sanat Yay., Ank. 1997.

Wolff, Janet, *Aesthetics and the Sociology of Art,* The University of Michigan Press, 1993.

_____, *Sanatın Toplumsal Üretimi,* Çev. Ayşegül Demir, Özne Yay., İst., 2000.

Wölfflin Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları,* Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İst., 2000.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Yeri ve Yılı : Tekirdağ, 1984

Öğr.Gördüğü Kurumlar :	**Başlama Yılı**	**Bitirme Yılı**	**Kurum Adı**
Lise :	**1998**	**2002**	**Namık Kemal Lisesi**
Lisans :	**2002**	**2007**	**Uludağ Üniversitesi**
Yüksek Lisans :	**2007**	**2010**	**Uludağ Üniversitesi**

Doktora :

Medeni Durum : Bekar

Bildiği Yabancı Diller ve Düzeyi: : İngilizce / İyi

Çalıştığı Kurum (lar) :	**Başlama ve Ayrılma Tarihleri**	**Çalışılan Kurumun Adı**
1.		
…		

Yurtdışı Görevleri :

Kullandığı Burslar :

Aldığı Ödüller :

Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Topluluklar :

Editör veya Yayın Kurulu Üyelikleri :

Yurt İçi ve Yurt Dışında katıldığı Projeler :

Katıldığı Yurt İçi ve Yurt Dışı Bilimsel Toplantılar:

Yayımlanan Çalışmalar :

Diğer :

07/09/2010
Özge ÜLKER