

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı
Sosyoloji Bilim Dalı

HOWARD S. BECKER VE PIERRE BOURDIEU'NÜN SANAT SOSYOLOJİSİ
YAKLAŞIMLARI: KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Borabay ERBAY

DANIŞMANI: Prof. Dr. Hâle OKÇAY

İKİNCİ DANIŞMANI: Prof. Dr. Nuran EROL IŞIK

İZMİR-2018

T.C.

EGE ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı

Sosyoloji Bilim Dalı

**HOWARD S. BECKER VE PIERRE BOURDIEU'NÜN SANAT SOSYOLOJİSİ
YAKLAŞIMLARI: KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Borabay ERBAY

JÜRİ ÜYELERİ

Prof. Dr. Hâle OKÇAY (Danışman)

Doç. Dr. Göknur EGE

Doç. Dr. Emin Baki ADAŞ

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum
Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu'nin Sosyolojisi Yallosunbir Karikatürel Bir adlı yüksek
lisans/doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırladığını,
tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla
doğrularım.

İsim-Soyadı
İmza

Borabay ERBAY





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Barakay ERBAY
Numarası : 32150000135
Anabilim Dalı : Genel Sosyoloji ve Metodoloji ABD
Tez Başlığı (Türkçe) : Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu'nün Sanat Sosyolojisi Yaklaşımları
Tez Başlığı (İngilizce) : Howard S. Becker and Pierre Bourdieu's Approaches on Sociology of Art: A Comparative Study
Tez Savunma Tarihi : 08/06/2018
Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Hale OKÇAY
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Emin Bekir ADAŞ
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Çiğdem BESTANCI EGE
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

ÖNSÖZ

Elime ilk kez bir gitar aldığımda on beş yaşındaydım. Tellere dokunduğumda çıkan sestem nasıl büyülediğimi bugünden baktığımda bile, ilk andaki gibi net bir biçimde hatırlıyorum. Geçen bunca zaman içinde müzik her zaman hayatımın en önemli yerlerinden birini işgal etti, dinlemekten veya icra etmekten ayrı bir günüm bile geçmedi; yeri geldiğinde yaşantımı idame ettirebilecek kadar para kazanmamı sağladı, yeri geldiğinde hayatın sıkıntılarını unutmamı sağladı.

Çok sevdiğim müziği çok sevdiğim sosyolojiyle birleştirme fikri lisans öğrenciliğimin üçüncü yılında Bourdieu ve Becker okumaya başlamamla birlikte zihnimde bir yer edinmeye başladı, yüksek lisans ile birlikte ise bu birleştirmeyi genişleterek sanat sosyolojisi üzerine çalışmak istediğimi fark ettim. Böylece fikirlerinden etkilendiğim Bourdieu ve Becker'ın sanat sosyolojisi yaklaşımları arasında bir karşılaştırma üzerine yüksek lisans tezimi hazırlamaya karar verdim.

Bu çalışmayı hazırlarken benden emeğini hiç esirgemeyen, kendisine her zaman ve her koşulda soru sorabileceğimi ve bu soruların yapıcı cevaplarını alabileceğimi hissettiren, kendisiyle konuşurken her zaman rahat hissetmemi sağlayan sevgili danışmanım Prof. Dr. Hâle Okçay'a, tezimi okuyan, fikirleriyle bana yardımcı olan ve bu yolda cesaretlendiren, akademik kariyerimin başlangıcını sağlayan, çalıştığım kurumdaki bölüm başkanım ve ikinci danışmanım sevgili Prof. Dr. Nuran Erol Işık'a ve lisans öğrenciliğimden bu yana benimle kurduğu ilişki zaman içinde bir abi-kardeş ilişkisine dönüşen, bana her zaman yol gösteren sevgili hocam Doç. Dr. Ahmet Talimciler'e ve tüm arkadaşlarıma bir teşekkürü borç bilirim. Teşekkürlerin en özeli ise, bugün bu teze önsöz yazabilmemde en büyük paya sahip olan, hayatım boyunca benim yanımda olan, aşılamayacak hiçbir engel olmadığını ve sevginin gücünü bana öğreten, her zaman omzumda elini hissettiğim sevgili anneme edilmelidir; o, o olmasaydı, ben, ben olmazdım.

Borabay Erbay

İzmir-2018

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	
İÇİNDEKİLER	i
ŞEKİLLER VE FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	iii
GİRİŞ	1
1. PIERRE BOURDIEU VE İLİŞKİSEL SOSYOLOJİ BAĞLAMINDA SANAT ALANI.....	3
1.1. Pierre Bourdieu Sosyolojisine Genel Bir Bakış: Neden İlişkisel Bir Sosyoloji?3	
1.1.1. Alan: Kısa Bir Giriş	7
1.2. Sanatsal Eylemi Mümkün Kılan Bir Toplumsal Uzam: Sanat Alanı	13
1.2.1. Sanat Alanında Habitus.....	14
1.2.2. Sermaye ve Türlerinin Sanat Alanındaki İşlevi	19
1.2.2.1. Ekonomik Sermaye	21
1.2.2.2. Kültürel Sermaye.....	23
1.2.2.3. Toplumsal Sermaye	25
1.2.2.4. Simgesel Sermaye	28
1.2.3. Sanat Alanında Çıkar, Illusio ve Doxa.....	30
1.2.3.1. Çıkar	31
1.2.3.2. Illusio	32
1.2.3.3. Doxa	34
1.2.4. Kültürel Üretim ve Sanat Alanının Alametifarikası: Ekonomik Dünyanın Reddi veya Tersine Çevrilmiş Ekonomik Dünya.....	37
1.2.5. Sanat Alanını Oluşturan İki Alt Alan, Sınırlı Üretim Alanı ve Büyük Ölçekli Üretim Alanı: Simgesel Sermaye Ekonomik Sermayeye Karşı.....	42
2. HOWARD BECKER VE SİMGESEL ETKİLEŞİMCİ SOSYOLOJİ BAĞLAMINDA SANAT DÜNYALARI.....	50
2.1. Sanat Dünyalarının Kuramsal ve Tarihsel Temelleri: Bir Kuramsal Taban Olarak Simgesel Etkileşimci Sosyoloji, Arthur Danto ve George Dickie Düşüncesinde Sanat Dünyaları	50
2.2. Sanat Dünyalarının Genel Özellikleri ve Temel Kavramları.....	56

2.2.1. Sanat Dünyalarının Temeli: İşbirliği ve İşbölümü Ekseninde Sanatsal Eylem	62
2.2.2. Sanat Dünyalarının Kurumsallaşması: Ortak Estetik Değerler ve Estetikçiler.....	65
2.2.3. Sanat Dünyalarında İşleyişin Motoru: Alışlagelmiş-Yerleşmiş Yöntem ve Uygulamalar	68
2.2.4. Sanat Dünyalarında Konumlar: Entegre Profesyoneller ve Uyumsuzlar...69	
2.2.5. Sanat Dünyalarında Değişim: Sürekli Değişimler ve Devrimci Değişimler	72
3. SANAT ALANI VE SANAT DÜNYALARI KAVRAMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI	78
3.1. Simgesel Etkileşimcilik ve İlişkisel Sosyoloji: Toplumsal Eylemi Anlamakta Kullanılan İki Kuram Arasında Bir Üst Kuramsal Tartışma	78
3.2. Sanat Dünyaları ve Sanat Alanı Kavramlarında Faillik Anlayışının Karşılaştırılması	81
3.3. Sanat Alanı ve Sanat Dünyalarında Eyleyiciler ile Aktörler Arası İlişkilerin Karşılaştırılması	83
SONUÇ	99
KAYNAKÇA	103
EK-1: PIERRE BOURDIEU (1930-2002).....	109
EK-2: HOWARD SAUL BECKER (1928-).....	110
ÖZGEÇMİŞ	111
ÖZET.....	112
ABSTRACT	113

ŞEKİLLER VE FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Şekil 1. Ekonomik ve Kültürel Sermaye Karşılığında Yapılanan Bir Alan Diyagramı.....	9
Şekil 2. Tüm Toplumsal Alanları Kapsayıcı Bir Alan Olarak İktidar Alanı.....	12
Şekil 3. Sermaye Türleri Arasındaki Dönüşümlü İlişki.....	27
Şekil 4. Müzik Alanı ve Müzik Türleri.....	46
Fotoğraf 1. Marcel Duchamp-Fountain.....	75

GİRİŞ

Sanat ve toplum arasında nasıl bir bağ vardır? Sanat, toplumun yapısından bir pay alır mı, yoksa toplumun yapısını değiştirmeye muktedir midir? Bir ideolojik aygıt olarak sanat, toplum üzerinde nasıl bir etkiye sahiptir?

Yukarıdaki sorular, sanat sosyolojisinin uzun zamandır cevabını aradığı sorular olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın toplumla olan ilişkisi ve boyutları, sanatın sosyolojik yorumunun temel soruları olarak, özellikle de Marxist kuramın ışığında cevaplanmaya çalışılmıştır. Toplumla ilişkisi bu derecede önemli olan sanat, kolektif bir eylemin sonucu olarak ortaya çıkar ve ürüne dönüşür. Bu ifade bize yeni bir sorunun sorulması gerektiğini söyler: sanat nasıl üretilir? Sanatın üretimi sürecindeki toplumsal ilişkiler nedir, bu ilişkiler bireyler arasında nasıl görünümlere sahiptir? Sanat sosyolojisinde görece yeni sorulmaya başlayan bu soruların cevaplarını en yetkin biçimiyle Pierre Bourdieu ve Howard S. Becker'in sanat sosyolojisi yaklaşımlarında buluruz.

Bu çalışmada sanat sosyolojisi alanına büyük katkıları olan Pierre Bourdieu ve Howard Saul Becker'in "sanat alanı" ve "sanat dünyaları" biçiminde kavramsallaştırılmış olan yaklaşımlarının karşılaştırmalı bir kuramsal analizinin yapılması amaçlanmaktadır.

Karşılaştırılması amaçlanan kuramsal yaklaşımların Bourdieu ve Becker odaklı olmasının nedeni, her iki düşünürün de kendilerini diğer sanat sosyolojisi ekollerinden ayırırken aynı zamanda birbirlerine yaklaştıran, böylece kuramsal yaklaşımlarını karşılaştırılabilir kılan bir benzerliktir. Onlar sanatın tüketiminin değil, üretiminin ve bu üretim sürecinde üretim alanındaki ilişkilerin yapısı üzerine çalışmışlar, böylece sanat sosyolojisinin [kendilerine kadar alanda hâkim olan kuramsal yaklaşım olan, Marx'ın kendisinden başlayan, Lukács, Goldmann ve Frankfurt Okulu'na kadar uzanan] Marxist geleneğin odaklanmadığı alanlarını çalışmaya açmışlardır.

Bu bağlamda, bu çalışmada sorulan temel araştırma sorusu Bourdieu ve Becker'in sanat sosyolojisi yaklaşımları arasında ne gibi farklılıkların, aynı zamanda ne gibi benzerliklerin olduğu olarak belirlenmiştir. Bu farkların ne oldukları sorusunu

yanıtlamak, aynı zamanda neden kaynaklandıklarını da ortaya çıkarmayı da gerektirmektedir. Böylece ikinci araştırma sorusu, bağlı oldukları sosyolojik düşünce ekolleri ve üst kuramsal yaklaşımların her iki düşünürün sanat sosyolojisi yaklaşımlarında farklılaşmaya nasıl bir etki ettikleri olarak saptanmıştır. Bu bağlamda, çalışma içerisinde Bourdieu ilişkisel sosyolojinin bir temsilcisi olarak ele alınırken, Becker ise simgesel etkileşimci sosyolojinin bir temsilcisi olarak ele alınacaktır.

Bu doğrultuda çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, Pierre Bourdieu'nün sanat sosyolojisi kuramı ve "sanat alanı" kavramı, ilişkisel sosyoloji bağlamında ve kendisi düşüncesinin temel kavramları olan alan-habitus-sermaye arasındaki bağlantılar göz önünde bulunarak incelenecektir.

İkinci bölümde, Becker'ın "kolektif bir eylem olarak sanat" anlayışına dayanan sanat sosyolojisi kuramı ve "sanat dünyaları" kavramı kendi iç dinamikleri simgesel etkileşimci sosyoloji bağlamında incelenecektir. Böylece çalışmanın temelini oluşturan iki ana kuramsal yaklaşımın hatları ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Bourdieu ve Becker'ın sanat sosyolojisi yaklaşımları sanat alanı ve sanat dünyaları kavramlarının özelinde, üst kuramsal ekoller ile bu ekollerin faillik kavramına yaklaşımı ve failler arası ilişkiler bağlamında karşılaştırmalı bir analize tabi tutulacaktır. Bu bölümde ayrıca iki düşünürün kuramsal bağlamdaki farklılıklar ve benzerlikler hem nedenleri hem de sonuçları bağlamında tartışılacaktır.

Sonuç bölümünde ise araştırma sorularından yola çıkılarak yapılacak olan karşılaştırmalı analizin Becker ve Bourdieu düşüncesinde saptanılabilen farklılıklar ve benzerliklerin üzerine yapılan çıkarımlar tartışılacak ve yorumlamaları yapılmaya çalışılacaktır.

1. PIERRE BOURDIEU VE İLİŞKİSEL SOSYOLOJİ BAĞLAMINDA SANAT ALANI

Çalışmamızın ilk bölümünde Pierre Bourdieu'nün kendisinin geliştirmiş olduğu alan kuramından hareketle inşa ettiği sanat alanı kavramını irdelleyeceğiz. Bourdieu'nün sosyoloji anlayışının ve yönteminin anlaşılabilmesi için, öncelikle onun bir temsilcisi [ve savunucusu] olduğu üst kuramsal ekol olan ilişkisel sosyoloji ekolünün genel özelliklerinin açıklanması doğru olacaktır.

İlişkisel sosyolojinin genel özellikleri açıklandıktan sonra ise, Bourdieu'nün alan kuramına, sanat alanına dair görüşlerinin irdelenebilmesi adına kısa bir giriş yaptıktan sonra, sanatsal eylemi olanaklı kılan bir toplumsal uzam olarak sanat alanını, yine onun temel kavramları olan sermaye, habitus, doxa ve illusio bağlamında –birbirleri ile olan ilişkileri ve bu ilişkilerin sanat alanının yapısındaki payları bağlamında- inceleyeceğiz.

1.1. Pierre Bourdieu Sosyolojisine Genel Bir Bakış: Neden İlişkisel Bir Sosyoloji?

Bourdieu'ye göre toplumsal hayat eşitsizlikler üzerine kurulmuştur ve her noktada söz konusu eşitsizliklerin yeniden üretilmesi yoluyla sürdürülebilir. Tahakkümün biçimleri birbirlerinden farklıdır; ne kadar çok sermaye türü varsa o kadar çok tahakküm ilişkisinden bahsedilebilir (Swartz, 2015:11). Ancak Bourdieu sosyolojisinin en orijinal yönü –aynı zamanda onun ilgisini en çok cezbetmiş olan- tahakkümün kültürel boyutudur; Bourdieu'nün kariyeri ve sosyolojisi toplumsal eşitsizliklerin kültürel anlamda nasıl yeniden üretildiklerini anlamaya adanmış bir kariyerdir; bundandır ki o bir felsefeci olarak başladığı kariyerine, felsefenin “soyluluğundan” vazgeçip bir sosyal bilimci olarak devam etmeyi seçmiştir (Bourdieu, 2012a:17).

Toplumu oluşturan grupların kültürel pratikleri arasındaki farklar ve bu farkların ortaya çıkmasına neden olan koşullar, tahakkümün kültürel boyutunu oluşturur. Kimi kültürel pratikler sonradan edinilebilirken, kimileri aristokratik bir biçimde aktarılır; Bourdieu'nün sosyolojisinde kilit noktada bulunan kültürel sermaye kavramı toplumsal

eşitsizlikleri (tam karşıtında konumlanan) ekonomik sermaye ile birlikte en şiddetli biçimde yeniden üreten kavram olarak karşımıza çıkar.

Bourdieu, söz konusu tahakküm biçimlerinin nasıl olup da bu tahakküme tabi kılınanlar tarafından bu kadar uysallıkla kabul edildiğini anlamak için çalışmıştır. Ona göre, sınıflar arasındaki kültürel farklar bir tahakküm aracı hâlini alır, çünkü yeme içmeden, tercih edilen müzik türlerine, evlerde kullanılan renk tercihlerine kadar tüm tercihler; bireylerin yaşamlarının başlangıcından itibaren aldıkları ailevi kültürel miras, eğitim ve birbirlerine benzer koşullar altındaki bireylerle girdikleri ilişkiler neticesinde meşrulaşmış, erdeme dönüşmüş zorunluluklar hâlini alır. Bu tercihler, toplumsal sınıflar arasındaki ayrımları ve sınırları oluşturarak bir nevi turnusol görevi görürler ve sınıflar arası mesafeler, dolayısıyla hâkim sınıfların tabi olan sınıflar üzerindeki tahakkümlerinin birer aracı hâline gelirler (Bourdieu, 2007:95).

Bourdieu, toplumsal hayatı oluşturan fenomenleri, bireylerin seçimlerini, bu seçimleri nasıl meşrulaştırdıklarını bu meşrulaşmış seçimler sonucunda oluşan toplumsal sınıfları ve toplumsal hayatın en önemli yeniden üretim aracı olan eşitsizlikleri çözümlmek için giriştiği çaba sonucunda üç kavram -veya temel düşünme aracı- geliştirmiştir: alan, habitus ve sermaye. Bu üç kavram birbirleriyle bağlantılıdır ve bu bağlantılardan soyutlanmış bir biçimde düşünülemezler (Bourdieu & Wacquant, 2016:81-83). Hepsinden önce ise, Bourdieu'nün bir sosyolojik üst kuram olarak tözcü düşüncenin her iki biçimini de, hem öznelci sosyolojiyi hem de nesnelci sosyolojiyi reddederek toplumsal olanı düşünmenin yeni bir yöntemini önerdiğini belirtmek gerekmektedir; çünkü Bourdieu'nün sosyolojisi, sosyoloji disiplinine hâkim olan her iki düşünme biçimine açtığı bayrak üzerine şekillenmiş bir sosyolojik yöntem olarak anlam kazanmıştır. Bu sebeple, öncelikle tözcü düşünme biçimlerine karşı “ilişkisel düşünmenin” ne olduğunu açıklamak ile başlamanın, Bourdieu sosyolojisi ve dolayısıyla da bu çalışmanın anlaşılabilmesi için en makul yol olduğunu düşünüyoruz.

İlişkisel bir sosyoloji anlayışı, başlangıç noktası olarak “çeşitli tözlerin, yani şeylerin, varlıkların ve özlerin temel sorgulama birimi” (Emirbayer, 2012:26-27) alınan tözcü yaklaşımların her ikisine de; hem [faili kuklalaştıran] nesnelciliğe, hem de [faile

aşkın bir akıl yükleyen ve yapıları hiçe sayan] öznellikçi karşıt bir noktada konumlanır. Bir ilişkisel sosyoloji savunucusu olarak Bourdieu, görünürde bağdaşmayan bu iki perspektifin temsil ettiği yapı ve fail arasındaki aşılmaz görünen ikiliği reddeder. Ona göre ne yapı failin tüm eylemlerini belirleyen ve ona aşkın bir şeydir, ne de fail aşkın bir akla sahip ve toplumsal olan her şeyden soyut bir biçimde kendi iradi seçimlerini yaparak toplumsal alanı inşa eden bir varlıktır (Bourdieu, 2012b:350-352). O, bu iki perspektif arasında bir köprünün kurulabileceğini düşünmektedir ve bunun yöntemi de ilişkisel bir sosyoloji anlayışının benimsenmesidir.

Bourdieu her iki tözcü düşünme biçimini de bireylerin sahip oldukları özelliklere toplumsal ilişkilerden bağımsız güçler yüklemeleri ve aynı zamanda toplumsal-tarihsel bağlamdan kopuk olmaları sebebiyle eleştirir (Swartz, 2015:90-91). Toplumsal alandaki failler -Bourdieu'nün adlandırmasıyla eyleyiciler- ve eylemleri kendilerine içkin özellikleriyle değil, toplumsal ve tarihsel bağlamda diğer eyleyiciler ve yapılarla girdikleri ilişkiler çerçevesinde anlam kazanırlar.

İlişkisel sosyoloji, doğa bilimlerinde başlayan ve tözcü yaklaşıma karşıt bir noktada konumlanan ilişkisel yaklaşımın sosyal teorideki takipçisi olarak anlaşılabilir. Bourdieu'nün referans aldığı ilişkisel geometride noktalar ve doğrular anlamlarını kendilerine içkin özelliklerinden değil de onları birbirlerine bağlayan ve bu şekilde anlamlı kılan ilişkiler ile kazanmaktadırlar. İlişkisel yöntemde göre bir nokta kendinde bir özellik barındırmaz, bir üçgen oluşturabilmek için 3 nokta ve o 3 noktayı birbirlerine bağlayacak 3 doğru parçasının bir ilişki içinde bulunması gerekir. Toplumsal alandaki eyleyiciler de, benzer şekilde, anlamlarını kendilerine içkin özelliklerinden değil, diğerleriyle ve yapılarla içinde buldukları ilişkilerde kazanırlar. İlişkisel sosyolojinin orijinal yanı burada kendini gösterir: toplumsal eyleyiciler ve yapılar içkin özellikleri ve olgusal varoluşları ile değil, içinde buldukları sistemi oluşturan diğer nesnelere ile girdikleri karşılıklı ilişkilere göre anlam kazanırlar (Bourdieu, 1968:682).

İlişkisel çözümlemenin etkisi, Bourdieu'nün sosyolojisinde dikotomik –ikilikler üzerine kurulu- bir biçimde etkisini gösterir: toplumsal hayat yüksek/düşük, seçkin/vulgar, saf/saf olmayan, estetik/yararlı gibi ikilikler üzerine kurulmuştur ve bu

ikiliklerden biri olmadan diğeri anlamsız olacaktır; Bourdieu sosyolojisinde en kilit noktayı oluşturan kültürel eşitsizliklerin ve kültürel tahakkümün yeniden üretimindeki en büyük araç bu ikiliklerdir, tahakküm altındaki bir kültür, bir toplumsal grup veya eyleyiciler, daima tahakküm eden kültür, grup ve eyleyicilerle olan ilişkileri içerisinde anlam kazanmaktadırlar (Swartz, 2015:93-94). Söz konusu dikotomilerin bir tarafının olmadığı veya yok olduğu takdirde, diğeri de anlamını yitirir; toplumsal hayatın motoru olarak çatışma ve mücadelenin öne çıktığı bir yaklaşımda her zaman tahakküm edenler ve bu tahakküme tabi olanlar olacaktır.

Bu noktada birbirlerine son derece benzer görünmelerine karşın Marxist sosyoloji ile Bourdieu sosyolojinin ayrıldığı nokta ise şudur: Bourdieu'ye göre tahakküm ilişkisi daimidir ve tahakkümün olduğu her yerde direniş de olacaktır. Marxist anlamda bir tahakküm değildir burada Bourdieu'nün bahsetmekte olduğu; zira onun anlayışında iktidar hiçbir zaman baki değildir ve iktidarın izlediği tahakkümcü stratejilere karşı bu tahakküme tabi olanların izlediği stratejiler sürekli bir değişim hâlinindedir, bir dinamizm söz konusudur. Şayet ezen, ezilenlerin tüm direnişini yok etmeyi başarır ve bir toplumsal alandaki tüm hareketler sadece yukarıdan aşağıya doğru olmaya başlarsa o alanı alan yapan dinamizm ve diyalektik yok olmuş demektir (Bourdieu & Wacquant, 2016:88) ve bu da o alanın artık toplumsal olan herhangi bir şey ihtiva edemeyeceğini gösterir. Marxizm (özellikle de Althusserci yapısal Marxizm) ile Bourdieu sosyolojisi burada ayrılır. İktidarın karşısında bir direniş kalmadığı zaman tarihin sonuna gelinmiş demektir.

Bourdieu sosyolojisindeki ilişkisellik kavramı kendini ontolojik, epistemolojik ve metodolojik boyutta göstermektedir. İleride genel kavramlar ve metodolojik yaklaşım açıklanırken de görüleceği üzere Bourdieu'nün toplumsal dünyayı açıklamakta kullandığı kavramlar, ilişkilendiği eyleyiciler ve diğer kavramlar arasındaki ilişkiler neticesinde farklı değerler ve özelliklere sahip olurlar. Bu kavramların herhangi biri, diğerleriyle bir ilişki içinde olmaksızın bir işlev kazanmayacaktır. Örneğin alttaki bölümün konusunu oluşturan alan kavramı, ilişkilendiği sermaye türleri ve eyleyicilerin habituslarına göre değişen birçok biçimde kendini toplumsal dünyaya sunar, ve bu kavramlarla ilişkisi dışında anlaşılabilir.

1.1.1. Alan: Kısa Bir Giriş

Bourdieu sosyolojisinde alan kavramı, konumlar arasındaki nesnel bağıntılar ağı olarak tanımlanmaktadır. Alan, kendini bu konumlara ait yapılandırılmış bir uzam gibi sunar (Bourdieu, 2016a:137). Burada alan kavramı, tek bir “alana” işaret etmemektedir. Alanlar, farklı sermaye türleri (ekonomik, kültürel, sosyal ve nihayetinde simgesel sermaye) arasındaki dağılımlara ve diğer konumlara olan nesnel bağlantılarıyla nesnel olarak tanımlanır (Bourdieu & Wacquant, 2016:81).

Alan kavramını “oyun” kavramıyla metaforlaştıran Bourdieu, toplumsal bir mikrokozmos olan alanı bir futbol sahası gibi düşünür: Oyunun oynanacağı bu saha, sınırları olan bir alandır. Oyuncular, oynayabilmek için belli konumlarda bulunmalıdırlar ve oyuna yeni girenlerin öğrenmesi gereken kurallar vardır; aynı zamanda futbol oynayabilmek için en azından en temel gereklilikleri karşılıyor olmak gereklidir. Oyuncuların sahada nereye gidebilecekleri, buldukları konuma bağlı olarak değişir (Thomson, 2008:68).

Bourdieu'nün oyun kavramı ve alan arasında kurduğu bu benzetmeye göre, alanda oyuncular (eyleyiciler) arasındaki rekabetin ürünü kazanılacak ve kaybedilecek olan şeyler vardır, eyleyiciler oyuna yatırımı (illusio) bu kazanılacak ve kaybedilecekleri hesaplayarak yaparlar ve oyuna dair ortak bir inancı (doxa) paylaştıkları sürece katılır ve rekabetle birbirlerinin karşısına çıkarlar, her oyun, oyuncuların giriş sağlayabilmek için belli yeterliliklere sahip olmasını şart koşar (sermaye). Eyleyicilerin alana girişlerinden itibaren nasıl konum alacakları, hiyerarşinin tepesine mi çıkacakları yoksa alt basamaklarda mı kalacakları ise izleyecekleri stratejilere bağlıdır (Bourdieu & Wacquant, 2016:82).

Alanları birbirine bağlayan evrensel bir [alanlar arası] sınıflandırma sistemi oluşturma çabası beyhudedir, zira her alan kendi tarihselliğinde gelişir ve kendi özgül sermaye yapısıyla bağdaşık bir rekabet sistemini eyleyicilere dayatır (Swartz, 2015:190). Buradan şu çıkarım yapılabilir: alanların toplamı toplumsal dünyayı oluşturur şeklinde bir düşünme biçimi, Bourdieu sosyolojisinin yanlış bir yorumlanması olacaktır. Her alan

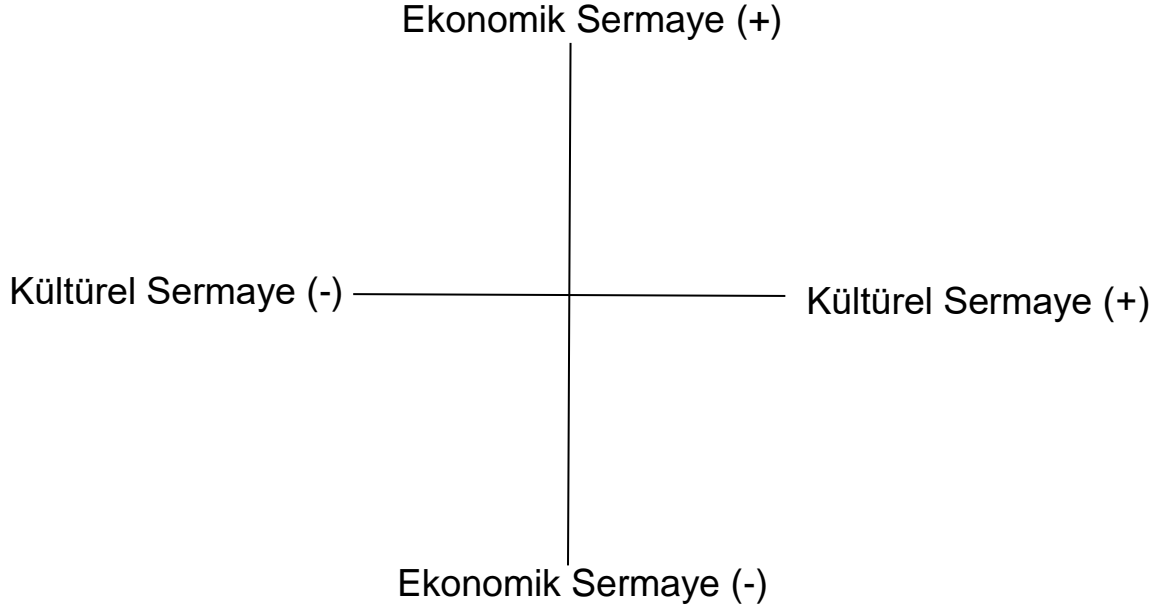
kendi tarihselliğinde ve kendi özgül sermaye ve mücadele biçimleri bağlamında anlaşılabilir.

Ancak, farklılaşmış alanlarda ortak olarak gözlemlenebilecek bazı özelliklerden söz etmek mümkündür. Alanlar arasında çeşitli benzeşimlere (homologie) rastlanabilir; her alanda baskın olanlar ve baskın olmayan eyleyiciler veya gruplar, kazanılıp kaybedilecekler uğruna yaşanan mücadeleler ve yeniden üretim mekanizmaları bulunur (Jenkins, 2007:86). Alandaki baskın eyleyici ve gruplar ile tahakküm altına alınmış olanlar ve baskın olanların konumlarını elde etmek isteyenler arasındaki ilişkiler, sermaye türlerine göre farklılaşmış alanlarda farklı şekillerde devam ediyor olabilir; ancak bütün alanlarda ortak olan bir şey vardır: mücadele.

Bourdieu, bir alanın birbirlerine karşıt güçlerin etkileşimi vasıtasıyla yapılandığını düşünür ve bir toplumsal bir alanı fizikteki anlamıyla bir güç alanına benzetir; bu iki karşıt güç ise (alttaki bölümlerde detaylı bir biçimde açıklanacak olan) kültürel sermaye ve ekonomik sermayedir. Alanın bir ucunda ekonomik olarak baskın konumlar, diğer ucunda ise kültürel olarak baskın konumlar bulunur (Thomson, 2008:71). Bir alandaki eyleyiciler, ellerinde bulundukları sermayeyi habitusları tarafından oluşturulan yatkınlıkları ile belirledikleri stratejiler neticesinde nasıl yatırımlarda kullanacaklarına karar vererek söz konusu alanın farklı noktalarında konum alırlar; Bourdieu bu durumu aynı zamanda toplumsal konumların, yatkınlıklar vasıtasıyla bir tavır almalar uzamında ifade bulması olarak da adlandırır (Bourdieu, 2015b:21).

Şekil-1’de görülebileceği üzere, yatay doğrultuda (-) kutuptan (+) kutba doğru gidildikçe alandaki konumları ellerinde bulunduran eyleyicilerin kültürel sermaye birikimlerinde bir artış görülürken, dikey doğrultuda (-) kutuptan (+) kutba doğru gidildikçe ise aynı artış ekonomik sermaye birikiminde görülebilmektedir. Böylece her iki eksenin de (+) kutuplarının kesiştiği bölgeler alandaki [hem ekonomik hem kültürel sermaye bakımından en yetkin] hâkim eyleyicileri temsil ederken (+) ve (-) kutuplar arasında hareket edildikçe birbirleri ile bir tahakküm ilişkisi içerisinde olan tüm eyleyici ve gruplar, ekonomik ve kültürel sermaye birikimleri ile bu alan diyagramına yerleştirilebilmektedir.

Şekil 1. Ekonomik ve Kültürel Sermaye Karşıtlığında Yapılan Alan Diyagramı.



Alanın yapısını belirleyen bir başka husus ise, eyleyicilerin stratejileridir. Alanın eski ve dolayısıyla baskın grupları, alandaki hiyerarşide sahip oldukları avantajlı konumu koruma eğilimindedirler ve bu durumu korumaya yönelik oluşturdukları muhafazakâr ve korumacı stratejiler izlerler; onlar hâkim inancın (doxa) ve alandaki işleyişin korunmasından yanadırlar, onlar için her şey olması gereken gibidir. Alandaki baskınlıklarının temeli buradan gelir. Çünkü bu işleyiş sürdüğü sürece, “oyun” onların kurallarına göre oynanacaktır ve bu kuralları en iyi bilenler onlardır. Öte yandan, yeni gelenler ise saldırgan stratejiler izleyerek hâkim inancı yıkmak, alanda konum almak ve o konumu tepeye doğru geliştirmek isteyeceklerdir (Bourdieu, 2004:83). Eyleyicilerin stratejileri, alandaki özgül sermayenin dağılımındaki konumlarına ve alanı algılayışlarına, içinde durdukları noktadan alana bakış açılarına, yani habitusları vasıtasıyla alanla kurdukları ilişkiye ve ellerinde bulundurdukları sermayeye bağlıdır.

Alanlar kendi içlerindeki mücadelelerin bir sonucu olarak dinamik sınırlarla belirlenirler, kesin sınırlardan bahsetmek ilişkişel düşünmekten ziyade, pozitivist yanılısamaya düşmektir; zira alanların sınırları da bizzat mücadele nesnelere bağlıdır ve sürekli

değişim hâлиндelerdir (Swartz, 2015:173). Alanların dinamik sınırlarla belirlenmesi ve kesin sınırlara sahip olmaması, eyleycilerin belirli bir alana giriş yapabilmelerini (veya tam aksinden düşünülürse, orada istenmeyenlerin bu belirli alana giriş yapamamalarını) sağlar. Her alan, her eyleyiciye açık değildir. Belirli alanlar, belirli eyleycilerin girmesine açık, yani seçici bir yapıdadır. Bir eyleycinin, bir alana girebilmesi için o alana giriş hakkını meşrulaştıran belli bir özellikler setine sahip olması gereklidir (Bourdieu & Wacquant, 2016:89-93); ki bu da basitçe şöyle ifade edilebilir: bireylerin herhangi bir alandaki güç ilişkilerine dâhil olabilmek, o alanda bulunabilmek ve eylemde bulunabilmek için, ilk olarak alanı yapılandıran habitusa paralel bir habitusa ve alanın özgül sermayesinden belli bir birikime sahip olmaya gereksinimi vardır.

Dinamik sınırlarla belirlenen alana yeni giren eyleyciler beraberlerinde yeni stratejiler de getireceklerdir. Baskın gruplar ise bu stratejilere karşı sahip oldukları konumu koruyabilmek için yeni stratejiler üretmek durumundadırlar (Bourdieu, 2016a:139), aksi hâlde tepedeki konumlarını kaybedeceklerdir. Bourdieu sosyolojisinde eyleycilerin ve grupların bir alana girmek için çabalaması, yeni stratejilerin de kendileriyle birlikte alana girmesi demektir. Bu da alanda hâlihazırda var olanların, işgal ettikleri konumları korumak adına yeni stratejiler geliştirmesini sağlayarak alanın dinamik ve diyalektik yapısını oluşturur (Swartz, 2015:177). O hâlde, şöyle söyleyebiliriz: bir alanda konumlar vardır: en tepede, ortada, en dipte. Bu konumları elde edip, tutabilmek eyleycilerin sermaye birikimlerinin boyutlarına ve bu sermaye birikimini doğru kullanabilmelerini sağlayacak olan stratejilere ne kadar yakın olduklarıyla ilintilidir.

Alanda kazanılacaklar uğruna mücadele eden gruplar arasında bir konum değişimi yaşandığı takdirde, alanın sınırları ve giriş yeterlilikleri de değişebilir, çünkü iktidarı ele geçiren gruplar veya eyleyciler onu ellerinde tutabilmek için alandaki hâkim inancı, yani doxa'yı kendi çıkarlarına göre biçimlendirmek isteyeceklerdir. Bu da, söz konusu alana daha önce giremeyen yeni eyleycilerin o alana girmesine olanak tanıyabilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bir alanda iktidar hiçbir zaman baki değildir: iktidar sahipleri, iktidarlarını her an kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadırlar (Bourdieu, 2016a:139-140).

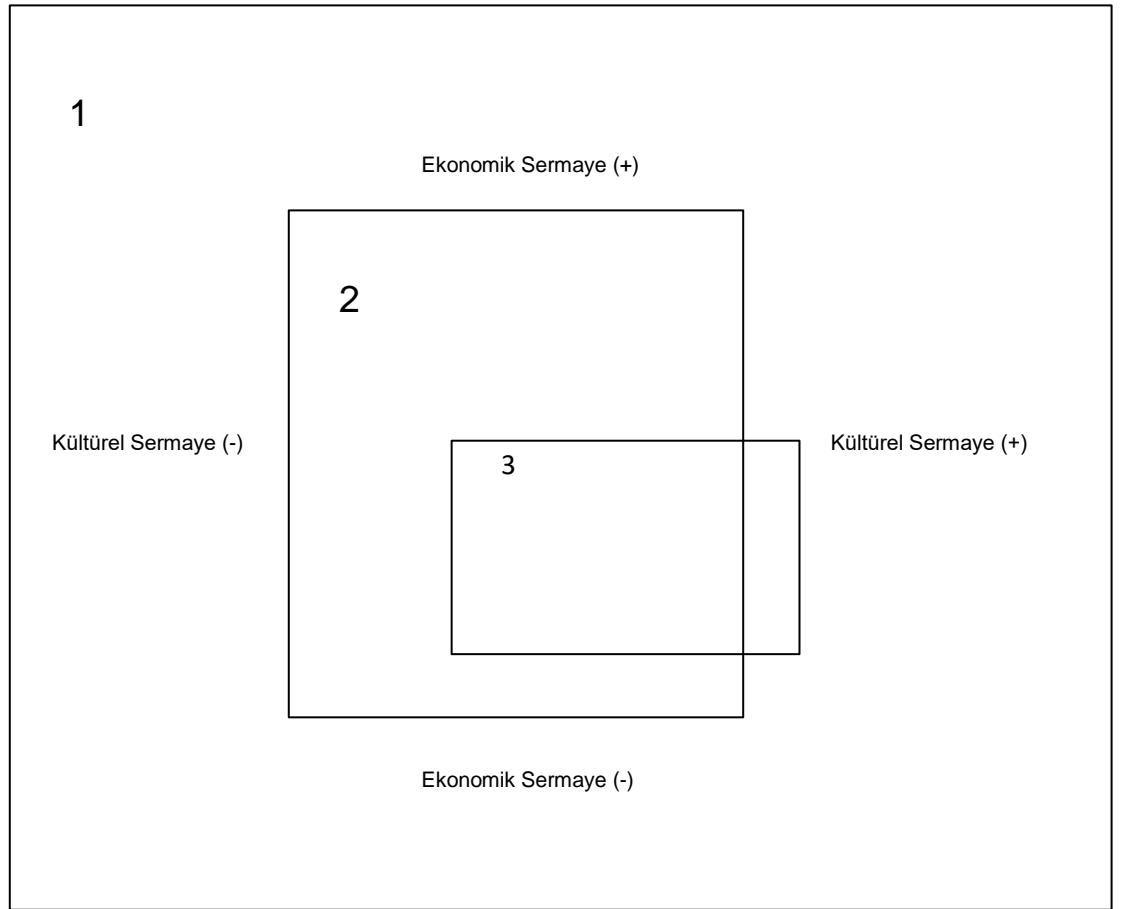
Alanlar büyük ölçüde kendi iç dinamikleri tarafından belirlense de, tam olarak bağımsız değil, özerktirler, ve tüm alanların üzerinde, hepsini kapsayan ve tüm alanlardaki farklılaşmanın düzenleyicisi olarak görülebilecek bir *iktidar alanı* bulunur (Swartz, 2015:192). İktidar alanı, farklı alanlarda baskın konumları elde etmek için gerekli ve yeterli sermayeye sahip olan eyleyiciler ve grupların, sahip oldukları sermayeyi diğer alanlarda da geçerli kılmak (ve bu yolla o alanları tahakküm altına almak) için mücadele ettikleri, en temel alandır ve bu mücadelelerin bir sonucu olarak, iktidar alanında kimi alanlar baskın, kimi alanlar ise tahakküm altına alınmış konumlarda bulunurlar (Bourdieu, 1996:215).

Bu tahakküm ilişkileri, iktidar alanının yapısına göre belirlenir. Bourdieu'ye göre iktidar alanının yapısını oluşturan iki temel sermaye türü vardır: bunlar yukarıda da bahsedilen ve bir alanın iki kutbunda konumlanan kültürel sermaye ve ekonomik sermayedir (bkz. Şekil-1). Örneğin bizim çalışmamızın temelini oluşturan sanat alanını kapsayıcı bir toplumsal uzam olarak kültürel üretim alanı, ekonomik alan tarafından tahakküm altına alınmış bir konumda bulunur, çünkü sahip olduğu ekonomik sermaye görece olarak azdır (Johnson, 2004:15). Modern kapitalizmin gelişimiyle birlikte iktidar alanı, ekonomik sermayenin hâkim sermaye olduğu, dolayısıyla ekonomik alanın baskın konumda bulunduğu bir biçimde yapılanmıştır. Şekil-2'de görülebileceği üzere, iktidar alanı (1) hem ekonomik alanı (2) hem de kültürel üretim alanını (3) kapsayan bir üst toplumsal yapıdır. Ekonomik alan ve kültürel üretim alanı arasındaki iktidar mücadeleleri, iktidar alanının içinde gerçekleşir, ekonomik alan [iktidar alanındaki hâkim sermaye türlerinden biri olan ekonomik sermayeye sahipliğin de gücüyle] kültürel üretim alanı üzerinde bir tahakküm kurmaya eğilimliyken, kültürel üretim alanı [görece bir özerklik noktasına kadar] ekonomik alanın bu söz konusu tahakkümünü kırmaya ve kendi [simgesel] ekonomik sistemini işler hale getirmeye yönelik bir eğilime sahiptir (Bourdieu, 2004:38-40).

Bu bağlamda, Şekil-2'de resmettiğimiz kültürel üretim alanının ekonomik alan tarafından kapsanmayan bölümü, ekonomik sermayenin kültürel üretim üzerindeki boyunduruğundan bir noktaya kadar uzaklaşabilen ve bu uzaklığın etkisiyle kendi simgesel ekonomik sistemini (sanatsal, bilimsel, dinsel, bir başka deyişle, genel olarak

kültürel bağlamda prestij edinme ve bu prestiji koruma gibi) belirleyebilen tarafını göstermektedir. Ancak ekonomik sermayenin tahakkümüne uzaklık, ekonomik sermayeye belli bir yakınlığı da gerektirmektedir; ki bu da kültürel üretim alanının ve bizim konumuz bağlamında sanatın ikili karakterini ortaya koyar; söz konusu ikili karakter ve sermaye biçimleri arasındaki ilişkiler ilgili bölümlerde açıklanacağından, burada detaylı bir açıklama yapmak yerine bu ilişkiyi resmetmekle yetineceğiz.

Şekil-2. Tüm Toplumsal Alanları Kapsayıcı Bir Alan Olarak İktidar Alanı.



Şu hâlde söylenebilir ki; belirli bir alanda eyleyiciler tarafından verilen mücadelenin bir benzeri, iktidar alanı içerisinde farklı alanlarda iktidarı ellerinde bulunduran eyleyici ve gruplar arasında tezahür eder. Örneğin ekonomik sermayenin baskın konumda olduğu iktidar alanında tahakküm altına alınmış bir konumda bulunan kültürel üretim alanı, ekonomik sermayenin reddi üzerinden bu tahakkümden kurtulmaya yönelik bir refleks geliştirmiştir (Bourdieu, 1996:216). Bu durum, eyleyicilerin alandaki

baskın pozisyonları elde etmek için girdikleri mücadelelerde izledikleri stratejilere benzer bir biçimde okunabilir.

Alan kavramıyla ilgili bir özet yapılacak olursa söylenebilir ki; sermaye ve strateji biçimlerindeki değişimlere istinaden oluşan, statik değil dinamik sınırlarla belirlenmiş, giriş için belli şartlar ve yeterlilikler dayatan yapılar olan alanlar arasında tıpkı eyleyicilerin belli bir alanda aralarında olduğu gibi bir tahakküm ilişkisi vardır ve bu tahakküm ilişkisi, temel alan olan ve bütün alanların üzerinde bulunan iktidar alanında cereyan eder. Farklı alanlar, tarihsel gelişim süreçleri içerisinde edindikleri farklı içsel dinamiklere sahip olsalar da hem alanlar içinde hem de alanlar arasında düzeni ve yapıyı belirleyen, rekabet ve mücadelelerdir.

Şöyle söyleyebiliriz ki, alan dendiğinde akla eyleyiciler arasındaki iktidar mücadelelerinin cereyan ettiği, eyleyiciler tarafından yapılandırılan ve onları yapılandıran bir *olası konumlar evreni* gelmektedir; olası konumlar –mümkünler- ne kadar artarsa, tercihler de o kadar artar (Bourdieu, 2015a:332). Her alanda, mevcut konumların paylaşımı noktasında eyleyicilerin sahip oldukları sermaye ve o sermayeyi kullanma stratejileri, yani buldukları konum ve sahip oldukları habitus tarafından yapılandırılan pratiğe dönük eylemleri, alanın yapısını belirleyen en temel özelliklerdir.

1.2. Sanatsal Eylemi Mümkün Kılan Bir Toplumsal Uzam: Sanat Alanı

Çalışmamızı oluşturan iki temel kavramdan biri olan sanat alanından bahsetmeden önce, Pierre Bourdieu'nün analizinin temelinde yer alan bir noktaya dikkat çekmek gerekmektedir: Bourdieu sosyolojisinde sanat alanı, kültürel üretim alanının bir alt alanı olarak karşımıza çıkar. Sanat alanı, kültürel üretim alanını oluşturan din alanı, bilimsel alan gibi birçok alt alandan biridir (Bourdieu, 2004:30); söz konusu alanlar hem kendi iç dinamiklerine ve işleyiş biçimlerine, hem de bir üst alan olarak kültürel üretim alanının dinamiklerine bağlı olarak var olurlar. Ancak, bu demek değildir ki kültürel üretim alanında tezahür eden her şey sanat alanına aynı biçimde etki eder, veya kültürel üretim alanı sanat alanını belirler; sanat alanı kültürel üretim alanında bir konum işgal ederken, kültürel üretim alanı da iktidar alanında bir konum işgal etmektedir ve sanat alanının

kültürel üretim alanının bir alt alanı olarak değerlendirilmesi aralarındaki eş mantık – homoloji- ilişkisinden kaynaklanır (Bourdieu, 2016b: 211-212).

Bourdieu, çalışmalarında özel bir yer tutan kültürel üretim alanına dair çözümlerini *The Rules of Art* (1996) ve *The Field of Cultural Production* (2004) adlı eserlerinde detaylı bir biçimde temellendirmiştir. Kültürel üretim alanı, yukarıda genel yasaları açıklanan alan ve inşa edici kavramları arasındaki ilişkilere tabi olduğu kadar, kendi içinde özelleşmiş ve özerkleşmiş yasalara da tabidir.

Alan kavramı ile ilgili genel bilgileri önceki bölümde verdikten sonra, çalışmamızın temel kavramlarından biri olan sanat alanı üzerine düşünmeye ve Bourdieu sosyolojisinde sanat alanının temel özellikleri üzerine tartışmaya başlamak istiyoruz. Alttaki bölümde Bourdieu sosyolojisinin diğer temel kavramları -düşünme araçları- olan habitus ve sermayenin sanat alanındaki önemleri üzerine tartışacağız.

Bu bölümde Bourdieu sosyolojisinde sanat alanı kavramını irdelemekte izleyeceğimiz yol öncelikle sanat alanına ve dolayısıyla sanatsal eyleme dâhil olabilecek eyleyicileri bir anlamda seçme ve belirleme aracı olarak işlev gören habitusun, sonrasında ise habitus ile karşılıklı girdiği ilişkide bireyin bu alanda alabileceği konumları belirlemenin aracı olarak işlerlik kazanan sermaye kavramının açıklanması olacaktır. Habitus ve sermaye kavramlarını irdeledikten sonra ise karşılıklı ilişkilerinden doğan, alanın temelini oluşturan *illusio* ve *doxa* üzerine tartışacağız, ki bu tartışmamızın temelinde de Bourdieu'nün anlayışında her bireyin varoluşunun temel koşullarından biri olan kendi çıkarı peşinde olmak hâli olacaktır.

Nihayetinde, Bourdieu sosyolojisinde sanat alanının en temel ve ayırt edici yapısal özelliğinde kendini gösteren alt alan olarak büyük ölçekli üretim alanının ve sınırlı üretim alanının ortaya çıkışlarında yukarıda bahsettiğimiz kavramların etkilerini irdeleyerek, söz konusu alt alanların sanat alanının işleyişi ve yapısına etkilerini anlamaya çalışacağız.

1.2.1. Sanat Alanında Habitus

Bourdieu'ye göre toplumsal hayat, yalnızca bireysel davranışların bir toplamı olarak anlaşılabilir. Ona göre pratik eylem yalnızca bireysel karar almalar bakımından

açıklanamayacağı gibi, birey-üstü yapılar tarafından belirlendiği de kabul edilemez (Jenkins, 2007:74). Habitus kavramı, Pierre Bourdieu tarafından toplumsal olanı bireylerin salt iradi seçimlerinin bir toplamı olarak açıklayan öznelcilik ile eylemin bireylere aşkın [ve *a priori*] yapılar tarafından belirlendiği ön kabulüne sahip olan nesnelcilik arasındaki karşıtlığın bir yaratımı olan bu epistemolojik açmazı aşmak için (Bourdieu & Wacquant, 2016:110), her iki yaklaşım arasında bir köprü vazifesi görececek bir kavram olarak kullanılmıştır.

Habitus “yapılandırılmış ve yapılandıran bir yapıdır” (Bourdieu, 2007:72). Yapılandırılmıştır; çünkü bireyin, kendisinden bağımsız yapılar (aile, eğitim, toplumsal sınıflar gibi) içinde yetişirken edindiği tecrübelerden ileri gelir. Yapılandırandır; çünkü bireyin o anki ve gelecekteki pratiklerini şekillendirici bir karakterdedir. Habitus bir yapıdır; çünkü rastgele değil, sistematik bir düzenle inşa edilmiştir (Maton, 2008:51). Bu yapı, bireylerin algı, takdir ve pratiklerini oluşturan bir yatkınlıklar sistemini içerir, Bourdieu sosyolojisinde “yatkınlık” kavramı, yapıya benzer bir anlamda düzenleyici eylemler bütünü, bir olma biçimi veya alışlagelmiş durum, son olarak da eyleyicinin eğilimleri olmak üzere 3 farklı anlamı karşılamaktadır (Bourdieu, 2007:214).

Bireyin pratik eylemlerini bilinçli bir biçimde öğrenilmiş kural ve ilkeler gibi değil, bilinçdışı bir biçimde (Jenkins, 2007:77), yani bir bakıma alışkanlıklar gibi, ancak alışkanlık gibi kendiliğinden tekrarlanan, üretici olmayan ve kopyalanan bir şeyden ziyade özel bir düşünce tarzına ait, bireysel ve kolektif bir tarihe bağlı ve yaratıcı bir biçimde (Tatlıcan & Çeğin, 2014:316), üzerinde hesap yapmadan eylemek üzere yönlendiren, yukarıda açıklandığı şekilde bir yatkınlıklar sistemi içeren habitus, “toplumsallaşmış öznellik” ve “dünyayı belli bir biçimde var eden şeydir” (Bourdieu & Wacquant, 2016:118-121). Bireyin doğumundan itibaren aile içinde uygulanmaya başlayıp, okul eğitimine hazırlayan ve bu eğitimi tamamlayan öğrenimle devam eden, bilinçli bir biçimde edinilmeyen, bir anlamda maruz kalınan bu bütüncül öğrenme; özellikle dayatılmaya çalışılan metodik, hızlandırılmış ve en önemlisi de geç başlamış öğrenmeden kendini ayırır (Bourdieu, 2015a:105). Habitusun insan eylemini yönlendirmedeki kuvveti de buradan ileri gelir, bir kişinin habitusu ona öğretilmez veya empoze edilmez; habitus kendisini bireye doğumundan, hatta doğumundan öncesinden,

bir anlamda, ailesinin yaşam koşulları ve bu koşulların oluşturduğu gerçekliğe girişinden itibaren dayatır ve her şeyin olması gerektiği [en doğal] hâlde olduğu hissini bireye aşılar.

Bu şekilde tanımlanabilen habitus kavramının eyleyici ile arasındaki ilişki, Pierre Bourdieu'nün kendisi tarafından şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Toplumsal özneler anlık akıllar değildir. Başka bir deyişle, bir kimsenin yapacağı şeyi anlamak için harekete geçiren şeyi (stimulusu) bilmek yetmez; en merkezde yatkınlıklar sistemi vardır. (...) Habitus kavramının birçok meziyeti var. Eyleyicilerin bir geçmişleri olduğu, bireysel bir tarihin ürünü olduklarını ve belli bir ortama bağlı bir eğitimleri olduğunu, bunun yanı sıra aynı zamanda da kolektif bir tarihin ürünü olduklarını ve özellikle de düşünce kategorileri, anlayış kategorileri, algı şemaları, değerler sistemi vs. toplumsal yapılar bütünü'nün ürünü olduklarını hatırlattığı için önemli bir kavram” (Bourdieu & Chartier, 2014:62).

Bu açıklamadan yola çıkarak, habitus kavramının işlevi şu şekilde anlaşılabilir: Bireyler, yaptıkları seçimlerde ne öznelci sosyolojinin iddia ettiği gibi tam anlamıyla özgürdürler, ne de nesnelci sosyolojinin iddia ettiği gibi birey-üstü yapılar tarafından belirlenen seçimler yapan, otonomi ile hiçbir ilgisi bulunmayan robotik mekanizmalardır. Habitus, bu iki yaklaşım arasındaki boşluğu doldurur. Bireyler, seçimlerinde görece özgürdürler; çünkü pratiğin o an gerektirdiği seçimleri yapmaya muktedirler. Görece özgür değildirler; çünkü bu seçimleri habitustan bağımsız bir şekilde yapmazlar. Habitus, bireyin pratiklerini yönlendirir ve çevresini anlamlandırır. O “dünyayı belli bir dünya olarak var eden şeydir” (Bourdieu & Wacquant, 2016:118).

Yukarıda bahsedildiği gibi, bir alanda bulunan eyleyiciler arasındaki mücadelelerde, sermaye ve bu sermayeyi kullanma biçimleri olarak stratejiler son derece önemli bir yer tutmaktadırlar. Habitus, alan ile tam da bu noktada, belirli bir alandaki sınırlar ve olanaklar ile habitusun ürettiği yatkınlıkların bir arada süregelen ilişkinin sonucu olan strateji kavramında birleşir. Eyleyiciler, sahip oldukları sermayeyi alanda buldukları konumlara göre ve habituslarının onları yönlendirdiği şekilde stratejiler izleyerek kullanırlar. Eyleyicilerin stratejilerini, kişisel ve toplumsal geçmişleri boyunca edinmiş oldukları yatkınlıklar bütünü olan habitus yönlendirir (Jenkins, 2007:83).

Habitusun alan ile ilişkisi içerisindeki bir diğer önemi de hem bir alana girebilecek [ve söz konusu alanda eyleyebilecek] eyleyicileri birbirlerine yaklaştırması ve dolayısıyla hem eyleyiciler arası [yani alan içi] boyutta hem de alanlar arası [yani alan dışı] boyutta, bir başka deyişle mikro ölçekten makro ölçeye eşitsizlikleri yeniden üretmekteki işlevinde ortaya çıkmaktadır. Habitus, toplumsal eyleyicilerin belirli bir alana girip giremeyeceklerini belirleme hususunda alttaki bölümde irdelencek olan sermaye kavramı ile bir işbirliği içindedir: şayet bir alana yeni giren (veya girmeye çabalayan) eyleyiciler o alanın gerektirdiği yatkınlıklara sahip değillerse söz konusu alanda eyleyebilmek, orada bulunabilmek ve konum alabilmek için dışsal değişimlere muhtaçtırlar (Bourdieu, 2004:57). Habitus bu seçme işlemini –bir alanda eylemeye muktedir olan eyleyicileri alana davet etme, diğerlerini dışarıda bırakma işini- toplumsal sınıfları oluşturmaktaki işlevi vasıtasıyla yapar; benzer hayat koşulları benzer yatkınlıklar üretirler ve bu benzer yatkınlıklar etrafında toparlanan bireyler toplumsal sınıfları oluştururlar (Swartz, 2015:215).

Şu hâlde alan ve habitus arasındaki bağlantı şu şekilde anlaşılabilir: Alan, varlığını sürdürebilmek ve yeniden üretilebilmek için eyleyiciler arasındaki çatışma ve mücadelelere ihtiyaç duyar. “Bir kader olarak değil, kendini belli bir duruma gönderme yaparak gösteren” (Bourdieu & Chartier, 2014:66) ve bireyi aktif hale geçiren, yani bedenselden toplumsala bir köprü işlevi gören yatkınlıklar sistemi olarak habitus, bireye doğumundan itibaren kendini dayatarak ve benzer yaşam koşullarını benzer yatkınlıklara dönüştürme yoluyla toplumsal sınıfları üreterek, hangi toplumsal alanların hangi sınıflardan gelen eyleyicilere açık olduğunu belirler. Öyleyse söylenebilir ki, benzer habituslara sahip eyleyicilerin bulunduğu alanlarda verilen mücadeleler boyutunda ise habitus, eyleyicilerin nasıl konum alacakları, konumlarını değiştirmek ve hiyerarşinin en üstüne çıkmak için hangi stratejileri belirleyecekleri gibi konularda verecekleri kararları yönlendirir. Habitus eyleyicileri aktif kıldıkça, yani pratiğe yönelik kararlar vermelerini sağladıkça, onların alandaki konumları elde etmek ve elde tutmak için giriştikleri mücadeleler sürekli bir hal alacak ve alan yeniden üretilecektir.

Kültürel üretim [dolayısıyla sanat] alanında habitusun iki temel işlevi olduğu söylenebilir, bu işlevlerden ilki alana girebilecek eyleyicilerin seçilmesi işlemi sırasında

habitusun oynadığı rolde ortaya çıkar: maddi varoluş koşulları kendi beklentilerini ve bu beklentilerle birlikte kendi yatkınlıklarını üretir, bu yatkınlıkların [ve toplumsal sınıfların] varoluş koşullarının temelinde ise diğerlerinden farklı olmak hâli vardır. Bourdieu, bu farklı olmak hâli ve toplumsal sınıflar arasındaki farkların mantığını benzer varoluş koşullarına sahip bireylerin, benzer sınırlar dâhilinde benzer seçimler yapmaları (buna bir bakıma zorunlu olmaları) ve bu seçimlerin, diğer varoluş koşullarının dayattığı seçimlerden [doğal olarak] farklı yatkınlıklar üretmesi üzerinde temellendirir (Bourdieu, 2015b:22-25). Bizim araştırma konumuz olan sanat alanı için ise bu yatkınlıkların en temel biçimi estetik yatkınlıklar [ve bu yatkınlıklar arasındaki farklılıkların yarattığı ayrım] olarak karşımıza çıkar: estetik yatkınlıklar toplumsal sınıflar arasındaki ayrımın üretimi ve yeniden üretimindeki en temel araçlardandır; Bourdieu bu hususu “hiçbir şey farklı sınıfları (...) saf bir estetiğin ilkelerinin seferber edilmesi kadar kesin bir biçimde birbirinden ayıramaz” (Bourdieu, 2015a:67) şeklinde ifade eder.

Bu anlamda, habitusun sanat alanındaki birincil işlevi, alana kimlerin girebileceğini belirlemesinde kendini gösterir yorumunu yapabiliriz. Yukarıdaki anlamıyla farklılaşan estetik yatkınlıklar, sanat alanının da temelini oluşturur; habitus ve sanat alanı arasındaki ilişkiye dair şöyle bir yorum yapmamız yanlış olmayacaktır: sanat alanı, estetik yatkınlıkları sanatsal eylemde bulunabilecek kadar yetkin olan eyleyicilerin katılımına açıktır, bir başka deyişle, sanat alanı ayrıcalıklı olanların alanıdır; zira sanat alanında eyleyebilmek için, eyleyicilerin öncelikli ihtiyacı, alanın varlığını tanıyabilmek ve onun dayattığı koşullara uyum sağlayabilmektir, ki bu da estetik yatkınlıkların gücünden ileri gelir (Bourdieu, 2015a:333).

Modern romanın kurucusu kabul edilen Gustave Flaubert’in bir başhekimin, sürrealist resmin ve resim tarihinin en önemli isimlerinden Salvador Dali’nin bir Katalonya noterinin oğlu olarak dünyaya gelmesi, neredeyse tüm fertleri müzisyen olan Bach ailesinin içine doğan Johann Sebastian Bach’ın tarihin en önemli bestecilerinden biri olması ile aile kökenlerinin [estetik yatkınlıklarını] sanatın yüce biçimlerini anlayabilecek ve icra edebilecek biçimde varoluşuna işlemesi arasındaki ilişkide yalnızca şanstın fazlası vardır. Tarihsel olarak sanat eyleminin en büyük aktörlerinden sayılabilecek bu isimler arasındaki benzerlik, üyesi oldukları toplumsal sınıf ve ailelerinin

hem ekonomik, hem kültürel sermaye birikimlerinin yüksek olması, dolayısıyla sanata [ve sanatın yüce biçimlerine] hâkim olabilecek aileler tarafından yetiştirilmiş olmalarıdır. Bourdiecü bir düşünme biçimi takip edilirse söylenebilir ki, sanat ve birey arasında bu anlam ilişkisini kuran, bireylere kendilerini doğuştan empoze eden, nesnel dünyayı öznelenştiren habitustur (Bourdieu, 1996:261).

Habitusun sanat alanı ile ilişkisi içerisindeki ikinci işlevi ise, alana katılabilmeye muktedir olan eyleyiciler arasındaki [alandaki baskın konumları elde etmek için yaşanan] mücadeleleri ve bu mücadeleler esnasında izlenen stratejileri düzenlemesindedir (Bourdieu, 2016b:107-109): habitus, kendini eyleyicilere bir olası konumlar evreni olarak sunan sanat alanıyla olan ilişkisinde, eyleyicilerin söz konusu alanda konum almalarına yönelik pratik eylemlerini yönlendirir; eyleyicilerin alana yaptıkları yatırımın toplumsal [ve coğrafi] temelleri vardır (Bourdieu, 1996:262). Habitusun sanat alanındaki işlevi [ve pratiğe yönelik eylemi yönlendirmedeki gücü] tam da bu noktada kendini gösterir: sanat alanındaki konumlar (ticari sanat ve sanat için sanat) ve eyleyicilerin bu konumlar arasında yaptıkları seçimler, aslında nesnel hayat koşullarının oluşturduğu yatkınlıkların sahip oldukları habitus vasıtasıyla bedenlerinde tecessüm etmesidir; olası konumlar arasında yapılan seçimler, eyleyicilerin söz konusu konumlar arasında hangilerine erişebilecekleri ekseninde gerçekleşir (Bourdieu, 2004;63-65).

Böylece habitusun sanat alanı ile olan ilişkisi içerisindeki iki temel işlevi saptamış oluruz, aslında habitus her toplumsal alan ile girdiği ilişkiler içerisinde (özellikle de saptamış olduğumuz ikinci işlevi) benzer işlevlere sahip gibi görünse de, [estetik anlamlandırma yetisini ve estetiğin belli biçimlerine aşinalığı a priori bir gereklilik gibi kabul eden] sanat alanındaki kimlerin bu alana katılabileceğini belirleme hususundaki işlevi, sanat alanı ve habitus arasındaki bağlantının özel, diğer alanlarda bulunmayan, veya en azından bu şiddette bulunmayan biçimini gösterir.

1.2.2. Sermaye ve Türlerinin Sanat Alanındaki İşlevi

Pierre Bourdieu'ye göre toplumsal dünya tarihin birikiminden meydana gelir ve onun, bir makinenin değiştirilebilir parçaları gibi işleyen eyleyiciler arasındaki anlık mekanik dengelerin süresiz tekrarlarına indirgenmemesi için sermaye kavramı, birikimi

ve bunun yaratacağı etkiler açıklanmalıdır (Bourdieu, 1986:46). Yani, eyleycilerin pratiklerinde başvurup diğerlerini tahakkümleri altına almalarının anahtarı, iktidarın bir taşıyıcısı olarak alan dinamikleri içinde değer kazanan bir enerji olan sermaye (Göker, 2014a:278-280), “bir alanda hem mücadele için bir silah, hem de uğruna mücadele edilen şey olarak, sahibine belli bir iktidar kurma olanağı verir” (Bourdieu & Wacquant, 2016:82).

Sermayenin alan içindeki işleyişine dair kurduğu analogide, Pierre Bourdieu, sermayenin her oyuncunun sahip olduğu farklı sermaye türlerine karşılık gelen ve buna istinaden farklı renklerden oluşan jeton yığınları veya kartlar olduğunun hayal edilebileceğinden ve bu jeton veya kartların gücünün oyuna göre değişeceğinden, oyuncuların hamlelerinin hem jetonlarının toplam miktarına, hem de türlerine göre şekilleneceğinden bahseder (Bourdieu & Wacquant, 2016:82-83). Söz konusu analogiyi somutlaştırmak için şöyle bir örnek verilebilir: Bir oyuna katılabilmek için belli bir miktarda jeton gerekir. Jeton sayısı yeterli olan herhangi bir oyuncu oyun masasında yerini almaya niyetlenebilir, ancak burada jetonların niceliği tek başına oyuna katılmak için yeterli değildir. Söz konusu oyuncunun sahip olduğu jetonlar, oynanan oyunun belirlediği jetonlar olmalıdır. Kimse, rulet jetonlarıyla poker oynamanıza izin vermez. Poker masasına otururken, poker jetonlarına sahip olmanız gerekmektedir.

Pierre Bourdieu, alanları ve dolayısıyla toplumsal dünyayı oluşturan dört sermaye türünden söz eder. Bu sermaye tipleri ekonomik sermaye, toplumsal sermaye, kültürel sermaye ve nihayetinde simgesel sermayedir (Swartz, 2015:110). Önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi, bir alanın yapısı, birbirine ters iki ucunda, yani iki kutbunda konumlanmış olan ekonomik ve kültürel sermaye arasındaki karşıtlıkla belirlenmektedir ve tüm sermaye türleri aslında ekonomik ve kültürel sermayenin dönüştürülmüş biçimleri olarak da anlaşılabilir.

Sermaye türlerinin aralarındaki ilişkiler yalnızca karşıtlık ilişkilerinden ibaret değildir, aynı zamanda sermaye biçimleri birbirlerine dönüşebilirler (Bourdieu, 1986:47); kültürel sermaye ekonomik sermayeye, ekonomik sermaye kültürel sermayeye, toplumsal sermayeye dönüşebilir. Toplumsal eşitsizliklerin en şiddetli biçimleri sermayenin

dönüşebilmesi yoluyla üretilir ve bireylere dayatılır. Toplumsal hayatın temelini dayandığı eşitsizlikler, hâli hazırda yüksek sermaye birikimi olan bireylerin ve grupların ellerinde bulundurdukları konumları yeniden üretmeleri ve gelecek nesillere de aktarmaları üzerinde kuruludur; Bourdieu, bu eşitsizlikleri ve sermayenin bu eşitsizlikleri yeniden üretmekteki işlevini birçok eserinde, toplumsal hayatı oluşturan birçok farklı alan üzerinden irdelemiştir (Bourdieu, 2015a, Bourdieu & Passeron, 2015).

Nesnel varoluşuyla eyleycilere vadettikleri takdir edilme (sanatsal prestij kazanma, sanatçı olarak tanınma ve takdir edilme) olan sanat alanı içerisinde ise kültürel sermaye hâkim sermaye karşımıza çıkar; sanat alanında başarılı olabilmek, bir başka deyişle hâkim konumları elde edebilmek için eyleycilerin yapması gereken yatırımın nesnesidir. Bu Bourdieu sosyolojisinde diğer kültürel üretim alanları için de geçerli bir kuraldır, her alana özgü kültürel sermaye biçimlerinden söz edilebilir: akademik sermaye, sanatsal sermaye, dini sermaye gibi (Johnson, 2004:7). Sanat alanına hâkim sermaye türü kültürel sermaye olsa da, [hem alanda bulunabilmek hem de hâkim konumları ele geçirebilmek için] ekonomik ve toplumsal sermayenin işlevleri de yok sayılmamalıdır; ki bu işlevlerin yok sayılması, tam da sanat alanında gerçekliği örten doxa'nın kendini gerçekleştirmesi olacaktır.

1.2.2.1. Ekonomik Sermaye

Temel sermaye türü olarak da adlandırılabilen ekonomik sermaye hususunda Bourdieu, Marx'ın sermaye kavramına yaklaşımına yakın bir konumdadır: ekonomik sermaye, eyleycilerin veya grupların erişebilecekleri ekonomik kaynakların toplamına tekabül etmektedir, bu sermaye türü kendini para, mülkiyet hakları gibi biçimlerde sunar (Bourdieu, 1986:46). Ekonomik sermayenin belli bir çıkara (ki bu çıkar kendini genel olarak ekonomik kâr etme isteği olarak gösterir) olan yönelimi son derece belirgin bir biçimde görünür durumdadır; ekonomik sermayenin taşıyıcıları, onun hâkim sermaye türü olduğu alanlara yatırım yapmaya eğilimlidirler ve bu alanlardaki tahakküm ilişkileri ekonomik güç üzerinden verilir (Moore, 2008:103). Bir başka deyişle, birinden daha zengin biri her zaman vardır ve sahip olduğu ekonomik güç ile [ekonomik

sermayenin özgül gücü ekseninde yapılan alanlarda] diğerleri üzerinde tahakküm kurmaya muktedir olan eyleyiciler ekonomik sermaye anlamında en güçlü olanlardır.

Ekonomik sermaye yalnızca kendisinin özgül sermaye türü olduğu toplumsal alanlarda değil, [gücü değişmekle birlikte] hemen hemen her alanda ve toplumsal hayatın her alanında kendini geçerli kılmaya muktedir, temel sermaye türüdür. Ekonomik sermaye kültürel sermayeye de, toplumsal sermayeye de dönüşebilir; hatta aileler, ekonomik sermayelerini eğitim vasıtasıyla kültürel sermayeye dönüştürme yolunu seçebilirler; eğitim düzeyi toplumsal hiyerarşide daha yukarı çıkıldıkça artar ve “yüksek öğretimde en çok temsil edilen kesimler, aynı zamanda toplumun çalışan sınıfında en az temsil edilen kesimlerdir” (Bourdieu & Passeron, 2015:13-15). Bu durum ekonomik sermayenin eğitim vasıtasıyla kültürel sermayeye dönüştürülmesini açıklamakta Bourdieu’nün temel argümanlarından birini oluşturmaktadır.

Her ne kadar ekonomik sermaye hususunda yakın bir noktada olduğunu belirtmiş olsak da, Bourdieu sermaye üzerine düşüncesinde Marx’tan son derece kilit bir noktada ayrılır: ona göre toplumsal hiyerarşiyi [Marxist argümanın iddia ettiği üzere] salt ekonomik sermaye ve bu sermayeye sahiplik değil, onun karşısına konumlanan kültürel sermaye ve bu iki sermaye türünün arasındaki ilişki belirler, ekonomik kârın maksimize edilmesi isteği [ekonomik kâra ilgili olma durumu] kendisinin tam karşısında konumlanacak olan bir ilgisizlik hâli olmadan düşünülemez (Bourdieu, 1986:47). Ekonomik çıkara veya bir başka deyişle kâra ilgisiz olma durumunda ise Bourdieu sosyolojisinin en kilit kavramlarından biri olan [ve alttaki başlıkta sanat alanıyla olan ilişkisini irdedeceğimiz] kültürel sermaye karşımıza çıkmaktadır.

Sanat alanında hâkim sermaye türü kültürel sermaye olarak karşımıza çıksa da, sanat alanında bulunabilmenin temel ilkesi olan ekonomik çıkara ilgisizlik hâlinin sürdürülebilmesi için öncelikle ekonomik dünyanın ve ekonomik ihtiyaçların bağlayıcılığından [görece] bir kopuş yaşayabilmek gerekmektedir. Bourdieu’nün sözünü ettiği bu kopuş, bizi “ekonomik çıkara ilgisiz olmak için ekonomik çıkar gütmeyi gerektirmeyecek kadar çok para sahibi olmak gerekir” gibi totolojik bir önermeye götürür. Medeniyetin tarihi düşünüldüğünde bu önermenin reddedilmesinin mümkünatı

olmadığı gerçeği bize kendini göstermektedir. Antik Yunan'ın filozoflarından Ortaçağ'ın din adamlarına, Rönesans'ın büyük sanatçılara ve günümüzde sanat, hatta akademik, bilimsel alanlar gibi tüm kültürel üretim alanlarına genişletilebilecek bir yelpazedeki toplumsal eyleyicileri birleştiren bir şey vardır: varoluş koşulları içinde tüm hayatları boyunca fiziksel emekte bulunmaları zorunluluğuna olan uzaklık. Bir başka deyişle, ekonomik zorunluluktan kurtuluş [ve ekonomik dünyanın çıkarlarından kopuş] yine ekonomik sermayenin belirli bir birikimini eyleyicilere şart koşar (Bourdieu, 1996:261); yani ekonomik sermayenin boyunduruğunu kırmanın anahtarı, yine ekonomik sermayedir.

1.2.2.2. Kültürel Sermaye

Sanat alanında hâkim sermaye türü olarak karşımıza çıkan kültürel sermaye dolaşıma girdiği alana bağlı olarak dini, bürokratik, politik, bilimsel sermaye gibi farklı biçimler hâlini alabilir ve farklı alanlarda o alanın yapısına uygun bir kültürel donanımı ifade eder. Kültürel sermaye, eyleyiciler üzerinde üç şekilde var olur: Bedenselleşmiş kültürel sermaye, nesneleşmiş kültürel sermaye ve kurumsallaşmış kültürel sermaye (Göker, 2014a:282).

Kültürel sermayenin bedenselleşmesi (bedende toplanması), dışsal kaynakların bireyin içsel bir parçasına dönüşmesi, bireye aktarılması, yani habituslaşması sürecidir. Bu aktarım, anlık veya kısa süreli bir süreç içinde gerçekleşmez, isteğe bağlı değildir, satın alınamaz veya (soyluluk ünvanları gibi) bahşedilemez (Bourdieu, 1986:48). Bedenselleşen kültürel sermaye, çocukluktan itibaren ailenin sosyal konumuna göre öğrenilen dil ve yazı kullanma biçimleri, beden farklı bağlamlarda kullanma tarzları (bu bağlam; oturma, yürüme, yemek yeme vb. eylemlerde bedenin kullanımını olarak açılabilir) özelliklerle kazanılır (Göker, 2014a:282). Bu anlamda, bedenselleşmiş kültürel sermaye bireyin habitusu hâlini almakta, bir bakıma habituslaşmaktadır.

Nesneleşmiş biçimdeki kültürel sermaye ise kitaplar, resimler, heykeller gibi çeşitli nesnelere biçiminde var olur. Bourdieu'ye göre "her maddi miras, aynı zamanda kültürel bir mirastır" ve bir ailenin sahip olduğu şeyler *-aile malları-* ailenin fiziksel eskiliği ve sürekliliğini tescillemenin yanında, süreklilik teşkil eden toplumsal kimliğini

de benimsetir (Bourdieu, 2015a:121). Yani, bireylerin ailelerinden miras yoluyla elde ettikleri şeyler, toplumsal uzay içinde buldukları konumu belirleme özelliğine sahiptirler. Bu şeyler yalnızca ekonomik değil, simgesel bir değere de sahiptirler.

Nesneleşmiş kültürel sermaye, hızlı bir biçimde ekonomik sermayeye dönüştürülebilir (örneğin, bir resim koleksiyonu satışa çıkarılabilir). Yani nesneleşmiş kültürel sermayeye hem maddi olarak (ekonomik sermaye yoluyla) hem de simgesel olarak (kültürel sermaye yoluyla) sahip olunabilir. Ancak, bunlara sahip olmak yalnızca ekonomik sermayeyle sağlanabilse de, spesifik amaçlarına uygun kullanabilmek için bedenselleşmiş kültürel sermayeye ulaşım gereklidir (Bourdieu, 1986:50). Burada Bourdieu'nün yapmakta olduğu ayırım şu yöndedir: Bedenselleşmiş anlamda yeterli kültürel sermayeye sahip değilseniz, ekonomik sermaye yoluyla elde ettiğiniz kültürel nesnelere salt birer zenginlik göstergesi olarak kalacaklardır.

Kültürel sermayenin üçüncü ve son hâli olan kurumsallaşmış kültürel sermaye ise, bedenselleşmiş kültürel sermayenin biyolojik sınırlarını, yani taşıyıcısının ve ailenin ömrünü aşmasını sağlayan ve toplumsal eşitsizlikleri en şiddetli biçimde üreten kültürel sermaye hâlidir; Bourdieu, kültürel sermayenin bu hâlini açıklarken Merleau-Ponty'den şu alıntıyı yapar: “yaşayanlar, ölülerini yas tutma ritüeli ile kurumsallaştırırlar” (Bourdieu, 1986:50). Kültürel sermayenin kurumsallaşma yoluyla yeniden üretilmesi ve bu bağlamda toplumsal eşitsizlikleri yeniden üretmesinin en büyük aracı eğitim ve daha somut bir biçimde okuldur.

Okul ve kültürel sermayenin yeniden üretimi arasındaki ilişki basitçe şöyle açıklanabilir: Aileler, sahip oldukları kültürel ve ekonomik sermayenin büyüklüklerine göre değişen bir oranda, çocuklarının eğitimine yatırım yaparlar. Okul tam da bu noktada devreye girer ve kültürel sermayeyi miras yoluyla edinmiş olanları, bundan yoksun olanlardan ayırarak eğitim sayesinde edinilebilecek belirli yeterlilikleri (en üst düzey okullardan mezun olduğuna dair diplomalar veya o okuldan mezun olma ünvanları gibi) belirli zümrelerden gelen öğrencilere açık tutup, diğerlerinin yolunu kapatarak kültürel sermaye bağlamında eşitsizliklerin yeniden üretimini sürekli kılar (Bourdieu, 2015b: 35-36).

Sanat alanı ve kültürel sermaye arasındaki bağıntı aslında son derece açıktır: kültürel sermaye bir sanat alanını meydana getiren tüm alt alanları [ve bu alt alanların toplumun gözündeki yansımaları olan sanat türlerini] birbirlerinden ayırır, sanatın en “yüce” biçimleri en yoğun kültürel sermaye taşıyıcılarına açırken, “bayağı” sanata doğru gidildikçe eyleyicilerin kültürel sermayelerinde bir azalma görülmektedir (Bourdieu, 2004:86). Sanat alanının yapısını belirleyen de tam olarak bu karşıtlıktır: bireyin kültürel sermayesi onun beğenilerini, dolayısıyla da bir sanat alanındaki konumunu belirleyen en önemli araçtır. Bourdieu neden halk sınıflarının bayağı beğeniye, hâkim sınıfların ise yüksek beğeniye eklemelenmeye yöneldiğine dair açıklamasını sahip olunan kültürel sermayenin yoğunluğu ile açıklamaktadır. Bir başka deyişle, Bourdieu’ye göre işçi sınıfına mensup birinden Chopin’in *Nocturne op.9* adlı eserini dinlemesini bekleyemeyiz; çünkü o, sahip olduğu kültürel sermaye ve habitusun karşılıklı ilişkisi içerisinde Chopin dinlemeyi değil, Chopin dinleyenlerden uzaklaşmayı öğrenir. *Ayrım* budur, toplumsal eşitsizliklerin temelinde bu yatar: toplumsal sınıflar, maddi varoluş koşullarını sürdürebilmek için kendilerine ait uzamı koruma eğilimindedirler, ve bu koruma eğilimini sürekli olarak yeniden üretime sokacak şey diğer sınıflardan kendini ayırma ve kendi kültürel pratiklerini yüceltirken, onların pratiklerinden uzaklaşma duyusudur (Bourdieu, 2015a:62). Kültürel sermayenin temelini oluşturduğu bu sistem, her toplumsal sınıfın kendi kültürel pratiklerini [diğerlerinden ayrımını belgelemek adına] yeniden üretmesini, böylece her sınıfta yeniden üretilen bu pratiklerin sınıfları yeniden üretmesini sağlayacaktır. Kültürel sermaye hem ekonomik sermayeye, hem toplumsal sermayeye, hem de simgesel sermayeye dönüşebilmesi açısından Bourdieu sosyolojisinde son derece önemli bir yer tutmaktadır.

1.2.2.3. Toplumsal Sermaye

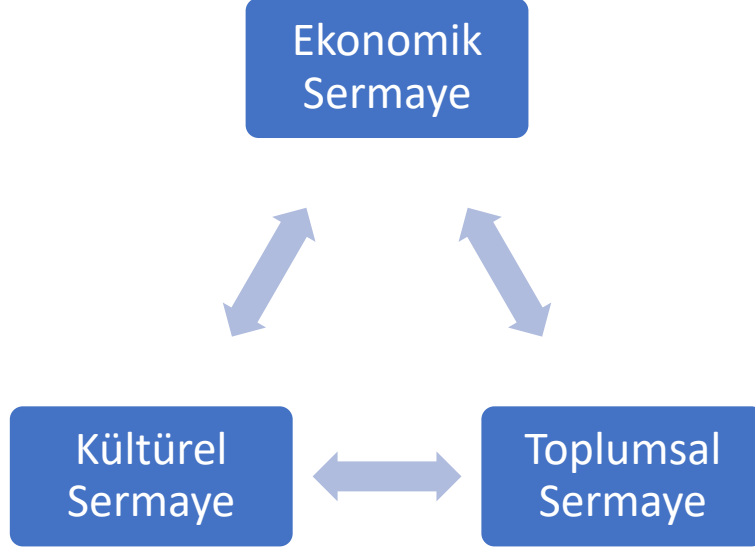
Bir başka sermaye türü olan toplumsal sermaye, eyleyicilerin tanıma ve tanınma yollarıyla elde ettikleri, görece kurumsallaşmış bir ilişkiler ağı vasıtasıyla erişebilecekleri, bu eyleyicilere bir kolektivitinin (kolektif bir biçimde sahip olunan bir sermayenin, yani bir grubun üyesi olmanın) sağlayacağı avantajları sağlayan, mevcut veya potansiyel kaynaklar olarak tanımlanabilir ve bu ilişkiler hem pratik bir biçimde

hem de kurumsallaşmış (mensup olunan ailenin ismi, mensup olunan sosyal sınıf gibi) bir biçimde var olabilirler (Bourdieu, 1986:51).

Bu durumda söyleyebiliriz ki, toplumsal sermaye bir nevi tanıdıklar ağıdır. Bu ağ, aslında toplumsal dünyada tüm eyleyicilerin şöyle ya da böyle dâhil olduğu bir ağıdır. Örneğin, insanlar iş ararken bu süreci tek başlarına yürütmek yerine, eğer sahiplerse tanıdıklarını dâhil etmeyi -araya tanıdık sokmayı- tercih edebilirler. Çünkü bu eylem, tek başlarına muhtemelen ulaşamayacakları veya ulaşmak için fazladan zaman ve çaba harcamalarını gerektirecek işlere ulaşmalarını ve bunu görece kısa bir sürede yapmalarını sağlar. Nüfuzlu bir aileye mensup bir kişi, ailesinin hâlihazırda kurmuş olduğu toplumsal ilişkiler (ve bu ilişkilerin içine doğmuş olması) yoluyla, iyi bir yerde iş bulabilir. Sahip olunan nüfuzun, hâkim konumlara erişimi tek başına sağlamakta zorlanacağı ailelere mensup olmayan bir başka kişi ise aynı işe ulaşabilmek için, sahip olduğundan farklı ve daha kapsamlı toplumsal ilişkiler kurmak durumunda kalacaktır.

Toplumsal sermaye bir tanıdıklar ağı olarak anlaşılabilir, fakat bireyler bu ağ nasıl elde ederler? Sermaye türlerinin dönüşümlü ilişkisi ile düşünüldüğünde (bkz. Şekil 3) toplumsal sermayenin de kültürel ve ekonomik sermayeyle olan bağı görülebilir: ekonomik sermayenin taşıyıcıları da kültürel sermayenin taşıyıcıları da [sahip oldukları habitus vasıtasıyla] kendi gerçekliklerini üretirler ve kendi yaşam biçimlerini meşrulaştırırlar; böylece kendi varoluş koşullarını varoluş sebepleri hâline getirirler (Bourdieu, 2015a). Böyle bir toplumsal dünyada yukarıda bahsettiğimiz anlamıyla bir tanıdıklar ağı edinmek için potansiyel tanıdıkların bulunduğu alanlarda bulunmak gereklidir ve daha önce de belirttiğimiz üzere kültürel sermaye veya ekonomik sermaye üzerinde belirli bir birikime sahip olmak da bu alanlara girişin temel koşullarından biridir.

Şekil 3. Sermaye Türleri Arasındaki Dönüşümlü İlişki.



Toplumsal sermaye, Bourdieu sosyolojisinde ismini en net karşılayan kavram olarak görülebilir, ancak gözden kaçırılmaması gereken, özellikle de sanat alanı düşünüldüğünde toplumsal sermayenin büyük önemi gözlerimizin önüne serilir. Bir tanıdıklar ağı olarak toplumsal sermaye ekonomik ve kültürel sermaye ile girdiği ilişki içerisinde bir çarpan görevi görebilir. Bir başka deyişle, bireyler çıkarlarına ulaşmakta kullanabilecekleri toplumsal ağları oluşturan diğer bireylerin ekonomik ve kültürel sermayelerinden, kendi ekonomik ve kültürel sermayelerinin verimlerini çok eşitsiz bir biçimde arttıracak biçimde fayda sağlayabilirler (Jourdain & Naulin, 2016:107).

Bu husus, bir bağlamda sanat alanının yapısındaki bir gediği gösterir niteliktedir. Söz konusu gediğin ne olduğunu biraz açacak olursak söyle söyleyebiliriz: ekonomik sermaye ve kültürel sermayenin belli bir birikimine sahipliği [alana girebilmek için] eyleycilere şart koşan sanat alanı bir yandan bir başka giriş yolunu (buna bir arka kapı da diyebiliriz) açık bırakıyor olabilir. Toplumsal sermaye bireylerin ulaşabilecekleri tanıdıklardan oluşan bir ağ ve bu ağ diğerlerinin ekonomik ve kültürel sermayelerinin kudretini bireye açan bir şey ise, buradan şu çıkarımı yapabiliriz: sanat alanına kültürel ve ekonomik sermaye bakımından yetersiz bir birikime sahip olan kimi eyleyciler de girebilirler. Bu, özellikle sanatın bayağı biçimlerinin oluşturduğu büyük ölçekli üretim alanında mümkün görünmektedir. Popüler müziği ele alalım, örnek verecek olursak

mankenlikten veya oyunculuktan “şarkıcılığa” geçiş yapan birçoklarının hikâyesi toplumsal sermayenin bir çarpanı olarak, ekonomik ve kültürel sermayenin bir manipülatörü olarak değer kazanması şeklinde okunabilir. Sözünü ettiğimiz insanlar müzikal olarak büyük yetenekler midir? Birçoğu için bu sorunun cevabını hayır olarak verebiliriz; yetenekli olsalardı, yaptıkları ilk albüm bir başarı kazanır, sonrasında da yeni albümler de yapıyor olurlardı.

Ancak verdiğimiz örnekteki kişiler, müzisyen olmamalarına ve müzikal yeteneklerinin sınırlı olmasına rağmen bir şekilde bir albüm yapmayı ve sanat alanına [belli bir süreliğine de olsa] dâhil olmayı başarabilmektedirler; ki yine müziği düşündüğümüzde, müzikal anlamda yetenekli olan ve müzisyen olarak tabir edilebilecek pek çok insan, herhangi bir albüm yapmadan, bir müzisyenliği veya stüdyo müzisyenliğiyle yaşamını sürdürmektedir. Zira onların toplumsal sermayeleri diğerleri kadar güçlü ve yoğun değildir; taraflardan biri müzik sektöründe sözü geçen –ekonomik ve kültürel sermayesi yüksek olan, yatırımlarını buna uygun yapan- müzik prodüktörlerini tanıyabilir, tanımıyor olsa bile, sahip olduğu toplumsal sermaye – tanıdıkları ağı- ile onlara ulaşabilir ve bir şekilde müzik alanına bir eyleyici olarak girebilecek koşulları üretebilir. Toplumsal sermayesi yeteri kadar güçlü değilse, söz konusu örneğimizdeki müzisyen, yalnızca sahne aldığı yerel mekânlardaki dinleyiciler ve yakın çevresi tarafından takdir edildiği –sesin ne güzel, aynı orijinali gibi söylüyorsun, grubunuz çok iyi çalışıyor, tebrikler- ve ekonomik anlamda son derece kısıtlı bir karşılık aldığı işine devam etmek durumunda kalacaktır.

Bourdieu, toplumsal sermayenin [sanat alanında] böyle bir işlevi olduğundan bahsetmemektedir, ancak yapabileceğimiz çıkarımlar bu fikirleri de zihninizde canlandırmaktadır. Toplumsal sermayenin bir anlamda sanat alanının –varoluşunun temeline sanatın pirüpaklığını, dünyevi olan her şeyden uzaklığını ve sanatsal yaratım gücünün yüceliğini yerleştiren sanat alanının- arka kapısı olduğunu söyleyebiliriz.

1.2.2.4. Simgesel Sermaye

Dördüncü ve son sermaye biçimi olan simgesel sermaye ise diğer sermaye türlerinden farklı bir sermaye olarak değil; bu sermaye türlerinden herhangi birinin “algı

kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçimdir” (Bourdieu & Wacquant, 2016:108). Bir başka deyişle simgesel sermaye, bir sermaye biçiminin belli bir özelliğini tanıyabilecek özelliklerle donanmış eyleyicilerin gözlerinde aldığı biçim olarak anlaşılabilir (Bourdieu, 2015b:111).

Simgesel sermaye, ekonomik çıkarlara ilgisiz olma ve böylece ekonomik sermayenin dönüştürülmüş bir biçimi olarak addedilmekten kaçınma durumu ve bunun sistematik biçimde yinelenmesini içeren bir yanlış tanıma süreciyle meşrulaşır (Moore, 2008:104). Söz konusu yanlış tanıma süreci, aslında yukarıda bahsettiğimiz anlamıyla bir sermaye türünün algı kategorileriyle kavranmasını içeren sürecin kendisidir. Bu yanlış tanıma sürecinin sonucunda, eyleyiciler sahip oldukları sermayeyi, içinde buldukları alanda simgesel bir hiyerarşi kurmanın bir aracı biçimine dönüştürebilirler.

Bourdieu'nün sosyolojik anlayışında simgesel sermayenin sanat alanında son derece önemli bir yeri vardır. Şöyle ki, simgesel sermaye, alanda sahip olunan kozların işaret ettiği çıkarların üzerini örtmekte ve buna sahip olan eyleyicilerin diğerleri üzerinde kurmayı amaçladıkları tahakkümün farklı biçimlerine olanak sağlar (Göker, 2014a:284). Sanat alanının özerk konumunu kazanma sürecinde, ekonomik dünya ve ekonomik sermayenin işleyişi tersine çevrilmiştir; bu alandaki eyleyiciler [ekonomik] çıkarsızlığı bir çıkar biçimine dönüştürmüşlerdir (Bourdieu, 1996:216) ve bu alanın belli alt alanlarında iktidar mücadeleleri, özel, simgesel biçimler üzerinden verilir. Bu simgesel mücadele biçimlerini oluşturucu bir araç olarak simgesel sermaye, esasında kültürel sermayenin [yukarıda bahsettiğimiz üzere, habitus tarafından inşa edilmiş, bireye içkinleştirilmiş olan algı kategorilerince algılanabileceği biçimde] dönüştürülmüş bir hâli olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu, aslında şu demektir: Sanat alanındaki kimi eyleyiciler, prestij sahibi olarak - simgesel sermaye- paranın -ekonomik sermaye- tahakkümünü kırmaya yönelik bir refleks geliştirebilirler; yani simgesel sermaye, sanat alanında prestij kazanma ve takdir edilme biçiminde var olmaktadır. Bu sebeptendir ki [özellikle de sanatın yüce biçimlerinin savunucuları] sanatsal yaratım gücünü ve sanatçının bu dünyanın-dışında-olması hâlini savunurlar. Bu sebeptendir ki Bourdieu'nün büyük eseri *The Rules of Art*'ın önsözünde

belirttiği gibi sanatın bozulmaması gereken bir büyüğü olduğuna ve bu büyüğün bozulmasının sanatın özüne [ve sanatçıya, o özden pay alan ve ona pay veren büyük yaratıcıya] bir saldırı olarak nitelerler (Bourdieu, 1996:xvi).

Toparlayacak olursak: sermaye, alandaki eyleyiciler arasındaki mücadelelerde hem elde edilmek istenen şey, hem de bu mücadelenin aracı olacak bir biçimde konumlanmıştır. Eyleyiciler üzerine eşit olarak dağıtılmamış olan sermaye, alandaki eşitsizliklerin başat üreticisi olmakla birlikte, bu eşitsizlikler neticesinde belirli eyleyicilerin elde ettikleri konumları korumalarına ve diğerlerinin de bu konumları elde etmeye yönelik eylemlerin itici gücüdür. Bir alanın yapısını belirleyen mücadeleler, eyleyicilerin sahip oldukları sermaye ve bu sermayeyi nasıl kullanacaklarına yönelik kararlarını ve pratik eylemlerini yönlendiren (daha önce de bahsedildiği üzere, eyleyicinin habitusu tarafından yönlendirilen) stratejiler etrafında şekillenir (Bourdieu, 2016b:109). Bu noktada alan, habitus ve sermaye kavramları arasındaki [pratiğe dönük eylemi olanaklı kılan] bağ oldukça açık bir biçimde görülmektedir.

Sanat alanında ise her ne kadar hâkim sermaye türü kültürel sermaye [ve onun sanatsal algı kategorileri içerisinde dönüştürülmüş biçimi olan simgesel sermaye] olarak görülse de, ekonomik sermaye –ekonomik çıkara ilgisiz olma hâlinin sağlayıcısı olarak, kendi yarattığı bağlardan kopabilmenin aracı da yine kendisi olan ekonomik sermaye- ve toplumsal sermaye –sanat alanına kâh gerekli yeterliliklere sahip olmadan dâhil olabilmenin bir aracı olarak sanat alanının arka kapısı diye niteleyebileceğimiz, kâh bu alanda bulunan eyleyicilerin hiyerarşinin tepesine doğru hareketinin bir katalizörü olarak niteleyebileceğimiz- de sanat alanında işler durumdadır, onların işlevleri düşünülmeden sanat alanının büyüğünü bozmak mümkün değildir.

1.2.3. Sanat Alanında Çıkar, Illusio ve Doxa

Çalışmamızın önceki bölümlerinde bahsettiğimiz alan, habitus ve sermaye kavramları birbirlerine bağlanmadan ve hepsi birlikte düşünülmeden Bourdieu sosyolojisi (alan teorisi) anlaşılabilir. Bu bölümde, yukarıda sözünü ettiğimiz temel kavramları birbirlerine bağlar nitelikte, bir başka deyişle bir alanı yaşar hale getiren kavramlar olan çıkar, illusio ve doxa kavramlarını açıklayacağız. Aynı zamanda, onun atfettiği anlam ile

bu kavramların sanat alanında ne ifade ettiklerini ve bireyin eylemini nasıl yönlendirdiklerini –böylece bir alanı oluşturan konumlar arasında nasıl tercih yapıldığını, yani sanat alanının hiyerarşik düzeninin ortaya çıkışını- ve bu birey-eylemlerinin eşitsizlikleri nasıl ürettiklerini tartışacağız.

1.2.3.1. Çıkar

Bourdieu'ye göre insan eylemini yönlendiren en önemli itki çıkar itkisidir, ancak çıkar, eyleyiciler tarafından hesaplanan bir biçimde tezahür etmez; aksine, tam da akılcı aktör kuramlarının önerdiği davranış modellerinin tersi bir biçimde, eyleyicilerin eylemlerini yönlendiren çıkar örtüktür, bilinç-dışıdır ve toplumu oluşturan herkesin içine gömülü bir biçimde eylemlerini yönlendirir (Swartz, 2015:100). Aynı zamanda Bourdieu çıkar kavramını bilinç-dışı bir düzleme taşıyarak öznelci sosyolojiye olan eleştirel yaklaşımının temelini de sağlamlaştırmıştır; çıkar iradi hesaplamaların ürünü değildir, kaynaklara ulaşmak için tüm eyleyicilerin yapması gerekenleri kodlayan, yapının ve failin ortak bir ürünüdür. Onun kendi deyişiyle “çıkar yoktur; çıkarlar vardır, zaman ve mekâna göre değişen, neredeyse sonsuz” (Bourdieu, 2016b:161).

Bourdieu için çıkar kavramı, ilk olarak insanlar arasındaki ilişkiler konusunda çıkarsız olma durumunun yarattığı büyüğü görüden bir kopma aracıdır; örneğin entelektüel alan gibi, çıkarlardan arınmış olmanın kusursuz bir tasvirinde dahi eyleyicilerin hedefleri vardır ve bu hedefler çıkarları kışkırtırlar (Bourdieu, 2001:128-129). İkinci olarak ise, sosyolojinin temelinde yer alan; eyleyicilerin herhangi bir nedeni olmayan davranışlarda bulunmayacakları, yani rasyonel veya değil, eylemlerini yönlendiren nedenler olduğu varsayımı da çıkar kavramı ile temellendirilir (Bourdieu, 2015b:141-142). Eyleyiciler o anki durumun şartlarınca belirlenen ve alandaki konumlarını güçlendirmek için eylemlerini belli bir biçimde gerçekleştirmelerini sağlayan bir çıkara sahiptirler; bir başka deyişle, eyleyicilerin eylemlerini yalnızca habitusları ve içinde buldukları alanın şartları arasındaki etkileşimler değil, bunlarla birlikte bilinç-dışı bir kâr hesabı da yönlendirir (Grenfell, 2008b:154).

Bir alanın varlığı, eyleyiciler üzerinde söz konusu sermayenin değeri ve meşruluğuyla ilgili bir inancı bir ön gereklilik olarak sayarken, aynı zamanda işleyişi

içinde bu inancı üretir. Bu meşru çıkar, alanın kendisini üreten tarihsel süreçlerce ortak olarak üretilir. Yani çıkar, a priori olarak eyleyicilerin içinde bulunan bir dürtü değildir, toplumsal koşullar altında ve alanların özgül sermayelerince, özerkliklerine göre değişen bir biçimde üretilen bir itkidir (Jenkins, 2007:85).

Sanatçının çıkarı var mıdır? Bourdieücü bir yaklaşımla, sanatçının [salt sanatsal eyleme dönük] bir çıkarı olup olmadığının cevabını veremeyiz, zira yukarıda da belirttiğimiz gibi çıkar, insan eylemini yönlendiren ve tarihsel olarak inşa edilmiş, her eylemde görebileceğimiz temel itkidir. Şöyle söyleyebiliriz ki, bireyi sanata ve sanat alanına yönelten sebebin altında, birey eylemini yönlendiren çıkar güdüsü ile sanat alanının bireye sunduğu [ve bir sonraki bölümde bahsedeceğimiz, çıkarın özel bir biçimi olan] *illusio* arasında ortaklık vardır; tıpkı diğer alanlarda olduğu gibi.

Şöyle söylenebilir ki, insan eylemi çıkardan bağımsız olarak düşünülemez; toplumsal eyleyicilerin (bireylerin) sahip oldukları çıkar güdüsü habitusları tarafından yönlendirilir ve nihayetinde her eyleyici çıkarı uğruna belli toplumsal alanlarda oynanan oyunlara giriş ve yatırım yapar. Böylece, Pierre Bourdieu kendi Homo Economicus'unu yaratmış olur; simgesel veya maddi, hangi sermayeye ve hangi amaca yönelik olursa olsun toplumsal alanlarda oynanan tüm oyunlar eyleyicilerin çıkarları ile ilgilidir. Eyleyicilerin çıkarını bir alana yönelten duyu ise *illusio* olarak karşımıza çıkar (Bourdieu, 2016b:140).

1.2.3.2. *Illusio*

Bourdieu sosyolojisinde çıkar kavramının özelleşmiş bir biçimi olarak düşünülebilecek olan *illusio*, bir anlamda oyuna* yapılan yatırımdır, eyleyicileri oynanan oyunun içine çeker ve belli çıkarları doğrultusunda oyuna yatırım yapmalarını sağlar, onların alanda nelerin kazanılıp kaybedileceği üzerinde mutabakata varmalarını sağlar (Bourdieu, 1996:228) ve bu anlamda, çıkar kavramının tamamlayıcısıdır. Her alanın tarihsel sınırlılığı içerisinde üretilen özgül çıkarları, onun deyişiyle “kendini oyuna

* Çalışmamızın alan kavramı ile ilgili açıklama yapılan bölümünde belirtildiği üzere, Bourdieu alanı bir oyuna benzetir (Thomson, 2008:68) Burada biz de, oyun kavramını kullanırken kendisinin alan kavramını açıklarken başvurduğu oyun analogisine referans yapmaktayız.

kaptırmayı” ifade etmektedir; her alan özgül bir çıkar biçimini ve bu alanda kazanılıp kaybedileceklerin değerini belirleyen, alanın kurallarına pratik bir hâkimiyet olan *illusio* ’yu üretir (Bourdieu & Wacquant, 2016:104-106).

Farklı alanlarda farklı biçimlerde üretilen *illusio*, eyleyiciler ve alan arasındaki bağı şu şekilde kurar: Hedefleri, eyleyicilere ortak bir biçimde kabul ettirir. Alanda edindikleri konumları korumak isteyen, muhafazakâr stratejiler izleyen baskın eyleyiciler ve gruplar da, bu konumları ele geçirmek isteyen, yıkıcı stratejileri benimsemiş devrimci nitelikteki eyleyici ve gruplar da alan tarafından istenen şeylerin özünü kabul etmiş olurlar. Bir anlamda, *illusio* eyleyicilerin neden anlaşmazlık yaşadıkları konusunda anlaşmalarını sağlar (Bourdieu, 2015b:144-145).

Şu hâlde *illusio*, çıkar kavramı ile birlikte, bir alanla ilişkisi olan tüm failerin paylaştığı ortak bir çıkarlar dizisine işaret etmektedir ve yukarıda bahsedilen anlamıyla bu ortak çıkar, alanda mücadele eden tarafların ne uğruna mücadele ettikleri üzerine mutabakata varmalarını sağlayan *doxa*’nın bir parçasıdır (Bourdieu, 2016a:140). Eyleyicilerin, pratikteki eylemlerini yönlendiren kişisel çıkarları vardır. Her alana özgü bir biçimde üretilen *illusio* ise, alan ve eyleyici arasında ontolojik bir bağ kuran, alanda nelerin kazanılıp kaybedileceğini belirleyen ve eyleyicileri çıkarlarına göre bu alanlara yatırım yapmaya, yani oyunun içine girmeye ve oynamaya yönelten şeydir; *illusio* bireyin çıkarını tahrik ve manipüle eder; onu alana çeker ve oyuna katılmasını sağlar.

Genel anlamıyla *illusio* üzerine Bourdieu’den öğrendiklerimizden sonra sormamız gereken soru şudur: sanat alanı nasıl bir *illusio* yaratır ki, bireyleri vadettiği kazançlara ulaşmak için oynamaları gereken oyuna katılmaya ikna eder? Sanat alanında *illusio* fetiş olarak karşımıza çıkar, ancak bu fetiş sanat eserine değil, sanat eyleminin değerine yöneliktir; sanat alanına dâhil olan tüm eyleyicilerin –sanat eserini üretenden tüketiciye kadar olan zincirin tüm halkaları; galeriler, basımevleri, plak şirketleri gibi- sanatın ve sanat eserinin değerine –bu değerın yüceliğine- dönük bir fetiştir Bourdieu’nün bahsettiği (Bourdieu, 1996:229-230).

Illusio’nun yarattığı bu fetiş –ki Bourdieu’nün fetiş kavramını kullanış biçimi aynı zamanda Marxist teoriden kopuşuna yönelik de bir göstergedir, fetişin metadan kopup

simgesel düzleme taşınması; aynı zamanda tüketenden üretime geçişi- sanatçıyı yaratılmamış bir yaratıcıya dönüştüren güç olarak karşımıza çıkar; bu sebeptendir ki sanatın sorgulanamazlığı ve anlaşılamazlığının yarattığı kutsallığın sürdürülmesi, sanat alanının varlığının temel koşullarından biri hâline gelmiştir. Sanatın sorgulanamazlığı ve anlaşılamazlığı, sanat alanını [sanatçıların nitelediği şekliyle] tüm dünyevi açıklamalardan (bu dünyevi açıklamalara tabi olmuş bir sanat, büyü bozulmuş, indirgenmiş, kirletilmiş bir sanat olarak nitelenir) koruyan bir hale gibidir (Bourdieu, 2016a:239-240).

Böylece Bourdieu'nün *illusio* ile ilgili fikirlerini sanat alanıyla birlikte düşündüğümüzde, *illusio*'nun sanat alanındaki işlevine dair şunu söyleyebiliriz: *illusio*, sanatçıya (sanat alanındaki eyleyicilere) ölümsüzlük vadeder, ona ölümü yenmenin yöntemini gösterir. Ölümü yenmeye muktedir olmayan insan, ancak böyle ölümsüzleşir: arkasında eserlerini bırakarak. Michelangelo'nun ölümünün üzerinden neredeyse beş yüzyıl geçmiştir, ancak *Davut Heykeli* ayakta ve Sistine Şapeli'nin tavanında *Adem'in Yarattılışı* tüm ihtişamıyla durmaktadır, James Joyce yarım yüzyıldan biraz fazla yaşamıştır ancak *Ulysses* ile bıraktığı mirası tüm dünyada edebiyat tarihinin en önemli – ve anlaşılmaz- eserlerinden biri olarak adını yaşatmaya devam etmektedir... Örnekler çoğaltılabilir, fakat biz çalışmamız gereği *illusio* kavramına dönecek olursak, sanat eylemi ve sanat alanı ile ilgili belki de en önemli kavramlardan biri olduğunu söylememiz gerekmektedir: o, sanata kutsallığını veren kolektif inanışın bir tezahürü; sanatı sanat-olmayandan, dolayısıyla sanatçıyı sanatçı olmayandan, yani normal insandan ayırır.

1.2.3.3. Doxa

Bourdieu, geleneksel toplumlarda doğal pratik ve davranışları anlamak amacıyla kullanmış olduğu *doxa* kavramıyla ilgili erken dönem çalışmalarında şöyle yazmıştır:

“Kurulu her düzen, kendi yapısının doğallığını üretmeye eğilimlidir ve bunu üretme eğilimi taşıyan tüm düzenler içinde en önemli ve en iyi gizlenmiş olanı nesnel olarak belirlenen şanslar ve eyleyicilerin niyetleri arasındaki diyalektik ilişki yoluyla var olan bir *sınır duygusu* veya daha genel adıyla *gerçeklik duygusudur*” (Bourdieu, 2007:164).

Yani doxa, toplumsal dünyanın sürekliliğini eyleyicilerin eylemlerini eylenebilir kılarak sürekliliğini sağlayan bir “histir”. Eyleyicilerin gündelik yaşama katılımları, kendilerinin ve diğer eyleyicilerin eylemlerin *yanlış tanımalarını* gerektirir, bu yanlış tanıma bir hata değil, pratik katılımın bir sonucu ve aynı zamanda ön koşuludur (Calhoun, 2014:100). Şöyle söylenebilir ki doxa, alanların ve toplumsal hayatın kalbine yanlış tanıma yoluyla kan pompalayan atar damarıdır.

Doxa'nın yanlış tanıma ile nasıl kurulduğuna ve sanat alanındaki temel işlevine dair somutlaştırıcı bir analogiyi, Bourdieu'nün sosyoloji anlayışının da temellerinde en önemli yerlerden birine sahip olan Max Weber'in müzik sosyolojisi üzerinden kurabiliriz. Ona göre, Batı rasyonalizminin en önemli göstergelerinden biri Batı müziğinin belirli ses aralıklarına göre oluşturulmuş armoni sistemidir: Batı müziğinin temel armonik dizisi bir notadan, aynı notanın oktavına giden on iki tondan oluşur; bu on iki tonlu dizide on ton arasında tam bir aralık var iken, iki ton arasında ise yarım aralık vardır (örneğin kalın do'dan ince do'ya giden, klasik do majör dizisi). Bu husus, Batı müziğini belirli bir sistem üzerine inşa edilmiş ve rasyonel olarak hesaplanabilir bir yapıya büründürür, Doğu müziğini oluşturan diziler ise tonlar arasında eşit ve hesaplanabilir aralıklar bulunmadığı için Batı müziği kalıplarının dışında bırakılır (Weber, 1958:11-13).

Bu hesaplanabilir ve birbirine çözülebilir armonik diziler, 1500'lü yıllardan itibaren yarattıkları sistematik hâkimiyet vasıtasıyla, adeta Batı müziğinin temelini oluşturmuşlardır: Batı müziği Bach ve Mozart'tan, rock ve caza uzanan süreçte bu sistemin üzerine inşa edilmiştir (Collins, 2017:93). Doxa tam bu noktada karşımıza çıkar diyebiliriz: Batı müziğine hâkim olan armoni sistemi o kadar doğal bir hâl almıştır ki, müzik alanında varolabilmek için müzisyenler bu kalıplar içerisinde eser verme düşüncesini, adeta üzerinde düşünmeden, bir ön kabul biçiminde uygulamaya koyarlar. Bu kalıpların dışında kalan müzik eserleri, oryantal, atonal, deneysel gibi birçok türde kategorize edilir ve klasik anlamıyla Batı müziğinin bir eseri olarak görülmek yerine, marjinal alt alanlara ait eserler olarak kabul edilirler.

Modern toplumlarda doxa, görece özerkleşmiş toplumsal mikrokozmoslar olan alanlarca dolaymlanan, eyleyicilerin doğal pratiklerini ve tutumlarını, içselleştirilmiş

olan sınır duygusu ve habitusları vasıtasıyla belirleyen, düşünümsel olmayan; sorgulanması düşünülmeyen ortak kanaattir ve yanlış tanıma yoluyla doxa'yı yaratan güç ilişkileri, doxa'nın etkisiyle yeniden üretilirler. Bir alanın en önemli yapı taşlarından biri olan doxa, nesnel toplumsal yapıları eyleyicinin gözünde, bir diğer deyişle habitusunda yeniden üreterek alandaki güç ilişkilerinin devamını sağlar (Deer, 2008:120-121). Doxa, alandaki diyalektik ilişkilerin sürdürülmesinin teminatı gibidir, tarafları birbirlerine [karşıtlık yoluyla] bağlayan en önemli kavramlardan biri olarak göze çarpar.

Sanat alanının eyleyicileri, sanatı bilimsel nesneleştirmeye kapatmaya eğilimlidirler, zira kutsal sanat bilimsel yöntemin dışındadır. Sanatsal yaratım gücünü şart koşan sanatsal eylem ve [bu gücün taşıyıcısı olarak diğerlerinden farklı olan, yaratıcı deha olan] sanatçı, sanatsal göze sahip olmayanlar tarafından anlaşılamayacağı gibi, bilimsel metoda dayanarak başka şeylere indirgenemez de (Bourdieu, 1996:186-188).

Böylece söyleyebiliriz ki, sanat alanının doxa'sını saptamak istediğimizde habitus, sermaye ve illusio kavramları ile onların aralarındaki ilişkileri düşünmemiz gerekmektedir: şayet [modern dünyada] doxa her alanda özgül bir biçimde dolayımlanıyorsa, onu saptayabilmek için alanlarda geçerli olan –o alana özgül olan– kavramlar arasındaki ilişkileri çözümlenmek gerekir. Sanat alanının doxa'sı bir tür kültürel kutsiyet biçiminde kendini gösterir; sanat alanının doxa'sı illusio'nun eyleyicilere vadettiği ölümsüzlüğün kültürel sermaye ve onunla dolayımlanan habitus yoluyla tüm alana yayılmasıdır; sanat sonsuzdur ve ölümsüzdür.

Çıkar kavramı, eyleyicileri bir alana girmek, o alandaki oyuna katılmak ve kazanılabilecek şeyler uğruna mücadele etmeye teşvik ederken, çıkarın özelleşmiş bir biçimi olarak da anlaşılabilen illusio her alanın farklı işleyiş dinamiklerine göre üretilir ve eyleyicileri alandaki mücadeleye, oyuna katılmaya davet eder. Illusio'nun büyüüne kapılan eyleyiciler, alandaki oyuna girmek ve oynamak için yaptıkları yatırımlarla ilgili şüpheye düşmezler (Bourdieu, 2016b:140). Doxa ise belirli bir alanda eyleyicilerin üzerine düşünmeksizin mutabık oldukları ortak kanaat olarak kendini gösterir ve habitus ile girdiği ilişki neticesinde eyleyicileri pratik eyleme yönlendirerek

söz konusu alanda eylemin devamını sağlayarak, yeniden üretiminde ve sürdürülmesinde pay sahibi olur.

Çalışmamızın şimdiye kadarki bölümlerinde Pierre Bourdieu sosyolojisinin en temel üç kavramı (ve bir başka deyişle, Bourdieu'nün temel düşünme araçları) olan alan, habitus ve sermaye kavramları, aynı zamanda onlarla girdikleri ilişki neticesinde belirli bir alandaki eyleyicileri pratik eyleme ve böylece bir alanı yapılandıran temel itki olan mücadeleye (zira unutulmamalıdır ki, Bourdieu sosyolojisinde eyleyiciler farklılaşmış habitusları ve ellerinde bulundukları farklı nitelik ve nicelikteki sermayeler neticesinde belirli amaçlara ulaşmak için farklı stratejiler geliştirirler) yönlendiren çıkar ve illusio; son olarak da belirli bir alanın yeniden üretilmesinin en önemli araçlarından biri olan, eyleyicilerin sorgulamaksızın uyum sağladığı ve alandaki genel-geçer kurallar olarak da düşünülebilecek olan doxa kavramı, sanat alanı ile karşılıklı ilişkileri içerisinde kazandıkları işlevler bağlamında açıklanmıştır.

Çalışmamızın bir sonraki bölümünde, kültürel üretim alanının genel özellikleri, karakteristikleri ve onun bir alt alanı alanı olarak -aynı zamanda bu çalışmanın konusunu oluşturan- sanat alanının yukarıda açıkladığımız temel kavramlar ile girdikleri karşılıklı ilişkiler neticesinde ortaya çıkan temel karakteristiklerine değinilecektir.

1.2.4. Kültürel Üretim ve Sanat Alanının Alametifarikası: Ekonomik Dünyanın Reddi veya Tersine Çevrilmiş Ekonomik Dünya

Çalışmamızın bu bölümünün “alametifarika” olarak adlandırılmasının çok temel bir sebebi vardır: Bourdieu sosyolojisinde kültürel üretim ve sanat alanlarının diğer alanlardan kendilerini ayıran çok ayırt edici bazı özelliklerinin olması. Kültürel üretim ve sanat alanı her ne kadar alanların temel yasalarına [bir ölçüye kadar] dâhil olsalar da, onları Bourdieu için özel kılan bazı özelliklerden bu bölümde bahsedeceğiz, söz konusu özelliklerden bahsederken bir önceki bölümde irdelediğimiz habitus ve sermaye kavramlarının bu özellikleri meydana getirmekteki etkileri ise gözden kaçırılmamalıdır.

En temel özelliklerden biri ile başlayacak olursak: kültürel üretim alanı, çalışmanın önceki bölümlerinde bahsetmiş olduğumuz iktidar alanıyla yapısal bir benzerlik gösterir: Sanat ile para (bir başka deyişle, kültürel sermaye ile ekonomik

sermaye) karşıtlığı üzerinde yapılanmış olan kültürel üretim alanında, iktidar alanını yapılandıran kültürel sermaye-ekonomik sermaye karşıtlığına özdeş bir çapraz yapı vardır. Bu karşıtlık, kültürel üretim alanında [sanat üzerinden örneklendirilecek olursa] prestiji yüksek ve simgesel olarak egemen olan “salt” sanat -Bourdieu burada mottosu sanat için sanat olan anlayışı kastetmektedir- ile, ticari başarıyı ve kitleler tarafından takdir edilmeyi vaadeden, “ticari sanat” arasındaki karşıtlık üzerinden yeniden üretilir (Bourdieu, 2015b:68). Burada salt sanat anlayışının kültürel ve simgesel sermayeyi, ticari sanat anlayışının ise ekonomik sermayeyi temsil ettiğini söylemek mümkündür; daha önce de belirttiğimiz üzere iktidar alanı da dâhil olmak üzere tüm toplumsal alanlar bu iki sermaye biçiminin çapraşık ilişkisi ekseninde yapılanmaktadırlar, kültürel üretim alanı da bu genel yasaya tabi olmakla beraber, alameti farikası bu tahakküm ilişkisinden kurtulmaya yönelik reflekslerinde ortaya çıkacaktır.

Çalışmamızın önceki bölümlerinde de belirttiğimiz üzere, kültürel üretim alanı, bu sermaye türleri ve dağılımlarının oluşturduğu hiyerarşinin bir sonucu olarak iktidar alanı içinde tahakküm altına alınmış bir konumda bulunur (Bourdieu, 1996:216). Bir başka deyişle, iktidar alanının hâkim sermaye türü olan ekonomik sermaye ve onun geçerlilik sağladığı ekonomik alan, kültürel üretim alanı ve onun alt alanlarına müdahale edebilir.

Bourdieu’ye göre söz konusu müdahale şöyle gerçekleşir: ekonomik sermayeyi ellerinde bulduran eyleyiciler, kültürel üretim alanındaki eyleyiciler üzerinde bir tahakküme sahip olabilir ve bu şekilde alanın özerkliğini kısıtlayabilirler; zira sermaye türlerinin iktidar alanındaki hiyerarşik konumlanması neticesinde, toplam sermaye hacmi yüksek olan ve bu sermaye hacminin çoğunluğunu ekonomik sermayenin oluşturduğu eyleyiciler karşısında, toplam sermaye hacimleri yüksek olsa da, bu sermaye birikiminin çoğunluğunu kültürel sermayenin oluşturduğu eyleyiciler tahakküm altındadırlar (Swartz, 2015:192-194).

Modern kapitalizmin gelişimini belirleyen üretim ilişkileri içerisinde ekonomik sermayenin kazandığı önem, kültürel sermayeye göre daha fazladır –zira hesaplanması kolaydır ve tüm temel ihtiyaçlara hizmet eder- (Bourdieu, 2016b: 169) ve ekonomik

sermayenin taşıyıcıları, kültürel sermayenin taşıyıcılarını çoğu zaman tahakküm altında tutabilirler. Bu hususu örneklendirmek gerekirse şöyle söyleyebiliriz: ekonomik sermaye anlamında güçlü olan biri bir sanat galerisi satın alabilir ve o galeride sergilenecek eserlerin niteliğini belirleyebilir, veya bir üniversitenin mütevelli heyet başkanı, o üniversitede görev yapan bilim insanlarının (ki onlar da kültürel üretim alanının bir alt alanı olan bilimsel alanın eyleyicileridirler) araştırma yapabilecekleri alanları [üniversite politikasına aykırılık argümanıya] kısıtlayabilir. Zira, en basit biçimiyle söylemek gerekirse, onlar patrondur; ve ekonomik sermayenin hâkim sermaye biçimi olduğu her alanda [ekonomik sermaye hacmi en yüksek eyleyiciler olarak] patronların sözü geçer.

Peki ekonomik sermayeye sahip eyleyiciler kültürel üretim alanı ve onun eyleyicileri üzerinde bir tahakküme neden gerek duyarlar? Bu sorunun cevabını somutlaştırabilmek adına, bir örnek olarak Medici ailesi ile Rönesans Avrupası sanatı arasındaki ilişkiyi gözden geçirebiliriz. Floransa'lı Medici'ler, soylu olmamalarına (bu bağlamda soylu olmamak, kültürel ve toplumsal sermayedeki *eksikliğe* işaret etmektedir) karşın zamanla sadece Floransa değil, bütün İtalya ve Avrupa üzerinde etkin olacakları bir konuma sanat sayesinde ulaşmışlardır. Soylu olmamalarının açığını sanata yaptıkları büyük yatırımlarla (bu yatırımlar öyle yatırımlardır ki, modern müze ve koleksiyon anlayışını ortaya çıkarmıştır) kapatarak iki Fransa kraliçesi, iki de Papa çıkaracak kadar büyük bir nüfuza ulaşmışlardır. Unutulmamalıdır ki, Medici'ler aynı zamanda büyük bankacıları. Bütün Avrupa'ya yayılan banka ağları içinde, Medici koleksiyonları para ile ortak bir şebeke üzerinden nakliye edilebilmiş ve yine aynı şebeke üzerinden işletilebilmiştir (Artun, 2015:9-11). Bourdieücü anlamda kültürel sermayeye ekonomik sermaye sahipliği üzerinden ulaşım bu örnekte açık bir biçimde görülmektedir.

Medici ailesinin yükselişi, kültürel sermaye ile ekonomik sermaye arasındaki karşıtlığın yanı sıra aralarındaki güçlü bağın da önemli bir örneğini teşkil eder. Kimi alanlarda iktidar sahibi olabilmek için salt ekonomik sermaye yeterli değildir, iktidar için kültürel sermaye de gerekir (özellikle Rönesans ile birlikte başlayan dönem düşünüldüğünde; yeterli ekonomik sermaye tamamlayıcısı bir kültürel sermaye olmadan iktidar için yeterli olmayacaktır, bunun yanında kültürel anlamda da güçlü bir mirasa sahip olmak gerekir -muktedir hiçbir zaman sadece ekonomik olarak zengin değildir, o

aynı zamanda en pürüpa olandır; bu durumda da iktidarını ekonomik sermayenin yanında kültürel sermaye birikimini de kullanarak, ve bu kültürel sermaye birikiminin simgesel biçimler alması ile meşrulaştırır-).

Kültürel sermaye birikimindeki açık, ekonomik sermayenin kültürel sermaye üzerindeki tahakkümü yoluyla kapatılabilir; yeterli ekonomik sermaye birikimi varsa, bireyler mükemmel sanat eserleri satın alabilir, sergiler ve galeriler düzenleyebilir, hatta tıpkı Medici'ler -veya modern dünyada Guggenheim'lar gibi- sanat müzeleri kurabilirler. Ancak çalışmanın önceki bölümlerinde de bahsettiğimiz üzere bu sanat eserlerini sadece satın almak onları kültürel sermayeye dönüştürmeye yeterli değildir; kültürel sermayeye yapılan ekonomik yatırım, ancak doğru habitus ve doğru koşulların varlığıyla gerçek anlamda kültürel sermayeye dönüştürülebilir (Bourdieu, 2015a:135-136).

Kullandığımız örneği baz alarak, Bourdieucü anlamda Medici'lerin bir çıkarı olduğunu söyleyebiliriz. Bu çıkar onlar için iktidar alanındaki en yüksek konumlara erişmek olarak karşımıza çıkar. Ancak yeterli ekonomik sermayeye sahip olsalar da, iktidar alanının çapraşık yapısı gereği yeterli kültürel sermayeye sahip olmadıkları için bu konumlara erişimleri olmayan Medici ailesi, özelleşmiş bir çıkar biçimi olan *illusio*'nun yarattığı büyüye kapılıp, kültürel sermaye eksikliğini gidermek için sanat alanına yatırım yapmış -oyunu oynamaya karar vermiş, masaya oturmuş- ve izledikleri stratejilerin habituslarınca doğru bir biçimde yönlendirilmiş olmasından dolayı, bütün Avrupa'yı kapsayacak bir sanat ve finans ağı üzerinden çok büyük bir siyasi güce erişmişlerdir.

Yukarıda da belirtmiş olduğumuz üzere kültürel üretim alanı iktidar alanında tahakküm altına alınmış bir konumdur, ancak aynı zamanda özgül gücü bu tahakküm ilişkisinde ortaya çıkar. Bourdieu, kültürel üretim alanını ekonomik dünyanın –ekonomik çıkara ilgili olma, kâr etmek isteme durumunun- tersine çevrilmesi üzerinde temellendirir ve onu daha önce de belirttiğimiz gibi “tersine çevrilmiş ekonomik dünya” (Bourdieu, 2004:29) olarak niteler. Ekonomik dünyanın tersine çevrilmesi deyişi, ekonomik alan ve kültürel üretim alanı arasındaki en temel farkı işaret eder niteliktedir: ekonomik sermayenin geçer akçe olduğu alanlarda çeşitli yatırım stratejileri ve biriktirdikleri

ekonomik sermayeyle maddi çıkarları elde etmek için mücadele eden eyleyicilerin aksine kültürel üretim alanında ve alt alanlarında bu türden bir yatırım biçimi yoktur; aksine, simgesel çıkarlar ve simgesel kâr üzerine yapılanmış kültürel üretim alanı, ekonomik çıkara ilgisiz olma durumu ile kendi [simgesel] ekonomik sistemini yaratır ve eyleyicilere dayatır (Bourdieu, 1996:216). Bu ekonomik sistem içerisinde eyleyiciler arasındaki mücadele tanınma, takdir edilme ve prestij kazanmaya; yani simgesel çıkarlara yöneliktir (Johnson, 2004:6-7); bir başka deyişle ekonomik çıkarlara ilgisiz olma durumu, sanatsal alanın kutsiyeti görünümüyle meşrulaştırılmış bir simgesel çıkar ekonomisinin ta kendisidir.

İşleyişini sürdürebilmek için eş zamanlı olarak hem ürünleri, hem de bu ürünlere olan ihtiyacı ekonomik pratiklerin reddi doğrultusunda üretmek durumunda olan kültürel üretim alanındaki mücadele, ekonomik alanla tüm ilişkileri de içeren çatışmalardan doğar. Bir başka deyişle, kültürel üretim alanı her ne kadar ekonomik alan ve ekonomik sermayenin tahakkümünü reddetmeye yönelik bir dizi dinamik üzerine yapılırsa da ekonomik sermayeden tam bir kopuştan söz edilemez. Ticari çıkarlara ve buna yönelik pratiklere sahip eyleyicilerin karşısında konumlanan ve başarıyı ticari değil, simgesel biçimler üzerinden inşa eden eyleyiciler olarak arasındaki mücadele, kültürel üretim alanının yapısını belirler; ticari olan ile olmayan arasındaki karşıtlık alanın her yerinde vardır ve alanın sürekliliğini sağlar (Bourdieu, 2004:82).

Bir kültürel üretim alanının özerkliği güçlendikçe, eyleyiciler arasındaki simgesel güç ilişkileri alanın içsel hiyerarşisinin belirlenmesinde daha çok söz sahibi olmaya başlar (Bourdieu, 1996:217). Ancak; gerekli araçlara sahip olsa da kültürel üretim alanı özerkliği belli bir noktaya kadar sağlayabilir. Çünkü, her ne kadar toplumsal konumu eyleyiciye belli bir serbestlik sağlıyorsa da; kültürel üretim için gerekli zaman ve enerjiyi ayırıp, ekonomik çıkarlara kayıtsız kalabilmesini sağlayacak belli bir ekonomik sermaye birikimi ve sanat cemaatlerine ulaşımını sağlayacak bir toplumsal sermaye sahibi olmadan, “başarılı” bir sanatçı olunamaz (Göker, 2014b:550). Tümevarımcı bir yaklaşımla şöyle söylenebilir: insan, yaşamını sürdürmek için temel ihtiyaçlarını karşılamak durumunda olan bir varlıktır; ve takdir edilebileceği gibi her sanatçı insandır. Öyleyse, sanatçı da her insan gibi yaşamını sürdürebilmek için temel ihtiyaçlarını

karşılama zorundadır. Sanat ve sanatsal eylem; kimseye yiyecek yemek veya barınacak bir mekân sağlama gücüne kendinde sahip değildir. Tam da bu sebeple, kültürel üretim alanının kazanabileceği en büyük özgürlük, [görece bir özgürlük olan] özerklidir.

1.2.5. Sanat Alanını Oluşturan İki Alt Alan, Sınırlı Üretim Alanı ve Büyük Ölçekli Üretim Alanı: Simgesel Sermaye Ekonomik Sermayeye Karşı

Bu noktada, sanat alanını oluşturan [aynı zamanda sanat alanını Bourdieu sosyolojisinde son derece önemli bir yere yerleştiren] iki alt alana değinmek gerekiyor. Bourdieu'nün edebiyat alanı üzerinden yaptığı çözümlemede örneklendirdiği sanat alanında, iki farklı alt alan yapıyı belirleyici rol alır: eyleyicilerin, üretimi bu alana mensup olan diğer eyleyicilerin eleştirel beğenilerine sunmak üzere üretim yaptıkları, ekonomik çıkarlar doğrultusunda değil, simgesel çıkarlar (yukarıda bahsettiğimiz üzere tanınma, takdir edilme ve prestij kazanma) doğrultusunda yapılanmış ve bir ürünün tüketicisinin, aynı zamanda üreticisinin direkt rakibi olduğu *sınırlı üretim alanı* ve daha ziyade ekonomik çıkarlar doğrultusunda yapılanan, elde edilebilecek en büyük pazar payını elde etmeyi eyleyicilerin, üretici olmayanların, salt tüketmeleri için ürünler ortaya koydukları *büyük ölçekli üretim alanı* (Bourdieu, 2004:115). Sanat alanının yapısını, alanın farklı kutuplarına konumlanan bu iki alt alanın kendi içlerinde ve birbirleriyle girdikleri mücadele belirler.

Büyük ölçekli üretim alanında başarılı olmak, maddi açıdan başarılı olmaktır; başarı ölçütünü bir eserin ne kadar sattığı, kaç kişiye ulaştığı; yani üreticisinin toplumdaki tanınırlığının büyüklüğü ve şöhreti gibi “ticari” kriterler belirler. Başarı ölçütünün ticari olduğu ölçütte üretim de büyük ölçekli ve topluma yönelik olacaktır; çünkü kitleyi kaybetmek şöhreti ve dolayısıyla ticari başarıyı da kaybetmektir (Bourdieu, 1996:217-218). Söylenebilir ki, büyük ölçekli üretim alanı ekonomik alan ve iktidar alanının ekonomik pratiklerine göre işlemektedir; temelde kâr etme isteği ve kâra ilgililik vardır (Bourdieu, 2004:39) ve [bu kâra ilgili olma durumu] eyleyiciler tarafından gizlenmez.

Sınırlı üretim alanı ise üretici olmayanlardan kopuş yaşayarak yapılanma eğilimindedir ve bu alt alandaki eyleyiciler ürünlerinin değerlendirilmesi hususunda alan

içi kriterler belirlemeye ve böylece, üyeleri aynı zamanda birbirlerinin hem müşterileri[†] hem de rakipleri olan bu “ayrıcılıkçılar grupları” nezdinde itibar edinmeye çalışırlar; çünkü sanat alanındaki eyleyiciler (bu eyleyicilere kısaca ve daha spesifik olarak sanatçılar diyebiliriz), sanatçı olarak öz-tasvirlerini kurmakta diğer sanatçıların gözlerindeki imgelerine, farklı alanlardaki eyleyicilerin birbirlerine ve diğerlerine olmadığı kadar bağımlıdırlar (Bourdieu, 2004:115-116).

Sanat alanında (tıpkı diğer kültürel üretim alanlarında olduğu gibi) hiyerarşinin iki temel ilkesi vardır: ticari anlamda başarıyı amaç edinen heteronom ilke ve simgesel anlamda başarıyı –sanatsal prestij- amaç edinen otonom ilke. Şayet heteronom ilke alanda baskın ilke hâline gelirse, kültürel üretim alanı sahip olduğu otonomiye belli bir oranda veya tamamen kaybedebilir. Otonom ilke alandaki baskın hiyerarşi ilkesi hâline gelirse kültürel üretim alanı kendi yasalarını belirlemeye muktedir ve kendi simgesel ekonomisini oluşturabilecek bir alan hâlini alacaktır. Bir başka deyişle bir kültürel üretim alanı iki hiyerarşi ilkesinden heteronom olanının gücü ve baskınlığı ölçütünde iktidar alanı ve ekonomik alanın tahakkümüne yaklaşmakta, otonom ilkenin gücü ve baskınlığı ölçütünde söz konusu alanlardan ve onların işleyişlerinden uzaklaşarak kendi simgesel ekonomisini belirleyebilecek, otonom bir konuma yaklaşmaktadır (Bourdieu, 2004:37-39). Bu bağlamda şöyle bir yorumda bulunabiliriz: sanat alanında heteronom ilkenin baskınlığı büyük ölçekli üretim alanının etkisini arttırırken, otonom ilkenin baskınlığı ise sınırlı üretim alanının etkisini arttırıcı bir etkiye sahiptir.

Müzik alanı ele alındığında, popüler müzik ve popüler olmayan müzik arasında, Bourdieu sosyolojisinde iktidarın temel kurulum yöntemi olan ikilikler (karşıtlıklar) kendini gösterir. Klasik anlamda düşünüldüğünde, popüler müzik bayağıdır, hafiftir ve estetik-olmayandır; kolay üretilebilir, kolay tüketilebilir ve sanatsal bir haz sağlamaz. O, aşağı bir müzik türüdür; standardizasyonun bir göstergesi olarak büyük kitlelere ulaşmayı ve *hit* şarkılar yaratarak kârı maksimize etmeyi amaçlar. Popüler olmayan müzik ise tam

[†] Burada müşteri sözcüğüyle anlatılmak istenen, sınırlı üretim alanının dışı kapalı olma eğilimindeki ilişkiler ile üretilen simgesel ekonomik düzeni içerisindeki eyleyicilerdir. Bourdieu'nün analizinde söz konusu eyleyiciler, birbirlerinin ürettiklerinin hem alıcıları, hem eleştirmenleridirler (Bourdieu, 1996:218). Bir başka deyişle, sınırlı üretim alanı öyle bir alt alandır ki, bu alandaki eyleyiciler birbirlerinin hem müşterileri hem rakipleridirler.

tersine konumlanır: o sofistike ve estetik olandır, üreticisine büyük sanatsal tatmin sağlar ve “gerçek bir sanatçı” olarak takdir ve takdis edilmesini sağlar, böylece de yüksek bir müzik kültürüne ve estetik yargıların gücüne işaret eder. Ancak şu da bir gerçektir ki (ve bu gerçek aynı zamanda alanların çift kutuplu yapısına işaret eder) müzikten tatmin edici bir ekonomik kâr sağlamak için popüler müziğe yönelinilmesi gereklidir. Popüler olmayan müziğin ekonomik getirisi, popüler müziğin ekonomik getirisiyle kıyaslanamayacak derecede azdır (Adorno, 1988:21-38).

Bourdieu'nün sanat alanı [ve onu oluşturan iki alt alan] kuramını belirli bir sanat alanı üzerinde göstermek istersek, Şekil-4'te görülebilecek gibi bir müzik alanı diyagramı çizebiliriz. Söz konusu diyagramda yatay eksen üzerinde soldan sağa doğru gidildikçe icra edilen müzik türünün ekonomik getirisi artarken, dikey eksen üzerinde aşağıdan yukarı gidildikçe sanata atfedilen kutsallığın yükseldiğini söyleyebiliriz. Böylece söyleyebiliriz ki, yatay ve dikey eksenlerin kesişim noktasının (orijin) sol tarafında kalan alan sınırlı üretim alanını temsil ederken, sağ tarafında kalan alan ise büyük ölçekli üretim alanını temsil etmektedir.

Bu bağlamda özellikle klasik müzik ve opera gibi müziğin en kutsal biçimleri büyük kitlelere ulaşma isteğinden yalıtılmış olduklarından ekonomik getirileri düşük, yine aynı yalıtılmışlık hâlinde kaynaklı olarak [yüksek kültür mensuplarına açık olduklarından] sanatsal kutsiyeti yüksek konumları işgal etmektedirler. Blues, Jazz ve Klasik Rock müzik türlerini konumlandığımız alan ise ekonomik getirileri görece daha fazla olmakla birlikte, yine sınırlı kitlelere hitap eden, böylece kutsiyeti müziğin en yüce biçimleri kadar fazla olmayan, ancak ekonomik getirisi de onlardan görece daha yüksek bir konumu işgal etmektedirler. Söz konusu müzik türlerinin ortak özellikleri ise, görece farklar ihtiva etse de, kitlesel bir tüketime yönelik sanatsal üretim anlayışından kopuk olmaları ve popüler müziğe karşı “gerçek müzik budur” argümanı ile konumlanmalarındır; yüksek kültürün beğenisi [ve bu beğenin ürettiği sanat], alçak kültürün beğenisinden uzak durmaya eğilimlidir, popüler kültür, yüksek kültür mensupları için bir *tiksinti* nesnesidir (Bourdieu, 2015a:91).

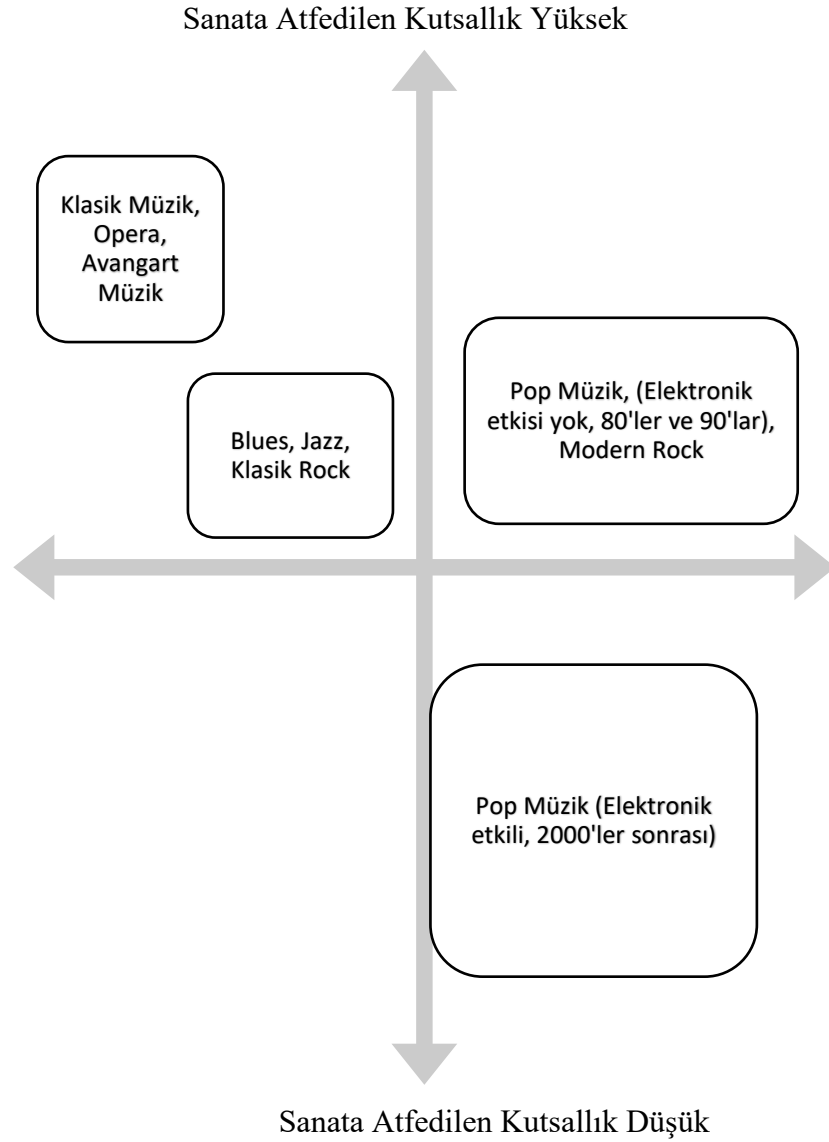
Elektronik etkisinden uzak, seksenli ve doksanlı yılların Pop müziği ve modern Rock'ın işgal ettiği konum ise büyük ölçekli üretim alanının ekonomik getirileri görece düşük ve sanatsal kutsiyeti görece yüksek bir konum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konum ve hemen alt tarafına konumlandırılabilir olan elektronik etkili Pop müziğin işgal ettiği konum arasındaki temel benzerlik büyük kitlelere hitap etme [ve böylece ekonomik kârı maksimize etme] eğilimindeki ticari anlayışta ortaya çıkar; zira Bourdieu'ye göre büyük ölçekli üretim alanının temel prensibi, daha önce de söylediğimiz üzere, hitap edilebilecek en büyük kitlelere hitap etmek, böylece ekonomik kârı arttırmaktır; büyük ölçekli üretim alanındaki eyleyiciler, ekonomik dünyanın kurallarına (heteronom ilkenin gereklerine) göre oynarlar (Bourdieu, 2004:39).

Bourdieu'nün sanat sosyolojisinin onu en farklı ve üretken kılan yanlarından biri tam da bu iki alt alan hususunda ortaya çıkar: iki alt alan [ve onları oluşturan eyleyiciler] birbirleri ile rekabet ve mücadele hâlinde oldukları kadar, kendi içlerinde de rekabet hâlinindedirler. Bir başka deyişle, hem sınırlı üretim alanındaki, hem de büyük ölçekli üretim alanındaki eyleyiciler, ilgili alanları kontrol altına alabilmek –hiyerarşinin tepesindeki konumları ele geçirebilmek- için birbirleriyle mücadele hâlinindedirler; mücadele en basit ilişkilerden en kompleks ilişkilere kadar her yerde vardır ve sanat alanının da temel itici gücü olarak kendini gösterir (Bourdieu, 1996:216-220).

Kullandığımız örnekte popüler müzik büyük ölçekli üretim alanını, popüler olmayan müzik ise *sınırlı üretim alanını* temsil etmektedir (bkz. Şekil 4). Popüler müziğin gayesi, kitlelere ulaşmak ve bu yöntemle ekonomik karı maksimize etmektir. Popüler müzik, kültürel sermaye birikiminin yüksek olmasını gerektirmez. Kolay anlaşılır, hızla tüketilir. Bu sebeple de, kültürel olarak hâkim konumları ellerinde bulunduranlar popüler müziğe eleştirel yaklaşırlar; o bayağı beğenin, kültürel sermayesi düşük [veya neredeyse hiç olmayan] işçi sınıfının, ve kültürel elitlere özenmekten başka (Swartz, 2015:245) bir habitusu olmayan modern küçük burjuvanın beğeni yargılarına göredir. Popüler olmayan müzik ise, kültürel sermaye birikiminin yüksek olmasını şart koşar. Birkaç notayı yan yana koyarak bir popüler müzik şarkısı yapmak ve bir klasik müzik eseri bestelemek arasında büyük bir fark vardır. Sınırlı üretim alanının hâkimleri, simgesel iktidarlarını bu karşıtlıklar yoluyla (tıpkı diğer alanlarda, ve toplumsal hayatta

olduğu gibi) kurarlar. Sanat alanında bir şey çok satıyorsa, kötüdür. Simgesel olarak kazanmak için ekonomik olarak kaybetmek gerekir[‡] (Bourdieu, 2004:161-191).

Şekil 4. Müzik Alanı ve Müzik Türleri.



[‡] Bourdieu, kültürel üretim ve sanat alanlarında simgesel bir kâr elde etme durumu ve ekonomik kâr elde etme durumu arasındaki diyalektik ilişkiyi vurgulamak için, sanat alanının “ekonomik dünyanın tersine çevrilmiş” olduğu ve bu alanda “kazananların aynı zamanda kaybedenler oldukları” analogilerine sıkça başvurmuştur.

Şu hâlde, kültürel üretim alanı ve bu alanın özelleşmiş bir biçimi olan sanat alanı da tüm alanların tabi olduğu genel işleyiş yasalarına belli noktalarda bağlı olduğunu ve iktidar alanı içinde tahakküm altına alınmış bir konumda bulunmakta olduklarını söyleyebiliriz. Ancak Bourdieu'nün de özel olarak ilgisini çekmesinin bir sebebi olarak görülebileceği gibi bu alan, tahakküm eden konumda bulunan ekonomik alan ve hâkim sermaye biçimi olan ekonomik sermayenin yarattığı bu tahakküm ilişkisini ekonomik çıkarın ve buna bağlı pratiklerin reddi üzerinden kırarak özerk bir konuma geçme eğilimindedir.

The Rules of Art (1996) adlı çalışmasında Flaubert üzerinden yazınsal alanın oluşumunu inceleyen Bourdieu'ye göre, bir sanat alanı üç aşamalı bir yöntemle çözümlenir (Bourdieu, 1996:214):

1) Bu belirli alanın iktidar alanındaki konumu ve zaman içindeki gelişimi çözümlenmelidir.

Bir alanın iktidar alanındaki konumunu çözümlemek, farklı sermaye türlerine sahip eyleyiciler ve bu eyleyicilerin oluşturduğu alanlar arasındaki ilişkiyi, yani farklı alanlar arasındaki tahakküm ilişkilerini ortaya çıkaracaktır. Söz konusu alanın zaman içindeki gelişiminin çözümlenmesi ise ortaya çıkarılan bu tahakküm ilişkisinin ve mücadelenin yapısını ortaya çıkaracak bir yöntem olarak görülebilir.

Burada daha önce de belirtildiği üzere iktidar alanının kültürel sermaye-ekonomik sermaye üzerindeki iki kutuplu biçimde yapılaşmış olması ve modern, farklılaşmış toplumlarda hâkim sermaye türünün ekonomik sermaye olarak kendini göstermesi, kültürel sermayenin baskın olduğu biçimde yapılan alanların iktidar alanının içerisinde ekonomik sermayenin baskın olduğu alanlar tarafından tahakküm altına alınmış bir konumda bulunmasına sebep olur. Ekonomik sermayenin kültürel sermayeye göre daha baskın olması, daha istikrarlı olmasından ileri gelir; paranın varlığı gözle görülebilen bir şeydir, oysa kültürel olanın varlığı eleştiri ve kuşku yoluyla baltalanabilir (Swartz, 2015:117) ve bu da onun ekonomik sermayeye göre daha istikrarsız olmasına sebep olur.

Kültürel üretim ve sanat alanının bu tahakkümü kırma ve görece özerklik kazanma noktasındaki stratejisi ise, ekonomik kâra ilgisiz olma durumuyla gelen simgesel bir iktisadi model oluşturmak olarak görülür.

2) Alanın kendi işleyiş ve değişim kurallarına uyan içsel yapısı çözümlenmelidir. Burada içsel yapı kavramından anlaşılması gereken, çalışılan alanda bulunan eyleyiciler ve gruplar arasındaki iktidar mücadelelerinin oluşturduğu, geçerli sermayenin türü ve eyleyiciler üzerine dağılımı neticesinde değişebilen hiyerarşik yapıdır.

Bu hiyerarşik yapının çözümlenmesinin en önemli sonucu, alandaki hâkim sermaye türünün anlaşılması olacaktır; zira çalışmamızın önceki bölümlerinde de belirttiğimiz üzere sermaye, bir alanla girdiği ilişkiler neticesinde hem kazanılacak bir şey, hem de bu kazanılacak olan bu şeye ulaşmak için bir araç hâlini alır. Alana hâkim özgül sermaye türünün anlaşılması, alandaki eşitsizliklerin ve eyleyiciler ile grupların birbirleri üzerindeki tahakküm ilişkilerini nasıl kurdukları ve sürdürdüklerine dair bir şemayı gözler önüne serecektir (Moore, 2008:104).

Alanda neler kazanılabilir, ve bunları kazanmak uğruna girilecek mücadelede neler kaybedilme riskiyle karşı karşıyadır? Bir alanın temel işleyişini sağlayan, mücadele olduğuna göre alana dair sorulacak en temel iki soru bunlardır; ve bir alanın içsel yapısının çözümlenmesi bir nevi bu soruların cevaplarını bulmaktır.

3) Eyleyicilerin habitusu, yani belirli bir toplumsal koşulun içselleştirilmesi yoluyla edindikleri yatkınlıklar çözümlenmelidir. Eyleyicilerin habituslarının, yani sahip oldukları yatkınlıklar sisteminin çözümlenmesi çalışılan alanın yapısını belirleyen (eyleyiciler arasındaki) mücadelenin bir anlam kazanması için en önemli adımdır.

Alandaki eyleyiciler elde ettikleri konumları korumak, diğer konumları ele geçirmek ve diğer eyleyicileri tahakküm altına alarak alana hâkim olmak için nasıl stratejiler izlerler? Bu stratejiler alandaki iktidar mücadelelerini, dolayısıyla alanın içsel yapısını (daha önce de belirtildiği üzere, bir alan olası bir konumlar evrenidir ve alanın yapısını bu konumları elde etmek için eyleyici ve grupların birbirleriyle girdikleri mücadeleler belirlemektedir) belirleyen niteliktedir.

Kültürel üretim alanının özerkliğini sağlayan en önemli strateji, daha önce de bahsettiğimiz gibi ekonomik dünyanın tersine çevrilmesidir. Ekonomik çıkarlara ilgisiz olma durumu, çıkarın simgesel bir biçim almasını ve iktidarın simgesel biçimler üzerinden kurularak meşrulaştırılmasının en büyük aracıdır. Bu stratejiye uyum sağlayabilmek alandaki eyleyicilerin habitusunun duruma paralellliğini şart koşar. Bu durum aynı zamanda neden kültürel üretim ve sanat alanlarının ayrıcalıklı olanlara ait olduğunun da bir göstergesidir (Bourdieu, 2004:39). Ekonomik çıkarın reddi, ekonomik sermayeden belli bir birikimi şart koşar [ki sanat alanındaki mücadeleye katılacak olan eyleyiciler yaşamsal ihtiyaçlarını nasıl karşılayacaklarını düşünmeden sanatsal üretime ve bunun simgesel çıkarına entegre olabilsinler]. Bu paralelde yapılanmamış bir habitusa sahip olan eyleyiciler, kültürel üretim alanındaki ve dolayısıyla sanat alanındaki hâkim konumları işgal edemezler; olsa olsa para için sanat yapanlar olarak yaftalanır ve sanat alanının dışına itilirler.

Çalışmamızın ilk kuramsal bölümünü oluşturan Pierre Bourdieu'nün sanat alanı teorisini böylece irdeledikten sonra, ikinci kuramsal bölümü oluşturacak olan Howard Becker'ın sanat dünyaları teorisini irdelemek adına yeni bir bölüme geçmek istiyoruz.

2. HOWARD BECKER VE SİMGESEL ETKİLEŞİMCİ SOSYOLOJİ BAĞLAMINDA SANAT DÜNYALARI

Çalışmamızın ikinci bölümünü Howard Becker'in sanat sosyolojisine yaklaşımı ve "sanat dünyaları" kavramı oluşturacaktır. Bölüme, Becker'in da bir temsilcisi olduğu simgesel etkileşimci sosyoloji ve sanatı bir "dünya" olarak ilk kez tanımlayarak sanat dünyaları kavramına felsefi temelini veren Arthur Danto'nun sanat dünyalarının açıklayarak başlamayı planlıyoruz. Ardından, geliştirdiği kurumsal sanat kuramı ile sanat dünyalarını sosyolojiye eklemeyecek olan Becker'a bir temel hazırlayan ikinci düşünür [ve yine bir felsefeci] olan George Dickie'nin kurumsallaşmış sanat dünyalarına dair yaklaşımının açıklanması ile devam etmek istiyoruz.

Böylece, Becker'in sanat sosyolojisinin ve sanat dünyalarının felsefi, sosyolojik ve tarihsel temellerinin onun sanat sosyolojisine olan etkilerini gösterdikten sonra Beckercı sanat sosyolojisi ve sanat dünyaları kavramının kapsamlı bir açıklamasını yapacağız. Söz konusu açıklamayı yaparken, çalışmamızın Bourdieu'nün sanat alanı kuramını ele aldığımız bölümündekine benzer bir yol izleyecek, öncelikle sanat dünyalarını bir bütün olarak ele alıp, sonrasında parçalarına, yani temel kurucu kavramlarına ayıracak, en sonunda ise tekrar toplayacak ve böylece parça-bütün ilişkisini kuracağız.

2.1. Sanat Dünyalarının Kuramsal ve Tarihsel Temelleri: Bir Kuramsal Taban Olarak Simgesel Etkileşimci Sosyoloji, Arthur Danto ve George Dickie Düşüncesinde Sanat Dünyaları

Howard Becker'in sanat sosyolojisi ve sanat dünyaları kavramını anlamlı kılabilmek için, öncelikle simgesel etkileşimcilik perspektifinden bakıldığında toplumun nasıl anlaşıldığı üzerinde durmak gerekmektedir. Simgesel etkileşimci kuram ile ilgili temelde söylenebilecek olan, bu kuramın belirlenimciliğin her türlüsüne karşıt bir konumlanmada olduğu ve toplumsal kısıtlama ve özgürlükler arasında birinin diğerini belirlemesinden ziyade bir denge olduğunu öne sürmesidir (Fisher&Strauss, 2014:527).

Simgesel etkileşimci kurama göre bireyler eylemlerini şeylerin ve fenomenlerin onların gözlerindeki anlamlarını temel alarak düzenleme eğilimindedirler. Şeylerin bireylerin zihinlerinde anlamlandırılma süreçleri ise ne onların kendilerine içkin, tözsel varoluşlarının başka hiçbir şeye gereksinim duymadan; tamamen kendinde bir anlam yüklü olmasından, ne de anlamın söz konusu şeylerden bağımsız bir biçimde onları anlamlandıran bireylerin bilinçlerinin bir dışavurumundan ileri gelen süreçlerdir; şeylerin ve toplumsal dünyanın anlamlandırılması bireyler arası etkileşimler yoluyla olur, anlamın üzerine kurulduğu temel, etkileşimdir (Blumer, 1986:3-5).

Bu bilgiler ışığında simgesel etkileşimcilik ile ilgili yapılabilecek bir yorum, bireylerin eylemlerinin bilinç ve birey üstü yapılar tarafından belirlendiğini reddettiği ve bu sebeple yapısal kuramların iddialarına bir karşı çıkış niteliğinde olduğudur. Bireyler eylemlerini düzenlerken karşılarında gördüklerinin zihinlerinde oluşturduğu imgelerini temel alırlar ve bu imgelere verecekleri tepki diğer bireylerle girdikleri etkileşimlerin sonucunda belirlenir. Yapılar yoktur, onları inşa eden bireyler vardır ve toplumsal olan, bireyler arası etkileşimlerin simgesel boyutlarının anlaşılmasıyla çözümlenebilir.

Her ne kadar yaptığı çalışmaların kuramsal temellerden ziyade ampirik verilerden oluştuğunu ve birçok anlamda kuramsal perspektiflerin bir noktadan sonra araştırmacıyı, araştırmasını temel aldığı kuramın iddialarını ampirik verilerine ve araştırmasına bilinçdışı bir biçimde eklemek gibi bir yan etkisi olduğunu düşünse de (Becker, 2014:53-55), Becker, eğitim ekolü (Chicago Okulu) ve mesleki eğilimleri düşünüldüğünde simgesel etkileşimciliğe yakın bir konumda bulunmaktadır. Ona göre, insanlar birlikte eylemler ve sosyologların çalışma alanları olarak mutabakata varmış oldukları şey olan toplum, aslında kolektif eylemler bütünüdür (Becker, 2013a:221-222).

Bu anlamda düşünüldüğünde, Becker'ı çalışmamız bağlamında simgesel etkileşimciliğin bir temsilci olarak ele almayı uygun buluyoruz; Becker ve Bourdieu sosyolojilerinde sanat karşılaştırılırken de göreceğimiz üzere, iki araştırmacının yaklaşımlarının karşıt olduğu ve benzeştiği noktalar simgesel etkileşimcilik ve ilişkisel sosyoloji arasında bir üst kuramsal tartışma olmadan anlaşılabilir.

Yukarıda bahsedildiği gibi, “sanat dünyası” kavramı Arthur Danto tarafından ortaya atılmıştır ve George Dickie tarafından kurumsallaştırılmasına çalışılmıştır. Howard Becker’ın sanat dünyaları kavramını etkilemeleri ve temel oluşturmaları bakımından iki düşünürün temel fikirlerine de bu çalışmada yer verilmektedir.

Arthur Danto’ya göre, Platon’dan XX. yüzyılın başlarına kadar sanatın belirlenmesinde en önemli bakış açısını oluşturan taklit kuramı, modern sanatın ortaya çıkışıyla birlikte bu konuda açıklayıcılığını yitirmeye başlamıştır; çünkü modernizmle birlikte sanat [doğaya dair] bir taklit olmaktan çıkmıştır. Sanatın ne olduğunun nasıl belirlendiğini anlayabilmek için yeni bir perspektife ihtiyaç vardır (Danto, 2015:14-17).

Bu bağlamda hareket eden Danto, sanat dünyası kavramını temellendirirken de ilk olarak Platoncu sanat anlayışına karşı çıkar; öyle ki, şayet sanat salt taklitten ibaretse şeylerin aynadaki yansımaları olan ayna imgeler, yani sanatsal bir amaçla ve daha da ileri giderek “yaratma isteğiyle” yaratılmamış olan bu ayna imgeler sanat olmak durumundadır (Danto, 1964:571). Platoncu sanat anlayışını, yani sanatın taklit olduğu ön kabulünü kabul ettiğimiz takdirde “neyin sanat olduğu” sorusunun cevabı böyle problemleri beraberinde getirirken; tam tersten düşünüldüğünde “neyin sanat olmadığı” sorusu da benzer bir açmazda kalmaktadır: şayet sanat salt taklitse, örneğin post-empresyonist resim sanat olarak kabul edilemez (Danto, 1964:573), çünkü post-empresyonist ressamın doğanın taklit edilmesi olarak bir sanat anlayışına sahip değildirlere ve hatta empresyonistlere karşı çıktıkları temel nokta insan düşüncesini ötelediklerine olan inançlarından hareketle anlaşılabilir. Doğanın taklidi değil, gerçekliğin bir ifadesi olarak resim anlayışındaki post-empresyonist resim taklit kuramının açıklama yetisinin dışında kalmaktadır.

Sanat dünyası kavramı tam bu noktada, Platoncu sanat kuramının açıklama gücünün dışında kalan eserlerin nasıl olup da sanat olarak kabul edildiklerine dair bir açıklama getirmek iddiasıyla Danto tarafından ortaya atılmıştır. Bir sanat dünyası, neyin sanat olduğuna karar vermenin bir aracı olarak da görülebilir. Sanat dünyası kavramının temelinde sanatın belirlenimine dair bir kuram ve bu kuramı öğrenmiş, neyin sanat

olduğunu belirlemeye muktedir kişiler vardır; sanatı ve sanat dünyalarını olanaklı kılan da bu kuramdır (Danto, 1964:581).

Danto, sanat dünyası kavramını savunurken şeyleri anlamlandırmada “bağlam”ın önemine vurgu yapar ve şöyle der: “Bağlam olmasa savaş meydanındaki korku ifadesi, Folies Bergère müzikholündeki neşeli ifadeyle aynı görünebilir” (Danto, 2015:18). Onun anlayışında bir şeyin ne olduğuna ve ne ifade ettiğine karar vermenin en önemli aracı olarak bağlam görülmektedir.

Peki neden “bağlam” üzerinde duruyoruz? Çünkü Danto’nun sanat anlayışında, yani bir “sanat dünyasında” en temelde bağlam vardır. Tıpkı bilim dünyasında yeni kuramların onlardan öncekilerin açıklamakta güçlük çektiği fenomenleri açıklarken yarattıkları devrimlerin bilimsel paradigmalara değişimine yol açması gibi (Kuhn, 1995:97) sanatta da kendilerinden önceki sanatçıların ve sanat anlayışlarının üretilmediği sanat ürünleri ortaya çıkarlar ve hâlihazırda üretilen sanatı anlamlandırmaya yarayan kuramlar bu yeni sanat biçimlerini anlamlandırmakta zorluk çekerler (Danto, 1964:572). Yani, sanatın devrimci yeniliklerle kaydettiği ilerlemenin temelinde, bağlamın değişimi vardır. Sanatın değişimi, bağlamın değişimidir.

Danto’nun kavrayışında bir sanat dünyası, sanatın belirlenimine dair bağlam problemini öne çıkararak sanatın ne olduğuna dair Platon’dan XX. yüzyıla kadar süregelen önemli bir soruna bir epistemolojik ve ontolojik bir yanıt verme çabasının ürünü olarak düşünülebilir. Sanatı sanat olarak var eden şey bağlamdır. Platoncu taklit kuramının geçerliliğini yitirdiği modern ve post-modern sanat döneminde, tam da post-modern sanatın temel iddiasına paralel bir noktada Danto’yu görürüz. Sanat, sanatçının sanat olarak adlandırdığı şeydir. Duchamp’ın ünlü eseri Fountain (1917) Danto’nun bağlam sorunsalının iyi bir örneği olarak karşımıza çıkar. Duchamp, ters çevrilmiş bir pisuvar, kübizmin kurallarına aykırı kübist bir resim ve bıyık çizilmiş bir Mona Lisa ile sanatı, o zamana kadar bilinen anlamının dışına taşıyıp sorgulamaya açarken tam olarak bunu yapmıştır: Sanatın bağlamını değiştirmiştir (Danto, 2015:36-38). Bu da sanat dünyasında bir değişimin, devrimin habercisi olmuştur.

En temelde, Arthur Danto'nun anlayışında birbirlerinin fiziksel olarak aynı olan iki nesne arasından birinin sanat eseri olması, onun ilgili sanat dünyasındaki konumundan ileri gelir. Söz konusu nesnelere biri sanatsal bağlamda yaratılırken, diğeri sanatsal olmayan bir bağlamda yaratılmıştır (Gültekin, 2014:123). Danto kurumsal bir sanat dünyası resmi çizmemiş ancak sorunsalın epistemolojik temelini atmıştır; sanat dünyası kavramının kurumsallaşma aşamasına geçişi George Dickie'ye rastlar.

Dickie'ye göre sanat dünyası sanat eserlerinin yer edindiği geniş bir toplumsal kurumdur (Dickie, 1974:429) ve sanat eseri de bu kurumsallaşmış yapı olan “kamusal bir sanat dünyasının beğenisine sunulmak üzere üretilmiş eser” (Dickie, 2000:228) olarak sınıflandırılır. Dickie'nin sanat dünyası kavramına katkısı bu noktada kendini gösterir; o, Danto'nun aksine “kamu” kavramı üzerinde durmuş ve sanat dünyasının kurumsal olarak nasıl yapılandığına bir açıklama getirmeye çabalamıştır: “Güzel sanat” ve “kötü sanat” arasındaki ayrım, aslında ilkinin içinde bulunduğu sanat dünyasının belirlenmiş estetik yargılarına uygun olması ve ikincisinin olmamasından ileri gelen bir ayrımdır (Dickie, 2000:232). Söz konusu estetik yargılar a priori değildirler ve bir sanat dünyasının üyeleri tarafından belirlenirler.

Dickie'nin sanat dünyası modelinde sanatçı ve kamu arasında karşılıklı bir ilişki vardır: Sanatçı, belli bir kamuya sunulmak üzere eser üretebilmek için gerekli yeteneklere ve bu kamuya yönelik üretim yaptığı için bilincine sahip olmak durumundadır, kamu ise kendilerine sunulan söz konusu yapıtın bir sanat eseri olduğunu anlayabilmek ve bunu sanat eseri olarak sınıflandırabilmek için yeterli eğitime sahip bireylerden meydana gelir. Yaratıcı rolündeki sanatçı ve alımlayıcı rolündeki kamunun rolleri birbirlerinden bağımsız değildir ve sanat dünyasının işleyişi bu rollerin kurumsallaşmasından geçer; bu bağlamda söylenebilir ki sanat dünyası ve üyeleri sanatın ve sanat eserinin ne olduğunu karşılıklı bir etkileşim içinde belirlemektedirler (Gültekin, 2014:126).

Sanat dünyası birçok alt sistemin birleşiminden oluşur: Bu alt sistemler Dickie'ye göre sanat dalları olarak anlaşılabilir. Yani tiyatro, müzik, resim vb. sanat dalları, kendi içlerinde birer sistem oluştururlar ve bu sistemlerin birleşiminden sanat dünyası ortaya çıkar, Dickie'nin anlayışında bu sistemlerin kaç tane olacağına dair bir karar verilemez,

zira en radikal sanat biçimleri dahi kendi sistemlerini oluşturabilir (Dickie, 1974:430). Örneğin; müzik dünyasında kabul görmeyen biçimlerde müzik yapan kişiler, kendi estetik yargılarınca yapılan yeni bir sistem oluşturabilirler ve sanat dünyasına yeni bir alt sistem eklenmiş olur. Bu şekilde, bir alt sistemde sanat olarak kabul görmeyen eserler başka bir sistemde kabul görebilir ve sanat eseri statüsünü edinebilirler.

Dickie'nin kuramsal katkıları neticesinde sanat dünyası kavramının sosyolojik bir temele yaklaştığı görülmektedir. Buna en büyük işaret ise Danto'nun genel hatlarını çizdiği, "sanat nedir?" sorusuna yanıt ararken kullandığı sanat dünyası kavramında muğlak kalan bazı noktaları, yani sanat dünyasının üyeleri, bu üyelerin rolleri ve karşılıklı etkileşim boyutunu Dickie'de buluyor olmamız olarak gösterilebilir. Danto'nun epistemolojik ve kısmen de ontolojik temelini attığı sanat dünyası kavramını kurumsal bir temele oturtma çabası içindeki Dickie, kavramı sosyolojiye bir adım daha yaklaştırmıştır.

Böylece söylenebilir ki, Platon'un sanatın belirlenimi ve sanatın işlevi üzerine ortaya attığı ve çok uzun bir süre boyunca hâkim olan taklit kuramı, modernizmle birlikte sanatın belirleniminde etkisini yitirmeye başlamış ve post-modernizmle birlikte etkisi büyük ölçüde kırılmıştır. Platoncu bağlamda sanat olarak kabul edilemez olan eserlerin sanat dünyasında kendilerine yer ediniyor olduğu gerçeği, sanatın belirlenimine dair yeni bir anlayışı da kaçınılmaz olarak yanında getirmiştir.

Danto ve Dickie'nin anlayışlarında "sanat dünyası" kavramının gelişim evreleri kısaca bu şekilde takip edilebilir. Danto sanat olan ve olmayan arasındaki ayrımın sanatsal bir bağlamın varlığı ile yapılabileceğini düşünmekte ve bu bağlamın etrafında şekillenen bir kuram ve bu kuramı bilen kişilerin oluşturduğu sanat dünyasının sanatın olanaklılığı ve belirlenimi üzerindeki etkisinden yola çıkarken, Dickie söz konusu sanat dünyasının kurumsal bir örgütlenme modeli oluşturduğu düşüncesiyle kavramı kurumsal temelleri üzerine oturtmaya çabalamıştır. Şu hâlde söylenebilir ki, Danto ve Dickie'nin düşüncelerinde sanata dair şunlar söylenebilir; sanat:

1) Kendinde sanat değildir; yani bir şeyin sanat, bir üreticinin sanatçı ve bu üretimin nesnesinin bir sanat eseri olarak kabul edilmesi kültürel olarak birbirlerine yakın kişilerin,

ortak bir “bağlamda” neyin sanat olduğunu belirledikleri karşılıklı ilişkiler ve etkileşimlere dayanan bir süreçtir.

2) Bu karşılıklı ilişkiler ve etkileşimlere dayalı süreç, belirli rollere sahip bireyler ve grupların meydana getirdiği bir kurum olan sanat dünyasında gerçekleşir. Farklı bağlamlarda uzlaşan kişilerin oluşturduğu farklı sanat dünyalarından bahsedilebilir.

3) Bir sanat dünyasını oluşturan kişi ve grupların birbirlerinden farklı rolleri vardır, ancak bu roller diğerlerinden bağımsız düşünülemezler; sanatçı belli bir kamuya sunmak için eser üreten kimseyken, kamu da bu eserin sanat olarak algılanabilmesi için gerekli yetkinliğe sahip bir topluluktur.

Danto'nun temelini attığı, Dickie'nin farklı bir noktadan gelişimine ve sosyolojiye eklenilebilecek bir tabana sahip olmasına katkıda bulunduğu “sanat dünyası” kavramını sosyolojik bir biçimde kuramsallaştıran ve kavramsallaştıran isim ise daha önce de bahsettiğimiz üzere Howard Becker olmuştur. Çalışmamızın sonraki bölümünde Becker'ın “sanat dünyaları” kuramının kapsamlı bir analizini yapacağız.

2.2. Sanat Dünyalarının Genel Özellikleri ve Temel Kavramları

Howard Becker'a göre bir sanat eserinin yaratılabilmesi, bir başka deyişle sanatsal eylemin eylenebilmesi için söz konusu sanat eserinin üretiminde en büyükten en küçüğe pay alan her materyalin üretilmiş, eserin üretiminde pay alacak düşünceler kuramlaştırılmış, bu eseri yaratabilecek bir sanatçı söz konusu kuramları ve sanatsal bir bakışı kazanmış ve bu sanatın alımlayıcısı olacak olan kitle de bu bağlamda oluşturulmuş olmalıdır (Becker, 2013b:36). Becker burada bir sanat dünyasının basit bir portresini çizmektedir; söz konusu portreyi oluşturan en temel şey ise bu sanat dünyasının üyeleri arasındaki işbirliğidir.

Becker'ın bahsettiği anlamıyla işbirliği kavramını şu şekilde açıklayabiliriz: o, nesnelci sosyolojinin yapılar ve sistemlerden bahsederken onların her zaman oradalmışçasına, yani a priori varlıklar olarak kabul edilmesine ve söz konusu yapıların ve sistemlerin oluşumlarında insanlar arasındaki kolektif eylemler ve iş birliklerinin yadsınmasına karşı çıkar (Becker, 1974:767). Yani, yapıları bireylerin kolektif eylemleri

ve bu kolektif eylemleri oluşturan iş birlikleri oluşturmaktadır, Becker'a göre sosyoloji temelini buradan almalıdır.

Sanat dünyaları özelinde düşünüldüğünde ise, nasıl ki bir kişinin her şeyi yaptığı, yani her şeyi icat ettiği, bütün fikirleri ürettiği, bu fikirlerin ürünü olan eseri yarattığı, aynı zamanda onu deneyimleyip takdir ettiği bir toplum düşünülemez ise, sanata dair her şeyi yalnızca bir kişinin yaptığı benzer bir durum da düşünülemez, zira sanat olarak nitelenen her şey bireyler arasındaki bir işbirliğini gerektirir. Bu bağlamda sanat dünyalarının temelinde belirli fikirler etrafında bir araya gelmiş insanlar ve onların işbirlikleri vardır denilebilir, bir sanat dünyasında işbirliği çok çeşitli ve karmaşık ağlar içerisinde gerçekleşir (Becker, 2013b:41).

Bir sanat dünyasındaki işbirliğinin temelinde sanatçı ve söz konusu sanatçının sanatsal ürün üretim sürecine başka noktalardan dâhil olan “destek personel” vardır (Becker, 1974:768). Destek personel, sanatsal üretim sürecinde sanatçının yapmadığı her şeyi yapan, şayet müzik üzerinden örneklenecek olursa enstrümanları üreten ve bakımlarını yapan, bir konser öncesi ve esnasında ses düzenlemelerini yapan, ışıkları ayarlayan; kısacası sanatçının yapmadığı her şeyi yapan ve sanat eserinin üretim sürecinde herhangi bir payı olan herkesi tanımlamak için Becker'ın askeri alandan sosyolojiye uyarladığı bir kavramdır (Becker, 2013b:38). Bir anlamda, Becker'ın sosyolojisinde işbirliği kavramı sanat eserinin üretimine katılan herkesi kapsayan çok geniş ve karmaşıklaşmış bir ağı işaret etmektedir denilebilir.

Söz konusu işbirliğinin en önemli sonuçlarından biri, belirli bir sanat dünyasına hâkim olan ortak estetik değerlerdir. Becker'a göre kişilerin belirli standartlar üzerinde uzlaşmaları bu standartların geçerli olduğu durum ve alanlarda ne yapılacağı konusundaki bilgiye kolektif olarak ulaşmanın kolay bir yoludur; sanat dünyalarını meydana getiren üyelerin kolektif bir kabulü olan ortak estetik değerler vasıtasıyla temelde neyin sanat olduğu sorununa kolektif bir çözüm sunarak, kimin sanatçı olduğu, hangi eserlerin sergilenebileceği, hangilerine yatırım yapılabileceği gibi sanat dünyalarının rutin işleyişine dair pratik bilgiyi oluşturur (Becker, 2016a:143-144). Kolektif bir biçimde oluşturulmuş pratik bilgi; genelde toplumsal dünya, bu çalışmanın özelinde ise sanat

dünyalarının işleyişlerini sürdürebilmeleri ve yeniden üretilebilmelerinin temelini oluşturmaktadır.

İşbirliğinin bir sonraki basamağında ise ortak estetik değerler üzerine yapılan sanat dünyalarındaki en temel eyleme, yani sanat eserlerinin üretim süreçlerine rastlanmaktadır. Belirli bir sanat dünyasında bir sanat eserinin üretiminde rol alacak kişiler, üzerlerinde önceden uzlaşma sağladıkları ortak estetik değerler tarafından kabul edilebilir olarak nitelenen eserler üretmeye yönelirler ve bu üretim sürecinde izlenecek yöntemler de ortak estetik değerlerin varlığının bir sonucu olarak yine kolektif bir biçimde belirlenmiştir; bir eserin üretiminde yeni yöntemler aramak ve denemek yerine ortak estetik değerlerin üzerine inşa edilmiş alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaların* kullanılması eserin üretimini, dağıtımını ve sergilenmesini içeren süreçlerin alışlageldik bir biçimde işlenmesini sağlar (Becker, 1974:770-771).

Bu süreçlerin alışlageldiği gibi işlediği durumlar sanat dünyalarının üyelerinin kolektif eylemleri tarafından yapılandırıldıkları kadar, söz konusu dünyalardaki işleyişi de yapılandırır; burada diyalektik bir ilişki söz konusudur. Örneğin, geniş bir sanat dünyası örneği olarak müziği (müzik dünyasını) ele alalım:

Çoğu besteci eserlerini bilindik kalıplar dâhilinde besteler. Çünkü söz konusu kalıplara kendilerinden önceki bestecilerin kolektif eylemleri ve uzlaşmaları doğrultusunda “bilindik” olan müziğin nasıl olacağına dair, kendi tarihselliği içerisinde gelişen ortak bir estetik değerler sistemini meydana getirmiştir. Bu estetik değerler sistemi, müziğin en temel kalıplarına aşinalığı müzik dünyasının üyelerine öğretmek – örneğin Batı müziği söz konusu olduğunda do notasından sonra re gelir, onu mi takip eder; bu takip bozulduğunda Batı müziğinin ortak estetik değerlerinin dışına çıkmış

* Becker’ın yazılarında “convention” olarak kullandığı bu kavram, *Art Worlds* adlı eserinin Ayrıntı Yayınları’na Türkçe’ye *Sanat Dünyaları* (Becker, 2013b) adıyla kazandırılan çevirisinde çevirmen Evren Yılmaz tarafından “alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar” olarak aktarılmıştır. Türkçe literatüre bu şekilde kazandırılmış olması sebebiyle, Becker’ın kendi dili olan İngilizce’den yaptığımız çevirilerde söz konusu kavramı Türkçe’ye “alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar” olarak aktarmayı, literatürde bir karmaşa yaratmaması adına uygun buluyoruz.

olur- ve bir bakıma dayatarak “kabul edilebilir” müziğin yapısını belirler (Becker, 2013b: 78-79).

Söz konusu sanat dünyasının üyelerinin birçoğu bu estetik değerler etrafında şekillenen bir müzik anlayışıyla büyümüşler, eğitimlerini bu yönde almışlar, bu kalıplara uygun eserler dinlemişlerdir; bir müzisyen bir şarkıyı çalmayı öğrenmek istiyorsa bunu nasıl yapabileceğini, hangi kaynakları kullanarak doğru bilgiye ulaşabileceğini müzik dünyasına üyeliği sürecinde öğrenmiştir. Aynı şekilde birçok müzik eserinin bestelenme sürecinde kullanılan enstrümanlar bellidir, çünkü insanlar büyük çoğunlukla gitar, piyano, saksafon vb. enstrümanları çalmayı öğrenirler. Bu enstrümanları çalmayı öğrenmek ve onlarla bir şarkı bestelemek, alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamaları kullanmaktır ve sanat dünyalarında hâkim olan bu uygulamalar ve ortak estetik değerler neticesinde belirlenen sanata entegre olmanın, yani bir sanat dünyasında “sanatçı” olarak yer edinmenin ilk adımlarından biri alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamalara dâhil olmaktan, onları benimsemekten ve kullanmaya muktedir olmaktan geçer (Faulkner & Becker, 2009:20-24).

Bu hususla ilgili en önemli noktalardan biri de şudur ki, alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamalar sanat dünyalarının üyelerinin arasında salt sanatçılar tarafından kullanılmaz. Destek personel de bu alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamaları kullanmaya daha yatkın olabilir, bu yatkınlıklar sanatçıyı da etkileyecektir; sanat eserinin tamamlanabilmesi için daha önceden bahsettiğimiz üzere sanatçının tam merkezinde bulunduğu bir ağın kusursuz işleyişi gereklidir.

Becker destek personel ve sanatçı arasındaki alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamalar üzerinde yapılan işbirliğine dair bir verdiği bir örnekte bir sanat müzesinin heykel küratörünün seçkin bir heykeltıraşı yeni eserini sergilemesi için davet ettiği bir durum düşünür: şayet bu heykeltıraşın eseri müzenin kapısından geçemeyecek kadar büyükse en temelde zaten bu müzede sergilenemeyecektir çünkü kapıdan içeri giremeyecektir, çünkü sanat dünyasının üyeleri bir sanat müzesinde hangi boyutlarda heykellerin sergilenebileceği üzerine daha önceden uzlaşmışlardır; heykeltıraşlar müzede

sergilenebilecek bir heykelin ağırlığını ve boyutlarını bilirler ve çalışmalarını bu bilgiler dâhilinde yaparlar (Becker, 2013b:62).

Sanat dünyaları üyelerinin arasındaki işbirlikleri üzerinde inşa edilmiş olsalar da, Becker'ın çatışma hususunu ihmal ettiği ve dünya kavramının Pierre Bourdieu'nün alan kavramının çatışma yerine işbirliğini temel alan daha iyimser bir hâli olduğu düşünülmemelidir (Becker ve Pessin, 2006:275). Belirli bir sanat dünyasında hâkim olan alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamalar dışında üretim yapan aktörler de bulunabilir; şayet bedelini ödemeye hazırsa, herkes bir şeyleri üzerlerinde uzlaşmış olan yöntemlerden farklı bir biçimde yapabilir (Becker, 1974:773).

Bir sanat dünyasını oluşturan üyeler arasındaki karmaşık işbirlikleri ve çok katmanlı ilişkiler neticesinde farklılaşmış rollere rastlanabilir. Becker bu rolleri entegre profesyoneller, uyumsuzlar, halk sanatçıları ve naif sanatçılar olarak dört ana grupta toplamıştır. Bizim çalışmamız bağlamında ise Becker tarafından entegre profesyoneller ve uyumsuzlar olarak adlandırılan aktör ve gruplar önem teşkil etmektedir; zira Bourdieu'nün sanat alanı kavramı ile yapılacak bir karşılaştırma bağlamında düşünüldüğünde, Becker'ın belirlediği söz konusu dört gruptan entegre profesyoneller ve uyumsuzlar sanat dünyalarının içerisinde yer alıp hiyerarşik yapıya eklemlenirken, halk sanatçıları ve naif sanatçılar sanat dünyalarının içerisinde yer almamaktadır (Becker, 2013b:276). Bu nedenle Becker'ın söz konusu iki grup üzerine düşünceleri, çalışmaya dâhil edilmeyecektir.

Sanat dünyalarının genel özellikleri üzerinde durduğumuz bu giriş bölümünde kısaca bahsetmek gerekirse, entegre profesyoneller belirli bir sanat dünyasındaki işleyişi düzenleyen hâkim estetik değerler ve alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamaları benimseyerek söz konusu dünyadaki hâkim anlayışa uygun eserler verme yöntemini, yani sanat üretiminin standart biçimini kullanarak kendilerine yer edinmeyi yeğlerler (Becker, 2013b:277-279). Yani entegre profesyoneller, belirli bir sanat dünyasında bir yer edinmenin en temel ve “kolay” yöntemi olan standartlara entegre olmayı seçen kişi ve gruplar olarak anlaşılabilirler.

Uyumsuzlar ise, sanat dünyalarına hâkim olan estetik değerlerin ve dolayısıyla alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamaların, yani belirli bir sanat dünyasında hâkim olan sanat üretiminin standart biçiminin sanatçının üzerine uyguladığı tahakkümü kabul etmeyen ve bu uzlaşımın dışındaki yöntemlerle üretim yapan kişi ve gruplar olarak anlaşılabilir. Uyumsuzlar söz konusu uygulamaları reddederek kendi sanat anlayışlarının da kabul edilebilir olduğunu ve bu yaptıklarının da sanat olduğunu kanıtlamaya yönelik yöntemler izlerler; ancak çevrelerinde yeterli desteği bulabilecekleri kadar güçlü bir örgütlenme yaratamazlarsa söz konusu dünyanın yapısını değiştiremezler ve bu sanat dünyasında gücü elinde bulunduranlar tarafından sanat dünyalarının dışına çıkarılmalarına kadar gidebilecek bir süreç onlar için başlayabilir (Becker, 1974:772-773).

Sanat dünyaları oldukları gibi kalmazlar, bir değişim vardır. Bu değişim genelde süreklidir, Becker'ın anlayışında sanat dünyalarındaki değişim salt çatışma sonucu gerçekleşmez. Ona göre üretim malzemeleri ve koşullar hiçbir zaman tam olarak aynı olmadıkları ve işbirliği yapılan insanlar da birbirlerinin tam anlamıyla aynıları olmadıkları için sanat dünyalarında sürekli bir değişim hâli hazırda vardır Daha önce de belirtildiği gibi, sanat dünyaları da tıpkı toplumun kendisi gibi, hissedilmeyen ve çatışmaya dayanmayan sürekli bir değişimin içindedir (Becker, 2013b:351-352)

Değişimin bir diğer biçimi ise çatışmaya dayanan ve kısa sürede bir sanat dünyasının yapısını değiştirmeyi hedefleyen, tabakalaşma sistemine bir saldırı olan devrimci değişimdir. Sanat dünyalarında devrim, yenilikçi kişi ve grupların yenilikçi fikirlerini belirli bir sanat dünyasında hâkim olan ortak estetik değerlere karşı saldırgan stratejiler izleyerek söz konusu dünyadaki işbirlikleri, üretim ilişkileri ve en nihayetinde hiyerarşik düzeni bozmalarıyla mümkündür; bir sanat dünyasının üyeleri tarafından kolektif eylemler yoluyla oluşturulmuş olan -artık bir nevi kutsallaşmış- ortak estetik değerlere yapılan bir saldırı, aynı zamanda bu değerler bağlamında inşa edilmiş olan tabakalaşma sistemine de bir saldırıdır (Becker, 1974:774).

Bu saldırıların ve çatışmaların sonucunda sanat dünyalarını oluşturan aktörlerin konumlarında değişiklikler yaşanabilir: yenilikçiler başarılı olurlarsa hâkim estetik anlayış ve bu estetik anlayışın yarattığı tüm tabakalaşma sistemi değişebilir. Şayet

muhafazakârlar kazanırsa yenilikçiler söz konusu dünyadan çıkarılabilirler, eserleri sanat eseri olarak kabul görmeyebilir, yani işleyiş eskisi gibi devam edebilir. Bu durumda bu tekeli kıramayan yenilikçiler etraflarında yeterince güçlü bir örgütlenme yaratarak yeni bir dünya inşa edebilir veya bir uyumsuz olarak, işbirliği ağlarına dâhil olmadan eser vermeye devam edebilirler (Becker & Pessin, 2006:278-279).

Becker'ın sanat sosyolojisi anlayışında sanat dünyalarının genel işleyişleri bu şekilde özetlendikten sonra, çalışmamızın esasını oluşturan Howard Becker ve Pierre Bourdieu'nün sanat sosyolojileri arasında bir karşılaştırma yapılabilmesi için yukarıda bahsedilen kavramların tıpkı bu çalışmanın Bourdieucü sanat sosyolojisine adanmış olan bölümünde yapıldığı gibi derinlerine inmek, yukarıda bir paket hâlinde verdiğimiz sanat dünyalarını yıkmak ve yeniden yapmak gerekmektedir. Takip eden bölümde, Howard Becker'ın anlayışında sanat dünyalarını oluşturan temel kavramlara derinlemesine bir bakış yapacağız.

2.2.1. Sanat Dünyalarının Temeli: İşbirliği ve İşbölümü Ekseninde Sanatsal Eylem

Sanat dünyalarının temelinde işbirliğinin olduğundan bir önceki bölümde bahsetmiştik. Öyle ki, Becker'a göre [topluma dair] var olan her şey, aslında çok sayıda insanın eylemlerinin sonucudur. Söz konusu eylemler bir diğeri veya diğerlerinin eylemleri olmaksızın gerçekleştirilemezler çünkü herhangi bir insanın eylemi diğer insanların eylemlerine bağlıdır; bir insanın eylemlerini karşılaştığı, gördüğü, toplumsal dünyada dikkat ettiği tüm insanların eylemleri bir ölçüde etkiler (Lu, 2015:137). Yani Howard Becker, sanat dünyaları ve toplumu oluşturan diğer tüm dünyaların temeline işbirliğini oturtmuştur.

Sanat dünyalarında kolektif eylem, benzer düşüncelere [ve estetik anlayışlarına] sahip yapımcılar, dağıtımıcılar ve tüketicilerin rutin bir biçimde işbirliği yapmalarını sağlayan ağlar yoluyla gerçekleşir. Söz konusu rutin işbirliği bir sanat dünyasındaki kolektif eylemi yapılandıran, aynı zamanda da onu yönlendiren bir etkileşim modeli oluşturur; bu söz konusu model gelecekteki kolektif eylemler için bir nevi bir rehber hâline gelir (Gilmore, 1990:151). Söz konusu *sanat* olduğunda başarılı olmak, var olan

hiyerarşi içinde yukarı doğru hareket etmektir; bu hiyerarşide yukarı doğru hareketlilik söz konusu ağlar yoluyla gerçekleşir (Becker, 2013a:137-138). Bu bağlamda, Becker sosyolojisinde belirli bir sanat dünyasının en önemli üretim ve yeniden üretim aracının işbirliği olduğu söylenebilir.

Fakat Becker'ın anladığı anlamıyla işbirliği salt bir şeyler yapmak için birbirlerine el veren insanlara indirgenemez. Becker'ın sosyolojisinde işbirliği çok geniş bir kavramdır ve -bir yönüyle de- insanlar arası etkileşimin, eylemlerde yarattığı karşılıklılığa vurgu yapmak amacıyla kullanılır (Becker ve Pessin, 2006:283). Bu açıdan bakıldığında belirli bir sanat dünyasında (ve aynı zamanda genel, kapsayıcı bir çatı olarak toplumda) yaşanan çatışma ve mücadeleler de bir noktada işbirliğine dayanır, zira uğruna mücadele edilecek kadar değerli olan şeyler aslında onların değerli oldukları fikrini oluşturan karşılıklı eylemlerin sonucudur.

Yukarıda açıklandığı geniş anlamıyla anlaşılabilir olan işbirliği kavramı, bir iş bölümünü de içerir ve kişilerin ortak eylemleri üzerine inşa edilen bir sanat dünyası aslında bir nevi tabakalaşma sistemidir. Becker'a göre belirli bir sanat dünyasındaki tabakalaşmayı belirleyen iş bölümü işin içindeki insanlar tarafından “yarı kutsal ve doğal” (Becker, 2013b:46) bir süreçmişçesine algılanır. Yani bir sanat eseri üretmek için belirli bir iş bölümü gereklidir; belirli bir sanat dünyasının üyeleri bu kutsallaşmış, doğallaşmış ve sorgulanmayan iş bölümü ekseninde roller edinirler.

Sanatçı, destek personel, estetikçiler gibi farklılaşmış roller bu iş bölümünün oluşturduğu geniş ağların içinde dağıtılır (veya başka bir bakış açısıyla, sanat dünyalarının üyeleri tarafından edinilirler). Aynı zamanda sanat eserlerinin üretilebilmesi için gerekli kaynakların dağıtımları da bu ağlar üzerinden yapılır; sanatçıların sanatsal üretim yapmak için fikirler ve yaratıcılıklarından başka ihtiyaç duydukları önemli bir şey daha vardır: kaynaklar (Becker, 2013b:108). Belirli bir enstrüman olmadan bu enstrüman için bestelenmiş bir parça icra edilebilir mi? Ya da bir resim gerekli boyalar olmadan yapılabilir mi? Bu soruların cevapları hayır olduğuna göre burada sanatçıların gerekli kaynaklara nasıl ulaştıkları sorusu tartışmaya açıktır.

Sanatçılar üretim yapabilmek için yukarıda sözünü ettiğimiz işbirliği ağlarını kullanırlar. Bir sanatçının eserini üretmek için gereksinim duyduğu malzemelere ulaşımı için destek personelle işbirliği yapması gerekir, bu bağlamda bir sanat eserinin üretimine sanatçı kadar destek personel de katılır ve belirli bir sanat eserinin üretimine, yani işbirliğine dâhil olan kişi ve gruplar ne kadar profesyonelleşirse söz konusu işbirliği karmaşıklaşır ve bu karmaşıklaşma estetik destek personel ve sanatçı arasında estetik çatışmaları da yanında getirir; sanatçının üretim süreçlerine katılarak yetkinleştiği ölçüde destek personel de yetkinleşir ve bir eserin üretim sürecindeki iş bölümünde kendi payına düşen işleri kendi istediği gibi yapmak ister (Becker, 1974:769).

Söz konusu işbirliği ve çatışma kavramları şu şekilde örneklendirilebilir: bir müzik grubunun performans yapabilmesi için onlara sahne sağlayacak bir mekân, performansın en verimli şekilde gerçekleşmesi için seslerle ilgilenen bir destek personel (bu kişi bir ses mühendisi veya genel geçer anlamı ve müzik dünyasındaki genel adıyla bir tonmaister olabilir) gerekir. Müzik grubun performans yapabileceği bir mekân bulabilmesi için üyelerinin sanat dünyasındaki işleyişleri bilmesi ve bu işleyişlerin üzerine inşa edilmiş olan işbirliklerini yapması gerekir; performansları için uygun bir mekân bulmalı ve bu mekân müzik grubunun ihtiyaçlarını karşılayabilecek nitelikte olmalıdır (yeteri kadar büyük bir sahne, yeterli bir ses sistemi gibi).

Grup performans için doğru mekânı bulduktan sonra, performansın en iyi biçimde icra edilebilmesi için yeni bir işbirliği devreye yapılmalıdır. Bir destek personel olarak tonmaister, sesleri grubun istediği gibi ayarlamakla yükümlü olacaktır; grup ve tonmaister arasında bir işbirliği ilişkisi kurulmalıdır ki, performans en iyi şekilde gerçekleşsin. Ancak işbirliği kavramı, aynı zamanda çatışmaya da nasıl yol açabileceğini yine burada, tam da işbirliğinin en önemli anında gösterir. Şayet grubun ve tonmaisterın estetik yargılarında bir farklılaşma varsa, bu farklılık çatışmaya yol açabilir. Bir sanat dünyasında var olmayı başarmış olan yeterince uzmanlaşmış destek personel, kendi işine kimsenin müdahale etmemesini tercih edebilir; işinde yeteri kadar profesyonelleşmiş ise bunu kendisinden başka birinin daha iyi bilebileceğini düşünmeyebilir, kısacası yapmakla yükümlü olduğu işi kendi estetik yargılarına göre yapmak isteyebilir veya söz konusu işi yaparken uzmanlaşmış olduğu yöntemlerden vazgeçmek istemeyebilir (Becker,

2013b:61). Şayet işbirliği yapan sanatçı veya sanatçılar ile destek personel arasında farklılaşmış estetik yargılara sahip olmaktan dolayı bir ayrım varsa, bu noktada bir çatışma ortaya çıkabilir.

Şu hâlde söylenebilir ki, sanat dünyalarının temelinde kişiler arasındaki etkileşimlere dayanan işbirliği vardır. Bir sanat eserinin üretilebilmesi için sanatçı ve destek personel arasında bir işbirliği ve bu işbirliğinin bir sonucu olarak da iş bölümü gerçekleşir. Sanat dünyaları bu iş bölümünün oluşturduğu büyük bir ağ olarak tanımlanabilir. Ortasında sanatçının bulunduğu bu ağa dâhil olan herkes, üretim sürecinin sonucunda ortaya çıkan eserde pay sahibidir ve eylemleri birbirlerinin eylemlerini etkileyen insanlar bir “dünya” oluştururlar. Bir dünya, der Becker, belirli durumlarda diğerlerinin ne yapması gerektiğini bilen insanlar arasındaki organize ya da değil, birçok kolektif eylem formunu anlatmak için bir metafordur (Lu, 2015:139). Söz konusu kolektif eylemler salt birbirlerine yardım eden insanların eylemleri olarak düşünülmemelidir, daha önce de belirtildiği üzere bu tür bir yaklaşım Becker’ın işbirliği kavramıyla anlatmak istediklerinin yanlış bir yorumlanmasıdır. İşbirliği aynı zamanda çatışmayı da getirebilir. Çünkü sanat dünyalarının kurumsallaşması sürecindeki en temel husus, bahsettiğimiz anlamdaki işbirliklerinin sonucunda ortaya çıkan ortak estetik değerlerdir ve bu değerlerin işbirliği yapan insanlar arasında farklılaşması çatışmaya sebep olabilir.

Bir sonraki bölüm, Becker’ın anlayışında sanat dünyalarının ve sanatsal eylemin temelini oluşturan ortak estetik değerleri ve bu ortak estetik değerleri sistematize edip işlerlik kazandırarak, sanat dünyalarının işleyişini düzenleyen ve bir anlamda sanat dünyalarındaki hiyerarşinin belirleyicisi olarak da görülebilecek olan estetikçileri konu edinmektedir.

2.2.2. Sanat Dünyalarının Kurumsallaşması: Ortak Estetik Değerler ve Estetikçiler

Bir sanat dünyasında neyin sanat olarak değerli olduğu, yani neyin sergilenebilir ve pazarlanabilir olduğunu belirleyen ortak estetik değerler vardır; bu ortak estetik değerler sanat dünyalarının üyeleri arasındaki sürekli işbirliğinin kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkarlar, işbirliğinin yarattığı standartlar üzerinde uzlaşmak bu standartların

kurumsallaşmasına yol açar (Becker, 2016a:144-146) ve pek tabii ki, söz konusu sanat dünyaları olduğunda kurumsallaşmanın en önemli aracı olarak estetik karşımıza çıkmaktadır.

Becker'a göre sanat dünyalarının üyeleri sıkça estetik yargılarda bulunurlar ve bu estetik yargılar, üzerlerinde uzlaşma varan sanat dünyası üyelerinin kolektif eylemleri vasıtasıyla bir estetik sistem hâlini alarak sanat dünyalarındaki pratik işleyişin temelini oluştururlar. Açık ve kesin biçimde belirtilmiş bir estetik sistem, belirli bir sanat dünyasının üyelerinin söz konusu sanat dünyasının geleneğiyle bağlarını kuran ve böylece bu estetik gelenek içinde üretim yapanların gerekli kaynak ve getirilere erişimini sağlar (Becker, 2013b:174-176).

Söz konusu estetik gelenek ise üretilen eserlerin biçimlerinden, üretim esnasında izlenecek yöntemlere, örneğin müzik dünyasındaki gibi [tarihsel gelişimi içerisinde üzerlerinde önceden ortaklaşa bir karara varılmış] icra edilme biçimlerine dair, sanatsal eyleme dair birçok alanı düzenleyen, ve zaman içinde söz konusu sanat dünyalarının üyeleri arasında birbirlerine aktararak yeniden üretilen bir sistem olarak kendini gösterir (Faulkner & Becker, 2009:22-23). Böylece estetik ve ortak estetik değerlerin sanat dünyalarındaki temel işlevleri ortaya çıkmış olur: sanat dünyalarının temellerine oturtulmuş, yaratılan bu estetik ve dolayısıyla tabakalaşma sisteminin devamını sağlamak, bir başka deyişle, tüm kutsiyetiyle kendini üyelere sunan [ve dayatan] hiyerarşik düzenin yeniden üretilmesi.

Sanat dünyaları, neyin sanat olarak kabul edilebilir ve neyin kabul edilemez olduğuna yönelik bir estetik belirlenimle kimin sanatçı olarak tanımlanabileceğini, kiminse sanatçı olarak tanımlanamayacağını (ve dolayısıyla sanatçı olmaya dayanan getirileri edinemeyeceğini) belirleyerek sınırlarını yaratma ve koruma eğilimindedir (Becker, 2013b:277). Bu sınırların yaratılması ve korunmasına yönelik tavır, aynı zamanda sanat dünyalarını kurumsallaştıran bir etkiye de sahiptir.

Belirli bir sanat dünyasında hâkim estetiği, estetikçiler kurumsallaştırır. Bir sanat eserinin ne kadar değerli olduğuna estetikçiler karar verirler; estetik değerler hakkında karar vermenin bu işin uzmanlarına –estetikçilere- ait bir görev olduğuna yönelik bir

uzlaşım sanat dünyalarında estetikçilerin kurumsal yapıyı belirleyen temel kişi ve gruplar olmasının önünü açar (Becker, 2016a:147-149). Bir şey sanat eseri olarak değerliyse, estetikçilerin bu değeri belirlemekteki rolü yadsınmaz. Bu bağlamda, estetikçilerin sanat dünyalarında hiyerarşinin inşasında önemli bir yerleri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bir sanat dünyasında ortak estetik değerlerin bulunması, aslında sanat eserlerinin üretim süreçlerinde izlenecek yöntemlerin, kullanılacak malzemelerin, sergilenecek yerlerin ve bu bahsedilenlerin hepsinin bir çıktısı olarak söz konusu sanat dünyasındaki hiyerarşik yapılanmanın kurumsal bir ölçütte belirlenimini temin eder (Becker, 2013b:176). Üzerinde uzlaşmış belirli bir estetik sistemine göre verilen eserlerin üretimleri sürecinde benzer malzemeler kullanılacak, benzer yerlerde sergilenecekler ve benzer destek personel görev alacaktır.

Kimi durumlarda ise estetik değer ve ekonomik değer arasında bir çatışma meydana gelir. Sanat dünyalarında her zaman sanat olarak değerli olan eserler ticari olarak değerli olmayabilirler, zira bir sanat dünyasının üyesi olan her sanatçının tıpkı toplumu oluşturan diğer bireyler gibi, şöyle ya da böyle, ekonomik bir kaynağa ihtiyacı vardır. Burada sanat dünyalarının ikili karakteri kendini gösterir: bir sanatçı, kimi durumlarda ekonomik getirisi yüksek [ticari] sanat ve simgesel getirisi yüksek [sanat için] sanat arasında bir seçim yapmak durumunda kalabilir. Bu tercihlere bağlı olarak sanatçıların yeni işbirliği ağlarına dâhil olması, bir başka deyişle yeni kaynaklara ulaşım sağlayacak olan ilişkiler kurması, yeni destek personelle, yeni bir estetiğin gerektirdiğine göre yeni bir işbirliği yapması gerekecektir; örneğin inandığı sanatsal estetik değerler ekseninde çalışmalara devam etmek için bir haminin boyunduruğu altına girebilir ve sanatını ekonomik sermayenin gücüne teslim etmek durumunda kalabilir (Becker, 2013a:142-143).

Bu noktada kurumsallaşma hususu şöyle açıklanabilir: Ortak estetik değerler bir sanat dünyasında neyin sanatsal niteliklere sahip, dolayısıyla sergilenebilir olduğunu belirleyerek söz konusu dünyanın yapısını belirlemektedirler. Bu estetik değerlere göre üretim yapan sanatçılar (oyunu kuralına göre oynayanlar) bu sanat dünyasında hâkim

konumlara ulaşabilirlerken, hâkim estetiğin ve dolayısıyla bu estetiğe entegre olmuş olanların tam aksinde duran sanatçılar için söz konusu konumlara ulaşmak daha zor -hatta yer yer imkansız- olacaktır.

2.2.3. Sanat Dünyalarında İşleyişin Motoru: Alışlagelmiş-Yerleşmiş Yöntem ve Uygulamalar

Becker sosyolojisinde sanat dünyalarının üyeleri, kolektif eylemde (sanat eserlerinin üretimi ve dağıtımını içeren, işbirliğine dayalı süreçler) bulunurlarken daha önceden üzerinde uzlaşma varılmış, sorgulanmayan, yani sanat dünyalarının genel işleyişinin belirleyicisi hâline gelmiş alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamaları ve yöntemleri kullanırlar (Becker, 1974:770). Bu uygulamalar sanat dünyalarına hâkim olan ortak estetik değerler ekseninde şekillenmişler ve sanat dünyalarının üyelerinin gözlerinde sanatsal eylemin en doğal biçimi hâlini almışlardır.

Alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar sanatsal eylemde kullanılacak kaynakları kesin bir biçimde belirler, sanatsal fikirleri aktarmak için kullanılacak yöntemleri dikte eder; yani sanatsal eylemin biçim ve içeriğini belirleyen bu alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalardır. Söz konusu alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar sanatı üreten ve alımlayan arasındaki ilişkilerin de düzenleyicisi konumundadır; aynı zamanda alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar sanatsal eyleme dair sanatçı ve destek personel arasındaki iş bölümü ve yapılacak şeyler konusunda kolay ve etkili işbirliğini mümkün kılar (Becker, 2013b:65-66).

Bu kolay ve etkili işbirliği, aslında sanat dünyasında simgesel bir iktidarın ve maddi kaynakların nasıl dağıtılacağına da belirleyicisidir. Zira bir sanat dünyası hiçbir zaman tüm eserlerin sergilenebileceği ve tüm üyelerin sanatçı olarak tasdik edilebileceği kadar arza sahip değildir ve kimlerin bu dünyada konumlanabileceğini belirlemenin en geçerli yöntemi kurallara uygunluktur. Şöyle söyleyebiliriz ki, sanat dünyalarında, sisteme uyum sağlamayanlara yer yoktur; Becker daha da ileri giderek, toplumsal düşünceyi kabul etmek üzerine şöyle der: “Herkesin inandığı bir şeyden şüphe etmeye başlarsanız o zaman deli muamelesi görür ve tümüyle dışlanırsınız” (Becker, 2016b:160).

Alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar sanat dünyalarında her şeyin olması gerektiği gibi yapılmasını, sanat dünyalarının en “sorunsuz” biçimde işleyişlerini sürdürmelerini sağlar. Sanat dünyalarında her şey olması gerektiği gibidir. Alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar, bu her şeyin olması gerektiği gibi olması hâlinin bir teminatıdır. Bir eserin nasıl üretileceğine dair mutabakata varmak, üretim sürecinde hangi kaynakların kullanılacağından, kimlerin görev alacağına; yani kimlerin bu işten kâr edeceğine dair bir mutabakata varmaktır. Bu da, sanat dünyalarında tabakalaşmanın en önemli belirleyici aracı olan ortak estetik değerler ve estetik sistemlerin işlerlik kazanması, sürdürülebilmesi ve bu yolla eşitsizlikleri sürekli yeniden üretmesi için en önemli araçlarından biri olarak alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaların işlevini göz önüne serer (Becker, 1974:771-772).

Bu sebeple bir sanat dünyasında hâkim konumlarda bulunan kişi ve gruplar (bir sonraki bölümde alınacak olan entegre profesyoneller veya daha önceki bölümlerde ele alınmış olan estetikçiler gibi) alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaların sanat dünyalarında geçerliliğini korumasından yanadırlar, zira bu durumda oyun onların kurallarına göre oynanır.

2.2.4. Sanat Dünyalarında Konumlar: Entegre Profesyoneller ve Uyumsuzlar

Bir sanat dünyasını meydana getiren tüm sanatçılar, sanat dünyasına aynı derecede entegre olmuş değillerdir. Sanat dünyaları üyelerinin, sanatsal üretim için gerekli kaynaklara ulaşımı, söz konusu sanat dünyasında hâkim olan sanatsal kalıplara hâkimiyeti ve bu kalıpların dayatmalarını kabul edip etmemeleri gibi birçok öncül sanat dünyalarındaki konumların nasıl paylaşıldığını belirler. Bu konumların meydana gelişleri ve paylaşımı, sanat dünyalarını meydana getiren aktörlerin bir anlamda hiyerarşik konumlanmalarını da belirleyecek olan farklı grupların ortaya çıkmasıyla çakışır (Gilmore, 1990:154).

Yukarıda bahsedilen hiyerarşik konumları oluşturan ana kavramlar, ortak estetik değerler ve alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar olarak göze çarpmaktadır; bir sanat dünyasına hâkim olan estetik değerler belirli üretim yöntemlerini üyelerine nasıl

dayatıyorsa bu üretim yöntemlerine uygunluk da “kabul edilebilir sanat” yapmayı sanatçılara dayatır (Becker, 1974:770-771). Kabul edilebilir koşullarda sanat üretimi yapmak, hâkim estetiğin ve bir sanat dünyasında kurumsallaşmış olan sanatsal kalıpların belirlediği sınırların içinde sanatsal eylemde bulunmak, yani bir başka deyişle bu sınırlar içinde kabul edilebilir olmaktır.

Örgütlü bir sanat dünyasının üyesi olan pek çok kişi entegre profesyoneller olarak tanımlanabilir; söz konusu sanat dünyasına hâkim olan, kalıplaşmış estetik yargıları içselleştirmiş olan entegre profesyoneller sanat dünyasının kabul edebileceği eserleri önceden belirlenmiş yöntemler ve bu yöntemler ile çalışmaya alışmış destek personelle işbirliği yaparak üretirler. Örneğin söz konusu müzik ise hangi repertuarın dinleyiciler açısından en büyük hazzı sağladığı, bir grubun hangi enstrümanları çalan insanlardan oluşmasının o grup için iyi olacağı gibi soruların cevapları entegre profesyoneller tarafından daha önceden kabul görmüş yöntemleri takip etmektir ve onlar da bu stratejileri benimserler (Faulkner & Becker, 2009:7-8).

Bu bağlamda, Becker’ın anlayışında yola çıkarak söz konusu stratejilere şöyle bir örnek verebiliriz: [klasik anlamda] bir Rock grubu “başarılı” olmak istiyorsa, bir elektrik gitarist, bir bas gitarist, bir davulcu, bir klavyeci ve bir solistten oluşmalıdır. Zira, önceden üzerinde uzlaşmaya varılmış ve zaman içinde [bu grubun da içerisinde bulunduğu sanat dünyasında] sanatsal bir kalıp hâline gelmiş ortak estetik değerlerin belirleyici olduğu bu sistemde kabul görmek, onlara uymaktan geçer; iki bas gitarlı veya elektrik gitarın olmadığı bir Rock grubu, alışlagelmiş anlamıyla “Rock” müzik icra edemez, böylece söz konusu grup Rock müziğin “dünyasına” ait olamaz; çünkü ortak estetik değerlerin belirlediği standartlara uyum sağlamamıştır; yanlış bir strateji izlemiştir.

Bir sanat dünyasına entegre olmak, sanatçıların eserlerinin takdir edilmesinin, bir sanat eseri olarak kabul görmesinin ve nihayetinde sergilenip satılabilmesinin en temel yolu olarak görülebilir. Aynı zamanda entegre profesyoneller dâhil oldukları sanat dünyalarına hâkim olan ortak estetik değerler ve alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamaları bildikleri ve kullandıklarından söz konusu dünyalarda sanatçı olarak var olabilmek için gerekli işbirliklerini sağlamakta sorun yaşamazlar; her şey olması gerektiği gibidir,

estetikçilerin neyi sanat olarak belirlediği, tüketicilerin neyi sanat olarak deneyimlemek istediği ve bu yönde üretilecek eserlerin kimlerle, nasıl işbirlikleri içerisinde üretileceği bellidir (Becker, 2013b:278-282). Bu sisteme entegre olan sanatçılar sanat dünyalarındaki hâkim konumlara erişebilirler, çünkü bir sanat dünyasında hâkim estetiğin yeniden üretilebilmesi için kendi bağlamında üretilen eserlerin sürekli sergilenilmesine ihtiyacı vardır.

Bir sanat dünyasında yalnızca entegre profesyoneller bulunmaz. Sanat dünyasına hâkim olan ortak estetik değerleri ve alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamaları tanıyan ve bilen, bunların içinde yetişmiş ancak bu yöntemleri kullanarak bu estetik değerlerin kabul edebileceği sanat eserleri üretmeyi reddeden “uyumsuzlar” da Becker tarafından sanat dünyalarını meydana getiren gruplardan biri olarak tanımlanırlar (Lu, 2015:140). Uyumsuzlar sanat dünyalarıyla ilişkilerini belli bir noktaya kadar korurlar, bir sanat dünyasına entegre olmuş profesyoneller dâhil oldukları bu dünyanın dayattığı sanatsal kalıpları neredeyse tamamen kabul ederken, uyumsuzlar bu dünyayla gevşek bir bağı korurlar; ancak söz konusu dünyanın faaliyetlerine doğrudan katılmazlar (Becker, 2013b:284).

Uyumsuzlar, sanat dünyalarıyla olan bağlarını koparmayı tercih etmezler, aksine bu bağları koparan sanat dünyalarının ta kendisidir. Bir sanat dünyasının kabul edebileceği standartta eserler yaratmayı reddeden uyumsuzlara karşı, sanat dünyalarını oluşturan diğer gruplar da işbirliğini reddederler. Uyumsuzların ürettiği eserler estetik açıdan kabul edilemez olarak addedilir; ortak estetik değerlere entegre olmuş alımlayıcılar bu eserlerle ilgilenmezler ve dolayısıyla söz konusu eserlerin yaratıcıları eserlerini sergileyebilecekleri yerlere (ve konumlara) ulaşmakta kullanacakları çeşitli işbirliklerinden mahrum bırakılırlar (Becker, 1974:773). Yani sanat dünyaları sanatsal kalıplar ve bunların temelinde ortak estetik değerlerle oluşturduğu sınırlarını korumaya eğilimlidir, bu sınırlardan geçebilmek için sisteme entegre olmayı şart koşar.

Becker’ın belirlediği diğer iki grup olan halk sanatçıları ve naif sanatçılar ise örgütlü bir sanat dünyasının sanatsal kalıplarından ve alışlagelmiş-yerleşmiş uygulama ve yöntemlerinden bihaberdirler; onlar sanat dünyalarındaki konumlara ve iktidar

mücadelesine dâhil olmazlar (Becker, 2013b:297-320) ve bu sebeple bizim çalışmamıza dâhil edilmemişlerdir.

Şu hâlde söylenebilir ki sanat dünyaları üyelerinin üzerinde uzlaşma vardığı ve zaman içinde kurumsallaşan, o dünyanın işleyişinin sürdürülmesi ve yeniden üretilebilmesi için elzem hale gelmiş olan ortak estetik değerler vasıtasıyla sınırlarını belirlemeye eğilimlidir. Bu ortak estetik değerlere ve alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalara uygun üretim yapmak bir sanat dünyasının üyeleri tarafından “sanatçı” olarak tanınmanın ve söz konusu dünyadaki hâkim konumlara ulaşmanın en temel yöntemi olarak görülmektedir.

Becker’ın entegre profesyoneller olarak nitelediği gruplar bu yöntemi uygularlar. Belirli bir sanat dünyasının sanat olarak kabul edebileceği eserleri, o sanat dünyasının işleyişine uygun yöntemler ve işbirlikleri ile üretirler. Bu kişi ve grupların sanat dünyalarında hâkim konumlara erişmeleri her zaman mümkün olarak görünür. Entegre profesyonellerin tam karşısında konumlanan uyumsuzlar ise sanat dünyalarının ortak estetik değerlerine, sanatsal kalıplarına ve hâkim üretim yöntemlerine karşıdırlar. Uyumsuzlar bu karşıtlıkları karşısında bedel ödemeye hazır olmalıdırlar, zira sanat dünyaları yeniden üretilebilmek için her şeyin olduğu gibi sürdürülmesine ihtiyaç duyar ve belirlenmiş kalıpların dışında kalmakta diretenleri sınırlarına dâhil etmemeye eğilimlidir (Becker, 2013b:283-284).

Bir sonraki bölümde sanat dünyalarında devrim ve değişimlerin nasıl yaşandığını, tüm kutsallığıyla kendini sanat dünyalarının üyelerine sunan sanatsal devrimlerin ve köklü değişim çağrılarının sanat dünyalarındaki güç ilişkileri ve dolayısıyla hiyerarşi üzerindeki etkilerini –iktidarın belirli gruplardan diğerlerine geçmesindeki rollerini- inceleyeceğiz.

2.2.5. Sanat Dünyalarında Değişim: Sürekli Değişimler ve Devrimci Değişimler

Sanat dünyaları her ne kadar “kurallara göre oynamayanları” reddetmeye eğilimli olsa da, değişim her zaman vardır. Becker, sanat dünyalarındaki değişimi salt çatışma ve mücadeleler üzerine temellendirmemiştir, ona göre sanat dünyalarında sürekli değişim ve

devrimci değişim olmak üzere iki tür değişimden bahsedilebilir. Sürekli değişim bir sanat dünyasında kullanılan kaynaklar hiçbir zaman tam olarak aynı olmayacağı ve işbirliğine katılan insanların şeyleri birbirlerinin aynıları gibi yapmayacağı için sanat dünyalarının değişmez bir parçasıdır; üretilen eserler ve sanat dünyasının yapısı bu öncüllere bağlı olarak her zaman değişecektir; ancak bu değişimler işbirliğinin yapısının veya bir sanat dünyasına hâkim olan ortak estetik değerlerin değişimini şart koşmazlar (Becker, 2013b:351-352). Bu anlamda, toplumsal değişmelerin ekseninde sanat dünyalarında da sürekli bir değişimden söz edilebileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bir kaynağa ulaşım sanat dünyalarının üyelerinden bağımsız olarak, daha üst bir yapı olan toplumsal dünyadaki değişimler neticesinde kısıtlanırsa, sanat dünyalarının üyeleri söz konusu kaynağın ikamesini elbet bulacaklar ve yeni bir biçimde, çatışma olmadan sanat dünyalarındaki değişim sürecektir.

Sanat dünyalarında radikal değişimleri gerçekleştiren ise devrimci değişimlerdir. Bir sanat dünyasının sınırları dışında bırakmaya eğilimli olduğu uyumsuzlar, estetiğe dair fikirlerine yeterli desteği sağarlarsa söz konusu sanat dünyasına hâkim olan sanatsal kalıpları ve estetik değerleri değiştirecek bir hareket başlatabilirler. Bu devrimci hareketler, tıpkı diğer tüm toplumsal devrimler gibi, bir sanat dünyasının sınırlarını belirleme yöntemlerine, yani hâkim estetiğe ve sanatsal kalıplara saldırırlar; bir nevi kutsallaşmış bir hal almış olan estetik yargılara yapılan saldırı daha önce de söylediğimiz üzere o sanat dünyasındaki tabakalaşma sistemine yapılmış bir saldırıdır (Becker: 1974:773).

Bir sanat dünyasında, yenilikçiler olarak adlandırılan kişi veya gruplar kendi estetik yargıları ve bu anlamda, uzmanlıkları dâhilinde yeni bir estetik sistemini söz konusu sanat dünyasına kabul ettirebilirlerse, geçerli sanatsal kalıplar dâhilinde üretim yapan sanatçıların [ve bu kalıplara uygun yöntemlerde uzmanlaşmış destek personelin] hâkim konumlarını ele geçirebilirler; Becker'a göre bir dünyada hâkim konumları ellerinde bulunduranların kabul etmeyeceği fikirleri takip edebilecek insanlar her zaman bulunabilir (Becker ve Pessin, 2006:279). Sanat dünyalarında devrimci fikirleri olanlar elbet kendilerine eşlik edecek takipçiler bulacaklardır, zira kaynaklar ve olanaklar hiçbir

zaman herkese yetecek kadar çok değillerdir, bu eşitsiz dağılım sanat dünyalarında devrimci hareketlere ve çatışmalara yol açar.

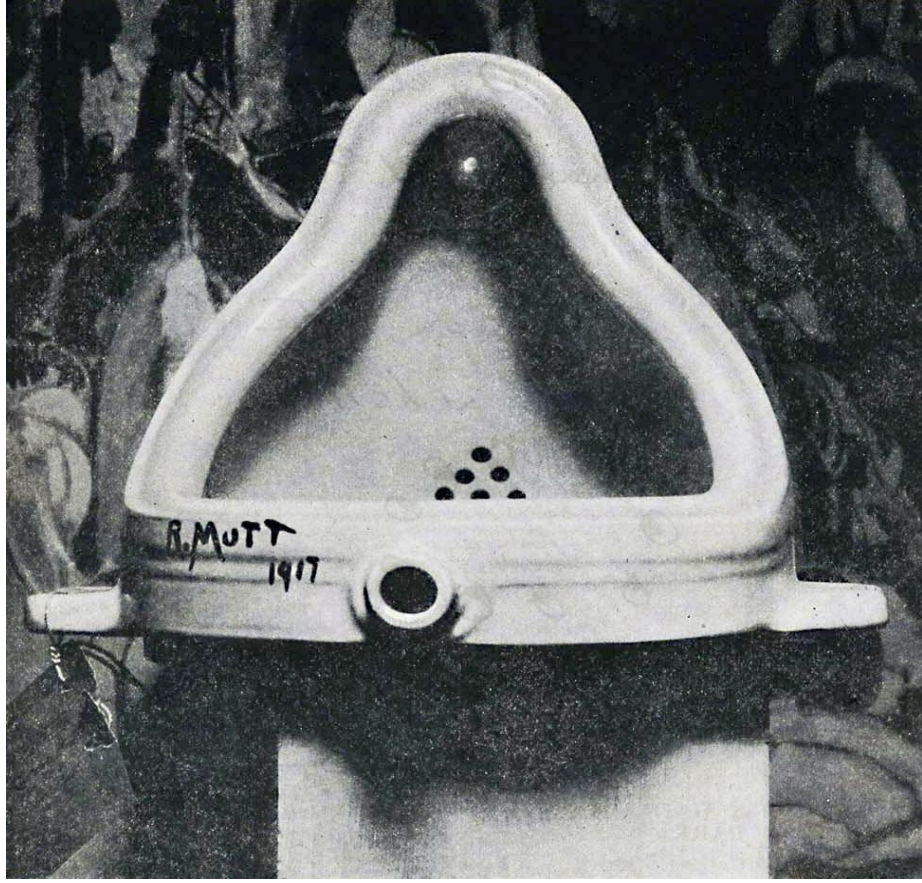
Sanat dünyalarında yenilikleri savunan ve yenilikçi olarak adlandırılabilen kişiler ve gruplar bu yeni estetik ve felsefi fikirlerini ideal olarak kabul edilen estetik yargıları ve sanatsal kalıpları yeren manifestolar, eleştirel denemeler ve hâkim sanatın tarihini reddeden söylemlerle yaygınlaştırmaya ve bu yaygınlaşma neticesinde geçerli kılmaya çabalarlar (Becker, 2013b:355). Değişimlerin devrimci niteliğine dair bir örnekleme Marcel Duchamp'ın Fountain (Çeşme) adlı eseri üzerinden sanat dünyasındaki hâkim anlayışa estetik başkaldırısı üzerinden yapılabilir (bkz. Fotoğraf 1).

R. Mutt imzalı bir pisuvar, 1917 yılında sanat dünyalarında bir devrim yarattı. Söz konusu pisuvar, sanat dünyalarına hâkim olan ortak estetik değerlerin tamamen dışında bir eser olarak göze çarpmaktaydı ve dönemin estetik belirlenimini ortaya koyan hâkim grup Bağımsız Sanatçılar Topluluğu tarafından sanat olduğu reddedildi ve sergiden çıkarıldı. Çünkü üzerinde hiçbir sanatsal emek yoktu; dönemin hâkim estetik sisteminin kabul edebileceği gibi bir sanatçının elinden çıkmamıştı (Young&Priest, 2016). Yalnızca ters çevrilmiş ve R. Mutt adına imzalanmış bir pisuvardı. Marcel Duchamp, bir pisuvarı ters çevirerek sanatsal estetiğe başkaldırıda bulunmuştu.

Söz konusu başkaldırı estetik bir başkaldırı biçiminde gerçekleşse de, Becker'ın anlayışında sanat dünyalarının yapısı düşünüldüğünde aslında hâkim ve kutsallaşmış estetiğe başkaldırının, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, aslında sanat dünyalarının tabakalaşma sistemine karşı bir başkaldırı olduğu görülecektir (Becker, 2013b:200). Dönemin kurumsallaşmış estetiğinde görsel sanatlar zanaate yakın bir noktada durmaktaydı; yaratıcısının eliyle üretilen eserler sanat olarak addedilmekteydi. Bu da, sanat dünyalarında konular düşünüldüğünde bu estetik yatkinliklere göre üretim yapan sanatçıların, “sanatçı” olarak kabul görmelerini ve dolayısıyla sanat dünyalarını yapılandıran tabakalaşma sisteminde hâkim konuları ellerinde bulundurmalarını sağlayan bir araç olarak estetiğin önemini ortaya koymaktadır. Duchamp, bu tabakalaşma sistemine yaptığı estetik saldırıyla sanat dünyasında devrimci bir yeniliği arzulayan bir yenilikçi konumuna kendini konumlandırmıştır.

Eserin sergilenmesini takip eden süreçler ise sanat dünyalarındaki devrimci değişimlerin yapısını gözler önüne serer niteliktedir. Hâkim estetiği belirleyen gruplar tarafından sanat olduğu reddedilen eserin yaratıcısı sanat dünyalarından aforoz edilmek istenmiştir, ancak yarattığı büyük sansasyon ve çevresinde topladığı desteğin büyüklüğüyle XX. yüzyılın en önemli sanat eserlerinden biri olarak kabul görmüş ve sanat dünyalarında devrimci bir değişime neden olmuştur. Estetiğin belirleyici gücü el değiştirmiş, sanatın sanatçının dokunduğu ve sanat olduğunu söylediği herhangi bir şey olabileceği anlayışı güç kazanmış; bunun neticesinde de sanat dünyalarındaki konumlar arasında bir değişim yaşanmıştır; kimi konumlarda bulunan aktörler -modern sanatın savunucuları- güç kaybederken, kimi konumlarda bulunan aktörler -post-modern sanatın savunucuları- güç kazanmışlardır (Housefield, 2002:489).

Resim 1. Marcel Duchamp-Fountain



(http://www.vilniausgalerija.lt/wpcontent/uploads/2017/07/Duchamp_Fontaine.jpg adresinden alınmıştır)

Söylenbilir ki, sanat dünyalarında mücadeleler simgesel biçimler üzerinde gerçekleşir, devrimci değişimlerin motoru olarak görülebilecek olan bu mücadeleler bir sanat dünyasının yapısını belirleyen en önemli hususlardandır; estetik hâkimiyet ve bu hâkimiyetin yarattığı belirleyici gücü elinde bulundurmak bir sanat dünyasının üyeleri arasındaki başlıca çatışma sebeplerinden biridir. Diğer bir biçimde ifade etmek gerekirse, estetik sanat dünyalarında tahakkümün en büyük aracı olmak işlevini taşır ve yarattığı kutsallığın gizlenen, sanat dünyaları üyelerinin birbirleri üzerinde kurdukları tahakkümün ve elde ettikleri iktidarın meşrulaştırılmasıdır.

Şu hâlde, sanat dünyaları en temelde [bir şeyler yapmak için] bir araya gelen insanlardan meydana gelir ve bir şeyler yapmanın yöntemi işbirliğidir. Bu işbirliği neticesinde, sanat dünyalarının üyeleri arasında kolektif bir biçimde, uzlaşmalarla inşa edilen ortak estetik değerler söz konusu sanat dünyalarında neyin sanat olarak kabul edilebileceği ve neyin edilemeyeceğine dair verilecek kararların örgütlenmesi yoluyla bir tabakalaşma sistemi oluştururlar. Ortak estetik değerler aynı zamanda bir sanat eserinin nasıl üretileceğinden, nasıl ve nerelerde sergilenebileceğine dair süreçleri yönlendiren kalıplaşmış yöntemleri de belirler, nihayetinde ortaya çıkan bu estetik sistem, sanat dünyalarının yapısını meydana getiren en önemli araçlardan biri hâline gelir (Becker, 1974:774).

Bu ortak estetik değerleri sanat dünyalarının kurumsal işleyişinin temeline yerleştiren [estetikçiler] bir sanat dünyasının sınırlarını belirlemeye yönelik eylemlerde bulunmuş olurlar, kurumsallaşmış bir estetik sistem içinde bulunduğu sanat dünyasının sınırlarını çizer ve kimlerin o sınırların içinde bulunup kimlerin bulunamayacağını belirler. Kimi durumlarda ise estetik ve ticari getiri arasında bir çatışma meydana gelebilir ve sanat dünyalarının ikili karakterinin bir örneğiymişçesine, sanat dünyası üyelerinin sanat için sanat ve ticari sanat arasında yapmak durumunda kaldıkları tercihler sanat dünyalarının temellerini oluşturan işbirliklerinin ve bunun neticesinde ilgili sanat dünyalarının yapılarını değiştirebilirler (Becker, 2016a:160-163).

Bir sanat dünyasına hâkim olan [alışılmalı-yerleşmiş uygulamalar] kullanılarak üretilen eserlerin takdir edilmeleri, sergilenmeleri ve nihayetinde söz konusu

sanat dünyasında “sanat” olarak adlandırılma ve dolayısıyla bu eserin üreticisi olan, bu değerler ve yöntemler bütününe entegre olmuş [entegre profesyonellerin] de bir sanatçı olarak kabul görme şansı bu uygulamaları kullanmayanlardan daha yüksektir. Belirli bir sanat dünyasında tüm eserler bu alışlagelmiş-yerleşmiş uygulamalar ve ortak estetik değerlerin kabul edebileceği biçimde üretilmek zorunda değildir. Kimi zaman bazı [uyumsuzlar] bu değerleri ve yöntemleri reddederek başka bir sanatın mümkünatını savunurlar, sanat dünyaları bu kişi ve grupları sınırlarının dışında tutmaya eğilimlidir; çünkü bu dünyaların entegre üyeleri hâkim konumlarını korumalıdır (Becker, 2013b:278-284).

Eğer bu uyumsuz kişi veya gruplar muhalefetlerini yeterince örgütleyebilirlerse devrimci bir [değişim] ortaya çıkarabilir ve söz konusu sanat dünyasına hâkim ortak estetik değerleri ve üretim yöntemlerini, dolayısıyla tabakalaşma sistemini değiştirebilirler. Ancak sanat dünyalarında değişim her zaman devrimci yenilikler yoluyla gerçekleşmek durumunda değildir, işbirliğine katılan insanlar ve malzemeler hiçbir zaman tam olarak aynı olmadıkları için, sanat dünyalarında sürekli bir değişim her zaman vardır (Becker, 2013b:350-355).

Çalışmamızın ikinci bölümünde Becker’ın perspektifinde sanatın sosyolojik yorumu ve sanat dünyaları kavramı böylece açıklanmıştır. Bir alttaki bölümde ise Bourdieu’nün sanat alanı ve Becker’ın sanat dünyaları kavramlarını karşılaştırarak, farklılık ve benzerlikler ile bunları meydana getiren kuramsal ayrımları ortaya çıkarmaya çalışacağız.

3. SANAT ALANI VE SANAT DÜNYALARI KAVRAMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Pierre Bourdieu ve Howard Becker'ın sanat sosyolojisi yaklaşımlarının karşılaştırılması salt kendilerinin epistemolojik, metodolojik ve kavramsal bir karşılaştırmaya tabi tutulmasıyla değil; her iki düşünürün de temsil ettiği simgesel etkileşimcilik ve ilişkisel sosyoloji arasındaki temel karşıtlıklar ekseninde gerçekleştirilmesi daha tutarlı bir karşılaştırma sağlayabilir. Bir başka deyişle, Bourdieu'nün sanat alanı kavramı ilişkisel sosyoloji perspektifi göz önünde bulundurularak, Becker'ın sanat dünyaları kavramı ise simgesel etkileşimcilik perspektifi göz önünde bulundurularak düşünüldüğünde iki düşünürün kuramsal ve kavramsal yaklaşımlarındaki farklılıklar daha net bir biçimde anlaşılabilir. Bu sebeple, çalışmamızın karşılaştırma bölümüne simgesel etkileşimcilik ve ilişkisel sosyoloji arasında bir üst kuramsal karşılaştırma ile başlamayı uygun görüyoruz.

Üst kuramsal bu karşılaştırmadan sonra sanat alanı ve sanat dünyası arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri, mikrodan makro yapılara doğru bir yol izleyerek, Bourdieu ve Becker düşüncesinde faillik kavramını anlayışlarından başlayıp, eyleyiciler/aktörler arası ilişkilerin yapılarına doğru giderek inceleyeceğiz.

3.1. Simgesel Etkileşimcilik ve İlişkisel Sosyoloji: Toplumsal Eylemi Anlamakta Kullanılan İki Kuram Arasında Bir Üst Kuramsal Tartışma

Çalışmamızın önceki bölümlerinde simgesel etkileşimcilikten bahsederken Herbert Blumer'den alıntıladığımız tanımı kısa bir biçimde tekrarlamak gerekirse, simgesel etkileşimciliğe göre insan eylemi ve dolayısıyla toplumsal eylem şeylerin bireyler için ifade ettikleri anlamın üzerinde ortaya çıkar. Bireyler toplumsal dünyada karşılaştıkları şeylere ve içinde buldukları durumlara bu anlam ilişkisi içinde yorumlayıcı tepkiler verirler; ve en önemlisi de, anlam olarak bahsettiğimiz şey bireyin çevresindeki diğer bireyler ile girdiği toplumsal etkileşim neticesinde inşa edilir; birey için bir şeyin anlamının inşası, diğer bireylerin söz konusu şey ile ilgili eylemleri ve birey ile etkileşimlerinden ileri gelir (Blumer, 1986:2-4). Bir başka deyişle, toplumsal dünyayı

düzenleyen ve bireye aşkın hiçbir şey yoktur; yapı yoktur, anlam vardır ve bu anlam toplumsallaşmış bireyin zihnindedir.

Simgesel etkileşimcilik perspektifinden toplum, toplumsal etkileşimlerden meydana gelen bir süreçtir; bu süreçte her adımı bir diğer adım takip eder ve bu adımlar rastgele değildirler, kendisinden bir önceki adımın üzerine inşa edilirler (McCall & Becker, 1990:6). Trafik kurallarına uymayı, yeşil ışıkta geçip kırmızı ışıkta durmayı bireylere aşkın bir yapı dayatmaz; insanlar kırmızı ışıkta dururlar, çünkü diğerleriyle girdikleri toplumsal etkileşimler neticesinde bir tarafın geçebilmesi için diğer tarafın durması gerektiğini öğrenmişlerdir. Birinin durması ve diğerinin geçmesi birbirlerinden bağımsız eylemler değildir, bu eylemler birbirlerinin üzerine, anlam bağlamında inşa edilmiş olan ve etkileşim sürecinin bir parçası olan adımlardır.

Yukarıda bahsettiğimiz anlamıyla kolektif eylemin temelini oluşturan bireyin niteliği, simgesel etkileşimciliğin sosyal teorisinin en temel sorularından biri olan “faillik nedir?” sorusuna verdiği cevapta ortaya çıkmaktadır. George Herbert Mead’e göre benlik (self) bir karaktere sahip olması bakımından fizyolojik olandan (bedenden) ayrılır; o doğumda insanın sahip olduğu bir şey değildir, toplumsal etkileşim ve tecrübelerle edinilir, aynı zamanda benlik hem nesne hem özne olmaya muktedirdir ve bilinçlidir; bedenin gördüklerini anlamlandırmasını sağlayan benliktir, benliğin yokluğunda beden bir nesnedir, benlik ile birlikte özne hâline gelir (Mead, 1962:135-137).

Simgesel etkileşimci sosyoloji toplumsal eylemi ve tüm toplumsal örgütlenmeleri öznelerarasılık üzerinden anlamaya yönelir. Bireylerden oluşmayan bir toplum düşünülmemeyeceğine göre, toplumu oluşturan her birey kendinde bir öznedir; simgesel etkileşimciliğin toplumun kolektif bir eylemler bütünü olarak anlaşılması gerektiği iddiası buradan temellenmektedir; toplumu özneler arası etkileşimler vasıtasıyla kurulan kolektif eylemler inşa eder. Şöyle söylenebilir ki, simgesel etkileşimciliğin kabul ettiği faillik anlayışında, her şeyin temeli faildir; faile aşkın yapılardan söz edilemez; bu durumda simgesel etkileşimcilik benlikten başlayan ve tüm toplumsal dünyaya yayılan bir etkileşimler bütünü olarak görülebilir; fail olmak aktif olmaktır.

İlişkisel sosyoloji ise simgesel etkileşimciğe ve onun temsil ettiği öznelci yaklaşımlara en büyük karşı çıkışını bu noktada yapar. Faillik kavramı her ne kadar açık görünse ve birçok farklı kavramla ilişkilendirilse de (örneğin yukarıda bahsetmiş olduğumuz benlik ve faillik ilişkisindeki gibi), ilişkisel sosyolojinin savunucularına göre kavram muğlak kalmış ve sistematik sosyolojik analizlere ilham verecek kadar geliştirilememiştir (Emirbayer & Mische, 2012:65). Failliğin kavramsallaştırılması hususunda genel kabul, failliğin birey temelli olduğu ve belirli sonuçlar üreten bir eylem olduğudur (Burkitt, 2015:323); ancak ilişkisel sosyoloji simgesel etkileşimciliğin yaptığı gibi eylemin temeline salt bireyi yerleştirmez; failliğin temelinde farklı yapısal ortamlarla zamansal ve durumsal olarak farklılık gösterebilen bir ilişkilene içerisinde bulunan birey vardır (Emirbayer & Mische, 2012:74).

Daha önce de belirttiğimiz üzere, ilişkisel sosyolojinin temel karşı çıkışı tözcü düşünme biçimlerinin her ikisine ve bu nesnelci/öznelci bölünmenin yarattığı aşılabilir gibi görünen ikilikleredir (Çeğin & Göker, 2012:13). İlişkisel düşünmek, yapıyı veya faili tümünden reddetmek değildir; daha ziyade yapı ile fail arasındaki ikiliğin oluşturduğu bu ayrımı aşmaya yönelik bir girişimdir. Bu noktada söyleyebiliriz ki, ilişkisel bağlamda düşünüldüğünde insan eyleminin temelinde bireyin sınırlarını belirleyen nesnel bağıntılar ağı ve bu sınırlı bireyin eylemleri tarafından yeniden üretilen yapılar vardır. Bu diyalektik ilişki toplumsal eylemi eylenebilir kılan temel ilişkidir.

Çalışmamızın karşılaştırma bölümüne ışık tutucu bir üst kuramsal ayırım en temelde şöyle yapılabilir:

Simgesel etkileşimci perspektif toplumsal eylemi ve toplumsal hayatı geniş çaplı bir kolektif eylem olarak anlamlandırmakta ve faili toplumsal olanın temeline yerleştirmektedir. Bireye en içkin olandan (benlik) en aşkın olana (toplum) kadar her şeyin temelinde bireyler arası etkileşim vardır; toplum bireysel eylemi belirleyen yapılardan oluşmaz; birey aktiftir, o bir faildir, ve sosyoloji disiplinin toplum olarak anlamlandırdığı şey bireyler arası etkileşimlerle inşa edilen bir kolektif eylemler bütünüdür.

Nesnelci ve öznelci perspektifleri “tözcü” anlayışlar olarak niteleyen ilişkisel sosyoloji ise faillği anlama konusunda simgesel etkileşimciliğin aksine bireye aşkın yapıların varlığını kabul eder; ancak bu yapılar bireysel ve dolayısıyla toplumsal eylemi tek başlarına belirlemezler[§]. İlişkisel sosyolojinin alameti farikası, fail ve yapı arasındaki köprüyü kurmayı denemesinde kendini gösterir. Bourdieu sosyolojisinde bu köprü habitus kavramı olarak karşımıza çıkar; nesnel ilişkiler sistemi ile toplumsal eyleyicilerin eylemleri arasında “teorik bir operatör” (Vandenbergh, 2012:407) olarak habitus nesnel yapıları ve öznel eyleyicileri birbirlerine bağlar.

Bu durumda simgesel etkileşimci sosyoloji ve ilişkisel sosyoloji arasındaki en temel ayrımın faillik kavramına yaklaşımlarında açığa çıktığı söylenebilir. Simgesel etkileşimciliğin anlamlandırdığı biçimiyle toplumsal aktörler ilişkisel sosyolojinin anlamlandırdığı biçimiyle toplumsal aktörlerden daha özgür görünmektedirler; ilişkisel sosyolojinin kabullerinde toplumsal aktörler yapıların dayatmalarından tam anlamıyla muaf değildirler, daha ziyade zamansal ve durumsal olarak değişiklik gösterebilen nesnel yapısal ilişkilere uyum sağlamaya çalışan varlıklar olarak da değerlendirilebilirler.

3.2. Sanat Dünyaları ve Sanat Alanı Kavramlarında Faillik Anlayışının Karşılaştırılması

Kavramsal olarak Howard Becker’in “dünyaları” ile Pierre Bourdieu’nün “alanları” arasındaki fark henüz ilk adımda, faillik kavramına yaklaşımlarında başlar. Becker, Bourdieu’nün anlayışında bir alanın kapalı bir yapı olduğunu, eyleyicilerin arasında mücadele dışında hiçbir ilişkinin varlığından söz edilemeyeceğini ve bu anlamda toplumsal eyleyicilerin, onun zihninde kendilerini çevreleyen dış güçlere (yapılara) otomatik karşılıklar veren varlıklar olarak gördüklerini; oysa kendisinin öne sürdüğü dünya kavramında toplumsal aktörlerin (o dünyanın üyelerinin) geniş bir özgürlüğe sahip

[§] Daha önce de bahsettiğimiz üzere, ilişkisel sosyoloji yapının belirlenimciliğine de (nesnelci sosyoloji), yapıdan bağımsız faile de (öznelci sosyoloji) karşı çıkar ve bu iki yaklaşım arasındaki bölünmeyi aşmaya çalışır. Bizim çalışmamızda Howard Becker simgesel etkileşimciliği ve dolayısıyla öznelci sosyolojiyi temsil ettiği için ilişkisel sosyolojinin nesnelci (Marxizm, yapısalcılık, pozitivism gibi) sosyoloji ile olan hesaplaşmasından çalışmamızın bağlamından bağımsız olduğu için uzun uzadıya bahsetmiyoruz. Ancak bilinmelidir ki, ilişkisel sosyolojinin karşı çıkışı öznelci olarak adlandırdığı sosyolojik yaklaşımlara olduğu kadar, nesnelci olarak adlandırdığı sosyolojik yaklaşımlardır da.

olduğunu, dünya kavramının açık bir yapıda olduğunu, değişmeye açık olduğunu; şayet değişim isteyenlerin bunu sağlayamamaları durumunda her zaman kendilerini takip edecek kişiler bulabileceklerini ve yeni dünyalar yaratabileceklerini söylemektedir (Becker & Pessin, 2006:277-279).

Becker'ın Bourdieu eleştirisini destekleyici nitelikte okunabilecek diğer eleştiriler de ve bu eksende gelişmiştir; Bourdieu kimi araştırmacılar tarafından, insan eyleminin belirleyicisinin toplumsal hayatta bulunan ve onu yapılandıran nesnel ilişkiler olduğunda ısrar ederken özneler arası ilişkileri ihmal ettiği için eleştirilmektedir (Bottero & Crossley, 2011:99). Bourdieu sosyolojisine dair temel eleştiri toplumsal aktörü doğasının dışında tahayyül ettiği ve [rasyonel] bireyin seçimlerine imkân vermeyecek kadar belirlemci olduğu iddiası üzerinde temellenmektedir denilebilir, simgesel etkileşimciliğin tahayyül ettiği özgür ve rasyonel seçimlerini yapan toplumsal aktörler ile Bourdieu'nün toplumsal yapıyla olan bağı içerisinde belirlenen toplumsal eyleyicileri arasında ciddi bir tezatlık söz konusudur.

Bourdieu ise Becker'ın sanat dünyaları teorisine dair eleştirisini sanatsal eylemin ve sanat alanının salt aktörler arasındaki basit etkileşimlere indirgenerek anlaşılamayacağından, bu yaklaşımın sosyoloğu sanat alanını [o alanın niteliğini ifade etmekten uzak olan] bir popülasyona indirgeme yanlısına götürdüğünden, eyleyicilerin oluşturduğu bu popülasyonun hacminin de araştırma nesnesine katılması gerektiğinden söz eder (Bourdieu, 2004:35). Bourdieu aynı zamanda eleştirisini [onun gözünde Becker'ın da bir temsilcisi olduğu] tüm öznelci sosyolojiye yayar: ona göre mikro etkileşim düzeyinde yapılan sosyolojik araştırmalar ancak toplumsal aktörlerin içerden temsillerini anlayabilir ve [araştırma nesnesi olan] failin kendisiyle ilgili anlayışlarından kopamaz, kısacası öznelci yaklaşım bilimsel olandan uzaktır (Swartz, 2015:84). Bourdieu'nün pratik teorisinde, ki burada pratiği toplumsal eylem olarak düşünebiliriz, pratik bilgi ve pratik eylem öznelci sosyolojinin iddiasının aksine aşkın bir özneye özgü evrensel kategoriler değil, habitus tarafından oluşturulan, toplumsal olarak inşa edilmiş yatkınlıklar ile anlaşılabilir (Bourdieu & Wacquant, 2016:110-111).

Daha önce de belirttiğimiz üzere, Becker ve Bourdieu arasındaki karşıtlık temelde her ikisinin de temsil ettiği sosyolojik perspektifler arasındaki karşıtıktan temellenir. Simgesel etkileşimciliğin özgür ve rasyonel aktörünün karşısında konumlanan, yapıdan etkilenen ve onu etkileyen, bu diyalektik ilişkinin bir sonucu olan eyleyici boyutunda başlayan bu ayrılık, makro düzeye gidildikçe toplumsal eylemin ve toplumsal örgütlenmenin her boyutuna sirayet etmiş bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Bourdieu ve Becker arasında faillik kavramı özelimde yaşanan ayrım için temelde söylenebilecek olan şudur: Bourdieu insan eyleminin yapı ve yapının ürettikleriyle diyalektik bir ilişki içerisinde bulunan, yapı tarafından etkilenen ve geri dönüşünde yapıyı etkileyen bir faillik anlayışı çerçevesinde anlamaktadır. Becker ise insan eyleminin temeline birbirleriyle sürekli etkileşim hâlinde bulunan toplumsal aktörleri yerleştirir; onun faillik anlayışında özgür seçimlerini yapan rasyonel aktörler vardır, Becker yapısal-olandan bahsetmez, toplumsal hayatı oluşturduğu düşünülen yapıların ve toplumun kendisinin, özgür seçimlerini rasyonel bir biçimde yapan aktörlerin kolektif eylemlerinin bütünü olduğunu savunur.

3.3. Sanat Alanı ve Sanat Dünyalarında Eyleyiciler ile Aktörler Arası İlişkilerin Karşılaştırılması

Daha önce de belirttiğimiz üzere üzere, hem Pierre Bourdieu hem Howard Becker sanat alanı ve sanat dünyalarındaki toplumsal eylemin temeline ilişkileri yerleştirir, temel fark ise bu ilişkilerin biçimleri ve boyutlarında görülmektedir. Karşılaştırmamızın bu bölümünde, sanat alanını ve sanat dünyalarını meydana getiren ve yeniden üreten ilişkiler arasındaki farklar üzerinde duracağız.

Sanat alanı ve sanat dünyaları kavramları birbirlerine birçok noktada benzer görünmekte olsalar, hatta kimi çalışmacılar tarafından bir sanat dünyası sanat alanının daha iyimser ve işbirliğine dayalı biçimidir şeklinde birbirlerinin ikâmeleri gibi kullanılsalar da (Becker & Pessin, 2006:275) aralarındaki ayrım her iki kavramda da sanat eyleminin eylenebileceği birer uzay olarak alan ve dünyaların nasıl meydana geldiği hususunda başlar.

Karşılaştırmamızın bu bölümünde Bourdieu ve Becker sosyolojilerinde sanat alanı ve sanat dünyalarındaki ilişkiler arasında, her iki kavramı kategorize ve analiz etmemize yardımcı olacak bir tartışma yapmaya çalışacağız.

Pierre Bourdieu düşüncesinde sanat alanı, daha önce de belirttiğimiz üzere iktidar alanındaki sermaye dolaşımı ve iktidar alanının her iki kutbunda konumlanan kültürel ve ekonomik sermaye üzerindeki çapraşık yapısı üzerine kurulmuştur; Bourdieu her şeyden önce toplumsal eylemin temelinde nesnel ilişkiler olduğu ön kabulüne sahiptir. Onun toplumsal eylemi ve alanların mantığını nesnel ilişkiler üzerine temellendirmesi Bourdieu sosyolojisinde alanların ortaya çıkış koşullarının mantığını gösterir niteliktedir.

Bourdieu alanların toplumsal eyleyiciler tarafından inşa edildiğini söylemez; alanlar iktidar alanının yapısına benzer bir biçimde nesnel bir ilişkiler ağı olarak kendilerini eyleyicilere sunarlar (Bourdieu, 2016a:137); sanat alanı da alanların bu genel özelliğine tabidir. Sanat alanı, iktidar alanını yapılandıran sermaye biçimleri arasındaki ilişkiye benzer bir biçimde kültürel ve ekonomik sermaye arasındaki ilişkinin etkisinde yapılanmıştır; ancak Bourdieu sosyolojisinde kültürel ve ekonomik sermaye arasındaki tahakküm ilişkisi düşünüldüğünde, ekonomik alan tarafından tahakküm altına alınmıştır ve sanat alanının özerkliğini kazanmak için uzun bir otonomi kazanma sürecinden geçmesi gereklidir (Bourdieu, 1996:48-51).

Bir sanat alanının en temel özelliği ise belirli bir habitusu paylaşan eyleyicilere açık olmasıdır; benzer yaşam koşullarının oluşturduğu benzer yaşam stillerini oluşturan habitus -ki içine doğulan ailenin kültürel sermayesi ve yaşamın ilerleyen safhalarında bu kültürel sermayenin eğitim ile desteklenmesini içerir- (Bourdieu, 2015a:122), sanat alanına hangi eyleyicilerin dâhil olabileceğini ve hangilerinin olamayacağını belirleyen en temel seçme aracı olarak karşımıza çıkar. Bu sebeptendir ki, bir sanat alanı, yaşamsal beklentileri benzer eyleyicilerden meydana gelir: bu eyleyiciler, ekonomik çıkara ilgisiz olmak hâliyle sanat alanının meşruiyetini sağlama eğilimindedirler, onlar sanat alanına yatırımlarını bu bağlamda yaparlar (Bourdieu, 2004:74-75).

Burada şu açıktır: ekonomik çıkara ilgisiz olmak hâlini sağlayabilmek ve sürdürebilmek için, eyleyicilerin belirli bir kültürel sermayeye olduğu kadar ekonomik

sermaye birikimine de sahip olmaları gereklidir. Bourdieu sosyolojisinde sırasıyla halk sınıfları ve küçük burjuvazinin beğeni yargısı olan bayağı beğeni ve yüksek sınıfların beğeni yargısı olan yüksek beğeniye hitap eden iki farklı sanat anlayışı buradan ileri gelir (Bourdieu, 2015a:57-60). Bu iki farklı anlayış, daha önce de bahsettiğimiz üzere sanat alanını oluşturan iki farklı alt alanda –sınırlı üretim alanı ve büyük ölçekli üretim alanı- kurumsallaşır (Bourdieu, 2004:115).

Bir kişinin sanat alanında yer edinebilmesi için gerekli en temel gereklilik olan sanata yatkınlığın aile kökeniyle ilişkisi Bourdieu tarafından son derece önemli olarak nitelenir [ve aslında onun temel argümanlarından biri de budur]:

“Müziğin sadece dinlenmekle kalmadığı ama aynı zamanda icra edildiği bir aile içine doğmanın ve daha önemlisi “asil” bir müzik aletini -özellikle de piyano- erken yaşlarda çalmaya başlamanın, konserle veya *a fortiori* plaklar aracılığıyla müziğe ulaşmış olanların, izleyici, betimleyici ve her zaman biraz uzaktan olan ilişkisinden farklılaşan, müzikle en azından daha içli dışlı bir ilişki yaratmak gibi bir etkisi vardır” (Bourdieu, 2015a:119).

Bu bize göstermektedir ki, bir sanat alanında bulunmanın en temel koşullarından biri, aynı zamanda halk sınıflarından ve orta sınıfın alt kesimlerinden uzaklaşmanın da gerekliliği olan, ekonomik çıkara ilgisizliği yaratıp sürdürmeye yeterli bir ekonomik sermayenin de [sanat alanının geçer akçesi olan kültürel sermayeden belirli bir birikimle birlikte] gerekliliğidir. Bourdieu sosyolojisinde sanat alanı, [kültürel ve ekonomik olarak] ayrıcalıklılara açıktır. Bu alana girebilmek için gerekli ayrıcalıklar, alan içindeki konumlar arasında daha hâkim olanlara doğru yöneldikçe artar; en prestijli konumlar, ekonomik çıkardan en uzak olarak kendilerini sunan, pirüpak sanatın temsilcisi olduğu iddiası üzerinde yükselen, “saf sanatçı” konumlarıdır (Bourdieu, 2004:63).

Becker’ın anlamlandırdığı şekliyle sanat dünyaları, birçok insanın [sanatsal bir eylem etrafında] bir araya gelmeleri ile meydana gelir. Yani sanat dünyaları, toplumsal aktörler tarafından oluştururlar. Yapısal, yani faile aşkın herhangi bir şey yoktur; sanatsal eyleme dair bir fikir (ne tür bir eserin ortaya konacağı gibi) ve bu fikri uygulamaya istekli [ve muktedir] toplumsal aktörler bir sanat dünyasını meydana getirebilirler. Bir sanat dünyasını meydana getiren işbirlikleri ve iş bölümünün nitelikleri değişiklik gösterebilir,

kimi sanat dünyaları son derece karmaşık işbirliği ağları üzerine kurulurlarken, kimileri daha basit işbirlikleri neticesinde meydana gelebilirler (Becker, 2013b:36-37).

Becker bir sanat dünyasının ortaya çıkışıyla ilgili kişiler arası etkileşim ve işbirliklerini temel alır, sanat dünyalarını katılımcıları arasında yerleşik bir işbirliği bağlantıları ağı olarak niteler ve sanat eserinin ortaya konulmasında işbirliğine dâhil olan herkesin ilgili sanat dünyasına dâhil olduğunu söyler (Becker, 2013b:71). Burada Becker'ın kullandığı “herkes” sözcüğüne dikkat etmek gerekir; zira buradaki kullanımıyla “herkes”, bir sanat dünyasının en temel niteliklerinden birini ortaya koyar: sanat dünyaları sanatsal eylemde pay sahibi olabilecek herkese açıktır. Bir sanat dünyasının herkese açık olması durumu şunu işaret eder: Bir kişinin verilmiş veya edinilmiş statüsü, kaynaklara ulaşımı veya almış olduğu sanat eğitimi ve edinmiş olduğu beceriler onun sanat dünyalarına dâhil olup olmamasını etkilemez; örneğin bir konser için sahneyi kuran veya ekipmanları taşıyan herhangi biri de sanat eylemine katılmış olur ve bu onu sanat dünyalarının bir üyesi hâline getirir, ki bu tür basit işleri yapabilmek için aileden edinilmiş bir kültürel birikim veya sanatsal yeterlilikler gerekmez (Becker, 2013b:48).

Becker, sanat eylemini bir bütün olarak görür, daha önce de belirttiğimiz üzere tüm toplumsal eylemde olduğu gibi sanat eylemi -dolayısıyla sanat dünyaları- toplumsal aktörlerin kolektif eylemlerinin bir sonucudur (Becker, 2013a:221-222). Bu kolektif eyleme katılan herkes, eylemin yapısında bir değişikliğe sebep olacağından ve bir sonraki adıma geçişte bir rol oynayacağından, sanat eylemine ucundan da olsa katılan herkes bir anlamda sanat dünyalarının üyesi olur.

Bu bağlamda Becker sanat ve zanaat arasında da bir benzerlik ve ortaklık görür: zanaatin de tıpkı sanat gibi, kendi gelenekleri içerisinde zamanla oluşmuş bir güzellik anlayışı ve estetik ideolojisi vardır; tipik bir zanaatkâr ile bir sanatçı arasındaki benzerlik her ikisinin de belirli bir sebeple (sanatın güzelliği/zanaatin yararlılığı) ve belirli işbirlikleri ağlarına dâhil olarak üretim yapmalarıdır. Aynı zamanda Becker'ın anlayışıyla düşünüldüğünde sanat dünyalarının üyeleri zanaatkârların ürettikleri şeyleri sanat üretiminde de kullanırlar; bir duvar boyası fırçasıyla resim yapan avangart bir ressam,

veya bir kasap bıçağını performansına dâhil eden bir performas sanatçısı gibi, sanatsal eylemin en yüksek biçimlerinde dahi bu ortaklığı ve dolayısıyla işbirliğini görmek mümkündür (Becker, 2013b:322-349).

Burada sanat ve zanaat arasındaki ortaklıktan yola çıkarak Becker'ın anlayışında sanat eylemi ve sanat dünyalarının temel özelliklerinden birini keşfederiz: sanat ve sanatçı, kendinden aşağı da görse, sanatsal eylemi sürdürebilmek için diğerleriyle işbirliği yapmak durumundadır. Sanat dünyalarında ayrıcalıklılardan bahsedilmemesinin bir sebebi de budur: piyanoyu taşıyacak olanlar da, tuvali üretenler de, sanatçı nasıl sanat dünyasına dâhilse, bir başka biçimde ona dâhil olurlar. Birinin yokluğu, sanatsal eylemi olanaksız kılar, aynı zamanda hem büyük çaplı hem küçük çaplı değişmeler sanat dünyalarının kurumsal yapısını belli ölçütlerde değiştirirler; böylece sanatsal eylemin talep ettiği yeni roller ortaya çıktıkça, ona dâhil olabilecek yeni bireyler için de bir yol açılmış olur (Faulkner & Becker, 2009:87-88).

Böylelikle Bourdieu ve Becker'ın sanat sosyolojisi anlayışlarındaki temel fark ortaya çıkmış olur: bir sanat alanı eyleyiciler tarafından meydana getirilmez; o toplumsal dünyayı oluşturan nesnel bağıntılar üzerinde yapılanmış bir olası konumlar evreni olarak ortaya çıkar ve eyleyicileri oyuna davet eder. Sanat dünyaları ise bir oyun oynamaya karar veren toplumsal aktörlerin kolektif bir biçimde, çok katmanlı işbirlikleri vasıtasıyla meydana getirdikleri bir toplumsal alan olarak görülebilir. Bourdieu tarafından sürekli vurgulanan özerklik kazanma süreci onun toplumsal hayata dair genel bakışını yansıtır niteliktedir; o tüm toplumun temeline çatışma, tahakküm ve mücadeleyi yerleştirir. Bu mücadelenin en önemli aracı, aynı zamanda da ödülü olarak karşımıza çıkan sermaye kavramı (Swartz, 2015:170) Becker ve Bourdieu'nün sanat sosyolojisi yaklaşımlarındaki en temel farklardan bir diğerini işaret eder.

Bourdieu'nün öne sürdüğü anlamıyla toplumsal alanlar, ki sanat alanı da bunlara dâhildir, yapısal olandan pay alırlar ve daha geniş olan alanlarla (örneğin iktidar alanı ve ekonomik alan) olan ilişkileri içinde belirlenirler. Bir sanat alanı hiçbir zaman iktidar alanındaki mücadelelerden ve sermaye türleri arasındaki ilişkiden bağımsız olarak var olamaz (Bourdieu, 2004:38). Becker'ın sanat dünyaları ise böyle bir tabiyet ilişkisi

içerisinde görünmemektedirler. Buradaki temel fark, sanat alanının toplumsal eyleyiciler tarafından meydana getirilen bir uzamdan ziyade, sermaye türleri ve bu sermaye türlerini ellerinde bulunduran alanlar ve eyleyiciler arasındaki ilişkiler bağlamında *nesnel* bir biçimde meydana gelmiş olması, sanat dünyalarının ise sanatsal eylem ekseninde bir araya gelmiş toplumsal aktörler ve birbirleri arasındaki etkileşim, nihayetinde kolektif eylem ile meydana gelmiş olmasıdır (Becker & Pessin, 2006:278). Bourdieu'nün sanat alanı her zaman yapısal-olana tabi iken, Becker'ın sanat dünyalarında böyle bir ilişki görülmez, sanat dünyaları kolektif eylemlerin kurumsallaşmış hâli gibi görünürler.

Bourdieu ise, her şeyden önce sermayeyi toplumsal eylemin temeline konumlandırır; bir sanat alanına dâhil olabilmek için o alanda geçerli olan sermaye türünden belli bir birikim en temel ön koşuldur. Ekonomik sermayenin reddi üzerinden yapılanan sanat alanında geçerli sermaye türü olan [anti-ekonomik] kültürel ve simgesel sermaye (Bourdieu, 1996:142) üzerinde yeterli birikimi olmayan eyleyiciler sanat alanında bulunamazlar. Bu bakımdan Bourdieu'nün tahayyülünde bir sanat alanında kendi aralarındaki tahakküm ilişkilerinde hâkim ve tabi olan eyleyici ve gruplar aslında toplumun geri kalanı karşısında hâkim konumdadırlar; onlar özellikle toplumsal hayatta tabi konumda bulunan sınıfların sahip olmadığı miktarda kültürel sermayenin taşıyıcılarıdır. Bu bakımdan, Bourdieu sosyolojisinde sanat eylemi ve sanat alanı ayrıcalıklı olanların elindedir ve bu ayrımın temelinde sermaye ve bu sermayenin eşitsiz dağılımı vardır (Bourdieu, 2004:44).

Becker, Bourdieu gibi sermaye kavramı ve sanat dünyaları arasında bir bağlantıdan söz etmez; ona sanat dünyalarında geçerli olan yöntemler (Becker'ın deyişiyle alışlagelmiş-yerleşmiş uygulama ve yöntemler) toplumu oluşturan bireyler tarafından bilinirler ve bu şekilde sanat dünyalarının ortaya çıkışı ve işlevini sürdürebilmesi mümkün olur (Becker, 2013b:84). Yani sanat eylemi Pierre Bourdieu sosyolojisindeki kadar ayrıcalıklı olanların eylemi değildir, bir sanat dünyasının ortaya çıkışında her türlü işi yapacak olan insanlar arasında büyük ve çok katmanlı bir işbirlikleri ağı vardır; bu işbirliğine malzemeleri üreten ve onları taşıyan insanlardan bu malzemeleri kullanacak sanatçıya, işbirliğinin sonucunda ortaya çıkan eserlerin sergileneceği

mekânların sahiplerine ve orada çalışan insanlara ve nihayetinde de bu eseri alımlayacak olan topluluğa varan geniş bir yelpazedeki herkes sanat dünyalarının bir üyesi hâline gelir.

Burada “herkes” sözcüğü Becker’ın sanatsal eylem üzerine düşüncesinin Pierre Bourdieu’nün düşüncesi ile temel farklarından birini daha ortaya koyar niteliktedir. Bourdieu sanat alanında bir olası konumlar evreni görürken, sanatçı olarak addedilen, bu alana giriş yapmaya muktedir ve yeterli sermaye birikimine sahip toplumsal eyleyiciler arasında bu konumları elde etmek arasındaki bir mücadele alanı olarak tahayyül eder. Onun ilgisi sanat alanının ortaya çıkışından ziyade sanat alanındaki eyleyiciler arasındaki tahakküm ilişkileri ve daha büyük bir çerçevede sanat alanının iktidar alanının içindeki konumu üzerinedir. O, sanat alanının içerisindeki ilişkilerden bahsederken alanın hâkim konumlarını işgal eden eyleyici ve gruplar ile bu konumları onların ellerinden almak isteyenler arasındaki mücadele ilişkileri dışında bir ilişkilene biçimi görmez; bir sanat alanını meydana getiren ilişkilerden ziyade hâli hazırda var olan, iktidar alanının içerisinde nesnel ilişkiler üzerine yapılmış bir olası konumlar bütünü olarak sanat alanını a priori ele alır (Bourdieu, 2004:30).

Bourdieu’nün kullandığı habitus kavramı (Bourdieu, 2015b:22-25) ve Becker’ın sanat dünyalarının temel kurucu kavramı olarak belirlemiş olduğu işbirliği (Becker, 1974:769) ekseninde düşünüldüğünde bir sanat alanı ve sanat dünyasının ortaya çıkışlarındaki temel fark, yapı ile fail arasındaki ikiliğin yarattığı ayrıma benzer bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bourdieu sosyolojisi düşünüldüğünde bir sanat alanını oluşturan eyleyiciler arasındaki benzerliklerin sebebi şudur: sermayenin toplumsal alandaki eşitsiz dağılımında benzer sermaye türlerini ellerinde bulunduran eyleyiciler benzer habituslara sahip olurlar (Bourdieu, 2015a:256).

Bu, aynı zamanda, çalışmamızın ilk bölümünde üzerinde durduğumuz üzere, Bourdieu’nün temel sosyolojik ilgisi olan iktidarın biçimleri ve nasıl tesis edildiği sorusuna verilmiş bir cevap olarak da okunabilir; benzer yatkınlıklar benzer hayat olasılıklarından ileri gelirler (Swartz, 2015:150). Çıkarın insan eylemini yönlendiren temel itki olduğunu a priori biçimde kabul eden Bourdieu’nün sanat sosyolojisinde sanat alanını oluşturan, oradaki oyunu oynayan eyleyiciler arasındaki benzerlik onların

çıkarlarını yönlendiren habitusları arasındaki benzerlikten ileri gelir; benzer ilgiler ve bu ilgilere dair benzer elde etme stratejileri bir alanın işleyişinin temelinde yatan nedenlerdir.

Becker sosyolojisinde ise bir sanat dünyasının üyeleri arasında Bourdieu'nün habitus kavramıyla öne sürdüğü bir yatkınlıklar benzerliği veya benzer çıkarlar bulunmak zorunda değildir; sanat dünyalarının sınırları çok çeşitli rolleri oynayacak aktörlere açıktır. Horowitz de bir sanat dünyasının üyesidir, piyanosunu konser salonuna taşıyan kişiler ve konser salonunu performans için kiralayan kişiler de; bir kişinin bir sanat dünyasının üyesi olarak addedilebilmesi için [aileden miras alınmış veya eğitim yoluyla edinilmiş] sanatsal yeterliliklere ihtiyacı yoktur. Toplum olarak anlaşılan şey nasıl bir kolektif eylemler bütünü ise, sanat dünyaları da aynı şekilde kolektif eylemler bütünü olarak ortaya çıkarlar (Becker, 2013b:36).

Bu bağlamda düşünüldüğünde Bourdieu sosyolojisinde bir sanat alanına kimlerin girebileceği önceden belirlenmiş gibi görünür: belirli bir kültürel sermaye birikimine sahip olan ve bu sermayeyi [elde edebilecekleri uğruna] nasıl kullanacaklarını bilen -o yönde yapılanmış bir habitusa sahip- eyleyiciler, bir sanat alanına girebilecek ve o alanda oynanan oyunu oynayabilecek olanlardır. Bourdieu sosyolojisinde sanat eylemi [ve sanat alanı] kültürel olarak ayrıcalıklı olanların birbirleriyle mücadeleye girdikleri bir alan olarak görünmektedir**.

Öyleyse, Bourdieu ve Becker düşüncesinde sanat alanı ve sanat dünyalarının ortaya çıkış süreçleriyle ilgili bir farktan daha bahsedilebilir. Sanat dünyaları kolektif bir eylem etrafında örgütlenen bir işbirlikleri ağı olarak ortaya çıkarlarken, sanat alanı iktidar alanında a priori bir biçimde var olmakta gibi görünmektedir. Bunun nedeninin Bourdieu'nün toplumsal dünyanın esasını nesnel bağıntılar ve bu bağıntıların

** Pierre Bourdieu'nün sanat sosyolojisinde sanat alanlarının "ayrıcalıklı olanlara" açık olduğunu söylemek ona yöneltilmiş bir eleştiri değildir, nitekim Bourdieu'nün iddiası da bu yöndedir: o kültürel sermaye birikimi yönünden kuvvetli olup ekonomik sermaye yönünden zayıf olan eyleyicileri [hâkim sınıf içinde tabi olanlar] olarak niteler. Yani kültürel sermaye sahipliği de bir ayrıcalıklı-olmak-hâline işaret etmektedir. Burada Pierre Bourdieu'ye getirilebilecek bir eleştiri, sanat alanının bu seçici-geçirgen yapısının ne kadar sürdürülebilir ve ne kadar genele uyarlanabilir olduğudur: klasik müzik veya resim alanı düşünüldüğünde, [kültürel sermaye anlamında] ayrıcalıklı olmanın alana girmek ve alanın sunduğu konumları elde etmekteki önemi yadsınamaz; ancak aynı önem Rock müzik veya fotoğraf alanı düşünüldüğünde de aynı bu şekilde güçlü müdür?

içselleştirilmesiyle ortaya çıkan bireysel ve toplumsal eylem olarak çözümlenmeye yönelik sosyolojik yaklaşımı düşünülebilir.

Ancak sanat dünyalarının meydana gelişlerinde her ne kadar bireyler arası etkileşimler nesnel yapılar arasındaki ilişkilerden daha açıklayıcı görünse de, Bourdieu'ye göre kendi işleyiş biçimleri ekseninde kurumsallaşmış ve çok boyutlu işbirliklerine dayanan, kimi örneklerinde çok büyük miktarda paranın ve siyasi gücün işin içine girdiği bu kadar kompleks toplumsal uzayların meydana gelişlerini salt [bireyler arası] etkileşimlere ve aynı şeyi yapmak isteyen bireyler arası işbirliklerine dayandırmak da bir noktada problem teşkil edebilir, sanatsal eylemi olanaklı kılan toplumsal uzamlar yalnızca insanlar öyle olmasını istedikleri için, birbirleri arasındaki etkileşimlerle meydana gelen küçük boyutlu alanlar olarak açıklamak mümkün değildir (Bourdieu, 2004:35).

Sanat alanı ve sanat dünyaları kavramları arasındaki farklar (ve kimi zaman benzerlikler) yalnızca ortaya çıkış koşulları ve biçimleri arasında değil, nasıl yeniden üretildikleri ve aynı zamanda eyleyiciler ve aktörler arasındaki ilişkilerde de görülebilmektedir. Sanat eylemini eylenebilir kılan birer toplumsal uzay olarak sanat alanı ve sanat dünyaları hem içsel (söz konusu toplumsal uzayı meydana getiren eyleyiciler/aktörler arasındaki ilişkiler) hem dışsal (geri kalan toplumsal alanlar ile sanat alanı/sanat dünyaları arasındaki ilişkiler) bakımından farklılık gösterirler.

Çalışmamızın bu bölümünde bu ilişkiler ve ilişkisel boyutlar arasındaki farkları mikrodan makroya doğru bir seyir izleyerek önce içsel, daha sonra ise dışsal boyutta tartışacağımızdan yukarıda bahsetmiştik. Cevabını aradığımız temel soruyu hem Bourdieu, hem Becker'ın anlayışlarında [sanatsal eylem etrafında toplanan] bireyler [aktörler veya eyleyiciler] arasındaki ilişkiler sanat alanının ve sanat dünyalarının yapılarını nasıl etkilemektedirler, aynı zamanda onların yapısından nasıl etkilenmektedirler ve aynı zamanda söz konusu bu ilişkiler çok gelişmiş ve farklılaşmış topluluklar arasındaki karmaşık ilişkilerden, bireyler arasındaki basit ilişkilere kadar nasıl takip edilebilir?" olarak da tanımlayabiliriz.

Bourdieu ve Becker sosyolojilerinde bir sanat alanının ve bir sanat dünyasının içsel dinamikleri nasıl karşılaştırılabilir ve aralarındaki fark metodolojik ve epistemolojik olarak tam olarak nedir? Becker'a göre Bourdieu'nün sanat sosyolojisi anlayışı tek boyutludur:

“Dünya kavramını merkeze alan bir analizin temel sorusu şudur: kim, kiminle, sonuçta ortaya çıkacak olan sanat eserini etkileyecek ne yapıyor? Alan kavramını merkeze alan bir analizin temel sorusu ise bana şöyle görünüyor: Kim, kimi, hangi kaynakları ve stratejileri kullanarak tahakküm altına alıyor? Bu sorular sanat dünyaları kavramı kullanılarak sorulabilse de, Bourdieu'nün alan kavramını merkezine alan bir araştırma dünya kavramının sorduğu bu soruları soramaz; bana kalırsa bu soruların çoğu tahakküm ve güçler ile ilgili “büyük sorular” a göre daha önemsiz bulunarak a priori biçimde reddedilirler” (Becker & Pessin, 2006:285).

Bu alıntıdan hareketle kavramsal olarak bir sanat alanı ile bir sanat dünyasının işleyişleri arasındaki temel fark şöyle ortaya konulabilir, ki bu her iki kavram arasında nasıl ortaya çıktıklarına dair bir karşılaştırma yapılırken de temel hareket noktamız olmuştur: sanat alanında [eyleyiciler arasındaki] temel ilişki biçimi bir tahakküm ilişkisidir (Bourdieu, 1996:239). Sanat dünyalarında ise bu ilişkiler işbirliği biçimini alır. Ancak, bu noktada Becker'ın kullandığı anlamıyla işbirliği kavramı düşünüldüğünde, kavramın birbirleriyle yalnızca dayanışma hâlindeki insanları değil, bir [sanatsal] eylem ve bu eylemin gerçekleştirilmesi etrafında örgütlenen insanlara atıfta bulunduğunu akılda tutmak gerekir; bir sanat dünyasında çatışma vardır ve işbirliğinin sonucunda ortaya çıkar; sanat dünyalarında yapılan her şey, aktörlerin veya söz konusu dünyaların üyelerinin tüm eylemleri –birbirleriyle birlikte veya birbirlerine karşı- çok geniş kapsamlı ve karmaşık bir işbirliği ağının içinde gerçekleşir (Becker, 2013b:41).

Bourdieu sosyolojisinde (tıpkı tüm diğer toplumsal alanlarda olduğu gibi) sanat alanında da tahakküm ilişkilerini normalleştiren ve her şeyin olması gerektiği gibi olmasını sağlayan [simgesel iktidarın biçimleşmiş hâli olan] doxa ve onun özelleşmiş bir biçimi olan, sanatın kutsallığını üreten, sanat eserine ve sanatçıya sorgulanamaz bir kutsallık atfeden [bu bağlamda, Weber'in karizmatik otorite kavramının benzeri bir güce sahip olan] illusio (Bourdieu, 1996:228-230) ile Becker sosyolojisinde sanat dünyalarının işleyişinin ve yeniden üretiminin temel aracı olan alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve

uygulamalar (Becker, 1974:770) ve ortak estetik değerler (Becker, 2016a:144-146) arasında işlevsel anlamda bir benzerlikten söz etmek mümkündür. Ancak bu benzerlikten daha büyük farklılıkların varlıklarından söz etmek de çalışmamızın bağlamını kaybetmemek adına gereklidir.

Söz konusu kavramlar hem sanat alanı hem de sanat dünyalarındaki hiyerarşik konumların temelini oluştururlar; sanat alanında doxa Marx'ın *ideoloji* kavramı gibi gerçekliğin üzerini örter (Lefebvre, 1996:61) ve tersine çevrilmiş bir gerçekliği alandaki eyleycilere dayatır; sanatın yapısı bellidir ve sanat eylemi ancak bu yapıya uygun olarak gerçekleştirilebilir. Sanat dünyalarında ise ortak estetik değerler neyin sanat olarak adlandırılıp neyin adlandırılmayacağını belirleyerek bir sanat dünyasının kurumsallaşmasını sağlarken, alışlagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar ise sanat dünyalarında sanat eyleminin yapısını kullanılacak malzeme ve kaynaklardan üretim yöntemlerine, bu eylem sürecine kimlerin katılacağına kadar belirleme işlevleriyle sanat dünyalarındaki olması gerektiği gibi olmak hâlini sürdürürler; yani bir başka deyişle sanat dünyalarını yeniden üretirler.

Çalışmamızın önceki bölümlerinde bahsettiğimiz üzere sanat alanı kavramı çatışma ve mücadeleleri hem eyleyciler arası boyutta hem de alanlar arası boyutta açıklamakta sanat dünyaları kavramından daha yetkin gibi görünmektedir. Bourdieu, çatışma ve mücadeleyi bir sanat alanının en temel yapı taşları olan eyleyciler arasındaki mikro boyuttan, bütün bir toplumsal hayatı belirleyici olarak iktidar alanının içerisindeki çeşitli alanlar arasındaki makro boyuta kadar takip eder ve ortaya koyduğu tezi temellendirmekte güçlü bir argümanı vardır: kültürel sermaye, [toplumsal eyleyici ve gruplar] arasındaki tahakküm ilişkilerini yeniden üretmenin en temel araçlarından biridir (Swartz, 2015:11).

Becker'in anlayışında ise çatışma ve mücadele kavramları göz ardı edilmese de Bourdieu sosyolojisindeki kadar güçlü bir tezle ispatlama çabasıyla karşılaşmayız. Becker'a göre sanat dünyalarının üyeleri arasında çatışma vardır, ancak bu çatışma sanat dünyalarında değişimin temelinde değildir; toplumsal değişimlere göre değişen bir değişim sanat dünyalarında her zaman ve her hâlde zaten vardır, ancak Becker "kayma"

olarak nitelediği bu çatışmasız değişme hususu ile ilgili sanat dünyaları üyelerinin gözlerinden kaçan bazı [rastlantısal] değişiklikler neticesinde bilinçdışı bir biçimde gerçekleştiği ve fark edilmeksizin sanat dünyalarının kurallarını değiştirdiği (Becker, 2013b:352-353) dışında bir fikir öne sürmez. Becker'ın sanat sosyolojisi yaklaşımında sanat dünyalarında değişimin sürekliliği ve çatışmadan bağımsızlığı muğlak görünmektedir.

Becker'ın öne sürdüğü devrimci değişme hususu, Bourdieu sosyolojisinde bir sanat alanında tezahür eden [eyleyiciler arası] ilişkilere benzer bir temel üzerine yapılanmaktadır; sanat dünyalarında da tıpkı sanat alanındaki gibi konumlar vardır. her ne kadar Becker bu konumlar arasındaki ayırım ve konumları elde etme yöntemleri üzerine pek fazla yazmış olmasa da, sanat dünyalarında sanatçı olarak addedilmiş olan toplumsal aktörler, bu addedilmenin -sanatçı etiketine sahip olmanın- [takdir edilme ve sanatsal prestij kazanma gibi] getirilerinin toplumsal sonuçlarını muhafaza etmek niyetiyle hareket ederler ve kendi sanat anlayışlarına uymayan, kendilerinin bağlı olduğu hâkim estetiğin dışında üretim yapanları sanat dünyalarının dışında tutmaya eğilimlidirler (Becker, 1974:773).

Becker ve Bourdieu arasındaki ayırım burada kendini bir benzerliğin içinde gösterir: hem sanat dünyaları hem de sanat alanı kavramlarının ifade ettikleri toplumsal uzaylar kendi içlerinde hiyerarşik bir düzene sahiptirler; Bourdieu bu hiyerarşik düzeni sermayenin toplumsal eyleyiciler üzerine eşitsiz dağılımı ve habitusun [nesnel yapıları eyleyicilerin içselleştirmesini sağlayarak] olanaklı kıldığı pratik eylem gibi düşünce araçlarıyla nesnel ilişkiler içerisinde anlamlandırır. Becker ise hiyerarşiyi bir sanat dünyasına hâkim olan ortak estetik anlayış ve bu estetiğin dayattığı üretim yöntemleri [ve bu yöntemlere aşinalık] temelinde konumlandırır.

Bourdieu sanat alanındaki tahakküm ilişkilerine dair [her şeyin olması gerektiği gibi olmasını sağlayan] doxa ve eyleyiciler arasındaki eşitsiz sermaye dağılımı fikirlerini [eyleyicileri pratik eyleme yönlendiren] habitus kavramıyla temellendirir. Bir sanat alanında hâkim konumları ellerinde bulunduran eyleyiciler her şeyden önce kültürel sermaye birikiminde diğerlerinden daha üstündürler; bu üstünlükleri içine doğdukları

ailenin bir bakıma kültürel mirası olarak onlara aktarılması, böylece habituslaşması yoluyla başlayan, aldıkları [ayrıcalıklı olma hallerini yeniden üreten] eğitimle devam eden kültürel sermaye birikimi ve bu kültürel sermayeyi kullanma becerisi bakımından ortaklık kurarlar (Bourdieu, 1986:46).

Pierre Bourdieu'nün doxa kavramını destekleyici nitelikte kullandığı *illusio* gibi eyleyicileri söz konusu alana yatırım yapmaya ve o alanın dayattığı kurullarla oyunu oynamaya çağırın bir araçsallık, Becker'ın sanat sosyolojisinde [ve dolayısıyla da sanat dünyalarında] görülmez. Çalışmamızın önceki bölümlerinde de gösterdiğimiz üzere, bu araçsallığı doxa yoluyla ve söz konusu alandaki eyleyicilere normalmiş gibi sunan, üzerlerine düşünülmeden kabul edilmesini sağlayan habitus'un ve alanda elde edilebilecekleri büyüsel bir gerçeklikle kutsayan, böylece eyleyicileri sanat alanına yatırım yapmaya davet eden *illusio*'nun bir ikamesi Becker'ın sanat dünyaları kavramında karşımıza çıkmamaktadır.

Ancak, Bourdieu bir sanat alanındaki ilişkileri açıklarken yalnızca eyleyiciler arası ilişkileri göz önüne alırken, Becker sanatçı olmayan ancak yine de sanat eyleminde pay sahibi olan ve eylemin yapısını belirleyen diğer aktörleri de bu ilişkilere dâhil eder. Örneğin Bourdieu sosyolojisinde sanatçıları -sanat alanındaki eyleyicileri- manipüle edebilecek güce sahip olan basımevlerinin sahipleri, sanat galerisi küratörleri, mekân işletmecileri gibi diğer eyleyicilerden söz edilmez. Becker, destek personel kavramıyla bu bağlamdaki ilişkileri de sanat eyleminin yapısını değiştirip, onu manipüle edebilecek olan bireyleri de içine alacak bir biçimde genişletir. Bu kişiler, sanatsal eylemde bulunan kişilere belli gereklilikleri dayatarak sanat eyleminin yapısında söz sahibi olurlar; örneğin, bir performans mekânının işletmecisi, orada çalan müzik gruplarının repertuarlarına ve müzik tarzlarına müdahale edebilir, tarzın değişmesine neden olabilir, ve nihayetinde sanat eylemine dâhil olmuş olurlar (Becker, 1974:768-769). Bourdieu sosyolojisinde ilişkiler [sanatsal eylemi eyleyen] eyleyiciler arasındaki ilişkilerle sınırlıdır, Becker ise bu ilişkilerin bağlamına yeni bir boyut katar.

Bourdieu, sanat alanında tahakkümün temel aracı olan kültürel ve nihayetinde simgesel sermaye kavramlarını kullanarak söz konusu tahakküm ilişkilerini güçlü bir

biçimde temellendirir; kültürel sermaye bakımından güçlü olan eyleyiciler, bir sanat alanındaki hâkim konumları elde etmek ve ellerinde tutabilmek hususunda [kültürel sermaye birikimi bakımından kendilerinden güçsüz olan] diğer eyleyicilerden daha yüksek bir şansa sahiptirler.

Becker'ın öne sürdüğü ortak estetik ve üretim yöntemleri fikirleri bu şekilde temellendirilmemiştir; o daha ziyade sanat dünyalarında hiyerarşiyi sürdürmeye yönelik veya yıkmaya yönelik olsun tüm toplumsal eylemleri bireyler arasındaki etkileşimlere indirgemekte gibi görünmektedir. Hâkim estetiğin bir hiyerarşik yapı oluşturmaktaki işlevinden bahseder ancak, bu estetik sistemin belirleyicisi olan estetikçilerin kim olduklarına dair düşünce öne sürmez; onların “estetikçi” olmaya nasıl vakıf oldukları belli değildir; aile kökleri, sanat eğitimleri, ait oldukları toplumsal sınıflar Becker tarafından düşünülmez; estetikçilerle ilgili bildiğimiz tek şey onların sanat dünyalarında hâkim estetik sistemleri kurumsallaştırarak aynı zamanda hiyerarşik yapıyı da kurumsallaştırıyor olduklarıdır (Becker, 2013b:181).

Böylece söylenebilir ki, Bourdieu ve Becker sosyolojilerinde bir sanat alanı ve sanat dünyalarının işleyiş ve yeniden üretilme bağlamında farkları bir kez daha üst kuramsal bir anlayıştan yola çıkılarak anlaşılabilir: Becker, sanat dünyalarında işleyişi belirleyen tüm kavramları [tamamen rasyonel seçimleriyle hareket eden] aktörler arasındaki etkileşimler üzerinde temellendirir; sanat kolektif bir eylemler bütünüdür (Becker, 1974:768). Böyle bir toplumsal alan düşünüldüğünde aklımızda birbirleriyle [hem çatışma hem işbirliği anlamında] aynı amaç doğrultusunda hareket eden toplumsal aktörlerin yaptıkları rasyonel seçimler üzerine yapılan bir sanatsal eylem ve sanat dünyası canlanmaktadır. Bu imgenin problemlili yönü şudur: bir sanat dünyasındaki aktörler arasında yaşanabilecek çatışmaların sebebi salt estetik ayrımlar gibi görünmektedir; bu ayrımların yarattığı hiyerarşide konumlanmanın toplumsal getirilerinden Becker bahsetmez. Yani sanat dünyaları toplumsal dünyadan bağımsız görünmektedir; her ne kadar toplumsal değişmelerin sanat dünyalarını etkilediği fikrini öne sürse de bu fikir çok güçlü bir biçimde temellendirilmez.

Becker'a göre kaynaklara erişim kısıtlandığında sanat dünyalarında bir sanat eyleminin yapısı [farklı kaynaklar kullanma zorunluluğundan ötürü] değişebilir, veya kimi durumlarda bir sanat dünyasında bulunan gruplar arasında iktidar kavgası yaşanabilir ve bunun sonuçları söz konusu sanat dünyasında hızlı ve güçlü [devrimci] bir değişime sebep olabilir (Becker, 2013b:350-355). Ancak sorulması gereken bir soru şudur: bir sanat dünyasının ekonomik dünya ile ilişkisi nereye kadar ileri gider?

Becker sosyolojisinde bu sorunun cevabı yalnızca sanat dünyalarının üyelerinin [üyesi oldukları sanat dünyalarının dağıtım yöntemlerine uygun olarak] üretim yapması olarak verilir. Dağıtım ağlarının nasıl oluştuğu sorusunun yanıtı da yine rasyonel bireyler arası toplumsal etkileşimler olarak karşımıza çıkar; burada simgesel etkileşimciliğin Becker'ın sanat sosyolojisi üzerindeki etkisi son derece net görülmektedir: tüm toplumsal aktörlerin [ait oldukları sanat dünyalarına dair] elde etmek istedikleri bir şeyler ve gerçekleştirmek için uğraş verdiği planları vardır, herkesin orada olmasının bir nedeni vardır ve sosyolojinin sorması gereken asıl soru bu nedenin ne olduğudur (Gopnik, 2015).

Becker, Bourdieu'yü bir alandaki ve dolayısıyla toplumsal hayattaki [aktörler/eyleyiciler arası] tüm ilişkileri çatışma ve mücadele ilişkisine indirgemekle itham etmektedir; ona göre Bourdieci anlamıyla [kapalı ve önceden belirlenmiş] bir alanda hareket için kısıtlı bir alan vardır ve bu alanda diğerleriyle girdikleri tahakküm ilişkileri bağlamında kimse bir şey kazanmaz; her şey önceden sınırları belirlenmiş bir alanda ve sınırlı bir sermaye üzerine oynanan bir oyuna benzemektedir; dünya kavramı ise daha geçirgen bir yapıdadır ve gerçek insanların gerçek şeylere verdiği tepkilerin üzerine inşa edilmiştir. Ona göre sanat dünyaları, sanat alanından çok daha organik bir yapıdadır ve toplumsal gerçeğe uygundur (Becker & Pessin, 2006:276-278).

Bourdieu'nün Becker eleştirisi ise sanat dünyalarının yapısal-olandan pay almadığı, ve sanatsal eylem gibi kompleks bir ilişkiler bütünü gerektiren eylemlerin yalnızca bireyler arası "etkileşimlere" indirgenemeyeceği üzerinde temellenir; Bourdieu'ye göre Becker sanatsal eyleme katılan eyleyiciler arasındaki [yapısal-olandan pay alan ve onun ekseninde şekillenen] ilişkileri basit bir "popülasyona" indirgemektedir, toplumu oluşturan nesnel yapılar ve bu yapılar arasındaki bağıntıların birey üzerindeki

etkileri düşünülmeden, sosyolojik bir çözümleme yapmak olanaklı değildir (Bourdieu, 2004:34-35).

Böylece söylenebilir ki, Bourdieu ve Becker'ın sanatın toplumsal eylemini açıklamakta kullandıkları temel kavramlarının işleyiş biçimleri onların toplumsal gerçeklikleri tarafından da bir ölçüde şekillendirilmiştir. Sanat eylemini olanaklı kılan bir toplumsal uzayın nasıl meydana geldiğini Becker daha kapsamlı bir biçimde açıklarken, Bourdieu bu toplumsal uzay içerisinde tezahür eden ilişkileri daha katmanlı ve daha temelli bir biçimde açıklamaktadır. Bunun bir sebebi ise Bourdieu'nün düşüncesini tüm düşünce araçları (alan ve kurucu kavramları) üzerinden toplumsal sınıflara ve sınıflar arası mücadelelere dayandırması olarak söylenebilir. Yukarıda belirttiğimiz üzere, Bourdieu sosyolojisinde tüm eyleyicilerin eylemleri habituslarına kodlanan sınıf pratikleri tarafından yönlendirilirken, Becker sınıflar bağlamında bir sosyoloji anlayışına sahip değildir.

SONUÇ

Bu çalışmada sanat sosyolojisi çalışmalarına önemli katkıları olan Pierre Bourdieu ve Howard Saul Becker'in sanatsal eyleme ve onu olanaklı kılan toplumsal uzamlara dair kavramsallaştırdıkları “sanat alanı” ve “sanat dünyaları” arasında karşılaştırmalı bir kuramsal analiz yapılması amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda sorulan ana araştırma sorusu Bourdieu ve Becker'in sanat sosyolojisi anlayışları arasında ne gibi farkların ve benzerliklerin olduğudur, ancak bu sorunun yanıtlanabilmesi için başka soruların da sorulması gerekliliği çalışmaya başlanmasından itibaren kendini göstermiştir. Karşımıza çıkan yeni sorular içerisindeki en temel soru ise, her iki düşünürün de birer temsilcisi oldukları üst kuramsal ekollerin onların düşünceleri üzerinde ne gibi farklar yaratmış olabileceği sorusudur; çalışmaya başlarken belirttiğimiz üzere, bu çalışma bağlamında Becker simgesel etkileşimci sosyolojinin bir temsilcisi olarak ele alınırken, Bourdieu ilişkisel sosyolojinin bir temsilcisi olarak ele alınmıştır.

Üst kuramsal ekoller arasındaki farklılaşmanın her iki düşünürün kuramsal yaklaşımlarına nasıl etki ettiği sorunun cevabının arayışı, bizlere ilişkisel sosyoloji ve simgesel etkileşimci sosyoloji arasındaki temel farkın faillik kavramında ortaya çıktığını göstermiştir. Simgesel etkileşimci sosyolojinin çözümlemesinde [biyolojik bedenden ibaret olan] bireyi toplumsal birey –fail- hâline getiren şey benliktir ve benlik bireyin doğumundan itibaren diğer bireylerle yaşadığı etkileşimler yoluyla inşa edilir (Mead, 1962:137). Toplumsal bireylerin kolektif eylemlerinin bir sonucu olan toplumsal eyleme ve dolayısıyla da topluma dair her şey ise özneler arasındaki etkileşimlerin bir sonucudur (McCall & Becker, 1990:6). Bu bağlamda düşünüldüğünde, toplumsal eylem ve dolayısıyla bir toplumsal eylem biçimi olan sanatsal eylem, yapısal olandan pay almaz; simgesel etkileşimci sosyolojinin anlayışında toplumsal yapılardan söz edilmez.

İlişkisel sosyoloji ise simgesel etkileşimci sosyolojiye karşı çıkışını toplumsal eyleme ve toplumsal alana dair her şeyin yalnızca bireyler arası etkileşimlere indirgenerek anlaşılamayacağı üzerinden gerçekleştirir, ilişkisel sosyolojinin temsilcilerine göre eylem hâlindeki bireyin bu eylemlerini yönlendiren toplumsal yapılar

reddedilemez, toplumsal eylemin temelinde nesnel toplumsal yapılar ve bu yapıların gerçekliğine uyum sağlamak üzerinden kendisini pratik eyleme döndüren birey arasındaki ilişkisel süreçler vardır ve eyleyicilerin eylemleri, toplumsal yapılarla karşılıklı ilişkileri içerisinde anlam kazanırlar (Bourdieu, 1968:682).

Böylece çalışmamızda sorulan araştırma sorusunun ilk boyuttaki cevabı ortaya çıkmıştır: Bourdieu ve Becker arasındaki kuramsal ayrım temelde her iki düşünürün temsil ettikleri üst kuramsal ekollerin faillik kavramını açıklama biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Çalışmamızda simgesel etkileşimci sosyolojinin temsilcisi olarak ele alınan Becker'ın görüşünde sanat dünyaları aktörler –bireyler- arasındaki etkileşimlerden, özellikle de işbirliğini içeren etkileşimlerden meydana gelirler ve sanat dünyalarında yaşanan her şey –çatışmalar, işbirlikleri, eski ve yeni arasındaki iktidar mücadeleleri gibi- aktörlerin arasındaki bu etkileşimlere dayanır; işbirliği sanat dünyalarının temel itici gücü olarak ortaya çıkar. Sanat dünyaları ve kolektif bir eylem olarak sanat aktörler arasındaki etkileşimler dışında bir şeyden pay almaz (Becker, 2013b:47).

Bourdieu'ye göre ise [tüm toplumsal alanlar gibi] sanat alanı toplumsal aktörler –eyleyiciler- tarafından inşa edilmez; toplumu oluşturan nesnel yapısal bağıntıların arasında bir uzam olarak kendini onlara sunar (Bourdieu, 2016a:137). Bir sanat alanındaki hiyerarşik konumlar eyleyiciler tarafından elde edilmeyi beklemektedirler, bu konumları eyleyiciler meydana getirmemektedir, her zaman daha güçlü konumlar ve daha güçsüz konumlar vardır ve eyleyiciler ellerinde bulundurdukları sermayenin niteliği ve birikimi ve doğumlarından itibaren edindikleri [yapısal olanın bireyselleşmesi, bireyin içine işlenmesi hâli olan] habitusun içinde buldukları karşılıklı ilişkiler vasıtasıyla bu konumları elde etmek için mücadele ederler (Bourdieu, 2016b:211-213).

Buradan yola çıkarak söylenebilir ki, Bourdieu, sanatsal eylemi olanaklı kılan toplumsal uzamlardaki ilişkileri Becker'a göre daha kapsamlı bir biçimde analiz edebilen bir kuramı ortaya koymuştur. Bunun sebebi ise, Bourdieu'nün özellikle sermaye ve habitus kavramlarını toplumsal alanların tümüne ve bir üst alan olarak, tüm alanları kapsayıcı bir nitelikte olduğunu düşündüğü iktidar alanına, nihayetinde toplumsal hayatı

oluşturan parçaların tümüne uyarlamaktaki başarısıdır. Becker'ın düşüncesinde sanat dünyaları ve toplumsal hayat arasındaki bağıntı ve ilişkiler ekseriyetle siyaset kurumunun sanat üzerindeki baskısı ekseninde incelenmiştir (Becker, 2013b:210), o sanat dünyalarının katılımcılarının nasıl bir seçimden geçtiğine ve toplumsal kökenlerinin bu seçimdeki başarılarına nasıl etki ettiği hususunu çok fazla göz önüne almamıştır. Bourdieu ise, tam tersine, sanatsal eylem ve toplumsal köken arasında kurduğu bağıntı ile yüksek sanat/düşük sanat ve sanatsal tercihler arasındaki ayrımı sınıfsal bir temele oturtmuştur (Bourdieu, 2015a:253-255), böylece sanatsal eylem ve sanat alanının neden herkese açık olmadığı sorusuna dair bir argüman üretebilmiştir.

Her iki kuramsal yaklaşım arasındaki en temel fark, Bourdieu'nün sanat alanını [büyük ölçekli üretim alanı ve sınırlı üretim alanı olarak] iki farklı boyutta incelemesi, Becker'ın ise sanat dünyalarında böyle bir ayrıma gitmemesinde ortaya çıkmaktadır. Böylece, Bourdieu [sanat alanındaki] eyleyiciler arasındaki mücadele biçimlerini simgesel mücadeleler ve ekonomik mücadeleler olarak iki biçime ayırmıştır (Bourdieu, 2004:115). Simgesel mücadelelerin alanı olarak görülebilen sınırlı üretim alanı, Bourdieu sosyolojisinde hâkim sınıfların kontrolündedir. Sanatsal beğeni ve sanatsal eylemin en kutsal ve ekonomik çıkardan bağımsız biçimleri bu alt alanda eylemekte ve sanat alanındaki simgesel iktidar bu bağlamda kurulmaktadır, sanat ne kadar ekonomik çıkardan bağımsız ise, o denli güçlüdür. Büyük ölçekli üretim alanı bayağı beğeni ve ekonomik kâr üzerine kuruludur; kitle sanatlarının eylendiği alan olarak ortaya çıkan büyük ölçekli üretim alanı, kültürel sermaye birikimi yüksek olmayan, alt toplumsal sınıfların sanatı tarafından tahakküm altına alınmıştır ve simgesel iktidardan yoksun eyleyicileri içinde barındırır (Bourdieu, 1996:51-53).

Becker ise sanat dünyalarındaki ilişkiler üzerinde böyle bir ayrıma gitmemiş, sanat dünyalarındaki iktidar mücadelelerini ve güç ilişkilerini sınıfsal bir temelde değil, bu toplumsal uzamın kendi içindeki dinamiklerle açıklamıştır. Sanat dünyalarında iktidar mekanizması işler hâldedir, ancak sanatsal türler, ekoller ve biçimler arasındaki bu mücadeleler, sanat türlerinin toplumsal konumlarından, dolayısıyla da sınıfsal aidiyetlerinden ziyade hangi sanatın temsilcilerinin diğerlerini tahakküm altına alabilecek kadar iyi örgütlenmeyi başarabilecekleri, dolayısıyla hangi grupların etkileşimlerinin

daha güçlü olduğu ve ortak bir gerçekliği inşa edebildikleri yoluyla açıklanmıştır (Becker, 1974:773-774).

Bu bağlamda Bourdieu ve Becker'ın sanat sosyolojisi anlayışları arasındaki farklılaşmanın ikinci boyutu ortaya çıkmıştır. Bourdieu analizini sanatın sınıfsal ayrımı üzerinde temellendirirken, Becker ise analizinin temelinde toplumsal sınıflar ve bu sınıfların ürettiği sınıf koşulları yerine, bireyler arası etkileşimleri ve bu etkileşimler vasıtasıyla inşa edilen gerçeklikler arasındaki farklılaşmaları almıştır.

Bourdieu ve Becker'ın arasındaki kuramsal benzerliklerin ise, her iki düşünürün analizlerinde kullandıkları kavramlar arasında ortaya çıktığı saptanmıştır, sanat alanı ve sanat dünyalarında işleyişi sağlayan temel kavramların yapıları ve özellikle de işlevleri arasında bu benzerlikleri görmek mümkündür. Bu benzerliklerin temelinde ise hem Bourdieu hem de Becker'ın analizlerinin çıkış noktaları olarak, sanata ve sanatsal eyleme dair sosyolojik çözümlemeyi tüketicilerle ilişkileri üzerinden yapan klasik sanat sosyolojisi kuramcılarının ve ekollerinin tersine, üretim ilişkileri ve bu üretim ilişkilerini olanaklı kılan toplumsal uzamların yapıları olarak almış olmaları söylenbilir.

Sonuç olarak, Bourdieu ve Becker'ın sanat sosyolojisi kuramları arasında benzerliklerden çok farklılıklar olduğu çalışmamız boyunca görülmüştür. Bu söz konusu farklar her iki düşünürün mensup oldukları st kuramsal ekoller –ilişkisel sosyoloji ile simgesel etkileşimci sosyoloji-, edindikleri tarihsel düşünce mirası –Avrupa sosyolojisi ile Amerikan sosyolojisi- ve her ikisinin de birer ferdi oldukları toplumların demografik yapıları arasındaki farklılıklardan ve bu farklılıkların birbirleriyle keşişimlerinden kaynaklanırken, benzerlikler ise onların sanatın sosyolojik yorumunu tüketicilerle ilişkileri üzerinden değil, üretim ilişkileri ve üretim alanlarının yapıları üzerinden yapmış olmaları olduğu söylenbilir.

Son olarak, elinizdeki bu çalışmanın, ileride yapılacak sanat sosyolojisi çalışmalarına, Bourdieu ve Becker'ın sanat sosyolojisi kuramlarını tanıtması ve aralarındaki benzerlikler ile farkları ortaya koymasına bakımından yardımcı olmasını umuyoruz.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor Ludwig (1988), *Introduction to the Sociology of Music*, Continuum Publishing Company, New York, USA.

Aktay, Yasin (2014), Pierre Bourdieu ve Bir Maxwell Cini Olarak Okul, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (der. Çeğin & ark.), İletişim Yayınları, İstanbul.

Artun, Ali (2015), *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Taşfiyesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Becker, Howard Saul & Pessin, Alain (2006), A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field”, *Sociological Forum*, Vol. 21, No. 2, s. 275-286, Wiley Publishing, New York, USA.

Becker, Howard Saul (1974), Art As Collective Action, *American Sociological Review*, Vol. 39, No. 6, s. 767-776, Sage Publications, California, USA.

Becker, Howard Saul (2013a), *Hariciler (Outsiders): Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması* (çev. Şerife Geniş & Levent Ünsaldı), Heretik Yayıncılık, Ankara.

Becker, Howard Saul (2013b), *Sanat Dünyaları* (çev. Evren Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Becker, Howard Saul (2014), *Mesleğin İncelikleri: Sosyal Bilimlerde Araştırma Nasıl Yürütülür?* (çev. Levent Ünsaldı & ark.), Heretik Yayıncılık, Ankara.

Becker, Howard Saul (2016a), *Peki ya Mozart? Peki ya Cinayet?: Vakalar Üzerinden Akıl Yürütmek* (çev. Özlem Alioğlu Türker & Ebru Arıcan), Heretik Yayıncılık, Ankara.

Becker, Howard Saul (2016b), *Toplumunu Anlatmak* (çev. Şerife Geniş & ark.), Heretik Yayıncılık, Ankara.

Blumer, Herbert (1986), *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*, University of California Press, California, USA.

Bottero, Wendy & Crossley, Nick (2011), Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations, *Cultural Sociology*, Vol. 5, No. 1, s. 99-119, Sage Publications, California, USA.

Bourdieu, Pierre & Chartier, Roger (2014), *Sosyolog ve Tarihçi* (çev. Zuhâl Karaca), Açılımkitap, İstanbul.

Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loic (2016), *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (çev. Nazlı Ökten), İletişim Yayınları, İstanbul.

Bourdieu, Pierre (1968), Structuralism And Theory Of Sociological Knowledge, *Social Research*, Vol. 35, No. 4, s. 681-706, The New School For Social Research Press, USA.

Bourdieu, Pierre (1986), Forms of Capital, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (der. John G. Richardson), Greenwood Publications, New York, USA.

Bourdieu, Pierre (1996), *The Rules Of Art: Genesis And Structure of The Literary Field*, Stanford University Press, California, USA.

Bourdieu, Pierre (2001), *Homo Academicus*, Polity Press, Oxford, UK.

Bourdieu, Pierre (2004), *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Oxford, UK.

Bourdieu, Pierre (2007), *Outline of A Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.

Bourdieu, Pierre (2012a), *Bir Otoanaliz İçin Taslak* (çev. Murat Erşen), Bağlam Yayınları, İstanbul.

Bourdieu, Pierre (2012b), Toplumsal Uzay ve Sembolik İktidar (çev. Işık Ergüden), *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar* (der. Güney Çeğin & Emrah Göker), NotaBene Yayınları, Ankara.

Bourdieu, Pierre (2015a), *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (çev. Derya Fırat & Günce Berkkurt), Heretik Yayıncılık, Ankara.

Bourdieu, Pierre (2015b), *Pratik Nedenler* (çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Hil Yayın, İstanbul.

Bourdieu, Pierre & Passeron Jean-Claude (2015), *Varisler: Öğrenciler ve Kültür* (çev. Levent Ünsaldı & Aslı Sümer), Heretik Yayıncılık, Ankara.

Bourdieu, Pierre (2016a), *Sosyoloji Meseleleri* (çev. Filiz Öztürk & ark.), Heretik Yayıncılık, Ankara.

Bourdieu, Pierre (2016b), *Seçilmiş Metinler* (çev. Levent Ünsaldı), Heretik Yayıncılık, Ankara.

Bourdieu, Pierre (2016c), *Akademik Aklın Eleştirisi: Pascalca Düşünme Çabaları* (çev. P. Burcu Yalım), Metis Yayınları, İstanbul.

Burkitt, Ian (2015), Relational Agency: Relational Sociology, Agency and Interaction, *European Journal of Social Theory*, Vol. 19, No. 3, s. 322-339, Sage Publications, London, UK.

Calhoun, Craig (2014), Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (der. Güney Çeğin & ark.), İletişim Yayınları, İstanbul.

Collins, Randall (2017), *Max Weber: Bir Kılavuz* (çev. Taylan Banguoğlu), Phoenix Yayınevi, Ankara.

Çeğin, Güney & Göker, Emrah (2012), Tözlere Elveda: İlişkisel Sosyolojinin Alamenti Farikası, *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar* (der. Güney Çeğin & Emrah Göker), NotaBene Yayınları, Ankara.

Danto, Arthur (1964), The Artworld, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, s. 571-584, The Journal of Philosophy Inc. Press, New York, USA.

Danto, Arthur (2015), *Sanat Nedir* (çev. Zeynep Baransel), Sel Yayıncılık, İstanbul.

Deer, Cecile (2008), *Doxa, Pierre Bourdieu: Key Concepts* (ed. Michael Grenfell), Acumen Publishing, Stocksfield, UK.

Dickie, George (1974), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, New York, USA.

Dickie, George (2000), Art and Value, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 2, s. 228-241, Oxford University Press, Oxford, UK.

Emirbayer, Mustafa (2012), İlişkisel Bir Sosyoloji İçin Manifesto (çev. Ümit Tatlıcan), *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar* (der. Güney Çeğin & Emrah Göker), NotaBene Yayınları, Ankara.

Emirbayer, Mustafa & Mische, Anne (2012), Faillik Nedir? (çev. Devrim Evcı), *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar* (der. Güney Çeğin & Emrah Göker), NotaBene Yayınları, Ankara.

Faulkner, Robert & Becker, Howard Saul (2009), *Do You Know...? The Jazz Repertoire in Action*, University of Chicago Press, Chicago, USA.

Fisher, Berenice & Strauss, Anselm (2014), *Etkileşimcilik* (çev. Kurtuluş Dinçer), *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Kırmızı Yayınları, İstanbul.

Gilmore, Samuel (1990), Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization, *Symbolic Interaction and Cultural Studies* (ed. Howard Saul Becker & Michal McCall), The University of Chicago Press, Chicago, USA.

Gopnik, Adam (2015), *The Outside Game: How the Sociologist Howard Becker Studies the Conventional of the Unconventional* (son erişim tarihi 02/06/2017, <http://www.newyorker.com/magazine/2015/01/12/outside-game>).

Göker, Emrah (2014a), Ekonomik İndirgemeci Mi Dediniz? *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (der. Güney Çeğin & ark.), İletişim Yayınları, İstanbul.

Göker, Emrah (2014b), Araştırma Tasarımı Açısından Pierre Bourdieu'nün Sanat Sosyolojisi, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (der. Güney Çeğin & ark.), İletişim Yayınları, İstanbul.

Grenfell, Michael (2008a), Biography of Bourdieu, *Pierre Bourdieu: Key Concepts* (ed. Michael Grenfell), Acumen Publishing, Stocksfield, UK.

Grenfell, Michael (2008b), Interest, *Pierre Bourdieu: Key Concepts* (ed. Michael Grenfell), Acumen Publishing, Stocksfield, UK.

Gültekin, Ahmet Cüneyt (2014), Arthur Danto ve George Dickie'de Sanat Etkinliğinin Kurumsal Yapısı, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, Sayı 18, s. 115-132.

Housefield, James (2002), *Marcel Duchamp's Art and The Modern Geography of Paris*, The Geographical Review, Vol. 92, No. 4, s. 478-502, Wiley-Blackwell, New Jersey, USA.

Jenkins, Richard (2007), *Pierre Bourdieu: Revised Edition*, Routledge Publishing, New York, USA.

Johnson, Randall (2004), Editor's Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture, *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Oxford, UK.

Jourdain, Anne & Naulin, Sidonie (2016), *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları* (çev. Öykü Elitez), İletişim Yayınları, İstanbul.

Kuhn, Thomas (1995), *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* (çev. Nilüfer Kuyaş), Alan Yayıncılık, İstanbul.

Lefebvre, Henri (1996), *Marx'ın Sosyolojisi* (çev. Selahattin Hilâv), Sorun Yayınları, İstanbul.

Lu, Wenchao (2015), Sociology and Art: An Interview with Howard S. Becker, *Symbolic Interaction*, Vol. 38, No. 1, s. 127-150, Blackwell Publishing, London, UK.

Maton, Karl (2008), *Habitus, Pierre Bourdieu: Key Concepts* (ed. Michael Grenfell), Acumen Publishing, Stocksfield, UK.

McCall, Michal & Becker, Howard Saul (1990), Introduction, *Symbolic Interaction and Cultural Studies* (ed. Howard S. Becker & Michal M. McCall), The University of Chicago Press, Chicago, USA.

Mead, George Herbert (1962), *Mind, Self, and Society*, The University of Chicago Press, Chicago, USA.

Moore, Robert (2008), *Capital, Pierre Bourdieu: Key Concepts* (ed. Michael Grenfell), Acumen Publishing, Stocksfield, UK.

Swartz, David (2015), *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi* (çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.

Tatlıcan, Ümit ve Çeğin, Güney (2014), *Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği, Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (der. Güney Çeğin & ark.), İletişim Yayınları, İstanbul.

Thomson, Patricia (2008), *Field, Pierre Bourdieu: Key Concepts* (ed. Michael Grenfell), Acumen Publishing, Stocksfield, UK.

Vandenberghe, Frederic (2012), *Gerçek İlişkiseldir* (çev. Ümit Tatlıcan), *Tözcülüğün Tasfiyesi: İlişkisel Sosyolojide Temel Yaklaşımlar* (der. Güney Çeğin & Emrah Göker), NotaBene Yayınları, Ankara.

Weber, Max (1958), *The Rational and Social Foundations of Music*, Southern Illinois University Press, Illinois, ABD.

Young, Damon & Priest, Graham (2016), *It is and It isn't: How Can Duchamp's Fountain Be Both Art and Not Art* (son erişim tarihi 08/05/2017, <https://aeon.co/essays/how-can-duchamp-s-fountain-be-both-art-and-not-art>)

EK-1: PIERRE BOURDIEU (1930-2002)*

Fransa'nın güneybatısında bir dağ köyünde dünyaya gelen Pierre Bourdieu, Fransa'nın itibarlı okullarından Ecole normale Superieure'ü bitirir. Cezayir'de yerine getirdiği zorunlu askerlik hizmeti sırasında etnolojiye ilgi duyar. Kabil toplulukları üzerine etnolojik saha çalışmaları gerçekleştirir. 60'lı yılların başlarında Paris'e döner ve Raymond Aron'un asistanı olarak Sorbonne'da çalışmaya başlar. 1964'te Ecole des hautes etudes en sciences sociales'da araştırma müdürlüğü yapar. Sonrasında yine aynı okulun bünyesinde Avrupa Sosyoloji Merkezi'ni kurar.

1975 yılında *Actes de la recherche en sciences sociales* isimli dergiyi kurar ve editörlüğünü üstlenir. 1981'de Fransa'nın en itibarlı akademik kurumlarından College de France'da sosyoloji kürsüsüne seçilir. Bütün bu süreç boyunca köylüler, sanatçılar, işverenler, halk sınıfları, eğitim sistemi, üniversite gibi çeşitli alanlarda yapmış olduğu araştırmalarla kendinden söz ettirir. Özgün teorik yaklaşımını (alan teorisi) titizlik ve maharetle inşa eder. Bu çerçevede yürüttüğü çok sayıda saha çalışması temel kavramlarının (alan, habitus, kültürel sermaye, illusio, doxa, sembolik şiddet vb.) tatbiki niteliğindedir. Bu minvalde, 1998 yılında Raisons d'agir isimli derneği kurar. Arkasında devasa bir külliyat bırakan Bourdieu, 2002 yılında dünyaya gözlerini kapar.

* Pierre Bourdieu'nün bu biyografisi, Türkçe'ye Heretik Yayınları tarafından çevrilmiş olan *Seçilmiş Metinler* (2016) adlı eserinden alınmıştır.

EK-2: HOWARD SAUL BECKER (1928-)*

Chicago doğumlu Amerikalı sosyolog, akademisyen, yazar, caz müzisyeni, fotoğrafçı. Chicago Üniversitesi'nden 1949 yılında master, 1951 yılında doktora derecesi almış, 1965-1991 yılları arasında Northwestern Üniversitesi'nde Sosyoloji Profesörlüğü görevini yürütmüştür. 1991 yılından itibaren bu görevi 1999 yılında emekliliğini alacağı Seattle'daki Washington Üniversitesi'nde sürdürmüştür.

Birçok başka üniversitenin yanında çeşitli araştırma enstitü ve merkezlerinde sosyoloji ve müzik başta olmak üzere çeşitli alanlarda araştırmacılıktan okutmanlığa, misafir profesörlüğe, dernek başkanlığına kadar çeşitli görevlerde bulunmuş ve çeşitli yayınların editörlüğünü de yapmış olan Becker, Paris 8 Üniversitesi, Pierre-Mendes (Grenoble), Erasmus (Rotterdam) Üniversiteleri'nden ve Ecole Normale Superiure (Lyon)'den onur dereceleri sahibidir. Sosyolojiden sosyal antropolojiye, etnografiye, müzik ve fotoğrafa çok çeşitli alanlar inceleme ve makaleler, ayrıca söyleşi ve fotoğrafları yayınlanmış olan Becker 1975-1981 yılları arasında beş kişisel fotoğraf sergisi düzenlemiş, bir ortak sergiye katılmış ve bir fotoğraf sergisinin de küratörlüğünü yürütmüştür.

* Howard Saul Becker'ın bu biyografisi, Türkçe'ye Ayrıntı Yayınları tarafından çevrilmiş olan *Sanat Dünyaları* (2013) adlı eserinden alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

29 Ocak 1992 tarihinde İzmir’de doğdum. İlköğretimi İzmir Türk Koleji’nde, lise eğitimimi ise Buca Lisesi’nde tamamladım. 2010 yılında Ege Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde üniversite eğitime başladım. 2015 yılında mezun olduktan sonra, aynı bölümde Genel Sosyoloji ve Metodoloji Yüksek Lisans programına kabul aldım. 2016 yılından bu yana İzmir Ekonomi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde Araştırma görevlisi olarak çalışmaktayım.

ÖZET

Sanatın sosyolojik yorumu XIX. yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar çoğunlukla Marxist teorinin etkisiyle sanat eserlerinin sınıfsal tüketimi ile sanatın ideolojik bir aygıt olarak kullanımı üzerine yoğunlaşmıştır. Bu tarihten sonra ise özellikle Howard S. Becker ve Pierre Bourdieu'nün 1980'li yıllardan itibaren verdikleri eserler ve ortaya attıkları düşüncelerin etkisiyle sanat sosyolojisinde sanatın üretimi ve kolektif bir eylem olarak sanatın gerçekleştirilmesi üzerine yeni çalışma alanları açılmıştır.

Bu çalışmada sanatsal eylemin ve üretimin sosyolojik yorumunu temel alan bu iki düşünürün sanat sosyolojisi yaklaşımlarının karşılaştırılması, aradaki benzerlik ve farklılıkların nedenleriyle birlikte saptanması amaçlanmıştır. Bu bağlamda çalışma, birbirlerine karşıt duran iki üst kuramsal ekol olarak ilişkisel sosyoloji ve simgesel etkileşimci sosyolojinin birer temsilcisi olan Bourdieu ve Becker'ın sanatsal eylem üzerine eserlerinin ve sanat sosyolojisi teorilerinin çeşitli boyutlarda karşılaştırılması ve analiz edilmesini içermektedir.

Anahtar Kelimeler: sanat, sanat sosyolojisi, kültürel üretim, kolektif eylem

ABSTRACT

Sociological interpretation of art was mainly focused on consumption of works of art based on social classes and art as an ideological apparatus under the influence of Marxist theory and its followers to the third quarter of XIX. century. After that, mainly due to works of Howard S. Becker and Pierre Bourdieu in 1980's, sociology of art has shifted its attention on the production of art and art as a collective action and new fields of study were opened.

In this study, we aim to compare and determine the disction and similarities between these two thinkers whose main focus is the production of art and art as a collective action. In this context, we try to compare and analyse Bourdieu and Becker's perspectives on sociology of art and works on art as a collective action, who represent two theoretical schools standing in contrast as relational sociology and symbolic interactionism, respectively.

Keywords: art, sociology of art, art as a collective action, cultural production