



Sanat Tarihinden Sanat Sosyolojisine: Biçimci ve Bağlamsal Yaklaşımlar Arasındaki Bölünmeyi Aşmak

From the History of Art to the Sociology of Art: Overcoming the Divide Between Formalist and Contextual Approaches

Ömer KÜÇÜK

Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat
Fakültesi, Sosyoloji Bölümü,
Balıkesir, Türkiye



öz

Sanat incelemelerinde, biçimci ve bağlamsal, içsel ve dışsal, hümanist ve bilimsel yaklaşımlar arasında ezeli bir bölünme vardır. Bu yazıda, "iki kültür" arasında bir diyalog tesis etmenin ve biçimci-bağlamsal bölünmesini aşmanın mümkün olduğunu göstermeyi deniyorum. Aslında, sanat tarihinin önde gelen araştırmacılarının hiçbir zaman salt biçimci ve içsel bir incelemeyle yetinmediğini; Hegel'in tarih felsefesi çerçevesinde, bir dönemin tinsel birliğini ya da *Zeitgeist*'ini tespit etmek için farklı sosyokültürel alanlar arasındaki benzeşimleri araştırdıklarını ve böylece incelemelerine bağlamsal ve tarihsel bir yönelim kazandırdıklarını açığa seriyorum. Aynı şekilde, sosyo-tarihsel inceleme kutbunun temsilcileri, söz gelimi Batı Marksizminin üyeleri, hiçbir şekilde sanatsal biçimi görmezden gelen ya da kendi dışındaki bir şeye indirgeyen dar görüşlü bağlamsal olmamışlardır. Son olarak, sanat sosyolojisinin, yapı-faillik problematiği çerçevesinde geliştirdiği kavrayışla, başta biçimcilik-bağlamsal bölünmesi olmak üzere sanat incelemelerindeki kimi müzmin açmazlara çare olabileceğini ileri sürüyorum. Sonuç olarak, başından beri bir yanlış anlamaya dayanan biçimci-bağlamsal bölünmesinin, beşeri ve sosyal bilimlerin geldiği noktada hiçbir teorik ve metodolojik dayanağının kalmadığı ortaya çıkmış oluyor.

Anahtar Kelimeler: Sanat tarihi, tarih felsefesi, sanat sosyolojisi, biçimci ve bağlamsal yaklaşımlar, sanat alanı

ABSTRACT

There is an old division between formal and contextual approaches in art studies. I argue that it is possible to overcome this divide. Leading researchers in art history have never been content with purely formal analysis; within the framework of Hegel's philosophy of history, they explore the analogies between different sociocultural fields to reach the spiritual unity of a period or *Zeitgeist*. Thus, they give their analysis a contextual orientation. Likewise, the spokesmen of the contextual pole, the members of Western Marxism for example, have not been narrow minded contextualists who ignore or reduce artistic forms to something outside themselves. They sought to discover non-reductionist analogies between artistic forms and other sociocultural fields. Finally, I argue that the sociology of art can offer solutions to chronic dilemmas in art studies. For example, Bourdieu developed a sociology of cultural forms that synthesizes formalism and contextualism. As a result, it is understood that the formalist-contextualist division, which was based on a misunderstanding from the beginning, has no theoretical and methodological basis at the point where the humanities and social sciences have reached today.

Keywords: Art history, philosophy of history, sociology of art, intrinsic and extrinsic approaches, field of art

Giriş

Biçimci ve Bağlamsal Yaklaşımlar Arasında Kurulan Hatalı İkilik

Sanat incelemelerinde biçimci ve bağlamsal yaklaşımlar arasında, görünürde derin bir bölünme vardır. Biçimci ve içeriden bakışın savunucuları, sanatı içinde ortaya çıktığı toplumsal, kültürel, hatta biyografik ve psikolojik bağlam ve koşullardan bağımsız, kendi başına bir yaratı olarak görmek ve incelemek ister. İnceleme odağına, üslup, imge dokusu, ölçü, ritim, kompozisyon vb. gibi biçimsel unsurları koyarlar. Bağlamsal ya da dışsal yaklaşımlarsa, ki en iddialıları sosyolojik yaklaşımlardır, sanat eserinin oluşumunu ve üretimini açıklamak için toplumsal ve kültürel ortama odaklanmak gerektiğini ileri sürer (Swingewood, 2012, s. 101).

Bu ikilik bazen yorumlayıcı ve açıklayıcı yaklaşımlar arasındaki bir ayrım olarak da ortaya çıkar ki böyle olduğunda, ikiliğin arkasında beşeri bilimlerle sosyal bilimler arasındaki disiplinler bir bölünmenin yattığı ortaya çıkmış olur. Sanat tarihi ve edebiyat teorisi gibi beşeri disiplinler, Alman tin bilimlerinin (*Geisteswissenschaften*) bilim karşıtı ethosundan derinlemesine etkilenecek kendilerini açıklayıcı değil anlamacı, nomotetik değil idiografik, bağlamsal değil biçimci yaklaşımlar olarak görmüştür (Escarpat, 2012, s. 67). Alman entelektüel dünyasında, bilim ile şîrsel muhayyile arasında bir karşıtlık gündeme gelmiştir (Lepenies, 1992, s. 204). On dokuzuncu yüzyıl sonlarından itibaren, Alman en-

Geliş Tarihi/Received: 27.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 27.03.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 30.03.2023

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Ömer KÜÇÜK

E-posta: omerkucuk@balikesir.edu.tr

Cite this article as: Küçük, Ö. (2023).
From the History of Art to the Sociology
of Art: Overcoming the Divide Between
Formalist and Contextual Approaches.
Art and Interpretation, 41(1), 90–100



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

telektüelleri, bir sınıf olarak kendi gerileyişlerinin nedeni olarak gördükleri pozitivist bilim anlayışına muhalefet ettiler. Bilim ve yöntem kavramlarını, "ruhsuz" kapitalist uygarlığın mütemmim cüzü olarak gördüler. Epistemolojik olarak hatalı bir biçimde, bilimi mekanizm ve determinizmle eş tuttular (Ringer, 2006, s. 16-83). Daha sonraları C. P. Snow'un "iki kültür" olarak adlandıracağı beşeri bilimler ile fen bilimleri (ya da onların yanında konumlanan sosyal bilimler) kutuplaşması, bu şekilde ilk kez Alman entelektüel bağlamında teorik açılımını bulur. Dolayısıyla, kutuplaşmanın ardında salt epistemolojik ve metodolojik ayrılıklardan öte, kendi varlıklarını haklı çıkarmaya çalışan farklı disiplin ve meslek gruplarının sosyal ve siyasal mücadelesinin yattığı unutulmamalıdır. Kampların birbirlerine yönelik eleştirileri bu nedenle suçlayıcı tonlar taşır: Buna göre, bir yanda, sanatı tarihsel ve toplumsal bağlama indirgeyerek özgül estetik değerini yok eden "hınç okulu" üyeleri ya da "kültür düşmanları"; tarihselciler, sosyologlar, Marksistler, feministler, kültürel incelemeciler ve şarkiyatçılar vardır (Bloom, 2008, s. 12). Diğer yanda ise, bize sanatı değerli kılan özü öğretmeyi, insanlığı hümanist değerler adına eğitmeyi ve sanatçıların "dehalarını" anlaşılır kılmayı vaat eden, ancak Batılı, egemen sınıf ve cinsiyete özgü değerlerden müteşekkil bir "estetik ideolojiyi" aşılamağa öte geçmeyen yüksek kültür muhafızları (Eagleton, 2004).

Yine de son yıllarda, iki kamp arasındaki teorik ve kültürel savaşta bir son verme girişimleri de gündeme gelmiştir. Lee ve Wallerstein'in (2007) *İki Kültürü Aşmak* adlı derlemeleri, hümanist kültürle bilimsel kültür arasında bir diyalogun, hatta "bir araya getirilmiş bir epistemolojinin" olanaklılığını gündeme taşır (s. 264). Derleme, iki kültürün birbiriyle ilişki içindeki oluşum tarihine odaklanmasından bakımdan faydalıdır. Buna göre, Rönesans sonlarından Aydınlanma'ya dek geçen süreçte teknolojik ve bilimsel devrimler bilim kültürünün zaferine yol açarken, hümanist kültür bu zafere bir tepki olarak şekillenmişti. Ancak aslına bakılırsa, hümanist kültürün Goethe, Romantikler ve Hegel gibi önemli ilham kaynaklarında topyekün bir bilim karşıtlığından ziyade, organizma, dirimsellik, bütüncülük gibi epistemik ideleri merkeze alan "alternatif bir bilimsel paradigma" arayışıyla karşılaşmaktadır (Stremlin, 2007, s. 32-33). Bu görüşün haklılık payı yüksektir. İlk zamanlarından başlamak üzere, beşeri bilimcilerin en yetkin temsilcileri arasında hiçbir zaman bilim ve yöntem karşıtı olmamıştır; tıpkı en yetkin örneklerinde sosyal bilimcilerin estetik ve kültür karşıtı indirgemeciler olmaması gibi. Dahası, bu makalede ortaya koymaya çalışacağım üzere, beşeri ve sosyal bilimlerin yaklaşımları (içsel ve dışsal; yorumlayıcı yaklaşım ve açıklama arayışı) bütünüyle uzlaştırılabilir; hatta, iki kültürün en seçkin temsilcileri dikkate alındığında, böyle bir ikiliğin hiçbir meşru dayanağından söz edilemez.

Sanatın bağlamsal incelemesini, bizzat biçimci ve içsel yaklaşımın ustaları olan büyük sanat tarihçileri başlatmıştır aslına bakılırsa (Holly, 2012, s. 14-17). Tarihsel ve sosyolojik yaklaşımın öncüleri, bilhassa Lukács'tan Adorno'ya Batı Marksizminin temsilcileri de biçime her zaman derin bir ilgi duymuştur (Zolberg, 2013, s. 25). Çağdaş sosyolojinin önemli ismi Bourdieu (2006) ise, sanata içsel ve dışsal yaklaşımları sentezlemekle bizzat ilgilenmiştir. Bu konuda az çok başarılı olduğu da rahatlıkla ileri sürülebilir. Özetle, içsel ve dışsal, biçimci ve bağlamsal, açıklayıcı ve yorumlayıcı yaklaşımlar arasında, nihayetinde beşeri ve sosyal bilimler arasında, epistemolojik ve metodolojik olarak savunulabilir bir bölünme bulunmamaktadır; aslında hiçbir zaman da bulunmamıştır. Ne beşeri ne de sosyal bilimlerden kayda değer araştırmacılar bu tür ayrımları dikkate almıştır.

İlk bölümde göstermeyi denediğim üzere, Riegl ve Wölfflin'den Panofsky ve Gombrich'e dek sanat tarihinin büyük biçimci ustaları aynı zamanda sanatın bağlamsal incelemesinin kaşifleri ve sanat incelemelerinde bilimsel yönelimin sıkı savunucularıydılar. Onlar bize sanatsal biçimleri daha iyi görmeyi ve hissetmeyi yollarını öğretirken aynı zamanda sanat tarihini sürekli olarak daha sınıranabilir ve nesnel bir yöntemle kavuşturmanın yollarını aramışlardır. İkinci bölümde, sanata dışsal yaklaşımların paradigmatik örneklerinden biri olan Marksist sanat sosyolojisinin, Lukács'tan Goldmann'a, Benjamin'den Adorno'ya, sanatsal biçimi bağlama yerleştirmeye çalışırken gerek indirgemecilik ve determinizmden gerekse de biçimi es geçmekten itinayla kaçındığını göstermeyi deniyorum. Dikkat çekici olan nokta, Batı Marksistlerinin sanat tarihi geleneğiyle olan metodolojik yakınlığıdır; iki gelenek de sosyokültürel bütünlüğü tesis etmede indirgemeci olmayan, biçimci bir bağlamsal geliştirmiştir. Bu metodolojide, toplumun ve kültürün farklı alanları (din, sanat, felsefe, ekonomi, politika vs.) arasında, içerik düzeyinde değil biçimsel düzeyde paralellikler, benzeşimler (analojiler) ve eşmantıklar (homolojiler) aranır. Marksist teorisyenlerle sanat tarihçileri arasında kayda değer tek fark, ilk gruptakilerin çalışmalarında ikinci grubun neredeyse hiç gündeme getirmediği ekonomik düzenin de sosyokültürel bütüne dahil edilmesidir. Nihayet son bölümde hem sanat tarihinden hem de sosyoloji geleneklerinden beslenen Bourdieu'nün, içsel ve dışsal yaklaşımları makul bir biçimde sentezlediğini göstermeyi deneyeceğim.

Tarih Felsefesinden Sanat Tarihine: Hegelci Geist'tan Olaslar Uzama

Sanat tarihi disiplininde bugün halen önemli ölçüde geçerli olan temel bakış açıları ve araştırma yöntemlerini oluşturanlar, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Almanca konuşulan kültür sahasında yaşayan kültür ve sanat tarihçileriydi. Viyana Üniversitesi çevresinden Max Dvořák, Hans Sedlmayr, Julius von Schlosser, Alois Riegl ve Otto Pächt, Berlin ve Basel üniversitelerinde kültür tarihçisi Jakob Burckhardt ve filozof Dilthey'den ders alan Heinrich Wölfflin, Nazilerin iktidara gelmesiyle ABD'ye göç eden ve Alman sanat tarihinin birikimini İngilizce konuşulan dünyaya açan Erwin Panofsky, yine Nazi iktidarında İngiltere'ye göç eden Ernst Gombrich, Warburg Enstitüsü'nü kurarak Panofsky, Ernst Cassirer ve Walter Benjamin gibi farklı alanlardan isimlerin yollarının keşimine vesile olan Aby Warburg ve daha niceleri ilk akla gelenlerdir. Riegl, Wölfflin, Panofsky ve Gombrich; alana damgasını en derinden vuran isimlerdir ve sanat tarihinde metodolojinin süreklilik arz eden gelişimi, onların eserlerini takip ederek kısaca ortaya konabilir.

Bu entelektüel gelenek içerisinde başat tema, "çağın ruhu", "dönem havası", "zamanın atmosferi" ya da "ulusal karakter" gibi şekillerde çevrilen ve anlamı giderek belirsizleşen, Hegel'in imzasını taşıyan *Geist* (tin) kavramı olmuştur. "Tin birliği" kavrayışı, sanat tarihçilerine belirli bir dönemin kültürünün sanat, din, felsefe gibi farklı alanları arasında paralellikler ve benzerlikler kurabilme olanağı veriyordu. Hegelci *Geist* kavramı sanat tarihi yazımına öyle derinden damga vurmuştur ki Gombrich (1984) daha sonraları Hegel'den "sanat tarihinin babası" olarak söz edecektir (s. 51). Hegel'de *Geist*, tin ya da idea, tarih içerisinde açıklanarak kendisini din, sanat, felsefe gibi değişik formlarda açığa vurur. Tin kendisini sanat eserinde duyusal bir formda sunar. Gerçi Hegel'e göre, sanat da tıpkı tinin diğer tezahürleri gibi, tinin en yetkin dışavurumu olan felsefeye giden yoldaki geçici aşamalardan biridir ve artık ortadan kalkma vakti gelmiştir (Beiser, 2019, s. 357).

Hegelci felsefi-tarihsel kurgunun sınıranabilir olmayan içerimleri ve metafizik tınıları o çağda da hissediliyordu; yine de sanat tarihçileri belirli bir dönemin sanatsal üslubunu açıklamak için o dönemin “tininin” felsefe, din, hatta moda gibi diğer açılımlarına başvurmak ve bütün bu öğeler arasında bağlantılar kurmak zorunda hissettiklerinde, başka bir teorik seçenek bulamadıkları için, gerisin geri Hegelci *Geist* kavramının sisli bölgelerine dalıyorlardı. Bütün felsefi pırlıtısına karşın Hegel, çağdaş okura son derece eğreti ve metaforik gelecek tarihsel yorumlarda bulunur: “Tam da Mısır ruhunun anlamının bir simgesi olarak Sfenksi gösterebiliriz. Adeta simgeselin simgesi gibidir [...] İnsan bedeni boylu boyunca uzanmış hayvan bedenlerinden çıkmaya çalışıyor” (Hegel’den akt. Minor, 2013, s. 140). Hegel, tin kavramı aracılığıyla, bütün bir Mısır uygarlığının anlamını sfenksin inşa ilkesinde bulabiliyordu. Benzer biçimde, Hegel bütün bir Roma toplumunu şahsiyet ilkesinde ya da olanca çeşitlilikteki kurumlarıyla bütün bir modern toplumu öznellik ilkesinde özetleyebiliyordu. Bir başka gelenekten gelen Althusser (2015), daha sonraları, Hegelci toplum felsefesini ve tarihyazımını, toplumsal ve kültürel birliği tek bir yalın iç ilkede özetleyen bu idealist yönü nedeniyle eleştirecektir (s. 128-29).

Yine de Hegelci tarih felsefesinden kurtulmak zaman alacaktır. Hegelci tarihyazımı, etkisini ilkin Dilthey üzerinde gösterir. Dilthey’in parça ile bütün, metin ile bağlam arasında mekik dokuyarak her ikisine dair daha geniş bir anlayışa varmayı hedefleyen hermenötik döngüsü, kültür ve sanat tarihi yazımına bağlamcı bir vukuf kazandırsa da, Hegelci tinin birliği anlayışını daha da güçlendirir. Dilthey, beşeri disiplinlerin teori ve metodolojisi üzerine düşünmenin yanı sıra, roman, şiir ve drama gibi sanatsal biçimlerin tarihsel oluşumu hakkında ve Goethe, Shakespeare, Hölderlin, Dante, Homeros gibi “çağlarının ruhuna anlatım veren” “dehalar” üzerine incelemeler de yapmaktaydı. Bu incelemeler Hegelci tarih metafiziğinin derin izlerini yansıtır. Söz gelimi, Shakespeare’in eserlerine bir “tarihsel atmosfer” yön verir; onun kahramanları, “Rönesans tını ile Protestanlık tininin buluşması”nı ifade eder (Dilthey, 1999, s. 55). Shakespeare, eserlerini “bir döneme özgü bir tarihsel/tinsel kavrayış tarzı içerisinde” yaratmıştır. Kahramanlarının sarsılmaz özgüvenleri ile başkalarına karşı duydukları şüphe, “fazla İngilizvari”dir (Dilthey, 1999, s. 57-8). Dilthey’in bugün fazlasıyla özcü tınlayan saptamaları, onun halen, kendi başına muğlak ve açıklama gücünden yoksun tin kavramını, bir “açıklayan” (*explanans*) olarak devreye soktuğunu gösteriyor. Oysa bu şekilde ne tikelin (bu örnekte Shakespeare) ne de onun altına konarak açıklandığı tümelin (Rönesans ve Reform tınleri) net bir kavranışına ulaşıyor ve döngüsel bir nedensellik ortaya çıkıyor.

Hegelci tarih metafiziği, sanat tarihinin kurucularından Alois Riegl’in eserini de istila edecektir. Riegl’in meşhur “sanat istenci” (*Kunstwollen*) kavramı, sanat eserlerine bir istenç yükleyen pan-psikolojist tavrıyla açıkça Hegelci tin kavramını yankılar (Holly, 2012, s. 115). Bu bariz yankı çarpıcıdır; zira Riegl, “sanat tarihçisi metafiziksel varsayımlarda bulunmaktan kaçınmalıdır” diyerek kendisini Hegelci metafiziğe karşı bilimsel kutupta konumlandırmak istemiştir (Riegl’den akt. Holly, 2012, s. 108). Riegl ayrıca bir uygarlığın sanat istencinin Dilthey’in inandığı gibi kendisini o uygarlığın en üstün eserlerinde değil, el sanatları ve süsleme gibi “minör” kültürel ürünlerinde ifade bulunduğunu ileri sürerek romantik-idealist gelenekteki deha kültüründen uzak durmaya çalışır. Riegl’in sanat tarihini “dokunsal” algıdan “optik” algıya geçiş temelinde okuma önerisi de, o her ne kadar duyarlı hümanizmiyle bir uygarlığın sanat istencini diğerininki lehine küçümseyen Avrupa-merkezci kibrin önünü almaya çalışsa da, sanat tarihinde Hegelci “doğrusal bir evrim” varsayarmış gibi görünür. Sanat istenci,

tıpkı Hegelci tinin kendisini bireysel iradelere dayatan ereği (*telos*’u) gibi, bireyleri aşan bir “yaratıcı itki”, “asırların ısrarla peşine düştüğü” bir “amaç” olarak belirir (Holly, 2012, s. 101-10). Sonuç olarak, sanat tarihi bilginleri, Riegl’in determinist tarih görüşünün on dokuzuncu yüzyıl tarihsiciliğinin (*historizm*) rafine bir örneği olduğu konusunda hemfikir olmuştur (Gombrich, 2015b, s. 14-16; Holly, 2012, s. 110-11).

Riegl’le yaklaşık aynı dönemde yazan sanat tarihinin bir başka büyük ustası, Wölfflin, sanat biçimlerinin tarihselliğiyle ilgili sorunlarla daha açıktan mücadele eder. Üslup değişiminin itkilerinin neler olduğunu, tarihsel değişimin motorunun ne olduğunu sorar. Wölfflin, biçimlere duyduğu olanca hümanist hayranlığına karşın bilimsel bir zihindir; gençliğinde anne babasına yazdığı bir mektupta, “[d]oğa bilimlerini model alarak [...] insan neslinin manevi gelişimini yöneten büyük yasaları keşfet[me]” arzusundan bahsetmiştir (Wölfflin’den akt. Minor, 2013, s. 154). Yine de tarihsel değişimin nedenlerini bulmada güçlük çektiğini itiraf eder. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*’na yazdığı sonsözde, üsluptaki değişimi açıklamak için içsel ve dışsal nedenleri birlikte düşünmek gerektiğini vurgular. Biçimin iç tarihiyle ilgili nedeni, “resmin resme etkisi” dediği öncül ve ardıl ressamlar arasındaki etkileşim ve mücadele aracılığıyla açıklamak ister (Wölfflin, 2000, s. 272). Yine biçimin içsel gelişim dinamiğiyle ilişkili olarak, *Rönesans ve Barok* adlı kitabında “körelme yasası” adını verdiği psikolojik bir yasadan söz eder. Buna göre, biçimler zamanla çekiciliklerini yitirmekte, tükenmektedir: “Hep aynı kalan, fazla sık yinelenen her uyarı algılama organını köreltir” (Wölfflin, 2009, s. 111). Ancak değişimin nihai nedeni, yine de biçime tamamıyla dışsal, çağın ruhuyla ilgili bir neden olmalıdır. Böylelikle Wölfflin Hegelci tin kavramına istemeyerek de olsa rücu eder. Zira, “[b]ir üslubu açıklamak”, onu “çağın genel tarihine dahil etmek, kendi diliyle söylediklerinin çağın öteki davranumlarından başka bir şey olmadığını göstermektir” (Wölfflin, 2009, s. 118). “Tin birliği”ni ortaya koymak için farklı alanlar arasında kurulan benzeşimlerin belirsizliğinin farkındadır:

“Gotik anlayışın feodalite ya da skolastikle ne ilgisi var? Cizvit öğretilerinden Barok üsluba nasıl geçebiliriz? Her ikisinde de büyük bir amaç uğruna araçların ihmal edilebileceğini görüyoruz elbette, ama bu kadar benzeşme gerçekten tatminkâr mı? [...] [S]kolastik filozofların hücrelerinden mimarın şantiyesine giden yol hangisidir?” (Wölfflin, 2009, s. 114-5).

Yine de, göklerin sonsuz boşluğuna özlem duyan Cizvit dinseliliği ile sonsuz büyüklükte yitip gitmekten haz alan Barok üslup arasında bağlantı kurmaktan kendini alamaz. Çağın tinsel birliğini incelikli bir şekilde ortaya koymak için, yenilenmenin asli kaynağı olduğunu düşündüğü halkın gündelik yaşamının ayrıntılarına odaklanır; Rönesans’tan Barok döneme değin kılık kıyafet, hal ve tavır değişimlerini inceler, kundura modellerini bile karşılaştırır (Wölfflin, 2009, s. 117-313). Bütün çabalarına karşın Wölfflin, içsel ve dışsal yaklaşımlar arasında başarılı bir sentez öneremez. Birey sanatçıların bir kez daha dönemin ruhuna kurban edildiği determinist tarih görüşü kendini yine belli eder (Minor, 2013, s. 169-70).

Wölfflin’in biçimin iç tarihi ve içsel dönüşümü yaklaşımı yine de sanat teorisi alanında çok etkili olmuştur. Rus biçimcilerinin algının “aşinalıktan çıkarılması” (İng. *defamiliarization*, Rus. *ostranenie*) olarak sanat kavrayışının Wölfflin’in biçimlerin körelmesi yasasına çok şey borçlu olduğu açıktır (Şklovski, 2010, s. 78). Rus biçimcileri de edebi biçimlerin dönüşüm ilkelerini dışsal nedenlerden ziyade biçimlerin iç tarihinde arar. Çehov’un, Tolstoy’un, Dostoyevski’nin edebiyatının kökleri, romansta, serüven roma-

nında, karnaval edebiyatının imge dokularında yatmaktadır söz gelimi. Rus biçimcileri, belirli bir dönemin üslubunu yekpare bir tinsel bütün olarak görmekten de vazgeçer ve aynı dönem içinde çatışan ekollerin ve biçimsel olasılıkların çokluğunu vurgular (Eyhenbaum, 2010, s. 65). Böylece değişimler bizzat biçimin yapısında temellendirilmiş olur (Jameson, 2013, s. 119). Yine de biçimsel dönüşümü harekete geçirecek dışsal nedenlere de ihtiyaç vardır; aksi halde, biçimlerin kendi kendilerine dönüştüğü şeklinde idealist bir sonuca varılır. Biçimci araştırmacı Propp'un (2010) kendi ifadesiyle: "Dönüşümlerin nedenleri çoğu kez masalın dışında yer alır ve masalın kendisi ile içinde yaşadığı insan çevresi arasında yakınlıklar kurmadan evrimlerini anlayamayız" (s. 223). Maalesef biçimciler kendilerini hapsedtikleri içselci bakış açısı yüzünden bu tür koşulları kavramsallaştıramaz ve edebi değişimi layığıyla inceleyemezler.

Alman sanat tarihi geleneğine dönersek; Wölfflin ve Riegl'in parlak öğrencisi, Cassirer'in sembolik biçimler felsefesinin takipçisi olan Panofsky'nin, sanatsal biçimlerin tarihsel değişimi, bir çağın kültürel birliğinin daha kesin bir şekilde oraya konması gibi sorunlarla ilgilenmeye devam ettiğini görürüz. *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*'de, aynı çağda hüküm süren iki ayrı kültürel biçim olarak Gotik mimari ile skolastik felsefe arasındaki içsel benzerliği açıklamak için, eğitim kurumlarında yaygınlaşan "zihinsel alışkanlık"ların (*mental habit*; muhtemelen Bourdieu'nün *habitus* kavramına esin verecektir) etkisine başvurur. 12. yüzyıl Paris'inde ressamların, heykeltıraşların ve mimarların devam ettiği manastır okullarında, davranışları düzenleyen belirli ilkeler aşılacaktır (Panofsky, 1995, s. 18-19). Belirli bir işi yerine getirirken uyulacak pratik kurallar ve çalışma şekli (*modus operandi*) olarak iş gören bu davranış ilkeleri, hem Gotik mimarinin hem de skolastik felsefenin biçimsel oluşumunun ardında yatan ortak yapısal nedendir. Bu ilkeler; aydınlatma, açıkça gösterme ya da açıklığa kavuşturma (*manifestatio*) ve karşılıklı uyum sağlama (*concordantia*) ilkeleridir. Biçim vermenin ilkeleri olarak, bunlar skolastik *Summa*'ların yazınsal şemalarına da, Gotik katedrallerin inşasına da yön verir. Açıklığa kavuşturma ilkesine göre, *Summa*'nın bütünü bölümlere, bölümler daha küçük alt bölümlere, bunlar da daha alt bölümcelere ayrılır; benzeşik biçimde, Gotik katedralin taşıyıcıları ana payelere, bunlar pilasterlere ve daha küçük pilasterlere bölünür. Skolastik zihniyetin eski otoritelerin birbiriyle çelişmeler bile reddedilmeyip uzlaştırılması gerektiği şeklindeki ahlaki yükümlülüğünden kaynaklanan karşılıklı uyum sağlama ilkesi ise, skolastik filozofları eski otoritelerin tezlerini en küçük parçalara dek ayırıp defalarca yorumlayarak uzlaştırmaya yönlendirirken, Gotik mimarları geçmişin büyük yapılarındaki çatışan motifleri zorla uyumlulaştırmaya itiyordu. Adım adım sivri kemerin içine uyumlu bir şekilde yerleştirilen gül pencerenin evrimi bunun harika bir örneğidir (Panofsky, 1995, s. 41-45).

Panofsky, Wölfflin'in talebini yerine getirerek "skolastik filozofun hücrelerinden gotik mimarın şantiyesine giden yolu" ayrıntılı bir şekilde göstermiştir. Tinin birliğini ortaya koyan yöntemsel kesinliği o derece parlak ve eğitim kurumlarının aracılığıyla vurgulayışı o denli sosyolojiktir ki Bourdieu *Gotik Mimarlık*'ı Fransızcaya çevirerek övgü dolu bir önsöz yazar. *Simgesel Bir Biçim Olarak Perspektif*'te, Panofsky Antik Yunan resmindeki merkezi kaçış noktasından yoksun açısız perspektifin ve bunun yol açtığı "yiğme mekan"ın nedenini, çağın teorik bilincinde, Öklid'in sekizinci teoreminde bulur. Bu teoreme göre, birbiriyle aynı olan farklı mesafedeki boyutlar arasındaki fark, mesafelerin oranıyla değil, görme açılarının oranıyla belirlenir (Panofsky, 2013, s. 27). Panofsky'e göre, bu bilgi, sistematik mekanı antik sanatçılar için hayal edi-

lemez, antik filozoflar içinse düşünülemez kılmaktadır. Dönemin teorik tasavvuruyla estetik tahayyülü arasında bir kez daha derin bir eşbiçimlilik keşfedilmiştir.

Panofsky, tinin birliği sorunsalı etrafında şekillenen tarihyazımı geleneğini olası uç noktalarından birine dek itmiştir denebilir. Fakat kültürel biçimlerin yaratımında birey sanatçının rolü halen muğlak; değişimin maddi nedenleri halen açık ve net değil. Karl Popper'ın tarihsicilik eleştirisine dayanarak Hegelci tin izleğiyle köprüleri bütünüyle atan kişi, Gombrich olacaktır. Gombrich, Popper'ın *Tarihsiciliğin Sefalet*'inde önerdiği sosyolojik programı; tin kavramı yerine "bir geleneğin çerçevesi içerisinde ortaya çıkan sorunların çözümlemesini koyma" tasarısını benimser (Popper'dan akt. Gombrich, 2015b, s. 17). Şöyle ekler: "Bence üsluplar, işte bu türden geleneklere örnekler." Bundan böyle, belirli bir döneme özgü biçimsel gelenek, çağın atmosferi ya da ruhu kavramında olduğu üzere bireyi bir sis gibi sarmalayan belirsiz bir erek olarak değil, bir "sorunsal" olarak kavramsallaştırılabilecektir. Böylece birey sanatçının "seçimleri" ya da mevcut biçimsel sorunun çözümüne bireysel "katkıları" da gündeme getirilebilecektir. Gombrich, bir sanatçının dönemin biçimsel dağıdığı içerisinden yaptığı bireysel seçimlerin olası nedenlerini yeniden kurgulamak için, onun "konumunu" bilmenin önemine de satır aralarında değinir:

"[B]urada yöntem bakımından önem taşıyan nokta, bir seçme eyleminin, ancak eğer seçimin gerçekleşeceği konumu kurgulayabilecek konumdaysak bir belirti anlamını taşıyabileceği, ancak o zaman bir anlatım olarak değerlendirilebileceğidir. İsterse gemisinden ayrılacak olan, ama kumanda köprüsünde ölmeyi yeğlemiş kaptanın kahraman olduğunu biliriz. Kamarasında kapalı kalıp gemiyle birlikte batan yolcu da belki bir kahramandır. Ama ölümü, bu konuda herhangi bir bilgi vermez" (Gombrich, 2015b, s. 18).

Gombrich'le (2015b, s. 25) birlikte, bir dönemin üslubu, artık, sanatçının "konum"una uygun seçimler yapabileceği bir "sorunlar çemberi" ya da -Bourdieu'nün kavramıyla- "olasılar uzamı" olarak kavranmaya başlar. Birey sanatçı, sanatına bir hava boşluğunda başlamaz, kültürün sunduğu bu "biçimler hazinesinden", "dağarcığından", "kalıplardan" ya da "şemalardan" yola çıkar; daha sonra, Popper'ın deneme-yanılma (*trial and error*) programındaki gibi, kişisel olarak hedeflediği ifadeye ulaşana dek düzeltme işlemleriyle ilerler (Gombrich, 2015, s. 62-4). Gombrich (2015a), "hedef" in tarihsici ya da doğaya için bir *telos* değil, insani bir amaç olduğunu da vurgular (s. 27). Gerçi bu hedef de kültüre özgüdür; Batı'da resmin hedefinin ya da işlevinin gerçekçilik duygusu vermek olması gibi, ama yine de, düşünümsel bir aşamaya gelindiğinde, kültüre özgü hedefler de bireysel seçime tabidir. Ayrıca, bir üslup sanatçısını yalnızca sınırlandırmaz; yeni sorular sormasına da vesile olur (Gombrich, 2015b, s. 78). Böylece tarihsel-toplumsal determinizm aşılıp olur; sosyokültürel yapı, bireyi yalnızca kısıtlamaz, Giddens'in (1999) "yapının ikiliği" olarak kavramsallaştırdığı gibi, aynı zamanda onun failliğine kaynaklık eder ve olanaklar da açar (s. 69-72).

Gombrich'in metodolojik planının Bourdieu'nün biçimler sosyolojisi tasarısıyla hem uyumlu olduğunu, hem de Bourdieu'de daha fazla geliştirilecek olan kimi kavramları embriyo olarak barındırdığını göreceğiz; olasılar uzamı, alan içi sorunsal, konum ve seçim gibi. Gombrich görece özerk toplumsal bir alt evren olarak "alan" kavramını oluşturamadığı için "konum" kavramı bir parça havada

kalır. Bourdieu, konumları toplumsal uzamlar olarak alanlara yerleştirdiğinde, bireysel seçimlere yön veren alan içi konumların statüsü ve önemi de netlik kazanacaktır.

Batı Marksizminin Tarihsel-Biçimci Metodolojisi

Sanata “dışsal” denen yaklaşımların ana damarını, Batı Marksizmi olarak bilinen teorik geleneğin oluşturduğu söylenebilir. Batı Marksizminin köklerinin de Hegel’de olduğu düşünülürse, sanat tarihi geleneğiyle metodolojik bir yakınlığın ortaya çıkacağı tahmin edilebilir. Bu bölümde, Georg Lukács’tan Lucien Goldmann’a, Walter Benjamin’den Theodor Adorno’ya, Batı Marksizmi özelinde, sanata dışsal yaklaşımın sanıldığı aksine biçime kayıtsız kalmadığını, ayrıca değer biçici eleştiriden de kaçınmadığını göstermeyi deneyeceğim. Ek olarak Batı Marksistleri, giderek belirginleşen bir şekilde indirgemecilik karşıtıdır; özellikle Adorno gibi örneklerde, ekonomizm ithamına maruz kalmamak için, diğer kültürel alanlar (Marksist kavramla, üstyapılar) gibi sanatın da “görece” özerkliğini teslim ederler. Bu eğilim, yine Bourdieu’de en net ve teorik olarak en sarıh halini alacaktır.

Batı Marksistlerinin sanat tarihçileriyle ortak metodolojik paydası, kültürün farklı alanları arasında biçimsel benzeşimler kurmaya dayalı biçimci bir bağlamsalılığı sürdürmeleridir. Tabii ki onlar, toplumsal-kültürel bütünlüğe, sanat tarihçilerinde olmayan fazladan bir boyut daha eklerler: Üretim tarzı ya da ekonomik hayat. Metodolojik düzlemdeki biçimci bağlamsalılık ortak paydası, Batı Marksizmi ile sanat tarihinin yaklaşımlarının daha sonra sentezlenebilmesine vesile olacaktır.

Batı Marksizminin öncü ismi Lukács, daha sonraları eleştirel yaklaştığı fakat önemli bir başlangıç noktası olan gençlik eseri *Roman Kuramı*’nda, Batı Marksizminin biçimci-bağlamsal sanat eleştirisi usulünü formüle eder. Lukács, “[f]orm, edebiyatta gerçek anlamıyla sosyal olan şeydir” der. “Edebi formlar sosyolojisinin temel amacı”ni, “yaşam formları ile sanat formları arasındaki etkileşimi incelemek” olarak tanımlar (Lukács’tan akt. Vandenberghe, 2016, s. 201). Bu araştırma programı, formu ya da biçimi merkeze koyuyor; sanatsal formlar ile toplumsal yaşam formları arasında bir etkileşim olduğunu vurgulayarak, bu biçimsel benzeşimlerin bulgulanması gerektiğini belirtiyor. Ayrıca Lukács, biçimi içerikten (toplumsal yaşamdan) yalıtmanın önüne geçmek isteyen bu hamleyle, sanatsal biçimlerin toplumsal içeriklerine kulak kabartmaya çağrı yapmakta. *Roman Kuramı*’nda, modern dönemin özgül edebî biçimi olarak romanı, Antik çağın özgül biçimi olan epikle karşılaştırarak türün biçimsel, fakat aynı zamanda sosyal ve etik içeriklerini açığa sermeyi dener. Kitabı daha sonra yazdığı önsözde, eserinin Dilthey, Simmel ve Weber gibi isimlerden ilham almış olduğunu, ancak estetik kategorileri tarihselleştirme çabasını Hegel’e borçlu olduğunu belirtecektir (Lukács, 2014, s. 26-9).

Epik, insan ve dünya arasında bir uyum olduğu bütünlüklü bir toplumun ürünüdür Lukács’a (2014) göre (s. 39-43). Roman ise, artık hayatın bütünselliğinin dolaysızca verili olmadığı, “anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği, ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiğidir” (Lukács, 2014, s. 64). Roman biçimi, Lukács’ın meşhur kavramıyla, “aşkın yurtsuzluğun” ifadesidir ve roman kahramanı da arayışın kahramanıdır; hayatın unutulmuş anlamını, öznel ile dış dünyanın kayıp bütünselliğini aramaktadır (Lukács, 2014, s. 50-68). Aşkınsal yurtsuzluk gibi izlekleriyle Lukács’ın çözümlemesi, Marx’ın kapitalist toplumda şeyleşme ve yabancılaşma tezlerini yankılamaktadır. Meta fetişizminin hâkim olduğu, değişim değerinin asli değer haline geldiği kapitalist çağda, insanın inşa ettiği toplumsal yapılar, artık onun

yuvası olmaktan çıkarak hapisanesi haline gelmiştir. “[R]oman kahramanı, dış dünyaya yabancılaşmanın ürünüdür” (s. 73).

Lukács, daha sonraki yazılarında, etik dayanağını dolaysızca dünyadan çıkarsayamayan, dünyaya yabancılaşan sorunsal kahraman izleğini işlemeye devam eder. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*’nda, Musil’den Beckett’e, Kafka’dan Wolfe ve Faulkner’a, modern edebiyatta yalnızlığın, boşuntunun ve psikopatolojinin insanın asal vasıfları haline geldiğine değinir. Yenilikçi romanın örtük ontolojik tezi, insanın toplum ve tarih dışı bir varlık olduğu ve gelişime kapalı olduğudur (Lukács, 2000, s. 25-33). Kahraman, dünyayla anlamlı ilişkiler kurarak gelişemez; (toplumsal) gerçeklik ise, asli olarak duraldır. Yenilikçi romanın sorunsal kahramanı, Lukács’a göre, esasen sorunlu bir toplumsal yapıyı ima eder. Böylece modern roman eleştirisi, kapitalist toplumun eleştirisi halini alır. Lukács’ın yazıları güçlü ve aydınlatıcıdır; fakat modern romanın biçimsel yapısıyla çağdaş kapitalist toplumun yapısal özellikleri arasında kurduğu biçimsel benzeşimler fazla genel ve soyut kalmaktadır. Benzer bir sorun, Lukács’tan etkilenen Lucien Goldmann’da da gözlemlenir.

Goldmann, Lukács’ın tarihselcilikle biçimciliği sentezleme girişiminin önemini ve içeriklerini doğru bir şekilde kavrar. Tarihsel biçimcilik tasarısını, indirgemecilik karşıtı yönünün altını çizerek günceller. Goldmann (2005), edebî incelemenin, romanın içeriği ile toplumsal gerçeklik arasında yansımacı ve indirgemeci ilişkiler kurmak yerine, “*romanın yapısı* ile bu yapının içinde geliştiği sosyal yapı arasındaki ilişki”leri açığa çıkarmaya çalışması gerektiğini ileri sürer (s. 24-5). İki yapı arasında içerik düzeyindeki yansımalar değil, biçimsel benzeşiklikler araştırılmalıdır. Goldmann böylece romanın içinde doğduğu toplumdan görelî özerkliğini teslim etmeye çalışır, ama edebî eserin oluşumunu aydınlatacak bir toplumsal etmen aradığında, yine benzer determinist hatalara düşer. Goldmann (2005), sanatsal üretimde en etkili toplumsal etmenin aile, ulus ya da nesil gibi bir etmen değil, yazarın ait olduğu ve ona belirli bir dünya görüşü sunan “toplumsal grup” olduğunu ileri sürer (s. 79). Ancak o, “kültürel yaratının gerçek öznesinin izole olmuş bireyler değil, sosyal gruplar olduğunu” ileri sürecek kadar ileri gider, yazarı toplumsal grupla özdeşleştirir ve failliğini yok eder (Goldmann, 2005, s. 13). Eser ile toplum arasında reddettiği indirgemeyi, yazarla toplumsal grubu arasındaki indirgemede yeniden üretir. Her şeye karşın, aşıkâr indirgeme karşıtlığı ile biçimler sosyolojisinde ileri atılmış bir adımı temsil eder.

Tarihsel biçimcilik, Lukács’tan etkilenen Benjamin ve Adorno’nun çözümlemelerinde gelişmeye devam edecektir. Benjamin’in hikâye biçiminin ortadan kayboluşunu ve romanın doğuşunu toplumsal koşullarla ilişkilendirerek açıkladığı “Hikâye Anlatıcısı” adlı meşhur yazısı, tarihsel biçimci metodoloji açısından tipik bir örnektir. Hikâye, olayların belirli bir düzen içerisinde birbiri ardına sıralandığı bir anlatı biçimi olarak, bütünlüklü bir deneyimi varsayar. Hikâye, okuruna akıl veren bilgece bir yön barındırır. Oysa enformasyon adında yeni bir biçimin doğduğu modern çağda, hikâyeye gerek kalmamıştır; zira enformasyon, birbirinden kopuk olaylara dair hazır açıklamalar sunarak öğüt alma ve vermenin gereğini ortadan kaldırmıştır. Artık olayları art arda sıralayan bir hafıza değil, tüm geçmiş yaşantıları tek bir yeğin an içinde toplayan bir hafıza ve ona uygun yeni bir anlatı biçimi doğacaktır: Roman. Roman, hikâye gibi akıl vermez; bilakis, “yaşayanların derin akılsızlığını” açığa serer (Benjamin, 2012, s. 81-91). Benjamin’in çözümlemeleri Lukács’ınkiyle yankılanmakta; onu tamamlamaktadır adeta. Benjamin’in bir döneme ait farklı kültürel biçimler arasında –ki bunların arasında her zaman uyum olmadığı, kimi zaman çözümsüz

bir gerilimin bulunduğu da ortaya çıkacaktır– kurduğu biçimsel benzeşimler, başyapıtı *Pasajlar*'da doruğa çıkar; o burada, Baudelaire'in şirsel biçimi ile Paris sokaklarının mimarisi arasında bile biçimsel rezonanslar yakalayacaktır (Benjamin, 2001, s. 192).

Adorno'nun roman üzerine çözümlenmeleri Lukács ve Benjamin'den ilham alır. Adorno'ya (2012) göre günümüzde artık hikâye anlatmak mümkün değildir, zira hikâyenin işlevlerini kültür endüstrisinin araçları olan röportaj ve özellikle de sinema devralmıştır (s. 41). Modern romanın gerçekçiliğe, öyküleyici üsluba, hatta büsbütün söylemsel dile başkaldırmasının ve bilinç akışı gibi deneyimin süreklilik arz eden yapısını parçalayan bir tekniğe yönelişinin ardındaki toplumsal ve teknolojik gelişmeler de bunlardır. Adorno için de yabancılaşma ve şeyleşme, sanat eleştirisinin başat izlekleridir. Romanın konusu, Fielding'in *Tom Jones*'undan beri, “yaşayan kişiler ile taşlaşmış ilişkiler arasındaki çatışma”dır (Adorno, 2012, s. 42). Roman, en iyi örneklerinde, kapitalist çağın yabancılaşma ve şeyleşme deneyimini bizzat kendi biçiminde sunar; Kafka, estetik mesafeyi ortadan kaldıran biçimiyle, “[o]kunun okuduğu şeyi temaşa ederken duyduğu güveni şoklarla yık[makta]” ve “sürekli hale gelmiş bir felaket tehdidi” yaratmaktadır (Adorno, 2012, s. 45). Bu, kapitalizmin geleceği belirsiz, yabancılaşma içindeki bireyin yaşama deneyimidir esasen.

Adorno, Zolberg'in (2013) vurguladığı gibi, sanat eserlerini basit bir biçimde ideoloji ve toplumsal kökenin yansıması olarak gören indirgemeci sosyolojilere karşı, “içerik ile biçim arasındaki gerilim”e odaklanır; bizzat bu gerilim, sanata içinde üretildiği topluma karşı eleştirel bir mesafe kazandırmaktadır (s. 79-82). Adorno'ya göre biçim, sosyal içeriğin mahallidir; dolayımlanmış haldeki içeriktir. Söz gelimi Adorno (2002), Kafka'nın edebiyatının sosyal ve politik içerimlerini, onun pozitivizmle benzeşimini, tam da ayrıntı düşkününü hiper-gerçekçi üslubunda ve kahramanlarının dünyayı olduğu gibi kabullenmişliklerinde saptar (s. 230). Biçimin dolayımlanmış içerik olarak kavranması, kültürel esere hem görece özerklik kazandırır hem de ona izini bırakmış olan sosyal içeriğin yorumlanmasını gerekli ve meşru kılar. Nitekim Adorno, kültürel biçimlerin sosyal ve politik içerimlerini açığa çıkaran yorumlarında, kültürel eserle sosyal ve politik bağlam arasındaki düzey ve düzlem farkının sürekli altını çizer. Heidegger'in felsefesinin dönemin muhafazakâr jargonunu yankılayan içerimlerini ortaya sererken, muhafazakâr politik jargonla felsefi biçimin indirgenemez düzey farklılıkları itinayla vurgular (Adorno, 2015, s. 23-47). Özetle, Lukács'la başlayan biçimsel tarihselciliğin temel iddiaları; yani biçimin görelî özerkliği, sosyal ve politik bağlama indirgenemezliği, bununla birlikte biçimin kendisinin de sosyal ve politik bir anlamı olduğu ve bu anlamın indirgemeci olmayan biçimsel benzeşimlerle saptanabileceği hususları, Adorno'da daha belirgin bir hal almıştır.

Batı Marksizminin biçimcilikle tarihselciliği, hümanizmle sosyolojiyi birleştirmeye yönelik girişimi, etkili olmuştur ve yaygınlık kazanarak çeşitli araştırmacılara halen ilham vermeye devam etmektedir. Yakın tarihlerde Moretti (2005), Lukács'tan, Goldmann'dan, Benjamin ve Adorno'dan olduğu kadar Panofsky'den de ilham alan bir “edebi biçimler sosyolojisi” geliştirmeye girişmiştir (s. 19-27). Moretti, ilham aldığı gelenekte olduğu gibi hem bilimsel hem eleştirel, hem içsel hem bağlamsal, kendi deyişleyle hem retorik hem tarihyazımsal talepleri yetine getiren bir metodoloji hedef-

ler. Ancak Moretti, incelemenin merkezine, yine ilham aldığı gelenekte olduğu gibi, “edebi tür”leri alır. Böylece yine birey eyleyenler es geçilir. Biçimlerin tarihiyle toplumsal tarihi bağlantılandırmayı ister; ancak kesin bir yöntem önermek yerine, kimi çoğul bağlantılandırma stratejilerinden söz eder (Moretti, 2005, s. 37-56). Ampirik bir biçimler sosyolojisi inşa etmekten ziyade kültürel tarih ufku içinde kalmaya devam eder. Caroline Lavine (2017) de *Biçimler* adlı yakın tarihli kitabında, biçimciliği tarihselcilikle birleştirme yolunda kendine göre radikal bir adım atar ve “biçimin tanımını toplumsal düzenlemeleri de içer[ecek]” şekilde genişletmeyi önerir (s. 12-20). Lavine'e (2017) göre, biçim, “bir yandan tarihötesi, seyyar ve soyut”, “diğer yandan da maddi, yerleşik ve siyasidir” (s. 32). Lavine'in incelemesi de biçimlerin toplumsal tarihiyle ilişkili bir kültürel inceleme niteliği taşır. Tüm bu tarihsel ve toplumsal biçimcilikler ufuk açıcı yönler taşır; ancak alanın asli problemi olarak öne çıkan tarihsel değişim problemini bireysel faillik problemiyle bağlantılandırmaya çalışmazlar. Şimdi, bu teorik problemi devralan sosyolojik geleneğe ve Bourdieucü senteze bakalım.

Sanat Sosyolojisi: Yapı-Faillik Problematiği ve Bourdieu'nün Biçimci ve Bağlamsal Yaklaşımları Sentezlemesi

Sanata sosyolojik yaklaşım, bir başka deyişle “sanat sosyolojisi” adlı disiplin, teorik ve metodolojik olarak yekpare bir görünüm sunmayan çok geniş bir alandır. Katı bir değer bağımsızlığını savunarak “nedenlere” odaklanmayı disiplinin öncelikli görevi sayan bilimsel bir kutuptan (Heinich, 2013), değer bağımsızlığına aşırı vurgunun disiplini estetik konulara körleştirerek daraltacağından endişe duyan daha hümanist kutba (Zolberg, 2013) kadar çeşitli konular mevcuttur. Teorik ve metodolojik konulardaki farklılıkların yanı sıra, araştırma konuları da büyük çeşitlilik gösterir. Sanat sosyologları estetik beğeni ve değer toplumsal inşa süreçlerinden izlerkitle profillerine, aracılık süreçlerine, mesenlere, meslek olarak sanat ve sanatçılara, kültür ve sanat politikalarına, sanatın üretiminde kurumsal pratiklere dek çok çeşitli konularda araştırmalar yürütür. Bu tür araştırmaların bazılarında, konunun niteliği gereği sanat eserinin kendisi paranteze alınır. Dolayısıyla bu tür araştırmalar, “sanatı sanat yapan şeyi”, yani biçimi dışarıda bıraktığı için onlara beşeri bilimciler tarafından dudak bükülür.¹ Bu eleştiriye, sanatın üretim ve yeniden üretiminde can alıcı önemde olan bu toplumsal meselelerin de beşeri bilimler tarafından dışarıda bırakıldığı ileri sürülerek karşılık verilebilirdi kuşkusuz.

Sosyolojik çalışmalar büyü bozucu bir etkiye sahiptir; sanat eserinin eşsiz bir nesne olduğu ve tarih dışı bir öze sahip olduğu gibi yanılmalara yıkarak daha gerçekçi bir algıyı olanaklı kılarlar. Söz gelimi, Akrich'in Rogier Van der Weyden'in *Kıyamet Günü* adlı altar panosu üzerine çalışması, eserin değişik dönemlerde farklı kişi ve gruplar tarafından nasıl farklı şekillerde alımlandığını, estetik değerlerin içkin bir öz olmaktan ziyade bütün bu yeniden tanımlamalar aracılığıyla nasıl inşa edildiğini göstererek “şeyleri sanat eserine dönüştüren” toplumsal süreçleri açığa çıkarır (Zolberg, 2013, s. 99-104). Sosyoloji, uzunca süre üzerinde düşündüğü ve önemli bir teorik birikime ulaştığı yapı-faillik ilişkisi konusunda da sanat incelemelerine katkılar yapabilir ve yapmaktadır. Toplumsal ve tarihsel yapılar sanatçı bireyin faillliğini ne ölçüde kısıtlamakta ya da mümkün kılmaktadır? Hangi toplumsal süreçler bir insanı sanat kariyerini seçmeye itmektir? Sanat sosyolojisi, bu konulardaki ampirik temelli araştırmalarla, sanatsal biçimlerin tarihsel deği-

1 Önemli bir noktanın altı çizilmeli. Günümüzde disiplinler arası sınırlar iyice bulanıklaşmış ve sanat tarihi disiplininin kendisi de büyük bir dönüşüme uğramıştır. Sanat tarihi, artık ilk zamanlarındaki apolitik ve bilimselliğe mesafeli hümaniter disiplin değildir. Sanat ve kültür üzerine sosyolojik, felsefi, psikolojik, politik çalışmalar külliyatı yapısalılık, göstergebilim, psikanaliz, feminizm gibi yeni yönelimlerle birlikte o denli genişlemiştir ki Harris (2013), “eleştirel, toplumsal, radikal ya da yeni sanat tarihi” türünde yeni bir adlandırmaya ihtiyaç duyar ve Yeni Sanat Tarihi adlı kitabında 1960'lardan sonraki gelişmeleri ve disiplinin dönüşümünü ele alır.

şimi sorununa tarihsel determinizme ve öznellikçi hataya düşmeyen yanıtlar getirilmesine yardımcı olabilir. Tarihsel değişim ve faillik konusunda maddî, sosyal ve ekonomik koşulları detaylandırarak Marksizmin ilgilerinin geliştirilmesine de katkı sunabilir.

Zolberg, romantik deha kültü ve melankolik sanatçı imgesi gibi klişelerin yetersizliğinden dem vurarak sanatçıyı bir fail olarak netleştirme ihtiyacını vurgular. Kişisel yetenek denen şey doğru olsa bile, bazı yapısal olanaklar olmaksızın kişisel yeteneklerin ortaya çıkamayacağı da doğrudur. Bourdieu'den Becker'a, sosyolojik araştırmalar, "öncüler", "takipçiler", "profesyoneller", "naifler", "başına buyruklar" gibi tipleştirmeler aracılığıyla bir toplumsal tip olarak sanatçıyı anlaşılır kılmaya yönelik işe yarar modeller oluşturmuşlardır (Zolberg, 2013, s. 113-140).

Yapı-faillik ilişkisi konusundaki sosyolojik fikirleri sanat alanına aktarmayı deneyen bir başka sosyolog, Wolff (2000), ailede kazanılan değerlerin bile sanat mesleğine yönelmede çok etkili olabileceğinin altını çizer (s. 46). Wolff ayrıca, sanat üretiminin toplumsal koşullarını ortaya koymanın sanatı demokratikleştirmeye, onu belli sınıfların imtiyazı olmaktan çıkararak daha geniş halk kesimlerine yaymaya katkıları olabileceğine değinir. Bu fikirler, sosyolojinin sanata da sanatçının özgür yaratıcılığına da düşman olmadığını; bilakis bunların daha doğru bir şekilde kavranışı ve özgür faillik için arttırılışı için çaba sarf ettiğini göstermektedir.

Son olarak, hem sanat alanındaki içsel-dışsal yaklaşımlar bölünmesini sanatsal biçimi es geçmeden sentezleme girişimiyle, hem de yapı-faillik gerilimini tam da birey sanatçının biçimsel tercihleri konusuna uygulamaya çalışması itibarıyla en tutkulu çağdaş sosyolojik girişimlerden biri olan Bourdieu'nün teorisine ana hatlarıyla göz atabiliriz. Bourdieu, yapı-faillik ilişkisini kendi oluşturduğu alan ve habitus kavramları çerçevesinde ele alır. Öncelikle bunların tanımlarıyla başlayabiliriz. Alanlar, genel toplumsal uzam içerisinde görece özerk alt evrenlerdir. Bir alan, sahip olunan iktidar ve sermaye miktarını da içeren "konumlar" arasındaki nesnel bağıntılar sistemi olarak tanımlanır (Bourdieu ve Wacquant, 2017, s. 100). Her alanın kendisine özgü bir yasası, kuralları ve işleyiş biçimi vardır. Söz gelimi, ekonomik alanın yasası, "iş iştir" deyişinde özetlenen ekonomik çıkar ilkesidir. Bürokratik alanın ya da devlet alanının yasası, kamu çıkarı ilkesidir. Sanat alanı ise, ekonomik çıkarı dışlaması itibarıyla "tersine çevrilmiş bir ekonomik evren"dir ve yasası "saf sanat" ya da "sanat için sanat"tır. Alanlar, kendilerine dahil olanların uğrunda mücadele edecekleri (ve sahip olduğunda geçerli sermaye türü olarak iş görece) nesnelere sunarlar. Her alanın mücadele nesnesi ve sermaye türü kendisine özgüdür; akademik alanda prestijli yayınlarla edinilen bilimsel sermaye ve otorite, devlet alanında ise halk desteğiyle sahip olunan politik iktidar söz konusudur (Bourdieu, 2016, s. 136-38). Algı, beğeni ve eylem şeması sistemleri olarak bireylere içselleşen habitus ise, temel olarak alanlar tarafından yapılandırılmıştır (Bourdieu ve Wacquant, 2017, s. 117). Ancak habitus, mekanik ve otomatik tepkilere yol açmaz; o failerin çeşitli durumlarda stratejiler geliştirebilmesine ve beklenmedik durumlarda ayarlamalar yapabilmesine olanak tanıyan esnek bir pratik hayat duygusudur. Bireyler habitus sayesinde sosyal dünyaların karmaşıklığında yollarını bulabilmekte, sermaye peşinde koştukları alanlarda kazançlı çıkacakları stratejiler geliştirebilmektedir.

Bourdieu, *Sanatın Kuralları*'nda, sanatsal alanın oluşumunu; "salt biçimsel bir şey olarak sanat" kavramının ve "sanat için sanat" ilkesinin doğup zihinlere yerleştiği "sembolik devrimin" tarihini çözümler. Edebiyatta Baudelaire ve Flaubert, resimde Manet gibi sanatçılar, verdikleri estetik olduğu kadar etik mücadeleyle, yeni

bir toplumsal kişilik tipini –yerleşik uzlaşımların ve ekonomik rasyonelitenin üzerindeki sanatçı tipini– ve sosyal uzamda da buna uygun yeni bir "konumu" yaratmışlardır. Onlar alanın yasa koyucularıdır (*nomothetes*) bir bakıma (Bourdieu, 2006, s. 113- 132). Bourdieu (2006), sosyolojik incelemenin, yaratıcı sanatçıyı toplumsal etmenlerin kuklası olarak göstermeye çalışmak bir yana, sanatçının kendisini bir yaratıcı olarak inşa etmek ve bunu kabul ettirmek için verdiği sanatsal olduğu kadar toplumsal mücadeleyi ortaya serdiğini belirtir (s. 169).

Bourdieu sanatsal alanın oluşumuna ilişkin sosyolojik çözümlemesiyle, bizzat sanat eserini tarih dışı ve aşkın bir öz olarak gören sanata biçimci yaklaşımın toplumsal olanaklılık koşullarını da açığa sermiş olur. Sanatın toplum dışı bir öz olarak görülmesinin ardında, sanatçıların sanat alanını özerkleştirmek için verdikleri kıyasıya toplumsal mücadele yatmaktadır (Bourdieu, 2006, s. 223). Sanat alanının tarihi, sanat eserine yönelik geçerli algılama ve değerlendirme kategorilerinin, yani sanat eserini salt biçimsel bir şey olarak görme ve dışsal belirleyenleri görmezden gelme tavrinin inşasının ve zorla benimsetilmesinin de tarihidir (Bourdieu, 2006, s. 249). Dışsal açıklamaların "kaba ve bayağı" olarak damgalandığı, onların sahiplerinin de sanatı anlamamakla suçlandığı ve küçümsendiği sanat tarihi disiplini, tüm sembolik şiddet araçlarıyla birlikte kutsal sanat alanını korumaya adanmış durumdadır.

Bourdieu, sosyolojik çözümlemesinin bütün büyü bozucu etkisine ve tarih dışı estetizme yönelik bütün eleştirilerine karşın, estetik değerleri hiçe saymak, hatta sanatsal biçimin topluma ve tarihe görelî aşkınlığını reddetmek istemez; sadece, bu aşkınlığın bizzat kolektif bir mücadeleyle yaratıldığını göstermek ister. Bir sanat alanındaki biçimsel gelenek, alanın iç tarihi boyunca kuşaklar süren bir ortak çalışma sonunda oluşturulmuş görelî bir aşkınlık olarak görülebilir. Nitekim Bourdieu sanata biçimsel ve dışsal yaklaşımları, iki yaklaşımın da hakkını vererek sentezlemek ister.

Bourdieu'nün sosyolojisinde, sanatsal ve kültürel eserlere içsel ve dışsal yaklaşımları aşma olanağı, alan ve habitus kavramları çerçevesinde belirir. Bourdieu, sanat eserinin oluşumunu "genel toplumsal koşullarla" ya da sanatçıların sınıf, statü, grup gibi genel toplumsal aidiyetleri ile ilişkili özellikleri çerçevesinde açıklamaya çalışan dışsal açıklama türlerine karşı çıkar. Tabii ki, tümüyle tarih ve toplum dışı okumalara yönelen içsel yaklaşımlara da. Bourdieu, bu ikili hatadan kurtulmak için, alan kavramını devreye sokar: Görece özerk toplumsal alt evrenler olan kültürel ve sanatsal alanlarda, failerin (üslup, kompozisyon, izlek, teknik, paradigma vs. konularındaki) biçimsel seçimlerini yönlendiren asli etmen, alan içindeki konumları, oraya ulaşma güzergahları ve sahip oldukları özel sermayenin tür ve hacmidir (Bourdieu, 2006, s. 279-325). Alan içi konum, genel toplumsal özelliklere indirgenemez. Alan içi konum, sanatçının sanatsal biçimiyle ilgisiz bütünüyle "dışsal" bir etmen değildir; bizzat sanatçının biçimsel tercihleriyle ve üretimleriyle elde etmiş olduğu bir konumdur. Öte yandan, alan içi konum bütünüyle içsel-biçimsel bir ölçüt de değildir; zira alan içi rekabet, ayrılaşma gibi iç sosyallikle ilgili meseleleri gündeme getirir. Arada duran bu yapıyla alan içi konum, içsel ve dışsal açıklamaları sentezleme girişiminde başarıya ulaştıracak bir ölçüt sunmaktadır.

Bourdieu'ye göre alanlar, dış toplumsal ve politik belirlenimlerin etkisini özerklikleri oranında kırılmaya uğratma gücüne sahiptir. Dolayısıyla, dış toplumsal koşullar, kültürel ve sanatsal eserlerin biçimsel yapısını belirlemede doğrudan etkide bulunamazlar; onların etkisi çok daha dolaylı ve silikleşmiş haldedir. Yine de, Bourdieu'nün biçimler sosyolojisinde, farklı alanlar arasında yapısal ve

işlevsel eşmantıklar (homolojiler) saptamak mümkündür (Bourdieu ve Wacquant, 2017, s. 91-2). Çünkü farklı alanların yapıları genel olarak benzeşiklik gösterir: Sanatsal, bilimsel, politik ya da ekonomik; bütün alanlarda, egemen ve tabi konumlar, büyük sermaye sahibi kıdemliler ve sermaye peşindeki çaylaklar vardır. Bir sanatçının sanat alanı içindeki konumunu ve sermayesini bilmek, tıpkı Gombrich'in "gemi kaptanı" örneğinde olduğu gibi, onun muhtemel biçimsel stratejisini büyük olasılıkla tahmin etmeye yardımcı olacaktır: Eski biçimleri yıkma ve yeni biçimsel deneylere girişme eğilimi, daha ziyade alandaki yeni oyunculara özgüken, kıdemliler biçimsel ortodoksiyi muhafaza etmeye eğilim gösterecektir. Bourdieu'nün alanlar arası konum eşmantıkları tesis etmeye yönelik metodolojisi, Batı Marksistlerinin biçimci bağlamlılığını ve farklı alanlar arasında biçimsel benzeşimler kurmaya yönelik metodolojisini de geliştirmekte; sanat alanının farklı toplumsal alanlardaki içerimlerini indirgemeci olmayan bir tarzda araştırma-ya yardımcı olmaktadır.

Bourdieu, sanatsal alanın dış toplumsal dünyadan görelî özerkliği-ni vurgulamakla, beşeri bilimcilerin biçimsel geleneğin toplumsal şartlardan görece özerk olduğuna ilişkin talebini karşılamış olur. Gördüğümüz üzere, sanattaki biçimsel değişimi bütünüyle dış tarihselliğe indirgemeye gönlü elvermeyen Wölfflin, iç geleneğin sanatçı üzerindeki etkisini "resmin resme etkisi" tabiriyle vurgulamak istiyordu. Gombrich de sanatçıyı asıl etkileyen şeyin diğer sanatçılar oluşunu, dönemin "biçimsel dağarcığı" ya da "sorunlar çemberi"nin sanatçı üzerindeki etkisi aracılığıyla ortaya koymaya çalışıyordu. Edebiyat tarihçileri Welles ve Warren (2013) sanat üzerinde etkisi olan tek "dış" faktör olarak "dil ve edebiyat geleneği" dedikleri şeyi kabul edebileceklerini belirtirler (s. 120). Yine edebiyat eleştirmeni Bloom (2008), bu fikre sosyal-psikolojik yöner katarak şairleri ve şiirsel biçimlerini asıl etkileyen şeyin, öteki şiirler ve şairler olduğunu "etkilenme endişesi" teorisıyla ortaya koymak ister. Ancak beşeri bilimler geleneğindeki iç tarihselliğin önemine ilişkin bu fikirler, bir "metinlerarasılık" ya da "biçimlerarasılık" teorisinin dışına taşarak biçimsel üretimlerle sanatçıların alan içi konumları arasındaki ilişkileri kuramamaktadır. Bourdieu, belirli bir dönemde sanatçıya açık olan ve yekpare bir bütün olmaktan ziyade özgül bir "sorunsal" sunan biçimsel olanakları "olasılar uzamı" olarak kavramlaştırır. Böylece, hem Hegelci tin izleğinin tarihsel determinizminden kaçarak sanatçının bireysel seçimler yapabileceği bir biçimsel çerçeveyi net olarak ortaya koymuş olur; hem de biçimsel seçimler ve tutum belirlemeleri, indirgemeci olmayan fakat nedensel bir tarzda, alan içi konumlar yapısıyla ilişkilendirerek kısır bir içsel bakıştan kurtulmuş olur.

"[T]emel sorun, aynı özgül buluşma yerlerini, yazın kafelerini, dergileri, kültür derneklerini, salonları, vd. paylaşmak gibi zamandizinsel eşanlılığın, hat-ta uzamsal birliğin toplumsal etkileri'nin [...] farklı alanların özerkliğinin ötesinde, bir Zeitgeist, bir düşünce birliği ya da yaşam biçimi gibi değil de bir olasılar uzamı, her bireyin kendisini tanımlarken göz önünde bulundurduğu farklı tavırlar dizgesi olarak anlaşılabilir genel bir sorunu belirlemede yeterince güçlü olup olmadıklarını anlamaya dayanır" (Bourdieu, 2006, s. 308-309).

Biçimler biliminin hedefi, sanat alanındaki konumlar yapısıyla, biçimsel tercihler yapısı arasındaki ilişkileri ve eşbiçimlilikleri incelemektir (Bourdieu, 2006, s. 357). Farklı alanlardaki iç sorunsallar ve bunlarla ilişkili seçimlerin gerçekleştirildiği konumlar yapısı bu şekilde inşa edildikten sonra, artık sırada, alanlar arasındaki eş-

mantıkları tesis etmek vardır. Söz gelimi, Baudelaire alana giriş yaptığında, şiirsel olasılar uzamında sembolizm ile gerçekçilik arasındaki kutuplaşma gündemdedir ve alanın temel sorunsalı bu kutuplaşma çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Baudelaire, alandaki yeni gelen konumuna uygun olarak, zorlu bir mücadeleye girişecek ve iki alternatifte de karşı çıkan yeni bir şiirsel biçime yönelecektir. Benzer biçimde, Heidegger, döneminde felsefi alanın özgül sorunsalını oluşturan Kantçılık karşısında radikal bir tavır almak zorunda kalır. Politik alanda liberal ve demokratik kutba yakın düşen Cassirer gibilerin bilimsel Kant'ına karşı metafizikçi Kant yorumunu öne sürerek, felsefi alan içinde ve felsefi alanın özgül sorunsalı çerçevesinde, politik alandaki muhafazakar devrimci kutba yakın düşecek biçimsel bir hamle gerçekleştirmiş olur ve bir anlamda felsefi alanın Führer'i haline gelir (Bourdieu, 2018).

Sonuç

Sanat incelemeleri alanında içsel ve dışsal, biçimci ve bağlamsal, anlamacı ve açıklayıcı yaklaşımlar arasında ezeli bir bölünme oluşmuştur. Biraz daha derinine inildiğinde, bu bölünmenin disiplinler ve mesleki bir ayrıma dayandığı da ortaya çıkar. C. P. Snow'un meşhur adlandırmasıyla "iki kültür" arasında, hümanistlerle bilimciler arasında, kökleri derine inen bir bakış açısı farklılığı söz konusudur. İçsel ve dışsal yaklaşımlar arasındaki bölünmenin bu kadar sertleşmesinin nedenlerinden biri de söz konusu disiplinler ve meslek grupları arasındaki sosyal ve siyasal mücadeledir. Oysa sanat tarihi gibi hümaniter disiplinlerin büyük araştırmacılarının incelemelerine geri döndüğünde, onların hiç de bağlamsal bakışı dışlayan biçimciler olmadığı ortaya çıkar. Bilakis, sanat tarihinin kurucu figürleri, kültürel eserleri tarihsel ve toplumsal bağlama yerleştirmenin daha makul ve kesin, başka bir deyişle daha "bilimsel" yöntemlerini arayan ve geliştiren figürler olmuşlardır. Benzer şekilde, bölünmenin dışsal kutbunda konumlanan araştırmacılar, sanatsal biçimin kendisini es geçmemiş ya da onu dışsal bağlama indirgemeye çalışmamışlar; aksine, biçimin özerkliğini teslim eden bir bağlamlaştırma yöntemini geliştirmenin peşinde olmuşlardır.

Birinci bölümde, Alman sanat tarihinin Riegl, Wölfflin, Panofsky ve Gombrich gibi temel isimleri üzerinden, üslupların tarihsel değişimi ve birey sanatçı ile onu çevreleyen kültürel gelenek arasındaki ilişki meselelerinin nasıl ele alındığını inceledim. Hegelci tarih felsefesi ve sosyokültürel bütünü içsel birliğini ifade eden tin kavramı, doğuş aşamasında sanat tarihine yol göstermiştir. Sanat tarihçileri, bir dönemin sanatsal biçimlerini anlamak için o dönemin tarihinin başka tezahürlerine, felsefi ya da dinsel biçimlerine başvuruyorlardı. Böylece sanat eseri içinde doğduğu toplumun ve kültürün bağlamına yerleştirilerek açıklanmış oluyordu. Sanat tarihçileri, Hegelci tarih felsefesinin bilimsel olmayan yönlerinin giderek daha fazla farkına varmaktaydı. Tin kavramı fazla metaforik ve belirsizdi. Daha kesin ve daha "bilimsel" bir yöntemin peşindeydiler.

Yine de uzun süre, alternatif bir tarih teorisinin yokluğunda, sanat tarihçileri Hegelci tin kavramına bel bağlamak zorunda kaldı. Hegelciliği olası uç noktalarına doğru ittiler; Panofsky'nin metodolojik açıdan parlak çalışmaları, bir dönemin sosyokültürel birliğini en net ve kesin tarzda ortaya koymanın örnekleri olarak okunabilir. Sahne ancak Gombrich'le birlikte köklü bir değişime uğrayabildi. Gombrich, Popper'in tarihsicilik eleştirisini arkasına alarak, tarihsel determinizmden kurtulan ve kültürel gelenek ile birey sanatçının üretimi arasındaki diyalektiği daha makul bir şekilde kavramlaştıran bir teori oluşturmaya yöneldi. Çağın tını yerine, belirli bir dönemde mevcut olan ve birey sanatçının devraldığı "biçimler",

“şemalar” ya da “biçimsel sorunlar” gibi kavramları geçirdi. Popper’in deneme yanılma prosedüründe olduğu gibi, birey sanatçı kültüründen devraldığı bu şemalara kendi hedeflediği ifadeleri vermek için onları düzetmelere tabi tutuyordu. Gombrich bu sayede sanatçının bireysel “seçimleri” kavramını gündeme getirebiliyor, bu seçimleri gerçekçi bir şekilde yeniden kurgulayabilmek için sanatçının konumunu da hesaba katmak gerektiğini dillendiriyordu.

İkinci bölümde, sanata dışsal yaklaşımın paradigmatik örneklerinden biri olan Batı Marksizminin, sanıldığı aksine biçimi görmezden gelmediğini ya da paranteze almadığını, ayrıca toplumsal bağlama indirgemediğini ayrıntılı olarak ortaya koymaya çalıştım. Lukács’tan Goldmann’a, Benjamin’den Adorno’ya Batı Marksistleri, Marksizme yönelik ekonomik determinizm ve indirgemecilik ithamlarını bertaraf etmek için, giderek açıklık kazanan bir şekilde üstyapıların ve özellikle sanat eserinin görece özerkliği kabul etmiş ve altını çizmişlerdir. Batı Marksistleri, görece özerkliğine karşın sanat eserinin içinde doğduğu sosyokültürel yapıyla ilişkili olduğunu göstermek için, indirgemeci olmayan biçimsel benzeşimler kurma yöntemini kullanmıştır. Söz gelimi, modern sanat, içinde doğduğu kapitalist toplumu içerik düzleminde, tematik düzeyde yansıtmaz; ancak biçimsel ve daha soyut bir düzeyde yankılar. Batı Marksistleri, incelemelerini sanat eserleriyle toplumsal yapılar arasında biçimsel benzeşimler ve izdüşümler keşfetmeye hasretmişlerdir. Bu açıdan, biçimci bir bağlamsalılık olarak adlandırılabilir Batı Marksizminin tarihsel sanat biçimleri incelemesi, Hegelci tin kavramı çerçevesinde bir kültürün farklı alanları arasında benzeşimler arayan sanat tarihçilerinin yöntemlerine fazlasıyla benzemektedir. Batı Marksistlerinin farkı ve sanat incelemelerine getirdiği yenilik, sosyokültürel bütüne ekonomik ve politik hayatı, sosyal ilişkileri ve maddi etmenleri de eklemeleridir. Böylece sanat incelemeleri daha sosyolojik bir yönelim kazanmış olur.

Üçüncü bölümde, sanat sosyolojisinin, özellikle içsel yaklaşımla dışsal yaklaşımları sentezleme girişimiyle Bourdieu’nün biçimler sosyolojisinin, sanat incelemelerine yapabileceği katkıları ve tarihsel değişim, kültürel gelenek-birey sanatçı etkileşimi gibi kimi ezeli sorunlara getirebileceği çözümleri ele aldım. Sosyoloji, yapı-faillik gerilimi konusundaki teorik birikimi aracılığıyla, bireysel sanatçının failliğini daha iyi anlamının anahtarlarını sunabilir. Nitekim Zolberg ve Wolff gibi sanat sosyologları, konuyla ilgili gözlem ve çözümlerinde sosyolojinin bu konudaki mevcut ve olası katkılarına ortaya koymuşlardır. Bu katkılar dikkate alındığında, sosyolojinin sanatçının özgür failliğini görmezden gelmek şöyle dursun, ona katkı yapabileceği ve sanatın demokratikleşerek daha geniş kitlelere ulaştırılmasına yardımcı olabileceği ortaya çıkar.

Birey sanatçının failliğini ve biçimsel seçimlerini etkileyen sosyal koşulları ortaya çıkararak meseleye katkı yapan en önemli sosyologlardan biri Bourdieu olmuştur. Bourdieu, sanatçının biçimsel tercihlerini etkileyen en önemli etmenin, görece özerk bir toplumsal alt evren olan sanat alanı içindeki konumu ve sermayesi olduğunu ileri sürer. Sanat alanı görece özerk olduğu ölçüde, dış toplumsal etkileri içeriye ancak kırarak yansıtır; dolayısıyla alan içi konum, dış toplumsal özelliklere (söz gelimi sanatçının sınıfına, grup aidiyetlerine vs.) indirgenemez. Böylece, görece özerk kültürel alanlar ve konumlar gibi kavramlar aracılığıyla Bourdieu içsel ve dışsal yaklaşımları sentezlemenin bir olanağını açmış olur. Alan içi konum, sanata dışsal bir toplumsal etmen değildir; ama yine de biçimin oluşumunu etkileyen bir iç sosyallık orta-

mında yer alır. Birey sanatçı, belirli bir dönemde kendisine açık sanatsal biçimler dağarcığından, Bourdieu’nün yeniden kavramsallaştırdığı biçimiyle “olasılar uzamından”, sanat alanı içindeki kendi konumuyla uyumlu tercihlerde bulunarak kendi bireysel biçimini yaratır. Böylece, determinizme de boş bir öznelliliğe de düşmeksizin birey sanatçının failliği ve yapısal etmenlerin payı teslim edilmiş olur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic Theory*. (R. Hullot-Kentor, Çev.) Londra: Continuum.
- Adorno, T. W. (2012). *Edebiyat Yazıları* (3. b.). (S. Yücesoy, & O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (2015). *Sahicilik Jargonu. Alman İdeolojisi Üzerine 1962-1964* (2. b.). (Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: Metis.
- Althusser, L. (2015). *Marx için* (1. b.). (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Beiser, F. (2019). *Hegel* (1. b.). (S. Bayazit, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Benjamin, W. (2001). *Pasajlar* (3. b.). (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Son Bakışta Aşk* (6. b.). (N. Gürbilek, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bloom, H. (2008). *Etkilenme Endişesi. Bir Şiir Teorisi* (1. b.). (F. B. Aydar ve E. Ayhan, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları. Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı* (2. b.). (N. K. Sevil, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji Meseleleri* (2. b.). (F. Öztürk, B. Uçar, M. Gültekin ve A. Sümer, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2018). *Heidegger’in Politik Ontolojisi* (1. b.). (A. Sümer, Çev.) İstanbul: MonoKL Yayınları.
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2017). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (2. b.). (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* (1. b.). (D. Özlem, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı. Giriş* (2. b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Escarpit, R. (2012). *Edebiyat Sosyolojisi*. K. Alver (Ed.), *Edebiyat Sosyolojisi* içinde (s. 65-82). Ankara: Hece Yayınları.
- Eyhenbaum, B. (2010). ‘Biçimsel Yöntem’in Kuramı. T. Todorov (Ed.), *Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde (s. 31-70). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, A. (1999). *Toplumun Kuruluşu*. (H. Özel, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.
- Goldmann, L. (2005). *Roman Sosyolojisi* (1. b.). (A. Erkay, Çev.) Ankara: Bireşim Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (1984). ‘The Father of Art History’: A Reading of the Lectures on Aesthetics of G. W. F. Hegel (1770-1831). E. H. Gombrich, *Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition* içinde (s. 51-69). New York: Cornell University Press. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1984.tb00138.x>
- Gombrich, E. H. (2015a). *İmge ve Göz. Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler* (1. b.). (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Gombrich, E. H. (2015b). *Sanat ve Yanılsama. Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi* (2. b.). (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi. Eleştirel Bir Giriş* (1. b.). (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Heinich, N. (2013). *Sanat Sosyolojisi* (1. b.). (T. Arnas, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Holly, M. A. (2012). *Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Jameson, F. (2013). *Dil Hapishanesi. Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü* (3. b.). (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lee, R. E. ve Wallerstein, I. (2007). *İki Kültürü Aşmak. Modern Dünya Sisteminde Fen Bilimleri ile Beşeri Bilimler Ayrılığı* (1. b.). (A. Babacan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lepenes, W. (1992). *Between Literature and Science: the Rise of Sociology*. (R. J. Hollingdale, Çev.) New York: Cambridge University Press.
- Levine, C. (2017). *Biçimler. Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ* (1. b.). (D. Dinçsoy, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Lukács, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (5. b.). (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Lukács, G. (2014). *Roman Kuramı* (4. b.). (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi* (1. b.). (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Moretti, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler. Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine* (1. b.). (Z. Altok, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Panofsky, E. (1995). *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe. Ortaçağda Sanat, Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi* (2. b.). (E. Akyürek, Çev.) İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif. Simgesel Bir Biçim* (1. b.). (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Propp, V. (2010). Olağanüstü Masalların Dönüşümleri. T. Todorov (Ed.), *Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde (s. 220-246). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ringer, F. (2006). *Weber'in Metodolojisi. Kültür Bilimleri ile Sosyal Bilimlerin Birleşimi* (2. b.). (M. Küçük, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Stremlin, B. (2007). Otoritenin Kuruluşu: Modern Dünyada Bilimin Yükselişi. R. E. Lee ve I. Wallerstein (Ed.), *İki Kültürü Aşmak. Modern Dünya Sisteminde Fen Bilimleri ile Beşeri Bilimler Ayrılığı* içinde (s. 17-49). İstanbul: Metis Yayınları.
- Swingewood, A. (2012). Edebiyat Sosyolojisine Yaklaşımlar. K. Alver (Ed.), *Edebiyat Sosyolojisi* içinde (s. 101-113). Ankara: Hece Yayınları.
- Şklovski, V. (2010). Teknik Olarak Sanat. T. Todorov (Ed.), *Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde (s. 71-90). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vandenberghe, F. (2016). *Alman Sosyolojisinin Felsefi Tarihi*. (V. S. Öğütte, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wellek, R. ve Warren, A. (2013). *Edebiyat Teorisi* (2. b.). (Ö. F. Huyugüzel, Çev.) İstanbul: Dergah Yayınları.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi* (1. b.). (A. Demir, Çev.) İstanbul: Özne Yayınları.
- Wölfflin, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (5. b.). (H. Örs, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wölfflin, H. (2009). *Rönesans ve Barok. İtalya'daki Barok Üslubun Özünü Ortaya Çıkışı Üzerine Bir İnceleme* (1. b.). (A. Tümertekin ve N. Ülner, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Zolberg, V. L. (2013). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak* (1. b.). (B. O. Özbay, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Extended Abstract

Studies on art and artworks are characterized by a split between formalist and contextual, intrinsic and extrinsic, interpretative and explanatory approaches. To a certain extent, this distinction reflects the division between humanities and social sciences. However, in this article, it is claimed that the studies of the founding figures of art history and art sociology witness a search for a synthesis between formal and contextual approaches. The founding figures of art history were by no means formalists who excluded the contextual approach altogether. They have explored more rigorous and scientific methods of placing works of art in historical and social context. Similarly, spokesmen of the contextual approach did not ignore artistic form or try to reduce it to external context; on the contrary, they sought to develop a method of contextualization that acknowledges the autonomy of the artistic form. Finally, the last claim of the article is that such a synthesis between formal and contextual approaches is achieved in Bourdieu's sociology of art.

In the first part, the way in which art historians such as Riegl, Wölfflin, Panofsky and Gombrich conceptualize the relationship between the artist and the cultural environment is examined. At that time, the Hegelian philosophy of history was guiding the history of art in the task of placing the artistic forms of a period within the socio-cultural unity of that period. However, art historians were disturbed by the metaphysical aspects of the Hegelian philosophy of history and sought a more precise and scientific method. This search has reached one of its most competent formulations with the works of Gombrich. Gombrich formulated the formal possibilities open to the individual artist in a certain period as the existing "patterns or schemes" instead of relying upon Hegelian concept of Zeitgeist. He thus paved the way for escaping historical determinism by arguing that the artist was subjecting these schemes to corrections.

In the second part, the works of representatives of Western Marxism such as Lukács, Goldmann, Benjamin and Adorno, as the paradigmatic examples of the contextual approach to art, are discussed. In this section, it is revealed that Western Marxism does not reduce artistic forms to context, but rather accepts the relative autonomy of the superstructures, especially the work of art. Western Marxists have developed a non-reductionist method of establishing formal analogies to show that the work of art, despite its relative autonomy, is related to the sociocultural structure in which it was born. In this respect, Western Marxism's studies of historical art forms are very similar to the methods of art historians who seek analogies between different areas of a culture. The difference of Western Marxists and the innovation they brought to the study of art is that they add economic and political life, social relations and material factors to the sociocultural whole. Thus, the study of art attained a more sociological orientation.

In the final chapter, the contribution of Bourdieu's sociology of art is examined as an attempt to synthesize intrinsic and extrinsic approaches. The solutions his sociology offers to some eternal problems such as historical change, interaction between cultural tradition and individual artist is discussed. Bourdieu argues that the most important factor affecting the formal preferences of the artist is her/his position and capital in the field of art, which is a relatively autonomous social sub-universe. To the extent that the field of art is relatively autonomous, it reflects external social influences only by refracting them; therefore, the in-field position cannot be reduced to external social characteristics (for example, to the artist's social class, social group concerns, etc.). Thus, through concepts such as relatively autonomous cultural fields and positions in that field, Bourdieu opens up a possibility to synthesize internal and external approaches. The individual artist creates her/his own individual form from the repertoire of artistic forms open to her/him in a certain period, from the "space of possibilities" as Bourdieu reconceptualizes it, by making choices compatible with her/his own position in the field of art. Thus, the agency of the individual artist and the effects of structural factors are identified without falling into either determinism or false subjectivism.