

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İKTİSAT ANABİLİM DALI
İKTİSAT TARİHİ BİLİM DALI

**TÜRKİYE’NİN TOPLUMSAL VE EKONOMİK
DÖNÜŞÜMÜNDE SANAT PİYASASININ
OLUŞUMU PLASTİK SANATLARIN ROLÜ
VE OSMAN HAMDİ BEY ÖRNEĞİ**

Doktora Tezi

SABRİYE ÇELİK

İSTANBUL, 2008

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İKTİSAT ANABİLİM DALI
İKTİSAT TARİHİ BİLİM DALI

**TÜRKİYE’NİN TOPLUMSAL VE EKONOMİK
DÖNÜŞÜMÜNDE SANAT PİYASASININ
OLUŞUMU PLASTİK SANATLARIN ROLÜ
VE OSMAN HAMDİ BEY ÖRNEĞİ**

Doktora Tezi

SABRİYE ÇELİK

Danışman: PROF. DR. TİĞİNÇE OKTAR

İSTANBUL, 2008

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İKTİSAT Anabilim Dalı İKTİSAT TARİHİ Bilim Dalı Doktora öğrencisi
SABRİYE ÇELİK nin TÜRKİYE'NİN TOPLUMSAL VE EKONOMİK
DÖNÜŞÜMÜNDE SANAT PİYASASININ OLUŞUMU PLASTİK SANATLARIN ROLÜ VE
OSMAN HAMDİ BEY ÖRNEĞİ adlı tez çalışması ,Enstitümüz Yönetim Kurulunun
17.07.2008 tarih ve 2008-12/17 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından
oybirliği/oyçokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 18.08.2008

- 1) Tez Danışmanı : PROF. DR. TİĞİNÇE OKTAR
2) Jüri Üyesi : PROF. DR. AHMET TABAKOĞLU
3) Jüri Üyesi : PROF. DR. AYPAR USLU
4) Jüri Üyesi : DOÇ.DR.MEHTAP ÖZDEĞER
5) Jüri Üyesi : PROF.DR.GÜLDEN ÜLGEN


The right side of the document contains five handwritten signatures in blue ink, each corresponding to one of the jury members listed on the left. The signatures are written over horizontal dotted lines.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

KISALTMALAR	V

GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE TOPLUMSAL-EKONOMİK BOYUTU

1. Temel Kavramlar	5
1.1. Kültür	5
1.2. Sanat	7
1.3. Plastik Sanatlar	14
1.4. Resim	15
1.5. Piyasa	17
1.6. Sanat İşletmeciliği	17
2. Sanatın Tarihsel Gelişimi	18
2.1. Tarih Öncesi Dönem	18
2.2. İlkçağ	22
2.3. Ortaçağ	25
2.4. Rönesans	28
2.5. Modern Çağ	33
2.6. Modern Çağ Sonrası Dönem	54
2.6.1. Çağdaş Sanat	56
2.6.1.1. 1960'ların Sanat Akımı	67
2.6.1.2. Post Modern Tepki	70
2.6.2. 21. Yüzyıl'da Sanat veya Güncel Sanat	75
2.7. Sanatın Sonu	84
3. Sanatın Toplumsal ve Ekonomik Boyutu	89
3.1. Sanatın Toplumsal Önemi	89
3.2. Sanatın Ekonomik Önemi	93
3.2.1. Sanat ve Ekonomi İlişkisi	93
3.2.2. Kalkınma ve Sanat	98
3.2.2.1. Ülkelerin ve Bölgelerin Kalkınmasında Sanatın Önemi	101
3.2.2.2. Türkiye'nin Kalkınmasında Sanatın Yeri ve İşlevi	109

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT PİYASASININ OLUŞUM SÜRECİ VE PLASTİK SANATLARIN ÖNEMİ

1. Sanat Ortamını Oluşturan Öğeler	111
1.1. Sanat Geleneği	111
1.2. Sanat Eğitimi	112
1.3. Sanat İletişimi	115
1.4. Sanat Eleştirisi	116
1.5. Sanat Piyasası	120
2. Sanat Piyasasının Oluşum Süreci	127

2.1. Üretim Aşaması: Sanatçılar	127
2.2. Tüketim Aşaması: İzleyiciler ve Sanat Alıcıları	130
2.3. İşletme Aşaması: Sanat Galerileri ve Müzeler	133
2.4. Değerlendirme Aşaması: Sanat Danışmanları, Ekspertler ve Eleştirmenler	136
2.5. Pazarlama ve Satış Aşaması: Sanat Tüccarı, Sanat Simsarı ve Müzayedeciler	137
2.6. Finansman Aşaması: Finansörler ve Sponsorlar	141
2.7. Yönetim Aşaması: Küratörler	143
2.8. Sanatın Serbest Dolaşım Aşaması: Küreselleşen Sanat	147
3. Sanat Piyasasının Oluşumunu Hızlandıran Süreçler	155
3.1. Arkeoloji Alanında Gelişmeler ve Arkeolojik Kazıların Artması	155
3.2. Turizmin Yaygınlaşması	157
3.3. Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Yaygınlaşması	159
3.4. Kültür Politikalarında Sanat ve Sanat Yatırımını Özendiren İşlemler	165
3.5. Festivaller	170
3.6. Bienaller	173
3.7. Fuarlar	177
4. Plastik Sanatların Yatırıma Dönüşme Koşulları	178
4.1. Müzayedeler	178
4.2. Koleksiyonlar	182
4.3. Galeriler ve Sergiler	187
4.4. Müzeler	189
5. Plastik Sanatlara Yatırım Yapanlar ve Katkıları	201
5.1. Devlet	201
5.2. Özel Sektör	209
5.3. Sivil Örgütler	214
6. Plastik Sanatların Sanat Piyasasındaki Rolü ve Önemi	217
6.1. Yatırım Olarak Sanat	217
6.2. Dünyada Sanat Piyasasının Gelişimi	227

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM TÜRKİYE'DE SANAT PIYASASININ OLUŞUMU VE OSMAN HAMDİ BEY ÖRNEĞİ

1. Türkiye'nin Sanat Ortamına Genel Bir Bakış	236
2. Türkiye'de Sanat Pazarının Oluşumu ve Örgütlenmesi	253
2.1. Cumhuriyet Öncesi Dönem	253
2.2. Cumhuriyetin İlk Yılları	265
2.3. 1950'li ve 1960'lı Yıllar	282
2.4. 1970'li ve 1980'li Yıllarda Galeriler, Sergiler, Koleksiyonerler ve Müzayedeler	286
2.5. 1990'lı Yıllardaki Hareketlilik: Bienal, Festival Ve Fuarlar	297
2.6. 2000'li Yıllarda Çoğalan Müzeler ve Sponsorlar	304
2.6.1. Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamına Katkısı Olan Örnek Bir Çalışma: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV)	313
2.7. 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti: Marka İstanbul	316
3. Osman Hamdi Bey'in Sanat Piyasasını Belirleyen Tablosu ve Müzeler Arası Rekabet	329
4. Türkiye'de Sanat Yatırımı	333

5. Türkiye'nin Sanat Piyasasındaki Gelişmeler	336
SONUÇ	353
KAYNAKÇA	362

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Bileşik Devletleri
a.g.e	: Adı geçen eser
a.g.m	: Adı geçen makale
AKB	: Avrupa Kültür Başkenti
AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
BBDK	: Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurulu
�ev.	: Çeviren
drl.	: Derleyen
Ed.	: Editör
�KSV	: İstanbul Kültür Sanat Vakfı
�MKB	: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası
�RHM	: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
h�l.	: Hazırlayan
PSD	: Plastik Sanatlar Derneği
s.	: Sayfa
SGD	: Sanat Galerileri Derneği
SSM	: Sakıp Sabancı Müzesi
STK	: Sivil Toplum Kuruluşu
TL	: Türk Lirası
TMSF	: Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve devamı
YTL	: Yeni Türk Lirası
yy.	: yüzyıl

GİRİŞ

Çalışmanın konusunu “Türkiye’nin Toplumsal ve Ekonomik Dönüşümünde Sanat Piyasasının Oluşumu Plastik Sanatların Rolü ve Osman Hamdi Bey Örneği”, oluşturmaktadır. Bu konunun seçilmesinin nedeni, gelişmiş ülkelerin ekonomik, politik ve kültürel amaçları doğrultusunda sanatı şekillendirmeleri ve bu süreç içinde Türkiye’nin bu durumdan nasıl etkilendiğinin gösterilmesidir. Sanat, toplumların yapısını değiştirdiği sürece başarılı olmuş ve sanat eserlerinin değeri arttıkça ekonomik gelişme de hızlanmıştır. Tarih öncesi dönemden başlayıp 21. yy’a kadar süregelen sanat, insanların duygu, akıl ve iradesiyle gelişmiş ve toplumlar, sanat aracılığıyla kendini yenilemiştir. Fakat ülkelerin tüketim toplumuna dönüştüğü 20. yy’da sanatın gösteriye, eğlence endüstrisine ve metaya dönüşmesiyle sanat, eleştirel ve muhalif yanını yitirmiştir. 21. yy’da (günümüzde) ise şirketlerin yani sermayenin iktidar ve itibar aracı olan sanat, iyi bir yatırım olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Ayrıca sanat, kitlesel tüketime hizmet ederek niteliksiz sanat eserlerinin çoğalmasına neden olmuştur. Kapitalizmin sürekli genişleme ve yayılma niteliğinden dolayı kapitalist üretimde yeni bir sayfa olarak 1980’lerde ortaya çıkan küreselleşme, dünyayı yeniden şekillendirdiği gibi sanatı da yönlendirmiştir. Tüm bu gelişmeler, sanatın geleceği hakkında kaygıları arttırmıştır.

İnsana çok yönlü düşünmeyi ve dünyayı değerlendirmeyi sağlayan sanat, tarih öncesi dönemde toplumsal yaşamın ögesi olarak ortaya çıkarken yerleşik hayata geçişle sanat ve uygarlık da gelişmeye başlamıştır. Ortaçağda ise sanat, kilisenin baskısıyla dinin propaganda aracı iken sanatın sanat olarak gelişimi Rönesans’la başlar, modern çağda burjuvazinin egemenliği altında pazar için üretim yaparak bir metaya dönüşür. Endüstrinin gelişimiyle gittikçe pasifleşen ve yalnızlaşan insana yaşamın anlamlılığını, toplumla bütünleşmesini ve ruhsal olarak rahatlamasını sanat görev edinmiştir. Ancak insanın insanı sömürdüğü, savaşların durmadığı, çevrenin kirlendiği ve tükenmişlik duygusunun gittikçe arttığı bir ortamda sanatın bu durumu iyileştireceği tartışılmaya başlanmış ve böylece “sanat öldü”, “sanatın sonu” gibi ifadeler gündeme gelmiştir.

Türkiye, küreselleşme adı verilen bu gelişmeler ağına eklemelenmeye çalışırken hala bir kimlik sorunsalı yaşamakta ve kültürel-sanatsal alanında yozlaşma ile karşı karşıya kalmaktadır. Gelir dağılımındaki adaletsizlik, kronikleşen enflasyon ve hızlı bir tüketim toplumu olma gibi sorunlarla mücadele eden Türkiye, geri kalmışlık duygusu ile teknoloji ve tüketim çılgınlığına kapılmaktadır ve kültürel-sanatsal çözümsüzlüğün içinde debelenmektedir. Son yıllarda çoğalan özel müze girişimlerinin yanı sıra koleksiyonuyla büyük bir zenginliği barındıran Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin görmezden gelinmesi, 2004 yılında rekor bir fiyatla Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi"nin 5 trilyon liraya satılmasının şirketler arasında prestij yarışına dönüştürülmesi, sanat piyasasındaki hareketlenmenin geçikmiş bir sanat stratejisi haline gelmesi ve Batı'daki kentsel dönüşüm projeleri ile gündeme gelen İstanbul'un 2010 Avrupa Kültür Başkenti olarak dünya pazarına sunulması gibi sorunlar, Batı'daki gelişmelerle ilişkilendirilmiştir. Bunun da Türkiye'deki kültürel ve sanatsal etkinliklerin durumunu ve gidişatını göstermesi açısından önemlidir.

Ancak bütün bu açıklamaların ışığında, bizi düşündüren ve yanıt bekleyen sorular şunlardır: Sanat yapıtı bir meta ve sanat piyasası bir borsa mıdır? Günümüzde sanat piyasası en büyük pazarlardan biri midir? Sanat piyasasında sanat eserinin fiyatlandırılması keyfi olabilir mi? Her sanat eseri nakite çevrilebilir mi? Sanatçıya en büyük desteği kim verir? Küreselleşen dünya'da sanatın tanımı nedir? Sanatın serbest dolaşımında engeller nelerdir? İnsan, sanat ve ekonomi ayrılmaz bir üçlü müdür? Türkiye'de zenginlerin sanat yatırımcılığına özendirilmesi gecikmiş bir sanat stratejisinin paniği midir? Bir tabloya sahip olmak, iyi bir yaşam kültürüne de sahip olmak mıdır? Günümüzün Türkiye'si'nde sanat piyasasındaki canlanma, 'Küreselleşme Rüzgarına' katılma göstergesi midir? 2010 yılında İstanbul'un 'Avrupa Kültür Başkenti' olması sanat piyasasını ne yönde etkileyecektir? Bu soru ve sorunlarla dünyadaki sanat piyasasının gelişim süreci ve Türkiye'deki sanat piyasasının oluşumu sorgulanmaktadır. Bu noktada, Türkiye'de en pahalı sanat eseri olan Osman Hamdi Bey imzalı "Kaplumbağa Terbiyecisi" tablosu, sanat piyasasının oluşumunu ve müzeler arası rekabeti gösteren çarpıcı bir örnektir. Çünkü "Kaplumbağa Terbiyecisi" 5 trilyon liraya satılmasıyla sanat ortamındaki Türkiye rekoru kırılmış ve tablonun önemi, değeri

ve satışı ile ilgili yorum ve açıklamalar sanat piyasasının işleyişine dair önemli bilgiler vermektedir.

Bu çalışma ile yukardaki paragraflarda anlattığım nedenlerle birlikte 2000’li yılların Türkiye’sinde kişi ve kurumların sanatı desteklemesi ve koleksiyonlarını arttırması ve de kurumların sanata sponsor olması gibi sanatı önemseten nedenlerin araştırılması, sanat alanındaki sorunların çözülmesine katkı sağlayabilir. Ayrıca Türkiye’nin toplumsal ve ekonomik değişiminde sanatın özellikle plastik sanatların sağladığı rolü belirlemek, resim sanatının sanat piyasasına sağladığı ivmeyi takip etmek, sorunları çözmek açısından önemli hale gelmektedir.

Çalışmanın anlaşılabilir olması açısından birinci bölümde öncelikle temel kavramlar açıklanmış, daha sonra sanatın tarihsel gelişimi incelenerek toplumların yapısının değişmesiyle sanatın öneminin ve görevinin de değiştiği anlatılmıştır. Sanatın toplumsal olduğu kadar ekonomik bir değer olduğu incelenerek ekonomiye etkisi ve iş dünyasının ilgisini çekmesi ortaya çıkarılmıştır. Dolayısıyla sanatın kalkınma açısından önemi, ekonomik yararları açısından da değerlendirilmeye alınmıştır. Sanat eserlerinin estetik yönden olduğu gibi maddi değerinin de önemli olmasıyla iyi bir yatırım yapma arzusunu tetiklemiş ve sanatın ekonomik kazanımları çerçevesinde ekonomistler tarafından bir sektör olduğu için sanat inceleme konusu olmuştur. Sanat piyasası ile ilgili şu sorular gündeme gelmiştir: Sanat piyasasının mali bir piyasa gibi davranıp davranmadığı; sanat piyasasının etkili olup olmadığı üzerine düşünülürken akademik alanda tabloların getirisi diğer kıymetli evraklardan sağlanan kârlarla karşılaştırılması yapılmış ve sanata yatırımın kârlı olup olmadığı incelenmiştir.

İkinci bölümün içeriğini sanat piyasasının oluşum sürecinde plastik sanatların rolü ve önemi oluşturmaktadır. Sanatın geleneği, iletişimi, eğitimi ve eleştiri niteliğiyle etkinliği artarken sanat piyasasının örgütlülüğü de gücünü geliştirir. Arkeolojiye ve turizme ilginin artması, kültürel politikalarla sanatın desteklenmesi, festival, bienal ve fuarların çoğalması ile sanatın önemi ve sanat piyasasının işlerliği dengeli bir şekilde yürütülecektir. Sanat ortamı sanatçı, izleyici, koleksiyoner, galerici ve sanat eleştirmeninden oluşan bileşenleriyle etkinliğini güçlendirirken plastik sanatların

yatırıma dönüşme koşullarını koleksiyonlar, galeri ve sergiler, müzayedeler ve müzeler belirlemektedir. Gittikçe artan sanat etkinlikleri ile sanatın ekonomik bir sektöre dönüşümü hızlanmaktadır. Bu alanda yatırım yapanların başında devlet gelirken özel sektör gittikçe gücünü arttırarak etkin yöntemlerinden biri olan sponsorluğu uygulamaktadır. Sanatta devlet, özel sektöre yardım ederken özel sektör finansal desteği amaç edinmeli, sivil örgütler ise eksik kalan alanları iyileştirmelidir. Devlet bütçesinden, özel fonlardan, vakıflardan, iş çevresinden mali olarak beslenen sanat, müdahalelere maruz kaldığı bir gerçektir.

Çalışmanın sonunda ise dünyada sanata verilen önemin artmasına paralel olarak Türkiye’de sanat piyasasının oluşmasını sağlayan sanatsal faaliyetlerin artması ele alınmıştır. Ancak İstanbul Bienali’nin dışında yetersiz kalan sanat etkinliklerinin sanat ortamının gelişimini olumsuz etkilediği görülmüştür. Cumhuriyetin kuruluşundan beri her alanda planlanan modernleşme hedefine rağmen Sezer Tansuğ’un deyiimiyle Türkiye’nin sanat alanında çağdaş bir ülke olamadığı çerçevesinde bir sorgulama yapılmaya çalışılmış ve bugünkü çağı yakalaması için sanat ortamının iyileştirilmesi gerektiği vurgulanmıştır.

Sanatın gelişimi sürecinde oluşan sorunları dile getirerek çözüm önerilerini genişletebilmek ve Türkiye’de sanat piyasasının oluşumunda ve gelişimindeki engelleri tahlil edebilmek bu çalışmanın içeriğini oluşturmuştur. Bunlardan yola çıkarak şu söylenebilir: piyasaya bağlı yaşayan insan, kendi özgürlüğünü ve geleceğini ancak sanatla oluşturabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİ VE TOPLUMSAL-EKONOMİK BOYUTU

1. Temel Kavramlar

1.1. Kültür

“Kültür, insan için, insanlık için, insanlar tarafından hatta kimi insana rağmen, yaratılmış, bulunmuş her şeydir. Algıladığımız, kavrayabildiğimiz, düşünebildiğimiz her şey... Bir başka deyişle, insanoğlunun kendi için, kendi mutluluğu, rahatı ve potansiyel güçleri adına kendinin varetmediği, varedemediği her şeydir kültür”¹.

Kültür, insan açısından insani yapı için ikincil olandır; özel çaba sonucunda kazanılan yaşam kesitidir. Yani kültür, insanın ikincil doğasıdır. Bu bağlamda her insan, her toplum kendi yolunu hazırlar. Kültürler, bireyler yoluyla birbirine aktarılır. Kültürün bireylerce beslenmesi gerekir; kültür çaba ve özen ister. Öyleyse daha baştan, belli bir kültürün temsilcisi olunmaz, ancak özel bir çabayla o kültürün temsilcisi, sürdürücüsü olunur².

Güçlü toplum, yaşam ve düşün biçimleri belirli bir toplum demektir. Bu yaşam ve düşün biçimleri bir toplumun iç-varlığını yani iç-dünyasını yansıtır. Toplumların iç-dünyası ise, kültürlerini ve kültür varlığını oluşturur. Buna göre kültür, insanın, toplumun doğaya kattığı bir değerdir. Öyleyse kültür, insansal ve toplumsal bir varlık olarak dışlaşır, somutlaşır³.

Latince “cultura”dan gelen ve sürmek, ekip biçmek ve bakmak anlamına gelen “colere”den türetilen kültür sözcüğü, 18. yy’da ilk kez ünlü Fransız düşünür Voltaire

¹ Sıtkı M. Erinc, **Kültür Sanat Sanat Kültür**, Çınar Yayınları, İstanbul, 1995, s.10.

² Betül Çotuksöken, “Yol-Kültür-Avrupa Üzerine”, **Dünya Kültürü**, Kitap I, Vedat Çorlu (hızl.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.13.

³ İsmail Tunali, “Gelenek Üzerine Felsefi Düşünceler”, **Sanat Çevresi**, Temmuz 1979, Sayı:9, s.6.

tarafından insan zekasının oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi olarak tanımlanmıştır. Daha sonra Almanca ve diğer dillere geçen kültür kavramı, sosyal antropolojik keşiflerle birlikte uygarlık ve kültürel evrim anlamında kullanılmıştır⁴. UNESCO'nun tanımladığı kültür, toplumun kendi tarihsel gelişiminde sahip olduğu şura, insan topluluğu bu tarihsel gelişim şuuruna bağılı olarak varlığını sürdürür ve onun gelişimini sağlar. Kültür en kısa tanımıyla “Bir yaşam biçimi”dir. Bir ülke kültürünün en somut göstergesi olan sanat eserleri ise ulusların var olma kanıtlarıdır. Bu kanıtlar, ulusların düşünce hayatını simgeleyen anıtlar olarak görülmelidir. Böylece yaşam biçiminde sanat ne gibi öncülük yapar sorusu da akıllardan çıkmamalıdır⁵.

Dünyanın büyük bir kısmını sömürgeleştiren Avrupa, bununla bağlantılı olarak kültürlerin birbirleriyle olan ilişkilerini Avrupa-merkezci bir biçimde düşünmüş ve dünya siyasal, ekonomik ve kültürel olarak Avrupa'nın egemenliğindeki bir bütünlük içinde algılanmıştır. Bugün bile parlâmenter demokrasi, serbest pazar ekonomisi ve Hristiyan dini, tüm insanlar için geçerli olması gereken evrensel kavramlar olarak anlaşılmaktadır. Batılı-Avrupalı, evren tanımının karşısına kültürlerin ekonomik, siyasal ve dinsel yapılarıyla çok ve çeşitli oluşlarının belirtildiği Ernst Block'un ifadesiyle kültürlerin bir ‘çoklu-evreni’ kavramını koymaktadır⁶.

Günümüzde kültür sözcüğü geçmiş çağ eserlerinin bütününe göstermemekte, militan bir propaganda ve beyin yıkama aracı olarak kullanılmaktadır. Yurttaşlık bilincini, vatanseverliği harekete geçirmekte bir çeşit din, bir devlet dini oluşturmaktadır. Reklam ve tanıtıma çok önem vermekte, reklam sanatsal üretime, halkın aklında asıl saygı nesnesini yerinden oynatacak derecede etki etmektedir. Halk sanatsal yaratıya değil, bazı sanatçıların reklamla yaratılan yapay saygınlığına itibar etmesi beklenmektedir. Sadece halk değil, sanatçılar da reklamın eserlerin içeriğinden

⁴ Emine Çaykara, “Cultura, Culture, Kultur, πολιτισμός, Kültür, Coltura”, **İstanbul Dergisi**, Temmuz 2006, Sayı:56, s.58.

⁵ Füsün Balkaya, “Devlet Öncülüğünde Kültür-Sanat”, **Sanat Üzerine Yazdıkları m (1993-1998 Makaleler)**, Armoni Baskı, Ankara, 1998, s.51-52.

⁶ Heinz Kimmerle, “Kültürlerin Çoklu-Evreni”, **Dünya Kültürü**, Kitap I, Vedat Çorlu (hızl.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.15.

önce geldiğini düşünmekte ve reklamı eserin niteliğine bağlı saymak yerine, eseri reklama bağlı sayma durumuna düşmektedirler⁷.

İnsanlık tarihi, sadece alet yaparak insanın gelişiminin bir açıklaması değildir; daha trajik bir biçimde, kahinlerin parlak hayallerinin ve dünyalı toplulukların dünyasal olmayan sözleşmelere can verme mücadelesinin tarihidir. Mitolojik motiflerle örülen toplumlar, kendi gereksinimlerine göre bu motifler ile örgütlenmiştir⁸.

Sanat, insanla en sıkı ilişkisi olan bir canlı kültür dahıdır. Sanat eserleri, insan zekâsına, mantığına, bilgisine hitap ettiği kadar insan ruhuna, zevkine ve hissine de hitap etmektedir. Sanat eserlerinin herhangi ağır bir ilim veya fikir eserinden daha cazip gelmesi, daha kolay benimsemesi ve kitlelere ulaşmasındaki imkân genişliği sayesinde etki alanı çok daha sınırsızdır. Bu etki kolay ve rahat işleyen bir tesirdir. Radyo, televizyon gibi aletlerle tüm sanatların topluma tesir etme imkânları tamamen genişlemiştir⁹. Bir ülkenin sanatsal üretimi onun kültürüne aittir. Sanat bir kültürü oluşturan öğelerden biridir. Öyleyse kültür ve sanat bir ülkenin uygarlık ölçüsüdür. Sanat değerleri ve kültür varlıkları o uygarlığın en önemli göstergeleridir.

1.2. Sanat

İnsanlığın gelişimindeki uzun süreçte, zamanın aşındırıcılığına karşı en kalıcı olan sanat; insanın hamurunu yoğurup her gün yeniden biçimlendirir. Yaşamımızın nice değeri sanatın potasında pişip şekillenir. İnsan sanatla, gerçeğini yeniden üretirken, insani değerleri kendi süzgecinden geçirip ayıklar, saflaştırır. Yaşamdaki tüm güzellikler ise en anlamlı ifadesini sanatta bulur¹⁰. Goethe, insan ile doğa arasında bağ olmadığını savunarak bu durumdan sanatın özerk olduğu sonucunu çıkarır. “Sanatsal gerçeklik ile doğanın gerçekliği birbirinden bütünüyle farklıdır; sanatçının görevi de ortaya koyduğu yapıtın bir doğa yapıtı gibi görünmesini sağlamak değildir, hatta bunu

⁷ Jean Dubuffet, **Boğucu Kültür**, İsmet Birkan (çev.), Dost Kitabevi, Ankara, 2005, s.23-24.

⁸ Joseph Campbell, **İlkel Mitoloji-Tanrının Maskeleri**, Kudret Emiroğlu (çev.), İmge Kitabevi, 2. Baskı, Ankara, 1995, s.11-12.

⁹ Emin Bilgiç, “Sanat ve Cemiyet”, **Sanat**, Kültür Bakanlığı yayını, Haziran 1977, Sayı:6, s.6.

¹⁰ Aydın Öztürk, “Sanat İnsanın Hamurunu Her Gün Yeniden Biçimlendirir”, **Ezberleştirilmiş Yalnızlıklar Derin Nehirler Gibi, Deneme Eleştiri**, Berfin Yayınları, İstanbul 1997, s.115.

yapmaya hakkı yoktur”¹¹. Sanat ile doğa ilişkileri konusundaki tartışmada Kant, dehanın aracılığıyla “doğa, sanata kurallarını verir” der. Ona göre, doğal güzellik karşısında olduğu gibi, sanat yapıtı karşısında, biçim güzelliğinin bize vaat ettiği amacı aramak boşunadır, çünkü sanat yapıtı hiçbir kavramı açıklamaz: doğanın görünüşüne bürünür¹².

Sanat, nesnelerin gerçeğini, insanların his ve hayalleri üzerinde bıraktığı izlere göre ortaya koyar ve nesnelerin gerçeği, çeşitli sanatların zengin dillerinde ifadesini bulur. Sanat, çıplak bir olayı değil, bütün duygu nüansları ve his parıltıları ile olayın canlı özelliğini vermeye çalışır ve bunu bazen başarır. Sanatın dili, felsefenin ve bilimin sığınağına ve soyutluğuna oranla daha derin ve çekici bir kaynaktan gelir ve nesnelerin daha derinine iner. Belki de sanat, bazı duyguların ve tecrübenin bazı yönlerini ifade eden tek vasıta. Sanat, başka bir dünyaya “ruh için başka bir pencere” açar¹³.

Sanatçı yaşantıyı yakalayıp tutan, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştüren kişidir; işini sevmesi, sanatın tüm kurallarını, biçimlerini, inceliklerini, yöntemlerini tanıması ve doğayı sanatın bağışlarına uydurması da en önemli görevidir. Sanatın özünde çatışma vardır. Sanatın gerçek bir yaşantıdan doğması yetmez, ayrıca kurulması, nesnellik kazanarak bir biçim alması gerekir. Sanatın özgürce gelişmesi bir ustalıktır. Aristoteles’e göre duyguları arıtmaktı sanatın görevi; korkuyu ve acımayı yenmekti¹⁴. Kimliğin en güzel tariflerinden olan sanatçı, cevapsız soruları ısrarla takip eden, üstelik mevcut sorulara yenilerini de ekleyip yorumlayan kişidir¹⁵.

Kültür düzeyinde yetkili, teknik düzeyde yetkin bir kişi olan sanatçı, hem bir bilgi adamı, bir çeşit bilim adamı, hem de bir kültür adamı, yani insan değerlerini anlamış, insan düşüncesini evrimi içinde görerek kavramış bir düşünürdür¹⁶. “Sanat

¹¹ Béatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, Aykut Derman (çev.), Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2005, s.55.

¹² Lenoir, **a.g.e.**, s.93-94.

¹³ Irwin Edman, **Sanat ve İnsan**, Turhan Oğuzkan (çev.), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1966, s. 76-77.

¹⁴ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliği**, Cevat Çapan (çev.), Payel Yayınları, 9. Baskı, İstanbul, 2003, s.11

¹⁵ Ahmet Önel, “Dostluk, biricik sanattır”, **Radikal Kitap Eki**, 15 Nisan 2005, s.42.

¹⁶ Aşar Timuçin, “Sanat Eğitiminde Kültürün Rolü”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul, s.2.

alışılmışın aşıldığı yerde başlar. Sanatçının özgün'ü arayışı alışılmışın dışına çıkma deneyidir. Sanatçı özgünü yenide, yeniyi özgünde kurar. O, alışılmışı dile getirirken de alışılmadık biçimler kurmaya çalışır"¹⁷. Sanatçının bakışı diğer insanların bakışlarından daha masum değildir, ama daha bilinçli ve daha eleştireldir. Sanatçı, algılamalarını, birbirinden farklı yorumları imgelemenin kendisine sağladığı yansımalar aracılığıyla düşünce evreninde deneyerek ve sınayarak geliştirmiştir"¹⁸.

Felsefeci ve sanatçılar için sanatın tanımı şöyledir: Aristoteles'e göre, sanat bir öykünmedir, Hegel için sanat, aklın ürünüdür, Schopenhauer için yaşam acı çekme, sanat da kurtuluştur, Poussin'e göre resmin amacı, tat almaktır. Proust ise sanat, insanların aynı zamanda bir deneyimi birbirleriyle paylaşmasını sağlayan tek etkinliktir.

Flaubert'e göre "Tanrı nasıl yaratısında görünmez ve tam olarak varsa sanatçı da yapıtında her yerde sezilmeli ama görülmemelidir"¹⁹. Flaubert "Madam Bovary benim" sözü ile bunu doğrular.

Malraux "Sanat bir karşı yazgıdır", Henri Delacroix "Sanat yaratıdır, bir gerçekliğin kopyası değildir" derken, Rodin ise "Sanat insanın en yüce görevidir, çünkü dünyayı anlamaya ve anlatmaya çalışan düşünce temrinidir" demektedir. Buna göre sanatçılar yükümlü kişilerdir ve iyi sanat insanı insana gösterir, insanı insan üstüne bilinçli kılar. Sanat insan yaşamını boydan boya kucaklar. Hippokrates'e "Yaşam kısadır, sanat uzun" dedirten de bu düşünce olmalıdır"²⁰. Sanat, insanın varolduğundan beri vardır ve insan yaşadıkça sanat da varolmaya devam edecektir.

Sanatın görevi, insanın yeniden yaşayabileceği bir dünya yaratmaktır. Artık insan gözden kaybolmuştur ve geriye yalnızca sanat, onun kaygan zemini, kaba suları kalmıştır. Sanat yap, çünkü Nietzsche'nin dediği gibi "hakikat yüzünden ölmeyelim diye var sanat"²¹.

¹⁷ Aşar Timuçin, **Estetik**, İnsancıl Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1998, s.136.

¹⁸ E.H. Gombrich, **Sanat ve Yamlama**, Ahmet Cemal (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.302.

¹⁹ Aşar Timuçin, **Özgür Prometheus**, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 1997, s.50.

²⁰ Timuçin, **Estetik**, s.8-10.

²¹ Erhan Baş, "Bakış", **Genç Sanat**, Sayı:88, Aralık 2001, s.12.

Sanatın kendine özgü bir yaşamı vardır, bu da onun varoluşunun koşuludur. Sanat, işle ve cinsiyetle olduğu gibi doğruyla, ahlakla, aşkınlıkla, sevgiyle de ilgilidir. Aslında sanat, Alain Robbe-Grillet'nin “sanatın görevi önceden bilinen bir doğruyu- ya da bir soruyu- betimlemek değil, henüz kendilerince bilinmeyen belli soruları (ve belki zamanla belli yanıtları da) dünyaya getirmektir” sözleriyle özetlenebilir²².

Eskiden sanat, güzellik ülküsünün ifadesi biçiminde tanımlanırken, şimdi güzellik ülküsünün sanat için bir zorunluluk olmadığı görülmektedir. Bugün sanatın tanımını Thomas Munro'nun deyimiyle “doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi” olarak nitelemek mümkündür²³. Doyurucu bir estetik yaşantı ise, mutlaka güzellik etkisi oluşturmak zorunda değildir. Güzellik kavramının sanatsal düşünce içinde zorunlu olması Rönesans'ta ortaya çıkar. Oysa çağdaş sanat anlayışı, güzel sorunsalını aşmış, bir tanım çabasını da bir yana bırakmıştır. Sorun, yaratma sürecinin ne olduğu biçiminde ortaya konmuştur²⁴.

Sanatın yıllarca bir egemenlik simgesi olarak, iktidarlar tarafından korunmuş olması, onu ahlaklı olmak zorunda bırakmıştır. Sanatın ahlak terimleriyle yargılanabileceğine dair düşünceler, iki sorunu da beraberinde getirir²⁵:

Kılıçbay'ın ifade ettiği gibi:

“Bunlardan birincisi, halk sultasıdır. Geniş halk kitlesinin beğenisi hem düşük düzeyde hem de ona dayatılan kalıp etrafında oluşur. Halk, beğenmediği veya ulaşamadığı sanat eserlerini kötü olarak değerlendirerek, onu beğenenleri de züppe olarak tarif ederek kendinden dışlayacaktır. Bu da, ‘sanat halk içindir’ gibi sloganlarla desteklendiğinde, Çin'deki kültür devrimi gibi vandalizmlere kadar gidebilecektir. İkincisi ise, sanatçı sultasıdır. Daha tehlikeli olan bu durum, sanatın resmileşmesine yol açacaktır. Oluşmuş kalıpların dışına çıkanları sanat adına mahkum ederek, sanatın önce donmasına, sonra da zanaatlaşmasına neden olur.”

²² Ken Baynes, **Toplumda Sanat**, Yusuf Atılgan (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.28.

²³ Metin Sözen-Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul, 1999, s.208.

²⁴ Sözen-Tanyeli, **a.g.e.**, s.208.

²⁵ Mehmet Ali Kılıçbay, **Felsefesiz Sanat ve Oyunsuz Tarih**, İmge Kitabevi, Ankara, 1995, s.12-13.

Asırlardır sanata birçok işlev atfedilmiştir. Bunlar: Duygusal işlevi-sanat ve duygu; psikolojik işlev-sanat ve akıl sağlığı; zihinsel işlev-sanat ve bilgi ile becerilerin aktarımı; birleştirici işlev-sanat ve kimlik, tutarlılık ve sosyal işlevselliktir. Sanatın bu işlevleri, sanatın yararlarını açıklar. Örneğin sanatın işlevlerinden bir tanesi zevk vermekse, o halde sanatın yararı da zevk vermektir. Sanatın bireysel kazançları: Heyecan ve ilgi uyandırma; rahatlama; bilgi, yetenek ve yeni deneyimler elde etme; iç çatışmanın ve erken travmanın çözümüdür. Halka yönelik kazançlar ise, sosyal bağlılık ve yükümlülük; psikolojik yararları; yaratıcı ve mantıklı düşünmenin geliştirilmesidir²⁶.

Pop Art'ın ünlü temsilcilerinden Andy Warhol “Umarım ki her şey sanat eseri haline gelecek” demekte; ünlü sanat düşünürü Ernst Fischer, sanat yapıtını bir “majik gereç” olarak tanımlarken ona paralel bir anlayışla, ünlü mimar, ressam, heykeltıraş, dizayncı ve düşünür Marc Bill de, sanat eserini “psişik anlamda işe yarayan kullanılan eşya” diye açıklamaktadır. Sanatı en derinlemesine inceleyen Thomas Munro ise sanatı çağdaş açıdan şöyle tanımlar: “Tatmin edici estetik yaşantılar meydana getirebilmek amacıyla dürtüler sağlama becerisi”. Sanat kavramının çağdaş tanım ve kapsamını saptayan Herbert Read'e göre, “sanata ister tarihsel isterse de sosyolojik açıdan bakıldığında sanat eserinin çoğunlukla güzel olmayan bir şey olduğudur”²⁷. Görüldüğü gibi sanat, kişi ve toplumu etkileyen dürtüleri ortaya çıkarma becerisidir.

Tolstoy, “İnsanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya sözcüklerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından sanat ortaya çıkmıştır” der²⁸.

²⁶ Christopher Madden, “Discussion Paper: The ‘Economic’ Benefits of Art”, 1998, <http://www.creativenz.govt.nz/files/madden.rtf> (01 Haziran 2008), s.11-18.

²⁷ Bülent Özer, “2000 Yılına Doğru Sanat Kavramının Tanımı ve Kapsamı”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul, s.1-3.

²⁸ Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, Yorum Sanat Yayıncılık, Genişletilmiş 2. Baskı, İstanbul, 1995, s.5.

Adam Smith, resmi, heykeltıraşlığı, dansı, müziği ve operayı inceledikten sonra bütün sanat dallarının ahlaki anlayışı uyandırmak için uygun olmadığını söyler. Smith, “Taklit Eden Sanatlara Dair” adlı denemesinde hayal gücünün insan zekasının görsel ve diğer boyutlarını nasıl geliştirdiğini anlatır. Bir sanatçı meyvaların ve çiçeklerin natürlüklerini yapar, fakat bunu bize kusursuz biçimde sunmak için ona olan ilgimizi ve hazzımızı azaltır. Bunu başarmak için kendini bozguna uğratır. Bu paradoksun nedeni ne kusursuz bir sunuma gerek olmaması, ne de izleyicinin hayal gücünün kabul etmemesidir. Etkileşim olması için en büyük şans, bir obje ile onun sanatsal sunumu arasındaki farklılığın en yüksek derecede olmasıdır²⁹.

Sanatı açıklamada dört temel öğeden birine başvurulur. Bu temel öğeler ile sanatçı, yapıt, izleyici ve bunların içinde bulunduğu toplum açısından sanatın ne olduğuna yanıt aranmıştır. Sanat, kimilerine göre sadece estetik bir haz iken kimileri için dünyayı aydınlatan bir dildir, kimileri için de duygu düşünceleri harekete geçiren bir ifade aracıdır.

Sanat eserinin yaratılmasında birinci aşama, algılama aşamasıdır. Çünkü sanatçının tabiat ve çevre karşısındaki durumu algılayıcı olmaktır. İkinci aşama ise, depolanmış algıları hatırlama olacaktır. Üçüncü aşamada sanatçı, hatırladığı algıları hayal gücü yoluyla yeniden düzenleyerek oluşturduğu kompozisyon ile yaratma işlemini gerçekleştirmiş olur. Yani sanatçı algılanmış hayallere yeni bir biçim sağlamaktadır³⁰.

Kişisel yetenekleri, bilinç öncesi ve bilinçaltı süreçleri, zihinsel yetileri, tüm duygusal sistemleri ve yaratıcı zeka, yaratıcı sezgi, algı, bilgi, usavurma, denetleme, yargılama, değerlendirme gibi tüm bilişsel alanları ve de farklı düşünme biçimlerini içeren sanatsal yaratma süreci, bir ürünle sonlandığında bu ürünün zenginliği şaşırtıcı olmayacaktır³¹. Bu durumda, zengin içeriğiyle sanat, iç ve dış dünyayı ve çevreyi

²⁹ Johathan B. Wight, “Adam Smith’s Ethics and the “Noble Arts””, **Review of Social Economy**, Vol. LXIV, No. 2, June 2006, s.167-168.

³⁰ Zahir Güvemli, **Güzel ve Sanat (Estetik)**, Türkiye Yayınevi, (Şehir Yok), 1970, s.87.

³¹ İnci San, “Yaratıcılık Açısından Sanat Eğitimi”, **Sanat Üzerine**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:3, Ankara, (tarih yok), s.51.

yansıtmakla kalmayıp, dünyayı ve çevreyi değiştirmeyi ve yeni biçimler vermeyi amaç edinmektedir.

Sanat yapıtı, bir bildiri veya bir soruya yanıt değildir, bir yaşantıdır. Sanat yapıtı, yalnızca dünya üzerine bir metin ya da yorum değil, dünya içinde bir şeydir. Sanat yapıtları bilgimize, yaşantılarımıza, değerlerimize gönderme yaparlar, bilişim ve değerlendirmeler sunarlar. Fakat sanat yoluyla edinilen bilgi, bir şeyin kendisinin bilgisinden çok, bir şeyi bilme biçiminin ya da biçiminin yaşantısıdır³².

Özgür irade inancının savunucusu Herbert Read, biçimciliğini yaratıcı hayal gücü kavramıyla uzlaştırmış ve bunu, biçim ve düzen ilkelerinin bir sentezi halinde başarmaya çabalamıştır. Ona göre, biçim algının bir fonksiyonu, düzen ise hayal gücünün bir fonksiyonudur. Böylece sanat, biçimlerin üsluba dönüşmesidir. Read'in deyimiyle “sanat ne eksik ne de fazla bir ifadedir”³³.

Sanat eseri bir gösterendir, gösterilene ve göstergenin tümüne o olmadan ulaşmak mümkün değildir. Ancak asıl önemli olan gösterilendir ve bu da sanatın derin yapısının önemini bize gösterir. Sanat eseri derin yapısıyla niteliğini kazanan bir olgudur. Andy Warhol tuvalinin arkasında hiçbir şey olmadığını, ne görüyorsak o olduğunu söylemiştir. Bu sözle sanat yapıtında aradığımız her şeyin orada bulunabileceği vurgulanmıştır. Ortaçağda sanat, doğa ve Tanrı ile bütünleşerek onun içinde yitip gitmek için vardır. Aydınlanma ile birlikte insan, artık doğanın devrimine bilinçli olarak karşıdır. Endüstri devriminden sonra ise, insan tamamen bu dünyaya bağlanır, Tanrı düşüncesi nerdeyse ölürken, sanat da insanın sanatı olur³⁴.

Güzel sanatları kullandıkları araçlara ya da izledikleri amaçlara göre üçe ayırabiliriz. Birincisi; Maddeye biçim veren plastik sanatlardır. Plastik sanatlar genellikle göze hitap ettiği için görsel sanatlar olarak da isimlendirilir. İkincisi; Ses ve

³² Suzan Sontag, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Müge Gürsoy Sökmen-Yurdanur Salman (çev.), Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1998, s.27.

³³ Charles G. Wieder, “Herbert Read on Education, Art and Individual Liberty”, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 17, No. 3, (Autumn, 1983), s.88.

³⁴ Serkan Özkaya, **Sanatta Deha ve Yaratıcılık**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.16-19.

söze biçim veren fonetik sanatlardır. Bu grup daha çok kulağa hitap ettiği için işitsel sanatlar olarak da adlandırılır. Üçüncüsü; Harekete biçim veren dans, bale ve sportif oyunlardan oluşan ritmik sanatlardır. Güzel sanatları bu şekilde biçimsel sınıflara ayırmak, birbirleri arasındaki birliği bozmaz. Çünkü hepsi birer görünüşten ibarettir ve ifade etmek istedikleri fikirleri bilincimize ve duygularımıza doğrudan doğruya iletirler³⁵.

1.3. Plastik Sanatlar

Plastik, sanatsal bir çalışma sonucu oluşturulmuş üç boyutlu biçim anlamına gelir³⁶. Plastik her biçime dönüşebilir. Maddenin çoğalması karşısında kökenin tekilliği ile sonuçların çoğulluğu arasında insanın şaşkınlığa kapılması ve düşlere dalması bundandır³⁷.

Sanat kelimesi dar anlamıyla plastik veya görsel dediğimiz sanatlarla tarif edilir. Plastik sanatlar açısından tanımını yapacağımız sanat, belli bir tek idealin plastik ifadesi değildir, sanatçının plastik bir biçim verebildiği herhangi bir idealin ifadesidir. Bütün sanatların bazı ortak özellikleri olduğu gibi bütün sanatçılarında hoşla gitme isteği mevcuttur³⁸.

Fikri haklar yasasına göre plastik sanat eserleri, yasasının 4. maddesinde “güzel sanat eserleri” adı altında düzenlenmiş olup şu eser türlerini içermektedir³⁹:

a-Yağlı ve suluboya tablolar, her türlü resimler, desenler, pasteller, gravürler, güzel yazılar ve tezhipler, kazıma, oyma, kakma veya benzeri usullerle maden, taş, ağaç veya diğer maddelerle çizilen veya tespit edilen eserler kaligrafi, serigrafi.

b-Heykeller, kabartmalar ve oymalar.

³⁵ Ersoy, **a.g.e.**, s.19.

³⁶ Sözen-Tanyeli, **a.g.e.**, s.192.

³⁷ Roland Barthes, **Çağdaş Söylenceler**, Tahsin Yücel (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 1996, s.158.

³⁸ Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, Güner İnal-Nuşin Asgari (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:87, 2. Baskı, İstanbul, 1974, s.17-21.

³⁹ Ünsal Piroğlu, “Plastik Sanatlarda Telif Haklarının Farklı Konumu ve Nitelikleri”, **Sanat Çevresi**, Ekim 2004, Sayı:312, s.92.

c-Mimarlık eserleri

d-El işleri ve küçük sanat eserleri, minyatürler ve süsleme sanatı ürünleri ile tekstil, moda tasarımları.

e-Fotoğrafik eserler ve slaytlar.

f-Grafik eserler.

g-Karikatür eserleri.

h-Her türlü tiplerdir.

Plastik, ne yalnızca biçimi ne de yalnızca özü gösteren bir sanattır. Plastik, real ile ideal olanı, öz ile biçimi en yüksek özdeşlikte verir ve tasvir ettiği nesne, ide'yi göstermekle birlikte idenin kendisi olur⁴⁰. Schelling, plastik sanatın bilinebilirliğini üç kategoriye ayırır. Birincisi doğruluk salt zorunlu olandır. İkincisi, ölçü ve bağıntıya dayanan hoşluktur. Üçüncüsü, ikisinin bireşimi olarak tam güzelliğin kendisidir. Schelling'e göre plastik sanata özgü olan estetik kategori yüceliktir. Plastik sanat, yaşamın ölümle en yüksek temasını tasvir eder. O, "sanatın ve özellikle plastik sanatın en önemli etkisinin, sonsuz olanı sonlu olanda kendi kendinde ele geçiren mutlak büyüklük olduğunu" söyler⁴¹.

Plastik sanatlarda eserin anlaşılabilmesi için izleyicinin okuma-yazma bilmesi gerekmez ve anlatım yolunu belirleyen öncelik malzemedir. Biçimler en uygun malzeme ile şekillendirildiğinde konu, içerik, tema, ikonolojik bildiri ciddi kayıplara uğramaz. Sanatçıyı yüce kılan nokta, biçimleri en uygun malzeme ile şekillendirmesiyle ortaya çıkar⁴².

1.4. Resim

Resim, görsel-plastik bir sanattır, gözle algılanır ve biçimlendirme yeteneği vardır. Resim, duygu ve düşüncelerin biçim ve renklerle anlatıldığı ya da soyutun somuta dönüştürüldüğü bir anlatım aracıdır.

⁴⁰ Ömer Naci Soykan, **Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, s.149.

⁴¹ Soykan, **a.g.e.**, s.157-159.

⁴² Selçuk Mülayim, **Bilim olarak Sanat Tarihi-Akılın İzleri**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2006, s.199.

Resim bir zaman sanatı değil, bir uzam sanatı ve bir yüzey sanatıdır. Biçimleri ortaya çıkaran ilk sanat tarzı, resim sanatıdır. Biçim veya figür kendisinden başka uzama gerek duyar, böylece resim sanatı, nesnelerden, onların biçimlerinden başka bir uzamı da gösterir⁴³. Resimsiz bir dünya düşünülemez; resim, insanlık kültürünün en önemli bir kolu olarak yaşamaya devam edecek ve insanlığın ilk çağlarından bugüne başardığı ödevi dünya durdukça yürütecektir⁴⁴.

Resmin sanat eğitimi açısından önemi⁴⁵:

a- Resim, isteyen herkesin yapacağı bir sanattır, okuma-yazma bilmeyenler, akıl hastaları, çocuklar gibi her yaş ve düzeydeki insanın resim yapma olanağı vardır. Resim, bilinçaltının, ruhsal sorunların dışa vurulmasında kolaylık sağlar ve terapi görevini üstlenir. Resim bireysel ve özgür bir eylemdir, zorunlu yasaları, kuralları yoktur, varsa da bu sezgilerle öğretilir. Resimde bir üretim söz konusudur, kalıcı bir ürün ortaya koyar.

b- Diğer bir özelliği de yaratıcılıktır. Resim ile soyut duygu ve düşünceler somuta dönüşürken yeni biçimler yeni ilişkilerle ortaya çıkar. Kısaca, resim, usun ve duyguların eğitiminin önemli bir aracı olması açısından sanat eğitimi açısından önemi büyüktür.

DeWitt Parker'in Estetiğin Prensipleri adlı eserinde söylediği gibi⁴⁶:

“Resmin, hareket eden bir nesneyi tuval üzerinde canlandırarak bizi harekete getirmesi yetmez; resim, doğrudan doğruya duyuya hitabederek bizi daha vasıtasız bir şekilde harekete getirmelidir. Mesela denizi canlandıran bir resim, üzerimizde denizin bırakmış olduğu tesirle bizi kendisine bağlayabilirse de böyle bir resim, yeşil ve mavi renkleri ve dalgalı çizgileri ile bizi saran diğer bir resim kadar çekici olamaz. Biri, yalnız hayalimizi harekete geçirir; diğeri ise, hayalimizi olduğu kadar duyularımızı da harekete geçirir.”

⁴³ Soykan, **a.g.e.**, s.137.

⁴⁴ Nurullah Berk, “Resim Sanatının Estetiği”, **Sanat Çevresi**, Haziran 2002, Sayı:284, s.73.

⁴⁵ Serap Etike, **Cumhuriyet Dönemi Resim Eğitimi (1923-1950)**, Güldiken Yayınları, Ankara, 2001, s.31-32.

⁴⁶ Edman, **a.g.e.**, s.47-48.

1.5. Piyasa

Piyasalar, “sözleşmeye dayalı değiş tokuş biçimleri” için oluşturulmuş kurumlardır ve paranın, malların üzerindeki mülkiyet haklarının değiş tokuşunu içerir.⁴⁷ F. A. Hayek piyasanın refahçı yanına değinir. Piyasa, kişilerin amaçlarını gerçekleştirmelerine imkan sağlayarak onların refahını gerçekleştirmeye hizmet etmektedir. “Kendiliğinden bir düzenin korunması, bu düzenin mensuplarının genel refahının baş koşuludur”⁴⁸.

Piyasa mekanizması, piyasada satılmak üzere üretilen nesnelerle yani metalarla ilişki kurar; piyasaları alıcılar ile satıcılar arasında yer alan ilişki diye tanımlayabiliriz. Buna göre bütün üretim unsurları satılmak üzere üretilmişlerdir. Çünkü her üretim için piyasa oluşması gerektiği ve her ürünün arz-talep dengesi içinde bir fiyatı olduğu anlamına gelir⁴⁹.

1.6. Sanat İşletmeciliği

Sanat işletmecisi; sanat, sanatçı ve insanlarla bir ortamda sosyal ve idari bilimlerin alanlarını kapsayan işler üreten kişidir. Sanat işletmeciliğinin alanları; kültür ve sanat yöneticiliği ve danışmanlığı, sanatçı menajerliği, sinema ve tiyatro yöneticiliği, konser ve gösteri, festival organizatörlüğü, küratörlük, sanat galerisi yöneticiliği, prodüktörlük, sanat koordinatörlüğü, müzayedecilik, müze müdürlüğü, antikacılık, editörlük, sanat hukuku danışmanlığı gibi çeşitli uzmanlıkları kapsar. Bu uzmanlıkların ortak noktası aynı eğitim formasyonuna sahip olmayı gerektirmektedir⁵⁰.

İş dünyası ve şirketlerde sanata ilginin artmasıyla sanat işletmecisine ihtiyaç artar ve bu kişiler, ekonomik etkinliklerle birlikte kurumun prestijini artıracak, izleyici ile

⁴⁷ John O'Neill, **Piyasa**, Şen Sürer Kaya (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s.16-17.

⁴⁸ O'Neill, **a.g.e.**, s. 97.

⁴⁹ Karl Polanyi, **Büyük Dönüşüm**, Ayşe Buğra (çev.), İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2002, s.119.

⁵⁰ Elvan Tekcan Şahinoğlu, “Sanat İşletmeciliği”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi GSE, 1997, s.5.

müşteri grubunu genişletecek görevleri üstlenirler. Sanat işletmeciliğinin en zor tarafı, sanatçının üretici ve amatör ruhu ile iş dünyasının profesyonelliği arasındaki dengeyi sağlamaktır. Sanatçı için sanat işletmeciliği, kendini sömürecek olan bir sistemi yani kapitalizmi hatırlatırken, sanat ürünlerini izleyiciyle buluşturması sanatçıyı rahatlatan en olumlu taraftır⁵¹.

2. Sanatın Tarihsel Gelişimi

2.1. Tarih Öncesi Dönem

İnsan, tehlikeli ve güvensiz bir dünyada güzel yaşamasını öğrenmeden veya güzel şeyler yaratmadan önce yaşamasını öğrenmek zorunda kalmıştır. Ama ilkel kültürleri araştıran antropologların belirttiği gibi, lüzumunun güzelden veya esaslının süsten önce geldiği doğru değildir. İlkel hayat, mücadele ederek yaptığı şeylere faydasız bir güzellik ve süs ekleyecek zamanı olmuştur ve çömlekler, sepetler sadece yapılmakla kalmamış, güzel biçimlere de sokulmuştur. İnsan, mağara açtıktan sonra da duvarlarına resimler yapmaya başlamıştır⁵².

Darwin'ın insanın atası ile ilgili kuramını ortaya çıkardıktan sonra, 1800'lerin ortasında Paleolitik mağara resimleri ve kabartmaların bulunması Batı'da büyük bir şaşkınlık yaratmıştır. Çünkü o günlerde eski olarak bilinen sanat Eski Mısır, Kelt, Klasik sanattır. 19.yy insanı hem mağara sanatından hem de arkeolojinin gelişmesiyle ortaya çıkacak olan uygarlıklardan habersizdi. Mağara insanının 10000-30000 yıl öncesinde üstün sayılabilecek bir sanat yaptığı düşüncesine inanmak bir süre gerektirmiştir. Ancak unutulmaması gereken şey, mağara duvarlarına resim yapan Cro-Magnon adamı ile Picasso ya da Rodin arasındaki fark o işin hangi amaçla yapılmış olduğundadır. Mağara adamında, neolitik tarım yerleşmeleri döneminde ve antik uygarlıklarda sanat, inanç ve din ile ilgili olarak gelişmiştir. Mağara resimleri, sanatsal özellikleriyle değil, ilkel dediğimiz bu insanın böylesine üstün bir kültür nesnesi

⁵¹ Şahinoğlu, "Sanat İşletmeciliği", s.25-26.

⁵² Edman, **a.g.e.**, s.17.

yarabilmiş olması ile bizi şaşkınlığa uğratmıştır⁵³. Sanatın doğuşu, işlevi, anlamı ve insan hayatındaki yeri geliştikçe, mağara resimlerini içine alan ilk sanat eserleri de hak ettikleri yeri almıştır. Çok farklı görüşlere sahip iki teorisyenden ilki olan Abbe Breuil, Paleolitik çağ çevresinde “sanat için sanat” görüşüne karşı çıkmış ve mağara resimlerini av büyüyle ilişkilendirmiştir. Andre Leroi-Gourhan ise, bu kuramın karşısında yepyeni bir soyutlama ve sembolizm içeren kuramı ile yerini almıştır. Leroi-Gourhan, bizon figürünün kadınlığı, atın ise erkekliği temsil ettiğini dolayısıyla mağara sanatında bir cinsel sembolizminin olduğunu ileri sürmüştür⁵⁴.

Prenelerde ve Fransa’nın güneyinde bulunan Paleolitik çağa ait mağaralardaki duvarlara yapılan resimler, hem gerçekçi hem de gözleme dayanan anlar olup o dönemdeki yabani hayvanları ve bu hayvanlarla avcılarının mücadelelerini göstermektedir. Arkeologların ve speleologların* bu ilk bulguları, Batı Avrupa, Asya, Afrika ve Rusya’da ortaya çıkardıkları diğer mağara bulgularıyla kesinlik kazanmıştır. Bu büyük buluşlar sonucunda yepyeni bir sanatsal kültür alanı insanlığa hayrete düşüren yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bulguların artması, bilimsel genellemelerin yapılmasını gerektirdiği gibi sanatın nasıl ortaya çıktığı sorusuna da ilk kez bir çözüm aranmıştır⁵⁵.

İlkel toplumlarda resim, gerçeğiyle özdeşleşen bir içeriktedir ve resme gösterilen özen, aslına gösterilen saygıyla eşdeğerdir. Resim, büyüsel içeriği ile günlük hayatın zorluklarına sıkıca bağlı ve hayat karşısındaki ruhsal kargaşayı yatıştırmak içindir⁵⁶. Resim ile büyüün amacı, korkulan doğa güçlerinden korunmayı sağlamaktır. Resim toplumun isteğini dillendiren bir simgesi iken büyüün içinde şekillenen bir olgudur. Sanatın bu büyüsel boyutu, insanları topluluk olmaya yöneltmiş ve sanat, bir toplumsallaşma aracı haline gelmiştir.

⁵³ Tuğrul Tanyol, “Mağara Resimlerini Okumak”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:80, s.130.

⁵⁴ **Sanat Dünyamız**, “Sanat, Ne İçin Sanat?”, Yaz 2000, Sayı:80, s.6.

* mağara araştırmacıları

⁵⁵ Ersoy, **a.g.e.**, s.29.

⁵⁶ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul, 1995, s.18.

Sanat, başlangıçta büyü ve tılsımlı bir araç olarak dünyaya egemen olmaya çalışır. Sanatın büyücülük görevi zamanla toplumu ve insanları aydınlatan, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değişmelerine yardım eden bir göreve dönüşür. Ancak sanat, hiçbir zaman gerçekliğin katı bir tarifi değildir. Sanatın görevi insanı heyecanlandırmak ve başkalarının yaşantılarının benimsenmesini sağlamaktır. Özünde büyüden yoksun olan sanatın sanat olamayacağını söyleyen Fisher, “sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat”⁵⁷.

İlkel insan avcılık ve toplayıcılık yaparak yaşamış ve avda şanslı olmak, av tuzağını iyi kontrol edebilmek amacı olmuştur. Av şansını artırabilecek olan şey de resim büyü olmuştur. Bu yüzden resim yapma işine salt bir büyü de denebilir. Böylece avlanacak hayvan üstünde ona önceden sahip çıkan bir kuvvet sağlanmıştır. Resimlerin bu işlevinden dolayı Paleolitik mağaraların birer tapınak olduğu söylenebilir, ressamlarına ise peygamber ve rahiplerin öncüleri denilebilir. Bu mağara resimlerini yapan ilkel insan, avcılıktan dolayı görüşü çok kesindi ve hayvan gözlemlerinin canlı izlenimlerini zihninde taşıyordu. Resim haline gelen bu gözlemlerde av hayvanının çeşitli anları saptanmış oluyordu. Bu görsel izlenimleriyle birlikte ilkel insan, çevresindeki insanlarla anlaşabilmek için mimiklerini, hareket taklidini ve anlamlı sesler çıkarma yetisini de geliştirdiği bilinmektedir. Tarih öncesinde avcılık ve toplayıcılıktan göçebe çobancılık ve tarımcılığa geçiş sonucunda insanın farklı bilgilere yani hesap yapmaya, ölçü kullanmaya ve sayı saymaya gereksinimi olmuş ve sözcüklerde resimlerden daha önemli olmaya başlamıştır. Sözcüklerin soyut fikirlerin taşıyıcısı olmasıyla birlikte, daha çok silah ve seramik gibi gündelik araçlar üzerinde soyut çizgi sembolleri olarak yer almışlardır⁵⁸.

Tarih öncesi çağda insanın varlığıyla birlikte sanatta ortaya çıkmış, insanın bilinçsizliği, yalnız ve ürkekliği hatta doğaya karşı korku ve hayranlığı sanatın başlamasına neden olmuştur. İlkel toplumlarda insan aklı doğa güçlerini

⁵⁷ Fisher, **a.g.e.**, s.15-16.

⁵⁸ Tansuğ **Resim Sanatının Tarihi**, s.22-24.

açıklayamadığından dolayı büyü ve dine inanmış ve sanat insanın ihtiyacı karşılamak üzere toplumsal yaşamın bir ögesi olarak biçimlenmiştir.

Sanatlar üzerinde etkin olan üç dönem vardır. 1-Tarih öncesi dönemleri 2-Krallıklarla yönetilen dönemler 3-Demokrasi ile yönetilen dönemler. Neolitik çağın başına kadar yaşayan toplumlarda henüz yazı bilinmediği gibi, hiçbir kurum, meslek ve kentte yoktur. Bu dönemdeki etkinliklerin birçoğu sanatın ilk örnekleri olmasına karşın, mimari kulübe anlayışında olup ölçü ve plan uygulamasına rastlanmaz. M.Ö. 5000 yıllarında Nil boylarında, Mezopotamya’da, Ganj-Pencap bölgesinde, kentlerin olduğu görülür, toprağı işleyen insanlar, toprakları korumaya ve sahip olmaya başlarlar. Şehirlerin etrafı surlarla çevrili, her kentte bir yönetici ortaya çıkar. Yönetici kral ya da tanrının toplum üzerinde egemenliği kesindir. Devlet düzeniyle birlikte sanatta da düzen görülmeye başlanır. Mimari ölçü ve plana dayanarak, yöneticinin oturacağı saray ya da şato veya tapınak olarak gelişir. Resimde kompozisyon bu dönemde oluşur. 7000 yıl süren, tek kişinin egemenliğine dayanan bu monarşi döneminde krallar için saraylar, anıtsal mezarlar, tapınaklar yapılır ve sanatçılar, yöneticiler ve din adamlarının emrinde olmuşlardır. Resim ve heykel, kralların yaşamlarını göstermek ya da dinsel konuları anlatmak için yapılmıştır. Sanatçı hayalleri hep doğa biçimleri olup, yapıtları doğadaki gerçekleriyle benzer olmuştur. 1900 yıllardan sonra krallıkların yıkılmasıyla parlâmentolar kurulmuş, böylelikle demokratik yönetimlerle birlikte sanatta da değişimler meydana gelmiştir. Toplamların tüm sosyal kurumlarında değişmeler olmuş, kişi özgürlükleri hukuk teminatı altına alınmıştır. Yeni keşifler ve icatlar, haberleşme olanakları, seyahatlar, bilimsel araştırmalar ve makine üretimi sonucunda yeni dünya kendi yapısına uygun yeni bir sanat biçimi oluşturmuştur. Sanatçı artık bağımsızdır. Aristokrasinin olduğu dönemlerde belirli bir zümrenin zevk ve tutkularını doyurmak yerine demokraside her birey için bir yücelme ve genişleme olanağı doğmuştur. Sanatçı güzelliğı belli konularda, belirli renk ve ahenklerde her zaman görülen şeylerde değil, toplumun alışmadığı, beklemediğı konularda aramış ve kendi iç dünyasını canlandırmıştır⁵⁹.

⁵⁹ Ersoy, a.g.e., s.59-61.

“Çalışarak insan olan insan, doğal yapaya dönüştürerek hayvanlık dünyasından kurtulan insan, bu yüzden büyücü olan, toplumsal gerçekliği yaratan insan, her zaman gökyüzünden yeryüzüne ateş getiren Prometheus, her zaman müziğiyle doğayı büyüleyen Orpheus olacaktır. İnsanlık ölmedikçe sanat da ölmeyecektir”⁶⁰.

2.2. İlkçağ

Avcılık ve toplayıcılığa dayanan ilkel toplumdan tarım ve hayvancılığa dayanan yerleşik düzene geçiş insanın yapısını ve toplumsal-sanatsal yaşamını tamamen değiştirmiştir. Yerleşik düzen Spengler ve Toynbee’nin “yüksek uygarlık” dedikleri Mısır, Çin, Hind, Yunan, Babil, İslam ve Batı uygarlıklarının başlangıcını oluşturmuştur. Yerleşik düzene geçişin ardından insan doğaya hükmetmeye başlamış ve doğayı değiştirerek toprağı ekmeye, hayvanları evcilleştirmeye, hayvanları ve bitkileri yetiştirmeye, doğayı korumaya başlamış, köy toplulukları ortaya çıkmıştır. Yeni yaşam biçimiyle kültürel gelişme, Mısır, Sümer, Hind, Çin gibi yeni uygarlıkların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yüksek uygarlıkların doğduğu yerleşik yaşam döneminde resim olmayan dinsel yapılar görülmekte ve müzik gelişmektedir. Bu dönemde Mısır piramitleri, Yunan tapınakları, Hristiyan kiliseleri gibi taştan anıtlar, topluluklara biçim vermek konusunda önemli bir görevi üstlenmişlerdir. Daha sonra Yunan tragedyası, Shakespeare’in dramı, Corneille’in, Racine’in, Schiller’in, Goethe’nin vb. dramları ile sanat yeniden toplumsal bir anlam kazanmaya başlamış ve gelişen bir ulusun özgür içsel ifadesi haline dönüşmüştür⁶¹.

İlkçağ iktisadi ve toplumsal yapısının temeli köleliğe dayanır. Köle emeği kullanan toplumlar ilk Asya ve Afrika’da ortaya çıkar ki bu nedenle ilkçağların iktisadi yapısı Asya ve Afrika topluluklarından başlanır.⁶² Asya ve Afrika hakları görkemli sanat yapıtları, zengin süslemesi olan seramikler, kemikten, taştan, ağaçtan ve çeşitli maddelerden heykeller, tapınak duvarları ve mezarlar içinde gözalcı freskler yaratmışlardır. Mezopotamya, Mısır, Harzem, Urartu, Hindistan ve Çin gibi ilkçağ

⁶⁰ Fischer, **a.g.e.**, s.220.

⁶¹ İbrahim Armağan, **Toplumsal Yapı, Bilim ve Sanat**, Bilgi ve Toplum-II, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İzmir, 1982, s.162-163.

⁶² Tefik Çavdar, **İktisat Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992, s.55.

uygarlıklarının yarattıkları mimari yapılar, zengin birer miras ve klasik örneklerdir. Asya ve Afrika uygarlıkları maddi ve manevi kültürün öncüleri olarak Yunan ve Roma toplumlarında üretici güçlerin hızla gelişmesini sağlamış ve üretim, bilim, edebiyat, sanat alanındaki deneyimleri de Akdeniz ülkelerinin, Avrupa devletlerinin üzerinde büyük etkiler yaratmıştır⁶³. Nil, Dicle, Fırat ve İndüs vadisi ve deltaları insanların medeniyet kurmalarına yardım etmiştir.

Tarihin ilk çağlarında Nil nehrine bağlı olarak gelişen Mısır uygarlığı, bir medeniyete sahip olmasını bu nehre borçludur. Mısırlılar, merkezi otoriteyi sağlayan Firavunlar etrafında yaşantılarını oluşturmuşlardır. Sosyal düzeni kuran, kendisini tanrı olarak niteleyen firavunlar öldüğünde içine gömülmek üzere piramitler yaptırmışlardır ve piramitlerin yanı sıra tapınaklar, saraylar ve yollar yapılmıştır. Aynı zamanda anatomi, mimari, müzik, matematik dallarında ilerleyen Mısırlılar, ilk yazı olan hiyeroglifi kullanmışlar ve ilk defa takvimi ortaya çıkarmışlardır.⁶⁴ Mısır'da resim sanatı edebi, sürekli ve kutsal olanı ifade etmek için büyük tapınaklarda ve mezar anıtları içinde kullanılmış, ressamın en önemli uğraşları tanrıların ve öteki dünyanın sorunları olmuştur. Tanrılara, dinsel törenlere ve gündelik hayata ait konuları işleyen Mısır resim sanatı, büyüsel ve hikâyeci resim anlayışı şemacılıkla kendini ifade etmiştir.⁶⁵ Mısır sanatında nesneler, dokunma duyusuyla algılandıkları biçimde betimlendiğinden dolayı üçüncü boyutu yansıtmamaktadır. Üç boyutlu alanda gelişme ilk kez Yunanistan'da olmuş ve göze, plastik biçimin algılanışında önem verilmiştir. Ancak, nesnelerin uzaktan görüşünü tam anlamıyla biçimlendirmek geç antik dönemde gerçekleşmiştir⁶⁶.

Nil nehri kenarındaki gibi Fırat ve Dicle nehirlerinin birleştiği Mezopotamya'da da medeniyet yüksek seviyeye ulaşmış ve bu topraklarda çeşitli ırktan insanlar beraber yaşamışlardır. Mısır gibi tek bir devletin medeniyeti yerine Sümerler, Elamlar, Akadlar

⁶³ Zubritski Mitropolski Kerov, **İlkel, Köleci ve Feodal Toplum Kapitalist-Öncesi Biçimler**, Sevim Belli (çev.), Onur Yayınları, 9. Baskı, Ankara, 1987, s.85-86.

⁶⁴ Erol Zeytinoğlu, **İktisat Tarihi**, İktisat Fakültesi Yayını, İstanbul, 1976, s.16-19.

⁶⁵ Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s.25-29.

⁶⁶ Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, s.32.

ve Babilliler gibi çeşitli medeniyetler doğmuştur⁶⁷. Mezopotamya'nın kültür yaşamında plastik sanatlar ön planda olup günlük kullanılan araç ve gereçler seramiktendir. En belirgin sanat mimaridir. Kutsal yer olan ve basamaklı bir yapıdan oluşan zigguratlar, Sümerlerle başlayıp Mezopotamya kültür ve mimarisinde özel bir yere sahiptir. Ayrıca saraylar, sur, kule ve kapı yapımı çok gelişmiştir. Heykel sanatı ile birlikte kabartma sanatı önemli iken en az bilgi resim sanatındadır. Resim sadece tapınak ve sarayların süslemesinde kullanılmıştır. Mezopotamya kültür yaşamının en önemli unsuru yazı olmuştur. Şöyle ki, Sümer kent devletlerinin başında askeri ve yargıç görevleri olan rahip-kral, sed ve kanal yapımında çalışan halk üzerinde hakimiyet kurmaktaydı. Bu ekonomik ve organizasyonla ilgili ihtiyaçlar çivi yazısının doğmasını sağlamıştır. Yazı yönetim, hukuk ve ticaret yaşamının temeli olmuştur⁶⁸.

Mezopotamya civarında medeniyet kuran diğer kavimler Asurlular, Hititler, Suriyeliler, İbraniler (Yahudiler) ve Fenikelilerdir. Anadolu birçok uygarlığa ev sahipliği yaparken tarihsel zenginliği hiçbir coğrafyada bu kadar olmamıştır. Anadolu ilkçağlardan bu yana Doğu ile Batı arasında bir köprü olmuştur. Fenikeliler, ilkçağ'da denizlerin ilk fatihleri iken İbraniler tanrı anlayışında büyük değişikliğe neden olmuş ve sonraki yüzyıllarda da etkinliğini sürdürmüştür. İlkçağ'ın Doğu ve Batı uygarlıklarını yakınlaştıran Pers imparatorluğu, İran yaylasından Batı Asya'nın tüm halklarını egemenliklerini almışlardır. Bir başka ilkçağ uygarlığının ve kültürünün en büyük merkezlerinden biri ise Hint'tir. Onun özgünlüğü bugün hala devam etmekte ve düşün-sanat yaşamında dünyanın uygarlık hazinesidir. Hintliler, bilginin tek kaynağının duyguların algılanmasında görmüşler ve ruhun ölümsüzlüğü, öteki dünyayı reddetmişlerdir. Özgünlüğünü koruyan diğer uygarlıkta Çin'dir. Yunanlıların Avrupa halkları için önemi neyse Çin uygarlığının Asya halkları için oynadığı rol de benzerdir. Çin'in sanatı, edebiyatı ve felsefesi Japonya'ya, Kore'ye, Vietnam'a, Mongolistan'a örnek olmuş ve Çin yazısı Doğu Asya'nın diplomatik, bilimsel ve edebi eserlerinde uzun yüzyıllar kullanılmıştır⁶⁹.

⁶⁷ Erol Zeytinoğlu, **a.g.e.**, s.21.

⁶⁸ Bülent İplikçioğlu, **Eskiçağ Tarihinin Ana Hatları**, Bilim Teknik Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, 1994, s.48-68.

⁶⁹ Server Tanilli, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, İnsanlık Tarihine Giriş**, Cilt I: İlkçağ, Cem Yayınevi, 5. Basım, İstanbul, 1994, s.121-222.

Mısır ve Mezopotamya’da insan tanrının oğlu, tanrının hizmetkarı iken Yunan sanatında ilk kez insan yüceltilmiş, Yunan uygarlığında insan aklına dayalı sanat oluşmuş ve insan dünya ile hesaplaşarak ona hakim olmaya, kendi iç dünyasını tanımaya başlamıştır. Bu sanatta denge, uyum, düzen, oran, ölçek gibi kavramlar gündeme gelirken yaşamın güzelliği, sevinci işlenmiştir. Yunan sanatı, ölülerin dünyasının yerine özgür insanların olduğu bir toplumu övmüş ve insancıl bir dinin anlatıcısı olmuştur⁷⁰. Roma sanatında ise, en mükemmel yapı Roma devletinin kendisi olmuş, kültürün sunduğu her şey devletin çıkarları için kullanılmıştır. Yollar, köprüler, su kemerleri yapımında sağlamlılığa önem verilirken büyüklük ve anıtsallık devletin simgesi haline gelmiştir. Toplantı alanları, hamamlar, tiyatrolar, sirkler ise devletin gurur kaynağı olmuştur⁷¹.

İlkçağ toplumların oluşturduğu kültürler, birbirleriyle ilişki içinde olmuşlardır. Şöyle ki, Ortadoğu’nun ve Ege’nin tüm halkları giysileri içinde Mısır mezarlarının fresklerinde boy göstermekte; Girit seramikleri tüm doğuya yayılmakta; mavi Mısır çinileri Miken mezarlarında ölümlere eşlik etmekte; Mısır’ın kanatlı sfenksleri Suriye ve Hitit ülkesinde baş taçı olmakta; Nil’in Teb kentinin mezar duvarlarında Girit resim sanatı kullanılmakta; Nil’in lotus çiçekleri ve su kuşları Girit veya Miken seramiklerine esin kaynağı olmakta; Mısır modası da kendini Suriye işlemelerine ve Girit’in alacalı kumaşlarına kaptırmaktadır⁷².

2.3. Ortaçağ

İlkçağ uygarlığı sadece dine dayanmamasına rağmen Ortaçağ düşünürlerinin fikri tamamen din olmuş, felsefelerinde Hristiyanlığın savunulması ve geliştirilmesi önemsenmiştir. İlkçağ düşünürleri politikadan hareketle ekonomik fikirlerini felsefelerine katarken ortaçağ düşünürleri din felsefesinden hareket etmiş ve

⁷⁰ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi 1**, “Yunan Sanatı”, Görsel Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1983, s.89.

⁷¹ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi 1**, “Roma Sanatı”, Görsel Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1983, s.122.

⁷² Fernand Braudel, “Şafak”, **Akdeniz Mekân ve Tarih**, Necati Erkurt (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 1990, s.59-60.

ilkçağlardaki ekonomik faktörler politik faktör haline gelmiştir⁷³. Katı bir hiyerarşiye sahip, ekonomik ve manevi üstünlüğü olan kilise, çok sayıdaki mülkleri ve bilgileri sayesinde soylulardan daha üstün hale gelmiştir. Kilise, okuma ve yazma gibi kültürün en önemli iki aracını elinde tutmuş ve bu alandaki görevleri kilise adamları yürütmüştür. Böylece kilise, çağın büyük manevi ve mali otoritesi olmuştur⁷⁴. İlk dönemlerde ilerici, eğitimi geliştiren, sağlığı ve kimsesizleri koruyan, toprakları iyi yöneten kilise, zamanla daha fazla toprak sahibi olarak zenginleşmiş ve ekonomik gücü manevi önemini aşmaya başlamıştır. Ortaçağın en güçlü ve en zengin mal sahibi olan kilise, çok büyük servetine rağmen soylular kadar bile hayır işlememeye başlamıştır⁷⁵. Ortaçağ'da insanın iç güdüleri dinsel ve ekonomi dışı çıkarlarla gölgelenmiştir. Oysa insanların güdülerinin ruhani olmaktan çok maddi olduğu görülmektedir⁷⁶.

Ortaçağ'da iki büyük dine ait inanç ve yasaklar, bütün toplumu dolayısıyla da sanatı da etkilemiştir. Resim ve heykel sanatının yasaklanması sonucu İslam sanatı mimaride gelişme göstermiş ve bununla birlikte çinicilik, yazı, levha, taş, bezeme gelişmiştir. İran ve Türk minyatürleri, bitki ve canlıları geometrik çizgilerle, kendine özgü bir doğa ve zaman anlayışıyla şekillenmiştir. Hristiyan dini ise kendi dinsel amaçları için güzel sanatlara izin vermiştir. Örneğin, Roman ve Gotik sanatlar, o dönemin insanların ölüm korkusu içinde ürkek ve karamsar olarak canlandırmıştır⁷⁷.

Ortaçağ'da, büyük çayırar boyunca tek taş yapının kilise olması, bu kutsal mekânı dönemin önemli bir sanat yapıtı haline getirmiş ve kiliseler dönemin sanat hareketlerinin takip edildiği en önemli eserler olmuştur. Sanat, dinin yayılmasında, kilisenin görevini yerine getirmesinde yardımcı bir etken olarak kullanılmıştır. Kilisede kullanılan resimler, heykeller, vitraylar yani tüm ayrıntı ve süslemeler, dinsel amaca

⁷³ Rona Turanlı, **İktisadi Düşünce Tarihi**, Bilim Teknik Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 2000, s.12.

⁷⁴ Henri Pirenne, **Ortaçağ Avrupasının Ekonomik ve Sosyal Tarihi**, Uygur Kocabaşoğlu (çev.), Alan Yayıncılık, İstanbul, 1983, s.17-18.

⁷⁵ Leo Huberman, **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, Murat Belge (çev.), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1995, s.23-24.

⁷⁶ Herbert Heaton, **Avrupa İktisat Tarihi-İlkçağdan Sanayi Devrimine**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1995, s.172.

⁷⁷ Ersoy, **a.g.e.**, s.74.

hizmet eden, dinsel konuları anlatan eserler olmuş ve kutsal kitaptan alınmış sahneleri gösteren kompozisyonlar olarak ortaya çıkmıştır⁷⁸.

Ortaçağ sanatçısı, önce gelenekle sonra gerçeklikle uyum içinde olmak zorundaydı. Gerçeklikle kendisi arasında bir perde geriliyordu ve bu perde zaman zaman aralansa da asla kalkmıyordu. Ortaçağ'da gerçekliğin dolaysız gözlenmesi, geleneksel şemaların bırakılması değil tamamlanması amacı hakimdi⁷⁹. Ortaçağ ressamı bir ustanın yanında çıraklık yaparak yetişirken ustaya yardım etmekte ve onun emirlerine uymaktaydı. Bir tablonun az önemli bölümlerini tamamlar ve zamanla bir havari betimlemeye ve bir Meryem Ana çizmeye çalışırdı. Eski kitaplardaki sahneleri kopya etmeyi, farklı kompozisyon içine yerleştirmesini öğrenerek yetişmekteydi ve ustanın kim olduğu önemli değildi⁸⁰.

Ortaçağ'da ressam, heykeltıraş ve mimar gibi terimler tanımlı değilken ressam bir dekorasyon ustası idi. Bu ressam sipariş üzerine mobilyaları, sancakları, tabelaları, kilise duvarlarını, kamu binalarını ve zenginlerin evlerini resimlerdi. Her sanatın kendi loncası olmadığı için ressamlar eczacılar loncasına, heykeltıraşlar kuyumcular loncasına, mimarlar da taş ustaları loncasına bağlıydı. Ortaçağdaki sanatçılar (ustalar), siparişin içeriğini, tasarımını ve malzemesini belirleyen müşterilere hizmet etmekteydi. Ortaçağ ustası bu işleri tek başına değil, bir atölyenin üyesi olarak yapmaktaydı. Usta bir yaratıcı değil, bir imalatçıydı⁸¹.

Dinsel ideolojiler, resim sanatını, öğretilerini yüceltmek ve eğitici, öğretici amaçlarını gerçekleştirmek için kullanmışlardır. Resim sanatı, dinsel kitapların konusu olan peygamber ve azizlerin hayatına ait hikâyeleri, dinsel kitapları okur gibi müminlerin seyrine sunmuş ve bir vaaz görevi gibi işlev görmüştür. Bu bağlantı içinde

⁷⁸ **The Art Millennium**, Rönesans, Boyut Yayın Grubu, 2004, s.4-5.

⁷⁹ Erwin Panofsky, "Asıl Soru", **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:80, s.47.

⁸⁰ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Bedrettin Cömert (çev.), Remzi Kitabevi Yayınları, 3. Basım, Ankara, 1986, s.147.

⁸¹ Larry Shiner, **Sanatın İcadı - Bir Kültür Tarihi**, İsmail Türkmen (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.66.

resim, tapınma aracı olmuş ve resmin tapınma aracı olmadığı kültürlerde meydana gelen özgün resim örneklerin resim olmadığı düşünülmüştür⁸².

Kuran’da açıkça resim yapmayı yasaklayan bir ayet yoktur. Sadece yasaklanan putlardır ve İslamiyet’in doğuşunda put anlamına gelemeyecek bir resim düşünmek zaten mümkün değildi. Resim gizemli güçlerin taşıyıcısı ve canlı bir varlık olarak değerlendiriliyordu. “tasvir”le “tasvir edilen” birbirinden ayırt edilemediği için Kuran’da yaratma ve tasvir eşanlamlıdır. Bu nedenle put için geçerli olanlar resim için de geçerli sayılmış, resim Hristiyanlıkta olduğu gibi bir tartışmaya yol açılmadan hadisle yasaklanmıştır. Ancak İslamiyet’te yerel özellikler gösteren ve kendi içinde bir gelişmesi olan bir kitap ressamlığı oluşmuştur⁸³.

Tanrı’dan başka hiçbir şeyin kalıcılığını ve her şeyin geçiciliğini varsayan İslam dini, figüratif anlayışta soyut bir cansızlığı amaç edinmiştir. İbni Abbas’ın eski bir hadisten yaptığı rivayette, İslam figüratif anlayışının soyut bir cansızlığı açıkça görülür. Bu hadiste, artık hayvan resmi yapıp yapamayacağını soran bir İranlı ressama “yap ama, cansız olsun, çiçeklere, bitkilere benzesin” deniyordu⁸⁴.

476-1453 yılları arasındaki on asırlık süre içinde devam eden Ortaçağ döneminde sanatın işlev anlayışının önemli olduğu görülmüştür. Sanat, kaba güldürü ve şarkılarla eğlendirir, kilise ve katedrallerdeki resimlerle bilgi verir ve ilahiler, dinsel müzik örnekleriyle yol gösterir. Sanatın sanat olarak algılanması ancak Rönesans’la başlar.⁸⁵

2.4. Rönesans

Bir “canlanma”, “restorasyon”, “yeniden uyanış”, “diriliş” ya da “yeniden doğuş” gibi isimlerle adlandırılan Rönesans, “yeni bir çağ” demektir. Ortaçağ klasik

⁸² Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s.19.

⁸³ Nazan İpşiroğlu, , **Sanattan Güncel Yaşama**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s.63.

⁸⁴ Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s.128-129.

⁸⁵ Dominique Jameux, **Sanat Estetik**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İstanbul, 1990, s.21.

antikiteden ayrıldığı gibi Rönesans'ta Ortaçağ'dan aynı şekilde ayrılmış ve antikitenin kültürünü canlandırmaya çalışan bir çağ olmuştur⁸⁶.

Rönesans, bireylerinin kendi kimliklerini, topluluk kimliklerinden ilk kez ayrı görmelerini ve kendilerini bilinçli olarak yeni dünyaya göre biçimlendirmelerini sağlamıştır. Bu yeni çağ ile toplumda birleştirici güç olarak dinin yerini laik hümanizm almıştır. Stephen Greenblatt, Rönesans'ın Kendini Biçimlendirmesi adlı çalışmasında “Rönesans kültürünü duyumsamak, kendi kimliğimizi nasıl oluşturduğumuzu duyumsamaktır; bu deneyimle bir yandan daha derinlere kök salarken, bir yandan daha da yabancılaşmaktayız” der⁸⁷.

Ortaçağın gelenekçi ve maddi yapısından uzaklaşan insanlar, doğmaların yerine fikri özgürlüklerini kaba, karanlık yaşama karşı güzel yaşamayı ve dini-maddi çıkar düşüncesi yerine de lüks arzusunu içeren bir düşüncüyü benimsemişlerdir. Rönesans önce İtalya'da Floransa ile Hollanda Brugge'de ortaya çıkmış, sonra bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Rönesansla birlikte antik eserler ve eskiçağ yeniden taklit edilmiş, güzel sanatlar en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Rönesans özellikle resim alanında Avrupa'ya ustalıklı bir teknik ve tarz getirirken bu dönemin sosyal hayat üzerindeki en büyük etkisi halkın yaratılan eserleri anlayıp anlamamasına göre ikiye ayrılması olmuştur. Halkın bir kısmı rönesansın yüksek eserlerini anlamayıp eski sanat zevklerini korumuş, diğer bir kısmı da yeni sanat anlayışını benimsemiştir. Rönesans düşünce ve sanat alanında yenilikler yarattığı gibi iktisadi hayatı da etkileyerek ortaçağın kasvetli şato ve kiliselerin yerini lüks villalar, konaklar ve saraylar almıştır. Mimarlık mesleğinin yanı sıra sinai ve ticari faaliyetlerin geliştiği bir dönem olan Rönesans, kapitalist sistemin temellerinin atılmasına neden olmuştur⁸⁸.

Rönesans ile birlikte sanatta bir hareketlenme başlar ki, antik sanatın yeniden değer kazanmasıyla insanda önemsenir. Resim ve heykelde konular dinsel olmasına

⁸⁶ Erwin Panoşky, “Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?”, **Rönesansın Serüveni**, Betül Çotuksöken (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.14-17.

⁸⁷ Lisa Jardine-Jerry Brotton, **Rönesans Sanatı ve Siyaset**, Füsun Tayanç-Tunç Tayanç (çev.), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2006, s.13-15.

⁸⁸ Erol Zeytinoğlu, **a.g.e.**, s.97-98.

rağmen biçim daha gerçekçi olur. Zengin halk kesimi ve aristokrasi bu sanatı himaye altına alarak teşvik etmiştir.

15. yy'da Floransa kenti cumhuriyet ile yönetilse de, Signoria denilen meclisin kontrolü, Medici ailesinin idaresi altında olmuştur. 1469 yılında kentin yönetimini Lorenzo ve Giuliano dei Medici devralır. Lorenzo gençliğin ve geçiciliğin üzerine anlamlı şiirler yazarken, sanatçı ve yazarları destekleyen başarılı bir politikacı olur. Devlet adamı olduktan sonra, Lorenzo'nun ilk hedefi İtalya'yı yabancı istilalarından korumak ve Floransa'yı İtalya'nın kültür ve sanat merkezi haline getirmek olur. 1470'li yıllarda Floransa, barış, huzur ve refah içindeyken kalkınma, kültür ve sanat açısından da büyük gelişme gösterir. "Muhteşem" diye anılan Lorenzo olsun, kardeşi Giuliano olsun, kendilerine dedelerinden kalan dinamizm sayesinde halkın gönlünde taht kurmayı başarmışlardır. Rönesans döneminde, Lorenzo'nun sanat ve kültür açısından en üst düzeye ulaşmış Floransa'sında yaşayan Botticelli, kendisini destekleyen Medici ve Vespucci ailelerine sadık kalmış ve bu aileler için şaheserler yaratmıştır⁸⁹.

İtalyanlar, Roma İmparatorluğu döneminde tüm dünyanın merkezi olduğunu; Roma'nın gücünün Alman kabileleri Gotların ve Vandalların ülkeyi işgal edip Roma İmparatorluğunun birliğini dağıttıkları gün sona erdiğini bilmektedirler. İşte yeniden doğuş İtalyanlar için Roma'nın ihtişamının yeniden doğması demektir. Klasik dönemle yeniçağ arasındaki hüzünlü bir zaman bir "ara dönem" yani "Ortaçağ düşüncesi"nin hakim olduğu bir dönem yaşanmıştır. Bu ara dönemin sanatı Got yani Gotik sanat, barbar sanattır⁹⁰.

Rönesans İtalyası'nda sanatçıların konumu diğer ülkelere göre daha iyi olmuştur. Çünkü kent yaşamının daha gelişmiş olması sanatçılara zanaatçı orta sınıfa göre daha iyi olanaklar sunmuştur. İtalyan prensleri sanatçıların yeteneklerini iyi değerlendirmiş ve takdir etmiştir. İtalyan sanatçıların ayrıcalıklı olmalarının nedeni loncadan bağımsız olarak saraylarda çalışmalarının bir sonucudur. İtalya'da sanatçı,

⁸⁹ Semra Alemdaroğlu, "Botticelli'nin Medici ve Vespucci Aileleri İçin Gerçekleştirdiği Eserler", **Sanat Cevresi**, Haziran 2002, Sayı:284, s.38-43.

⁹⁰ Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s.167-168.

saraydan saraya kentten kente gezen sanatçı konumunda olmuştur. Sanatçıları saraylarını dekora ettirmek için çalıştıran Prensler sayesinde bu kişiler hem loncaların baskısından kurtularak özgür kalmışlar hem de ressam ve heykel statüsüne kavuşmuşlardır. Ancak sanatçılar, loncalar karşısında özgürleşmeleri, kendilerine duydukları güvenle değil, hizmetlerine gereksinim duyulmasından dolayı gerçekleşen bir olgudur⁹¹. Saray sanatçılarının çoğu modern sanatçının tersine eserlerini kişisel bir ifade olarak yaratmak yerine sipariş üzerine ve bir işlevi dikkate alarak yapmıştır. Bundan dolayı Rönesans sanatçılarına bağımsız, özerk demek mümkün değildir. Sanatçıların bağımsız olmadığını gösteren pek çok sözleşme vardır; bu sözleşmede resim veya heykelin ebadı, fiyatı, teslim tarihi, konusu, malzemesine ait şartlar mevcuttur⁹².

Loncaların yerini akademilerin almasıyla, resim, heykel ve mimari “en güzel sanatlar” düzeyine ulaşmış ve ressam, heykeltıraş ve mimarlar hümanist uygarlık anlayışını kendi alanlarına yansıtıp yüceltmişlerdir. Bunların dışında kalan tüm el sanatlarını ise hor görülmüştür. 1850’lere kadar kabul edilen bu anlayış, sanat-zanaat ya da güzel-faydalı ikiliğinin trajik başlangıcını oluşturmuştur⁹³. Rönesans, ressamlık ve heykeltiricilik mesleğini sıradan bir iş olmaktan kurtarıp özel yetenek gerektiren bir iş olduğunu ortaya koyduğu bir çağ olmuştur. Rönesans, sanatçıları yeni ticari bağlantılar aramaya zorladığı bir dönemi temsil ederken sanatçıların hizmet alanları şatolar, kır evleri ve varlıklı ailelerin portrelerinden oluşmuştur. Yine sanat varlıklı insanlar arasındaki yerini korumuştur⁹⁴.

Yeni sanatçıların yetiştirilmesi için atölyeden okula geçiş yapılır ve uygulamalı dersin yerini kısmen kuramsal derslere bırakır. Gelişme, ustaların otoritesinin yerine doğanın taklid edilmesiyle başlar ve akademik öğretim yapısıyla noktalanır; eskinin yerini bilimsel temele dayanan sanat idealleri alır. Rönesans’ın sanat anlayışındaki yenilik, deha kavramının ve yeni bir düşünce biçiminin bulunmasıdır. Dehanın bir Tanrı

⁹¹ Arnold Hauser, “Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu”, **Rönesansın Serüveni**, Ahmet Cemal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.140-141.

⁹² Shiner, **a.g.e.**, s.83-85.

⁹³ Bülent Özer, **Kültür Sanat- Mimarlık**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 3. Baskı, 2000, s.34-35.

⁹⁴ Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s.374.

armağanı oluşu, dehanın kendine özgü, biriciklik özelliği taşıyan yanı, ilk kez Rönesans toplumunda doğar. Rönesans toplumu, dinamik ve rekabet düşüncesiyle yoğrulmuş özünden ötürü, bireye Ortaçağ'ın otorite kültüründen daha iyi fırsatlar sunar ve sanat piyasasında arzın o güne değin karşılamış olduğundan daha büyük bir talep yaratır. Yani, bireyliğin kendi bilincine varması ilk kez Rönesans'ta başlar. Kişiliğin gücü, bireyin tinsel enerjisi ve kendiliğindenliği, Rönesans döneminin büyük yaşıntısıdır. Ortaçağ için sanat yapının salt nesne değeri vardır. Rönesans, buna bir de kişisel değer ölçüsü eklemiştir. Özerk, amaçtan bağımsız, kendi başına tadına varılabilir sanat düşüncesi Antikçağ'a da yabancı olmamıştır, ancak Rönesans, Ortaçağ'da unutulmuş bu düşünceyi yeniden açığa çıkarmıştır⁹⁵.

Rönesans'ın getirdiği yeni anlayışla sanatın sanat için yapılan bir etkinlik olduğu kabul edilmiş ve böylece estetik sorunlar üzerinde tartışmalar doğmuş, eski sanat kurallarının yerine yenileri konularak, üslup denen şeyin tanımlanmasına çalışılmıştır⁹⁶.

Rönesans, deneyimin sanatın kökeni olduğunu ileri sürmüştür: Her sanatçıdan beklenen, gerçeklikle önyargısız yüzleşmesi ve bu gerçekliğe her yeni yapıtta yeniden hükmetmesi olmuştur. Merkez odaklı perspektifin getirdiği yenilik, sanat yapısını, evrenin belirli bir kişi tarafından, belli bir bakış açısıyla ve belirli bir anda gözlemlenmiş kesitine dönüştürmüştür. Dürer "İlk olarak, gören göz vardır; ikinci olarak, görülen nesne; üçüncü olarak, gözle nesne arasındaki mesafe" der⁹⁷.

Sonuç olarak, Rönesans'ta zanaatçı ve sanatçıya ait uygulama ve kavramlar bağımsız bir yaratıya ilişkin olmamıştır. Rönesans döneminde güzel sanat kategorisi ya da bağımsız sanatçı ideali olmadığı gibi, kendine yeten eserler karşısında düşüncelere dalmak olarak modern estetik kavramı da yoktur. Mimarlık doğası gereği fayda ile bağlantılıdır ve bu durum Rönesans'ta müzik, şiir ve resim için de geçerlidir⁹⁸.

⁹⁵ Hauser, a.g.m., s.142-147.

⁹⁶ Jameux, **a.g.e.**, s.23.

⁹⁷ Panoşky, "Asıl Soru", s.47.

⁹⁸ Shiner, **a.g.e.**, s.88-99.

2.5. Modern Çağ

Eski sanat sisteminde himaye/sipariş ilişkilerinde hamiler ya da müşteriler sipariş ederler ve konu, boyut, biçim, malzeme gibi seçimleri kendileri yaparlardı. Üretenler ise bu istekleri hesaba katarak çalışırlardı. Bu ürünlerin başarı ölçütleri; uyum, orantınlılık ve amacına uygunluk üzerinden değerlendirilirken fiyat ürünü yapan atölye veya ustanın şöhreti, parçanın işlevi, kullanılan malzeme, yapımındaki zorluk ve harcanan zamana göre belirlenirdi. Piyasa sisteminde ise, sanatçılar üretir, sonra satıcılar ya da ajans aracılığıyla eserlerini anonim alıcılara satma işine girişirlerdi. Sanatçı özgürdü. Müsteri sadece kendine yeten bir eseri satın almaz, ayrıca üreticinin hayal gücünü ve yaratıcılığını da satın alırdı. Satış fiyatını belirleyen şey ise, sanatçının ünü ile alıcısının arzusu ve gönüllülüğüdür. Eski sanat sisteminde hamiler üst konumda, zanaatçı/sanatçılar onların isteklerine uymak zorundaydılar, kamuoyu kiliselerde, saraylarda veya özel salonlarda bir araya gelen tekdüze topluluklardı. Piyasa sisteminde ise sanatçı ile alıcı arasında konum farkı azalır, sanatçıların dışında eleştiri, sanat tarihi, akademi gibi sanat kurumları kamuoyunun beğenisini yönlendirir ve insanlar sanat etkinliklerine birey olarak katılırlar⁹⁹. Kısaca, eski sanat sistemi himaye/sipariş üzerinden yürütülürken yeni güzel sanat sistemi serbest piyasa üzerinden yürütülür. Parçadan eser'e giden süreçte eskiden sanat kullanım veya keyif için alınırken, şimdi sanat değişim aracıdır, günümüzde ise yatırım aracıdır.

Himaye sisteminde sanat eseri haminin iken, piyasa sisteminde sanatçı, eseri satmak için hem mülkiyete hem de yetki verme gücüne sahiptir. Himayeden piyasa temelli bağımsızlığa geçişi en iyi gösteren örneklerden bir tanesi Samuel Johnson'un şu sözleriyle özetlenebilir: "Hami dediğiniz, suda boğulmamak için çırpınıp duran bir adamı kılını bile kıpırdatmadan seyreden, ama adam kurtulup da kıyıya çıktığında yapmadığı yardım numarası kalmayan kişidir"¹⁰⁰.

Ortaçağda kilisenin denetimindeki sanat, kapitalistleşme sürecinde devletin güdümüne girmiş ve merkezi otoriteyi temsil eden devletin güç simgesi olmuştur.

⁹⁹ Shiner, **a.g.e.**, s.202-203.

¹⁰⁰ Shiner, **a.g.e.**, s.174-176.

Burjuvazinin egemen olmasıyla birlikte sanat, sınıfsal bir özelliğe bürünerek burjuva yaşam tarzının yerleşmesine hizmet etmiştir. Fakat kapitalizmin gelişmesi ve toplumsal çelişkilerin artması ile bazı sanatlar, egemen güçlerin güdümünden çıkarak, sömürülen toplumların yaşam biçimlerini dile getirmeye başlamış ve sanat, hem egemen güçlere hem de toplumsal çelişkileri içeren işlere hizmet etmiştir. Teknoloji toplumlarında sanatsal üretimin bir endüstri haline dönüşmesi, sanatın gelişmesinde etkili olmaya başlamıştır. Gelişmekte olan ülke sanatçılarının gelişmiş ülkelere göç etmeleri, bu ülkelerde sanatın bir endüstri haline gelmesinden kaynaklanmıştır. Endüstri toplumlarında teknolojik gelişmeler sayesinde çağdaş insan, dünyadaki her tür sanatsal üretimden haberdar olmaya başlamış, bu üretimlerden toplumun tüm kesimleri yararlanma olanağına kavuşmuştur¹⁰¹. Sanatın toplumda önemli bir güç haline gelmesiyle birlikte, toplumsal, ekonomik, politik ve ideolojik içerikli konular sanat aracılığıyla kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Bu durumda hükümetler, sanatla yakından ilgilenerek kültür ve sanat politikalarıyla sanatı yönlendirmeyi kendilerine görev edinmişlerdir.

Rönesansla devam eden saray sanatı, 18.yy'da duraklayarak yerini burjuva öznelliğine bırakmıştır. 18. yy'ın sonunda Avrupa'da egemen olan tek ve en önemli sanat burjuva sanatı olmuş ve orta sınıf içinde bir ilerici, diğeri tutucu olmak üzere iki farklı akım oluşarak saray sanatı tarihe kavuşmuştur. Orta sınıf tamamen soyluların yerini almış ve süslemeciliğin yerini alan ifadeciliği yeğleyen beğeni farkı belirginleşmeye başlamıştır¹⁰².

18.yy'da ortaya çıkan ve refah düzeyini yükselten orta sınıf, plastik sanatlarla ilgilenen bir kitle olarak toplumda en önemli rolü oynamaya başlamıştır. Bu topluluğun bağımsız bir sanat yargısına sahip olduğu, beğenisine güvenilir kişilerden oluştuğu sanılmamalıdır. Plastik sanatlara meraklı olan toplum, yalnızca uzmanlardan ve toplayıcılardan oluşmaktaydı. 18.yy'da sadece satın alma güdüsüyle sanata yaklaşan uzman ve koleksiyoncular dışında da bir sanat çevresi oluşmaya başlamıştır. O

¹⁰¹ Armağan, **a.g.e.**, s.180-182.

¹⁰² Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Yıldız Gölünü (çev.), Remzi Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul, 1995, s.17-18.

dönemde yazılı belgeler, Salon'lara gitmenin moda olduğunu ve ciddi bir sanat meraklılarının giderek arttığını göstermektedir. Uzun süre sosyal ve yazınsal yaşamın merkezi olan Paris, bundan böyle Avrupa'nın sanat başkenti olmuş ve Rönesans'tan beri İtalya'nın, Batı Avrupa'nın sanat yaşamında oynadığı rolü üstlenmiştir. Roma, klasik sanatın merkezi olurken, Paris modern sanatın öğretildiği bir kent olmuştur. Paris'in sanat yaşamı, en büyük gücünü, sadece Salon'ların malı olmaktan çıkan sanat sergilerinden almıştır. 1673 yılından sonra, devletin desteğinin azalmasıyla, sanatçıların yeni alıcılara yönelik amaç ve çabaları sonucunda sürekli sergiler düzenlenmeye başlanmıştır. Bu sergiler, 1791'de Devrim'in Salon'u tüm sanatçılara açmasıyla çoğalmıştır. Devrim, Akademi diktatörlüğünün sonu olmuş ve sanat pazarını sarayın, aristokrasinin ve yüksek gelirlilerin malı olmaktan çıkarmıştır. Devrimden sonra sanatta bir demokratikleşme olmuş ve sanatın boyutları genişletilmiş ve de sanatın halka yayılması da sağlanmıştır¹⁰³.

Avrupa resminin tarihi, Avrupalı'nın tabiat karşısında davranışlarının tarihi olmuş ve her yeni sanat akımı, yeni bir tabiat anlayışıyla ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl sonuna kadar bütün tabiatların ortak yanı, insanın karşıdan izlediği, gözlediği ve özlediği bir gerçek olmuştur. Dünyayı yeniden tanımak, yeniden anlam vermek, modern resim sanatının başlıca kaygısı olurken Rönesans gibi aklın buyruğu altında bulunan ve dış gerçeğe yönelen dönemlerde bile, insanla dünya arasındaki temel birliğe varılamamıştır. Modern sanatta tabiat insanla çok iç içe girmiş, bakılan değil yaşanan bir gerçek olmuştur. Sanat değerlendirmelerinde, doğa yerine insani öz kullanılmaya başlanmıştır. Bu yeni anlayışın ilk habercilerinden ve yeni resim eleştirisinin kurucularından biri olan Fransız şair Baudelaire'dir. Baudelaire'nin tabiat anlayışını resimle anlamak istersek şu sözlerle özetleyebiliriz: "Tabiatı karşıdan değil, içinden gör ve göster. Gözünle uzaktan gördüğün değil, bütün duyularınla yaşadığın, içinde bütün varlıkla eridiğin tabiatı ver. O zaman alışılmış görüşlerin arkasındaki yaratılışın sırlarını ve eşyanın özünü hissedeceksin"¹⁰⁴.

¹⁰³ Hauser, **a,g,e**, s.145-146.

¹⁰⁴ M.Ş. İpşiroğlu-S.Eyüpoğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1972, s.162-168.

Modern tartışmalarda günümüze en yakın dönem 17.yy'dır. 1600'lü yıllarda önce İtalya sonra da Fransa'da kurulan Akademilerde 'modern' temel tartışmalardan biridir. Bu yıllarda Fransız Krallığı, kilise karşısında siyasal ve düşünsel bağımsızlığını kazanma mücadelesi verirken, bunun kültürel yönünü sağlamak için Fransız Akademisi kurulur ve latince yerine Fransızca'nın edebiyat dili olması için çalışılır. Descartes, Fransızca yazarak modern bir dille birlikte modern bir felsefenin ilk adımlarını atar. Bu gelişmelerden sonra antikler ve modernler tartışmasında yeni olanın iyi olduğu ortaya çıkar. Artık 'modern' yeni olanın ifadesidir¹⁰⁵.

18.yy'da eskilerle yeniler arasındaki tartışma antik sanat ile kopuşu belirler. Modernlerin tarafını tutanlar Fransız sanatındaki klasikliğe karşı çıkarlar. Modernler antik modelin taklit edilmesine karşıdır. Mutlak olan ve zamanı içermeyen bir güzellik fikrine karşı belirli bir dönemi içeren ve Fransız aydınlar için düşündükleri gibi bir güzellik fikrini savunmaktadırlar. 18.yy sonunda Hint Avrupa dillerinde kullanılan modern zaman sözcüğü, özellikle güzel sanatlar alanında bir sözcüktür. Bu nedenle modern ve modernlik kelimeleri "avant-garde" anlamında güzel sanatlar için kullanılmıştır¹⁰⁶.

19.yy yarısında bir grup ressam Akademinin kuralları dışında yaptıkları resimlerle dikkat çeker. Bunlardan biri Manet 'Kırda Öğle Yemeği' adlı tablosuyla bu tartışmaların simgesi haline gelir. Manet bu resimde ufuk çizgisini yanlış yaptığı için salonlara alınmaz. Manet ve arkadaşları bundan sonra bir öncü olarak adlandırılırlar ve bu resim yeni bir akım olan 'Empresyonizm' akımının başlatıcısı olur. Daha sonra ortaya çıkan Signac, Seurat, Van Gogh, Cezanne gibi ressamlarında Akademi'nin ilkelerine karşı çıktıkları görülür. Gauguin'in Tahiti'ye gidip yerlilerin yaptığı resme benzer yaptığı resimlerle "Fovistler" diye adlandırılan akımın başlangıcı olur ve bu aynı zamanda 20. yy'da Kübizmin, Braque'ın ve Picasso'nun başlattığı 'avangart' diye adlandırılan öncü modernizmin temellerini oluşturur. Modernite, modern olan, ilk tanımıyla öncü ve yeni olandır, ikinci modern tanımı ise yukarıda anlatılan kopmalardır; modernizm, süreklilikle değil, kopmalarla çalışır, yani yeni bir şey ortaya çıkarırken

¹⁰⁵ Ali Akay, **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, s.28.

¹⁰⁶ Ali Akay, **Kıvrımlar, 1990'larda Plastik Sanatlar**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1996, s.61.

eskiden ayrılır, eskiye karşı çıkar ve eskiyi devirir. 20. yy resmine bakınca birincisi Picasso'nun geleneği sürdürdüğü çizgi ve ülkeden ülkeye değişmesi, ikincisi ise Marcel Duchamp'la başlayan yani bir pisuarın hikayesi ile başlayan objelerin kullanımı, performanslar, happeningler, enstalasyonlar, videolar vs. şeklinde süregiden çizgidir. Kısaca iki tane modern akım birlikte sürdürülür¹⁰⁷.

19. yy'da "modernite" diye tanımlanan yeni olaylar, güçler ve kurumlar düzenine uygun hale getirilmiştir. Modernleşme, siyasal ve ekonomik değişimlerin yanı sıra bilginin, dillerin, uzam ve iletişim ağlarının yeniden örgütlenmesini sağlamıştır. Weber, Lukacs, Simmel'in yapıtlarından "rasyonelleşme" ve "şeyleşme" terimleriyle harekete geçen kuramsal düşüncelerden uzaklaşıldığında, gelişme düşüncesinden azat edilmiş bir modernleşme mantığına ulaşmak mümkündür. Modernleşme, kapitalizmin yerleşik olanı harekete geçirdiği, serbest dolaşımın işleyişini engelleyeni sildiği, biricik olanı değiş tokuş edilebilir hale getirdiği bir süreçtir. Modernleşme yeni ihtiyaçlar, yeni tüketim ve yeni üretimin durmak bilmeyen ve kendi kendini sürekli kıldığı bir yaratımdır¹⁰⁸.

Matie Calinescu, 19.yy'ın birinci yarısında beliren, birbirinden ayrı iki modernlik olduğunu belirtir: "Moderliğin ruhundaki toplumsal ve politik bir tasarı olarak modernlik ile estetik bir kavram olarak modernlik arasındaki ayrım, bu dönemde ortaya çıkar. Bir yanda "burjuva" modernliği varken, diğer yanda da burjuva modernliğini reddeden kültürel modernlik vardır"¹⁰⁹. Modernlik, Baudelaire için özünde tarihsel değil, estetik bir kategoridir. Marshall Berman'a göre Baudelaire, tüm zamanları 'modern zamanlar' haline getirir, modernliği tarihin tamamına yayarak kendi modern tarihimizin özelliklerinden uzaklaşmamıza neden olur¹¹⁰.

Baudelaire'in "modernite fenomenolojisi"nin temelinde şimdi'nin yeniliği yatmaktadır: "Şimdi'nin temsilinde bize zevk veren şey, sadece o temsilin

¹⁰⁷ Akay, **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, s.28-31.

¹⁰⁸ Johathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri-Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Elif Daldeniz (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s.22-23.

¹⁰⁹ Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma**, Mehmet Küçük (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2004, s.107-108.

¹¹⁰ Kumar, **a.g.e.**, s.112.

bürünebileceği güzellik değil, aynı zamanda onun, özünde yeni olmasıdır”¹¹¹. Baudelaire “Modernite’yle kastettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır” der ve “her ressam için bir modernite olmuştur; çünkü her çağın kendi duruşu, bakışı ve gülümseyişi vardır. Hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz unsur göz ardı edilirse, soyut ve tanımlanamaz bir güzelliğin boşluğuna düşülmesi kaçınılmazdır” sözlerini ekler¹¹². Baudelaire için modernite, zamanın gelip geçiciliğidir; mekanların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık deneyimlerdir. Modernite yeniliğe mahkumdur. Ama yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir ve kural tanımaz; çözümlemeye, tanımlamaya gelmez. Yeni’nin en çarpıcı ifadesi kuşkusuz modadır. “Moda doğaya, doğanın hamlığına, korkunçluğuna meydan okur. Doğayı dönüştürerek ademoğlunu heykelsileştirir”¹¹³. Moda’da önemli olan olmak ya da olmamak değil, aynı anda hem olmak hem de olmamaktır. Geçmiş ile geleceğin eşiğinde duran moda, bize güçlü bir ‘şimdilik duygusu’ verir¹¹⁴.

19. yy. burjuvazinin gericiliğinin ve endüstrisinin tam olarak belirmediği bir yüzyıldır. Burjuvazinin isteklerine tamamen yanıt veremeyen sanatçının yerini zanaatçı alır. Çünkü burjuvazi yaptım sanat eseri olması ile değil, kendini yükseltmesi, öğretici olması ve duygulandırması ile ilgilenir. Ortaya çıkan nesnelere “değersiz eser” anlamında Almanlar “kitsch” derler. Kitsch sadece estetiğe değil, sanat etiğine ve geleneğine de karşıdır. Kitsh gelişimin nedeni, hem teknoloji hem de gerçekçiliktir. Çünkü realizm günlük olanın peşine düşerken, sanat özlemini kaybeder¹¹⁵.

19. yy’ın ortalarından sonra büyük bir hızla el sanatları üretiminden endüstriyel üretime geçiş ve bunun sonucunda da köy hayatından şehir hayatına intikal etmek toplumsal huzursuzluklara neden olmuştur. Endüstrinin sağladığı bolca üretim, pazar arama karşısında doğan rekabet neticesinde iktisadi savaşlar başlamış ve militarizmin

¹¹¹ George Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen (çev.), İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2006, s.10.

¹¹² Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Berkay (çev.), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2004, s.214-215.

¹¹³ Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Berkay (çev.), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2004, s.45.

¹¹⁴ Simmel, **a.g.e.**, s.112.

¹¹⁵ Mukadder Çakır Aydın, **Sanatta Eleştirelilik**, Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul, 2002, s.150.

kuvvetlenmesine sebep olmuş ve milli devletlerin doğmasını sağlamıştır. Devlet idarelerinde aristokrat sınıf yerini endüstrinin zenginleştirdiği burjuva sınıfa bırakmıştır. Mutlak idarenin yerini ise parlâmentolar almıştır. Bu değişiklikler Avrupa'yı kökünden sarsarken sanatçı ise, büyük kuvvetler karşısında hiçliğini anlayarak, tabiattan bakışlarını çekip kendi içine kapanmıştır. Çağın getirdiği endişe ve huzursuzluklar, plastik sanatlarda bir form parçalanmasını beraberinde getirmiştir. Erich Fromm, bu parçalama içgüdüsünü şöyle açıklar: “Parçalayarak yok etme içgüdüsü yaşanmamış bir hayatın reaksiyonudur”¹¹⁶.

19.yy'dan itibaren yoğunlaşan modernleşme ve kitlelere yönelik sanatla birlikte bu kaotik görünümde sanatçının değişimini Benjamin “Flaneur” kavramıyla anlatır: Paris, ilk kez Baudelaire'in lirik şiirinde konu edinilir. Bu şiir, yöresel sanat niteliğinde değildir, burada alegorik ve yabancılaşmış sanatçının bakışlarının kente çevirildiği görülür. Bu Flaneur'ün bakışıdır. Flaneur, büyük kentin ve burjuva sınıfının eşiğindedir ama henüz ikisine de yenik düşmemiş bir düşünür-gezer-sanatçıdır. Flaneur, sığınağını kitle de arar. Kitle bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori yapısıyla Flaneur'ü çağırılmaktadır. Büyük mağazalar, Flaneur'ün artık diremediği modern oluşumlardır. Flaneur'ün kişiliği ile aydın pazara çıkar, niyeti pazarı görmek olsa da, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır. Bu geçiş döneminde aydın, hem sanat salonlarına gitmekte, hem de proletarya'ya yakın durmaktadır. Ekonomik konumunun belirsizliği ile birlikte politik işlevi de belirsizdir¹¹⁷. Flaneur, pazar ekonomisinin dışında durur ve bu yüzden değişimleri eleştirel bir gözle inceler.

Lüks tüketimin merkezi pasajlar, kendi başına bir kent ve küçük bir dünyadır. Flaneur'ün evi işte bu dünyadır. Flaneur'ün tembelliği salt görünüştedir. Bu tembelliğinin altında suçluyu gözden kaçırmayan bir dedektif gibi toplumu iyi gözlemleyen uyanıklığı gizlidir. Flaneur'lüğü boş geziş olarak düşünen işleyiş ona son vermek ister. Çünkü artık caddeyi iç mekana dönüştürmüş olan pasajların yerini, iç mekanı caddeye dönüştüren büyük mağaza almaktadır ve bu Flaneur'ün son piyasa

¹¹⁶ Adnan Turani, **Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi**, Doğu Matbaası, Ankara, 1960, s. 11-17.

¹¹⁷ Walter Benjamin, “XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris”, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2001, s.98-99.

alanıdır. Onun yeni mekanı kalabalıktır ve bu şekliyle mal'ın konumunu paylaşmaktadır. Flanuer bunun farkında değildir ama bundan yoğun olarak etkilenir¹¹⁸.

19. yy'ın ortasında fotoğrafın icadı çok önemli bir gelişme olur. Röprodüksiyon yoluyla sanat eserleri çoğaltılır ve çok ucuza insanlara ulaşır. Resim bu durumdan çok etkilenir. Ardından basım tekniklerindeki yenilikler kitap dünyasını kitlelere açar ve edebiyat, gazetecilik alanında gelişmeler artmaya başlar. Böylece kitle-pazarı oluşmaya başlar. Bu süreçte en önemli değişikliklerden biri, fotoğraf yoluyla yapılan çoğaltma sonucunda sanat eserlerindeki değer kaybı iken, diğeri sanatın içeriğini belirleyenlerin belli bir zümre değil, “kitleler” olmasıdır¹¹⁹.

Fotoğraf, her türlü nesnel görüntü izlenimini sanatçının elinden almıştır. Sanatçının mağara dönemlerinden bu yana anlattığı doğa ve figür tasviri biçimlendirmesi, ilk kez sanatçının elinden alınarak bir makineye devredilmiştir. Ancak sanatçılar, makineleri kendi fantezilerinin hizmetinde kullanarak yeni denemeler yapmıştır, sanatçılar teknolojiye kaçmak yerine, onu kullanarak kendi hizmetlerine almayı tercih etmişlerdir¹²⁰.

Benjamin deyiimiyle yeniden-üretim aracı olan fotoğrafın ortaya çıkmasıyla sanat, “sanat sanat içindir” öğretisiyle tepki vermiştir. Anti-modernist tepkiden doğan “sanat için sanat”, bir yandan tarihin gidişine ters düşmüş, diğeri bir yandan da sonuçsuz kaldığı için bunalımlara sürüklenmiştir. Sonuçta “sanat sanat içindir” akımı, ticarileşmiş sanata direnen sanatçıları, nihilizme kadar götürmüştür.¹²¹ Teknolojik gelişmeler (fotoğraf, baskı, stenografi) sonucunda sanat ve teknoloji tartışmaları artmış ve teknoloji-ticaret-sanat para aracılığıyla bir araya gelmiştir. Sanatın kendini yenilemesi gerektiği inancıyla avangard kendini hissettirmeye başlamıştır.

¹¹⁸ Walter Benjamin, “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair”, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2001, s.131-149.

¹¹⁹ Aydın, **a.g.e.**, s.149.

¹²⁰ Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, s.91.

¹²¹ Aydın, **a.g.e.**, s.160.

19. yy'ın ilk yarısında duygu yüklü resimler yapmaktan vazgeçen ressamların gerçek yaşamdan kesitler betimlemelerinin en önemli nedenlerinden biri teknolojik gelişmelerden kaynaklanmıştır. Bu dönemde çeliğin dayanıklılığı sayesinde geniş açıklıklı ve yüksek yapılar yapılmış, süslemelere ve dekorasyona değil, mühendisliğin işlevine ağırlık veren yapılar ortaya çıkmıştır. Yeni malzeme ile insanın çevresini denetlemesi, çevreyi kendine yararlı hale getirmesi olanağı doğmuştur. 19. yy'da bu olanaklar, sanatçıları büyülemiş, teknolojinin biçimlendirdiği çevreden ve sanayinin zaferinden etkilenen sanat da gerçekçilik akımını ortaya çıkarmıştır. Bu gelişmeler esnasında devreye giren fotoğraf makinesi, ressamın görüntü saptama işlevine ortak olmuştur. Artık bir nesnenin görünüşünü olduğu gibi yansıtmak işlemini kamera yapmaktaydı ve gerçeği ressamdan daha iyi saptayan da fotoğraftı.¹²² Eski Yunan'dan o güne kadar geçerli olan sanatın eğlendirirken, haz verirken eğitmesi ilkesi yıkılırken, natüralizm tutumu, matematik oranlamalar ve yer, zaman, eylem birlikleri kurarak ülküsel güzellikleri yakalama çabaları artık sona ermiştir¹²³.

19. yy'ın sonunda ise, sanayi, mühendislik ve teknoloji insanın yaşamında derin değişimlere yol açmıştır. Yüzyıl biterken, Gauguin ve Van Gogh gibi sanatçılar bu materyalist, sınai dünyayı dışlayarak, kent görüntülerini tuvallerine yansıtmamışlardır. İnsanlar özellikle sanatçılar, bunalımların, ruhsal bozuklukların ve kaygıların bilincinde olmuşlardır.¹²⁴ 19.yy boyunca devam eden teknolojik gelişmelerin gittikçe hayatın parçalandığı, kentlerin bir üstünlük ve baskı gösterisine dönüştüğü, insanın doğayla bağını kopardığı ile ilgili kuşku artmıştır. Ancak bunun daha iyi bir dünyanın kurulmakta olduğuna dair bir kanıt olarak inanlarda olmuştur. Şöyle ki, teknoloji, kendi yıktıkları üzerinde zaferle yükselecek, sanayi bolluk getirecek, bolluk da insanların birbirlerine gereksinme duyduklarını anlamaları sonucuna varacaktır¹²⁵.

Batı uygarlığında 19. yy'ı belirleyen bakış açısı, “başkalarını nasıl görüyoruz” olmuştur. 19.yy'da siyasal ve toplumsal dönüşümün nedeni teknik ve askeri üstünlükle

¹²² **The Art Millennium**, Modern Öncesi, Boyut Yayın Grubu, 2004, s.27-34.

¹²³ **The Art Millennium**, Modern Öncesi, s.63.

¹²⁴ **The Art Millennium**, Modern Öncesi, s.92-94.

¹²⁵ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çevat Çapan-Sadi Öziş (çev.), Remzi Kitabevi Yayınları, 2. Basım, Ankara, 1991, s.13.

sağlanarak uygarlığın doruk noktasına ulaşılmıştır. 20.yy’da ise küresel paylaşım savaşları ve sömürgecilik ideolojileri arasındaki çatışmalar sona ermiş, ancak bakış yönü yine başkalarına bu defa ideolojik yöne çevrilmiştir. İttifaklar, tarihsel veya kültürel temeller üzerinde değil, ortak düşmana ortak bakış yönünde kurulmuştur. Komünist devletlerin çökmesi ve soğuk savaşın bitmesiyle Avrupa’da kısa bir süre olumlu bir hava esmesine rağmen, parçalanmış devletler, sayısız iç savaşlar ve artan kriz odakları ortaya çıkmıştır. Soğuk savaşın bitmesiyle ortak düşmanın ortadan kalkmasından sonra, algılarımızı belirleyen bakış yönü de değişmiş ve gözler artık kendine ait olana yönelmiştir. “Kimiz biz?” Bu soru “kimim ben” sorusunu öne çıkarmıştır. Artık beyazların egemenliği yoktur. Kendi üstünlüklerini daima vurgulayan ve başkalarına acıyarak bakan Batı uygarlığının küresel, batılı ve başat uygar ideali, başka kültürleri ortadan kaldırmayı başaramamıştır¹²⁶.

Uygar toplumlarda her zaman, bir yanda küçük ve kapalı yönetici sınıf, öte yanda belirli bir biçim göstermeyen “sıradan halk” kitlesi ayrımı vardır. Seçkin kişi gücünü, boş zamanlarını ve servetini biriktirmektedir. Bunu sembollerle dışa vurma isteğinden dolayı, her şeyin üstüne gösteriş ve görkemini yansıtır. Bu istek, ilgili olduğu tüm sanat alanlarında somutlaşır. Okullar ve akademiler kurulur, çeşitli beğeniler halinde bilinen gelişmeler boy gösterir ve bu gelişme seçkin bir sınıfın duyarlılıklarına sunulan sanatın güvence altına alınmasıdır. Seçkinlerin sanatı gibi, her zaman halkın sanatı da varolmuştur ve bu tür sanat her daim yayılma gücüne sahip olagelmıştır¹²⁷.

Sanayi öncesi dönemde Avrupa toplumlarında yüksek kültür ve halk kültürü olarak ikiye ayrılır. Halk kültürü, dağınıktı, evlerde yapıldı ve köylüler birbirinden uzak yaşadıkları için gözden uzaklardı. Yüksek kültür ise kentlerdeki seçkinler, yani saray, soylular, ruhban sınıfı ve tüccarlar gibi, eğlenceye ve sanata harcayacak kaynakları, zamanı, eğitimi olanlar ve kendilerine sanat üretmeleri için yaratıcı insanlara parasal yardımda bulunabilenler tarafından destekleniyordu. Sanatçılar ve aydınlar iktidar kaynaklarına yakındılar, hatta bir kısmı patronlarının ve işverenlerinin

¹²⁶ Zafer Şenocak, “Modern’de Savaş ve Barış”, **Dünya Kültürü**, Kitap I, Haz: Vedat Çorlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.49-50.

¹²⁷ Herbert Read, **Sanat ve Toplum**, Selçuk Mülayim (çev.), Umran Yayınları, Ankara, 1981, s.90-91.

şan ve şöhretini paylaşıyordu. Yüksek kültür, halk kültürünün düşük toplumsal konumu ve coğrafi soyutlanmışlığı nedeniyle de üzerinde tekel kurmuştur. Ancak, iktisadi değişimler sonucunda köylüler şehirlere gitmeye zorlanınca kentlerde bu insanlar hem zaman hem de sanat ve eğlenceye harcayacak gelirleri olunca halk kültürünü bırakıp, ticari popüler kültürün müşterileri olmuşlardır. Popüler kültür, kısa sürede yüksek kültürün ürünlerini ve yaratıcılarını geride bırakırken, onun kültür tekelini ortadan kaldırmıştır. İktisadi kaynakları azalan seçkinler artık sanatçıları himaye edemez hale geldiklerinde, yüksek kültür yaratıcıları da saray ve soylular topluluğunu bırakıp kendilerine başka yerlerde yeni destekler, yeni izleyiciler aramaya başlamışlar ve sonunda “kültür pazarı” denilen yerde popüler kültürle yarışmak durumunda kalmışlardır. Sıradan insanlar ise eğitimin yaygınlaşmasıyla kendilerini yetiştirişlerdir. Popüler kültür, sıradan insanların kişilere dönüşmesinde, kimliklerin gelişmesinde, kendilerini ifade etme yolları bulmalarında ve yaratıcılığa ulaşmalarında yararlı olmuştur¹²⁸.

Batı aydını, halk kültürü-yüksek kültür farkını kapatmak için toplum “parça”larını birbirine bağlayacak bir “parçalarüstü” norm aramıştır. Durkheim’e göre çağdaş toplumun sorunlarından biri bu parçalarüstü “birleştirici”yi bulmaktır. Modern toplumda halk kültürü yozlaşmaya, kaybolmaya başlar ve halk kültürü ile elit kültürü arasındaki uçurumun kapatılmasını içeren “birleştiricilik” ilkesi etkisini göstermeye başlar. Sanayi öncesinde birleştirici güç dinler ve imparatorluklar iken sanayi sonrasında bu farklılıklar “birleştirici” bir kültürel politika etrafında oluşturulmuş, halk kültürü ile yüksek kültür arasındaki mesafe homojen bir “kitle kültürü” ile doldurulmuştur¹²⁹. Adorno’nun deyimiyle yüksek sanat, kitle kültürüyle karmaşıklaşan modernizme tanıklık etmektedir. Adorno hem Negatif Diyalektik (1966)’te hem de Estetik Teorisi (1970)’nde “gerçek sanatın, kitle kültürünün politik, ekonomik ve sosyal

¹²⁸ Herbert J. Gans, **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Emine Onaran İncirlioğlu (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.76-81.

¹²⁹ Şerif Mardin, “Türkiye’de Kitle Kültürü”, **Siyasal ve Sosyal Bilimler-Makaleler 2**, Mümtaz’er Türkönü-Tuncay Önder (drl.), İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, 2002, s.153-158.

ideolojilerini eleştirmekten korktuğunu ve onun kötü bir taklidi haline geldiğini” belirtir¹³⁰.

Yüksek kültürün zayıflamasının en önemli sebeplerinden birincisi kitle toplumunun gelişmesi olmuş ve 1960’lardan sonra Batıda imgeler, reklamın amacı, tüketimin sembolü, kitlesel eğlencenin hedefi haline gelmiştir. Diğer bir neden ise, modernizmin ölümü oluşmuştur. Modernizmin hem toplum hem de sanat konusunda 19. yy. burjuva liberal görüşlerine uygun olmadığı anlaşılmış ve teknolojik ve toplumsal olarak devrimci 20.yy’a uygun tarzlarda geliştirilmesi gerekmiştir. İki amaç birlikte yol alır; Kübizm, Victoria dönemini temsil eden resme karşı çıkan, eleştiren ve ona alternatif iken, Marcel Duchamp’ın idrar kabının anti-sanat olma iddiaları birlikte var olmuştur¹³¹.

Popüler kültürün yaratılma sürecinin eleştirisi şöyledir: Kitle kültürü kâr amacıyla kurulmuş bir sanayidir; bu sanayinin kâr edebilmesi için bir kitle izleyicisine çekici gelecek, homojen ve standardize edilmiş ürünler yaratması gereklidir; ve bunun gerektirdiği süreçte de, sanayinin yaratıcıyı toplu üretim montaj şeridindeki bir işçiye dönüştürdüğü, kendi beceri ve değerlerini bireysel olarak ifade etmesini engellediği görülür. Modern uygarlığın mekanikleşmiş çalışma sürecinde bireyin öneminin azalmasıyla halk sanatının ya da yüksek sanatın yerini kitle kültürü alır. Dwight MacDonald’a göre “Kitle kültürü yukarıdan dayatılmaktadır. İşadamlarının tuttuğu teknisyenlerce üretilir; izleyicisi, katılımı satın alma ya da almama seçiminden ibaret olan edilgen tüketicilerdir. Kısacası, Kitsch’in Efendileri, kâr etmek ve/veya sınıfsal egemenliklerini sürdürmek amacıyla kitlelerin kültürel gereksinimlerini sömürürler”¹³².

Popüler kültürün topluma etkisini Bernard Rosenberg şöyle özetler: “İşin kötüsü, kitle kültürü yalnızca beğenimizi güdükleştirme konusunda gözdağı vermekle kalmıyor. Dahası, duyularımızı küntleştirirken, bir yandan da totaliterciliğin yolunu yapıyor. Bu

¹³⁰ Kyriaki Hadjiafxendi-Tatiani Rapatzikou, “The Amerikan Culture-Industry of Image-Making; Part III”, **European Journal of American Culture**, Vol. 24, No. 3, 2005, s.173-174.

¹³¹ Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırıliklar Çağı**, Yavuz Alogan (çev.), Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1996, s.585-588.

¹³² Gans, **a.g.e.**, s.44.

arada, birbirine kilitlenmiş olan tüm medya, aynı kapıya çıkan bu komploya katılıyor”¹³³.

Eskiden sanatçıların kurallarla akıl, duygu ve hayal güçleri sınırlandırılırken, çağımızın sanatçıları, özgür insan olmadıkça, özgürce yaşamadıkça hiçbir şey yaratılamayacağı düşüncesiyle kurallara karşı olmuştur. Bunun demokrasiyle ilgili olduğu açıktır. Eskiden ayıp, günah, çirkin sayılan konular günümüzde sanatçının özgür iradesiyle şekillenmektedir. Sanat önceleri sadece biçimde özgürlük arayışında iken şimdilerde anlam, konu ve ruh bakımından da özgürlük aramaktadır. Fakat sınırsız özgürlük hiçbir zaman olmamıştır. Sanat dinin uşağı, yöneticilerin konusu ve para babalarının kurbanı olmuştur. Örneğin, romantik besteci Richard Wagner “Eski çağlardan beri sanat hiçbir zaman özgür toplumun kendini özgürce anlatımı olmamıştır” der¹³⁴.

Burjuva toplumunda ilişkiler, insanlar arasındaki ilişki olarak reddedilip mülkiyet ilişkisi biçimini alır. Bu ilişkide insanın özgürleştiğine inanılır. Bu bir yanılsamadır. Çünkü sömürenle sömürülen arasında olan ilişkiler için bir kılıftır. Burjuva kültüründeki sanatçıdan da aynı şey beklenir. Sanat eseri bitmiş bir mal, sanatçının kendi eseri ile ilişkisi sadece pazar için üretim yapmak düzeyinde ele alınır. Bu durum iki sonuç doğurabilir: Birincisi sanatçıyı eserini pazar koşullarında en yüksek geliri getirecek bir meta olarak görmeye sürükleyebilir, bu da sanatın ticarileşmesine veya kabalaşmasına yol açar. İkincisi sanatın ticarileşmesi dürüst sanatçıyı isyan ettirebilir, pazarı unutarak sanat eseriyle ilişkisine yoğunlaşır ki, sanat süreci bireysel bir ilişki haline gelir. “Sanat sanat içindir” amacı sanat eseriyle birey arasındaki ilişkinin yüceltilmesini sağlayarak sanat, özel fanteziye dönüşür¹³⁵. İktisatçı Thorstein Veblen’e göre ortalama bir kapitalist, sanatın gelişimine katkı sağlamaz, sadece sanata gereksinim duyduğunda ya özel hayatını süslemek ya da iyi bir yatırım yapmak için ilgilenir¹³⁶.

¹³³ Gans, **a.g.e.**, s.67.

¹³⁴ Ersoy, **a.g.e.**, s.66-67.

¹³⁵ Christopher Caudwell, **Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler**, Müge Gürsoy Sökmen-Ali Bucak (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s.41-42.

¹³⁶ Nihat Falay, “Sanat ve İktisadi Yaşam Bağlantıları Üzerine Bir Deneme”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.505.

Çağdaş medeniyette bir takım sanatlar, hizmet, fayda ve iş içindir ve makine ile bol verimi amaç edinen üretim şartları altında sanat, bir tekniktir. Bu teknikte önemli olan güzellik değil, faydadır. Tamamen akla dayanan bir medeniyette evler sağlam olduğu kadar sevimli, elbiseler soğuğu geçirmez olduğu kadar güzel, gemiler limandan limana giden sağlam deniz taşıtları gibi göğe karşı ince ve zarif olurlardı. Hayatımızda evlerin güzel olmamasının ve köprülerin anıt yerine ırmakların iki yakasını birleştiren birer yol olmasının sebeplerinden birisi, sayıyı hedef tutan üretimdir, ikincisi makine ile üretimin yaygınlaşmasıdır, üçüncüsü ise, sanayinin hakim olduğu bir medeniyet içinde güzellik yerine fayda önem verilmesidir¹³⁷.

Endüstri devriminin sonuçları, kentlerin geleneksel mimari yapısını zorlamaya başlar ve 19. yy'da bütün kentler mekan ve nüfus bakımından çok büyür ve önlemler kent planmasına düzen getirmez. Yoğun yapı yığılmaları oluşur, işçi kitleleri için kentlerin dışında estetikten yoksun, sıkışık konutlar yapılır. Kentler çirkinleşmeye başlar; yapıların dış yüzeylerinin süslü olması zenginleşen burjuva sınıfının dışa vurumudur. Mimarlığın gelişmesine en büyük engel, yeni tekniklere ve malzemelere karşı tepkidir¹³⁸.

Simmel'e göre "modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında, bireyin, varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır."¹³⁹ 18.yy'da sanatın önce sarayın ve kilisenin himayesine, sonra da piyasa ve kitle kültürüne karşı direnmesiyle özerkleşme ortaya çıkar. Özerkleşme, 19.yy sonu 20.yy başında estetizm ve sembolizmle zirveye ulaşır. Sanat formları ve kurumlarıyla artık toplumu ve hayatı değil, kendini temsil eder. Avangard (öncü) ise bu tarihin keşfidir.¹⁴⁰ Sanatın özerkliği, burjuva toplumuna ait bir kategoridir ve sanatın hayat pratiğinden uzak olması burjuva sanatının özerkliğinin belirleyici özelliğidir. Avangard, sanatın kurumsallaşmasına ve özerkleşmesine karşıdır

¹³⁷ Edman, **a.g.e.**, s.18.

¹³⁸ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4**, "19. Yüzyılda Mimarlık", Görsel Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1983, s.639-641.

¹³⁹ Simmel, **a.g.e.**, s.85.

¹⁴⁰ Ali Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", **Avangard Kuramı**, Erol Özbek (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.13-21.

ve hedefi, sanatın hayata girmesini engelleyen sanat kurumunu yok etmektir. Avangardistler, sanatın Hegelci anlamda ortadan kalkmasını önerirler; sanatın yok edilmesini değil, yeniden hayat pratiğine dönüştürülmesidir. Önemli olan sanatın özerkliği değil, sanatın ta kendisidir. Dada'nın öncülerinden olan Marcel Duchamp'ın hazır yapıtları (bir pisuar, bir şişe süzgüsü) imzalayıp sanat sergilerine göndermesiyle hem sanat eserinin biricikliğini hem imzanın eserin niteliğinden daha önemli olduğunu eleştirir hem de sanat piyasasını sorgular. Duchamp'ın hazır nesneleri sanat eseri değil, bir gösteridir¹⁴¹.

Sanat, romantizmden modernizme geçişte, bir meta olmanın getirdiği zorunluluklarla bir özerklik arayışına girmiştir. Kaygı verici anlamından ve toplumsal işlevsizliğinden koparılan özerklik, daha üretken bir anlama kavuşturulur: Sanat, Adorno'nun deyimiyle silahı kendi kafasına doğrultan, toplumsal bir düzene karşı geliştirilen sessiz bir direniştir¹⁴².

19. yy ortasından sonra resim sanatını yenilemeyi amaçlayan hareketler, 1920'ye doğru ortaya çıkan sürrealist Dada hareketiyle alışılmış sanat kavrayışları üzerinde şok edici etkiler yaratmış ve bu amaçlarında başarılı olmuştur. Bir diğer hareket ise 1940'larda Amerika'da ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm'dir. Soyut Ekspresyonizmin çabucak benimsenmesi, öncü sanatın moda sanat niteliğine bürünmesiyle sonuçlanmıştır. Gelenekçi klasik estetiğin sunduğu Yunan ve Avrupa Rönesans sanatına karşı, zenci sanatlarını, eski Maya sanatını, Kiklad adalarının sanatını vb. keşfetmişler ve bunların Batı sanatıyla eş değer olduğunu ispatlamışlardır. Picasso, Matisse, Derain, Modigliani gibi ressam ve heykeltıraşlar, Afrika zenci sanatından; Klee Kuzey Afrika Müslüman sanatından, yine Matisse, Rouault, Leger gibiler, Bizans sanatından etkilenmişlerdir. Modern öncü resim, Avrupa resim geleneğinin tek olmadığını ve dünya resim geleneklerinden bir tanesini teşkil ettiğini ortaya koymuştur. Çağdaş Batı'da gelişen modern resim akımları, ortak sanatçı eğilimlerinin sahnesi olmuş ve bu akımlar birbirlerini izleyerek çağın hızlı değişimlerine ayak uydurmuşlardır¹⁴³.

¹⁴¹ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Erol Özbek (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.100-111.

¹⁴² Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**, Bülent Gözkân (hızl.), Özne Yayınları, İstanbul, 1998, s.383.

¹⁴³ Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s.240-241.

19. yy'da kültürel ürünlerin metalaşması ve piyasada ticarete konu olması, kültür üreticilerini piyasa türü rekabete itmiştir. Her sanatçı, ürünlerini satmak için estetik yargının temellerini değiştirmeyi hedeflemiştir. Bu gelişme bir “kültür tüketicileri” sınıfının oluşmasına da bağlı olmuş ve sanatçılar ürünlerini satmak için birbirleriyle, kendi gelenekleriyle mücadele etmeye başlamışlardır. Piyasada bir sanat yapıtı üretme mücadelesi, rekabet koşullarında bireysel bir çaba olarak yürütülmüştür. Bu sebeple modern sanatçının özgün, benzersiz ve pazarlanabilir bir kültürel ürün üretmek için, sanki yaratıcılığını simgeleyen bir gizemli atmosfere sahip olması gerekmiştir. Baudelaire göre “modern sanatçı, ‘günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinden’ evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabilen, ‘hayat şarabının acı ya da baş döndürücü rayıhasını imbikten geçirerek damıtabilen’ sanatçıydı”¹⁴⁴.

Endüstrinin kendi değerlerinin oluşmasıyla birlikte insan, endüstriye ya karşı bir sav geliştirmek durumunda kalmış ya da ona katılmak zorunda hissetmiştir. Ancak bu katılımı farklı bir değerle yapması gerekmiştir ki, modernizm de tam bu noktada başlamıştır. Modernizmin ortaya çıkardığı dört önemli kavramın 20. yy. boyunca sanatı ve modern sonrası sanatı ne şekilde biçimlendirdiğini ve bugüne nasıl geldiğini şu şekilde görmekteyiz¹⁴⁵:

1- Fotoğrafın gelişmesiyle sanatın betimlemeci işlevi anlamsız hale gelmiştir. Eğer fotoğraf görüntüyü daha iyi üretiyorsa sanatçının başka bir şey yapması gerekmiştir. Öte yandan modern görsel tekniklerin gelişimiyle ortaya çıkan yazı, afiş gibi görsel anlatımlar, yani dizayn, resim sanatına yenilikler getirmiştir.

2- Endüstri ile ortaya çıkan bir başka özellik dandyizm'dir. Dandy, aldırmaz, hiçbir şeyi önemsemez görünen tiptir. 20. yy'da sanatçı tipinin altında bu özellik aranmalıdır. Sanatçı, makinenin kendi yerini alarak her şeyi kendinden daha iyi yaptığını görmesi ile bu duruma aldırmaz bir tavır içine girmiştir ve tüm sanata karşı

¹⁴⁴ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Sungur Savran (çev.), Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2003, s.34-36.

¹⁴⁵ Jale Nejdert Erzen, “Modernizm Sonrası Sanat”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İpek Aksügür Duben-Deniz Şengel (çev.), Plastik Sanatlar Yayını, Stil Matbaacılık, İstanbul, 1991, s.14-23.

aldırmaz bir sanatçı türü belirlemiştir. Bu türün en önde örnekleri olarak Marcel Duchamp ve Andy Warhol gösterilmektedir.

3- Makineleşme, insanın kendi dünyasında kurduğu tutarlı ve ussal düzene karşı yeni bir düzen getirmiştir. Bu süreç, betimlemeyi yok ettiği gibi tekniğin ötesindeki düzeni de ortadan kaldırmıştır. Bu düzenin yok olmasıyla da, kompozisyon ortadan kalkmıştır ve modernizmle birlikte geleneksel düzenin yerini alan boyutlardan biri makine estetiği, diğeri de psikanaliz olmuştur.

4- Yeni endüstriyel düzen içinde biçim ve içerik bağımsızlığı, sanatta evrensel dile olan inancı sarsmıştır. Sanatta oluşan bu yırtılma batı kültürünün kendi içinde bir parçalanmaya neden olmuştur. Yırtılma kavramı ilk defa Alman romantik şair Hölderlin tarafından ortaya atılmıştır. Aslında biçim ve içerik birbirini yırtar, her sanat olayında bu olgu mevcuttur. Ama makineleşme sürecinde bu olgu tüm keskinliğiyle yaşanmaya başlamıştır.

Modern kent içinde, birey suskunlaşmış ve sokak, kafe, mağaza, trenler, otobüsler ve metro konuşmaktan çok bakışılan yerler haline gelmiştir. Bu durumda bireylerin mağazaya bakarken hissedebilecekleri sempati itkileri de geçicileşerek, canlı fotoğraflara bakan bir saniyelik tepkilere dönüşmüştür. Modern dünyada, ortak bir kadere duyulan inanç ilginç bir bölünmeye neden olmuş; milliyetçi ve devrimci ideolojiler insanların ortak bir kaderi olduğunu ileri sürmüşlerdir. Ancak şehir bu iddiaları yanlışlamıştır. 19.yy boyunca gelişen kent, kalabalıkların taleplerine direnir bireylerin taleplerine ayrıcalık tanımak için hareket, kamu sağlığı ve özel konfor teknolojilerini, piyasanın işleyişlerini, cadde, park ve meydanların planlarını kullanmıştır. Alexis de Tocqueville'in Amerika'da Demokrasi adlı kitabında belirttiği gibi, "herkes kendinden başka herkesin kaderine yabancıymış gibi davranıyordu.... Bu bireyler ortak hayattan çekilirken, hayatı kaybediyorlardı"¹⁴⁶.

Modern estetiğin yaratıcıları, kendilerini put kırıcılar olarak görmüşlerdir. Fov'lar ile Kübist'lerin savaş çılgılığı, "müzeleri depo'ya kaldırmak" olmuş ve onlar "katıksız" sanat eserini yaratarak onu canlı bir dil haline getirmek amacını gütmüşlerdir.

¹⁴⁶ Richard Sennett, **Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 321-332.

Ne var ki, karşıt bir akım, modern tarzda, sadece formun ifadeleriyle insan tutkularını da dile getirmesi gerektiğini savunmuştur. Çağdaş psikoloji, insan zihninin akıl-dışı bir altyapısı olduğunu ortaya koyması, gerçeküstücülerin yeni bir imge dünyası üslubu yaratmalarına yol açmıştır. Ayrıca, eleştirmenler de ressamlarla rekabet eder hale gelmiştir. Hiçbir sanat, modern sanattan daha fazla, geçmişe göndermeler yapmamıştır. Çağdaş sanatın yaptığı göndermeler, hem Ortaçağ'ın formel yaratış dehasına hem de halk sanatına yöneliktir. Eğer bir dönemin yaratıcı niteliği, sanattaki ifadelerin çeşitliliğine bakılarak yapılacak olursa, bu dönemin çok zengin olduğu söylenebilir. Bilimsel gelişme ve rekabetteki sürekli değişiklikler, sanatı da etkilemiş olup, ilerleme gereksinimi sanatçıyı sonsuz sayıda üslup yenilemeleri gerçekleştirmeye zorlamış ve birey, çağdaş sanatın öncüleri yarattığı plastik dilden, bazen geçmişten aldığı öğeleri de ekleyerek, yeni çeşitlemeler üretmeye yönelmiştir. Bu dönem, imgelere sınırsız ihtiyaç duymasıyla dikkati çeken bir dönem olmuştur¹⁴⁷.

Bu dönemde insanın gerçekçi olabilmesi, düşünen bir varlık olarak kendini tanıması ve düşünce öz gürlüğüne kavuşması için, kaderimizi belirleyen güçlere, dinsel görüşlere ve baskıcı sistemlere başkaldırmış ve Avrupa sanatının değişmez niteliği olan gerçekçilik, bireycilik, denilen anlayışla bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Bireysel bilincin katı değerlerden kurtulmasıyla insanın tabiat karşısında duyduğu hayranlık karışık bir yabancılığa dönüşmüş, fakat bu yabancılık duygusu, insanla dünya arasında ve Yeniçağ Avrupa kültürünü yaratacak sürekli bir savaşın çıkış noktası olmuştur. Bu savaşın her aşaması, Avrupalı'yı hem yeni bir dünya anlayışına götürmüş, hem de kendi varlığı üzerinde yeni bir bilincin uyanmasına yol açmıştır. Bu da gerçekliğin ve insanın durmadan değişmesini sağlamıştır¹⁴⁸.

Her yeni sanatın, çağın ifadeleri olduğunu ifade eden Wölfflin, Rönesans'tan Barok'a geçişte yeni bir çağ ruhunun yeni bir şekil gerektirdiğini şöyle açıklar: "İnsanın

¹⁴⁷ Germain Bazin, **Sanat Tarihi**, Selahattin Hilav-Üzra Nural (çev.), Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998, s.509-512.

¹⁴⁸ İpşiroğlu-Eyüpoğlu, **a.g.e.**, s.191-193.

dünya ile ilişkisi değişmiştir, yeni bir duygu alemi açılmıştır, ruh, yüce ve sonsuz olanın içinde erime özlemine kendini kaptırmıştır”¹⁴⁹.

20. yy’a girerken sanat ortamını gözden geçirmekte fayda vardır: 1850’li yıllarda Doğu sanatı Avrupa’da giderek artan bir rol oynamış ve bu yeni üslubun ilk belirtileri 1890’dan sonra dekorasyonda ve küçük sanatlarda görülmeye başlamıştır. Buna Almanya’da “Jugendstil”, İngiltere’de “Modern Style” ya da “Liberty”, Fransa’da “Art Nouveau”, İtalya’da “Stile Floreale” adı verilir. Art Nouveau üslubu nesnelerin dış biçimleriyle birlikte, yaşamın kendisini de estetik yanı ağır basan bir varlık olarak görür. Bu akım, hem 19. yy’ın yaratıcı olmayan üslup taklitçiliğine bir tepki, hem de endüstriyel seri üretimin karşısına kaliteli el sanatlarıyla çıkmıştır. “Sanatçılar Kolonisi” ile Art Nouveau’nun merkezi olan Darmstadt kentinde ilk kez mimarlık, kent planlaması, resim, yontu ve uygulamalı sanatlar birbirleriyle uyumlu hale getirilir ve bu anlayış, daha sonra Bauhaus’un gerçekleşmesine yol açar. Art Nouveau süsleme motiflerinin endüstri aracılığıyla üretilmesi sonucunda gözden düşer. Birçok Art Nouveau sanatçısı bu yeniçağı makinalarının yönlendirdiğini, bunun yeni bir nesnellik getirdiğini görür ve bu çağın ilerlemenin teknik ile olabileceğini saptar. 1890’larda ABD’de “Şikago Okulu” mimarları gökdelenler yaparken Avrupa’da bu konuda Belçika ve Hollanda öndedir. Ama yeni bir üslup, Antonio Gaudi’nin yapıtlarındaki yaratıcı ve özgür biçimde Barcelona’da gelişir¹⁵⁰.

Endüstri Devrimi’nden, yani 1760’lardan itibaren modern mimari yapının gelişimi; fonksiyonel, teknolojik ve estetik bakımlardan yabancılaşmaya, yozlaşmaya yer vermeksizin, doğrudan doğruya ana verilerden hareket etmiştir. 18.yy’ın sonlarında ortaya çıkmaya başlayan demir köprüler, modern mimarinin ilk otantik örnekleri sayılırlar. Bina olarak, 1851 Londra sergisindeki Paxton’un Crystal Palace’ma gelene kadar bir prototip gösterebilme olanağı yoktur. 70 bin metrekarelik bir alanı kaplayan bu teşhir galerisi, demirle camın kaynaştırıldığı ilk önemli prefabrikasyon örneğidir. Crystal Palace’ı modern mimarinin örneklerinden biri olarak saymak yanlış

¹⁴⁹ Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Hayrullah Örs (çev.), Remzi Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul, 2000, s.21.

¹⁵⁰ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4**, “20. Yüzyıla Geçerken Sanat Ortamı”, Görsel Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1983, s.644-649.

olmayacaktır. Endüstriyel çağda mimarinin en ilginç yanı, teknolojik yetkinliğin sağladığı sınırsız bir özgürlüktür. 1964 Lausanne, 1967 Montréal ve 1970 Osaka dünya fuarlarındaki pavyonların modern mimariye getirdikleri strüktürel çözümler, söz konusu özgürlüğün somut ifadeleridir¹⁵¹.

20. yy’ın başlarında sanat yapıtının ne olması gerektiğine ait sorular artarken, Afrika ve Okyanusya yerlilerinin dans maskeleri, dinsel yontuları vb. yapıtları yeniden dikkat çekmiştir ve bu yapıtların “ilkel sanat” olarak görülmesinden vazgeçilmiştir. Afrika sanatı 16. yüzyıldan beri Avrupa’da bilinmesine rağmen, ancak 20.yy’ın başlarında, zenci sanatının yeni bir sanatsal yaratma alanı olduğu anlaşılmıştır¹⁵².

20. yy’ın ilk dönemlerinde seri imalat yapan fabrikalar, pazar paylarını yükseltirler, Bauhaus bu fabrikalardan siparişler alarak atölyelerde seri mallara biçimler verip, onlara sanatsal nitelikler kazandırır. Böylece Bauhaus kitleler arasında yaygınlık kazanırken sanat ve endüstri arasında bir işbirliği kurar. Bauhaus sanat eserlerini sadece zenginlerin tekelindeki nesneler olmaktan çıkarak geniş kitlelere yayılmasını sağlar¹⁵³.

20. yy. Avrupa resminin en büyük özelliklerinden biri, bütün dünya sanatlarıyla birden alış verişe girmesidir. En ilkel resimlerde hatta çocuk karalamalarında bile kendine katacak değerler bulmuştur. Bu dönemin en tipik ressamı olan Picasso’nun tüm resimlerinde mağara resimlerinden bu yana insanın bulduğu bütün resim olanakları kullanılmıştır¹⁵⁴. Yeni sanat, eski sanatların tabiatçı geleneğinden ve onun özgürlük taşımayan biçimlerinden uzaklaşarak kendi varlığını ortaya koyma imkanı yakalamıştır.

1916’da I. Dünya Savaşı’nın ardından zürih kentindeki “Cabaret Voltaire”de sesini duyuran Dadaizm, Paris’ten Hannover’e, New York’tan Berlin’e, Roma’dan Varşova’ya kadar geniş bir alanda “farklı” ve “anarşist” olanı arayan entelektüellerin ütopyası olmuştur. 20. yy sanatına damgasını vuran dada, kübizm, sürrealizm gibi bir “akım” karakterini taşımamış, burjuva kültürünü devrimci anlayışla değiştirmeyi

¹⁵¹ Bülent Özer, a.g.e., s.213-215.

¹⁵² **Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4**, “20. Yüzyıla Geçerken Sanat Ortamı”, s.650-651.

¹⁵³ Yarkın Biçer, “Plastik Bir Olgu Olarak Çoğaltma”, **Artist Modern**, Aralık 2007, Sayı:84, s.39.

¹⁵⁴ İpşiroğlu-Eyüpoğlu, a.g.e., s.185-186.

hedefleyen, sanat anlayışını altüst eden bir uluslararası bir eylem birliği olarak var olmuştur¹⁵⁵. Dadaizm ve sürrealizm modern sanatın sonunu belirleyen iki akım olmuştur.

Dadaizm, betimleme biçimlerine bilinçli bir anlam değeri vermeyi reddetmiş ve biçimlere anlaşılabilir bütün boyutların dışında bir anlam vermiştir. Marcel Duchamp, “tozları kaldırmaya” giriştiğini iddia ederken ve Hans Arp, parçaladığı renkli kağıtları olasılık yasalarına göre düşledikleri yere yapıştırırken, bu düşüncüyü çok güzel bir şekilde ifade etmişlerdir¹⁵⁶.

Dadaizmden doğan avangard akımlar, kendilerini “sanat eseri kültünü yıkmaya” adanmışlardır. Spoerri, bir dükkanda yer alan bütün ürünlerin üzerine “dikkat, sanat eseri” ibaresini yazmıştır. Sonuçta sergilenen tüm eserler, skandallarla kendini göstermişler ve Marcel Duchamp’ın Çeşme’si (1917), Joseph Beuys’un Yağlı Sandalye’si (1964), Piro Manzoni’nin Sanatçı Pislikleri (1961) sanatçıların bilerek yarattığı bir skandal olmuştur. Duchamp’ın Çeşme’si adlı eser, ters çevrilip arkasına sahte bir imza atılan sıradan bir pisuarın sergilenmek amacıyla New York’taki Bağımsızlar Salonu’na gönderilmesi, ağır sonuçlara neden olmuş ve bu obje sanat eseri iddiasında ise, geleneksel sanat tanımını kabul etmek artık mümkün olmamıştır. Sanatçının sanat eseri olarak ilan ettiği her yaratım sanat eseri olarak kabul edilmiştir¹⁵⁷.

Modernizm, öncelikle kendi tezi ve varlık nedeni doğrultusunda sanatsal gelişme düşüncesini mantıksal-rasyonel sonuçlarına kadar zorlayarak, kendi yaratıcılığını tüketmiştir. Sonra da yarattığı akıldışı çıkışlarla sanatı katışıksız bir spekülasyon alanına dönüştürmüştür. Biçimi parçalamakla işe başlayan modernizmin sanatsal arılaşma rasyonalizmi, Reinhardt ve diğerlerinin, tel bir renkle dümdüz boyanmış resimleriyle sonuçlanmıştır. Modernizmin sürekli olarak yeniyi vurgulaması sonucunda, İsa heykelini idrar dolu bir bidonda yıkayarak bunun fotoğrafını çeken, vücudunun belli kısımlarını kesip kana bulanana, kendisine ateş ettiren ve müzik eşliğinde dans ederek

¹⁵⁵ Necmi Sönmez, “Dada: Uluslararası Bir Eylem Birliği”, **Sanat Hayatı İçerir mi? (Sergi Eleştirileri, 1987-2000)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.233.

¹⁵⁶ France Farago, **Sanat**, Özcan Doğan (çev.), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, s.243.

¹⁵⁷ Farago, **a.g.e.**, s.246-248.

vajinasına çaput sokan gibi, bir sürü saçma bir sıradışılıkla ün kazanmaya çalışan sanatçılar türemiştir¹⁵⁸.

Modernizm başlangıçtaki amaçlarını ve içtenliğini sonuna kadar koruyabilseydi, yıktığı akademizmin tutuculuğunu sanatın olmazsa olmaz kuralı haline getirmeseydi, belki ne Balthus ne de Freud olacaktı. Robert Hughes'in "The Shock of New" adlı kitabında modernizmin bu şekilde kurumlaşmasını "Avangardist Akademizm" olarak adlandırır. Mantıken olmaması gereken bu şey, modernizm sayesinde gerçekleşmiştir. Bu oluşun bir nedeni de, Duchamp'ın 1910'larda read-made'lerle ilk örneklerini vermesinden bu yana, resim ve heykel arasındaki assemblaj, enstalasyon ve türevleri temsil eden uygulayıcılarının "resim ve heykel öldü" tezini gündemde tutmalarından kaynaklanmıştır. Bu iddianın aksine resim hiçbir zaman ölmemiş ve dünyanın çağdaş sanat müzelerinde baş köşeyi alsa bile, "resim öldü" tezi henüz yok edilememiştir¹⁵⁹.

2.6. Modern Çağ Sonrası Dönem

Tarihi modernizmin doruk noktasına ulaştırdığı sadelik, arılaşma, işlevsellik, tekdüzelik, indirgeme, geometri, şematizm gibi kavram ve sıfatların despotik bir yaklaşımla empoze edilmesine tepki olarak Postmodernizm ortaya çıkmıştır. Modernizmin tekdüzelğe indirgenen akademizmi yıkıldığına göre, her şey serbest ve de ne yaparsanız yapın kabul anlayışı, "neyi, nereden, nasıl alırsan al" yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Oysa, sanatın modernizmden postmodernizme dönüşümünü katı bir inanç sisteminden, inançsızlığa, düzenden kaosa, kuralcılıktan tam bir serbestliğe geçişin ifadesi olarak değerlendirmek doğru değildir. Çünkü sanatsal yaratıcılığın, kendi doğası içinde ne rasyonalizmin adı altındaki bir mutlak olana ne de kaosu belirsizliğine tahammülü vardır¹⁶⁰.

Modernite, 1960'lı yılların sonuna doğru kendi hakimiyetini bütün ülkelerde korurken, 1968 bir dönüm noktası olarak durur. Moderniteye en şiddetli darbeyi vuran

¹⁵⁸ Kemal İskender, "Modernizmin Rasyonalizminden Postmodernizmin Kaosuna...", **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Eylül-Ekim 1999, Sayı:40, s.18-20.

¹⁵⁹ İskender, a.g.m., s.21-23.

¹⁶⁰ İskender, a.g.m., s.24-25.

olaylardan biri ‘toplama kampları’ olur. Adorno, “Auschwitz’den sonra şiir yazmak mümkün müdür?” sorusunu sorduktan sonra moderniteyi bitirir. Batı’nın uygarlaştıkça nasıl barbarlaştığı ortaya çıkınca modernitenin yerini postmodern kavramı alır. Postmodern, hem modern anlamında, hem de modernin kendisini geçmişle ve ötekilerle yeniden bütünleştirmesi anlamına gelir. Bu oluş, geçmişle bağını koparmak yerine yeniden ilişkiye sokmakta kendini belirlemiştir¹⁶¹.

Postmodernizm, edebiyat ve mimarlık alanlarında modernist anlayışların canlılığını yitirilmesiyle gelişmiş ve tamamen yeni bir şeyin olmadığı düşüncesi ile geleceği bilinçli olarak devralmak istemişlerdir. Eski biçimler içinde yeni üslup ve yönelişler izleyerek, biçimleri yaratan işlevlerin değişmesiyle biçimlerin de ortadan kalkması hedeflenmiştir. Postmodern edebiyat alanında Ecco, John Berger, Garcia Marquez, mimarlıkta ise Robert Venturi, Charles Moore, Hans Holbein gibi sanatçılar eserler üretmişlerdir¹⁶².

Postmodern çağın öncülerinden Charles Jencks’e göre “...Postmodernizmin temelde herhangi bir geleneğin yakın geçmişle eklektik bir harmanlanmasıdır: Modernizmin hem sürdürülmesi hem de aşılmasıdır...”¹⁶³. Postmodernizmin kurucularından bir olan Jean-François Lyotard’a göre “deneysellik, yani gerçekçi ve temsili sanatın sunduğu rahatlık ve avuntunun yadsınması, postmodernizmin özüdür”¹⁶⁴. Baudrillard’a göre, “Lyotard tarafından yaygınlaştırılan ancak onun düşüncesinden kaynaklanmayan “postmodern” bir çeşit kandırmaca, bir takıntılı harekettir, hatta bir şaşırtma hareketidir. “Postmodern”; bir hayalet, bir çeşit kamuoyudur”¹⁶⁵. Baudrillard postmodern süreci şöyle tanımlar¹⁶⁶:

¹⁶¹ Akay, **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, s.32.

¹⁶² Ahmet Şişman, **Sanat ve Sanat Kavramlarına Giriş**, Yaz Yayınları, İstanbul, 2006, s.190.

¹⁶³ Kumar, **a.g.e.**, s.130.

¹⁶⁴ Kumar, **a.g.e.**, s.135.

¹⁶⁵ Ali Akay, “Jean Baudrillard: Bireyin Kimliği, Burjuva Olsun, Hümanist Olsun, Aydınlanmadan Gelen Bir Kimlik Değil; Sentez Bir Kimlik”, **Sanat Tarihi: Sıra dışı Bir Disiplin**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.16.

¹⁶⁶ Hasan Bülent Kahraman, “Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İpek Aksüğü Duben-Deniz Şengel (hzt.), Plastik Sanatlar Yayını, Stil Matbaacılık, İstanbul, 1991, s.104.

“Postmodern, artık tanımların tükendiği bir evrenin karakteristiğidir. İşe yarayan tanımlarla oynanan bir oyundur. Olanaksız bir tanımın çevresinde dönüp durur. Bu tanım artık ne sanat tarihinde, ne de biçimler tarihinde bulunabilir. Çünkü olası tüm tarih ve tüm tanımlar sökülmiş ve tahrip edilmişlerdir. Gerçekliğe, artık hiçbir biçime gönderme yapılmamaktadır. Her şey olmuş, yaşanmış ve bitmiştir. Olanakların sonuna varılmıştır. Tanımlar kendilerini parçalamışlardır... Geriye kalan yalnızca parçacıklardır. Yapılacak tek şey bu parçacıklarla oynamaktır. İşte postmodernizm budur...”

2.6.1. Çağdaş Sanat

Çağdaş sanat, modern ve postmodern ile belli ilişkileri olsa da öncülleri, gelişme dinamikleri tamamen özgül bir olgudur. Çağdaş sanat, 1960’larda başlayıp gelişen ‘yeni toplumsal ve siyasal akımlar’la birlikte düşünülmelidir. Savaş sonrası Avrupa’nın bilincinde oluşan kırılmalar, yerleşik siyaset yapma, toplumsal düzen kurma ve birey tanımlama eksenlerini çatlatmıştır. 1960, 1970 ve 1980’lerde her on yılın kendine özgü koşullarında değişim gösteren bu etkileşimler her aşamada bir iç özgüllük sunmuştur. Örneğin, 1960’ların refah toplumu arayışına karşın 1970’ler siyasal dönüşüme tanıklık etmiş ve ekonomik krizlerden etkilenmiş, 1980’ler ise Yeni Sağ’ın yükselişini görmüştür. Ayrıca teknolojik değişim, iletişim araçlarının artan gücü, yeni siyasal güçlerin ortaya çıkışı gibi farklılıklar meydana çıkmıştır. Tüm bu değişim ile birlikte ‘modernist’ siyasetin ve toplumsal yapının da sonuna gelinmiştir. Bu nokta da sanat ise iki ayrı alanda etkinlik göstermiştir: Bir yandan modernizmin görsellik düzeyinde ulaştığı en uç oluşumlar meydana gelmiştir. Diğer yandan ise ‘tavır alan’, gündelik gerçeklikle ve ‘sokak’la bütünleşen bir başka alan da gelişmeye başlamış ve bu alanda gelişen tüm etkinlikler çağdaş sanat olarak tanımlanmıştır. 1960-1980 arasında kendini gösteren çağdaş sanat etkinlikleri “postmodernizm kaynaklı” iken 1990’larda gelişen çağdaş sanat ise, postmoderni aşmış ve özellikle modernizmin kırılma hatlarından hareket ederek bunu sağlayan küreselleşmeden güç almıştır¹⁶⁷. Kısaca 1960’larda başlayıp 1980’lerde yeni biçimsel yönelimlerle gelişen bir harekettir.

¹⁶⁷ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekiler...**, Everest Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2002, s.215-218.

Çağdaş sanat, kendini yeniden yapılandıran bir dünyanın siyasal-kültürel sahnesinde yer alan bir etkinliktir ve 20.yy'ın teknolojik, siyasal, toplumsal ve kültür devrimlerini yansıtan sorunlar ve ideolojilerle doludur. Çağdaş sanatın geleceği biçimlendirmede etkin güçlerden biri olduğu kesinlikle bilinmektedir. Siyasal ve kültürel oyunların bu yüzyılda evrensel boyutlar kazandığı ve sanatçının zaman ve mekan sınırı tanımayan bir çevre içinde üretim yaptığı da bilinen bir gerçektir. Ancak, sanatın uluslararası bir nitelik kazanması onu sanatçıdan koparan bir faktör olmuştur. Çağdaş sanat, geçmişten gelen sanatı benimseyip, eskiyi canlandıran tiyatrolar gibi, kendini durmadan yenilemektedir ve yitip kalıplar ve güçlerin uçurumu karşısında şaşkınlık içindedir. Bilindiği gibi, yeni bulgular sanatı zaman zaman kendi dışında bir şey olmanın sınırına götürmekte ve böylece çağdaş sanat çoğu kez sanat olmayan alanlara sıçramakta, sanata-karşı bir tavır benimsemektedir¹⁶⁸.

Çağdaş sanat, sadece kendini yadsıyarak ve kendi çelişkisini somutlaştırarak var olmaktadır. Sanat bir bütün olarak kendini yok etmeye karar vermediği halde, bu yok edişi gürültülü bir biçimde sahneye koymaktadır. Çağdaş sanatta önemli olan ürün değil, yaşanan süreç olmaktadır. Her şey bir sanattır ya da sanat değildir; aralarında ayırım yapabileceğimiz herhangi bir ölçüt yoktur. Zira bu sanatta tek şey, kendisini var eden öznel yönelmişlik biçimidir: Model, eser, imge, üretim etkinliği, yetkinlik, ustalık ve güzellik kavramları yerinden oynamıştır¹⁶⁹.

Sanat geleneksel tanımıyla bir ürün-yapıt olarak tikel bir sanat eserinde somutlaşırken, bugün sanat hem ürün, hem üretim aracı hem de üretim sürecinin toplamı olan belirsiz bir şeye işaret eder. Geleneksel sanatçı bunların hepsini sanat yapıtında bütünleştirirken, “sanatçı” vurguyu bunlardan birine yapabilir. Günümüzde görülen çeşitliliğin nedeni de budur. Sanatçı artık bütünsel bir ürünün yaratıcısı değil zihinsel veya estetik bir düzenleyicidir. Geleneksel sanat görülmek ve hissedilmek için yapılırken, çağdaş sanat okunmayı ve tekrar okunmayı talep eder¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Harold Rosenberg, “Tedirgin Sanat” I.Bölüm, İpek Aksüğü (çev.), **Sanat Çevresi**, Ocak 1980, Sayı:15, s.15-17.

¹⁶⁹ Farago, **ag.e.**, s.240-242.

¹⁷⁰ Ahmet Feyzi Korur, “Okumak: Günümüz Sanatında Bir Üretim ve Çözümleme Metodu”, **RH+Sanat**, Mayıs 2007, Sayı:40, s.36.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra dünyadaki sanatçıların çalışmalarını bir araya getiren festivaller, bienaller ve sanat fuarları düzenlenir. Bu sanat festivalleri sanatçılara esinlettiği yeni olanaklar, uluslararası bir değer ve buluş olarak benimsenir. Bunlarla ilgili eleştiriler de dünyada yankılar uyandırır ve uluslararası sanatçı gibi uluslararası eleştirmenler yaratılır. Ayrıca sanat yapıtlarının TV ve basın ile dünyaya tanıtılması, sanat ürünü piyasasını genişletir. Yeni modern müzelerde bu ilgiye paralel olarak yaygınlaşır ve sanat yapıtını inceleyen, bunların yaratıldığı ortamları araştıran kurumlar, sanat eleştirmenleri dernekleri kurulur. Bunların yanı sıra sanatçıların bir kısmı da eşsiz zenginliğe kavuşur. Artık sanat yapıtı, yaratıldığı ülke kültürüne göre değil, uluslararası bir değerlendirmeye tabi tutulur¹⁷¹.

20.yy, iki Dünya Savaşı geçirdikten sonra tüketim toplumunun hızla oluşturulduğu bir yüzyıl olmuştur. Bu yüzyıldaki tüketim toplumunun özellikleri sanat ve sanatçıları da etkilemiştir. İngiliz sanatçı Richard Hamilton'un 1956 yılında yayın organlarından kestiği reklam görüntüleriyle oluşturduğu kolağı Pop(ular) Art (Pop Sanat)'ın ilk örneğı olarak kimliklendirilmektedir. Pop Art'ın Amerikalı sanatçısı Andy Warhol ise yığın üretim yapan makine olmak istediğı için bir makine gibi resim üretmiş ve yığinsal olarak üretilen ve tüketilen hazır çorba kutularını, film yıldızlarını, müzik gruplarını ve siyasi önderleri baskı tekniğıyle çoğaltmıştır¹⁷². 20. yy'ın toplumlara ve bireye sağladığı demokrat ve özgür yaşam koşulları, sanatçının duygu ve düşüncelerini istediğı gibi anlatmasına olanak tanımış ve çok farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasını sağlayarak sanat dünyasını zenginleştirmiştir. 20.yy'da çok değişik akımlar, çok değişik düşünce temelleri üzerine oturtulmuş, çok farklı yorumlar izlenmiştir. Bu yüzyılda Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa tablosu kadar ün yapan ve klasik resimler listesine giren yapıt Picasso'nun Guernica'sıdır. Picasso'nun Alman Savaş uçakları tarafından saatlerce bombalanan bir Katalan yerleşimi olan Guernica'daki masum sivil halkın kıyımını anlatan bu tablo, sadece 20.yy'ın değil, sonraki yüzyılda savaş karşıtı birey

¹⁷¹ Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, s.101-103.

¹⁷² **The Art Millennium**, Yirminci Yüzyıl, Boyut Yayın Grubu, 2004, s.82-87.

ve toplumları için bir simge ve başyapıt olmuştur. Picasso'da 20.yy'ın "dev ressamı" olarak anılmaktadır¹⁷³.

Modern çağda insan özgürlüğünü yitirmiş, her özne bir diğerrinin aynısı olmuştur. Herkesin aynı olduğu yerde özne bitmiş yani tükenmiştir. Çağdaş toplumda ise tüm bunları mümkün kılan "Kültür Endüstrisi"dir¹⁷⁴. Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi terimini ilk kullandıklarında, bunu, kültür ve endüstri arasında çelişkili bir bağ gördükleri için yapmışlardır. Adorno ve Horkheimer Aydınlanmanın Diyalektiği adlı eserinde filozoflar, hakim kitle toplumu teorisyenlerini karşılaştırırlar. Bu teorisyenler, kitle kültürü problemlerini, kapitalizm ve ideoloji arasındaki ilişkiyi elit/kitle üstyapı farklılığında görmüşlerdir. Kültürün ticarileşmesi, kitlenin eğitimsizliğinden kaynaklanan basitleşme olarak görülürken sonradan bu, burjuvanın iletişim kaynaklarının kontrolünden kaynaklanan ideolojik manipölasyon olarak görülür. Adorno ve Horkheimer ise, tersine problemi metalaştırma ve yabancılaşma olarak saptamıştır. Kültür terimi artık, sosyal bir grubun paylaşılan derin değerlerinin dışı vurumudur; bu da elit bir tabakanın yüzeysel değeri olan kültür, uygarlığın tam tersidir. Kültür bu bağlamda özgürlüğün hakimi olan sanatın da karşısındadır. Bu, ideolojinin manipölatif bir kullanımı ve propagandası değil; kültürel üretimin metalaştırılmasıdır. Önceden basın ve haber yayıncılığıyla karşımıza çıkan kültürel endüstriler artık müzik, film ve TV sektörlerinin tanımlayıcı etiketleri olarak karşımıza çıkar¹⁷⁵.

Adorno ve Horkheimer, aklın egemen olduğu Aydınlanma içerisinde sanatın ve kültürün rolünü incelerler. Bu konudaki örnekleri şudur: Homeros'un Odysseus'unda sirenlerin hipnotize eden seslerini sanatın modernize içindeki rolü ile eşleştirirler. Odysseus, sirenleri duymak için çok isteklidir. Circe, Odysseus'u bu seslerin hipnotize edeceğini ve adamlarını da ölüme sürükleyeceği konusunda uyarır. Bundan dolayı Odysseus, kürekçilerinin kulaklarını tıkar, kürekçilerine geminin direklerine kollarını

¹⁷³ **The Art Millennium**, Yirminci Yüzyıl, s.89-94.

¹⁷⁴ Besim F. Dellaloğlu, "Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında", **Cogito**, Yaz 2003, Sayı:36, s.22.

¹⁷⁵ Nicolas Garnham, "From Cultural to Creative Industries: An Analysis of the Implications of the "Creative Industries" Approach to Arts and Media Policy Making in the United Kingdom", **International Journal of Cultural Policy**, Vol. 11, No. 1, 2005, s.17-18.

bağlamalarını ve ne kadar bağırsın bağırsın çözmemelerini emreder. Sirenlerin şarkısı ise insanın kendisini amansız mücadeleden kurtarmanın mutluluk getireceğini vaat eder. Sonuçta sirenleri duyduktan sonra mutluluğa ulaşmak için adamlarına yalvarsa da kulakları tıkalı olduğu için duymazlar. Böylece hem kendini hem de adamlarını yok edici sonda kurtarır. Kürekçiler, modern işçiler gibi dikkatleri işlerinden başka bir tarafa kapalıdır, hiçbir neşeli faaliyetleri yoktur ve çalışmaya odaklanırlar. Hayattaki diğer faaliyetlere kulakları tıkalıdır. Adorno ve Horkheimer için Odysseus, modern bir burjuva gibi sirenlerin şarkısını duyabilir ancak çağrılara cevap vermek için çaresizdir. Odysseus iperle bağlı iken burjuva, kendi yarattığı sistemin yani kapitalizmin sınırları ile bağlıdır. Burjuva, içinde eğlenmenin olmadığı bir dünyaya kilitlidir. Eğlence sadece sanatla sınırlıdır. Böyle bir dünyada Adorno ve Horkheimer şu ifadeyle durumu özetler: “Sanat ticari ilişkilerin hakimiyetine girer, standartlaşır, rutinleşir ve mütasyona uğrayarak sonunda sanat endüstriye dönüşür; kültürel endüstriye”¹⁷⁶. Adorno için “Kültür endüstrisi, yaptığı sürekli vaadleri çoğaltanları devamlı aldatmaktadır. Oyunlarla, sahne düzenlemeleriyle hazzı, sonsuz bir biçimde ertelemektedir. Oynanan oyunun tek içeriği olan vaad ise, aldatıcıdır: Oyunun ispat edildiği tek şey, hakiki mutluluğa hiçbir zaman varılamayacak oluşudur”¹⁷⁷.

Kültür endüstrisi, tüketicileri kendine benzetir ve tüketici özne değil, nesnedir. Kültürel varlıkları tamamen mala dönüştüren kültür endüstrisi, ne mutlu bir hayatın, ne de ahlaki bir sorumluluğa götüren yeni bir hayatın rehberidir. İnsanları bağımlılaştıran, köleleştiren ve mutluluktan uzaklaştıran kültür endüstrisi, aldatıcı bir memnuniyet duygusuyla refah havası yaratmaktadır. Asıl etkisini aydınlanma karşıtlığında gösterir ki, teknik egemenlik olarak aydınlanma, kitleleri aldatma haline gelir ve bilinci zincire vurma yöntemine dönüşür. Bu da bağımsız bireylerin gelişimi için bir engel teşkil eder¹⁷⁸. Adorno “Günümüzde kültür herşeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo, dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir. Siyasal karşıtlıkların estetik ifadeleri bile bu çelikten ritme uymakta

¹⁷⁶ Michael Dutton, “From Culture Industry to Mao Industry: A Greek Tragedy”, **Boundary2**, Summer 2005, Vol. 32, No. 2, s.152-153.

¹⁷⁷ Martin Jay, **Adorno**, Ünsal Oskay (çev.), Der Yayınları, İstanbul, 2001, s.166.

¹⁷⁸ Theodor W. Adorno, “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Bülent O. Doğan (çev.), **Cogito**, Yaz 2008, Sayı:36, s.76-83.

birleşir” demektir¹⁷⁹. Kültür endüstrisinin ürünleri metaya dönüşen sanat ürünleri değil, pazarda satılmak için üretilen uydurma şeylerdir. Kültür  r nleri gerçek bir gereksinimin karşılanması için değil, değişim için imal edilmi lerdir¹⁸⁰. Kültür endüstrisi, kendiliğinden olmayan bir kültür üretirken sanat,  zerliğinden vazgeçerek tüketim ürünleri içinde yerini almış, tüketici olan birey ise, artık sahte birey haline gelmiştir.

Kültür endüstrisi muhalif ve eleştirel olanı bastırır ve muhalif olanı sistemin içine alarak ehlile tirir. Kültür, artık eğlence sektörünün içinde kendini var eder. Toplumda eğlenceye dahil olmak, hiçbir şeyi düşünmeden, sorgulamadan hatta ele tirmeden yaşamak anlamına gelir. “Eğlenmek, hemfikir olmaktır.” Endüstriyel kültürün ilkesi, hem tüm tüketici ihtiyaçlarının kültür endüstrisi tarafından giderileceğini göstermek, hem de insanın hep bir tüketici, sadece kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını düzenlemektir. Kültür endüstrisi, bunu tüketiciye doyum olarak yutturur ve tüketicinin zihnine kendine sunulan ile yetinmesini  ğretir. Kültür endüstrisi gündelik yaşamdan ka ı ı vaad eder. Eğlence, kendini eğlence içinde unutmak isteyenleri daha da artırır. Zincirlerinden bo almı  eğlence, hem sanatın karşıtı hem de sanatı öven aşırı bir   tur. “Günümüzde kültür ile eğlencenin kaynaşması yalnızca kültürün al altılmasıyla değil, eğlencenin zorla entelekt elle tirilmesiyle de gerçekleşir”¹⁸¹. Adorno, “ nsanlar, ancak üretime karşı durarak, bu düzenin içinde büsbütün erimeyi reddederek insana daha yakı an bir dünyanın doğmasını sağlayabilir” sözleri onun sistemin dışında olu unu gösterir ki, bu sözlerin günümüzdeki karşılığı küreselleşme karşıtı hareketlerin çıkış noktalarından sayılabilir¹⁸².

Amerika, kültür endüstrisi içerisinde imaj yaratımını 1950’lerden bu yana sürdürmektedir. İmaj yaratımında Amerikan kültür endüstrisinin yeni bir kültürel yapılanmaya geçisi için cinsiyet kavramıyla erkek modernist yazarların pazarlanabileceğini tartışmaktadır. Lloyd Smith, Amerikan kültür endüstrisinin bayalığı

¹⁷⁹ Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi**, Nihat  nler ( ev.), İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2007, s.47.

¹⁸⁰ Jay, **a.g.e.**, s.167.

¹⁸¹ Adorno, **a.g.e.**, s.75-77.

¹⁸² Semih G m  , “Gerçekliği Yaratan Edebiyat”, **Radikal Kitap Eki**, 11 Nisan 2008, s.4.

yarattığını dile getirir, gösteri ve simülasyon dünyasında küreselleşen güçlerle ilgili sosyal ve politik açıdan dile getirilemeyenlerin estetik açıdan kaydedilebileceğini vurgular. Catherine Belsey'in vurguladığı 'kültür ile gerçeklik arasındaki uçurum' 18.yy'dan günümüze Amerikan kültür endüstrisinde imaj yaratımının gelişimi ve estetik bir kültürel forma dönüşmesini sağlamıştır¹⁸³. Adorno, modernizmi pazarın karşısına; Avrupa'yı Amerika'nın karşısına; yenilikçilerin deneyselçiliğini genel anlaşımanın yerine koyan bir seri ikili yaratır. Adorno, Amerikan kültür sanayisini eleştirerek, hem Avrupa merkezli hem de cinsel kökenli sanat anlayışını ortaya koyar. Adorno'nun modernist bir erkek kuralını değerlendirmesi kitle pazarının dışı olarak kavranmasına sıkı sıkıya bağlıdır. Odak noktasını görsel kültür ve yayından cinselliğe kaydıran Amerikan edebiyat piyasasında erkeksi modernist gündem ve onun faaliyetleri, savaş sonrası denizler ötesi bir özellik kazanır¹⁸⁴.

Kültür endüstrisinde karşılaştırılmalı değerlendirme yapmanın en genel yolu 'kültürel haritalandırma' oluşturmaktır. Grogan ve Mercer (1995) kültürel haritalandırmayı kültürel olanaklar için geliştirilen talepleri ölçmede kullanılan teknik olarak tanımlarlar. Kültürel haritalandırma, insanların yaşadıkları yerleri ve kültürlerini nasıl algıladıklarını anlamak için iyi bir yöntemdir. Bu yöntem, kültürel değerlendirme veya denetlemedir. Bu da toplumun profilini çıkarma, saha araştırmaları, röportajlar, gruplar oluşturma, etnik görüntü çıkarma yolları ile olur. Bu stratejik planlama ve pazarlama, kültür üreticisini ve tüketicisinin ortak bir noktada buluşabilmesini sağlar¹⁸⁵.

20. yy'a kadar sanatçıların inançları ve bağlılık duyguları, onlara huzur sağlamasına rağmen, 20. yy'daki iki acımasız savaş, tüketimin artması, insanların beğeni ve görüşleriyle oynanması gibi sonuçlarla insanlar, maddi şeylerin tutsağı olmuştur, kendine ve yaşadığı topluma yabancılaşmıştır. Kişiler tek başına kalmış, inançları yıkılmış, para ve çeşitli gereksinimleri için endüstrinin yoğun olduğu kentlere yerleşmişler. Endüstri yaşamı, insanların iç dünyasını etkileyerek, kullandıkları

¹⁸³ Hadjiafxendi-Rapatzikou, "The Amerikan Culture-Industry of İmage-Making; Part III", s.174-176.

¹⁸⁴ Kyriaki Hadjiafxendi-Tatiani Rapatzikou, "The Amerikan Culture-Industry of İmage-Making; Part II", **European Journal of American Culture**, Vol. 24, No. 2, 2005, s.87-88.

¹⁸⁵ Jennifer Radbourne, "Full House Theory: A New Theory for Assessing Demand for Arts Centers", **Journal of Arts Management, Law&Society**, January 2001, Vol. 30, Issue 4, s.255-256.

makineleler gibi duygusuzlaştırmaya başlamıştır. Endüstrinin gelişimiyle insan, çevresinden uzaklaşmış ve toplum dışına itilmiştir. Bu duygu giderek sanatsal yaşamda da etkin olmaya başlamıştır. Tabi ki, sanatın özü olan insan, bu yabancılaşma karşısında oluşturduğu sanat, sanata aykırı ve ona düşman bir anlayış haline gelmiştir. Endüstrinin robotlaştırdığı insanlarda psikolojik sorunlar baş göstermiş, bu da kitle bilincinin oluşmasını sağlamıştır. 20. yy'da bilinçaltının keşfi, hem toplum açısından hem de o dönemin sanatını açıklamak yönünden çok önemli olmuştur. Bireyin içine kapanması ile birlikte sanatçılarda da uygarlıktan kaçış eğilimleri görülmüştür. Sanatçı için doğanın optik görüntüsü yerine, sanatçının yaratacağı psikolojik görüntü önemli olmaya başlamıştır. Endüstrinin elektronikleşmesiyle bireylerin iç huzursuzluğu ve gerilimleri daha çok artmıştır¹⁸⁶.

Bu toplumsal değişim içinde insan, teknolojik makinenin bir parçası olmuş; düşünmekten ve özgürce karar vermekten uzaklaşan insan, pasifleşen, robotlaşan, yabancılaşan ve en sonunda da bunalımlı bir insan haline dönüşmüştür. Nükleer ve termo-nükleer silah endüstrisinin hızla gelişimi ve nükleer kazaların artması ve bunlardan kaynaklanan hava ve çevre kirliliği, AIDS gibi insan hayatını tehdit eden virüsler bu çağın en somut örnekleridir. Erich Fromm'un "Çağımız insanı için büyük tehlike ne komünizm ne de faşizmdir. Dev adımlarla yaklaşan tehlike, tamamen mekanikleşen teknolojik toplumdur" sözü bunu açıkça doğrulamaktadır¹⁸⁷. Bu gelişmeler esnasında özel yaşam alanları daralan, sessizleşen, yabancılaşan insanın mutlu ve refah içinde olması beklenemez.

Doğal çevrenin hızla kirlendiği, tüm kaynakların azaldığı, insanın insanı sömürdüğü ve birbirleriyle savaştığı ve bunun sonucunda tükenmişlik duygusuyla insanın içine düştüğü durumda sanatın mutluluk mu yoksa hayal kırıklığı mı getireceği tartışılır bir konu haline gelmiştir.

¹⁸⁶ Ersoy, **a.g.e.**, s.122-124.

¹⁸⁷ İbrahim Armağan, "Teknolojik Toplumlarda Yabancılaşma ve Sanat", **Çağdaş Teknoloji ve Sanat** Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara, (tarih yok), s.39-40.

İşte bu noktada sanatın işlevi önem kazanmaktadır: Sanat, insani duyguları geliştirir, tarihe ışık tutar, insani yaşamı anlamlı kılar, insanı çevresiyle ve toplumla bütünleştirir, teknolojik gelişmeler karşısında insanın ruhsal rahatlamasını sağlar ve insanları eğlendirir, düşündürür ve bilinçlendirir, insanın kendini ve başkalarını tanıması sağlar ve de toplumsal dengeyi oluşturması açısından da barış aracıdır¹⁸⁸.

Endüstri çağı, pusulanın, barutun ve matbaanın keşfiyle dünyayı değiştirirken, “Nükleer Çağ”, bilgisayarın, elektronik haberleşmenin ve nükleer gücün icadıyla tüm dünyayı etkileyerek, uluslararası uygarlık eşitsizliğini tamamen arttırmıştır. Asıl sorun, teknolojinin insan yaşamına ve sanatsal düzene sunacağı hizmetle alakalıdır.

Teknoloji, sanatın ulaşılabilirliğini arttırmakla birlikte, sanat ürününün algılama biçimini de değiştirir. Görüntünün dondurulabildiği, sesi veya görsel bir bölümü tekrar izleyebildiği, televizyon reklamlarında dramatik bir anlatıyı 30 saniye içinde aktarmak, algının hemen harekete geçirilmesi gibi teknolojik yenilikler sanat dünyasını dönüştürür. Bu değişimde “yüksek sanatlar”ın, geleneksel sanatlardan daha erken dönüştüğü görülür. Avrupa yüksek sanatların başlıca merkezi olmaktan çıkıp Paris’in yerini New York alır. Görsel sanatların merkezi olan New York, yaşayan sanatçılara ait eserlerin fiyatlarının en yüksek olduğu bir sanat piyasası haline gelir. Avrupa’dan uzaklaşma mimaride daha açık görülür. İki dünya savaşı arasında mimarideki modern hareket yavaşlarken, II. Dünya Savaşı sonrası “uluslararası stil” ABD’de gerçekleşir. ABD, 1970’lerden itibaren bütün dünyayı saran bir Amerikan oteller ağı ile seyahat eden işadamları ve zengin turistler için özel bir dream-palace biçimini ihraç eder. Bu yapıların içinde ağaçları, bitkileri ve fıskiyeleleri olan merkezi bir bahçe veya sera, şeffaf asansörler, geniş camlar ve teatral bir aydınlatma ile tanımlanabilir¹⁸⁹.

Modern mimarinin gelişimi ağır olmasına rağmen, 20.yy mimarisi yeni veya eski, üslup ve süsleme endişesinden kurtularak hep yeni üslupları yaratmıştır. “Güzel sanat” olarak mimari kurama bağlanmak yerine bir binanın işlevselliğini ele almayı tercih etmişlerdir. Bu gelişim, dünyanın değişik yerlerinde benimsenmiş olsa da

¹⁸⁸ Armağan, a.g.m., s.48.

¹⁸⁹ Hobsbawm, a.g.e., s.573-574.

özellikle geçmişin geleneksel ağırlığına sahip olmayan ABD’de yaşanmıştır. Geleneksel örnekten tamamen farklı olarak, iç mekanın gereksinimlerine imkan sağlayan evler ve gökdelenler yapılmıştır. Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright, bir evin dışının değil, odalarının önemli olduğunu “eğer ev rahatsa, içi iyi örgütlenmişse ve sahibinin de gereksinimlerine karşılık verebiliyorsa, dıştan da hoş bir görünümü olacaktı” sözleriyle belirtir¹⁹⁰.

Endüstri toplumunun mimarisi, çağın ailesi için, bir araya getirilmiş fakat birbirinden ayrı bölmeli, üst üste konut kompleksleri yapma görevini üstlenmiştir. Bu geometrik konutlar, endüstri kentinin ve yoğun iş yaşamının gereğinden doğan ve yalnız gördüğü işleve cevap vermiştir. Mimarının rasyonelleşmesine rağmen, resim ve heykel rasyonellikten uzaklaşmıştır. Yeni konutlar, birbirini tanımayan insanları bir araya getirmiş ve bazı ruhsal hastalıkların nedeni olmuştur. Resim ve heykel ise bilinçaltını anlatmayı seçerek insanın sorunlarını dile getirmiştir¹⁹¹.

Endüstri, kendi gereksinimlerine uygun bir kent oluşturmuş, bu kentte yeni bir birey ve toplum yaratmıştır. Bu toplumda bireyin yaşamı daima dışa bağımlıyken, tüm alanlara ait haberler günü gününe hatta saati saatine medya aracılığıyla ona ulaştırılmaktaydı. Yani birey büyük bir gürültü içindeydi. İnsanın yarattığı bu endüstriyel düzen hızla geliştikçe, yaratanını kendine köle ederek robot haline getirmiş ve baskı altına alarak sorunlu bir dünya yaratmıştır. Bu durumda insan, kendi dünyasından kopmuş, huzuru elinden alınmış, sonunda endişeli bir hale gelmiştir. Fakat kendi hayatını yaşama isteği, kendi içine dönme arzusu, insanın bilinçaltında toplanmış ve bu bilinçaltı, bireyin yeni sığınağı olmuştur. İşte bilinçaltı dünyasının keşfi, Freud’un aklına birey’in bu kendine dönme gereksinimini duyduğu anda gelmiştir. İnsan, kendi bulduğu psikanaliz yoluyla bilinçaltı denilen yeni bir evreni araştırmıştır. Sanatçı da endüstriyel ortamda kaybettiği huzurunu, bu keşfettiği iç dünyasında bulmaya çalışmıştır¹⁹².

¹⁹⁰ Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s.442-445.

¹⁹¹ Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, s.64-65.

¹⁹² Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, s.58-61.

1960'lı yıllardan sonraki sanat, birbirinden farklı olsa da çağdaş sanat tarihinin kendine özgü dönemlerinden biridir. 1960-70 arası Amerika'nın savaş sonrası hiperendüstrisini kurduğu ve zenginleştiği kadar sanata yatırım yaptığı, dolayısıyla sanat pazarını Paris ve Londra'dan kendisine çektiği yıllardır. Bu dönemde, İngiltere'de Pop Sanat, Fransa'da Nouveau Realisme Avrupa'da filizlenmeye başlamıştır. Pop Sanat'ın tüketim toplumunu değerlendiren bakış açısı, seyircinin katılım sorunu, nesnel yaklaşımlar, dış çevre bilinci, sanatçının kimliğini silme kaygısı ve Kavramsal Sanat'ın düşünceyi öne çıkaran tavrı gibi özellikler 1960'tan sonraki çağdaş sanat ortamında belirmiştir¹⁹³.

Tüketim toplumunun doğuşu, savaş sonrası yeni bir kuşağın toplumsal sahnede yerini alması, insan bilimlerindeki ilerlemelerin düşünce ve sanat olayları üstündeki etkileri, 1960'lı yılların sanat tarihini değiştirmiştir. Avrupa'da olduğu kadar, Amerika'da da sanatı, resim ve heykel gibi geleneksel alanın dışına çıkarmak için sanat akımları ortaya çıkmıştır. Geleneksel estetik kategorilerinin sosyal değişimleri anlamlandırmaya elverişli olmadığı, barışın ve bilginin paylaşılmasında yeni beklentileri dile getirmekte yetersiz kaldığı ileri sürülmüştür. Tabular yıkılırken sanat, psikanaliz ve sosyolojinin etkisiyle yeni alanlara açılmıştır. Sanatçı, anlatım yollarını yeni sınırlara taşıyarak bazen kendi bedeni üstünde de çalışma alanı bulmuştur ve çerçevesinden kurtulup özgürleşen bir tuval, sanatın yeni yöneliminde bir eleştiri aracı haline gelmiştir¹⁹⁴.

1960-1970'li yıllarda sanatta, hem kendi toplumunun ve yaşadığı dünyanın değerlerini sorgulamak hem de geçmiş sanatın sınırlamalarının bilincinde olmak sorumluluğu sanat içinde bir arada gelişmiştir. Bu sanat anlayışının ilki, güzel ve anlamlı sanat yapıtları yaratmaya çalışanlara Matisse geleneği adı verilirken, ikincisine sanatı sorguya çektiği için Duchamp geleneği denmiştir¹⁹⁵.

¹⁹³ Semra Germaner, **1960 Sonrasında Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1977, s.7-8.

¹⁹⁴ Özkan Eroğlu, **Sanatın Tarihi**, Kolaj Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 2007, s.403.

¹⁹⁵ Lynton, **a.g.e.**, s.309.

İnanç alanını kırmak için 1960'lı yıllarda sanat çevrelerinde sayıları artan birçok örnek girişim görebiliriz. Bunların bazıları, “sanatçı boku” konserveleri ile içine yerleştirilmiş nesnelerle sanat yapıtlarına dönüşen büyüklü kutularla ya da üzerine imza atıp sanat yapıtına dönüştürdüğü insan bedenleriyle Manzoni'nin veya üzerine “tek örnek” yazıp sergilediği karton parçası, üzerinde “45cm. uzunlukta tuval” yazısının bulunduğu bir tuvalle Ben'in girişimleridir. Bunun nedeni, sanat eylemine Duchamp'dan bu yana sanat geleneğine bağlanan bir kışkırtma niyeti veya alay amacı yüklemeleridir. Sanata, sanatın kendi kuralları içinde karşı çıkarak bu girişimleri gerçekleştirenler hem bu düzeni sürdürme biçimlerini tartışmaya açmakta hem de bu düzeni temellendiren inancı gündeme getirmektedirler¹⁹⁶.

Nicolas Bourriaud' göre, “çağdaş sanat eseri artık aşılması gereken bir uzam gibi görülemez. Çağdaş sanat eseri artık sınanması gereken bir zaman, sınırsız tartışmaya yönelik bir açılım olarak kendini göstermektedir”¹⁹⁷.

2.6.1.1. 1960'ların Sanat Akımları

İkinci Dünya Savaşından sonra Batı sanat ortamına hakim olan “Soyut Dışavurumculuk” akımı, bilinçaltını ortaya çıkaran ve özgürleştiren eserler meydana getirmiştir. Bu dönemlerde İngiltere ve ABD'de çok sayıda genç sanatçı, savaş sonrasının düş kırıklıklarını benimseyen bu tutumunu dikkate almayarak ve lirik bir soyutlama hegemonyasına başkaldırarak, 1961-62'de Pop Art (Pop Sanat) adıyla yeni bir akım başlatmışlardır. Sanatta günlük yaşama dönüş isteği bu sanatçıları çok ilgilendirmiş ve TV, reklam, çizgi film, sinema v.b. kitle iletişim araçlarının klişe ve imgelerini kullanmaya karar vermişlerdir. Andy Warhol, 1962-63 yıllarında gerçekleştirdiği ve o yıllarda Amerikan halk kültürünün en belirgin simgeleri olan Brillo ve Campbell marka çorba kutuları, Coca Cola şişeleri ve Marilyn Monroe serileriyle gündelik yaşamı ve tüketim toplumunu yansıtan konuları işlemiştir¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları**, Necmettin Kamil Sevil (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.226-267.

¹⁹⁷ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, Saadet Özen (çev.), Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.23.

¹⁹⁸ Germaner, **1960 Sonrasında Sanat**, s.9-15.

O dönemin en ünlüleri Richard Hamilton ve David Hochney olan İngiliz sanatçılar, esin kaynaklarını gerçeklikten alarak “Pop Art” diye nitelenecek anlayışı getirmişlerdir. Pop-art, bu anlayışa ışık tutan Richard Hamilton tarafından “popüler”, “gelip geçici”, “kitle ürünü”, “ucuz”, “seksi”, “göz boyayıcı” bir sanat olarak tanımlanmıştır. Pop-art, genç, kente özgü, işçi sınıfına yönelik, kendini çizgi romanlarda bulan, şarkılarla, frapan giyim tarzıyla, cinselliğini yaşama biçimi ile kendini tanımlayan bir karşı kültürdür.¹⁹⁹ İleri kapitalist ve tüketim toplumunun tüm göstergelerini ele alan Pop Sanat, sanat için fazla kafa yormadan, kendisini eğlendiren ve şaşırtan bir kitle için uygundu. Bu sanat, reklam dünyasının imgelerini, gündelik kullanım nesnelerini, kitlesel idolleri, araba parçalarını ve artıkları sanat sahnesine çıkararak bu dünyanın silahlarını kullanmıştır. Sanat ve medya, sanatçı ve kitle arasındaki sınırların giderileceği ve artık gerçeğin üretilmiş modellerden üretilebileceği yani taklidin taklidi-simulacra bir döneme girilmiştir²⁰⁰.

1960’lı yılların sonuna doğru ABD’de ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik, temel çizgilerini ve teknik yöntemlerini Pop-Art’tan almıştır, ancak pop-art kadar pırıltılı olmamıştır. John Salt, Malcom Morley, Chuck Close, Don Eddy, Alman sanatçı Konrad Klapheck, İtalyan sanatçı Domenico Gnoli ve gerçek insan boyutunda heykel yapan Duane Hanson, John Andre gibi sanatçılar, bu üslupta çalışmalar yapmışlardır.²⁰¹ Yeni Gerçekçilik akımı, Pop Sanat gibi çağdaş dünyayı önemsemiş ve onu yaratıcı eylemin içine koyarak tüm etkinlikleri varoluşla ilgili olmuştur. Dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden yararlanma, yaşanan an’ı sahiplenme, günlük yaşantının şiirselliği yeni gerçekçi sanatçıların başlıca konuları olmuştur. Bundan böyle bir resim veya bir heykelden bahsetmek zorlaşmış, çünkü dünyanın betimlenmesi değil, dünyanın kendisi sanatçının özgür bir alanı haline gelmiştir²⁰². Yeni Gerçekçilik, karşı sanat tavırlarının başlangıcı olmuş, Kavramsal sanat ve Process-Art’ın öncülüğünü yapmıştır.

¹⁹⁹ Eroğlu, **a.g.e.**, s.398-399.

²⁰⁰ Canan Beykal, “Sanat Ölüyor mu?”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:76, s. 108.

²⁰¹ Şişman, **a.g.e.**, s.188.

²⁰² Germaner, **1960 Sonrasında Sanat**, s.19.

20. yy'dan beri sanatçılar, toplumda etkin olmaya ve seyirciyle doğrudan ilişki kurmaya yönelmişlerdir. Happening, “sanat ve yaşam” arasında bir iletişim araştırmasının sonucunda ortaya çıkmıştır. Happening, sanatçı özgürlüğünün güçlü bir şekilde doğrulanmasıdır; sanatçının sanat pazarı tarafından kullanılmasını reddetmesi ve yitirilmiş geleneksel değerleri geri alışıdır; Dada'nın ve Marcel Duchamp'ın alaycı boyutunun yeniden canlanmasıdır. Happening'de sanat, yaşam ve yaşanan an ile sıkı ilişki halinde kendiliğinden gelişir. 1960'lı yılların sonunda Happening'den esinlenen iki eğilim ortaya çıkmıştır: Bunlardan biri Vücut Sanatı (Body Art), diğeri ise içerisinde küçük anlatım parçalarına da yer veren Action-Performance'dir. Sözcük anlamı, “Sanat Yemek” olan ancak bu anlamla alakası olmayan Eat Art ise, sanatın geleneksel değerlerini yıkmak ve bundan zevk almak anlayışını önemseyen bir eğilim olmuştur.²⁰³

Endüstri toplumuna yeni bir sembol dünyası getiren Op-Art (Optik Sanat), “geç resimsel” anlayışa tepki olarak Avrupa'da ortaya çıkmış, tuvalden hareket ederek peş peşe pek çok sınırları aşmış ve uygulamalı sanat türlerinin dallarına nüfuz ederek toplumun günlük hayatına mal olmuştur. Bu akımın ünlü temsilcisi Vasarely'in ulaştığı başarı, Op-Art akımının gerçek bir üslup niteliğine ulaşmış olmasında aranmalıdır.²⁰⁴ Op-Art'ın hareket etkisini göz aldatmasıyla sağlayan Kinetik Sanat, motorlar, elektronik, dönüşümlü ve titreşimli hareketlerden yararlanarak yani mekanik aygıtlarla kompozisyona gerçek hareketi koyar. Hem Op-Art hem de Kinetik sanat, izleyicinin görsel algılamalarına yönelir ve sanatçı yaratıcı bir role sahiptir²⁰⁵.

Lirik soyutlamanın etkisini yitirmeye başlaması ve Pop Sanat'ın Soyut Dışavurumcu akıma karşı gösterdiği sert tepki sonucu kimi sanatçılar, yeni bir tür soyutlama arayışına girmişler ve geç resimsel soyutlama akımı doğmuştur. Böylece Minimal Sanat, özellikle üç boyutlu bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. 1959-60 yıllar arasında gerçekleştirdiği “Siyah Resimler” serisi ile Stella, Minimal Sanat'ın en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Land Art (Arazi Sanatı) ise 1960'lı yılların sonunda ABD'de gelişmiş ve 1970'li yıllarda Avrupa'ya dağılmıştır. Land Art, çağdaş

²⁰³ Germaner, **1960 Sonrasında Sanat**, s.22-24.

²⁰⁴ Bülent Özer, **a.g.e.**, s.171-172.

²⁰⁵ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4**, “Yeni Sanat Akımları”, Görsel Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1983, s.720-721.

sanatın “Non-Art” ya da “Anti-Form” hareketleri içinde yer almış ve sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen sanat pazarına karşı çıkmış ve de galeri, müzelerin dışında etkinlik göstermiştir. Bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilenmiştir.²⁰⁶ Modernizm tartışmalarının yoğun olduğu 1960’lı yıllarda doğaya açılan bazı sanatçıların yaptıkları çalışmalar çevresel sanatın öncüsü olan arazi sanatının temellerini atmışlardır. Sanatçılar geleneksel olarak doğayı betimlememişlerdir, yapıtlarını doğa ile birlikte doğanın içinde uygulayıp sergilemişlerdir. Doğa hem sanat nesnesi hem de sanat galerisi haline gelmiştir. Çevresel sanat, insan ile doğa uzlaşması olmuş ve bu uzlaşma modernizmin yarattığı egemen sistemin günlük siyasetine de bir eleştiri olarak ortaya çıkmıştır²⁰⁷.

2.6.1.2. Post Modern Tepki

1960’lı yılların sonunda sanat dünyasını sarsan Conceptual Art (Kavramsal Sanat), ABD’de uç noktalarda yer alan muhalif bir atmosferde doğar. Bu muhalif harekette, yaratıcı yetenekleri yokettiği için toplumsal düzen suçlanır, pazar ekonomisi eleştirilir ve çıkar düşüncesi lanetlenir. Kendisini, çevresini ve yaşamını sorgulayan ve teknolojiye boyun eğmeyen kavramsal sanatçılar, geleneksel sanatı geliştiren avangard bir akımın öncüleri olurlar ve görüşlerini çağdaş düşünce ile temellendirirler.²⁰⁸ 1966 yılında New York’ta ilk kavramsal sanat sergisi, Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Bari ve Douglas Huebler’i bir araya getirmiştir. Bu sergide fotoğrafı ve sözlük tanımı ile bir sandalye, galerinin duvarlarında kelimeler, uçaktan çekilmiş bir dizi fotoğraf yer almıştır. Burada amaç, izleyiciyi sanatın oluşumuna katmak için her türlü üretim sürecini göstermektir²⁰⁹. Kavramlar ve analizler öneren seyirlik bir yapıt sunmayan kavramsal sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya ve düşünerek tamamlamay çağırırlar.

1960-70 yıllarda kömür, içyağı, çelik, keçe, ot, süt... v.b. çeşitli malzemeleri kullanan Process-Art (Süreç Sanatı), yapıtın oluşum sürecini göstererek, malzemenin

²⁰⁶ Germaner, **1960 Sonrasında Sanat**, s.35-44.

²⁰⁷ Emre Zeytinoğlu, “Yeni bir Söylem Dili: Çevrede Li f Sanatı”, **RH+Sanart**, Eylül 2007, Sayı:43, s.47-48.

²⁰⁸ Farago, **a.g.e.**, s.262-263.

²⁰⁹ Eroğlu, **a.g.e.**, s.405.

organik, canlı yönünü vurgulamıştır. Bu sanat, zamanın akıcılığını duyarlı kılmak, bir dönüşümü, bir süreci akla getirir²¹⁰. Mail Art, sanatın paylaşımcı, özgürlükçü ve iletişim aracı olmasından yana tavır alarak sanatın tüketilmesine karşı çıkar ve galeri baskısından sanatı arındırır. İnternetin olmadığı yıllarda Fluxus ve New York Correspondence School gibi avangard gruplar sayesinde yaygınlaşan Posta Sanatı, günümüzde global dünyanın en renkli, hiçbir ticari beklentisi olmayan, herkesin katılabileceği demokratik bir sanat hareketidir²¹¹.

1964 yılı sonrasında en önemli ögesi vücudun kullanımı olan Body-Art (Vücut Sanatı) ortaya çıkar ve bu sanat 1970’li yıllardan sonra “Performance” sanatının içinde erimeye başlar. Body-Art ile sanatçının vücudu doğrudan ortaya konur veya vücudun fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır. Sonuçta, bu eylem, kavramsal sanatın seyirci üzerindeki etkisine benzer. Vücudun kullanılışında çoğu umutsuz şeyler, bir duygunun en zor hali, son aşaması anlatılır, amaç, seyirciyi savunmaya çekildiği ilgisizlik ortamından kopartmaktır. 1961’de ortaya çıkan Fluxus (çokluk) ise, Eylül 1962’de Wiesbaden, Stadtische Museum’da gerçekleşen ilk Fluxus konseriyle başlamıştır. Bu amaçla Viyana’dan getirilen beş keman virtüözü yaşamlarına da hiç keman çalmamış kişilerdir ve üç saatlik konser boyunca anti-keman bir müzik kompoze etmişlerdir. G. Maciunas konuyla ilgili bildirinde dünyayı burjuva yaşamından temizlemek istediğini, “sanat karşıtlığı gerçeğinin” herkes tarafından sezilmesini ve devrimlerin, toplumsal, politik ve kültürel yapıların eylemlerinin ortak olmalarını belirtir. Bunların yanı sıra, kelime anlamı “tamamlama” olan Performance (Performans); sanat yapıtının, özel bir çaba gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamındadır. Performans bir an için varolur, performans sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür. Sanatsal kategorilerin çeşitlilik kazandığı çağdaş sanatın bir bölümünde, sanatçının işlevinde ve sanat izleyicisinin konumunda değişiklikler olmuştur. Klein, Manzoni, Beuys, Haacke, Mario Merz gibi sanatçılar ne sadece estetik ne de sadece kavramsal olan bir yaklaşımı paylaşırlar, çünkü onlar sanatsal deneyimlerini belli bir dünya görüşüyle bütünleşmiş öz varlıklarının akışı içinde değerlendirirler ve onların araştırmaları, insan ve çevre arasındaki temel ve

²¹⁰ Germaner, **1960 Sonrasında Sanat**, s.53.

²¹¹ Şinasi Güneş, “Mail Art”, www.ebenzin.com/sayi1/5.asp (28 Nisan 2008).

yaşamsal ilişkiler üzerindedir. Bu yaklaşım 1970’li yılların önemli özelliklerinden birini oluşturmuştur²¹².

1960’lı yıllarda ABD ve Avrupa’da Fluxus’un gelişimiyle Video Sanatı ortaya çıkmış ve video sanatçıları öncelikle bir birlik oluşturarak sanat izleyicisine aracı kullanmadan kendi olanaklarıyla ulaşmayı tercih etmişlerdir. Öncelikle kendilerini sanat dünyasına duyurmak için gerilla tekniklerine başvursalar da daha yumuşak bir anarşik söylem benimseyerek daha geniş bir sanatçı izleyicisine ulaşmışlardır. İkincisi, kullanılan teknoloji eserle izleyici arasındaki mesafeyi kısaltan, interaktif (etkileşimli) özellik içererek izleyiciyi gösterinin parçası kılan bir yöntem belirlemiştir. Üçüncüsü, tüketimi özendirmek için ucuza mal edilen yeni teknoloji kolay edinilebilmiştir. Dördüncüsü ise, bu “ucuz”luk yapıtlara da yansımıştır. Aletlerin gelişmesiyle birlikte görüntünün kalitesi de artınca kurumlar konuya el atarak video sanatı da otuz yıl sonra müzelere yerleşip sanat tarihine mal olmuştur²¹³.

1960’lı yıllara kadar hiçbir zaman çoğaltma aracının kendisini örnek almayan sanat, gerçeğin fotoğrafik kopyasını yapmayı amaç edinen Hiperrealizm (Foto Gerçekçilik)’in doğuşuyla bu boşluğu doldurmuştur. Böylece bazı genç sanatçıların fotoğrafın görsel mesajı üzerinde yoğunlaştığı görülür. Hiperrealistlerin çoğu kendi çekmedikleri fotoğrafları kullanırlar, çünkü her tür kişisel ve duygusallık belirtisinden kaçmak isterler. Fotoğrafın nesnel bir yaklaşımla ele alınışı, duygusuz fırça sürüşleri, fotoğraf kullanımıyla -boya püskürtülerek- sağlanan renkler, reklam fotoğraflarının ve sinema ekranının etkisiyle ortaya çıkmış büyük görüntüler, hiperrealist resimlerin başlıca özellikleri olmuştur²¹⁴.

Şu ana kadar gördüğümüz her sanat akımı, sanat nesnesini yeniden biçimlendirerek sanata yeni bir tanım getirmişlerdir ve dogmatik kriterlere karşı çıkmışlardır. Ayrıca sanat yapıtlarını olumsuz etkileyen, sanat politikalarını düzenleyen müzelere, galerilere ve küratörlere karşı karşı olmuşlardır.

²¹² Germaner, **1960 Sonrasında Sanat**, s.55-61.

²¹³ Faruk Ulay, “Tek Başına Ama Hep Birlikte: Net. Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2001, Sayı:81, s.47.

²¹⁴ Germaner, **1960 Sonrasında Sanat**, s.65-66.

1969’da İtalyan sanat eleştirmeni Germano Celant tarafından ortaya atılan Yoksul sanat (Arte Povera), Batı’nın endüstrileşmiş ülkelerine karşı bir gerilla sanatı olarak ortaya çıkar. Yoksul sanat, geniş ve uyumlu bir nesne / kavram dizinini, Joseph Beuys’dan Robert Morris’e, Eva Hesse’den Michael Heizer’e, Joseph Kosuth’dan ya da Hans Haacke’den Mario Merz’e değin kapsamaktadır. Yoksul dünya (üçüncü dünya da deniliyor) eleştirici değildir, ana amacı var olmaya, varlığını devam ettirmeye yöneliktir. Yoksul sanat ve kavramsal sanat, küresel iletişimin olanaksızlığının kanıtlarıdır. Batı dünyasının sanatı, temel, başlangıçtaki, yeterli ve gerekli yaşam şartlarını tanımak istiyorsa, teknik yoksulluk üzerine olan bu dersi iyice öğrenmek zorundadır²¹⁵. Artık sanat her şeyin yerine geçen bir amaç değil, sonunda olması gerektiği gibi algılanacak yani insanlar arasında zorlayıcı olmayan, yıkıcı amaç gütmeyen iletişim sistemlerinin kurulmasında vazgeçilmez bir niteliğe sahip olacaktır.

1950’li yıllardan beslenen sanat akımlarının bir ürünü olan sokak sanatı, hızlı kentleşme ve yaşam kalitesinin düşüklüğü sonucunda ortaya çıkmaya başlar. 1960’ların başında New York gettolarındaki gençlerin isimlerini duvarlara yazmalarıyla sokak sanatının ilk adımları atılır. 60’ların ikinci yarısında ise Hippi hareketiyle San Francisco’da poster sanatı, 70’lerde graffiti, stencil, sticker ve diğer sokak sanatı türleri ortaya çıkar. 80’lerde hip hop kültürünün gelişmesi, 90’lı yıllarda kültürün endüstrileşmesi galeri ve müzelerin dışında kalmak isteyen sanatçıların, sokak sanatına ilgisini artırır. Sokak sanatçılarının ortak yanları muhalif ve politik yanlarıdır.²¹⁶ Sokak sanatının ünlü isimlerinden biri olan İngiliz Banksy, galeriler bir avuç milyonerin koleksiyon fiyatlarını yükseltmesinin aracı haline geldiğini söyleyerek hedefini galerilere yöneltir. Savaş karsıtlığı, hayvan hakları gibi konularla protesto geleneğini sürdüren Banksy, “sanat eserlerinin karanlık müze salonlarında yüceltilmesine karşı çıkar”²¹⁷. Modern kültüre getirdikleri radikal yorumlarla ortaya çıkan sokak sanatı, sisteme karşı olmayı sürdürse de bir takım sanatçıların işlerini galerilerde görmek mümkündür.

²¹⁵ Pierre Restany, “Yoksul Sanat, Yoksul Dünya”, **2000 Yılma Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul, s.1-2.

²¹⁶ Mahmut Hamsici, “Sanat Dört Duvara Sığmadığında...”, **Radikal**, 11 Ekim 2006, s.20.

²¹⁷ Rafet Arslan, “Banksy ya da Sokağın Ruhu”, www.ebenzin.com/sayi2/3.asp (15 Nisan 2008).

1980’li yıllar hem bir takım yeniliklerin olgunlaştığı hem de yeni öteki yenilikler hakkında ilk şaşkın soruların ortaya atılmasını gösterdiği dönem olmuştur. Olgunluk kazanan yenilikler, gösteri kavramındaki evrimle ilgilidir: 1970’li yıllara özgü bu olgu, izleyici kitleleri tiyatroların kapalı alanından dışarı çıkarmış, tiyatrolar, happening’lere sonra da şenliklere dönüşmeye başlamıştır. Buna karşılık, şaşırtıcı bir yenilik “gösteri olarak kültür” biçiminde etiketlenen bir tür etkinliğin ortaya çıkması olmuştur. Artık insanlar kültürden yalnızca “yüksek kültür” bağlamında söz etmektedirler, gösteri olarak sanattan söz ederken de bir kültür ideolojisinden bahsetmektedirler. Yani gösteri bir eğlence, içi boş bir show’dur. Eco’ya göre gösteri, “sessiz izleyici kitlesi, başkaları aracılığıyla yaşadığına inansın diye sahnede temsil edilen sahte bir yaşam”dır²¹⁸.

Kapitalist çağda sanatçı, “özgür” bir sanatçı, “özgür” bir kişi olmasına rağmen saçmalığa ve dondurucu bir yalnızlığa varan bir özgürlüğe kavuşmuştur. Sanat, yarı düş, yarı ticaret bir uğraş olmuştur²¹⁹. Sanatın kendine inancını yitirmiştir, çünkü sanat, eğlence dünyasının bir parçası olmuştur. Yani Warhol’un gösterdiği gibi popüler ticari kültüre teslim olmuştur. Böylece sanat, iş ve eğlencedir, sanatı ise bir çeşit sıcak paradır-gerçek paranın yerine geçebilecek sahte sanattır. Amerikan ünlülerinin kültürü de bunu açıkça gösterir²²⁰. Laokoon’un bir gravürünün üzerine “paranın işe karıştığı yerde sanat sürdürülemez” diye yazmıştır²²¹.

Baudrillard, “çağdaş sanatın tüm sarsıntılı devriminin ardında bir tür durgunluk, artık kendini aşamayan ve giderek daha fazla tekrarlayarak, kendi üstüne kapanan bir şey var. Bir yanda güncel sanat biçimlerinde bir birikme ve diğer yanda hızla çoğalma, vahşi bir abartı, geçmiş biçimler üzerine sayısız çeşitleme (ölmüş olanın kendi içinde hareketli yaşamı) var” der²²².

²¹⁸ Umberto Eco, “Gösteri Olarak Kültür”, **Günlük Yaşamdan Sanata**, Kemal Atay (çev.), Adam Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1993, s.152-158.

²¹⁹ Fischer, **a.g.e.**, s.49.

²²⁰ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.165-166.

²²¹ Kuspit, **a.g.e.**, s.175.

²²² Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.19.

2.6.2. 21. Yüzyıl’da Sanat veya Güncel Sanat

Ali Akay’a göre çağdaş sanat, II. Dünya Savaşı’ndan sonra özellikle 1960’larda Pop-Art döneminde kullanılmaya başlanan bir tanımdır. Sanatı, 19.yy’da başlayan modern sanatlardan ayırır. Güncel sanat ise, “art actuel” anlamında kullanılır ve şimdiki zaman içinde kullanılan malzemelerle yeni bir estetik rejime gönderme yapar. Beral Madra’ya göre, ‘güncel sanat’ günümüze ait demek ve içinde geçicilik çağrışımı var, bugün var, yarın yok. Çağdaş deyince işin sınırları genişliyor. Levent Çalıkogluna göre güncel sanat, şimdi, kendi zamanına dokunan, hızlı tepkiler veren, kendi zamanının sosyo-politik problemlerini açık bir anlatım tarzı olarak işlev görür. Çağdaş sanat ise, geç modernizme ait sorunlar üzerine düşünen, sanatın tekrar eden imaj değil, dönüştürülen bir imge olduğuna inanan bir sanat izlenimi doğuruyor. Ya da bu ayrım bizde var²²³.

“Güncel sanat” konusundaki kafa karışıklığının ilk nedeni seçilen sözcüğün iki farklı anlamı içermesidir: “Gündelik olan” olarak güncel ve “yaşayan tin’in sanata yansması anlamındaki güncel arasındaki ayırımdır. “Gündelik olan” olarak sanattaki güncellik, güne ayak uydurmak, onun gereksinimlerine cevap vermek anlamında bir kurgudur, yani gündelik konuların sanata dahil olmasıdır. Gündelik yaşantıda gördüğümüz sahneleri içeren, burjuvazinin ortaya çıkmasıyla ilişkindirilen Foucault’nun “sıradan olanın anıtlştırılması” ifadesiyle tanımlanan yaklaşımdır.²²⁴ “Çağdaş mı, güncel mi” ayrımı ya sözcük çevirisi üzerinden hareket edilerek tanımlanmakta ya da günün problemlerini öne çıkardığında yola çıkarak tarifi yapılmaktadır. Oysa güncel sanat, “yeni” ile “gelip geçici olan”la, modernist dışavurumun feryadıyla ilişkilidir. Güncel olanın sınırlarını politik değil, gündelik olan belirler. Aslında günümüzde “modern mi, çağdaş mı, güncel mi” şeklindeki tartışmalar yerine, “kim daha modern, kim daha çağdaş, en güncel hangimiz?” diye sorulmalıdır²²⁵.

²²³ Müjde Yazıcı, “Çağdaş Sanat mı, Güncel Sanat mı?”, **Radikal**, 21 Ekim 2007, s.23.

²²⁴ Barış Acar, “Janr Resmi ve Yaşayan Tin”, **RH+Sanart**, Ocak 2008, Sayı:47, s.74-75.

²²⁵ Barış Acar, “Türkiye’de Güncel Sanatçı “Güncel” mi?”, **RH+Sanart**, Aralık 2007, Sayı:46, s.43-44.

Sanatın sahip olduğu tek değer yaratılma sürecinin içindedir ve bu şekilde değerlendirilen sanat gerçekten “çağdaş”tır, çünkü temel amacı maksimum iletişimi sağlamaktır. Bu çağdaş sanat bir mal değildir ne de bir yenilik veya korunması gereken evrensel bir değerdir. Çağdaş olabilmek için sanat özel ve işlevsel olmalıdır, yani gerçek dünya ile ilişkilendirilmelidir. Çağdaş sanatta en işlevsel olan ve en çok iletişim sağlayan ise en güncel olandır²²⁶. Alman sanat düşünürü Martin Gnehm’a göre “güncel sanat, haplaştırılmış bir sanattır, haplaştırılmış bu gıda, besin değerlerini yitirmiştir, ancak hiçkimse bunun farkında değildir... Güncel sanatla sanatın içi boşaltılmış, sanatın ölüm sonrası duası yapılmaktadır”²²⁷.

Günümüzde sanatın görevi, “daha çok güzellik düşkününün kaçışlarına ve sanatçının haylazca dünyayı unutuşuna münhasırdır”²²⁸. Artık bizi yeni bir estetiğe götüren yeni bir sanat anlayışı doğmaktadır. Bugün sanatları ayrı ayrı tanımakta zorlanıyorsak, bu belki de özel bir gerçeklik olan sanat kavramının bile geçerliliğini kaybetmiş olmasındandır. Sanat artık, hayattan “uzak” veya hayata “yakın” değil, hayatın içinde olmak zorunda. Belki de bugünün estetiği denince aklımıza gelen “sokaktaki sanat” ve günlük hayatın estetiği olacaktır²²⁹. Değişen dünyada sanatın tanımı ve sanatın yorumlanması da değiştirdi. Bugünün sanatı iletiye önem vermiş. Sanat artık yorumu olmaksızın ele alınabilecek bir estetik olmaktan çıkmıştır.

Kitle üretim mantığında, nesne kendi gerçekliğinden soyutlanmış ve Batılı bilinçte bir imgeler yığınının dönüşmüştür. Kitle iletişim araçlarıyla her nesneyi bir imge ile somutlaştırma mantığı, Batılı toplumlarda yaşayan insanları tutsak etmiştir. Bu da iki boyutlu bir tüketim neden olmuştur: Bir taraftan doğrudan nesneyi tüketirken, diğer bir taraftan da onun imgesini tüketmektedir²³⁰. Bugün kültür “metalaşmakta”, ekonomi simgeleşmekte ve bu gelişmeler aynı anda, aynı süreçte gelişmektedir. Baudrillard’ın dediği gibi “bugün tüketim, derhal, hiç vakit kaybetmeden bir gösterge olarak,

²²⁶ Anatoly Osmolovsky, “Müzelerin Reddi! Burada ve Şimdi Çağdaş Sanat”, **RH+Sanart**, Şubat 2007, Sayı:37, s.40.

²²⁷ Dodi Halili, “Güncel Sanat Dediğin Ne?”, **Artist Actual**, Ekim 2007, Sayı:4, s.37-39.

²²⁸ Edman, **a.g.e.**, s. 27.

²²⁹ Jameux, **a.ge.**, s.46.

²³⁰ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekiler...**, s.13.

göstergelerin (kültür) de metalar olarak üretildiği bir aşamayı tanımlamaktadır”²³¹. Geç kapitalist aşamada kültürün kendisi, toplumsal, ekonomik, politik ve psikolojik gerçekliğin birinci dereceden belirleyicisi haline gelmiştir. F. Jameson bu durumu “Kültür ‘kendi başına bir ürün’ haline geldi; kültürel tüketim süreci bundan böyle kapitalist işleyişin yalnızca bir ilavesi değil, tam özüdür” sözleriyle özetler²³².

Burjuva sınıfı, artık kendilerini diğer sınıflardan ayıran şeyin sadece ekonomik değil, kültürel farktan kaynaklandığını ileri sürer. Sahip oldukları ekonomik farklarının yanı sıra sanat eseri gibi simgesel varlıklara sahip olma veya bu varlıkları kullanma tarzıyla da farklılıklarını güçlendirirler. Yani farklılıklarını tanımlayan herşeyi doğallaştırırlar. Bu suretle, iki sınıf arasındaki farkta burjuva sınıfının kültürlü olduğu vurgulanırken, toplum uygarlar ve barbarlar olarak ikiye bölünür. Eğer kültürün işlevi bu ise, sanat aşkı da bu lütfâ ermiş olanlar ile olmayanları bir duvarla ayıran seçilmişliğin işaretidir. Müzelerin bir takım insanlarda aidiyet, diğerlerinde dışlanma duygusunu pekiştirmesi bu yüzdendir. Bourdieu, “ ‘Sanat Aşkı’ evrensel değildir, sınıfa özgü bir kültürel sermayeye sahip olmayı gerektirdiğini” söyler²³³.

Kültürel sermaye, bir toplumun ürettiği ve yaşadığı bilim, kültür, sanat, ahlaki ve manevi değerler, örf, adet ve gelenekler gibi maddi olmayan tüm değerleri kapsar. Kültürel sermaye, ekonomik sermaye gibi kıttır, ama ekonomik sermayenin tersine paylaşıldıkça değeri azalmaz artar. Ayrıca sermaye, sınıfsal bir ayırım aracı olduğu gibi kültürel sermaye de aynı işlevi görür. Seçkinlerin farklılaştırıcı nesnesi olarak kullanılan kültürel ve sanatsal değerler, geniş kitlelerce fark edilip moda halinde yaygınlaştırılmasıyla ayrıcalık ortadan kalkar. Ekonomik sermayeye sahip olmakla kültürel sermayeyi elde etme süreci aynı hızla hareket etmez. Şöyle ki, ekonomik sermayede ilerleme kaydedildikçe zevkler ve tüketim tercihlerindeki değişiklikler aynı hızda gerçekleşmez. Çünkü kendi sınıfsal kimliklerini ve farklarını ortaya çıkaran

²³¹ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekiler...**, s.77-78.

²³² Kumar, **a.g.e.**, s.141.

²³³ Pierre Bourdieu, “Sanat Aşkı”, Ufuk Kılıç (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.230-231.

tercihler önce öğrenilir sonra da gelecek nesillere aktarılır²³⁴. Bourdieu’ya göre hakim kültür aile, okul, hükümet, iş hayatı gibi en önemli sosyal yapılar içerisinde aktarılır ve yeniden üretilir. Aile ve okul, sosyal değerler ve düşünce şekillerinin kültürel yeniden üretiminde en önemli etkiye sahiptirler. Kültürel yeniden üretimin içinde olan bilinçaltı süreçler sadece hakim kültürün ilgi ve değerlerini meşrulaştırmakla kalmaz, aynı zamanda diğer bilgi türlerini dışlar ve reddeder. Ona göre, hakim sosyal sınıflar, kendi sınıfsal durumlarını güçlendirmek amacıyla bir çeşit sermayeyi başka bir sermayeye dönüştürürler²³⁵. Bourdieu, kültürel sermayenin varlığı insanların eğitim düzeyleri gibi direkt olmayan etkenlerle ölçülmesine rağmen, aslında kültürel sermayenin algılanmasındaki kısıtlamalardan biri insanların estetik zevkleri, kültürel katılım oranları ve kültürel bilgileri hakkında yeterli veriye sahip olunmamasıdır²³⁶.

Modern, endüstriyel, kapitalist toplumların eğitim sistemleri başka bir sermaye yapısı oluşturur. Bu yapı, felsefi ve sosyal bilimlerle ilgili metinlerden romanlara resimlere, binalara, televizyon programlarına, giysilerine, mobilya ve iç dekorasyona kadar her şeyi içine alan yeni kültürel değerler yaratabilme ve kültür üzerine konuşup yazabilme temeli üzerine kurulmuştur. Tüketim, bir dizi özerk ekonomik etken sonucunda yerleşmiş olan farklılıkları ifade etmeye değil, sosyal gruplar arasında farklılıklar oluşturmaya yarayan bir toplumsal ve kültürel uygulamalar dizisi olarak kabul edilmiştir. Burada Bourdieu tüketimle ilgili yaklaşımını, semboller, göstergeler ve daha genel anlamda kültürel olgularla ilgili analitik bir yaklaşımla birleştirmeye çalışmış ve bu bağlantının, kurulmasında eğitimin rolünü önemsemiştir. Varlıklı endüstriyel ve ticari gruplar, kızlarını ve oğullarını üniversitelere göndermeye başlamışlardır. Başlangıçtaki amaçları oğullarının deneyim kazanması ve kızlarının ise estetik kültür almaları içindir. Bu şekilde bir ailenin genç üyeleri ailelerinin ekonomik sermayesine kültürel sermayeyi de eklemiş olurlar. Bourdieu’nun “kültürel sermaye”

²³⁴ Mehmet Emin Aydınbaş, “Kültürel Sermayenin Aktarımı ve Yeniden Üretimi”, 30 Ağustos 2006, <http://www.mehmeteminaydinbas.com/kose-yazilari/kulturel-sermayenin-aktarimi-ve-yeniden-uretimi.html> (17 Mayıs 2008).

²³⁵ Jeff Zacharakis-Jan Flora, “Riverside: A Case Study of Social Capital and Cultural Reproduction and Their Relationship to Leadership Development”, **Adult Education Quarterly**, Vol. 55, No. 4, August 2005, s.293-294.

²³⁶ Tony Bennett-Mike Savage, “Introduction: Cultural Capital and Cultural Policy”, **Cultural Trends** Vol. 13(2), No. 50, June 2004, s.8-12.

kavramı, tanımsal açıdan endüstriyel ve ticari burjuvazinin değil, entelektüel ve sanatçı sınıf tarafından tanımlanmaktadır. Bourdieu'nun mantığına göre “zevk” bir “kültürel sermaye” biçimi olarak görülür. Çünkü çeşitli statü grupları arasında ayrım ve farklılıklara olanak sağlar. Bourdieu, kapitalist toplumlardaki sosyo-ekonomik yapıyı, kültür, sembol ve göstergelerin yapısı ile birleştirmeyi amaçlamıştır²³⁷.

Baurdrillard'a göre, tüketim gösterge ve sembollerin tüketilmesi anlamına gelir. Tüketiciler çoğunlukla para biriktirip özlemini duydukları nesneleri satın alınca bir boşluk duygusu olur. Tüketim yapma beklentisi, tüketim eyleminden daha eğlencelidir. Tüketim idealist bir uygulamadır, tüketilenler nesneler değil düşüncelerdir²³⁸.

Tüketimin vazgeçilmez parçası olan markalar, pazarlama teknikleri sayesinde hayatımızın vazgeçilmezleri haline gelmişlerdir. Markalar, sosyal hayatımıza tamamen yayılarak kimliklerimizi doğrularken diğer özelliklerimiz için ölçek olmuşlardır. Günümüzde artık şehirler marka, ülkeler marka, evlilikler bile iki markanın birleşimi haline gelmişken insanlar da birer markadır. Futbolcular, sinema yıldızları ve politikacılar markalara uygulanan tüm ürünlere uygulanan yöntemlerle pazarlanmaktadır. Pazarlamanın en büyük başarılarından biri olan marka, pazar faaliyetlerini de düzenlemede anahtar role sahiptir. Tüm tüketim seçenekleri, satın aldığımız ürünlerde vücut bulmaktadır. Markaların yaptığı çalışmalarda “Volvo güvenlik demek, Harley Davidson özgürlük, Nike performans” demektir²³⁹.

Günümüzde kültür, bir meta iken sanat, star bir meta haline gelmiştir. Bugünkü durumu anlaşılamayan sanat, Horkheimer ile Adorno tarafından merkezileşmiş kültür endüstrisinin bir ürünü olarak değerlendirilmiştir²⁴⁰. Üretimin amacı, daha büyük ve daha iyi tüketici yapmaktır. Horkheimer ile Adorno'ya göre, makineleşmeden kaçış için eğlencenin ardından koşudur. Ancak makineleşme bir insanın boş zamanı ve mutluluğu üzerinde öylesine güç oluşturur ki, bu çalışma sürecinin hayalidir. Bu yüzden kültür

²³⁷ Robert Bocoock, **Tüketim**, Çev: İrem Kutluk, Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2005, s.69-73.

²³⁸ Bocoock, **a.g.e.**, s.74-75.

²³⁹ Niall Caldwell-John Coshall, “Measuring Brand Associations for Museums and Galleries Using Repertory Grid Analysis”, **Management Decision**, 40/4 (2002), s.383.

²⁴⁰ John Zerzan, “Gerçeklik Sanata Karşı”, **RH+Sanart**, Ocak 2008, Sayı:47, s.57.

endüstrisinin vaat ettiği haz, duyuların donuklaşması haline gelir. Kitle iletişim araçlarının imge ve ürünleri bireyin öznelliğine ciddi anlamda müdahale ettiği için zihnin özerkliği problemlili hale gelmiştir. Akıl kapitalist süreçte, yaratıcı ve eleştirel potansiyelini kaybederek araçsallaşmıştır. Herbert Marcuse'nin deyimiyle teknoloji, kültürün siyasal ve toplumsal olarak eleştirel düşüncesini ve özerk karar almasını köreltmıştır. Kitle iletişim araçları da sanatın öz güreşme potansiyelini frenlemekte ve fantazyayı araçsallaştırma işlevi görmektedir²⁴¹. Medya, günlük yaşamdan geçici bir uzaklaşma sağlamak için kullanılıyorsa, fanteziler de bu amaca gerçekçilikten daha iyi hizmet eder. Hiç kimse medyanın insanlar üzerindeki kötü etkisini yadsıyamaz.

Şöyle ki; Van den Haag “medya insanların, hayatın kendisini yaşama yeteneklerini azaltır” derken²⁴² Marshall McLuhan, televizyonun toplumu yeniden aşiretlettiğini, dünyayı da küresel bir köye dönüştürmekte olduğunu ileri sürer²⁴³. Yeni ekonomik düzende, daha ‘girişimci’ bir sınıf yaratmak gerekmektedir. Bu sınıfın yaratılmasında en gözde sektörlerin başında yeni medya ve moda sektörleri gelir. Son yıllarda bu iki sektör gelişimini pazarlama ve iletişim ağının yaygınlaşmasına borçludur. Yeni medya endüstrisi internetle birlikte 1990’ların başında yükselişe geçer. Moda sektörü ise, 1940’lardaki yaşam tarzı ve moda dergilerinin patlaması ile gelişme sağlamıştır. Yaratıcılığa açık bu sektörler, tarihi değişime neden oldukları gibi kültürel niteliklerine göre de ilgi görürler. Genç nüfusun bu alanlara çekilmesi ile 1960’larda yayıncılık, reklamcılık, TV yayıncılığı, internet ve moda işlerine ilgiyi daha da artırır. Bu yeni girişimci iş gücü, kendilerini geliştirmeleri adına baskı görmekte, uzun saatlerce ve maddi olarak düzensiz ve güvensiz bir ortamda çalıştırılmaktadır. Kültürel açıdan arzulanan işler, ekonomik açıdan daha düşük beklentiler sunmaktadır. Ancak bu yeni girişimci gençler, ne kadar düşük beklenti içine girerlerse, ‘kariyer’lerinin o kadar iyi olacağına inanmışlardır. Bu, 1980’li yıllarının girişimci kültürüdür²⁴⁴.

²⁴¹ Jack Zipes, “Frankfurt Okulu ve Kültür Eleştirisi”, **Kitle İletişim Kuramları**, Erol Mutlu (drl ve çev.), Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, s.228-230.

²⁴² Gans, **a.g.e.**, s.54.

²⁴³ Gans, **a.g.e.**, s.65.

²⁴⁴ Gina Neff-Elizabeth Wissinger-Sharon Zukin, “Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: “Cool” Jobs in “Hot” Industries”, **Social Semiotics**, Vol. 15, No. 3, December 2005, s.310-331.

Gösteri, hem toplum, hem toplumun bir parçası hem de bir birleştirme aracıdır. Gösteri, mevcut üretim sisteminin hem sonucu hem de tasarısıdır. Gösteri, günümüzde üretim nesnelerinin süsü, sistemin rasyonelliğinin genel açıklaması ve imaj nesneleri yaratan bir sektördür. Gösterinin taşıyıcısı olan toplum, tüm alanlara gösteri toplumu olarak hakim olur. Modern toplum, her kıtayı gösteri ile istila etmiştir. Her meta kendisi için savaşır, bu durumda gösteri bu mücadelenin epik şiiridir. Gösteri, metaları ve tutkuları över, dünyayı meta haline getirir. Tüketim ile mutlu olarak birleşmiş toplum imajında, gerçek bölünmeye bir sonraki tüketim başarısızlığına kadar ara verilir. Gösteride büyüleyici olan nesne tüm tüketicilerin evine girince bayağılaşır. Fakat o ana kadar sistemin doğulanmasını bir başka nesne üstlenir²⁴⁵.

Bugüne kadar kapitalizm, insancıl amaçların yok olmasına katkı sağlamış ve gerçeklikle gerçeklik ilkesini birbirine karıştırmıştır. Gerçeğin ürettiği tarihi tehditlere karşı iktidar her daim bir caydırma ve simülasyon oyununa başvurmuştur. Bunu ürettiği gerçeğe eşdeğer göstergeler aracılığıyla yapmıştır. Çağımızın hastalığı, gerçeğin yeniden üretimidir ve maddi üretimin kendisi hipergerçeğe dönüşmüştür. Merkezkaç, hipergerçek ve anlamsızlıklar yığnına dönüşen sürecin adı dünyaya özgü gerçeklik ilkesidir. Bu süreçte malı bir hiper mala, kültürü de hiperkültüre dönüştüren tehlikeli bir kitle ortaya çıkar. Hipermarketlerdeki tüketim nesneleri gibi kültürel nesnelerin amacı da bütünleşmiş bir kitle yaratmaktır. Artık, üretilen mal, kültür hipergerçeğe dönüştürülmekte ve her şey estetize edilmektedir²⁴⁶.

Nicolas Bourriaud, dünyanın tektipleşmesi ve tüketimden kaynaklanan bellek yitimini geçmişe dönerek ‘yakalayabileceğimizi’ belirtir. “Nostalji veya keyiften değil, günümüz dünyasında ‘iz bırakabilirliğe’ tekrar kavuşabilmek için”²⁴⁷.

²⁴⁵ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent (çev.), Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2006, s.38-68.

²⁴⁶ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Oğuz Adanır (çev.), Doğu-Batı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2005, s.43-102.

²⁴⁷ Ali Akay, “Nicolas Bourriaud: Bir Taraffan Gelenekselciliğe, Bir Taraffan da Globalleşmenin Getirdiği Tektipleşmeye Karşı Direniş Yeni Bir Ruh Yaratıyor”, **Sanat Tarihi: Sıra dışı Bir Disiplin**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.90-93.

Günümüzde sanat gittikçe anlamsızlaşmaktadır. Çünkü sanatçılar artık garip makineler yapmakta ve onlarla oynamakta, yerleri kazarak, taşları üst üste koyarak, vücutlarını keserek, göz yanılmasını sağlayan heykeller yaratarak bir gülmece dünyası yaratmaktadırlar. Benjamin, “Bundan böyle, herhangi bir sanat yapıtıyla öznel ve içten bir ilişki kurmak olanaksızdır. Sanat yapıtları artık kendilerine yönelttiğimiz bakışları yanıtlamıyor, onları okumuyor ve bize yeni bir bakışla iade etmiyorlar...” demiştir²⁴⁸.

Sanat tarihçisi, küratör Stephen Wright’a göre günümüzdeki sanat, coğrafi, simgesel ve disiplin geleneğine göre anlamak mümkün değildir. Sanat, biçimlerin, türlerin ve kendine ayrılmış özelleştirilmiş zamanların ve uzamların çok uzağındadır. Küreselleşme çağında “disiplinlerarasılığa” duyulan hayranlık, güçlü bir paradoksu da taşır. Disiplinlerarasılığın varolması için yerleşik disiplinlerin varolması gerekir ve artık sanatı bir disiplin olarak kendi bütünlüğü içinde açıklamak olanaksızdır. Theodor Adorno, Clement Greenberg ve Pierre Bourdieu gibi düşünürlere göre, özerklik, sanat düşüncesinin ayrılmaz bir parçasıdır, sanatın kendine çizdiği sınırları aşarak gelişmesini sağlar. Sanat, atölyeden sergi mekanına kadar özerktir. Bu bütüncül özerkliğe duyulan özlem devam etse de günümüzde bu tür bir özerkliğin inandırıcılığını zedeleyecek birçok faktör gelişmiştir. Bunlar, genel ekonomideki dönüşümler, özellikle anglo-sakson üniversitelerde gözlemlenen epistemolojik değişimler ve sanat yapıtının herhangi bir mekanda tarafsız sergiler olmamasıdır.²⁴⁹ Stephen Wright, sanatı bir “özdisiplin” olarak ele alır ve sanat dışına açılan sanat pratiklerinin günümüz sanatının belirleyici ögesi haline geldiğini belirtir. Sanat, bir nesne olmaktan daha çok yaşam alanına açılan ve sosyal, siyasi olana doğru yönelen bir pratiğe dönüşmektedir²⁵⁰.

Sanatın yeni iletişim araçları karşısında kendini tanımlaması ve eleştireliliğini ortaya koyması gerekmektedir. İnternet sanatı bu süreci yaşamakta ve elektronik posta halk için bir iletişim aracı olmaktadır.²⁵¹ İnternet, sanatçı ile izleyici arasındaki diyalogu değiştirerek izleyicinin sanat yapıtından ne anladığını çok hızlı bir biçimde dile

²⁴⁸ Hasan Bülent Kahraman, a.g.m., s. 86-87.

²⁴⁹ Ali Akay, “Stephen Wright: Sanat Üretilmiş Kendine Özgülükler Olarak Değil, Kendine Özgülüklerin Üretilme Biçimi Olarak Algılanmalıdır.”, *Sanat Dünyamız*, Yaz 2004, Sayı:92, s.119-128.

²⁵⁰ Ali Akay, “Sanatın Kullanım Değeri”, *Sanat Dünyamız*, Bahar 2004, Sayı:91, s.82.

²⁵¹ *Sanat Dünyamız*, “BitStreams ve 010101, Dijital Sanat Üzerine Online Bir Sempozyum” Güz 2001, Sayı:81, s.30-34.

getirmesini sağlamış ve sanatçının anlattıkları anında tartışılabilir ve hemen izleyici tarafından “yeniden üretilebilir” hale gelmiştir.²⁵² Böylece yaratılan eserler etki alanını genişletmiştir. Ancak bu genişleme bireyler arasındaki iletişimde ayrışmalara ve kopmalara neden olmuştur. Farklı sosyo-kültürel düzeydeki insanların edineceği görsel kültür, aynı kaynaktan beslenmelerine rağmen sanal ve değişken bir kimlik göstermiştir²⁵³.

İnternet sanatı, hem tartışılan, hem üretilen hem de öğretilen, yaşanan bir oluşumdur. 1970’lerde ortaya çıkan İnternet sanatının o dönemde Dada, Fluxus, Kavramsal Sanat gibi akımların ortak noktası olan sanatın “klişe” varlığına “anti-sanat” söylemiyle karşı duruşundan etkilendiğini düşünebiliriz. Böylece, sanatın yeni teknoloji ile, kurumsallaşma ve müzelere kapatılıp “ölme” tehdidini ortadan kaldıran bir mekan ve teknik alternatifine kavuştuğu söylenebilir²⁵⁴.

İktidar ilişkilerinden daralan sanatçı, bundan kurtulmanın yolunu internette yarattığı mekânda gidermeye çalışmış ve sanat dünyasındaki tüm kurumsallaşmaya karşı çıkmıştır. Net.sanatın altın yılları olan 1990’larda net.sanatçılar yeni bir estetik dil geliştirmekle beraber, küresel bir birliktelik de oluşturmuşlardır. Ne var ki, internetin dışındaki sanat dünyası da boş durmamış, yeni medyaya yeni medyanın kurallarını kullanarak yerleşmenin yollarını bulmuştur. Sanat politikalarının devreye girmesiyle “iyi” ve “kötü” net.sanatçılar belirlenmeye başlanmış. Müze yöneticileri ve küratörler net.sanatçıları saflarına çekmeye çalışmışlardır. Kendilerini altkültürün bir parçası olarak tanımlamamış, aksine ana damara kan pompalayan kültürün internette yaşayan köktenci bir kolu olduğunu savunmuş net.sanatçıların geleceği açıkça pek parlak gözükmemektedir²⁵⁵. Artık insanlar, günümüzde internetin ticarileşmesinden de sıkılarak kendini bu alanda farklı ifade etme yolları aramaktadır.

²⁵² Melih Katıkol, “Dondurulmuş Konuşma”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2001, Sayı:81, s.51.

²⁵³ A. Celal Binzet, “Sanatın Sanalı Sanalın Sanatı”, **Rh+ Sanart**, Temmuz-Ağustos 2006, Sayı:31, s.15.

²⁵⁴ Zuhale Baysal, “Sanal Ortamda Sanat, Genco Gülan İle İnternet Sanatı Üzerine Bir Söyleşi”, **Rh+Sanart**, Temmuz Ağustos 2006, Sayı:31, s.16.

²⁵⁵ Ulay, a.g.m., s.48-49.

2.7. Sanatın Sonu

1970’li yıllardan sonra sanatın toplumla ilişkisi üzerine değil, sanatın toplumsal bağlamı üzerine yoğunlaştığı görülür. Gerçekliğin “nasıl” elde edilişi değil, neyin sanat olduğu sorgulanır. Gelinek nokta, imgenin, nesnenin yerine ideanın/düşünün gerçekliği idi. İşte bu dönemde, sanatın krizinden söz edilir ve “sanat öldü” tezi ortaya atılarak bundan kurtulma yolları aranır. İlk kez kavramsal sanat, büyük bir kriz içinde olan sanat pazarını zorlayıp sanatın market ilişkilerini sorgular. 10 yıl boyunca kavramsal sanatçılar sanatı sorgularken, marketi besleyen sanat endüstrisinin kişi ve kurumları da krizden kurtulma çareleri ararlar. Kavramsal sanatçıların ulaşacakları en son nokta, Duchamp’ın “Sanat yapıtı olmaksızın sanat yaratılabilir mi?” sorusuna cevap vermek olabilirdi. Bunun, sanatın değil ama sanat pazarının başına neler açacağı ise ortadaydı. Böyle bir ortamda, toplumbilimcilerin değerleri tehdit eden yozlaşma karşısında sanatın yapıcı rolünü hatırlatmaları, siyasetçilerin sanatın toplumun aynası olduğunu yeniden istemeleri ve bugün küratör ve yorumcuların paraya çevrilecek şeyin üretilmemesinden endişelenen marketin sanatın ölüm ilanını verip, bir krizden bahsetmelerinin sanatla bir ilgisi yoktur²⁵⁶.

Batı’da 18. yy. sonunda “Sanatın sonu” tezleri ortaya atılırken günümüzde “sanatın sonu”na, “sanatın ölümü”ne ait tezler gittikçe çoğalmaktadır. Hegel, felsefenin kuşatmasıyla sanatın sona ereceğini, Kosuth 1969’da felsefenin öldüğünü, Heine ise 1850’lerde sanat fikrinin sona erdiğini düşünür. “Sanatın sonu” tezleri özellikle fotoğrafın ortaya çıkmasıyla daha da hızlanır. Paul Delaroche, fotoğrafın sanatı öldürdüğünden bahseder. Avangard çıkışlarla doğrudan sanata karşı tutumları olan Konstrüktivistler ve Dada’nın “sanata ölüm” manifestoları yayınlanır. Beckett “edebiyat bitti, söylenecek her şey söylendi” derken Borges 1940’larda, “hala icat edebileceğimiz her metaforun artık sahte” olduğunu belirtir²⁵⁷. Modernizmin sonu, postmodernizmin de habercisi olan 1968’li yıllardan sonra bu tezler daha da radikalleşir. Bürger, Poggioli gibi avangard teorisyenler, avangardın da, yani ‘sanatın sonunun’da ‘sonunu’ ilan ederler. Roland Barthes ile Foucault’nun öznenin, müellifin ölümünü ilan etmeleri en

²⁵⁶ Beykal, a.g.m., s.108-109.

²⁵⁷ **Sanat Dünyamız**, “Türkiye’deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma”, Bahar 2006, Sayı:98, s.64.

radikal çıkış olur ve Baudrillard bütün hayatın estetikleşmesi sonucu estetiğin artık iflas ettiğini açıklar. Günümüzde, tüm bu mirası arkasına alan “sanatın sonu” tezleri yeniden alevlenmektedir. Sanat, sanat kurumlarını, gündelik hayatı ve popüler sanatı fethetmeyi başarmak yerine onlar sanatı fethetmiş ve bu anlamda sanatın sonu gelmiştir. Sanat, gösteri kültürüne, iletişim teknolojilerine temsil olarak araçsallaşmıştır. Sanat sahneleri birer işletme haline gelmeye başlamış ve büyük şirketlerin, korporasyonların sevk ve idare disiplini, mantığı, sanat sahnelerine de egemen olmuştur. Böylece Kant’tan beri sanatın cevheri olan özerklik hızla aşındırılmıştır²⁵⁸.

“Sanatın sonu” ile ilgili soruları, sanatın bugün yaşadığı sorunlarla cevaplamak doğru olacaktır. Bunlardan birincisi, kriter sorunudur: Bugün sanat ve sanat olmayanı ayıran ölçütler belirsiz ve imkansızdır. Bir pisuar sanat olarak belirlenebildiği gibi, bir sanatçının karalaması ya da dışkısı, bir Chardin resmi ile aynı sergide yer alıyor ve insan ürünü olan her şey bir sanat nesnesi olarak sunuluyor. İkincisi, sanata değer biçen kurumların belirledikleri değer, sanatın özgün değeri ile ne derece ilgili olduğudur. Üçüncüsü, medya sorunu olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü toplu iletişim mantığı, sanatı bir ekonomi ve politika aracı olarak kullanmaktadır. Bu durumda seçimler geliş güzel olurken, her şey yan yana gelebilmektedir. Dördüncüsü, uluslararası sanat kavramı oluşturularak, sanat bir uyanış ve bilinmeyenle buluşma olmanın yerine bir global iletişim mekanizması olarak işleme sokulmaktadır. Beşinci olarak, bugün medya ve mekanik üretim insanın becerisini anlamsız kılmıştır ve sanatı betimleme olarak değerlendiren ideoloji bugün sanatın sonunun geldiğini düşünmeye zorlanmıştır. Altıncısı ise, sanatın bir hazza indirgendiğinde yok olduğu ve bugün sanatta duygusal olanın öne çıktığı görülmektedir. Yedincisinde de, sanat, felsefe ve düşünceye göre ikincil bir düzeye indirgenmiştir²⁵⁹.

1984 yılında kendisiyle yapılan bir görüşmede Baudrillard, sanatın işlev, biçim ve söylev olarak her şeyi denediğini sanatın köktenci bir eleştiri veya yıkıcı bir metafor olmasının imkansız olduğunu savunur. Sanat bir tür ağırsızlık yaşamakta, sanat artık

²⁵⁸ **Sanat Dünyamız**, “Türkiye’deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma”, s.65.

²⁵⁹ Jale Nejdert Erzen, “Sanatın Sonu mu?”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İpek Aksügür Duben-Deniz Şengel (hzl.), Plastik Sanatlar Yayını, Stil Matbaacılık, İstanbul, 1991, s.107-109.

özgüllüğünü yitirmektedir. Sanat kendisine gönderme yapmaktan kendisine dönmüştü. McLuhan'ın dediği gibi, “sanat artık bir ‘mozaik’ oluyordu. Tamamlandığında sadece kendi serüvenini anlatan bir mozaik”²⁶⁰.

Sanat, yaşamın kendisi olmayı arzulamıştır diyen Baudrillard, Hegelci anlayışa göre sanatın bir gün sona ereceğini, çünkü yaşam değiştiğinden, tüm şeylerin varolmaları için de bir neden kalmayacağını belirtir. O halde sanatın kaderi de gerçekten, kendi kendini başka bir şeye, örneğin yaşama dönüştürmek olacaktır. Oysa ki, bu perspektifin gerçekleşmediğini vurgulayan Baudrillard, sanatın, dünyanın bir tür “disneyleşmesi”^{*} anlamına gelen genelleştirilmiş bir estetiğe dönüştüğünü ortaya koyar.²⁶¹ Baudrillard’a göre bu gündelik yaşam içinde sanat kendini dağıtarak sıradanlığın trans-estetigi içinde yok olmuştur. Kısaca sanat kendini aşamamış, ideal yaşam biçimi haline gelememiştir²⁶². Şöyle ki;²⁶³

Baudrillard'ın ifade ettiği gibi:

“Sanat, tıpkı porno gibi, her şeyin bir estetik bayağılık düzeyine yükseltilmesi amacıyla hizmet ederek yanılsama arzusunu tümünden yitirdi ve estetik-ötesi’ne (transestetik) geçti. Sanat, gerçeklik karşısında bir tür dramatik seçenek oluşturarak ve gerçek dışının gerçekliğe yönelik saldırısının tercümanı olarak, lanetli payın bir parçası olmayı başardı. Ama zaten aşırı-gerçekçi bir konumda bulunan, cool, şeffaf ve reklam odaklı bir dünyada sanat ne anlama gelebilir?... Her ne olursa olsun, imgelerin diktatörlüğü ironik bir diktatörlüktür. Ama bu ironi kendi başına, lanetli payın parçası değildir artık; borsa simsarcılığının parçasıdır, kendi alay halesinden faydalanmayı iyi bilen sanatçıyı inançsız ve uyuşmuş kitlelere bağlayan bu gizli ve utanç verici suç ortaklığının parçasıdır... Çağdaş sanatın bütün ikiyüzlülüğünün kaynağı burasıdır: Hiçliği, anlamsızlığı, anlam dışılığı üstlenmek; zaten bir hiçken, hiçliğe göz dikmek... Hiçlik, işaretler sisteminin tam kalbinden ortaya çıktığında, bu,

²⁶⁰ Hasan Bülent Kahraman, a.g.m., s.90-91.

^{*} 1955 yılında ABD’in Los Angeles kentinde kurulan Disneyland, Amerika’nın sahip olduğu tüm değerleri gösteren ve dünyanın en büyük eğlence parkıdır. Burada her şey gerçeğe değil, hipergerçeğe ve simülasyona aittir. Disneyleşme ile kastedilen kavram her şeyin olduğu gibi sanatında eğlence ve gösteri alanına dönüşmesini ifade etmektedir.

²⁶¹ **Sanat Dünyamız**, “Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat”, Cem İleri (çev.), Yaz 2000, Sayı:76, s. 93.

²⁶² Esin Çetin, “Kötülük Şeffaflığında Sanat”, **RH+Sanart**, Mart 2008, Sayı:49, s.36.

²⁶³ Jean Baudrillard, “Sanatın Komplosu”, Cem İleri (çev.), **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:76, s.90-91.

sanatın temelidir... Warhol, yokluğu imgenin bağına yeniden soktuğu için, gerçekten boştur. O, hiçlikten ve anlamsızlıktan, uğursuz bir imge stratejisine dönüştüreceği bir olay yaratmıştır... Diğerlerinin, reklam biçimiyle Baudelaire'nin dediği gibi, "malın duygusal biçimiyle" sundukları ticari bir hiçlik stratejileri dışında hiçbir şeyleri yoktur. Bizzat kendi hiçliklerinin ve bu hiçliğe (elbette sanat pazarında da) değer kazandırmak için çömertçe kullanılan sanat söylemi sıçrayımlarının ardına gizlenirler... Sanatın; galalar, karşılaşmalar, sergiler, restorasyonlar, koleksiyonlar, bağışlar ve spekülasyonlarla gittikçe yaygınlaşan ve imgelerin yutturmacılığına sığınarak düşünmeden uzak durmayı amaçladığı için bilinen hiçbir evrende çözüme bağlanamayacak olan komplosu ve asıl sahnesi de, işte tam burasıdır... Sanat (yalnızca sanat pazarının finansal bakış açısıyla değil, aynı zamanda estetik değerlerin idare edilmesiyle de) borsa simsarlığının genel seyrine dahil olmuştur."

Baudrillard, "Sanatın Komplosu" adlı yazısında sanatın krizinden ve ölümünden söz ederek sanatın vasat, bayağı ve artıkla uğraşmasının umutsuz yankısını dile getirmiştir. Sanatın yanılsama arzusunu yitirdiğini, her şeyin estetikleştirilerek estetik ötesi hale getirildiğini, görsel sanatların hiç olduğunu, daha da ileri giderek hiçliğin karesine ulaştığını açıklamıştır.

Baudrillard'ın "özgün olamama, bayağılık ve hiçlik itirafları ve bunun değere dönüştürülmesi" olarak tanımladığı kavşağı geçtiğimize inanan Enis Batur, gene Baudrillard'ın sözleriyle "artıkların, atıkların, bayağılığın ve sıradanlığın" değer olarak ortaya sürüldüğüne tanık olmayı devam ettireceğimizi ifade eder. Çünkü "Pazar" bunu istemektedir²⁶⁴.

Baudrillard'ın sanat komplosu, değersizize değer atfetmek yarışıdır. Bu sadece sanatın değil, aslında iktidarın bir komplosudur. Çünkü sanat değişim geçirmektedir ve bunda savaşlar, göçler, teknik, ekonomik ve bilimsel ilerlemeler, sınırların kalkması, küreselleşme gibi gelişmeler etkili olmuş ve olmaktadır. Ancak sanata sanatın kendi içindeki değişim isteği yön verir. Duchamp, herkes Picasso olmak istediği için resimden vazgeçiyor, Beuys, Duchamp'ı aşmak istiyor, Soyut sanat betimsel resme karşı çıkıyor,

²⁶⁴ Enis Batur, "Sanatsal Sahicilik Üzerine Söyleşi-Deneme'den", **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:76, s.105.

Konstrüktivizm ise makine estetiğini ön plana çıkartıyor, Dada egemen burjuva sanat zevkine itiraz ettiği için sanatı yadsıyordu. Baudrillard “Sanatın Komplosu”nda belirttiği gibi sanat kendi gerçeğini vasat, bayağı ve artık olsa bile başka tarzda yaşamaktadır. Bu 90’ların sanatının gerçek kimliğidir. Şimdi sanat, dışkı ile oynuyor, iğrenme üzerine bir söylem geliştiriyor ve şiddeti bir değer olarak yükseltiyor. Eğer sanat bir komplo (iktidarın) suç ortağı ise, yine de masum bir ortağıdır. Çünkü uğruna hiç kimseyi öldürmemiştir.²⁶⁵ Ancak Baudrillard, sanatın komplosu’ndan söz ederken, “mükemmel cinayet söz ederken ki gibi bir metafora başvuruyorum” ve tıpkı mükemmel bir cinayetleki gibi “komplo faili yoktu ve herkes hem kurban hem de suç ortağıydı” demiştir.²⁶⁶

Amerikan soyut sanatının önde gelen temsilcilerinden Frank Stella için “sanat, topluma mal edilerek gizlice zehirlenmiştir; başka bir deyişle, ticari değerine yapılan vurgu ve üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmesi sanatı bir tür toplumsal sermayeye dönüştürmüştür. Sanat, sıradan olanın içine girerek benzersizliğini yitirmiştir”²⁶⁷. Sanat eserleri ticarileşip yani meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde ettiğinde, sanat eserleri gündelik el ürünlerine dönüşmüştür. Oysa ki, Duchamp’ın da dediği gibi “sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir”²⁶⁸. Tüm bunların ışığında ‘sanat ölümsüzdür’ tezi şöyle özetlenebilir²⁶⁹:

Lenoir’in ifade ettiği gibi:

“...nesneler dünyası, ölümlü varlıkların ölümsüz vatanı olarak olanca görkemiyle kendini gösterir. Dünyanın sürekliliği sanatın kalıcılığında saydamlaşmış gibidir, öyle ki, bir ölümsüzlük önsezi, ruhun ya da yaşamın ölümsüzlüğü değil, ölümlü eller tarafından ortaya konmuş ölümsüz bir nesnenin uyandırdığı önsezi, durduğu yerde parlamak ve herkes tarafından görülmek için, kendi şarkısını söylemek ve herkes tarafından dinlenmek için, görüp okumak isteyen herkese kendini anlatmak için elle tutulur hale gelmiş, varolmuş gibidir.”

²⁶⁵ Beykal, a.g.m., s.110-111.

²⁶⁶ Serhat Ada, “Sakın Tümüyle Komp...”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:76, s.113.

²⁶⁷ Kuspit, a.g.e., s.24.

²⁶⁸ Kuspit, a.g.e., s.30-35.

²⁶⁹ Lenoir, a.g.e., s.115.

3. Sanatın Toplumsal Ve Ekonomik Boyutu

3.1. Sanatın Toplumsal Önemi

Her sanat ürünü, toplumsal-tarihsel bağlamı içinde değerlendirmek gerekir. Tarih öncesi dönemin sanatçısı, sanatının öğelerini kendi özel yaşamından almıştır. Sanat, toplumsal yaşamın bir ögesi olarak ortaya çıkmış ve bu yaşamla birlikte biçimlenmiştir. Böylece tarih öncesi dönemin sanatı doğrudan avcılık işinin bir yansıması olarak algılanmalıdır. Mağara duvarlarına ve kemiklerin üzerine yapılan hayvan resimlerinin avlanmak istenen hayvana sahip olma düşüncesi, kesin olmamakla birlikte, bu dönemdeki sanatçıların hem sanatçı hem de büyücü oldukları, büyü ile sanatın iç içe olduğu söylenebilir. Resim, tüm toplulukların arzularını dile getiren bir simgedir ve hayvanlardan korkulmaması, avlanabilmesi içinde büyüsel bir niteliktedir. Resim sanatının bu büyüsel boyutu, tapınma yoluyla insanları bir topluluk haline getirmiş ve insan toplumsal bir varlık olmaya başlamıştır. Bu nedenle buzul çağına resimleri bir toplumsallaşma aracı olmuş ve belki de ilk toplumsal düşünceler bu şekilde ortaya çıkmıştır. Toplayıcılık ve avcılıktan yerleşik tarım düzenine geçiş, insanın öz yapısını ve toplumsal-sanatsal yaşamını tamamen değiştirmiş ve hayvanların evcilleştirilmesi, köylerin doğuşu toplumsal ilişkilerin artmasına, sanatın ve uygarlığın gelişmesine neden olmuştur²⁷⁰.

Sanat, toplumsal yapının bir ürünüdür ve bundan dolayı toplumsal yapıya bağlı olarak gelişme gösterir. Toplumsal yapı ile sanat eserleri arasındaki işlevsel bir ilişki mevcuttur. Toplum dışında bir sanat olanaksızdır ve sanat, toplumsal yapıları anlamamıza yardım eder.

Heidegger'e göre "Sanat eserinin kökeni yani yaratanların ve koruyanların kökenleri yani bir halkın tarihsel orada oluşunun kökeni sanattır. Sanat kendi varlığında

²⁷⁰ Armağan, a.g.e., s.160-162.

bir köken olduğu yani hakikat gibi harika bir tarzda var-olarak yani tarihsel olduğu için bu böyledir”²⁷¹.

Fransız filozofu Hippolyte Adolphe Taine, “Bir toplumun toplumsal ve entelektüel durumu, sanatçı için bir standart oluşturur; sanatçılar toplumdan izole yaşayamazlar” demektedir²⁷². Sanat, tarihsel-toplumsal gelişmeler içinde, belli bir dönemin düşüncelerini, gereksinimlerini, isteklerini ve umutlarını işlediği sürece insanlığı temsil eder ve insanın yeniden yaratılmasına katkıda bulunur. Bu bağlamda sanat bir toplumsal bildiri dizgesidir. Tarih boyunca ve günümüzde de sanatın görevi, toplumsal özgürlüğü sağlamıştır. Örneğin, toplumlar insanın yaşam düzeyi artmasına rağmen özgürlüğü kısıtlanmış ve insan bir robot haline gelmiştir. Bu noktada sanat, duygu ve düşünceleri birleştirerek insanı yaşamın anlamı üzerinde düşünmeye ve toplum içinde özgür olma bilincine oluşturmaya yöneltir.

Sanat, toplumsal yapı değişikliklerine bağlı olarak değişim göstermiştir. Örneğin feodal üretim biçiminden kapitalist üretim biçimine geçişte bilim ve teknik gelişmenin yanı sıra yeni sanat ürünlerinin ortaya çıktığı ve gittikçe sanat üretiminin bir endüstri dalı haline geldiği bilinmektedir. Kapitalistleşme döneminde bilim bir üretici güç iken, sanat bir meta durumuna gelmiştir ve sanat artık bir tüketim maddesidir. Fakat sanatı diğer tüketim maddelerinden ayıran, sanat yapının toplumsal değeri değil, zengin koleksiyoncuların ve girişimcilerin kazanç hesaplarıdır. Feodal toplumda efendisi için üreten sanatçı, kapitalist toplumda piyasa için bir üretici durumuna gelmiştir. Kapitalist toplumlar sanatçının özgürlüğü, piyasadaki gelişme ve dalgalanmalara bağlı bir özgürlüktür. Gerçek anlamda özgür olamayan sanatçı yaşamını sürdürebilmek için sistemin gerektirdiği bir meta üreticisine dönüşmüştür²⁷³. Oysa Tolstoy’un dediği gibi “Bir eserin, bütün insanlık için yararlı olması için, iyi ve kötüyü ayırması, güzel ve anlaşılabilir olması gerekmektedir. Sanat ancak, belli bir sınıf için değil, büyük kitleler için yarar sağladığı zaman sözü edilebilir bir değere ulaşır”²⁷⁴.

²⁷¹ Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**, Fatih Tepebaşı (çev.), Babil Yayınları, İstanbul, 2003, s.65.

²⁷² Şişman, **a.g.e.**, s.62.

²⁷³ Armağan, **a.g.e.**, s.170.

²⁷⁴ Lev Tolstoy, **Sanat Nedir?**, Baran Vural (çev.), Şöle Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 1993, s.60.

Sanat, kolektif üretimde özel bir öneme sahiptir. Bir sanat eserini, diğer ürünlerden ayıran özellik, onun sosyal saydamlığıdır. Bir sanat yapıtı başarılı olmuş ise, diyaloga, tartışmaya, Marcel Duchamp'ın 'sanatın katsayısı' dediği, burada ve şimdi oynanan zamansal bir süreç olan insanlararası tartışmaya açılır. Bu tartışma, saydamlık içinde gerçekleşir. Sanat eseri, hem üretim sürecini, hem mübadele içindeki konumunu, bakan kişiye verdiği işlevi ve sanatçının yaratıcı tavrını gösterir. Ancak, sanat eseri alışveriş çevrimine sokulursa, asli yararı ile ilgisi olmayan sosyal bir form kazanır. İlk 'doğasını' maskeleyen bir değişim değerine sahip olmaya başlar. Sanat eseri hemen alışverişler ve iletişim dünyasına, yani 'alım-satım' dünyasına karışır²⁷⁵

Sanat, toplumların kendi yaşam ve düşüncelerine göre yönünü belirler ve toplumun dinsel, kültürel, ekonomik ve politik yanlarını ortaya çıkartır. Yaşamı yansıtan sanat, toplumsal bir ürün olduğuna göre, insanı ve toplumu değiştiren ve geliştiren her türlü etken sanatta da etkisini bulacaktır. Toplumsal ve kültürel bir olgu olan sanat, toplumsal yaşamı yansıtan ve yönlendiren, ulusların kültürünü oluşturan ve zenginleştiren özelliğinden dolayı uygarlığın temel öğelerinden biridir.

Sanat, daima toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucusu olmuştur. Michel Maffesoli'nin deyimiyle "sanat, bağlar kurar: Bayraklar, kısaltmalar, görüntüsel göstergeler, işaretler empati ve paylaşım üretir, bağ üretir. Sanat, kendine özgü bir toplumsallığın üretildiği yerdir"²⁷⁶.

Sanat, toplum ve devlet arasındaki ilişkiyi ilk ortaya çıkaran düşünür Platon'dur. Platon'a göre mutluluk, salt bir idea olarak düşünülecek bir akıl devletiyle sağlanabilir. Devletin düzenleyicisi akıldır, sanatın yaratıcısı ise duygu ve heyecanlarımızdır. Akıl ve duygu ile arasındaki çatışma devlet ile sanat arasında da aynıdır. Aklın olduğu yerde düzen, duygunun olduğu yerde karmaşa vardır. Sanat, benzetmeci ve taklitçi olarak insanı gerçekten uzaklaştırır, onların erdemlerini bozar, devlette aklın yerini duygu ve heyecan alırsa düzenli ve ahlaklı bir toplum olma özelliği kaybolur. Platon için gerçek

²⁷⁵ Bourriaud, **a.g.e.**, s.67-69.

²⁷⁶ Bourriaud, **a.g.e.**, s.24.

sanat, toplumsal sanattır ve yararlıdır. Duyguları hareketlendiren sanat ise toplumu gevşettiği için zararlıdır²⁷⁷.

Bir toplum varlığı, bir toplum kurumu olan sanatın oluşumu, toplumun yaşayışına, toplumun geçmişteki oluşlarına, kazandığı duygulara, şuur altına yerleştirdiği değerlere bağlıdır. Sanat eseri insanın kişiliği ile doğrudan ilişkilidir. Ancak sanat duygusu sanatçının yaşayışında kalmaz, toplumun içinde de tenleşir. Yani sanat eserleri objektifleşmek ve sosyalleşmek zorunda olan eserlerdir. Sanat eserleri zamanlarına, çevrelerine göre değişirler, onların kendi başlarına, mutlak varlıkları yoktur. Bir zevkin zevk olabilmesi için yaşadığı toplumun insanlarına bağlıdır. Çünkü insanların hepsinin benimseyeceği bir sanat soyu yoktur²⁷⁸.

İnsanın yaratıcı yeteneğiyle kurduğu en sağlıklı toplumsal ilişki olan sanat, ortaya çıktıktan sonra kendisini üreten toplumsal yapıyı etkilediği ve değiştirdiği sürece başarılı sayılmalıdır ve eserinde yarattığı dünya ile toplumu bütünleştirmelidir.

Sanatın eleştirel özelliği, onun toplumsallığının kökenidir. Sanat, içinde bulunduğu toplumun toplumsal antitezidir. Sanatın toplumsallığı, ne üretildiği sürecin erdeminden, ne de içeriğinin toplumsal olmasından kaynaklanır. Sanat toplumsaldır, çünkü var olduğu topluma muhalifdir. Bunun tek koşulu da özerk olabilmesidir. Yani sanat, toplumsallığını onu yansıtarak değil, onun içinde özerkliğini koruyarak ve eleştiri gücünü kullanarak kazanır. Tüm bunları açıklayan Adorno için “sanatın özerkliği ve toplumsallığı vaz geçilmez iki özelliğidir. Sanatın toplumsallığı özerkliğine ve özerkliği de toplumsallığına bağlıdır. Biri olmadan diğeri de varolamaz”²⁷⁹. Aslında Adorno sanatın özerkliğinden bahsederken tarih içinde sanata ve sanatın güzelliğine yüklenen sayısız işleve gönderme yapar. Sanat, ondan beklenenlerin ve ona önerilen işlevlerin çokluğundan dolayı özerk bir yapıya dönüşmüştür. Öyleyse sanat, tarihsel hayalkırıklıklarının göç yeri olarak işlev görmüştür. Bu alan, hayalkırıklıklarını yaşatmaya devam ettiği sürece, sanatın estetik sınırları Adorno için etkin, bağımsızdır.

²⁷⁷ Ersoy, **a.g.e.**, s.58.

²⁷⁸ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Türk Plastik Sanatları**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1971, s.36.

²⁷⁹ Besim F. Dellaloğlu, “Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında, **Cogito**, Yaz 2003, Sayı:36, s.29-30.

Sanatın özerkliği, insani özerkliğin yani özgürlüğün insan öznenen estetik ürüne aktarımına işaretir²⁸⁰.

Her çağda ve toplumda sanatçının özgürlüğünün toplumu yıkacağından korkan güçler vardır. Hiçbir çağda ve toplumda sanatçıların toplumu yıktığı ve yozlaştırdığı görülmemiştir. Toplumun birliğini sağlayan ve bozan ekonomik ilişkiler olmuştur ve bu ekonomik etkenlerle oluşan toplumsal değişiklikler ve yozlaşmalar, o çağın sanatına da yansımıştır. Fakat yeniyi yapma yolunu seçen sanatçı, en baskıcı yönetimlerde bile özgürlüğünü kullanmıştır. Sanatın oluşması için toplumu yöneten güçlerin, bu özgürlüğe saygı duyması şarttır. Çünkü bu özgürlüğün toplum tarafından benimsendiği zamanlarda yaratıcı ürünlerin çoğaldığı ve yayıldığı görülür²⁸¹. Bu nedenle, sanatın üretiminde zorunlu olan özgür bir ortam devletin sanat politikası içinde belirlenmelidir: Devlet, sanatçının kişiliğini manevi ve maddi olarak korumalı, sanat ürünlerinin üstünlüğünü sağlamalı, sanat değerlerine ve yapıtlarına sahip çıkmalı, sanat eğitimini yaygınlaştırmalı ve sanatı, kültürü bürokratik engellerden arındırırken bu işleri yöneten özerk bir kuruluşa sahip olmalıdır.

Sanatın toplum içinde değeri artıkça bireyler, şirketler, kentler sanata daha da önem verecektir. Bu durumda sanat, ekonomik gelişimi hızlandırırken ekonomi de sanatın büyümesine katkıda bulunacaktır. Bu karşılıklı olumlu gelişmeler, toplumların ileri düzeyde gelişmesine neden olacaktır.

3.2. Sanatın Ekonomik Önemi

3.2.1. Sanat Ve Ekonomi İlişkisi

İnsana özgü becerilerle ortaya çıkan, biricik oldukları için değış tokuş edilmeyen, bu yüzden de para ile eşitlenmeye baş kaldıran sanat eserleri vardır; bunların satışı olsa, fiyatları ancak keyfi olarak saptanır. İnsanların sanat yapıtlarıyla ilişkisi,

²⁸⁰ Tom Huhn, “Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği”, *Cogito*, Yaz 2003, Sayı:36, s.262-263.

²⁸¹ Mustafa Aslıer, “Çağdaş Görsel Sanatı Oluşturan Etkenler”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul, s.1-3.

eskiden “onlardan yararlanma” üzerine kurulmamıştır; aksine sanat yapıtı diğer nesnelerden özenle ayrılmıştır. Büyü, mit ve din ile iç içe olan ilişkisinden ayrıldıktan sonra da sanat yapıtı, dünya üzerinde en çok göz önünde olandır ve günlük kullanıma sunulmamıştır²⁸².

Kant’ın “güzel sanat”ın ölçütü olarak koyduğu “ereksiz ereklilik” kavramını burada belirtmek yerinde olacaktır. Kant, özgür sanat ile zanaatı, onun deyimiyle “ücret-sanat”ı birbirinden ayırmaktadır. Zanaat, ondan alınacak ücret için yapılır. Başka bir deyişle onun kendi dışında bir ereği vardır. Oysa güzel sanatın, kendi dışında bir ereği yoktur. Ona göre sanat özgürdür, sanki o yalnızca oyun olarak, yani hoşla giden bir uğraş olarak amaca uygun gerçekleştirilmiş gibi kabul edilir²⁸³.

Antikçağda, Ortaçağda, Rönesansta, sanat kamusal hayat ile bütünlenir ve toplum, sanatçılara zorla bir ideoloji, anlatım biçimleri dayatır. Sanatçı, toplum için zorunlu olan şeyi gerçekleştirdiği için, yaratma özgürlüğünden yararlanmaz. Kapitalizm ise halkla sanatçı arasındaki bu dolaysız bağı koparır. Özgür olduğunu zanneden sanatçı, aslında, pazar için üretmeye başlar ve yaratılan eser, zorunlu mallardan daha güç satılabilen bir meta haline gelir. Her şeyin para ile alınıp satıldığı bir çağda, para özgürlük anlamına gelmekte ve toplumda yaşamak için sanatçı köleleşmek zorunda kalmaktadır. Sanat için sanat akımı, sonunda para için sanat haline gelmektedir.²⁸⁴ Gregory Jurdanis’e göre, “1855’ten sonra imalatçı sınıfların mensupları sadece estetik nedenle değil aynı zamanda, mali nedenle de çok sayıda resim almaya başlarlar. Resimlerin yatırım amacıyla satın alınması sanatı halesinden yoksun bırakıp bir metaya dönüştürür”²⁸⁵.

Kapitalist toplumdan önce sanatsal üretim çok düşük, genelde sanat yapıtları satın alınmamış ve kişiler veya kurumlar tarafından el konulmuştur. Çünkü firavunlar, çarlar, prensler, asilzadeler, malikane sahipleri, kiliseler gibi bu kişi ve kurumlar,

²⁸² Lenoir, **a.g.e.**, s.114-115.

²⁸³ Soykan, **a.g.e.**, s.151.

²⁸⁴ Jean Freville - G.V. Plehanov, **Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum**, Asım Bezirci (çev.), May Yayınları, İstanbul, tarih yok, s.74-75.

²⁸⁵ Emre Zeytinoğlu, **a.g.e.**, s.48.

sanatçının geçimini üstlenecek durumda olmuşlardır. Bu durumda, yaratım özgürlüğü hiç olmadığı için sanatçılar, kendi manevi-estetik beğeni ve isteklerinin yerine efendilerinin beğeni ve isteklerini dikkate almışlardır. Kapitalizm ise, meta üretimini, toplumdaki ekonomik yaşamın evrensel ve her şeyi içine alan biçimi haline sokmuştur. Artık manevi, özellikle sanatsal üretim, meta üretimi alanına girmiş; sanat eseri, satışa çıkmış bir meta, sanatçı da meta üreticisi olmuştur. Sanatçının emeğinin verimliliği, kendi sanatsal niteliklere, etik-estetik değere göre değil, pazar konjüktürüne bağlı mübadele değerine göre ölçülmeye başlamıştır. Karl Marx'ın dediği gibi kapitalist toplumda, “bir yazar, düşünce ürettiği sürece değil, yazılarını basıp yayımlayan kitapçıyı zengin ettiği sürece, üretici bir emekçidir”²⁸⁶.

Sanat eseri, giderek sanatçının serbest piyasada satma durumunda ya da satmak isteğinde olduğu bir mal haline gelmiştir. Bu durumda eserin üzerine konan fiyat zengin bir kişinin ödeyebileceği fiyattır. Bu da sanat eseri yalnızca mal haline gelmekte kalmayıp lüks bir üretimde olmuştur. Üretilmiş lüks bir eşyayı satınalma, kazancı meslek haline getiren ya da aileden zengin ve halk tüketimini denetim altında tutanların işi olmuştur. Açıkça bu işi yapan insanların hem duygusallıktan ve zevkten uzak, hem de bayağı oldukları ortadadır. Onları, hayal gücüne dayalı yaratma için gerekli olan beyinsel melekeleri durmuş kişiler olarak tanımlayabiliriz. Onlar iş adamlarıdır. Rönesans'tan günümüze sanat tarihi, sanatçı ve patronlar arasında beliren trafik, anlaşmazlık örnekleriyle doludur²⁸⁷.

Geçmişte resimler ve objeler lüks mallar olarak tanımlanırlar ve hediyeler gibi ticari değer taşırlardı. Bu açıdan lüks mallar, günlük kullanımı olmayan, yarar amacı güdülmeyen objeler olarak tanımlanırdı. Dinamik rakiplerine oranla güç kaybeden ekonomiler için lüks malların üretim ve tüketiminin hayati değer taşıdığı bilinir. Lüks ekonominin 15. ve 16. yy'larda İtalya'da başladığını ve düşüş dönemlerinde lüks ekonominin canlı kaldığını ve İtalya ekonomisinin kaliteli mal üretimiyle şekillendiği görülür. 17.yy'dan 19. yy'a kadar İtalya'dan Kuzey Avrupa'ya olan sanat objeleri ve

²⁸⁶ Moissej Kagan, **Estetik ve Sanat Dersleri**, Aziz Çalışlar (çev.), İmge Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 1993, s.523-524.

²⁸⁷ Read, **Sanat ve Toplum**, s.95-96.

lüks mallarında artış olur, yine 18. ve 19. yy’larda İtalya’dan İngiltere’ye sanat ihracatı gerçekleştirilir²⁸⁸.

Sanat, kültürel olduğu kadar ekonomik bir değerdir. Sanata harcanan para, ekonomiyi tamamen etkilemiş ve üzerinde geliştirici bir etki yaratarak iş dünyasına çekici hale gelmiştir. Sanayileşme ile birlikte tüketici davranışı sanata da yansımış ve sanatın ticarileşmesine neden olmuştur. Sanatın ekonomi ile ilişkisinde iki gerçek dikkati çekmektedir: Birincisi, kişilerin, özel hayatlarında duydukları zevk ihtiyaçlarının tatmini, ikincisi ise kişilerin iyi bir yatırım yapma arzusudur. Bu bakımdan sanat eserlerinin estetik gücü yanında maddi değerlerinin de önemi büyük olmuştur. Enflasyon dönemlerinde plastik sanat eserleri cankurtaran simidi gibi kabul edilmiş ve hatta bazı dönemlerde sanat alanındaki işlemler borsadaki işlemleri aşmıştır. Örneğin, İngiltere’de bir devlet kuruluşu olan Demiryolu şirketi artan enflasyona karşı kaynak amacıyla sanat eserleri satın almaya karar vererek emekli fonlarından 4.3 milyar liretlik bir tutarı maddi varlıklarını enflasyondan korumak için sanat eserlerine yatırmıştır²⁸⁹.

Sanat eseri yararsızlığıyla belirlenemez. Şöyle ki, sanat eserinin mal değeri taşımadığı için üretim ilişkileri dışında tutulmaktadır ve Marksçı kurama göre, bir ekonomide işgücünün yeniden üretimi (beslenme, uyku) rahatlıkla sağlanmadığı sürece, sanatın üretim evresinin dışında bırakıldığı bir gerçektir. Ancak, bu sanatın yararsız olduğunu göstermez. Sanatın din ve düşünce alanlarında, iletişimde, boş zamanların değerlendirilmesinde önemli işlevleri vardır. Bir ekonomi ne kadar çok gelişirse, bireylerin temel ihtiyaçları da o oranda doyuma ulaşır ve toplumda kültüre, özellikle sanata duyulan ihtiyaçlarda artar. Bunların doyurulması ise, işgücünün daha fazla üretilmesine katkıda bulunur²⁹⁰. Eugene Lunn, Marksizm ve Modernizm adlı kitabında bahsettiği gibi²⁹¹:

²⁸⁸ Salvatore Ciriaco, “Luxury Production, Consumption and the Art Market In Early Modern Europe”, **XIV International Economic History Congress**, Helsinki 2006, Session 25, <http://www.helsinki.fi/iehc2006/papers1/Ciriaco.pdf> (01 Haziran 2008), s.2.

²⁸⁹ İsmail Karaman, “Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri”, **III. Ulusal Sanat Sempozyumu** (Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, Tebliğler 6-8 Mayıs 1991), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Ankara, 1991, s.71.

²⁹⁰ Jameux, **a.g.e.**, s.11.

²⁹¹ Emre Zeytinoglu, **a.g.e.**, s.44.

“Marx’a göre kapitalist koşullar altında sanat, piyasada neredeyse meta statüsüne indirgenmesi nedeniyle, önemli ölçüde bir yabancılaşmış emek biçimi haline gelmiştir. Marx, modern kapitalist koşullar altında emeğin yabancılaşması ve böylece amaçlarına ters düşmesi analizine sanat üretimini de kattı. Sanat eserinin yaratılması, sanatçının benliğini geliştirdiği, doğayı insanileştirdiği bir süreçten, sanatçının kendi fiziksel varlığını sürdürmek için kullandığı bir araca dönüştürülmüştür.”

Marx’ında belirttiği gibi sanat yapıtının ticari değerinin maliyet tutarıyla karşılaştırılmaz olduğunu söylemek hem doğru hem de yanlıştır. Tek sorumlusunun sanatçı olduğu somut nesnenin yapımı söz konusu olduğunda doğru; sanat yapıtı kutsal ve benimsenmiş bir nesne olarak, üretime katkıda bulunan sanatçı, eleştirmen, satıcı ve müşteriler bütünü tarafından geniş bir sembolik simya’nın ürünü gibi görüldüğünde yanlıştır. Yeni tanımıyla sanat, her zaman sanatçının kendi üzerine bir çalışmasını içeren bir sanat çalışması konusundaki düşünceleriyle birlikte yapıtın üretimine doğrudan katkıda bulunan yorumculara daha fazla bağımlı kalmaktadır²⁹².

Sanat eserinin arzulanması, maddi değeri yüksek olan bir objeye sahip olursan senin de değerin o kadar artar; yani neye sahipsen o’sundur mantıqla sağlanmaktadır. Sanat artık herhangi bir şeydir, manevi yönü bertaraf edilmiş; şeyleştirilmiştir. Böylece sanat da tekdüze bir düşüncenin ışığında kitlesel bir afyon halini gelmiştir²⁹³.

Estetik artı-değer terimleri bağlamında yer alan sanat, kendini gerçek değer ekonomisinden soyutlayarak bütüncül bir özerklik elde eden, fantastik bir biçim alan sanat pazarına eklemelenmektedir. Bu sanat pazarı, estetik anlamda gerçek bir dünyaya yabancı olan görüntülerle uğraşmakta ve kendi oyun kurallarına göre yapılanmaktadır. Sanat, değere dönüştürülmüş durumdadır ve biz değerın tuzağına düştüğümüzü, hatta sanat pazarı bağlamında, bir tür değer esrimesine, ur gibi büyüyen bitimsiz bir değer açlığı hastalığına tutulduğumuzu kabul etmeliyiz²⁹⁴.

²⁹² Bourdieu, **a.g.e.**, s.267.

²⁹³ Tuğba Görkük, “Medyaya Servis Yapan Sanat”, **Rh+ Sanart**, Eylül 2006, Sayı:32, s.32.

²⁹⁴ **Sanat Dünyamız**, “Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat”, s.95.

Sanat ve para arasındaki karşıtlık, sanat olanla olmayan, “kentsoylu” sanatla “aydın” sanat, “geleneksel” sanatla “öncü” sanat arasında sınır getirmeyi sağlayan yargıların birçoğunun üretici ilkesidir. “Mesleği, gereci, vd. bakımlardan nitelikli bir ressam tanıyorum, ama yaptığı şey bana göre tümüyle ticari; ekmek yapar gibi yapıt üretiyor... Sanatçılar üne kavuştuklarında, genellikle uyduruk şeyler yapma eğilimine kapılıyorlar”²⁹⁵.

Modern kapitalist dünyada ressamlar, sanat tüccarları tarafından sömürülür, onlar olmadan sanat sergilerinin düzenlenmesi, sanat eserlerinin satışı, reklamı ve toplumda kabul görmesi imkansızdır. Film yapımı, kapitalist toplumlarda güçlü bir endüstri dalıdır. TV ve yayıncılık endüstrileri kadar, eğlence müziği ve dans gibi eğlence endüstrisi de etik ve estetik değerleri tahrip etmekte, sanat kültürü, insan ruhunu erdemleştirmenin bir aracı haline dönüşmektedir. Burjuva sanatın bu yönde gidişini sağlayan asıl neden, kazanç ve artı-değer peşinde koşmaktan başka amaç tanımayan, sermaye artırımını için hiçbir yasak tanımayan kapitalist üretimdeki ekonomik yasalara sanatın bağlı kılınmasıdır. Bu nedenle, kapitalizmin sanata olan düşmanlığı, öncelikle ekonomik ilişkiler alanında, daha sonra siyasal, ideolojik ve psikolojik alanlarda kendini göstermektedir. Bu durumu, Amerikalı sanat bilimcisi Lewis Mumford, “burjuva anlamda, beğeni, paralı şöhret demektir sadece” sözleriyle özetlemiştir²⁹⁶.

3.2.2. Kalkınma Ve Sanat

Kalkınma kelimesi ilk olarak iktisadi kalkınmayı akla getirir. Oysa ki, kalkınma, bir ülkenin iktisadi kalkınmasının yanı sıra, o ülkenin yaşam biçimi, dünyaya bakışı, olayları değerlendirışı, sosyo-kültürel yapısı ve kurumları, hayat seviyesiyle bütün bir kalkınmayı içermektedir.

Bir ülkenin kalkınmışlığını ve diğer ülkelerden farkını ortaya koyan kültürüdür. Bu kültürün temeli de güzel sanatlara verilen değerdir. Bir ülke için sanat, kültür ve

²⁹⁵ Bourdieu, **a.g.e.**, s.256-257.

²⁹⁶ Kagan, **a.g.e.**, s.525.

kalkınma, gelişmenin en vazgeçilmez halkalarıdır. Çünkü sanat kültürün, kültür de kalkınmanın çarpan katkısı durumundadır. $X (A+B+C) = K$ denkleminde K'yı kültür olarak alırsak A,B ve C kültürü oluşturan öğeler iken X bunların bir çarpan katsayısı olarak sanatı ifade eder. Yine aynı formülde K'yı kalkınma olarak alırsak A, B, ve C kalkınmayı oluşturan öğeleri ifade ederken X bunların bir çarpan katsayısı olarak kültürü ifade eder. Bu denklemede K ile ifade edilen kültür ve kalkınma A, B ve C gibi toplanan faktörlerden çok, çarpan faktörü olan X ile en yüksek düzeyde etkilenmektedir. Ancak bu formüllerdeki sanat ve kültür çarpanlarının çok büyük tesir etmelerine rağmen, bu tesirin pozitif veya negatif yönde de olduğu unutulmamalıdır²⁹⁷.

Bir iktisatçı, sanat eseri ile bir tüketim nesnesi, bir pazarlama ürünü ve bir sektör olduğu için ilgilenir. Sanat alanında ele alınması gereken dört temel sorun olduğu unutulmamalıdır: Birincisi, sanatın tüketiminden kaynaklanan refahın etkilerini tanımlayarak bilimsel bir temel bulmak; ikincisi, kaynakları paylaşırma konusunda kamuya ait ekonomik kaynakların sanatsal sektöre aktarılmasına bilimsel bir temel bulmak; üçüncüsü, sanatın kitlelere yayılımının gerçekleşebildiği koşulları belirlemek; dördüncüsü ise, sanatın yayılımının bu endüstrinin gelişimine katkısının bilincinde olarak kültürel endüstrinin yeterliliğini tanımlamak. Bu sorunlardan hiçbirisiyle sanat alanındaki bilgilere sahip olmadan bilimsel bir çalışma gerçekleştirilemez. Hiçbir sanat iktisatçısı, estetik alandaki sorunlarla başa çıkmasını mümkün kılacak, epistemolojik, estetik, eleştirel ve pedagojik araçlar olmadan sanatsal meseleleri incelemesi mümkün değildir. Sanat talebini karşılayacak bir kültürel endüstrinin varlığı kaçınılmazdır ve sanat ekonomisi sanat talebinin en iyi şekilde karşılanması için çaba göstermektedir²⁹⁸.

Kültür ve sanat söylemlerinde 'iktisadi etki' incelemeleri her daim mevcuttur. Steven Landsburg (1997), iktisadi büyümenin nedeni teknolojik ilerlemedir, teknolojik ilerlemenin nedeni ise girişkenliktir. İktisadi büyüme teorisi aslında bir verimlilik teorisi.

²⁹⁷ Feyzullah Budak, "Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri", **III. Ulusal Sanat Sempozyumu** (Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, Tebliğler 6-8 Mayıs 1991), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Ankara, 1991, s.29-30.

²⁹⁸ Aldo Spranzi, **Art Economics: A New Approach**, Università degli Studi di Milano, Milano, 2005, <http://www.economia.unimi.it/uploads/wp/wp221.pdf> (02 Haziran 2008), s.9-15.

Oysa sanat ve kültür alanında bilgilerin kaynağı geniş ölçüde keşfedilmemiştir. Mozaffar Qizilbash (1998), sanat ve kültür iktisadi amaçların aracı değildir, fakat iktisat, sanatsal ve kültürel amaçlar için araçtır. Ancak unutulmamalıdır ki, sanatsal ve kültürel etkinlikler, yaratıcılığı yükseltir, yaratıcılık yeniliği ve yenilikte iktisadi gelişimi hızlandırır. Sanat ve kültüre ait hacim analizlerinde kültürel endüstriler, Batı ülkelerinde istihdamın ve gayri safi milli hasılanın %5 kadarken sanat endüstrileri daha da küçüktür. Ancak sanatsal ve kültürel endüstrilerin hem hacim hem de mali durumlarına göre değerlendirilmesi gerçekçi olmamıştır. Bille Hansen göre ‘iktisadi etki’ analizlerinde sanatlar doğru olmayan bir zeminde değerlendirilir, çünkü hesap, etkinliğin amacı olarak algılanmaz. Aslında Hansen, sanat ve kültür alanında iktisadi savunmanın ilk ve en önemli yanı, sanat ve kültürün iyi bir algısının gerektiğini hatırlatır. Bu yüzden kültürel iktisatçılar, sanat ve kültürün daha yeni kavramlarını ithal etme ve daha geniş bir kültürel farkındalığı geliştirme ihtiyacı duyarlar. Leslie Singer, 1992; David C. Throsby, 1995; Shane Bonetti and Christopher Madden, 1996; çalışmalarında sanat ve kültürün iktisadi savunma için verimli bir konu olduğuna işaret ederler²⁹⁹.

“Sanatın ekonomik kazanımları” deyimi dünya genelindeki sanat sektöründe hızla rağbet görmektedir. Bu durum, büyük ölçüde halk politikasındaki ekonomik rasyonalizmden kaynaklanmaktadır. Bütün alanlarda olduğu gibi sanatsal ve kültürel politikalarda iktisat biliminin araştırma alanına dahil olmuştur. Yeni bir konu olan “kültürel iktisat bilimi” henüz gelişmeye başlamıştır³⁰⁰. “İktisadi etki” ve “iktisadi yarar” analizlerinin en basit şekli büyüklük tartışmasıdır. Büyüklük tartışmaları, sanatın iktisadi anlamda ne kadar önemli olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Genellikle bu tartışmalar, hükümet müdahalesi veya sanata yönelik fazla destek şeklinde sunulmaktadır. Büyüklük tartışması, sanat sektörünün Gayri safi milli hasıla’nın bazı oranlarını temsil ettiğini gösteren veriye dayanmaktadır. Bu ölçüm, sanatın hem önemini hem de ekonomik yararlarını göstermektedir. Madden, paranın sanat için var olduğu, fakat sanatın para için var olmadığını savunurken, Peter Beatson ve Dianne

²⁹⁹ Christopher Madden, “Using ‘Economic’ Impact Studies In Arts and Cultural Advocacy: A Cautionary Note”, **Media International Australia Incorporating Culture and Policy**, No.98-February 2001, <http://www.fuel4arts.com/content/files/ACF5A4E.pdf> (02 Haziran 2008), s.169-172.

³⁰⁰ Madden, “Discussion Paper: The ‘Economic’ Benefits of Art”, s.3.

Beatson (1994), sanatın işlevlerinden bir tanesi ekonomik işlevdir ve sanatın zenginlik sağlamak için var olduğunu belirtir³⁰¹.

Sanat süreci ile ekonomik süreç arasındaki ilişki şu şekilde açıklanabilir. Artistik yararın “sağlayıcısı” artisttir, artistik yararın “talibi” ise seyircidir. Sanat ve ekonomik modelleri birleştirilerek bir sanat ekonomisi modeli oluşturulabilir: Herhangi bir zaman diliminde, artistik kaynakların stoku sabittir; insanlar bu artistik kaynakları refah düzeylerini arttıran özel yararlar için kullanır; insanlar kendi kaynaklarını artistik yararlar için kullanabilirler; ya da daha çok sanattan kazanç sağlayarak refah düzeylerini arttırmak için karşılıklı ilişkilerde bulunabilirler ve sanat endüstrileri, “sanatçı” ile “seyirci” arasındaki karşılıklı ilişkinin göstergesidir. Refah düzeyi için artistik yararın farkına varmak, bu aşamanın en önemli kısmıdır. Çünkü sanatın ekonomik yararlarının daha iyi anlaşılması için gereklidir³⁰².

Kalkınma ile sanat arasındaki ilişki karşılıklıdır. Sanat, ürettiği eserler sayesinde gayri safi milli hasılaya katkıda bulunur, kültürel zenginliği artırır ve insanın uygarlaşmasına, duygusal ve estetik gelişmesine katkı sağlar. Kalkınma ise, sanat için finansman sağlar, fiziki imkan ve kaynaklar oluşturur ve sanat kurumlarını geliştirir³⁰³.

3.2.2.1 Ülkelerin ve Bölgelerin Kalkınmasında Sanatın Önemi

Kalkınmayı gerçekleştiren insan ile sanatı üreten insan aynı toplumun birer parçasıdır. Sanatçı ürettiği sanat eserleriyle topluma güzelliği ve yaratıcılığı öğretir, toplumu bağımsızlık, özerklik ve sorumluluklar konusunda eğitir ve toplumun ve kalkınmayı yaratacak insanların temel ihtiyacı olan moral değerlerini yüksek tutarak ülkenin topyekün kalkınmasında önemli rol oynar.

Sanatın kişiler ve topluluklar üzerindeki sosyal faydaları 1960’lardan beri tartışılmış, sosyal etkiye sahip sanatlar strateji uzmanlarını etkilemek konusunda yeteri

³⁰¹ Madden, “Discussion Paper: The ‘Economic’ Benefits of Art”, s.11-15.

³⁰² Madden, “Discussion Paper: The ‘Economic’ Benefits of Art”, s.13.

³⁰³ Nihat Bilgen, “Kalkınma ve Sanat”, **III. Ulusal Sanat Sempozyumu** (Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, Tebliğler 6-8 Mayıs 1991), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Ankara, 1991, s.26-27.

kadar etkili olamamıştır. Oysa 1980’lerin başlarından sonra sanatsal ve kültürel etkinlik örneğin, İngiltere’de şehir yenileme programlarının giderek artan bir özelliği olmuştur. Glasgow, Manchester ve Liverpool gibi şehirler Amerikan ve Avrupa şehirlerinin tecrübelerinden ilham alarak kültürel gelişme stratejilerine yatırım yapmışlardır. Bu gelişme, Strateji Araştırma Enstitüsü’nün etkili bir çalışması olan İngiltere’de Sanatların İktisadi Önemi adlı eserin 1988’de yayınlanmasıyla hız kazanır. Bu eserde sanat sektörü cirosu 10 milyar pound olan ve 500 bin istihdam eden ve gelişen bir katma değerli sektör olarak tanıtılmış ve sanatların ekonomiye etkisinin önemi vurgulanmıştır. Bu eserle sanat alanında bir çok analizler yapılmıştır. Bu analizler, ekonomik gelişme ve kentlerin yenilenmesi için sanatların ve yaratıcı sanayilerin önemini artırır. Önce ABD’de sonra İngiltere’de kent yöneticileri sanat ve kültürün ekonomik etki alanlarını geliştirmeye başlamışlardır. J. Myerscough, “sanata doğrudan yapılan harcama çoğaltan katsayısıyla ekonominin diğer sektörlerine de yansımakta ve bu da servet ve iş imkanlarını genişletmekte, kentler vatandaşlara ve şirketlere daha çekici hale gelmektedir” der³⁰⁴.

İngiltere hükümeti ağırlığını kültür ekonomisinden yana koyarak 1997’de yaratıcı endüstriler işgücünü kurar. 1998’de Yaratıcı Endüstriler: 1998 Planlama Belgesi’ni oluşturur. Bu raporda yaratıcı endüstriler gelirlerde 60 milyar pound sağlamakta ve yılda 7,5 milyar ihracat, 1,4 milyon istihdam sağlamakta ve büyüme hızı %5 olup ekonomideki diğer sektörlerden daha fazladır. Yaratıcı Endüstriler: 2001 Planlama Belgesi’nde ise yaratıcı endüstriden sağlanan gelirler 112,5 milyar pound’a yükseldiği ve ihracatın ticaret dengesine 10,3 milyar pound katkıda bulunduğu belirtilmektedir. Temmuz 2001’de Strateji Araştırma Enstitüsü, İngiltere’de kültür sektöründeki verilere dayanarak 1995-1999 arasında istihdamın 3 kat arttığını açıklamıştır³⁰⁵.

Geleneksel sanatçıların eserlerinin çoğu o yöredeki kültürel topluluklarda kökleşir; bölgenin mirasını, tarihini, manzarasını ve hatta siyasi olaylarını içerir. Bu

³⁰⁴ Michelle Reeves, **Measuring the Economic and Social Impact of the Arts**, The Arts Council of England, May 2002, <http://www.artscouncil.org.uk/documents/publications/340.pdf> (25 Nisan 2008), s. 7-8.

³⁰⁵ Reeves, **a.g.e.**, s. 10-13.

sanatların topluluk kimliğine yaptıkları katkı çok büyüktür. Toplumdaki kurumlar da sanat ve kültürün değerini ekonomik gelişim için önemli olarak kabul ederler. Daha çok kültürel katılım kültürel ürünlere olan yerel talebi kamçılایarak yardımcı olur. Geleneksel sanat eserlerinin ihraç edilmesiyle iktisadi gelişme yükselir ki, bu bölgesel büyümenin en iyi lokomotifidir. Amerika’da geleneksel sanat ürünlerine talebin artmasıyla Eyalet sanat konseyleri ve ekonomik gelişme büroları kültürel mirasın geliştirilmesi için işbirliğine girişmişlerdir. Kültürel turizm gelişme araçlarının standart parçası haline gelmiştir³⁰⁶.

Sanat ve kültür endüstrilerinin New York, Paris, Londra, Milano gibi belli yerlerde geliştiğı görölmektedir. Politikacılar, kent yöneticileri ve ekonomistler, kentlerin gelişimi için sanat ve kültürün önemini kavrayıp ve tercübe etmişlerdir. New York dünyanın kültür ve sanat otoritesi olarak kabul edilmiştir. New York’un yüksek kültürü, sokak kültürü ve yaratıcı manzarası ile sanatsal ve kültürel tutumun küresel merkezi olmuştur. Ekonomist Robert Lucas, büyük şehirlerin yoğun yaşam, gürültü, pahalılık gibi olumsuzluklarına rağmen insanları cazbettini vurgular; çünkü insan doğasında bunların içinde olmak vardır. Şehir hayatını önemli kılan etken, sanat ve kültürdür. New York, yaratıcılığın yoğunluğuna, iş ve sosyal yaşamın etkileşimine ve sanatı, sinemayı, modayı ve müziğı kaynaştıran yapısıyla merkez konumunu korumayı devam ettirmektedir³⁰⁷.

Kültürel ekonomiler, diğer endüstrilerden farklı işleyen bir esasa dayanır. Kentsel ekonomilerin başarısının temeli moda, sanat ve müziktir, fakat bunlar kendilerini farklı bir yol ile ortaya koyarlar. Finans, hukuk, imalat ve diğer geleneksel endüstriler çoğı resmi, sert bir yapı içinde aynı çiz gide yaşarlarken kültürel üretim gayri resmi sosyal alanda gerçekleşir. kültürel üretim sosyal dinamiklerin temelini oluşturur ve yaratıcılık sosyal hayat olmadan başarılı, etkili olamaz³⁰⁸.

³⁰⁶ Christopher Walker-Maria Rosario Jackson-Carole E. Rosenstein, **Culture and Commerce: Traditional Arts In Economic Development**, The Urban Institute+Fund for Folk Culture, Santa Fe-New Mexico, 2003, http://www.urbaninstitute.org/uploadedPDF/41081_culture_and_commerce.pdf (25 Nisan 2008), s.9-10.

³⁰⁷ Elizabeth Currid, **The Warhol Economy**, Princeton University, New Jersey, 2007, <http://press.princeton.edu/chapters/s8467.pdf> (02 Haziran 2008), s.2-3.

³⁰⁸ Currid, **a.g.e.**, s.4.

Sanat, ülke ekonomisine dolaylı ve doğrudan etki eden önemli bir rol üstlenirken, şehirlerin ve kırsal alanların ekonomisinde de büyük bir güç olarak ortaya çıkar. Kültürel hayatı zenginleştirdiği gibi, ülkenin de fark edilmesini sağlar. Bazı ülkelerin ve bölgelerin kendilerine özgü sanatları ve gelenek-görenek faaliyetleri bölgesel olarak ve ülke çapında ünlü bir merkez olarak ün yapar. Örneğin New York'ta Manhattan bölgesinde yer alan bir caddenin ismi olan Broadway, ABD'deki müzikal sanatıyla özdeşleşmiştir³⁰⁹. Sanatlar, insanların boş zamanlarında da cazibe merkezlerini yarattıkları için ün kazanırlar. Ayrıca sanatsal etkinlikler, uzun zamandır turizmin gelişmesinde önemli faktörler olarak kabul edilmiştir. Sanatlar, turist sayısını konusunda eksiği olan kentlerin gelişmesinde kullanılır. Örneğin, 1990'da büyük depremde çevre yolunun çöküşü ile San Francisco'daki liman önem kazanır, şehrin bu yıkıma cevabı bir heykel oluşturarak gelir. 2,5 mil uzunluğundaki Promenade Ribbon heykeli, kıyı ile çarşı merkezini bağlayan bir aydınlatmalı cam blok şerididir. Bir başka örnek, Baltimore'de Rouse Şirketi şehrin en az ilgi gören bir yeşil alanına Harborplace'i yapar, sanat ve dizayn tekniklerine uygun olarak inşa edilen bu alan Disneyland'dan daha fazla ziyaretçi çeker. Eyalet yöneticileri, ekonomik kalkınmada başarılı olmayınca sanatsal ve kültürel sektöre bağlı stratejileri çözüm olarak kullanmışlardır. Sanata dayalı stratejiler, birçok ülke ve bölge için temel ekonomik etkenler olmasa da zincirdeki "eksik halkayı tamamlayabilirler. Geleneksel yaklaşımların tek başına etkili olmadığı yerlerde, bu yaklaşımlar sanatlarla birleştirildiğinde değişim için güçlü birer araç olurlar. Sanata dayalı ekonomik gelişme stratejinin en cazip yönü, yöneticilere ve yerel liderlere sağladığı stratejik rahattır. Bu stratejiler: turizm ve eğitim alanlarında işbirliğinin geliştirilmesine yardımcı olmak; iş olanaklarını güçlendirmek; bölgesel ve topluluk imajını kuvvetlendirmek; yaşam standartlarına ve iş çevresinin yaratıcılığına katkı sağlamak; ekonomik gelişmede temel araçlardan biri olmak; gelecekteki projeleri sürekli hale getirmektir³¹⁰.

³⁰⁹ **National Governors Association (NGA) Center**, "The Role of the Arts in Economic Development", June 2001, <http://www.nga.org/files/pdf062501ARTSDEV.pdf> (30 Mayıs 2008), s.1.

³¹⁰ **NGA**, a.g.m., s.5-8.

Yaratıcı endüstriler, ekonominin hem ulusal hem de global yeni anahtar gelişim sektörleridir. Yaratıcı endüstriler, gelecekteki iş gelişimi ve ihracat kazanımlarının yeni kaynaklarıdır. İngiliz Konseyi için hazırlanan “Kültür Endüstrilerinde İhracat Potansiyeli” adlı rapor şu analizleri içerir: Yaratıcı endüstriler, ekonomik gelişim içinde en hızlı büyüyen sektörlerdir; yaratıcı işgücünün eğitilmesi önemlidir; entelektüel birikimin korunması için çaba sarfedilmelidir. Bu analizler, İşçi Partisi’nin kültür endüstrilerini gelişen ekonominin, iş yaratımları için can damarı olarak gördüğü ve adı “Geleceği Yarat” olan görüşün kaynağıdır. Kültürel sermayenin yayılmasının daha kapsamlı bir kültürel vatandaşlık için faydalı olabileceği söylemi, İşçi Partisi’nin yöntemlerinin sosyal dışlanmayla savaşmak için “eğitim, eğitim, eğitim” sloganıyla aynı dönemde ortaya çıkar ve mantık olarak aynı paraleldedir. Dünya çapında gelişim gösteren yaratıcı sektörler için 1997 yılında iktidara gelen İşçi Partisi bu fırsatları değerlendirmeliyiz açıklamasını yapar³¹¹.

Britanya endüstrileşmesinin lokomotif olan pamuk endüstrisinin merkezi, “cottonopolis” olarak anılan Lancashire bölgesidir. 19.yy’ın sonuna kadar tüm dünyanın pamuklu dokuma ihtiyacını karşılayan Lancashire, ekonomik başarıya rağmen tasarımda artistik kalite alanında zevksiz damgasını yer. Bu kötü tanımdan kurtulmak için yerel endüstri imajını düzeltme çabası başlar. Bu çabalar içinde Manchester Tasarım Okulu’nun (Daha sonra ismi Manchester Sanat Okulu olur) rolü büyüktür. Bu okulun tasarım konusundaki başarısı, sanat ile endüstrinin gelişmesini destekler nitelikte olur. Aynı zamanda sanat ve bilim alanındaki enstitülerde hem tasarımın hem de sanatın gelişiminin hızlanmasını sağlar. Sanat tüketimi konusunda ismi anılan Lancashire, 1820’den itibaren sanat alanında yapılan çabaları öne çıkmaya başlar ve pamuk patronlarının sanata desteği artar. Koleksiyonerler, Britanya’da milli organizasyonlarla sanatın gücünü ön plana çıkarmayı ve bu şekilde ticari anlamda bölgeyi geliştirmeye odaklanmışlardır. Manchester Sanat Okulu, Manchester Sanat Müzesi, sergiler, fuarlar gibi sanat faaliyetleriyle bölgenin imajını yükseltmiş ve ülkenin sanata desteğini

³¹¹ Garnham, a.g.m., s.25-26.

artırmıştır. Britanya'nın sanat konusundaki desteği, Lancashire'm zenginliklerinden türemiştir denilmektedir³¹².

Ticaret alanında endüstriyel sanatı geliştirmek için İngiliz Ticaret Dairesi tarafından bir komite oluşturulmaktadır. Komite, bu alanda düzenlenen sergilerin hem sanatçılara hem de endüstricilere yarar sağlaması için çalışmaktadır. Bir başarı izlenmek isteniyorsa ilk olarak halk, satıcılar ve bunların alıcıları eğitilmeli, daha sonra bu komitenin kendisi eğitilmiş kişilerden oluşturulmalıdır. Endüstrici, bir sanat uzmanı değildir, ama diğer insanlar kadar zevke sahiptir. Amaç, endüstri alanlarında sanat ruhuyla üretilmiş ürünlerin çoğalmasını sağlamak ve bunun yaygınlaşmasını sağlayacak sergiler düzenlemektir. Sanat galerileri güzel sanatların ihtiyaçlarını karşılarken, endüstriyel sanat için böyle hizmetlerin olmaması üzücüdür. Bu özel alanda, özel sergi yöntemleri ve fuarlarla endüstrinin sanata daha çok yaklaşacağı umut edilmektedir³¹³.

Singapur Başbakanı Goh Chok Tong'un, 1984 yılında "2000 yılında hayal edilen Singapur" adıyla ortaya attığı tez, insanları sosyal refaha ve yüksek yaşam seviyesine ulaştırmayı, hayırseverliğe, entelektüel seviyeye ve sanatsal değerlere yükseltmeyi hedefler. Tong, "21. yy ile birlikte Singapur gerçekten başarılı, gelişmiş bir ekonomisi ve güzel bir toplumla var olacaktır" der³¹⁴. Bu nedenle Singapur'un kültür endüstrisinin geleceği için Singapur'un sanat, kültür, uygarlık ve tarihsel yönü yeniden yaratılmalıdır. Bu süreçte, kültür ve sanatın ekonomiyi güçlendirmesi için geliştirilmeye başlanır. Singapur'un bir kültür merkezi ve sanat turizminin en çekici merkezi olması için çabalar sürdürülür. Singapur'un Rönesans şehri ve sanat için küreselleşen şehir sloganları bu gelişimin gidişatını belirler. Hükümet, sanat kurumlarını, müzeleri, müzayede evlerini destekleyerek sanatın gelişmesini sağlamıştır. Tüm bu hedeflerle sanatsal faaliyetler artırılmış, kültür ve eğlence hizmetlerinde turistik bölge olarak imajları geliştirilmiştir. 1993 yılında Dışişleri bakanı Gerorge Yeo "Yeni bin yılda, tarihsel önemdeki bir kültürel Rönesans, Doğu Asya'nın ekonomik değişimine eşlik

³¹² Yasuko Suga, "Production and Consumption of Art and Desing in Victorian Manchester", http://www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/conferences/CD_doNotOpen/ADC/final_paper/076.pdf (30 Mayıs 2008), s.1-5.

³¹³ **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, "Art and Industry", Vol. 61, No. 352. (Jul., 1932), s..3.

³¹⁴ J. M. Nathan, "The Culture Industry and The Future of the arts in Singapore", **Southeast Asian Affairs**, 1999, s.291.

edecektir. Bölgenin ve dünyanın hizmetinde olan Singapur bankacılık, finans, üretim ve ticaret için ne yaptıysa sanat için de onu yapmayı, yeni fikirler, olanaklar ve servet yaratılmasına yardım etmeyi ümit ediyor” sözleriyle devletin desteğinin büyük olduğunu iletir³¹⁵.

Kanada’da festival şehri olarak tanınan Edmonton bölgesinde sanat ve kültüre ait birey ve organizasyonların payı oldukça büyüktür. ‘Sanat ve kültür’ kitlesi Edmonton mozağının önemli ve hareketli bir parçasıdır ve Edmonton’da gelişen turizm sektörü ülkenin can damarıdır. Kültür ve sanat organizasyonları devlet ve özel sektöre bağlı sponsorlarla desteklenen Büyük Edmonton Bölgesi’ndeki bu etkinliklerin ekonomiye etkisi şöyledir: 2005 yılında gerçekleşen 126 organizasyona katılan toplam kişi sayısı 3,869,979’dur. Bu toplamın 443,676’sı Alberta’dandır, Büyük Edmonton Bölgesi’nin dışında olanların 247,572’si Kanada’nın herhangi bir yerinden ve 215,955’i Kanada’nın dışından gelmiştir. 126 organizasyon, yerel mal ve servislere 49,4 milyon dolar harcamış ve bu harcamaların ekonomik etkisi Edmonto’da 44,7 milyon dolar olarak beklenirken, Alberta ekonomisi üzerindeki net etkisi 58,4 milyon dolar olmuştur. Gelen ziyaretçilerin yaklaşık 146,7 milyon dolarlık harcamalarının toplam ekonomiye katkısı Edmonto’da 79,1 milyon dolar olması beklenirken, Alberta’da 119,3 milyon dolar olarak gerçekleşir. Bu iki kaynağın etkilerine baktığımızda, 126 organizasyonun Alberta’nın gayri safi milli hasılası üzerindeki etkisi 177,7 milyon dolar iken, Edmonton bölgesine etkisi 123,7 milyon dolar olarak ölçülür. Sanat ve kültür endüstrisinin iş gücü odaklı olması nedeniyle bu etkinin Edmonton bölgesi sakinlerine 88,1 milyon dolar ve Alberta sakinlerine 24,9 milyon dolar kazandıran maaşlar ve ücretlerle ölçülmektedir. Bu maaşlar, Edmonto Bölgesi’nde 2800, Alberta’da 3400 kişilik istihdam sağlamıştır. Sanat ve kültür organizasyonları vergiye tabi olmamasına rağmen, ekonomik hareketlilikten dolayı oluşan hükümetin çeşitli derecelerindeki vergilendirmelerinin 2005 yılı tutarı yaklaşık 63,4 milyondardır. Bu vergilerin %63’ü federal hükümet, %27’si valilik, %10 belediyeler arasında paylaşılmıştır³¹⁶.

³¹⁵ Nathan, a.g.m., s.293.

³¹⁶ **Edmonton Economic Development Corporation**, “Economic Impacts of “Arts and Culture” In The Greater Edmonton Region”, November 2006, <http://www.edmontonarts.ab.ca/economicimpactarts05.pdf> (03 Haziran 2008), s.5-6.

Son dönemlerde yaratıcı şehirlerin iş ve turizm sektörlerinin gelişimi açısından önemli olduğuna dair birçok araştırmalar yapılmıştır. Richarda Florida, David Brooks, John Howkins ve diğer birçok ekonomistin çabası, şehirleri “yaratıcı sınıf” çalışanları için çekici hale getirmektir. Çünkü kültür, bir ekonomik gelişim aracı olarak algılanmamış ve kitlelerin gelişimi için kültüre yeteri kadar önem verilmemiştir. Örnek olarak ABD’da Ohio Eyaleti’nin en önemli ticaret ve iş merkezi olan Cincinnati şehri, Indianapolis, Pittsburgh, Mineapolis gibi şehirlerin kültürel değerlerine sahip olmasına rağmen, o şehirler kadar kültürel kaynaklarını ekonomik bir araç olarak kullanamadığı düşünülmektedir. Cincinnati’nin kentsel dönüşümünde üç önemli nokta üzerinde durulur: İlk olarak kültürel gelişim politikası; ikinci olarak Cincinnati’nin bir kültürel merkez olarak pazarlanması; üçüncü olarak devlet ve özel sektörün işbirliği gerekmektedir. Cincinnati’de canlanmayı ve ekonomik gelişimi sağlamak adına kültür en önemli önceliklerden biri haline gelir. Kültürel açıdan ekonomik gelişimin bir parçası olarak kültürel turizmin gelişmesi, Cincinnati için en güçlü olduğu alan olmasa da, kültürünü ve yaratıcılığını oluşturan yeni pazara satabilmesi açısından önemli bir örnektir. ‘Cincinnati Kültür Vakfı’, kentin kültürel ekonomik gelişiminde planlama ve finansman açısından bu görevi üstlenen birimlerin alanlarını genişletmiş ve özerk bir yapı olarak kültürel yapının dinamik hale gelmesini sağlamıştır³¹⁷.

Sanat, dünyayı ve onun içeriğini anlamaktır. Güzel sanatların amacı; bir toplumda kültürel bir elit tabaka yaratmaktır. Pierre Bourdieu’nun ondan daha geç bir tarihte belirttiği gibi Thornstein Veblen, “kapitalist toplumlarda sosyal farklılığı, estetik bir bakış ürünü, elit tabakanın ve de boş zamana sahip, sanatçı kesimin yaratılması olarak” tanımlar³¹⁸. Bu nedenle, batı toplumlarının güzel sanatları ile batı dışındaki küçük ölçekli toplumların sanatı arasında ciddi farklar vardır. Şöyle ki, yerel sanatın izole ve kapalı olduğuna dair fikirler yaygındır ve bu sanatlar primitivizm üzerine kuruludur. Ancak küreselleşen dünya ile birlikte yerel sanatlara özgü olan otantiklik, geleneksel olandan turist sanatına dönüşmüş durumdadır. 19. yy’da Latin Amerika’ya

³¹⁷ Louise K. Stevens, “Using Gap Analysis as the Foundation for Economic Development through Arts and Culture: The Cincinnati Model”, **Economic Development Journal**, Vol.2, No.2, Spring 2003, http://www.artsmarket.com/download/iedc_txt.doc (04 Haziran 2008), s.1-8.

³¹⁸ Russell Leigh Sharman, “The Invention of Fine Art: Creating a Cultural Elite in a Marginal Community”, **Visual Anthropology**, Vol. 17, No. 3-4, July-December 2004, s.345.

yapılan Karayip göçleri kültürel erozyona neden olarak kültürün çöküşüne iyi bir örnek oluşturur. Bu göçlerle yavaş yavaş gerçekleşen bir “kültürsüzleşme“ şeklini müzikte, dini inanışta ve mutfak kültüründe görmek mümkündür. Kosta Rika’daki Limon şehrine, 19.yy’ın sonlarına doğru Kuzey Amerikalı bir firma tarafından kısa sürede bir liman inşa edilir. Bu bölge nerdeyse hiç yerel nüfusa sahip olmayan, göçlerle farklı konuşan, farklı görünen ve farklı innaçları olan bir görünüme sahip olur. Limon şehri, koloni tarihi olmayan bir koloni sonrası toplum olarak tanımlanabilir. Limon şehrindeki estetik kültür, Batı estetik kültürüne benzer ve tüm sanatsal üretim bu anlayış içinde sunulur. Şehrin kendisi gibi estetik formları da bir gecede dış kaynaklara göre yaratılmıştır. Göçün kendine özgülüğü, kolektif olmayan bir değer sistemiyle bir bölge yaratmıştır³¹⁹.

3.2.2.2. Türkiye’nin Kalkınmasında Sanatın Yeri ve İşlevi

Türkiye’nin tarihsel süreç içinde mevcut kaynaklarını, var olan birikimlerini, kendi dinamiklerini, siyasal ve ekonomik koşullarını, toplumsal ve ekonomik başarıya dönüştürme mücadelesi, uzun bir yolun kat edilmesi kararlılığıyla gerçekleşmiştir. Toplum ve ekonomi, bilim, eğitim, kültür ve sanat aynı öneme sahip olarak kalkınmada önceliklerini almıştır. Bu dönüşümde payı olan sanat, toplumsal değişimin bir parçası olmakla birlikte ekonomik açıdan da kendi başına bir amaç haline gelmiştir.

Ülkenin kalkınma amacı, “herkes için insanlık haysiyetine yaraşır bir hayat seviyesi sağlama”³²⁰ biçiminde ifade edilmiş, kalkınmanın hem ekonomik, hem de kültürel gelişimi de içine alacak şekilde olması planlanmıştır. Kalkınma serüvenimizin başında, toplumsal ve ekonomik gelişimin hedefi, kültür ve sanatın gücüyle de ivme kazanmıştır.

Anayasamızda sanat gereken yerini almıştır. Anayasamızın 64. Maddesi “Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur, sanat eserlerinin ve sanatçının

³¹⁹ Sharman, a.g.m., s.346-348.

³²⁰ Bilgen, a.g.m., s.25.

korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır” hükümlerini içerir³²¹.

Bir ülkenin kültürel anlamda kalkınmasının en temel göstergelerinden birisi sanattır. Dolayısıyla kalkınma planlarımızda sanata yer verilmiş, temel ilke ve hedefler belirlenmiştir. İlk dört planda hedef ve planların etkin bir şekilde belirlenmediği, sadece 8. Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda mevcut durumun değerlendirildiği, bunun dışında planlarda ise temel politikaların tespit edildiği görülmüştür. Ayrıca belirlenen politika ve hedeflerin çok genel bir yapı arzettiği ve iktisadi kalkınma ile sosyal kalkınma arasında büyük bir bağ kurulamadığı görülmüştür. Kısaca bugüne kadar olan kalkınma planlarında tamamen amaçlanan seviyeye ulaşıldığı söylenemez³²².

Türkiye 1960 yılından bugüne kadar, kültür politikalarını kalkınma stratejisi içinde resmi bir görüş olarak benimsemiş ve “Beş Yıllık Kalkınma Planları”nda genel kalkınma stratejisinin vazgeçilmez bir parçası olarak kabul etmiştir. Ancak devletin kültür ve sanat konusunda Cumhuriyet döneminde oluşturduğu geleneksel destek politikaları devam etsede, hukuksal ve kuramsal olarak hazırlanmış olan hedefler, uygulamada başarısız olmuştur. Özetle ülkemizde hem insan ve para kaynakları hem yaratıcılığın ve katılımın gerçekleştirilmesi hem de özgürlüğün geliştirilmesi gibi hedeflere varılamamıştır³²³.

Ülkemizde sanatın yaygınlaştığını, sanata devletin dışında destek veren çevrelerin çoğaldığını, şirketlerin kültür ve sanat etkinliklerine daha fazla fon ayırdığını, tüm bankaların birer sanat galerisinin olduğunu, işadamlarının resim koleksiyonu yaptığını ve çağdaş sanat sergilerinin yapıldığını görmekteyiz. Ayrıca yerel yönetimlerin kültür ve sanat organizasyonlarında artışların olduğunu, sanat alanında yarışmaların çoğaldığını, medyada sanat haberlerinin arttığını, kültür ve sanat yayını

³²¹ Karaman, a.g.m., s.69.

³²² Selçuk İpek-İlknur Kaynar, “Türkiye’de Kalkınma Planlarında Sanatın Yeri ve Önemi”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.486-487.

³²³ Emre Kongar, “Kalkınma ve Gelişme Stratejilerinde Kültür Politikalarının Yeri: Türkiye Örneği”, **Kültür Politikaları Uluslararası Sempozyumu Ekim 1998**, İstanbul, http://www.kongar.org/makaleler/mak_ka.php (16 Mayıs 2008).

eksiğinin bir nebze giderildiğini görerek ümitlendiğimizi de belirtmek gerekir. Bu gelişmelere rağmen, ilerlemenin istenilen düzeyde olmadığı da kesindir. Çünkü Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik kalkınmasına ivme katacak bir kültür ve sanat politikası hala yoktur. Kültür ve sanatın gelişimine ve yenilenmesine Beş Yıllık Kalkınma planlarında önemli bir yer verilse bile, alınan tedbir ve kararlar uygulamaya dönüştürülemediği.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT PİYASASININ OLUŞUM SÜRECİ VE PLASTİK SANATLARIN ÖNEMİ

1. Sanat Ortamını Oluşturan Temel Öğeler

1.1. Sanat Geleneği

Sanat geleneği, müzelerden kitaplara, kent alanlarından belgelere, anıtlardan parklara uzanan, hep bizimle yaşayan, içinde yaşadığımız kültür kalıtıdır³²⁴.

Sanatlar kendi yaratıcı geleneklerini izlerler. Gelenekler, yenilenen biçimlerde yaşayan gerçek yaratış hatıralarıdır. Yani gelenek bir ruh ve duyarlılık sorunudur. Sanat ve kültürün gelişmesinde tarihi yaratış mirasının devamlılığı esastır ve bunu kavrayan bireyler bu gelişimi sağlayan kişilerdir. Yeni akımların bolca türediği bir çağda, sanatçının bu değişimlere uymadan belli bir üslubu ayrıntılarına kadar sürdürmek tutuculuk değildir. Ancak bir üslup kararlılığı olmayan sanatçılar, hep yeni akımların rüzgarına kapılmaktadır. Bu taklitçilik ve sanat akımlarının modalaştırılmasıdır ve böylece sanat ticarileşmeye ve zevk sömürüsüne dönüşür³²⁵.

³²⁴ **Sanat Dünyamız**, “Bilge Alkor: Sanat Ortamımızı Avrupa Düzeyiyle Karşılaştırmak Bile Olanaksız”, Yaz 1989, Sayı:39, Yıl:14, s.24.

³²⁵ Sezer Tansuğ, **Sanatın Dili**, Koza Yayınları, İstanbul, 1976, s.17-22.

1.2. Sanat Eğitimi

Sanatsal kalkınmanın temel ögesi insandır. İnsan, sanatsal kalkınmaya ait tüm düzenleme, yapı ve işleyişlerin hem yaratıcısı hem de ürünüdür. Sanat eğitimi ile birey ve toplumun sanatsal davranışları gelişir ve değer yargıları değişir. Sanat eğitimi sanatsal etkinliklerin ve gelişmelerin temelidir. Sağlıklı bir toplumda sanatın gelişimi ve çağı yakalaması için teknoloji aktarımı, sınırlar ötesi iletişim, enformasyon, eğitime ve özellikle sanat eğitime önem verilmelidir.

Uygarlık geliştikçe sanatın görevi de artar. Çağımızda daha fazla üretimi hedefleyen endüstriyel ve teknolojik gelişmeler, robotlaşan insan tehlikesini de beraberinde getirmektedir. İnsanın bir üretim aracı olduğu günümüzde sanat eğitime çok daha fazla ihtiyaç vardır. Hatta bu bir zorunluluktur. Bu gerçeği gören endüstri ülkeleri sanat eğitime yönelmişlerdir. Sanatın özündeki yaratıcılık ve özgürlük ögesi, makineleşme, robotlaşma yani tekdüze olma sorununa en iyi çözüm olmuştur. Estetik eğitiminden yoksun kalan insanın gelecekte toplum için büyük tehlike oluşturacağından dolayı sanat eğitime önemli bir görev yüklenmiştir. Çağımızın sorunları karşısında mutsuz olan ve umutsuz kapılan insanın bu sorununa çözüm sanat eğitimi olmuştur. Sanat ile eğitilen insan, hem kendini ve dış dünyayı tanıyacak hem de kendisiyle ve dış dünyayla barışık olacaktır³²⁶. Sanat eğitimiyle insan, mutlu, umutlu, yaratıcı, üretici insan haline gelecektir.

Yaratma, insana, insanlığa bir katkı sağlamak ve varolanları, bilinenleri, bilinmesi gerekenleri özgün bir betimleme ile yinelemektir. Bu özgünlük yaratıcılıktır ve onu sadece biçim değil, öz ve içerik oluşturur. Özün ve içeriğin sıradanlığını ise, ancak felsefe ve felsefe bilgisi yok edebilmektedir. Görüldüğü gibi, “sanat nedir?” sorusunda bile hem varlık felsefesi, hem de sanat felsefesi karşımıza çıkmaktadır. Sanat eğitiminin amacı sadece sanatçı yetiştirmek değildir, hem sanattan anlayan bireyler yetiştirmek, hem de bir meslek olan sanat eleştirmeni olmak isteyenleri yetiştirmektir. Böylece, sanat eğitiminde yaratıcı ve alıcı için felsefe en önemli nokta gibi durmaktadır.

³²⁶ Etike, **a.g.e.**, s.25-31.

Ancak felsefeden haberdar olmak yetmez, onu sanat eğitimine yerleştirmek ve sindirtebilmek de şarttır³²⁷. Afşar Timuçin'in deyimiyle sanatçı kendi sanatının filozofu olmak durumundadır.

Sanat eğitimi, sanatçı eğitiminden ayrı değildir, sanatçı eğitimi, sanat eğitimini içerirken, sanat eğitimi, sanatsever eğitimini hedefler. Sanat eğitimi, bazı ilgileri ve yetileri ortaya çıkarabilir. Fakat bu tür bir eğitimin amacı bunları saptamak değil, yaşamı değerli kılmak, yaşamdan zevk almayı sağlamaktır. Sanat eğitiminin amacı, çağdaş insan anlayışına uygun nesiller yetiştirmek ve insanı kendi değerleri içinde var etmektir. Bu, her bir insanın 'aydın insan olma' ilkesine de uygundur. Sanatın konusu ve amacı insandır. Öyleyse sanat, başka hiçbir çıkara hizmet etmez. Ancak bir toplumda sanat ayıp, günah ve suç olarak değerlendiriliyorsa, bir önceki neslin aldığı sanat eğitimini suçlamak yerinde olacaktır³²⁸.

Sanatın salt sezgi ya da duyuşsal alanlarla ilgili olmadığı ve öğrenilebilirliği bilimsel olarak ispatlanmış ve sanatsal düşünce ve davranışların geliştirilmesinde eğitimin gerekliliği önemli hale gelmiştir. Bu süreçte her insanda var olan yaratıcılık yetilerini yeteneğe dönüştürmek amaç edinilmiştir. Fakat sanat eğitiminde amaç sadece üreten, yaratan sanatçı değil, genel anlamda güzeli arayan, estetik duyarlılık taşıyan insanlar yetiştirmek olmuştur. Bu nitelikte insan aynı zamanda sanatın tüketicisidir³²⁹.

İnsanın yaratıcı gücü, sanatsal becerileri, gittikçe artan teknolojiler karşısında tutunacağı tek insancıl kaynağı olmakta ve olacaktır. Sanatı algılayan ile sanatı yaratan arasında kurulan ilişki sağlam bir diyaloga dönüştüğü zaman birbirleri için vazgeçilmez olurlar ki, sanat o zaman işlevini yürütebilir. Bu da geniş kapsamlı ve çok yönlü bir sanat eğitiminin yaygınlaşmasıyla ancak gerçekleştirilebilir.

Sanat eğitiminin amaçları farklıdır. Bir görüşe göre sanat eğitiminin amacı, yetkin ve tam bir insan yetiştirmektir. Bir başka görüş, sanat derslerini zeka ve akla

³²⁷ Erinç, **Kültür Sanat Sanat Kültür**, s.90-91.

³²⁸ Sıtkı M. Erinç, **Sanatın Boyutları**, Ütopya Yayınevi, 2. Baskı, Ankara, 2004, s.32-33.

³²⁹ Erdem Ünver, **Sanat Eğitimi**, Nobel Yayıncılık, Ankara, 2002, s.6.

dayalı ders ve öğrenme alanlarına karşı bir denge ögesi olarak kabul etmektedir. Bazı çevrelerce sanat eğitiminin terapatik yanı vurgulanmaktadır. Kimilerince insan varlığı için vazgeçilmezdir veya özgür bir oyundur, kimilerince ise boş zaman değerlendirme aracıdır ya da insan yaşamında usdışı bir bileşendir. Bazılarına göre, insan sanat yoluyla eğitilmelidir, bazılarınca ise sanat için eğitilmelidir³³⁰. Tarihsel gelişim içinde Batı sanat eğitiminde bazen sanata, sanatın kendisine ağırlık verilmiş, bazen de kişilik gelişimi ve insanın eğitilmesi önem kazanmıştır. Sanat yoluyla eğitim anlayışı, endüstrileşme aşamasında insanın yabancılaşması olgusu ile, bilimselleşme ve aşırı ussallaşma olgularına karşı bir denge ögesi olarak önem kazanmıştır³³¹.

Sanatın sonu veya ölümü gibi sanat ve estetik alanındaki tartışmalar, pedagojinin sonu veya post-pedagojik çağın başlangıcı gibi terimler eğitim içinde kullanılmaktadır. Günümüzde sanat ve sanat teorisi için bir geçiş dönemi “sanat eğitimi” içinde geçerlidir. Tabiki bu geçiş sürecinde eskinin kuralları ve yeninin getirdikleri arasındaki gerilim yaşanacaktır. Tarihten günümüze kadar okul, kuralları; sanat ise özgürlüğü ifade etmiştir. Öyleyse sanat eğitimi bu bağlamda kurallar sisteminden oluşur³³². Sanatçının özgür yaratıcı kimliği farklılık ve farkındalık arasındaki nesnellikle ortaya çıkarken sanat eğitiminin nitelik ve nicelikleri üzerinde yapılan tartışmalar ya kuramsallığın sert kuramlarına tutsak olur ya da benzer deneyimlerin benzer sonuçlarına göndermeler yaparak kısır döngülere kapılır.³³³

Sanat eğitiminin faydalarını sayacak olursak; sanat bir öğrenme yolu ve metodudur, sanat ruhsal ve etik bir eğitimidir ve sanat yaşama karşı inanç, umut ve sevinçi geliştirirken özgür düşünce ve karar verme gücünü de beraberinde sağlar ve de sanat bir paylaşım aracıdır³³⁴.

³³⁰ İnci San, **Sanat Eğitimi Kuramları**, Tan Yayınları, Ankara, 1983, s.28.

³³¹ İnci San, “Sanat Eğitiminin Sorunları”, **Suut Kemal Yetkin’e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Yayını, Ankara, 1984, s.58-59.

³³² Fırat Arapoğlu, “Sanat Eğitiminde Bazı Sorunlar”, **RH+Sanart**, Nisan 2008, Sayı:50, s.44-46.

³³³ Kıymet Giray, “Güzel Sanatlar Eğitimi Üzerinde Düşünmek”, **RH+Sanart**, Nisan 2008, Sayı:50, s.37.

³³⁴ Jale Nejdert Erzen, “Prometeus’un Ateşi”, **III. Ulusal Sanat Sempozyumu** (Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, Tebliğler 6-8 Mayıs 1991), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Ankara, 1991, s.51.

Sanatın her türünü içine alan sanat eğitimi, sanat tarihi, kültür tarihi, sanat kuramları, sanat eleştirisi, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, sanat felsefesi, sanat pedagojisi, estetik gibi alanlardan yararlanmalıdır. Bununla birlikte okullarda sanat dersleri programlarının geliştirilmesi ve eğitimin uygun ortamlarda verilmesiyle sanatın oluşumu, sanatsal yaratma, sanatın işlevi konularında toplumsal bilinç gelişebilir.

1.3. Sanat İletişimi

“Gerçekte sanat toplumun bir parçasıdır: O yalnız insan ilişkilerinin dayandığı iletişimleri olanaklı kılmaya yardım etmekle kalmaz; üstelik bu ilişkilerin niteliğinin bir parçasıdır da”³³⁵. Sanat, insanlık için en eski iletişim aracıdır; duygu ve düşüncelerin, fikirlerin, heyecanların unutulmadan geleceğe aktarılmasında çok önemli rol oynamıştır ve sanatın ülke gelişimindeki önemi daha da artmıştır.

Sanat, sanatçı ile izleyici arasında, toplumlar hatta çağlar arasında bir iletişimdir. Binlerce yıl öncesini bugüne taşıyan sanat, geçmişini biliyor ve yargılıyor olmamızdaki en önemli güçtür. Sanat, kültürlerin biçim almış, somutlaşmış bir anlatımıdır. Dünyü, bugünü anlattığı gibi yarınları da anlatacaktır. Herbert Read’in dediği gibi, “tarihsel süreçten günümüze kadar sanatın amacı insan olmuştur. Sanat, dinsel bir mekanda, galeride, sokakta izleyici ile buluşur ve toplumu etkilerse yaşar, değilse yok olur”³³⁶. Sanat bir dildir ve bunun uygulanmasında bir iletişim aracıdır.

Bireysel üretilen sanat eseri, bireysel olarak tüketilir. Bu etkileşim içinde sanatın mesajı el değiştirir. Sanat eserini tüketenlerde, mesajın paylaşımından başlayarak bir dizi, düşünsel ve ruhsal değişimler ortaya çıkar. Burada sanatın işlevlerinden birisi olan bireyler arasında iletişimi güçlendirmek devreye girer. Sanat eserleri manevi değerlerin, güzel ruh hareketlerinin sanat izleyicisi tarafından paylaşılmasını gerçekleştirir. İnsanlar arasında estetik zevk geliştirilerek, bağlayıcı birlik oluşturulur ki; bu birlik, bireyden ulusallığa, oradan da evrenselliğe doğru yol alır. Bunların yanı sıra sanatın bir diğer işlevi de, geçmişten geleceğe doğru kültür, estetik değerleri ve yaşantı çeşitliliğini bize

³³⁵ Baynes, **a.g.e.**, s.39.

³³⁶ Ünver, **a.g.e.**, s.3-4.

sunmaktır. Böylece sanat, zamanlar arasında bir köprü kurarak, bir araya gelemeyecek insanların iletişimini sağlar³³⁷.

Sanatta iletişim sorununu çözmek için özne ve nesne kutuplarını birbiri ile ilişkileri içinde incelemek gereklidir. Yaratıcı öznenin koşullarını ve yapıtın oluşum koşullarını kavramadan sanatta iletişim sorunu çözülemez. Sanat ile neyin iletilebilir olduğu, iletişimin nasıl sağlanabildiğini göstermek sanatçı ve izleyici için aynı derecede önemlidir. Sanatsal alışveriş bir bilinçler alışverişidir, burada iletilen de duygu ve düşünce birimleridir. Sanatta öznel, nesnel ile birlikte üretilir ve ancak nesnelleştirilebildiği ölçüde kavranır³³⁸.

Çağdaş sanatın en büyük sorunu iletişim sorunudur. Çoğu insan çağdaş sanatın ruhunu anlayamamış ve onu elit için üretilen eserler olarak değerlendirmişlerdir. Sanatla içli dışlı olmayı hiç düşünmeyen pek çok insan yeni sanatçının bildirisini kavrayamamış veya kavramış gibi yapmıştır. Bu yeni bakış, eski izleyici tipini sanatın dışına sürmüştür. Eski izleyici tipi, hazırıydı ve sanat eserini hemen kavramak istiyordu ve de onda aradığı şey, tanrısalın bir yüzü ya da bir parçasıydı. Yani eski izleyici, gördüğünü anlamaya ve anladığını görmeye çok alışmıştı. Oysa çağdaş sanat karşısında bugünkü izleyici ilgisizlikten öfkeye kadar uzanan bir çizgide birçok olumsuz duyguyu yaşamıştır. Ayrıca yeni sanatın sanat olmadığını bile söyleyecek duruma gelmişlerdir³³⁹.

1.4. Sanat Eleştirisi

Eleştirinin olması için, sanat yapıtının sergilenmesi gerekir. Sergi ile eleştirinin kurumlaşmasını birlikte ele alan Albert Dersdner, başlangıçta sergiler için iki grubun etkili olduğunu belirtir: Birincisi, kenti süsleyip onurlandırmak üzere elindeki sanat eserlerini teşhir eden aristokrasi ve gittikçe sayıları artan burjuvazi; ikincisi de atölyedeki üretim fazlasını satmak için yeni pazar arayan sanatçılardır. Sanat eserinin görülebilir duruma gelmesiyle, sergileme işlemi örgütlenmesi gereken bir etkinliğe

³³⁷ Şişman, **a.g.e.**, s.48.

³³⁸ Timuçin, **Estetik**, s.194.

³³⁹ Timuçin, **Estetik**, s.197-198.

dönüşür, ardından da bir kıyaslama ve rekabet sorunu ortaya çıkar ki, bu durumda eleştiri ve eleştirmene ihtiyaç duyulmaya başlanır³⁴⁰.

Tarihte Salon sergileri ile bilinen sanat etkinliklere yönelik eleştiriler, başlangıçta eleştirmenin halkın tepkilerini sanatçıya iletmekle yükümlü olmasına rağmen bu tepkilerin ne denli sağlıklı olup olmadığı büyük tartışmalara yol açar. Bu ortamda resim eleştirisi yapmaya başlayan Denis Diderot, çağdaş eleştirmenin prototipini çizer: “Resim eleştirmeni olmanın ön koşulu resmi sevmektir; nesnel tavır, ilmi izah vb. hepsi bundan sonra gelir”³⁴¹.

Bir bilim dalı olan sanat eleştirisi, Robert Pincus-Witten’in belirttiği gibi, bir “meslek” olması, düşünür ve yazarlardan türeyen “toplumsal düşünür” olarak adlandırılan ve kökeni geç 19.yy’da bulunan bu “toplumsal düşünür”ün düzensiz fakat dinamik rolünden ortaya çıkar³⁴².

Bir sanat eserinin temelde iki işlevi vardır. Bunlardan birincisi, alıcısında bir estetik uyarıda bulunmaktır. İkincisi ise, alıcısına bir ileti de bulunmaktır. İşte, eleştiri, sanatta eleştiri de, bir sanat eserinin bu iki işlevi yerine getirip getirmediğine göre değerlendirilir.³⁴³ Joel Rudinow ve Ricard I. Sikore kavram-dışı (K-D) teziyle sanat-eleştirel terimlerin sanat-eleştirel kavramlara tekabül etmediğini savunurlar. “Bir sanat eleştirisinde tam manası ile sanat eseri tasvir edilmez, eleştirmenin özellikle ilgilendiği özellikler (estetik özellikler diyebiliriz) paylaşılamaz” noktasına ulaşırlar³⁴⁴. Rudinow ve Sikore sanat eleştirisinin, bir sanat eserinin paylaşılamayan özelliklerine, paylaşılabilen ve belirlenmeye açık özellikleri ile dikkat çekmek olduğunu savunmaktadırlar. K-D tezini savunmakla tanınan Arnold Isenberg’e göre “iletişimi

³⁴⁰ Mehmet Ergüven, “Eleştirinin Sınırı”, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s.116.

³⁴¹ Ergüven, “Eleştirinin Sınırı”, s.117-118.

³⁴² Daniel A. Siedell, “Contemporary Art Criticism and The Legacy of Clement Greenberg: Or, How Artwriting Earned Its Good Name”, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 36, No. 4, (Winter, 2002), s.20.

³⁴³ Erinç, **Sanatın Boyutları**, s.73.

³⁴⁴ Hennig Jensen, “Rudinow and Sikora on Art-Critical Concept”, **Analysis**, Vol. 38, No. 1, (Jan., 1978) s.51-53.

duyular seviyesine çekmek ve görülenin ve tecrübe edilen içeriğin aynılığına sevk etmek eleştirinin görevidir”³⁴⁵

Sanat eleştirisi genel bir kültür eleştirisinin parçasıdır. Eğer sanat, toplumu uyarıcı, onun değerlerine ışık tutucu ya da onları eleştirici bir görev üstlendiyse, sanat eleştirisi o ölçüde değerli olur. Aksine sanat eleştirisi, sanat eserinin temsili yönü ve dilini yükseltmek için kullanılırsa, sanat sadece ticari bir meta olarak önemlidir. Ayrıca sanat eleştirisinin diğer bir rolü de sanatın bağımsızlığı ile dolaysız olarak ilişkisidir ki, sanat bağımsız da olsa keyfi olmamalıdır³⁴⁶.

John Dewey, eleştiri bir yargıdır, kontrollü bir söylemdir derken Morris Weitz, eleştiri sanat eserleri hakkında çalışılmış bir tür söylemdir. Thomas Munro ise eleştiri, sanat eserlerini açıklama, analiz etme ve değerlendirme aşaması ve önemli güçlerin eğitilmesidir. Sanat eleştirisinin önemini kavrayan birçok eğitimci, sanatın anlamlandırılmasını ve değerlendirilmesini sanat eğitiminin merkezi amaçları olarak kabul etmişler ve sanatın bu yeni görüşünü okullarda anlamak için sanat eleştirisini önemli bir yardımcı olarak görmüşlerdir³⁴⁷.

Sanat eleştirisi, belirli bir sanat çalışması ile dolaysız olarak kişisel ilişkisinin sonucunda, çalışmanın dil bilimsel analizi veya yorumlanmasıdır. Bu analiz delile dayanan ve hazır bir kültürel bağlamda oluşan eğitilmiş/bilgilendirilmiş bir düşüncedir. Bu sürecin doğası algılayanın ihtiyacı doğrultusunda; neden bu sanat çalışmasına bakılıyor, bu deneyim ile ulaşmak/anlamak/hissetmek istenilen ne ve inceleyen kişinin sanat çalışması ile olan etkileşiminde nasıl bir metot kullanılmış gibi yöntemlerle belirlenmektedir³⁴⁸.

Sanat eleştirilerinin ilk olarak çok sayıda hedefi vardır. Eleştiri literatürü incelendiğinde şu dört temel tür ortaya çıkar: Tarihsel, yaratıcı, türel ve politik. Tarihsel

³⁴⁵ Jensen, a.g.m., s.54.

³⁴⁶ Jale Nejdert Erzen, “Türkiye’de Sanat Eleştirisi”, **Rh+Sanart**, Mayıs 2006, Sayı:29, s.29.

³⁴⁷ George Geahigan, “Conceptualizing Art Criticism for Effective Practice”, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 30, No.3, (Autumn, 1996), s.23-25.

³⁴⁸ Tom Anderson, “The Content of Art Criticism”, **Art Education**, Vol. 44, No. 1 (Jan., 1991), s.18.

hedefler, sanat eserinin ortaya çıkışı, sanatçı ve sanat eseri hakkındaki bilgilerle ilgilenir; yaratıcı hedefler eserin anlamıyla ilgilenir; türel hedefler, eserin sanatsal değeriyle ilgilenirken politik hedefler, sanatsal ve sosyal sebeplerle ilgilenir. Örneğin eleştirmenler, farklı türde, farklı anlamda, farklı sebeplerde değerlendirme yaparak yorumlarını ortaya koyarlar. Sanat eleştirmenlerinin ortaya koydukları birbirinden farklı hedefler, değişik araştırma metotlarına güvenmelerinden ve farklı kavramlar, prensipler uygulamalarından kaynaklanır. Bu da eleştirmenler arasındaki daimi anlaşmazlığa neden olur³⁴⁹.

Günlük hayatın tek düzeliğine uyum sağlayan modern insan, ruhunun mekanikleşmesiyle eleştirme yeteneğini kaybetmeye başlar. Bu durumda sanat, bu sosyal gerçekliği aşmak için vardır. Kapitalizmle birlikte yabancılaşma, insanlığın aldatılması, yararcılık ve para düşkünlüğü, metaların fetişleştirilmesi insanların büyük bir tepki duymasına neden olur. Bu nedenle sanat da bir karşı-çıkma, eleştirme alanı haline gelir. Piyasaya, metalaşmaya, paranın mutlaklığına karşı eleştirel bir tavrı olan sanat yapıtı da bu isyanın göstergesi olur. Samuel Beckett ve Franz Kafka gibi yazarlar, avangard ve kavramsal sanat ürünleri topluma hükmeden yasalara “bir refleks yanıtı” derken, Bauhaus Okulu düşünürlerinden Franz L. Neuman, tarih boyunca entelektüelin, sanatçının ve düşünürün “toplumun eleştirel vicdanı olduğunu” belirtir³⁵⁰.

1918 Dada Manifestosu’nda Tristin Tzara’a göre “Bir sanat yapıtı hiçbir zaman yasa ile, herkes için, nesnel olarak güzel olamaz. Öyleyse eleştiri yararsızdır. Herkes için öznel olarak vardır ve en ufak bir genel özelliği dahi yoktur.”³⁵¹ Kavramsal Sanat’ın önemli isimlerinden Joseph Kosuth’a göre, “Kavramsal sanat eleştirmenin görevini de üstlenerek onu gereksiz kılar.” Dönemlerine damgasını vurmuş bu iki sanat anlayışının eleştiri kavramına yaklaşımları farklı olmasına rağmen, sanatın argümanlarını kullanarak eleştirel bir dili, sanat içindeki eleştiriye geliştirmişlerdir³⁵².

³⁴⁹ George Geahigan, “Art Criticism: Reflections on the Evolution of an Educational Concept”, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 36, No.2, (Summer, 2002), s.91.

³⁵⁰ Aydın, **a.g.e.**, s.15-34.

³⁵¹ Tristan Tzara, **Dada Manifestoları ve Seçme Şiirler**, Tozan Aklan (çev.), Donkişot Yayınları, İstanbul, 2005, s.18.

³⁵² Elif Dastarlı, “Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Yolu: İroni”, <http://www.ebenzin.com/sayi4/2aps> (06 Mayıs 2008).

Öznelliliğin modern toplumda popüler olmasında dolayı nesnellik, sanat eleştirisinin gündemine yakın zamanda girmiştir. Nesnel olmak, algılanabilen dünyada ve algılayandan göreceli olarak bağımsız olarak var olmak demektir. Nesnel sanat eleştirisi şu dört temel esas üzerinde temellenmiştir: Birincisi, sanat felsefesinden bazı nesnel prensipler açıkça sanat çalışmalarının kıymet biçilmesinde kullanılabilir; ikincisi, sanat eserlerine değer biçecek kriterler estetik olduğu kadar da gerçeklere dayanmalıdır; üçüncüsü, sanat eleştirisi en sağlam mantıki delillerle ve düşünceyle temellendiği için mantık sanat eleştirisine psikolojiden daha uygundur; dördüncüsü ise, değer biçme öznel iken kıymet biçme öncelikli olarak nesneldir. Herhangi bir şeye sebep yokken değer biçilebilirken, her şeye kesin olarak kıymet biçilemez³⁵³.

Adorno, “Eleştirinin görevi, kültürel görüngüleri ilişkinleştirmek için ille de belirli bir çıkar grubunu aramak değil, bu görüngülerde ifadesini bulan ve en güçlü çıkarların bunlar aracılığıyla kendilerini gerçekleştirmekte olduğu genel toplumsal eğilimleri deşifre etmek olmalıdır”der³⁵⁴.

1.5. Sanat Piyasası

Sanat eserinin üretilmesinden sonra onun kapalı ortamdan alınıp açık bir alana yani piyasaya çıkarılmasıyla yeni bir süreç başlamış olur. Sanatın bir marka gibi alınıp satılma süreci tamamen piyasa kurallarına bırakılmıştır. Sanat piyasası ise, kendine özgü kuralları olan, belli kültürel değerlere sahip ve ekonomik gücü olan kişileri bu oyun alanına çekmeyi hedeflemektedir³⁵⁵.

Sanatçı tarafından özel bir duyarlılık, birikim ve yoğunlaşma sonucunda oluşan, benzeri olmayan ve manevi değeri yüksek olan bir ürün olarak sanat eserinin diğer ürünler gibi ekonomik bir değere dönüştürülmesi, yani metalaştırılması ciddi bir

³⁵³ Robert H. Lichtenbert, “In Defense of Objectivist Art Criticism”, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 18, No. 4, (Winter, 1984), s.110-113.

³⁵⁴ Ahmet Oktay, “Frankfurtçular’ın Estetiği”, **Raffaello’nun Direnişi**, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1990, s.86.

³⁵⁵ A. Celal Binzet, “Sanat Pazarının Sosyo Ekonomisi”, **Rh+Sanart**, Eylül 2005, Sayı:21, s.30.

sorundur. Bu yüzden ekonomik bir değer haline gelen sanat eseri piyasasının özel bir yapılanmaya ihtiyacı vardır. Arz-talep ilişkisine dayalı sanat piyasası, sanat eserini üreten sanatçı, bunu değerlendiren entelektüel ve ekonomik birikime sahip kişi veya kurumlardan oluşan bir alıcı kesimi ve bu iki grubun ihtiyaçlarına göre sanat eserini arz edecek aracı konumundaki bir sanat taciri üzerine kuruludur. Öncelikle sanatçı, ürettiği eserini entelektüel bir paylaşım ve ekonomik nedenlerle izleyiciye (tüketiciye) arz eder. Ancak sanatın tüketilmesi yani sanatı talep eden toplumun onun manevi, kültürel değerini dikkate almalıdır. Sanatın talep edilmesinde hem sanat üretiminin bir yatırım aracı olması hem de onu talep eden kişi ve kurumlara kazandırdığı itibar ve imaj gibi etkenler önemli rol oynarken, talebin niteliği sanat üretiminin niteliğini etkilememelidir³⁵⁶.

Sanat eserleri, bir birey tarafından yaratılmış, biricik ve orijinal özellikler taşırlar. Sanat eserleri çoğaltılabilir, fakat yeniden üretilemez. Sanat eserleri uzun ömürlü özel mallar olarak net tüketim faydaları sağladıkları gibi, bir ulusun kültürel yapı taşı olarak da az veya çok kamu yararı özellikleri taşırlar. Sanat eserleri yeniden satılabilir, fiyatları yükselebilir mali kıymet özelliğine sahiptir ve bu yüzden zenginliğin depolanması ya da spekülatif sermaye kazancının bir kaynağı olarak, enflasyona karşı bir çit olarak alınmaktadır. Sanat eserleri ya estetik nitelikleriyle dolaysız tüketim hizmetleri sağlar ya da kıymet özelliğiyle mali hizmet sağlamaktadır.³⁵⁷ Sanat yapıtları için talep fiyatla, estetik kaliteyle, tüketicinin geliriyle, mali pazarla ve diğer değişkenlerle belirlenir. Estetik değerlendirmeler, yapıtın okulunu, kariyer aşamasını, geçmiş başarısını ve yapıtın tarihini içerir. Sanat yapıtlarının arzı ise fiyatlar ve üretim maliyetiyle belirlenir³⁵⁸.

Sotheby's Başkan yardımcısı David C. Norman, sanat piyasasında güven arttıkça fiyatların arttığını, sanatta zevklerin değişik olduğunu ve “şunu alın bu mükemmeldir” denilemeyeceği ve sanata daha uzun vadeli bir yatırım aracı olarak bakmak gerektiğini

³⁵⁶ Mehmet Üstünipek, “Türkiye’de Özel Sanat Galerilerinin Sanatın Ekonomik Boyutuna Katkıları”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.300-301.

³⁵⁷ David Throsby, “The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics”, **Journal of Economic Literature**, Vol. XXXII, (March 1994), s.4.

³⁵⁸ Throsby, a.g.m., s.7.

ifade eder. Sanat eserinin fiyatlandırılmasında ana konunun istisna olduğunu ve bunun da kalite olduğunu belirtir. Norman, empresyonist ressamın manzara resimlerinde kış ve sonbahar resimlerinin daha az renkli olduğu için daha az değerli, yaz ve bahar aylarının renkli olmasından dolayı daha pahalı olduğunu altını çizerek. Karma kompozisyonlu ve iyi planlanmış resimlerin daha değerli olduğunu kaydeder. Sanat eserinin fiyatlandırılmasında aynı ressamın farklı resimlerinde sulu boya, yağlı boya gibi tekniklerinin önemli olduğu ve sanat eserini yaptığı tarihte, kariyerinde hangi dönemi yaşadığı da diğer etkenlerdir. Bir eserin yapıldığı ve içerdiği dönemi de fiyatlandırmada önemlidir³⁵⁹.

Sanatta arzın formülü Toplam Arz: Geçmiş Üretim + Bugünkü Üretim + Gelecekteki Üretim + Sanatçı Stoğu + Galeri Stoğu. Arzın yüksek olması, fiyatların yüksek olmasının önünde bir engel teşkil eder. Sanatçı geçmişte çok üretilip satamamış, stokta birikmişse ve üretmeye de hızla devam ediyorsa, bu ciddi bir sorun yaratır. Eğer satamaması ve stokta birikmesi ekonomik krizden kaynaklıysa sorun geçicidir. Fakat alıcıların durumu iyi iken satılamıyorsa bu ciddi bir sorundur. Alıcılar, sanatçı iyi olsa bile, satamamayı piyasada sanatçının kötü olmasına bağlarlar ve almaktan vazgeçerler ya da almayı düşünenler çok indirim istemektedirler³⁶⁰.

Talep ise kurumsal ve bireysel olarak ikiye ayrılır. Evlerin dekorasyon talebi kısa vadeli iken, koleksiyon ve müzelerin talebi fiyatta daha cimri olduklarından dolayı daha uzun vadeli, sürekli alıcılardır. Özetle, sanat eserini kimin ve neden aldığı çok önemlidir. Yurtdışında müzeler birinci derece belirleyicidir. Sanat eserlerinin koleksiyona girmesi, evlerin duvarlarına asılmasından daha önemlidir. Bu nedenle koleksiyoncular daha az öder ve galerilerden alışveriş yapar. Müzayedelerde bayrak yarışına girmek yerine pazarlık yapabileceği galerilerden satın almayı tercih eder³⁶¹.

³⁵⁹ David C. Norman, “Yüzyılın Başında Sanat Piyasası”, <http://www.dogankeskin.com/k%C3%BClt%C3%BCr-sanat.htm> (25 Mayıs 2008).

³⁶⁰ Erhan Ersöz, “Sanat Piyasasında En Çok Prim Yapmanın Şifesi”, **Genç Sanat**, Aralık 2006, Sayı:145, s.36-37.

³⁶¹ Ersöz, “Sanat Piyasasında En Çok Prim Yapmanın Şifesi”, s.37-38.

Sanat eserinin fiyatını taşıdığı estetik değerden daha çok üzerinde imza belirlemektedir. İmza bir marka haline geldiyse, bu imza büyük bir değer taşır. Esere daha önce sahip olanların isimleri de önemlidir. Şöyle ki sanat eseri ne kadar çok önemli koleksiyonlarda el değiştirmişse o kadar değerli hale gelir. Aslında bu noktada bilgili olan eksperlerin görevi devreye girer.

Bir resmin ekonomik değeri ile sanat değerinin aynı olması beklenemez. Bir resmin değeri sadece maddidir. Değerin belirlenmesinde kitle iletişim araçları başrolü oynar. Bir ressam, belli kentlerde yaşamıyorsa, sergi açmıyorsa, sanatı aşkına sponsor bulamıyorsa, tanıtım ve reklam olanaklarından faydalanmıyorsa, hakkında çıkacak yazı ve eleştirilere zemin hazırlamıyorsa, pazarlaması yapılmıyorsa, sanat çevresindekilerle birlikte olmanın koşullarını sağlamıyorsa, sanat değerinin anlaşılması için maddi güce sahip değilse, dünya görüşünü farklılaştırıyorsa ve sanat kurumlarında yerini sağlama almadıysa, sanatçının eserlerinin değer bulması imkansızdır³⁶².

Bir resmin fiyatını belirleyen unsurlar şunlardır: Resmin fiyatı= f (sanat değeri ve ekonomik değer). Sanat değeri= f (eleştirmen sayısı ve etkisi, ressamın ünü, ressamın etkinliği); eleştirmen sayısı arttıkça ressam ve resmin sanat değeri üzerine yorumların sayısı da artar. Ressamın ünü önemli olduğu kadar ressamın etkililiğinin diğer resamlardan küçük ölçüde farklı olmasından dolayı resmin fiyatı artar³⁶³.

Ekonomik değeri= f (galeri sayısı, ressamın hayatta olup olmaması, ressamların sayısı, metropol bölgeye yakınlık, iletişim ve bilişim alanlarındaki gelişmişlik, gelir düzeyi ve dağılımı)'dır. Galerî sayısının artması resimlere olan talebi artırır, ressamın hayatta olmasıyla resimlerine olan taleplere arzın yanıt vermesi mümkündür. Ancak bir ressamın ölümünden sonra resimlerinin ekonomik değerleri hem ünü hem de artık resim yapamayacak olmasından dolayı ekonomik değeri artar. Böylece kıt olan resimler, piyasada az olan herhangi bir mal gibi ekonomik olarak değer kazanır. Ressamların sayısındaki artış bir malın arzının yüksek olmasına neden olduğundan o resimlerin

³⁶² Yusuf Güven-Süleyman Değirmen, "Kıtlık ve Sanat", **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.492-493.

³⁶³ Güven- Değirmen, a.g.m., s.495.

fiyatları düşer. Metropol bölgeye yakınlık ise metropolde yaşayanların gelir düzeylerinin yüksek olması ve galerilerin çoğunun bu bölgede olmasıyla resim arz edenlerle talep edenler için hazır bir piyasa oluşturur. Kitle iletişim araçlarıyla oluşan bilgi akışının hızlanması da resmin arz-talebini etkiler. Gelir dağılımı adil olursa ve yüksek bir gelir düzeyine ulaşırsa resme talep artar, fazla talep fiyatı yükseltir, daha fazla resmin arz edilmesini sağlar. Görüldüğü gibi, bir resmin fiyatını belirleyen birden fazla değişken vardır. Sanat değeri ve ekonomik değeri arasında hangisinin resmin fiyatını belirlemede güçlü olduğu bilinmemektedir. Bu değişkenlerden bazıları resme olan talebi etkiler ve resmin fiyatının yüksek olmasına neden olur. Talebi belirleyen değişkenler belli olmasına rağmen arzı besleyen kaynaklar daha sınırlıdır³⁶⁴.

Bir sanat ürünü ya da koleksiyon malzemesi için pazar fiyatının iki bileşeni vardır: Fiziksel nesnenin kendi değeri ve bu nesnenin sanatçısı veya kaynağı gibi maddi olmayan değerlerdir. Piyasa sanat eserinin yaratıcısının kimliğine büyük önem verir. Örneğin, Rembrant’a ait bir tablonun hakikiliği hakkında şüphe olursa, piyasa değeri düşer, aksine Rembrant’ın çağdaşı olan önemsiz bir sanatçıya ait bir tablo Rembrant’ın yaptığına inanılırsa, tablonun değeri fırlayacaktır. Her iki örnekte fiziksel nesne aynı kalmakla beraber ona atfedilen düşüncelerdeki değişim, çalışmanın değerini etkileyecektir. Aynı şey koleksiyonlar içinde geçerlidir³⁶⁵. Resimler heterojen eşyalardır, emtianın kendisinden çok, özellikleri için alınan ve sahip olunan bu eşyalara “haz verici (hedonik) eşyalar” denir. Fiyat değişiklikleri ölçülürken bu özellik dikkate alınmalıdır.

Sanatın diğer dayanıklı mallar gibi uzun ömrü vardır ve sanat oldukça riskli bir servet aracıdır. Sanat ürünleri fiyatlarındaki iniş-çıkışların sanatçılar içinde büyük riskleri vardır. Çünkü sanatçı bir dönem moda olabilirken, diğer bir dönemde olmayabilir. Ayrıca, sanatçının ölümünden sonra arz sabit olduğu için fiyatlar artabilir ve bir başka açıdan da satıcıların sanatçının ölümünden sonra sanatçıyı yüceltmek için

³⁶⁴ Güven- Değirmen, a.g.m., s.495-497.

³⁶⁵ William M. Landes-Daniel B. Levine, **Economic Analysis of Art Law**, University of Chicago Law School, Chicago, 2006, http://www.hertig.ethz.ch/LE_2007_files/Papers/Landes_Art_Law_2007.pdf (30 Mayıs 2008), s.25-26.

daha az isteği olması fiyatı artırmaktadır. Aksine sanatçının kendi değer arttırma isteği sonlanacağı için de fiyatı düşebilir³⁶⁶.

Kişi ve kuruluşların sanat eserleri talebi çeşitlilik gösterir: Müzeler ve sanat galerileri, koleksiyonlarını genişletmek, kendilerini ön plana çıkarmak, daha fazla ziyaretçi çekmek ve sanata, sanatçılara destek olmak için sanat eseri talep ederler. Özel kişiler, kuruluşlar ve şirketler ise, koleksiyon yapmak, çağdaş sanatçıları desteklemek ve evini, iş yerini dekore etmek veya estetik amaçlı olarak sanat eseri satın alabilirler. Bunların yanı sıra, sanat eserlerinin bir finansal yatırım aracı olarak da görülmesi mümkündür. Çünkü sanata yatırımları, estetik ve psikolojik temettüsü olan bir finansal yatırım aracıdır. Fakat diğer yatırım araçlarından farklı olarak, sanat yatırımlarının getirisini belirleyen temel faktörleri belirlemek zordur. Alıcıların tercihleri, zevkleri, moda rüzgarları vb. önceden tahmin etmenin zorluğundan kaynaklanır. Bu faktörler, sanat piyasalarında uzun dönemde etkin olmaktadır. Örneğin, değeri ölümünden sonra anlaşılan veya yeniden keşfedilen sanatçılar çoktur. Bir başka örnek ise 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra ABD’de resim piyasalarında oryantalist resimler alıcı bulamaz ve fiyatları düşer. Ayrıca sanat eseri almanın birçok zorlukları da vardır: Sanat eserleri kolayca alınıp satılamaması (likidite sorunu); sanat eserlerinin alım-satımındaki yüksek komisyonlar; bu eserlerin korunması için sigorta ve muhafaza giderleri; sanat eserlerinin sahte olma ihtimali veya alınan eserin daha sonra o sanatçıya ait olmadığının anlaşılma ihtimalinin olmasıdır³⁶⁷.

Sanat pazarı, müzayedeler, fuarlar ve satış galerileri ile bir olguyu temellendirir. Pazar olgusunda, devletin müzelerine ait koleksiyonlarıyla özel koleksiyonların nitelikleri vurgulanarak rekabete girmesi gibi bazı sorunları da gözden kaçırmamak gerekmektedir. Pazar olgusu ile tanıtım etkinlikleri arasındaki ilişki, antika ya da sanat objeleri açısından medyatik gündemlere taşınabilir. Oysa sanat tarihi, araştıran,

³⁶⁶ Landes- Levine, a.g.m., s.30.

³⁶⁷ Aylin Seçkin-Erdal Atukeren, “Türkiye’de Resim Piyasasında Risk Getiri İlişkisinin Tahmini ve FVFM Uygulaması”, **10. Ulusal Finans Sempozyumu 01-04 Kasım 2006**, İzmir, <http://www.finansbilim.com/uf2006/Makaleler/TURKIYEDERESIM.pdf> (06 Haziran 2008), s.2-3.

çözümleyen bir disiplin olarak, basit ve ucuz süreçlere pahalı makyajlar yapılan satış çabalarından farklı bir uğraştır³⁶⁸.

Koleksiyoncu ve yatırımcıların sanat eserlerini satın almaları ile sonuçlanan bir zincir sanat piyasasının dinamiğini oluşturur. Sanatçı ile koleksiyoncu arasındaki bağlantının oluşmasındaki aktörler, galericiler, müzayede evleri, sanat tüccarları, küratörler ve sanat eleştirmenleridir.

Resimlerin değeri müzayedelerdeki satış fiyatı ile orantılı mıdır? sorusu kimilerine göre evet, kimilerine göre hayırdır. Aslında bu durum, koleksiyon zevki ile yatırım amaçlı olan arasındaki fark arasında gizlidir.

‘En çok kim prim yapacak?’ sorusunun cevaplandırılmasında en büyük görev sanat eleştirmenlerine düşmekte ve onlar nesnel davrandıkları sürece, doğruya yakın bir sonuca ulaştıkları görülmektedir. Çünkü sanatın prim yapması bir ekonomi biliminin ötesinde bir estetik sonucudur. Günümüzde fiyatları yüksek olan sanatçıların gelecekte de bunu koruyacakları doğrudur. Çünkü günümüzde sanat konusunda fiyatlama ve estetik kavrayış eskisine göre daha nettir, sanat ortamı daha sistematiktir, sanat bir borsa malı olmuştur ve zenginliğin en önemli göstergesidir. Sanat eseri, doğası gereği seri üretime konu olamayacağından fiyatların yükselmesi doğaldır. Son yıllarda sanat eserlerinin fiyatlarının çok yükselmesiyle ciddi bir yatırım aracı olduğu ve diğer yatırım araçlarına göre daha avantajlı olduğu da bilinmektedir. Bugün için sistemi etkileyen en önemli nokta sanat eseri satıcılarının yoğun olarak PR çalışmalarıdır. Yüksek fiyatlara satılan sanatçıların eserlerinden satıcılar, örneğin galeriler para kazanmalarından dolayı, bu sanatçıları desteklemek için daha çok PR harcaması yapar. Fiyatı yükselen sanatçılara sahip olan alıcılar ise, sanat eserlerini stoklarında tutmayı sürdürürler³⁶⁹.

19. yy’ın başlarından beri sanat tarihi ve arkeolojik alanlarda sistemli bir altyapı oluşturan gelişmiş ülkeler, sanat pazarının değerlendirme ölçülerini kendi görüş ve kavrayış açılarına göre ayarlamaktadırlar. Yani, ekonomisi dünya ölçeğinde güçlenen

³⁶⁸ Sezer Tansuğ, **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, s.154.

³⁶⁹ Ersöz, “Sanat Piyasasında En Çok Prim Yapmanın Şifesi”, s.35-39.

lkeler, sanat eserlerine ödedikleri para oranında kendi ülkelerinin sanatını da uluslararası pazara kabul ettirme gücüne sahip olmaktadırlar. Sanat pazarı, ülkelerin ekonomik performanslarına göre şekillendiği için, ABD bu alanda da egemen gücünü duyurmaktadır. Amerikalı koleksiyoncular, Avrupa sanatının tarihi ve ağdaş ürünlerine büyük paralar ödeyerek uluslararası koleksiyon oluşturmuşlar ve bu koleksiyonu yetişen gençliğin hizmetine sunmuşlardır. Ve bunlar, modern müze yapıları kurarak ya da modern müze binası kuran kent ve kasabalara koleksiyonlarını bağışlamışlardır. Amerikalı koleksiyoncuların kendi ulusal sanatçılarına verdikleri destek çok önemli olmuřtur³⁷⁰.

Sanat dünyası, sanatçılarla, yatırımcıyla, koleksiyoncuyla, kratryle, eleştirmeniyle, galerici ve sanat taciriyle ve sanat eğitimi veren kurumlarıyla birbirini etkileyen bir yapı oluşturmaktadır.

2. Sanat Piyasasının Oluşum Süreci

2.1. Üretim Aşaması: Sanatçılar

Tarih boyunca skolastik ve totaliter yönetimlerde sanatçı, verilen görevi nedensizce yapmış ve istenileni gerekleştirmedideğinde de açlık, unutulmak, aşağılanmak, hatta ölümle karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle baskıcı yönetim dönemlerinde eserin konusu, işlenişi egemen gler tarafından belirlendiği için, sanatın konusu, sanatçının isteği doğrultusunda gelişmemiştir. Rönesans ncesinde Avrupa resminde resim konusu kilise tarafından belirlenmiş, sanatçı sadece bunu tasvir eden durumunda olmuştur. Demokratik toplumların yaygınlaşmasıyla sanatçı baskılardan kurtulmuş, ama bu sefer de başka unsurlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Toplumdaki genel beğeni, kendi yargılarına uygun eserleri benimseyip desteklerken, uygun olmayanları dışlamış ve alaya almıştır. Bu noktada, sanatçı kendi zgr yaratımına karşı

³⁷⁰ Tansuğ, **Gelenek Işığında ağdaş Sanat**, s.108-109.

olumsuzluklara rağmen çalışmalarını sabırla, tutkuyla ve ısrarcı yaratım çabalarıyla ortaya koyduğu eserleri sayesinde bugüne kadar gelebilmiştir³⁷¹.

Kültür gelişiminin ilk aşamalarında, sanatsal yaratımın ortaklaşa, kişisel olmayan bir niteliği varken, köleci toplumda ve feodal düzende egemen üslup, sanatçının estetik özgürlüğünü, kişisellik-üstü normların altına koymuştur. Ancak 19. yy'da sanatçı, özgün kişilik olarak kendisini anlatabilme hakkına sahip olmuştur³⁷². Oysa ki, kapitalist toplumlarda sanatçı, kilise veya başka bir iktidara bağımlı olmadığı için feodal toplumdan daha özgür görünmesine rağmen, kapitalizm, sanatsal yaratım özgürlüğünü, köleci toplumda ya da feodalizmde olduğundan çok daha sert bir biçimde felce uğratmıştır. Lenin'in dediği gibi, "burjuva yazarın, sanatçının, oyuncunun özgürlüğü, maskelenmiş (ya da ikiyeüzölce gizlenmiş) bir bağımlılıktan başka bir şey değildir"³⁷³.

Sanatçı öncelikle donanımlı kişidir. Bu donanımlar, bilinçle ilgilidir. Sanatçı eserini oluştururken bu özel donanımlarından faydalanır. Sanatçı apayrı bir gözle bakmayı bilen bir kişidir, yani aykırıdır. Sanatçı mutsuzluğunu bir özgürlük deneyi olan yaratma ediminde gideren kişidir. Çünkü yaratmak biraz da kendi için özel bir dünya kurmaktır. Sanatçı kendi için yeni bir dünya veya bizim için ikinci bir dünya kurar³⁷⁴. Sanatçı için sanat, tahammül edilemez bir gerçekler dünyasından, tahammül edilebilir bir renk, ses, ışık dünyasına ve gerçekle ilişkisi olmayan bir hayal alemine kaçıtır³⁷⁵. Şair Rainer Maria Rilke, "sanatın yaşam görüşünü benimseyen kimse sanatçıdır, en son amacın insanıdır, hiç yaşlanmadan, geride bıraktığı bir geçmiş olmaksızın yüzyıllar içinde yol alıp durur" der³⁷⁶.

Sanatçı, üretiminde yaşamı anlatır; bunu, yaşayarak değil, gözlemleyerek ve kendisini özdeşleştirerek yapar. Yani bir içe bakışla insanın derinine iner ve yaşanan her

³⁷¹ Şişman, **a.g.e.**, s.40-41.

³⁷² Kagan, **a.g.e.**, s.501.

³⁷³ Kagan, **a.g.e.**, s.525-526.

³⁷⁴ Timuçin, **Özgür Prometheus**, s.6-8.

³⁷⁵ Edman, **a.g.e.**, s.8.

³⁷⁶ Rainer Maria Rilke, **Sanat Üstüne Denemeler**, Kamuran Şipal (çev.), Cem Yayınevi, İstanbul, 2000, s.6-7.

şeyi kendi içinde bulur. Sanatçı toplumun bir bireyidir, hayata ve varoluşa ait çatışkılarını yapıtında sunar. Sanatçının ortaya koymak için heyecanlanması, daha çok insanın görmesini istemesi, çağlar boyunca kayıt edilmesini planladığı eserleri, onun varoluş sorununun bir sonucudur. Sanat bir insan araştırmasıdır. Sanatçı kendi penceresinden gördüğü dünyayı eserinde yansıtır. Eserin yetkinliği, sanatçının söz konusu araştırmasının niteliğine, derinliğine bağlıdır ve bu niteliğin kaynağı sanatçıdır³⁷⁷.

Bir sanat eseri, genel olarak, insan, bilgi ve teknoloji, finansman, fiziki kaynaklar, toplumsal değerler ve eğitim girdilerinin, sanat üretim süreçleri ortamında etkileşiminin ürünüdür. Sanat eserinin değeri, sanat sürecinin girdilerini oluşturan bu değişkenlerin nitelik ve niceliğine bağlıdır. Bu değişkenlerden biri olan insan, sürecin en temel değişkenidir. Çünkü sanatçı olmayan birine dünyanın tüm imkanlarını da sunsan, bir sanat eseri üretmesi mümkün değildir. Bu değişkenlerin belli oranlardaki girişimi, sanat eserinin üretiminde önemlidir. Eğitim, bu süreçte, insana sanat için gerekli davranışları kazandırır³⁷⁸.

Sanatsal üretim, yüksek bir özerklik düzeyi ve “katıksız” biçimiyle, üretken etkinliğin olası biçimlerinin sınırlarını zorlamıştır. Sembolik olarak zayıf ya da hiçbir değer taşımayan nesnelerin tersine, sanat yapıtı, iyelikler veya dinsel ayinler, muskalar gibi değerini ancak toplu bir biçimde üretilmiş ve öykünülen, toplumsal bir bilgisizlik niteliği taşıyan toplu bir inançtan alır³⁷⁹.

“Herkes için bir sanatın” anlamı “insan iç aleminin zaruri kıldığı” bir sanattan, spontan, içinde yaşadığı dönemin gerekliliğine uyan bir sanattan uzaklaşması demektir. Sanatçıyı “herkes için bir sanat” buyruğu içine sokmak doğru mudur? Bu soru Thomas Mann’ın Dr. Faustus adlı kitabından alınan bir parça ile cevaplandırılabilir³⁸⁰:

³⁷⁷ Özkaya, a.g.e., s.11-14.

³⁷⁸ Bilgen, a.g.m., s.26.

³⁷⁹ Bourdieu, a.g.e., s.269.

³⁸⁰ Turani, **Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi**, s.8-9.

“... Halkın istediği yönde giden bir sanat, kütlenin ihtiyacını, küçük adamın, adli ruhlu topluluğun ihtiyacını benimserse sefil olur ve bunu devlet kuvvetine güvener ek kendine vazife edinmek ve küçük adamın anlayacağı bir sanata müsaade etmek en kötü bir malumat- furuşluk olur ve fikrin ölümü demektir.”

Dünyamızı zenginleştiren, güzelleştiren hatta yeni bir dünya yaratan sanatçıları korumak zorunluluktur. Bunun içinde daha kapsamlı haklar söz konusudur. Örneğin bir ressam, eserini sattıktan sonra bazı hakları vardır. Bir resmin satılması o eserin sadece mülkiyet hakkının devri anlamına gelmekte, eserle ilgili çoğaltma, yayma, işleme gibi mali haklar ise ressamın hakkı olarak devam etmektedir. Bu durumda ressam, mülkiyet dışında kalan bu hakları eseri satın almış olan kişiden başka bir kişiye devredebilir. Kısaca bir resmin mülkiyeti bir şahsa, işleme hakkı bir başka şahsa, çoğaltma ve yayma hakkı da daha başka bir şahsa devredilebilir. Aynı zamanda ressam veya bir heykeltıraş tüm dönemlerini anlatan bir sergi açtığı zaman, gerekli korumayı yapmak ve iade etmek şartıyla daha önce satılmış eserlerini sergilemek için talep hakkına sahiptir³⁸¹.

2.2. Tüketim Aşaması: İzleyiciler ve Sanat Alıcıları

Sanat yapıtının yaşamasını ve yaşamıyla ilgili kararlarını verenler izleyicilerdir. Ayrıca sanat yapıtını tarih adına yargılayan ve değerlendiren de onlardır. Her sanat yapıtı izleyicisi ile kalıcıdır veya geçicidir. İzleyici sanatçıyı yönlendirdiği gibi, bir ölçüde de sanatçıya yaratıcılığının özelliklerini kazandırır. Bunun için izleyicinin yetkin bir estetikçi bilincine ulaşması gerekli değildir. Sanatçı ile izleyiciyi birbirine kavuşturan şey, öncelikle ikisinin de sanata sevinçle yönelmesidir. Ve bu bir mutluluktur. Böylece sanatçı ile izleyicinin dünyası heyecanlarla sarılmıştır³⁸². Arjo Klammer, “Sanat bir karşılıklı konuşmadır ve bu nedenle ortak bir üründür” der³⁸³.

Gerçek sanat izleyicisi, tüm bilgisini izlediği sanat yapıtını düşünsel-duygusal düzeyde kavramak için etkin kılmaktadır. Tabi ki, izleyicinin nesnel ölçüleri aşmaması mümkün değildir. Bir yapıtı, kendi bilincimizde kendi düşlerimizle izleriz. Aslında

³⁸¹ Piroğlu, a.g.m., s.93.

³⁸² Timuçin, **Estetik**, s.18.

³⁸³ Wight, a.g.m., s.176.

izlemek biraz da bir şeyler bulmuş olmaya çıkmak demektir, bir şeyler bulmaya hazırlıklı olmak demektir³⁸⁴.

Gördüğümüz bir eser karşısında şu sorular ortaya çıkar: Nedir bu gördüğüm? Ne demek istiyor bu yapıt? Ben ne anlıyorum? Bu sorular hiç de saçma olmamakla birlikte, sanatçının yaptığından başka bir şey de anlamak mümkündür. O halde önce ne görüyorum sorusu ortaya çıkar, sonra görünenler arasında ilişki kurulur ve neden bu ilişkilerin gösterildiği sorgulanır. Daha sonra bu ilişkilerden nasıl bir sonuç çıkartılır sorusu izleyiciyi bir adım daha ileriye götürür. Burada izleyicinin mantığı açığa çıkar ki, bu aşamada cesur olunmalıdır. Duchamp’ında söylediği gibi, “esere bakan eseri yapandır”³⁸⁵. Kant’ın bu konuda söyledikleri çok anlamlıdır: “Bir tablodan zevk alabilmek için, ilk önce, bu tabloyu sevdiğinizi söylemelisiniz”³⁸⁶.

Bir resme bakıp “Ben, ne yazık ki sanatçının gördüğü gibi göremiyorum”, diyen sıradan izleyici, sanatçının düşmanı değildir. Bu izleyici daha çok, amacı anlaşılır karşılıklar bulmak olan, kendine özgü bir oyunda sanatçının oyun arkadaşı sayılır. Sanat, çeşitli amaçlara hizmet eden çok başka oyunları da içine alır. Ancak, hangi oyunun söz konusu olduğunu anlamayan kişinin her zaman yalnızca sıradan izleyici olduğu bilinemez³⁸⁷.

Sanat yapıtı, izleyicinin deneyimlerini dikkate alarak belirli kurallara ve ortak bir iletişim kanalına göre ya da izleyicinin tüm alışkanlıklarına karşı yeni ve özel anlamlarla donatılarak üretilir. Sanatçının yapıtını oluştururken izlediği her iki durumda da izleyicinin bu sürece ortak olması, onları keşfetmesi çoğunlukla imkânsız olduğundan dolayı yapıt, izleyicinin anlamlandırmasına bırakılacaktır³⁸⁸.

İzleyici, kendi doğrultusunu ve ilişkilerini, özgün perspektifini ve bireysel betimlerini karşılıklı dışlama ve içirme döngüsü içinde ararken, ayrıca sezgi gücünü de

³⁸⁴ Timuçin, **Estetik**, s.93.

³⁸⁵ Akay, **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, s.182.

³⁸⁶ Catherine Millet, “Öncü Sanat, Büyük Sanat”, Şükrü Aysan (çev.), **Sanat Çevresi**, Nisan 1979, Sayı:6 s.12.

³⁸⁷ Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, s.315.

³⁸⁸ Ali Akay-Emre Zeytinoğlu, **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998, s.45-46.

burada bulmaktadır. Umberto Eco, yapıt ile açıklık arasındaki diyalektiği şöyle tanımlar: Yapıt iletişim sağlayıcı ve estetiksel izlenimin güvencesi iken açıklık, şaşırtıcı ve zengin bir izleme biçiminin güvencesidir, çünkü kültürümüzün tüm verileri bizi dünyayı algılamaya yönlendirir³⁸⁹.

Bir sanat eleştirmeninin sanat izleyicisi olarak tavrının ne olması gerektiğini Harold Rosenberg şöyle açıklar: Baudelaire bir sanat habercisiymiş. O büyük sergileri, galerileri gezer, gördüklerini yazarmış ve çoğu kez hazır bir dizi düşüncem olsa da onları resimlere uygulasam, resimleri buna göre değerlendirsem yaşamak ne kadar kolay olurdu diye düşünürmüş. Böyle bir sistem geliştirmeye çalışmış ama geliştirdiği sistem gördüğü sisteme uymayınca sonuç felaket olmuş. Sonunda sistemin resimlere uyup uymadığına aldırmayıp, gezdiği her sergide, her resmin önünde işe yeniden baştan başlamış. Rosenberg, “Bir resimle önce ilişki kurar, onunla yaşar, sonra da bir yargıya ulaşırım. Bence eleştiriye başka türlü yaklaşım dogmatiktir” der³⁹⁰. Rosenberg sanatla önce ilişkiler kurulduğunu, sonra da bu deneyimi başkalarına sunmanın ne yararı olduğunu da bilmediğimizi bir sorun olarak ortaya koymaktadır.

Bir sanat eserini işlevi açısından ve bu işlevin psikolojik etkileri yönünden değerlendirildiğinde, bir karşılaştırma yapılır. Bu karşılaştırma, bir eserle ilişki kuran kişi için bir deneyimi, bir alışkanlığı da tanımlar. Bu tanımlama o kişinin sanatsever olarak mı, alıcı olarak mı veya suje olarak mı ilişkide bulunduğunu gösterir. Alıcı, bir sanat eserini “neyi, neyle, nasıl anlatıyor” yaklaşımıyla ilk sorgulamasını yaptıktan sonra, bu eser “bana ne anlatıyor?” sorgulamasına geçmektedir. Bu sorgulamada, alıcı ile yapıt arasında doğrudan bir ilişki kurulursa o yapıt, “iyi yapıt” sıfatını hak eder. Ne olursa olsun iyi yapıt alıcısını etkilemek durumundadır. Estetik kaygı ile yaklaşan bir alıcı, eserin psikolojik iletilerini irdeler, sorgular. Ama böyle bir kaygı taşımayan alıcı, kendi kimliği hakkında geliştirdiği adlandırmalarla sanat eserine yaklaşır ve kendine uygun iletileri taşıyan yapıta “iyi yapıt” der. Çağdaş sanat kuramlarının tümü, bir sanat eseri alıcıya sunulduktan sonra sanatçısını konu dışında bırakmak eğilimindedir. Bunun

³⁸⁹ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Nilüfer Uğur Dalay (çev.), Can Yayınları, İstanbul, 1998, s.170-194.

³⁹⁰ Melvin M. Tumin, “Harold Rosenberg’le Bir Söyleşi: Sanat Nedir?”, Nur Koçak (çev.), **Sanat Çevresi**, Haziran 1979, Sayı:8, s.26-27.

bilincinde olan sanatçılar, alıcılarıyla ilişkiye geçtiklerinde, kendi becerilerini ve yaratı güçlerini sıradanmış gibi yaşarlar³⁹¹.

Sonuçta sanatsal olan plastik bir nesnedir; yani sanatçının verdiği biçimdir. Sanatçı kendi kodlarını izleyiciye aktarabildiği ölçüde eserini tanıtabilecektir. Günümüz sanatında bu durum oldukça sorunludur. Çünkü tüketim ve eğlence toplumu ile küreselleşen kültür, bu kodları güdümlayici bir biçimde ortaya koymaktadır. Bunu da, sosyal ve siyasal iktidar sorunsalının içinde değerlendirmek gerekir ki, sanatçılar iktidar sorunu ve direnme odaklarının içindedir³⁹².

2.3. İşletme Aşaması: Sanat Galerileri ve Müzeler

Sanat üretimi ve talep arasındaki aracı konumlarıyla sanat galerilerinin kültürel sorumlulukları; sanat ortamına canlılık kazandırmak, kamuoyunu bilgilendirmek, arşiv oluşturmak, sanatçının üretimini teşvik etmek, koleksiyon oluşumuna katkı sağlamak ve sanatçı-sanat eserleri ile ilgili yazılı ve görsel belge oluşturmaktır, ticari zorunlulukları ise; sanat ortamının sürekliliğini sağlayacak geliri elde etmek, gelirin bir kısmıyla sanat eserine yatırım yapamak, sanatçıya üretimini sürdürecekt geliri sağlamak, sanatı talep eden kesime en uygun fiyat politikası ve alım kolaylıklarını sağlamak ve de sattığı eserin geri dönüşümünde değer kaybetmeyeceğini garanti altına almaktır³⁹³.

Sanat olaylarının yoğunluk kazandığı ve sanat ortamının biçimlendiği zamanda gittikçe artan özel galerilerin uzun bir tarihi geçmişi yoktur. Paris'in ünlü galerileri, sanat akımlarının etkinlik kazanmasıyla birlikte adlarını duyurmaya başlamışlardır. Bu galeriler, öncü sanat akımları doğrultusunda ressamlarla çalışmakla birlikte, genç yeteneklere sahip çıkarak onların tanıtılmasına yardımcı olmuşlardır. Batıda geleneksel sanat anlayışından soyut akımlara ait eğilimler, değişik galericilerle yürütülmüştür. Bu galeri sahiplerinin, 1930'lardan başlayarak sanat eserlerinin bir yatırım haline gelmesinde, koleksiyonculuğun güçlenmesinde büyük payı olduğu bilinmektedir.

³⁹¹ Sıtkı M. Erinc, **Sanat Psikolojisi'ne Giriş**, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1998, s.129-134.

³⁹² Akay- Zeytinoğlu, a.g.e., s.160.

³⁹³ Üstünipek, "Türkiye'de Özel Sanat Galerilerinin Sanatın Ekonomik Boyutuna Katkıları", s.303.

Rönesans'ta sadece soylu kişilerin, devlet adamlarının sahiplendiği bu uğraş, bir burjuva özentisi olmaktan çok, paralı kişilerin bir kültür ve yatırım işlevi haline gelmiştir. Özel galerilerin çoğalıp gerçek işlevlerine ulaşmasıyla sanatın alım-satım mekanizması işler hale gelmiş, sanat piyasasının kurulma sorunu çözülmeye başlamıştır³⁹⁴.

Galeriler, 19. yy'ın sonundan bu yana, sanat akımlarının tarihini ortaya çıkarır. Önemli galerilerin her biri, geçmişte öncü galeri niteliği taşımış ve tanınmaları yapıtlar gibi, zaman içinde doruk noktalara ulaşmıştır. Sahip oldukları sanat ve sanatçıların tanınması, benimsenmesi sayesinde daha çok tanınmışlar, ancak bunlarında tutsağı olmuşlardır³⁹⁵.

Satış Galerileri, son derece farklı dönem, okul ve çağlardan ressamalara görece bir seçmecilik anlayışıyla yaklaşır. Yapıtlar, profesyonel ya da yarı profesyonel koleksiyoncuların dışında da alıcılar bulabilirler ve ücretlerin öncü galericilerden çok daha yüksek olduğu bir pazar sunarak kendilerine çekebilirler. Tersine, Sonnabend, Denise Rene veya Durand-Ruel gibi galeriler resim tarihinde çağ açarlar; çünkü bunların her biri kendi dönemlerinde bir “okulu” bir araya getirmeyi başarabilmişlerdir. Böylelikle Sonnabend Galerisi'nde sergilenen ressamlarda, Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine gibi ressamlarla “yeni Amerikan resmi”nde ve Pop Art'dan, zaman zaman Minimal Art etiketleriyle nitelendirilen Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Warhol'a ve yoksul sanatın, kavramsal sanatın veya yazışmalı sanatın yeni araştırmalarına uzanan bir sanatsal gelişimin mantığı gözlemlenebilir. Aynı biçimde, Denise Rene Galerisi'ne ün kazandıran soyut geometrik anlayışla kinetik sanat, Max Bill ve Vasarely gibi iki savaş arası dönemin görsel araştırmalarıyla (özellikle Bauhaus'un) yeni kuşağın optik ve teknolojik araştırmaları arasında bir köprü oluşturan sanatçılar arasındaki bağlar da açıkça görülür. Ticari olan ürünlerin alınmasında

³⁹⁴ Kaya Özsegin, “Özel Galeriler”, **Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul Matbaası, İstanbul, tarih yok, s.64-69.

³⁹⁵ Bourdieu, **a.g.e.**, s.250-252.

alıcıların eğitim düzeyi önemli değilken, ticari olmayan “katıksız” sanatın ticaretinde tüketicilerin eğilim ve yetileri önemlidir³⁹⁶.

İlk galerisini 1963 yılında açtıktan beri sanatçıları destekleyen Michael Werner, sanat taciri sanatı ucuza satın alır ve mümkünse pahalıya satar. Ben sanatı satmak için değil, ona sahip olmak için isterim diyen Werner, “eğer sanatçı, artık kendine öz gü olmaktan çıktıysa, sadece parayla ilgileniyorsa, o zaman benim için ilginç olmaktan çıkar” sözleriyle özetler³⁹⁷.

İnsanlar, tarih boyunca unutmaya ve unutulmaya karşı sürekli bir direniş göstermişlerdir. Uygarlıkları meydana getiren insan, her türlü belge, bilgi ve objeyi kendinden sonraki kuşaklara iletebilme yeteneğine ve özelliğine sahip olmuştur. İşte unutulmaya karşı verilen bu mücadele tarih yazıcılığını, kütüphaneleri, arşivleri ve müzeleri ortaya çıkarmıştır. Bu mücadelenin başarıya ulaşmasının en büyük paylarından biri müzelerdir. İnsanoğlunun değerli ve nadir objeleri biriktirmek ve saklamak gayreti müzelerin ortaya çıkma nedenlerindendir. İnsanlar, kendi yaratıcı güçlerini ortaya koyan ve kanıtlayan eserleri korumaya çalışmışlardır. Ortaya konan bu eserler, insanın hem doğaya karşı üstünlüğünü hem de bilinmeyen güçler karşısındaki korkusunu ve saygısını ortaya koymuştur³⁹⁸.

Uluslararası Müze Konseyi’nin müze tanımı: “Kültürel değer taşıyan unsurlardan oluşan bir bütünü türlü biçimlerde korumak, incelemek, değerlendirmek ve özellikle halkın beğenisinin yükselmesi ve eğitimi için sergilemek amacıyla toplum yararına, sürekli yönetilen kurum” dur³⁹⁹. Tomur Atagök’e göre, müzenin ilk işlevi korumaktır ve koruma bilincini yaygınlaştırdığı için de önemlidir. Bunu, bilgisi, belgesi ve kültürel nesnelerin birikimi, koleksiyonu ile yaparken, geçmişi geleceğe aktarır ve yaptığı sergilerle iletişimi kurar. Halkın anladığı ve koruma bilincini oluşturan sergiler, müzelerin toplumsal yaşamda daha etkin olmasını sağlar. Bunların yanı sıra müzeler,

³⁹⁶ Bourdieu, **a.g.e.**, s.234-236.

³⁹⁷ Michael Werner, “Ben Sanat Taciriyim, Galerici Değil”, Özlem Kalkan Erenus (çev.), **Kadıköy Sanat Bülteni**, Mayıs 2005, Sayı:1, s.2.

³⁹⁸ Ferruh Gerçek, **Türk Müzeciliği**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999, s.2-3.

³⁹⁹ **Sanat Dünyamız**, “Müzelerin Geçmişi, Bugünü ve Geleceği”, Yaz 2000, Sayı:80, s.83.

insana insan olmanın gururunu verir. İnsani değerleri sunarak, yalnızlığı giderir ve toplumun bir parçası olduğunu anımsatır ve de kültürlerin birbirine yakınlaşmasını sağlar. Daha önemlisi yaratıcı düşünceye sahip insanların yetişmesine katkıda bulunur ve geleceğe yönlendirecek değerlerin yerleşmesini sağlar⁴⁰⁰.

Müze ve resim galerilerinin ziyaretçilerine yabancı olmamasını belirten Gombrich, insan böyle bir ziyaretten sonra yeniden dışarıya çıktığında, günlük yaşamın sıradan görünümünün ne kadar değiştiğini görür. Uzun bir süre dünyayı resimler aracılığıyla görmeye başladıktan sonra, dünyayı da bir resim olarak görürüz. Çok kısa bir süre dünyaya bir ressamın gözüyle ve psikolojik tutumuyla bakarız⁴⁰¹.

Özel bir koleksiyoncu kendi ilgisi olan sanat konusunda çalışır ve hoşuna giderse alır. Oysa müze yöneticisi, eğitim programının geniş bir bölümü olarak sanat eserlerini gösterime sunmak ve açıklamak için toplar. Müze yöneticisi eğitimsel bir enstitü olarak sanat müzesini modernleştirmek için estetik teoriye sahip olmalı ve felsefe bilgisine hakim olmalıdır. Bu donanıma sahip bir yönetici eksikliği Amerikan sanat müzelerinde sorunlar yaratmıştır. Bu sorun karşısında müze elemanlarını okuyarak, tartışarak ve çözüm üreterek çağdaş estetiğe ayak uydurmaları sağlanmalı ve müzede çalışacakların eğitimleri esnasında felsefe eğitimi almalarına özen gösterilmelidir. Böylece müze, sanat için daha derin araştırmalar yapabilir ve sanat filozofu da müzeyi değerli bir test etme mekanı olarak kullanabilir⁴⁰².

2.4. Değerlendirme Aşaması: Sanat Danışmanları, Ekspertler ve Eleştirmenler

Sanat eserleri, yüksek derecede bilgi gerektiren ürünlerdir. Sanat alıcısı, hem ürün hakkında hem de sanatçı hakkında bilgiye ihtiyaç duyar. Bu bilgi kolay elde edilebilir bir bilgi değildir. Gerekli bilirkişi, eleştirmen grubu ve danışmanlık hizmetlerinin var olması gerekir.

⁴⁰⁰ **Sanat Dünyamız** “Müzelerin Geçmişi, Bugünü ve Geleceği”, s.87-88.

⁴⁰¹ Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, s.296.

⁴⁰² Daniel Catton Rich, “Aeshetic Theory for Museum Curator I”, **College Art Journal**, Vol. 6, No. 3, (Spring, 1947), s.171-172.

Alanında uzman olan eksper, değerlendirme yapan, değer biçen ve karar veren kişidir. Bir şeyin değerini saptayan, zararını belirleyen veya sanat yapıtlarının özgünlüğünü kanıtlayan bilirkişinin adıdır eksper⁴⁰³. Sanat galerilerinin sanat eserinin değerinin belirlenmesinde güvenilir bir uzmanlık sunmaları gereklidir.

Harold Rosenberg'in dediği gibi, “İnsan duyarlığının kaynağı olan görsel kültürün gelişiminde sanat eleştirmeni sanatçının işbirlikçisidir. Eleştirinin temel işlevi sanatçının etkinliğini anlamlı bir tartışma ortamına götürmektir. Günümüzde sanatın kendisi eleştiridir”⁴⁰⁴. Eleştirmen, sanat yapının değerini tartışırken onun sanat tarihine ve sanattaki deney birikimine ne kadar katkı sağladığını göz önünde tutar. Sanatın sanattan geldiği açıktır.

2.5. Pazarlama ve Satış Aşaması: Sanat Tüccarı, Sanat Simsarı ve Müzayedeciler

Rönesans'tan itibaren bir ürün olarak resmin pazarlanması sanatçıların kafasını hep meşgul etmiştir. Bir ressamın resimlerinin alınması ve farklı mekanlarda asılması sanatçı için moral kaynağıdır. Pazarlama yöntemlerinden ilki, atölyeden galeri aracılığı olmadan resmin satılmasıdır. Bu yöntemde galeri payının ressama kalması cazip olsa da fazla uzun sürmemiş, 1980'lerde Avrupa'da “Sanatı sanatçıdan satın al” fikrinden kısa sürede vazgeçilmiştir. Bir diğer yöntem de sanatçının devre dışı kalıp unutulmaması için satıştan pay almayan banka galerileri ile çalışmaktır. Fakat bu galerilerde resimlerin alıcı veya koleksiyonculara ulaştırılması için profesyonel anlamda çaba gösterilmediğinden bütün yük sanatçıdadır. Sanatçının kendi resmini pazarlaması da oldukça zordur. Oysa resim pazarlamacılığı, halkla ilişkileri, ikna gücü, dokümantasyon, zamanlama ve sanat bilgisi gibi profesyonel özelliği olan ve bu işe

⁴⁰³ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ekspertiz> (30 Mayıs 2008).

⁴⁰⁴ Harold Rosenberg, “Tedirgin Sanat” II. Bölüm, İpek Aksüğü (çev.), **Sanat Çevresi**, Şubat 1980, Sayı:16, s.28-29.

zaman harcayan bir sanat galerisinin olması ve satıştan pay alması kadar doğal bir şey yoktur⁴⁰⁵.

Bilim adamı Niccolo Machiavelli, modern dünyada yaşasaydı pazarlamanın kullanım ve saygınlığına vakıf olmayı tavsiye ederdi. Bilinç bulanıklığına veya nefrete yer verilmemesi konusunda uyarılarda bulunurdu. Rus kompozitör Mussorgsky de pazarlama tutku ile yapılan her şey üzerine inşa edilebilir. Müşteriyi tanıma ve onun ihtiyaçlarını karşılama temaları dikkate alınmalı demektedir. Ressam Monet'e göre pazarlama, eserin içeriğinin oluşturulmadan önce yeniden düşünülmesini sağlar. Monet yaşasaydı pazarlamacıları, tablonun tamamını deneyimlemeleri için zorlardı. Yazar Milton'a göre ise, bireylerin uygulamaya geçebileceği fonksiyonel bir araç olarak pazarlama, bireyin iç dünyasına, kişisel gücüne odaklanan yapıda olmalıdır⁴⁰⁶.

Sanat eserini satan kişilere şu pazarlama taktikleri önerilir: Sanat ürünleri ciddi festival ve yarışmalarda yer almalı; koleksiyoner ve sanat alıcısıyla ilişkide olunmalı; eserlerin izleyiciye ulaştırılması için sergiler ve galeriler yaratılmalı; mobilya, dekorasyon, iç mimari, inşaat alanlarında hizmet veren kuruluşlarla işbirliğine gidilmeli ve sanat eserini tanıtmak için kartpostal, tebrik kartı, davetiye vs. gibi maliyeti düşük, yaygınlığı fazla olan yollar denenmelidir⁴⁰⁷.

Unutulmamalıdır ki, pazarlama sanattan yararlanıp sanat pazarlamaya girdi sağlarken, sanat pazarlamadan yeterince yararlanamamaktadır. Belki de sanatı koleksiyoncuların tekelinden kurtarmak ve olayı bu şekilde sorgulamak gerekir⁴⁰⁸.

Sanat tüccarı, sanat eserlerini sergiler, yayınlar veya sahnelemeler aracılığıyla sembolik iyelikler piyasasına sürerek sanatsal ürüne kendisinin benimsemesi oranında

⁴⁰⁵ Burhan Kum, "Türk Resminin Geleceğinde Özel Galerilerin İşlevi", **Genç Sanat**, Eylül 2000, Sayı:73, s.14-15.

⁴⁰⁶ Phil Harris-Patricia Rees, "Pictures at an Exhibition: Milton, Machiavelli, Monet, Mussorgsky and Marketing", **Marketing Intelligence&Planning**, 18,6/7 (2000), s.369-371.

⁴⁰⁷ Calvin Goodman, "Art Marketing Handbook", Aktaran: Elvan Tekcan Şahinoğlu, "Türkiye'de Güzel Sanatlar Sektöründe İşletme ve Yönetim Performansı Üzerine Bir Çalışma", **Sanat Çevresi**, Temmuz 1991, Sayı:152, s.40-41.

⁴⁰⁸ Tevfik İhtiyar, "Anadolu Sanata Pazar Olabilir mi?", **Rh+Sanart**, Eylül 2005, Sayı:21, s.22.

önem kazanan bir geçerlik sağlayan kişidir. Sanatçıyı benimsettirerek ona değer kazandırır ve onu benimsenecek bir çevreye sokar. Bir sanatçıyı “yaratmış” olan veya zor dönemlerinde onu inancıyla destekleyerek parasal sorunlardan arındırıp yaratıcılığını yapmasına imkan veren “büyük” satıcıların önemi büyüktür. Sanat ticareti yapan kişiler, sanatçıyı piyasa ile ilişki kurmaktan ve yapıtın değerlendirilmesinde cesaret kırıcı çabalardan kurtarıp bir aracı gibi davranarak sanatçının hem kendini hem de yapıtının esinli ve “nesnel” tasarımını korumasına yardımcı olurlar⁴⁰⁹.

Sanat pazarında en önemli aracı olan tüccarların rolüne örnek olarak, Paris’in 18. yy. başlarında çok iyi tanınan tüccarı Edme-Francois Gersaint önemli bir karakterdir. Gersaint ilk olarak tüccarların sanat pazarındaki rolünü ortaya koyar. Tüccarın dükkanı aristokratların ritüel ve eğlence yeridir. Watteau’nun tüccarı olan Gersaint’in dükkanı, sanatın görsel olarak tüketildiği yer haline gelmiştir ve bu dükkan belli bir hayat tarzının vaad edilmesi açısından reklam olarak kullanılmıştır. Gersaint “iyi bir hayatın” satıcısı olmuştur ve “tüccarın dükkanı” saygın bir metafor haline gelmiştir⁴¹⁰.

19. yy’da Hollanda’da sanatçılar kendi çalışmalarının satılabilirliğinin artistik tutkularının önüne geçmemesine izin vermemişler ve sanat piyasası ekonomide çok küçük bir rol oynamıştır. Sanatçılar için küçük ölçekli birçok koleksiyoncunun olması yeterli olmuştur. 17. yy’da olduğu gibi 19. yy ilk yarısında da Hollanda “koleksiyonların diyarı” olarak anılır. 19. yy ile birlikte sergiler sayesinde alıcılarda yavaş yavaş artmaya başlar. Koleksiyoncular arasında sanatçıların itibarını artırmak amacıyla sanat simsarları özel sanat gösterileri düzenlemiş ya da gösterilerde yer almıştır. Hollandalı sanat simsarları, Avrupa ülkelerindeki meslektaşları gibi, müşterilerine sergiler aracılığıyla ulaşmayı denemişlerdir. Bu alanda ilk girişim 1798’de Amsterdam’da bir sergi salonu açan C. S. Ross adlı sanat simsarı ile başlar ve sanat alanında yeni bir ticaretin ilk örneği olarak kabul edilir. Ross’un ardından 1827’de Immerzeel, LaHey’deki kitapçısının bir bölümünü modern sanatları sergilemeye ayırarak onu izler ve 1840’larda H. Kerkhoff’un düzenlediği kalıcı sergiler gibi diğer

⁴⁰⁹ Bourdieu, **a.g.e.**, s.264.

⁴¹⁰ Andrew McClellan, “Watteau’s Dealer: Gersaint and the Marketing of Art in Eighteenth-Century Paris”, **Art Bulletin** Sep.96, Vol. 78, Issue 3, s.439-442.

sanat simsarları da zenginlerin taleplerini tatmin etmek için imkanlarını en üst seviyede kullanırlar⁴¹¹.

Sanat dünyasının gidişatından kaygı duyan Van Gogh şikayetini şöyle dile getirir: “Sergiler, resim mağazaları, her şey parayı ele geçirmeyi başaranların güdümündedir... Gerçek ve ciddi sanat erbaplarının var olduğu doğrudur, ama yapılan işlerin belki de yalnızca onda biri gerçek anlamda sanat inancıyla yapılmaktadır”⁴¹². Van Gogh sanat eseri pazarlayarak zengin olan sanat taciri amcalarının eline düşmektense kıt kanaat geçinmeyi tercih etmiştir. Sanatın para haline geldiği bir sanat ortamında sanatsal bir amaç uğruna kendini kurban etmek imkansızdır ve paranın büyümesine kapılmamak elde değildir. Andy Warhol, para ile sanatı birbirinin değerini arttırmak için kullanmış, onlara birbirinin değerini vermekle ikisini de değersizleştirmiştir. Onunla sanat gizemini yitirir, satılık meta haline gelir ve sanatın ekonomik değerden başka değeri de yoktur. Warhol 1975 yılındaki şu sözleriyle sanatın paraya dönüştüğünü açıklamaktadır: “Para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yapmaksa en iyi sanattır”⁴¹³.

Bir bienalden ötekine koşturan çağdaş sanat uzmanları tozu dumana katarken sanatçının önemi fiyatıyla belirlenmekte ve zengin işletme sahiplerinden bazıları kendilerini “sanat yargıcı” sanmaktadırlar. Kapitalizmin palazlanmasıyla birlikte, sanat alanında uzmanlaşanlar zamanla pazarlama sektörünün uydusu haline gelmiştir. Bugün sanat dünyasının değer yargıları bu sektörün patronlarına bağımlıdır. Üst düzeydeki sanat tacirleri, mafyaya benzer bir ilişki ile açıkça meydan okumaktadırlar. Bu ilişkiye müdahale eden eleştirmen ise baştan davayı kaybetmiştir⁴¹⁴.

⁴¹¹ Annemieke Hoogenboom, “Art for the Market: Contemporary Painting in the Netherlands in the First Half of the Nineteenth Century”, **Netherlands Quarterly for History of Art**, Vol. 22, No. 3, (1993-1994), s.129-135.

⁴¹² Kuspit, **a.g.e.**, s.160.

⁴¹³ Kuspit, **a.g.e.**, s.161-164.

⁴¹⁴ Mehmet Ergüven, “Özgün Resmin Bedeli”, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s.136.

“Bu dünyada anarşizme hak verdiren bir şey varsa, yoksulluk içinde sürünen en büyük sanatçıların eserlerinin onların ölümünden sonra birkaç tüccarı daha da zengin etmeye yaradığını ve birkaç fanatiğin onları ambarlara doldurduğunu görmektir”⁴¹⁵.

Satıcı adına sorumluluk alan müzayedeciler, müzayedeyi başlatarak işe başlar. Öncelikle sanat eserleri düşük rakamlarla başlayarak yükselen rakamlara ulaşır. Satıcılar, eseri için bir asgari açık arttırma fiyatı belirler, ama bu gizli tutulur. Eğer bu gizli fiyata ulaşılmazsa eser satılmaz. Müzayedeci tam da bu nokta da önemlidir ki, bu fiyata göre hareket eder. Ayrıca müzayedeciler, sanat eserinin satılması için “gidiyor, gidiyor, gitti...” repliğiyle sanat eserinin kaçırılmaması gerektiğine vurgu yapar ve satışı teşvik eder.

2.6. Finansman Aşaması: Finansörler ve Sponsorlar

Sanatsal etkinlikleri yönlendiren gruplar devlet, özerk/özel kurumlar ve bireysel çabalardır. Özel üniversiteler ya da kolejler, müzeler, sanat ve kültür merkezleri, galeriler, antika dükkanları, dernek ve vakıflar sanat yönetiminde etkin olan kurumlardır. Müze ve galeriler toplumda sanatın gelişmesine direkt olarak katkı sağlarken reklam ajansları, gazeteler, yayınevleri, alışveriş merkezleri, TV, film şirketleri, müzik marketler ya da alan dışından şirketler ise, dolaylı yoldan sanata destek sağlayan kurumlardır. Sanata bireysel destek olanlar ise izleyiciler, eleştirmenler, sanat eğitmenleri, sanat danışmanları, koleksiyoncular, galeri sahipleri ve sanat yönetmenleridir. Ayrıca sponsorlardır. Sponsorluk, bir ülkede sanata bireysel destek ve o ülke için önemli sanatsal yatırım kaynağıdır. Sanatın yaygınlaşması, halkın sanat politikasına katılımıyla gerçekleşir ki, sanat politikasını etkileyen en önemli grup halktır. Sermaye sahiplerinin müze kurması, tablo alıp satması ve güçlerini sanata yönlendirmesi sanatı etkiler. Bu da özel sektörün gücüdür⁴¹⁶.

⁴¹⁵ Julius Meier-Graefe, “Modern Sanatın Gelişimi”, **Modernizmin Serüveni**, Enis Batur (hızl.), Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2000, s.260.

⁴¹⁶ Mutlu Erbay, “Sanat Politikasını Etkileyen Unsurlar: Devlet, Özel/Özerk Kurumlar, Bireysel Çabalar ve Halk Desteği”, **Rh+Sanart**, Haziran 2006, Sayı:30, s.70-71.

Sanatın ve kültürün finansmanı iç ve dış olmak üzere ikiye ayrılır. İç finansman kaynakları sanat ve kültür faaliyetinin bilet satışından, üyelik ve abonelik gibi gelirlerden sağlanırken, dış finansman kaynakları kamu ve özel olmak üzere iki karakterli olmaktadır. Kamu nitelikli olanlar, doğrudan katkı şeklinde olduğu gibi vergi muafiyeti ve istisnaları, teşvikler ve borçların yapılandırılması gibi yöntemlerle de yapılmaktadır. Özel nitelikli finansman kaynakları ise, sponsorluk harcamaları, bağışlar ve ilişkili sanat ve kültür faaliyetinin ürünlerinin ve hizmetlerinin satılması biçiminde sıralamak mümkündür⁴¹⁷.

Sponsorluk, bir kuruluşun doğrudan çalışma alanıyla ilgili olduğu gibi bağımsız bir etkinliğe de finansman veya donanım sağlayarak desteklediği bir tanıtım ve iletişim yöntemidir. Sponsorluk veren kuruluş, etkinlikler sayesinde kuruluşunun faaliyetlerini tanıtmaya ve hedef kitleye seslenme olanağı bulur ve kitle iletişim araçlarında görünme fırsatı yakalar. Tüketicilerin üründen çok kurumların imajlarını önemsemeleri gerçeğinden yola çıkarsak, sponsorluk en etkili iletişim aracıdır. Kısaca sponsorluk, etkin bir pazarlama aracı ve etkili bir pazarlama tekniğidir⁴¹⁸.

Sponsorluk sektöründe kurumlar sponsorluk tercihlerinde genellikle bilinçsiz ve tutarsız davranmamalı ve kuruma getireceği faydalar dikkate alınarak hareket edilmelidir. Dünyada kurumlar tüketicileri etkilemek için doğru iletişim tekniğini bulmaya çabalamaktadırlar. Artık kurumlar, topluma kattıkları değerle ön plana çıkmaktadırlar. Kurumsal sosyal sorumluluklarını yerine getirmede en önemli araçlardan olan sponsorluğu kullanmaktadır. Bunun temelinde de ‘topluma geri verme’ ilkesi yatmaktadır⁴¹⁹.

Cömertlik görüntüsü ile, birinci sınıf reklam yapan, kendi gündemlerini öne çıkaran sponsorlar, sergi kataloglarında kültürel amaçlarla şirket amaçları arasında anlamlı bir bağ kurmaya çalışmışlardır. Lekeli olan ünlerini cilalama amacındaki

⁴¹⁷ Ahmet Utkuseven-Burcu Gediz Oral-Özgür Emre Koç, “SanatınGeliştirilmesi ve Desteklenmesinde Etkinlik Arayışları: Bir Vergilendirme Politikası Olarak Sponsorluk Kurumu”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, PozitifMatbaa, Ankara, 2007, s.333-334.

⁴¹⁸ Utkuseven- Oral- Koç, a.g.m., s.335.

⁴¹⁹ <http://www.aryasponsorluk.com.tr/main.html> (23 Nisan 2008).

şirketlere müzelerin ödün verdiği de bilinmektedir. Sergilerin içerikleri ve ne türde olacağını belirleyen sponsor şirketlerin rahatsız ediciliği de başka bir sorun olarak yaşanmıştır. Sponsor beklentilerinin küratöryel kararları etkilediği bilinirken mali bağımlılıkla kurumsal özgürlüğün nasıl sağlanacağı en önemli sorun olarak görülmektedir. Özel bağışçıların bağış yapma nedenleri, eşsiz cömertlikleri bilinmekte ancak sponsor şirketlerin bir kurum üzerindeki baskısı dikkatle incelenmelidir⁴²⁰.

Sanat sponsorluğu petrol, tütün ve silah vb şirketlerin imajlarını cilalamaları açısından imkan sağlar. Örneğin Britanya’da 1987’de özelleştirilen British Petroleum (BP), British Telecom’la (BT) birlikte en büyük sanat sponsorlarından. 1990’dan beri BP, Tate Gallery Koleksiyonu’nun sergilenmesi için sponsorluğunu üstlenmektedir. Yılda 150 bin sterlin karşılığında BP logosu, Tate’nin büyük afişlerinde ve galerinin yayınlarının ön kapağında yer alır. Ancak BP, bu fiyata 1990’da televizyonun en çok izlendiği saatlerde ancak iki buçuk dakikalık reklam yapabiliyordu. ABD’de Marlboro, Benson & Hedges ve Virginia Slims gibi markaları üreten ve dünyanın en büyük tütün holdingi olan Philip Morris, sanat özellikle görsel sanat sponsorluğunda uzmanlaşır. 1990 yılında ülkedeki sanat kurumlarına yaklaşık 15 milyon dolar vermiştir. 1993 yılında şirketin yönetim kurulunun ikinci başkanı George Weismann, “sevimsiz bir sektörde yer alan şirketimiz sanata destek vererek finansal alanda ve toplumda iyi bir imaj kazanmıştır” derken, şirketin sponsorluk amacını açıkça ortaya koyar⁴²¹.

2.7. Yönetim Aşaması: Küratörler

Eskiden küratör, sorumlu olduğu koleksiyonun koruyucusu iken görevleri ise yeni eser edinme kaynakları bulmak, akademik araştırma yapmak, eserleri saklamak ve sergilemek idi. Artık piyasalar gibi müzeler de büyümeye odaklanarak ziyaretçi rakamlarına dikkat etmeye başlamışlardır. Müze müdürü ve küratörler, sanat ile ilgisi olmayan etkinliklerle ilgilenmektedirler. New York Metropolitan Museum of Art’a atanan Thomas Hoving’a göre müze bir kitle eğlence yeridir ve sergiler “göz

⁴²⁰ Karsten Schubert, **Küratörün Yumurtası**, Rana Smith (çev.), İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını, İstanbul, 2004, s.86.

⁴²¹ Chin-tao Wu, **Kültürün Özelleştirilmesi-1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, Esin Soğancılar (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.215-216.

kamaştırıcı”, “parlak”, “gösterişli” ya da “bomba gibi” olmalıdır. Sanat eserlerini en avantajlı biçimde sergilemek yerine, sanatın bir gösteri özelliği taşıması beklenmektedir. Müzeler bugün küratörler tarafından koleksiyonlarını pazarlamaktadırlar. 1960’lı yıllarda büyük bir sanatsal verimlilik dönemi ile birlikte küratörün rolü değişmiş ve küratör, belirli yerleştirmeler ve alan sorunlarını giderebilmek için, sanatçıyla yakın diyalog kurarak çözümler üretmeye başlamıştır⁴²². Artık küratörün görevi sadece sanat eseriyle ilgilenmek değil, sanatçının eseriyle devamlı bir ilişkisi içinde olmak ve sanatçı ile kurumlar arasında bir denge kurmaktır.

1960’lı yıllarda küratör kelimesinin sadece isim olarak var olduğunu, küratörlük yapmak diye bir fiil sözcüğünün kullanılmadığını söyleyen Londralı sanat eleştirmeni ve küratör Guy Brett’e göre küratör, “kollayan, koruyan, bakan” anlamında bir kelime: Müzedeki objelere bakan, koruyan demektir veya kiliseye ait anlamında ruhların korunmasıyla görevlendirilmiş kişidir. Önceden “küratörlük yapmak” sadece “sergi düzenlemek” demek iken, 1990’ların ikinci yarısında küratörün rolündeki değişimi “Performatif küratörlük” terimi açıklamaktadır. Brett, küratörlüğünü “Ben küratörlüğü küratör diye adlandırılan insanların yaptığı değil sanatçıların da yaptığı bir şey olarak görmek istiyorum, yapıtlarının içinde görmek istiyorum” diyerek özetlemektedir⁴²³.

Çağdaş sanatla birlikte büyük uluslararası gösterilerin çoğalmasıyla küratörlük yaygınlaşmış ve sınırları genişlemiştir. Eskiden adı bilinmeyen küratörler, çağdaş sanat dünyasında eğilimlerin öncüsü olmuş ve yeni sanat yıldızları yaratan, sanat koleksiyoncularının satın alma alışkanlıklarını yönlendiren kişiler haline gelmiştir. Artık, sadece erkekler değil, bu alana kadınlar da girmiştir. Yaşamları uzaktan “seksi” görünse de, çoğu bir gösteriden bir başka gösteriye yetişmek, parasını zamanında almak için çırpınmaktadır. Bazen bir sanat uzmanı, bazen bir diplomat, bazen de gönülsüz bir bürokrat olmaktadır⁴²⁴.

⁴²² Schubert, **a.g.e.**, s. 70-83.

⁴²³ Gülsen Bal, “Londralı Sanat Eleştirmeni/Küratör Guy Brett’le Bir Söyleşi”, **Sanat Dünyamız**, Bahar 2006, Sayı:98, s.198-205.

⁴²⁴ **Sanat Dünyamız**, “Küratör Neyin Nesidir?”, Kış 1999, Sayı: 74, s.113.

Küratör, sanat yaptığını seçmek, elde etmek ve onu yerleştirmek gibi geleneksel bir sorumluluktan yetinmeyerek, kavramsal çerçeveyi belirlemek, çeşitli uzman katılımcıları seçmek, çalışma ekiplerini yönlendirmek, bir mimara danışmak, sunuş açısından resmi bir konum almak, ansiklopedik bir katalogun basımını örgütlemek gibi geniş bir idari rolü de üstlenmiştir⁴²⁵.

Geçmişte kurumların adamı olan küratörler, günümüzde sergileri düzenleyen en önemli isimlerdir. Bazı eleştirmenlerce dünyayı dolaşan, uluslararası büyük sergilerde beliren , “jet sosyete”ye benzer bir sınıf, yeni bir göçebe küratörler sınıfı oluşmuştur. “Küratörler sanat dünyasının yeni yıldızları mı?” sorusuna küratörlük ve müze deneyimleri olan Markus Müller’in cevabı şöyle olmuştur: “Küratör, romantik bir yaklaşımla, Nietzsche’nin, Wagner’in düşlediği bir ‘dahi’ olarak görülüyor. Ama daha geniş bir açıdan bakarsak, buna inanmıyorum.” Yine küratör ve sanat yöneticisi olan Okwui Enwezor’in bu konudaki fikri ise şunlardır: “Küratörlerin çoğalması daha iyi sergilerin düzenlenmesine yol açtı mı, sanatçıların yaptıklarına daha çok eğilme olanağı yarattı mı, bunu zaman gösterecek. Bana sorarsanız, bu konuda çok çelişkili duygular içindeyim”⁴²⁶.

Küratörün tanımı ve günümüzde ne anlama geldiğini ve neler yaptığını açıklarsak: Kaya Özsezgin’e göre, Latin kökenli ‘curator’ ya da ‘curateur’, eski Osmanlıcadaki karşılığıyla ‘kayyum’, kendisine emanet edilmiş ya da kendisi tarafından bir yere konulmuş olan eşyayı koruyan, ona göz kulak olan kişi demektir. Son yıllarda, kendini bu görevin ötesinde konumlandıran ve birçok genç sanatçıyı yönlendirecek donanıma sahip gören ‘aklievvel’ kişiler, bu sanatçıları koruyan, abartılmış, süslü ve görece entelektüel kavramlar icat eden, genç sanatçıların onlarsız yapamayacağı imajını yaratan ve bunları çevreye kabul ettirmeye çalışanlardır. Tomur Atagök’e göre ise; küratörlük, serbest çalışan sergi düzenleyicilerinin sözcüğü lügat anlamından uzaklaştırarak, ‘müze uzmanı’ değilse bile ‘sergi uzmanı’ olduklarını belirten bir tanımdır. Bu isim, müzelerdeki koleksiyon uzmanlarına, Mega sergi ya da temalı

⁴²⁵ Nathalie Heinrich-Michael Pollak, “Müze Küratöründen Sergi Auteur’üne Özgün bir Konum İcat Etmek”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2001, Sayı:81, s.110.

⁴²⁶ **Sanat Dünyamız**, “Küratör Neyin Nesidir?”, s.116.

sergileri düzenleyen kişilerin bu ismi benimsemelerinden sonra verilmiştir. Abdülkadir Günyaz ise, fransız kökenli olan bu kelimenin anlamı vasiliktir; herhalde kendi başlarına bir düzenlemede bulunamayan sanatçılara göz kulak olan kişi olduğundan bahseder. Kendine ‘sergi yapımcısı’ diyen küratör, sanatçıların emeği üzerinden rant ve itibar kovalayan asalaktır söylemiyle Yalçın Sadak, bu moda kimliği, müze küratöründen ve sergi düzenleyicisinden ayırmak gerekir. Şöyle ki müze küratörü ve sergi düzenleyicisi ‘yapıtları konuşturur’, sergi yaptığını iddia eden küratör ise yapıtlar üzerinden kendini konuşturur⁴²⁷.

Haldun Dostoğlu, galerilerin varlık nedeni ortadan kalktıktan sonra oluşan ortamda küratörlerin fikri, “ben size iş vereceksem, sizin benim isteyebileceğim gibi bir şey yapacağınızdan emin olduğum içindir” sözleriyle özetler⁴²⁸. Sergi düzenlemek küratörlere bırakılamayacak kadar ciddi bir iştir ve küratörlerin özgün bir düzeyde tasarılar kurması ve geliştirmesi zordur. Bu etkinlik, sanat tarihçisinin, eleştirmen veya akademisyenin bulunduğu bir danışma kurulunun yönetiminde olmalı, ona küratör, vb. yardımcılarının kılavuzluk yapması sağlam bir çözüm olacaktır⁴²⁹.

Sanat ortamı, bir tür iktidarlar arenası haline gelmiştir. Bu ortamın kapitale dönüşmesi en sıra dışı nesneyi bile sistematik bir biçimde parasal değere dönüştürme gücü çok yüksektir. Örneğin, Manzoni’nin konservelenmiş boku bir müzede durmakta, Chris Burden’ın ellerini dağılayan çivilere koleksiyoncu bulunmakta, Richard Long’un dünyanın ücra köşelerindeki yürüyüşlerden getirdiği toprak ve taşlar galerilerde sergilenmektedir. Bütün bildik iktidarların dışında bugün iktidarla ilgisinin olmadığını ve sanatın sadece satışına yönelik kısmıyla mücadele eden yeni bir güç odağı olarak küratörlük karşımıza çıkmaktadır. Küratör bu iktidarını büyük bütçeli uluslararası sergiler ve bienallerin geniş kitleye yayıldığı noktada edindiği söylenebilir. Bugün bienaller ve müzelerde, koleksiyonlarda günümüz sanatının önemli yer tuttuğunu, büyük bir piyasaının olduğunu ve müzayedelerinin yapıldığını görmekteyiz. Günümüz sanatı, çağımızın aynası, yaşam kültürümüzün bir parçası, çevremize duyarlı ve kitlelere

⁴²⁷ **Sanat Çevresi**, “Küratörlük İçin Ne Diyorlar”, Şubat 2005, Sayı:316, s.36-39.

⁴²⁸ **Sanat Dünyamız**, “Biz Hala Baharat mıyız?”, Güz 2001, Sayı:81, s. 67.

⁴²⁹ Enis Batur, “Küratörün Sınırında”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2001, Sayı:81, s.95-96.

yayılan bir sanattır. İşte küratör bu dönemin bir kişisidir. Burada sorgulanması gereken bu iktidar değil, tek tek bireylerin bu iktidarı nasıl kullandıkları önemlidir. Ayrıca, küratör sanatçının özgürlüğünü mü kısıtlamakta veya onun işini mi kolaylaştırmaktadır sorusu asıl tartışma olmalıdır⁴³⁰.

Tüm bu sorular karşısında küratörün sanatı yönlendirme biçimi ve sanatçı seçimi sorun olarak karşımızda durmaktadır. Örnek verecek olursak; 1985 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi tarafından düzenlenen “Uluslararası Resim ve Heykel Sergisi”nin küratörü Kynaston Mcshine’in, bu sergide bulunmayan sanatçıların kariyerlerini gözden geçirsınler sözü sanat dünyasında tartışmalara yol açmıştır. Bu sergiye katılan 169 sanatçının çoğu Amerikalı ve Avrupalı olmasının yanı sıra yalnızca 13 tanesi kadındı. Bu olaydan sonra sanat dünyasındaki cinsiyet ve ırk ayrımcılığına karşı 1985 yılında Amerika’da Gerilla Kızlar ortaya çıkmış ve Gerilla Kızlar kendilerini “Sanat Dünyası’nın Vicdanı” olarak tanımlamışlardır. Başında goril maskeli bir nü’nün altında “Kadınlar Metropolitan Müzesi’ne girmek için çıplak mı olmaları gerekiyor?” sorusu yazılı posterlerle eylem yapan Gerilla Kızlar, bu olaydan sonra dağılmayıp, sanat dünyasındaki olayları izlemeye alarak, çalışmalarına devam etmektedirler⁴³¹.

2.8. Sanatın Serbest Dolaşım Aşaması: Küreselleşen Sanat

Bir üretim tarzı olan kapitalizm, sürekli genişleme ve yayılma niteliğinden dolayı evrensellik eğilimini içinde barındırır. Bu da küreselleşmenin yeni bir şey olmadığını gösterir. Son yıllarda sıkça kullanılan küreselleşme, 1980’lerin başında ortaya çıkmaya başlayan yeni eğilimleri ve süreçleri tanımlar. 1990’ların en moda sözcüğü “küreselleşme” dir. Bu kapitalist üretimin tarihinde yeni bir sayfadır.⁴³² Aslında küreselleşme çok yönlü bir oyundur: “Teknolojiden başlayıp ekonomiden geçip toplum düzenine; yönetim yapısını, düşünce dünyasını şekillendirmeye kadar

⁴³⁰ Ahu Antmen, “Küratörün “Ne” Olduğunu Neden Tartışıyoruz”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2001, Sayı:81, s.101-103.

⁴³¹ Sakine Çil, “Barış İçin Bir Şeye İhtiyacımız Var: Östrojen Bombası”, **Rh+Sanat**, Mart-Nisan 2004, Sayı:9, s.34-36.

⁴³² Fikret Başkaya, **Sömürgecilik Emperyalizm Küreselleşme**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1997, s.39.

uzanıyor⁴³³. “Küreselleşme”, sosyal bilimlerde moda bir kavram, yönetim gruplarının hedeflerinde ana buyruk ve gazeteci ve politikacı için gündemi yakalama sözcüğü olarak karşımıza çıkar. Ulusal kültürlerin, ekonomilerin ve sınırların çözüldüğü, sosyal hayatın neredeyse tamamının küresel süreçler tarafından belirlendiği bir çağdayız. Ulusal ekonomilerin geçerliliğini yitirdiği gerçek bir küresel ekonominin ortaya çıktığı bir dönemdeyiz⁴³⁴. Ama “Dünya bir meta değildir” parolası, küreselleşme karşıtı siyasi hareketin, kapitalist güçler karşısındaki yerini gösteren bir sözdür⁴³⁵.

Sanayileşmiş-gelişmiş, bilgi çağına giren, sermayesiyle, kültürüyle, para birimi yoluyla dünya ekonomisine ait kararlarda ABD ile birlikte etkili olan ülkeler takımına “merkez” denirken, kararları ve koşulları etkileme gücü olamayan ve bunlara sadece boyun eğen ülkeler takımına ise “çevre” denmektedir⁴³⁶.

V.G. Childe’in 1925 yılında yayınlanan Avrupa Uygarlığının Başlangıcı adlı kitabında Yakındoğu başlangıçta tarım ve uygarlığın geliştiği yer iken, dinamik ve kapitalist bir toplumun temellerini oluşturan ana gelişmeler Bronz Çağı boyunca Avrupa’da meydana gelmiştir. Yakındoğu “doğuş”un gerçekleştiği “beşik” olabilir, ama Şark hiçbir zaman büyümemiştir. Şark durağan ve despotik hale gelmiş; Avrupa’nın “Öteki”si, onun tersi olmuştur. Yeni söylem küreselleşmedir. “Küreselleşme, Şarkiyatçılıktaki Doğu/Batı tartışmalarının önemli bir kısmını önemsizleştirmiştir. Şark “öteki” olarak değerlendirilmiş ancak küreselleşmeyle birlikte “ötekiler” daha az yabancı hale gelmiştir, yani “Ötekilik evcilleştirildi”. Küreselleşme toplumlardaki çeşitli geleneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır⁴³⁷.

Edward W. Said’in deyiimiyle “Doğu” denilen “öteki” kavramı Batı’nın icadı, Oryantalist metnin bütünüdür. Oryantalizm, “Doğu üstüne bir söylem” değildir, “Doğu”

⁴³³ Gülten Kazgan, **Küreselleşme ve Ulus-Devlet, Yeni Ekonomik Düzen**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000, s.246-247.

⁴³⁴ Paul Hirst-Grahama Thompson, **Küreselleşme Sorgulanıyor**, Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2000, s.26.

⁴³⁵ François Chesnais-Claude Serfati-Charles-André Udry, “Küreselleşme Karşıtı Hareketin Geleceği”, Tuvanç Gülcan (çev.), **Birikim**, Ağustos 2001, Sayı:148, s.66.

⁴³⁶ Kazgan, **a.g.e.**, s.24.

⁴³⁷ Ian Hodder, “Tutku ve Oyun Olarak Geçmiş: Çoğul Geçmişlerin Kurulmasında Bir İhtilaflar Yerleşmesi Olarak Çatalhöyük”, **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2001, Sayı:28, s.66-68.

diye bir “başka” yer üzerine bir söylemin ortaya çıkışıdır. Oryantalizm, hegemonik bir işlemdir, bir merkez-kurma işlemidir. Çünkü Batı kendi kimliğini “öteki” olarak kurduğu bir mekandan ayrı tutar. Yani Batı hakimiyetini kendinden farklı olanı “öteki” haline getirerek kurar ki bu Batılı öznenin üretimidir. Aslında Oryantalizm, Batılı emperyalist öznenin kendini saklayarak hakimiyetini kurma biçimidir⁴³⁸.

1980’lerde başlayıp 1990’larda ortaya çıkan yepyeni bir zihinsel oluşum vardır. Sanatın yeniden siyasallaşmasını sağlayan bu süreç küreselleşmedir. James Friedman’a göre küreselleşme ile birlikte somutlaşan ırkçılık, ayrımcılık, yoksulluk karşıtı politikalar, sanatında konusu olmuş ve siyasal İslamcı hareketler de sanat siyaset ilişkisini kuran yeni olanaklar sunmaya başlamışlardır⁴³⁹.

Küreselleşme ile birlikte kültürel yerellik ve melezleşme kavramları ve görüşleri, çağdaş sanat alanına sızmış ve önemli sanat sosyologları ve görsel kültür kuramcıları tarafından yeniden tanımlanmıştır. E.Said, M. Foucault, E. Levinas’ın “öteki” kavramı üzerine yorumları, “öteki” ve Batı arasında iktidar ilişkisinde şunu içermektedir: İkinci ve Üçüncü Dünya ülkelerinin kültürlerini Batı (beyaz+eril+Hristiyan kimlik) bakış açısı ve kimlik kodları ile tanımlayarak kendi kimliğini kurar, iktidarını artırır. Günümüzde sosyal teori ile görsel kültürü birlikte ele alan ve sanat ortamında etkili olan düşünür ve küratörler düşüncelerini, sömürge sonrası kuramlar, Avrupa merkezliyetçiliğine karşı söylemler ve melez kimlik/melez kültür tanımları içinde şekillendirmişlerdir. 1990’lı yıllarda “küreselleşme” kavramı ve bu sürecin sanata etkileri, küratörler tarafından ele alınarak, sergi ya da sanat projelerinde tartışmaya açılmıştır. Bu küratörler, sergileme teknikleri ve sergi modellerine getirdikleri köklü değişimler, sanatçılarla oluşturulan ortak projeler ve sanat eleştirisi açısından ileri sürdükleri düşünceler sonucunda önemli kişiler olmaya başlamışlardır⁴⁴⁰.

⁴³⁸ Mahmut Mutman, “Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı’ya Karşı İslam”, **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, Fuat Keyman-Mahmut Mutman-Meyda Yeğenoğlu (drl.), İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s.30-32.

⁴³⁹ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekiler...**, s.198-199.

⁴⁴⁰ Pelin Tan, “Küreselleşme ve 1990 Sonrası Güncel Sanat”, **Sanat Tarihinde Gençler Semineri 2003 Bildiriler**, Nezih Başgelen (hızl), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s.323-330.

Berlin duvarının yıkılmasıyla birlikte ideolojik düşmanlığın sonu, pazar mantığının her alanda yayılması, ulusal ve sınıf kimliklerinin yumuşayan doğası ve uluslararasılaştırmaya yönelik bazı paradigmalar küresel hegemonyanın nedenini oluşturmuştur. Tarihsel olayların kaçınılmaz bir sonucu olarak temsil edilen küreselleştirme süreci, bazı paradigmaların evrenselleştirilmesini somutlaştırmıştır. Bu tür küreselleştirilmiş paradigmalar, kültürel kimliklerin kendilerine ait özelliklerin ve farklarının ortadan kalkmasını sağlayacak çerçeveyi sunmaya başlamış ve küreselleştirme süreci toplumu ideolojik çatışmalardan korumak yerine bu çatışmaların daha da kötüye gittiğini gösteren sinyaller vermiştir. Lyotard ve Baudrillard gibi bazı kişilerin desteklediği şu görüş ortaya çıkmıştır⁴⁴¹:

“Küresel düzeni merkezileştirmekten uzaklaştırmak için, farklılıkların ve nevi şahsına münhasır özelliklerin sonsuza dek yayılacağını söylemekle yetinildiği bir an oldu. Küreselleşen dünya, ulaşılması mümkün olmayan ama yine de çekici bir çeşitliliğin sahnesi oldu. Bu ölçülemez özellikleri daha kapsayıcı kimliklere göre – yeni anlatılar aracılığıyla- gruplamak için eşitlik oluşturma girişimleri farklılıklara karşı başlatılan bir saldırı olarak algılandı.”

Küreselleşme ile evrenselleşme arasındaki farkı da burada belirtmek gerekir. Küresel olma, teknolojinin, pazarın, turizmin, iletişimin dünya çapında mümkün kılınmasıyla olurken, evrensel olma ise, değerlerin, insan haklarının, özgürlüklerin, kültürün, demokrasinin evrensel kılınmasıdır. Küresel olma, geri döndürülemez gibi görünmesine rağmen, evrensel olma daha çok yok olma yolundadır. Evrenselleşen her kültür özgünlüğünü yitirerek ölmektedir. Aslında evrensellik, küreselleşme ile çözülmeye başlamıştır. Küreselleşen şeylerin başında, pazarlar, tüm ürünlerin biraradalığı ve paranın sürekli dalgalanması gelir ki, bu, kültürel açıdan tüm gösterge ve değerlerin uygunsuz bir biraradalığın en somut halidir, yani pornografidir⁴⁴².

20. yy. boyunca, galerisinden ya da atölyesinden çıkmayan, elit bir sınıfa hitap eden, halk ve izleyicinin ulaşılabilir olarak gördüğü sanatçı, 1990’lı yıllardan sonra

⁴⁴¹ Juan Pablo Lichtmajer, “Küreselleşme, Peri feri ve Hayal Edilen Topluluklar”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2006, Sayı:99, s.105.

⁴⁴² Jean Baudrillard, **Tam Ekran**, Bahadır Gülmez (çev.), Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2004 s.119-120.

halk, izleyici, küratör ve diğer sanatçılarla bir araya gelerek ortak üretimler yaptığı bilinmektedir. Küreselleşme ile birlikte sanatçılar, kimlik, teknoloji, yerel-merkez, küresel sanat kuramları ve Batı merkezçiliğine karşı söylemler çerçevesinde yapıtlarını oluşturmaya başlamışlardır. Bu yıllarda yaşanan siyasi bölünmeler, coğrafi sınırların değişmesi, göç, sürgün, melez kültürler, sömürge sonrası etkiler, yerel ve ulusal kimlik tartışmalarına neden olmuş ve birçok sanatçı küreselleşme ile birlikte bu değişimi yapıtlarında işleyerek sergiler açmış, bienallere katılmıştır. Yani, sanatçılar, 1990 sonrası politik dönüşümleri, merkezdeki sanat kurumlarının muhafazakar yapılarını, sanat eserinin sanat pazarındaki ekonomik değerini ve küreselleşme içinde yer alan Batı merkezci söylemlere karşı eleştirel yapıtlar üretmişlerdir. İletişimin ağının hızlanmasıyla sanatçılar, internet ve bunun gibi hızlı iletişim ağının olanaklarından faydalanmışlardır ve bu iletişim ağı, sanatçı-izleyici-küratör arasındaki iletişimin fazlaşmasına, zaman-mekan engelinin azalmasına neden olmuştur. Aynı zamanda bu sanatçılar, farklı kültürde ve toplumlarda yaptıkları sergiler, ürettikleri yapıtlar ile 1990 sonrası güncel sanat ortamını değiştirmişlerdir⁴⁴³.

Bütün dünya gelişmiş toplumların ekonomik, politik ve kültürel amaçları doğrultusunda şekillenmektedir. Buna “küreselleşme” denmektedir ve bunun anlamı tek tip toplum, tek tip insan, tek dil ve sanattır. Günümüzde toplumlar, her açıdan birbirine daha yakındır ve ekonomik, politik ve teknolojik koşullar bunu sağlamaktadır. Bu güç, dünyamızın bazı renklerinin ve tatlarının yok edilmesi için değil, çeşitliliğin artırılması için kullanılmalıdır ve renga renk bir dünyada herkesin yer alması sağlanmalıdır. İşte bu renkli dünyada siyasal, ekonomik, teknolojik boyutların yanı sıra sanatın önemli rol oynadığını bilmekteyiz. Bu yüzden kendi sanatını, kendi dilini yaratan yani sanatsal geleneğe sahip olan toplumlar, bu renkli dünyanın içinde yerini alacaktır⁴⁴⁴.

20. yy. başında ortaya çıkan tüm avangard gelişmeler, sanatın kurumlaşmasını eleştirir: 2. Dünya savaşı öncesinde sanatın hayat pratiğine yabancılaştırılmasına ve sanatın kuşatılmasına karşı Avrupalı avangardistler mücadele eder. Savaş sonrası

⁴⁴³ Tan, a.g.m., s.331-332.

⁴⁴⁴ Veysel Günay, “Küreselleşirken”, **Sanatta Etkileşim Sempozyumu, 25-27 Kasım 1998**, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, s.135.

ABD’inde beliren post-avagardistler ise eskisi gibi sisteme karşı değil, müze ve galeri gibi kurumlarla barışık, devlet ve sermaye çevreleri ile uyumludur. Başlangıçtaki eleştirinin bir süre sonra pazarı yönlendiren patronların isteklerine hizmet ettiği görülmüş ve sanatın kurumsallaşma tuzağından kurtulmak yerine kurumlar tarafından yaratılan ekonomik bir döngüye sokulduğu gözlemlenmiştir. Sanat pazarının çarpıklığını eleştiren Hans Haacke’nin işleri bile patronlarca satın alınarak işlevsiz bir hale getirilmiştir. Günümüzde dev organizasyonları yapan küresel şirketler, bu etkinliklerle reklamlarını yapmaktadırlar⁴⁴⁵.

Kapitalizm, emperyalizmin biçimleri üzerine inşa edilme geleneğini hala devam ettirmektedir. 21. yy’da çokuluslu şirketler, eskinin imparatorluk kurucularının devamıdır. Çünkü emperyal güçler topraklarını askeri fetihlerle nasıl genişlettilerse bugünün çokuluslu şirketleri de piyasada daha fazla pay ele geçirerek kârlarını arttırmaktadırlar. Dolayısıyla iki egemen güçte kendi zevklerini ve kültürünü hakimiyet alanı olarak genişletmektedir. Küreselleşme adı altında Batı, çokuluslu şirketler sayesinde sanatını yaygınlaştırırken başka kültürleri de manipüle etmektedir⁴⁴⁶ Dünya piyasası küreselleşdikçe çokuluslu şirketler, kendi sanat anlayışını diğer ülkelere ihraç ederek kendi çıkarlarını korumaktadırlar.

İş dünyası ile sanat arasında oluşan yeni ilişki, “yaratıcı sanat patronajı”* için iyi bir fırsattır. İş dünyasında sanata yönelim şunlardır: Kendi mekanlarında çağdaş sanat koleksiyonu oluşturmak; ofislerde sergiler düzenlemek; iş yaşamında görsel sanatlardan faydalanmak; şirket-sanatçı programı organize etmek; ofislerde ve çevrelerinde sanat projelerine destek olmak; bir şirket müzesi veya sergi merkezi ve bir heykel bahçesi inşa etmek; sanatı kamu mekanlarına ve toplumun büyük parçası olan yerlere götürmektir⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Rıfat Şahiner, “Küresel Ekonomi ve Sanat”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.89-90.

⁴⁴⁶ Wu, a.g.e., s.297-298.

*Sanatı destekleyen şirketlerin sanatın patronluğu yapmaya başlamasıdır.

⁴⁴⁷ Haşim Nur Gürel, “Çağdaş Sanat Koleksiyonlarından Çağdaş Sanat Müzelerine...”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/> (Müze Dosyası), (30 Mart 2008).

Şirketler, bütün sosyal aktivitelerle bir birlikte sanatı bir reklam aracı ve halkla ilişkiler stratejisi olarak veya sanatı bir “pazar dilimini” ele geçirmek için kullanırlar. Ekonomik hedeflere ulaşma yolu olarak kültürel sermaye edinirler. Bourdieu, şirketler kültürel sermayeye sahip olmak için ekonomik güçlerini ortaya koyarak gerçekleştirirler. Bütün şirketlerin kültürel çabaları, ekonomik sermaye birikimine sahip olmalarındandır. Ona göre, kültürel sermaye kavramı, çeşitli sanat stilleri ve ürünleri hakkında bilgi ve aşinalığı tanımladığı gibi böyle niteliklere sahip olanlara kazandırdığı prestiji ve sosyal değeri de göstermektedir. Sanat, egemen sınıfın hakim konumunun korunmasına ve yeniden üretilmesine hizmet eder. Sanata yatırım yapan şirketler hem sosyal açıdan öne çıkarlar hem de şirketi yönetenler sosyal statülerini artırır. Bourdieu’nun geliştirdiği kültürel sermaye bir “tahakküm aracı”dır. Zaten şirketler özellikle çokuluslu olanlar hayat alanlarımızda, siyasi süreçler ve bireysel seçimlerimiz üzerinde de çok güçlü etkileri vardır. Şirketlerin ekonomik hedefleri için kültürel sermaye edinme çabaları, hakim konumlarını güçlendirmek kaynaklanır. Örneğin Philip Morris şirketler topluluğu, 30 yıllık kazanımlarını dağıtarak kültürel sermaye biriktirirler. Bu sermaye sayesinde 1994’te New York’ta sigara içmeyi yasaklayan kanunlara karşı “lobi” yapmaları için sanat kurumlarının desteğini alır. Dolayısıyla kültürel sermayesini kâra çevirme olanağını bulur⁴⁴⁸.

Ekonomik gücün sanatta kullanılması sonuçta statüye dönüştürülür yani “kültürel sermaye”ye. Bu dönüşüm tersine de işler; kültürel sermaye yeniden parasal sermayeye dönüştürülebilir. Şirketlerin sanata yatırımı sadece değerli bir yatırım aracı değil, aynı zamanda etkili bir halkla ilişkiler aracıdır⁴⁴⁹.

21. yy’da sanatçının üstüne ilk kez bir tampon bölge yerleştirildiği bir dönem yaşanmakta ve orada, sistemin bir süzgeç mekanizması kurduğu görülmektedir. Seçim, ayıklama, yönlendirme, ısmarlama, sunma, satma, pazarlama, duyurma basamaklarının arasından yeni bir düzen ortaya çıkmakta ve ehlileştirme süreci devreye girmektedir. Sanat, hayvanat bahçesi ile doğal park arasına sıkıştırılan canlıları andıran bir kafesleme mantığıyla çalışmaktadır. Kûratör, bu girişimin ne tek faili ne de tek motorudur, ama

⁴⁴⁸ Wu, **a.g.e.**, s.23-26.

⁴⁴⁹ Wu, **a.g.e.**, s.414.

devlet ile sermayenin oluşturduğu ağın merkez elçisidir. İyi bir iktidar söz konusu olduğu için talipleri de gittikçe artmaktadır⁴⁵⁰.

Günümüz küresel kapitalizm ortamında postmodern sanatla (geç kapitalizmin sanatı) karşı karşıya olduğumuz açıktır. Bu dönemde postmodern “bir sanat tüketicisi” yaratılmıştır. Bu tüketici asla “gerçek okur, resim, tiyatro, heykel izleyicisi, müzik dinleyicisi” değildir, donanımı yüzeysel ve yetersizdir. Luc Boltanski ve Eve Chiapello, “Yeni Kapitalizm Anlayışı” adlı çalışmalarında “sanatçının, kapitalist dünyanın sanatsal değerlerinin güçlü birleşme kapasitesi nedeniyle eli kolu bağlı ve silahsız kaldığını” ileri sürmüşlerdir⁴⁵¹. Kapitalizm kendi değerlerine uygun olarak üretilen sanatı pazarlayarak para kazanmaktadır. Kapitalist düzende sanatın, kitlesel tüketime hizmet etmesi bağlamında, vasat sanatçıların niteliksiz ürünlerinin çoğalması olarak bayağılaşması ve sokağa düşmesi onun günümüzdeki dağınık durumunu ortaya çıkarmıştır. Kısaca batılı toplumlarda bugün yaşanan şey şudur: Sanatın yüksek sanattan postmodern kültür ve tüketim çerçevesinde “sokak düzeyine inmesi” olgusu yaşanmaktadır⁴⁵².

Global pazarın genişlediği, ulusal kimliklerin azaldığı ve kültür endüstrisinin yaygınlaştığı bir çağda Kanada kendi kimliğini tartışmaya başlar. Kanada diğer ülkeler gibi Amerikan kültür endüstrisinden etkilenmektedir. Kanada, Amerikan düşünce akımından, imajından ve eylemlerinden etkilenmekte ve Amerikan müziği, popüler kültürü reklamların etkisiyle gençliğin kimlik oluşumlarında etkin olmaktadır. Cornell Üniversitesi profesörü Benedict Anderson tarafından 1983’te yazılan “hayal edilmiş topluluk” fikri, ulusların aynı kültürel biçimleri paylaştıkları etrafında şekillenmektedir. Anderson’un hayal edilmiş topluluğu yeniden yapılandırması, yeni milenyumda kültür endüstrisi ile hazırlanan, medyanın etkisiyle yeni gelişen gençliğin ayrıcalığı vurgulanır. Coğrafik, demoğrafik, ekonomik ve ırksal farklılıklara rağmen aynı kültürü paylaşarak

⁴⁵⁰ Enis Batur, **İmgeleri Kim Dinler?**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 108-109.

⁴⁵¹ Abdullah Şevki, “Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme”, Şubat 2008, <http://edebistan.com/index.php/elestiri/abdullahsevki/parcalanmis-sanat-sanat-etkinliklerinin-kuresel-kapitalizmin-postmodern-kultur-kosullarindaki-genel-durumu-uzerine-bir-deneme/2008/04/> (20 Nisan 2008).

⁴⁵² Şevki, a.g.m.,

insanlar kendilerini genç hissetmektedirler. Kültür endüstrisinin mesajı çok basittir; genç olan mutludur, gençlik enerji verir, gençliğe gidecek yol için genç hissettirecek ürünleri almaktır. Genç insanlar, kimliklerini gençlik için hayal edilmiş toplulukta bulmaktadır⁴⁵³.

Hem ekonomik hem de kültürel de i imle k resele en dünyaya adapte olmaya  alı an Kuzey  rlanda tipik bir örnektir. 1994 yılındaki ate kesten sonra, milliyetçi bir kültürel üretimden daha liberal ve milletlerüstü bir uygulamanın gerçekleştiği görülür. Avrupa Birliğinin gelişmesiyle birlikte Kuzey  rlanda sermayeci kültürel gelişim ve ticaretin serbest piyasaya dahil olmasını sa lar ve gelenek turizmi yaygınlaşmaya ba lar. Ullrich Kockel, bu turizm şeklinin “kültürü ve kimliği, yöresel ekonomik gelişme kaynakları olarak kullanma fikri”ne dayandığını ve bunun “küreselleşmenin Avrupa’nın büyük bölümlerini ‘kaynak çevrelere’ yönelttiği bir zamanda” popüler olduğunu iddia eder⁴⁵⁴. Kuzey  rlanda gibi orta dereceli ekonomilere sahip bölgeler, geleneksel ürünlerinin yerine kültürün kendisini ve sonrasında “ lkel” kimliklerini satmaktadırlar. Bölgenin tarihi öyküsü, miras kalmış tecrübe, kültürel efsanesi yani bu ülkenin geçmişini satmak için tüm kültürel değerler kültürel endüstrinin parçası haline gelmiştir. Bu süreç Kuzey  rlanda’yı yığınların tüketimi için kültürel bir üretim alanına ve  rlandalıları ise vatanda tan ziyade tüketicilere d n  t rm   t r⁴⁵⁵.

3. Sanat Piyasasının Oluşumunu Hızlandıran Süreçler

3.1. Arkeoloji Alanında Gelişmeler ve Arkeolojik Kazıların Artması

Arkeolojide bulunan her kanıt, ge imi in öneminin do rulanmasını kolaylaştırır. Kayboldu u düşünülen ama yine de m kemmел biçimde korunan ge imi in önemi, yıkılmış olan  imdiyi onarma gücünden kaynaklanır. Kökenler, sadece romantik bir özlemin nesnesi değil, aynı zamanda bir tedavi aracıdır da. Arkeolo un kendisi gibi

⁴⁵³ Stephen Gennaro, “Purchasing the Canadian Teenage Identity: Icts, American Media and Brand-Name Consumption”, ** nternational Social Science Review** 2005, Vol. 80, Issue 3/4, s.119-122.

⁴⁵⁴ Sarah Brouillette, “Struggle Tourism and Northern Ireland’s Culture Industries: The Case of Robert McLiam Wilson”, **Textual Practice** 20(2), 2006, s.333.

⁴⁵⁵ Brouillette, a.g.m., s.349.

koleksiyoncu olduğunu düşünen Freud, bir arkeoloğun hissettiği tüm istekleri duyduğunu belirtir. Şöyle ki, ikisi de kaybolanı bulmaya, yıprananları onarıp korumaya, geçmişini araştırarak ölümü yenmeye ve bu geçmişini ölümsüzlüğe taşımaya çalışır.⁴⁵⁶ Filozof ve tarihçi Krzysztof Pomian'e göre insanlar, birçok nesneyi uzak bir geçmişin izlerini taşımanın ötesinde toplamış, korumuş ve biriktirmiştir. Arkeolog, özel bir koleksiyoncudur, diğer koleksiyonculardan daha titiz ve kurumlara, devlete, halka verecek hesabı olan bir koleksiyoncudur⁴⁵⁷.

Ortaçağ'dan itibaren Hristiyan Batı dünyasının kozmolojisi ve köken mitleri çoğunlukla İncil tarafından şekillenmiştir. İncil'den alınan hikayeler, hem ayinlerde hem de sanatta, edebiyatta ve günlük yaşamın her anında bireyin kimliğini ve ruhani kabullerini belirlemiştir. Rönesanstan sonra kilise otoritesine başkaldırı olarak başlayan Reform hareketleriyle İncil'in merkezi itibarı sarsılmış ve bilimsel düşüncenin yaygınlaştığı Aydınlanma Çağında bu itibarın etkisi biraz daha azalmıştır. İlk bakışta, dinin yerini bilimin aldığı gözükse de, zamanla standart bir kitabın yerini başka bir standart kitabın aldığı görülmüştür. Bu da, 'Batı Uygarlığı Tarihi'dir⁴⁵⁸.

G. Childe, uygarlığın temellerini oluşturan tüm öğelerin Mısır ve Yakın Doğuda olduğunu ve buradan diğer ülkelere taşındığını ileri sürmüştür. Neolitik toplumlar olarak bildiğimiz ilk çiftçiler, Yakın Doğu'da bitki ve hayvan evcilleştirmesini ve çanak çömleği geliştirdikten sonra Batıya doğru kolonizasyon hareketi gibi yayılmışlardır⁴⁵⁹.

Ortaçağ'ın baskısından sıyrılmaya çalışan Avrupalı Helenistik köklerini aramak için Grek, Helenistik ve Roma uygarlıklarını incelemeye başladığı zaman olan Aydınlanma Çağıdır. Çok sayıda eserin ortaya çıkması Avrupa'daki aydınların geçmişe ilgi uymasını sağlamış ve zamanla bu ilgi sistemli bir hale gelmiştir. Bu ilgi sonucunda Batılı araştırmacılar 18.yy'dan itibaren Tevrat ve İncil'de geçen yerleri bulmak,

⁴⁵⁶ Lydia Flem, "Freud:Arkeolog", **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2001, Sayı:28, s.97-100.

⁴⁵⁷ Alan Schnapp, "Arkeolojinin Keşfi", **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2001, Sayı:28, s.41-43.

⁴⁵⁸ Cemil Bezman, "Turizmde Arkeolojinin Görünümleri: Hacılar, Hocalar ve Diğerleri", **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2001, Sayı:28, s.108.

⁴⁵⁹ Mehmet Özdoğan, "Yakın Doğu Neolitiği ve Güneydoğu Anadolu Eleştirisel Bir Değerlendirme", **Eski Yakın Doğu Kùltürleri Üzerine İncelemeler**, Yayınlayan: Nezih Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995, s.271.

anlatılan olayları ispatlamak amacıyla Yakındoğu’da arkeolojik kazılara başlarlar. Batıda geçmişin sorgulanmasının en somut verileri olan eski eserlerin toplanmasına başlanır. Geçmişin algılanmasını kolaylaştıran bu durum, Ege ve Yakındoğu’ya ait görkemli eserlerin müzelere taşınmasına yol açar⁴⁶⁰.

Arkeolojik eserlerin yerlerinden alınıp götürülmeleri Mısır uygarlığına kadar uzanır. Hititler, Asurlar ve Persler savaşlarda yendikleri ulusların eski eserlerini, zaferlerinin bir göstergesi olarak ülkelerine götürürler. Tarihte on eski eser soygunculuğu Roma devrinde yaşanmış; İ.Ö 1.yy’ın ilk yarısında Romalı diktatör Sulla ve onu izleyen Romalı imparator, Anadolu ve Yunanistan’daki birçok eski eseri Roma’ya taşır. Daha yakın tarihte de Osmanlı İmparatorluğu’ndan Batılı araştırmacılar ve gezginler eski eserleri ülkelerine götürmüşlerdir⁴⁶¹.

Arkeolojiye ilginin artmasıyla yoğunlaşan kazılar, hem geçmişin algılanmasını hem de kültür mirasının korunması bilincini sağlamıştır. Modernizmin kültürel dokuyu bozmasına karşı oluşan tepkiler ve yeni kimlik arayışları arkeolojinin önemini artırmıştır. Bu süreç, koleksiyon oluşturma fikriyle ilgi alanını daha da genişletmiş ve artan ilgi kültürün simgesi olan eserlerin gelişmiş ülkeler tarafından toplanarak hatta çalınarak müzelerde sergilenmesine neden olmuştur. Bu müzeler, insanların kültüre karşı ilgisini artırırken sanata merakı da tetiklemiştir. Böylece kültüre ait eserlerden elde edilen bilgi ve deneyim sanatsal alana aktarılmaya başlamıştır. Günümüze kadar arkeolojiye ve turizm verilen önem artıkça aynı doğrultuda sanata olan ilgi de artmış ve müze ziyaretleri, koleksiyonculuk önem kazanmıştır.

3.2. Turizmin Yaygınlaşması

Tarihin en eski dönemlerinden beri insanlar, ticari ve askeri nedenlerden dolayı seyahat etmişlerdir. Ayrıca 19. yüzyılda insanlar, ne iş ne de askerlik için değil, kutsal yerlere ulaşmak için yani hacca gitmek için yolculuk etmişlerdir. Sadece gezmenin keyfi için seyahat etmek, tarıma dayalı toplumlarda çok küçük sayıda olan insanların

⁴⁶⁰ Mehmet Özdoğan, “Yazısız Zamanlar Tarihöncesi”, **Atlas Arkeo**, 2002, Sayı:1, s.25.

⁴⁶¹ Rüstem Aslan, “Anadolu’nun Arkeolojik Macerası”, **Atlas**, Aralık 1999, Sayı:81, s.92.

ayrıcalığı olmuştur. Aslında turizm, endüstri uygarlığıyla oluşan zenginlik, tatil kavramı ve ulaşım olanakları sonucuyla yaygınlaşan modern bir olgudur. Kültürün kozmolojisi ve orijin mitleri ile ilgili olan “aslını arama” çabası turizmin önemli bir parçası olmuştur. Arkeolojinin başlaması, turizmin başlamasıyla aşağı yukarı aynı dönemlerdedir. Arkeoloji, turistlere kültürel efsanelerin arkasındaki gerçekliği görme şansı tanımış, kendisinin de bu kökleri arama güdüsünde önemli olmuştur⁴⁶².

Tanıtma kavramı, amacına ve uygulama biçimlerine göre bazen reklam, pazarlama, halkla ilişkiler, satış geliştirme gibi eşanlamlı olarak algılanmaktadır. Bütün bunları da içine alan tanıtma kavramı ekonomi, toplumbilim, toplum psikolojisi, toplumsal antropoloji, sanat ve siyasal bilimler gibi disiplinleri de içine almaktadır. Amaç ülkeye ait olumlu imaj yaratmak ise tanıtım faaliyetleri için ekonomik, toplumsal, siyasal, kültürel, sanatsal ya da turistik alanların birlikte hareket etmesi faydalı olacaktır. Sanatın toplumsal bir ürün olmasından dolayı, insanı ve toplumu etkileyen tüm faktörler sanatı da etkiler ve değişimine neden olur. Kültürel ve sanatsal yapının değerlendirilip turizm ve tanıtımda imaj geliştirmek için kullanılması ne kadar önemli ise, turizmin gelişmesi de kültür ve sanat için o kadar değerlidir⁴⁶³.

Bir ülkeye gelen yabancılar, o ülkenin insanı ve kültürü hakkındaki ilk izlenimlerini sokaklarından ve otellerinden edinir. Otel içindeki sanat eserleri genel bir görünüş yaratır ki, bu gerçeklik de otel yöneticilerine ciddi sorumluluk yükler. Sanatın, sanatçının ve sanat eserinin toplumların birbirini tanıma, etkileme, sevmeye üzerindeki etkisini artırmak için otellerde sanat eserleri kullanımına önem verilmelidir. Otellerde mobilyaların konforuna, kalitesine ve estetiğine büyük paralar harcadığı gibi sanat eserlerine de gerekli önem verilerek bütçe ayrılmalıdır. Zaten dünyada otel ve başka mekanların toplam maliyetlerinin belli bir oranında sanat eseri almaları yasal gerekliliktir⁴⁶⁴.

⁴⁶² Bezmen, a.g.m., s.106-108.

⁴⁶³ Zerrin Kartal, “Sanat ve Turizm”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.473-475.

⁴⁶⁴ Suat Hayri Küçük, “Mağaralardan Beş Yıldızlı Otellere Sanatın Musaları”, **RH+Sanart**, Temmuz-Ağustos 2006, Sayı:31, s.38.

Turizm, gelişmekte olan ülkelerde hızla büyüyen bir sektördür. Son yıllarda artan sanatsal etkinlikler turizmin gelişmesini sağlarken turizm faaliyetlerinin artmasıyla sanata olan ilgi de artar. Bunun en tipik örneği ise müzelerin ve sergilerin ziyaret edilmesidir ki ülkenin ekonomisine önemli bir katkıdır. Müzelerin faaliyetleri kapsamında turizm endüstrisi önemlidir. Müzeler hem ülkenin tanıtımında hem de kendi prestijleri için projeler geliştirmelidir. Müzeler, kendi finansman kaynakları arasında gelen turistlerden sağladığı gelirleri önemsemelidir.

ABD’de iktisatçılara göre sanata harcanan her dolar yerel ekonomide 4 dolar olmaktadır. Bu çoğalan etki, her yıl milyon dolarlık bir etki yaratır. Aynı zamanda sanatsal aktiviteler daha fazla insan için daha çok iş demektir. Sanat yerel ve ülke bazında turizm aracılığıyla gelir yaratmaktadır. Sadece New York City’in turizm geliri yıllık 8 milyon dolar’dır. Sanat, turizmde en mühim kaynaklardan biridir, New York’un bir numaralı turistik merkezi tek başına Metropolitan Sanat müzesi’dir. %48 oranıyla sanat, New York’un turizminde yer tutar ve turist çekiminin yarısı burada sanatın bulunmasından dolayı meydana gelir⁴⁶⁵.

3.3. Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Yaygınlaşması

18. yy’da başlayan, 19. yy’da yayılan ve çağımızda ise tamamen benimsenen “hümanistik psikoloji” kuramına göre her insanda bir yaratıcılık vardır. Bu kuram, hem insana ait değerlerin yeniden yorumlanmasına hem de insanın güvenin artmasına ve teknik becerilerinin gelişmesine neden olmuştur. Fotoğraf da bu yaratıcılığı, insanın kendisine kanıtlanmasında ilk adım olmuştur. Fotoğrafın yaygınlaşmasına etki eden bir diğer olgu da 19. yy’ın, ‘her şeyin, ama her şeyin, sanat konusu olabileceği’ni vurgulamasıdır. Resim, okuma-yazma ayrıcalığına sahip olanlara bir tepki kabul edilirse, fotoğraf da resme sahip olanların ayrıcalığına bir tepkidir. 1901 yılında Bernard Shaw, 19. yy’da gelişen fotoğraf endüstrisi karşısında “eğer eski oyunun bittiğini, fotoğraf makinesinin sanatsal ifade aracı olarak kalemi, fırçayı yendiğini bir bakışta

⁴⁶⁵ Kitty Carlisle Hart, “Changing Public Attitudes Toward Funding of Arts”, **Annals of the American Academy of Political and Social Science**, Vol. 471, Paying for Culture, (Jan, 1984), s.56.

göremiyorsanız, asla gerçekçi bir eleştirmen olamayacaksınız”⁴⁶⁶ sözleriyle sanatın anlam ve içerik olarak, teknik ve işlev olarak değiştiğini ifade etmektedir. 19. yy. tez ve antitezlerin birlikte varolduğu bir çağdı. Sinema, konser ve sportif aktiviteler, aslında insanı tekrar birey, tekrar bir toplum üyesi haline getirmeyi amaçlamıştır. İşte fotoğraf, bu bağlamda görevini yerine getirmiş ve insanlara bir ailenin, bir yörenin üyesi olduklarını anımsatmıştır. Daha sonra da fotoğraf, bakan insana gerçeği yeniden algılama imkanı sunmuş ve alıcısını eğiterek, fotoğraf sanatının doğmasına neden olan talep ortamını yaratmıştır⁴⁶⁷.

Fotoğraf sosyal açıdan her alana girer. Tüketim toplumlarında yaklaşık herkes bir fotoğraf makinesine sahiptir ve onunla yaşamın geçici anları kalıcı kılınır. Kitle iletişim araçlarında en etkin araç fotoğraftır. Yaygın kullanımı ve bilinçaltı şartlanmalar seyircinin gözünde fotoğrafa “doğru ve nesnel bir röprodüksiyon” olma niteliği kazandırmıştır. Fotoğraf gerçeğin kendisi gibi değerlendirilir hatta araç olan kendisi bile mesaja dönüşür. Ancak, “gerçek” çoğu kez fotoğrafik özellikli görsel bir ekrandan algılanmaktadır. Fotoğrafa objektif bir nitelik atfedilirken, fotoğrafın uygulama mekanizmasının, çekiş açısı, aydınlatma, çevre düzeni, konu seçimi ve benzeri etmenlere bağlı olduğu unutulmamalıdır. Anlaşıldığı gibi, fotoğrafın doğruluğu ve nesnelliğinin göreceliği apaçık ortadadır⁴⁶⁸. Benjamin “‘yazı bilmeyen değil’, denmiştir, ‘fotoğraf bilmeyen geleceğin cahili olacaktır.’ Ama kendi resimlerini okuyamayan bir fotoğrafçıyı da cahil saymak gerekmez mi?” der⁴⁶⁹.

Fotoğrafın icadı, sanatın gelişiminde önemli bir kırılma noktası yaratmış, nesnel bilgiye ulaşmada önemli bir araç haline gelmiş ve fotoğraf, sanat eserinin orijinal varlığı konusunda da yeni sorular yaratmıştır. Sanatın sanayileşmesiyle modern beğeni değişir, fotoğraf, litoğrafi, gravür gibi baskı teknikleri ile çoğaltılan imge, tarih boyunca edindiği aura’yı kaybetmiştir.

⁴⁶⁶ Erinç, **Sanatın Boyutları**, s.154-155.

⁴⁶⁷ Erinç, **Sanatın Boyutları**, s.160.

⁴⁶⁸ Germaner, **1960 Sonrasında Sanat**, s.65-66.

⁴⁶⁹ Walter Benjamin, “Fotoğrafın Küçük Tarihi”, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Caner Aydemir (drl.), Hayalbaz Kitaplığı, İstanbul, 2007, s.30.

Sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı yani bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığıdır. Özgün yapıtın biricikliği, o yapıtın hakikiliğini oluşturur. “Hakiki” sanat yapıtının biriciklik değerini, özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törenden alır. Bu temel güzellik kültürüdür. Ancak hakikilik, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden üretim için söz konusu değildir. Sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün iflasıyla, sanatın toplumsal işlevi de tamamen değişmiştir. Sanatın kutsal törende temellenmesinin yerini sanatın politika temeline oturtulması almıştır⁴⁷⁰.

Benjamin'in en belirleyici düşüncesi, röprodüksiyon tekniklerinin ortaya çıkmasıyla algılama biçimleri değişmiş, bu da sanatın doğasını değiştirmiştir. “Burjuva bireyinin tefekküre dayanan alımlaması, yerini kitlelere özgü alımlamaya bırakır: Aynı anda farklı yönlerde dağılmış olan ve ussal sınamaya dayanan bir alımlama tarzıdır bu. Artık sanat ritüele değil, siyasete dayanacaktır”⁴⁷¹. Mekanik yeniden üretim çağında sanatın toplumsal işlevi, artık politik olmuştur.

Modern çağa kadar sanat eserinin bir halesi vardır, ancak yeni kitle iletişim araçları olan fotoğraf, sinema ve ses kaydıyla birlikte bu hale küçülür. Fotoğraf, sanatı geleneksel bağlamından kopararak otoritesini sarsmış ve sanatta biricikliğin oluşturduğu “aura”yı* yok etmiştir: Biricik-olan'ın röprodüksiyon yoluyla yeniden üretilmesi sonucunda nesneler yakınlaşır. Nesneleri yakına getirmek ise, aura'yı yok eder⁴⁷². Kısaca, biriciklik ve süreklilik uzaklıkla, gelip geçicilik ve yeniden üretilebilirlik ise yakınlıkla tanımlanır.

Fotoğrafın bir güzel sanat olduğuna karşı en ayrıntılı itirazı 1857 yılında Lady Eastlake yapar. Eastlake, röprodüksiyonun fotoğrafçılığın erdemlerinden biri olduğunu ve fotoğrafçılığın resim sanatını taklit etmekten kurtulacağını söyler. Ama bu durumun fotoğrafçılığı güzel sanat yapmaya yetmeyeceğini de ekler. Çünkü sanatçı, “zeki varlığın özgür iradesi”ni kullanır, fotoğrafçı ise sadece “makine”ye itaat eder ve pratik

⁴⁷⁰ Walter Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2001, s.58-59.

⁴⁷¹ Bürger, **a.g.e.**, s.72.

*Aura: Mekanla zamandan oluşan garip bir ağ: Bir uzağın ne kadar yakın da olsa, bir kerelik belirşidir. Aura, uzaklığı tarifeden atmosferdir.

⁴⁷² Benjamin, “Fotoğrafın Küçük Tarihi”, s.20.

amaçlara hizmet eder; halbuki sanat “esas itibariyle sanat için” icra edilmelidir.⁴⁷³ 19. yy’da Paris’in en ünlü sanat eleştirmeni, resmin savunucusu ve fotoğrafın düşmanı Baudelaire ise ikinci eleştiriyi yapar: “Fotoğrafa sanatı birkaç işlevi yönünden tamamlama izni verilecek olursa çok geçmeden sanatı, kitleyle arasında kendiliğinden oluşacak pakt sayesinde, bütünüyle kapı dışarı edecek, bozacaktır. Bunun için fotoğraf asıl görevine dönmelidir; bu görev bilimlerin ve sanatların hizmetçisi olmaktır”⁴⁷⁴.

Fotoğraf, Samuel Morse’un dediği gibi, “Rembrant’ın mükemmelleştirdiği bir şey mi” yoksa Baudelaire’in karakterize ettiği gibi yeni bir “putperest yığının” çılgınlığı mıdır? Benjamin için fotoğraf ne sanattır, ne de saf bir teknolojidir; sanatın doğasını değiştiren yeni bir üretim formudur⁴⁷⁵. Baudelaire fotoğraf, sanatın alanına tecavüz etmemelidir derken Benjamin fotoğrafı resimden ayıran şeyi açıklar: “Aç için yemek yemek ya da susamış için içmek neyse bir resme doyamayan bakış için de fotoğraf odur”⁴⁷⁶.

Zamanla fotoğrafın sanat olduğunu fotoğrafçılar ve eleştirmenler savunmaya başlamışlardır. Fotoğrafçı Alfred Stieglitz’e göre “İster şiirde, ister fotoğrafçılıkta, isterse de resimde olsun bir sanat eserinin özgünlüğü, ifade edilen şeyin ve ifade ediliş tarzının özgünlüğüyle ilgilidir”⁴⁷⁷.

Malraux’un “hayali müzesi”nde formüle ettiği “duvarları olmayan müze”nin gerçekleşmesi fotoğrafçılığa dayalıdır. Çünkü röprodüksiyon sayesinde sanat deneyimi geniş ve yeni bir alana açılır, yani sanat eserleri müzelerin dışına yayılır. Ona göre, fotoğrafçılık bir taraftan her şeyi aynılaştıracak ve birbirleriyle kıyaslamasını, diğer taraftan da halkın sanat eserlerine ulaşmasını sağlayacaktır⁴⁷⁸.

⁴⁷³ Shiner, **a.g.e.**, s.347-348.

⁴⁷⁴ Benjamin, “Fotoğrafın Küçük Tarihi”, s.29.

⁴⁷⁵ W. J. T. Mitchell, “Benjamin ve Fotoğrafın Politik Ekonomisi İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji”, **RH+Sanart**, Haziran 2006, Sayı: 30, s.64-65.

⁴⁷⁶ Walter Benjamin, “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, Ahmet Doğukan (çev.), **Son Bakışta Aşk**, Nurdan Gürbilek (haz.), Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1995, s.147-148.

⁴⁷⁷ Shiner, **a.g.e.**, s.350.

⁴⁷⁸ Emma Barker, “Teşhir Kültürleri”, Esin Soğancılar (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ed: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.235-238.

Fotoğrafçılık, zengini-fakiri, moda-salaşı, devlet büyüklerini-kanun kaçaklarını, uzakları-yakınları, kısa enstantaneleri-uzun süreleri, eşsiz sanat eserlerini ve insanlığın yaptığı zulümleri kendi konusu haline getirmiş ve tüm bunları insan zihninin sansürden geçmeden her detayını kağıt üzerinde sabitlemiştir. 1920’lerde Rodchenko ve arkadaşlarının dediği gibi, fotoğraf en demokratik sanatsal üretim ve iletişim aracıdır. Demokratiktir çünkü hem kullanımı kolaydır, hem de fotoğraflarla üretilen işlerle ilişki kurmak, onları tanımak ve okumak kolaydır.⁴⁷⁹ Fotoğraf, tüm deneyimleri görüntüye aktararak demokratikleşme sözünü yerine getirmiştir. “Fotoğraf özünde toplumsal bir ayin, korkuya karşı bir savunma ve bir güç aracıdır”⁴⁸⁰.

Fotoğrafın icadından kısa bir süre sonra fotoğrafın kullanım alanlarının hızla artması sonucunda fotoğrafın sanayi kapitalizmine uygulanabileceği anlaşılmıştır. 20.yy’da iki dünya savaşı arasındaki dönemde fotoğrafın gerçeğin doğrudan görülmesini sağlayan en saydam araç olduğu görülmüştür. Fotoğraf, güzel sanatların kısıtlamalarından kurtulmuş ve demokratik olarak kullanılan bir kitle iletişim aracı haline gelmiştir⁴⁸¹.

Yeniden canlandırmalar yoluyla, büyük kitleler, yalnızca kültürlü azınlığın elinde bulundurduğu sanatın tadına varır. Geçmişin sanatı yetkesini yitirmiş, onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi bu dili kimin, ne amaçla kullandığı önemlidir. Bu da yeniden canlandırmaların yayın hakkı, sanat basımevleriyle, yayınevlerinin kimin elinde olduğu, sanat galerilerinin, müzelerin genel tutumu sorununa gelip dayanır⁴⁸².

Modern sanatın gelişiminde en önemli etki fotoğrafın keşfedilmesi ve fotoğraflarla röprodüksiyonlar yapılması olmuştur. Varlıklı kişilere ait olan sanat eserlerinin görülebilmesi fotoğrafla birlikte halka yayılmış, ancak fotoğraf yeniden üretiminden dolayı sanata özgü atmosferi oluşturamamıştır. Benjamin “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı denemesinde kitle

⁴⁷⁹ Nazi fTopçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.

⁴⁸⁰ Suzan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Reha Akçakaya (çev.), Altı Kırkbeş Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1999, s.24.

⁴⁸¹ John Berger, “Fotoğrafın Kullanımları”, **O Ana Adanmış**, Yurdanur Salman (çev.), Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1998, s.69-70.

⁴⁸² John Berger, **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 1986, s.32-33.

iletişim araçlarına kadar sanat eserinin bir aurası olduğunu ileri sürer. Bu aura ortaçağda ve Rönesans'ta dinsel kökenli iken erken modernizmde ise sanat eseri dünyevileşir. Böylece eserin eski ritüel aurası estetik auraya dönüşür. Fakat 20. yy'da mekanik yeniden üretim çağında fotoğraf, sinema ve ses kaydı aracılığıyla sanat eserinin aurası kaybolur.

Benjamin aura'yı fotoğraftan esirgese de gerçek fotoğrafları betimlerken kullandığı dil aura'yı fotoğrafa verme eğilimindedir. Fotoğrafın aurası, yüz elli yıldır tanınması, bilinmesi ve kültüre dahil edilmesine dayanır: Birincisi fotoğraf makinesi ve film aracılığıyla kaydedilen dış dünyanın varlığıdır; diğeri ise bu kaydın anlaşılma, gizemli ve büyümlü olduğudur⁴⁸³. Fotoğraftaki aura, Benjamin'in fotoğrafçılıkta var olduğunu kabul ettiğı gelip geçiciliğın aurasıdır; bu gerçekliğın aurasıdır. Fotoğrafçının kültürü, niyetleri, eğilimleri, hileleri veya felsefi inançları ne olursa olsun, fotoğraf makinesi temel anlamda yalan söylemez⁴⁸⁴. Ünlü fotoğrafçı Lewis Hine, "fotoğraflar yalan söylemez ama yalancılar fotoğraf çekebilir" demiştir⁴⁸⁵.

19. yy'a kadar hiçbir şey gerçeğe fotoğraf kadar yakın olmamıştır. Sanayi devrimi ile endüstrileşen kapitalizm gerçek kavramını parçalamış, bu parçalanmada fotoğraf, en gerçekçi sanat olarak meydana gelmiştir. Ancak gerçekçilik, var olan gerçekliğı içine almaz, sınıflı toplumda bir çok 'gerçek' vardır. Fotoğraf da bu dağılmış gerçekliğı görüntüleyemez. Ama bazı fotoğraflar varolan koşulları değiştirmeyi başaramıştır⁴⁸⁶. Toplumsal belgesel fotoğraf anlayışı insancıl amaçlara hizmet etmeyi amaçlayan bir pratiktir. Bu anlayışı benimseyen ilk fotoğrafçılar Jacop Riis ve Lewis W. Hine'dir.

Baudrillard ve birçokları için 19. yy. sanayide yeni tekniklerin, siyasal iktidar alanında yeni biçimlerin geliştiğı bir yüzyıl olmanın yanı sıra, yeni bir gösterge türünün meydana geldiğı bir yüzyıldır. Bu yeni göstergeler, seriler halinde üretilen, birbirinin

⁴⁸³ Mary Price, **Fotoğraf Çerçevdeki Gizem**, Ayşenaz ve Kubilay Koş (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.188.

⁴⁸⁴ Price, **a.g.e.**, s.228-229.

⁴⁸⁵ Serkan Dora, **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yayınları, İstanbul, 2003, s.113.

⁴⁸⁶ Dora, **a.g.e.**, s.113.

aynısı olan nesneler olduğunu bize gösterir. Bu yeni seri üretilen nesneler alanında en önemlisi, fotoğraf ve imge üretimini sanayileştiren bir dizi tekniktir. Fotoğraf, sadece tüketim mallarına dayalı yeni bir ekonominin değil, gösterge ve imgelerin yeniden biçimlendirme sürecinin de merkezi bir ögesi ve yeni, homojen tüketim ve dolaşım alanının da bir ögesidir⁴⁸⁷.

19. yy'da toplumsal iktidarın biçimleri fotoğraf ve paradır. Her ikisi de öznelerin tümünü, değer biçme ve arzudan oluşan bir küresel ağ ile birleştiren sistemlerdir. Marx'ın para için söyledikleri, fotoğraf içinde geçerlidir. Fotoğraf, insanları eşit kılar ve demokratikleşme aracıdır. Para ve fotoğraf bireylerle şeyler arasında yeni, soyut ve gerçekmiş gibi bir ilişkiler bütünü kuran büyüsel biçimlerdir. Sosyal dünyanın salt göstergeler olarak temsil edilmesi, para ve fotoğraf ekonomisi sayesinde gerçekleşmiştir⁴⁸⁸.

3.4. Kültür Politikalarında Sanat Ve Sanat Yatırımını Özendiren İşlemler

Sanat mevzuatı, sanat organizasyonu, sanatın finansmanı, sanat ve sanatın serbest dolaşımı, sanatçının sosyal güvenliği, sağlık ve sigorta sorunları, eğitimi, istihdamı, sanatta vergi indirimi, sanata teşvik gibi sorun ve sorumlulukların bilincine varmak, sanatın önemine ve iyileştirilmesine yardımcı olacaktır. Kalkınma aşamasındaki ülkelerde devlet, sanatın gelişmesine öncülük eder. Kültür politikası belirleyerek gelecek kuşaklara miras bırakır, sanat alanına yatırım yapar.

Sanat alanında vergi bağışıklığı, sanatçıyı korumayı amaçlamış olsa da, aslında bir ülkenin kültür ve sanat politikasını ilgilendiren bir alandır. Gerhard Pfennig, sanatçının telif haklarının, başından beri uluslararası boyutlarda değerlendirildiğini, çünkü sanatın enternasyonal olduğunu belirtir. Sanatçı haklarının korunması, uluslararası anlaşmalarda yer almadan önce Fransız Devrimi'nde ifade edilmiş, ABD anayasasında insan haklarına göre, kültürel serbestlik hakkı, kültürü kullanma hakkı ve sanata ödeme yapma kesin olarak yer almıştır. Birleşmiş Milletler'in İnsan Hakları

⁴⁸⁷ Crary, **a.g.e.**, s.24-25.

⁴⁸⁸ Crary, **a.g.e.**, s.26.

Bildirisi'nde ise sanatçının çalışma imkânı ve sanatçının korunması istenmiştir. Avrupa'da gelişen telif hakları ile sanatçı, eserinin korunması, değerlendirilmesi, tahribe karşı korunması haklarına sahiptir. Üçüncü Dünya ülkelerinde özellikle Asya ve Atlantik ülkelerinde telif hakları yeni yeni gelişmektedir. Türkiye, Bern Anlaşmasını imzalayarak anlaşmanın ilk metinlerini kabul etmiştir. Pfennig'e göre, telif haklarının en etkin biçimde gelişmesi, Avrupa Topluluğu üyelerinin bu alandaki çalışmaları ve birleşmeleri sonucunda olmuştur. Şuanda Avrupa Topluluklarında kültür endüstrisinin gelişimi yaşanmaktadır. Avrupa Anlaşması'na göre telif hakları kişisel bir haktır. Bütün telif hakları yasalarına ve anlaşmalarına göre eserin yayınlanmasına, sergilenmesine, değiştirilmesine karar verme hakkı eser sahibine aittir⁴⁸⁹.

Devletlerin kültürel politikaları, milli sanatsal ürünlerini mümkün olduğunca geniş kitlelere sunulabilmesi ve pazar ekonomisinin yaşayabilmesi için otoritenin tek elde toplanması gerekliliğine yöneliktir. Devletin sanatı geliştirmek, desteklemek ve beslemek yerine rasyonel çözüm politikaları geliştireceği yeni bir döneme girilmiştir. Devletin bu yeni rolünde sanatın pazarlanmasındaki sorumluluğu artmıştır. İlk olarak, devlet, vergi gelirlerini finansal yardım aracı olarak sanat alanına yönlendirerek eşitlik ve yarar sağlama gibi misyonları yerine getirmektedir. İkincisi ise devletin izleyici ile sanat kuruluşları arasındaki ilişkiyi geliştirmeye yönelik geniş bir pazarlama alanı yaratmaktır. Aynı zamanda devletin sanat pazarına fon ayırımı ve reklamların yapılmasını kolaylaştırmasıdır⁴⁹⁰.

Sanatın gelişimine fon sağlamak yerine sanat için pazar yaratma yönündeki değişimlere örnek, Avusturalya'nın politikalarında görülmektedir. 1994 yılında Avustralya Devleti'nin kültür politikasındaki 'Yaratıcı Ulus' açıklaması, kaynakların izleyici gelişimi için dağılması; radyo, TV teknolojileri ile ilişki kurulması; pazarlama için sponsorluk gelişimi; sanatsal ve kültürel aktivitelere odaklanma yaratarak milli bir kimlik yaratma hedefini içermektedir. Avustralya Devleti'nin Sanat Bakanlığı sanat izleyicisinin gelişimine yönelik fon ayırmış, kaynakların dağıtımına yönelik politikalar

⁴⁸⁹ Gülsün Karamustafa-Deniz Şengel (hızl.), "Telif Hakları Semineri", **Sanatçı Hakları, Seminer ve Panel Tartışmaları**, Plastik Sanatlar Derneği Yayını, İstanbul, 1992, s.41-45.

⁴⁹⁰ Jenni fer Radbourne, "The Role of Government in Marketing the Arts", **Journal of Arts Management, Law&Society**, March 1998, Vol. 28, Issue 1, s. 67.

oluşturmuştur. Devlet sanat sektörüne pazarlama şekillerini teşvik etmek, izleyici sağlamak gibi bir misyonla katılmıştır. Bu destek, sanat organizasyonlarının arz stratejilerine odaklanmak yerine talep stratejilerine odaklanmak şeklinde gelişmiştir. Devletin sanat pazarlaması alanındaki hedefini 1994 yılında Sanat Bakanı Bob McMullan şöyle açıklamıştır: Devlet hiçbir şekilde insanlara neyi satın almaları gerektiğini ya da pazara kimlerin girmesi gerektiğini veya kimlerin satıcı olacağını söyleyemeyeceğini, ayrıca devletin böyle bir görevi olmadığını ifade etmiştir. McMullan için devletin sanat pazarı içindeki rolü, gelişim yaratmak, dağıtım alanında bir aracı görevi üstlenmek ve bu alanlara fon sağlamaktır. Avustralya Devleti'nin sanat alanındaki görevi, katalizör olarak özel yatırımı teşvik etmek, kültür kuruluşlarına vergi alanında destek sağlamak ve kültür organizasyonlarına pazarlama ve performanslarına göre fon ayırmak olmuştur. Kısacası, devletin kültür politikası, kültür endüstrisini geliştirmeye yönelik hazırlanmıştır⁴⁹¹.

ABD'deki uygulamalara bakacak olursak; 1913 yılında Vergi Kanunu, %1'lik bir "normal" vergi ve yıllık net geliri 20.000 dolar'dan başlayanlar için "ek vergi" yi içerir. Ancak bu vergi, ilk koleksiyonculardan tahsil edilmesi konusunda az bir etkiye sahip olmuştur. 1909 yılındaki Gümrük Yasası ise, 20 yıldan daha fazla süredir var olan orjinal sanat eserlerinin gümrük vergisi olmadan ithal edilmesine ve müzelere sunulmasına izin verilmiştir. Bu yasa ile J. P. Rlorgan, Avrupa'da çok önemli koleksiyonlar elde ederek ABD'e getirmiştir. 1990'ların ilk yıllarından sonra Amerika, çok iyi derecede bilgiye sahip ve vergi yasasına karşı hassas olan birçok sanat müşterisiyle doludur⁴⁹².

Atlantik'in iki yakasındaki sanat müzelerinin mali durumunu incelediğimizde Amerikan müzeleri "özel" bağışlara bağımlıyken Britanya'da sanat müzeleri kamu bütçesinden finanse edilmiştir. Amerika'da "özel", Britanya'da "kamu" sanat finansmanı iki ülkedeki sanat müzelerinin çalışma tarzlarını belirlemiştir. Amerika'daki sanat müzelerine yapılan yardımlarda ilk sırayı hayırseverlerin bağışları ve gayrı

⁴⁹¹ Radbourne, a.g.m., s.67-70.

⁴⁹² Harmon S. Graves, "The Art Collector and the Tax Collector", **Art Journal**, Vol. 32, No. 4, (Summer, 1973), s.426-427.

menkul şeklindeki hibeler alır. Hayırseverler bağışları için vergi teşvikleri ilk kez 1917’de, şirketlerin bağışları için 1935’te uygulamaya geçilir. Bu uygulama ile bağışların vergiye tabi gelirden düşülmesi sağlanmıştır. Değeri artmış bir sanat eseri müzeye bağışlandığında bunu yapan kişi “çifte vergi indiriminden” yararlanmıştır. Bağışçı, malın piyasa değerini kişisel gelirinden düşürürken eserin değer artışı üzerinden arızı kazanç vergisi ödememiştir. Ancak, bu eser piyasada satılıp nakit para bağışlandığında bu ek vergi ödenmek zorunludur. Zengin kişilerin ve şirketlerin ellerindeki sanat eserlerini müzelere bağışlamalarının asıl nedeni vergi indirimlerinden yararlanmak olmuştur. 1986’da çıkarılan Vergi Reformu Yasası ile bağışlanan eserin değerinin artan kısmı için vergi indirimi kaldırılmış ve arızı kazanç vergisinden muafiyetle sağlanan ilave vergi teşviği de iptal edilmiştir⁴⁹³.

1950’li yılların başlarında, Amerikan hükümeti, Amerika’daki müzelerden birine sanat yapıtı bağışlayan vatandaşlarını gelir vergisinden muaf tutan bir yasa çıkararak Avrupa’da bulunan sanat yapıtlarının Amerika’ya getirilmesini özendirmiştir. İngiltere ise sanat yapıtlarının ülke dışına gitmesini engellemek için yasa değiştirilerek veraset vergilerinin para yerine sanat yapıtıyla ödenmesini mümkün hale getirmiştir. Amerika ve İngiltere’de alınan her iki yasa da, sanat ortamının gelişmesi için alınmış tedbirleri, sanat eserinin fiyat artışını sanat ortamının canlanmasını sağlamış ve sanat dünyasında galerilerdeki satış fiyatlarının yükselmesine neden olmuştur⁴⁹⁴. Bir başka örnek de Japonya’da 1960 sonrasında müze yapmak isteyenlere devlet karşılıksız arazi vermiş ve müzeye bağışlanan eserlere de vergi bağışıklığı getirilmiştir. Fransa Hükümeti de, 23 Temmuz 1987 tarihli bir yasa ile “İşletmelerin Kültür Korumacılığı” diye bir kısım sorumluluklar ve yaptırımlar getirerek, bunun karşılığında işletmelere vergi muafiyeti uygulamıştır. Fransa’daki gibi bir vergi muafiyeti olmayan Danimarka’da ise, sanatçılara bir takım ayrıcalıklar getirilerek, sanatçıların masrafları karşılanmakta, ancak hayat standardının üzerindeki kazançlar vergiye tabi tutulmaktadır. Bu örneklerde de

⁴⁹³ Wu, **a.g.e.**, s.44-47.

⁴⁹⁴ John Berger, **Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Yurdanur Salman- Müge Gürsoy (çev.), Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2003, s.12.

gördüğümüz gibi sanatsal üretim desteklenmeli, özendirici önlemler alınmalı ve sanatsal yatırımlar için bir takım ayrıcalıklar getirilmelidir⁴⁹⁵.

Amerika'nın en büyük şehirlerinin kültürel gelişimi esnasında her bir şehir, iyi bir şekilde organize olmuş, şehir halkından destek almıştır. Kültürel ekonomiye katkı sağlamak için birçok şehir, 1950'lerin ortasından 1970'lere kadar hızla gelişmiştir. Aslında canlı ve dinamik kültürel merkezler yaratmak için sermaye projelerine fon sağlamak ve belirli kurumlara maddi destek olmaktan fazlasını gerektirir. Örneğin, kültürel alanlar yaratmak için iş, yaşam alanı, çevre bölgelerin gelişimini sağlamak veya kültür ve yaratıcılığa dayanan sektörlerin gelişimini sağlamak gibi. Bu alanda Kapsamlı İstihdam Eğitim Kanunu çıkarılır ve yürürlükte kaldığı 1973-1982 yılları arasında orta ve küçük bütçeli kar amacı gütmeyen şirketlerin büyük bir kısmı ortaya çıkar. Şehirler sanat turistlerinin ilgisini çekecek bir pazarlama ile birlikte yaratıcı sınıf çalışanlarıyla çalıştıkları şirketleri bir müknaatıs gibi şehre çekmiştir. Kültürü ekonomik bir araç gibi kullanmak için şehirler, yeni ve cesur yaklaşımlar geliştirmeli, yatırımları kuvvetlendirmeli ve başarılı uygulamayı garantilemelidir⁴⁹⁶.

Yukarda bahsedilen örneklerden anlaşılacağı gibi, sanata devlet desteğinin ekonomik boyutunun yanı sıra yasal düzenlemeler yapılmasını gerektirir.

Bütün demokratik ülkelerde hükümetler, sanatsal mal ve hizmetleri sağlama; sanatçılara, sanata bağış yapan kişi ve kurumlara ve sanat organizasyonlarına vergi muafiyeti yapma; sanat eğitimi ve çalışmalarını destekleme; sanatçıların telif hakları ve ekonomik hakları için yasalar çıkarma açısından sanata destek olurlar⁴⁹⁷.

Sanat pazarını etkileyen yasal kurallar, sanat ürünlerinin yaratılmasını, satılmasını, bakımını ve hatta bazı durumlarda yok edilmesini içerir: Bunlardan biri olan telif hakkı, gerçek/ elle-tutulur/maddi bir biçimde sabitlenmiş orijinal çalışmaları korur. Telif hakkı sanat çalışmalarını sadece yasal olmayan/izinsiz kopyalamalara karşı

⁴⁹⁵ Gülsün Karamustafa-Deniz Şengel (hızl.), "Sanat Alanında Vergi Bağışıklığı", **Sanatçı Hakları, Seminer ve Panel Tartışmaları**, Plastik Sanatlar Derneği Yayını, İstanbul, 1992, s.174-176.

⁴⁹⁶ Stevens, a.g.m., s.7.

⁴⁹⁷ Throsby, a.g.m., s.20.

korumakla kalmaz, ayrıca kopyaların dağıtımı, bu kaynaktan türemiş diğer çalışmalar ve kamuya açık yapılan gösteriler üzerine de haklar sağlamaktadır. Telif haklarının temel ilkelerinden biri maddi/fiziksel objenin mülkiyet hakkının telif hakkından farklı olmasıdır. Yani bir tabloyu satın alan şahıs fiziksel olarak objeyi satın almıştır, fakat telif hakkını satın almamıştır. Tabii ki, satın alan şahıs, telif haklarına da sahip olabilir ama bu yazılı bir muamele gerektirir. Bunun yanı sıra sanatçının ahlaki hakları ve yeniden satma hakkı, sanat ürünlerinin mülkiyeti ile ilgili kanuni kurallar ve orijinallliği üzerine yapılan tartışmalarla ilgili kanuni sorunlar ve sanat eserlerinin miras değerinin belirlenmesi ve mirasla ilgili yasal sorunlar ciddi yasal düzenlemeleri gerektirmektedir⁴⁹⁸.

UNESCO AIAP İrlanda Ulusal Komitesi tarafından 15.09.1993 yılında Dublin’de gerçekleştirilen “Yeni Avrupa’da Görsel Sanatçı” başlıklı toplantıda yeniden ele alınan “Avrupa Görsel Sanatçılar Hakları Beratı”na göre vergilendirme; görsel sanatçılar, görsel sanatlardan elde edilen kazancın düzensizliğinden dolayı vergilendirme sistemi hakkına sahiptir. Görsel sanatçılar sanat ödülllerinden vergi bağışıklığı hakkı sahiptir. Sanat alımını teşvik etmek için bireyler ve kurumlar, yaşayan sanatçıların yapıtlarının alış fiyatını, vergi ödemelerine karşı ayarlayabilmelidir. Yaşayan sanatçıların yapıtları, KDV yasası dışında tutulmalı ve yapıtlardan alınan dışalım ve dışsatım vergileri sıfırlanmalıdır⁴⁹⁹.

3.5. Festivaller

Festival, dönemi, yeri, konusu, katılanları sayısı gibi nitelikleri belli programlarla belirtilen ve özel önemi olan sanat, kültür, bilim, ekonomik faaliyet, ürün veya bir temaya yönelik olarak düzenlenen, tek seferlik ya da belli aralıklarla tekrarlanan gösteri ve etkinlikler dizisine denir. Festivaller, insanların eğlenmesi, gösteri izlemesi ve sanat faaliyetlerinden faydalanması gibi ihtiyaçlardan doğduğuna göre bu talebin karşılanması için ürün ve hizmetlerin sunulması gereklidir. Ayrıca, festivallerin

⁴⁹⁸ Landes-Levine, a.g.m., s.2-4.

⁴⁹⁹ Ekrem Kahraman, “Sanat Özgürlüğünü Arıyor!”, **Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü, Sanatçılar Kurultayı 27-28 Mart 1995**, UNESCO AIAP Türkiye Ulusal Komitesi ve Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 1995, s.56.

düzenlenmesi için yapılan faaliyetlerin, tanıtım için yapılan reklamlar, yeni hizmetlerin yaratılmasını gerektirir. Bu etkinlik sırasında ürün ve hizmetlerin tüketilmesi ve bunu karışlayan birçok kişi ve kuruluşların yeni mal ve hizmet üretmesi ekonomide canlanma sağlar. Bunun yanı sıra ulaşım hizmetleri, konaklama, resimlerin sergilenmesi için galerilerin, konserler için salonların düzenlenmesi de yeni hizmetlerin üretilmesi anlamına gelir⁵⁰⁰.

Festivallerin ekonomik getirisinin yanı sıra en önemli özelliklerinden biri de kültürler arasında iletişimi sağlayarak geniş kitlelere ulaşmasıdır. Festivaller, sanatçılara sanatsal deneyimlerini sunarak farklı ülkelerin sanatçıları ile alış veriş yapma olanağı sunar. Ayrıca kültür turizmini artıran festivaller, insanların birbirini tanımalarını, yerel toplumların kendilerini ifade etmelerini sağlar ve barış kültürünü destekleyerek insanlar arasında saygıyı şekillendirir, ortak kültürel mirasa saygıyı teşvik ederek eğitim sürecine katkıda bulunur⁵⁰¹.

Dünya kentleri, kimliklerini o kentte var olan sanat dinamiklerine borçludur: Bunun bir boyutu o kentte yaşayan sanatçıların nicelik ve niteliği iken, diğer bir boyutu da kentin sahip olduğu sanat etkinlikleridir. Bu etkinliklerden en dikkat çekici olanı festivallerdir. Çünkü izleyicinin dikkatini çektiği gibi, kentin turizm potansiyelini de geliştirir. Sanat etkinliklerinde öncü bir rol üstlenen festivaller, dünyadaki sanatçıları buluşturur, aralarındaki etkileşimi hızlandırır ve kentin halkına farklı kültürlerin ürünlerini sunarak, kentin evrensel kültürle buluşmasını sağlar⁵⁰².

Günümüzde karnavalдан festivale bir ehlileştirme süreci yaşanmaktadır. Karnaval, sanat ile hayat arasındaki sınırdan fail, fiil ve seyircinin birbirine karıştığı, tüm sınıfların katıldığı, bütün kategorilerin iptal edildiği bir sanat, şenlik ve olaydır. Çağımızın eğlence, sanat ve pazarının ışığında doğan festivalizm, karnavalın yıkıcı-

⁵⁰⁰ <http://www.itugvo.com/lise/semep/festtanim.html> (30 Mayıs 2008).

⁵⁰¹ <http://new.efa-ae.eu/FestivalsDeclaration/documents/declaration/declaration.tr.pdf> (01 Haziran 2008)

⁵⁰² Vecdi Sayar, “Kentler ve Sanat Festivalleri”, **RH+Sanart**, Aralık 2007, Sayı:46, s.64.

yaratıcı ruhundan sıyrılmıştır. 20. yy başından itibaren, burjuvazi, kültür ve sanat alanını karnavalın ruhundan koparmış, festivalleri bir arzu nesnesine dönüştürmüştür⁵⁰³.

Sanat dünyası sanat piyasasına dönüşürken bienal ve festivaller büyük turistik etkinliklere dönüşmüştür. Siyaset ve sermaye tarafından kültürün araçsallaştırıldığı bir ortamda festivalin yerini Peter Schjeldahl'ın festivalizm dediği sergileme biçimi almıştır. Festivalizm, bir eğlence karışımı ortaya sunmakta ve izleyiciyi “ilgi çekici” gösterileri tüketmeye davet etmektedir⁵⁰⁴.

Son yıllarda gelişmekte olan ülkelerin turizminde önemli olan festivallerin en büyük avantajı ölü mevsim olarak görülen bir zamanda bir talep yaratabilmesidir. Bu yüzden o bir pazarlama aracı, hatta gelir üreticisidir. Diğer avantajları ise, gelenek ve değerlerin güçlenmesini, toplumsal grup etkinliğini, kültürlerarası etkileşimi ve işbirliğini ve iktisadi kazançları içerir. Güney Afrika'daki sanat festivalleri ilginç bir geçmişe sahiptirler: İlk festival Small Karo'daki küçük kasaba Oudtshoorn'da Mart ayında yılda bir kez gerçekleşen The Klein Karo Nasionale Kunstefees (KKNK)'dır. İkinci festival Doğu Cape'deki küçük kasaba Grahamstown'da yıllık düzenlenen The Grahamstown National Arts Festival (NAF)'DIR. Üçüncü önemli festival Güney Afrika'nın Nort-West Eyaleti'ndeki Potchefstroom'da yıllık düzenlenen Aardklop Art Festival'dir. Yerel değişiklikler ve ulusal hükümetin bütçe kesintilerinden dolayı sanatçılar hayatta kalmak için bu sanat festivallerini organize ederler. Bu festivaller, Güney Afrika'da sanat alanlarının büyümesi ve sanatçıların iyi iş çıkarmaları için bir platform olmuştur. 30 yıllık olan NAF, sponsorlar sayesinde sürdürülmüş, onun başarısıyla ikincisi 10 yıllık KKNK ve üçüncüsü olan 7 yıllık Aardklop Art gelir. Özel sponsorların sanatları güçlendirmek ve büyütmek için kullanılması konusunda iyi bir örnektir. Bu festivaller, kırsal kasabada gerçekleştirilmekte ve bu bölgeye şehirlerden yoğun olarak ziyaretçi akını sağlamaktadır. Endüstrisi bulunmayan orta büyüklükteki kasabalara göre küçük olan bu üç kasabada gerçekleştirilen festivaller, bu kasabalardaki gelir üretimine büyük katkı sağlar. Bu üç kasaba için ayrıntılı veriler eksik olmasına rağmen basit

⁵⁰³ Suat Hayri Küçük, “Sanat Hiç Bu Kadar Ehlileştirilmemişti”, **RH+Sanart**, Ekim 2007, Sayı:44, s.45.

⁵⁰⁴ Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.14.

şekilde bir çoğaltan katsayısı hesaplanır; Aardklop için 1,52, KKNK için 1,43 ve NAF için 1,15'dir. KKNK en büyük iktisadi etkiye sahipken, bunu NAF daha sonra da Aardklop izler⁵⁰⁵.

3.6. Bienaller

Bienal, sanatı galerilerin kısıtlı ortamından çıkarıp, geniş kitlelerin tüketimine ulaştıran bir etkinliktir. Sanat herkesin paylaştığı bir olgu, sanat ve izleyici ise özgürdür. Bu bakımdan sanat, demokratik bir toplum olgusudur. Oysa sanat yapıtlarının belirlenmesi demokratik değil, eşitsizliğe dayalı olarak yürütülmektedir⁵⁰⁶.

Günümüzde festivalizmin ideolojik bedeninde önemli bir uğrak olan bienaller, küresel burjuvaziye eklenen kent seçkinlerinin, kenti dünya piyasalarındaki fiyatını yükseltme aygıtı olarak çalışmaktadır. Çağdaş sanatı dillendiren bienaller, merkez-çevre, kimlik, öteki, major-minör, savaş-barış, iyi-kötü, küresel-yerel, gerçeklik-ütopya, farklılık, modernlik gibi kavramları yeniden birbirine ekleyerek, karmakarışık bir söylem üretmektedir. Geç kapitalizmin vitrini ve reklam panoları olarak işlev gören bienaller, bireyi tüketiciye, deneyimi tüketime indirgemektedir⁵⁰⁷.

İki yılda bir yapıldıkları için bienal adı verilen sanat etkinlikleri, plastik sanatlarda alışılmış kriterlerin dışında yeni gelişmeleri uluslararası ortamlara taşımak üzere dünyanın bazı büyük kentlerinde düzenlenmektedir. Öncü nitelik taşıyan bienaller, sanat pazarı koşullarının uluslararası sanat fuarlarına devrildiği bir boyutu yaşarken, maddi kaynaklarını da resmi ya da özel sponsorlarla çözme sürecine girmiştir. Batıda sömürgeciliğin iflasını yaşayan ve Avrupa dışı ülkelerde hegemonyalarını sürdürmek isteyen ülkeler, bienal etkinliğini barış ve demokrasi kavramları ve küreselleşme gibi medyatik sahtekarlıkları ile özdeşleştirmektedirler. Çağdaş sömürgecilik, Batı'nın farklı toplumların geleneksel ürünlerini birer hammadde deposu gibi kullanması anlamına gelmektedir. Tansuğ, yeni bir sanat etkinliği olan bienaller,

⁵⁰⁵ Melville Saayman-Andrea Saayman, "Does the Location of Art Festivals Matter for the economic impact?", **Papers in Regional Science**, Vol. 85, No. 4, November 2006, s. 573-582.

⁵⁰⁶ Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.38.

⁵⁰⁷ Küçük, "Sanat Hiç Bu Kadar Ehlileştirilmemişti", s.46.

gelişmelerin gerçekliğinden daha çok, Batı'nın snop sinik, iki yüzlü ruhunun kendi dışındakini küçümsediği söylemlere imkan veren siyasi ortamlara dönüştüğünü söyler. Tansuğ, tüm bu düşüncelerini 1895'de başlayıp 1995'te 100. yılına ulaşan Venedik Bienalleri'nin 1993'te ulus-ötesi kavramı ile ulusalcılığa karşı çıktığı 46. Venedik Bienali hakkındaki söylemleriyle açıklar⁵⁰⁸:

Tansuğ'un ifade ettiği gibi:

“Aldatıcı olmaktan öte hiçbir sonuca ulaşmayan barışçıl mesajlarla, Bosna dramına bile atıfta bulunan bir sevginin yanı sıra, etnik azınlığı açığa çıkan Sırp şovenliğinin dolaylı bir yoldan desteklenmesi, Batının iki yüzlülüğüne ilişkin bir başka değer ölçütünü oluşturarak, siyasi alanda oynanan iğrenç bir oyunun bienal ortamına yansıtılması anlamına gelmiş, ulusal pavyonların diğer ülkelerin sanatçılarına açılma sürecinde, İngilizler'in Sırp pavyonunda açtıkları bir heykel sergisi, sözde barış temennisinde bulunan sahtekarlığa sanatsal tüyü de dikmiştir.”

Johannesburg, Sidney, Kwangju, Montreal, İstanbul, Havana, Berlin, Sao-Paulo, Venedik, Taipei, Dakar çağdaş sanat bienallerinin düzenlendiği kentlerden birkaçıdır. On yıl kadar önce sanat dünyasında yerlerini alan bu bienaller, bütün kültürleri ve ulusal kimlikleri bir araya getirerek sanat dünyamızı zenginleştirir. Bu bienaller, öncelikle politik anlamda bir istencin işareti, toplumsal-ekonomik nitelikli ve kararlı bir dönüşümün başladığı bir gelişmedir ve çağrılı pek çok ülkeyi, sanatçıyı ve eleştirmenleri, ziyaretçileri bir araya getiren güçlü bir etkinliktir. Evrensellik bilincini yansıtma amacına yönelik olan tüm bu bienallerde yöresel sanat ürünlerindeki farklılıklar, görünenin aksine, bir değişim güvencesi üzerine kuruludur. Tarihi donduran müzeler, her zaman süreklilik peşinde iken bienaller, daha değişken bir yapıya sahiptir, kendiliğinden oluşan etkinliklere açıktırlar⁵⁰⁹.

Günümüzde Venedik ve Sao Paulo Bienalleri, 5 yılda bir düzenlenen Documenta Kassel modernist geçmişleriyle dünyanın en eski sanat etkinlikleri olarak önemlerini hala korurken, Sydney ve İstanbul Bienalleri çeper-sonrası dönemin ilk iki önemli

⁵⁰⁸ Tansuğ, **Gelenek İşğmda Çağdaş Sanat**, s.79-81.

⁵⁰⁹ Catherine Francblin, “Sanat Bienallerinin Varlık Nedeni Üzerine”, **Sanat Dünyamız**, Kış 1999, Sayı: 74, s.107-111.

etkinliğıdir. Whitney, Santa Fe, Montreal, Baltic (trienal), Lyon, Liverpool, Münster, Artforum Berlin, Manifesta, Prag, Montenegro, Kahire, Asya-Pasifik, Tokyo, Busan ve Kwang Yu, Media-City Suel, Yokohama (trienal) Taipeh, Shanghai bienalleri de genç bienaller olarak sıraya girmişlerdir. Bu bienallerin amaçlarından birincisi, ülkenin/kentin kültürünün uluslararası sisteme eklenmesidir. İkincisi ise 1950'lerde iç içe giren Avrupa ve ABD sanat sisteminin küreselleşme sürecinin sonuçlarıdır. Üçüncü olarak bu bienallerin düzenlenmesinde sanatçının sıra dışı olanı üretme arzusu ve sanatın merkezin ve sistemin dışında değerlendirme gücüdür. Bienallerin yönetiminde devlet, yerel yönetim, sivil örgüt, özel sektör işbirliği vardır. Bu işbirliğin kuralı da katılanların çıkarlarını korumaktır. Kûratörler ise bienali ideolojik, kuramsal, estetik rekabette öne çıkarmakla birlikte bienalin kâr etmesini sağlamaktır⁵¹⁰.

1895 yılında Venedik Belediye Başkanı Selvatico'nun önsezisiyle çağdaş sanat dünyası Venedik'e taşınmış ve Venedik Bienali hep uluslararası olarak devam etmiştir. Bunun nedeni ise, bienalin tüm kûratörlerinin dış dünyaya dönük bir bakışa sahip olmaları ve çeşitli ülkelere bienalde pavyonların ayrılmış olmasıdır. Venedik kentiyle iç içe olan, özerk bir vakıf tarafından yönetilen, Venedik Belediyesi ile Kültürel Değerler ve Etkinlikler Bakanlığından destek alan Venedik Bienali, politika karşısında bağımsızdır. Venedik'in zengin kültürü ile birikimi bienalin büyüklüğüne katkıda bulunurken bienal de ekonomik getiri açısından Venedik için önemlidir. Venedik Bienali'nin direktörü Davide Croff, "Venedik tüm büyük sanat etkinliklerinin anasıdır ve Documenta Venedik Bienali'nin en büyük rakibidir ama biz rekabetten korkmayız" der⁵¹¹.

Venedik Bienali, bir sistemin nasıl yürüdüğünü açıkça gösteren bir etkinliktir: Siyaha boyanmış gondollar, organize turlar, oteller, lokantalar, dünyanın her yerinden gelen kûratörler, sanatçılar, müzede çalışanlar, koleksiyonerler, sanat gazetecileri, ilişki kurmayı arayanlar, kokteyllerde boy gösterenler, partilerde birbirini tanıyanlar, yani herkes Venedik Bienali'nin mükemmel bir sosyallik alanı olduğunu göstermektedir.

⁵¹⁰ Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, s.211-212.

⁵¹¹ Serhan Ada, "Venedik Bienali Direktörü Davide Croff: 'Venedik Tüm Sanat Etkinliklerinin Anası'", **Radikal**, 20 Mart 2007, s.23.

Politikadan ekonomiye, sanat pazarından uluslararası ilişkilere kadar her alan, bu bienalin kapsamı içindedir⁵¹². Venedik Bienali bu alanda çok yol katetmiştir.

Her bienalden sonra Batılı eleştiricilerin saldırı yarışına girmeleri bir gelenek haline gelmiştir. Saldırıların çoğu serginin muhafazakâr tutumuna yöneltirken, her eleştiren bugünü yarına bağlayabilecek sanatçılara yer verilmemesinden şikayetçidir. Aslından bu eleştirilerden önce, söz konusu olan gösterinin oturduğu zemini, dayandığı temelleri belirtmek gerekmektedir. Bienal’ın sergi mi, müze mi ya da bir sergi-müze karışımı mı olduğunu tespit etmek ve gösterinin başarılı olup olmadığını araştırmak daha doğrudur. Her ülkenin serbestçe katılma hakkının olması ve o ülkeden gelecek eserlerin o ülkeye ait belirli bir “sergi komiseri” tarafından seçilmesi Venedik’teki sergiyi bir sergi-müze haline sokabilecek etkenlerdir. Ancak sergiye modern sanatı inkar eden totaliter rejimlerin de katılmasıyla Bienal’in ciddiliğini, radikalliğini zedeleyen sebeplerin başında gelmektedir. İkinci sebep ise, her ülkeye ait eserleri seçen “sergi komiseri”nin ülkenin resmi makamlarınca seçiliyor olmasından doğacak olan resmi bir kokunun organizasyona siniyor olmasıdır. Ve sonuç olarak, bienal, isim yapmış sanatçıların, modernistlerin ve totaliter gericilerin eserlerinden meydana gelen tuhaf bir sergi-müze koalisyonu niteliğine bürünmektedir⁵¹³.

İlki Rotterdam kentinde düzenlenen ve her iki yılda başka bir kentte, gerçekleşen Manifesta Avrupa Çağdaş Sanat Bienali, “göçmen” bir kimliğe sahip olan bir organizasyondur. Manifesta’nın kurgu mantığı beş özellikle belirlenir. Birincisi güncel yaşamın kuşatılmasıdır; ikincisi interaktif-otobiyografik projelerdir; üçüncüsü film-video tekniklerinden faydalanmaktır; dördüncüsü resim olgusunun yeni açılımlara olanak vermesidir ve beşincisi farklı bölge ve kültüre ait “yerel renklerden, olgulardan” söz etmektir⁵¹⁴.

Bienaller, gerçekleştikleri şehirler kadar küratörlerin ismiyle de anılır ve bu yönde pazarlanır ve etiketlenir. Yani, küratörlerin savaş alanlarıdır. Art Forum’dan

⁵¹² Akay, **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, s.170.

⁵¹³ Bülent Özer, **a.g.e.**, s.163-164.

⁵¹⁴ Necmi Sönmez, “Manifēsta 2 Luxembourg’da/ 1990’ların Sanatı, Stratejiler”, **Sanat Hayatı İçerir mi? (Sergi Eleştirileri, 1987-2000)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.245-248.

Jennifer Allen bienallerin gittikçe büyüdüğünden şikayet ettiği yazısında, bienal sergisinden çok açılış ve ‘event’ trafiğine dikkat çeker. Bu açıdan bienaller, bir ‘partiturizmi’ merkezi haline gelmiştir. Buna en güzel örnek, Berlin Bienali’dir.⁵¹⁵

3.7. Fuarlar

Meksikalı sanat hamisi Eugenio Lopez’e göre fuarlar, yeni insanlarla tanışmamızı, önceden tanıdığımız sanatçıları, küratörleri, galeri sahiplerini yeniden görmemizi sağlar. Fuarın bir başka avantajı da bazen zamansızlıktan galerilerden alamadığımız eserleri almamızı sağlar. Bu yüzden fuarlar eser satın almak ve sanat piyasasındaki güncel eğilimleri ve ilgileri izlemek için harika bir fırsattır.⁵¹⁶

Uluslararası ticaret ve turizm ilişkilerinin genişlemesi ile dünyada sanat fuarlarının sayısı da artmıştır. Genellikle galerici birliklerinin organize ettiği faaliyetler arasında FIAC (Fransa-Paris), ART COLOGNE (Almanya-Köln), ARCO (İspanya-Madrid), ART’24 (İsviçre-Basel), CHİCAGO ve NEW YORK ART FAİR (ABD-Chicago ve New York), NICAFA (Japonya-Yokohama) gibi isimlerle uluslararası nitelikte sanat fuarları vardır. Tüm kıtalarda büyük kentlere özgü kültür hayatının, sanat pazarı bağlamında ihtiyaç duyduğu bu organizasyonlarda antika sayılan tarihi sanat ve zanaat ürünlerinin satıldığı ortamlara dönüşebilmektedir. Bunlara Singapur Sanat Fuarı örnek gösterilebilir. Çağdaş Sanat Fuarı ile antika kapsamlı olanlar uluslararası pazarın talep ettiği bir doğrultuda gerçekleşmektedir.⁵¹⁷

Uzun yıllar Gramercy Uluslararası Güncel Sanat Fuarı adıyla anılan, 1994 yılında New York’lu dört galericinin önerisiyle Armory Show’a dönüştürülen dünyanın en büyük sanat fuarı, bugün en çok ziyaretçi ve koleksiyoner çeken fuarlarından birisidir. Armory, bunu, sanatı görülmeye değer bir kültür endüstrisi olarak algılayan, sanatla eğlenmeyi, gençlikle parayı bir araya getirmeyi amaçlayan pazar endeksli güncel

⁵¹⁵ Adnan Yıldız, “Uzayan Geceler Mi Gündüzler Mi Bienaller Mi?”, **Milliyet Sanat**, Mayıs 2008, Sayı:590, s.54.

⁵¹⁶ Mine Haydaroglu-Betül Kadioğlu, “Meksikalı Hiper-Koleksiyoner Eugenio Lopez”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2007, Sayı:103, s.95.

⁵¹⁷ Tansuğ, **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, s.107-108.

perspektiflere borçludur. Organizatörler bu etkinliğin basit bir “açık hava sanat pazarı” olarak kalmamasına çalışırlar. Armory Show etrafında şekillenen ve şehri fuarlar diyarına çeviren “satelit fuar”lar ordusunun en soluklu olanı Scope iken diğer fuarlar Red Dot, The Art Show, Video Art Festival ve Comacom çizgi roman fuarıdır⁵¹⁸.

2007 yılının yazı, uluslararası sanat ortamında “Büyük Avrupa sanat yazı” olarak değerlendirilirken Amerikalılar başta olmak üzere galerici, sanatçı, sanat yazarı ve sanatseverler, Avrupa şehirlerindeki sanat olayları için kuyruğa girmişlerdir. Venedik Bienali ile başlayan bu tur, Basel Art Fair’in ardından Kassel’de Documenta ile devam eder ve Münster Heykel Projesi ile sona erer. 11-17 Haziran 2007’de 38’incisi yapılan Art Basel’de Venedik Bienali’nin etkisiyle satışlar patlamış, para her zamankinden daha fazla konuşulmuş ve tam anlamıyla sanat, burada marketteki gibi bir meta gibi sunulmuştur. Halka açılmadan bir gün önce özel koleksiyonerler ve müzeler için açılan fuarda, ilk 40 dakikada inanılmaz yüksek fiyatlara satış gerçekleşmiştir. Murakami’nin parlak oyuncaklı heykeli’nin fiyatı açıklanmazken, Nara’nın ‘Our Thai Hause Mini’ adlı işi 160 bin dolara, Basquiat’nın bir tablosu da 5 milyon dolara satılmıştır⁵¹⁹.

4. Plastik Sanatların Yatırıma Dönüşme Koşulları

4.1. Müzayedeler

Sanat, paha biçilmez olandır; Roma imparatorluğundan beri pazarlarda satılmaktadır. 17. yy boyunca müzayede evleri ortaya çıkmasına rağmen Güney Avrupa ülkelerinde sanat ticareti sanatçı loncaları tarafından düzenlenmiş ve tablolar genelde sanat tacirleri aracılığıyla satılmıştır. Londra’da Sotheby’s 1774’de, rakibi olan Christie’s müzayede evi 1762’de kurulur. Paris’te Drouot müzayede evi ise 1854’te faaliyete geçer. 17. yy’da maddi teminat olarak kullanılan tablolar, 18. yy’ın sonlarında pazarların özellikle İngiltere’de bir değer olarak etkili olmaya başlar⁵²⁰.

⁵¹⁸ Barış Göktürk, “Armony Show 2007 Hakkında Olgular ve Düşünceler”, **RH+Sanart**, Nisan 2007, Sayı:39, s.59-60.

⁵¹⁹ Kezban Arca Batıbeki, “Art Basel’de Satışlar Patladı”, **Radikal Cumartesi Eki**, 23 Haziran 2007, s.7.

⁵²⁰ O. Chanel-L. A. Gerard-Varet-V. Ginsburgh, “Prices and Returns on Paintings: An Exercise on How to Price the Priceless”, **The Geneva Papers on Risk and Insurance Theory**, 19, 1994, s.7.

Brian Hillier'e göre müzayede, müzayedelere katılan kişilerin bu piyasada nasıl davranacakları özel kurallarla belirlenmiş olan bir piyasa şeklidir. Müzayedelerin yapılması Roma ve Babillilere kadar dayanmaktadır. Çeşitli bir yelpazeye sahip müzayedelere sanat eserleri, mücevherler, doğal kaynaklar ve çeşitli mal ve hizmetlerin dağıtım hakları konu olmaktadır. Bir satıcının bir çok alıcı ile karşı karşıya geldiği müzayedelerde satıcı ile alıcılar ve alıcıların birbirleri arasındaki bilgi farklılığı önemli bir sorundur. Müzayedelerde satıcılar, alıcıların mallarına ne kadar fiyat ödeyeceklerini bilmedikleri gibi, alıcılarda birbirlerinin müzayedeye konu olan mal ve hizmetlere ne kadar fiyat teklif edeceklerini bilemezler⁵²¹.

Müzayedelerde sanat eserleri artan fiyatla satışa sunulur, teklifler düşük rakamlarla başlar ve müzayedeci sürekli yükselen rakamlar telaffuz eder. Arttırma sonlandığında eserin bir kişi üzerinde kaldığı söylenir ve son fiyat mezat fiyatıdır. Ancak satışa sunulan, birinin üzerinde kalan eserler her zaman satılmaz. Satıcılar genellikle gizli tutulan bir asgari açık arttırma fiyatı belirlerler, eğer açık arttırma bu seviyeye ulaşmazsa eser satılmaz. Müzayedeciler satılmayan bir malın, mal sahibi adına geri alındığını söylerler. Bir eser satılamazsa müzayede tarafından satın alınır ve sonra başka müzayedede satışa sunulur veya piyasadan kaldırılabilir⁵²².

Müzayedeyi başlatmak müzayedecinin işinin bir parçasıdır, yasal olarak satıcının adına arttırma yapar. Bir müzayede gerçekleşmeden önce satışa çıkacak olan eserlerin sanatçısı, dönemi, boyutları hakkında bir katalog basılır ve bu kataloqlarda müzayede evi uzmanlarınca belirlenen her eserin bir alt ve üst fiyat tahminleri bulunur. Ancak satıcının eser için asgari fiyatı gizli tutulur. Bu asgari fiyat, tahmin edilen en az satış fiyatı seviyesinde veya altında olduğu bilinmektedir. Müzayedecinin düşük ve yüksek fiyat tahminlerini neye göre belirlediğine dair araştırmaların bazıları, müzayedecilerin gerçekçi bir şekilde resmin değerini tahmin etmeye çalıştıklarını gösterirken, bazı diğer çalışmalar da müzayedeci tahminlerinin gerçek değerden

⁵²¹ Murat Sarıkaya, "Asimetrik Bilgi Çerçevesinde Müzayedeler", **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Cilt:3 Sayı:2, 2002, s.101.

⁵²² Orley Ashenfelter-Kathryn Graddy, "Auctions and The Price of Art", **Journal of Economic Literature**, Vol. XLI (September 2003), s.764.

saptıklarını ortaya koyar. Örnek olarak, Ashenfelter (1989) müzayede evlerinin alt ve üst tahminlerinin ortalamasının gerçekçi olduğunu belirtirken Abowd ve Ashenfelter (1988) müzayedecilerin fiyat tahminlerinin hedonik fiyat fonksiyonlarından elde edilen tahminlerden daha iyi olduğunu bulgulamışlardır. Mei ve Mosses (2002) ise bir tahmin manipülasyonu olduğunu, pahalı resimler için fiyat tahminlerinin yukarı doğru eğilim gösterdiğini ve hatta alım sırasındaki yüksek tahminlerin gelecekteki anormal kârlarla alakalı olduğunu tespit etmişlerdir. Bu bulguların müzayede evlerinin tahminleri stratejik olarak belirledikleri ve yatırımcıların saf olduğu şeklinde yorumlanır⁵²³.

Açık arttırmaya katılan tüm katılımcılar satışa sunulan ürüne bir fiyat biçer. Ekonomi teorisi iki genelleme üzerinde durur: Tüketicilerin açık arttırmadaki ürünlere nasıl fiyat biçtikleri ve ürünün yaygın bir fiyatı ya da özel bir fiyatı olup olmadığıdır (Klemperer, 1998; Nanda ve diğerleri, 1997). Eğer tüketiciler ürüne aynı fiyatı biçerse o ürünün ortak fiyatı vardır denir (Örn Vickery, 1961). MacAfee ve McMillan (1987) bu durumun iki farklı kutup olarak algılanabileceğini belirtirler. Woo (1995) bir diğer uçta fiyat biçmenin sosyalleşmeden doğduğunu belirtir. Örneğin, bir ressamın algılama şeklinin onun sanat eserinde olumlu ya da olumsuz etkisi olacaktır. Bu bireysel fiyat biçmede oldukça yaygın bir iddiadır. Tüketiciler, bir ürüne değer biçerken ürün hakkında yeterli bilgisi yoksa benzer ürünlerin mevcut ve tahmini fiyatlarından faydalanır. Tüketici için bir diğer bilgi kaynağı da ürünün kazanç getirme seyrine dayanır. Tüketiciler, fiyat artırımında farklılıklar gösterir. Tüketicilerin duyguları da işin içine girdiğinde, “gidiyor, gidiyor, gitti...” kaçan fırsatı belirten ifadeler ya şimdi alırsın ya da daha sonra sahip olamayabilirsin duygusunun tüketicilere baskı uyguladığı bilinir⁵²⁴.

Müzayedelerde teklifte bulunanlar bağımsız özel değerlere sahiplerse, teklifte bulunanların sayısındaki artışın ortalama fiyatı yükseltmeye hizmet ettiği bilinir. Teklif verenlerin nesnenin gerçek fiyatına dair bütün veriden yoksun olduğu ortak-değer

⁵²³ Ashenfelter- Graddy, a.g.m., s.765-778.

⁵²⁴ Clare D’Souza- David Prentice, “Auctioneer Strategy and Pricing: Evidence from An Art Auction”, **Marketing Intelligence&Plannig** 20/7 (2002), s.417-419.

müzayedelerinde ise, müzayede fiyatı, teklif verenlerin sayısı yeterli derecede genişse, gerçek fiyata yaklaşır⁵²⁵.

Müzayede modeli dört varsayıma göre incelenmektedir: Birincisi, Alıcılar risk karşısında yansızdırlar; ikincisi, bağımsız özel değer varsayımı uygulanmaktadır; üçüncüsü, alıcılar arasında bilgi farklılığı bulunmamaktadır; dördüncüsü, ödeme ve ücret yalnızca teklif edilen fiyatların bir fonksiyonudur. Müzayedeler ile ilgili iki sorun önemlidir. Bunlardan ilki satıcı için hangi müzayedenin kârlı olduğu, diğeri ise malın en yüksek rezerve fiyatından satılık satılmayacağıdır. Satıcılar kârlarını, planlamacılar ise sosyal refahı maksimum yapacak müzayede çeşidinin hangisinin olduğunu bilmek isterler. Müzayedelerin düzenlenmesinde kullanılan mekanizma dizaynı (ekonomik sistem dizaynı) bu sorulara yanıt vermeye çalışır⁵²⁶.

Müzayede evinin belirlediği stratejiler şunlardır: İlki müzayede memurunun açık arttırmadan önce verdiği bilgidir. Mezatçının en iyi stratejisi satışa çıkan ürünün değeri hakkında doğru bilgi vermesidir (Milgrom ve Weber, 1982). Aksi durumda alıcılar ürünün kesin fiyatı hakkında zor karar verirler. Feldman ve Reinhart (1996)'a göre mevcut bilgi artarsa en yüksek teklif ile ürünün gerçek değeri arasındaki fark azalır. Ashenfelter (1989) izlenimcilerin Londra'daki ve New York'daki tabloları hakkında deneysel çalışmasına dayanarak tahmini fiyatların aldıkları mevcut fiyatlarla arasındaki korelasyonun oldukça yüksek olduğunu tespit ederek, bu fiyatların tahminlere oldukça yakın olduğunu ispatlar. Louargand ve McDaniel (1991) ise müzayede evleri arasındaki rekabetin etkin fiyat tahminlerine imkan tanıdığını belirtirler. Yaptıkları çalışma sonucunda tahmini fiyatlar ve nihai satış fiyatı arasında belirgin farklara rastlamamışlardır. Diğer bir strateji alanı ise açık arttırmanın düzenidir. İlk olarak, İngiliz yükselen fiyat açık arttırmaları, Hollanda düşen fiyat müzayedeleri, ayrıştırıcı fiyat müzayedeleri; ikinci olarak tek düze fiyat açık arttırmaları gibi farklı açık arttırma şekilleri vardır⁵²⁷.

⁵²⁵ James E. Pesando, "Art as an Investment: The Market for Modern Prints", **The American Economic Review**, Vol. 83, No. 5, December 1993, s. 1087.

⁵²⁶ Sarıkaya, a.g.m., s.102.

⁵²⁷ D'Souza- Prentice, a.g.m., s.419.

Müzayede ücreti hem alıcı hem de satıcı için %10'dan daha fazla miktarı içerir. 1985'te her iki tarafı içeren satış komisyonu (dolaylı vergileri içeren), Amerika'da en az %18, İngiltere ve İsviçre'de %25, Fransa'da %32 ve Almanya'da %35'tir⁵²⁸.

1958 yılında Sotheby's'in yönetim kurulu başkanı Peter Cecil Wilson, ilk kez her eserin yer aldığı renkli bir katalog bastırır ve bu, sonra gelenek haline gelir. Müzayedeler akşam yapılarak siyah kravat ve kadınlarda tuvalet giyinme şartı aranır. Çünkü amaç, sosyetinin ilgisini çekmektir. İngiltere'de zamanla halkla ilişkiler departmanının çabaları, medyada müzayede haberlerin sık sık yer alması müzayede salonlarına olan ilgiyi ve güveni artırmıştır⁵²⁹.

4.2. Koleksiyonlar

Toplayıcılık ve ilk koleksiyonculuk, dünyada insanların yerleşik hayata geçtiği çağlara kadar uzanmaktadır. Sanatın ve sanatçının gelişmesini sağlayan bu ilk koleksiyonlar ve koleksiyonculuk öncelikle, insanların üstün güçlere tapınmak için yaptıkları mabetlere dini amaçlı sunulan hediyeler ve kutsal eşyalardan oluşur. Mabet koleksiyonları hediye, ganimet gibi dinsel ve kıymetli eserlerle gittikçe zenginleşmiş ve Ortaçağ'da, özellikle kiliselerde hazineler haline gelmiştir. Din adamları, Tanrıdan aldıkları manevi güce sahip olmanın yanı sıra, hazineler ve yan gelirler sayesinde büyük bir maddi güce sahip olmuşlardır. Bu durum varlıklı ve söz sahibi bir ruhban sınıfın doğmasını sağlamıştır. İkinci tip koleksiyonculuk, devlet ve yerel yönetimlerin, halkın ve devletin geleceği için, o yönetimin gücünü ve devamını güvence altına almak amacıyla meydana getirilen koleksiyonlardır. Bu da devlet hazinesidir; kıymetli maden ve taşları, sanat eserleri dahil, her türlü eser, eşya ve ganimeti kapsar. Üçüncü tip koleksiyonculuk ise, belirli bir zümre, sınıf, aile ve zengin kişilerin toplama, satın alma, ganimet alma gibi yollarla elde edilen eser ve eşyalardan oluşan koleksiyonlardır⁵³⁰.

⁵²⁸ Bruno S. Frey-Werner W. Pommerehne, "Art Investment: An Empirical Inquiry", **Southern Economic Journal**, Vol. 56, No. 2, (Oct., 1989), s.397-398.

⁵²⁹ Simon Houpt, "Meta Olarak Sanat Eseri", **Sanat Dünyamız**, Yaz 2007, Sayı:103, s.72.

⁵³⁰ Gerçek, **a.g.e.**, s. 77.

İlk koleksiyonlar eski Yunan tapınaklarında tanrılara sunulan adaklardan oluşur. Romalılar, değerli kapların, egzotik bitkilerin, hayvanların yanı sıra Yunan tapınaklarından yağmaladıkları sanatı da koleksiyonlarına alırlar. M.Ö 180 yılında Romalı kumandan Marcus Fulvius Nobilior'un Roma'ya 285 bronz, 230 mermer heykel ile 60 kilo civarında altın süs eşyası getirdiği bilinir. Bu resim, heykel ve sanat eserleri önceleri tapınaklara sunulurken, zamanla bu gelenekten ayrılan kumandanlar kendileri için ganimetlerden bir kısmını almaları sonucunda Roma'da ilk özel koleksiyonlar ortaya çıkar. Ortaçağda koleksiyonların kaynağı fetihler ve misyonerlik faaliyetleri iken mekanları saraylar ve kiliselerdir. Ruhban sınıfına göre bütün güzel eserlerin evreni kiliselerdir. Kilise koleksiyonlarının Hristianlığı yüceltmesi, cemaati eğitmesi ve kilisenin egemenliğini yerleştirmesi beklenir ve okuma bilmeyenler için kutsal kitabın yerini alması gerekir⁵³¹.

18. yy'da Antik çağ Yunan ve Roma eserlerine ilginin artması, arkeolojik kazıların çoğalması ve eski Yunan'ı idealize eden Winckelmann'ın "İlkçağ Sanatı Tarihi"ni yazması sonucunda batıda müzeciliğin gelişmeye ve eski eserlerin çokça alınıp satıldığı bir döneme girildiği görülmüştür. Daha önceleri eski eserleri bulup biriktirenler, bir sanat eserine sahip olmanın mutluluğu yanı sıra bunu soyluluğun bir gereği saymışlardır. Sanat eserlerinin, antika eşyalarının alışverişinde büyük paraların dolaşımının ciddi sonuçlar doğurduğu yeni bir çağın başlangıcında resmi ve özel koleksiyondan anlayan uzman kişilerin görevleri olmaya başladığı görülmüştür. Büyük koleksiyoncular, sanat eserlerinin ekonomik bir değer kazanmasının yanı sıra sanatçıların da korunmasını da sağlamışlardır. Hatta, modern sanat akımlarının tanınması için kuramsal çalışmalarda yapmışlardır. Resim koleksiyonculuğu da bu çerçevede gelişmiştir. Birçok ressam özel koleksiyoncuların ve tablo tacirlerinin çabaları sonucunda maddi değer kazanmışlar ve müzeler bu ressamların eserleri için yarışa girmişlerdir. Müze ve galerilerin çoğalması, tablo alım-satımının zengin kişiler arasında yaygınlaşması, tablo koleksiyoncularının gittikçe artması, rekabetin körüklenmesi ve tablonun ekonomik bir değer kazanması sonucunda oluşan sanat piyasasında sanat eserinin itibarı bir kat daha yücelmiştir. Ayrıca Batıda tablo

⁵³¹ Ali Artun, **Müze ve Modernlik, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 1**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.18-23.

koleksiyonu yapmak resmi kuruluşlarının da ilgisini çekmiştir. Devletin temel görevlerinden biri de, müzeleri kaliteli eserlerle zenginleştirmek ve müzelerin sayısını arttırmak olmuştur. Sanatçılar da eserlerini üretmekle birlikte çağdaşlarının sanatlarını görmeyi ihmal etmemişler ve sevdikleri sanatçıların tablolarına atölyelerinde yer vererek hem ressamlığın bir gereğini yerine getirmişler hem de küçük çapta birer koleksiyon bırakmışlardır. Burada “ressam, eninde sonunda başkalarında sevdiği tablolardan koleksiyon oluşturmak isteyen bir koleksiyoncudur” demek yanlış değildir. Sanatçının “evrensel” bir değere ulaşmak, uluslararası sanat ortamında yerini almak gibi isteklerine en büyük desteği koleksiyoncular vermektedir. Tutarlı bir kültür düzeyine ve sağlam bir sanat beğenisine sahip koleksiyoncuların sanatçıyı arayıp bulmak, eserleriyle yakından ilgilenmek, değeri yüksek olan eserleri koleksiyonuna katmak, sanat eksperlerinin bu tablolarla ilgilenmelerini sağlamak gibi ciddi sorumlulukları vardır⁵³².

Psikoloji üzerine okuduklarından çok arkeoloji üzerine okuyan Freud’a göre, arkeolojide tıpkı psikanaliz gibi geçmişi gömülü olduğu yerden açığa çıkarır ve gizli geçmişi aydınlatır. Kendi metinlerinde antikalar üzerine yapılan çalışmalara gönderme yapan ve antika koleksiyonundan çok zevk alan, toprak ve bronz heykelcikleri kuramlarına dayanak yapan Freud, çalışma odasındaki heykelcikleri insanlara göstererek bilinç ile bilinçaltı arasındaki farklılıkları, bilinç düzeyi değişime uğrarken, bilinçaltının daha sabit kaldığını anlatır. Freud dostu Wilhelm Fliess’e, evlenmemiş yaşlı bir bayanın bir köpek sahibi olması ya da yaşlı bir bekar beyin tütün kutuları koleksiyon yapması durumunda, bayanın evlilik ihtiyacını karşıladığını, beyin de zafer kazanma duygusunu tatmin ettiğini açıklar. Vardığı sonuç ise “Her koleksiyoncu, bir Don Juan Tenorio taklididir”⁵³³.

Koleksiyon yapmada birbiriyle ilgili çeşitli motivasyonların olduğu bilinmektedir. Psikolojik bir bakış açısından yapılan bir değerlendirmede Danet ve Katriel (1989)’e göre koleksiyoncular, bitirme/tamamlama/mükemmellik kavramlarına ulaşmaya çalışmak amacıyla koleksiyon yapma eğilimindedirler. Bu eğilimi

⁵³² Kaya Özsezgin, “Tablo Koleksiyonculuğu”, **Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul Matbaası, İstanbul, tarih yok, s.71-76.

⁵³³ Flem, a.g.m., s. 85-87.

gerçekleştirmek için şu stratejiler kullanılır: Bir seriyi ya da grubu tamamlama, fiziksel bir boşluğu doldurma (örneğin, evdeki bir duvar), görüntü olarak zevkli ve uyumlu bir gösterim meydana getirme, nesnelerin ölçeğiyle oynama (örneğin minyatür koleksiyonu yapma) ve mükemmel nesnelere yönelmedir. Sosyolojik perspektiften ise, koleksiyon yapma benzer zihniyetteki kişilerden oluşan sosyal topluluklara girme veya oradaki konumunu koruma amacını taşımaktadır (Belk, 1995; Olmsted, 1993). Başka araştırmacılar bir koleksiyon eşyasının “dinsel bir nesne olarak kullanılabileceği”ne dair yollar işaret etmişlerdir (Dannefer, 1980). Koleksiyoncuların önemli bir oranı da finansal açıdan kazanç sağlama umudundadır⁵³⁴.

Bir koleksiyonun katı bir tanımı olmalı, belli bir zaman dilimini kapsamalı, koleksiyonu oluşturan parçalar arasında bağlar ve bütünlük kurulmalı, yalnızca satın alma gücüne dayalı bir seçki olmak yerine uzun yıllara dayanan bilgi birikimi sonucu oluşturulmuş bir vizyona sahip olmalı ve koleksiyondaki parçalar hem orijinal olmalı hem de benzerlerinin bulunmaması gereklidir. En önemlisi de koleksiyon bir yatırım amacıyla değil, tutku ile severek, bağlanarak yapılmalıdır.⁵³⁵ Bir koleksiyoner, ünlü sanatçının bir yapıtını satın aldığı anda, yapıtın estetik yararının ötesinde, tarihin bir adımını satın almış olmakta ve bir tarihsel durumu satın alan kişi haline gelmektedir⁵³⁶.

Son yıllarda müzayede evleri ve galerilerde fiyat arttırma istekli koleksiyonculara engel olmaktadır.

30 yıldır eser toplayan, Londradaki galerisi ile ünlü ve Genç Britanyalı Sanatçılara destek olan Charles Saatchi, sanatçıların çok sayıda yapıtlarını alıp birkaç yıl sonra bunları büyük bir kârla satarak ünlenmiş ve son yirmi yıldır sanat piyasasının belki de en başarılı güncel sanat koleksiyoneri/spekülatörüdür. Resim hakkında düşünceleriyle ilgi çeken Saatchi’ye göre, “Benim için iyi görüşü olan kişiler ve gerçekten sanata bakmaktan zevk alan kişiler için, mükemmel bir resmi seyretmeden

⁵³⁴ Benjamin J. Burton-Joyse P. Jacobsen, “Measuring Returns on Investments in Collectibles”, **Journal of Economic Perspectives**, Vol. 13, No. 4, (Autumn, 1999), s.195.

⁵³⁵ Cem Altınel, “Helga Koleksiyonu ve Koleksiyon Kavramı”, **Genç Sanat**, Aralık 2006, Sayı:145, s.45.

⁵³⁶ Bourriaud, **a.g.e.**, s.77-78.

daha fazla ruhu canlandırıcı bir şey olamaz; isterse 1505’de yapılmış olsun, isterse geçen Salı günü...”⁵³⁷.

Aslında koleksiyonlar, bir ruha sahip değil, birçok ruha sahiptir. Eski müzelerin içinde bugün yapılan sergilerle o ruhlar, aykırı ruhlar da olmaya başlamıştır. Böylece müzenin bir içeriği ile bir ruhu yoktur ve sergilenen koleksiyonun ruhuna göre bir ruh kazanmaya çalışmaktadır. Ali Akay’a göre, sanat eseri koleksiyonu yapan bir kişi “ben bu önemli şahsiyetleri topladım ve size gösteriyorum ve sunuyorum” diyorsa, orada söz konusu olan prestij sermayesidir⁵³⁸.

Dünyada en eski ve en kapsamlı kurumsal sanat koleksiyonlarından biri olan JP Morgan Chase Koleksiyonu, 1959 yılında The Chase Manhattan Bank’ın o dönemdeki başkanı David Rockefeller’ın öncülüğünde oluşturulur. Bu kurumsal koleksiyon, sanat eserlerinin yeni binaların mimarisiyle bütünleştirilmesi ve bilinçli alımların gerçekleştirilmesi için birçok şirkete örnek olur. Şirket, tanınmış müze yöneticileri ve küratörlerden oluşan ekiple, koleksiyonunun satınalım, sergileme, eğitim ve sanat alanlarındaki tavrını sistemli bir şekilde geliştirmekle birlikte, JP Morgan Chase Koleksiyonun 21. yy ortasında Amerikan modern sanat müzeleri ile aynı yönde ilerlemesini sağlar⁵³⁹.

Hollanda bankası ABN AMRO, 40 yıldır sanat koleksiyonculuğu yaparak sosyal sorumluluk ve kültürel gelişim konularında önemli bir role sahip olmakta ve bu koleksiyon, ABN AMRO’nun kurumsal imajı açısından da önem kazanmaktadır. Asıl çekirdek koleksiyonu Hollanda’daki 6.000 sanat eseri ile Paris’te ünlü fotoğraf koleksiyonu, Brezilya ve İtalya’daki sanat koleksiyonundan oluşmaktadır. Sanat eserlerinin çoğu, şubelerde müşterilere, çalışanlara hatta topluma açık yerlerde sergilenmektedir. ABN AMRO Türkiye müdürü Douglas Kennedy, bu sergilenmenin

⁵³⁷ Mine Haydaroğlu-Banu Tekin, “Ünlü ve Tartışmalı: Charles Saatchi”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2007, Sayı:103, s.101-105.

⁵³⁸ **Sanat Dünyamız**, “Müzecilik Üzerine Bir Tartışma”, Yaz 2006, Sayı:99, s.52.

⁵³⁹ <http://www.peramuzesi.org.tr/sergiler23.html> (01 Haziran 2008).

estetik görünüm ve eğitsel yönünün yanı sıra, çalışanların daha farklı ve yenilikçi düşünme fırsatı olduğunu belirtmektedir⁵⁴⁰.

4.3. Galeriler Ve Sergiler

Yazılı ilk eleştiriler, ilk galeriler, ilk sanat ve karikatür dergileri, ilk afiş ve grafik sanatları endüstriyel demokratik parlâmenter dönemle ortaya çıkmasıyla birlikte sanat saray çevresinden kamuoyunun hizmetine sunulmuştur. 20.yy'ın ilk yarısından sonra halka açık galeriler, hızla Batı ülkelerinin sanat merkezi olan kentlerde çoğalıyor, özellikle bu galerilerde gelenekçi yoldan ayrılan sanatçılar bulunur. Paris, Londra, Münih, Zürih ve Roma gibi kentlerde kurulan bu ilk galeriler, yeni sanatçılarla ilgili bir koleksiyon merakını aristokrat sınıfın dışındaki bir çevrede uyandırır. Aynı zamanda eski saraylardaki sanat eserleri halka açık müzelerin kurulmasıyla görülür ve halk artık sanat eserleri hakkında bir kanıya da sahip olur. Sanatçı eserini aristokrasinin zevkine bağlı kalmadan yaratır, halk arasında alıcı bulur, hatta çok yönlü bir eleştiri doğmaya başlar. Batının sanat merkezlerinde bir sanat yapıtı pazarı doğmuş ve bu merkezlerde büyük sanatı öğretme iddiasında olan akademiler, özel atölyeler kurulmuştur. Bu nedenle Paris Rönesans'tan bu yana büyük sanatı öğreten İtalya'nın yerini almıştır ve İtalya eskinin, Paris ise yeni modern sanatın merkezi oluvermiştir⁵⁴¹. 19.yy'ın ikinci yarısında Paris, plastik sanatlar dünyasının idari merkezi olmuş ve her yeniliğin teklif edildiği, hemen ters tepkilerle karşılandığı, sonra da kabul edildiği bir Babil kulesi haline gelmiştir. Paris'te sanat çevreleri, tiyatro, şiir ve plastik sanatlar el ele hareket etmişler ve sanat okulları, sanat dergileri ve kahveleri ile sanatçılar fikirlerini yürütme, yayma imkanı bulmuşlardır⁵⁴².

Galeriler, plastik sanatlarda yeni akımları geliştiren, sanatçıları keşfedip sunan, önemli koleksiyonların oluşmasını sağlayan ve yatırımcıların alması gibi bir çok görevi yerine getiren aktörlerdir.

⁵⁴⁰ Merve Yeşilada, "Sanatla İç İç 40 Yıl", **Galerist**, Aralık 2006, Sayı:3, s.22-23.

⁵⁴¹ Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul, 1999, s.99-100.

⁵⁴² Zahir Güvemli, **Sanat Tarihi**, Varlık Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1982, s.108-109.

New York’lu galerici Arnold Glimcher, 1990’da Robert Hughes’la yaptığı bir söyleşide, “Kulağa çok küstahça gelecek biliyorum ama öyle herkese resim satılmaz. Galerimdeki bir resimle ilgilenen potansiyel bir alıcı olduğu zaman, onu bu prestijle ödüllendirmeli miyim diye bir kez düşünürüm önce” demektedir⁵⁴³. Burada kolayca resmin sanatsal bir meta olarak satılmasından bahsedilmektedir.

Dünyada en ünlü galericilerden biri olarak bilinen Castelli Galeri’nin sahibi Leo Castelli, 50 yaşından sonra 1957’de galericiliğe başladığı New York’u dünya sanat piyasasının yıldızı yapar. Pop-Art’ı Avrupa’ya kabul ettirir, minimalizmin doğuşuna tanıklık eder, kavramsalcılığı, yeni ve heyecan verici olanı sunmayı amaç edinen öncü bir kişi ve kurum olarak sanata önemli katkılar sağlar. Castelli, 1960’lı yılların sonuna doğru kâr amacı olmayan hayır işleri de yapmaya başlayarak itibarını zirveye taşır. Öncü bir galericilik örneği sunan Castelli, diğer sanat tacirleri gibi sattığı işten %50 komisyon almasına rağmen, onun en önemli özelliği, sanatçılara aylık bağlaması olur. Yüzlerce galerici ve sanat taciri önemli işler yapmış, müzeleri, koleksiyonları sanatçılarla buluşturmuş olmasının yanı sıra, tekil bir örnek olarak sunulan Castelli’nin ünü tüm dünyaya örnek teşkil etmiştir⁵⁴⁴.

Sergiler, burjuva karakterde bir kurumdur. Bu kurum, çağımız sanatının en önemli aracıdır. Sergiler, satışa çıkarılan malların gösterildiği bir dükkan gibi düzenlenmektedir. Sanatçılar ise uzak kaldıklarında son ifade araçlarını da kaybetmemek için sisteme dahil olurlar. Sergiden sonra, bu resimlere ne olacağı önemli değildir. Sergide bir resim dikkat çekip eleştirmenlerce tartışılırsa ve bir ödül alırsa bu yeterli olmaktadır.⁵⁴⁵ Sanatçı her zaman ‘burjuvazinin kucağında’ydı sözü, akla bir sistem olarak ‘sanat dünyası’nı çözümlemeye çalışan Hans Haacke’nin ‘Galeriye Gidenlerin Doğum Yeri ve İkamet Profilleri’ gelmektedir. Haacke’nin 1969-1971 yılları arasında yaptığı bu çalışmada, galeriye gidenlerin hep aynı semtlerden, benzer

⁵⁴³ Ahu Antmen, “Burjuvazi Kendi Kendisinin Kucağında”, **Radikal**, 14 Şubat 2007, s.23.

⁵⁴⁴ Yahşi Baraz, “Türkiye ve Dünyada Galerici ve Sanat Piyasası”. <http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/galeri.htm> (26 Mayıs 2008).

⁵⁴⁵ Julius Meier-Graefe, a.g.m., s.262.

mesleklerden ve aynı sınıfsal kökenlerden geldiğini gösterir. Tabi ki bu, işçi sınıfı değildir⁵⁴⁶.

15 Temmuz 1955’de Almanya’nın Kassel şehrinde Kasselli ressam ve akademi profesörü Arnold Bode’un kendisi tarafından kurulan “20. Yüzyıl Garp Sanatı Derneği”nin yardımı ile “20. Yüzyıl Sanatının Presentasyonu” adlı sergiyle o güne kadar Almanya’da hiç sergilenmemiş olan klasik aydınlanma eserlerini dünyaya sunma çabasında Documenta düzenlenmiştir. Uluslararası Sanat Yöneticileri Dergisi’nin 2005 yılında yaptığı ankete göre, özgünlük ve sanatçı seçimindeki farklılık açısından dünyadaki sanat etkinliklerinde birinci olan Documenta, sadece çağdaş sanatın değil, içinde yaşadığımız sosyal ve politik çevrenin takipçisi bir kurum olarak tanımlanmıştır. Dünyanın en büyük ve en prestijli çağdaş sanat sergisi olarak adlandırılan Documenta, ziyaretçilerini çağdaş sanatın her dalıyla beslerken, Kassel’i butik kentlerden biri haline getirerek ekonomik hareketliliğini artırmış ve kentin yapısal gelişimine katkı sağlamıştır⁵⁴⁷. Açıldığından beri Documenta, hala kendine şu soruları sorar; günümüz sanatının kapsamlı bir panoraması mı yoksa bazı sergi yapımcısının sınırlı bakış açısını yansıtan bir sanat arenası mı? Avangard bağımsız bir festival midir veya sadece turistlik bir olay mıdır?⁵⁴⁸. Uluslararası çağdaş sanat sergisi düzenleyen Documenta, çağdaş sanatın günümüzde geldiği son noktayı sanat dünyasına sunmaya devam etmektedir.

4.4. Müzeler

Eski çağlarda Mezopotamya’da, Anadolu’da, Mısır’da ve Yunanistan’da tapınaklara ve dinsel törenlerle ilgili kutsal yerlere hediye edilen ve adak olarak bırakılan çeşitli objeler ve eşyalar, daha sonra koleksiyonları ve müzelerin kökenini oluşturmuştur. Roma’da Cumhuriyet döneminde Romalı generallerin ve askerlerin Yunanistan’dan ve Anadolu’dan yağma ettikleri heykeller, heykelcikler, değerli madeni eşyalar ve öteki sanat eserleri koleksiyoncuların evlerini süslemeye başlamıştır. Ve bir çok ülkenin fethi sırasında Helenizm ile ve diğer kültürlerle ilişki kurulması, doğu

⁵⁴⁶ Ahu Antmen, “Burjuvazi Kendi Kendisinin Kucağında”, s.23.

⁵⁴⁷ Damla Pınar Çinkaya, “Çağdaş Sanatın Hegemonik Kurgusu Documenta 12”, **RH+Sanart**, Temmuz-Ağustos 2007, Sayı:42, s.83.

⁵⁴⁸ Dilek Şener, “Documenta’nın 50 Yıllık Tarihi”, **Milliyet Sanat**, Nisan 2008, Sayı:589, s.48-49.

lkelerinin hazinelerinin Roma'ya akması, sonraki yüzyıllarda Roma sanatının gelişmesini, plastik eserler koleksiyonlarının zenginleşmesini ve bugün dünya müzelerini süsleyen on binlerce sanat eserlerine sahip olmamızı sağlamıştır. Ortaçağda, önemli kiliseler ve katedrallerdeki ikonalar, kutsal eşyalar, heykeller, kabartmalar, lahit mezarlar ve benzeri dini eşya ile sanat eserleri içine alan zengin koleksiyonlarıyla adeta birer müze haline gelmiştir. Bu ağda, savaşlardan ve özellikle Haçlı Seferleri sonucunda yağmalanmış eserler, seyyahların ve tüccarların getirdikleri ilginç eşyalar krallar ve derebeyler tarafından biriktirilmeye başlanmıştır. Sanat koleksiyonu oluşturmak ve sanat galerileri amak 14.yy'da Avrupa'daki prenslikler arasında yaygınlaşmıştır⁵⁴⁹.

Rönesans ağında ise, antik eserlerle birlikte, ağdaş sanat eserleri de biriktirilmiş ve koleksiyonlar teşhir edilir olmuştur. Koleksiyon yapan ve teşhir edenlerin arasına zengin ailelerde katılmıştır. Mantua'lı Gonzaga, Urbino dk, Gubbio dk olan Fedirigo Montefeltro, Ferraralı Este ve Floransalı Medici bunlara örnektir. Koleksiyonculuk merakı papalar ve kardinaller arasında da yaygınlaşmıştır. En nlleri Papa 2. Pius ve 4. Sixtus Roma'daki Kapitol koleksiyonunu 1471 yılında Capitolino Müzesi haline getirmiştir. Lorenzo de Medici (1469-1491) Floransa'da bir heykel bahçesi yapmış, Papa 2. Julius 1506 yılında Vatikan Köşkü'nde Vatikan heykel koleksiyonunu kurmuştur. 16.yy'da sanat eserlerinin korunduğu ve sergilendiği müze ve galeriler kurulmaya başlamıştır. Bunların en tanınmışı Floransa'daki Uffizi Sarayı'nın üst katında 1581 yılında yaptırılan Uffizi Galerisidir. Rönesans ağının sonlarına doğru bütün saraylarda kıymetli eşyalar ve sanat eserlerinden oluşan bölümler ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır. 17. ve 18. yy.'larda eski eserleri toplama merakı ve koleksiyonculuk çok gelişmiş ve önemli bir uğraş haline gelmiştir. Koleksiyoncuların elindeki objelerin çoğalması ve bunların bakımı, korunması gibi sorunlar ortaya çıktıkça, koleksiyonların bağışlanması veya el değiştirmesi sonucunda sanat galerileri ve müzeler çoğalmaya başlamıştır⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ Gerçek, **a.g.e.**, s. 3-4.

⁵⁵⁰ Gerçek, **a.g.e.**, s. 4-5.

Kralların, hükümdarların, prenslerin, varlıklı kişilerin toplayıp, korudukları koleksiyonların artmasıyla müzecilikte de büyük gelişmeler yaşanmış ve bu koleksiyonlar, zengin kişilerin servet ve saygınlıklarının birer göstergesi olmuştur.

18. yy ile birlikte kraliyet koleksiyonları modern müzelere dönüşmeye başlar ve ‘müzeler çağı’ adını alan 19.yy boyunca Avrupa’nın birçok kentinde müzeler kurulur. Bu müzelerin çekirdeğini nadire kabineleri oluşturur. Büyük Petro’nun kurup kamuya açtığı (1714) St. Petersburg’daki Kunstkamera, daha sonra Ulusal Rus Müzesi ve Ermitaj’ın (1853) çekirdeğini oluşturur. Avrupa müzelerinin en ayrıcalıklısı “müzelerin müzesi” Louvre’dur. Otoritesini koleksiyonların zenginliğinden çok Paris’e borçludur. Çünkü 19.yy da Paris, modernin, sanatın, hatta evrenin merkezidir. Başka bir nedeni de 1792’de monarşinin sona ermesinden 9 gün sonra halkın kraliyet sarayını ve hazinelerini kendi mülkiyetine geçirmesiyle ortaya çıkan müze, devrimin eseri Louvre’dur.⁵⁵¹

1795’de kurulan British Museum dünyanın en eski bağımsız müzesi olsa da başlangıçta, sanat eserlerinin sergilendiği bir yer değil, yarı açık bir kitap ve el yazması koleksiyonudur. Müze ilk olarak Britanya devletine verilen üç koleksiyonu depolamak üzere açılmıştır. Aslında ilk modern müze Paris’teki Louvre’du. Fransız kralları için saray olan bu bina, kraliyet koleksiyonları için bir depo haline gelmişti. 10 Ağustos 1792’de monarşinin sona ermesinden 9 gün sonra kraliyet sarayı olan bu bina kamu müzesine çeviren karar çıkarılmıştır. Yeni müze devrimin kazançlarının bir sembolü olmuştur. Müze, yeni toplumun oluşması ve gelişmesinde merkezi bir rol oynamıştır. Ancak 10 ağustos 1793’te Cumhuriyetin 1. yıl dönümünde halka açılan müzede, sergilenen şeylerde Devrim öncesini anımsatan görüntüler vardı ve bunu Jean-Jacques David şöyle değerlendirmiştir: “ Müze anlamsız lüks nesnelerin bir araya geldiği ve yalnızca merakı tatmin eden bir gösteriş odağı olmamalı. İnsanlara etki eden bir okul olması gerekir”⁵⁵².

⁵⁵¹ Ali Artun, **a.g.e.**, s.101-106.

⁵⁵² Schubert, **a.g.e.**, s:17-19.

Londra'daki Britanya Ulusal Müzesi'nin kuruluşu, burjuvazinin sanatı bir siyaset muhalefet alanı olarak örgütlemesinin sonucudur. 18.yy'da sanat ve koleksiyonlar Britanya büyük toprak sahiplerinin elinde ve sanat arsitokrasiyi milletten ayırmaktaydı. Ulus adına hareket eden burjuvasi ise, bu ayrıcalığı toprak sahiplerinden alarak kentlilerin hizmetine sunmuştur⁵⁵³.

19. yy'da hegemonya ve modernlik konusunda ihtirash olan ve ulusal kimliğini yeni yeni tanımlayan Amerika için en önemli kültürel dekorlardan bir evrensel müzeler olmuştur. Avrupa gibi bir sanat mirası olmadığından tek yapabileceği bu geçmişi satın almak olmuştur. 19.yy sonlarında Paris, Amerikalı koleksiyonerlerin gözdesi olur ve alınan eserlerle Amerikan müzeleri hazıra konarak bilmedikleri bir takım zamanlara ve mekanlara sahip olup, kendi geçmişleriymiş gibi sanat tarihi oluşturmaya başlamışlardır. Bu alanda petrol kralları, demir-çelik baronları, kömür patronları, altın prensleri, prens devleri gibi "haydut baronlar" adlı ABD'li işadamlarının müzelere yaptıkları yatırımlar sayesinde sermayeler müze, müzeleri de yine sermaye olmuştur. Böylece onlar, Amerika'nın ilk müzelerini açmışlar ve Amerikan Rönesansı'nın yaratıcıları olmuşlardır. 1870'te New York Metropolitan ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi, 1879'da Chicago Sanat Enstitüsü, daha sonra New Haven, San Francisco, Pittsburgh, Detroit, Kansas City ve birçok kentte açılan müzeler, özel işletmeler gibi yönetilirler. Metropolitan hem Amerika'nın büyüklüğünü kanıtlamak üzere, hem de Louvre'a meydan okumak için kurulur⁵⁵⁴.

1870'lerin başında Birleşik Devletlerde, New York'ta Metropolitan Museum of Art, Boston'da Museum of Fine Art ve Chicago'da Art Institute olan üç büyük müze kurulmuştur. Bu müzeler, Avrupadaki müzelerden farklıdır. Avrupalı müzeler devrime, sonra da emperyalizme alet olmuştur. Sosyal reform siyaseti Amerikan gündeminin dışındadır. İlk önemli Amerikan müzeleri ulusal değil sivil, konu ise eğitimdi. Politikacılar değil, özel sermaye tarafından kurulmuş ve kontrol edilmiştir. Bunun yanı sıra, Amerikan müzeleri Avrupa müzelerinin tıpatıp aynısıdır. Amerikan iç savaşı sonrasında, birden çıkan yeni zenginlerin hem ne kadar zengin olduklarını hem de

⁵⁵³ Ali Artun, **a.g.e.**, s.115.

⁵⁵⁴ Ali Artun, **a.g.e.**, s.119-124.

kültürlü ve hayırsever olduklarını gösterme arzularıyla tam uyuşmuştur. Müzeleri için en iyileri istemişler ve sonuç olarak eşi görülmemiş bir sanat pazarı cümbüşü ortaya çıkmıştır⁵⁵⁵.

Yeni Dünya'nın müzecilik tarihine gerçek katkısı hem yapısı hem de görünüşüyle bir Amerikan eseri olan Museum of Modern Art (MoMA) olmuştur. Alfred Barr'ın tasarladığı MoMA kavramsal açıdan gerçek bir devrimdi. Barr'ın deyiimiyle “halkın da katılımıyla davet edildiği deneyleriyle bir laboratuvar”dı. Çağdaş kültürün tüm alanlarını içine alıyordu. Müze belgelemekle kalmamış, tüm alanlarda eleştirel tartışmalar başlatmıştır. 1937’de Barr, Victor D’Amico’nun yönetiminde bir eğitim bölümü de kurmuştur. Sergilere açıklayıcı konferanslar ve rehberli turlar da eklenmiştir. Barr, sergilediği eserleri ve yazdığı metinleri kataloglarda yayınlamaya özen göstermiş ve müze yayınlarını düzen ve tasarımını denetlemiştir. Barr, yine bir ilk olarak 1930’da MoMA’nın görüntüsünü daha da parlatmak amacıyla, bir halkla ilişkiler görevlisi çalıştırmaya başlatmıştır. MoMA’nın büyük başarısı Amerika’nın izleyicisinin modern sanata hazır olduğunu doğrulamıştır. 1950’lilerin sonlarına gelmeden Barr’ın 1930’larda radikal bir kurumu olan MoMA, yerleşik bir kurum olmuştur. 1970’lerde modern ve çağdaş sanatın hakemi olan MoMA’nın rolü acımasızca sorgulanmıştır. Ancak o zamana kadar MoMA, tüm Batı dünyasındaki küratör ve müzelere hükmeden, gündemi belirleyen ve takdir edilen örnek kurum olmuştur⁵⁵⁶.

Çağdaş Sanat Müzesi olmadan Amerikan resim ve heykelindeki büyük gelişmelerin hiç biri olamazdı. Avrupa’dan gelen sanatçılar eserlerini müzede sergileme olanağı bulmasaydı ünlü olurlar mıydı bilinmez. Ama Amerikan ressamlarının deneyimlerinin bir parçası olamazlardı. Önemli olan ise bu. Amerika’da Modrian öldüğünde tanınmamış bir ressamdı, Paul Klee tanınmıyor ve Picasso bile pek az tanınıyorken Çağdaş Sanat Müzesi böyle bir ortamda müthiş bir eğitimci görevi üstlenmiştir⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Schubert, **a.g.e.**, s.38.

⁵⁵⁶ Schubert, **a.g.e.**, s.43-49.

⁵⁵⁷ Melvin M. Tumin, “Harold Rosenberg’le Bir Söyleşi: Sanat Nedir?”, Nur Koçak (çev.), **Sanat Çevresi**, Eylül 1979, Sayı:11, s.33.

Amerika ve Avrupa’da 19.yy’ın getirdiği kurumlar olan müzeleri iyi tanıyan Malraux, 20. yy’ın baskı- çoğaltma, sinema, plak gibi üretim tekniklerinin, sayıları artan sanatseverler için çeşitli çağlardan, yerlerden, uygarlıklardan gelen sanat eserlerine ulaşım yollarını arttırdığını belirtir. Sanat eserlerini daha iyi tanımak için gelişen teknikler sayesinde kültür birikimi yapan sanatsever “hayalinde yarattığı müze”de gittikçe gelişme gösterir. Bu müze, insanın sanatla olan ilişkisini tamamen değiştirdiği gibi mirasçısı olduğu geçmişi tanımasına da yardımcı olur. Ancak bu miras aldatıcıdır, çünkü “bir çağ ne kadar zalim olursa olsun üslubu bize onun sadece en güzel taraflarını aktarmaktadır”⁵⁵⁸.

Bir nesne belirli biçimde simge olarak işlev gördüğü sürece sanat yapıtı olabilir. Bir taş yolun üzerinde durduğu sürece bir sanat yapıtı değildir, ama izlenmek için müzede sergilendiğinde bir sanat yapıtı haline gelebilir. Yolun üzerinde simgesel işlevi olmayan taş, müzeye konduğundan itibaren sahip olduğu biçim, renk, doku gibi bazı özelliklerini örneklemiş olur. Öte yandan Rembrandt’ın bir tablosu, kırık bir camın yerine takılsaydı sanat yapıtı olmaktan çıkardı⁵⁵⁹.

Daniel Buren’e göre, “müze, en iyi ihtimalle, başyapıtı katışıksız güzellik mertebesine çıkarır. Sokakta ya da meydanda bulunan en güzel sanat eseri bile, en iyi ihtimalle ancak melez bir başyapıt olabilir”⁵⁶⁰. Emre Zeytinoğlu için, “müze sürekli kendini; yani kendi ortaya koyduğu bir gerçekliği işaret eder. Sanki tarihin en yoğun anından çekilmiş, koparılmış, alınmış ve oraya getirilip size sunulmuş değerler sistemi ya da tarihsel gelişimler...”⁵⁶¹.

André Malraux, 1947’de yayınlanan “hayali müze” adlı eserindeki bu kavramı, daha sonra “duvarları olmayan müze” olarak formüle etmiş ve o tarihten sonra sanat eserlerinin fotoğrafik röprodüksiyon aracılığıyla müzelerin dışına çıkmasını talep eden bir simge haline gelmiştir. Duvarları olmayan müze, 19. yy. müzelerinde hakim olan klasik beğeniyi aşmayı ve kıymeti bilinmeyen eserleri kucaklamayı ifade etmektedir.

⁵⁵⁸ Jameux, **a.g.e.**, s.14.

⁵⁵⁹ Lenoir, **a.g.e.**, s.28-29.

⁵⁶⁰ Daniel Buren, “Kente Yerleşmek”, **Sanat Dünyamız**, Kış 2000, Sayı:78, s.141.

⁵⁶¹ **Sanat Dünyamız**, “Müzecilik Üzerine Bir Tartışma”, s.50.

Fotoğraf aracılığıyla oluşmakta olan ‘duvarları olmayan bir müze’ ilk kez insanlığın ortak mirası olacaktır⁵⁶².

Baudrillard’ın ifade ettiği gibi⁵⁶³:

Tüm dünyanın estetik hale gelmesi olgusu, sanatın ve estetiğin sonu anlamına gelmektedir. Daha sonra çıkanların tümü de –buna, sanatın geçmişte kalan biçimlerinin yeniden canlandırması da dahildir- birer hazır-yapıt’tır... Dünya, bir hazır-yapıttır. Ve tüm yapabileceğimiz de, sanat yanlısamanın ve boş inancını, nesnelerin bağlamını değiştiren ve ister istemez bir müze haline gelecek olan bir uzam aracılığıyla korumaya çalışmaktan ibarettir. Ama adından da anlaşılacağı gibi, müze, her şeye rağmen, bir lahittir.

Adorno için “müzeler sanat eserlerinin özel aile mezarlığıdır”, Valéry için “müze barbarlığın mekanıdır”⁵⁶⁴.

Müze sistemine karşı çıkan, orada eserinin dondurulmasını engelleyen ve herhangi bir müze küratörünün keyfince düzenlemesine boyun eğmeyen sanatçı Constantin Brancusi’dir. Brancusi, eserlerinin çoğunu doğdukları atölyede korunmak koşuluyla bağışlar ve çalışmalarının dağılmasına, eserleri üzerinde yapılacak ticari spekülasyonlara imkan vermez. İzleyicilere eseri üretirken sahip olduğu bakış açısından görebilme olanağı sunarken, müzelerin sınıflandırma, güzelleştirme, seçme, eleme gibi yöntemlerini dışlar⁵⁶⁵.

Müzelerde, rekabetten kaynaklanan sonsuz istifçilik hırslarının sanat yapıtını indirgediği, müzelerin sergi alanlarının ve depolarının tıkabasa dolu olduğu, salonlardaki eserlerin “aura”sının birbirine karıştığı, tüm bu olanların izleyicinin zihnini tarumar ettiği görülmektedir. Aynı zamanda müzelerin büyük yatırımlarla açtığı sergileri medya yoluyla geniş kitlelere duyurması sonucunda müzegezerin saatlerce

⁵⁶² Barker, “Teşhir Kültürleri”, s.235-236.

⁵⁶³ **Sanat Dünyamız**, “Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat”, s.93.

⁵⁶⁴ Theodor W. Adorno, “Valéry, Proust ve Müze”, Tanıl Bora (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.185-191.

⁵⁶⁵ Daniel Buren, “Atölyenin İşlevi”, Ali Berkay (çev.), **Sanatçı Müzeleri**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.167-169.

kuyrukta bekledikten sonra sanat eserlerini omuzların, kafaların üstünden görmesi çok da anlamlı değildir⁵⁶⁶.

Birçok Avrupa koleksiyonu 1960'ların ortalarına kadar binasızken ve var olan müzelerde hasara uğramış kullanılamayacak durumdadırlar ve bu harap hali 30 yıl sürmüştü. Birçok koleksiyon ya yok olmuş, ya zarar görmüş ya da kaybolmuştur. II. Dünya savaşıdan sonra, hem politikacılar hem de izleyiciler müzeyi şüpheli, burjuva değer ve amaçları olan, politik fırsatçılığa açık ve geçmişe saplanıp kalmış modası geçmiş bir kale olarak algıladıklarından dolayı Avrupa müzeleri kendi hallerine bırakılmışlardır. Müzenin modası geçmiş 19. yy. kavramını sembolize ettiği anlayışı, fiziksel görünüşü ille de pekişmiştir. Yani savaş sonrası müzenin önemi azalmıştı. Müze, toplumda geçmişe ait ve dünya gerçeklerine uzak bir imaj yaratmıştı. Endüstrileşme sonrası oluşan postmodernizm ile birlikte müze anlayışı da eğitsel olmaktan çok eğlence etkinliğine dönüşmüş ve müzelerde araştırma ve sergileme yerine, daha çok izleyici ve hizmet odaklı bir anlayış yerleşmiştir. Artık müzeler, eserleri sergileyip “işte budur” demek yerine, “ bu bizim görüşümüz (ve sizlerin buna katılmama hakkınız var-ki bunda haklı da olabilirsiniz)” demektedirler. Müzeler kökten değiştiler, demokratikleştiler ve mümkün olan her yöne açıldılar. Bir anda müzeler kendine güvenmeye ve çoklu sermaye kaynağı bulmaya itilmişlerdir. Müzeler kayıtsız şartsız hükümet yardımına güvenmeyeceklerini anladıklarından izleyicilerine daha çok önem vermeye başlamışlardır. Çünkü yüksek ziyaret rakamları yıllık bütçeye iyi gelmekteydi. Müze mağazaları ve diğer ticari etkinlikler acil olan gelirleri sağlamaktaydı⁵⁶⁷.

New York'taki PS1 Çağdaş Sanat Merkezi'nin Kurucusu ve MOMA yönetim üyesi Alana Heiss şunları söylemiştir: Bar işleten arkadaşım Rudolph'a trendleri nasıl yakaladığını, müdavimlerini nasıl koruduğunu, yenilikleri nasıl kabul ettirdiğini neyin iyi neyin kötü olduğunu nasıl anladığını sordum. Çünkü bana göre bar işletmekle müze işletmek arasında fark yoktu. Rudolph, bu müzede Picasso sergilemediğin sürece izleyenleri mutlu edemeyeceğimi ve benim amacımın onları mutlu etmek yerine

⁵⁶⁶ Batur, **a.g.e.**, s.104-105.

⁵⁶⁷ Schubert, **a.g.e.**, s.53-68.

heyecanlandırmak olduğunu dillendirdi. O günden sonra, DJ eşliğinde müzik yaparak başladığım ve yıllar sonra gece kulübüne dönüşen müzeyi, insanların dans edip içki içtiği yorulunca hem dinlenip hem de sergi gezdiği bir yere dönüştürdüm. Böylece dünyanın en hip müziği ve acayip sanat eserleri aynı yerde buluştu⁵⁶⁸.

Tate Modern'in Turbine Hall'una 58m uzunluktaki kaydıracağı yerleştiren Carsten Höller, yılanvari bir form olarak asılan beş kaydırığın öncelikle bir heykel kütlesi olduğunu ve bu kaydırakların bir ölçüde müze ziyaretçisinin sınıfsal ve sosyal konumunu da eşitlediğini belirtir. Levent Çalıkoğlu da bu kaydıraklardan aşağıya doğru süzülürken çocuk gibi sevinmeli miyim, yoksa bir müze avlusunun eğlence parkına dönüştürülmesini 'Ne olacak bu kültür endüstrisinin sonu?' gibi bir kaygıyla dert mi edinmeliyim? sorularını kendine sorar⁵⁶⁹.

Müzeler gittikçe artan bir şekilde iş merkezi gibi davranmaktalar. Örneğin, Metropolitan Sanat Müzesi, British Müzesi var olan yöneticinin yanı sıra iş çevrelerinde kullanılan murahhas üye (şirketi temsil eden üye) pozisyonu eklenmiştir. Müzeler öncelikle hem üretim hem de şirket çağrışımlarının mevkisi olarak ele alınmaktadır. Yeni yöneticiler, finansal uygulamalardan sorumlu olarak daha fazla müşteri çekmeye çalışacaklardır. Peki, ziyaretçileri müzelere nasıl seçiyorlar? Tüketicinin tercihi burada önemli rol oynarken markanın yaptığı çağrışımların etkisini biliyoruz. Markalar halk arasında saygınlık ve kalite olarak algılanır. Örneğin Tate Modern, ziyaretçilerin marka çağrışımına yönelik olarak olumludur. Tate'in marka çağrışımı, bir modern sanat galerisi olmasıdır. Tate Galerisi, şu anlayışa sahiptir: Tate Londra = Tate Modern + Tate İngiltere = Modern Sanat Galerisi'dir. Ancak, Tate, modern sanatla ilgilenmeyen ziyaretçileri çekmekte başarılı olamayacaktır⁵⁷⁰.

Hans Haacke, sanat dünyasını, özellikle de müzeleri "bilinç sanayi" olarak adlandıran Alman yazar Hans Magnus Enzensberger'in fikirlerini benimser. Haacke, sanat alanında istihdam edilen veya serbest çalışanların faaliyetlerini "sanayi"

⁵⁶⁸ Ezgi Başaran, "Müze Yönetmekle Bar İşletmek Arasında Fark Fark Yok", **Hürriyet Pazar Eki**, 4 Aralık 2005, s.31.

⁵⁶⁹ Levent Çalıkoğlu, "Müzelerde Çocuklar Gibi Şen Olmak", **Radikal**, 12 Nisan 2007, s.23.

⁵⁷⁰ Caldwell-Coshall, a.g.m., s.384-389.

kelimesiyle kullanmanın olumlu bir etkisi olduğunu savunur. Sanat sanayi alanındaki sanat yöneticileri, sanatın da diğer mallar gibi idare edilmesine inanırlar. ABD’deki müzelerin mütevelli heyetlerinde iş ve finans dünyasının önde gelen isimleri vardır ve ABD’deki özel müzelerin karar alma mekanizmalarında ticari zihniyet hakimdir. Diğer ülkelerde de mevcut olan bu zihniyettir. Artık kent yönetimleri sanat sanayinin önemini benimseyerek hareket etmektedirler. Örneğin Almanya’daki Hannover kent yönetimi, sönük imgesine renk katmak için medyada yer alan sanat olaylarına sponsor olarak kenti cazip hale getirmeyi planlarlar ve sanata harcadıklarının çok üstünde kazanacaklarını hesap ederler. Documenta sergilerinin Kassel gibi sapa bir yerde düzenlenmesinin sebebi budur. Bu sergilere belediye ile eyalet yönetimlerinin mali yardımlarının amacı, uluslararası bir sergi ile kentin yıldızını parlatmaktır. İktisadi durumu kötü olan bu kentteki sergilerin kenti ihya edeceği ve yerel turizm canlandıracağı umulmuştur⁵⁷¹.

Postmodern çağda müze, seçkin uzmanlar ve meraklılar için sergilenen geçmişe ait hazinelerin ve nesnelerin bekçisi olmadığı gibi, duvarları dış dünyaya karşı bir engel değildir. Artık yeni kültür politikaları müzeyi bir şehrin veya şirketin imgesini daha çok iyileştirmek için kullanılmaktadır. Müzeler, şehir ekonomisine sağladığı faydalar ile turizm sektörüne hizmet etmeye zorlanmaktadır. Çağdaş sanat müzeye teslim olurken, müzenin kendisi de postmodern kültür ağına ve gösteri dünyasına teslim olmaktadır.⁵⁷² Müzelerin değişen toplumsal rolleri artarken, bu kurumların süper markete dönüşmelerinin engellenmesi gerekir.

Müzeler, kültür ürünleri kadar sanayi ürünlerinin, büyük şirketlerin, kentlerin hatta ülkelerin ‘pazarlanması’ için ideal birer ‘iletişim’ sahnesine dönüşmüştür. Hal Foster’e göre “günümüzde müze her şeyden çok kendi gösteri değerini sergilemektedir”⁵⁷³.

⁵⁷¹ Hans Haacke, “Müzeler-Bilinç Yöneticileri”, Elçin Gen (çev.), **Sanatçı Müzeleri**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.220-225.

⁵⁷² Andreas Huyssen, “Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze”, Kemal Atakay (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.271-274.

⁵⁷³ Ali Artun, **a.g.e.**, s.315-316.

Müzeler harap veya ihmal edilmiş kent bölgelerinin yeniden düzenlenmesinde de ucuz ve etkin bir yöntemdir. Kentsel yeniden canlanma aracı olan müzelerin en önemli örneği, Bilbao'daki Guggenheim Museum'dur. Amerikalı mimar Frank Gehry'nin tasarladığı yeni müze, İspanya'nın ihmal edilmiş bu bölgesinde dikkat ve ziyaretçi çekerek kısa sürede liman kentinin ve Basque bölgesinin sembolü olmuştur. Aynı şekilde, Tate Gallery Bankside'in da Londra'nın fakir bölgesi Southwark'un kentsel yenilenmesinde büyük etkisi olmuştur. Brezilya'da Rio de Janeiro'daki yarı terkedilmiş liman bölgesinin yenilenmesinde müze üzerine odaklanılmıştır. 1988 yılında Guggenheim Museum'un müdürü olan Thomas Krens'in bu müzeyi ilk küresel müzeye dönüştürme fikri, küresel markalaşma ve toplu üretilmiş malların pazarlanması kavramlarını taklit etme girişimidir. Küresel marka yaratmak mantıklıdır ancak maliyeti çok yüksektir. Bu müzeyi fabrikaya, sanatı küresel markaya ve küratörü de reklamcıya benzeterek yapılacak bir durum ortaya çıkar ki bu da müzenin mantığına terstir⁵⁷⁴.

Müze ve sanat galerileri, gelir sağlayan kaynaklar olarak görülmeye başladığından beri kentte ve bölgede hayat kalitesini artırmak ve büyümeyi hızlandırmak için önemli hale gelmiştir. “Lokomotif” konumda olan kültür projeleri, ekonomik canlanma stratejilerinde etkin bir rol oynar. Bu projelerin en iddialılarından bir olan Bilbao Guggenheim Müzesi 1997 sonbaharında açılır. Amerika ve Avrupa'da şubeleri olan New York Guggenheim Müzesi'nin bir şubesidir. Bilbao, Kuzey İspanya'da bir liman ve sanayi kentidir ve gerileme döneminde bu müze ile modern bir imge kazanacağını düşünen yarı özerk Bask bölgesi yönetimi, ayrılıkçı grup ETA'nın da uzaklaşacağına inanır. Bir başka örnekte 1993 Haziran'ında açılan St. Ives Tate Gallery olur. Cornwall bölgesinde 10.000 nüfuslu küçük bir yerleşim yeri olan St Ives'te bu müzenin kurulmasının nedeni, balıkçılık ve kalay madenciliği gibi geleneksel sektörlerinin gerilemesiyle turizmi canlandırmayı düşünen Cornwall ekonomisinin kötü durumda olmasıdır. Görkemli bir mimarının sanat eserleriyle uyumlu olduğu St. Ives Tate, bir dinlenme yerinde plajın tam önünde insanların dikkatini çekecek şekilde inşa edilmiştir. Bu müze, St. Ives'i zengin turistleri çeken “üst düzey” bir tatil yeri

⁵⁷⁴ Schubert, **a.g.e.**, 94-118.

konumuna getirmiştir. Ayrıca müze ile birlikte St. Ives'in ticaret hacminde %5, Cornwall genelindeki ticaret hacminde %2 artış sağlanmıştır⁵⁷⁵.

New York'taki Guggenheim Müzesi'nin öncülüğünü yaptığı şube uygulamasına karşın Fransa'da müze müdürleri, arkeologlar ve tarihçiler, ulusal müzelerin yurtdışında şube açmalarına karşı “Müzeler satılık değildir” sloganıyla imza kampanyası başlatılır. Ünlü Louvre Müzesi'nin ABD'deki Atlanta Müzesi ile işbirliğine gitmesi ve aynı müzenin Birleşik Arap Emirlikleri'nin Başkenti Abu Dabi'de şube açmasına karşı çıkılır. Liberation gazetesi “Louvre Müzesi Klonlanmalı mı? başlığıyla manşetten verdiği haberde uzmanlar, müzelerin ticari ve medyatik hale getirilmesinin kültürel miras değerlerinin imajını da olumsuz etkileyeceği görüşünü belirtir.⁵⁷⁶ Le Monde'a göre Abu Dabi'de Louvre'un şubesini açmak üzere yapılacak anlaşma ile Abu Dabi yönetimi Fransızlara yılda 4 sergi için yılda 150 milyon euro ödeyecek, 10 yıl boyunca bu sergiler başta Louvre olmak üzere çeşitli Fransız müzelerinden derlenecektir. Louvre markasını kullanmak gibi ‘hizmetler’ karşılığında ise 200 ile 400 milyon euro arası ödeme yapacaktır. ‘Louvre’un yeni uydusu’ veya ‘Çöl Louvre’u olarak anılmaya başlayan müzenin 2012’de açılması ile ilgili projede, Abu Dabi sahillerinin milyarlarca dolarlık bir turizm merkezi olması planmaktadır. Fransa’da kimileri Louvre’un ruhunu satıp üzerindeki ilgiyi kaybedeceğini düşünürken, hükümet bunun ‘Fransız kültürünü yaygınlaştırmak’ açısından iyi olduğunu söylemektedir⁵⁷⁷.

Son yıllarda Japonya’da dikkati çeken şey, tek-odalı “Düğme Müzesi”nden ünlü mimarlarca yapılan devasa boyutlu “Tokyo Çağdaş Sanat Müzesi”ne kadar binlerce yeni müze açılmasıdır. Bu müzelerin çoğu görkemli dış görünüşlerine rağmen ciddi koleksiyonlara sahip değildir ve müzelerin içinin boş olması ve ziyaret edilmesinin önemi yoktur. Çünkü seçim zamanlarında politikacıların yeni müze sözü verip binanın içeriğinden çok büyüklüğü ile ilgilenmelerinden kaynaklanmaktadır. Tokyo’da yaşayan British Council’den Jenny White, çıkar gruplarının, kurulan müzelerin bölgeye şirketleri

⁵⁷⁵ Emma Barker, “Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Galerileri”, Esin Soğancılar (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.149-170.

⁵⁷⁶ **Radikal**, “Louvre Müzesi Satılık Değildir”, 11 Ocak 2007, s.22.

⁵⁷⁷ **Radikal**, “Abu Dabi, ‘Çölde Louvre’ İçin Keskin Ağzını Açtı”, 5 Mart 2007, s.23.

getireceğine, iş alanları açacağına ve kentlerinden gurur duyacaklarına inandıklarını söyler. Japonya’da politikacılar, bürokratlar ve iş dünyası liderlerinin oluşturduğu bir “demir üçgen”in yüksek bütçeli işleri sürdürmek istedikleri, politikacıların inşaat firmalarından seçilmeleri için gerekli fon aldıkları ve karşılığında da onlarla bol kazançlı kontratlar sağladıkları, bürokratların ise bu sistem üzerinde kontrolü elde tuttukları gibi emekliliklerinde de beş işe konma şansına sahip olmak istedikleri bilinen bir gerçektir⁵⁷⁸.

Günümüzde müzecilik tamamen değişmektedir. Artık amaç, yerel olan şeyleri küresel platforma çıkarmak yerine insanların küresel olguların yerel halkalardan oluştuğunu anlamalarını sağlamaktır. İletişim ağı aslında müzeler ağı haline gelmiştir. Böylece dünyanın müzeleşme sorununa gelmiş bulunmaktayız.⁵⁷⁹ Kùltürlerin homojenleştiğı, bölgesel, yerel özelliklerin yitip gittiğı düşünöldüğü bir zamanda pek çok kişi “Dünyanın McDonald’s’laşması”ndan söz etmektedir. Her yerde ve her üründe McDonald’s’laşmanın izlerini artık müzelerde de görmekteyiz. Birbirinden etkilenen uluslararası bir müzecilik ortamında müzelerin yönetimlerinde, müzelerin nesnelere, belgelere, multimedya, yazılı metinlere yaklaşımının yanı sıra müze ve sergi binalarının mimarisinde de bir standartlaşma söz konusudur. Bütün dünya bir tekdüzeliğe giderken McDonald’s’laşma kuşkusunun oluşması normal olabilmekte⁵⁸⁰.

5. Plastik Sanatlara Yatırım Yapanlar ve Katkıları

5.1. Devlet

Sanat, tarihsel gelişimi içinde uzunca bir süre, himaye edilerek, egemen bir zümrenin imtiyazı olarak görölmüştür. Bu himaye, devlet yöneticisinin asli görevlerinden biri sayılmış ve her hükümdar olan kişi, sanatı ve sanatçıları himaye

⁵⁷⁸ Haşim Nur Gürel, “Japonya Müzelerinin ‘Demir Üçgeni’...”, **Genç Sanat**, Kasım 2000, Sayı:75, s.2-5.

⁵⁷⁹ Laurent Gervereau, “Tarihin Boğduğı Müzeler”, **Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar-Küreselleşme ve Yerelleşme**, Gül Evrim (çev.), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2000, s.155-156.

⁵⁸⁰ Rosmarie Beier-de Haan, “Ulusal Müzeler ve Küreselleşme: Alman Tarih Müzelerinde Yeni Gelişmeler”, **Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar-Küreselleşme ve Yerelleşme**, Gül Evrim (çev.), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2000, s.161-162.

etmiştir. Bunun nedeni sanat aşkından değil, halk ile arasındaki farkı gösterme ihtiyacından kaynaklanmıştır. Ortaçağ Avrupa'sında, Rönesans İtalya'sında merkezi devlet yokluğu nedeniyle her hükümdar sanat koruyuculuğuna soyunurken, merkezi doğu devletlerinde sanatın himayesi padişahın, şahın, racanın tekelinde olmuştur. Aydınlanma çağı, 18. yy. sonlarındaki siyasal devrimler sonucunda kral ve aristokrasinin ardından üçüncü himayeci olarak burjuvazi ortaya çıkar. Sanatın ve sanatçının egemenlik simgesi olduğu için korundukları açıkça ortadadır. Sanatın halka mal edilmesi için egemenliğin de halka geçmesi gerekmiştir. Halkın iktidara değil de siyasete ortak olmasıyla sanatta tüm topluma ait olmaya başlamıştır. Bugün sanat ve sanatçı halk tarafından himaye edilmektedir ve bu himayenin yolu da, sanat eserinin piyasa fiyatının oluşması biçiminde ortaya çıkmaktadır. Sanat, bir iktidarın simgesi olmaktan kurtulmak ve halka mal olmak istiyorsa demokratikleşmek zorundadır. Gelişmiş toplumlarda sanatçı, devletin ve koruyucuların eline bakmak durumunda kalmamaktadır⁵⁸¹.

Kralların, kiliselerin, prensleri, derebeylerin ve burjuvazinin koruyuculuğunda gelişen sanat, toplumların kalkınmaya başlaması, eğitim seviyesinin yükselmesi, demokrasinin gelişimi, halkın satın alma gücünün artışı, 20. yy'da Avrupa ülkelerinde devletin sanat ve kültür alanındaki görevini arttırmış ve bu sayede önemli gelişmelere adım atılmıştır.

Bir devletin sanat alanındaki gücünü yönlendiren iç ve dış etkenler vardır: İç etkenler dini inançlar ve politik kararlar iken, dış etkenler ekonomik ve hukuksal kurallardır. Devletin sanata desteği, sanatın ve sanatçının korunması ve çalışma olanakları sağlayarak hamisi olması ile mümkün olmaktadır. Ancak devlet, din, eğitim ve ekonomi kurumlarının her biri sanatı kendi ihtiyaçları için yönlendirmektedirler: Din kurumları kendi doğmalarına; devlet kendi otoritesine uyan yurtseverlere hizmet etmeye; ekonomi kurumları ise kâr sağlamaya yönelik sanatı etkilerler⁵⁸².

⁵⁸¹ Kılıçbay, **a.g.e.**, s.20-21.

⁵⁸² Mutlu Erbay, "Sanat Politikasını Etkileyen Unsurlar...", s.69.

Sanatta himaye planları üç çeşittir: Bunlardan birincisi, sanat organizasyonlarına yardım etmek; ikincisi, bağımsız sanatçıları desteklemek; üçüncüsü, direkt olarak yönetilen projeleri desteklemektir. Büyük miktarda yardımların her biri himaye biriminden organizasyonlara giderken, bundan bağımsız sanatçılar da faydalanır. Kamu paraları ise sanat kuruluşlarına direkt verildiği gibi girişimlerde finanse edilebilir⁵⁸³.

Refah ekonomisine göre devletin ilk görevi gelir dağılımı sağlamak, ikincisi ise, kaynakların tahsisidir. Refah ekonomisi üzerine çalışan kültürel iktisatçılar, devlete sanata yardım yapması görevini biçmektedirler. Sanata olan kamu desteğinden öncelikli olarak varlıklı kesimin faydalandığı görüşü mevcut olmasına rağmen John M. Keynes, “eskiden zengin sınıfların tekelinde olan sanat, modern dünyada insan kitlelerine yayılması için sanatın desteğe ihtiyacı olduğu” fikrine sahipken T. Scitovsky daha ileri giderek “sanatın toplumun zevklerini geliştireceğini ve toplumun daha gelişmiş zevklerden fayda sağlayacak olması fikri hükümetin sanata olan yardımı için öne sürülen geçerli tek fikirdir” demektedir⁵⁸⁴. Sanatın desteklenmesi sonucunda elde edilecek yararların başında, sanatın önemli ayırıcı özelliği olan dışsal bir sosyal faydasının olması gelir. Sanat, sanat eserleriyle ilgilen kişilere ve toplumlara her zaman ölçülemeyen bir dışsal fayda sağlar. Bunlar⁵⁸⁵:

- a- İnsanlar birey olarak katılmasalar bile, sanatsal aktivitelerden milli veya yerel bir gurur duyarlar.
- b- Kaynağını sanatsal yaratımdan alan yeniliklerden faydalanabilirler.
- c- Bireyler, sanattan bir günlüğüne zevk almaları dahilinde bile, artmış bir refah duygusu hissedebilirler.
- d- Gelecek nesiller için sanatsal miras bırakma arzusu olabilir.

Nihat Falay’a göre, sanatsal faaliyetlere destek veren ülkelerin diğer ülkelere karşı ulusal prestijinde yükselmeler olduğu bilinen bir gerçektir. Sanatın

⁵⁸³ John S. Harris, “The Government and Arts Patronage”, **Public Administration Review**, Vol. 33, No. 5 (Sep.-Oct., 1973), s. 407.

⁵⁸⁴ Michael Rushton, “State and Provincial Art Councils: A Framework for Analysis”, **University of Regina**, Canada, April 2001, <http://www.econ.uregina.ca/research/papers/092.pdf> (27 Nisan 2008), s.6-7.

⁵⁸⁵ Rushton, a.g.m., s.6.

desteklenmesiyle diğer faaliyet alanları da örneğin turizm de gelişmeye başlar. Ayrıca, sanatsal faaliyete devlet desteği arttıkça, bu tür mal ve hizmetlere yoksulların ve çocukların bedelsiz ulaşması sağlanır ve bir anlamda gelirin yeniden dağılımı söz konusu olabilir. Bu nedenle, sanatsal mal ve hizmetlere talep artması sonucunda sanatsal gelişmeler ivme kazanabilir. Ancak devletin parasal desteğinin devlet denetimini doğurabileceği ve bunun da taraf tutma şeklini alacağı tehlikesi vardır. Bu tehlike, devletin kendi ideolojisini konu edinen sanatçıları destekleyip, diğerlerini cezalandırmasıdır ve yardım alabilmek için belirli konuların öne çıkarılmasının yarattığı baskıdır⁵⁸⁶. Bu tehlike karşısında zamanla devletin sanata desteği değişmeye başlar. Batıda sanat kurumları birer devlet dairesi olmak yerine özerk sanat kurumları olarak varlıklarını sürdürürler. Devlet desteği ve katkısı mevcuttur ancak hiçbir şekilde müdahalesi yoktur.

Yüzyıllar boyunca büyük ulusların hükümetleri ve kent yöneticileri, insanların yaşamlarını zenginleştirmek için sanatları geliştirmeye katılmışlardır. John F. Kennedy'nin söylediği gibi yönetici güçler, toplumların nihai olarak kültürel çevrelerinin kalitesiyle yargılanacaklarına ve ulusların savaş veya siyasetteki zafer ve mağlubiyetleriyle değil, insan ruhuna olan katkılarıyla hatırlanacaklarına inanmışlardır⁵⁸⁷.

3 Atlantik ülkesinin en önemli sanatını destekleyen organları; Britanya Sanat Konseyi, Kanada Konseyi ve ABD'de Ulusal Sanat Vakfı (National Endowment for the Arts)'dır. Britanya Sanat Konseyi'nin doğuşu önemlidir. Bu kurum, bir kamu sanat politikasının ürünü olarak ortaya çıkmamıştır. II. Dünya savaşında ülkenin liderleri devletin sanata desteğini acil bir öncelik olarak görerek 1939 yılında kültürel kayıplardan korunmak amacıyla Müziği ve Sanatı Teşvik Konseyi (Council for the Encouragement of Music and Arts) kurulmuştur. Britanya Sanat Konseyi ise bu kurumun yerini alır. Devletin desteği barış zamanında 1946'da Sanat Konseyi'nin özel bir yetkiyle profesyonel sanata yardım yapmaya başlamasıyla olur. Bu kurumun

⁵⁸⁶ Karamustafa- Şengel (hzt.), “Sanat Alanında Vergi Bağışıklığı”, s.166-167.

⁵⁸⁷ Anthony L. Barresi, “The Role of the Federal Government in Support of the Arts and Music Education”, **Journal of Research in Music Education**, Vol. 29, No. 4, (Winter, 1981), s. 245.

finansal problemi hazineden hibe yardımları ile aşılr. Konsey, bugün de kâr amacı gütmeyen sanat ve sanat derneklerini desteklemektedir⁵⁸⁸.

1945 yılında Britanya’da kurulan Sanat Konseyi savaş sonrası dönemdeki sosyal devlet anlayışının bir parçası iken, 1965’de Amerika’da kurulan Ulusal Sanat Konseyi ise 1960’lı yılların yeni iyimserlik havasında Başkan Lyndon Johnson’ın çok sayıda sosyal refah yasasını içeren reform programını oluşturduğu “Büyük Toplum”unun ürünüdür. Bu kurumlar her iki ülkede de devletin rolünün arttığı bir dönemde kurulmuştur.⁵⁸⁹ Sanatı himaye etmek için Kanada ise 1957’de Kanada Konseyi bir kamu kurumu olarak sanatı, yazın ve dil bilim tarihini desteklemek için kurulur. Konsey, kar amacı gütmeyen sanatsal organizasyonları destekler ve sanatta seçkinliği koruma ve yüceltme gibi bir görevi de üstlenir. Kanada Başbakanı Pierre Elliott Trudeau, sanatın insanlar için başlıca gereklilik olduğunu ve profesyonel sanatın devlet desteğı olmadan gelişemeyeceğini ancak devletin bu anlamda sorumluluk sahibi olduğunu vurgular⁵⁹⁰.

Amerika’da sanat, pek çok kaynaktan beslenir. Özel fonlardan, vakıflardan, iş çevresinden, kurumlardan sağlanır. Amerikan’ın kuruluşundan büyük ekonomik krize kadar sanata yatırım yapmak ayrıcalıklı bir iştir. Bu gelenek günümüze kadar sürdürölmektedir. 1981 Temmuzunda Harold ve Ruth Uris çifti Metropolitn Sanat Müzesi’ne 10 milyon dolarlık bir mülk bağışlamışlardır. Bireysel patronların devri boyunca Andrew Carnegie, J. Perpont Morgan ve Mrs. August Belmont ve diğer kişiler sanata destek vermişlerdir. Zamanla bireysel patronların yerini bugünün çoğulcu sistemi alır ve bu kişisel patronlar tek kaynak olmak yerine sistemin parçası olarak işlev görür. Franklin Roosevelt’in Büyük Depresyonun üstesinden gelme çabaları ve işsizlikle mücadelede Federal Devlet sanata yatırım yapmaya başlar. Roosevelt’in yönetimi daha önce görülmediğı ölçüde kamu fonları ile sanata damgasını vurur. Özel sektör patronları da kendilerini ülkenin sanatsal gelişiminde rol oynayan önemli bir parça olarak görmeye başlar. ABD’nin II. Dünya Savaşı’na girmesiyle federal fonlarda bir gerileme olur.

⁵⁸⁸ Harris, a.g.m., s. 407.

⁵⁸⁹ Wu, **a.g.e.**, s.58.

⁵⁹⁰ Harris, a.g.m., s. 407-408.

Büyük Depresyon'dan 30 yıl sonra tekrar sanata fon desteği başlar. 1965'de Başkan Lyndon Johnson döneminde kurulan Ulusal Sanat Vakfı, sanatı tüm ülkede yaygın hale getirmek ve geliştirmek, sanatçı kalitesini artırmak, toplumun sanata ilgisini dinamik tutmak amacıyla maddi kaynaklar, profesyonel organizasyonlar, özel kişiler, eyalet konsilleri arasında paylaşılır. Devletin sanata destek olmasının toplum tarafından bir erdem olarak görülmesi sağlıklı bir kavramdır. Devletin desteği bir kaldıraç gibi özel sektöre yardımcı olur. Ulusal Sanat Vakfı, finansal destek kaynağı açısından en önemli araçtır. Ayrıca vergi mükelleflerinin sanata yatırımı ekonomik gelişme için başlıca enstrümanlardandır⁵⁹¹.

1968 ilkbaharın sonunda Amerika'da Ulusal Sanat Vakfı, 16 büyük kentin belediye başkanlarına bilgi vererek yazın kentlerde yaşayan gençler için yazlık sanat atölyelerini desteklemek amacıyla uygun burslar bulanabilceğini bildirir. Kent başına 25,000 dolar için 16 kent hepsi istekli olarak müracaat eder. Bu atölyelerde eğitimler, yaz ile sınırlı kalmayarak zamanla bütün yılı kapsayan sanatsal etkinliklere dönüşmüştür. Yazın bu sanat gruplarının çoğu kendi semtlerinin sokak ve parklarında etkinliklerini göstermek için fon bularak seyyar caz, seyyar dans ve sokak tiyatrosu yapmaya başlamışlardır. Amerikan toplumunun etnik alt kültürlerindeki kültür geleneği ve yaşamının zenginliğini vurgulayan sanat çalışması nihayet geleneksel “kültürel zenginleşme” yaklaşımlarının yerini almaya ya da en azından onları tamamlamaya başlamıştır⁵⁹².

Lois Harris tarafından Amerikan Sanat Konseyi için 1980'de yapılan çalışmada, sanatın Amerikan yaşamında önemli olduğu ve buhranlı dönemlerde bile değerinin azalmadığı görülür. Bu araştırma sonuçları şunları gösterir: İlk olarak sanata katılım artma eğilimdedir. İkincisi sanatı tecrübe etmek için artan bir arzu vardır. Bu oran 1980'de %64 (1975'te %54)'tür. Üçüncüsü kamu artık sanatın sadece toplumun elitleri için olmadığını inanmaktadır. 1980'de %59'a %39'luk bir oranla 1975'de %48'a %46'lık bir oran ile çoğunluk sanata katılmak için parası olanların ayrıcalıklı olduğunu

⁵⁹¹ Hart, a.g.m., s.47-56.

⁵⁹² Junius Eddy, “Government, Arts and Ghetto Youth”, **Public Administration Review**, Vol. 30, No. 4, (Jul. -Aug., 1970), s.399-401.

reddeder. Dördüncüsü sanata yakınlık artmıştır. Toplumun 1980’de %44’u (1975’de %19) fotoğrafla, 1980’de %30’u (1975’de %18) bir müzik aleti çaldıklarını ve 1980’de %22’i (1975’de %13’ü) yazı yazdıklarını söylemektedirler. Beşincisi ise sanatın eğitim programlarında sürekli olması için güçlü bir kamu desteği bulunmaktadır. Bu araştırmanın sonucunda sanatın hükümet tarafından fazla olarak finanse edildiğine dair kamu algısı bulmak zordur. Amerika’da sanatın hükümete muhtaç olmadığını düşünenler vardır. Bu düşünce, 1981 yılında Amerikan Girişimciler Enstitüsü için Roper tarafından yapılan araştırmada da doğrulanır. Bu araştırma sonuçlarına göre, toplumun %37’si sanatı desteklemek için kamu ve özel destekten yana iken, geri kalanlardan %25’i kamu desteğinden, %26’sı özel destekten yanadır. Toplumun %66’sının sanatın desteklenmesi için hükümetin rolünü istediğini ortaya koyar. Bu insanların %46’sı hükümetin rolünün “küçük/yardımcı”, %20’si ise “büyük/başlıca” rol almasını ve %27’si hükümetin “hiçbir” rolü olmamasını düşünür. Federal hükümet mi yoksa yerel ve eyalet yönetiminin mi rolü konusundaki soruya, yapılan her iki araştırmada da sanatın eyalet ve yerel yönetimlerce desteklenmesini istediği görülmektedir⁵⁹³.

Sanata destek düzeyleri ülkeler arasında belirgin farkları ortaya koyar. 1987 yılında 8 ülke arasında sanatlardaki ve müzelerdeki kamu giderleri sonuçlarına göre Amerika ve Avrupa ülkeleri karşılaştırılmıştır. Amerika’da kişi başına kamu gideri %3,3 dolar iken Kanada’da %28,3 dolar, Britanya’da %16,0 dolar, Batı Almanya’da %39,1 dolar, Fransa’da %35,0 dolar, Hollanda’da %33,5 dolar, İsveç’te %45,2 dolar, Avustralya’da %19,1 dolar olarak bulunur. Amerika’daki devletin desteğinin az olması, Amerika’nın hayırseverlerinin sanatlara verdiği gönüllü desteğin çok olmasından kaynaklandığı açıklanır. J. Mark Davidson Schuster (1985), 1982-1983’de Amerika’daki bireysel, tüzel ve vakıf kaynaklarından sanatlara ve insana dair bilimlere yapılan bağışlar, hükümet desteğinden 4 kat daha fazla olduğu belirlenmiştir. Bu araştırmada devlet desteğinin merkezi ve bölgesel hükümetlere göre dağılımı ise şöyledir: Fransa ve Batı Almanya sanat yardımlarının büyük bir kısmını bölgesel ve yerel hükümetlerden karşılarken Hollanda, Britanya, Kanada hem merkezi hem de

⁵⁹³ Edward B. Keller, “The Public and the Arts Author(s)”, **Annals of the American Academy of Political and Social Science**, Vol. 471, Paying for Culture, (Jan., 1984), s.38-39.

bölgesel hükümetlerden aynı desteği alır. İsveç daha merkezi olduğu için devlet desteğinin çoğunluğunu merkezi hükümetlerden tamamlar⁵⁹⁴.

Almanya’da devlet kültür ve sanatın desteklenmesinde temel görevi üstlenmekte ve Federal Hükümet yılda bir buçuk milyon marklık bir teşvik sunmaktadır. Bu para sanatçıların kurduğu ve yönettiği bir organizasyona ödenerek oradan sanatçılara paylaştırılmaktadır. Devlet parayı verirken, kime ne kadar gideceğine bu organizasyon karar vermektedir. Bu organizasyon, devletin veya galerilerin hoşuna gitmeyen sanatsal akımları desteklenerek yeni sanat akımların gelişmesine fırsat tanımaktadır⁵⁹⁵.

Adam Smith’e göre, devlet komisyonlarından sermaye sağlayan ve sansüre maruz kalan bir halk/kamu sanatından yana olmamıştır. Çünkü bu, rekabete dayalı pazarın kendini düzenlemesini ihmal eder ve politik doğruluk ya da beyin yıkama ile sonuçlanabilirdi ki, bu halk/kamu sanatının amaçlarını zedeler. Devletin ilk rolü, sanata özgürlüklerini korumaları için teşvikte bulunmaktır, yani fikirlerin özgür pazarı için. Böylece, bireylerin her biri sanat ile etkileşime girerek insan vicdanını zenginleştirebilirler⁵⁹⁶. Oysa Justin Lewis için serbest pazar, toplumun kültürel ihtiyaçlarına en iyi hizmet veren bir mekanizma değildir ve kültüre yönelik serbest pazar yaklaşımı, ne demokratik ne de kamu yararına uygundur⁵⁹⁷.

Tartışmanın diğer yüzü de akademik ortamda devam eder. Edward Banfield, hükümetin sanata olan desteğinin kötü olandan iyi olanlara doğru bir gelir dağılımı içerdiğini düşünerek devletin sanattaki finansal desteği ile yanlış yöne kaydığını ifade eder. Banfield, sanatla ilgilenenlerin ortalama vergi mükelleflerinden daha varlıklı durumda olduklarını ve fakirlerin vergilerinin “fakir olmayanların” faaliyetlerini finanse ettiğini belirtmektedir. Bir diğer görüşte Herbert I. Schiller, devlet ve kurumlar sanat politikalarını belirler ve gelirler bu işi yönlendirir. Kurumlar, sanatın sansürlenmesine duyarsız değildirler ki, kültür üzerinde tehlikeli sonuçlara ulaşılır. Bu gerçeklik,

⁵⁹⁴ Throsby, a.g.m., s.20-21.

⁵⁹⁵ Gülsün Karamustafa-Deniz Şengel (h.z.), “Sanatın Serbest Dolaşımı”, **Sanatçı Hakları, Seminer ve Panel Tartışmaları**, Plastik Sanatlar Derneği Yayını, İstanbul, 1992, s.132-133.

⁵⁹⁶ Wight, a.g.m., s.176.

⁵⁹⁷ Charles M. Dorn, “Privatization of the Arts and the Public Interest: An Issue for Local Arts Agencies”, **Journal of Arts Management**, Law&Society Fall95, Vol. 25, Issue 3, s.186.

toplumun farkındalığında sürekli bir erozyon yaratmaktadır. Toplumun sembolik içeriği sadece ekonomik hayat ile tanımlanabilir hale gelmektedir. Schiller'e göre "toplumun hafızası, bu kurumsal yönetim biçimi ve yapay sosyal olaylarla içi boşaltılır"⁵⁹⁸.

5.2. Özel Sektör

Tarihte sanatçıları ilk destekleyen aile veya patronlarından birisi Medici Ailesi, sanat tutkunları olarak, sanatı gerçek bir aydın kimliğinde destekleyerek, Avrupa'nın en büyük sanat koruyucuları arasında yer alırlar. Parasal güçleri sayesinde Mediciler, Michelangelo, Leonardo Da Vinci gibi büyük Rönesans ustalarına maddi ve manevi destek vererek saygınlıklarını arttırmışlardır. Bu büyük sanatçılar, en ünlü eserlerini onların koruması altında gerçekleştirmişlerdir.

Medici ailesinin Floransa üzerindeki etkisi Büyük Cosimo ile başlayıp torunu Lorenzo ile 16.yy'da zirveye ulaşır. 15.yy Floransası'nda yeni ortaya çıkan kapitalizm ile çağdaş kültürel zihniyet ve sanatsal himaye iç içe örgütlenir. Mediciler, taşradan Floransa'ya göçen sonradan bankacılık ve ticaretteki başarıları ile büyük servet ve güç kazanan bir ailedir. Gombrich, Medicilerin sanat alanındaki hayırlarla tefecilikte işledikleri günahların kefareti ödediklerini söylemektedir. Mediciler kamusal-dinsel-kolektif bir amaçla lonca örgütüne bağlı olan himaye sistemi yerine özel-seküler-bireysel ve aileye dayalı bir sistemi getirirler. Avrupa kraliyet hanedanlarınca burjuva ve 'sonradan görme' olarak dışlanan Mediciler, siyasal ağırlıkları sayesinde kendi himayelerinde oluşan modern bir kültürü Avrupa seçkinlerine yaymışlardır. Mediciler, Avrupa'ya yayılan bankalar ile siyasal ve sanatsal bir güç oluştururken, modern koleksiyonculuğun ve sanat piyasasının doğmasına da yol açmışlardır⁵⁹⁹. Hamilik her toplumda farklı şekillenmiştir. Modern hamilik sistemi de vakıflar, bağış kuruluşları ve özel hamilerle gerçekleştirilmiştir.

Batı dünyası, sanat ve kültür faaliyetlerinde devletin görevini, özel kesimlere devrettiği bilmektedir. Devlet sektörü yerine özel sektörün tüm hatalardan yoksun

⁵⁹⁸ Dorn, a.g.m., s.184-185.

⁵⁹⁹ Ali Artun, **a.ğ.e.**, s.56-62.

olduğunu düşünmek tamamen yanlıştır. Çünkü özel sektörün en belirgin zaafı, bir gösteriş tutkusu ile içi boş değerlere yönelmesidir. Yapıtın kalitesinden çok, sponsorun adını yücelten bir mali yardımı yeğleyen sanat ise resmi bir kültür kurumunda yaşanan baskıcı ve yoksul üretimden daha kötüdür. En azından resmi kurum üretene itibar sağlayan ve ondan reklam talep etmeyen bir yapıya sahiptir. Sanatçının sanatçı olmaktan uzaklaşıp, bir işadımı, bir pazarlamacı durumuna düşürüldüğü bu “sponsorcu” gelişmeleri özgürlük adı altında değerlendirilemez. “Büyük kent olgusunun tüketim kısılcı içine sürüklenen kültür yaşamı, “sponsor” kavramıyla özetlenebilen bir reklam yaşamı demektir. Sanatsal etkinliklerin tüketim kavramıyla özdeşleştiği bu süreç sadece “sponsor pastasının” paylaşılmaya çalışıldığı bayağılıklardan öteye de gitmemektedir”⁶⁰⁰. Dünyada sanata yapılan yatırımları devlet tekelinden çıkaran özel sektör, bu alanda söz hakkını tamamen ele geçirmiştir.

Britanya Sanat Konseyi’ni örnek alan ABD Ulusal Sanat Vakfı, özel kesimdeki çalışmalarla bunun tersi şekilde gelişmiştir. Bu sefer, ABD’deki Özel Sektör Sanat Komisyonu’nu Britanya’daki Özel Sektör Sanat Sponsorluğu Derneği örnek olarak almıştır. İki derneğin amacı, iş dünyasının sanata desteğini teşvik etmek ve güçlendirmektir. Ayrıca iki dernekte şirketlerin müdahalesini kamuoyunda görünür kılmak için kurulmuşlardır. Özel Sektör Sanat Komisyonu kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olarak yer alırken Özel Sektör Sanat Sponsorluğu Derneği ise, bir hayır kuruluşu olarak kaydedilmiştir. Her iki kurumun da kamu yararı için çalıştığı görülmektedir. 1966 yılında David Rockefeller’in iş dünyası ve sanat üzerinde çalışacak bir konsey oluşturmayı düşündüğünü söyledikten iki yıl sonra 1968’de Rockefeller ailesinden iki kardeşin Özel Sektör Sanat Komisyonu için ellişer bin dolarlık başlangıç sermayesiyle faaliyete başlar. Bu komisyonun temel amacı, özel sektörün sanata verdiği destek hakkında iş adamlarına destek vermek ve onları sanata yöneltmek olmuştur. Britanya’daki Özel Sektör Sanat Sponsorluğu Derneği’nin faaliyete geçmesi için devletin başlangıç sermayesi koyması gerekmiş ve 1976’da altı şirketten oluşan bir grup tarafından kurulmuştur. Bu derneğin amacı ise, iş dünyasının sanat sponsorluğu anlayışını ve uygulamasını yerleştirmek ve cesaretlendirmek olmuştur. Bu iki kurum

⁶⁰⁰ Tansuğ, *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*, s.150-151.

1990'lı yıllarda çalışmaları sayesinde “egemen sanat müssesinin” parçası haline gelmiştir⁶⁰¹.

Viyanalı burjuva ailerinden gelen Agnes ve Karlheinz ESSL çifti 1972 yılında dünyaca ünlü Avusturyalı Friedensreich Hundertwasser'in eserlerini alarak Essl koleksiyonlarını oluşturmaya başlarlar. Essl'lar iş ve sanat dünyalarını birleştirerek şirket binasında ofislerinin yanı sıra koleksiyon için sergi alanları oluştururlar ve şirket çalışanlarına ofislerine asmaları için resim seçme şansı tanırırlar. 1995 yılında 5 bin adet olan koleksiyonlarını kurumsal yapıda yönetmeye karar verdiklerinde Essl Vakfı kurulur. Müzeciliğe uygun etkileyici bir bina, şirket binasıyla bağlantılı olarak 1999 yılında tamamlandıktan sonra Avusturya ilk özel müzesine kavuşur⁶⁰².

Sanatı kuşatan özel sektör yatırımlarının en etkin yöntemlerinden biri sponsorluktur. Sponsorluk, bir kuruluşun tanıtma ve tanınma hedeflerine ulaşmak için proje, sanat, kültür, spor ve sosyal olaylara para, araç/gereç veya hizmet gibi desteklerle yapılan tüm faaliyetlerin planlanması, uygulanması ve kontrol edilmesi süreçlerini kapsar⁶⁰³.

Sponsorluk, sanat için büyük bir kaynak ve sanat organizasyonlarının yenilikçi girişimleri için teşvik edici bir güçtür. Sponsorluğu yürüten sanat şirketleri, toplam bir bütçenin bir kısmı olarak sponsorluk gelirinin planını yaparlar. Sponsorluk parası belirli bir faaliyete giderek bir sanat programı veya etkinliği desteklenmiş olur. 1970 yılından beri sanatın sponsorluğunu yapan IBM, sanat ile iş arasındaki bağı kuvvetlendirmiştir. Kuruluşların beceri ve düşünceleri değiş tokuş yapmasıyla ilgili bir ilişki geliştirilebilir. İşletme mali destek sağlarken sanat da yaratıcılık ve daha geniş bir dünya için bir pencere sunabilir. ABSA ve IBM tarafından oluşturulan “Sanat Alanında İşletmecilik” programı işletmenin sanata yardım edebilmek için nasıl çalıştığını gösterir. Bu programla işletmede çalışanlar sanat organizasyonunda çalışabilir ve işletmedeki eğitim

⁶⁰¹ Wu, **a.g.e.**, s.129-135.

⁶⁰² Yahşi Baraz, “ESSL Koleksiyonu, Sanata Aşık Örnek Bir Çift: Agnes ve Karlheinz Essl”, **RH+Sanart**, Kasım 2007, Sayı:45, s.91-92.

⁶⁰³ Filiz Balta Peltekoğlu, **Halkla İlişkiler Nedir**, Beta Yayınları, Genişletilmiş 2. Baskı, İstanbul, 2001, s.290.

kaynaklarını harekete geçirerek sanatsal faaliyetleri çeşitlendirebilir ve başka işletmelere yönlendirebilir. Bu tür bir eylem sponsorluk değildir, fakat sanata geniş bir yelpaze çerçevesinde yardım etmek için ilgisinin büyüklüğünü göstermektedir. IBM Sponsorluk Bölümünden Sorumlu Müdürü Peter Wilkinson'a göre sanatın amacının unutulmaması ve yaratıcı bir toplum sektöründe işletmelerin yatırımları açısından bir ödül niteliği taşıması için sponsorluğun etkin bir şekilde yürütülmesi gerekir⁶⁰⁴.

Günümüzde tüketiciler bir mal veya hizmet almaktan çok markayı satın aldıklarını ve o marka ile ait olmak istedikleri hayat tarzını ve yaşamak istedikleri duyguları satın aldıklarını bilmekteyiz. Bu amaçları gerçekleştirmek için klasik pazarlama araçlarından farklı olan etkin pazarlama aracı sponsorluktur. Sponsorluk bir etkinliğe destek vererek kurumu, ürünü, hizmeti tanıtarak tüketicinin bilincinde marka imajını oluşturmak, güçlendirmek ve endirekt olarak satın alma tercihlerini etkilemektir. Amerika'da yayınlanan IEG Sponsorluk Raporu'na göre 2005 yılında dünyada reklam harcamalarına ayrılan payın azaldığı, sponsorluk için ayrılan bütçelerin arttığı ve tüketicilerin sponsorluk kanalıyla iletilen mesajlardan daha çok etkilendikleri görülmüştür. Yine 2006'da açıklanan IEG Raporu 2005'e göre, dünyada en çok sponsorluklar spor, müzik, kültür-sanat, eğitim ve sağlık alanında yapılmıştır. Dünyada sponsorluk harcamaları, 2002 yılında dünyada 22 milyar dolar, 2003'te 25 milyar dolar, 2004'te 28 milyar dolar'a yükselmiştir. 2003-2004 yılları arasında dünyada reklam harcamaları % 5.8 artarken, sponsorluk harcamaları % 12 oranında artmıştır. 2005'te dünyadaki toplam sponsorluk harcamaları 30 milyar dolar'a ulaşırken 9.5 milyar dolarlık bölümü Amerika'da, 7.4 milyar doları ise Avrupa'da gerçekleştirmiştir⁶⁰⁵. Sponsorluk, ticari sonuçları hedefleyen bir iletişim aracı olmuştur.

Avusturya şirketleri, başta görsel sanatlar olmak üzere, sanat sponsorluğu için yılda ortalama 43 milyon euro ayırmaktadır. Avusturyalı sanat için ekonomi IWK inisiatifi 30 yılı aşkın süredir her iki disiplin arasında canlı bir diyalog oluşturmayı

⁶⁰⁴ John Nickson, "Art Sponsorship. An Unholy Alliance?", **The Musical Times**, Vol. 132, No. 1779 (May, 1991), s.239-240.

⁶⁰⁵ <http://www.sponsorluk.gov.tr/sponsorluk.htm> (27 Nisan 2008).

kendisine görev edinirken, 1991 yılında kurulan “museum in progress” Sanat Derneği, 15 yıldan daha fazla süredir çağdaş sanatın medyada tanıtılmasıyla ilgilenmektedir⁶⁰⁶.

Tate Galeri, 2000 yılı projelerinden biri olan Tate Modern “Bankside” için yaklaşık 55 milyon sterlin özel bağışçılar, aile vakıfları ve hayır kurumları tarafından toplanmıştır. Bunun üçte ikisi 24 “kurucu hayırsever” tarafından verilirken, 55 milyon sterlin’in yarısından fazlası İngiliz bağışçılardan, geri kalanının en büyük bölümü ABD’den, bir kısmı Avrupa’dan ve küçük bir miktarı da Uzak Doğu’dan gelmiştir. Aynı zamanda kurumsal desteğin düşük olmasının nedeni ise, şirketlerin yatırımdan çok, reklamlarını yapacak, müşterilerini eğlendirecek sergilere sponsor olmayı tercih etmelerindendir⁶⁰⁷.

Genellikle satış yerine sponsor desteğinin arandığı “sanatta globalleşme” kavramı, mahalli boyutta gerçekleşen ve özgün kaliteye ulaşmayı hedefleyen çağdaş sanat hareketlerinin karşısında yer almaktadır. Son yıllarda “satış değil sanat” sloganıyla sponsor desteğine ihtiyaç olduğunu beyan eden yaklaşımlar, sanatta gittikçe artan global yozlaşmanın ürünleri ile bütünleşmektedir. Bu yozlaşmanın “globalleşme hegemonyasına” hizmet ettiği görülmektedir. Bu hizmetin bedeli ise, sponsorluk kapsamında, çokuluslu şirketler ve onların yandaşı olan firmalardan talep edilmektedir. Reklam hizmetleri ise bu firmaların emrinde olan “globalleşmiş” reklam şirketlerince ve bunlarla ilişkisi olan medya organları tarafından yürütülmektedir. Sahtecilikten kötü kalitenin empoze edilmesine kadar bir dizi aymazlık, resim piyasasında boy göstermektedir⁶⁰⁸. Piyasa dışında kalmak isteyen sanatçıların, çağdaş sanat uygulamaları da sponsorluk kurumuna ihtiyaç duyduğu için onlarda dolaylı olarak “piyasa” kavramı içine girmektedirler.

⁶⁰⁶ <http://advantageaustria.org/tr/zentral/focus/kreativwirtschaft/kunst-und-kunstmarkt.tr.jsp?page=5> (28 Nisan 2008).

⁶⁰⁷ Haşim Nur Gürel, “2000’in Müzelerinin Finansmanı...”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/> (Müze Dosyası), (30 Mart 2008).

⁶⁰⁸ Tansuğ, *Gelenek İşığında Çağdaş Sanat*, s.172-173.

5.3. Sivil Örgütler

“Sivil Toplum Kuruluşu” (STK) kavramı ilk defa 1945 yılında Birleşmiş Milletler teşkilatının kuruluşunda, kuruluş beyannamesinin 10. Bölümünün 71. Maddesinde devlet ve üye ülkelere ait olmayan kuruluşların danışmanlık rolü ile ilgili tanımlama da kullanılır. STK’lar oda, sendika, vakıf ve dernek adı altında faaliyet gösterir. STK’lar, devlet organlarından bağımsız, özel kişilerin girişimi ile kanuni olarak kurulan her türlü organizasyon için kullanılan genel bir terimdir. Topluma yararlı bir hizmet geliştirmek için kurulan STK’lar, 20.yy’da küreselleşme ile birlikte büyük önem kazanmış ve insani konular, kalkınma yardımları, sürdürülebilir kalkınma alanlarında gelişim göstermişlerdir⁶⁰⁹.

Yeni kalkınma anlayışına göre, STK’ların devlete oranla daha etkin olduğu ve yoksul kesimlerin taleplerinin gerçekleşmesinde, politikaların, reformların uygulamaları konusunda başarılı olduğu bilinmektedir. STK’lar kamu kuruluşlarının eksik bıraktığı veya ulaşamadığı yerlerde tamamlayıcı bir görev üstlenerek toplumdaki sosyal dayanışmayı ve yardımlaşmayı örgütlü bir şekilde yürütmektedir⁶¹⁰.

Avrupa’da kültür sanayinin üretim ve tüketim süreçleri devlet ve yerel yönetim tarafından değil, bağımsız kültür konseyleri, kültür üretim şirketleri, STK’lar ve uzmanlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Her yıl değişen uzmanlar tarafından oluşan bağımsız kurullar, projeleri değerlendirerek finansmanı sağlamaktadır.

UNESCO’ya bağlı STK’ların sanatla ilgili olanları AIAP (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği), AICA (Uluslararası Eleştirmenler Derneği), ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi)’dir. Bu STK’lar, aynı adı taşıyan milli kuruluşlar aracılığıyla ülkelerin çalışmalarını toplum için belirleyecek olan öneri ve kararlar alırlar. 1946 yılında kurulan ICOM, bugün 150 ülkeden 24.000 kişilik bir STK olarak üyelik aidatıyla ve zaman zaman muhtelif ulusal fonlarla desteklenen bir kuruluştur. Temel hedefi, UNESCO görüşleri doğrultusunda müzelerin programlarını yürütmektir.

⁶⁰⁹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Sivil_toplum_kurulu%C5%9Fu (30 Mayıs 2008).

⁶¹⁰ Serap Durusoy, “Küreselleşme Sürecinde STK’lar” **Radikal İki Eki**, 4 Mayıs 2008, s.5.

Paris'teki merkez 117 ulusal komite ve 30 uluslararası komite temsilcilerini yönlendirirken, başlıca etkinlikleri workshop, yayın, eğitim, danışmanlık ve müzecilik gibi alanları kapsar⁶¹¹.

AIAP, uluslararası sanatsal ve kültürel etkinliklerin düzenlenmesini ve duyurulmasını, sanat ve kültür alanında yayınların yapılmasını ve sanatçıların uluslararası dolaşımını, sosyal güvencelerini daha doğrusu sanatçı haklarını, eserlerin hukuki sorunlarını çözmeyi amaçlar⁶¹².

AICA, temel amaçları şunlardır: Sanat eleştirmenliğini bir meslek olarak desteklemek ve yöntemlerine katkıda bulunmak; eleştirmenlerin mesleki, ahlaki, yasal haklarını korumak ve üyelerinin haklarını savunmak; uluslararası düzlemde eleştirmenler arasında sürekli iletişim sağlamak için platformlar sağlamak; sanat ve kültür alanlarında bilgi alışverişi yapmak ve kültürlerarası anlayışa katkıda bulunmak ve bölgesel sanat ortamlarıyla işbirliği yapmaktır⁶¹³.

Russel Lynes'in "Sanatçılar, Politikacılar ve Patronlar" adlı makalesinde bahsettiği gibi, 1950'lerde hami olarak gelişen Vakıflar ve Şirketler, zamanla büyük bir ivme kazanmıştır. 1957'de Ford Vakfı sanata ve toplumsal araştırmalara bağış yapmaya başlar. Bu vakıf sanattan kâr gözetmeyen ilk kurumdur. Bundan sonra bir çok büyük şirket vakfının amacı toplumsal prestij sağlamak ya da "sanata hayat bağışlayan" olarak ortaya çıkar. Bugün ise yeni sanat hamiliği, çok ortaklı şirketlerce, büyük bankalar tarafından hem ürünlerine estetik bir hava vermek, hem de imajlarını güçlendirmek için yürütülmektedir⁶¹⁴.

Sanata yapılan bağış, hayırseverlikten çok güç kullanılarak yapılan bir yatırımdır. Ford Vakfı'nın girişimine kadar tüm kültürel hayırseverlik bireye yapılmıştır. Ford Vakfı, hükümetten bağımsız kurumları mali olarak hayata döndürmek

⁶¹¹ Tomur Atagök, "Müzelerden ve Kültür Kurumlarından-IV", **Artist Modern**, Aralık 2007, Sayı:84 s.90.

⁶¹² http://www.upsd.org.tr/psd_kurulus.htm (26 Mayıs 2008).

⁶¹³ <http://www.aica-int.org/spip.php?article27> (25 Mayıs 2008.)

⁶¹⁴ Aydın, **a.g.e.**, s.252.

ve bu kurumların sorumluluğunu New York'un ötesine dağıtmak, sanat hizmet kurumları yaratmak, konservatuvarlarla görsel sanat okullarını zenginleştirmek için sanatlara 400 milyon dolardan fazla yatırım yapmıştır. Ford Vakfı, kendini sürekli bir finansörden çok bir katalizör olarak görmüş, uyumlu bağış kavramını uygulamıştır. Ford Vakfı'nın (1957-1976) sanatlar için bağış bölümü başkan yardımcısı W. McNeil Lowry tarafından sanat bağışı, kâr gütmeyen bireysel sanat kuruluşlarının uzun vadeli ilerlemesinin ve kâr gütmeyen bütün sanat sektörünün stratejik gelişiminin bir aracıdır⁶¹⁵.

İngiliz Sanat Konseyi'nin altı stratejik hedefi şunlardır: tek olarak sanatçılara öncelik vermek, fon desteği alan kurumların gelişmelerine yardımcı olmak, çalışmalarımızın merkezine çeşitli kültür faaliyetlerini koymak, gençlere ve yaratıcı ortaklıklara öncülük tanımak, modern ve ilerici bir sanat konseyi oluşturmak ve sanatlardaki gelişmeyi maksimum seviyeye çıkartmak. İngiltere Sanat Konseyi, 3 ana fon kaynağıyla çalışır: Hükümet tarafından düzenli olarak desteklenen kurumlara ayrılan tahsisatlar (burslar), sanatlar için burslar ve piyango idaresinden sağlanan burslar ve yönetilen destek burslarıdır⁶¹⁶.

Hükümet tarafından desteklenip bağımsız kalan 'İngiliz sanat konseyleri'nden ve İngiltere'de sanatın en büyük hamisi Ulusal Lotarya'dır. İngilizler şans oyunlarına harcadıkları paranın %28'inin 'iyi sebepler' için harcadığını bilmektedir. Bu paranın kullanımı hükümetten bağımsız çalışan fon yönetimlerine, 'konsey'lere emanettir, yani spor, eğitim ve çevre, kültür-sanat gibi üç ana başlık altında 14 fon yönetimi vardır. Kültür-sanat konseyleri, toplam bütçenin üçte birini kullanmaktadır. Sadece sanat konseyinin 2006-2008 bütçesi 1.1 milyar sterlindir. Ayrıca sanat konseyi, iyi bir sanatsever olduğunu ispatlayanlara yaptırımları için faizsiz kredi vermektedir. Sanat Konseyi, destekledikleri projelerin İngiltere sanatının 'ana yatağı' olduğunu söyleyerek "daha fazla yerde, daha fazla insan için daha fazla sanat" sloganlarıdır⁶¹⁷.

⁶¹⁵ George Yudice, "The Privatization of Culture", **Social Text**, No. 59, (Summer, 1999), s.27.

⁶¹⁶ Lucy Hutton-Ann Bridgwood-Karen Dust, Research at Arts Council England, **Cultura Trend**, Vol.13, No.52, December 2004, pp.43-45.

⁶¹⁷ Cem Erciyes, "Size de Çıkabilir", **Radikal**, 21 Şubat 2008, s.22.

Amerika’da pek çok dernek, sanata ve sanatçılara cömertçe destek vermektedir. Bu bağışların sebebi sosyal, hayırsever olarak sorumluluk duygusu ve vergi indirimidir, hatta daha anlamlı olan sebep reklamlarının yapılmasıdır. Yani sanata bağışladıkları her bir doların imajlarını artırması içindir. Şöyle ki⁶¹⁸;

Joshi’nin ifade ettiği gibi:

“Eğer bu, bir mesaj oluşturmak için bir kelimenin ardına bir başka kelime ekleme sanatı olmazsa, eğer unutulmaz bir şiir yaratmak için bir notun ardına bir başka not eklenmezse, eğer sanat için bir kişinin zihninde silinmez çizgiler resmedilmezse, Coca-Cola, Colgate ya da Nestle’nin uluslararasılaşması gerçekleşmez. Sanat sadece hayattaki estetik olgulardan haz almak değildir, aynı zamanda sanat ticaretin kullanılmasıdır da.”

6. Plastik Sanatların Sanat Piyasasındaki Rolü Ve Önemi

6.1. Yatırım Olarak Sanat

Şirketlerin sanata yatırım yapması gittikçe gelişen bir olgudur. Şirketlerin sanat koleksiyonları yapması, estetik kaygılar taşımasının yanında kâr amacı da taşımaktadır. Sanata yatırım yapmanın bazı avantajları vardır: Öncelikle, enflasyon göz önüne alınırsa, sanat eserlerine sahip olmak, bankada paranın durmasından daha kârlıdır. Avrupalılar, sanat ürünlerine sahip olmanın enflasyona karşı bariyer olduğunu düşünür. İkinci olarak, şirketler sanat ürünlerine sahip oldukça, sanata olan talep artar ve yeni yatırım alanları açılır. Üçüncüsü ise, sanat ürünlerinin vergilendirmesi yoktur; bu da önemli bir avantaj oluşturmaktadır. Dördüncüsü, sanat ürününe sahip olmak estetik kaygıyı giderir, saygınlığı artırır, şirketlerin sponsorluk anlaşmalarını kolaylaştırır ve şirket ziyaretlerini çoğaltır. Beşincisi, bir sanat koleksiyonuna sahip bir şirket, sanatı destekleyici bir görüntü çizerek şirketin imajını artırır, halkla ilişkilerini geliştirir ve çalışma ortamını daha güzel hale getirerek çalışanlarını motive eder⁶¹⁹.

⁶¹⁸ Joan H. Joshi, “International Exchange in the Arts”, **Annals**, AAPSS, 424, March 1976, s.83.

⁶¹⁹ Dale L. Flesher, “Corporate Investments In Arts”, **National Forum Fall98**, Vol. 78, Issue 4, s.6-7.

Sanata yatırım yapmanın avantajlarının yanı sıra dezavantajları da vardır. Bunlar; sanat her zaman iyi bir yatırım amacı olmayabilir. En büyük dezavantajı, çoğu zaman sanat, uzun vadeli bir yatırım aracıdır ve çok kolay şekilde nakte çevrilemez. Aynı zamanda yatırımcıya ne temettü ne de faiz ödemeleri sağlar. Diğer bir dezavantajı ise önemli sanat eserleri yüksek güvenceli sigorta gerektirdiği için gideri çok büyük olmaktadır⁶²⁰.

Sanat yapıtlarının değeri, akademik incelemenin içerisine girmesiyle (Stein 1977; Baumol 1986; Goetzmann 1993; Pesando 1993) iktisatçıların ilgisini çeker. Bu alanda Gerald Reitlinger (1961)'in üç ciltlik Zevkin Ekonomisi adlı kitabı tablo yatırımcılığı konusunda en temel eseridir ve William Grampp (1989)'ın kitabı mevcuttur. Litaretürde sanat kârlarının özellikle kâr dağıtımının ilk iki anı üzerine odaklanılır. Fiyatların ve kârların bir zaman dizisi endeksi verilir ve bir sanat yapıtı kategorisi için genel olarak ya “tekrar-satış regresyonu” (repeat-sale regression) ya da “hedonik fiyat regresyonu” (hedonik regression) kullanarak müzayedelerdeki satışlardan bir fiyat endeksi oluşturulur. Fiyat endeksi oluşturmak kolay değildir, fakat zamanla meydana gelen tabloların bireysel satışlarından veriler elde edilebilir. Baumol, Goetzman, Pesando, Pesando ve Shum (1999) tarafından kullanılan tekrar-satış regresyonu, benzer bir sanat yapıtı ve zaman aralığı için kâr oranını hesaplamak amacıyla farklı zaman süreçlerinde satılmış olduğu fiyatların karşılaştırılmasına dayanır. O. Chanel-L. A. Gerad- Varet ve V. Ginsburgh (1996), Czujack (1997) ve Locatelli-Biey ve Zanoletti (2002) tarafından kullanılan hedonik fiyat regresyonu ise zamanla sanat satışlarının bir miktarı üzerine verilerin toplanmasıdır ve sonra sanatçı, boyut, araç (ortam), müzayedede evi, zaman periyodu vs. gibi yapıtların diğer özelliklerinin de kullanılmasıdır. Örnek olarak ortalama kârlar ve kâr değişiklikleri, bonolar ve tahviller gibi mali kıymetlerin kârlarıyla karşılaştırılır. Yapılan çalışma sonuçlarına göre, sanattan elde edilen kârlar, tahvil ve bonoların ortalama kârlarından daha düşük olduğu gibi yüksek olduğu durumları da içeren bir çeşitlilik sunar. Sanat kârları, diğer kıymetli yatırım araçlarının kârları kadar değişkendir ve sanat riskli bir yatırım aracıdır. Sanat yatırımının portföy pazarıyla karşılıklı ilişkisi olumlu olma eğilimindedir, fakat sık sık

⁶²⁰ Flesher, a.g.m., s.7.

sıfıra yakındır. Sanat yatırımı, yüksek değişkenlikte olmasına rağmen, genel pazar riskine karşı gelen veya en azından ona nötr olan bir öğe olarak, çeşitlendirilmiş bir portföydeki yararlı bir fonksiyona hizmet etmektedir⁶²¹.

Sanat yatırımının getiri oranını inceleyen çalışmalara değinecek olursak örnekler aşağıda belirtilmektedir.

Sanat eserleri bir yatırım aracı olarak getirisi ve riskinin ne olduğu ve diğer finansal yatırım alternatifleriyle karşılaştırıldığında kârlı olup olmadığı ile ilgili akademik alanda çalışmalar yapılmıştır. Bu sorulara Richard Rush (1961), Robert Anderson (1974), John Picard Stein (1977) çalışmalarıyla cevap verirler. Rush, kitabında 1925-1960 yılları arasında tabloların ve antika mobilyaların bir yatırım aracı olarak performansını inceler. Bu çalışmada post-empresyonistler, ekspresyonistler, Matisse ve Picasso gibi modern ressamların getirisinin hisse senetlerinin getirisinden fazla olduğunu gösterir. Anderson (1974), 1780-1970 arasında müzayedelerde en az iki defa satılmış tablolardan bir örnek oluşturarak ortalama yıllık reel getiri oranını %3 olarak bulur. Stein (1977) ise, 1946 yılından önce ölmüş ressamların 1946-68 yılları arasında ABD’deki ve İngiltere’deki tabloların müzayede fiyatları üzerine tabloların mali değerlendirmesini yapar. Stein, tablo yatırımlarının diğer yatırımlardan daha kârlı olmadıklarını ve tablo fiyatlarının ekonomik durgunluk dönemlerinde değerlerini muhafaza edemediklerini belirtir. Hisse senetlerinin ortalama yıllık getirisi %14,3’lük iken tabloların yıllık nominal getiri oranı %10,5 olarak hesaplar. Anderson ve Stein’in çalışmalarının orta noktası, tablo yatırımlarının finansal olduğu kadar, estetik veya psikolojik getirisi olduğunu ve borsa yatırımları ile sanat yatırımları arasındaki getiri farkının bu boyutu yansıttığını söylemeleridir⁶²².

Baumol’un (1986) çalışması, Gerald Reitlinger’in (1961, 1652-1961 periyodundaki verileri) kitabından binlerce satış arasında, 300 yıllık bir zaman

⁶²¹ Douglas J. Hodgson-Keith P. Vorkink, “Asset Pricing Theory and the Valuation of Canadian Paintings”, **The Canadian Journal of Economics/ Revue Canadienne d’Economie**, Vol. 37, No. 3, (Aug., 2004), s.630-632.

⁶²² Seçkin-Atukeren, “Türkiye’de Resim Piyasasında Risk Getiri İlişkisinin Tahmini ve FVFM Uygulaması”, s.2-3.

diliminde iki veya daha fazla satışa çıkmış olan önemli sanat eserleri dikkate alınmış ve çoklu satışların ve fiyatlarının bütün bir listesi derlenip yatırımcının bu zaman diliminde ne kadar kazanç oranı beklediği bulunmaya çalışılmıştır. Çoklu satış listesinden; satışları 20 yıldan az geçmiş olanlar, 25 tablonun satışlarındaki tutarsızlıklar ve yine 25 tablo fiyatındaki kesin bilgi eksiklerinden dolayı elenmiştir. 1642-1961 dönemine ait 640 tane işlem incelenir, her resim için kazanç oranları standart bileşik faiz hesaplama formülü ile hesaplanır. Baumol'un çalışma sonuçlarına göre, ortalama olarak bir tablonun satın alımı ve sonrasında satışı, yıllık ortalama %0,55 gibi bir kazanç oranı getirmektedir. Ancak hükümet tahvilleri ile kıyaslandığında İngiliz hükümeti bonolarının yıllık ortalama kazancı %2,5'tur ve tablonun sahibine yıllık %2'ye varan bir zararı vardır. Bu da bir tablonun bir tahvilin üçte biri kadar kazanç sağladığı anlamına gelir. Bir yatırım olarak tabloların kazanç yüzdeleri sadece düşük değil, aynı zamanda dağınıktır. Bu yüzden sanata yatırım yapmak risklidir. Bu incelemede sanat eserleri piyasasının sermaye piyasasına göre başarısızlıkla sonuçlanması sanat eseri almamayı gerektirmez, çünkü sanat eserinde estetik zevk önemli bir unsurdur⁶²³.

Goetzmann (1993) ise, kısa süreli dönemlerde sanat ve borsa arasındaki olumlu ilişkiler olduğunu ve Baumol'un sanatın bir yatırım aracı olarak kullanılabileceğine dair incelemelerini destekleyen bir çalışma ortaya çıkarır. Goetzmann, 1715-1986 yılları arasında en az iki kez piyasaya sunulan tabloların işlem fiyatlarını dikkate alarak sanat endeksini oluşturur. Bu dönemde 2809 farklı tablonun 3329 fiyat çiftini inceler. Bu çalışmada sanat eseri fiyatlarında benzersiz bir artış gösteren son 50 yıl en güvenilir şekilde incelenmiş ve bu artışa rağmen sanatın riskten kaçınan bir yatırımcı için cazip bir yatırım olduğuna dair çok az kanıt bulunmuştur. 1850'den sonraki dönemde hisse senedi fiyatları %2,6 oranında, tablo fiyatları ise %6,2 oranında artmasıyla birlikte sanata geri dönüşler fazla olsa da sanatın daha iyi bir yatırım aracı olduğu söylenemez. 1900'li yıllardan beri sanata geri dönüşler hisse senetlerine geri dönüşleri geçmişse de bir yatırımcı için sanat pek cazip değildir. Sanat sadece nötr-riskli bir yatırımcı için sanata geri dönüşlerin yoğun olduğu dönemde cazip görünür. Goetzmann için 20. yy'da sanat piyasası ile hisse senedi ve tahvil piyasaları arasında yüksek bir korelasyon

⁶²³ William J. Baumol, "Unnatural Value: or Art Investment as Floating Crap Game", **The American Economic Review**, Vol. 76, No. 2, (May, 1986), s.12-14.

varken, uzun vadede sanat yatırımı enflasyonu aşmıştır. 20. yy. ikinci yarısında ise tabloların satışından sağlanan kârlar, menkul kıymetler borsasından sağlanan kârlara rakip hale gelmiştir. Ancak tüm bu gelişmelere karşın sanat yatırımı taşıdığı sıra dışı risklerle yargılanmaktan ileri gidememiştir. Sanata yatırımının riskli olması ve bir tablo portföyünün dönüşüm özelliklerinden dolayı riskten kaçınan bir yatırımcıya sanat eserine sadece bir yatırım aracı olarak bakmak cazip değildir⁶²⁴.

Bruno S. Frey ve Werner W. Pommerehne (1989), Reitlinger'in verilerini değerlendirerek, 1635-1987 döneminde müzayede değeri olan tablolar incelenir, fiyatları net olmayan tablolar dahil edilmez. Bu inceleme, kısa süreli spekülasyonları dikkate almadığı için Baumol tarafından yapılan bir resmin en az 20 yıllık elde tutumunu öngören bir işlemi takip eder. Frey ve Pommerehne, 1635-1987 yılları arasında 20 yıl ve daha fazla sürede müzayedeye çıkan sanat eserlerinin kar oranlarını hesaplarlar. Tabloların kazanç oranı %1,5 ve median oranı %1,8 iken standart sapma oranı ise %5,0'dır. Bu çalışmada sanat eserlerine yapılan yatırımların finansal olarak kârlı olmadığı ve müzayedelerde satılan resimlerin iyi bir finansal yatırım aracı olmadığı ortaya çıkar. Resim satışının kâr oranının artması müzayede evlerinin yüksek fiyatlı satışlar yapmak istemelerine bağlıdır. Müzayede evleri yüksek fiyata satabilecekleri eserleri alırlar, satış oranı düşük resimleri almak istemezler.⁶²⁵ Frey ve Pommerehne (1989b) Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Monet ve Renoir gibi sanatçıların belli yapıtlarının uzun dönemde daha iyi performans gösterip 1950-1987 periyodunda yıllık % 1,6 olurken İngiltere, Amerika, Almanya veya Fransa'da mali yatırımlardaki yıllık gerçek kâr oranı %2,4 olduğu tahmin edilmiştir⁶²⁶.

Pesando (1993), aynı baskıların tekrar satışlarına ait verileri kullanarak, 1977-1992 döneminde 6 aylık fiyat endeksi oluşturur. Bu endeksten, modern baskıların (6 aylık) gerçek kârları ve bu kârların geleneksel mali kıymetlerle karşılaştırılması yapılır. Toplam baskı portfolyosundaki ortalama gerçek kâr oranı %1,51, Picasso portfolyosunda ise %2,10'dur. Her ikisi de, Amerikan Hükümeti bonoları %2,54; 180

⁶²⁴ William N. Goetzmann, "Accounting For Taste: Art and the Financial Markets Over Three Centuries", **The American Economic Review**, Vol. 83, No. 5, (Dec., 1993), s.1370-1375.

⁶²⁵ Frey- Pommerehne, a.g.m., s.397-402.

⁶²⁶ Throsby, a.g.m., s.6.

günlük Maliye Bakanlığı Poliçeleri %2,23 olan ortalama gerçek kârların altındadır ve tahvillerdeki ortalama gerçek kârı olan %8,14'ün çok uzağındadır. Toplam baskı portfolyosunun gerçek standart sapması %19,94; Picasso portfolyosunda %23,38'dir. Bu ölçümle, her iki baskı portfolyosu, tahvillerin standart sapması %22,47 ile Amerikan Hükümeti bonolarının standart sapması % 21,83 oranlarıyla karşılaştırıldığında hepsinin risk derecesi birbirine çok yakındır. Oysa, 180 günlük Maliye Bakanlığı Poliçeleri % 3,43 standart sapma oranı ile tabiki çok daha az riskli olduğu ortaya çıkar. Bu araştırmada ilginç olan nokta geleneksel mali kıymetlerin gerçek kârlarının aksine, baskıların gerçek kârlarının enflasyonla olumlu olarak karşılıklı bir ilişki içerisinde olduğu görülür. Şöyle ki, toplam baskı portfolyosu % 0,03; Picasso portfolyosunda % 0,08; tahvillerde -% 0,31; Amerikan Hükümeti bonoları -% 0,56; 180 günlük Maliye Bakanlığı Poliçeleri -% 0,73'tür. Modern baskıların enflasyonla ilişkisi olumlu olmasına rağmen bu katsayılar düşüktür⁶²⁷.

Chanel, Gerad- Varet ve Ginsburgh, sanat pazarı için fiyat endeksi ve kârları oluştururlar. Sanat pazarları mali pazarlardan çok daha küçük olmasına rağmen sanat pazarlarının mali pazarlarla birlikte rekabet edebilecekleri bir ilişkilendirme çabasıyla araştırmalarını yaparlar. Hayatını Fransa'da geçirmiş olan ve 1830 sonrasında doğmuş, tanınan 80 ressam için, 1962'den itibaren tüm halk satışlarını içeren, 24.000 gözleminden oluşan bir veri tabanı oluşturulur. Ayrıca Reitlinger'in seçkinde bulunan 32 ressam için ikinci bir fiyat endeksi bulunur. Bunun nedeni ise, 1850 ve 1960 arasındakilerle son 30 yılı karşılaştırmaktır. Bu, farklı dönemlerdeki kârların gerçek oranlarını (enflasyon çıkarıldıktan sonra) gösterir: 1855-1914 % 6,2; 1915-1949 -% 2,0; 1950-1960 % 22,6; 1960-1988 % 6,6; 1976-1988 % 13,3 iken 1960-1988 dönemindeki % 6,7'lik düşüş, 1974 ile 1975 arasında eserlerin fiyatlarının % 50 düştüğü ile açıklanabilir. Chanel, Gerad-Varet ve Ginsburgh, 1961-1991 yılları arasındaki dönemde Japonya, Almanya, Fransa, Britanya ve Amerika'daki sanat pazarı ile tahvil pazarlarını incelerler. Sanat pazarı endeksi mali pazardaki 5 tahvil değiştirme endeksiyle karşılaştırıldığında; sanat pazarının Alman ve Japon tahvil pazarlarıyla bazı benzerlikler taşıdığı, fakat diğer üç tahvil pazarıyla küçük bir ilişkiye sahip olduğu görülür. Bu

⁶²⁷ Pesando, a.g.m., s.1079-1080.

çalışmada Britanya endeks haricinde, sanat pazarının tahvil pazarı üzerinde beklendiği gibi herhangi bir etkisi olmadığı ortaya koyar. Tahviller üzerindeki riskler uzun dönemde tahmin edilirken, tabloların durumu gelecek nesillerin beğenisiyle ilgili olduğu için sanat pazarında uzun dönemde tahminler yapmak güçtür, fakat kısa dönemde iyi şekilde tahminler yapmak mümkündür⁶²⁸.

Leslie P. Singer (1990), 1987-1989 periyodundaki çağdaş Amerikan sanatının bir portfolyosu için sadece %2 üstünde alternatif mali enstrümanlara karşı olumsuz bir fiyat farkı bulur. Bu yazarların birçoğu, tabloların kârlarında büyük değişkenler olduğuna dikkat çekerken diğer birçoğu da estetik, haz, prestij değeri gibi parasal olmayan nedenler için tablo satın alanlar, tahvil ve bonoları da ellerinde tutuyorlarsa, risk için ayarlanmış kârdaki fark sanatla sağlanmıştır⁶²⁹.

J. Mei ve M. Moses (2001), 1875-2000 yılları arasında 899 tane Amerikan, 1709 tane Empresyonist, 2288 tane de Old Master olmak üzere toplam 4896 tane alım-satım çiftini incelerler. Bu çalışmada çoğu sanat eserin satıldıktan sonra ortalama 28 yıl elde tutulduğu görülür. Christie's ve Sotheby's müzayede evlerinden elde edilen veriler sayesinde 1950'den sonraki eserlere daha çok önem verilmiştir, çünkü daha önceki resimlerin işlem kayıtları olmadığı için bu çalışmaya dahil edilmemiştir. 1950-1990 yıllarında tablolara yatırım tahville kıyaslandığında gerçek yıllık bileşik kârı %8,2 iken S&P 500 ve Dow endüstri kuruluşları %8,9 ve %9,1; tüzel ve devlet tahvilleri %2,2 ve %1,9 kazandırmıştır. Bu çalışmada diğer yapılan çalışmalara göre, resimler portföy çeşitlendirilmesinde daha önemli bir rol üstlenmiş, bir resmin S&P 500 kuruluşundan daha az riskinin olduğunu gösterir. Uzun vadede S&P 500'den resmin daha az kâr kazanırken devlet ve şirket bonolarına göre resim daha yüksek sistematik risk göstermektedir ki resim uzun vadede bonodan daha fazla kâr getirmektedir. Mei ve Moses, eski çalışmaların aksine resmin daha kârlı bir yatırım aracı olduğunu ortaya koyar. Bu çalışma uzun dönem yatırımcılarına sanat ve finansal varlıklar arasındaki kâr

⁶²⁸ Chanel- Gerard-Varet- Ginsburgh, a.g.m., s.12-19.

⁶²⁹ Throsby, a.g.m., s.6.

riski karakteristiği konusunda yol gösterir ve sanata yatırımın uzun vadede kârlı olacağını göstermesi açısından da önemlidir⁶³⁰.

Sanat yatırımlarındaki kâr oranları ile kıymetli evrakların kâr oranlarının karşılaştırılmasında sanat eserlerinin ortalama kârının, kıymetli evraklardan sağlanan kârlardan daha az olduğu görülmüştür. Çoğu araştırmalara göre, sanat eserlerinin getirilerine dair olumlu sonuçlar elde edilirken, kısa vadeli olarak sanata yatırım yapmak oldukça risklidir.

Sanata yapılan yatırımların getirisi üzerine yapılan çalışmalar genellikle gelişmiş ülkelerin sanat piyasaları üzerinedir. Bunun nedeni ise sanat piyasalarının derinliği ve verilerin uzun zamandır düzenli olarak kaydının tutulmasıdır. Literatürde bir istisna olarak Sebastian Edwards (2004), 17 Latin Amerika ülkesine ait ressamların eserlerinin müzayede fiyatlarını inceleyerek genel fiyat endekslerini oluşturur. Genel endeksin yıllık ortalama reel getirisi %9 olarak yüksek ve uluslararası hisse senetleriyle korelasyonu düşük olarak hesaplar. Edwards, Latin Amerikalı ressamların eserlerinin bir uluslararası yatırım portföyüne dahil edilmesiyle portföyü çeşitlendireceğini ve toplam riski azaltacağını belirtir⁶³¹.

Sanat yatırımlarına ait çalışmalar Batı'daki tablolarla sınırlı iken, diğer bir istisna ise Doğu'ya ait sanat yatırımı olarak Modern Çin tablolarını inceleyen çalışmadır. Son yıllarda Çin sanat piyasası, Hong Kong'da düzenlenen uluslararası müzayedelerle aktif hale gelir. 1980'li yıllarda Modern Çin resmi koleksiyon amaçlı ve estetik değerler için alınırken daha sonralarda müzayede evleri ve sanat galerilerinin çabasıyla sanat yatırım aracı olur ve yabancı yatırımcıların sayısı artar. Böylece Çin tabloları piyasanın büyümesine yardım eder. Ayrıca Hong Kong, Tayvan, Japonya, Kore ve Singapur'da refahın artması, talep artışına katkı sağlar ve Sotheby's ve Christie's gibi iki büyük müzayede evinin 1980'den beri Çin tabloları için yılda iki kez uluslararası müzayede düzenlemesiyle Çin tablolarının satışını teşvik eder. Çin

⁶³⁰ Jianping Mei-Michael Moses, "Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces", **The American Economic Review**, Vol. 92, No. 5, December 2002, s.1657-1667.

⁶³¹ Seçkin-Atukeren, "Türkiye'de Resim Piyasasında Risk Getiri İlişkisinin Tahmini ve FVFM Uygulaması". S.4.

tablolarına ödenen yüksek fiyatlar, bu tür yatırımların kârlı olduğu yönünde yaygın ve bir o kadar da çarpık inançlar yaratır. Oysa modern Çin tablolarının kâr oranı Singapur, Hong Kong ve Tayvan'daki hisse senedi portföylerinden daha düşüktür. Bu çalışmada müzayede satışına uygun, 1911 sonrası Ching hanedanlığında doğmuş, yaşamış olanlar ve hayatta olan ressamın çağdaş eserleri incelenir. Yaklaşık 400 müzayede satış kayıtlarına göre 30 Çin tablosu birden fazla satışa çıkarılmış, sadece 20 tablo iki kez satılmıştır. Bu 20 tablo araştırmanın temelini oluşturur. Batıda tabloların mülkiyetinin devredilmesi 10 yılda bir değiştirildiği düşünülürken Çin tablolarının ortalama elde tutulma süresi 46 aydır, uzun süreli olanı ise 9 yıldır. Bu çalışmada Çin tablolarının satın alma ve tekrar satmanın yıllık kâr oranı 0,529 iken Hong Kong, Singapur ve Tayvan'daki pazar portföylerinin yıllık ortalama kâr oranları sırasıyla 0, 133; 0,153 ve 1,544'tür. Tabloların kârı borsa kazancından düşük olmasına rağmen mevduat portföyünden 4 kat daha fazla performans gösterir. Kısaca, Çin tablolarına yatırım yapma riski yüksektir ve Çin tablolarının kârı 3 pazar portföyünden daha düşüktür⁶³².

Bir başka istisnaya örnek de Aylin Seçkin ve Erdal Atukeren'in (2006) Türkiye'de resim müzayedeleri piyasası ile ilgili çalışmasıdır. Bu çalışma gelişmekte olan ülkelerde sanat piyasalarının diğer finansal piyasalarla olan ilişkisini ortaya koyması açısından önemlidir. Seçkin ve Atukeren, 13 ressamdan oluşan bir listenin 1989-2006 (Mart) arasında satılan 1030 eserin müzayede satış fiyatları kullanılarak bir fiyat endeksi oluşturur. Yöntem olarak sanat ekonomisi literatüründe en sık kullanılan iki metottan biri olan hedonik fiyat regresyonu kullanılır. Resim piyasasına yapılan yatırımların TL cinsinden getirisinin yıllık ortalaması %0,6 olarak küçüktür, fakat pozitifdir ve İstanbul Menkul Kıymetler Borsası'na (İMKB, 100 endeksi) göre daha düşük, İMKB 100 endeksi ile olan korelasyonunun özellikle 1995-2005 döneminde yüksek olduğunu ($r=0,66$) göstermiştir. Ancak, resim piyasasındaki getiri döviz, altın ve banka faizi gibi diğer klasik yatırım araçlarının getirisine göre daha yüksek ve bunlarla

⁶³² Henry M. K. Mok-Vivian W. K. Ko-Salina S. M. Woo-Katherina Y. S. Kwok, "Modern Chinese Paintings: An Investment Alternative?", *Southern Economic Journal*, Vol. 59, No. 4, (Apr., 1993), s.809-814.

korelasyonu düşüktür hatta negatiftir. Seçkin ve Atukeren'e göre Türkiye'de resime yatırım yapmak, portföyü çeşitlendirir ve toplam riski azaltır⁶³³.

Sermaye piyasası ile sanat piyasası arasındaki temel farklar şunlardır: Birincisi, belli bir sermaye hisseleri homojen olan tavillerden oluşurken her biri bir diğerinin yerini tam olarak alabilir. Oysa sanat eserleri eşsizdir ve aynı sanatçının aynı konuda yaptığı iki eser birbirinin aynısı olamaz. İkincisi, sermaye hisseleri rekabet piyasasında bireylerin elinde bulunurken, bir sanat eseri sahibi olan kişi o sanat eserinin tekeli barındırıyor demektir. Üçüncü olarak, sermaye piyasasındaki işlemler sık sık hatta sürekli yapılırken, sanat eserinin tekrar satışı sıkça olmadığı gibi yüzyılda bir de yapılabilir. Dördüncü ise bir tahvilin mübadele edildiği fiyat genellikle halka açık bir bilgi iken bir sanat eserinin ne kadara alındığı ise çoğunlukla tarafların bilgisindedir. Son olarak da bir sermaye hisseleri konusunda prensip olarak gerçek denklik bedelinin ne olduğu bilinirken, bir sanat eseri için kim denklik fiyatını belirler ve her şeyin değerini bildiklerini iddia eden eleştirmenler sanat eserinin gerçek değerini bilmiyor olabilirler⁶³⁴.

Sanat pazarı ile ilgili şu sorunlar önemlidir: İlk olarak, sanat pazarının bir mali pazar gibi davranıp davranmadığıdır: Bu da ampirik çalışmalar sonucunda ortaya çıkarılabilir. İkincisi ise, sanat pazarlarının etkili olup olmadığıdır. Sanat pazarının sık sık etkili olmadığı tartışılır ve aslında bunun için birçok neden mevcuttur: Satıcılarla alıcılar arasındaki bilgi asimetrisi sanat pazarının başlıca özelliğidir. Tacirler ve pazar düzenleyicileri, belli bir tablo ile ilgilenen koleksiyoncuların ödeme yapma istekliliklerine ait bilgiye sahip olduklarında daha yüksek kâr elde etmektedirler. Sanat pazarının en ciddi sorunu değer biçme mekanizmasının kendinden kaynaklanır. Bu olgular sanat pazarının bilgi yetersizliğine işaret etmektedir⁶³⁵.

İktisatçılar, sanat için müzayede pazarının, geleneksel mali kıymetler piyasası gibi etkili olduğunu varsayabilirler. Ancak sanat ticaretinin geleneği, bu piyasanın

⁶³³ Seçkin-Atukeren, "Türkiye'de Resim Piyasasında Risk Getiri İlişkisinin Tahmini ve FVFM Uygulaması", s.4-5.

⁶³⁴ Baumol, a.g.m., s.10-11.

⁶³⁵ Chancel- Gerard-Varet- Ginsburgh, a.g.m., s.15-16.

kesinlikle etkili olmadığını gösterir. Sanat tacirleri, müşterilerine geleneksel olarak sadece en tanınmış sanatçıların zirvedeki yapıtlarını almalarını ve diğer ürünlerden kaçınmalarını tavsiye eder. Bir başyapıt portfolyosundaki çoğalan kârın, bir bütün olarak pazardakileri aşacağı düşünülür ve başyapıtların pazar durgunluğuna daha az hassas olduğuna sık sık işaret edilir. Öyleyse başyapıtlar, daha yüksek bir beklenti kârına sahip olabilirler. Örneğin sanat taciri Edward Merin “Her zaman 1000 dolarlık 10 tane nesneyi almaktansa 10.000 dolarlık bir tane nesne almak daha iyidir ya da maddi güç 100.000 dolarlık olana yetiyorsa, 10 tane 10.000 dolarlıktan ziyade 100.000 dolarlık olanı almak daha iyidir”⁶³⁶.

6.2. Dünyada Sanat Piyasasının Gelişimi

İnsanlığın tarih öncesinden beri oluşturduğu sanat türleri, artık çoğulcu sanat sözlüğümüze girmiş olsa da Batı sanatı ortamı hala şovenizm içinde, Manhattan’daki merkezi pazarını korumaya çalışmaktadır. 1964 yılında Robert Rauschenberg Venedik’te birincilik ödülü aldığı ABD’nin bienaldeki temsilcisi Alan Solomon, bu olayı Amerikan resim sanatının hegemonyasının resmen onaylanması olarak duyurmuştur. New York’lu eleştirmen Irving Sandler, 1970’te yayınlanan Soyut Dışavurumculuk üzerindeki makalesine “Amerikan Resminin Zaferi” adını koymuştur. 1983’te ise Fransız sanat tarihçisi Serge Guilbaut, “New York Modern Sanat Fikrini Nasıl Çaldı” adlı kitapta durumun analizini yapmıştır. Günümüzde New York, sanat dünyasında başarıya ilişkin temel kararların alındığı yerdir ve yabancı sanatçılara gösterdiği hoşgörü, Paris sanat merkezinin gösterdiği hoşgöründen daha fazla değildir. Yabancı sanata ancak son yıllarda gerçek bir ilgi duyulmuş, bunun da sebebi Kavramsal Sanat’a az müşteri çıkması sonucunda piyasa da görülen durgunluk olmuştur. Fakat bugünkü ortamda bile, Alman veya İtalyan olmadan bir sanat dünyasına egemen çevrelerin ilgisini çekmesi olasılığı sınırlıdır⁶³⁷.

Özellikle Birleşik Amerika’da resim ve heykelde uygulanan yeni üslupları öykünerek ve sahiplenerek tamamen başka bir amaca hizmet eden ticari sanat

⁶³⁶ Pesando, a.g.m., s.1075-1083.

⁶³⁷ Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, a.g.e., s.124.

ürünlerinin dev gölgesi sanattaki yaratıya her aşamada eşlik etmiştir. Böylece kumaş desenlerinde Pollock, bira reklamlarında Calder, esin kaynağı olmuştur. Sanatın pazarlama amaçlı kullanımı, onun anlamının tam kavranmadan tanınmasına neden olur. Popüler müze programları bu sonuca hizmet eder; Mona Lisa'nın sergilenmesi ile reklam baskısında kullanımı entelektüel düzeyde eşdeğerdir. Amerika'da hem yeni hem de eski sanat, sürekli olarak yabancılaşmaktadır.⁶³⁸ 20. yy'da sanat masumiyetini kaybetmiştir ve sanatın kendi tarihine yaklaşımındaki saflık şık bir bilmişliğe dönüşmüştür.

Haldun Dostoglu'na göre, sanat sektörünün dünyada ulaştığı rakamlar çok büyümüştür. Times'in 1990 Kasım araştırmasında, II. Dünya savaşıdan 1970'lerin başına kadar sanatçının yarattığı eserle ölümsüzleşeceği ideali vardı. Eser, sanatçıyı kültüre mal eder ve onu ölümsüzleştirirdi. Oysa günümüzde sanat, bu an için icra edilerek uzun vadeli amacının ortadan kalkması aşamasına gelmiştir. Sanat eserine bakarak haz almak yerine, onun etiketini algılamak gibi bir özellik hakim olmaya başlamıştır ve bu hakim sanat olgusu, spekülative bir sanat pazarının varlığıdır. Sanatçı neden sanat yaptığını unuttuğunda, koleksiyoner neden aldığıın ayırımına varamadığında, spekülasyonun boyutu daha da artar. Kültür, sermaye artırma güdüsü altındaki bir pazarda gelişemez. Şimdilerde bankacılar sanattan, sanatçılar paradan konuşuyorlar. Piyasanın yükseldiği zamanlarda pazara giren yatırımcılar uzmansız bir tutumla sanat eseri satın almaktadırlar. Oysa borsada, aracı kurum olmadan alış yapılamaz. Sanat pazarında da aracı kurumlar gelişmeye başlamıştır. Pazara, vitrine, kamuoyuna eser bulup sunan galerilerin yerini sanat tacirleri, aracı kurumlar almaya başlamıştır. Dostoglu “dünyada spekülative bir sanat pazarı vardır” der⁶³⁹.

19. yy'ın sonu 20.yy başında yaşayan “izlenimci”, “dışavurumcu”, “fovist” ve “kübist” sanatçıların klasik-modern eserleri dikkat çekerken, resimlerin değeri 10-70 milyon dolar gibi rakamlara ulaşmıştır. 1950 sonrası üretilmiş modern ve çağdaş sanat eserleri 1-20 milyon dolardan alıcı bulmuştur. Dünya resim piyasasının kalbi ABD'de

⁶³⁸ Harold Rosenberg, “Tedirgin Sanat” III.Bölüm, İpek Aksügür (çev.), **Sanat Çevresi**, Mart 1980, Sayı:17, s.27.

⁶³⁹ İpek Aksügür Duben- Deniz Şengel (hızl.), “Sanatçı, Galerici, Koleksiyoner İlişkileri”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Plastik Sanatlar Yayını, Stil Matbaacılık, İstanbul, 1991, s.64-65.

atmakta ve resim pazarında liderlik ABD'nin New York kentinde iken bu kenti Londra izler. Sotheby, Christies ve Philips ise önde gelen müzayede şirketleridir. Ancak New York'un bu alanın başkenti olmasına rağmen, dünyanın en önemli fuarlarının Avrupa'da gerçekleştiği görülür. Bunlar İsviçre'de Art Basel, Paris'te FIAC, Köln'de KÖLN ve Madrid'te ARCO'dur.⁶⁴⁰ Londra'da Frieze, Hollanda'da sanat ve antika fuarı TEFAF'dır.

Son üç yüz yıl içinde sanat eserinin sürekli yükseldiği en uzun dönem 1940-1986 yılları arasında yaşanmıştır. Fiyatlardaki yükseliş ise 1987 yılında Van Gogh'un "Ayçiçekleri" ve "Irises" adlı tablolarına rekor fiyatlar ödenmesiyle doruk noktası ulaşmıştır⁶⁴¹. Bu tabloların çok yüksek fiyata satılması sanat piyasası için bir dönüm noktası olmuştur. "Ayçiçekleri" adlı tablo, 39,9 milyon dolara Londra'daki Christies müzayede evinde satılırken, aynı yıl içinde Van Gogh'un "Irises" eseri 53,9 milyon dolara Sothebys's de satılmıştır. 1947 yılında 84.000 dolara satın alınan bu tablo yıllık %12 kâr getiren bir yatırım olmuştur⁶⁴².

II. Dünya Savaşından sonra devlet ve özel kaynakların sanata tahsis edilmesi hızla artar ve özel kesim desteği ABD'de gelişerek ABD milyarderleri kültürü ve sanatı destekler. 1950'lerden itibaren sanat piyasası canlanarak Fransız empresyonistlerin, post-empresyonistlerin ve Paris'li erken modernistlerin fiyatları çok yükselir. Merkezi Londra'dan New York'a kayan uluslararası sanat piyasası en yüksek rekor fiyatlara ulaşır ve 1975 ile 1989 yılları arasında bu sanatçıların fiyatları 23 kat artar. Zenginler, eskiden spekülâtif altın madeni hissedarları gibi, sanat eseri toplayarak yatırım yapmaya başlarlar. Ancak sanat alanında yaşanan spekülâtif ısınma erken olarak 1990'larda çöker.⁶⁴³ Ancak son yıllarda Avrupa sanat piyasalarında rekor rakamlar, sanatın iyi bir yatırım aracı olduğunu göstermektedir.

⁶⁴⁰ **Capital**, "Yeni Yatırımcı Sayısı Artıyor", 1 Aralık 2002, http://www.capital.com.tr/haber.aspx?HBR_KOD=2354 (09 Mayıs 2008).

⁶⁴¹ Wu, **a.g.e.**, s.357-358.

⁶⁴² Frey- Pommerehne, **a.g.m.**, s. 396.

⁶⁴³ Hobsbawm, **a.g.e.**, s.580-581.

2003 yılı dünyada sanat piyasasının ciddi anlamda hareketlendiği bir yıl olmuş, müzayedelerdeki rekor kıran fiyatlar, sanat fuarlarındaki yüksek fiyatlı satışlar ve galerilerin memnuniyeti bunun bir göstergesi olmuştur. Özellikle önceki yıllarda olduğu gibi önemli satışlar, yeni koleksiyonerler ABD’den çıkmıştır. Piyasayı müzelerarası rekabet teşvik ederken, bienaller, sanat fuarları ve koleksiyoncuların artması ve yeni zenginler arasından çok sayıda resim alıcısının çıkması sanat piyasasının gündemde kalmasını sağlamıştır. Sotheby’s, Christie’s ve Philips şirketlerinin düzenlediği sonbahar müzayedelerin toplam satış rakamı yarım milyar doları bulmuştur. Şöyle ki; 4 Kasım 2003 günü Christie’s müzayesindeki toplam satışlar 117 milyon doları bulurken, bir gün sonraki Sotheby’s müzayedesinin toplam satışları ise 125.5 milyon dolardı. 13 Kasım 2003 Philips Çağdaş Sanat Müzayedesinde 11 milyon dolarlık satış olması diğer müzayedelere göre az olsa da piyasaya yeni giren 40’lı yaş grubu alıcılar için cazip olmuştur. Christie’s 11 Kasım 2003 tarihli II. Dünya Savaşı sonrası ve çağdaş sanat müzayedesini 62 milyon dolara ulaştırmış, alıcıların %77’si Kuzey Amerika ülkelerinden, %21’i Avrupa, %2’si Asya’dan gelmiştir. Christie’s 12 Kasım 2003’te sabah müzayedesini 14.5 milyon dolar, öğleden sonraki müzayedesini 8.5 milyon dolar olmak üzere toplam satışlar 23 milyon dolara ulaşırken Christie’s 2003 sonbahar satışlarının toplamı 223.4 milyon dolara çıkmıştır. Sotheby’s in 12-13 Kasım 2003 tarihli satışlarının toplamı 98 milyon dolarken, 12 Kasım günü gerçekleştirdiği çağdaş sanat müzayedesini 74.5 milyon dolarlık hacmiyle şirketin 1989 yılından beri gerçekleştirdiği en yüksek çağdaş sanat müzayedesini satışı olmuştur⁶⁴⁴.

7 Şubat 2007 yılında Sotheby’s müzayede evi, Avrupa’da en başarılı çağdaş sanat satışını gerçekleştirir. Satılan eser, 1991 yılında Peter Doig tarafından yapılan ‘White Canoe’ adlı eserdir. 5,7 milyon pound’a satılan bu tablo, 1980’lerin sonunda yaşanan ve 1990’larda da devam eden sanat piyasasındaki düşüşün ardından yaşanan en önemli başarıdır. Sanat camiasında yaşanan bu ‘patlama’, çağdaş sanat alanında nasıl bir değişiklik yaratacağı ile ilgili düşünceleri de beraberinde getirir. Sotheby’s müzayede evinin çağdaş sanat yetkilisi Tobias Meyer, sanat alanındaki yeni gelişmeleri ‘yeni bir burjuvazi’nin doğuşuna bağlar. Burjuvazinin geri dönüşünden bahseden

⁶⁴⁴ Erhan Ersöz, “Market Watch: Yurtdışı Sanat Piyasalarında Boom Var!”, **Rh+Sanat**, Mart-Nisan 2004, Sayı:9, s.48-49.

Meyer, “burjuvazinin çağdaş sanata ilgisi artmıştır, bu da başarının temelini oluşturur ve sanat pazarının genişlemesinin ana sebebidir” açıklamasını yapar⁶⁴⁵.

2007 Haziran sonunda Londra’nın en büyük açık arttırma evinden Christie’s ve Sotheby’s sanat satışlarında bir rekora daha imza atmışlardır. Francis Bacon’ın portresi 21.5 milyon pound’a, Damien Hirst’un ‘Lullaby Spring’ tablosu 10 milyon pound’a satılmıştır. Bu iki satıştan iki gün sonra Lucian Freud’un 1992 tarihli portresi 7.8 milyon pound’a, yine aynı günlerde Claude Monet’nin ‘Nymphs’ tablosu 18.5 milyon alıcı bulurken bir gün sonra sanatçının ‘Waterloo’ tablosu 17 milyon pound’a satılmıştır. Bu bir haftada her gün yeni bir rekor kırılmış ve iki müzayedesinde dönen para 237 milyon pound’a ulaşmıştır. 2002’den beri ciddi bir yükselişe geçen sanat piyasası bu satışlarla birlikte yeni bir bin yıla girmiştir. Analizciler Çin, Rusya ve Ortadoğulu koleksiyonerlerin sanat piyasasını değiştirdiklerini belirtmektedir.⁶⁴⁶ 1990’ların başında ‘Genç Britanya Sanatı’nın en ilginç isimlerinden, Britanya sanatının sansasyonel starı, ünlü koleksiyoneri Charles Saatchi’nin desteklediği Damien Hirst, 2007 yılında yine bir kez daha pırlantalarla donattığı bir kurukafa ile sanat dünyasında yeni bir bomba patlatmıştır. Hirst’ün ‘For The Love of God’ (Tanrı Sevgisi İçin) adını verdiği yapıt, 50 milyon sterlin değer biçilerek hemen ‘çağdaş sanatın en pahalı eseri’ ilan edilmiştir⁶⁴⁷.

Küreselleşen dünyayı, yayılan, büyüyen kitlesel tüketim ürünlerini işleriyle eleştiren Alman fotoğraf sanatçısı Andreas Gursky’in devasa bir markette, ürünlerin dizildiği rafları ve arasındaki müşterileri gösteren “99 Cent II Diptychon” adlı eserinin 2007 yılında 3.3 milyon dolara alıcı bulması yeni tartışmaları beraberinde getirmiştir. Çağdaş sanatta bu değerlere nasıl ulaştığı anlaşılamamakla birlikte, sanatın neye göre, ne kadar değerli olacağına, “pahalılık” sınırının nereye kadar götürülebileceğine ilişkin yorumların sonu gelmemektedir⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ J. J. Charlesworth, “Bonfire of the Vanities: On Art and Luxury Market”, **Art Monthly**, April 2007, No. 306, s.5-6.

⁶⁴⁶ **Radikal**, “Sanat Piyasasında İşler Tıkırında”, 27 Temmuz 2007, s.23.

⁶⁴⁷ **Radikal**, “Hirst’ten Pırl Pırl Bir Kurukafa”, 3 Haziran 2007, s.23.

⁶⁴⁸ Tuğba Gürkök, “Andreas Gursky Sergisi-Çağdaş Sanat Tartışmaları”, **RH+Sanart**, Temmuz-Ağustos 2007, Sayı:42, s.71-72.

Son yıllarda pazardaki en büyük değişim Çin, Rusya, Hindistan ve Ortadoğu'daki koleksiyoner ve sanat pazarlarının ortaya çıkmasıdır. Bu ülkelerin küresel ekonomideki yükselişleri sanat piyasasına da yansır. Uluslararası dergi Apollo'nun Mart 2008 sayısında Clare Mc Andrew's'un "Uluslararası Sanat Piyasası: Küresel Bağlamda Bir Avrupa Soruşturması" adlı araştırmasında sanat pazarının küresel değerinin 2002'den 2006 'ya %95 büyüdüğü ve Çin'in dünyanın en geniş dördüncü pazarı olduğu belirtilir. Pazarda Avrupa'nın payının düştüğü, çağdaş sanatta en büyük yükselişin yaşandığı vurgulanır. 2006'da Amerikan sanat pazarı %60'a tırmanırken, İngiltere ve Fransa %40'larda kalır⁶⁴⁹.

Ekonomik açıdan Batı ile arasındaki açığını kapatan Çin, sanat alanında da etkisini göstermiş ve Çinli sanatçıların köklü geleneklerine rağmen Batı'dan gelen yeni özgürlük rüzgarına adapte olmaları sonucunda sanatsal etkisini arttırmıştır. Artık çağdaş Çin sanatı dünya müzelerinde, sergi mekânlarında büyük ilgi görmekte, koleksiyonlara girmekte ve piyasada yüksek fiyatlara alıcı bulmaktadır. Çin'de yetişen Batı tarzı sanatçı ve küratörler, Batı'da yetişen Çinli sanat insanları ve Çin'e ilgi duyan Batılılar, Çin sanatını desteklemektedirler. İsveçli küratör Harald Szeemann Çin çağdaş sanatının dikkat çekiciliğini şöyle açıklar⁶⁵⁰:

"...Çinli sanatçıların ülkelerini değiştirme, özgürlük elde etme arzuları, geçmişte kalanı, geleneği yıkma eylemini sanatta kullanmalarını sağlıyor ve bu yıkıcı eylem onların yeni, ilgi çekici olmalarını mümkün kılıyor... Artık Çinlilerin sanatta da güçlendiklerini görüyoruz. Önemlerinin farkında olarak Batı ile Doğu arasındaki ruhsal evliliği alıp dönüştürüyorlar ve bunu sonsuza dek sürececek bir yanlış anlama ya da anlamama halinde bize sunarak alaycı mesajlar veriyorlar..."

1980 sonrası (Komünizm sonrası) Batı sanatının izinden giden Çin, güncel sanatta son yıllarda çok önemli bir yer edinmeye başlamıştır. Galeriler, müzeler ve devlet tarafından desteklenen sanatçılar Batı dikkatini çekmiş ve pek çok Çinli sanatçı Avrupa ve ABD'de kendine yer edinmiştir. Bugün Çin'de geleneksel sanatçılar olmasına rağmen dünyayı yakalamayı ve küreselleşmeye dahil olmayı isteyen genç

⁶⁴⁹ Aslı Açıkgöz, "Sanatın Küresel Ekonomideki Payı", **Milliyet Sanat**, Mayıs 2008, Sayı:590, s.62.

⁶⁵⁰ Yahşi Baraz, "Çin: Sanat Piyasasının Yeni Oyuncusu", **Milliyet Sanat**, Mart 2008, Sayı:588, s.60-61.

sanatçılar vardır. New York ve Guangzhou’da yaşayan aslında duvar sanatçısı olan güncel sanatçı Lin Yilin “Batıyı ve Doğuyu ele alırken aralarında kültürel ve sosyal fark bulunduğunu; ancak küreselleşen dünya, kapitalizm ve teknoloji ile aslında tüm dünyanın aynılaştığını” belirtir⁶⁵¹.

2007 yılında borsa ve emlak yatırımları hala çok riskli durumdayken, yeni koleksiyonerler çağdaş sanata büyük ilgi göstermişlerdir. Küresel markete dönüşen sanat pazarında sanat ürünlerinin fiyatı 2007 yılında bir önceki yıla göre % 18 oranında, sanat pazarı gelirleri ise 2006 yılına göre % 43,8 oranında yaklaşık 9,2 milyon dolar artmıştır. 2006 yılında 810 işleme karşılık 2007 yılında 1254 işlem kaydedilmiş ve sanat ürünlerinin balon fiyatları en üst noktaya ulaşmıştır. 2007 yılında da global sanat pazarını yönlendiren ABD, dünya mezzat gelirlerinin % 43 getirisini yaratırken, toplam gelirlerinde % 34,5 oranında bir artış sağlamıştır. Çağdaş sanatlarda yaşanan patlamada en önemli lokomotif İngiltere’dir. Global sanat pazarındaki payı % 30 ile Avrupa sanat pazarının başkentidir. Küresel sanat gelirleri düzeyinde ABD ve İngiltere’den sonra 3. sırada Fransa gelirdi. Ancak 2007 yılında Çin 3. sırayı alarak Fransa 4. sıraya gerilemiştir. Çin’in sanat ürünlerinin yıllık satışları milyon dolarları aşarken, toplam gelir % 78’den daha fazla artmıştır. Fransa için 2007 yılı sanat pazarında iyi bir yıl olmuş ve batmadığını göstermiştir. 2007 yılında bir önceki yıla göre sanat eserlerinin fiyatları % 29,3 oranında, sanat gelirleri ise % 30,3 oranında artmıştır⁶⁵².

Müzayedelerde sanat eserlerinin fiyatlarının artması ve günden güne rekor fiyatlara ulaşmasıyla sanatın çok değerli bir mal olduğu kanısı oluşmuştur. Dolayısıyla sanat hırsızlığı artmıştır.

Dünyada müzelerden, malikanelerden ve dini kuruluşlardan çalınan eserler %50’yi bulurken, en çok eser özel koleksiyonlardan çalınmaktadır. Sadece İtalya’da her iki saatte bir özel koleksiyonlardan eser kaçırılmaktadır. 2000 yılında İsveç’in Stokholm kentinde iki adet Rembrandt ve iki adet Renoir çalmaktan hüküm giyen Sven tarihte

⁶⁵¹ Elif Ercan, “Bir Doğu-Batı Çatışması: Güncel Sanat Çin’de”, **RH+Sanart**, Mart 2008, Sayı:49, s.65-66.

⁶⁵² **Art Market Trend 2007**, Artprice- March 2008, <http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2007.pdf> (01 Haziran 2008), s.6-16.

bilinen en ünlü müze soyguncusudur. 1993 yılında yine İsveç'te müzeye çatıdan girilerek paha biçilmez Picasso tablosu çalınmış ve bu yöntem pek çok Hollywood filmine konu olmuştur. Çalınan tabloların uyuşturucu işinde ön ödeme olarak kullanıldığı veya teminat gösterildiği ortaya çıkarılmıştır. Bazı önemli soygunlar şunlardır: Birincisi, 20 Ağustos 1911 yılında Louvre'de görev yapan güvenlik görevlisi tarafından Mona Lisa tablosu; ikincisi, 1990 yılında polis kılığındaki kişilerce 300 milyon değerinde Vermeer tablosu; üçüncüsü, 2001 yılında koruma görevlisinin yardımı ile bir malikaneden 50 milyon tutarında 19 tablo; dördüncüsü, 30 milyar tutarında Turner'in iki adet yağlıboya resmi; beşincisi, Oslo Sanat Galerisi'nde kötü güvenlik yüzünden 70 milyar dolar tutarında Edward Munch'un çılgık adlı eseri çalınmıştır⁶⁵³.

İnterpolden alınan bilgiye göre en çok sanat hırsızlığına maruz kalan ülkelerden 21738 parça eser, 4200 parça resim veya ikon ile İtalya başı çekerken, 2000 yılında Çekoslovakya Cumhuriyeti 5300 den fazla eser ile onu izler. Rusya'da ise 4400 parça eser müzelerden çalınırken, İsviçre'de her yıl 3100 parça çalıntı eser ele geçirilmektedir. Türkiye'den ise her yıl 1700 parça eser çalınmaktadır⁶⁵⁴.

Günümüzde sanat hırsızlığı, interpol'e göre en kârlı üç suç kolundan biridir. Bunlar sırasıyla uyuşturucu kaçakçılığı, silah kaçakçılığı ve sanat hırsızlığıdır. Verilere göre, sanat hırsızlığının 6 milyar dolarlık bir pazarı vardır. Son otuz yılın en gözde hırsızlığı, açık arttırmaların rekor satış fiyatlarıyla patlar. Artık insanların çoğu müzelerdeki eserleri para kaynağı olarak görmeye başlar. İnsanlar sanat eserlerine bakarken fiyatını düşünmekte, bankalar ise resim ve heykelleri teminat olarak görmektedirler. Çalmaya en uygun zaman savaş dönemlerindendir. 2003 baharında Saddam Hüseyin rejimi düştüğünde Iraklı siviller, yabancılar, askerler tarafından Irak Ulusal Müzesi yağmalanmış, Mezopotamya'daki miras parçalanmıştır. Bu müzeden çalınan "Nemrut Aslanı"na paha biçilememektedir⁶⁵⁵.

⁶⁵³ Mutlu Erbay, "Yüzyılın En Önemli Sanat Eseri Soygunları", **Sanat Çevresi**, Ocak 2005, Sayı:315, s.95-96.

⁶⁵⁴ Mutlu Erbay, "Yüzyılın En Önemli Sanat Eseri Soygunları", s.96.

⁶⁵⁵ Ayşenil Şenku, "Tarih Boyunca Sanat Hırsızlığı" **RH+Sanart**, Aralık 2007, Sayı:46, s.84-85.

10 Şubat 2008 yılında empresyonist ve post-empresyonist sanat alanında Avrupa'nın en iyi özel müzelerinden bir olan İsviçre'deki E. G. Buehrle Vakfı'nı basan dört silahlı soyguncu toplam değerleri 200 milyon YTL'i bulan Monet, Degas, Van Gogh ve Cezanne'e ait dört eser çalınmıştır. Bu soygunun İsviçre tarihinin en büyük, Avrupa'nın ise en büyük bir kaç sanat eseri hırsızlığından biri olduğu bilinmektedir.⁶⁵⁶

⁶⁵⁶ **Radikal**, “Sanat Hırsızlığı İşi Abarttı” 12 Şubat 2008, s.2.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE SANAT PİYASASININ OLUŞUMU VE OSMAN HAMDİ BEY ÖRNEĞİ

1. Türkiye'nin Sanat Ortamına Genel Bir Bakış

Türkiye, jeopolitik bakımdan Doğu-Batı arasında ilginç bir yerde olduğu gibi, sosyo-ekonomik ve kültürel bakımdan da ilginç bir yerdedir ve bir tarafta doğu kültürünün, diğer bir taraftan da batı kültürünün etkisi altındadır. Türkiye genellikle ya Doğu ya Batı ağırlıklı olmuş ve bu durum, bunalımlara yol açarak sık sık toplumsal, bireysel kimlik arayışına sürüklemiştir. “Acaba biz bir Doğu toplumu yoksa bir Batı toplumu muyuz?”, “ben kimim?”, “ben ne yapıyorum?”, “ben bir Doğu’lu mu veya Batı’lı mıyım?” gibi sorularla bu bunalım bugüne kadar gelmiştir. Günlük yaşamda Avrupa adetleri, ahlakı, mimarisi, zevkleri çoğu kez eskisiyle birlikte yan yana tuhaf bir ikilik olarak yaşanmıştır. Yeni kültür, eski kültür veya halk kültürü ile aydınlar kültürü arasındaki mesafe açılırken, kültürün kendisi de bir çıkmaza girmiştir. Bu değer kargaşası toplumumuzun bir özelliği olarak kabul edilirken, ne tam anlamıyla Batı değerleri öne çıkmış, ne de eski değerlerle yetinilmiştir⁶⁵⁷.

Çağdaşlık kavramı, bizde yanlış bir anlayışla Batı’lılık anlamına gelmiştir. Bir ulus, kendi kültürel ve tarihsel gelişimi içinde çağdaşlaşma standartlarını kendisi koymalıdır. Aslında ülkemizin en büyük sorunu; kendi standartlarının bulunmamasıdır. Ülkemiz ya ulusallığın içinde kaybolmuş, ya da ulusallığı unutup evrenseli yakalamaya çalışmış ve Batı’yı taklit etmiştir. Ülkemiz için ekonomik açıdan dış standartlara bağımlılık ne kadar tehlikeli ise, kültürel bağımlılık ondan çok daha tehlikeli olmuştur.⁶⁵⁸ Ülkemizde çağdaş yaratış sorunları karşısında insanlar, bir bilinçlenme ihtiyacı içinde olmuşlar, ancak Batı psikoza içine sürüklemenin dışında kalamamışlardır. Batı, kurumlarımızın çağdaş biçimler kazanmasında örnek teşkil

⁶⁵⁷ İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, s.158-159.

⁶⁵⁸ Turgut, **a.g.e.**, s.165-167.

etmesine rağmen taklidin bizi borçlu bırakmasının ötesine geçememiş ve bizi daima kendi dinamiklerimize dönmek zorunda bırakmıştır⁶⁵⁹.

‘Batılaşma’ sözcüğü kimliğin yitirilmesi olarak algılanmış ve Türk’e özgü olanın yerini almış gibi algılanmıştır. Gerçekte Türk toplulukları Orta Asya’dan batıya yönelmiş, batılılaşma sürecine girmiştir. ‘Batılılaşma’ batılı gibi olma hevesinden öte, ileri bir yaşam koşuluna ulaşma yani ‘çağdaşlaşma’ anlamına gelmektedir. “Orta Asya göçebe toplumu için çağdaş, İslam; Fatih ve Kanuni için çağdaş, Rönesans; 18. ve 19. yüzyılda ise sorun, Akıl Çağı’nı ve Aydınlanma Çağı’nı yakalamaktır.”⁶⁶⁰ Günümüzde ise küresel dünyaya eklemlenmektir.

Türkiye’de Batı sanatını benimseyenler, bir süre geleneği yok sayarak, modernleşme süreci ile İslam öncesi Antik Anadolu mirası arasında dolaysız bir bağ kurmayı denemişler; bazı kesim ise ya Asya kaynaklarına yeniden bağlanma ya da sorunu İslami bir bağnazlık çerçevesine oturtma çabaları görülmüştür. Aynı zamanda soruna, geleneksel çiz giyi duygusal olarak çarpıtıp sahip çıkanlar da olmuştur⁶⁶¹.

Amerikan politikasını eleştiren sosyalist Chomsky, “Türkiye’nin hem ulusal kültürünü koruyabilecek, hem de uluslararası kültürle bütünleşebilecek tek Müslüman ülke”⁶⁶² olduğunu dile getirir. Ülkemizde devletin eğitim, felsefe stratejisi, AB ve küreselleşmenin doğurduğu tepki ve bunalımlar; milli kültür ve “azınlık kültürleri” sorunu ciddi olarak gündemimizde yer almaktadır. Bir taraftan küresel örgüt ve dinamiklere uyum sağlamak, diğer taraftan onları milli hedefler içinde nasıl kullanabileceğimiz önemli sorunlarımız arasındadır⁶⁶³.

Türkiye hem ekonomik hem de kültürel anlamda periferide yaşayan bir ülkedir. Yazın alanında olmasa da, plastik sanatlar alanında içerikleri doğrudan merkezin yani

⁶⁵⁹ Sezer Tansuğ, **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1983, s.53-54.

⁶⁶⁰ Ayla Ödekan, “Türk Sanatının Niteliği”, **Doğan Kuban’a Armağan**, Zeynep Ahunbay-Deniz Mazlum-Kutgün Eyüpgiller (hızl.), Eren Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.6-7.

⁶⁶¹ Tansuğ, **Karşıtı Aramak**, s.215-216.

⁶⁶² Halil İncalcık, “Kültür Etkileşimi, Küreselleşme”, **Doğu Batı Makaleler I**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, s.289.

⁶⁶³ İncalcık, a.g.m., s.291.

Avrupa'nın belirlediği görülmektedir. Buna rağmen merkez, sanatçılarımızı kolayca içeri almamakta ve yapıtlarını dolaşıma sokmamaktadır. Yurtdışında yaşayan ressamlarımızın asıl pazarı Türkiye'dir. Merkezin standartlarına göre sanat eserleri üreten sanatçılarımızın neden dünyalı olamadıkları ciddi olarak düşünülmelidir⁶⁶⁴.

Modern Türk resmi sancılı bir süreçten geçmiştir. Sanatçılarımız bir tarafta Ortadoğu'ya ait bir kültür geleneği, diğer tarafta Batı resim sanatının köklü geçmişi arasında 'köprüde kalma' konumundan kurtulamamış, hangi tarafa geçse gözü arkada kalacakmış gibi bir izlenim göstermiştir. Bir dönemin sihirli kavramı "sentez", bizi beslemekten çok oyalamıştır. Sentezin bir çözüm değil, doğal, kendiliğinden bir durum olduğunu kavradığında, bir kez daha köprü gerçeğiyle karşı karşıya kalınmış; ne kendimiz ne de öteki olamamışızdır. Bu durum, sanatçılarımızı yeniden burçlara çekmiştir ya da tam tersine, uçlara yöneltmiştir⁶⁶⁵. Batı ve doğu kültürü arasında kalma durumuna öncelikle İslam'da resim yoktur, sanat yoktur, ikincisi örf ve adet gibi nedenlerin yarattığı tabularımız, tutuculuğumuz vardır diyerek bize ait muhafazakârlığı bir kılıf olarak kullanmışızdır. Zira evrensel değerlerle kendimizi kaynaştırmak varken, doğu ve batı kültürü meseleleriyle uğraşmak ve bunun üzerinde daha geniş düşünmek zorunda kalarak çok fazla vakit kaybetmişizdir.

Kültür politikamızın bile "milli" mi, "evrensel" mi olacağı, halka dönük mü yoksa seçkin bir anlayış düzeyinde mi ele alınacağı her dönemin siyasal tercihleri doğrultusunda gündeme gelmiştir. Aynı zamanda sanat için eleştiri yapılmaması, bunu yapacak yeterli eleştirmen olmaması bu sürecin devam etmesini sağlamış ve bunun gerekliliğini ve eksikliğini ne sanatçı ne de galeriler anlamamıştır. Sergi haberlerini verenlerin sanat eleştirmeni sanıldığı, batıdaki sanat akımlarını taklit ederek batılı sanatçı olduğu fikri yaygınlaşmıştır. Bu nedenle ülkemizde sanatın ağır aksak yürütüldüğü görülmüştür.

⁶⁶⁴ Ahmet Oktay, "Sanatçının Büyüklüğü", **Raffaello'nun Direnişi**, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1990, s.71.

⁶⁶⁵ **Sanat Dünyamız**, "Modern Türk Resmi Kendini Sorguluyor", Yaz 1989, Sayı:39, Yıl:14, s.11.

Ülkemizde sanat eleştirisinin en fazla meşgul olduğu konu kimlik ve çağdaşlık ikilemidir. Çağdaş kültüre katılarak kültürel kimliğin yok olacağını savunanlar ile çağdaşlığa katılmanın şart olduğunu iddia edenler arasındaki tartışmalar ve sanat eleştirileri Cumhuriyetin kuruluşundan sonraki bir kaç on yılda çok yoğunlukta olmuştur. Ancak o günlerden bu yana kadar felsefe ve sanat tarihi disiplinlerinin temel kavramlarından geliştirilerek oluşturulan sanat eleştirisi hala yaygın değildir. Türk görsel sanatlar eleştirisinin kendi kültür özelliklerine göre değerlendirilmesinin ilk adımını Sezer Tansuğ'un 1961'de yazdığı “Şenlikname Düzeni” adlı yazısında bulabiliriz. 1970'lerden sonra canlanan resim piyasası görsel sanat yayınlarının artmasını ve eleştireye olan talebi arttırırken, Nurullah Berk, Sabahattin Eyüpoğlu ve Osman Nuri Baltacıoğlu gibi 1960'ların önemli isimlerine bu yıllarda Kaya Özseçgin, Ferit Edgü, Sezer Tansuğ katılmıştır. Bu yıllarda sergi ve eleştirilerde canlanma, kitap ve yeni dergilerde artma yaşanırken sanat eleştirisi karşılıklı diyaloga ve yorum yazışmasına dönüşmüştür. Ayrıca eleştirmenlerin çoğunluğu geçimlerini sanatçı ve galerilerden sağladıklarından dolayı özgür bir sanat eleştiri ortamı da gelişmemiştir⁶⁶⁶.

1980'li yıllar iki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin ve iki farklı kültür stratejisinin bir arada yürütüldüğü bir dönem olmuştur. Bir taraftan baskı ve yasaklar sürerken, diğer taraftan da yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok saymaktansa içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen modern, kurucu, kuşatıcı bir kültürel stratejinin yaşatılmaya çalışıldığı yıllar olmuştur. Bu yılların, yerelliğin patladığı, kültürel çoğullaşmanın yaşandığı ve bunun da küresel basınçlarla birlikte şekillendiği bilinmektedir. Kültürel kimlikler artık kendilerini siyasi bir söylem dışında ifade ederken siyaset gücünü yitirmiş ve toplumun büyük çoğunluğu duyarsız hale gelmiştir. 1980'ler kültürün özerkliğini en fazla talep ettiği yıllar olmuştur⁶⁶⁷.

1980'lerde Türkiye'de Ankara bürokrasisinin ve İstanbul burjuvazisinin kültürel yapısının Batı'ya dönük olmasının yerini, 1950'lerden beri hızla artan taşra göçmen burjuvazisi alır. Ancak kültürel olarak “alçak kültür” kendi “ara kültürünü” ortaya

⁶⁶⁶ Erzen, “Türkiye’de Sanat Eleştirisi”, s.29-31.

⁶⁶⁷ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak-1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2001, s.8-9.

çıkarsa da, Batılı olmaya devam eder. Klasik burjuvazinin entelektüel kesimine ait olan “beğeni” yerini taşralı ve “devrimci tatlara” bırakmaya başlar. Bu dönemde arabesk kültürü alt sınıfların kültürü ile bütünleşir. 1980’li yıllarda Özal dönemindeki ANAP, burjuva kültürünün de arabeskle bütünleşmesini sağlar⁶⁶⁸. 1980’lerde bir ses, söz ve görüntü patlamasıyla birlikte uzun yıllar baskı altında tutulan bir arzu patlamasını da içinde barındıran bir değişim yaşanır. Uzun yıllar görev bilinciyle, terbiyeyle, memurluk ahlakıyla yetişen toplum, ertelemek zorunda kaldığı isteklerini ifade etme şansı bulur. Para ve arzu tasarrufuna dayalı eski kültürün yerini arzu kültürüne yani arzularını hemen doyuran, hevesini artıran yeni bir kültüre bırakır. 1980’lerin ikinci yarısında başlayıp bugüne kadar gelen bu değişim, bu toplumun modern olmak için dışarda bıraktığı bastırılmış taşranın ve bastırılmış cinselliğin büyük şehrin imkanlarıyla buluşmasını, daha özgürce ifade edilmesini içerir. Bu dönemin yıldızı, arzularıyla doyum arasındaki imkansızlığı vurgulayan, sabırlı olmayı dillendiren Orhan Gencebay olamazdı. Onun yerini yeni dönemin arzusunu daha taşralı, daha tensel, daha iştahlı bir sesi dile getiren İbrahim Tatlıses alır.⁶⁶⁹ “Arabesk denen müzik 70’lerde de vardı, ama bu ancak 80’lerde bir söylem nesnesi haline gelir; yalnızca bir müzik tarzının değil, “kültürsüzlüğün” de adı olur”⁶⁷⁰.

Doğan Kuban “Toplum soyut bir şeydir. İktidara kim geçerse geçsin iktidarın politikasıdır varolan. İktidarın kültürü toplum kültürü seviyesindeyse ki öyledir, Türkiye’de kırsal kültür egemendir. Ne müzeyle, ne sanatla, ne edebiyatla ilişkisi vardır” der⁶⁷¹.

1970’li yıllarda Burhan Uygur, Mehmet Gülerüz, Komet, Utku Varlık, Alaattin Aksoy, İbrahim Çiftçioğlu, Muammer Durmuş gibi sanatçılar, bağımsız kimliksellik olgusunun cephesinde yer alırken bu olguya 1980’li yıllarda Habip Aydoğdu, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Cengiz Kabaoğlu, Mustafa Özel gibi daha genç kuşaktan sanatçılar eşlik eder. 1970’li yıllarda İstanbul’da sanatı çevreye yaygınlaştırmayı amaçlayan “Maltepe Ressamları” ve Ankara’da “Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar

⁶⁶⁸ Akay, **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, s.45.

⁶⁶⁹ Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s.16.

⁶⁷⁰ Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak...**, s.69.

⁶⁷¹ **Sanat Dünyamız**, “Müzelerin Geçmişi, Bugünü ve Geleceği”, s.88-89.

Derneği'nin kurulması ve "Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği"nin örgütlenmesi, sanatçıların bir araya gelerek seslerini duyuracakları geleneksel yaklaşımın uzantıları olarak değerlendirilmelidir. 1980'li ve 1990'lı yıllarda Emin Çizenel, Ali Candaş ve Şenol Yoroğlu gibi soyut anlatımcı sanatçılar, bu kimliklerinden ödün vermezken, genç kuşağın yarı fantastik, yarı gerçekçi bir doğrultuda kararlı olduklarını görürüz. Resul Aytemur, Altan Çelem, Mahir Güven, Doğan Paksoy, Yavuz Tanyeli gibi sanatçıların çoğu özel galerilerde toplanmakta ve galerilerin tanıtıcı etkinliklerine topluca katkı da bulunmaktadır⁶⁷².

Bedri Baykam, Yusuf Taktak, Bilge Alkor, Rafet Ekiz, Mustafa Ata, İpek Aksüğü, Serhat Kiraz ile İsmet Doğan, Esat Tekand, Şenol Yoroğlu, Kemal Önsoy gibi kendi sanat eğilimlerini yeni bir figür kavramıyla sürekli geliştirmeyi hedefleyenlerin, resim sanatında sürekli dinamik bir halde olmaları, sonraki kuşağa umut aşılamıştır. Genç kuşak sanatçıların, risk almaktan kaçınmamaları, sanatı sanat adına dışlamamaları ve piyasanın yanlış yönlendirici tavrına karşı kendi isteklerini kabul ettirmekte gizli bir sözbirliğine girmeleri en önemli özellikleri olmuştur⁶⁷³.

1980'den itibaren Türkiye'de plastik sanatlar alanında tekno-endüstriye ve tekno-imgesel içerikli kavramsal anlayışın yaygınlaşmaya başladığı görülür. Ancak plastik sanatlarda çoğulculuk egemendir. Figür resmi, soyut resim yapan sanatçılar olduğu gibi, soyut dışavurumcu ve yeni dışavurumcu alanda da güçlü sanatçılar mevcuttur. Kavramsal sanatçılar ise tuval resmi yapmak yerine, her türlü malzemeyi kullanarak formu ve uzamı önemsemeyen bir anlayış sergilerler. Kavramsal anlayışın güçlü isimlerinden Adnan Çoker, Altan Gürman, Sarkis Zabunyan gibi sanatçılar dışavurumcu; Balkan Naci İslimyeli, İsmet Doğan gibi sanatçılar ise figüratif kökenlidir. Bu sanatçılar kavramsal sanat moda olduğu için değil, sanatsal ve düşünsel kaygılardan dolayı yol değiştirmişlerdir⁶⁷⁴.

⁶⁷² Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000, s.76-81.

⁶⁷³ Özsezgin, **a.g.e.**, s.88.

⁶⁷⁴ Ahmet Oktay, **Metropol ve İmgelem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s.102.

Türkiye’de soyut, non-figüratif resim ve obje üretiminde akrilik ve madeni boyalar kullanılarak mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici parıltıları olan bir tür geliştirilmiş ve kompresör kullanılarak air-brush uygulamasıyla püskürtme tekniğine dayanan hiperrealistik eğilimler ortaya çıkmıştır. Ve bu üretimde, conceptuel akıma bağlı olarak her malzeme ve düşüncenin sanat objesi gibi kullanıldığı çalışmalarla Pop-Art, Op-Art gibi akımların çözülme sürecine katılmış ve anti-art içinde bulunan Neo Ekspresyonist yönde çalışmalar yapılmıştır. Batı’da Dada ve gerçeküstücü akımlarla beliren anti-art çalışmaları, ready-made (hazır yapıt) fabrika ürünlerine imza atılması (M. Duchamp) vb. gibi sivriliğe Türkiye’de rastlanmamakta ve gerçeküstücü, bilinç-altı otomasyon tekniklerinde çalışan sanatçıları görmek ise olanaksızdır⁶⁷⁵.

Modern endüstri çağında üslup ve biçim farklılığı sorununun nedenlerinden biri, aynı teknolojik düzeyde olan çevrelerin birbirinden farklı üslup değerleri yaratmaları, diğeri ise onlarla aynı teknolojik düzeyde olmayan bir çevrenin özel konumudur. Endüstri çağının tüm aşamalarını geçirmemiş olan Türkiye’de sanat-teknoloji beraberliği ve karşıtlığı, çevresel sanat ile ilgili yaratımlarla karşılaşmamaktayız. Ülkemizde bilim ve teknolojiye ait sanatın yokluğu, sanatın çevrede etkisinin sadece şehir içinde bir süsleme unsuru olarak anlaşılması ve teknolojik çevrenin henüz oluşmaması ciddi sorunları beraberinde getirmektedir. Ancak, çevre ile sanatı birleştirmede başarılı olursak, insan sanatta yeni kendini bulacaktır. Teknolojinin en önemli gelişme sayıldığı ülkemizde hızlı kentleşme, sanatsal bütünleşmenin gerçekleşmemesi gibi ciddi sorunlar kültürel bir dağınıklığı da beraberinde getirmektedir. Sanatsal faaliyette bulunanların ise hızlı ve bozuk kentleşme karşısında çaresiz oldukları da bir gerçektir. Bu durumda insan, sanat ve çevre ilişkilerini kapsayan sorunlara çözüm bulmakta ülkemiz koşullarında kolay gözükmemektedir. Sanatın alınmasına büyük bir ilgi gösteren ülkemiz için, satın alınamayan sanatsal çevre düzenlemeleri fikri, bizden uzak kalmaya devam edecektir. Etkileyici çevre

⁶⁷⁵ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul, 1996, s.252-253.

faktörlerinin sanatsal üretimi destekleyici yanının olduğunu ve sanatsal faaliyetlerin de çevre faktörlerinden bağımsız olmadığı unutulmamalıdır⁶⁷⁶.

Eskisi gibi, bazı istisnalar dışında Batı'nın sanat pazarında ünlü biri olmak Türk sanatçıları için hala uzak bir hayaldir. Bu istisnalardan biri, çalışmalarını Türkiye dışında yürüten ve özel bir yere sahip Mehmet Gün'dür. Bir başka isimde, yurtdışında başarılı çalışmalar yapan Danimarka sanat pazarında önemli bir yer edinmiş Birol Kutadgu'dur. Mehmet Güler, Hanefi Yener, Metin Talayman gibi sanatçıların Almanya'da biraz tanınmalarının sebebi ise, Bu ülkedeki Türk topluluğunun gittikçe artmasındandır⁶⁷⁷.

Kültür endüstrisi, Batı toplumlarında müzelerle, geleneksel ve büyük sergilerle, bienallerle işlev kazanır. Türkiye'de İstanbul Bienali'nin dışında zayıf bir galeri varlığından, uzun süredir müzesiz bir sanat ortamından, kısır bir eğitim sisteminden dolayı kültür endüstrisi “fanatikleşen” futbol dünyası, “mafyalışan” moda dünyası, “toponlaşan” kitap piyasası, gösteri toplumunun medyatik yapısıyla birlikte gelişmektedir. Klasik brujuvazinin yerini alan arabesk burjuvazisi kültür endüstrisini belirlemeye başlamış, “magazinleşen ve televoleşen” medya memnun olmadığı bir duruma gelmiş bulunmaktadır⁶⁷⁸.

Bütün görsel-düşünsel medya, popüler olanın ve tüketimi cazip kılan kolaycılığın hakim olduğu bir ortamdan beslenmekte ve kitleleri kolay yönetip ikna edebilecek bir araç haline gelmektedir. Bu da popüler kültür ve ona bağlı sanat üretiminin destek görmesini zorunlu kılmaktadır. Kitleler yaşadığı dünyayı analiz edecek bir entelektüel donanıma sahip olmadığı için, sadece elitler tarafından sunulanla yetinmektedir. Kitle, kendini şeyleştirerek, yaşadığı dünyayı algılayan bilinç olmaktan çıkar ve nesne olur. Sorunların, sıkıntıların, olumsuzlukların içinde bir nesne olmaya dönüşen insan, kendini unutma aşamasına gelmiştir ve bunun aracı da ‘eğlencelik kültür’ ve kolay tüketilebilir sanat olmuştur. Popüler kültür, hem unutturmanın hem de

⁶⁷⁶ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.354-355.

⁶⁷⁷ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, 3. Basım, İstanbul, 1993, s.125-126.

⁶⁷⁸ Akay, **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, s.46.

bir daha hatırlatmamanın sürekliliği içinde varolmuştur. Ahmet Oktay’ında dediği gibi, Türkiye aşırı düzeyde bir tüketim çılgınlığı ve o çılgınlığı sürekli canlı tutan “eğlencelik kültür”e bağımlı hale gelmiştir. Öyleyse Türkiye’deki insanları genel olarak tüketim kültürü grubu olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Tüketmek için yaşamaya koşullanmış, eğlencelik kültür-sanat unsurlarını algılayan ve hoşlanan bir insan kitlesiyle karşı karşıyayız⁶⁷⁹.

Sanatı, eğlence ve gösteri gibi algılayan insanlarımız, siyasal, ekonomik gerçekleri, günlük yaşam sorunlarını, toplumsal travmaları, cinsellik sorgulamalarını sanat yapıtı aracılığıyla algılamayı ve sorgulamayı bilmemektedir⁶⁸⁰.

Her şeyin bir tüketim mekanizmasında öğütüldüğü çağımızda, kendi yapıtlarınızı bu saldırıdan nasıl koruyabiliyorsunuz sorusunu Sarkis şöyle cevaplar⁶⁸¹:

“Benim o “Savaş Ganimetleri” kavramım, bu oluşmuş sistemin sakatlığını dile getirmek için ortaya koyduğum bir çaba. Bir yapıtın yaşadığı yerden alınıp “Sen burada yaşayacaksın” denmesi o yapıtı tutsak hale getirmek oluyor. 1986’dan beri “Savaş Ganimetleri” dediğim işlerim tutsaklığa başkaldıran bir tavırdadır. Onun yok olmasına yapıt benle beraber karar verebilir, ancak. Gelip, başkası değil. Hiçbir müze direktörü benim sergimi bensiz yapamaz. Hatta ve hatta bir müze direktörü bana sergi verdiği zaman bana açık kart vermesi lazım. Orada ben sistemimi nasıl kurduğumu, niçin kurduğumu, süreklilik kavramının ne olduğunu devamlı anlatıyorum. Tabii bunun içerisinde sistemin eleştirisi var. Koleksiyoncuların tutumlarını benim tutumumdan sonra değiştirmeleri gerektiği kavramı var... Hiçbir koleksiyoncu bana sormadan bir işimi başka bir yerde gösteremez. Bu ölene kadar böyle.”

Sanatçı, sanat yapıtı, sanatsever, koleksiyoncu, sanat eğitimi kurumları, müzeler, galeriler, sanat yazarı ve sanat yayınlarından oluşan sanat ortamının Türkiye’de yetersiz olduğunu, müzesiz sanat olmayacağını belirten ve her şey çağdaş sanat müzelerine

⁶⁷⁹ Ümit Gezgin, “Popüler ve Üst Kültür Ortamında Sanatın Gerçekliği”, **Sanat Çevresi**, Ekim 2004, Sayı:312, s.95-96.

⁶⁸⁰ Beral Madra, “Türkiye Kendini Sorgulayamıyor”, **Radikal**, 28 Aralık 2006, s.20.

⁶⁸¹ **Sanat Dünyamız**, “Sarkis: Bir İcracının Serüveni”, Yaz 1989, Sayı:39, Yıl:14, s.16-17.

kavuştuğumuzda kendiliğinden yoluna girecektir diyen Nur Koçak, şunları eklemekten de sakınmaz⁶⁸²:

“Müze olmadan sanat eğitimi de olmaz. Bizi yetiştiren kuşağı kıskançlık ve bencillikle suçluyorum, ben. Yıllar boyu Türkiye’nin tek sanat kurumu Akademiyi keyiflerince yönettiler. Devlet sergilerinde dağıtılacak ödülleri, yurt dışına gidecek sergilerin komiserliğini, müzeye alınacak yeni yapıtları aralarında paylaştılar, hep. Uzun süre yurt dışına uzmanlık öğrencisi göndermekte, emekli oluncaya kadar yanlarına asistan almamakta direttiler. Kısacası her şeyi, sanat bilgileri de buna dahil olmak üzere, kendilerine sakladılar. Her sanatçı biraz kıskanç, biraz da bencildir, kuşkusuz. İşin doğası gereği bu böyle. Ama burada olayın boyutları hayli farklı, harcanan onca insanın bedelini şimdi Türk resmi ödüyor, ne yazık ki.”

Türkiye’de plastik sanatlar, tüm çabalara rağmen toplumsal hayatın akışında, çevrenin biçimlenmesinde etkin bir role sahip olmamıştır. Türkiye tek tek başarılı olabilen, uzantıları, yankıları, etkileri açısından somut çerçeveleri aşamayan, verimsiz çabaların olduğu bir ülkedir. Plastik sanatlarla uğraşanlar cesaret kırıcı bir yalnızlığa itilmiş, devletin ve günlük basının olağanüstü ilgisizliği de bunun açıkça bir göstergesi olmuştur. Oysa ki plastik sanatlarda başarı, diğer sanat dallarına sızramakla, onlarla bir duyuş birliğinde olmakla, yani toplumun günlük hayatını dolaylı olarak etkileyebilmenin ve esinlenebilmenin yollarını bulmakla mümkündür. Bülent Özer’e göre, “Türkiye’de sanatın belki de en büyük sorunu bir yandan düşünce dünyasıyla, öte yandan da kendi bileşenleri arasında bir alışveriş, bir yakınlaşma, bir birleşme kuramamış olmasıdır. Buna bir çeşit üslupsuzluk da diyebiliriz”⁶⁸³.

Batı ile dirsek temasında olan Türk resminin durumu şu şekilde saptanmaktadır⁶⁸⁴:

1- Sanat piyasası yeni oluşmaya başlayan Türkiye’de, Batı’daki gibi bir kurumsallaşma olgusu mevcut değildir.

⁶⁸² **Sanat Dünyamız**, “Nur Koçak: Çağdaş Sanat Müzesi Olmadan Sanat Ortamı ve Eğitimi Olmaz”, Yaz 1989, Sayı:39, Yıl:14, s.34-35.

⁶⁸³ Bülent Özer, **a.g.e.**, s.170-172.

⁶⁸⁴ Ergüven, “Özgün Resmin Bedeli”, s.137.

2- Günümüzde ticari kaygıları ön planda olan Batı resminde ciddi bir ölçüt boşluğu vardır.

3- Batı'ya açılıp, varlığını oradan aldığı icazetle kanıtlamak isteyen Türk resmi, kendine açılmanın gereklerini yerine getirmemiştir.

4- Evrensellik sorunu Batı'daki örneklerinden tamamen farklı bir platformda tartışmaya açılmalıdır.

Türk sanatında bir gelenekten söz etmek sanırım imkansız. Bunu gerçekleştirerek gelecek kuşaklara bir zemin hazırlamak en acil işlerimizden biri olmalıdır.

Eskiden “ben resimden anlamam” sözü samimi bir itiraftı. Çünkü o dönemde sanatçılar, soyut veya sanat için sanat kavramına bağlıydılar. Zamanla resimden anlamayanların sayısı artmıştır. Çünkü ressamın toplumun kendi düzeylerine ulaşamayacağından vazgeçmiş, daha pratik ve kârlı olanı seçerek sıradan insanın kültür düzeyine inme kararı almıştır. Ressamlar satılabilir resim yapıyorlar, eğitilmemiş halkın anlayabileceği resim yapma suçu işliyorlardı. Bütün sanat galerileri ise daha çok satmak için piyasa işi resimlere yönelmiştir. Ressam Özdemir Altan, tüm bu çelişkileri şu soruyla irdeler: “Türk resmi henüz yeterli bir birikime sahip değilken, yeni bir fenomen olan para aşkı ürünlerin, sanatın giderek öz malı biçimine dönüştüğünü ve kültür birimlerinin değiştirilmez bir hastalıklı temel oluşturduğunu, bunun da geleceği şimdiden yaktığının farkında mıdır?”⁶⁸⁵

Heykeltıraş Saim Bugay, günümüz sanatı için “Bu insanlar yerleştirme diyerek saçmıyorlar iyice. Sanat mı bu? Postmodern değil, höstmodern şeyler bunlar” demektedir⁶⁸⁶.

1970’li ve 1980’li yıllarda sanat, hala devlet himayesinde yürütülürken 1980’li yılların ortasından sonra liberal bir ekonomiye geçişle resim piyasasında bir canlanma

⁶⁸⁵ Özdemir Altan, “Türkiye’de Sanatın Bugünü”, **Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler) 17-19 Nisan 1985, 1. Ulusal Sanat Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Ankara, 1985, s.3-5.

⁶⁸⁶ Jülide Karahan, “Zaten Bir Avuç Heykeltıraşız...”, **Radikal**, 27 Ekim 2007, s.22.

olmuştur. Sanat, 1990'lı yılların sonundan başlayarak küresellik politikaları ve AB bürokrasisinin Türkiye'deki etkinlikleri çerçevesinde Türkiye ve ötesindeki sanata meraklı küratörler tarafından üretilmiştir⁶⁸⁷. 2000'li yıllarda Türkiye'de sanatçı ya kimliğinden ödün vermekte ya da uluslararası sanat ortamından gelen kolonializm artışı taleplere boyun eğmektedir. Bu durumda sanatçının öncelikle yerlerde sürünen 'sanat' ve 'kültür' kavramlarını yerden alıp bir kaide üstüne koymasını bekleyebilir miyiz?⁶⁸⁸

Plastik sanatlar alanının iyileştirilmesine yönelik Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin 3. Genel Kurul Kararlarına göre alınacak önlemler kısaca şunlardır⁶⁸⁹:

1- Ekonomik Önlemler: Plastik sanatlar alanında sanatçıya, galericiye, yatırımcıya ucuz faizli krediler, geri ödemesiz maddi destek sağlanmalı, telif hakları yeniden düzenlenmeli ve sanat yayınları çoğaltılmalıdır. Bütün sanat malzemelerinden gümrük vergisi ve KDV kaldırılmalı, çağdaş sanat yapıtına yapılan yatırımlar vergiden düşülmeli ve galeriler özel bir vergilendirmeye tabi tutulmalıdır. Devlet ve yerel yönetimlerin sanat koleksiyonu yaparak sanat müzeleri kurmaları ve ciddi sanat projeleri geliştirmeleri gerekmektedir.

2- Sanatçılara yönelik önlemler: Sanatçılar "Yaşayan Kültürel Varlıklar" olarak kabul edilerek toplumdaki yerleri yeniden düzenlenmeli ve sosyal, sağlık güvenceye kavuşturulmalıdır. Özel "Sanatçı Pasaportu" çıkartılarak vize işlemlerinden, konut fonundan muaf tutulmakla birlikte gümrük kapısı bürokrasisi sanat ve sanat yapıtları üzerinden kaldırılarak "Salondan salona uygulaması" getirilmelidir. Ayrıca, yaşlı sanatçılara hem yaşama hem de sanat yapma mekanları olarak "Sanatçevleri" kurulmalıdır.

3- Sanatın yaygınlaştırılmasına yönelik önlemler: Kamu'ya ait binalarda, otellerde yapı maliyetlerinin %2 oranında sanat eseri bulundurma zorunluluğu getirilmelidir. Yeni uluslararası kültürel anlaşmalar, burslar geliştirilmeli, mevcut olanlar takip edilerek uygulanmalıdır. Sanatımızın yurtdışı tanıtımı ve pazarlanması

⁶⁸⁷ Beral Madra, "Ana-Babasız'dılar Ama Dayıları Vardı", <http://www.ebenzin.com/sayi2/1.asp> (19 Nisan 2008).

⁶⁸⁸ Beral Madra, "Çağı Yakalayamayan Sanat", **Radikal**, 3 Ocak 2000, s.21.

⁶⁸⁹ Ekrem Kahraman, a.g.m., s.54-55.

yapılmalı, dünya sanat ortamına sergiler düzenlenmeli, uluslararası bienal ve fuarlara katılım sağlanmalı ve katılanlara kolaylık ve mali destek verilmelidir.

4- Yönetimle ilgili önlemler: Devlet kuruluşlarındaki sanat ile ilgili birimler yeniden düzenlenerek “Plastik Sanatlar Yasası” çıkartılmalıdır. Telif hakları ve Sanatçı Hakları Genel Müdürlüğü oluşturulmalıdır. Sanat ve kültür ortamı karar, yönetim, kaynak açılarından sivilleştirilmeli, “Ulusal Plastik Sanatlar Konseyi” oluşturulmalıdır.

Dünya piyasalarındaki müzayede satışlarında sanat eserlerinde KDV yoktur, sadece satış hizmet komisyonunun KDV’si alınır. Ülkemizde ise, sanat eserinin KDV’si, hizmet bedelinin KDV’si ve belediye rüsumu alınmaktadır. Yıl içinde birkaç kez el değiştiren sanat eserlerinin her satışından maliye KDV alır ki, bu sanata olumsuzlar yansımaktadır⁶⁹⁰.

Sanat dünyamızda devlet KDV düzenlemesi yapmalı; koleksiyonerler, sanata uzun vadeli yatırımlar yapmalı; galeriler, yeni koleksiyonerler yaratmalı; sanatçılarımız ortak hedefte olmalı ki sanatımız ve sanat piyasamız gelişebilsin.

Türkiye’de Batı’dan farklı olarak tek bir sanat himayecisi devletin ortaya çıkıldığını, ancak son iki yüzyıllık süreçte de sırtını halka dayayan bir sanatın geliştiğini ifade eden Mehmet Ali Kılıçbay, şunları önermektedir⁶⁹¹:

1- Devletin ve belediyelerin sanat alanında kurdukları tüm topluluklar özelleştirilmeli. Bunlar, az bir bedel karşılığında çalışanlarına satılmalıdır.

2- Kültür Bakanlığı’nın sanat kurumlarına ve sanatçılara yaptığı yardımlara son verilmelidir. Bunun yerine bilet, kitap, sanat eseri satışlarından alınan vergiler azaltılmalı veya kaldırılmalıdır. Aslında sanatçılar vergi dışı tutulmalıdır.

3- Devlet, sanata müdahale olanağı olan her alandan çekilmelidir.

⁶⁹⁰ Fikriye Atik, “Türk ve Dünya Müzayedelerinde 2007 Yılında Sanatçılarımızın Durumu”, **Artist Modern**, Ocak 2008, Sayı:85, s.89.

⁶⁹¹ Kılıçbay, **a.g.e.**, s.22.

Türkiye’de yasal koruma, 1857 yılının Telif Nizamnamesi ile başlar, 1910’da Hakkı Telif Kanunu’nda sonra 1951 yılında Bern Sözleşmesi’ne katılarak 1952 yılında Alman hukukçu Ernst Hirsch tarafından hazırlanan 5846 sayılı yasa yürürlüğe girmekte ve bu yasa hala geçerliliğini korumaktadır.⁶⁹² 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu “Fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahiplerinin ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek, herhangi bir aykırılık halinde de yaptırımlarını/müeyyidelerini tespit etmek” amacı ile yapılmıştır. Bu yasanın tüm maddeleri eser sahibinin mali ve manevi haklarını koruma altına almıştır. Yasa ile eser koruma süresi yetmiş yıllıktır ve bu süre, eser sahibinin ölümünden itibaren başlamaktadır⁶⁹³.

AB mevzuatı çerçevesinde fikri mülkiyet hakları içinde yer alan telif hakları, ticari sırlar gibi piyasa düzenini doğrudan etkileyen unsurları kapsamaktadır. 4458 sayılı Gümrük Kanunu’nun 57/1. Maddesinde, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu kapsamına giren haklarla ilgili olarak yasal olmayan durumlarda gümrük idareleri tarafından gümrük işlemleri durdurulur. Hak sahibinin yetkilerine aykırı, telif haklarını hiçe sayan tüm işlemler bu durumu içerir⁶⁹⁴.

Türk Vergi Sisteminde sanata dair birçok hükümler yer almakta ve sanatı teşvik edecek, geliştirecek hükümler bulunmaktadır. Bu konuda Gelir Vergisi Kanunu’nda sanata ilişkin en istisna, serbest meslek kazançları içerisinde düzenlenmiş olan telif kazançları istisnasıdır. GVK’nun 18. maddesi sanat eserlerinden elde edilen telif kazançlarını bazı özel hükümlerle vergi dışı tutmaktadır. Ayrıca güzel sanatların gelişmesini teşvik etmek amacıyla verilen ikramiye ve mükâfatlar, sanat okulları ve enstitülerde çalışan öğrencilere verilen ücretler de gelir vergisinden istisna edilmiştir. GVK’nun 9. maddesine göre sanatçılar ticari, zirai ve meslek kazançlarına göre gelir vergisine tabi değillerse ve sanatsal faaliyetlerini gelir vergisi ve kurumlar vergisi

⁶⁹² Karamustafa-Şengel (hzl.), “Telif Hakları Semineri”, s.50.

⁶⁹³ Aslı Açıkgöz, “Sanatçının ‘Telif Sorunu’”, **Milliyet Sanat**, Nisan 2008, Sayı:589, s.39-40.

⁶⁹⁴ Coşkun Şenol, “Fikri ve Sınai Mülkiyet Haklarının Korunmasına Yönelik Tedbirler”, <http://www.gumrukkontrolor.org.tr/Yayinlar/Dergiler/50/6.html> (05 Haziran 2008).

mükelleflerine bağıllık arz etmeyecek şekilde yapıyorlarsa, esnaf muafiyetinden faydalanabileceklerdir⁶⁹⁵.

Kurumlar Vergisi Kanunu'nun 7. maddesinde kamu idareleri ve müesseseleri tarafından güzel sanatları yaymak, ıslah etmek ve teşvik etmek amacıyla işletilen okul, konservatuvar, tiyatro, müze, sergi, yayınevleri gibi müesseseler Kurumlar Vergisi'nden muaf tutulmuştur. Ayrıca, kamu idare ve müesseselerinin ürettikleri sanat eserlerini ya da sanatsal faaliyetlerini tanıtmak amacıyla hükümetin veya yetkili idari mercilerin izniyle düzenledikleri sergi gibi organizasyonlardan elde edilen gelirler de Kurumlar vergisi'nden muaf tutulmuştur. Katma Değer Vergisi'nde ise sanata ilişkin hususlardan birisi, devamlılık göstermeden arizi nitelikli olarak yapılan sanatsal faaliyetlerde KDV mükellefiyeti doğmayacaktır. İkincisi ise vergi oranlarındaki farklılıklardır: Genel KDV oranı % 18 iken sanatsal faaliyetlere ilişkin bu oran % 8 dir. Vergi kanunlarında sanatı ilgilendiren en önemli konu telif kazançları istisnasıdır. Telif kazancı istisnası kapsamındaki kazançlara ait hasılat üzerinden % 17 oranında gelir vergisi stopajı yapılırken, bu kazancın elde edilmesi için herhangi bir gider yapmayı gerektirmeyen bazı faaliyetlerle ilgili kazanç sahiplerine %30'a varan oranda avantaj sağlamaktadır⁶⁹⁶.

21. yy'da kültür-sanat üzerinden emperyal amaca ulaşma stratejisi, ulusal ölçekteki STK'lar üzerinden yürütülmektedir. Ülkemizde ise durum şöyle gelişmektedir: Holdinglere bağlı müzeler uluslararası şirketler gibi çalışmakta, bir kaç küratörümüzle ünlü küratörler ulusal sanat politikamızı kendi içerikleriyle operasyona tabi tutmaktadırlar. Küratörler sanat tarihi disiplininin gelen, sanatı uğraş edinen entelektüel kişiler iken, Türkiye bundan yoksundur. Vakıf üniversiteleri, devlet kadrolarından aldıkları yerli ve yabancı öğretim üyeleriyle çalışarak küresel içerikli işlerle ortaya çıkmaktadır. Parayı güç ve şantaj aracı sayan, etik olarak bir değer taşımayan, sanatın teorisi ve pratiğiyle ilgisi olmayan sanat galerileri gittikçe çoğalmaktadır. STK'lar ise örneğin, İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı), bienalleri

⁶⁹⁵ Selçuk İpek, "Türk Vergi Sisteminde Sanat İlişkin Hükümler ve Değerlendirmesi", **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.377-378.

⁶⁹⁶ İpek, a.g.m., s.379-382.

yapmakta, ticari bir şirket gibi kararlar alırken, PSD (Plastik Sanatlar Derneği) hiçbir şey yapamamaktadır⁶⁹⁷.

Türkiye’de banka çıkışlı galeri ve kültür merkezi gibi yerlerin küratör kontrolünde olması, Türk sanatında ciddi sorunların kaynağı olmuştur ve küratör, sanatçının aşması gereken bir sansür kurulu haline gelmiştir. Sanatçı olmak, yorucu ve zahmetli bir yoldur, bu zorlu yollardan geçmeden küratörün egemenliğini kabul etme, “küratriste” dönüşmeyi zorunlu kılar. Küratrist anlamı ise, bağımsız sanatçı değil, küratörün artisti demektir. Dünya’da ve Türkiye’de küratörlük sisteminin gidişatını açıklayan ve rahatsız edici hatta zararlı boyutlara ulaştığını şuan kadar ki cümlelerle ifade eden Bedri Baykam, 24 Aralık-19 Ocak 2005 tarihleri arasında AKM’de “Koyun Platformu-Küratoryal Şizofreni Ameliyat Masasında” adlı sergisiyle bu rahatsızlığını ortaya koymuştur. Bu sergi: “Sanatçı yoksa, ortada ne müze var, ne küratör var. Ama müze veya küratör yoksa sanatçı yine var” söylemini açıkça ifade etmiştir⁶⁹⁸.

Baykam’a göre, bundan sonra sanatçının aynaya bakıp “kimi zaman zor şeyler yaşayan bağımsız bir sanatçı mı olacağım yoksa belirli günlerde, dönemlerde kullanılmış bir “küratrist” mi olacağım? Neyin savaşını veriyorum? Sistemin küçük bir yaması mı olacağım yoksa kendi kayığımla okyanusa açılmayı göze alacak mıyım?” diye sorması gerek⁶⁹⁹.

Yakın zamana kadar sanat dünyamızda olmayan, sermayenin palazlanmaya ve kentlerde sanata yatırıma başladığı zaman ortaya çıkan küratörlük, sermaye ile sanatçı arasında ilişki kuran mesleksiz ve yeteneksiz kişilerdir. Türkiye’de ara tampon bölge oluşturarak, ‘sağmal koyun’ gibi özellikle gençleri sağan küratörlere ciddi bir eleştiri iddiasında olan “Koyun Platformu” sergisi, sadece küratöryel sistemi ve kişileri eleştirmenin yanın sıra, siyasal sistemimiz ve toplumsal yapımız içindeki ‘koyunlaşmayı’, ‘koyunlaştırılmayı’ da yargılıyor. Ancak Baykam, bu radikal ve doğru olan iddiasının sonunda ‘iyi küratör, kötü küratör’ ayrımını dile getirmiş, bu da ‘benim

⁶⁹⁷ Sezai Özdemir, “21. Yüzyılda Post-Modernizm”, **RH+Sanart**, Mart 2007, Sayı:38, s.37-38.

⁶⁹⁸ Başak Bugay, “Bedri Baykam’la “Koyun Platformu” Üzerine...”, **Sanat Çevresi**, Şubat 2005, Sayı:316, s.26-27.

⁶⁹⁹ Bugay, a.g.m., s.31.

küratörüm iyidir' gibi bir yargıyı akla getirdiği içinde herhalde en tehlikeli yaklaşımdır⁷⁰⁰.

Banka galerilerinin, özel müzelerin arttığı son yıllarda bağımsız mekanların ortaya çıktığını, bu mekanlarda deneysel ve disiplinlerarası işlere önem verildiğini ve bu gelişmelerden sanat izleyicisinin faydalandığını görmekteyiz. Türkiye'de gittikçe büyüyen bir kültür endüstrisine bağımlı olan sanat ortamına girmeyen ve alternatif arayışlarına yönelik çalışmalar ve mekanların sayısı çoğalmaktadır. Bu mekanlar sanatçı inisiyatiflerine dayanan, kâr amacı gütmeyen, genç sanatçılara alan açan, demokratik işleyişe ve tartışma ortamına önem veren, sanat ortamındaki merkez-çevre ilişkisini sorgulayan ilkelerden en az biriyle hareket etmektedir. Bunlardan örnek verirse, Didem Özbek ve Osman Bozkurt'un Pangaltı'da açtığı PİST; Banu Cennetoğlu'nun BİLSAR'da kurduğu sanatçı kitapları odaklı, basılı işleri toplayan, gösteren, yayan ve üreten bir mekan olarak kurduğu BAS; Selda Asal'ın Tünel'de kurduğu alternatif çağdaş sanat mekanlarının en eskisi sayılan Apartman Projesi; Vahit Tuna'nın projesi olan Masa: Mobil Sanat Mekanı; Güncel sanatın İzmir'deki adresi K2;⁷⁰¹ 1990'lardan kolektif anlayışla hareket eden, artık Karaköy'de bir mekanı olan Hafriyat; Tepebaşı'ndaki The Marmara Pera Hotel'in tepesinde bir dev ekranda gösterilen sanat videolarının mekanı: YAMA; Atina'lı küratör Sylvia Kouvalis tarafından 2006'da başlatılan kamusal alan projesi; İhlamur Yolu'ndaki Opera Palas Apartmanı'ndaki Mentalklinik; Yasemin Baydar ve Birol Demir'in can verdiği sanat/tasarım projeleri; 2002'de Yeşim Özsoy Gülan'ın kurduğu Tünel-Galata civarındaki sanat yaşamının canlılığını koruyan, farklı disiplinleri bünyesinde barındıran Galataperform;⁷⁰² 1998'de Galata'da kurulan ve yöneticiliğini Genco Gülan'ın yaptığı İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi (İs.Cam); Dijital kültürü alanındaki üretimi destekleyen için 2002'de Suadiye'de kurulan NOMAD; 1999'da Selim Birsell ve Mürüvvet Türkyılmaz tarafından kurulan Bir Dükkan: Sanat Mekanı; Halil Altındereve Hüseyin Alptekin tarafından 2001-2003'de faaliyet gösteren Loft; ve Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil

⁷⁰⁰ Ümit Gezin, "Bedri Baykam'ın İftiharla Sunduğu Küratoryal Şizofreninin Ameliyat Masasında Koyun Platformu", **Sanat Çevresi**, Şubat 2005, Sayı:316, s.33-35.

⁷⁰¹ Mahmut Hamsici, "Sanatta Tam Bağımsızlığın Adresleri", **Radikal**, 22 Mayıs 2007, s.24.

⁷⁰² Mahmut Hamsici, "Sanatta Tam Bağımsızlığın Adresleri", **Radikal**, 23 Mayıs 2007, s.22.

Yersel tarafından 2000’de Galata Şahkulu sokakta bir apartman dairesinde kurulan ve mekanı 2005’te kapanan ancak yaşamına hala devam eden Oda Projesi’dir⁷⁰³.

2005 yılında İstanbul Modern’de açılan Fikret Muallâ retrospektifi sergisiyle resimlerin bir kısmının sahte olması ciddi bir tartışmayı beraberinde getirmiştir. Türkiye’deki resim eksperisi eksikliği ve Muallâ’nın ekspertizini yapacak birinin olmaması önemli bir sorunun kaynağıdır. Sahte resim olayının gündeme gelmesi de ayrıca olumlu bir gelişme diyebiliriz. Bu tartışmalar çerçevesinde durum tespiti yapan Haldun Dostoglu, sahtecilik konusunda müzelerin sorumluluğunu hatırlatarak, şüpheleri giderici teknikleri geliştiren laboratuvarlarla bu sorunu çözeceklerini vurgulamaktadır⁷⁰⁴.

2. Türkiye’de Sanat Pazarının Oluşumu Ve Örgütlenmesi

2.1. Cumhuriyet Öncesi Dönem

Osmanlı’da sanatı ve sanatçıyı destekleyen en büyük güç saray olmuş ve Osmanlı sanat zevki, padişah ve sadrazamların sanat anlayışları doğrultusunda şekillenmiştir. Osmanlı’da düzenli kültür sanat politikası askeri amaçla, yurtdışına gönderilen nakkaşlar, sadrazamlar veya elçilerle başlamış, bu kişilerin Viyana ve Paris’te gördükleri yaşam tarzını padişahlara aktarması ile resim sanatı da gelişme göstermiştir. Ancak, sanat alanında köklü bir politika hiçbir zaman izlenememiştir⁷⁰⁵.

Osmanlı’da sarayın ve yönetici elitlerin kültürü ile “çevre”nin yani halk kültürü birbirinden ayrıdır. Sarayın kültürü, askeri, bürokratik görevlilerden ve din adamlarından oluşan dar bir çevreye kısıtlanmış Osmanlı dilini kullanırken, halkın dili Türkçedir. Osmanlı kültürel yapısı çok zayıf bağlarla birbirine bağlı iki gruptan oluşmakta ve kitleler ise, halk kültürünü küçümseyen insanlar tarafından

⁷⁰³ Mahmut Hamsici, “Sanatta Tam Bağımsızlığın Adresleri”, **Radikal**, 24 Mayıs 2007, s.20.

⁷⁰⁴ Haldun Dostoglu, “Şüpheleri Gidermek Müzelerin Sorumluluğu”, **Radikal**, 4 Haziran 2005, s.24.

⁷⁰⁵ Mutlu Erbay, “Osmanlı Sarayı ve Sanat Politikası”, **Sanat Çevresi**, Haziran 2002, Sayı:284, s.28-29.

yönetildiklerini bilmekteydiler.⁷⁰⁶ 19.yy'dan beri Osmanlı ve Türkiye'de bir grup "halk kültürü" ile "saray kültürü" arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışmış ve homojen bir birlik yaratmaya çalışmışlardır⁷⁰⁷.

Osmanlı Devletinin ideolojisi, kendisine Allah'ın yeryüzündeki gölgesi denen Halife Sultan'ın sınırsız maddi ve manevi kudretine dayalı teokratik bir Şark despotizmi olarak tarif edilir. Geleneksel Osmanlı zihniyetinde insanların ve hayvanların gerçekçi bir şekilde resmedilememesinin nedeni, Sünni-İslami gelenek tarafından yasaklanmış olmasıdır; dolayısıyla Osmanlı sanatı, bireyi incelemeyen, hiçbir kavramına, hiçbir mekan hissine sahip olmayan mistik bir dünya görüşüne sahiptir. Bunların yerini, Aristocu bir geometri alır ve zamanın geçişi arabesk bir rotasyonla gösterilir. Osmanlı'nın birey karşıtlığı yüzünden yapıtların birçoğu imzasızdır ve az sayıdaki sanatçılar hakkında bilgi bulunmamaktadır⁷⁰⁸.

1453 yılında İstanbul'un Türkler tarafından fethinden sonra 15. ve 16. yy'lardaki fetihler ve imparatorluğun gelişimiyle, Osmanlıların batılı ülkelerle sosyal ve kültürel ilişkileri zayıflamıştır. Bunun da nedeni din farklılığı, batılıların Türklerden korkmaları ve barbar olarak görmelerinden kaynaklanmıştır. Ancak, 17. ve 18. yy'larda batılı seyyahların, ressamların, mimarların, sanatçıların ve diplomatların Osmanlı topraklarına özellikle İstanbul'a gelmeye başlamasıyla doğunun kültürüne ilgi artmaya başlamıştır. Bu yüzyıllar Avrupa'da Türk modasının olduğu yıllardır. İstanbul'un doğal, tarihi, mistik ve egzotik yapısı batılıları büyülemiş ve 19.yy'ın ikinci yarısında çok sayıda oryantalist ressam İstanbul'a akın etmiştir. Bu sanatçılar arasında William Holman Hunt, Leopold Carl Müller, John Frederick Lewis Rudolph Ernst, Edward Lear, Leonardo De Mango ve Jean-Leon Gerome de vardır ve ele aldıkları en çok konu manzara resimleri olmuştur⁷⁰⁹.

⁷⁰⁶ Şerif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", **Türk Modernleşmesi-Makaleler 4**, Mümtaz'ı Türkönü-Tuncay Önder (drl.), İletişim Yayınları, 11. Baskı, İstanbul, 2002, s.56.

⁷⁰⁷ Mardin, "Türkiye'de Kitle Kültürü", s.153.

⁷⁰⁸ Oğur Arsal, **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)**, Tuncay Birkan (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.37-41.

⁷⁰⁹ Gerçek, **a.g. e.**, s. 239.

17. yy'da Osmanlı sarayının istekleri doğrultusunda çalışan, Sultan ve saray çevresi için üretim yapan Nakkaşhane dışında bazen sarayda resim yapan ama çoğunlukla Osmanlı ülkesine gelen yabancıların istekleri üzerine eserler üreten dönemin bağımsız sanatçılarının ortaya koyduğu eserler “halk resmi” sıfatı altında değerlendirilebilir. Osmanlı ülkesine gelen yabancıların ilgilendikleri konularda resimler yapan “çarşı ressamlarının” yaptıkları resimler, yeni bir başlangıcı temsil eder. Bu ressamlar günlük yaşamın değişik sahnelerini, kent ve mimari tasvirleri, padişah portrelerini ve onların savaşlarını resmetmişlerdir. Bu çarşı ressamlarının en önemli özelliği, tarihi konu alan belgeci tavırlarıdır. 17. yy.'dan bugüne kadar halk resmi, bu repertuarla hem minyatürle pentür arasındaki geçişi temsil etmesi hem de teknik ve üslup bakımından yeni bir dönemin kapılarını açması bakımından halk duyarlılığında yeni bir aşamayı belgelemektedir⁷¹⁰.

18. yy'ın başlarına kadar bir dünya devleti olan Osmanlı Devletinin sanatı, medeniyeti, kendi içinde gelişme gösterirken, 18. yy toplum yapısındaki değişmelerle batının bazı akımları ve sanat anlayışı Osmanlı sanatına yön vermeye başlamıştır. Sosyal ve entelektüel yenileşme hareketi olan Lale Devri ile saray çevresi batı tarzını benimsemiş ve bu eğilim mimaride yaptığı etkiyi tekstil, halı, kumaş, minyatür ve çini sanatları üzerinde göstermese de sarayın batı'ya yönelmesi Türk sanat akımlarını Avrupa'nın etkisi altında bırakmıştır⁷¹¹.

Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul'u fethinden sonra Aya İrini Kilisesi'ni cephaneliğe dönüştürür ve bu mekan zamanla içindeki koleksiyonlar açısından simgesel bir değere kavuşur. Askeri araç-gereçleri ve kutsal emanetler gibi önemli koleksiyonları içinde barındıran bu kiliseye bir müze olarak bakmak imkansız olmasına rağmen Osmanlı müzelerinin ilk tohumlarını atacak olan eşyaların toplanması açısından önemlidir. Eski Aya İrini Kilisesi'ni dolduran ön-müzeolojik koleksiyonlar, uzun süre müze sergileme ilkelerine uymayan şekilde işlev görmüş, fakat müzeoloji ilkelerine uygun duruma gelince Avrupa kurumsallığının ilkelerini uygulamaya başlamıştır. 1846

⁷¹⁰ Seyfi Başkan, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s.9-11.

⁷¹¹ Fethiye Erbay, “Cumhuriyetin İlanından Önce Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam”, **Cumhuriyet Dönemi Sanatsal Değişimin Yaymlara Yansıması**, Boğaziçi Üniversitesi Yayını, İstanbul, 2004, s.3-4.

yılında Harbiye Nezareti'nde Tophane-i Amire Müşiri olan Ahmet Fethi Paşa, eski Aya İrini Kilisesi'nin iç avlusunun çevresindeki odalara, padişahın iki koleksiyonunu yerleştirmesiyle ilk müzeolojik sunum gerçekleşmiştir⁷¹².

Eski Aya İrini Kilisesi'ndeki ikili koleksiyonun ardından eski silahlar yerine arkeolojik eserler öne çıkmaya başlar. Böylece müze, Osmanlı'nın Avrupa ile ilişkilerinin kültürel anlamdaki yeni mekanı olur. Müze, askeri yenilgilerin yarattığı havayı silmeyi hedeflemesinin yanı sıra Osmanlı Devleti'nin uluslararası bir elit kültürü paylaştığını işaret eder ve eğitim işlevini de üstlenerek kamunun devletin gücünü algılayacağı bir mekan konumuna gelir⁷¹³.

Tanzimat'ın ilan edilmesiyle Osmanlı İmparatorluğu Batı'ya açılmaya başlar. Tanzimat sonrası Osmanlı resmindeki Batılılaşma Türk-Müslüman grup tarafından gerçekleştirilmiştir.

Avrupa sanatlarının İstanbul'da yayıldığı inkılapçı devirde II. Mahmud'un teşvikiyle, insan tasvirleri de halk arasına girmiş ve bu sanatla uğraşanlar çoğalmaya başlamıştır. Abdülmecit döneminde mühendishaneden yetişen gençlerden geleceği parlak olanlar Avrupa'ya gönderilmiştir. Resme meraklı olan ve hatta sarayındaki resamlara ısmarladığı resimlerin taslaklarını bir iki kalem vuruşuyla düzelden Abdülaziz, yerli ve yabancı sanatkârlara resimlerini yaptırtmıştır⁷¹⁴.

Batılaşmayı benimseyen Tanzimat kararları ve onu izleyen Meşrutiyet Dönemi, dünyanın yeniden değerlendirilmesini gündeme getirmiştir. Yeni bakış açısı, betimleme sanatının da gelişebileceği bir ortam sağlamış ve bu dönemde Batı tarzı resim sanatı Saray ve çevresinden destek almıştır. Tanzimat yanlısı aydınlara göre Avrupaileşmenin göstergesi olan resim sanatı, eğitim kurumlarının programlarında vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Osmanlı bürokrasisinde görev alan ressam paşaların çoğu Harbiye'den sonra

⁷¹² Wendy M. K. Shaw, **Osmanlı Müzeciliği**, Esin Soğancılar (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.21-43.

⁷¹³ Shaw, **a.g.e.**, s.101-103.

⁷¹⁴ Haluk Y. Şehsuvaroğlu, **Eski Türk Sanatları Tarihi Sohbetler**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1960, s.52-53.

Paris atölyelerinde aldıkları eğitim ile resim sanatını kişisel bir ifade aracı olarak değerlendirebilmişlerdir. Kısaca; Tanzimat sonrası resim sanatı, Sarayın, batılılaşma yanlısı bürokratların ve paşaların, özellikle Avrupa’da elçilik görevinde olanların ve bir oranda aydınların ilgisiyle beslenmiştir. Saraylılar 18. yy’dan beri yaşadıkları sarayların, köşk ve kasırların duvarlarında yer alan perspektifli manzara resimleriyle tanışmışlar ve 19. yy sonlarında bu kesimde bir resim beğenisi oluşmuştur⁷¹⁵.

Osmanlı toplumunda modernleşmenin Batılı tarzda modernleşmeden farklı olduğu ve bunun da Türk modernleşmesinin belli bir tarihsel ve toplumsal gelişme sürecinden geçmemiş olmasından kaynaklandığı bilinmektedir. Dolayısıyla Türk modernleşmesinin bir tür oryantalizm ile sonuçlandığı ve bu aşamaya nasıl gelindiği de ayrı bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. 18. yy’da Osmanlı topraklarında elçiliklerde görev yapan desinatör-ressamlar ve askeri okulların programlarında perspektife dayalı resim dersleri, 19. yy’da İstanbul’a gelen Batılı gezgin, edebiyatçı, ressam ve Pera’da yaşayan azınlık sayesinde Türk resim sanatı oluşmaya başlar. Fotoğrafın yaygınlaşmasıyla resmin yaygınlaşması paralel gelişen bir süreçken, resim sanatında manzaranın görülmesi de bu koşullarda ortaya çıkar. Askeri okul, Darüşşafaka ve Enderun Mektebi öğrencileri resim derslerinde fotoğraftan yaptıkları kopyalarla sarayın mal varlığını görselleştirirler⁷¹⁶.

Batı tekniğiyle resim, batılılaşma çabaları esnasında kendiliğinden doğmuş ve tesadüfen güzel sanatların bu dalı, askerler tarafından ülkemize getirilmiştir. 1773 yılında “Mühendishane-i Bahr-i Hümayun” ve 1796 yılında “Mühendishane-i Berr-i Hümayun” açılarak Batı tarzında ilk okullar açılmış ve daha sonra “Mekteb-i Tıbbiye”(1827) ve “Mekteb-i Harbiye”(1834) takip etmiştir. Bu okullarda serbest resim dersleri, okul programlarında yer almıştır. Eğitimci sorunu da Türk eğitimciler yetişene kadar yabancılarla çözülmüş Askeri İdadi ve Harbiye’deki resim öğretmeni Mösyö Gues’dir; fakat kısa süre sonra Kolağası Hafız Mehmet Efendi gibi öncü Türk resim

⁷¹⁵ Semra Germaner, “Batı Tarzı Resmin İstanbul Yaşamına Katılımı ve Yer Aldığı Ortamlar”, **19.Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı, Habitat II’ye Hazırlık Sempozyumu, 14-15 Mart, 1996 Bildiriler**, Sanat Tarihi Demeği Yayınları, İstanbul, 1996, s.129-130.

⁷¹⁶ Burcu Pelvanoğlu, “Türk Resminde Modernleşmenin Serüveni”, **Milliyet Sanat**, Ocak 2008, Sayı:586, s.32-34.

öğretmenleri de ortaya çıkmıştır. Zamanla resim eğitimcisi yetiştirme işi için Batı'ya öğrenci gönderilmesi gündeme gelmiş ve Ferik İbrahim Efendi(Paşa) ve Tevfik Efendi (Paşa) ile Hüsnü Yusuf Bey resim konusunda eğitim için yurtdışına giden ilk öğrenciler olmuştur. Başlangıçta Mühendishane ve Harbiye'den bir takım ressamın yetişmesi ve bunların Avrupa'da eğitimlerine devam etmeleri, sonra Avrupalı ressamın Türkiye'ye gelmesi resmin yaygınlaşması ile sanat eğitiminin yapılacağı bir okulun açılması gerekliliği doğmuştur. Bu okulun açılmasında taraflar bulmasında o dönemin gazetelerinin payı oldukça büyük olmuştur ve sonuçta 1 Mart 1883 yılında Sanay-i Nefise Mekteb-i Alisi açılmıştır⁷¹⁷.

Fotoğraf tekniği icadından kısa bir süre sonra 1840'lı yıllarda Türkiye'ye gelmiş ve özellikle azınlıktan olan fotoğraf atölyeleri zamanla İstanbul'un dışına da yayılmıştır. İstanbul'daki fotoğraf atölyelerine gayrimüslimlerden başka, Osmanlı sarayı da ilgi göstermiştir. Resimlerini İstanbul'un ünlü fotoğrafçıları olan Abdullah Biraderlerin çektikleri fotoğraflara bakarak yapan bazı 19.yy ressamı genellikle “primitifler” olarak anılan grup olmuştur⁷¹⁸.

Ferik İbrahim Paşa, Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf Bey'den sonraki asker kökenli ressamlar, Eyüplü Cemal, Ahmet Ragıp, Cihangirli Mustafa, Ahmet Bedri, Üsküdarlı Cevat, Fahri Kaptan, Şamlı Ahmet Ziya, Giritli Hüseyin ve Kasımpaşalı Hilmi'dir. İlk asker-ressamlar kuşağından başlayarak 19.yy boyunca Osmanlı sanatçıları, resimlerinin 1936'da İstanbul Güzel Sanatlar Müzesi'nde ilk kez sergilenmesinden sonra, sanat eleştirmenleri tarafından bu resamlara Primitifler adı verilir. “Türk Primitifler” olarak bilinen ilk kuşak ressamlar, figürsüz, sakin, değişmez bir dünyayı resmetmişler ve Türk resminin Minyatür'den Gerçekçiliğe geçişini temsil ettikleri için gerçekçi resmin öncüleri olmuşlardır. Daha çok tasarım ve perspektifle meşgul olan primitiflerden sonra, çalışmalarını renklendirme ve kompozisyon değerleri üzerinde yoğunlaştıran bir başka ressamlar grubu ortaya çıkar. Birçok yazar, bu ressamı sanatsal bir sınıflandırma olarak “ikinci kuşak Osmanlı ressamı” olarak değerlendirir. Bu yeni grubun doğalcı-akademist bir üslupla resim yapan üyeleri Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa), Süleyman

⁷¹⁷ Başkan, **a.g.e.**, s.41-43.

⁷¹⁸ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.84-87.

Seyyid, Servili Ahmed Emin, Hüseyin Zekai Paşa, Ahmet Şekur, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Diyarbakırlı Tahsin (Birsen)'dir. Tanzimat döneminde Osmanlı resminin Batılılaşmasına askerlerin yanı sıra sivil sanatçılar da katkı sağlamıştır. Bunların en tanınmışları şunlardır: Sultan Abdülaziz, Emin Baba, Osman Hamdi, Mahmut, Ahmet Rifat, Salih Molla Aşki, Tevfik Fikret, Ömer Adil, Şehzade Abdülmecid, Osman Asaf, Tekezade Said, Muazzez, Galip, Ahmet Münib, Süleyman Sami, Osman Nuri, Şefik, Şevki ve Selahattin'dir. Bunlardan en tanınmış sivil Tanzimat ressamı Osman Hamdi'dir⁷¹⁹.

1842 yılında İstanbul'da doğan, arkeolog, bilim adamı ve yöneticiliği ile Türk sanatının en renkli kişilerinden Osman Hamdi Bey, hukuk öğrenimi için 1860 yılında Paris'e gitmiştir. Ancak Osman Hamdi Bey, resme olan ilgisinden dolayı hukuk öğrenimini bırakarak, tüm zamanını sanata ayırmış ve Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam ederken Jean-Leon Gerome ve Gustave Boulanger gibi özel atölyelere de devam etmiştir⁷²⁰. Batının Osmanlı topraklarını bir sömürge alanı olarak gördüğü bir dönemde Avrupa'da oryantalist resimler ilgi görmekteydi. Ancak bu resimler doğu insanını tembel ve yabanıl yönleriyle yansıtmakta, kadınlar ise daha çok haremde çıplak olarak ve cinsel obje kimliğiyle öne çıkmaktaydı. Oryantalist resmin en önemli temsilcilerinden Gerome'den eğitim almasına rağmen onun anlayışına karşı çıkan bir yaklaşımı benimseyen Osman Hamdi Bey içinden çıktığı kültürün gerçeklerini unutmamıştır⁷²¹.

Müzeci, arkeolog, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurucusu Osman Hamdi Bey'i, Batılı'nın dikkatini çekecek eserler meydana getirmesinin yanı sıra, kendi toprağının uygarlık değerlerini ortaya koymak amacıyla sanattan yararlanmış bir ressam olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Ressam Osman Hamdi Bey'in resim sanatındaki önemli olmasının en başında Oryantalist bir Türk ressamı oluşu gelir. O dönemde Batı, Doğu'ya yukardan bakar ve ilgilendiği şey egzotizm ve gizemdir. Batılı Oryantalist'in

⁷¹⁹ Arsal, a.g.e., s63-72.

⁷²⁰ Belgin Demirsar Arlı, **Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine**, Creative Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.187-188.

⁷²¹ Mehmet Üstünipek, "Türk Resminin Ustaları", <http://www.lebriz.com/mag/aproz/osmanhamdi01.asp> (10 Mayıs 2008).

işlediği resimler Doğulu'nun hoşuna gitmez. İşte Osman Hamdi Bey'in Oryantalizm'i bunlara yanıt vermek içindir⁷²².

Osman Hamdi Bey, Batılı'ya verilecek en iyi yanıtın Doğu'nun sanat ve kültür değerleriyle onun karşısına çıkmanın en iyi yol olacağına inanmıştır. Peyzaj ve natürmort yapmakla beraber, figürlü kompozisyonlar ve portre ressamı olan Osman Hamdi Bey, kadın konusunu işleyen ilk Türk ressamıdır⁷²³.

Cezar'ın ifade ettiği gibi:

“Ressam Osman Hamdi Bey, başarılı portreleri, resim sanatımıza getirdiği figürlü kompozisyonları ile Türk resminde bir kilometre taşı, oryantalizmi, kendi toplumunun kültür ve sanatını tablolarında canlandırıp sergileme yönünde kullanması bakımından tek örnek, resimlerinin bütünü ele alındığında ise, bu yüzük taşının değeri daha da artarak pırlantaya dönüşür.”

19. yy'daki tüm ressamlarımız, tabiata gözlemci açıdan bakar, dolayısıyla konularını da dış dünyadan alır ve duygularını samimiyetle resmine aktarır. Bu resamlardaki saf duygular, tabiat sevgisi ve sanat heyecanı sanat eserlerine yansıdığı gibi, izleyenlere de sanat hazzı yaşatacak kadar olgunluktadır. Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyid ve Osman Hamdi, 19. yy'daki Türk resminin önemli halkalarındandır. Bu halkaya yakın kuşağın elemanları olarak Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'yı da eklemek gerekir.⁷²⁴ Empresyonizmin öncülerinden Hüseyin Zekai ve Halil Paşa'lar ise Sanayi-i Nefise mektebinin sırt çevirmesine rağmen, bu alanda çalışmalarına devam etmişler ve uzun yıllar Sanayi-i Nefise Mektebini harekete geçirememiş olsalar da bazı asker ressamı etkilemişlerdir. Bunlardan birincisi olan Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Bey, Avrupa'ya öğrenime gönderilmedi, yabancı müze ve galeri görmedi ve bilmediği halde Monet'in öğütlerine uyarak çalışmıştır. Hoca Ali

⁷²² Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Anadolu Sanat Yayınları, 1.Cilt, İstanbul 1995. s.353-367.

⁷²³ Mustafa Cezar, “Ressam Osman Hamdi Bey”, **Sanat Çevresi**, Sayı:316, s.45-48.

⁷²⁴ Cezar, **a.g.e.**, s.345-346.

Rıza Bey, hiçbir etki altında kalmadan bir ekol meydana getirmesiyle, Türk resmine milli bir ruh kazandırmıştır⁷²⁵.

Tanzimat döneminin kültürel etkinliklerinden biri de sanat sergileridir. 19. yy'ın ilk yarısında askeri okullarda resim eğitime önem verilmesi, gençlerin bu amaçla Avrupa'ya gönderilmesi, 19. yy'ın ikinci yarısında sivil okullardaki çabalar, sergilerin açılmasına yol açmıştır.

İlk resim sergisi, 28 Aralık 1845'te Oreker adlı Avrupalı bir manzara ressamı tarafından düzenlenir, 1863'te devlet "Sergi-i Osmani" adlı genel bir sanat sergisi düzenler. 1871'de Bakanlık öğrencilerin ürünlerine yer veren bir genel sanat sergisi düzenledi ve bu sergi iki yılda bir tekrar edildi. İlk halka açık sergi 27 Nisan 1873'te Türk-Müslüman ve Hristiyan sanatçıların ve bazı öğrencilerin katılımıyla, Ahmet Ali tarafından düzenlendi. 1876 Haziranında özel bir kuruluş tarafından ilk halka açık resim sergisi, Pera'daki akademinin kurucusu Guillement tarafından açıldı. Bunların ardından İstanbul'da azınlık ve ecneblerin kurduğu elifba "ABC" Kulübü'nün sergileri gelir. 1881 Sergisi'ne altı Türk-Müslüman, altı gayrimüslim Osmanlı ve on üç yabancı katılır. 1882 yılında Carvana adlı bir ressam özel bir sergi açar, aynı yıl İtalyanlar balmumundan oluşan heykel sergisi açarken, bir yıl sonra Ermeni kökenli Abdullah Biraderler, Sarkis Divanyan halka açık bir fotoğraf ve resim sergisi düzenlerler. 1884-85 sömestrinin ardından, yeni açılan Sanayi-i Nefise Mektebi, her yıl akademik faaliyetlerini gösteren yıllık sergiler yaparlar. 1900 yılında Ahmet Ali, Pera'da halka açık özel bir sergi gerçekleştirir. 1901 ve 1903 yılları arasında da üç tane karma özel sergiler düzenlenir. Sanat sergileriyle birlikte, 1870'lerde dönemin gazetelerinde sanat eleştirisi üzerine yazılarda yayınlanmaya başlamıştır⁷²⁶.

Sanayi Nefise Mektebi Âlisi'nde heykel derslerinin eğitim programına alınmasıyla insan figürlü çalışmalar başlamış ve Heykeltıraş Oksan Efendi'nin Roma'da heykel eğitiminin ardından Sanayi Nefise'de hoca olarak işe başlamasıyla da ivme

⁷²⁵ Nüzhet İslimyeli, "Batı Tekniği ile Resim Sanatını Yurdumuza Askerler Getirdi", **Sanat Çevresi**, Mayıs 2005, Sayı:319, s.30-31.

⁷²⁶ Arsal, **a.g.e.**, s.75-77.

kazanmıştır. İlk Türk heykel öğrencisi İhsan Özsoy, 9 yıllık eğitimden sonra Paris’e gitmiş ve döndükten sonra 1897’de Arkeoloji Müzesi restoratörü olan İhsan Bey, 1908’de Oksan Efendi emekli olduğu için, Sanayi Nefise’de heykel hocası olmuştur. Oksan Efendi’nin ikinci Türk heykel öğrencisi İsa Behzat olmuştur. Sanayi Nefise’nin ilk heykel öğrencileri arasında İzzet Mesrur, Mehmet Bahri ve Basri de bulunmaktadır⁷²⁷.

Dolmabahçe Sarayı’nın ilk resim koleksiyonunu oluşturduğu bilinmektedir. Bu koleksiyon, hem açılan sergilerden hem de İstanbul’da yaşayan yabancı ressamlardan eser alarak sanatı desteklemek amacıyla zenginleşmiş olsa da çok seçici bir tavrın ürünü olamamıştır. Duvarlara resim asmak, bilinçli bir resim koleksiyonu yapmaktan ve estetik kaygılardan çok Avrupai tarzda yaşamın bir gereği olan iç mekan düzenlemesinin bir yansıması olmuştur. Sanat ortamını destekleyen bir diğer kesim kentteki Levanten ve gayri Müslimlerdir. 18. yy’dan beri Avrupalı ressamlar Pera’da yerleşmiş, atölye açmış ve çalışmalarıyla ortamı canlandırmışlardır. Yapıtları bu çevrede alınıp satılmıştır. Resim sanatı giderek İstanbul’un yaşamına girerek ressam atölyeleri, dükkanların, otel lobilerinin, fotoğrafhanelerin, tiyatro kulislerinin resim sergilerine yer verdiği görülmüştür. 1875 yılından sonra Pera, Levantenlerin, Avrupalıların ve Hristiyan azınlığın toplandığı ve batılılaşmanın kent içindeki en önemli merkezi haline gelmiştir. 19. yy’ın sonunda İstanbul’un hareketli bir sanat ortamına sahip olduğu, bu ortamın canlılığını sağlayan bir sanat pazarının bulunduğu ve basın sanatla ilgilendiği, yabancı sanatçıların kentte kalarak Batı ile ilişkileri canlı tuttıkları görülmüştür⁷²⁸.

Osmanlı ve yakın zamanlara kadar Türk resminde büyük koleksiyonerler aslında ressamlardır. “Sanat aşkına” resim yapan ressamlarımızın eserleri çok az satılır ve resimlerini dönemin ileri gelenlerine, yakınlarına ve arkadaşlarına hediye ederlerdi, büyük kısmı ise kendilerinde kalırdı. Böylece Osmanlı’da bir “ressam koleksiyoner” tipi ortaya çıkar. Osmanlı’da 19. yy. biterken ressam ve resim potansiyeli ortaya çıkmasına

⁷²⁷ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.109.

⁷²⁸ Semra Germaner, “Batı Tarzı Resmin İstanbul Yaşamına Katılımı ve Yer Aldığı Ortamlar”, s.131-137.

rağmen galerilerden, düzenli sergilerden ve çağdaş anlamda resim koleksiyonerinden bahsetmek mümkün değildir⁷²⁹.

Paris’te II. İmparatorluk döneminde (1852-1870) toplamış olduğu resim ve heykel koleksiyonu Theophile Gautier’in “Bir Müslüman tarafından toplanmış ilk koleksiyon” sözleriyle bahsettiği kişi Halil Bey’dir. 19. yy. ressamlarının en gizemli resimlerini toplayan Halil Bey, bilgili bir sanat koleksiyoncusudur. Paris’te resmi görevde bulunan Halil Bey, ilk Türk koleksiyoncusu olarak tanınır⁷³⁰.

İlk dönem ressamlarımızın yapıtlarını parayla satmayıp eşe dosta armağan etmiştir. Geleneğimizde sanatçıların eserlerini satması ayıp sayılmış ancak hediye etmesi onur kaynağı sayılmıştır. Böyle bir düşünce Amerikalı yazar Lewis Hyde’a göre şöyle açıklanabilir: Sanat yapıtları iki farklı ekonomi içinde yer alır. Bunlardan biri piyasa ekonomisi, diğeri armağan ekonomisidir. Sanat, onu tüketmek için para ödemiş olsakta sonuçta bir armağan olarak alıp verdiğimiz bir şeydir; parayla ölçülemeyecek soyut bir değeri vardır. Oysa Hyde sorar: “Piyasa ekonomisine, yoğun tüketime dayalı bir toplumda sanatçının bırakın ekonomik olarak, ruhsal anlamda kendisini besleyebilmesi ne kadar mümkün? Bütün değerlerin maddiyat üzerine temellendiği, vermekten çok almanın değer atfedildiği bir toplumda sanatçının direnci söz konusu olabilir mi?...”⁷³¹

Modern Türk resminin ikinci büyük dönemi ise 1883 yılında Sanayi Nefise Mektebi’nin kurulmasına bağlanır. Bu okuldan mezun olup Avrupa’ya giden sanatçılar Fransız empresyonizminin etkileriyle yurda dönmüşlerdir. Bu dönemin belli başlı sanatçıları Halil Paşa, Sami Yetik, Ruhi Arel, Avni Lifij, Namık İsmail, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Mihri Müşfik, Hikmet Onat, Feyhaman Duran’dır⁷³².

⁷²⁹ Murat Ural, “Türkiye’de Resim Koleksiyonerliği”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2007, Sayı:103, s.53.

⁷³⁰ Francis Haskell, “19. Yüzyıl Paris’inde Bir Türk’ün Resim Koleksiyonu”, **Tarih ve Toplum Dergisi**, Ekim 1987, Cilt 8, Sayı:46, s.36.

⁷³¹ Ahu Antmen, “Sanat ve Armağan”, **Radikal**, 2 Şubat 2006, s.22.

⁷³² Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s.161.

19. yy'ın son yirmi yılı gelişen kültür ortamında kalıcı bir yer edinen Türk resim sanatının kurumlaşma çabalarının yoğunlaştığı yıllardır. Resim sanatının askeri-sivil okulların eğitiminde yer alması ve bu okulların resim eğitimcisi kadrolarının oluşması ve düzenli sergiler ile Sanayi-i Nefise'nin açılması Türk resim sanatının bir meslek olgusuyla birleşmesi sürecini başlatmıştır. Aynı zamanda basının önemli bir güç olmaya başlaması ve sanatçı-toplum ilişkilerindeki arayışlar da bu süreci hızlandırmıştır⁷³³.

Türk resim sanatçılarının bir meslek birliği çerçevesinde birleşme istediği sonucunda 1908 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Bu cemiyetin ilk üyeleri Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Asaf, Agah, Kazım, Hüseyin, Haşim, Ahmet Ziya Akbulut, Hoca Ali Rıza, Muazzez, Mahmut, Mesrur ve İzzet ve cemiyetin başı Sami Yetik'tir. Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij gibi ünlü Türk ressamaları da bu gruba katılmıştır. Grubun öncüsü kabul edilen İbrahim Çallı'dan dolayı bu ressamlar, "Çallı Kuşağı" ("1914 Kuşağı" veya "İzlenimciler") olarak adlandırılmıştır. Çoğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olan Çallı kuşağı ressamaları, Avrupa'da sanat eğitimi görmüş ve batı resminde etkisini tamamlamış izlenimci görüşe bağlanmışlardır. Bu kuşak, batı resmi ile yerel sanat anlayışını bütünleştirerek, kendilerine özgü bir doğaya yaklaşım biçimini özümsemişlerdir. Ortak üslup özelliklerinin yanı sıra, kişisel üsluplarını oluşturmaya da başarmışlardır. 1914'de ressam Mihri Müşfik Hanım tarafından kurulan İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğrencileri Müzdan Sait Arel, Güzin Duran, Melek Celal Sofu, Fahrünnisa Zeyd ve Fatma Nazlı Ecevit'tir. Sabiha Bozcalı, Aliye Berger, Hale Asaf, Eren Eyüpoğlu, Melahat Üren Cumhuriyet döneminin ilk kadın ressamlarıdır. 1926 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi ile İnas Sanayi-i Mektebi birleştirilerek Güzel Sanatlar Akademisi kurulmuş ve müdürlüğüne Namık Kemal atanmıştır. Akademiyi bitiren ilk ressamlar Mehmet Şeref Akdik, Refik Epikman, Mahmut Fehmi Cuda, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Turgut Zaim'dir. Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlı 1932'de kurulan resim bölümü, yetiştirdiği sanatçılarla ikinci bir resim eğitimi kuruluşu görevini üstlenmiştir. 1908'de kurulan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti", 1926'da "Türk

⁷³³ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.91.

Sanayi-i Nefise Birliği” ve sonunda yine aynı yılda “Güzel Sanatlar Birliği” adı altında görevini sürdürmüştür⁷³⁴. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin girişimleriyle 1916 yılında başlayan, her yıl tekrarlanan geleneksel Galatasaray resim-heykel sergileri yapılmıştır. Önceleri Galatasaraylılar Yurdu’nda sonra ise Galatasaray Lisesi’nin resim dersanesi ile yanındaki sınıfta düzenlenen Galatasaray Sergileri, Türkiye’de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olmuştur. 1914 kuşağı sanatçılarının, kendilerinden önce ve daha genç ressamlarla katıldıkları bu sergilerden etkilendikleri bilinmektedir. Ayrıca Galatasaray sergileri, genç kuşakları etkileyen yeni eğilimli sanatçılara da ev sahipliğı yapmıştır⁷³⁵.

Türk resminin en ilginç olaylarından biri, I. Dünya Savaşında İstanbul’un Şişli semtinde savaş resimleri yapmak üzere bir atölye kurulması olmuştur. Şişli Atölyesinin kurulma emrini Harbiye Nazırı Enver Paşa vermiş ve bu atölyede 1914 kuşağı resamları savaş ve asker resimleri yapmışlardır. Bu resimler 1918’de Galatasaraylılar yurdunda gösterildikten sonra Viyana ve Berlin’de sergilenmiştir. Şişli atölyesindeki sanatçılar, cepheye götürülerek savaş atmosferi hakkında gözlemler yapılması sağlanmış ve bu sanatçıların milli heyecanları uyandırılmıştır. Sanatçıların resim yapmaları sürecinde savaş araçlarıyla askerler de getirilerek poz vermeleri sağlanmıştır⁷³⁶.

2.2. Cumhuriyetin İlk Yılları

Cumhuriyet’in kuruluşundan beri sanatın yeni bir dünya görüşünü kitlelere ulaştırma misyonunu yüklenmesi, kültür politikası sanatın itici gücü olur. Misak-ı Milli sınırları içinde devletin korunması ve güçlenmesi, devlet merkezli bir toplum tasarımını gerektirdiğinden korporatizm, yani ‘imtiyazsız, sınıfsız ve kaynaşmış’ bir toplum oluşturma düşüncesi kültürel anlamda söz konusudur. Kültür politikasının ana öğelerinden milliyetçilik ve çağdaşlaşma ilkeleri, içeriklerini devletin denetiminde

⁷³⁴ Nurdane Özdemir, **Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi**, Nurl Matbaacılık, Ankara, 1997, s.127-130.

⁷³⁵ Özsezgin, **a.g.e.**, s.14.

⁷³⁶ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.151-152.

homojen bir toplum oluşturma doğrultusunda belirler.⁷³⁷ Kemalist rejimin kurucu kadroları ve politikaları için ilham kaynağı olan korporatizm, siyasal ideolojiye olduğu kadar “devletçilik” olarak tanımlanan ekonomi-politika uygulamalarında da kendini göstermiştir⁷³⁸.

Korporatizm, özel mülkiyet ve girişimin önceliği ülkesine dayanan kapitalist üretim tarzının egemen olduğu bir toplumu varsayan bir düşünce sistemidir. Türkiye’deki egemen korporatif düşüncenin en yetkin düşünürlerinden Ziya Gökalp, Türk milliyetçiliği, İslam tasavvufu ve Avrupa korporatizmi sentezini, “kültür” ve “uygarlık” arasındaki ayrıma dayandırır. Gökalp, “Üç Cereyan” adlı makalesinde, Türkçülük, İslamcılık ve Çağdaşlaşmacılık kavramlarının birbirleriyle çelişmediğini, sadece her birinin farklı ihtiyaca cevap verdiğini belirtir. Çağdaşlaşma, Batı’nın bilimsel, teknolojik ve sınai uygarlığını izlemektir, Avrupa’nın hayat tarzını ve ahlaki değerlerini uygulamak olmadığını ifade eder. Bununla Avrupa’dan bağımsız olmayı ve kültürel değil, savunmaya yönelik bir modernleşmeyi önerir. Gökalp kültür ile uygarlığın birbirinden ayrı tutulmasının doğru olduğunu savunur. Gökalp’a göre, Türkler için hem bir Türk-İslam kültürünü amaçlamak, hem de kendini çağdaş uygarlığın aklı, bilimi ve teknolojisi ile donatmak mümkündür⁷³⁹.

Toplumsal yaşamı, cumhuriyetçilik, ulusçuluk, devletçilik, halkçılık, laiklik, devrimcilik olmak üzere altı temel ilkede yorumlayan Atatürk, sanatın yönetimi ile politikasını bu çerçevede düşünmüş ve sanatı bu altı açıdan değerlendirmiştir. Cumhuriyetçilik, sanatın yasal yönünü biçimsel açıdan bir parlamentoya bağlarken, özünü “demokrasi” kavramına bağlamaktadır. Demokrasi ise, sanatın özgürce, tartışarak ve eleştirel ortamda oluşmasını sağlamaktadır. Sanatta ulusçuluk, sanatçıyı taklit ve özentiden kurtarıırken, topluma ulus olma bilincini de getirmektedir. Sanatta devletçilik ilkesinin uygulanması, sanata bir takım baskılar yapmak yerine üniversite, akademi gibi özerk sanat kurumlarının oluşmasını sağlamaktır. Halkçılık ilkesi ise, sanatı bazı grup

⁷³⁷ Nilüfer Öndin, “Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2003, Sayı:89, s.145.

⁷³⁸ Aykut Kansu, “Türkiye’de Korporatist Düşünce ve Korporatizm Uygulamaları”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cilt 2**, “Kemalizm”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.253.

⁷³⁹ Taha Parla, **Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm**, İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2001, s.58-90.

ve sınıflardan kurtarıp tabana indirirken, halktaki sanat birikimini de iyi değerlendirmeyi öngörmektedir. Sanatçının yaratma gücünü destekleyen, özgürlük gereksinimini, çevrede cumhuriyetçilik ilkesi, kendi iç dünyasında laiklik ilkesi başarmaktadır. Devrimcilik ilkesine gelince, sanattaki evrimleşmeyi, yeni ufuklara açılmayı özendiren, bunun olması içinde yaratma eyleminin doğal özgürlük gereksinimini temel koşul kabul eder⁷⁴⁰.

Cumhuriyetin kurulduğu 1923 yılında savaştan çıkmış, yaşam mücadelesi veren bir devletin sanata destek vermesi ve bu konuda öncelikleri arasına alması büyük bir kararlılığın göstergesidir ki Atatürk, ekonomik kalkınmayı kültürel ve sanatsal kalkınmayla birleştirmiş “kültür ve ekonomi her türlü politikaya yön veren temellerdir” demiştir⁷⁴¹.

Atatürk, 10.Yıl nutkunda “Yüksek bir insan cemiyeti olan Türk Milleti’nin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir...” sözleriyle ulusların yaşamında güzel sanatların önemini vurgulamış, yine, “Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, itiraf etmeli ki o milletin terakkide yeri yoktur. Halbuki bizim milletimiz, evsafı hakikisiyle mütemeddin ve müterakki olmaya layıktır ve olacaktır...” sözleriyle de sanatın toplumun aynası olduğuna işaret etmiştir⁷⁴². Atatürk, bu söylemleriyle, resim ve heykel sanatında üretilecek yapıtların uygarlık için bir ölçü olduğunu açıkça dillendirmiştir. Ve sanatın çağdaşlaşmanın can damarı olduğunu, Atatürk “Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş olur” demeciyle özetlemiştir.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla yeni devletin öncelikli önemi ülke ekonomisindeki sorunları çözmek ve çağdaş uygarlık seviyesine çıkmaktır. Eğitim ve

⁷⁴⁰ İnal Cem Aşkun, “Atatürk İlkeleri Işığında Sanat Yönetimi ve Politikamızın Temelleri”, **2000 Yılma Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul, s.1-4.

⁷⁴¹ Fethiye Erbay- Mutlu Erbay, **Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk’ün Sanat Politikası**, Boğaziçi Üniversitesi Yayını, İstanbul, 2006, s.67.

⁷⁴² Füsün Balkaya, “Atatürk ve Çağdaş Türkiye’nin Yaratılmasında Kültür-Sanat İşlevi”, **Sanat Üzerine Yazılıkları (1993-1998 Makaleler)**, Armoni Baskı, Ankara, 1998, s.90.

sanat eğitiminin ilke ve yöntemleri de bu amaç doğrultusunda belirlenmiş ve ülke kalkınmasına katkıda bulunacak hale getirilmiştir.

Cumhuriyetin ilanıyla birinci kültür değişimi programının temelinde büyük bir zafer vardır. Bu da devletin, bir kültür bakanlığı kurulmamış olsa da, kültür değişimine ait programlara tamamen egemen olmaya çalıştığını görürüz. Ancak İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan ikinci kültür döneminde, kültür bakanlığı kurulmuş olsa da, devletin kültürel olgulara bakış açısı bürokratlaşan bir çerçeve dışına çıkamamıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra Batı kültürünü benimsemeye yönelik programların sistemleşmesi üzerinde durulmuştur. Her alanda karşılaşılan değişimler, birbirinden bağımsız ve ayrı olgular olarak kıyaslanmış ve değişimlerin genel bir kültür tablosu içinde değerlendirilmesine yönelik bir bilince kavuşmadığı açıkça görülmüştür⁷⁴³.

Devletin sanata desteği özellikle teşvik ederek, mali destek sağlayarak, hukuksal düzenlemeler yaparak, uzmanlardan yararlanarak ve denetleyerek olmuştur: Birinci olarak devletin desteği, eğitim kurumları ve halkevlerinde sergiler açarak devlet kurumlarında gerçekleştirilmiştir. İkinci olarak, devlet sanat ve sanatçıya mali destek sağlayarak, yarışma ve projelere ödül vererek, eser satın alarak, yurt gezileri düzenleyerek, yurt dışında eğitim almak için öğrencilerin masraflarını karşılayarak, tiyatroya vergi muafiyeti getirerek ve Bankalara (İş Bankası) sanat koleksiyonlarını oluşturma zorunluluğu getirerek olmuştur. Üçüncü olarak, devletin hukuksal desteği eğitim, sanat, müze ve kazı alanlarında yasal düzenlemelerle sağlanmıştır. Dördüncüsü uzmanlık desteği; Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi, yabancı uzmanlardan yararlanma, yurt gezileri, turneler düzenleyerek gerçekleştirilmiş ve mecliste sanatçılara yer verilerek, karar mercilerinde yer alması sağlanarak da sanat politikalarının oluşturulmasında önemli olmuştur. Beşinci olarak, devlet denetleyici gücünü her fırsatta gösterme çabasında olmuştur⁷⁴⁴.

⁷⁴³ Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, s.137.

⁷⁴⁴ Mutlu Erbay, "Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikası", **Cumhuriyet Dönemi Sanatsal Değişimin Yayınlarına Yansıması**, Boğaziçi Üniversitesi Yayını, İstanbul, 2004, s.35-36.

Ahmet Oktay’a göre, 1923-33 arası yeni bir merkezileşme, ideolojik söylem oluşturma süreçlerini ifade eder. Sanatsal oluşumlarda farklılaşma, çokseslileşme görülür ve 1933’te köklü bir üniversite reformu sayesinde yeni bir üniversite kurulur. Kısaca, 1923-1933 yılları arası, Türkiye’deki gelişmelerin hız kazandığı ve farklılıkları yaşatmanın öğrenildiği bir dönemdir⁷⁴⁵.

Cumhuriyetin kurulmasından sonra, Türk ressamlarının yeni devlet felsefesine uyum sağlayan eserler verdiği bilinmektedir. Çağdaş bir devlet oluşturma çabaları Türk sanatçısının yolunu aydınlatmış ve sanatçılar, laik bir devlet içinde batı tarzında resim yapma imkanı bulmuşlardır. 1930’larda oluşturulan “Ar Genel Direktörlüğü”nün amacı, sanat alanında “ulusal ülküye uygun olarak yürütülmesine ve yayılmasına, ulusun bu yönden yetişmesine ve yücelmesine çalışmak” tır. 1937’de İstanbul’da Resim ve Heykel Müzesi’nin kurulması ve 1939’dan itibaren Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin yürürlüğe konulması, Türk ressamları için düzenlenen Yurt Gezileri bu amaçlar için atılan önemli adımlardır⁷⁴⁶.

Kökeni 1910’larda Türk Ocakları’nın kuruluşuna dayanan Halkevleri, çağdaş kültürü Anadolu’ya yaymayı amaçlamış ve bünyesindeki sanat kollarıyla sanata ilginin arttırıldığı mekanlar olma görevini de üstlenmiştir. Bu kurum, amaç ve düşünce birliğini gerçekleştirirken, aydın ve köylü arasındaki ilişkiyi de düzenlemeyi hedeflemiştir. CHP’nin ilkelerini ve güzel sanatları ülke çapında yaygınlaştırmak gibi görevleri de yerine getirmiştir. 1933-1940 yılları arasında Halkevleri’nin genelinde 970 serginin gerçekleşmesi yaygın eğitimde sanatın da benimsendiğini göstermiştir⁷⁴⁷. Cumhuriyet’in erken dönemlerinde birer kültür ocağı olan Halkevlerinde, Anadolu halk sanat ve kültürü araştırmaları başarı ile yürütülmüş ve Anadolu’nun çağdaş uygarlığa ulaştırılması Cumhuriyet hükümetlerinde hedef olarak benimsenmiştir.

⁷⁴⁵ **Sanat Dünyamız**, “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları”, Güz 2003, Sayı:89, s.96.

⁷⁴⁶ Kaya Özsezgin, “Çağdaş Sanatımızda Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Konulu Resimler”, **Suut Kemal Yetkin’e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Yayını, Ankara, 1984, s.331.

⁷⁴⁷ Özsezgin, **a.g.e.**, s.33-35.

Cumhuriyet'in resmi ideolojisi köycü söylemde ortaya konmuştur: 1932 yılında Halkevlerinin açılması, 1940 yılında Köy Enstitüleri'nin kurulması ve 1938-1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri köycü söylemle doğrudan ilişkilidir. İsmet İnönü döneminde, halkçılık ilkesinin ve köycü retorik bir sonucu olan Yurt Gezileri, köylüyü kentteki “Halkevi”ne çekme girişimi sonuç vermeyince, köylere gitme söz konusu olur. “Milli sanat” tartışmalarının ve CHP'nin “halka doğru” hareketin bir uzantısı olarak Yurt Gezileri düzenlenir⁷⁴⁸.

Yurt Gezileri, sanatın kendi potansiyelini yaratmak üzere yurt dışına açılımı bir tarafa bırakıp, halka yabancılaşmayı da önlemek amacıyla sanat politikasında kendi kültürüne dönmek hedeflenmiştir. Dönemin sanatçıları bu gezi ve sergilere katılarak doğayı, sosyal yaşamı, olayları çalışmalarına almışlar ve Anadolu'nun köy ve kasaba gerçeğini tanıyarak sanat ve yaşam görüşlerini renklendiren hatta değiştiren bir etki içine girmişlerdir. Çok Partili hayata geçerken hızını azaltan yurt gezileri 1943 yılında 6. Yurt gezisini tamamlayıp 600 yurt gezisi sergisi düzenlemiştir⁷⁴⁹.

Cumhuriyetin ilk yıllarında devletin desteğiyle ayakta duran kısıtlı bir sanat ortamı vardır. Sanatçı az, yetişen sanatçıların üretken olacakları koşullar mevcut değil ve sergi açacak mekan yoktur. Bu şartlarda sanatçılar grup ve birlikler halinde sergi açmışlar. Cumhuriyetten önce kurulan ve 1914 Kuşağı sanatçılarının ağırlıkta olduğu Güzel Sanatlar Birliği, geleneksel yıllık Galatasaray sergilerine devam etmekle birlikte, 1924 yılından itibaren her yıl Ankara'da sergi düzenlemişler ve sergilere giriş için 10 kuruş ücret almışlardır. Öte yandan, Galatasaray sergilerini aşma isteğiyle 1924 yılında Mahmut Cuda, Refik Epikman, Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Ali Karsan gibi bazı genç sanatçılar Yeni Resim Cemiyeti'ni kurarlar. Yeni bir sanat anlayışı getiremeyen bu cemiyet, tek serginin ardından, üyelerinin çoğunun bursla yurtdışına gitmesiyle dağılır. Yurtdışındaki eğitimlerinden sonra yeni bir sanat anlayışıyla dönen bazı genç sanatçılar,

⁷⁴⁸ Burcu Pelvanoğlu, “Cumhuriyet İdeolojisi ve Yurt Gezileri”, **M.S.G.S.Ü Fen Edebiyat Dergisi**, 2006 Sayı:6, s.156-157.

⁷⁴⁹ Fethiye Erbay- Mutlu Erbay, a.g.e., s.87.

Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde açtıkları 1.Genç Ressamlar Sergisi'nin ardından Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında etkinliklerini sürdürürler⁷⁵⁰.

Cumhuriyetin ilk burslu öğrencileri olarak Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayıp 1928'de yurda dönen Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi ressamilar ile Muhittin Sebati, Ratip Açır Acudoğlu gibi heykeltıraşların 15 Nisan 1929'da kurduğu "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" Türk resminin kurumlaşma aşamasını tamamlarlar. Çağdaş anlamda Türk resim sanatına ilk grup anlayışını getiren "Müstakiller", aynı anlayışta birleşen ve de bu anlayışın etrafında bir üslupta etkinlik gösteren bir hareketi başlatmışlar ve Türk resminde çağdaş oluşumları ortaya çıkarmışlardır⁷⁵¹.

Müstakil üyelerinden Nurullah Berk, Galatasaray Sergileri'nin 'ticariliği'nden yakınıır⁷⁵².

"Galatasaray Sergileri, memleketin san'at hareketlerini gösteren nümayişler değil fakat birer ticaretgâh idiler. Ressamlar ezberledikleri formüllerin haricine çıkmadan sergilere on beş gün bir ay evvel hazırlanırlar ve sergi açıldıktan sonra bu basmakalıp eserleri bir an evvel satmaktan başka bir kaygıları olmazdı. Memlekette san'at anlayışını yükseltmek için, bir plastik san'at cereyanının bir temel taşıını koymak için hiçbir harekette bulunmazlardı. Bizim Avrupa'daki mesaimize bile kıskanç ve hasut bakan bu zevat, san'atı monopol altına alarak, onu katletmekle meşgul idiler."

Müstakiller, 'modern sanat'ın halk arasında yayılmasına çalışmışlar ve sergilerini farklı kentlerde açarak ileri sanatın, ilerlemek isteyen bir halkın uygarlık mücadelesiyle paralel gittiğini ispatlamışlardır. Refik Epikman'a göre "Müstakiller'in sanatı, yaşadıkları devrin sanatıdır. Modern devir sanatçısı, sanatı modern yaşamın

⁷⁵⁰ Mehmet Üstünipek, "1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler", **Türkiye'de Sanat**, Eylül/Ekim 1999, Sayı:40, s.40-42.

⁷⁵¹ Başkan, **a.g.e.**, s.74.

⁷⁵² Deniz Artun, **Paris'ten Modernlik Tercümeleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s.236.

gereksinimlerine göre yenileştirmeyi başararak kendisini önceki devirlerin sanatçılarından ayırmıştır.”⁷⁵³.

Müstakiller Ankara, İstanbul ve diğer bazı kentlerde sergiler açmalarına, devletin desteğini almalarına rağmen amaçlarını gerçekleştirememişler ve birkaç sergiden sonra dağılmışlardır. 1933 yılında d Grubu adı altında bir araya gelen bir grup genç sanatçı, 1928’de Müstakiller’in başlattığı yeni anlayışları geliştirirken, Türk resmine yeni bir entelektüel yaklaşım getirmek, ustalıkla tekniği düşünce ve fikirle birleştirmek istemişlerdir ve akademizme, “körükörüne doğa kopyacılığına” da karşı olmuşlardır. Cemal Tollu, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati, Hale Asaf ve Zeki Faik İzer gibi önemli ressamlardan oluşan d Grubu, Batı’daki kübizm, fovizm ve dışavurumculuk vb. çağdaş akımları gündeme getirmişlerdir. Bu grup İstanbul’da 1933 ile 1947 yılları arasında her yıl olmak üzere on beş grup sergisi açmışlardır. Bir şapka mağazasında kurucu üyelerin tümünün yapıtları ile açılan ilk sergi, Türkiye’de parasız gezilen ilk sergi olma özelliğini taşımıştır. Zamanla gruba yeni sanatçıların katılmasıyla dördüncü sergi, Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Turgut Zaim ile birlikte sekiz kişi olarak açılır. Yedinci sergiye Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan Ve Salih Urallı’nın katılmasıyla grup on iki kişiye, dokuzuncu sergide Hakkı Anlı, Sabri Berkel ve Fahrünnisa Zeid, heykeltıraş Nusret Suman da katılarak sayı gittikçe artar. Onuncu sergide birkaç sanatçı eksilerek grup sayısı onun altına düşmeden on beşinci sergide Zeki Kocamemi’nin katılımıyla son sergisini düzenler ve bundan sonra grup dağılır⁷⁵⁴.

Tüm bu gelişmeler ışığında Türk resmi, minyatür tekniğinin iki boyutluluğundan kurtulup garp işçiliğine ve dünya görüşüne yavaş yavaş alışmış ve Avrupa’ya daha çok yaklaşarak modernist anlayışa ayak uydurmaya başlamıştır. Bütün bu aşamalar üç, dört neslin çevresinde var olmuş, Türk resmi kısa sürede tecrübeler edinmiştir⁷⁵⁵.

⁷⁵³ Deniz Artun, **a.g.e.**, s.243-245.

⁷⁵⁴ Esin Yazar Dal, “D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri”, **Suut Kemal Yetkin’e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Yayını, Ankara, 1984, s.109-110.

⁷⁵⁵ Nurullah Berk, **Sanat Konuşmaları**, A.B Neşriyatı, İstanbul, 1943, s.69.

Bunların dışında Halil Paşa, 1936-1939 yılları arasında her yıl Ankara’da, Turgut Atalay, 1937 yılında Şişli Halkevi’nde kişisel sergi düzenlemişler ve Zühtü Müridoğlu, 1932 yılında Alay Köşkü’nde, çağdaş Türk sanatı tarihinin bilinen ilk kişisel heykel sergisini açmıştır. 1937 ve 1938 yıllarında iki kez bu dönemin üç sanatçı birliği bir araya gelerek, Birleşik Resim ve Heykel Sergisi düzenlemişlerdir. Ankara’da açılan bu sergiler, hem farklı kuşakta ve anlayışta sanatçıların bir araya gelmesini hem de sanatçıların devletle ilişkisini canlandırmasını sağlamıştır⁷⁵⁶.

1933-36 yılları arasında devlet tarafından düzenlenen İnkılap Sergileri ile devletin sanat ortamına katkısı artmıştır. 1933 yılındaki ilk İnkılap Sergisi’nde Cumhuriyetin ilk on yılında sanatçıların mili mücadele ait çalışmaları ortaya konulmuştur. Sonraki yıllarda güdümlü sanat kapsamında görülen bu sergiler eleştirilmiştir. Sanat eleştirmenleri ve sanatçılar, inkılap konularını işlemekten çok yapıtın inkılapçı olması gerektiğini savunmuşlardır. Ancak bir kültür devrimi gerçekleştiren Türkiye’de, 1930’ların Almanyası’nda ve Sovyetler Birliği’nde rastlanan türden güdümlü sanatın uygulandığından söz edilemez⁷⁵⁷.

1930’larda natürmort ve peyzaj ressamlığı çok sık olarak eleştirilip, yerine milli temaların, inkılapların ele alınması konusunda yazılar yazılmıştır. Bu isteğe uygun resimler yapılmasına rağmen nicelik ve nitelik bakımından büyük önem kazanmamıştır. Devlet, kendine karşı “angaje” bir sanata açık olmamıştır. Ayrıca, ulusal temaların ele alınması ve bu konuların yansıtılması dışında büyük sanatsal başarılarla ulaşamamıştır⁷⁵⁸.

1930’larda İnkılâp Resimlerine ait Burhan Belge’nin “Her Türk sanatçısının kalemi ve fırçasıyla yarattığı eser elbette millidir” fikrine Ahmet Muhîp Dıranas’ın cevabı, ilginç olmuştur⁷⁵⁹:

⁷⁵⁶ Üstünipek, “1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler”, s.42-43.

⁷⁵⁷ Semra Germaner, “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, **Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.17-18.

⁷⁵⁸ Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, s.93.

⁷⁵⁹ **Sanat Dünyamız**, “Biz Hala Baharat mıyız?”, s.62.

“Milli sanat fikrini bir tarif içine almak kolay değildir. Hatta tarife de pek gerek yoktur. Demagojiye uygundur. Bizce milli sanat, sanatkâr için bir ilham ve kültür meselesidir. Kendine dönmenin ve orijinal ve öz olmanın araştırılması demektir. Tabi ki bu yabancı ülke sanatlarına kapıyı kapatmak anlamına gelmez. Ancak buraya sıkı bir gümrükten geçerek girilebilir.”

Birleşik Resim ve Heykel Sergileri ve İnkılap Sergileri, 1939 yılından itibaren düzenlenmeye başlayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne örnek oluşturmıştır. 1939’dan başlayarak devlet tarafından düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri, her türden sanatçıya yer verir. Yenilikçi anlayışa devletin destek vermesi ve Galatasaray Sergileri’nin hız yitirdiği bir dönemde Cumhuriyet yönetiminin yansız bir hakem olduğu görülür⁷⁶⁰.

Devletin öncülüğündeki etkinliklerden ilki, Yurdu Gezen Ressamlar (1938-1944) uygulamasıdır. Her yıl belli sayıda sanatçının yurdun farklı yerlerine yollanarak, orada çalıştıkları eserlerin sergilenmesi şeklinde gerçekleştirilmiştir. Diğer ise, ilki 1939 yılında düzenlenen ve her yıl Cumhuriyet Bayramı’nda açılması planlanan Devlet Resim ve Heykel Sergileridir. Sanatçıların ödüllendirildiği, eserlerin resmi kurumlarca satın alındığı, açılışlarına devlet büyüklerinin katıldığı ve çok sayıda ziyaretçinin gezdiği bu sergi, 2. Dünya Savaşı yıllarında sanat ortamına canlılık getiren en önemli etkinlik olmuş ve sanatçıları üretmeye teşvik etmiş, sanatçıların tartıştığı canlı bir ortama katkı sağlamıştır. Savaşın sona ermesiyle ve devletin desteğini Devlet Resim ve Heykel Sergileri’ne yoğunlaştırması ve de artan arz karşısında sanatçıların bireysel çıkışları da artmıştır⁷⁶¹.

1941 yılında kurulan “Yeniler Grubu”, “D Grubu”nun aşırı Avrupa sanatı taraftarlığına ve biçimciliğine karşı, toplumsal içeriğin önemini vurgulayarak, sanat ve resim, toplumun sorunlarına yönelik olmalı, gerçek yaşamı anlatmalı görüşünü savunmuşlardır. Yeniler Grubu’nu kuran ressamların çoğu, 1937-1948 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde hocalık ve resim bölüm başkanı olan Fransız ressam Leopold Levy’in öğrencisidir. Bu grubun sanatçıları Nuri İyem, Abidin Dino, Haşmet

⁷⁶⁰ Özsezgin, a.g.e., s.27.

⁷⁶¹ Üstünipek, “1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler”, s.44.

Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Agop Arad, Fethi Karkaş, Ferruh Başağa, heykeltıraş Faruk Morel, afişçi Yusuf Karatay, Kemal Sönmezler ve fotoğraf sanatçısı İlhan Arakon'dur. İlk sergilerini 1941 yılında Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu'ndaki lokalinde açan Yeniler Grubu'nun ele aldıkları "Liman" konulu resimler, modern resmin estetiğinden uzak, gerçekçi bir anlayışı yansıtmıştır. Yeniler, Leopold Levy, sosyolog Hilmi Ziya Ülken, psikolog Mustafa Şekip Tunç, yazar Ahmet Hamdi Tanpınar ve gazeteci Fikret Adil tarafından desteklenmiştir. Abidin Dino'nun önerisiyle kadın konulu ikinci sergilerini başarıyla tamamlayan Yeniler, 1955 yılına kadar İstanbul'da on sergi açarak, görüşlerini yansıtmışlar, fakat başlangıçtaki ilgilinin yoğunluğunu koruyamamışlar ve 1955 yılında dağılmışlardır⁷⁶².

1947 yılında Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencileri "Onlar" adlı bir grup kurmuş ve sergiler düzenlemişlerdir. Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Orhan Peker, Leyla Gamsız, Nevin Çokay, Osman Zeki Oral, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Adnan Varınca, Remzi Paşa ve Ivy Stangali'den oluşan bu grup hocalarının ".leke, çizgi, renk, benek.." biçiminde özetlediği yaklaşıma uygun çalışmışlar ve bu sanatçılarda Bedri Rahmi'den yansıyan bir folklor ilgisi görülmüştür. 1952'de dağılan bu gruptan Orhan Peker, Nedim Günsür, Turan Erol, Nevin Çokay, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş ve Leyla Gamsız sürekli etkinlikte bulunan sanatçılardır. Sanat gruplarına katılan bu ressamaların dışında kalan Turgut Zaim, Malik Aksel, Hamit Görele, Ayetullah Sümer, Fikret Mualla, İbrahim Balaban gibi sanatçılar, bir birliğe üye olmadan kişisel üretimlerini devam ettirmişlerdir⁷⁶³.

Resim sergilemek ise ilk olarak, sergilerin gösterilmesi Galatasaray Lisesinde olur, sonra Güzel Sanatlar Birliği'ne ayrılan Gülhane'deki Alay Köşkü de bu işi üstlenir. İstanbul'da resmi galeri olarak yalnız Şehir Galerisi vardır. Sergiler, uzun yılların çabaları sonucunda Vali Fahrettin Kerim Gökay'ın zamanında, eski ipek sinemasının bulunduğu binada açılmıştır. Bu yer galeri olmak için müsait olmamasına rağmen oldukça rağbet görür. Özel galeriler 1945'te İsmail Hakkı Oygur'ın İstiklâl

⁷⁶² Nurdane Özdemir, *a.g.e.*, s.146-147.

⁷⁶³ Nurdane Özdemir, *a.g.e.*, s.150-151.

caddesinde, bir mağazanın ikinci katında bir müddet açtığı yerdir. Ondan sonra 1950’de Adalet Cimcoz’un Kallavi sokakta bir apartmanın birinci katında açtığı Maya Galerisi gelir. Yarı resmi galeriler ise Fransız Konsoloslğu’nun Taksim’deki Salonu, Amerikan Haberler Merkezi, Yeni Melek Sineması bitişiğindeki Türk-Alman Kültür Derneği’nin galerisi, Tepebaşı’ndaki Casa d’Italia, Güzel Sanatlar Akademisi’nin alt salonu gibi yerler, haftada 9 ile 12 resim sergisinin aynı anda açık bulunmasını sağlayacak noktaya gelmiştir. Ankara’da ise Helikon Galerisi, Sanat Sevenler Derneği’nin lokali ve Sergievi başlıca sergileme yerleridir. Zamanla koleksiyoncuların artmasıyla resim ticaretinin hareketlenmesi galerileri arttırmıştır. Bunlardan birincisi resmi galeriler (Ankara’da Sergievi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi), ikincisi özel galeriler (İstanbul’da Tıglat, Baraz, Urart) dir. Üçüncüsü de bankaların teşhir ve satış galeri (Akbank’ın İstanbul’daki Osmanbey, Nişantaşı, Bebek, Bahariye; İzmir, Diyarbakır, Konya, Bursa, Trabzon, Elazığ galerileri; İş Bankası’nın Ankara, İstanbul, İzmir galerileri; Yapı ve Kredi Bankası’nın Galatasaray ve Osmanbey galerileri) dir. Bu dönemde İstanbul’da 2 resmi 56 özel galeri vardır⁷⁶⁴.

1950’lerde özel galerilerin önemini Grafik sanatçısı Mengü Ertel, Maya Sanat Galerisini anlatarak özetler: “Maya Sanat Galerisi, Adalet Cimcoz’un kurduğu Türkiye’de ilk ciddi galeridir. Gençler orada bir ocak gibi toplanıyorlar, meyhanelere gidilmeden önce oraya geliniyordu. Orada Sait Faik’i tanıdığımı anımsıyorum... Ahmet Hamdi Tanpınar, Bedri Rahmi devamlı oradaydılar... Şairler ceplerinde şiirleriyle gelir, en yeni şiirlerini okurlardı. Bir Edip Cansever’i, bir Cemal Süreyya’yı, bir Bedri Rahmi’yi dinlersiniz. Ahmet Hamdi Tanpınar, sohbetine doyum olmayan, plastik sanatlardan çok iyi anlayan biriydi. Olayı bir hüner, bir resim yapma, boyama hikayesinden çıkarıp, kültürel bir boyut kazandıracak entelektüel düzeyi orada bulmak mümkündü. Belki bir seminer veya konferans disiplini yoktu, ama çok şey aktaran, bilgilendiren, heyecanlandıran, yeni bir şeyler yapma duygusu uyandıran bir ortamdı”⁷⁶⁵.

⁷⁶⁴ Güvemli, **Sanat Tarihi**, s.253-255.

⁷⁶⁵ Leyla Neyzi, **İstanbul’da Hatırlamak ve Unutmak**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, s.146.

Türkiye’de resim öğretmeni kaynağı olan ilk eğitim kurumları Askeri Mühendis Okulları olmuş ve bu okulların programlarına teknik ve askeri amaçlı girmiştir. Bu okulların eğitiminde yer alan resim, perspektif, desen, teknik resim dersleri makine, arazi, araç, silah gibi konuların iyi öğretilmesinin yanı sıra Batılı tarzda resmin okullara girmesine de öncülük etmiştir. Daha sonra açılan Güzel Sanatlar Akademisi ile resim sanatının gelişimi ivme kazanmıştır ve bu okullardan yetişenler orta öğretim kurumlarına atanan ilk resim öğretmenleri olmuşlardır⁷⁶⁶.

1927 yılına kadar Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi adı, 1928 yılında Sanayi-i Nefise Akademisi’ne, 1929 yılında da Güzel Sanatlar Akademisi’ne çevrilmiştir. Bu eğitim kurumuna, 30 Ocak 1933 yılında Almanya’da Nasyonal Sosyalistler’in iktidara gelmesiyle işten uzaklaştırılan öğretim üyelerinin Türkiye’ye çağrılmasıyla “Akademi Reformu” olarak anılan bir dönem başlamış olur. Burhan Toprak’ın Akademi Müdürlüğü esnasında; Leopold Levy’nin Resim Bölümü’ne, Rudolf Belling’in Heykel Bölümü’ne, Ernest Egli, Bruno Taut ve Robert Vorthözer’in Mimari’ye, Philip Ginther ve Marie Louis Sue’nun Tezyini Sanatlar Bölümü’ne gelmesi sonucunda modern bir eğitimin olanakları yaratılmıştır⁷⁶⁷.

Doğan Kuban’a göre, Güzel Sanatlar Akademisi öğrencileri öğrenimleri sırasında tek bir minyatür ya da özgün nakış görmeden tamamlamıştır. Çünkü, Türk biçim sanatları bir tarih dersi olarak bile akademiye alınmamıştır. Bu yüzden Türk resmi, Paris ekolunun bir yansıması olarak gelişmiş ve aşırı batıcılık hareketi, özlemi duyulan yeni ulusal sentezlerin ortaya çıkışını engellemiştir⁷⁶⁸.

Türk eğitim tarihinde önemli bir yere sahip olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “sanat eğitiminin amacının sanat duygusunu ve sanat düşüncesini vermek değildir, sanatçı kişiliğini yaratmaktır” der.⁷⁶⁹ Uğur Tanyeli’ye göre, Türkiye’de resim, sanatsal olarak kavranmadan önce perspektif olarak, bir geometrik izdüşüm tekniği uygulaması

⁷⁶⁶ Etike, **a.g.e.**, s.48.

⁷⁶⁷ Emre Zeytinoğlu, “Sanayi-i Nefise’den Günümüze...”, **Akademiye Tanıklık 1**, Ahmet Öner Gezgin (Ed.), Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.16.

⁷⁶⁸ Ünver, **a.g.e.**, s.20.

⁷⁶⁹ Etike, **a.g.e.**, s.60.

olarak kavranmıştır. Ahmet Kamil Gören ise Sanayi-i Nefise’de akademik bir anlayışla yetişen sanatçılar Avrupa’ya gittiklerinde Batı’daki yeniliklere pek yakın durmadıkları ve sanat ortamıyla sıkı ilişkilerde olmadıkları görülmüştür. Sanatın Batı’daki gibi tüm kurumlarıyla yaşanmadığı bir ortamdaki çıkan gençler, yurda dönünce işe Kübizmle başlayamazlardı. Çünkü ne buna hazır bir izleyici, ne de sanatçılarda böyle bir çaba vardı⁷⁷⁰.

Resim sanatına oranla daha geride kalan heykel sanatı da Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte önem kazanır. Ulusal bilincin güçlendirilmesine yönelik olarak kent meydanlarına dikilen heykeller, Ulusal Kurtuluş Savaşı ikonografisini oluşturur. Bu dönemde yapılan anıt heykellerde Atatürk, halkı ezen bir düzenden çıkartıp zafere çıkan bir kahraman olarak ele alınır, Atatürk dışındaki figürler ise fiziksel gücü ve dayanıklılığı yansıtan formlarıyla Türk halkı ile özdeşleştirilir. Kemalist ideolojisinin görselleşmesi olan heykeller, Ulusal Kurtuluş Savaşını ve Cumhuriyet ideallerini belleklerde canlı tutma işlevini yüklenmiştir.⁷⁷¹ Kent meydanlarına koyulan anıtsal heykellerden ilki, Avusturyalı Heinrich Krippel’in İstanbul Sarayburnu’na konulan bronz Mustafa Kemal’idir. Aynı sanatçı 1926-1927’de Konya’da ve Ankara’da anıtlar gerçekleştirdi. 1927-1934 yılları arasında yabancı sanatçılar İtalyan Pietro Canonica İstanbul Taksim anıtını, Ankara Etnografya Müzesi önündeki At Üzerinde Mustafa Kemal’i, İzmir’deki atlı anıtı; Çek heykeltıraşlar Josef Thorak ve Anton Hanak da Ankara Kızılay’daki Güven Anıtı’nı yaptılar. 1930’lu yıllardan sonra Türkiye’de heykel sanatının gelişimi hız kazanmış ve yeni anıtları, heykelleri Türk heykeltıraşların gerçekleştireceği bir döneme girilmiştir. Ve de Cumhuriyet yönetimi, resim ve heykel sanatlarını teşvik ederek sanatçılara sergiler düzenletmiş, teşvik alımlarını yoğunlaştırmıştır. 1937’de Mustafa Kemal’in girişimiyle İstanbul’da Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi’nde bir Resim Heykel Müzesi kurulmuştur. 1939 yılından başlayarak her yıl Ankara’da Milli Eğitim Bakanlığı’nca düzenlenen Devlet Resim ve

⁷⁷⁰ **Sanat Dünyamız**, “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları”, s.84-88.

⁷⁷¹ Öndin, a.g.m., s.153-154.

Heykel Sergileri ise, Cumhuriyet rejiminin sistemli teşviklerinin önemli bir kurumu olmuştur⁷⁷².

Cumhuriyet döneminde heykel sanatı, Ankara ve İstanbul gibi büyük kentlerden başlayıp, Anadolu kentlerine kadar yayılan Kurtuluş Savaşı ve Atatürk anıtlarıyla gelişme göstermiştir. İlk anıt, 1925'te İstanbul'da Gülhane Parkı'na, ikinci anıt olan Cumhuriyet Anıtı ise, 1928 yılında Taksim'e dikilmiştir. İlk örnekler yabancı sanatçılarca yapılmış olsa da 1930'lardan sonra Ratip Aşir Acudoğlu, Zühtü Müridoğlu, Kenan Yontuç gibi heykeltıraşlar yetişmiştir. İlk Türk heykeltıraşları Ratip Aşir Acudoğlu, Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Mustafa Nusret Suman, Ahmet Kenan Yontuç, Sabiha Bengütaş ve Nermin Faruki'dir⁷⁷³.

Cumhuriyetin kurulmasından sonra Cumhurbaşkanı olan Musatafa Kemal, Ethem Tem, Cemal Işıksel, Esat Nedim Tengizman, Jean Weinberg, Hayri T. Tolgay, Ferit İbrahim tarafından çekilen fotoğraflarla dünyaya tanıtılmıştır. Vedat Nedim Tör başkanlığındaki Matbuat Umum Müdürlüğü, Türkiye'de yaşayan Avusturya'lı fotoğrafçı Othmar Pferschy'yi 1935 yılında sözleşmeli olarak görevlendirerek beş yılı aşan sürede Türkiye'nin fotoğraflanması sağlanmıştır. 1936'da Almanya'da bastırılan Fotoğraflarla Türkiye albümünün tüm fotoğraflarını da yine Pferschy çekmiştir. Türkiye, devlet eliyle kurulan sanayi kuruluşları, yeni eğitim kurumları, açılan yollar, barajlar, kentleşme, tarım, sanat, gençlik ve çalışan nüfus görüntülerinden oluşan bu albümdeki fotoğraflarla dünyaya kendini tanıtmıştır. On yılda gerçekleşen ve şaşırtıcı olan bu değişimi gösteren albümdeki fotoğraflar çok önemli bir görevi yerine getirmiştir⁷⁷⁴.

Modern mimari, Cumhuriyete özgü görsel bir modernlik kültürünün merkezi unsurlarından biri oluşmuştur. Cumhuriyet mimarları, Osmanlı form ve üslup özelliklerinden tamamen kopmaya çalışmış ve Avrupa Modern Hareketi

⁷⁷² Murat Katoğlu, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü", **Sanat Dünyamız**, Güz 2003, Sayı:89, s.191.

⁷⁷³ Nurdane Özdemir, **a.g.e.**, s.191.

⁷⁷⁴ Engin Özendes, "Fotoğrafta 75 Cumhuriyet Yılı", **Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakf Yayınları, İstanbul, 1999, s.112.

benimsenmiştir. Bu açıdan, erken Cumhuriyet dönemindeki mimariye, yüksek modernist bakış açısının “somut/betonarme” bir tezahürü olarak bakabiliriz. Modern hareketin halk dilinde “kübik mimari” olarak tanınması da, cumhuriyetin modernlik kültürünün biçimsel önyargılarını göstermiştir⁷⁷⁵.

1926 yılından itibaren davetle gelen yabancı mimarlar sayesinde yeni anlayışta yapılar ortaya çıkmış ve yurt dışında eğitimini tamamlayan ya da Akademi’de yetişen mimarlar yeni olanı benimsemişlerdir. 1926-30 yılları arasında milli ve modern mimarlığın bir arada varlıklarını sürdürmeleri sonucunda eski-yeni çatışması yaşanmıştır. Modernleşme sürecinde Türk mimar ve aydınları milli mimarlığa karşı yeni mimarlığı savunarak, yeni Türk mimarlığının modern anlayışa uyum sağlayacağına inanmışlardır⁷⁷⁶.

Cumhuriyetin kuruluşundan 1950’li yıllara kadar kültürel ve sanatsal olayları özetlersek; tüm gelişmelerde devlet, sanatçıların yetişmelerine, sanatın gelişmesine önem vermiş ve sanat piyasasının biçimlenmesinde rol oynayarak, sanat yapıtına olan talebi oluşturmakla birlikte sanat eseri alımını da teşvik etmiştir. Bu dönemde, ressamlardan eser satın alıyoruz yerine ressamlara yardım ediyoruz mantığı hakim olmuş ve devletin alımlarında, sanatçıların devlet kurum ve kadrolarıyla olan ilişkileri belirleyici olmuştur. Bu nedenle Güzel Sanatlar Birliği sanatçıları, resimleri satabilmek için devlet kadrolarının bulunduğu Ankara’ya ve Ankara sergilerine önem vermişlerdir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin sanatçıları bir araya getirmesi, yapıtlarını sergilemesi ve resmi kurumlara satabilme imkanı sunması açısından bu etkinlikler, devletin sanata destek verdiğinin açık göstergesidir. Her yıl üç yapıtın ödüllendirildiği (1939 yılında ilk sergide birincilik ödülü 500, ikincilik 300 ve üçüncülük 200 lira’dır) bu sergilerde bankalarında yapıt satın alması ve koleksiyonculuk sürecine dahil olmaları önemli bir gelişme olmuştur. 1940 yılındaki sergiden alınan ilk resimlerle İş Bankası koleksiyonunun temelleri atılmıştır. Bankaların koleksiyon oluşturmaya öncülük

⁷⁷⁵ Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası, Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür**, Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s.18.

⁷⁷⁶ İnci Aslanoğlu, “Modernizmin Başlangıç Aşamasında 1926-33 Yılları Arası Türk Mimarlığında Yaşanan Gelişmelerin Bir Değerlendirmesi”, **Doğan Kuban’a Armağan**, Zeynep Ahunbay-Deniz Mazlum-Kutgün Eyüpgiller (hızl.), Eren Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.18.

yapan İş Bankası daha sonraki yıllarda da alımlarına devam ederek diğer bankalara örnek teşkil etmiştir. Kısacası, devletin sanata desteği, dönemin sanat piyasasının oluşmasında önemli bir rol oynamıştır⁷⁷⁷.

1923-1950 yılları arasındaki dönem, Türk sanat ortamının oluşması ve Türk sanatının çağdaş boyutlara ulaşabilmesi, dünyada yerini alabilmesi için ilk adımlar atılmış ve yasal düzenlemeler yapılarak alt yapının oluşturulmasında tam bir çaba gösterilmiştir. Devlet kurmanın zorlukları arasında, sınırlı kaynaklarla ülke kalkınması hem ekonomik hem de sanat ve kültürün önem taşıdığı bir bilinçle kalkınma planları ve politikaları yürütülmüştür. Bu dönem boyunca ülke kalkınmasında sanat ve kültürün önemi politikalar ve yasal düzenlemelerle aktif bir role kavuşturulmuştur.

Cumhuriyet dönemine kadar sanat eleştirisi ahlaksal değerlere göre yapılırken Cumhuriyetle birlikte, modern sanatın biçimsel sorunlarıyla ilgilenenlerin bilinçlendiği ve ahlaksal değerlere dayanmayan bir eleştirinin var olduğu bilinmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre eleştiri alanımızın özeti şöyledir: “Bizde tenkit her zaman sözlü olarak kalmış ve bazı teknik dikkatlerin ötesine geçememiştir”. 1940’larda eleştiri yazının yetersizliğinden bahseden Fuad Köprülü’ye göre ise; “Bizde san’at sahasında olduğu gibi ilim alanında da hakiki manasıyla tenkit yoktur. Meydana çıkan herhangi bir eser, herhangi bir tetkik hakkında yazılan şeyler, eserden ziyade müellifin şahsına aittir”⁷⁷⁸.

A.I.C.A (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği), Nurullah Berk’in girişimleri sonucunda 5. Kongresini İstanbul’da yapar. Bu ülkemizin ve sanatımızın tanıtılmasında iyi bir imkan olur. Ardından 1954 yılında “Sanat Eleştirmenleri Derneği” resmen kurulur. Bu dernek sayesinde değişik girişimlerde bulunulur: Venedik Bienali sergisine, Edinburg festivaline, 1958 Brüksel Fuarı’na katılarak yaptığımız yayınlarda çok faydalı olur⁷⁷⁹.

⁷⁷⁷ Mehmet Üstünipek, “Cumhuriyet’in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası”, **Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.188 -193.

⁷⁷⁸ İpek Aksüğüdür Duben, “Cumhuriyet’te Tenkit”, **Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.158-167.

⁷⁷⁹ Güvemli, **Sanat Tarihi**, s.249-257.

Dünya'nın en eski sanat bienallerinden olan Venedik Bienali'ne ilk kez 1956'da katılan Türkiye, 1958 ve 1964 yıllarında birer kez katılmış, daha sonra 1990 ve 1993 yılında İtalya Pavyonu içinde katılırken 1997'de "İslam Ülkelerinden Çağdaş Sanat Sergisi'ne özel olarak, 2001'de oryantalizmi irdeleyen sergiler içinde yer alarak, 2005'de de pavyonu olmayan ülkelere ayrılan mekanda sergilere katılmıştır.⁷⁸⁰ 2007 yılında Türkiye ilk kez bienalin ana mekanı olan Arsenale'nin Artigliere binasında yer almış, ülkemizi "Don't Complain (Şikayet Etme) başlıklı yerleştirmesiyle Hüseyin Alptekin temsil etmiştir. Garanti Bankası sponsorluğunda serginin küratörlüğünü Vasıf Kortun, koordinasyonunu ise İKSV üstlenmiştir. Serginin açılışında Venedik Bienali başkanı Davide Croff, "Türkiye'nin çağdaş sanata katkısının giderek arttığını" söyler⁷⁸¹.

2.3. 1950'li ve 1960'lı Yıllar

1946 yılında çok partili demokratik rejime geçiş, sermaye piyasasına açılma ve NATO üyeliğinin getirdiği sorumluluklar, kültürel yapıyı değiştirmeye başlamıştır. Tek partili dönemde uygulanan halkçı kültür politikalarından uzaklaşarak yeni politik çaba içine girilmiştir. Yeni dönemde dış kredilerle sanayileşme hızlanırken kültür planları duraklamıştır. Yeni politik tercihlerin ağır sorumluluğu altında yeni yönetim sanat ve kültür karşısında pasif kalmış, hatta müdahaleci bir tavır takınmıştır. 1950'lerde yoğunlaşan iki eğilimden biri Anadolu insanı ve yöresel yaşamı, ikincisi de soyut-ilerici sanat disiplini yaygınlaştıran "avangard" tutum olmuş ve ikisi de Akademi çatısı altında biçimlenmiş ve de 1950'lerin ortalarında Tatbiki'nin kurulması, akademi karşıtı sanatçıların çoğalmasıyla bir tartışma ortamı meydana gelmiştir. Eski Galatasaray sergileriyle başlayan ve 1950'li yılların başına kadar süren izlenimci, yarı akademik sanat anlayışı 1960'lı yıllarda geleneksel işlevini yitirmiştir. Müstakillerin başlattığı ve D grubunun girişimleriyle Türk sanatında karşıt-modern eğilimler dönemi açılmıştır. 1970'lerde olgunluk kazanacak bu eğilimler, 1940 kuşağının ardıllarını yaratarak özeleştirirüzgarını estirmişlerdir. 27 Mayıs'ın özgür tartışma ortamında sanat ve toplum

⁷⁸⁰ Efnan Atmaca, "Türkiye'nin Venedik Tarihçesi", **Radikal**, 10 Haziran 2007, s.23.

⁷⁸¹ Filiz Aygündüz, "Türkiye Yolun Sonuna Vardı", **Milliyet**, 10 Haziran 2007, s.26.

ilişkisi tekrar ele alınmış ve “ulusal” sanat tartışmaları ve “özgün” sanat anlayışları irdelenerek tartışılmıştır⁷⁸².

1950’ye kadar süren tek parti-tek şef’li cumhuriyet döneminde devlet sanatı tamamen bürokratlaştırmıştır. Başarı kazanan sanatçıya verilen ödül memuriyetliktir, müdürlüktür, öğretmenliktir hatta elçiliktir ve sanatçı, devletin resmi ideolojisine uygun resim yapan ve karşılığında “ihsan” bekleyen bürokrat sanatçıdır. Oysa, 1950-70’li yıllarda sanatçının hızla burjuvalaştırıldığını görürüz. Bu dönemde devlet sanatçılara, lüks oteller, işhanları, lüks duvar süslemesi işleri dağıtmaya başlar. “Lüks yerlere lüks işler” politikası sonucunda başarılı sanatçı tipi değişir. Uyuşuk memur yerine serbest iş yapan, girişimci ve becerikli burjuva sanatçısı ortaya çıkar. 1970’li yıllardan sonra ise ülkemizdeki sanatçı, demokratik sanatçı tipidir. Yani, hakları için siyasal iktidarla tartışan, tekellerin ve holdinglerin kültürel girişimlerine karşı duran ve bağımsız, demokratik bir meslek örgütlenmeye doğru hızla ilerleyen, ülkenin kültür ve sanat ortamının demokratikleşmesi amacıyla sorumluluk duyan sanatçıdır⁷⁸³.

Türkiye’de 1950’li yıllardan bu yana modern kentleşmenin göstergesi olarak modern yapılar çoğalmış ve büyük yapılar arasında özellikle oteller plastik sanat yapıtlarıyla bezenmiştir. Ayrıca Büyük Millet Meclisi, Bakanlıklar, Genel Müdürlükler vb. gibi resmi yapılarda, her yeni mimari içine belli oranda plastik sanat yapıtının girme zorunluluğundan dolayı bazı uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Yapılarda dekoratif resim panolarından çok seramik, rölyef, halı, tahta yakma tekniğinde panolar ya da mozaik tekniğindeki işlerle karşılaşılır. Sanatçılar, resmin bir satış metası olmadığı koşullarda bu işleri yapmayı istemişlerdir. Bu işlere ulaşmak için başlıca koşul, sanatçıların yüksek bürokrat ve tanınmış mimarlarla sıkı ilişkiler içinde olmalarıdır. Genelde bu türlü işlerin sipariş edildiği ressam, heykeltıraş vb. Akademi hocalarından seçilmiş, bu da kurumlara bağlı olanlarla olmayan sanatçılar arasında çekişmelere neden olmuştur. Ancak,

⁷⁸² Kaya Özsegin, “Gerçekliğin İki Yakası Arasında: 1950-1980 Arası Türk Sanatı İçin Küçük Bir Çerçeve”, **Rh+Sanart**, Mayıs 2006, Sayı:29, s.24-26.

⁷⁸³ Yusuf Taktak, “Sanatçı, Sanatını Yaparak Yaşamını Kazanmalıdır”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1979, Sayı:7, s.21.

1975'lerden sonra resmin koleksiyoncular ve galeriler tarafından değer kazanmasına paralel olarak bu tür sorunlara ilgi gösterilmemiştir⁷⁸⁴.

1950'li yıllardan sonra resim sanatçıları yeni eğilimler denerler. Nuri İyem, Neşet Günel gibi toplumcu eğilimdeki sanatçıların yanı sıra Orhan Peker, Nedim Günsür, Adnan Çoker, kişisel üsluplarını başarıyla ortaya koyan sanatçılardır. Bu sanatçılara Eren Eyüpoğlu, Aliye Berger, İhsan Cemal Karabuçak, Leyla Gamsız gibi resim ilgilerini özgün biçimde geliştirenlerde katılır. 1959'den sonra Türk resim sanatında özgün işler çıkaran Cihat Burak, Yüksel Arslan ve Ömer Uluç da yerel bir resim anlayışını başarıyla ortaya koymuşlardır⁷⁸⁵.

1950 yılından sonra Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle, devlet- sanatçı ilişkilerinde devletin desteği azalmaya başlamıştır. 1950 ve 1960 yılları arasında bankaların sanat ortamındaki etkinliği artmış ve koleksiyon amaçlı alımların yanı sıra bazı etkinliklere de öncülük etmeye başlamışlardır. 1960 yılından sonra, resmî ve özel bankalar, koleksiyon amaçlı sanat yapıtı alımını arttırmakla birlikte, "banka galerisi" kavramını ortaya çıkarmış ve özel sektörün sanata desteği gündeme gelmiştir. Sanatçıların, basın ve bazı özel galerilerin katkısıyla, bu yıllarda toplumun belli kesimi sanat yapıtı almaya teşvik edilmiştir. Ancak devletin bir kültür politikası ortaya koyamaması, resim ve heykel müzeleri kuramaması, toplumun sanat yapıtı satın alacak ekonomik birikimi olan kişi ve kuruluşların kültürel altyapısının gelişimine sekte vurmuş ve yeterli talep oluşamamıştır. Ancak bu dönemde Kemal Erhan, Ali Koçman, Sabahattin Ergi, S. Nazif Baydur, Jale Yasan gibi koleksiyonerlerin varlığı önemli bir gelişmedir⁷⁸⁶.

Türkiye'de çağdaş düşünce, öncelikle edebiyat alanında şekillenirken, 1950'lerden sonra diğer sanat dallarında, özellikle biçimsel sanatların geliştiği alanlarda kendini hissettirmeye başlamıştır. Bu gelişmeler, çağdaş Türkiye gerçeğini ifade etmek

⁷⁸⁴ Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, s.101.

⁷⁸⁵ Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, a.g.e., s.163.

⁷⁸⁶ Üstünepek, "Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası", s.193-195.

bakımından anlamlıdır. Türkiye’de evrensel yönde kuram modellerinin yokluğundan ve eleştirel çabaların yoksunluğundan bahsetmekte doğru olmayacaktır⁷⁸⁷.

Maya ve Helikonlu yıllarda dönemin dergi ve gazetelerinde bir sanat piyasasının almasını vurgulayan yazılar yayınlanır. Ahmet Hamdi Tanpınar Maya’da 1952 yılındaki sergiler sırasında “...Şimdi genç Türk resminin bir de bu işten anlayan bir resim tüccarına ihtiyacı vardır”⁷⁸⁸ diye yazar. Bedri Rahmi Eyüpoğlu “Sanat kuşu ticaret kanatlarıyla havalanıyor... Ticaretle sanat adamını yıldırان başka bir şey olsa gerek... Müşterinin kulu, siparişin eseri olmak korkusu” der⁷⁸⁹ Sabahattin Eyüpoğlu 1962’de yazdığı “Mavi ve Kara” adlı denemesinde para ve sanat ilişkisini şöyle anlatır⁷⁹⁰:

“Maviyle sanat, karayla para demek istiyorum... Şu son yıllarda kara maviyi, yani para sanatı bulandırıyor gibi geliyor bana... Paranın sanatı yenmesinden daha acı bir şey düşünemiyorum... Sanat hiçbir ortak kabul etmeyecek kadar kıskanç bir sevgilidir... Parasız hiçbir şey yapılamaz oldu. Biliyorum... Ama bütün gerçeklere inat, sanatı paranın, maviyi karanın üstüne çıkaranlar var ya? İşte onlar sanatçı: Üs tarafı manatçı!...”

1946 yılına kadar tek parti döneminde Türk gazeteciliği, politika ve kültüre aynı ağırlıkta önem verip kamu önüne bir kültür kimliğiyle çıkarken, çok partili yaşama geçilmesiyle gazetecilikte ağırlık politikaya kaymıştır. 1950’li yıllarda basın, yasama, yürütme ve yargıdan sonra dördüncü kuvvet olarak ortaya çıkar, zamanla topluma yön veren hatta baskı uygulayan bir güç haline gelir. Gazetecilik, teknolojik gelişmelerle birlikte de “medya” gibi üst bir kavrama ulaşır. Günümüzde gazetelerimiz mali açıdan zengin kurumlardır, ancak bu zenginliğin sanat ve kültür alanına yansımadığını görülür. Oysa ki, medya politik hareketler kadar kültür ve sanat olaylarına da duyarlı olmalıdır⁷⁹¹.

⁷⁸⁷ Sezer Tansuğ, “Çağdaş Türk Sanatını İncelemede Bir Yöntem Araştırısı”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul, s.4.

⁷⁸⁸ Burcu Pelvanoğlu, “Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anekdöt”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2007, Sayı:103, s.120.

⁷⁸⁹ Pelvanoğlu, “Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anekdöt”, s.120.

⁷⁹⁰ Seyit Ali Ak, “Maya ve Fotoğraf”, **Fotoğrafın İzinde Kırk Yıl**, Fotoğrafi Yayınları, İstanbul, 2004 s.217.

⁷⁹¹ İsmail Tunalı, “Medya ve Kültür”, **Rh+Sanat**, Mart-Nisan 2004, Sayı:9, s.24-25.

1960'lı yıllar Türkiye'de toplumsal evrilmenin yaşandığı ve dolayısıyla sanatta yeni bir ilgiyi özendirdiği bir dönemdir. O zamana kadar devletin desteğini alan sanat, piyasa koşullarına göre şekillenen bir aşamaya gelmiştir. Yeniliğin niteliği ve kapsamı, yeniliğin kendinden daha önemli hale gelmiş ve toplumsal eğilimlerin yanı sıra soyut kavramlara yönelişler de başlamış ve çağdaşlığın sorgulanması gündemi oluşturmuştur. 1960 sonrası Türkiye'de Batı resmindeki güncel gelişmelere fazla bağlı olmak, kendi çevresine ve yaşam koşullarına yabancılaşmanın nedeni olarak görülmüş ve çağdaşlık ve yenilik kavramları bir kimlik arayışına yol açabildiği ölçüde benimsenmiştir⁷⁹².

Türkiye'nin çağdaş sanat serüveninde bir milat arandığında 1967 yılı başlangıç tarihi olarak belirlenebilir. 1967, Altan Gürman ve Füsün Onur'un eğitimlerini tamamlayarak Türkiye'ye döndükleri, Gürman'ın Montajlar dizisini gerçekleştirdiği yıldır. Gürman gerçek nesneler kullandığı "Montajlar" dizisiyle, Türkiye'nin sanat ortamına yeni bir retorik çerçeve sunmuştur. Onur ise Gürman gibi geleneksel retorik çerçevenin dışına çıkarak 1970'de Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı ilk sergisi ile çağdaş sanatın malzeme çokluğunu yapıtına dahil eden ilk heykeltıraş olur. 1980'li yıllarda ivme kazanan çağdaş sanat ortamında, varoluş gerekçesini düşünsel düzlemde arayan, bağlamını anlam sorununda tanımlayan bazı çağdaş sanatçılar piyasanın dışında kalmayı tercih etmişlerdir⁷⁹³.

2.4. 1970'li ve 1980'li Yıllarda Sergiler, Galeriler, Koleksiyonerler ve Müzayedeler

1970'ten sonra üslup özellikleri geliştiren sanatçı grupları 1968-1980 yılları arasında ülkenin içinde bulunduğu sosyal bunalımdan oldukça etkilenmiş ve 1960-70 yıllarında soyut sanatta bir gelişme kıpırtıları yaşansa da, 1970'li yıllardan sonra figüratif sanatın hızla gelişmesinde bu sosyal bunalım dalgalanmaları önemli bir etken olmuştur. Gündelik olaylar ve yaşantılara bağlı gözlemlerin ağırlıklı olduğu bir

⁷⁹² Özsezgin, a.g.e., s. 63-70.

⁷⁹³ Aykut Köksal, "Türkiye'de Çağdaş Sanat", **Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.170.

ortamda, soyut sanata ait çalışmalarında olduğu görülmüştür. Tansuğ'a göre, "Sanatsal etkinlik, bir sanat eğitiminden geçilsin ya da geçilmesin, donuk, sıradan standartların kesinkes aşılması, geniş bir kültür birikimi ve açık kapsamlı bir dünya görüşünün edinilmesine bağlıdır",⁷⁹⁴.

1970'li yıllara kadar Beyoğlu, 1900'lü yıllarda Paris'teki Salon sergilerinden esinlenen sergi etkinliklerine sahne olmuş ve bu gelenek Galatasaray sergileri ile sürdürülmüştür. Maya gibi birkaç özel galeri bir resim piyasası oluşturma yönünde başarısız olmuştur. 1970'lerden sonra sayıları gittikçe artan Nişantaşı ve Teşvikiye'deki özel sanat galerileri, serbest piyasa ve rant ekonomisine uyum sağlayarak başlangıçtaki kültürel işlevlerinden de zamanla uzaklaşmaya başlamışlardır. 19. yy. Osmanlı saray çevresiyle yakın bağlantısı olan Beşiktaş semti ile Levanten Pera semtinin etkileşiminden doğan Nişantaşı-Teşvikiye çevresindeki özel sanat galerileri, gezilme oranı azalan birer butiğe dönüşmüştür. Buna karşılık Beyoğlu yeniden kültürel havasına kavuşarak sergi etkinliklerini arttırmaya başlamıştır. 1990'larda kültür ve faaliyetlerini canlandıran Beyoğlu, Taksim meydanından Tünele kadar banka ve benzeri kurumların sergi salonlarıyla önemli etkinliklerin mekanı olmuştur. Bu kurumlar, devlet galerisi ile Türk Alman Kültür Derneği gibi yabancı misyonların bıraktığı boşluğu doldurmuşlar ve düzenledikleri sergi kataloglarıyla kalıcı düzeye ulaşmışlardır⁷⁹⁵. Bugün Yapı-Kredi Kültür Merkezi, Aksanat sergi salonu, Garanti Platform, Pera Müzesi bu canlanmanın en önemli örneklerindendir. Çünkü müze ve sanat galerileri kent kültürünün vazgeçilmez birer parçalarıdır.

1970'lerden önce ülkemizde yaygın bir özel galeri olmaması nedeniyle Türk resmi seyircisi ile devlet sergileri sayesinde biraya gelmiştir. Özel galerilerin yokluğu, gelişmelerin bazı grup faaliyetleri ve okul ortamlarındaki standartları ön plana çıkarmıştır. Ancak 1970'lerde çoğalan özel galerilerle bir sanat piyasası hareketi oluşmaya başlamış, fakat sorunların tartışıldığı bir aşamaya ulaşılammış ve gerçek bir sanat piyasasının oluşması gerçekleştirilememiştir.

⁷⁹⁴ Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, s.93-94.

⁷⁹⁵ Tansuğ, **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, s.124-125.

1970’lerde hareketlenmeye başlayan bir resim piyasasında 1970’lerin ortalarına kadar özel galerilerin genel eğilimi, yaşlı kuşak sanatçıların yapıtlarının sergilenip yeni zengin işadamlarına pazarlanması olmuştur⁷⁹⁶. Bu alanda canlanma, ancak 1970’lerin ortasında, özellikle de 1980’den sonra yaşanmıştır.

1970’li ve 1980’li yıllar Cumhuriyet döneminde siyasal olayların baskısıyla en karışık ve huzursuz dönem olmuştur. 1970’li yılların ortalarından itibaren kentin elit kesimlerinde açılan sanat galerileri, sosyo-ekonomik bunalımlara rağmen ilginç bir olay olmuştur. 1950’li yıllardan beri süre gelen, bu dönemde de güçlenen liberalleşme eğilimleri, sanat yapıtının maddi karşılığını görebileceği bir ortama ulaşmış, ama başlangıçta hiç de yeterli olmamıştır. 1970’li yılların başında açılan Melda Kaptan ve Cumalı gibi galeriler profesyonel bir tavır sergilerken, 1975’te Kurtuluş’ta Yahşi Baraz’ın açtığı galeri, resim tüccarlığında yana hepsine, daha sonra açılanlara taş çıkartmıştır. Galeri Baraz’ın tüm nitelikli sanatçıları kendine bağlamak gibi idealist bir eğilimi olmuş ve bu eğilim hiçbir zaman silinmese de tüccarlığının ağır bastığı görülmüştür. Yahşi Baraz hem Hilton Oteli’ndeki şube galerisinde turistlere basit suluboya peyzaj satışlarını sürdürmüş, hem de en nitelikli sanatçıların yapıtlarını toplamış ve yaşayan, üretimi güncel olan sanatın koleksiyonlara girmesine çaba harcamıştır. Sanatçılar, resim ticaretinin bu denli yoğun olmadığı, daha elit görünümlü galerilere ihtiyaç duyar, bunu da 1976’da açılan Maçka Sanat Galerisi karşılar⁷⁹⁷. Bu gelişmelerin ardından 1978’de Hobi ile Kile Sanat Galerileri, 1979’da Ümit Yaşar Galerisi, 1980’de Galeri Lebriz, 1981’de Urart Sanat Galerisi, 1982’de Sevimce Sanat Galerisi, 1984’te Ankara’da Siyah Beyaz Sanat Galerisi ve Galeri Nev ve 1986’da Tem Sanat Galeri gibi diğer açılan galerilerde sanat ortamına katkılar sağlar. Sanat eserini sergileyen bu galeriler, piyasanın ilgisini biçimlendirmesinin yanı sıra Türk resminin gelişimine, Türk resminin envanterinin yapılmasına büyük katkıları olur. Ayrıca sanatçının üretim sürekliliğini sağlayacak ekonomik koşulları sağlamakla birlikte sanatçılara kimliklerini geliştirme imkanları sunar. 1980’li yıllarda çağdaş sanata ilgi

⁷⁹⁶ Pelvanoğlu, “Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anekdot”, s.121.

⁷⁹⁷ Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, s.113-114.

artınca galerilerde çoğalır. Ancak ticari ve kültürel işlevini doğru yapmayan çoğu galeri ekonomik krizlerle birlikte kapanır⁷⁹⁸.

1975 yılından sonra çağdaş Türk resminde özel galeri etkinliklerinin faaliyetleri sonucunda 70’li ve 80’li yıllarda sanat piyasasına yönelik açılımlar başlamıştır. Bu dönemde özgün çalışmalar çıkaran sanatçılar Mehmet Gülerüz, Neşe Erdok, Gürkan Çoşkun (Komet), Burhan Uygur gibi ressamlardır. Bu sanatçılar, Türk resminde figüratif resmin gelişmesine ve kavramsal nitelikteki işlerin çıkmasına ve de post-modern dönem çerçevesine giren üslup çoğulculuğuna ön ayak olmuşlardır.⁷⁹⁹

1980’lerde sayısı hızla artan özel galeriler, sanat ortamını devlet himayesinden kurtararak, sanatçılara ekonomik özgürlük sağlamış, ancak bu galerilerin çoğu toplumla sanatçı arasındaki kültürel sorumluluğu üstlenememişlerdir. Galeriler, ticari kaygılara kapılmış olsalar da sanatçıların kitle ile buluşmasını, çeşitli kişi ve kurumların koleksiyon oluşturmalarını sağlamıştır.⁸⁰⁰ 1980’lerin ortalarından sonra resimle ilgisi olmayan yeni zengin sınıf resim almaya başlar. Klasik resim hızla tüketilirken, Cumhuriyet sonrası sanatçılar ve çağdaş ressamlarda alıcı bulmaya başlar ki bu ilgi özel galerilerin sayısını artırır. Ancak 1990 yılında Körfez krizi bu gelişmeye darbe vurur ve yeni kuşak sanatçıların eserlerinin alıcısı azalır, eski sanatçılar tekrar öne çıkarak eser fiyatları artar. Fakat koleksiyonerler arasında bir bilinçlenme yaşanır, kısa vadeli ve yatırım amaçlı yaklaşımdan vazgeçilir⁸⁰¹.

1980’li yıllardan bugüne kadar artarak gelen sanat eserine talep, yeni galerilerin açılması ve resim üreten atölyelerin oluşmasıyla önemli oranda artmıştır. 2000 yılına kadar birçok kişi, galeri ve müzayedelerden bilinçsizce, sanatsal değerine bakmadan, kimin eseri olduğuna aldırmadan, sadece göz zevkine hitap eden eser toplamış, ancak 2000 yılındaki ekonomik krizle bu kişiler aldıkları eserlerin çoğunun işe yaramadığını görerek sanat ortamına küsmüştür. Oysa şimdilerde yeni müzelerin açılmasıyla birlikte

⁷⁹⁸ Mehmet Üstünipek, “1960’dan Günümüze Türk Resmi- II: Özel Galeriler Dönemi”, <http://www.lebriz.com/mag/dec01/trst0112-02.asp> (04 Haziran 2008).

⁷⁹⁹ Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s.163.

⁸⁰⁰ Haldun Dostoglu, “Son 25 Yılda Sanat Piyasası” **Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.202- 203.

⁸⁰¹ Ural, a.g.m., s.58.

bilinçli resim alan genç, araştırmacı ve çağdaş sanata ilgi duyan bir koleksiyoner grubu oluşmaya başlamıştır⁸⁰².

Sanayileşmeyle birlikte tüketim anlayışı, sanata da yansımış, sanatın ticarileşmesine neden olmuştur. Sanatın bu durumdaki işlevi ilk olarak zevklerin tatminine, ikinci olarak da iyi bir yatırım yapma arzusuna dönüşmüştür. Sanat eseri, estetik değerinin yanı sıra maddî değeri ile de değer kazanmaya başlamıştır. Bazı kişi ve kurumların ekonomik politikalarına göre sanat eserleri, tahvil ve hisse senedine benzetilmekte, enflasyon dönemlerinde plastik sanat eserleri cankurtaran simidi olarak görülmektedir. Sanat, ekonomik gelişmeyi hızlandırırken aynı zamanda ekonomi de sanatın büyümesine önemli katkılarda bulunmuştur⁸⁰³.

Türkiye’de sanatçı ve galerici ilişkilerinin amatörlük düzeyinde olduğunu söyleyen Nur Koçak, yaşamını sanatıyla kazanan insanların hem yok denecek kadar az olduğunu hem de başka işler yaparak zaman ve enerjisini harcadığına değinmektedir. Aynı şeyler galericiler için de söz konusudur. Galerilerin çoğu ya bir bankanın ya da bir pazarlama şirketininidir. Butik artı galeri olan bir iş yeri olduğu gibi, antikacı artı galeri de olabilmektedir. Sadece galeri olarak iş yapan birkaç tane galeri vardır. Koleksiyoner ise, belli bir çizgiyi izlemeden, “sevdim” dediğini alarak toplamaktadır. Aslında işin özünün profesyonelleşmek olduğunu vurgulayan Koçak; sanatçı, geçimini sanatla kazanacak, galerici sanat ürünlerini satma yönünde çaba harcayacak, koleksiyoner de bilinçlenip, belli bir akımın ya da sanatçının peşinden girerek sanatçı ve sanatçıları keşfedecek olursa, ortak bir amaç üzerinde yürünecektir⁸⁰⁴.

Canan Beykal, galericilerden hep kültürlü olmasını bekledik, onlar da sanatın tüketimine hizmet ettiklerini, aslında tüccar olduklarını söylemek istemediler. Beklememiz gereken şeyleri bekledik bu insanlardan. Bu bence entelektüel bir yanlışlık⁸⁰⁵.

⁸⁰² Tefik İhtiyar, “Türkiye’de Resim Satmak Kutuplarda Buzdolabı Satmak Gibidir”, **Rh+Sanart**, Mayıs 2006, Sayı:29, s.20.

⁸⁰³ Karaman, a.g.m., s.71-72.

⁸⁰⁴ Duben-Şengel (hızl.), “Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri”, s.66-67.

⁸⁰⁵ **Sanat Dünyamız**, “Biz Hala Baharat mıyız?”, s.75.

1991 yılının kış ayında yapılan bir anket çalışmasıyla 35 galeri (18 yönetici) ile görüşmelerde şu sonuçlar önemlidir. Galerilerin %48'i sanat eğitimi kökenli, %8'i işletme eğitimi; galeri yöneticilerin %80'i bayan ve 30 yaşın altında personel oranı düşük; galerilerin %60'ı eser alıp sergileyerek komisyonla satarlar; sanat eseri seçiminde %64'ü sanatçının kişisel ve sanatsal kimliğini, %92'si eserlerin sanatsal değerini, %96'sı eserin tekniğini önemser. Bu anketteki bazı diğer önemli noktalar ise galeri yöneticilerinin çoğu sanat kökenli olmasına rağmen sanat danışmanlığı yapmadığı, ama sanat kökenli olmayanların bu görevi yaptığı; sanat eserlerinin belirlenmesinde galerilerin %68'nin etkili olduğu ve uluslararası ilişkilerde galerilerin %67'si kişisel çabalarla bu bağ kullanırken sergiye katılmanın ötesinde bir ilişki yaşanmadığı görülür⁸⁰⁶.

Beral Madra'ya göre sanatçı, galerici, koleksiyoncu ilişkilerinin iki boyutu vardır. Biri parasal, diğeri de etik ve estetik boyuttur. Türkiye'nin 20. yy sanatı içindeki galeriler, parasal yöne ağırlık verdiklerinden dolayı estetik ve etikten taviz vermiştir. Sanatçı, galerici, koleksiyoncu ilişkisi gelişi güzeldir. Sanatçı sürekli galeri değiştirir, birden fazla galeride satış yapar, atölyesinden ve evinden satış yapar, çalıştığı galerinin ilkelerine aykırı olarak karma sergilere katılırdı. Koleksiyoncu sanatçıdan satın almak ister, galeri danışmanlığını kullanmaz, koleksiyonunu da sanat ortamının değil, kendi çıkarları konusunda kullanırdı. Sanatçılar, bir pazar olanağı bulmalarına rağmen, etik ve estetik açıdan hak ettiklerini elde edememişler ve yapıtları bir müze tarafından alınmamıştır ve de uluslararası sanat ortamında yer alamamışlardır. Koleksiyoncular ise iç pazarda pahalı olarak satın aldığı sanat eserini yeniden satamamış ve riskli bir yatırım söz konusu olmuştur, çünkü henüz bir sanat borsası oluşmamıştır⁸⁰⁷.

1980'li yıllarda Türkiye'de siyasal, ekonomik, toplumsal geri kalmışlık birlikte sanatın da geri ve gerici kaldığını söyleyen Madra, 1980'li yılları şöyle özetlemiştir⁸⁰⁸:

⁸⁰⁶ Elvan Tekcan Şahinoğlu, "Türkiye'de Güzel Sanatlar Sektöründe İşletme ve Yönetim Performansı Üzerine Bir Çalışma", **Sanat Çevresi**, Temmuz 1991, Sayı:152, s.42-43.

⁸⁰⁷ Duben-Şengel (hzl.), "Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri", s.60-62.

⁸⁰⁸ Beral Madra, "80'li yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi", 2005, <http://www.btmadra.com/articles/articles.html> (15 Mayıs 2008).

“1980’li yıllarda başka yerlerde olduğu gibi sanat pazarı bir canlanma yaşıyorsa da, bu sanat yatırımı bilgiden, belli bir planlama ve uygulamadan yoksundur. Yerel sanat pazarı, sanatçının içe dönük durumunda bir açılma yaratmış olabilir, ancak ona uluslararası rekabet içinde yer alma olanağı vermiştir. 1980’lerde ‘patlama’ gibi görünen resim pazarı, erken modernizmin birinci ve ikinci sınıf resimlerinin satıldığı, kaynağı belirsiz paranın aklanma alanı olarak kullanıldığı bir pazardır.”

Türk insanının “hercai gönüllü” olmasından dolayı koleksiyon oluşturma sürecibirkaç yılla sınırlı kalmış ve özenerek, boş duvarları doldurmak ve hobi alanı olarak şekillenen sanat eseri alımı “özgün yapıtlar ve uzun vadeli perspektifler” yerine “sıradan yapıtlar ve belirli kişilere kısa vadeli kazançlar” hedeflerine göre bilinçsizce yürütülmüştür⁸⁰⁹. Ancak unutulmamalıdır ki, uzun süre çağdaş müzesi olmayan ülkemizde resim piyasası bugünlere koleksiyonerler sayesinde gelmiş ve yönünü bulmaya çalışmıştır.

Türkiye’de önemli resim koleksiyoncuları şunlardır: İş Bankası, Yapı Kredi, Garanti Bankası, Akbank, Ziraat Bankası, Tekel, Sabancı Ailesi, Koç Ailesi, Eczacıbaşı Ailesi, Doğan Ailesi, Mustafa Taviloğlu, Barbaros Çağa, Aziz Karadeniz, Muhsin Bilge, Fazlı Özcan, Ahmet Meray, Yunus Büyükkuş, Levent Çebi⁸¹⁰.

Türkiye’de sanat eseri toplayan yaklaşık 200 sanat koleksiyoncusu vardır. Onları sanat eserlerini alıp korudukları, sanatçıyı cesaretlendirip, yaratıcılığna katkıda bulundukları için ‘sanatın hamisi’ olarak önemsememiz gerekmektedir. Yaşamını sanat eserleriyle zenginleştiren koleksiyoncu, koleksiyonu ile çevresindekilere ışık tutar ve onlarla paylaşarak itibarını artırır. Koleksiyoncunun merakı, görüşleri, araştırması ve ekonomik gücü onun koleksiyon anlayışını yani vizyonunu belirler. Bu da vizyonu olan sanatseverlerin gelişmiş toplumlarda özel müzeler açması ya da özel müzelerin birçok

⁸⁰⁹ Haşim Nur Gürel, “Çağdaş Sanat Koleksiyonlarından Çağdaş Sanat Müzelerine...”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/> (Müze Dosyası), (30 Mart 2008).

⁸¹⁰ Bülent Yardımcı, “Batık Patronları Piyasadan Çekildi, Tablo Piyasası Dip Yaptı”, 23 Kasım 2004, <http://www.milliyet.com.tr/2004/11/23/business/abus.html> (28 Nisan 2008).

koleksiyoncunun katkılarıyla var olması anlamına gelir⁸¹¹. Türkiye’de 1980’li yıllardan sonra hızlanan koleksiyonculuk, soluğu özel müzelerde almaya başlar. Can Elgiz koleksiyonuna ait özel bir müze, Sakıp Sabancı’nın kendi evini müze haline getirmesiyle kurulan Sakıp Sabancı Müzesi, Suna ve İnan Kıraç’ın Pera Müzesi, Eczacıbaşı kendi koleksiyonunu sergilemek üzere kurduğu İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Süleyman Saim Tekcan İmoga Grafik Sanatlar Müzesi, Burhan Doğançay’ın kendi müzesi Türk sanatındaki büyük bir boşluğu doldurur.

Koleksiyonculuğun gelişmesiyle sanatçılar, geçimini sağlamakta, müzeler de zenginleşebilmektedir. Koleksiyoncuların olmadığı bir ortamda, sağlıklı ilişkilerin yürümesi, pazarlamanın doğması, arz ve talep dengesinin oluşması mümkün değildir. Türkiye’de bunların olmaması veya olması için gerekli çabaların yetersizliği sanatın en ciddi sorunlarındanıdır. Oysa ki, sanatçının ekonomik bağımsızlığına katkı sağlayacak, tabloya ekonomik değer kazandıracak pazarlamanın oluşması ve bu pazarlamayı yapacak kişilerin ortaya çıkması gerekmektedir. Çünkü sanat eserlerinin alım-satım işlemlerini ehliyetsiz kişilerin yapması söz konusu olacak ve kötü olarak üretilen sanat eserine ve sanatçısına prim verilecektir. Resmi kurumların depoları, devlet kasasından ödenerek alınan örneklerle doludur ve bankaların sanatı ve sanatçıyı teşvik programı yanlış bir uygulama içinde dönüp durmuştur. İstanbul’daki Resim ve Heykel Müzesi’nin kuruluşundan beri aynı hacme sahip olması, yabancı sanat eseri koleksiyonuna sahip olmaması, bürokrasinin olumsuzluğu kadar, sanat pazarlamasının yetersiz oluşuyla alakalıdır⁸¹².

Eskiden resmin peşinde olan koleksiyonerler, sonra imzanın peşinde olmaya başlamışlardır. Koleksiyoner sayısı arttıkça koleksiyonerlerin bir bölümü spekülöre ve al-satçıya dönüşmüştür. Resim artık bir anlamda sanat eseri olmaktan çıkıp borsa kağıdı şeklinde işlem görmeye başlamıştır⁸¹³. Koleksiyonerler için aldıkları resmin hem

⁸¹¹ Tomur Atagök, “Beş Özel Koleksiyon İle 1950-1970 Dönemi Türk Resmine Bakış”, **Artist Modern**, Temmuz-Ağustos 2007, Sayı:80, s.44-45.

⁸¹² Kaya Özsegin, “Koleksiyonculuk Konusunda”, **Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul Matbaası, İstanbul, tarih yok, s.78-79.

⁸¹³ Abdülkadir Günyaz, “Nerede O Eski Koleksiyonerler?” **Artist Modern**, Ekim 2007, Sayı:82, s.17.

yatırım hem de tanınma açısından uluslararası piyasada ne değer taşıdığı her zaman önemli olmuştur.

Türk resim pazarının gelişmesinde antika ve müzayedecilerin önemi, galericilerin etkili olduğu 1970’li yıllarla birlikte ivme kazanırken, açık arttırma ve müzayedelerin çok eskilere dayandığı bilinir. İlk antikacılar alım-satım ve müzayede işlerini objelerin ve tabloların bulunduğu evlerde gerçekleştirilirken, 1970’li yıllardan sonra bu işlemler müzayede merkezlerinde yapılmaya başlanır. 1980 ve 90’lı yıllarda kurumsallaşan antikacı ve müzayedeciler, büyük otellerin balo salonlarında, ciddi açık arttırmalar yaparak Türk resminin gelişimine katkıda bulunurlar. Antika ve müzayede piyasası, Yervant Portakal’dan sonra oğlu Aret Portakal ve torunu Raffi Portakal’ın katkılarıyla ve antika eksperliği yapmış olan Maksut Varol, Ahmet Keskiner, Ahmet Utku, Behruz Büyükoğlu, Can Has, Can Önen, Duran Tantekin, Dikrar Masis, Erdem Ersoy, Hakan Bali, Nurcan-Turgay Artam, Rüştü Sungur, Yalçın Denizyılmaz gibi isimlerle ilerlemiştir⁸¹⁴.

19. yy’da başlayan Türk müzayedeciliğinin diğer adı “mezat”tır. Çarşı geleneğine uygun olarak belli günlerde yapılan mezatlar, çarşı içinde kalan bir faaliyettir ve belediyeler tarafından sürdürülmüştür. 19. yy’ın sonlarına doğru çarşı dışına çıkan müzayedeler, evlerde tereke hakimisi karşısında yapılırken, 1980’li yıllarda nitelik değişimi yaşayarak müzayedeler büyük otellerde yapılmaya başlanmıştır. Bu yıllarda ivme kazanan müzayedeler, 1990’lı yıllarda Batı standartlarına ulaşmıştır. Günümüz Türkiye’sinde müzayedeciliğin en büyük sorunlarından biri eser teminidir: Eser sayısı az olan Türk resminin geçmişi 150 yıla uzanmakta ve müzayedede çıkan ressam sayısı 10 civarındadır. İkinci sorun ise, müzayedede satılan eserlere dünyanın hiçbir yerinde uygulanmayan vergi ödenmesidir. Bir başka sorun da müzayedecilik kanunun olmaması, belediye yasaları ve ticaret kanunlarıyla çalışmaktır⁸¹⁵.

Günümüz Türkiye’sinde müzayedelerin uyguladığı yöntemler, sanat ortamının temel sorunlarından biridir. Öncelikle müzayedeler, Türk sanat piyasasının güvenilir

⁸¹⁴ Yahşi Baraz, “Türkiye ve Dünyada Galerilik ve Sanat Piyasası”.

⁸¹⁵ Ahmet Utku, “Eserin Er Meydanı: Müzayedeler”, **Rh+Sanart**, Mayıs 2006, Sayı:29, s.18-19.

değerlerini dikkate almadan düzenlenmekte ve yaşayan sanatçının eserlerinin nasıl arttırıldığı bilinmeden olağanüstü değerlere ulaşmaktadır. İkincisi de rekor fiyatların gün geçtikçe artmasıdır.

Türkiyede yaşanan bu olumsuzluklara karşı Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) ve Sanat Galerici Derneği (SGD) müzayede evlerine resmi olarak iletilen bildiride “Müzayedelerin yapılış tarzının çağdaş Türk sanatına ve kültürüne verdiği zarara lütfen son verin!” çağrısı yapar. Bu bildiri de devletin, siyasi partilerin ve medyanın öncelikliklerinde olmayan kültür ve sanatın dışlandığı ülkemizde, sanatçılarımızın ve galericilerimizin büyük çabalarıyla yaratılan artı değerler ve piyasa spekülatif çıkarlarla ve “sürümden kazanmak” gibi hesaplarla ortaya çıkan müzayedecilerin saldırılarıyla yerle bir olmakta, var olan değerler, bir saat süren bir müzayede seansıyla herşey çöpe gitmektedir sözleri yer alır⁸¹⁶.

1970’lerde sanat ortamımızdaki tüm sorunlara rağmen sanat etkinlikleri devam etmiştir: 1970’li yılların sonuna doğru İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, sanatı halkla paylaşmak ve yaygınlaştırmak, güncel sanat ortamının dinamiğini belirlemek amacıyla İstanbul Sanat Bayramı’nı düzenlemiştir. Bu etkinlik, sanat ortamımıza getirilen yeni bir soluk olarak değerlendirilmiş ve tüm sanat dallarının bir arada ele alınması açısından da bütünlükcü bir yapıya sahip olmuştur. 2. İstanbul Sanat Bayramı, eğitim ve sanatı halkla buluşturma amacıyla galeri ve kurumların desteğini almıştır. 1983 yılındaki 3. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında gerçekleştirilen sanat pazarı, sanatçıyı aracı olmadan halkla buluşturma amacıyla iken galeriler, ‘83 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi’ ile 1980’lerin Türk sanat ortamında yükselen galericilik konusunu ve sorunlarını tartışmışlardır. Akademinin bu girişimi, sonraki yıllarda uluslararası bir sanat fuarı düzenleme fikrini gündeme getirmiştir⁸¹⁷.

⁸¹⁶ **RH+Sanart**, “UPSD’den ve Sanat Galerici Derneği’nden Müzayede Evlerine Çağrı”, Nisan 2008, Sayı:50, s.72-73.

⁸¹⁷ Begüm Akkoyunlu, “Çağdaş Türk Sanatında ‘İstanbul Sanat Bayramı’ ve ‘Yeni Eğilimler Sergileri’, **Sanat Tarihinde Gençler Semineri 2003 Bildiriler**, Haz: Nezih Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s.340-341.

Akademikinin 1977’de düzenlediği 1. İstanbul Sanat Bayramı’nda açılan ve “Yeni Eğilimler” üst başlığını taşıyan sergilerde kavramsal çalışmalar ağırlıktadır. 1979’da düzenlenen 2. İstanbul Sanat Bayramı’nda “Yeni Eğilimler Sergisi” başlığıyla bir tek sergi düzenlenir. Bir bienal düzeninde iki yılda bir olarak 1987 yılına kadar süren Yeni Eğilimler Sergileri, Türkiye’de çağdaş sanatın geliştiği yer olur. Altan Gürman ve Füsün Onur’u izleyen ilk kuşak çağdaş sanatçılar da adlarını bu sergilerde duyurur. 1987 yılına kadar 6 kez düzenlenen bu sergilerde ödül alan Füsün Onur, Serhat Kiraz, Tomur Atagök, Yılmaz Aysan, Gülsün Karamustafa gibi kavramsal işler yapan sanatçılardır. 1994’te yedincisi ve sonuncusu olan Yeni Eğilimler Sergisi artık adının ağırlığını taşıyamamıştır. Yeni Eğilimler Sergileri’nde ilk çalışmalarını gerçekleştiren bir grup genç sanatçılara yenilerinin de eklemesiyle “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” başlıklı sergiler düzenlenmiştir. 1984-88 yıllarında her yıl düzenlenen bu sergiler, ilk kez çağdaş sanatın ağırlıkta olmasına rağmen uzun soluklu olmaz. 1989’dan itibaren bu sanatçılardan bazıları “10 sanatçı 10 iş” başlığıyla 4 tane toplu sergiler düzenlenir. Her yıl katılan sanatçılar, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Serhat Kiraz, İsmail Saray, Osman Dinç ve Canan Beykal’dır⁸¹⁸. Yeni Eğilimler Sergisi’nin bıraktığı noktada, yeni bir toplu sergi dizisi olan bienaller, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından devreye girer.

Yeni Eğilimler sergileri içi boş bazı biçimsel gösterilerin bir oyun alanı olmamış ve ülkenin üretim dinamizmini belirleyen, gerçek yaratış etkinlikleri doğrultusunda yenileme coşkusu da yaratan bir faaliyet olarak algılanmıştır. Oysa, Yeni Eğilimler, dünya sanat çevrelerinde 1950’lerden sonra terkedilmiş olmakla birlikte, 1960’lardan sonra, insanın doğal ve kentsel yaşam ile bütünleşmesini amaçlayan bazı sanatsal etkinlikler içinde yeniden değerlendirilmiştir⁸¹⁹. Türkiye’de 1970’lerden başlayan ‘Yeni Eğilimler’, ‘Günümüz Sanatçıları’, ‘Genç Etkinlik’ gibi kurumlara bağlı etkinliklerin yanı sıra 1990’larda Beral Madra’nın A, B, C, D, Vasıf Kortun’un ‘Anı/Bellek’ sergileri özel girişimlerdir.

1980-90’lı yıllar, özel kesimin desteğinin yoğun olduğu, Türk sanatçısının dışa açıldığı ve evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olmuştur. Çoğulcu görüşler Türk

⁸¹⁸ Köksal, a.g.m., s.170-171.

⁸¹⁹ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s.358.

sanatında yerini alırken, sanat dili bu görüşler etrafında şekillenmiştir. 1980 sonrasında Avrupa'ya ve Amerika'ya sanat eğitimi için gidenlerin çoğalmas ve Yeni Eğilimler, İstanbul Bienali, Günümüz Sanatçıları, Ankara Sanart, Tüyap Sanat Fuarı, Genç Etkinlik ve galerilerin düzenlediği büyük sergilerin artması bu yılların özellikleridir ve ülkemizde sanatın çağdaş kavramlara ulaşmasına katkı sağlamıştır⁸²⁰.

2.5. 1990'lı Yıllardaki Hareketlilik: Bienal, Festival ve Fuarlar

Uluslararası bir organizasyon niteliğinde Kültür Bakanlığı'nın üstlendiği 1986'da Ankara'da yapılan 1. Asya-Avrupa Bienali, düşünsel alt yapısında, ülkemizin bu iki anakarayı birleştirici özelliği mi, yoksa Asya ve Avrupa ülkelerinde sanatın ayrılığı ya da benzerliği mi vurgulanıyor gibi sorular, ciddi anlamda çözümler gerektiren sorumluluklardır. Eğer ülkemizde tüm plastik sanat ortamı için uluslararası ortama çıkma niyetinde ise, USA ve Avrupa'da varlığını güçlü bir biçimde duyuran uluslararası sanat ortamının öğelerini, koşullarını ve kişilerini önemsemelidir. Madra, "İşlevini yitirmiş bir sergi metodu kullanmak, her şeyden önce geri kalmışlığı ortaya koyar" der⁸²¹.

1973 yılından beri İKSV tarafından yapılan Uluslararası İstanbul Festivali'ne çağımıza uygun bir özellik kazandırmak, dünyada ve ülkemizdeki plastik sanat ortamını buluşturmak amacıyla bir bienal düzenlemenin gerekliliği festival yönetimince benimsenir. İKSV, 1986'da çağdaş sanat alanında uluslararası bir etkinlik düzenleme kararı alır ve 1987'de 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adı altında birçok sergi düzenler. Sergilerin iki yılda yapılmasının uygun görülmesi sonucunda bu başlık Uluslararası İstanbul Bienali'ne dönüşür.⁸²²

1987 yılında 1.Uluslararası İstanbul Bienali'nin teması olmamasına rağmen, 1989'daki 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nin teması "Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat" olarak belirlenmiş, her iki Bienal'inde genel koordinatörlüğünü Beral Madra

⁸²⁰ Germaner, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", s.25.

⁸²¹ Beral Madra, "Bir Biennal?", *Hürriyet Gösteri Dergisi*, Haziran 1986, Sayı:67, s.55-56.

⁸²² Madra, *İki Yılda Bir Sanat*, s.13-32.

üstlenmiştir. 1992’de 3. Uluslararası İstanbul Bienali “Kültürel Farklılığın Üretimi” ile Vasıf Kortun, 1995’de 4. Uluslararası İstanbul Bienali “Orient/Ation, Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü” temasıyla Rene Block, 1997’de 5. Uluslararası İstanbul Bienali “Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine” ile Rose Martinez, 1999’da 6. Uluslararası İstanbul Bienali “Tutku ve Dalga” temasıyla Paolo Colombo tarafından gerçekleştirilmiştir. İlk düzenlendiğinden beri, çokça tartışılan Uluslararası İstanbul Bienali küratörleriyle, küratörlerin sanatçı seçimleriyle ve seçmiş oldukları temalarla eleştirilmiştir. Bu eleştirilerden ilki; farklı kültürlerin yaşadığı Anadolu’nun zengin kültürel özelliğine rağmen bienaldeki yapıtların Türkiye ve Doğu kültürü ile belirgin bir ilişkisi kurulamamakta ve batı kaynaklı olması rahatsızlık yaratmıştır. Bienalin bir tarihsel-kültürel zemine oturmadığı, Türk plastik sanatlarının bulunduğu yere ve içeriğe uzak kaldığı konusunda eleştirilmiştir. İkincisi ise, bienal bir küratör tarafından düzenlenmişse, yapacağı seçim öznel olmalıdır. Ancak sergiyi organize eden ve serginin temasını belirleyen küratör, sanatçıya müdahale eden, sanatçıyı yönlendiren ve yapıtların önüne geçen bir karakter olarak ortaya çıkmıştır. Bu eleştiriler ışığında, küratörlerin sanatçı seçimleri, bienalin konusu hep tartışmalara yol açmış ve spekülasyonlara neden olmuştur. Bienal, Türkiye’nin sanat ortamını, sanatçısını ve kültür kimliğini etkileme açısından önemli bir faktör ve ülkenin tanıtımı ve transkültürü açısından önemli bir etkinlik olduğuna göre, bienalin kitle tarafından algılanabilir olması da önemli bir gerçektir. Ayrıca küratörün de görevini, sergi yaptığı ülkenin kültür-sanatını, sanatçısını iyi tanıyarak, serginin sorumluluğunu bütünleyici bir kimlik ile taşımalıdır⁸²³.

İlk iki bienalden sonra sanatçı seçimlerinin kısmen davet edilen küratöre bırakıldığı yeni bir modele geçilir. Artık küratör olarak anılan Vasıf Kortun, 3. Bienali geleneksel mekanlara, özel galerilere ve müzelere değil, yepyeni bir mekan olan Feshane’de gerçekleştirir ve bir megalopol olarak İstanbul’u öne çıkarır. 4. Bienalde bugün için hala geçerli olan tek seçicili küratör modeline geçilir. 4. Bienalin küratörü Rene Block, İstanbul’un uluslararası bir etkinlik zinciri ile tanışmasını sağlar. Ancak 4. bienalden 7. bienale kadar İstanbul Bienali, Doğu-Batı eksenine vurgu yapar, sokağa

⁸²³ Lütfiye Kalaycı, 6. Uluslararası İstanbul Bienali”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, Eylül-Ekim 1999, Sayı:40, s.30-35.

taşar ve Aya İrini, Yerebatan Sarnıcı gibi tarihi mekanları çağdaş sanatla donatılır. Rene Block'tan Yuko Hasegawa'ya kadar tüm küratörler benzer vurgular yapar: Block “İstanbul, Türkiye'nin sanat merkezidir”; Rosa Martinez “İstanbul, Doğu ile Batı arasında bir köprüdür”; Paolo Colombo da “İstanbul'u Asya ve Avrupa'nın kesistiği yer” olarak tanımlar⁸²⁴.

2001'de “Egokaç” temasıyla 7. Uluslararası İstanbul Bienali'ni düzenleyen Yugo Hasegawa, kataloğ metninde Egofugal sanat dünyasını bir tür zihinsel değişime çağırır ve dünyanın ekonomik dengesizlikler, medya manipölasyonlu kültürel deformasyonlar ve toplumsal bunalımlar yüzünden çoğalan dertlerini çözecek bir özveriyi ve paylaşımcılığı önerir. Bu bienal, ilk kez İstanbul'un Doğu-Batı arasında köprü olmasına, tarihi ve kültürel çekiciliğine kilitlenmeden tüm insanlığı ilgilendiren küresel kapitalist sistemin, postmodern söylemin yücelttiği “ben-cilik/bencillik” sorununu gündeme getirir⁸²⁵.

2003 yılındaki 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Dan Cameron, “Şiirsel Adalet” kavramı ile hem küreselleşmiş dünyada doğru ve yanlışın belirlenmesinde adilane bir paylaşımın ne kadar mümkün olacağını, hem de çağdaş sanatın kendi iç eleştirisini tartışmaya açmıştır⁸²⁶.

İlk defa bir yabancı olarak Charles Esche ile bir Türk küratör olan Vasıf Kortun ortaklığında düzenlenen 2005 yılındaki 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin konusu “İstanbul”dur. 9. Uluslararası İstanbul Bienali, tutkulu, şiirli ‘İstanbul büyüğü’ bienallerden tamamen farklıdır ve küratörlerine göre İstanbul bir tema değil, bir platformdur. Bu bienalde, Aya İrini, Yerebatan Sarnıcı gibi tarihi mekanların büyüğü atmosferinden faydalanmak yerine kentin ‘psiko-coğrafya’sını algılayacak bir

⁸²⁴ Levent Çalıkoğlu, “Merkez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bir Bienal”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/> (İstanbul Bienal Dosyası), (30 Mart 2008).

⁸²⁵ Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, s.115-116.

⁸²⁶ Levent Çalıkoğlu, “Merkez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bir Bienal”.

düzenleme yapılmış ve turistik tanıtımın dışında kalarak şehrin daha canlı, yaşanan mekanları seçilmiştir⁸²⁷.

2007 yılında “İmkansız değil, Üstelik gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik” konulu 10. Uluslararası İstanbul Bienali, Sao Paolo Bienali (Brezilya) hariç, dünyada yapılan en politik bienal olmuş, Çinli küratör Hou Hanru’nun iyimserliği 1980’li, 90’lı yıllarda kaybolan siyasi duyarlılık ve eleştirinin yeniden canlanmasını sağlamıştır. Bu bienalin diğer bir olumlu etkisi de önceki küratörlerin aksine İstanbul’u ‘kullanmaması’, yani İstanbul’u istismar etmemesi olmuştur. Hau Hanru, tarihi dokuyu dekor olarak kullanmak, İstanbul’u markalaştırıp teşhir etmek yerine, sergiyi izleyenlere İstanbul’un çeşitli kapılarından bakmasını sağlamıştır⁸²⁸.

İstanbul Bienali, ne ulusal katılımı öne çıkaran sanatçı seçiminin katılımcı ülke küratörlerine bırakıldığı modeli, ne de finansal destek sağlayan ülkelerin kendi sanatçılarının belirlediği modeli izlemektedir. İstanbul Bienali, serginin kavramsal boyutu ve sanatçı seçiminden sorumlu tek bir sanat yönetmeniyle, katılımcı ülkelerin hükümet veya çeşitli kurumlarının parasal desteğini sağlamayı temel alan karma bir yapı izlemektedir. Sanatçıların seçimindeki ölçüt ise, serginin temasına uygunluklarıyla seçilmektedir⁸²⁹. Sanatçı seçimindeki yöntemin birinci koşulu, ülkelerin resmi kültür kurumlarından uzak durmak ve bağlantı kurmak için ülkelerin kökleşmiş bağımsız sanat kurumları ya da kurumsal bağları olmayan sergi düzenleyicileri olmuştur. Sanatçılar seçilirken temel özellik olarak sanatçının genç olmasına dikkat edilmisi ülke küratörlerine cazip gelmiştir⁸³⁰.

1995 yılında Rene Block’un sorumluluğundaki bienalden sonra önemli bir yapısal değişiklik yaşanarak, bienal tek bir yabancı sanat yönetiminin belirlediği etkinliğe dönüşmüştür. Türk sanat ortamını uluslararası çağdaş sanat konusunda

⁸²⁷ Ahu Antmen, “Bir Yapıt Olarak İstanbul”, 19 Eylül 2005, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=164481> (02 Haziran 2008).

⁸²⁸ Gündüz Vassa, “Eleştiriye Canlandırmak İsteyen Bienal”, **Radikal**, 17 Eylül 2007, s.21.

⁸²⁹ **Türkiye’de Sanat Dergisi**, “6. Uluslararası İstanbul Bienali (Tutku ve Dalgı)”, Eylül-Ekim 1999, Sayı:40, s.29.

⁸³⁰ Evren İnanç, “Modern Sanat Müzesine Bir Adım Kala Feshane Yaşıyor”, **İstanbul Dergisi**, Kasım 1992, Sayı:3, s.147.

bilgilendiren bienalin görevi, gerici, akademik bir eğitimi sürdüren eğitim kurumlarına rağmen, genç sanatçılara olanak sunmak olmuştur. Ülkemizde bienal, çağdaş müzemizin olmasının açığını kapatmak, güncel bilgi akışını sağlamak gibi zor görevleri de üstlenmiştir⁸³¹. İstanbul Bienali, alternatif üreten sanatçıların temsil edildiği bir alan olarak genişlerken, İstanbul'un büyülu havasından kurtulamamış, marka olan küratörlerin seçilmesiyle de İstanbul öne çıkarılmıştır.

Türkiye'deki bienallerde tarihsel bir zihin olmadığını belirten Ali Artun, başından beri yerel tarih düşüncesini sorunlaştıran temalar işlenmemiş, farklı bir modernleşme ve bununla bağlantılı 'öteki' bir modernizm üzerine sorular sorulmamıştır. Bienallerimizde estetik modernizm üzerine kıyaslama olmamış ve Sao Paulo Bienali, Johannesburg Bienali, Havana Bienali ve bir çok bienal gibi yerel sanatlarının tarihlerini, modernleşme serüvenlerini keşfedecek ortamlara benzer olaylar gelişmemiştir. Levent Çalıkoğlu'na göre, bugün İstanbul Bienali'nin popüler olmasının nedeni, kurumsal olması değil, adının popüler olmasından kaynaklanmaktadır. Bienaller bizde hem plana yönelik, hem medyaya yönelik, hem de sponsorluk anlayışına yönelik işlemektedir. Bienal ilanlarında baştan aşağı sponsorlar varken sanatçılar ile ilgili küçük ilanlar yer almaktadır. Ahmet Sosyal'a göre ise, dünya genelindeki sergilerde sponsor sergilerine doğru bir yöneliş mevcuttur. Sadece ilanlar açısından değil, serginin kendisi sponsor sergisi gibi bir görünüm kazanmış durumdadır. İstanbul da büyük çapta yeni global ve hegemonik güçlerin yatırım alanı olarak değerlendirilebilir. İstanbul Bienali, bunun bir çeşit metaforu olabilir. Ömer Uluç da bienalerimizin Türkiye'nin sanatını ve kültürünü değil, İstanbul şehrini tanıtmaya dönüştüğünü belirtir. Dikkat edilmesi gereken konu küratörün yaklaşımının çoğulcu olmasıdır⁸³².

Rene Block, küratörler arasında büyük bir rekabet olduğunu, aslında bienallerin hepsinin küratör yarışları olduğunu ve bu bienallerin gerçekleştiği kent için yapılmadığını, bienaller, küratörlerin ben daha ilginç olmalıyım duygusuyla yapıldığını belirtir. Block, İstanbul'un sanat ortamında çok fazla kıskançlık olduğunu da ekler⁸³³.

⁸³¹ Necmi Sönmez, "Kavramsal Çerçevenin Yoksunluğu", **Sanat Dünyamız**, Kış 1999, Sayı: 74, s.103.

⁸³² **Sanat Dünyamız**, "Türkiye'deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma", s.65-70.

⁸³³ Ayşegül Sönmez, "İstanbul Böyle Bir Skandal Bekliyordu", **Radikal**, 29 Kasım 2007, s.21.

Dahası İstanbul Bienali'nin o yıl küratörü kimse “seçilmek” için onun yaklaşımına uygun iş üretmek gerçekten üzücüdür. Ne yazık ki, küratörlü sergilerde belli bir kavram olunca bazı sanatçılar ilgili olmadıkları bazı alanlarda da iş üretmektedir.

İstanbul Bienali'nin uluslararası kültür ve sanat haritasında yer alması, Batı merkezli kültür sanayinin karşı kutbunu oluşturan Johannesburg, Havana gibi “Öteki” bienallerle birlikte anılması ve Venedik, Documenta, Sao Paolo gibi gittikçe hantallaşan köklü bienallere karşı alternatif bir çekim alanı yarattığı biliniyorsa, bunun nedeni geçmiş bienal ve çağdaş sanatın gelişimi ile açıklanabilir. Bugün İstanbul Bienali, tek seçici modeli, suskun bir eleştiri ortamı, geçmiş, ışıltısı, politik baskıya maruz kalmayan zemini ile çoğu küratörün dikkatini çekmektedir. İstanbul Bienali ile Batı'ya açılmak isteyen Türk sanat ortamının kendine güven duyduğunu, sanatçıların ise bienal'in sergi mekanlarında kendini tanıtmaya fırsatı bulduğu bilinirken bienal, İstanbul çağdaş sanat ortamına kavramsal bir bakış getirmiş ve izleyiciyi ezberlediği görme modelleri konusunda silkelemiş ve de bizlere bir şey vermeden sanat yapının kendi kendine ışıkmasının mümkün olamayacağını öğretmiştir⁸³⁴.

İstanbul Bienali, küresel bienal ağı içinde yer almaktadır. Sanat tarihçi Thomas Mcevilley, İstanbul Bienali postmodern bir yaklaşım sergilediğini söylerken, çoğunlukla kavramsal sanata odaklanmasını över. Bu, Bienalin yerel sanatı önemsemediği anlamına gelmektedir. Aslında İstanbul Bienali, kendini Batı'ya göre konumlandıran, tarihsiz bir sanatı sergilemektedir⁸³⁵.

İstanbul Bienali kendi kimliğini oluşturamamış sıradan bir şehrin bienali konumundadır. İstanbul Bienali'nin adını Sydney, Berlin Bienali diye değiştirseniz ve işleri orada sergileseniz kimse İstanbul'a veya Türkiye'ye ait hiçbir farklılık bulamayacaktır. İstanbul'u İstanbul yapan hiç mi özellik yoktur? sorusu akla gelir. Ancak İstanbul Doğulu ve Batılı kimliğini taşıyan, çelişkileri, güzelliği ve çirkinliğiyle dünyaca tanınan bir ülke olmasına rağmen, 20 yıldır yapılan bienal ile İstanbul'un değerleri sıradanlaştırılmış ve yok sayılmıştır, seçilen bienal küratörlere sonsuz

⁸³⁴ Levent Çalıkoğlu, “Merkez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bir Bienal”.

⁸³⁵ Sibel Yardımcı, **a.g.e.**, s.25-26.

özgürlük tanınarak Türkiye sanat ortamını rahatça dışlayabilecekleri bir alan yaratılmıştır⁸³⁶.

Bienallerden sonra fuarlarda sanat piyasamızın gelişimini hareketlendiren alanlardır. Sanat fuarlarının galerilerin sanat ortamındaki etkinliği olarak değerlendirilmelidir. Türkiye’de ilki 1991 yılında Tüyaş Tüm Fuarçılık Yapım A.Ş ve Plastik Sanat Derneği (PSD)’nin işbirliğiyle 1. İstanbul Sanat Fuarı/Artist düzenlenir. Bu fuar, sanatın büyük kitlelere yayılmasını sağlamakla birlikte modern sanatlar müzesi olmayan ülkemizin bu konudaki eksikliğini gidermek açısından da önemli rol oynar.

Tüyaş fuar alanında 1 Temmuz 1995’te Genç Etkinlikler-1 “Sınırlar ve Ötesi” ile, 12-21 Temmuz 1996 tarihlerinde gerçekleştirilen Genç Etkinlikler-2 sergisi “Yurtsuz-Yersizyurdsuzlaşma” olarak ve 1997 yılının Temmuz ayı başında üçüncüsü gerçekleştiren Genç Etkinlikler-3 “Kaos” gibi kavramlarla ele alınırken 1998 yılının Temmuz ayındaki 4. Genç Etkinlik Sergisi “Kavramsız” bir şekilde ele alınmıştır. Bir genç alan olarak düşüneneğimiz Genç Etkinlikler’in kitlesel bir fuar olduğu unutulmamalıdır⁸³⁷.

PSD, bu fuarın galericiler tarafından yapılmasını uygun görüp görevini, 1998’de kurulan Sanat Galerileri Derneği (SGD) tarafından yürütülmek üzere devreder. Bundan 5 yıl sonra Tüyaş, İstanbul Tepebaşı’ndan Beylikdüzü’ne taşınmasıyla Galeriler burayı uzak bulup Tüyaş ile yollarını ayırarak İkon Fuarçılıkla Artİstanbul’u hazırlamaya başlarlar⁸³⁸. 2006 yılında Galeriler, İkon Fuarçılıkla yollarının ayrılmasından dolayı dDF İle Artİstanbul Çağdaş Sanat Günleri’ni devam ettirir. dDF’nin genel müdürüne göre, ilk hedef, fuarı çekici hale getirerek uluslararası alana pazarlanabilecek hale getirmek, ikinci hedef ise, uluslararası sanat galerilerinin

⁸³⁶ Denizhan Özer, “İstanbul Bienallerine Dair”, **RH+Sanart**, Ekim 2007, Sayı:44, s.60-61.

⁸³⁷ Ali Akay, “Genç Etkinlik”, **Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.178-185.

⁸³⁸ Deniz İnceoğlu, “Sanat Fuarlarının Sayısı Artıyor Kalite Yükseliyor”, **Hürriyet Keyif Cumartesi Eki**, 18 Kasım 2006, s.7.

potansiyelini buraya taşımak ve buradaki sanat potansiyelini de yurtdışına götürmektir⁸³⁹.

2003'den beri Galerici Derneği ile Artistanbul'u düzenleyen İkon Fuarcılık, 2006 yılında Galericiyle yollarını ayırarak yeni bir sanat fuarı olan 'Contemporary İstanbul'u gerçekleştirir. Contemporary İstanbul çağdaş sanat fuarı için İkon, dev finans kuruluşu olan Deutsche Bank'la işbirliğine giderek güncel bir sanat fuarı gerçekleştirir. Contemporary İstanbul fuarının direktörü Orhan Taner "Türkiye'deki galeriler, İstanbul Bienali'nin yakaladığı başarının yanına yaklaşamadı. Bunun sebeplerinden biri de, bugüne kadar çağdaş bir sanat fuarının hiç yapılmamış olması. Biz bu zincirin eksik olan halkasını tamamlamayı hedefliyoruz." der⁸⁴⁰. Contemporary İstanbul 2007 ardından Taner, Berlin'in doğusu ile Şanghay'ın batısındaki coğrafyanın bir sanatsal başkente ihtiyacı olduğunu, Atina, Viyana, Abu Dabi gibi merkez olmaya aday kentlerin hiç şansı olmadığını belirtir. Yabancılar gösteriş olsun, turizm ve ekonomi güçlensin diye değil, kendimizi bu bölgenin merkezinde hissetmek için hedefimizi büyütmeliyiz diyen Taner'e göre fuarın hedefi, 2010'da dünyanın en önemli 10 fuarı arasına girmek ve çağdaş sanatı geniş bir izleyici kitlesine sunmak ve de Art Basel'deki satış rakamlarına ulaşmaktır⁸⁴¹.

2.6. 2000'li Yıllarda Çoğalan Müzeler ve Sponsorlar

Atatürk'ün öncülüğünde 1937'de Dolmabahçe Sarayı'nın Veliaht Dairesi'nde İstanbul Güzel Sanatlar Akademesi'ne bağlı İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin (İRHM) Batı geleneğindeki Türk plastik sanatlarına ait 10 bin 817 eser vardır. Müze, yarısı yağlı boya tablolar, diğer yarısı ise desen çalışmaları, gravürler, hat ve baskı eserleri, seramik, bronz, bakır olmak üzere heykelleri oluşturan geniş bir koleksiyona sahiptir, ancak bu koleksiyonun sadece 350 kadarı sergilenmektedir. 1970'lere kadar Türk resminin ve heykelinin başyapıtları müzeye alınırken 1980'lerden sonra resim alımı yapılmamıştır. İstanbul Modern'in hafta içi ziyaretçi sayısı 1500, hafta sonu 2 bin 500 kişi, Sabancı

⁸³⁹ Mahmut Hamsici, "Amaç Uluslararası Takvime Girmek", **Radikal**, 20 Kasım 2006, s.21.

⁸⁴⁰ Melike Karakartal, "Hedef İlk 10'a Girmek!", **Radikal Cumartesi Eki**, 16 Aralık 2006, s.11.

⁸⁴¹ Jülide Karahan, "Performansı Nası Satın Alabilirim?", **Radikal**, 29 Kasım 2007, s.20.

Müzesi'nin ortalama ziyaretçi sayısı 1000, Rahmi M. Koç Müzesi için 1450, Pera Müzesi 600 olan özel müzelerle günde 70 kişinin ziyaret ettiği İRHM'ni karşılaştırmak ne kadar doğrudur⁸⁴². Modern sanat tarihimizin yaşadığı yer olan emektar müzemiz İRHM ile bugün ne devlet ne de özel sektör ilgilenmemektedir.

Ülkemizde müzelerin yaygınlaşması ve yenilenmesinde önemli bir rol üstlenebilecek bir müze olarak düşünülmesi gereken İRHM, toplumun görsel eğitime katkıda bulunan ve sanatçıların başarılarına göre görünür kılındıkları bir kurum olmak yerine, yeterli yapıt ve belge toplayamayan hatta topladıklarını da koruyamayan, etkinlik, araştırma, sanat yapıtlarını yorumlama işlevini yapamayan, bu işleri yapacak nitelikte kadrolar oluşturamayan ve yetiştiremeyen bir “Depo-Müze” haline dönüştürülmüştür⁸⁴³.

Birisi vaktiyle bir espri yapmıştı. “Türkiye, Avrupa içine girmeye bu kadar çaba harcıyor” demişti., “bari Avrupa ülkeleri üçer-beşer tablo hibe etseler de Türkiye'nin bir müzesinde birkaç Batı resmi galerisi olsa!” Avrupa'nın hiçbir ülkesinde “Avrupa Resmi” galerileri bizdeki kadar yoksul olabilir mi? Niçin bu böyledir?, Paramız olmadığı için mi? Devlet, dünya böyle yapıyormuş diye mecburen müze açıyor, sonra da orayı bakımsızlıktan mahvediyor. Özel sermaye de, birkaç istisna dışında dünya resminin gerektirdiği fiyatları ödeyip tablo alacak durumda değil⁸⁴⁴.

Batı, uzun zamandır kamu müzelerinin devletin önemli ve zorunlu demirbaşları olduğunu ve bu düşüncüyü Azgelişmiş ülke yöneticilerinin, Üçüncü Dünya ülkelerin askeri diktatörlerinin de benimseyerek müzelerin büyümesine kapıldığını görmekteyiz. Bu ülkeler, siyasi bir müttefik olduğunu Batı'ya kanıtlamak üzere, Batı tarzında bir sanat müzesi açarak Batı'ya güvence vermektedir. Örneğin, Imelda Marcus'un 1975'te birkaç hafta gibi kısa sürede bir modern sanat müzesi yapıldığını ve bunun da IMF'nin Manila'da bir toplantı düzenleyecek olmasından kaynaklandığı bilinmektedir. Manila

⁸⁴² Filiz Aygündüz, “Deposunda Picasso'lar ve Osman Hamdi'ler Var”, 27 Haziran 2006, <http://www.milliyet.com.tr/2006/06/27/pazar/apaz.html> Son Giriş Tarihi: 10 Mayıs 2008.

⁸⁴³ Haşî Nur Gürel, “Çağdaş Sanat Müzeleri ve Sanat Piyasası İlişkisi Üzerine”, **RH+Sanat**, Mart-Nisan 2004, Sayı:9, s.56.

⁸⁴⁴ Murat Belge, “Picasso Sergisi”, **Radikal**, 25 Kasım 2005, s.11.

Metropolitan Sanat Müzesi, Filipinler'in iktisadi ve askeri bakımdan ABD'ye bağımlı olmasının yanı sıra kültürel düzeyde de aynısını gerçekleştirdiğini göstermektedir. Bir diğer örnekte, modern görünmek için Batı tarzı bir sanat müzesine ihtiyaç duyan İran Şahı'dır. 1977'de Tahran'daki Çağdaş Sanat Müzesi, Şahın devrilmesinden kısa bir süre önce açılır. Müzenin baş küratörü Robert Hobbs'a göre hanedan üyeleri için müze ile koleksiyon, siyasi bir propagandanın bir aracıdır⁸⁴⁵.

Türkiye Avrupa Birliği'ne girmek, için bir “çevre” olarak kendini “merkez”e kabul ettirme çabası içindedir. Bu çaba kapsamında müzelerin kurulduğunu, örneğin 17 Aralık 2004 müzakerelerinden önce 11 Aralık 2004'te İstanbul Modern'in açıldığını, bunu Osman Hamdi Bey'in “Kaplumbağa Terbiyecisi”nden bildiğimiz suni rekabet ortamıyla açılan Pera Müzesi izlemiştir. Haliç'i merkez alan Bilgi Üniversitesi ise, Silahtarağa'da Santral İstanbul'u açmıştır. Var olan müzeler, artık kendilerini merkezin de merkezi olarak görmeye başlamışlardır. Örneğin, “Picasso İstanbul'da” diyerek kendini merkezde görmekte, “çekim merkezi” gibi oyunlu sergiler düzenlenmektedir. Bugün İstanbul, bir “cazibe merkezi”dir. Galataport ve Haydarpaşa projeleri ile Kartal ve Küçükçekmece Kentsel Dönüşüm Projeleri ile bir “pazar”a dönüşen ve “merkez”miş gibi yutturulan bir “çevre”den söz eder hale gelmiştir. Modernleşme ile birlikte “Hangi Doğu/Hangi Batı” sorununa bir de “Hangi Merkez/Hangi Çevre” sorunu eklenmiştir⁸⁴⁶.

Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu (TMSF)'nin elindeki eserlerin satıldığı müzayedelerle yeni müzelerin oluşumlarının aynı dönemde gelişme göstermesi önemli kazanımlar olarak değerlendirilmelidir. Kamuya açık müze koleksiyonlarına dahil edilen bu eserlerin halkımızın kültürel ve sanatsal gelişimi açısından çok büyük önem arz etmektedir.

1950 yılında Adanalı sanayici Hacı Ömer Sabancı tarafından Mısır Hidiv ailesine mensup Prenses İffet'ten alınan Emirgan'daki konut alınır. Bu konutun önüne aynı yıl satın alınan Fransız heykeltıraş Louis Doumas'ın 1864 yapımı at heykelinin

⁸⁴⁵ Carol Duncan, “Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli”, Elçin Gen (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.204-205.

⁸⁴⁶ Burcu Pelvanoğlu, “Eski-Yeni-Modern-Çağdaş-Güncel-Sanatta ‘Merkez’: İstanbul”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2006, Sayı:99, s.87.

koyulmasıyla “Atlı Köşk” olarak anılmaya başlar. 1966 yılında Sakıp Sabancı’nın hem konut hem de hat ve resim koleksiyonunu barındıran Atlı Köşk, 1998 yılında içindeki koleksiyon ve eşyalar ile müzeye dönüştürülmek üzere Sabancı Üniversitesi’ne tahsis edilir. Modern bir galerinin eklenmesiyle 2002 yılında ziyarete açılan Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi (SSM) 2005 yılında sergi alanlarını genişleterek teknik olarak uluslararası düzeye ulaşır. Bu müze, zengin koleksiyonu, uluslararası sergiler, konservasyon birimleri, eğitim programlarıyla çok yönlü bir müzecilik anlayışını ortaya koyar⁸⁴⁷.

SSM müdürü Nazan Ölçer iki hedeflerinin olduğunu, bunlardan bir tanesinin kendi resim koleksiyonumuzu belli desteklerle belli senaryolarla sergilemek, ikincisi de dev sergileri de getirmektir diye açıklar. Ölçer, rekabetten korkmadıklarını, birikimlerinin ve hedeflerinin farklı olduğunu, iyi işlerin sansasyonu da beraberinde getirmesinin yanlış olmadığını ve Türkiye’de sanat alanında çalışacak eğitimli insanların eksik olduğunu belirtir⁸⁴⁸.

Modern sanatın toplumda yaygınlaşmasını sağlamak üzere Eczacıbaşı ailesinin öncülüğünde İKSV tarafından kurulup 11 Aralık 2004’te ziyarete açılan, Türkiye’nin ilk modern sanat müzesi İstanbul Modern’dir. Türkiye’nin modern ve çağdaş deneyimini, yaratıcılığını ve kültürel geleceğini bir araya getiren İstanbul Modern, koleksiyonları, sergileri ve eğitim programlarıyla toplumun her kesimine, her yaş grubuna sanatı sevdirmeyi hedeflemiştir. Bu müze, Türk-Batı sanatı arasındaki sanatsal alışverişi güçlendirmektedir⁸⁴⁹. Oya Eczacıbaşı için müzeler, birer iletişim platformudur. Ve amaçlarının da kültürel kimliğimizi, çağdaş sanat üretimimizi gün ışığına çıkarmak olduğunu belirtir⁸⁵⁰.

Rosa Martinez’in küratörlüğünde 51. Venedik Bienali’nden derlenen yapıtların bulunduğu İstanbul Modern’deki ‘Venedik-İstanbul’ sergisi, ‘biental’ bağlamından, kültürel kalıcılığın simgesi olan ‘müze’ bağlamına geçildiğini göstermektedir. Bu

⁸⁴⁷ <http://muze.sabanciuniv.edu/content/default.php?lngContentID=1> (01 Haziran 2008).

⁸⁴⁸ Cem Erciyes, “Sabancı Müzesi Rodin’i Getiriyor”, **Radikal**, 25 Aralık 2004, s.23.

⁸⁴⁹ http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html (30 Mayıs 2008).

⁸⁵⁰ Nena Çalidis, “Ve Sonunda İstanbul Modern”, **Radikal**, 26 Aralık 2004, s.15.

durumu Ahu Antmen, çağın hızlı tüketim ve eğlence endüstrisine bağlamakta ve ‘tapınak müzelerin’ yerini ‘kültür merkezi’ tipi müzeler alırken, müze koleksiyonlarının yapısı da değişmekte, bienal sergisiyle müze sergisi arasında büyük fark kalmamaktadır⁸⁵¹. Bienal’in müzelik olması, müzelerin kültür merkezine dönüşmesi de tartışmayı önemli kılmaktadır.

Suna ve İnan Kırâç Vakfı, 2005 yılında açılan Pera Müzesi ile geniş çaplı bir kültür girişiminin ilk adımını atar. Pera Müzesi’nin bünyesinde Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri Koleksiyonu, Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyonu ve Oryantalist Resim Koleksiyonu mevcuttur. 17. yy’dan 19. yy başlarına kadar Osmanlıdan esinlenen Avrupalı “oryantalist” ressamın önemli yapıtlarının bulunduğu Oryantalist Resim Koleksiyonu içinde tek yerli oryantalist ressam Osman Hamdi bulunur. 2004 yılında satın alınan Osman Hamdi Bey’in “Kaplumbağa Terbiyecisi” de bu koleksiyona katılır. Aile koleksiyonlarını sergileyen ‘özel müze’ işleviyle birlikte Pera Müzesi kentin en canlı bölgesinde çağdaş bir kültür merkezi olarak İstanbullulara kültür hizmeti vermektedir.⁸⁵² Osman Hamdi Bey’in “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı tablosunu İstanbul Modern Sanat Müzesi ile çekişerek 5 trilyon liraya satın alan Suna ve İnan Kırâç Vakfı’nın Pera Müzesi projesi için basın toplantısında İnan Kırâç şunları ifade eder: Sadberk Hanım Müzesi (Türkiye’nin ilk özel müzesi) ve Rahmi Koç Müzesi’nden sonra Pera Müzesi de Koç ailesinin kendine ait her şeyi Türk toplumu ile paylaşma tutkusunu gösterir. “Suna Kırâç bir şekliyle halktan kazandığını halkıyla paylaşmaktadır” ve “ ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ Pera’ya yakıştı” der⁸⁵³.

Pera Müzesi’nin İstanbul Modern, Sabancı gibi müzelerden hem kültür endüstrisi içindeki konumu hem de müzeciliğe yaklaşımı konusunda farklı olduğunu belirten Suna ve İnan Kırâç Vakfı Kültür ve Sanat İşletmesi Genel Müdürü Özalp Birol, Pera Müzesi’nin kurumsal itibar ve ticari getiri artışı amacıyla olmadığını söyler. Birol,

⁸⁵¹ Ahu Antmen, “Bienal Kalitesinde İki Sergi”, **Radikal**, 29 Kasım 2006, s.21.

⁸⁵² <http://www.peramuzesi.org.tr/muze.html> (01 Haziran 2008).

⁸⁵³ <http://www.arkitera.com/v1/haberler/2004/12/15/muze.htm> (01 Haziran 2008).

Pera'nın müze ve galeri işlevini yerine getirerek sadece belli bir sanatı değil, gençlerin yanında bir müze iddialarının altını çizer⁸⁵⁴.

İngiltere'de bir elektrik santralinden dönüştürülen Tate Modern Müzesi ve Paris'teki Centre Pompidou Kültür merkezi gibi Santralistanbul'da yaşayan mekanlardan biri olmakta ve açık bir kültürel platform, İstanbul'un cazibe merkezi haline gelmektedir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Kale Grubu'nun ana sponsor olduğu Santralistanbul projesini Bilgi üniversitesi'nin kurucusu Oğuz Özerdem, şöyle açıklar: Her kesime yönelik eğitim, kültür projelerine yönelik paylaşımcı olduklarını ve kentsel dönüşümü çevre ile birlikte dönüştüreceklerine inandıklarını belirtir⁸⁵⁵.

Türkiye'de son zamanlarda müze girişimleri hızla artmaktadır. Bunlar; “Devlet Üniversiteleri”nin Girişimleri (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin “Müzesini Düşleyen Sergi” projesi), “Özel Üniversitelerin” Müze girişimleri, iş dünyasından Kurumsal Müze Girişimleri, Yerel Yönetimlerin Sanat Müzesi girişimleri ve Vakıfların Müze girişimleridir. Ancak şu unutulmamalıdır ki, sanat alanında yaygın toplumsal eğitimin olmadığı, bağımsız eleştirinin kurumsallaşmadığı ve sürekliliğin güvenceye alınmadığı ülkemizde, yokluğundan şikayet ettiğimiz “Müzeler Zinciri” ve “Küratör Sistemi” gibi olguların getirdiği kazançlarda vardır. Bunlar; Tutucu “Müze Bürokrasileri”nin olumsuzluklarından ve yanlış yönlendirmelerinden kaçınmış olmak ve yanlış alımlarla doldurulmuş “Niteliksiz Müze Koleksiyonları”nın olumsuz etkileri ile yanlış yönlendirmelere neden olmamak gibi etkiler sayılabilir⁸⁵⁶.

Yeni açılan müzelerde yapılan büyük sergilerdeki yapıtların çoğunun sanatçıların kendi koleksiyonlarından olduğu bilinmektedir. Sanatçıların heyecanlı bir şekilde bu sergilere katılmak için yapıtlarını bile bağışladıkları, Türkiye'de sanatçıların bonkör olduğu ve yeni müzelerle hareketlenen sanat etkinliklerini beslediği görülmektedir. Ancak bu etkinliklerin sanat ve sanatçıyı besleyip beslemediği de ciddi

⁸⁵⁴ Mahmut Hamsici, “ ‘Klimt, Klee, Warhol, Miro’ ve Daha Fazlası Yakında Pera’da”, **Radikal**, 25 Haziran 2007, s.21.

⁸⁵⁵ Özge Gözke, “Santralistanbul: Bir Cazibe Merkezi”, **Milliyet İnsan Kaynakları Eki**, 22 Temmuz 2007, s.6.

⁸⁵⁶ Haşim Nur Gürel, “ ‘Müze Girişimleri’nin Amansız Yarışı...!!!”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/> (Müze Dosyası), (30 Mart 2008).

bir sorudur. Çünkü bonkör davranan sanatçı iken büyük sermaye bunun karşılığında çağdaş sanata yatırım yapıp sanata ve sanatçıya bir gelecek sunma girişiminde değildir⁸⁵⁷.

Türkiye’de büyük sermayeye sahip kurumların açtığı müzelerin 2000’li yıllardan sonra aynı anda açılmalarını Elif Aliçavuşoğlu birçok nedene bağlar: En temel neden 1980 sonrası dönemde sistemin “profesyonelleşmesi” ve burjuvazinin “modern”leşmesidir. Sermaye kesimi son yıllarda sanatı keşfetmiş ve sanat “trend” haline gelmiştir. Aynı zamanda kurumlar sanatla, daha doğrusu müzeyle çok iyi reklam ve halkla ilişkiler faaliyetleri yürütülebileceğini kavramışlardır. Bu süreçte birbirlerinden etkilenecek kurulan müzeler, sahip oldukları koleksiyonları açısından farklı olsalar da geçici sergiler konusunda birbirlerinin alanına müdahale etmektedirler⁸⁵⁸. Küreselleşme ile birlikte sanat alıcısı şirketler, satın aldıkları eserleri estetik niteliğinden değil, bu eserleri yapan sanatçıların şöhretinden ve statüsünden çıkar sağlamak için edinmektedirler⁸⁵⁹. Ülkemizde Eczacıbaşı ile Koç şirketinin Osman Hamdi Bey’in “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı tablosunu satın alma isteği, bu iki şirketin de Osman Hamdi Bey’in ününü satın almakta hemfikir olduklarını göstermiştir.

Türkiye’deki büyük şirketler, sanat girişimlerini 2000’li yıllarda kurumsallaştırarak statülerini artırdıkları gibi manevi otoritelerini de meşrulaştırırlar. Bu, Bourdieu’nun kültürel sermayesi kavramıyla açıklanabilir düzeydedir. Şirket sermayedarlarının satın alma gücünden kaynaklanan yeni iktidar alanı sanattır. Sanat, kültürel hegemonyanın en etkinli aktörü olarak var olmaya devam etmektedir.

Wendy Shaw, Türkiye’de çoğalan müzeler için aklına gelenleri şu soru ile özetler: Galerilerin ürettiğinden farklı ve aşkın bir rol üstlenen ve sanat eserinin değerini belirlerken fiyatın ötesinde sanatın anlamına düşünsel bir seçenek sunan bir müze nasıl kurulabilir? Shaw, müze konusundaki kaygılarına sorularla devam eder: Neden İstanbul’un ufkunda bu kadar çok müze var? Sanatın bugünkü yoksunluğunu telafi

⁸⁵⁷ Ahu Antmen, “Özel Kabukta Devlet Koleksiyonu”, **Radikal**, 19 Eylül 2007, s.21.

⁸⁵⁸ Elif Dastarlı, “Elif Aliçavuşoğlu ile Müze Kurumunun İktidarla İlişkileri Dolaylarında Bir Söyleşi”, **RH+Sanart**, Şubat 2007, Sayı:37, s.11.

⁸⁵⁹ Wu, **a.g.e.**, s.409.

etmeye yönelen sanat arzusu mu? Peki ama sanat ve galeriler varken müze bunlardan farklı ne yapabilir? Bu yeni bulunmuş gereksinimin ardında neyin arzusu yatıyor? Belki de bu müze arzusu tam olarak sanat arzusu değil de mekan arzusu mu? Shaw en iyi müzeleri “zenginliklerinde en mütevazı olmayı bilen ve zenginliklerini seçkinci ve narsist bir arzu içerisinde var eden değil, böylesi bir arzuyu, yaygın ve çocuksu merak düşkünlüğü arzusuna dönüştüren, ideolojiyi yeniden düşünerek müzenin salonlarının yaşamla yankılanmasını sağlayabilen müzelerdir” diye tanımlar⁸⁶⁰.

Ülkemizde müzelerin gerçekleşmesi için, vergi kolaylıkları sağlayacak düzenlemeler, daha esnek bir özel müze kanunu, gerçekçi ve yararlı projelere pay dağıtacak fon yönetimleri, profesyonel kadroların yetiştirilmesi, konunun ciddi bir iş yaklaşımı ile ele alınması gibi önkoşulların gerçekleşmesi gereklidir⁸⁶¹.

Ülkemizde Toto, Loto, At Yarışı, Milli Piyango gibi şans oyunlarından çeşitli alanlara fon ayrılırken sanata kayda değer bir miktar ayrılmamaktadır. Ulusal lotaryamız olan Milli piyango gelirlerinin 2005 yılında 648 milyon YTL’si kamuya aktarılmış; %53’ü Hazine’ye, %1’i Çocuk Esirgeme Kurumu’na, %2’si Olimpiyat oyunlarına, %6’sı Tanıtma Fonu’na, %38’i Savunma Sanayi Destekleme Fonu’na gitmiştir⁸⁶².

Günümüzde Türkiye’de kamu sermayesi yoktur, her şey özel alana, özel sermayeye, özel alanda özel sermayenin sponsorluğuna, himayesine bırakılmıştır. Çağdaş sanat ve müzeler kamudan bağımsız olarak tamamen özel sermayeye bırakılmıştır. Bu gelişmeyle birlikte sanatsal ve kültürel etkinliklere sponsor olma faaliyetleri de artar. Örnek olarak İKSV, festival ve İstanbul Bienali bütçelerinin % 70’inden fazlasını sponsorlar tarafından karşılamaktadır.

14.07.2004 tarihinde kabul edilmiş, 21.07.2004 tarihli Resmi Gazete’de yayınlanan 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimleri Teşvik Kanunu’na göre, kültür

⁸⁶⁰ Wendy M. K. Shaw, “Niye Müze? Toplum ve Modernliğin Terbiyecisi...”, Voyvoda Caddesi Toplantıları 2004-2005, http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_shaw.html (17 Mayıs 2008).

⁸⁶¹ Haşim Nur Gürel, “2000’in Müzelerinin Finansmanı...”.

⁸⁶² Haşim Nur Gürel, “2000’in Müzelerinin Finansmanı...”.

sanat alanındaki sponsorluklara vergi, SSK primi, su, elektrik ve doğalgaz teşviki sağlanacaktır. Bu yasayla, yapılan katkı vergi matrahından düşülecek ve ülkemizde yaklaşık %33 olan kurumlar vergisi, sponsor olunması sonucunda devlete ödenmeyecektir. Aynı zamanda çalıştıracakları işçilerin ücretleri üzerinden hesaplanan gelir vergisi stopaj indiriminden faydalanacaklar ve yabancı uzman personel ve sanatçı çalıştırabileceklerdir. Sponsorluk yasasına göre, genel ve özel bütçeli kamu idareleri, il özel idareleri, belediyeler, köyler, kamu yararına çalışan dernekler, Bakanlar Kurulu'na vergi muafiyeti tanınan vakıflar, bilimsel araştırma faaliyetinde bulunan kurum ve kuruluşlar tarafından yapılan ya da Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenmesi uygun görülen faaliyetlerle ilgili harcamalar ile bağışlar ve yardımların tamamı, gelir vergisi ve kurumlar vergisi matrahından indirilecektir⁸⁶³.

Türkiye'de şirketlerin önceleri tek amacı kâr etmek iken, bugün kârın yanısıra sosyal sorumluluk etkinlikleri de önem kazanmıştır. Çünkü marka, itibar, bilinirlik gibi konuları sosyal alanda yapılan yatırımlar etkilemektedir. Bu yüzden şirketler, kültür ve sanat etkinliklerine sponsor ya da düzenleyici olarak destek sağlayarak hem milyonlarca insana ulaşma şansı yakalamakta hem de “kurumsal imaj”ını kuvvetlendirmektedir. Ülkemizde finans sektöründe, kültür ve sanat etkinlikleri bakımından şirketlerin başında Akbank gelir; Garanti Bankası ise kültür ve sanata yaptığı yatırımlarla dikkat çeken bir başka kuruluştur; 2005 yılında kültür ve sanat etkinliklerine iletişim bütçesinin %10'unu aktaran şirket ise Yapı Kredi'dir. Kültür ve sanat denildiğinde akla gelen ilk kuruluş olan Eczacıbaşı Topluluğu, bu alandaki çalışmalarını sivil toplum kuruluşlarıyla yürütürken Efes Pilsen bu alandaki yatırımlarıyla adını sıkça duyurmaktadır. Sanat dünyasında adını duyurmayı başaran Metro Group, 2005 yılı içinde kültür ve sanat aktivitelerine 120 bin euro'luk bir pay ile iletişim bütçesinin %15'ini ayırırken, Borusan Holding'in bu alanda şimdiye kadar yaptığı yatırımlar 35 milyon dolardır. Marka değerlerini artırmak için kültür ve sanat aktivitelerine 2005 yılı iletişim bütçesinden Aygaz ve Goldaş %15, Mavi Jeans ve İpana %7, Ak Emeklilik %5'ini ayırırken, Yaşar Gıda Grubu ise Pınar markası ile 2005 yılında kültür ve sanata ayırdığı pay 4 milyon

⁸⁶³ http://www.iksv.org/sponsor_yasasi.asp (10 Mayıs 2008)

dolardır. Danone tüketici kitlesindeki kadınlara yönelik sanat aktivitelerine destek vermektedir⁸⁶⁴.

2.6.1. Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamına Katkısı Olan Örnek Bir Çalışma: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKS V)

Osmanlı döneminde sanatsal yaratıcılık, koruma ve maddi destek konularında önemli bir yere sahip olan vakıflar, mimari ve süsleme sanatlarında geniş vakıf çalışma ve desteği kazanmışlardır. İmparatorluk döneminin sanatta kuvvetli bir vakıf geleneği, Cumhuriyet döneminde yeni oluşan üst yapı kurumları tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Ancak 1967 yılındaki düzenleme ile vakıf çalışmalarının ve kurumlaşmanın önü açılarak 1970'li yılların ilk yarısından itibaren, sanatsal etkinliklerde kalıcı ve sürekli çalışmalar yapan vakıflar kurulmuştur. Ülkemizde toplam vakıf sayısı içinde sanat vakıflarının oranı oldukça düşüktür. Sanat vakıflarının üç büyük şehirde toplanması, yerel sanat gelenek ve çalışmalarının yeterince incelenememesine yol açmış ve vakıfların sağlayabileceği kurumsal çoğulculuğu da olumsuz yönde etkilemiştir. Sanat vakıflarımızın etkinlikleri; ulusal ve uluslararası festival, ve sergiler, araştırma, yayın, araştırma bursu, sanat eğitimi, koleksiyon ve kütüphanedir⁸⁶⁵.

Sanat vakıflarının sanatın gelişimine katkıda bulunarak kalkınmaya etkisini şöyle özetleyebiliriz⁸⁶⁶:

1- Vakıflar, toplumun değişik katmanlarını yansıttıkları için çoğulcu bir kültürü oluşturacaklardır. Kalkınmanın toplumsal yapının değişik gelenek ve güçlerinin ortak performansı olduğu düşünüldüğünde, sanat vakıflarının kalkınmadaki yeri anlaşılacaktır. Bu biçimde sanat vakıfları kalkınmada kurumsal bir rol edinmişlerdir.

⁸⁶⁴ Şeyma Öncel Bayıksel, “Yatırım Artıyor, Etkisi Yükseliyor”, 1 Mayıs 2006, http://www.capital.com.tr/haber.aspx?HBR_KOD=3505 (10 Mayıs 2008).

⁸⁶⁵ Gülay Gencer, “Sanat, Kalkınma ve Vakıflar”, **III. Ulusal Sanat Sempozyumu** (Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, Tebliğler 6-8 Mayıs 1991), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Ankara, 1991, s.112-114.

⁸⁶⁶ Gencer, a.g.m., s.112-113.

2- Çağdaş dünyada kalkınmanın önemli desteklerinden biri tanıtımdır. Artık, uluslararası alanda tanınmanın sanat ağırlıklı kültür çalışmalarıyla olduğu bir gerçektir. Böyle bir tanıtımın ekonomik, siyasal destek ve yakınlaşmalar üzerinde ciddi rolü varken kalkınmaya doğrudan etkisi tartışılmazdır. Uluslararası tanıtımda, vakıfların etkinliği ve hareket serbestisi resmi kurumlara göre daha fazladır. Uluslararası festivaller, sergiler ve özel günler, bu konudaki vakıf çalışmalarının belkemiğini oluşturmaktadır.

3- Sanat vakıflarının kalkınma sürecine bir diğer katkısı da sanatın ulusal kaynakları, sentezleri konusunda yapabilecekleri çalışmalardır. Sanat vakıfları sanatsal tüm çalışmaların teşvik ve yönlendirilmesini sağlamakla birlikte, sanat yelpazesinin geniş tutulmasını, toplumun kendine ait bilgisini kucaklanmasını ve bu bilginin kalkınmanın moral destekleri arasında yer almasını sağlamakta önemli etkiye sahiptir.

Türkiye'nin Avrupa Topluluğu'na tam üyelik için başvurduğu bir yıl olan 1987'de 1. Uluslararası İstanbul Bienali'nin de düzenlenmesi hedeflenen amacın bir uzantısı gibidir. Bienal devlet desteği az olarak, özel sektöre ait bir proje olarak İKSV tarafından yürütülmüş ve Türkiye'nin kültür ve sanat dünyasını geliştirmiştir.

İKSV, 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı öncülüğünde 14 işadamı tarafından bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla kurulmuştur. 1973 yılında ilk İstanbul Festivali'nde klasik müzik ağırlıkta olmasına rağmen zamanla diğer sanat dalları da yer almış ve izleyicilerin artması sonucuyla farklı sanat disiplinlerine ait etkinlikler ayrı festival olarak yapılandırılmıştır⁸⁶⁷.

İstanbul'u bir kültür ve sanat başkentine dönüştürmek ve Türkiye'de kültür ve sanatı yaşamın en önemli parçası haline getirmek amacıyla kurulan İKSV, üstlendiği uluslararası düzeydeki kültür ve sanat etkinliklerini ekonomik şartlara göre değişen devlet desteğinin dışında bütçesinin %70-80'ini sponsorların katkılarıyla yürütmektedir. Kültür-sanat sponsorluğunu Türkiye'ye yerleştiren ilk kurum olan İKSV, festival

⁸⁶⁷ <http://www.iksv.org/tarihce.asp?ms=1/1> (10 Mayıs 2008).

etkinliklerinin kalitesi, organizasyonlardaki başarı ve tüm bunların iç ve dış basındaki yansımalarıyla sponsor kurumların güvenini kazanmıştır. Destekçi kurum ve kuruluşların tanıtım ve pazarlama gereksinim ve stratejilerine göre şekillendirilen sponsorluk programı resmi sponsorluk, festival sponsorluğu, tema sponsorluğu, gösteri sponsorluğu, özel proje destekçiliği, medya sponsorluğu ve servis sponsorluğu gibi kategorilerden oluşmaktadır. Sponsor kurumlar, kültür-sanat etkinliklerine verdikleri desteği “kurum kültürünün” bir gereği olarak uzun süreli ve bilinçli sürdürmeleri sonucunda toplumsal sorumluluk sahibi kuruluşlar olarak itibar kazanacaklardır. Ayrıca bu kurumlar, marka, ürün ve kurumsal imaj tanıtımlarını geniş bir kitleye sahip festivallerle birleştirme imkanına sahip olacak ve yapılan sponsorlukla marka arasındaki ilişkinin tüketiciye etkili biçimde ulaşması bakımından da çok önemli bir fırsat yakalamış olacaklardır⁸⁶⁸.

Her bienalde ana sponsor avına çıkan İKSV, 2007 yılında Koç Holding’le beş bienal için sponsorluk anlaşması yapmış ve sponsorluğun miktarı gizlilik gereği açıklanmamasına rağmen kulislerde 1,25-1,5 milyon euro (her bienal başına 250-300 bin euro) olduğu konuşulmuştur. Bunun çok az olduğunu bir örnekle açıklarsak, Atina Bienali ana sponsorunun tek yıl için ödediği paranın 1,25 milyon euro olduğu bilinmektedir. 10. Uluslararası İstanbul Bienali’nin toplam bütçesi 3,2 milyon eurodur. Koç Topluluğu dışında Akbank, Garanti Bankası, Şekerbank, Kalecolor, Siemens, Canan Pak, TAV ve Henkel gibi kurumsal ve medya sponsorlarından aldığı toplam miktar 1,5 milyon euro iken Dışişleri Bakanlığı Yurtdışı Tanıtım ve Kültür İşleri Tanıtma Fonu bu yıl 300 bin euro’luk bir destek vermiştir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi maddi katkıda bulunmamakla beraber billboard, elektrik direkleri, üst geçit alınlıkları gibi çeşitli dış donatım mecralarını tahsis etmiştir. Halen 400 bin euroluk bir bütçe açığını kapatmaya çalışan İKSV Genel Müdürü Görgün Taner, dünyanın çeşitli kentlerindeki bienal ve sanat etkinliklerinde kamunun %50-60 oranında maddi desteği varken İKSV’ye devlet ve yerel yönetimlerin katkısı nın %5-6 oranında olduğunu altını çizer⁸⁶⁹.

⁸⁶⁸ http://www.iksv.org/sponsor_iksv.asp?ms=3/4 (10 Mayıs 2008).

⁸⁶⁹ Denet C. Tezel, “Güncel Sanatta En Güçlü 20 İsim”, 5 Eylül 2007, http://www.patronlardunyasi.com/news_detail.php?id=33699 (15 Mayıs 2008).

2.7. 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti : Marka İstanbul

Osmanlı-Türk modernleşmesinde, modernleşen İstanbul ve İstanbul'un elit tabakasıdır. İstanbul, o yıllarda coğrafi bir mekan olarak Osmanlı'nın başkenti olmasından dolayı bir “merkez” konumundadır. Oysa Cumhuriyet döneminde mekan olarak “merkez” Ankara'ya taşınmış olsa da, siyasal anlamdaki “merkez”in değişimi kültürel anlamda gerçekleşmemiş; İstanbul “çevre” konumuna düşmemiştir. Bu dönemde Ankara, kültür-sanat alanında İstanbul'u izlemek zorunda kalmış; “merkez” bir sembol olmaktan öteye geçememiştir. 1923 yılından sonra Güzel Sanatlar Birliği sergilerinin önce İstanbul'da sonra Ankara'ya taşınması, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 1923-31 yıllarındaki sergi planlarını önce İstanbul sonra Ankara olarak yapmaları, ilk kişisel sergilerin İstanbul'da açılması, 1937'de ilk müzenin İstanbul'da kurulması, sanat eğitiminin İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde kurumsallaşması gibi nedenlerden dolayı Ankara teoride “merkez” pratikte “çevre” olarak kalmıştır⁸⁷⁰.

Doğan Kuban'a göre, “İstanbul'un büyüklüğü sadece Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi olmasından dolayı değildir. 2700 yıllık karmaşık ve çok katlı tarihinden ötürüdür... İstanbul'un kültürü de, dün ve bugün bu nedenlerle kendine özgü olmuştur”⁸⁷¹. Kuban, İstanbul'un surları, sur içindeki yapısı ve tarihsel dokusu ve kent içi yeşili ve silueti ile koruma sınırlarının belirlenmesi ve uygulanması için önemli adımların atılmasında daha fazla geç kalınmamasını her fırsatta dile getirmiştir.

Fiziksel çevre ile insan mutluluğu arasında bir ilişki varsa bunun en önemli örneği İstanbul ve kentin çekirdeği olan suriçi, 1635 yıllık destansı tarihiyle olağanüstü bir müzedir. Suriçinde toprağın altı Konstantinus'un Yeni Roma'sının, 1000 yıllık Bizans İmparatorluk başkentinin ve 500 yıllık Osmanlı başkentinin kalıntılarıyla dolu iken, toprağın üstü Geç Antikitenin en güçlü surları, Büyük ve Küçük Ayasofya gibi geç

⁸⁷⁰ Pelvanoğlu, “Eski-Yeni-Modern-Çağdaş-Güncel-Sanatta ‘Merkez’: İstanbul”, s.83-84.

⁸⁷¹ Doğan Kuban, **Türkiye’de Kentsel Koruma, Kent Tarihleri ve Koruma Yöntemleri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2001, s.24.

antik yapılar, Bizans mimarisinin en zengin mirası, Topkapı Sarayı ve Osmanlı Çağının en görkemli anıtlarıyla süslüdür. Kuban'a göre "her elli metrede tarihten bir şeyler sunan İstanbul'u ne kadar yıkarlarsa yiksınlar, yine de bir müzedir"⁸⁷². İstanbul'un güzelliği şu sözlerle özetlenmektedir⁸⁷³:

"İstanbul Silüetinin "27 yüzyıllık" bir geçmişi vardır. Yeryüzünde "tek"tir. Hiçbir zaman bir "Paris" ya da "Roma Silüeti"nden söz edildiğini duymamışsınızdır. Oysa, "İstanbul", "Silüet"le özdeşdir... Önce Bizanslılar, sonra Türk'ler silüet olgusunun yaratıcısı ve uygulayıcısı olmuşlardır. Bu emanet bundan 3000 yıl sonra da orada kalmalı ve var olmalıdır."

İtalyan yazar Edmondo de Amicis 1874 yılında ziyaret ettiği İstanbul için Seyahatnamesi'nde "Hiç kimse İstanbul'da hayal kırıklığına uğramamıştır. Bütün dünya bu şehrin dünyanın en güzel yeri olduğu fikrindedir"der⁸⁷⁴.

"Ebedi şehir" unvanını kazanan İstanbul, tarihte uygarlık zirvesine ulaşmış zamanla ortadan kaybolan nice şehirler gibi aynı kaderi paylaştığını söyleyen Hrand D. Andreasyan, P. Ğ. İncicyan'ın XVIII. Asırda İstanbul adlı kitabındaki önsözünde P. Gyllius sözleriyle başlar: "Dünyada bütün şehirler ölüme mahkumdur, fakat İstanbul, insanlar var oldukça yaşayacaktır"⁸⁷⁵.

Bugün İstanbul artık bir metropoliten kent olan İstanbul, 19. yy'ın "tek hakim şehir"i ya da kudreti ve zenginliği basit teknolojiye dayanan bir sanayi öncesi imparatorluğunun başkenti olma özelliğini geride bırakmıştır. Bugünkü İstanbul eskisi ile kıyaslanamayacak ölçüde bir farklılaşma, uzmanlaşma, örgütlenme oluşumu ile büyük ve orta sanayi bu büyük kentin içinden kaçmış, orta çaplı kentlere yerleşmiş, insanların yaşadıkları yer ile çalıştıkları yer birbirinden uzaklaşmıştır. Çeşitli büyüklükteki yerleşmeler arasında bir ilişkiler düzeni kurulmuş ve bu ilişkilerin

⁸⁷² Doğan Kuban, "İstanbul Müze-Kent Projesi Üzerine: İstanbul 1600 Yıllık Bir Müzedir", www.yapi.com.tr/turkce/Parantez.asp?ArticleID=63&yazar= (19 Nisan 2008.)

⁸⁷³ Mustafa İzberk, **Dünya Mirası İstanbul "Bir Uygarlık Soykırımı"**, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1998, s.79-80.

⁸⁷⁴ Peyami Özdemir, "Doğu'nun Efsane Fahişesi", **K Dergisi**, 21 Mart 2008, Sayı:77, s.18-19.

⁸⁷⁵ P.Ğ. İncicyan, **XVIII. Asırda İstanbul**, Tercüme ve Notlar: Hrand D. Andreasyon, Baha Matbaası, 2. Baskı, İstanbul, 1976, s.VII.

yayıldığı merkez olan İstanbul, ekonomik, idari, sosyal ve kültürel ilişkilerde her şeye hakim olarak kontrol eder olmuştur. Kontrol edip hakim olan metropoliten kent, İstanbul yeni bir olgudur ve yeni özellikleri ile yeni “kişilik” getirmektedir. Oysa İstanbul, gelişmenin yarısında olan bir ülkenin metropoliten kentidir. Ülkemizde nüfusun topraktan kopması hala devam etmekte ve bu nüfus İstanbul’a göç etmektedir. Bu sorun gecekondulaşma ile çözülmüştür. Merkezi iş alanlarındaki yıkım-bozulma, apartmanlaşmanın hızı, düşük kalitesi, yeşili öldürmesi, sanayinin yerleşmesi, gecekondulaşma ile İstanbul, hızlı, dengesiz bir metropoliten kent oluşumunu göstermektedir⁸⁷⁶.

19. yy’ın ikinci yarısında modern coğrafi dönüşüm bütün Batılı ülkeleri silip süpürmüştür. 1850’de Britanya gibi kırsal toplum olan Fransa, Almanya ve Amerikan Birleşik Devletleri bir yüzyıl sonra hepsi kentli toplumlar olmaya başlamıştır. Berlin ve New York tıpkı Londra gibi aynı şekilde gelişmiş ve her iki şehir de ülkelerinin kırsal bölgelerinin uluslararası ticaret akışına boyun eğmesiyle birlikte büyümüşlerdir. 1848 ile 1945 arasındaki yıllara “kent devrimi” çağı adının verilmesi boşuna değildir. “Kent devrimi”, ilk başta anlamsız bir büyüme gibi yaşanmış ve Londra, Batı dünyasında meydana ani, devasa kentsel büyümeye örnek olmuştur⁸⁷⁷.

Örnek olarak: Paris, Fransız ekonomisinin merkezi haline gelmiştir. 1847’de Paris endüstriyel istatistikleri, başkentin ulaşım ve iletişim yollarının bulunduğu merkez olduğunu belirtmiştir. Bunun üzerine büyük şirketler yönetim merkezlerini, yabancı firmalar da temsilciliklerini Paris’te açmaya başlamışlardır. Müzakerelerin, siyasetin, sermayenin şehri olan Paris, Fransızların, hatta Parislilerin bile şaşkın bakışları altında endüstriyel bir şehre dönüşmüştür. 1845 yılında Paris Ticaret Odası Başkanı bu değişimi açıkça duyurmuştu: “Paris bütün bankaların ve sermayenin faaliyetlerinin gerçekleştiği, bütün büyük kuruluşların yönetim kurullarının bulunduğu, ülkenin en

⁸⁷⁶ Mübeccel B. Kıray, **Kentleşme Yazıları**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998, s.168-176.

⁸⁷⁷ Sennett, **a.g.e.**, s.286-287.

verimli ve en üretici şehridir”⁸⁷⁸. Benjamin, Paris’e şehrin örnek alınan kültüründen yola çıkarak “on dokuzuncu yüzyılın başkenti” demiştir⁸⁷⁹.

Uğur Tanyeli, kent ve sanatın ilişkisini şu şekilde ifade eder:⁸⁸⁰

“...kentin estetize edilmesi bağlamında 15.yy öncesi başka 15 yy’dan bugüne kadar gelen dönem bir başka problem. 15.yy öncesinde İtalya’dan başlayarak kenti estetize etmek diye bir problem yok zaten. Dolayısıyla kent-sanat yapıtı ilişkisi diye, kente sanat yapıtının katılması diye bir problem yok. Peki, sanat yapıtı yok mu kentte? Var, ama bu bir sorunsal olarak o çağ insanının zihninde yok. Tabii ki şu var: Bir gotik katedral yaptığınız zaman üstünde sayısız sanat yapıtı, sayısız heykel, bezeme var. Bunların hepsi sanat yapıtı, ama kenti sanatsal içerik taşıyan estetik bir nesne haline nasıl getiririz sorunsalı 15.yy’da başlayan bir sorunsal ve bugüne kadar büyük ölçüde sürdüğü söylenebilir. Çok büyük ve keskin kırılma noktaları varmış gibi gözüküyor bana. Yani Michelangelo’nun Campidoglio Meydanı’nın ortasına o Marcus Aurelius’un Roma’dan kalma heykelini diktiği noktadan başlayarak aslında bir estetize etme yöntemi var ve bugün hala onun dışında değiliz gibi geliyor bana.”

Küreselleşme sürecinde bireyin yaşadığı zihinsel ve mekansal dönüşüm merkezleri kentlerdir. Bu süreç ile kentler, sermayenin merkezi konumuna gelmiş ve tüm değerlerini serbest piyasada pazarlanabilir hale dönüştürerek çekim merkezi olmaya başlamıştır. İstanbul da ekonomik, kültürel ve sanatsal yapısıyla alışlagelmiş sanat merkezlerine alternatif yeni merkezler arasında yerini almıştır. Bu yeni merkez konumundaki kentler, küresel bir rekabetin içine sokularak, merkezde yaratılan kültürle bütünleşmesi sağlanmaya çalışılmaktadır. Sermaye sahipleri, kentlere sermaye desteği verip bu mekanların uluslararası bir ekonomik arena haline gelmesini sağlamış, sanat ve kültür etkinliklerine yatırım yaparak da hem prestijlerini artırmışlar, hem de kültürle özdeşleştirilmelerini sağlamışlardır. Sanatçılar ise bu eğlence ortamında ya taraflı eserler üreterek içinde ya da sorgulayarak dışında kalmaktadır⁸⁸¹.

⁸⁷⁸ Michel Carmona, **Paris’in Kentsel Dönüşümü ‘Haussman Uygulamaları’**, Murat Aytaç Erginöz (çev.), Genar Araştırma Eğitim Danışmanlık Yayınları, İstanbul, tarihsiz, s.132-133.

⁸⁷⁹ Sennett, **a.g.e.**, s.289.

⁸⁸⁰ **Sanat Dünyamız**, “Kent: Hazır-Yapıt”, Kış 2000, Sayı:78, s.119-120.

⁸⁸¹ Devabil Kara, “Küreselleşen Kentte Ruhunu Satmadan Sanatçı Olmak”, **Bahariye Sanat Gazetesi**, Sayı:11, Yıl:2 Aralık 2007, s.2.

Kentleşmenin ekonomik, toplumsal ve siyasal boyutları hesaba katılarak yapılan tanımı şudur: “Sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında, artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi süreci.”⁸⁸² Şehirler sokaklardan oluşan yerleşimlerdir ve farklı meslek grupları bir arada bulunur, insanların tüm ihtiyaçlarının giderilmesi için bir dayanışma ve çalışma düzeni oluşturmaktadırlar. İbn Haldun şehri, “kırsal hayatın bittiği yerde başlar” diye tarif etmiştir⁸⁸³.

10. Ulusal Kalite Kongresinin açılışında konuşan ABD Ekonomik Trendler Vakfı Başkanı Jeremy Rifkin’ göre, ABD’de yaşanan 11 Eylül sonrasında küreselleşme ölmüştür. Ancak Rifkin, Türkiye’nin ekonomisinin %40’ı kültüre dayandığı için bir yönden şanslı olduğunu ve ABD ve İtalya gibi güçlü ekonomilerin de başarıyı kültürlerini pazarlayarak kazandıklarını belirtir, çünkü kültür, ekonomiyi besler. Sözlerini artık Müslümanlık ile Batı arasında bir iletişime ihtiyaç vardır, bunu da gerek İslam, gerek Batı kültürünü sahiplenmiş tek ülke olan Türkiye kurabilir; kültür bakımından zengin olan Türkiye yatırımlarını bu alana yapmalı ve pazarlamalıdır diyerek sürdürmüştür⁸⁸⁴.

Festival ve bienallerin düzenlendiği kent, küresel ekonomi içinde önemli hale gelmiş ve kent kültürel özellikleriyle pazarlanmaya başlamıştır. Kentlerin pazarlanması düşüncesi, sanat etkinliklerini arttırdığı gibi, festival ve bienallerin küresel sermayeyi çekmeleri ve kültür turizmini canlandırması beklenmiştir. Kentler estetik açıdan çekici hale getirmek eskiden beri vardır: 16-17.yy’larda Venedik’te, 18.yy’da Londra’da ve ilk örneği de III. Napoléon zamanında Paris Polis Şefi Baron Haussman’ın 1859’da başlattığı kentsel dönüşüm projesidir. Küresel sermaye ile birlikte kentler, güzelleştirilip teşhir edilmekte ve satışa sunulmaktadır. Göz alıcı müzeler, devasa sergiler, festival ve

⁸⁸² Ruşen Keleş, **Kentleşme Politikası**, İmge Kitabevi, Ankara, 3. Baskı, 1996. s.19.

⁸⁸³ Necdet Aral, **Su Medeniyeti ve Teknoloji**, Birleşik Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.143.

⁸⁸⁴ Gürel, “Çağdaş Sanat Müzeleri ve Sanat Piyasası İlişkisi Üzerine”, s.55.

bienaller, kentsel dönüşümün birer göstergesidir. Bu gelişmelerle İstanbul’da kendini tüketime sunmaktadır. Artık İstanbul bir vitrin yani markadır⁸⁸⁵.

İstanbul coğrafi konumu, kültürel ve tarihi yapısı ile tanındığı gibi, finans ve sanat alanında da başrol oyuncusu olma yolundadır. İstanbul’u “Uluslararası Finans Merkezi” yapmak için yoğun çabalar sürerken, sanatsal faaliyetlerde tam hızında devam etmektedir. Çünkü kitlelere ulaşabilmenin yolu görselliktir.

Türkiye’nin küresel sermayeye eklemelenmesini sağlayacak tek kenti İstanbul’dur. Bugün İstanbul hem tarihi hem de modern yapıları ile büyük etkinliklerin odak noktası olarak kentsel dönüşüm projelerinin içindedir. Bu amaçla İstanbul, Sarayburnu’ndan Sultanahmet Meydanı’na kadar uzanan alanda Doğulu olmayı vurgulayan, turistik yerelliği sergileyen bir açık hava müzesine dönüşmüş, Akmerkez ve Mëtrocıty gibi alışveriş merkezleri de Batılı bir kültürün temsili olmuşlardır. Miniaturk gibi parklar, Beyoğlu’ndaki Fransız Sokağı, Galata’da planlanan İtalyan Sokağı, Haydarpaşa civarında düşünülen Dünya Ticaret Merkezi ve Fındıklı’dan Haliç çevresine kadar ki bölgede kurulacak GalataPort projesi gibi gelişmeler kentsel dönüşüm projelerinin örnekleridir⁸⁸⁶.

Eskiden beri İstanbul, bir transit merkezi, antrope, ticaret odağı ve borsa işlevini görmüştür. İstanbul’u yabancıların, bankaların, ticaret şirketlerinin varlığı, tüketim kapasitesi gibi faktörler önemli kılmıştır. Şimdilerde de eski dönemi hatırlatan bir döneme girdiğimiz görülmektedir. Yeni dünya düzeninde, global sermaye dünyasının istediği yerlerde yatırım yaparken istemediği yerleri durağanlığa sürüklemiş, dolayısıyla sermayeye gerekli hizmetleri sunan şehirler öne çıkarılmıştır. Bu konuma ulaşmak ise şehrin hakim güçlerinin, yöneticilerinin inisiyatifine bağlı iken Keyder’in bahsettiği İstanbul’u satma girişimi, eşitlik ve adalet amaçlarına aykırı olsa da böyle bir girişimde bulunulmazsa, eldeki kaynakların büyüyeceğine işaret eder. Keyder, ayrıca ulusal ekonomilerin şehirleri değil, şehirlerin ulusal ekonomileri taşıyacağını

⁸⁸⁵ Sibel Yardımcı, **a.g.e.**, s.30-45.

⁸⁸⁶ Sibel Yardımcı, **a.g.e.**, s.45.

düşündüğümüzde İstanbul'u globalleştirmek için yapılan yatırımlar, Türkiye'nin geleceğini etkileyecektir demektir⁸⁸⁷.

İstanbul herhangi bir Avrupa başkenti gibi renkli ve çoğul kültürlü eğlenceli bir kültür ortamına sahip olmasına rağmen kendi bölgesinde bile kültür-sanat ihracatı gerçekleştirememektedir. Aynı zamanda kitap-sanat fuarlarının, müzayedelerin uluslararası niteliği yok; sanat-kültür yayıncılığı yerel; sanatçıların, mimarların, yazarların üretimlerini yaptıkları kent değil, esinlendikleri bir yer; çarpık kentleşme konusunda Avrupa ülkelerinden geridedir. Kültürel, sınıfsal, sanatsal çatışmaları içinde barındıran İstanbul bugün ki yapısıyla “oryantalist” söylemin öznesi olarak görülmektedir. Kültür ve sanat kriterleri New York ve Avrupa başkentleri tarafından belirlenip dünyaya ihraç edilirken İstanbul ihracın uzandığı limanlardan birisidir. Fakat İstanbul en doğru malları ithal edemediği için, düşük yoğunluklu mal ithal eden “naif” bir limandır⁸⁸⁸.

Kültür, sanat ve mimari yönlerden çok zengin olan İstanbul, günümüzün ihtiyaçlarına cevap verebilecek şekle dönüştürülürken kentin güzelliği ve karakteri barbarca tahrip edilmektedir. Bilindik tanımıyla Asya ve Avrupa arasında köprü olan İstanbul, kültür ve sanatın uluslararası metropolü olma yolunda ilerlemelidir. Hem yerel hem de yabancı meslektaşlardan oluşan bir artistik parlamento kurulmalı ve birlikte çalışılmalıdır.⁸⁸⁹ Ahmet Sosyal'de bu durumu onaylayan bir öneri de bulunur: Büyük holding ve galerilerden bağımsız ya da bunlarla işbirliğiyle bir çeşit bağımsızlık kazanmış, tabandan gelen, spontane gelişmelere ihtiyaç vardır. Sanatçı “Meclisleri” gibi bir yapılanma olabilir. Hatta okullar bile bağımsız olabilir veya okullar bu bağımsızlığı sağlayabilir. İktidar çevrelerince pazarlanan İstanbul'un küresel sermaye ağına girmesinde bienallerin başarılı olmasının sanat adına faydalı olduğuna inanmayan Ali Artun, sanatın özerkliğini, siyasallığını, eleştireliliğini sınırsızlaştırdığı sürece sanatın

⁸⁸⁷ Çağlar Keyder, “İstanbul'u Nasıl Satmalı?”, **İstanbul Dergisi**, Kasım 1992, Sayı:3, s.84-85.

⁸⁸⁸ Beral Madra, “Avrupa Birliği Konusunda, İstanbul Life Dergisi İçin Bir Söyleşi” Ekim 2002 <http://bmadra.com/reviews/li.fe.html> (19 Nisan 2008).

⁸⁸⁹ Albercht Alexander, “2000 Yılında Sanatlar”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul, s.1-2.

‘sınırsızlığını’ savunduğunu belirtir. Ancak, zamanla bunun tam tersine geliştiğini yani sanatı sınırladığını, başkaldırısını elinden aldığını, iktidarını sildiğini göstermektedir⁸⁹⁰.

Sanatçıya özgürlük sağlayacak kurum ve kuruluşları çatısı altında toplayan özerk bir yapıya gidilmesinde geç kaldığımızı belirten Kaya Özsezgin, “Özerk Sanat Kurumu” olgusuna öncelik verilmesini savunur. Özerk Sanat Kurumu konusunda bir Kültür Konseyi oluşturularak gerekli düzenlemeler yapılmalı ve sanatçılarımız ve aydınlarımız bu konuyu tartışmaya açmalıdır. Özelleştirmenin ve serbest piyasa koşullarının yaşandığı bir ortamda Kültür Bakanlığı’nı özerk bir kuruma dönüştürecek girişimlerin olmaması şaşırtıcıdır. Sanatın özgür ortamlarda gelişeceğini dikkate alırsak, toplumun bütününe çağdaş kültür ve sanat bilincini yayacak olan etkili, tarafsız ve çabalayan özerk bir kurumla mümkündür⁸⁹¹.

İstanbul, artık uluslararası bir kültür merkezi olma sürecine girmiştir ve bu süreçte İstanbul Festivali, Uluslararası İstanbul Bienali gibi etkinlikler Türkiye’nin çağdaş bir kültür ortamı yaratmak amacını taşımaktadır. İstanbul’da katılımlı bir sanat ve kültür ortamını yaratan, sayısız sanatçıyı ve kültür adamını İstanbul’a çeken İKSV, bu iki amacı sürekliliğe oturtmaya çalışmıştır. Aynı zamanda, İKSV ülkenin resmi ve yerel kuruluşlarına bu etkinlikleri benimsettiği ve sponsorluk sistemini kurduğu için hem saygınlık hem de dokunulmazlık kazanmıştır.⁸⁹² Aslında İstanbul, transkültürel/küresel diyalog haritasına yeterince ve bağımsızca girememekte ve Avrupa-Amerikan sergilerinin İstanbul şubesi durumunda kalmaktadır. Şu bir gerçektir ki Türkiye’de sanata yatırılan para sınırlıdır ve İstanbul dünya sanat pazarının dışındadır. Documenta Kassel’in genel sanat yönetmeni Catherine David’in 1997 yılında Flash Art’da çıkan söyleşisinde “İstanbul henüz ‘refah üreten merkez’ değildir ve bu nedenle de haritaya girme zamanı henüz gelmemiştir” der⁸⁹³.

⁸⁹⁰ **Sanat Dünyamız**, “Türkiye’deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma”, s. 70-73.

⁸⁹¹ Kaya Özsezgin, “Özerk Kültür ve Sanat Kurumu”, **Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü, Sanatçılar Kurultayı 27-28 Mart 1995**, UNESCO AIAP Türkiye Ulusal Komitesi ve Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 1995, s. 50.

⁸⁹² Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, s. 69.

⁸⁹³ Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, s. 105.

Avrupa Kùltür Başkenti fikri ilk kez 1985 yılında dñnemin Yunanistan Kùltür Bakanı Melina Mercouri tarafından ortaya atılmış ve aynı yıl Avrupa Birliği Bakanlar Konseyi projenin kapsamını belirleyerek uygulamaya koymuştur. 1985 yıllarından başlayarak Avrupa Birliği'ne üye ÷lkelerin kentlerinden biri Avrupa Kùltür Başkenti olarak seçilirken, 2000 yılında bu ünvan hem birden fazla kente hem de AB Adayı olan ÷lkelerin kentlerine verilmeye bařlanmıřtır⁸⁹⁴.

İstanbul 2010 Avrupa Kùltür Başkenti (AKB) olarak seçilmiştir. Kazandığı bu ünvanla İstanbul, 2010 yılına kadar ve 2010 yılından sonra da kentimizde yaşam kalitesinin yükselmesini, kentlilik bilincinin gelişmesini, ulusal ve uluslararası ortaklıklarla çağdaş kùltür yönetimi anlayışının yerleşmesini, nitelikli sanat üretiminin sağlanmasını, küresel kùltür üreticileri arasında yer almasını, kùltür mirasının korunmasını ve eğitimin uluslararası normlara kavuşturulmasını sağlayacaktır. 2010 Avrupa Kùltür Başkenti İstanbul Projesine Kurumsal Ortak ve sponsor olan tüm kuruluşlar, 193 sayılı Gelir Vergisi Kanunu 89. maddesi ve 5520 sayılı Kurumlar Vergisi Kanunu 10. maddesi uyarınca, gelir vergisi mükellefleri olarak, yıllık beyanname ile beyan ettikleri gelirleri üzerinden, kurumlar vergisi mükellefleri de hesapladıkları kurum kazancı üzerinden İstanbul 2010 Avrupa Kùltür Başkenti projesini desteklemek için yapacakları harcama, bağış veya yardımların tamamını (%100'ünü) indirebileceklerdir⁸⁹⁵. Yapılan bağışların ve sponsorluk harcamalarının tamamının vergiden düşür÷lmesi önemli bir gelişmedir.

İstanbul 2010 Avrupa Kùltür Başkenti projesi, kùltür-sanat etkinliklerinden kentsel dönüş÷m projelerine, yeni yönetim modellerinden sosyal sorumluluk kampanyalarına kadar uzanan çok geniş bir alanda yapılacakları içerir. Projenin büyüklüğü ve yapılacak işlerin sorumluluğu açısından devletin de bir oyuncu olarak yer alması gereklidir. Bunun için üç katmanlı bir yönetim oluşturulmalıdır: Devlet en üst düzeyde katılmalı (İstanbul 2010 AKB Kurulu oluşturulmalı); geniş katılımlı bir

⁸⁹⁴ <http://www.istanbul2010.org/?p=6&lang=tur> (24 Nisan 2008).

⁸⁹⁵ http://www.istanbul2010.org/doc/sponsorluk_dosyasi2008.pdf (24 Nisan 2008).

iletişim ve paylaşım platformu (Danışma Kurulu) oluşturulmalı; iyi işleyecek bir Yürütme Grubu oluřturulmalıdır⁸⁹⁶.

İstanbul 2010 Avrupa Kùltür Başkenti Ajansı Genel Sekreteri Eyüp Özgüç, projeye maddi kaynak sağlamak için yapılan yasal düzenlemelerin yalnız İstanbul'un değil Türkiye'nin geleceğine yatırım anlamına geldiğini belirtir. Özgüç, İstanbul'a yapılan her yatırımın, Türkiye'nin tanıtımına, itibar kazanmasına katkısı olduğunu ve bunun da diğer bölgelerimize çok ciddi bir ziyaretçi ve gelir sağlayacağını belirtir. 3 yılda İstanbul'u, Türk halkının katkılarıyla, bir 'Marka Kent' yapacaklarını ekler.⁸⁹⁷

İstanbul 2010 AKB Girişim Grubu Yürütme Kurulu Başkanı Nuri M. Çolakoğlu, Sirkeci Garı'nda şehir Müzesi, Aya İrini'nin Atrium bölümünde Kutsal İkonalar ve Emanetler Müzesi, Haliç kıyısında Deniz Müzesi düşündüklerini belirtir. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş, Anemas Zindanları, Tekfur Sarayı, Zeyrek, Süleymaniye projesinin başladığını, İstanbul Kent Müzesi ve Cumhuriyet Müzesi hedefleri olduğunu, 2009'da İMF ve Dünya Bankası Kongresi için 1000 odalı konferans salonu yapacaklarını, 2010'a kadar konaklama ve ulaşım problemlerini çözeceklerini ve 3. Boğaz Köprüsü, Marmaray tüp geçit gibi projelerinde devam ettiğini söyler. İstanbul Valisi Vali Güler ise, Atlas Psajı'nın sinema dışındaki salonlarının restore edileceğinin haberini verir⁸⁹⁸.

İstanbul kùltürel miras açasından zengin olsa da, sanat üretimi ve eğitimi, sanata ait kaynakların yaygınlığı, sergilenmesi, sanat etkinliklerine erişim, sanat iletişimi, medyası, tüketicisi ve izleyici gibi konularda fakir bir konumdadır. İstanbul kùtùphanelere, müzelere, etkinlik alanlarına, eğitim ve öğretim olanaklarına, sanat üretim mekanlarına, performans ve sergi mekanlarına, stùdyo, kayıt merkezlerine, sanat medyasına ve eğitim kaynaklarına yatırım yaparak sanatın kentli her insanın

⁸⁹⁶ Nuri M. Çolakoğlu, "İstanbul 2010 İçin Çok Ortaklı Çok Katmanlı Örgütlenme", **İstanbul Dergisi**, Temmuz 2006, Sayı:56, s.39-40.

⁸⁹⁷ <http://www.istanbul2010.org/?p=15&lang=tur&haberNo=146> (24 Nisan 2008).

⁸⁹⁸ Mahmut Hamsici, "2010 İstanbul'a Müzeler Getirecek", **Radikal**, 14 Kasım 2006, s.23.

ulaşılabileceği bir altyapıya kavuşturulmalıdır. İstanbul 2010 projesi de bunu hedeflemelidir⁸⁹⁹.

Kültür başkenti İstanbul için bir festival değil, yapısal bir değişim girişimi ve Türkiye'nin eleştirel düşünce potansiyelinin, görsel-işitsel üretiminin ve estetik yaratıcılığının küresel alanda kabul görülmesinin hareketidir. Aslında bu süreç, küresel kültür sanayinin içinde etkin olmak, canlı kültür-sanat piyasasına girebilmektir⁹⁰⁰.

İstanbul, kültürel mirası ile hep çekim gücüne sahip olmuş ancak yanlış politaların kurbanı olmaktan da kurtulamamıştır. Bugün İstanbul, küreselleşen dünya ekonomisine hızla açılırken, uluslararası finans ve emlak yatırımlarının, turizmin, kültür endüstrilerinin cazibe merkezi haline gelmiş ve yeniden şekillenme baskısı altında kalmıştır. İstanbul'un yeniden yapılandırılması konusunda 2010 İstanbul projesi, iyi bir fırsattır. Bunlar; Perşembe pazarı, Tarlabası, Sulukule, Kuledibi, Süleymaniye, Zeyrek bölgeleri koruma altına alınırsa nadir fısıtlardan biri olacaktır. İkinci fırsat; İstanbul'un sadece tarihi mirasını ortaya koyarak kentlerarası küresel yarışta ve yaratıcı bir metropol fırsatını elde edemez. Fakat 2010 İstanbul projesi ile çağdaş sanat ve kültüre yatırım yapılarak, İstanbul'un kentsel dönüşümü gerçekleştirilebilir. Üçüncü fırsat ise, kültürel çeşitlilikleriyle birlikte yaşam pratiklerini Avrupa ile paylaşma fırsatıdır⁹⁰¹.

"2010 Avrupa Kültür Başkenti" kavramındaki kültür, yeni bir alımlama sunmakta ve bu alımlama kentin tarihi gelişiminden, sanatsal yapılarına ve estetik olanaklarına kadar bir dizi yeni bakış üretmektedir. Belli bir sınıfın tekelinde olan ve tüm otonom araçlarıyla toplumsal denetim mekanizmasını sağlayan kültür endüstrisinin amacı, kültürel oluşumun sürekli bir şimdi içinde kalmasını sağlamasıdır. Sürekli inşa edilen ve sürekli yeniden tanımlanan kent, bu bitmeyen kent içindedir. Sanatsal etkinliklerin yalnızca İstanbul'la sınırlı olması, etkinliklerin çoğunun ilgi görmemesi, gösterilen ilginin ise bir türlü toplumsallaşmaması sanat yapıtının değerlendirilmesi konusundaki alanı daraltmıştır. Bu dar alanda tartışmanın baş aktörü olan küratör,

⁸⁹⁹ Asu Aksoy, "İstanbul 2010 Nasıl Kullanılmalı?", **İstanbul Dergisi**, Temmuz 2006, Sayı:56, s.56.

⁹⁰⁰ Beral Madra, " '2010' Yapısal Değişim İçin İyi Fırsat", 26 Haziran 2006, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=191222&=26/06/2006> (19 Nisan 2008).

⁹⁰¹ Asu Aksoy, "Avrupa Başkenti Olmak", **Radikal İki Eki**, 12 Kasım 2006, s.6.

ülkemizde kültür endüstrisinin prestij için öne çıkardığı figürlerdir. Türkiye’de küratörlerin çoğu, uzmanlıklarını kültür endüstrisinin gereksinimlerine uygun kavramlarla sanatçıları birbirlerinin içine sokarak yapmaktadırlar. Tanındıkları bir sanatçıyı, büyük markalı vinçlerle atölyesinden çıkarıp, döneme göre icat ettikleri kavramın içine bırakmaktadırlar. Sanatçılar ise, akvaryum balığı gibi birkaç gram buldukları su ile ümitlenerek cam fanuslarında yeni bir ev kurmaya girişmektedirler⁹⁰².

“21. Yüzyılda Şehir ve Kültür Endüstrileri” adlı sempozyuma katılan Leiden Üniversitesi’nden Dragan Kleik, 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti projesinde tarihi bir kent olan İstanbul’da çalışmalara kültür endüstrisi’nden başlamanın yanlış olduğunu belirtir. Kleik, öncelikle kültürüne bakılmasının, yoksul bölgelere ağırlık verilmesinin, bu bölgelerde kendini ifade etme olanaklarının geliştirilmesinin gerekliliğini vurgular, bundan sonra kurumsallaşmanın olacağını, kültürel endüstrinin kurulabileceğini söyler⁹⁰³.

1996 yılında İstanbul’da düzenlenen Birleşmiş Milletler İnsan Yerleşimleri konferansı (Habitat II) esnasında “dünya kenti” ilan edilen İstanbul, 2010’da Avrupa Kültür Başkenti olarak bu süreçte çok yönlülüğünü ortaya koyabilecek midir?

2010 yılında İstanbul, Peç ile birlikte Ruhr’da Avrupa Kültür Başkenti olarak şekilmiştir. Bunun için, Initiavekreis, Ruhrgebiet, Regionalverband, Kuzey Ren Vestfalya Eyaleti ve Essen Belediyesi’nin ortaklığında Ruhr.2010 limited şirketi kurulmuştur. ‘Kültürlerin Kenti’, ‘Yaratıcılığın Kenti’, ‘Olanakların Kenti’, ‘Sanatların Kenti’ olmak üzere dört ana tema altında çalışmalarını yürüten Ruhr.2010 ekibi, 20-30 yıl önce Avrupa’nın en büyük endüstri bölgesi olan Ruhr’un üstüne yapışan kömür tozunu kaldırmak için büyük bir çaba harcamaktadır. Ruhr’un kültürel dönüşümünü sağlamak, Avrupa’nın en büyük metropollerinden biri olmak ve ‘Metropol Ruhr’ olarak örnek oluşturmak için 78 milyon euro harcamayı planmaktadırlar⁹⁰⁴.

⁹⁰² Barış Acar, “Kent, Kültür Endüstrisi ve Küratör”, **RH+Sanart**, Kasım 2007, Sayı:45, s.43-47.

⁹⁰³ **Radikal**, “2010 İçin Halka Gitmeli”, 17 Haziran 2007, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=224334-2k> (25 Mayıs 2008).

⁹⁰⁴ Ümran Kartal, “Almanya 2010’a 78 Milyon Avro Ayırdı”, **Radikal**, 22Eylül 2007, s.23.

2010 İstanbul projesinde doğru bilgilere ulaşmak için daha önce AKB olan kentlerin deneyimlerine bakmak gerekir. Örneğin 2004'te AKB olan Fransa'nın Lille kenti, bu projenin en başarılı olanlarından biridir. Lille 2004'ün yöneticilerinden Didier Fusillier, bu projeyle bir kentin kültürle olağanüstü bir şekilde dönüşümü mümkündür. İlk şart katılıma dayalı bir organizasyon yapısıdır: Kentteki herkesin sürece katılımı gereklidir. Diğer de olmazsa olmaz şartı genç sanatçıların sürece katılımıdır. Ayrıca uluslararası çapta sanatçıların davet edilerek iş üretmeleri sağlanmalıdır. Fusillier, projenin merkezinde sanatın olması gerektiğinin altını çizer. Projeden bazı tarihi yapıların yenileştirilmesi için yararlanılabilir, fakat sanatsal etkinliklerin kentlilerle kuracağı bağ çok önemlidir. Fusillier, başkentliğin kent ekonomisine katkısını da belirterek Lille'e 9 milyon ziyaretçi geldiğini, ekonomik olarak %20 büyümeye yaşandığını söyler⁹⁰⁵.

1995-2004 "Avrupa Kültür Başkenti" projelerinin incelenmesi sonucu hazırlanan 2004 Palmer-Rae Raporu'nda, her kentin yoğun olarak etkinliklere ağırlık verdiği halde kalıcı kültürel projeleri ikinci plana attığı ve bu projelerin de devamının gelmediği belirtilmektedir. "Avrupa Kültür Başkenti" projesinin en çok eleştirilen yönleri şunlardır: Dünyamıza egemen olan gösteri kültürünün pompalandığı bir etkinlik olarak işlev görmesi ve politikacılar için uluslararası anlamda imaj parlatacak bir pazarlama taktiğine dönüşmesidir.⁹⁰⁶ Bu projenin Türkiye için önemli olmasına rağmen sadece turistik ve ekonomik boyutunun öne çıkarılması bazı çekinceleri beraberinde getirdiği bir gerçektir.

2010'da "Avrupa Kültürel Başkenti" olmaya aday İstanbul'u "dünya pazarına çıkmış bir şirket" gibi markalaştırma girişimleri sorgulanmalı. Batı ile kültürel birleşme adına gerçekleştirilen bu tür "prestij projeleri"nin Türkiye'deki sanatsal üretime katkısı ne?⁹⁰⁷ Şöyle ki, kültürel etkinliklerin çeşitliliğine göre verilen "Avrupa Kültür Başkenti" ünvanı İstanbul için uygun mu? sorusu yerinde olacaktır sanırım. Çünkü İstanbul'un dar alandaki kültür-sanat ortamı, yerel yönetimlerin yetersiz olan kültürel yükümlülükleri,

⁹⁰⁵ Mahmut Hamsici, "En Azından Evinin Duvarını Boya", **Radikal**, 28 Şubat 2007, s.23.

⁹⁰⁶ Ahu Antmen, "İstanbul 2010: İstanbul İçin mi, İstanbul'un İmajı İçin mi?", **RH+Sanart**, Eylül 2007, Sayı:43, s.39.

⁹⁰⁷ Sakine Çil, "Picasso ile Otuz Yıl", **Cumhuriyet Pazar Eki**, 4 Aralık 2005, s.2.

uzun yıllardır tarihi dokunun ve son yıllarda yoğunlaşan modern mirasın yok edilmesi ve siyasi itibar için artan müze çılgınlığına rağmen en büyük sanat koleksiyonuna sahip müzenin görmezden gelinmesi, yani sanat ve kültür etkinliklerini ve sanatçıları desteklenmeyen bir kentin, nasıl kültür başkenti olabileceği sorgulanmalıdır.

3. Osman Hamdi Bey'in Sanat Piyasasını Belirleyen Tablosu ve Müzeler Arası Rekabet

Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurulu (BDDK) İktisat Bankası'nın demirbaşı olan 322 adet tablodan 280'ini müzayede yoluyla satarak bankanın zararının 15 milyon dolarlık kısmını kapatma kararı alır. BDDK, satış kararından önce tüm tabloları bir uzmanlar heyetine gösterir. Bu heyet, Osman Hamdi Bey'in meşhur tablosu "Kaplumbağa Terbiyecisi" olmak üzere sadece 17 eserin müzelere konmasını teklif eder. Koleksiyonun satışından kısa bir süre önce dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay, bu satışı durdurur. Bu satışın durdurulmasının doğru olmadığını düşünen Murat Bardakçı şunları ifade eder: Elinde bulunan koleksiyonlara sahip olamamış, tabloların çoğunu çaldırmış olan Kültür Bakanlığı zaten sabıkalıdır. Örneğin, 1996 Kasım'ında Kültür Bakanlığı'nın depolarındaki 414 adet tablo kaybolmuş, bu tabloların 94 tanesi Hoca Ali Rıza Bey'e aittir. Müzelerimizden son yıllarda çalınan eser sayısı 1600 civarındadır. Böyle bir gerçekle yüz yüze olan Kültür Bakanlığı, devletçi bir politika tavrında olmayı bir kez daha düşünmelidir.⁹⁰⁸

16 Aralık 1990 yılında İktisat Bankası sahibi Erol Aksoy tarafından 1 milyar 750 milyon liraya satın alınan Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı tablo, 12 Aralık 2004 yılında TMSF tarafından düzenlenen açık arttırmada, uzun bir çekişme sonucunda Suna-İnan Kıraç Vakfı tarafından beş trilyon liraya satın alınmıştır. 14 yılda popülaritesini oldukça arttıran Osman Hamdi Bey'in 1906 yılında 221x120cm boyutlarında yaptığı "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı tablo, 1 trilyon 950 milyar ile başlayan açılış fiyatının ardından Modern İstanbul Müzesi adına Eczacıbaşı İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ile Suna-İnan Kıraç Vakfı arasında bir çekişmeye neden

⁹⁰⁸ Murat Bardakçı, "Osman Hamdi de Bu Mezbeleye Mi Girecek?", 20 Ocak 2002, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?viewid=85964> Son Giriş Tarihi: 29 Mayıs 2008.

olmuştur. 42 kez fiyatı artan bu tablo, 5 trilyon lira ile Suna-İnan Vakfı'nın olmuştur. Bu tablonun 5 trilyon lira fiyatı ile 14 yıl önceki fiyatı karşılaştırıldığında 2085 kat arttığı, dolar bazında da beş buçuk kat artış sağladığı görülmektedir⁹⁰⁹.

5 trilyon liraya satılarak rekor kıran Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" Türk resim tarihinde daima özel olmuştur. Osman İmparatorluğunun ilk ve son oryantalisti Osman Hamdi, Türk resmine hem figürü hem de düşünce boyutunu katan bir sanatçıdır. Bu tablo da çift yönüyle değerlendirilmelidir. Bursa yeşil camii'ndeki sahnede Osman Hamdi, kendisiyle özdeşleştirdiği kaplumbağa terbiyecisiyle Arkeoloji Müzesi ile Sanayi-i Nefise Mektebinin kuruluşu ve Asarı Atila Nizamnamesi'nin çıkarılması gibi girişimlerde karşılaştığı güçlükleri, toplumun değişmeye karşı olan direncini ve bunları aşmak için derviş sabrı gerektiğini ima etmektedir. Bu tablo düşünsel boyutunun yanı sıra sanatsal boyutuyla da yani anıtsal figür anlayışı, figür-nesne-mekan birliği ve ışık kullanımıyla öne çıkan bir yapıttır. Osman Hamdi üslup açısından Batılı oryantalistlerden çok etkilenmiş olsa da onlar gibi Doğu karşısındaki ön yargılı yaklaşımından farklıdır ve Doğu, onun için öteki değildir. Osman Hamdi, Doğuyu geri kalmış, zamansız, durağan bir dünya olarak yansıtan Batılı oryantalistlerin aksine Doğuyu çağdaşlaştırmak istemiştir ve Osmanlı aydını olarak bunun mücadelesini vermiştir. Bu tablo da vermek istediği mesaj bu dur⁹¹⁰.

Osman Hamdi Bey'in en ilginç ve özgün konularından olan "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı tablosunda Osman Hamdi'nin kendisi olan "Terbiyeci"elinde neyi, boynunda maşası sırtında "keşkül-ü fıkara" hafif öne eğilmiş olarak yapraklarını yiyen üç kaplumbağaya nezaret eder ve arkada kalan iki kaplumbağa ise yemeğe yanaşmaya çalışır. Osman Hamdi Bey'in mesai arkadaşlarına yönelik acımasız bir eleştirisi olarak yorumlanan bu tablo, hem konusu hem de biçimsel özellikleri açısından çok başarılı bir başyapıttır⁹¹¹. Wendy Shaw, Osman Hamdi'nin tarihi eserlerin yurtdışına kaçırılmasından dolayı yaşadığı düş kırıklığının ardından müzenin Osmanlı için bir

⁹⁰⁹ **Sanat Çevresi**, "Ünlü Ressam Osman Hamdi Bey'in 'Kaplumbağa Terbiyecisi' 5 Trilyon Liraya Satıldı", Ocak 2005, Sayı:315, s.54.

⁹¹⁰ Zeynep İnankur, "Terbiyeci'nin Sabrı...", **Radikal**, 28 Kasım 2004, s.23.

⁹¹¹ Haşim Nur Gürel, "Osman Hamdi Bey ve 'İkonografisi'", <http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm> (8 Mayıs 2008).

eğitim kurumu olma görevine olan inancının boşa çıkması gibi duygular içinde “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı tablosunda kendini umudunu yitirmiş bir eğitimci olarak resmettiği şeklinde yorumlar. Shaw, Osman Hamdi’nin Osmanlı toplumunda üstlendiği eğitimci rolüne alegorik bir gönderme işlevi gören bu tabloyu şöyle açıklar: Osman Hamdi’nin öğrencileri çaldığı neyin sesini duyacak kulaktan yoksun oldukları gibi, boynundaki aletin darbelerini hissetmelerini önleyen sert kabukları vardır ve Osman Hamdi eğitim araçlarına sahiptir ama öğrencileri onun talimatlarını algılayabilecek seviyeden yoksundur⁹¹².

“Kaplumbağa Terbiyecisi”ni 5 trilyona liraya alan Suna ve İnan Kırar Vakfı tarafından Pera Müzesine eklendiğinde İnan Kırar, “Bu eser için limitimiz yoktu” sözleriyle özetlemişti resmin değerini. Artık bu tablo, rekor fiyata satılmasıyla, Türkiye’de en çok konuşulan ve tartışılan eserlerden biri haline gelmiştir. Tartışmalar bu eserin fiyatının değeriyle doğru orantılı olup olmadığını sorgularken, çok az kişi bu eserin anlamına, toplumsal ve sanatsal geçmişine ait yorumlar yapmıştır. Bunlardan; **Levent Çalıkoglu** (Sanat eleştirmeni, küratör) : Kaplumbağa Terbiyecisi, görsel bir ikondur. Popüler kültürü, medyayı, izleyiciyi, sanat dünyasını birleştirdi. İnsanlar resimden çok, fiyatını konuştu. Bu fiyata sağlıklı olarak bakmak gerekir. Bu bir kerelik bir deneyimdir. **Yahşi Baraz** (Galerici): Bu tabloyu 1991’de Erol Aksoy’un satın almasıyla hem ressam hem de eseri popüler olmaya başladı. O günden sonra zengin burjuvanın ilgisini çeken, sahip olma arzusunu güçlendiren bir tablo olması nedeniyle iki müze arasında rekabetle yüksek fiyata satıldı. Bundan sonra hiçbir Türk resminin bu kadar yüksek fiyata satılacağını sanmıyorum. Müze bu eseri reklam ve prestij amaçlı da almış olabilir. Suna ve İnan Kırar 1970’den bugüne resim sanatına da sahip çıksın. İkinci bir 5 trilyon lirayı da bu amaçla harcamalarını bekliyoruz. **Ahmet Kamil Gören** (İ.Ü Sanat Tarihi Öğretim Üyesi): Bu tablo tam da hak ettiği değeri buldu. Pera Müzesi’nin göreceği ilgi sonucunda, yatırımın uzun vadede geri döneceğini söyleyebiliriz. Pera müzesi de kendi Mona Lisa’sını yarattı. **Raffi Portakal** (Müzayecisi): Mantalita ve para değişti. Piyasanın güçlenmesiyle bu sonuca ulaştık. Popülerlik fiyatın artması için etkindir ama bu eser için değil. Bu işe müzayecilerde

⁹¹² Shaw, **a.g.e.**, s.166.

şaşırmıştır, ama karşılığının alınacağı bir eser. **Ahu Antmen** (Sanat eleştirmeni): Bu tabloyu Erol Aksoy rekor bir fiyata aldığı zamanda o kadar değerli mi? diye tartışıldı. Bu resim tartışılırken Osman Hamdi faktörü önemlidir. Bu tablonun özel bir koleksiyondan çıkıp herkesin izleyeceği bir müzede sergilenmesi bu olayın en olumlu tarafı.⁹¹³ **Mehmet Güleryüz** (Ressam): Bu tablonun pahalı olması, ressamın kişiliğine, kalitesine ve resmin son zamanlarda popüler olmasına bağlı. En önemlisi yapıtların el değiştirmesi ve bu değişimin değer yönünden artış sağlaması. İki müzenin çekişmesi çok ilginç bir başlangıç. Bugüne kadar müzayedelerde müzeler varlık göstermiyordu. Önemli bir kıpırdanma. **Ömer Uluç** (Ressam): Müzelerin açılmasıyla sanat pazarı sistemi yavaş yavaş ortaya çıkıyor ve sanat piyasası bizim dışımızda oluşuyor. Bu piyasanın kurulmasını ve bizim devreden çıkmamızı sevinçle karşılıyorum. Yıllarca galeriler bu para etmez diye fiyatları düşük tutmamız için bizi zorlardı. Bundan sonra söyleyecek şeyleri kalmadı⁹¹⁴.

Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı tablosu 1 trilyon 950 milyar lira ile yeniden açık artırmaya çıkıp rekor bir fiyat olan 5 trilyon liraya satılmadan önce bazı uzmanların bu tablo hakkındaki yorumları şöyle olmuştur: Galeri Nev'in sahibi Haldun Dosdoğru'ya göre, bu tablonun çok reklamı yapıldığı için Osman Hamdi resimlerinin içinde en önemlisi gibi algılanmış ve gereken değerinin üstünde yer almıştır. Raffi Portakal, bu tablonun önemli bir yere sahip olduğunu vurgularken, Turgay Artam'da bu tablonun Osman Hamdi Bey'in en önemli resimlerinden biri olması, ebadı, sanat özelliği ve konusunun ilginçliğinden dolayı değerli olduğunu ve aslında bu değerın uluslararası piyasalar düşünülürse düşük olduğunu belirtir. Ferit Edgü ise Kaplumbağa Terbiyecisi gibi resimlerin resim sanatı açısından herhangi bir yeri ve önemi olmadığını ve resim tarihinde çok para edenlerin daima en değerli olmadıklarını iddia ederek, Kaplumbağa Terbiyesi için de bunun geçerli olduğunu ekler⁹¹⁵.

⁹¹³ Özlem Altunok, "Türkiye'nin Mona Lisa'sı", **Radikal**, 26 Aralık 2004, s.15.

⁹¹⁴ **Radikal**, "Terbiyecisi'ye 5 Trilyon", 13 Aralık 2004, s.23.

⁹¹⁵ Özkan Güven, "Osman Hamdi Piyasada Bir Numara mı?", 11 Eylül 2004, <http://www.milliyet.com/2004/09/11/pazar/axpaz01.html> (04 Mayıs 2008).

Bu rekabete ve sanat piyasasının oluşum sürecinde yaşanan aksaklıklara en güncel örnek, Osman Hamdi'nin 'Kaplumbağa Terbiyecisi' tablosunun satışı olmuştur.

Son yıllarda yatırım araçları olan altın ve doların karşısına tablolar başta olmak üzere sanat eserleri çıkmış ve tabloların son on yılın en risksiz ve iyi kazandıran yatırım araçlarından biri olduğu görülmüştür. TMSF tarafından el konulan İktisat Bankası koleksiyonundaki Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi adlı eseri, 2004'te yapılan açık artırmayla 5 trilyon liraya yani 3 milyon 750 bin dolara satılması, bu alanın yatırımcılar için ne kadar karlı olduğunu göstermiştir. Ancak bu kazanç aynı dönemdeki dolar ve altınla kıyaslandığında çok düşük kalmıştır. Uzmanlar, resim piyasasının Türkiye'de yeni gelişmeye başladığını ve ekonomik-siyasi istikrar ortamında tabloların gelecekte klasik yatırım araçlarına göre daha fazla kazandırmasının şaşırtıcı olmayacaklarını belirtirler. Antik A.Ş sahibi Turgay Artam'a göre, klasik resimlerin azalması ve fiyatların çok yükselmesi sonucunda özellikle genç kuşak alıcılar çağdaş resme yönelmişlerdir. Artam, bilinçli yapılan bir koleksiyon 300-600 kâr getirdiğini ve diğer yatırım araçlarına göre hem değeri hiç düşmez hem de yatırımcısı borsada, bankada parasını saklarken tabloyu evinde, işyerinde asıp keyif aldığını belirtir. Satıldığı gün pahalı denilen Kaplumbağa Terbiyecisi'ne bugün daha fazla bedel ödemek isteyen en az 4-5 kişi var diyen Artam'a göre, bu tablonun fiyat artışı sonrasında, tüm resim fiyatları yükseldi ve çağdaş sanat eserlerine de büyük ilgi başlamıştır⁹¹⁶.

4. Türkiye'de Sanat Yatırımı

Aylin Seçkin ve Erdal Atukeren (2006)'in 1989-2005 dönemini kapsayan fiyat endeksi oluştururlar. Bu dönemin seçilmesinin nedeni, veri kaynağı olan Lebriz müzayede sonuçlarının veri bankasındaki ilk kayıtları 1989'da başlaması ve İstanbul Menkul Kıymetler Borsası (İMKB)'nin 1986 yılının sonlarında açıldığı hatırlanırsa resim piyasasına ait 1989 yılı verileri birbirine yakın dönemler olmasıdır. Bu çalışmada sanata yapılan yatırımların finansal yatırım aracı olarak performansı ve hisse senedi piyasaları karşısındaki getiri-risk ilişkisi incelenir. 13 ressama ait eserlerin müzayede

⁹¹⁶ İhsan Yılmaz, "Yüzde 700 Kazandıran Tablo Var", 10 Ekim 2005, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=3355264&tarih=2005-10-10> (25 Nisan 2008).

satış sonuçlarına göre fiyat incelenir. Ressamların adları ve yapıtlarının sayısı şöyledir: Abidin Dino (163), Avni Arbaş (173), Bedri Baykam (41), Burhan Doğançay (97), Erol Akyavaş (19), Komet (33), Mehmet Gülerüz (6), Nejat Melih Devrim (36), Nuri İyem (169), Osman Hamdi Bey (14), İbrahim Çallı (82), Bedri Rahmi Eyüpoğlu (60) ve Fikret Mualla (137) olmak üzere toplam eser sayısı 1030'dur.* Tabloların karakteristikleri olarak, ressamın adı, resmin ismi, resmin boyutları, resmin yapıldığı ortam, resmin yapılmasında kullanılan teknik ve resmin satışının yapıldığı müzayede kurumu ile ilgili özellikleri dikkate alınarak incelenmiştir. Bu incelemede resim piyasasının makro ekonomik gelişmelerden etkilendiği ve özellikle 1999 ve 2001 krizlerinin bu piyasaya olumsuz olarak yansıdığı görülür. Bu gelişmeler İMKB'ye paraleldir. 1994'teki krizde ise, İMKB'nin aksine resim piyasasında reel getirisi yüksek düzeyde pozitiftir. Bu çalışmada bir başka dikkat edilmesi gereken konu da şudur:1990 yıllarda bazı özel banka ve işadamları resme yatırım yapmaya başlar. Bir çoğununda bunu spekülatif amaçlı yaptığı bilinir ve fiyatlar bu şekilde yükselir⁹¹⁷.

1989-2005 döneminde Nuri İyem baz alınır. Çünkü, Nuri İyem'in tablolarının çok olmasından dolayı değil, onun yaşam süresinin (1915-2005) hem yaşlı hem de yeni genç resamlara denk gelmesinden dolayıdır. Resimlerin fiyatını etkileyen boyut, materyal, tarz gibi faktörlere göre ressamın Nuri İyem ile karşılaştırılmış, doğrudan satış fiyatlarının getirisi karşılaştırılmamıştır. Niteliksel özellikleri de hesaba katılarak bulunan "hedonik fiyat" denilen fiyat ortalaması karşılaştırılmıştır. İsmi ve konusu olan resmin %30 daha pahalı olduğu, resmin boyutu büyüdükçe fiyatının arttığı fakat boyutun büyümesi bir noktadan sonra fiyatını aynı ölçüde artırmadığı ve kanvas üzerine yapılan resimlerin mukavvadan daha pahalıya, mukavvanın da kağıttan daha pahalıya satıldığı bulunur. Resmin yapım tekniğinde ise, karışık tekniğin daha kıymetli olduğu, mürekkeple yapılmış resimlerin diğer tekniklerle fiyat farkı olmadığı görülür. Aynı

* Osman Hamdi Bey'in 2004 yılında 5 trilyon TL' a satılan "Kaplumbağa Terbiyecisi"ne ait bu fiyatın bir istisnayı teşkil etmesinden dolayı çalışma dışında tutulmuştur.

⁹¹⁷ Aylin Seçkin-Erdal Atukeren, "Arts as a Financial Investment in an Emerging Market: An Empirical Study of the Market for Paintings In Turkey", **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, PozitifMatbaa, Ankara, 2007, s.282-288.

zamanda ressamın tarzı, resim sayısı, hayatta olup olmaması ve ressamın dönemleri de önemlidir⁹¹⁸.

Bu verilere dayanarak 1990-2005 döneminde resim piyasasına yapılan yatırımların ortalama yıllık nominal getirisi %59,2 iken, İMKB'deki temettü hariç yıllık ortalama TL cinsinden nominal getiri oranı %65,2'dir. Bu dönemde enflasyon oranının yıllık ortalaması %58,6 olduğu dikkate alındığında resim piyasasına yapılan yatırımların küçük olsa da enflasyonun üzerinde getiri sağladığı, fakat reel getiri oranının İMKB'nin altında kaldığı görülür. Ayrıca resim piyasasına yapılan yatırımların standart sapması %99,7 olarak İMKB'nin standart sapması %88,3'den daha yüksektir. Fakat 2003-2005 döneminde ise İMKB'deki getiri oranı, nominal bazda yıllık ortalama %40,6 iken resim piyasasındaki yıllık nominal getiri yaklaşık %3'tür. Bunun nedeni enflasyonun düşük, reel büyüme oranının yüksek olması, borsanın ekonomik gelişmelere daha hızlı cevap vermesi ve 2001 ekonomik krizinin negatif etkisidir. 2001 krizinde birçok banka iflas etmiş ve mal varlıkları satılmaya başlamıştır. Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı bu tablo da 2001 krizinin sonuçlarındandır. Bu satışlarla resim piyasasında arz artar, özel ve tüzel kişiler resim piyasasında alıcı olmaktan çıkmışlardır⁹¹⁹.

Seçkin ve Atukeren (2006)'in 1989-2005 dönemindeki incelemelerine göre, Türkiye'de resim piyasasının yıllık nominal getirisi %54,9; Dolar, %46,1; Banka mevduatı, %57,5; Altın %47,5; Borsa getirisi %60,4; reel olarak enflasyon (TÜFE) ise %54,3'tür. Bu sonuçlara göre, resimlere yapılan yatırımların getirisi, enflasyonun az da üstünde olduğu için yüksek enflasyon ortamında sanat piyasasına yatırım yapmak uygun bir alternatif olarak değerlendirilebilir. Tablolara yatırım yapma kârlarının altın ve dolardan daha iyi olmasına rağmen banka faizlerine ve borsa getirisine göre azdır.

⁹¹⁸ Ayten Serin, "İki İktisatçıdan Türk Resim Piyasası Analizi", 26 Nisan 2008, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=8743054&tarih=2008-04-26> (03 Haziran 2008).

⁹¹⁹ Seçkin- Atukeren, "Türkiye'de Resim Piyasasında Risk Getiri İlişkisinin Tahmini ve FVFM Uygulaması", s.7.

Özetle, tablolara yatırım yapmak, alternatif bir yatırım aracıdır ve yatırım portföyü çeşitlendirmesi açısından da anahtar bir etmen olarak önemlidir⁹²⁰.

Aynı zamanda sanat eseri alan kişi aracı kurumlara %6-7 oranında komisyon öderken alıcıların ve satıcıların toplam komisyon maliyetinin %8-15 civarında olduğu bilinmektedir. Ek olarak alıcı %18’lik KDV öderken sigorta, taşıma, saklama maliyeti gibi harcamalar yapar ki diğer yatırımlara göre sanata yatırım yapmak %25-28 oranında daha fazla masraflıdır. Bu fark ise sanat eserinin sağlayacağı imaj ve estetik tatminin karşılığı olarak düşünülebilir⁹²¹.

5. Türkiye’nin Sanat Piyasasındaki Gelişmeler

Türk resmi kapitalizmin gelişimi ile ivme kazanmış ve bu süreçte aydınlararası bir uğraş olmaktan çıkarak pazara açılmıştır. 1950’lerden sonra sanatçıların ortak dili olan nonfigüratif ve soyut söylemin 1965’lerden itibaren terk edilmesinde resim zevki ve anlayışı olmayan Türk burjuvazisinin pazara girmesi büyük rol oynar ve resim özellikle 1970’lerde büyük oranda metalaşmaya başlar. Aynı zamanda Türk sanatçısı 60’lı ve 70’li yıllarda bir tartışma ortamı yaratır, fakat bu tartışma sadece ulusallık-yerellik sorunuyla sınırlı iken asıl ideolojik-estetik sorunlar üzerinde durulmaz.⁹²²

Tüm sanatçılarımız önceki yıllara göre daha çok üretip, daha çok satmaktadır. Yeni galeriler açılmakta ve resim alıcısı çoğalmakta, fiyatlar ortalama olarak eski fiyatların çok üzerinde, işin piyasası oluşmaktadır. Yani sanat da serbest piyasa ekonomisinde yerini buldu. Zengin kapitalist ülkelerde bu pazarın boyutları elbette daha büyük, her şey daha iyi örgütlenmiş, fiyatlar daha yüksek ve artık sergi düzenleyicilik, menajerlik, danışmanlık, PR uzmanlığı gibi etkinlikler birlikte yürütülmektedir.⁹²³

⁹²⁰ Aylin Seçkin-Erdal Atukeren, “Arts as a Financial Investment in an Emerging Market: An Empirical Study of the Market for Paintings in Turkey”, s.286-290.

⁹²¹ Aylin Seçkin-Erdal Atukeren, “Art and the Economy: A First Look at the Market for Paintings in Turkey”, <http://economicsbulletin.vanderbilt.edu/2006/volume26/EB-06Z10130A.pdf> (03 Haziran 2008), s.11.

⁹²² Ahmet Oktay, “Türk Resminde Beklenen Bir Tartışmaya Doğru”, **Raffaello’nun Direnişi**, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1990, s.11.

⁹²³ **Sanat Dünyamız**, “Bilge Alkor: Sanat Ortamımızı Avrupa Düzeyiyle Karşılaştırmak Bile Olanaksız”, s.25.

Ülkemizde sanatın bir kurum haline dönüştüğünü ve son yıllarda sanat piyasasında bir hareketlenme olduğunu görmekteyiz. Şöyle ki, sanat borsa, market, eleştirmen, galeri ve sanatçısı ile bir pazar konumuna gelmiştir. Akademi de bu sisteme yeni insanlar yetiştirerek bu mekanizmanın işlemlerini hızlandırmıştır.

Türkiye’de artık sanata yatırım yapmaya başlamış ve markalaşma çağında kültür en çekici meta haline gelmiştir. Özel sektör, devlet, sivil örgütler sanata yatırım eğilimindeyken, meta olarak kültürün payının artması, tüketim alanının genişlemesi, resmi kurumların özelleşmesi, özel kurumların tekelleşmesi gibi çelişkili durumlar yaşanmıştır. Vergi muafiyetinden dolayı sanata ayrılan para, görkemli binalara ve resimlere yatırılmaya başlanmıştır. Ancak bu süreçte içerikten önce kabın, düşünceden önce görsel etkinin toplumu etkilemesi yeterli olmuş, ideolojiler, içerikler ve eleştirel düşünce her zaman ki gibi bekleme odasında kalmıştır. Bunun en büyük kanıtı da uluslararası oryantalist resim değerlendirmesinde birinci listeye girmesi olanaksız bir oryantalist/manyerist resme 5 trilyon lira verilmesi sanata yatırım olarak alkışlanıyorsa, bu bekleyiş devam edecek demektir⁹²⁴.

“Türkiye’de resmin yaygın olmamasının sebebi bir resim piyasasının olamamasıdır” diyen bir kişinin sözlerini Tansuğ şöyle değerlendirir: Adam İstanbul’u Paris, Türkiye’yi Fransa zannediyor ki bizim ressamların eserleri de bazı zenginler ve kurumlar tarafından piyasa alış-verişi içinde alınsın istiyor. Batıda sanat anlayışını zevke dönüştüren has zenginler yerine bizdeki zenginlerin çoğu sanata ilgisiz ve kalitesiz kişilerdir. Bizde var olmayan has zenginin yerini orta tabaka aydınlar alırken, onlarda röprodüksiyon almakla yetiniyorlar. Bu duruma direnemeyen ressamlarımız silinip giderken, direnme gücünü çeşitli zengin kişi ve kurumlarla kurdukları ilişkilere bağlayanlar, hem sanatta kötüleşmenin, hem de insani kötüleşmenin örnekleri oluyorlar. Bu gerçekler karşısında olan ressamları, zavallı ressamlar olarak adlandıran Tansuğ, sanatçılara eserlerini bedava vermeyi önerir; “gönlünüzden vermeyi öğrendikçe bu

⁹²⁴ Beral Madra, “Bekleme Odasındayız”, **Radikal**, 27 Aralık 2004, s.23.

toprağın sanatını da yapmayı öğreneceksiniz ve sanat da aşk gibi esirgenmediği müddetçe değerlenir”⁹²⁵.

Siemens Sanat Galerisinde 2007 yılında “Sanat ve Para” konulu serginin küratörlüğünü yapan Marcus Graf, Türkiye’de başka ülkelerde olmayan bir yağlı boya orijinal röprodüksiyon piyasası olduğu, Bebek’teki villaların duvarlarına Türk sanatçıların ünlü ressamların röprodüksiyonlarını yaptığı bilinmektedir. Bunlar çok ucuz değildir. Aslında çağdaş sanata yatırım yapılmamasının nedeni para değil, eğitim ve kültür meselesidir. Yeni zenginler, ev, araba, yazlık düşünmektedir. Koleksiyonerlik oturmamış durumdadır, üç büyük koleksiyoner aile olmasına rağmen onların koleksiyonlarında da güncel sanat yok denecek kadar azdır⁹²⁶.

Tevfik İhtiyar Sanat Galerisi ve Rh+ Sanart Dergisi’nin genel yayın Yönetmeni Tevfik İhtiyar, parası fazla olan, holding ve banka sahibi olan kişilerin sanata sahip çıkmaz ve önem vermezse, paparazzi programlarında şarkı icra edenleri “sanatçı” olarak tanımlarsa, magazin dergilerine reklam için çok para harcarsa, özendiği Batı’daki “burjuva” adıyla değil, “hacıağa” deyimiyle anılacağını belirtir. İhtiyar, Son günlerde açılan özel müzelerle sanata yatırımın cazip hale geleceği piyasanın “burjuvayı” yaratacağına inanır. İhtiyar, “Cumhuriyetin kuruluşundan beri devletin tüm desteğini alan “hacıağa” zihniyetine karşı “burjuva” yaratılırsa AB’nin kapılarını sonsuza kadar açacaktır ve plastik sanatlara destek vermek, sahip çıkmak burjuvanın birincil görevidir” der⁹²⁷.

Hasan Bülent Kahraman, Türkiye’de özel sektör, güçlendikçe ve taşra burjuvazisinden kent burjuvazisine yöneldikçe sanata geniş çaplı yatırımlarda bulunacağını söylerken, yeni üçüncü kuşağın eline geçen Türkiye burjuvazisinin bu gelişimi uzun vadede tamamlayacağını ifade etmektedir⁹²⁸.

⁹²⁵ Sezer Tansuğ, **Sanata Yaklaşım/ Eleştiride Duyarlılık Çağı**, Künnat Yayınları, İstanbul, 1976, s.62-64.

⁹²⁶ Esra Açıkgöz, “Sanat Mı Para Mı?”, **Cumhuriyet Pazar Eki**, 18 Şubat 2007, s.9.

⁹²⁷ Tevfik İhtiyar, “O Konuda Hepimiz Dayaklıgız!...”, **Rh+ Sanart**, Eylül 2006, Sayı:32, s.8-9.

⁹²⁸ Karamustafa-Şengel (hızl.), “Sanatın Serbest Dolaşımı”, s.143.

Atatürk'ün yönlendirmesiyle, çağdaş sanatın ve sanatçıların toplumda yaygınlaşmasını sağlamak amacıyla bankaların sanata yatırım yapmaları başlamıştır. Birçok devlet kurumu gibi Merkez Bankası, İş Bankası ve Ziraat Bankası resimler satın almış ve o dönemlerde ofis duvarlarını süsleyen bu resimler, günümüzde önemli birer koleksiyona dönüşmüştür. Sonraki yıllarda açılan bankalar da benzer koleksiyonlar oluşturma yoluna girerek sanat piyasasının can damarı olan “banka koleksiyonculuğu” olgusunu ortaya çıkarmıştır. Türkiye İş Bankası koleksiyonunda 2800, Akbank koleksiyonunda 1800, Yapı Kredi koleksiyonunda 1200 kadar sanat eseri bulunduğunu dikkate alırsak, müze koleksiyonlarından daha kalabalık bir yapıta sahip olduklarını görürüz. Hacettepe Üniversitesi öğretim üyesi Zeynep Yasa Yaman’a göre, Türkiye’de banka koleksiyonculuğunun tutarlı ve özgün bir gelişim göstermediklerini, günümüz sanatına sergi mekanı sağlamanın dışında bir katkı sağlamadıklarını iddia eder⁹²⁹.

Bankaların sanat piyasasının oluşumundaki rolleri üzerine Yahşi Baraz ise; 1970’li yıllara kadar, ‘Banka Koleksiyonculuğu’nun Türk Resim Sanatı’nın ilerlemesinde öncü olduğunu, fakat bu tarihten sonra dünyada başka bir yerde örneği olmayan, bankaların galeriler açarak gerçekçi bir sanat piyasasının oluşmasını aslında engellediğini belirtir. Baraz, banka gibi büyük sermaye sahibi kurumların galericilikle uğraşacaklarına, koleksiyonlarını genişletip müzeler kurmalarını tavsiye etmiştir⁹³⁰.

1980’li yılların başında Türkiye hem siyasi hem de ekonomik bunalım içindeyken galeriler, sosyal ortamın en canlı merkezleriydi. Yavaş yavaş resim sanatları hareketlenmiş ve resimlerin fiyatları 100 ile 400\$ iken bugün 200 bin ile 500 bin \$ olan resimlerdir. Yahşi Baraz, “1976 yılında yaşadığım bir olay dönem hakkında hem ipucu hem de meslek hayatımda dönüm noktasıdır” der ve şöyle açıklar⁹³¹:

“İbrahim Çallı’nın başyapıtlarından biriyle karşılıp satın aldığım tabloyu satmak hiçte kolay olmadığı için Kamil Şukun’un çıkardığı Adam dergisine ilan verdim. Suna ve İnan Kıraç aradı ve galeriye resmi görmeye geldi. Tablo o dönemin

⁹²⁹ Ahmet Taha, “Türk Resmi, Varlığını Bankalara Mı Borçlu?”, 5 Temmuz 2002, <http://arsiv.zaman.com.tr/2002/07/05/kultur/h6.htm> (11 Mayıs 2008).

⁹³⁰ <http://arsiv.zaman.com.tr/2002/07/05/kultur/h7.htm> (11 Mayıs 2008).

⁹³¹ Zeynep Şanlıer, “Onun Adı ‘Galeri Baraz’”, **Radikal**, 2 Aralık 2005, s. 25.

parasıyla 72 bin 500 lira idi. Bana tablo karşılığında araba teklif ettiler, ancak benim o arabaya koyacak benzin param yoktu ve tekliflerini geri çevirdim. Ödemeyi ertesi gün yaptılar ve yıllar süren ilişkimiz böylelikle başladı. Şu an o tablonun değeri 500 bin \$. Bu aynı zamanda sanat eserine akılcıca yatırım yapmanın hikayesidir.”

Aydın Cumalı’ya göre Türkiye’deki resim piyasasının oluşmasını sağlayan iki önemli gelişme şunlardır: Birincisi, Aralık 1979’da Maksut Varol’un müzayedesini resim piyasasının oluşmasına önayak olmuştur. Bu müzayedede koleksiyoner Kemal Erhan’ın resimleri piyasaya çıkar ve birçok eserin fiyatı yükselir. İkinci gelişme ise, 1988’de Antik A.Ş.’in yaptığı Çağdaş Resim Müzayedesidir. Bu müzayede piyasayı hareketlendiren en önemli faktördür. Sanat eserlerinin fiyatı bir iken beş olur ve bu gelişme galerilerin alanını daraltır. Ressamlar fiyat belirlemeye başlar ki, bu galericiliğin sonu olarak değerlendirilir. 1995 yılında Raffi Portakal’ın yönettiği Santral Mensucat Müzayedesinde eserler müthiş prim yapar ve o dönemde ressamların atölye satışları başlar. Cumalı, “günümüzde sanat piyasasındaki ressamlar ve sanat eserleri hakkında o kadar çok spekülasyon bilgileri yayılmaktadır ki, bu piyasanın yalan üstüne kurulu olduğunun işaretidir” der⁹³².

1980’lerin ikinci yarısında, özellikle de 1990’larda Türkiye’de resim sanatına ilgi artmış, bu alanda resim piyasası oluşmaya başlamıştır. Galeri Binyıl’ın sahibi Erhan Ersöz, resim sanatına yatırım yapanlara ait kesin sayı belli olmamasına rağmen, bu piyasada aktif olanlar 2 bin 500 civarında, resimle ilgilenenler, evinde tek tük resim alanları da sayarsak bu sayı 20 bine ulaşır. Gerçek yönlendiricilerin sayısının 200 kişi olduğu tahmin edilmektedir. Türk sanat pazarı hakkında resmi rakamlar olmadığı için tahmini rakamlara göre 1990 yılların başında Türkiye’de yılda 5 milyon dolarlık bir resim piyasasından bahsedilirken 2000’li yılların başında 20-25 milyon dolarlık bir tahmin yapılmaktadır. Klasikler arasında resimler 100 bin dolar, yaşayan ve isim yapmış sanatçıların resimleri ise 2 bin ile 30 bin dolar arasında işlem görür. Ersöz’e göre bu fiyatlar 1980’lerin başındaki fiyatlara göre 30-40 kat artmıştır. En çok prim yapan sanatçı Burhan Doğançay’ın resimlerine 50-60 bin dolar fiyatlar koyulmaktadır.

⁹³² Küçük, “Sanat Piyasası Tartışıldı”, s.39.

Sanat piyasasında 10 bin doların üzerinde resim satabilenler Güngör Taner, Ergin İnan, Mehmet Güler, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Devrim Erbil ve Turan Erol sayılabilir. 10 bin dolar sınırında olanlar ise Zekai Ormancı, Mustafa Ata, Komet, Erdal Alantar, Mehmet Güler, Bedri Baykam, Zahit Büyükişleyen, Yusuf Taktak, Alaattin Aksoy, Adnan Turani ve Koray Arış ilk akla gelen ressamlardır. Bu sanatçılardan on yılda en çok prim yapanlar Burhan Doğançay, Güngör Taner, Ergin İnan ve Ferruh Başağa'dır⁹³³.

Türkiye'nin birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da içe kapalı olduğu ve dünya sanat piyasasında Güney Kore, Çin, Hindistan veya Bulgaristan kadar bile ağırlığı olmadığı bilinen bir gerçektir. 19. ve 20.yy dünya resmi, hiçbir Türk ressamı ve heykeltıraşını içermeyen sanat literatüründe yerini almıştır. İki yüzyılda hiçbir varlık göstermeyen, içe kapalı sanat pazarımızın uluslararası pazarda önemli bir yere sahip olması zordur. Uluslararası değerlerde eserler üretememek, üretilmiş olanlara da yatırım yapmamak şu an yaşadığımız durumu özetlemektedir. 20. yy'da Türkiye'de az gelişmiş bir sanat piyasası olduğu bilinmektedir. Ünlü galerici Leo Castelli'nin 1950 yılında karşılaştırmalı sergisi için Fransa'dan seçtiği 12 resim arasına bir resmi alınan Nejad Devrim ve kendi çabalarıyla eserleri 65 ünlü müzeye alınan Burhan Doğançay dışında Türk sanatçıları dünya piyasasında bulunmamaktadır⁹³⁴.

1991 yılında Türkiye piyasasının 200 milyar lira olduğunu söyleyen Haldun Dostoglu'na göre ise, insanlar artık etiket için resim almaktalar ve resimle sosyal statü sağlamaya çalışmaktalar. Yani, resme ve beyne ulaşan bir takım değerler yoktur. 1991 yılında 200 milyar lira sirküle eden para ile hangi sergiler düzenlenebilir? Dostoglu göre, bazı ülkelerdeki hükümetlerin sanata harcadığı paralardan örnekler sunarsak, ne demek istediğim daha iyi anlaşılır: Almanya'da 1989 yılında kişi başına sanat için harcanan para 73 dolar, Hollanda'da 33 dolar, Fransa'da 29, İngiltere'de 12 dolar, ABD'de 71 sent. ABD'de 71 sent olması kafaları karıştırabilir, ancak orda iki büyük kuruluşa toplanan para ile sanat desteklenmektedir⁹³⁵.

⁹³³ **Capital**, "Yeni Yatırımcı Sayısı Artıyor".

⁹³⁴ Yahşi Baraz, "Türkiye ve Dünyada Galerilik ve Sanat Piyasası",

⁹³⁵ Karamustafa-Şengel (hızl.), "Sanatın Serbest Dolaşımı", s.122-128.

Sanat ortamımızda bazı hareketlenmeler, çağdaş sanatımızın geleceği ve sanatçının yaşam güvencesi açısından hepimizi umutlandırmaktadır. Sanat yapıtının sanatsal değeri ile bir “emtia” olarak taşıdığı değer arasındaki ilişkiler sağlıklı bir temele oturmadiğı için zaman zaman sürpriz fiyatlara tanık olduğumuz sanat piyasasında, genellikle izlenimci dönem ressamlarının alıcı koleksiyoncularının ilgisini çektiğı görülmüştür. İstanbul’da düzenlenen açık arttırmalı bir tablo satışında Çallı ve kuşağının, Türkiye koşullarında özgün bir tabloya verilecek en yüksek fiyatlarla değerlendirilmiş olması bu gerçeğin bir yansımasıdır. Tablo eskidikçe ekonomik değeri de arttığından bu gerçeğin farkında olanlar onu elde etmek için çabalamaktadırlar. Ülkemizde, isteklerin ekonomik bir amaç olma ile birlikte, sanat olayı belli bir kesimin dikkatlerini çekecek aşamaya gelmiştir diyebiliriz. Bunu, kültürel gelişmenin önemli halkalarından biri olarak değerlendirebiliriz. Batılı ülkelerde resim piyasası bir “borsa” gibi çalışırken, Türkiye’deki sanat ortamının bu tür ilke ve yasalarla bir gelişme sağladığını söylemek yanlış olur, sadece gelişmesini ümit edebiliriz⁹³⁶. Kısaca ülkemizde bu tür bir ortamın bilgi, birikim ve ekonomik temelleri henüz oluşmamıştır.

Uzun süredir sanat piyasasının içinde olan Galeri Nev’in sahibi Haldun Dostoğlu’na göre piyasanın büyüklüğü konusunda net bir şey söylemek zordur. Çünkü piyasadaki ticaret kayıt dışıdır. Bundan dolayı rakamlara ulaşılammakta, bir tek müzayede sonuçlarından bilgi elde edilmektedir. Türkiye’de sanat pazarı emekleme dönemindedir ve bu sektör kriz ve istikrarsızlık nedenleriyle kendi dengelerini tam kuramamıştır. Dostoğlu, bu sektörde istikrarın yakalanacağını ve büyük patlamalar olacağını belirterek, uluslararası ağ içinde olan Ayşe Erkmen, Hale Tenger ve Gülsüm Karamustafa gibi Türk koleksiyonerlerin henüz keşfedemediğı sanatçılarda önemli patlama olacağını öngörür⁹³⁷.

Türkiye’de yılda kaç tablo üretildiğini veya satıldığını kimse tam olarak bilmemesine rağmen, resim piyasasında resim sayısının ve yatırımcı sayısının az,

⁹³⁶ Kaya Özsezgin, “Sanat Piyasası mı, Sanat Borsası mı?”, **Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul Matbaası, İstanbul, tarih yok, s.82-83.

⁹³⁷ **Capital**, “Yeni Yatırımcı Sayısı Artıyor”.

fiyatların ise istikrarsız olduğu bilinmektedir. ‘Pompalanan’ bir ressamın eserleri bugün binlerce dolara satılırken, yarın ne olacağı bilinmemektedir. En çok müzayede düzenleyen Antik A.Ş’den alınan bilgilere göre tablo piyasasının da içinde bulunduğu antika piyasasının yıllık hacmi 25 milyon dolar’dır. 2003 yılında ABD’deki müzayedelerde tek bir tablonun fiyatı 30 milyon dolara satıldığı göz önüne alındığında bunun çok küçük bir rakam olduğu görülür. Türkiye’de 1970’li yıllarda galerilerin açılmasıyla canlanan ve bu canlılığını 1994 yılına kadar sürdüren resim piyasasında daha sonraki ekonomik krizlerle alıcıların isteği kırılmış ve fiyatlar düşmüştür. Artı Mezat’ın ortaklarından Duran Tantekin tekstil, turizm, inşaat, ihracat gibi sektörlerden para kazananların ve bankaların resim aldığı, fiyatların yükseldiğini ve 2001 krizle, sürekli şişen sanat eserleri piyasasının “boom” noktasına geldiğini belirtir. Tantekin, %18 KDV’in resim ve sanat piyasasının gelişmesini engellediğini ekler. Abdül Antika’nın yöneticisi Nil Kent ise batan bankaların ve onları batıran hortumcuların müzayedelerde en büyük alıcı olduğunu ve bunların fiyatları yükselttiğini, hortumcuların çekilmesiyle de sanat eseri piyasasında işlerin iyi olmadığını söyler⁹³⁸.

Erol Aksoy, Dinç Bilgin, Ali Balkaner ve Cem Uzan gibi batan banka patronlarının koleksiyonlarına el koyan TMSF’nin satışı ile piyasa hareketlenmiş ve 35 trilyon TL’lık gelir elde edilmiştir. Bu koleksiyonlara ilgi fazla olduğu için müzayedeciliğe büyük bir hareket getirmiştir. TMSF’nin satışı ile birlikte hareketlenen piyasaya 1000 yeni koleksiyonerin eklendiğini belirten Turgay Artam’a göre koleksiyon yapmanın iyi bir yatırım aracı olduğunu birçok eserin 10 yılda %500’ün üstünde prim yaptığını yineler. Örneğin, 1991 yılında yine rekor fiyata 700 bin dolara bankacı Erol Aksoy’un aldığı “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1990’lı yılların başında çok para olarak görülmüştür. Ancak, TMSF’nin 2004 yılında 3 milyon 750 bin dolara sattığı bu eseri Erol Aksoy almayıp bankacılıkta kullansaydı bu kadar kazanamazdı⁹³⁹.

Osman Hamdi Bey’in “Kaplumbağa Terbiyecisi” rekor fiyata satıldı. 1 trilyon 950 milyar lira muayyen bedeli olan tablo için İstanbul Modern ile Pera Müzesi

⁹³⁸ Bülent Yardımcı, a.g.m.,

⁹³⁹ Nilgün Karataş, “TMSF’nin Satışları Sayesinde 1000 Yeni Koleksiyoner Doğdu”, 4 Kasım 2005, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=3480559&tarih=2005-11-04> (06 Haziran 2008).

arasındaki çekişmede karşılıklı olarak 15 dakika boyunca tam 42 kez fiyat artırımını sonunda tablo Pera Müzesi'nin olur. “Kaplumbağa Terbiyecisi” 5 trilyon liraya satılarak Türkiye rekoru kırarken dünya rekoru, 146 trilyon lirayla Picasso'nun “Pipolu Çocuk” adlı tablosunun elinde bulunmaktadır⁹⁴⁰.

Antik A.Ş müzayede evi TMSF'nin satışa çıkardığı İktisat Bankası Koleksiyonundaki Osman Hamdi Bey'in “Kaplumbağa Terbiyecisi”nin (ressamın dünya müzayedelerinde satılmış en pahalı eseri iken bu rekor fiyat 2008 yılında bozulur) rekor bir fiyata satılmasının yanı sıra rekor rakamlara ulaşan diğer eserler ise şunlardır. Fahr El Nisa Zeid'e ait koleksiyon İstanbul Modern'e 800 milyar liraya, Nazmi Ziya'nın “Sokak Manzarası” (ressamın müzayedelerde satılan en pahalı eseri) 500 milyar liraya, Osman Hamdi Bey'in “Çocuk Portresi” 320 milyar liraya satılmıştır⁹⁴¹.

4 Mart 2007 tarihinde Esmâ Sultan Yalısı'nda Alif Art'ın düzenlediği Bahar Müzayedesinde Ayvazovski'nin “Kırım Sahili Açıklarında Yelkenli Mavna” adlı tablosu 900 bin YTL'ye alıcı bulur: 250 bin YTL'den açık artırmaya çıkarılarak büyük rekabetin sonucunda telefonla katılan alıcıya 900 bin YTL'e satılır. Bu tablo, Türkiye'de müzayedede satılan en pahalı tablo olan “Kaplumbağa Terbiyecisi”nden sonra ikinci en pahalı tablo unvanını kazanır. İsmi prensip gereği açıklanmayan fakat bir Rus koleksiyonerin aldığı söylenmektedir. Bu durumda alıcı yabancı ise şu kanun geçerlidir: 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun 32.'inci maddesine göre, yurtiçinde korunması gerekli taşınır en az 100 yıllık kültür varlıkları yurtdışına çıkarılamaz, sadece bu eserler yurtdışında geçici olarak sergilenabilir.⁹⁴² Bu yüzden yasal kanunların işleyip işlemediği de muammadır.

Yakın bir zamana kadar Türk resminin en pahalı tablosu olan Osman Hamdi Bey'in “Kaplumbağa Terbiyecisi” bilinirken, Türk resminde bir başka rekor fiyat daha yaşanır ve dünya'nın en pahalı ‘oryantalist’ resmi unvanını kazanır. Bu tablo, Osman

⁹⁴⁰ **Radikal**, “Terbiyecisi'ye 5 Trilyon”, 13 Aralık 2004, s.1 ve s.23.

⁹⁴¹ www.antikas.com/content/pop_10.asp (15 Mayıs 2008).

⁹⁴² **Radikal**, “Müzayedede Ayvazovski Dalgası”, 6 Mart 2007, s.21.

Hamdi Bey'in "İstanbul Hanımefendisi" adlı eseridir. 1881 yılında Osman Hamdi Bey'in 185x109cm boyutlarında yaptığı en büyük yapıtlarından biridir. İngiltere'nin ünlü müzayede evi Sotheby's'de 30 Mayıs 2008 yılında 2 milyon 200 bin sterlin başlangıç fiyatıyla satışa çıkarılan "İstanbul Hanımefendisi", 3 milyon sterlin (7 milyon 230 bin YTL) bedelle satılır. Bu gelişmeyi Turgay Artam, " 'Kaplumbağa Terbiyecisi' yüksek fiyata satıldığı için "İstanbul Hanımefendisi" de böyle bir rekor fiyata satılmıştır" diye açıklar⁹⁴³.

TMSF'nin bankalardan ele geçirdiği koleksiyonları satma derdine düşmesiyle birlikte, resim ülkemizde ilk kez ekonomi sayfalarına girmiştir. Türkiye'de eserlerin fiyatını kim belirliyor? Astronomik rakamlar kimin eseri? gibi sorular tartışılmaya başlamıştır. Sanat galericileri müzayecileri resim piyasasını düşürmekle suçlarken, müzayeciler de galericilere 'balon fiyat' suçlamasını yöneltmişlerdir. Bu tartışmanın temelini Doğan Paksoy, müzayecinin işi eski eser satmak olmasına rağmen çeşit olsun diye yaşayan ve ya genç ressamların eserlerini de satışa koyar ve elinden çıkarmak için de düşük fiyatlarla müzayedeye çıkarır diye yorumlar. Türkiye'de en fazla müzayedede düzenleyen Turgay Artam, piyasada balon fiyatların olduğunu, iyi ressamların fiyatlarının oturduğunu ancak balon fiyatlarınsa müzayedede ineceğini söyler. Artium Sanatevi'nin kurucusu Rüştü Sungur, bu tartışmayı "tavuk yumurta meselesi"ne benzeterek müzayecilerin elindeki resimlerin çoğunu ucuzcu galericiler getirdiğini belirtir⁹⁴⁴.

Mehmet Güleriyüz, Yurtdışındaki sanat müzelerinde eserlere % 20-30 altında bir başlangıç bedeli konulurken Türkiye'de müzayedelerde eserlere gerçek değerinin 5-6' da biri başlangıç bedeli veriliyor ve bu keyfi fiyat "galerilerde kandırılıyor muyum?" diye düşünen koleksiyonerleri şüpheyi düşürüyor. Galerici ve sanatçılara güven azalıyor. Türk sanatının dışa açıldığı bir dönemde müzayedede evleri, gerçek ve güvenli bir piyasanın oluşması için eserleri gerçek değerine yakın fiyatlarla piyasaya sunmalılar. Ayrıca bazı bankaların elindeki resim koleksiyonlarının değerini daha yukarı çekme

⁹⁴³ **Radikal**, "Hanımefendi'ye Bir Servet Gitti", 31 Mayıs 2008, s.22.

⁹⁴⁴ Nazire Kalkan, "Resimde Galerici-Müzayecici Savaşları", 17 Aralık 2004, http://www.tempoergisi.com.tr/toplum_politika/06977/ (10 Mayıs 2008).

çabaları da, müzayedelere güvenen sanatçıları zor durumda bırakıyor. **Bedri Baykam**, ise çağdaş sanatın fiyatını ya sanatçı ya da hak ettiği ilgiyi bilerek ve arayarak veren koleksiyonerler belirler. **Turgay Artam**, Uluslararası piyasalardaki gibi ülkemizde de sanatçı, galeri, koleksiyoncu, müzayede ve resim alıcıları sanat piyasasının vazgeçilmezleridir. Arz ve talep kanunu resimler için de geçerlidir. Alıcıdan gelen arza göre fiyatlar belirlenir. Sergi açan bir ressamın tablo fiyatları yapıtın özelliğine, verdiği emeğe, dönemine, konuya, malzemeye göre farklılık gösterir. Şirket olarak müzayedelerimizde buna çok dikkat ediyoruz ve öncelikle sanatçının eserlerini korumak ve en yüksek değere satmak bizim isteğimizdir. Bizde o oranda yüksek kazanırız. Ferruh Başağa, Komet, Adnan Çoker, Devrim Erbil gibi bazı ressamlarımızın eserleri satışa çıktığı zaman piyasa fiyatlarını da aşarak satılır. Bu alıcıdan gelen yoğun taleptir. Alıcı piyasayı yakından takip eder⁹⁴⁵.

12 Mart'ta Maçka Mezat'ın düzenlediği bahar müzayedesinde yaşayan Türk ressamların tablolarının muhammen bedeli olmadan bedelsiz açık artırmaya sunulması sanat dünyasında kafa karışıklığı yarattır. O dönemdeki Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Başkanı, ünlü ressam **Mehmet Güleriyüz**, Maçka Mezat'ın kararını olumlu bulur ve müzayedeler ve galeriler tarafından belirlenen keyfi fiyat uygulamasına karşı olumlu bir gelişme olduğunu düşünürken, Sanat Galerici Derneği Başkanı **Doğan Paksoy** ise bu uygulamanın sağlıklı bir piyasanın gelişmesi için doğru bir yol olduğunu belirtir. **Adnan Çoker** de bu sanatçılara saygısızlıktır diyerek sanatçıların bazı değer ölçüleri olduğunu altını çizer. **Ömer Uluç** ise, Türkiye'de galeriler, kurumsal sergiler ve müzayedelerin birbirinden bağımsız çalışmasını eleştirir. **Mustafa Ayaz** ise yapıtlarının nerde, ne kadar bedelle satıldığını önemsemediğini, üretimine önem verdiğini açıklar⁹⁴⁶.

Yeni oluşan bir piyasada resmin değeri nasıl belirlenir ve bu mekanizma nasıl işler sorusuna Mithat Şen, resmimin satılıp satılmaması beni etkilemez, ben resmimin sorunsalıyla ilgileniyorum cevabını verirken, Esat Tekand, iyi sattığı dönemde bir

⁹⁴⁵ Cahit Akyol, "Çağdaş Sanat Eserlerine Keyfi Fiyat Politikası Uygulamayın", **Hürriyet Pazar Keyfi Eki**, 30 Ekim 2005, s.7.

⁹⁴⁶ Müjde Yazıcı, "Bedelsiz Yok mu Artıran?", **Radikal**, 4 Mart 2006, s.23.

değişiklik yaparak o tarz resim yapmayı bıraktığını ve bir şeyin iyiliği ve kötülüğü, onun satılıp satılmamasıyla ilgilidir demediğini, sadece geçmişte yaptığı resmin onu kendisiyle hesaplaşmaya ittiğini belirtmektedir. Şenol Yorozlu ise, bir ressamın resmini satmasının önemli bir gösterge olduğunu söyler. Sanatçı güçlü olmak istiyorsa, kendi yarattığı değere kendi sahip çıkmalıdır diyen Yorozlu'ya göre, “ipler sanatçının elinde olmalıdır”⁹⁴⁷.

Antik Sanat Galerisi ve Rh+ dergisi işbirliğiyle düzenlenen Yılın Genç Ressamları sergisinin katılımcılardan Ünsal Bahtiyar, sergideki eserlerin fiyatlandırma politikasını yanlış bularak 3 eserini sergiden geri aldı. Bahtiyar, cm2 bedeli belirleyip eserlerimize fiyat vermeleri yanlıştır ve bizim işimiz fayans kaplamak değildir. Tefik İhtiyar'ın “eşitlik ilkesi” için boyuta göre fiyat yöntemini seçtiklerini söylemesine Bahtiyar, “Benim en değer verdiğim resmim en küçük olanıysa ne yapacağız?” diyerek, gündeme “bir sanat eserinin fiyatı nasıl belirlenir” sorusunu getirmiştir. Mehmet Güleriyüz için, “bir resmin fiyatı, her sanatçının kendi profesyonel hayatı süresince, etaplar sonrası oluşur. İlk fiyatlandırmada sanatçının emsalleri arasındaki durumuna bakılır. Sanatçının gördüğü ilgiyle, hakkında çıkan yazılar da önemlidir.” Levent Çalıkoglu ise “kapitalist bir ortamda pazar dengeleriyle fiyat belirlenir. Bir resmin fiyatını sistem belirler, bu sistemin içinde galeriler ya da sanat alıcıları etkilidir... Sanatçının talep ettiği bir rakam şüphesiz her zaman olacaktır” der⁹⁴⁸.

10 Mart 2007'de İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde düzenlenen “Türkiye’de resim piyasası” adlı panelde Aylin Seçkin, 2006'da dünya sanat piyasasının 6 milyar dolar satış hacmine sahip olduğunu ve bununda yarısının Sotheby's müzayede evi tarafından kontrol edildiğini belirtir. Piyasada sanat eserlerinin toplam değeri 250 milyar dolar civarında iken bunun sadece %2'si piyasada el değiştirmektedir. Seçkin'e göre, ülkemizde yıllık tahmini satışlar yaklaşık 25 milyon dolar'dır, yani dünya piyasasının 10 binde biridir. Ülkemizde bilinen koleksiyoner sayısı 3700 (bu sayı New York'ta 300

⁹⁴⁷ **Sanat Dünyamız**, “Dünden Bugüne Türk Resmine Bakışlar”, Yaz 1989, Sayı:39, Yıl:14, s.21-22.

⁹⁴⁸ Müjde Yazıcı, “Tablonun Değeri Nasıl Ölçülür?”, **Radikal**, 18 Şubat 2005, s.25.

bin, Paris’te 70 bin) koleksiyoner sayısı 200, evine resim alan kişi sayısı 2500, resim izleyicisi 25 bin kadardır⁹⁴⁹.

2006 Sanat Yıllığına göre 2006 yılının plastik sanat bilançosu sonuçları önemlidir: 2000’li yıllarda hep artaran sergi sayısı 2000’de 1275; 2001’de 1304; 2002’de 1559; 2003’de 1852; 2004’de 2027; 2005’de 2337 iken 2006’da 2123 düşer. 2006 yılında plastik sanat sergileri içinde resim sergilerinde azalma görülürken, en çok artış gösteren fotoğraf sergileridir. Bu araştırmanın en ilginç tarafı ‘bölgesel dengesizliği’ ortaya çıkarmasıdır. Çoğu kentlerde hiç sergi mekanı yok iken, İstanbul’da 271 mekan bulunmakta ve onu Ankara 98, İzmir 35, Muğla 17, Antalya 15 galeri ile izlemektedir. En çok sergi de 2006 yılında 1102 sayısı ile İstanbul başı çekmektedir. 2006 yılında Türkiye’de sergi mekanlarının %44’ü bağımsız galeriler; %9,94’le devlet, %6,59’la belediyeler, %6,45’le bankalara bağlı mekanlar, %5,70’le vakıflar, dernek gibi sivil toplum kuruluşlarına bağlı mekanlar gelir; alternatif mekanların oranı %1,32; özel müzelerin oranı ise 1,13’tür⁹⁵⁰.

Türkiye’de güncel sanat yeni yeni sektörleşirken, dışarıda astronomik rakamların döndüğü bir piyasa, sanatı ‘güncel’e uydurma gayretindedir. Galerist’in kurucusu Murat Pilevneli, 2001 yılındaki ekonomik kriz Türkiye’de çağdaş sanat için bir milattır der: Krizle birlikte mevcut sanat piyasası bir çöküş yaşar ki bu da güncel sanat için çıkış noktası olur ve çağdaş sanat gerçekten sektörleşmeye başlar. Uluslararası piyasada şuan Türkiye’nin en pahalı sanatçısı Kutluğ Ataman iken Hüseyin Çaglayan’ın enstalasyonları da pahalıdır. Güncel sanatta Kutluğ Ataman’ın Documenta’ya, Haluk Akakçe’nin Whitney Müzesi’de sergi açması, Serkan Özkaya’nın New York Times’ın dışını boyaması, Hüseyin Çaglayan’ın Venedik Bienali’nde Türkiye’yi temsilen yaptığı çalışma Türkiye’nin tanıtılmasında önemli işlerdir⁹⁵¹.

Dünyada güncel sanata akan paranın çok ciddi rakamlara ulaştığını rakamlarla açıklayabiliriz: 2006 yılında küresel yabancı sermaye yatırımları toplam 1,2 trilyon

⁹⁴⁹ Suat Hayri Küçük, “Sanat Piyasası Tartışıldı”, **RH+Sanart**, Nisan 2007, Sayı:39, s.37.

⁹⁵⁰ Mahmut Hamsici, “Fotoğraf Sergileri Atağa Kalktı”, **Radikal**, 25 Mayıs 2007, s.21.

⁹⁵¹ Pınar Ögünç, “2001 Krizi Çağdaş Sanata İyi Geldi”, **Radikal Cumartesi Eki**, 6 Ocak 2007, s.3.

dolara yükselmişken dünyanın en ünlü müzayedelerinden Christie's'in 16 Mayıs'taki güncel sanat müzayedesinde 385 milyon dolarlık alım yapılmış ve 20 Haziran'da Londra'da yapılan ikinci müzayedede eser başına ortalama 1,6 milyon dolar ödenmiştir. Artprice'ın "Global Güncel Sanat Endeksi" son yedi yılda %230 artmıştır.⁹⁵² Türkiye'de güncel sanat pazarı çok küçük olmasına rağmen gelecek vadedilmektedir. Uzmanlara göre, Türkiye'de çoğunluğu antikalardan ve modern sanattan oluşan toplam sanat piyasası 100 milyon dolar civarındadır. 2006 yılında Aziz Karadeniz'in düzenlediği Türkiye'nin ilk güncel müzayedesini "Beyaz Müzayede" de yaklaşık 1,9 milyon dolarlık satış yapılmış ve 206 eserin satıldığı müzayedede eserlere ortalama 9 bin 200 dolar ödenmiştir. Dünyanın en ünlü müze yöneticilerinden biri olan Davit Elliott, Türk güncel sanatçıları küresel standartta olduğunu, olağanüstü iş çıkarttıklarını belirtir ve Türkiye'nin bu potansiyeli yakalaması için pazar kurallarının doğru işlemesi gerektiğini söyler. Elliott'a göre Türk sanat endüstrisinin altyapısı dünyanın 30 sene gerisinde, kamunun sanata yaklaşımı ise en az 100 yıl geridedir. Bunun aşılması için kamu ve özel sermayenin güçbirliği yapması gerekmektedir⁹⁵³.

Ülkemizin dünya ekonomisine katkısı yüzde 1 iken, dünya sanat ekonomisine katkısı binde 1'dir. Örnek verirse, 2006 yılında dünya verilerine göre modern kategoride, Picasso 340.000.000 dolar ile 1. sırada, Eugene Boudin 10.000.000 dolarla 100. sırada yerini alırken, bu kategoride en yüksek müzayede satış fiyatına ulaşan sanatçımız Fikret Mualla'nın yıllık 2.000.000 dolarlık (2007) satışı ile dünya sıralamasındaki ilk 100'ün çok gerilerindedir⁹⁵⁴. Çağdaş sanat kategorisinde ise, ilk 500'e giren bir Türk sanatçısı yoktur. Artprice 2006/2007 "Çağdaş" kategorisinde 500. sırada olan sanatçı Zhang Yu 117.000 dolarlık bir satış gösterirken aynı kategoride 1. sırada yer alan sanatçımız Faruk Cimok 103.000 dolarlık bir satışta kalmıştır⁹⁵⁵.

Günümüze kadar olan Türk plastik sanatı 4 kategoride ele alınarak ve müzayede evlerine göre genel satış sonuçları incelenerek, sanatçılarımızın 2007 yılına ait

⁹⁵² Tezel, a.g.m.,

⁹⁵³ Tezel, a.g.m.,

⁹⁵⁴ Fikriye Atik, a.g.m., **Artist Modern**, s.88-89.

⁹⁵⁵ Fikriye Atik, "Türk ve Dünya Müzayedelerinde 2007 Yılında Sanatçılarımızın Durumu", **Artist Actual**, Ocak 2008, Sayı:7, s.34.

Türkiye’de ve dünyada ikinci el (müzayede satışlarının incelenmesi dünya standartlarını bu olmasında dolayı kullanılır) sanat piyasasındaki yeri gösterilmiştir. 1. kategoride 1895 yılına kadar doğmuş olanlar; “Klasik ve Empresyonist” sanatçılarımızın toplam satış fiyatlarına göre ilk 10’da olanlar sırasıyla şöyledir: Hoca Ali Rıza (40 adet eser-1,689,949 dolar), Halil Paşa (14 adet-1,222,519 dolar), Sami Yetik (22 adet-1,122,118 dolar), Naci Kalmukoğlu (21 adet-1,062,948 dolar), İbrahim Çallı (18 adet-985,616 dolar), Süleyman Seyit Bey (4 adet-898,806 dolar), Hikmet Onat (13 adet-890,720 dolar), Nazmi Ziya (9 adet-723,871 dolar), Feyhaman Duran (18 adet-558,964), İbrahim Safi (64 adet-550,981 dolar) iken, en yüksek fiyata satılan ilk on eserin sanatçısı şunlardır; Naci Kalmukoğlu (550,847 dolar), Halife Abdülmecid (546,218 dolar), Süleyman Seyit Bey (442,149 dolar), Halil Paşa (394,958 dolar), Hoca Ali Rıza (330,579), Nazmi Ziya (215,827 dolar), Feyhaman Duran (208,633 dolar), Sami Yetik (205,128 dolar), Şeker Ahmet Paşa (203,704 dolar), İbrahim Çallı (162,492 dolar)’dır. Bu kategoride 2007 yılına ait toplam satışlarına göre sırasıyla müzayede evleri Antik A.Ş, Portakal Kültür ve Sanat Evi, Bali Müzayede, Artium, İstanbul Antik Sanat, Alif Art, Ares, Açık Art, Maçka Mezat, Art Point’tir⁹⁵⁶.

2. kategoride 1895-1925 arası doğmuş olanlar; “Modern” sanatçılarımız toplam satış fiyatlarına göre sırasıyla Fikret Mualla (103 adet-1,977,860 dolar), Mübin Orhon (26 adet-1,394,876 dolar), Nuri İyem (61 adet-959,493 dolar), Ali Çelebi (14 adet-716,578 dolar), Fahrelnisa Zeid (20 adet-572,892 dolar), Ferruh Başağa (33 adet-513,019 dolar), Cevat Dereli (18 adet-409,302 dolar), Cemal Tollu (15 adet-355,778 dolar), Avni Arbaş (47 adet-354,286 dolar), Bedri Rahmi Eyüpoğlu (60 adet-351,121 dolar) iken, en yüksek fiyata satılan on eserin sanatçısı şunlardır; Fahrelnisa Zeid (196,581 dolar), Ali Çelebi (192,593 dolar), Mübin Orhon (180,672 dolar), Nedim Günsür (142,857 dolar), Cemal Tollu (122,881 dolar), Şefik Bursalı (118,644 dolar), Mahmut Cuda (101,695 dolar), Neşet Günel (100,719 dolar), Fikret Mualla (94,017 dolar), Ferruh Başağa (91,603 dolar)’dır. Modern kategoride 2007 yılına ait toplam satışlarına göre sırasıyla müzayede evleri Antik A.Ş, Beyaz Müzayede, Alif Art,

⁹⁵⁶ Fikriye Atik, a.g.m., **Artist Modern**, s.90-92.

Artium, Portakal Kùltür ve Sanat Evi, İstanbul Antik Sanat, Maçka Mezat, Açık Art, Bali Müzayede, Ares'tir⁹⁵⁷.

3. kategoride 1925-1950 arası doğmuş olanlar; “Olgun Çağdaş” sanatçılarımız toplam satış fiyatlarına göre sırasıyla Nejad Melih Devrim (66 adet-919,150 dolar), Burhan Doğançay (37 adet-771,648 dolar), Ömer Uluç (53 adet-770,635 dolar), Erol Akyavaş (19 adet-629,007 dolar), Komet (70 adet-533,476 dolar), Ergin İnan (53 adet-495,754 dolar), Devrim Erbil (65 adet-425,798 dolar), Adnan Çoker (16 adet-303,069 dolar), Turan Erol (24 adet-295,871 dolar), Mehmet Güteryüz (23 adet-292,436 dolar) iken, en yüksek fiyata satılan on eserin sanatçısı şunlardır; Erol Akyavaş (145,038 dolar), Nejad Melih Devrim (113,820 dolar), Burhan Doğançay (102,564 dolar), Turan Erol (76,336 dolar), Ömer Uluç (75,862 dolar), Ergin İnan (68,345 dolar), Haluk Tezonar (51,282 dolar), Adnan Çoker (50,420 dolar), Mehmet Güteryüz (42,373 dolar), Timur Kerim İncedayı (42,017 dolar)'dır. Olgun Çağdaş kategoride 2007 yılına ait toplam satışlarına göre sırasıyla müzayede evleri Beyaz Müzayede, Antik A.Ş., Alif Art, Artium, Bali Müzayede, Açık Art, Bruun Rasmussen, İstanbul Antik Sanat, Portakal Kùltür ve Sanat Evi, Maçka Mezat'tır⁹⁵⁸.

4. kategoride 1950'den günümüze; “Çağdaş” sanatçılarımız toplam satış fiyatlarına göre sırasıyla Faruk Cimok (25 adet-103,831 dolar), Bedri Baykam (18 adet-101,437 dolar), Onay Akbaş (22 adet-89,274 dolar), Hüseyin Cahit Derman (13 adet-81,444 dolar), Kemal Önsoy (18 adet-68,213 dolar), Ertuğrul Ateş (15 adet-61,780 dolar), İsmet Doğan (14 adet-59,182 dolar), Mehmet Gün (8 adet-55,760 dolar), Mithat Şen (11 adet-52,439 dolar), Yavuz Tanyeli (23 adet-46,525 dolar) iken, en yüksek fiyata satılan on eserin sanatçısı şunlardır; Ekrem Yalçındağ (20,168 dolar), Canan Tolon (20,144 dolar), Hüseyin Cahit Derman (19,492 dolar), Haluk Akakçe (16,807 dolar), Bedri Baykam (16,794 dolar), Faruk Cimok (15,385 dolar), Sevinç Altan (15,126 dolar), Mehmet Gün (13,445 dolar) ve Kemal Önsoy (13,445 dolar), Ertuğrul Ateş (11,765 dolar), İsmet Doğan (10,687 dolar)'dır. Çağdaş kategoride 2007 yılına ait toplam satışlarına göre sırasıyla müzayede evleri Beyaz Müzayede, Artium, Antik A.Ş.,

⁹⁵⁷ Fikriye Atik, a.g.m., **Artist Modern**, s.93-95.

⁹⁵⁸ Fikriye Atik, a.g.m., **Artist Actual**, s.36-38.

Alif Art, Açık Art, Bali Müzayede, İstanbul Antik Sanat, Ares, Maçka Mezat, Burak Filateli'dir⁹⁵⁹.

2007 yılı kategoriye göre müzayede satış sonuçlarında Klasik kategoride, toplam eser 489 adet, toplam satış 13,766,436 dolar, satış tutarı %37; modern kategoride, toplam eser 1,195 adet, toplam satış 12,817,919 dolar, satış tutarı %35; olgun çağdaş kategoride toplam eser 1,291 adet, toplam satış 8,950,434 dolar, satış tutarı %24; çağdaş kategoride toplam eser 565 adet, toplam satış 1,607,621 dolar, satış tutarı %4'dur. 2007 yılında tüm kategorilere ait eser toplamı 3,540 adet, toplam satış tutarı ise 37,142,410 dolardır⁹⁶⁰.

2007 yılına göre müzayede evine göre satış sonuçları şöyledir: Antik A.Ş toplam eser 511, toplam satış 12,853,490 dolar, satış tutarı %35; Beyaz Müzayede toplam eser 621, toplam satış 5,300,053 dolar, satış tutarı %14; Portakal Kültür ve Sanat Evi toplam eser 153, toplam satış 3,583,467 dolar, satış tutarı %10; Artium toplam eser 825, toplam satış 3,509,219 dolar, satış tutarı %9; Alif Art toplam eser 310, toplam satış 3,373,326 dolar, satış tutarı %9; Bali Müzayede toplam eser 240, toplam satış 2,380,320 dolar, satış tutarı %6; İstanbul Antik Sanat toplam eser 192, toplam satış 2,122,371 dolar, satış tutarı %6; Açık Art toplam eser 191, toplam satış 1,143,375 dolar, satış tutarı %3; Maçka Mezat toplam eser 93, toplam satış 888,770 dolar, satış tutarı %2; Ares toplam eser 195, toplam satış 788,166 dolar, satış tutarı %2 iken diğer müzayede evlerinin satış tutarı ise %4'tur⁹⁶¹.

⁹⁵⁹ Fikriye Atik, a.g.m., **Artist Actual**, s.39-41.

⁹⁶⁰ Fikriye Atik, a.g.m., **Artist Actual**, s.42.

⁹⁶¹ Fikriye Atik, a.g.m., **Artist Actual**, s.42.

SONUÇ

Sanat bir dildir, bilginin ve ifadenin yani düşüncenin bir aracıdır. Sanatın önemi insanlaştırmacı ve özgürleştirici özelliğinden kaynaklanırken sanat, bulunduğu her yerde bir sosyal ortam oluşturmaktadır. Sanat, insanla birlikte var olan ve onun yaşamıyla bütünleşerek varlığını sürdürmektedir. Ünlü ressam Kandinsky'in dediği gibi sanat, insanlığın malıdır. Sanat eseri insan çabasıyla oluştuğu için sanat eserleri daima bir toplumun ürünü olarak ortaya çıkar. Sanat hayata yeni bir bakış getirdiği gibi insana çok yönlü düşünmeyi ve dünyayı değerlendirmeyi sağlar. Adorno'nun sözleriyle sanat, insanın ütopyasını, umudunu, düşlerini saklayabileceği bir alandır.

Sanat bireylere yeni bir dünya, toplumsal gelişime bir ivme kazandırırken ulusal değerlerin oluşmasına hizmet eder ve evrensel olguların yaygınlaşmasına katkıda bulunur. Sanat yararlıdır ve insanı bilinçlendirir. Sanatın yaşamı anlamlı kılması, insana kendi değerlerini hatırlatması için özgür bir ortamda gelişmesi gereklidir. Böylece sanatçılar eserlerini üretirken özgürlüklerini korudukları gibi özgürlük sınırlarını da genişletirler. Tolstoy'un deyişiyle “sanat, düşünebilen, gerçeği görebilen, toplumu anlayabilen insanların işidir.” Sanatçının gücü, bir bütünü sezgileriyle yakalamasında, doğanın sunduğu malzemeyi yaratıcı akıl ve elleri ile üretmelerindedir.

Eleştiren, sorgulayan, çözen ve aydınlatan sanat konusunu toplumsal yaşamdan alır. Bundan dolayı sanatsal gelişim, toplumun yapısına ve toplumsal gelişmeye bağlıdır. Sanatın toplumla ilişkisi her çağda farklılık gösterirken buna ait çözümlemeler değişikliklerle doludur. Toplumsal, ekonomik ve siyasi gelişmelerden etkilenen kültür ve sanat gelişmişliğin göstergesi iken sanatın işlevi, sanatçının sorumluluğu ve sanatın toplumla ilişkisi hep gündemde olmuş ve araştırma alanını oluşturmuştur.

İnsan doğa şartlarıyla mücadele ederek yaşamını sürdürürken sanatta bu maddi koşulların gelişimiyle ortaya çıkmıştır. İlkel toplumlarda ihtiyaçtan doğan sanat, insan düşüncesiyle biçimlenmiş ve avcılık, büyü, din gibi alanlarda kullanılmıştır. İlkel toplumlarda insan doğa güçlerine karşı gelebilmek için resim ile büyü aynı amaca hizmet etmiş ve bu amaç, tehlikeli doğa güçlerinden korunmayı sağlamıştır. Sanat büyü

amacıyla yapılırken resim, tapınma yoluyla insanları bir topluluk haline dönüştürmüştür. Sanat, insanın doğa ile karşı karşıya gelişinde, toplumsal ilişkilerin geliştirilmesinde büyük rol oynamış ve bir toplumsallaşma aracı olmuştur.

Avcılık ve toplayıcılığa dayanan ilkel toplumdan tarım ve hayvancılığa dayanan yerleşik düzene geçişle birlikte insan doğaya hükmetmeye başlamış ve doğayı değiştirerek toprağı işlemeye, hayvanları evcilleştirmeye, doğayı korumaya başlamıştır. Yerleşik düzen, insanın ve toplumun yapısını değiştirdiği gibi sanatsal yaşamını da tamamen değiştirmiş ve yeni yaşam biçimiyle kültürel gelişme, Mısır, Sümer, Hind, Çin gibi yeni uygarlıkların ortaya çıkmasını sağlamıştır. İnsanın duygu, akıl ve iradesini kullanarak doğa güçleriyle savaşıp egemen olarak oluşturduğu kültür, sanatın gelişimini hızlandırmış ve sanat insanla başlayıp, insanın gelişimiyle şekillenmiştir.

Ortaçağda ise kilise sanatın büyüğü gücünü kullanarak sanatı dinin propaganda aracı haline getirmiştir. Sanatçı kilisenin isteklerine göre işler üretip, dini unsurlar ve öteki dünya ile ilgili konuları işlemiştir. Ortaçağ'da sanat işlevsel olmasından dolayı önem kazanmış ve sanat eğlendirir, bilgi verir veya yol gösterir fikri egemen olmuştur. Oysa sanatın sanat olarak görülmesi Rönesans'la başlamış ve sanatın sanat için yapıldığı kabul edilmiştir. Estetik sorunlar üzerinde tartışılarak yeni kurallarla üslup tanımlanmış ve sanat kuramı bu dönemde ortaya çıkmıştır. Rönesans'la sanatçı kilise baskısından kurtulup tabiata açılarak dünya ile ilgili eserler üretmiş ve akıl-düşünce insanını, duygu ve heyecanların insanını sanat eserlerine aktarmaya başlamıştır. Ortaçağ'ın baskısından kurtulan insan, kendi bilincine varmasını, sanatçı ise kendine özgünlüğün, serbestliğin hakkını Rönesans ile yakalamış ve sanatçı-sanat finansörü ve sanat eleştirisinin olduğu bir sistem kurulmaya başlanmıştır.

Rönesans'ta hamiler ya da müşteriler, konu, boyut, biçim, malzeme gibi seçimleri kendileri yaparak sanatçıların bunları hesaba katarak üretim yapmalarını isterken sanatçıların bağımsız, özerk olmaları mümkün olamamıştır. Ancak piyasa koşulları ile sanatçı, iktidar ilişkilerinin hakimiyetinden kurtulabilmiştir. Piyasa sisteminde öncelikle sanatçılar üretimlerini yapmakta sonra araçlar vasıtasıyla eserlerini satmaktadırlar ve böylece sanatçı özgür olmaktadır.

Ortaçağ'da kilisenin denetiminde, Rönesans'ta sarayın himayesindeki sanat, kapitalistleşme süreci ile devletin güdümüne girerek onun güç simgesi haline gelmiş ve toplumsal, ekonomik, politik ve ideolojik içerikli konular sanat aracılığıyla kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Bundan dolayı devlet, kültür ve sanat politikalarıyla sanatı yönlendirmeyi görev edinmiştir. Burjuvazinin egemen olmasıyla sanat, burjuva yaşam tarzının yerleşmesine hizmet etmiş ve sanat, metalaşmaya başlamıştır. Benjamin'in deyimiyle sanatın teknik olanaklarla yeniden üretiminde estetik nesnelerin özerklikleri zayıflamış ve yeniden çoğaltılabilir çağda, sanat eserleri sıradanlaşmış ve biricikliğini yitirmiştir. Sanat piyasaya sürülerek bir meta haline dönüşmüştür. Orijinal sanat eserinin insanda yarattığı estetik değer zedelenmiştir. Kapitalizmin gelişmesi ve toplumsal çelişkilerin artması ile bazı sanatlar, egemen güçlerin güdümünden çıkarak, sömürülen toplumların yaşam biçimlerini dile getirmeye başlamış ve sanat, hem egemen güçlere hem de toplumsal çelişkileri içeren işlere hizmet etmiştir.

Endüstrileşme ile birlikte toplumlar hızla yeni düzene uyum sağlayıp şehirlerde toplanmış ve ekonomik olarak değişim geçiren birey, kültürel olarak da değişime uğramıştır. Sanat ise bireye yardım etmek durumunda kalmıştır ve toplumun maddi-manevi değişikliğine, duygu-düşünce yapısına katkı sağlamıştır.

Batı'da sanatsal deneyim ve birikimler sanat piyasasının kurumsallaşmasını sağlamış; müzeler, fuarlar, galeriler, yayınlar desteklenmiş, medya sanat olaylarına ilgili iken bireyler sanata desteğini daima korumuştur. Devlet, kültür ve sanata hizmet verirken özel sektör, sanata ve kültüre yatırım gereksinimini karşılamış ve yerel yönetimlerde sanata desteğini esirgememiştir. Sponsorlar süreklilik gösterirken eleştiri sistemin içinde önemini korumuştur. Sanat etkinlikleri, sanat piyasasını ekonomik bir sektöre dönüştürmüştür. Sanat artık ekonomi ile iç içedir.

Sanat piyasası çağdaş sanatçılar, çağdaş eğitim kurumları, sanat eleştirmenleri ve eğitimleri, sanat izleyicisi, sanat medyası ve sanat işletmeleri ile sağlıklı bir şekilde yürütülmüş ve sanat yatırımlarıyla sanat piyasasının gelişimi sağlanmıştır. Sanatı finanse eden sanat ekonomisiyle de sanat ortamı geliştirilmiştir.

Sanatsal yatırımların üretimi, pazarlanması, dolaşımı ve izleyici ile buluşması ekonomik kaygılar etrafında şekillenmeye başlamışken sanat piyasasının aktörleri bu pazarda önemli roller üstlenmişlerdir.

Sanat yapıtı herhangi bir fabrikasyon ürünü değildir, rölatif değeri yüksek özel bir nesnedir. Sanatta üretim miktarı ekonomideki gibi talebe göre belirlenmez; sanat özgün olmasının gerektirdiği özellikle sanat bir arz yaratır, bu arza göre bir talep oluşur. İnsani duygu ve düşüncenin bir sanat yapıtında ortaya çıkması, o sanat eserini sıradan bir meta olmaktan çıkarır. Bu değerlere sahip olmak tutkusu içinde olan kişi koleksiyoncu iken, sanatın alım-satım ilişkisinde bu özel piyasanın ilişkilerini düzenleyen kişi ise galericidir. Galerici, hem koleksiyoncuyu hem de sanatçıyı kollayarak sanata destek verir. Bu da birikimi ve sağlam bir duruşu gerektirir. Çünkü bu ciddi ve ahlaki bir sorundur. Sanat sadece maddi bir getiri aracı değil, aynı zamanda manevi yönden tatmin edici, estetik haz verici ve prestij kazandırıcı bir şeydir.

Son yıllarda piyasada gittikçe çoğalan kültür ve sanat üreticileri, bu değerlerin içini boşaltarak bazı ürünlerin sanat olduğunu iddia etmektedirler. İspanyol diktatörü General Franco'nun "futbol, seks ve piyango olmasaydı, ben kırk yıl bu halkı nasıl istediğim gibi yönetirdim?" sözü sanat içinde söylenebilir. Sanat diye sunulanlar halkı eğlendirirken insanların hayal dünyasını ve umudunu köreltmekte ve içi boşaltılan sanat toplumun estetik beğenisine zarar vermektedir. Bu durumda sanat herhangi bir ürünün aynısı olmakta ve eleştireliliğini yitirmektedir. Oysa sanat doğası gereği muhaliftir ve kendini bu muhaliflikle var eder. Sanat, bu muhalifliği insanın eleştirel ve sorgulayıcı bir yaşamı alışkanlığa dönüştürmek için kullanır.

Sanatçının üretip alıcının ve izleyicinin izlediği bir sanat ortamı yok olurken sanat artık aktif hale gelmiştir. Sanat gösteri dünyasına, eğlence endüstrisine dönüşerek anlamsal boyutu tamamen dışlanmışır. Guy Debord'un deyimiyle insanlar "gösteri toplumuna" dönüşmüş, bu yapı içinde sanat da boş zaman tüketimi için kültürel meta haline gelmiş ve sanatın eleştirel ve muhalif yanı yok olmaya başlamıştır. Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı ile kültür bir eğlenceye dönüşmüş, kültür egemenliği bedeni serbest bırakmış, ruhu esir almıştır. Buna uyum sağlamayan ise yabancı adı altında

dışlanmıştır. Böylece sanat, kültürel denetleme gücünü yavaş yavaş yitirmiştir. Hatta avantgarde sanattan beslenen, sanatın muhalif tarafını önemseyen sanat akımları örneğin, sokak sanatı, dijital sanat gibi sanatlar galeri ve müzelere taşınarak eleştirel değerleri yok sayılmıştır. Her şeyin tüketim mekanizmasında değerlendirildiği 21. yy'da tüketicinin yeni alanı sanattır. Sanal gerçeklik içinde sanat kendini tüketirken dijital bir üretim sürecinde Baudrillard'ın dediği gibi sanallıkta sanallaşmıştır. Bugün bir sanat yapısının metaya dönüşmesi onun niteliğini nasıl belirlediği hala şüphe konusudur. Bu soruya sanatçıların bir kısmı ilgilenmediklerini sanatsal üretim ve onun sorunlarıyla ilgilendiklerini, bir kısmı da bu süreçte kendini sorguladığını diğer bir kısmı da sanat piyasasındaki çarpıklığa karşı eserleriyle bir koruma sağladığını dillendirirler. Ancak bu söylemlerle ortak bir mücadele olmadığı görülmektedir.

21. yy'da sanat ortamının göstergeleri olan müzeler, sergiler, fuarlar, bienaller postmodern ve onun uzantısı olan küreselleşme ile piyasa ve gösteri odaklı sanat üretimi yaygınlaşmıştır. 1980'lerle küreselleşmeye başlayan yaşamımız 1990'lardan sonra çok kültürlülük dalgasıyla beraber küratörlerinde ortaya çıkmasıyla bienaller çoğalmış ve küratörler sanat ortamına hakim olmaya başlamıştır. Çağdaş olmanın yolu küratörlük sistemiyle çözülürken güncel sanatın nasıl yaşayacağı ve nasıl saklanacağı gibi sanatın gidişatı belirsizleşmiştir. Tarihsel süreç içinde kilise, saray, holding (çok uluslu şirketlerin) ve küratör hakimiyeti altında kalan sanatın yarın ne olacağı sorusu bu alanın yönlendirilebilir olacağını göstermiş ve kolay yönlendiren sanat kolay tüketilir hale gelmiştir. Sanatçıya hakim olan, sistemle işbirliğini sağlayan küratörler, sermaye çıkarlarına hizmet eder hale gelmiş ve sanatçı da bu ilişkiler içinde popüler olmaya başlamıştır.

Taşra burjuvazisinden (aristokrasiden) kent burjuvazisine (piyasaya) geçen sanat 21. yy'da şirketlerin (sermayenin) eline geçmiştir. Şirketler için sanat, halkla ilişkiler ve reklam aracı, bir dekorasyon parçası (duvar süsü) iken, şirketlerin özellikle çok uluslu şirketlerin imajını güçlendirmek, hakim gücünü artırmak, toplumun kültürel yaşamında etkin olmak, sosyal bir görünüm çizmek, çalışma ortamını güzelleştirmek, müşterilerle sanatsal birikimini paylaşmak, şirket yaşamını zenginleştirmek, sanatı iyi bir yatırım alanı olarak görmek ve küresel piyasada rakiplerinden farklı olduğunu göstermek

amacıyla sanat hamisi olmaktır. Devletin himayesinden çıkıp büyük şirketlerin himayesinde üretilen sanat, küreselleşme adı altında büyük sergiler, bienallerde güncel niteliğe bürünmüş ve sanat ya haber ya da reklam aracı haline gelmiştir.

Sanat, ne sanat ne de toplum içindir; artık sanat yatırım içindir. Kültürel iktisadın bir alt dalı olan sanat ekonomisi bir ülkenin kalkınmasına çok büyük katkı sağlar ve toplumun yaşam kalitesini yükseltir. Ülkelerin refahı arttıkça ciddi bir sanat ekonomisi de oluşmaya başlar. Bu gelişmiş ekonomiler için sözkonusudur. Bu gerçekte sanat piyasalarına ait araştırmalar, finansal ve sanatsal piyasaları düzenli, enflasyonu düşük ve ekonomik istikrara sahip ülkelere aittir. Yapılan araştırmalar sonucunda sanat yatırımının riskli ve dalgalı olmasına rağmen yatırım portföyünün içinde toplam riski azaltan bir faktör olduğu ve uzun vadeli bir yatırım olarak kârlı olduğu görülmüş ve kısa vadeli sonuç alınamayacağı ortaya çıkmıştır.

Batı iktisadi ve ticari alanlarda olduğu gibi kültür ve sanat alanında da ülkeler üzerinde hegemonya kurmakta ve bu amaçla kendine özgü yarattığı bir kültür endüstrisini sistemleştirerek tüm dünyaya pazarlamaktadır. Eskiden ekonomik güç insanlar ve ülkeler üzerinde egemenlik kurmak için yeterli iken bugün ekonomik güç ile kültürel güç birlikte hakimiyet sağlamaktadır. Gelişmiş ülkeler ekonomik gücün yanı sıra kültürel gücü de ellerinde tutmak için kültürel ve sanatsal gelişimi hızlandıracak politikaları üretmektedirler. Amerika kültürel üstünlüğünü devam ettirirken Avrupa ona yetişmeye çalışmakta Çin ise dünya sanat ortamındaki rekabete girmeyi zorlamaktadır. Çin öykündüğü Batı sanatının en dikkat çeken piyasası haline gelirken 2004 yılında çağdaş sanatta uluslararası bir patlama yaratmıştır.

Özetlersek; sanat, toplumsal değişimin bir parçası olmakla birlikte ekonomik açıdan da kendi başına bir amaç teşkil ederek piyasasını oluşturma çabasına girmiştir. Sanat tarihsel birikimleriyle daha önce görülmedik şekilde piyasaya tabi olmaya başlamış ve daha da önemlisi yatırım sahiplerinin hayallerine konu olan sanat eserlerine yatırım yapmaya başlanmıştır. Rönesans'ta soyluların ve devlet adamlarının desteklediği sanat, modern çağ'da burjuva özentisi günümüzde ise paralı kişilerin yatırım aracı haline gelmiştir.

Türkiye’de ise Cumhuriyet döneminde bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik alanlarda çok yönlü ve kapsamlı bir modernleşme ile birlikte bilime, tekniğe, kültür ve sanata dayalı demokratik ve laik bir devletin ve toplumun oluşturulması hedeflenmiştir. Bu sürecin başarıyla sonuçlanması için de eğitim sistemi tamamen değiştirilmiş, sanayileşmeye adım atılmış, kalkınma stratejileri ve yasal düzenlemeleri belirlenmiştir. Bu amaçlar etrafında çağı yakalamak ve çağdaş bir ülke olmak konusunda sanatın çok büyük etkisi olmuştur. Sanat, kalkınma çabalarının bir boyutu ve başarılı olmanın da bir göstergesi haline gelmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından beri sanat, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin gerçekleştirilip halka benimsetilmesinde bu görevi üstlenmiş ve okuma-yazma bilmeyen bir ülkenin eğitilmesinde sanata çok büyük önem verilmiştir. “Türkiye Cumhuriyetinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir” diyen Atatürk bu sözleriyle sanata verilen değeri özetlemiştir.

1980’li yıllara kadar Türkiye’de sanat, devletin himayesinde gelişirken, 1980’li yılların ortasında serbest piyasa ekonomisi ile devletin sanata müdahalesi azalmıştır. 1970’li yıllarda özel galerilerin açılması, sergilerin düzenlenmesi, az da olsa satışların başlamasıyla sanat dünyası özellikle resim piyasası hareketlenmeye başlar. Eskiden “kendisi için resim yapan” ressamın yerini, yeni oluşan bir sanat piyasası içinde resimlerini resim alıcılarına sunan ressam tipi alır. 1970’lerden beri bilinçlenen ve deneyim kazanan galericilik anlayışı koleksiyonerini yaratarak kurumlaşmaya başlar ve sanata daha ticari olarak bakan galerilerde ortaya çıkar. 1980’lerin ortalarından sonra serbest piyasa ekonomisi ile resim ekonomik bir yatırım aracı haline gelir ve müzayedelerin en gözde nesnesi olur. Aslında 1990’lı yıllarda küreselleşme ve AB’ye girme süreciyle sanat piyasasında özellikle de resmin alım-satımında bir canlanma başlar. 1991 krizi ardından 2000 krizi ile eski kuşak koleksiyonerlerin bir kısmı resim piyasasından uzaklaşır, genç, araştıran, inceleyen, bilinçli koleksiyonerin öncüleri ortaya çıkar. 2000’li yıllarda sanat koleksiyonu yapan ve sanata destek olan büyük burjuva aileler, vakıf kurarak müze açar ve yayın yapmaya başlarlar. Çoğalan müze girişimleri olumlu gelişmeler olmasına rağmen müzecilik zengin ailelerin tekeline bırakılma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Çünkü özel müzeler “şirket müzeleri”dir. Küreselleşme ile birlikte şirketler, sanat eserleri estetik niteliğinden değil, sanatçıların ünüyle reklam yapmak ve imaj yenilemek, sosyal bir görüntü sunmak için

edinmektedirler. Türkiye’de Eczacıbaşı ile Koç şirketinin Osman Hamdi Bey’in “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı tablosunu satın almak istemeleriyle Osman Hamdi Bey’in ününü satın almakta hemfikir olduklarını göstermişlerdir. Türkiye’deki büyük şirketler, sanat girişimlerini 2000’li yıllarda kurumsallaştırarak statülerini arttırdıkları gibi manevi otoritelerini de meşrulaştırmaya devam etmektedirler.

Özel galerilerin ve müzelerin çoğalması, alım-satım mekanizmasının işlemesi ve zengin kişiler arasında sanat yatırımının yaygınlaşması, koleksiyon yapanların artması, rekabetin özendirilmesi gibi unsurlar sanat piyasasının oluşmasını sağlamıştır. Sanatın, Türkiye’nin toplumsal ve ekonomik değişimindeki rolünün büyük olduğunu ve plastik sanatların özellikle de resim sanatının sanat piyasasının oluşumundaki öneminin arttığını, aynı zamanda özel ve kurumsal koleksiyonların, müzayedelerin, galerilerin, sergilerin, bienal ve festivallerin ve de müzelerin bu piyasanın çatısını oluştururken rekabeti beraberinde getirdiğini görmekteyiz. Türkiye’de en pahalı sanat eseri olan Osman Hamdi Bey imzalı “Kaplumbağa Terbiyecisi”nin 5 trilyon liraya satılması, sanat piyasasının oluşumunu ve müzeler arası rekabeti gösteren en çarpıcı örnektir. Bu satıştan sonra sanat ortamımızdaki uzmanların bir kısmı tabloların klasik yatırım araçlarına göre daha fazla kazandırmasında umutlu olduklarını, bir kısmı da bundan sonra hiçbir Türk resminin bu kadar yüksek fiyata satılamıyacağını, diğer bir kısım ise müzayedeler tarafından rekor fiyatların yaratıldığını ileri sürerek belirsiz bir sanat piyasasının olduğunu göstermişlerdir.

Unutulmamalıdır ki, tüm gelişmelere rağmen, Türkiye’de piyasa koşullarına uygun, örgütlenmiş bir sanat pazarını görmek mümkün değildir. Çünkü sanat piyasasında sanat galerileri ve müzayedelerinin örgütlenmesi, sanat kurumlarının çoğalması ve yeniden yapılanması, sanat eleştirisinin yerleşmesi, küratörün sanata yatırım yapanlarla ilişkilerini geliştirmesi ve sanat eğitiminin iyileştirilmesi süreci henüz tamamlanmamıştır. Aynı zamanda sanatçının telif ve sosyal hakları, yaratma özgürlüğü, sanatın serbest dolaşımı, sanatla ilgili yasal düzenlemeler, kültür ve sanat politikası, medyanın sanata ilgisi, sanata fon ayrılması oluşturulamamıştır.

Küreselleşme ağına girmeye çalışan Türkiye, ekonomik açıdan olduğu gibi kültür ve sanat alanında da eskiden beri Batı'yı örnek almaya devam etmektedir. Son zamanlarda sanat adına konuşulan ve sanat gündemini oluşturan konular İstanbul Bienali ve 2010 Avrupa Kültür Başkenti İstanbul'dur. Batı'nın zihniyetine göre düzenlenen İstanbul Bienali, küratörlerin eline teslim edilmekte ve küratörün seçiminden başlayan sorun, ardından küratörün sanatçı ve mekan seçimi, ülke ve şehir hakkında bilgisi, sanatçıları tanıma fırsatı gibi ciddi sorunlar hala çözüm beklemektedir. Oysa ki, İstanbul Bienali, Batı'yı taklit etmeden Türk sanatının birikimlerini yansıtacak ve evrenselleşme yönünde varlığını sürdürmelidir. Beral Madra'nın ifadesiyle bizim sıradan bienallere değil, "hakkında konuşulabilir" bienallere ihtiyacımız vardır.

Batı ile kültürel birleşme adına gerçekleştirilen bir başka konu ise 2010 Avrupa Kültürel Başkenti İstanbul projesidir. İstanbul'un parlatılıp, cilalanıp, dünya pazarına çıkmış bir şirket gibi markalaştırma girişimleri ciddi sorun olarak karşımızda durmaktadır. Çünkü İstanbul, uluslararası şirket yatırımlarının, kültür endüstrilerinin cazibe merkezi haline gelmekte ve yeniden şekillenme baskısı altında kalmaktadır. İstanbul Avrupa kültür başkenti olurken sanat ve sanat alanları sermayeye yenik düşmemeli ve sermaye sanatın hizmetine sunulmalıdır.

Türkiye'de tarihi dokunun ve kültürel mirasın korunamaması; imaj için artan müze çılgınlığına rağmen en büyük sanat koleksiyonuna sahip müzenin görmezden gelinmesi; sanat-kültür etkinliklerinin ve sanatçıların desteklenmemesi, devlet-özel sektör-yerel yönetimlerin kültürel yükümlülüklerinin yetersiz olması gibi uzun yıllardır çözüm bekleyen sorunlar, geçmişimizin nasıl şekillendiğini ve geleceğimizin nasıl biçimleneceğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Acar, Barış., “Kent, Kültür Endüstrisi ve Kûratör”, **RH+Sanart**, Kasım 2007, Sayı:45, s.42-48.
- “Türkiye’de Güncel Sanatçı “Güncel” mi?”, **RH+Sanart**, Aralık 2007, Sayı:46, s.42-45.
- “Janr Resmi ve Yaşayan Tin”, **RH+Sanart**, Ocak 2008, Sayı:47, s.74-77.
- Açıkgöz, Aslı., “Sanatçının ‘Telif’ Sorunu”, **Milliyet Sanat**, Nisan 2008, Sayı:589, s.39-41.
- “Sanatın Küresel Ekonomideki Payı”, **Milliyet Sanat**, Mayıs 2008, Sayı:590, s.62-64.
- Açıkgöz, Esra., “Sanat Mı Para Mı?”, **Cumhuriyet Pazar Eki**, 18 Şubat 2007, s.9.
- Ada, Serhan., “Venedik Bienali Direktörü Davide Croff: ‘Venedik Tüm Sanat Etkinliklerinin Anası’”, **Radikal**, 20 Mart 2007, s.23.
- Ada, Serhat., “Sakin Tümüyü Komp...”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:76, s.113-114.
- Adorno, Theodor W., “Valéry, Proust ve Müze”, Tanıl Bora (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.185-201.
- **Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi**, Nihat Ünler (çev.), İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2007.
- “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Bülent O. Doğan (çev.), **Cogito**, Yaz 2008, Sayı:36, s.76-83.
- Ak, Seyit Ali., “Maya ve Fotoğraf”, **Fotoğrafın İzinde Kırk Yıl**, Fotoğrafevi Yayınları, İstanbul, 2004, s.217-224.
- Akay, Ali - ZEYTİNOĞLU, Emre., **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998.
- Akay, Ali., **Kıvrımlar, 1990’larda Plastik Sanatlar**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1996.
- “Genç Etkinlik”, **Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.178-185.

- _____
2001. **Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
- _____
“Sanatın Kullanım Değeri”, **Sanat Dünyamız**, Bahar 2004, Sayı:91, s. 81-85.
- _____
“Stephen Wright: Sanat Üretilmiş Kendine Özgülükler Olarak Değil, Kendine Özgülüklerin Üretilme Biçimi Olarak Algılanmalıdır.”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2004, Sayı:92, s.118-133.
- _____
“Jean Baudrillard: Bireyin Kimliği, Burjuva Olsun, Hümanist Olsun, Aydınlanmadan Gelen Bir Kimlik Değil; Sentez Bir Kimlik”, **Sanat Tarihi: Sıra dışı Bir Disiplin**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.15-25.
- _____
“Nicolas Bourriaud: Bir Taraftan Gelenekselciliğe, Bir Taraftan da Globalleşmenin Getirdiği Tektipleşmeye Karşı Direniş Yeni Bir Ruh Yaratıyor”, **Sanat Tarihi: Sıra dışı Bir Disiplin**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.84-94.
- Akkaya, İsmail., “Vergi Dairesinde Sanat Galerisi”, **Hürriyet Keyif Pazar Eki**, 22 Ekim2006, s.27.
- Akkoyunlu, Begüm., “Çağdaş Türk Sanatında ‘İstanbul Sanat Bayramı’ ve ‘Yeni Eğilimler Sergileri’”, **Sanat Tarihinde Gençler Semineri 2003 Bildiriler**, Haz: Neziha Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s.335-351.
- Aksoy, Asu., “İstanbul 2010 Nasıl Kullanılmalı?”, **İstanbul Dergisi**, Temmuz 2006, Sayı:56, s.54-57.
- _____
“Avrupa Başkenti Olmak”, **Radikal İki Eki**, 12 Kasım 2006, s.6.
- Akyol, Cahit., “Çağdaş Sanat Eserlerine Keyfi Fiyat Politikası Uygulamayın”, **Hürriyet Pazar Keyfi Eki**, 30 Ekim 2005, s.7.
- Alemdaroğlu, Semra., “Botticelli’nin Medici ve Vespucci Aileleri İçin Gerçekleştirdiği Eserler”, **Sanat Çevresi**, Haziran 2002, Sayı:284, s.38-43.
- Alexander, Albercht., “2000 Yılında Sanatlar”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul. s.1-3.
- Altan, Özdemir., “Türkiye’de Sanatın Bugünü”, **Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler) 17-19 Nisan 1985, 1. Ulusal Sanat Sempozyumu**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Ankara, 1985, s.3-5.
- Altınel, Cem, “Helga Koleksiyonu ve Koleksiyon Kavramı”, **Genç Sanat**, Aralık 2006, Sayı:145, s.40-45.

- Altunok, Özlem., “Türkiye’nin Mona Lisa’sı”, **Radikal**, 26 Aralık 2004, s.15.
- Antmen, Ahu., “Küratörün “Ne” Olduğunu Neden Tartışıyoruz”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2001, Sayı:81, s.101-105.
- “Sanat ve Armağan”, **Radikal**, 2 Şubat 2006, s.22.
- “Bienal Kalitesinde İki Sergi”, **Radikal**, 29 Kasım 2006, s.21.
- “Burjuvazi Kendi Kendisinin Kucağında”, **Radikal**, 14 Şubat 2007, s.23.
- “İstanbul 2010: İstanbul İçin mi, İstanbul’un İmajı İçin mi?”, **RH+Sanart**, Eylül 2007, Sayı:43, s.38-40.
- “Özel Kabukta Devlet Koleksiyonu”, **Radikal**, 19 Eylül 2007, s.21.
- “Bir Yapıt Olarak İstanbul”, 19 Eylül 2005, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=164481> (02 Haziran 2008).
- Anderson, Tom., The Content of Art Criticism, **Art Education**, Vol. 44, No. 1 (Jan., 1991), pp.16-24.
- Aral, Necdet., **Su Medeniyeti ve Teknoloji**, Birleşik Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- Arapoğlu, Fırat., “Sanat Eğitiminde Bazı Sorunlar”, **RH+Sanart**, Nisan 2008, Sayı:50, s.44-46.
- Armağan, İbrahim., **Toplumsal Yapı, Bilim ve Sanat**, Bilgi ve Toplum-II, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İzmir, 1982.
- “Teknolojik Toplumlarda Yabancılaşma ve Sanat”, **Çağdaş Teknoloji ve Sanat**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:8, Ankara, tarih yok, s.39-48.
- Arsal, Oğur., **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)**, Tuncay Birkan (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.
- Arslan, Rafet., “Banksy ya da Sokağın Ruhu”, www.ebenzin.com/sayi2/3.asp (15 Nisan 2008).
- Art Market Trend 2007**, Artprice- March 2008, s.1-46. <http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2007.pdf> (01 Haziran 2008).

Artun, Ali., “Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”, **Avangard Kuramı**, Erol Özbek (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.9-32.

————— “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Berktaş (çev.), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2004, s.9-86.

————— **Müze ve Modernlik, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 1**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

Artun, Deniz., **Paris’ten Modernlik Tercümelere**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

Ashenfelter, Orley –Kathryn Graddy, Auctions and The Price of Art, **Journal of Economic Literature**, Vol. XLI (September 2003), s.763-786.

Aslan, Rüstem., “Anadolu’nun Arkeolojik Macerası”, **Atlas**, Aralık 1999, Sayı:81, s.92-94.

Aslanoğlu, İnci., “Modernizmin Başlangıç Aşamasında 1926-33 Yılları Arası Türk Mimarlığında Yaşanan Gelişmelerin Bir Değerlendirmesi”, **Doğan Kuban’a Armağan**, Zeynep Ahunbay, Deniz Mızlum, Kutgün Eyüp giller (hızl), Eren Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.17-19.

Aşler, Mustafa., “Çağdaş Görsel Sanatı Oluşturan Etkenler”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul. s.1-3.

Aşkun, İnal Cem., “Atatürk İlkeleri Işığında Sanat Yönetimi ve Politikamızın Temelleri” **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul. s.1-4.

Atagök, Tomur., “Beş Özel Koleksiyon İle 1950-1970 Dönemi Türk Resmine Bakış”, **Artist Modern**, Temmuz-Ağustos 2007, Sayı:80, s.42-49.

————— “Müzelerden ve Kültür Kurumlarından-IV”, **Artist Modern**, Aralık 2007, Sayı:84, s.90-94.

Atik, Fikriye., “Türk ve Dünya Müzayedelerinde 2007 Yılında Sanatçılarımızın Durumu”, **Artist Modern**, Ocak 2008, Sayı:85, s.88-95.

————— “Türk ve Dünya Müzayedelerinde 2007 Yılında Sanatçılarımızın Durumu”, **Artist Actual**, Ocak 2008, Sayı:7, s.34-43.

Atmaca, Efnan., “Türkiye’nin Venedik Tarihçesi”, **Radikal**, 10 Haziran 2007, s.23.

Aydın, Mukadder Çakır., **Sanatta Eleştirelilik**, Beta Basım Yayın Dağıtım A.Ş., İstanbul, 2002.

- Aydınbaş, Mehmet Emin., “Kültürel Sermayenin Aktarımı ve Yeniden Üretimi”, 30 Ağustos 2006, <http://www.mehmeteminaydinbas.com/kose-yazilari/kulturel-sermayenin-aktarimi-ve-yeniden-uretimi.html> (17 Mayıs 2008).
- Aygündüz, Filiz., “Deposunda Picasso’lar ve Osman Hamdi’ler Var”, 27 Haziran 2006, <http://www.milliyet.com.tr/2006/06/27/pazar/apaz.html> (10 Mayıs 2008).
- “Türkiye Yolun Sonuna Vardı”, **Milliyet**, 10 Haziran 2007, s.26.
- Bal, Gülsen., “Londralı Sanat Eleştirmeni/Küratör Guy Brett’le Bir Söyleşi”, **Sanat Dünyamız**, Bahar 2006, Sayı:98, s.198-207.
- Balkaya, Fusun., “Devlet Öncülüğünde Kültür-Sanat”, **Sanat Üzerine Yazdıklarım (1993-1998 Makaleler)**, Armoni Baskı, Ankara, 1998, s.51-55.
- “Atatürk ve Çağdaş Türkiye’nin Yaratılmasında Kültür-Sanat İşlevi”, **Sanat Üzerine Yazdıklarım (1993-1998 Makaleler)**, Armoni Baskı, Ankara, 1998, s.89-92.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı., **Türk Plastik Sanatları**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1971.
- Baraz, Yahşi., “ESSL Koleksiyonu, Sanata Aşık Örnek Bir Çift: Agnes ve Karlheinz Essl”, **RH+Sanart**, Kasım 2007, Sayı:45, s.90-92.
- “Çin: Sanat Piyasasının Yeni Oyuncusu”, **Milliyet Sanat**, Mart 2008, Sayı:588, s.60-62.
- “Türkiye ve Dünyada Galerilik ve Sanat Piyasası”, <http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/galeri.htm> (26 Mayıs 2008).
- Bardakçı, Murat., “Osman Hamdi de Bu Mezbeleye Mi Girecek?”, 20 Ocak 2002, <http://hursiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?viewid=85964> (29 Mayıs 2008).
- Barker, Emma., “Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Galerileri”, Esin Soğancılar (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.149-181.
- “Teşhir Kültürleri”, Esin Soğancılar (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.235-258.
- Barresi, Anthony L., The Role of the Federal Government in Support of the Arts and Music Education, **Journal of Research in Music Education**, Vol. 29, No. 4, (Winter, 1981), s. 245-256.

- Barthes, Roland., **Çağdaş Söylenceler**, Tahsin Yücel (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 1996.
- Baş, Erhan., “Bakış”, **Genç Sanat**, Sayı:88, Aralık 2001. s.10-12.
- Başaran, Ez gi., “Müze Yönetmekle Bar İşletmek Arasında Fark Fark Yok”, **Hürriyet Pazar Eki**, 4 Aralık 2005, s.30-31.
- Başkan, Seyfi., **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.
- Başkaya, Fikret., **Sömürgecilik Emperyalizm Küreselleşme**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1997.
- Batıbeki, Kezban Arca., “Art Basel’de Satışlar Patladı”, **Radikal Cumartesi Eki**, 23 Haziran 2007, s.7.
- Batur, Enis., “Sanatsal Sahicilik Üzerine Söyleşi-Deneme’den”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:76, s.97-105.
- “Küratörün Sınırında”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2001, Sayı:81, s.95-96.
- **İmgeleri Kim Dinler?**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Baudelaire, Charles., **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Berkay (çev.), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2004.
- Baudrillard, Jean., “Sanatın Komplosu”, Cem İleri (çev.), **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:76, s.90-91.
- **Tam Ekran**, Bahadır Gülmez (çev.), Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2004.
- **Simülakrlar ve Simülasyon**, Oğuz Adanır (çev.), Doğu-Batı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2005.
- Baumol, William J., Unnatural Value: or Art Investment as Floating Crap Game, **The American Economic Review**, Vol. 76, No. 2, (May, 1986), s.10-14.
- Bayıksel, Şeyma Öncel., “Yatırım Artıyor, Etkisi Yükseliyor”, 1 Mayıs 2006, http://www.capital.com.tr/haber.aspx?HBR_KOD=3505 (10 Mayıs 2008).
- Baynes, Ken., **Toplumda Sanat**, Yusuf Atılgan (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

- Baysar, Zuhâl., “Sanal Ortamda Sanat, Genco Gülan İle İnternet Sanatı Üzerine Bir Söyleşi”, **RH+Sanart**, Temmuz Ağustos 2006, Sayı:31, s.16-21.
- Bazin, Germain., **Sanat Tarihi**, Selahattin Hilav (çev.), Üzra Nural, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998.
- Belge, Murat., “Picasso Sergisi”, **Radikal**, 25 Kasım 2005, s.11.
- Benjamin, Walter., “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, Ahmet Doğukan (çev.), **Son Bakışta Aşk**, Nurdan Gürbilek (hızl.), Metis Yayınları, 2. baskı, İstanbul, 1995, s.116-154.
- “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair”, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2001, s.108-201.
- “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2001, s.53-59.
- “XIX. Yüzyıl’ın Başkenti Paris”, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2001, s.87-107.
- “Fotoğrafın Küçük Tarihi”, **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Caner Aydemir (drl.), Hayalbaz Kitaplığı, İstanbul, 2007, s.3-30.
- Bennett, Tony –, Mike Savage, Introduction: Cultural Capital and Cultural Policy, **Cultural Trends**, Vol. 13(2), No. 50, June 2004, s.7-14.
- Berger, John., **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 1986.
- “Fotoğrafın Kullanımları”, **O Ana Adanmış**, Yurdanur Salman (çev.), Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1998, s.69-81.
- **Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen (çev.), Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2003.
- Berk, Nurullah., **Sanat Konuşmaları**, A.B Neşriyatı, İstanbul, 1943.
- “Resim Sanatının Estetiği”, **Sanat Çevresi**, Haziran 2002, Sayı:284, s.70-75.
- Beykal, Canan., “Sanat Ölüyor mu?”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:76, s.107-111.
- Bezmen, Cemil., “Turizmde Arkeolojinin Görünümleri: Hacılar, Hocalar ve Diğerleri”, **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2001, Sayı:28, s.106-115.

- Biçer, Yarkın., “Plastik Bir Olgu Olarak Çoğaltma”, **Artist Modern**, Aralık 2007, Sayı:84, s.36-43.
- Bilgen, Nihat., “Kalkınma ve Sanat”, **III. Ulusal Sanat Sempozyumu** (Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, Tebliğler 6-8 Mayıs 1991), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Ankara, 1991, s.25-27.
- Bilgiç, Emin., “Sanat ve Cemiyet”, **Sanat**, Kültür Bakanlığı Yayını, Haziran 1977, Sayı:6, s.6-9.
- Binzet, A. Celal., “Sanat Pazarının Sosyo Ekonomisi”, **Rh+Sanart**, Eylül 2005, Sayı:21, s.30-31.
- “Sanatın Sanalı Sanalın Sanatı”, **Rh+ Sanart**, Temmuz-Ağustos 2006, Sayı:31, s.12-15.
- Bocock, Robert., **Tüketim**, İrem Kutluk (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2005.
- Bourdieu, Pierre., **Sanatın Kuralları**, Necmettin Kamil Sevil (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
- “Sanat Aşkı”, Ufuk Kılıç (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.225-233.
- Bourriaud, Nicolas., **İlişkisel Estetik**, Saadet Özen (çev.), Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- Bozdoğan, Sibel., **Modernizm ve Ulusun İnşası, Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür**, Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2002.
- Braudel, Fernand., “Şafak”, **Akdeniz: Mekân ve Tarih**, Necati Erkurt (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 1990, s.54-81.
- Brouillette, Sarah., Struggle Tourism and Northern Ireland’s Culture Industries: The Case of Robert McLiam Wilson, **Textual Practice** 20(2), 2006, s.333-353.
- Budak, Feyzullah., “Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri”, **III. Ulusal Sanat Sempozyumu** (Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, Tebliğler 6-8 Mayıs 1991), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Ankara, 1991, s.29-32.
- Bugay, Başak., “Bedri Baykam’la “Koyun Platformu” Üzerine...”, **Sanat Çevresi**, Şubat 2005, Sayı:316, s.26-31.
- Buren, Daniel., “Kente Yerleşmek”, **Sanat Dünyamız**, Kış 2000, Sayı:78, s.133-147.

-
- “Atölyenin İşlevi”, Ali Berktaş (çev.), **Sanatçı Müzeleri**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.157-170.
- Burton, Benjamin J. –, Joyse P. Jacobsen, Measuring Returns on Investments in Collectibles, **Journal of Economic Perspectives**, Vol. 13, No. 4, (Autumn, 1999), s.193-212.
- Bürger, Peter., **Avangard Kuramı**, Erol Özbek (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- Caldwell, Niall – John Coshall, Measuring Brand Associations for Museums and Galleries Using Repertory Grid Analysis, **Management Decision**, 40/4 (2002), s.383-392.
- Camphell, Joseph., **İlkel Mitoloji-Tanrının Maskeleri**, Kudret Emiroğlu (çev.), İmge Kitabevi, 2. Baskı, Ankara, 1995.
- Capital**, “Yeni Yatırımcı Sayısı Artıyor”, 1 Aralık 2002, http://www.capital.com.tr/haber.aspx?HBR_KOD=2354 Son Giriş Tarihi:09 Mayıs 2008.
- Carmona, Michel., **Paris’in Kentsel Dönüşümü ‘Haussman Uygulamaları’**, Murat Aytaç Erginöz (çev.), Genar Araştırma Eğitim Danışmanlık Yayınları, İstanbul, (tarih yok)
- Caudwell, Christopher., **Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler**, Müge Gürsoy Sökmen-Ali Bucak (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2002.
- Cezar, Mustafa., **Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi**, Anadolu Sanat Yayınları, 1.Cilt, İstanbul, 1995.
-
- “Ressam Osman Hamdi Bey”, **Sanat Çevresi**, Sayı:316, s.44-49.
- Chanel, O. –, L. A. Gerard-Varet – V. Ginsburgh, Prices and Returns on Paintings: An Exercise on How to Price the Priceless, **The Geneva Papers on Risk and Insurance Theory**, 19, 1994, s.7-21.
- Charlesworth, J. J., Bonfire of the Vanities: On Art and Luxury Market, **Art Monthly**, April 2007, No. 306, s.5-7.
- Chesnais, François – Claude Serfati – Charles-André Udry, “Küreselleşme Karşıtı Hareketin Geleceği”, Çev: Tuvanç Gülcan, **Birikim**, Ağustos 2001, Sayı:148, s.64-74.
- Ciriaco, Salvatore., “Luxury Production, Consumption and the Art Market In Early Modern Europe”, **XIV International Economic History Congress**, Helsinki

2006, Session 25, s.1-3, <http://www.helsinki.fi/iehc2006/papers1/Ciriacono.pdf> (01 Haziran 2008).

Crary, Johathan., **Gözlemcinin Teknikleri-Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Elif Daldeniz (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

Currid, Elizabeth. **The Warhol Economy**, Princeton University, New Jersey, 2007, <http://press.princeton.edu/chapters/s8467.pdf> (02 Haziran 2008).

Çalıkoğlu, Levent., “Mekez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bir Bienal”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/> (İstanbul Bienal Dosyası), (30 Mart 2008).

————— “Müzelerde Çocuklar Gibi Şen Olmak”, **Radikal**, 12 Nisan 2007, s.23.

Çalidis, Nena., “Ve Sonunda İstanbul Modern”, **Radikal**, 26 Aralık 2004, s.15.

Çavdar, Tevfik., **İktisat Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992.

Çaykara, Emine., “Cultura, Culture, Kultur, πολιτισμός, Kültür, Coltura”, **İstanbul Dergisi**, Temmuz 2006, Sayı:56, s.58-61.

Çetin, Esin., “Kötülük Şeffaflığında Sanat”, **RH+Sanart**, Mart 2008, Sayı:49, s.36-38.

Çil, Sakine., “Barış İçin Bir Şeye İhtiyacımız Var: Östrojen Bombası”, **Rh+Sanat**, Mart-Nisan 2004, Sayı:9, s.34-37.

————— “Picasso ile Otuz Yıl”, **Cumhuriyet Pazar Eki**, 4 Aralık 2005, s.2.

Çinkaya, Damla Pınar., “Çağdaş Sanatın Hegemonik Kurgusu Documenta 12”, **RH+Sanart**, Temmuz-Ağustos 2007, Sayı:42, s.82-83.

Çolakoğlu, Nuri M., “İstanbul 2010 İçin Çok Ortaklı Çok Katmanlı Örgütlenme”, **İstanbul Dergisi**, Temmuz 2006, Sayı:56, s.38-40.

Çotuksöken, Betül., “Yol-Kültür-Avrupa Üzerine”, **Dünya Kültürü**, Kitap I, Vedat Çorlu (hızl.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.9-14.

Dal, Esin Yarar., “D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri”, **Suut Kemal Yetkin’e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Yayını, Ankara, 1984, s.107-119.

Dastarlı, Elif., “Elif Aliçavuşoğlu ile Müze Kurumunun İktidarla İlişkileri Dolaylarında Bir Söyleşi”, **RH+Sanart**, Şubat 2007, Sayı:37, s.10-16.

- “Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Yolu: İroni”,
<http://www.ebenzin.com/sayi4/2aps> (06 Mayıs 2008).
- Debord, Guy., **Gösteri Toplumu**, Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent (çev.), Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2006.
- Dellaloğlu, Besim F., “Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında”, **Cogito**, Yaz 2003, Sayı:36, s.13-36.
- Demirsar Arlı, Belgin., **Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine**, Creative Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- Dora, Serkan., **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yayınları, İstanbul, 2003.
- Dorn, Charles M., Privatization of the Arts and the Public Interest: An Issue for Local Arts Agencies, **Journal of Arts Management**, Law&Society Fall95, Vol. 25, Issue 3, s.182-186.
- DOSTOĞLU, Haldun, “Son 25 Yılda Sanat Piyasası” **Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.202- 205.
- “Şüpheleri Gidermek Müzelerin Sorumluluğu”, **Radikal**, 4 Haziran 2005, s.24.
- D’souza, Clare –, David Prentice, Auctioneer Strategy and Pricing: Evidence from An Art Auction, **Marketing Intelligence&Plannig** 20/7 (2002), s.417-427.
- Duben, İpek Aksüğü, “Cumhuriyet’te Tenkit”, **Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.158-167.
- Duben, İpek Aksüğü – Deniz Şengel (hızl.), “Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Plastik Sanatlar Yayını, Stil Matbaacılık, İstanbul, 1991, s.56-80.
- Dubuffet, Jean., **Boğucu Kültür**, İsmet Birkan (çev.), Dost Kitabevi, Ankara, 2005.
- Duncan, Carol., “Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli”, Elçin Gen (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.203-224.
- Durusoy, Serap., “Küreselleşme Sürecinde STK’lar”, **Radikal İki Eki**, 4 Mayıs 2008, s.5.
- Dutton, Michael., From Culture Industry to Mao Industry: A Greek Tragedy, **Boundary2**, Summer 2005, Vol. 32, No. 2, pp.151-167.

Eagleton, Terry., **Estetiğin İdeolojisi**, Bülent Gözkân (hzl.), Özne Yayınları, İstanbul, 1998.

Eco, Umberto., **Açık Yapıt**, Nilüfer Uğur Dalay (çev.), Can Yayınları, İstanbul, 1998.

————— “Gösteri Olarak Kültür”, **Günlük Yaşamdan Sanata**, Kemal Atay (çev.), Adam Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1993, s.152-158.

Eddy, Junius., Government, Arts and Ghetto Youth, **Public Administration Review**, Vol. 30, No. 4, (Jul. –Aug., 1970), s.399-408.

Edman, Irwin., **Sanat ve İnsan**, Turhan Oğuzkan (çev.), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1966.

Edmonton Economic Development Corporation, “Economic Impacts of “Arts and Culture” In The Greater Edmonton Region”, November 2006, s.1-18, <http://www.edmontonarts.ab.ca/economicimpactarts05.pdf> (03 Haziran 2008).

Erbay, Fethiye – Mutlu Erbay, **Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk’ün Sanat Politikası**, Boğaziçi Üniversitesi Yayını, İstanbul, 2006.

Erbay, Fethiye., “Cumhuriyetin İlanından Önce Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam”, **Cumhuriyet Dönemi Sanatsal Değişimin Yayınlarına Yansıması**, Boğaziçi Üniversitesi Yayını, İstanbul, 2004, s.2-8.

Erbay, Mutlu., “Osmanlı Sarayı ve Sanat Politikası”, **Sanat Çevresi**, Haziran 2002, Sayı:284, s.28-30.

————— “Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikası”, **Cumhuriyet Dönemi Sanatsal Değişimin Yayınlarına Yansıması**, Boğaziçi Üniversitesi Yayını, İstanbul, 2004, s.35-41.

————— “Yüzyılın En Önemli Sanat Eseri Soygunları”, **Sanat Çevresi**, Ocak 2005, Sayı:315, s.95-96.

————— “Sanat Politikasını Etkileyen Unsurlar: Devlet, Özel/Özerk Kurumlar, Bireysel Çabalar ve Halk Desteği”, **Rh+Sanart**, Haziran 2006, Sayı:30, s.69-71.

Ercan, Elif., “Bir Doğu-Batı Çatışması:Güncel Sanat Çin’de”, **RH+Sanart**, Mart 2008, Sayı:49, s.65-67.

Erciyes, Cem., “Sabancı Müzesi Rodin’i Getiriyor”, **Radikal**, 25 Aralık 2004, s.23.

————— “Size de Çıkabilir”, **Radikal**, 21 Şubat 2008, s.22.

Erinç, Sıtkı M., **Kültür Sanat Sanat Kültür**, Çınar Yayınları, İstanbul, 1995.

- **Sanat Psikolojisi'ne Giriş**, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1998.
- **Sanatın Boyutları**, Ütopya Yayınevi, 2. Baskı, Ankara, 2004.
- Ergüven, Mehmet., “Eleştirinin Sınırı”, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s.111-130.
- “Özgün Resmin Bedeli”, **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s.131-140.
- Eroğlu, Özkan., **Sanatın Tarihi**, Kolaj Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Ersoy, Ayla., **Sanat Kavramlarına Giriş**, Yorum Sanat Yayıncılık, Genişletilmiş 2. Baskı, İstanbul, 1995.
- Ersöz, Erhan., “Market Watch: Yurtdışı Sanat Piyasalarında Boom Var!”, **Rh+Sanat**, Mart-Nisan 2004, Sayı:9, s.48-50.
- “Sanat Piyasasında En Çok Prim Yapmanın Şifresi”, **Genç Sanat**, Aralık 2006, Sayı:145, s.34-39.
- Erzen, Jale Nejd., “Modernizm Sonrası Sanat”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İpek Aksügür Duben-Deniz Şengel (hızl.), Plastik Sanatlar Yayını, Stil Matbaacılık, İstanbul, 1991, s.11-26.
- “Prometeus’un Ateşi”, **III. Ulusal Sanat Sempozyumu** (Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, Tebliğler 6-8 Mayıs 1991) , Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Ankara, 1991, s.49-51.
- “Sanatın Sonu mu?”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İpek Aksügür Duben-Deniz Şengel (hızl.), Plastik Sanatlar Yayını, Stil Matbaacılık, İstanbul, 1991, s.107-112.
- “Türkiye’de Sanat Eleştirisi”, **Rh+Sanat**, Mayıs 2006, Sayı:29, s.28-33.
- Etike, Serap., **Cumhuriyet Dönemi Resim Eğitimi (1923-1950)**, Güldiken Yayınları, Ankara, 2001.
- Falay, Nihat., “Sanat ve İktisadi Yaşam Bağlantıları Üzerine Bir Deneme”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.498-509.
- Farago, France., **Sanat**, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006.

- Fischer, Ernst., **Sanatın Gerekliiği**, Cevat Çapan (çev.), Payel Yayınları, 9. Baskı, İstanbul, 2003.
- Flem, Lydia., “Freud:Arkeolog”, **Cogito** , Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2001, Sayı:28, s.84-103.
- Flesher, Dale L., Corporate Investments In Arts, **National Forum Fall98**, Vol. 78, Issue 4, s.6-8.
- Francblin, Catherine., “Sanat Bienallerinin Varlık Nedeni Üzerine”, **Sanat Dünyamız**, Kış 1999, Sayı: 74, s.107-111.
- Freville, Jean – G.V. Plehanov, **Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum**, Asım Bezirci (çev.), May Yayınları, İstanbul, (tarih yok).
- Frey, Bruno S. – POMMEREHNE, Werner W., Art Investment: An Empirical Inquiry, **Southern Economic Journal**, Vol. 56, No. 2, (Oct., 1989), s.396-409.
- Gans, Herbert J., **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Emine Onaran İncirlioğlu (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- Garnham, Nicolas., From Cultural to Creative Industries: An Analysis of the Implications of the “Creative Industries” Approach to Arts and Media Policy Making in the United Kingdom, **International Journal of Cultural Policy**, Vol. 11, No. 1, 2005, s.15-29.
- Geahigan, George., Conceptualizing Art Criticism for Effective Practice, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 30, No.3, (Autumn, 1996), s.23-42.
- Art Criticism: Reflections on the Evolution of an Educational Concept, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 36, No.2, (Summer, 2002), s.84-97.
- Gencer, Gülay., “Sanat, Kalkınma ve Vakıflar”, **III. Ulusal Sanat Sempozyumu** (Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, Tebliğler 6-8 Mayıs 1991) , Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Ankara, 1991, s.111-114.
- Gennaro, Stephen., Purchasing the Canadian Teenage Identity: Icts, American Media and Brand-Name Consumption, **International Social Science Review** 2005, Vol. 80, Issue 3/4, s.119-136.
- Gerçek, Ferruh., **Türk Müzeciliği**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1999.
- Germaner, Semra., **1960 Sonrasında Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1977.
- “Batı Tarzı Resmin İstanbul Yaşamına Katılışı ve Yer Aldığı Ortamlar”, **19.Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı, Habitat II’ye Hazırlık**

Sempozyumu, 14-15 Mart 1996, Bildiriler, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, 1996, s.129-137.

“Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, **Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.8-25.

Gervereau, Laurent., “Tarihin Boğduğu Müzeler”, **Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar-Küreselleşme ve Yerelleşme**, Gül Evrim (çev.), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2000, s.151-156.

Gezgin, Ümit., “Popüler ve Üst Kültür Ortamında Sanatın Gerçekliği”, **Sanat Çevresi**, Ekim 2004, Sayı:312, s.95-97.

“Bedri Baykam’ın İftiharla Sunduğu Küratoryal Şizofreninin Ameliyat Masasında Koyun Platformu”, **Sanat Çevresi**, Şubat 2005, Sayı:316, s.32-35.

Giray, Kıymet., “Güzel Sanatlar Eğitimi Üzerinde Düşünmek”, **RH+Sanart**, Nisan 2008, Sayı:50, s.36-37.

Goodman, Calvin., “Art Marketing Handbook”, Aktaran: Elvan Tekcan Şahinoğlu, “Türkiye’de Güzel Sanatlar Sektöründe İşletme ve Yönetim Performansı Üzerine Bir Çalışma”, **Sanat Çevresi**, Temmuz 1991, Sayı:152, s.39-45.

Goetzmann, William N., Accounting For Taste: Art and the Financial Markets Over Three Centuries, **The American Economic Review**, Vol. 83, No. 5, (Dec., 1993), s.1370-1376.

Gombrich, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Bedrettin Cömert (çev.), Remzi Kitabevi Yayınları, 3. Baskı, Ankara, 1986.

Sanat ve Yanılsama, Ahmet Cemal (çev.), Remzi Kitabevi Yayınları, Ankara, 1992.

Göktürk, Barış., “Armony Show 2007 Hakkında Olgular ve Düşünceler”, **RH+Sanart**, Nisan 2007, Sayı:39, s.59-60.

Görkük, Tuğba., “Medyaya Servis Yapan Sanat”, **Rh+ Sanart**, Eylül 2006, Sayı:32, s.30-32.

Gözke, Özge., “Santralistanbul: Bir Cazibe Merkezi”, **Milliyet İnsan Kaynakları Eki**, 22 Temmuz 2007, s.6.

Graves, Harmon S., The Art Collector and the Tax Collector, **Art Journal**, Vol. 32, No.4, (Summer, 1973), s.426-427.

Gümüş, Semih., “Gerçekliği Yaratan Edebiyat”, **Radikal Kitap Eki**, 11 Nisan 2008, s.4.

Günay, Veysel., “Küreselleşirken”, **Sanatta Etkileşim Sempozyumu, 25-27 Kasım 1998**, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, s.134-135.

Güneş, Şinasi., “Mail Art”, www.ebenzin.com/sayil/5.asp (28 Nisan 2008).

Günyaz, Abdülkadir., “Nerede O Eski Koleksiyonerler?” **Artist Modern**, Ekim 2007, Sayı:82, s.17.

Gürbilek, Nurdan., **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

————— **Vitrinde Yaşamak-1980’lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2001.

Gürel, Haşim Nur., “Çağdaş Sanat Müzeleri ve Sanat Piyasası İlişkisi Üzerine”, **RH+Sanat**, Mart-Nisan 2004, Sayı:9, s.55-57.

————— “Japonya Müzelerinin ‘Demir Üçgeni’...”, **Genç Sanat**, Kasım 2000, Sayı:75, s.2-5.

————— “Çağdaş Sanat Koleksiyonlarından Çağdaş Sanat Müzelerine...”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/> (Müze Dosyası), (30 Mart 2008).

————— “ ‘Müze Girişimleri’nin Amansız Yarışı...!!!”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/> (Müze Dosyası) (30 Mart 2008).

————— “2000’in Müzelerinin Finansmanı...”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/> (Müze Dosyası) (30 Mart 2008).

————— “Osman Hamdi Bey ve ‘İkonografisi’”, <http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/osmanhamdi.htm> (8 Mayıs 2008).

Gürkök, Tuğba., “Andreas Gursky Sergisi-Çağdaş Sanat Tartışmaları”, **RH+Sanat**, Temmuz-Ağustos 2007, Sayı:42, s.70-73.

Güvemli, Zahir., **Güzel ve Sanat (Estetik)**, Türkiye Yayınevi, (Şehir Yok), 1970.

————— **Sanat Tarihi**, Varlık Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1982.

Güven, Özkan., “Osman Hamdi Piyasada Bir Numara mı?”, 11 Eylül 2004, <http://www.milliyet.com/2004/09/11/pazar/axpaz01.html> (04 Mayıs 2008).

- Güven, Yusuf – Süleyman Değirmen, “Kıtlık ve Sanat”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.490-497.
- Haacke, Hans., “Müzeler-Bilinç Yöneticileri”, Elçin Gen (çev.), **Sanatçı Müzeleri**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.220-238.
- Haan, Rosmarie Beier-de., “Ulusal Müzeler ve Küreselleşme: Alman Tarih Müzelerinde Yeni Gelişmeler”, **Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar-Küreselleşme ve Yerelleşme**, Gül Evrim (çev.), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2000, s.157-169.
- Hadjiafxendi, Kyriaki – Tatiani Rapatzikou, The Amerikan Culture-Industry of İmage-Making: Part II, **European Journal of American Culture**, Vol. 24, No. 2, 2005, s.87-90.
- The Amerikan Culture-Industry of İmage-Making: Part III, **European Journal of American Culture**, Vol. 24, No. 3, 2005, pp.173-177.
- Halili, Dodi., “Güncel Sanat Dediğin Ne?”, **Artist Actual**, Ekim 2007, Sayı:4, s.37-39.
- Hamsici, Mahmut., “Sanat Dört Duvara Sığmadığında...”, **Radikal**, 11 Ekim 2006, s.20.
- “2010 İstanbul’a Müzeler Getirecek”, **Radikal**, 14 Kasım 2006, s.23.
- “Amaç Uluslararası Takvime Girmek”, **Radikal**, 20 Kasım 2006, s.21.
- “En Azından Evinin Duvarını Boya”, **Radikal**, 28 Şubat 2007, s.23.
- “Sanatta Tam Bağımsızlığın Adresleri”, **Radikal**, 22 Mayıs 2007, s.24.
- “Sanatta Tam Bağımsızlığın Adresleri”, **Radikal**, 23 Mayıs 2007, s.22.
- “Sanatta Tam Bağımsızlığın Adresleri”, **Radikal**, 24 Mayıs 2007, s.20.
- “Fotoğraf Sergileri Atağa Kalktı”, **Radikal**, 25 Mayıs 2007, s.21.

-
- “ ‘Klimt, Klee, Warhol, Miro’ ve Daha Fazlası Yakında Pera’da”, **Radikal**, 25 Haziran 2007, s.21.
- Harris, John S., The Government and Arts Patronage, **Public Administration Review**, Vol. 33, No. 5, (Sep.-Oct., 1973), s.407-414.
- Harris, Phil – Patricia Rees, Pictures at an Exhibition: Milton, Machiavelli, Monet, Mussorgsky and Marketing, **Marketing Intelligence&Planning**, 18,6/7 (2000), s.368-373.
- Hart, Kitty Carlisle., Changing Public Attitudes Toward Funding of Arts, **Annals of the American Academy of Political and Social Science**, Vol. 471, Paying for Culture, (Jan, 1984), s.45-56.
- Harvey, David., **Postmodernliğin Durumu**, Sungur Savran (çev.), Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2003.
- Haskell, Francis., “19. Yüzyıl Paris’inde Bir Türk’ün Resim Koleksiyonu”, **Tarih ve Toplum Dergisi**, Ekim 1987, Cilt 8, Sayı:46, s.36-40.
- Hauser, Arnold., **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Yıldız Gölönü (çev.), Remzi Kitabevi, 2.Baskı, İstanbul, 1995.
-
- “Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu”, **Rönesansın Serüveni**, Ahmet Cemal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.138-153.
- Haydaroğlu, Mine – Betül Kadioğlu, “Meksikalı Hiper-Koleksiyoner Eugenio Lopez”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2007, Sayı:103, s.93-95.
- Haydaroğlu, Mine – Banu Tekin, “Ünlü ve Tartışmalı: Charles Saatchi”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2007, Sayı:103, s.101-105.
- Heaton, Herbert., **Avrupa İktisat Tarihi-İlkçağdan Sanayi Devrimine**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1995.
- Heidegger, Martin., **Sanat Eserinin Kökeni**, Fatih Tepebaşılı (çev.), Babil Yayınları, İstanbul, 2003.
- Heinich, Nathalie – Michael Pollak, “Müze Küratöründen Sergi Auteur’üne Özgün bir Konum İcat Etmek”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2001, Sayı:81, s.107-119.
- Hirst, Paul – Grahama Thompson, **Küreselleşme Sorguluyor**, Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2000.
- Hobsbawm, Eric, **Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Yavuz Alogan (çev.), Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1996.

- Hodder, Ian., “Tutku ve Oyun Olarak Geçmiş: Çoğul Geçmişlerin Kurulmasında Bir İhtilaflar Yerleşmesi Olarak Çatalhöyük”, **Cogito** , Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2001, Sayı:28, s.65-83.
- Hodgson, Douglas J. – Keith P. Vorkink, Asset Pricing Theory and the Valuation of Canadian Paintings, **The Canadian Journal of Economics/ Revue Canadienne d’Economie**, Vol. 37, No. 3, (Aug, 2004), s.629-655.
- Hoogenboom, Annemieke., Art for the Market: Contemporary Painting in the Netherlands in the First Half of the Nineteenth Century, **Netherlands Quarterly for History of Art**, Vol. 22, No. 3, (1993-1994), s.129-147.
- Houpt, Simon., “Meta Olarak Sanat Eseri”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2007, Sayı:103, s.71-77.
- Huberman, Leo., **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, Murat Belge (çev.), İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1995.
- Hutton, Lucy – Ann Bridgwood – Karen Dust, Research at Arts Council England, **Cultura Trend**, Vol.13, No.52, December 2004, s.41-64.
- Huhn, Tom., “Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği”, **Cogito**, Yaz 2003, Sayı:36, s.256-275.
- Huyssen, Andreas., “Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze”, Kemal Atakay (çev.), **Müze ve Eleştirel Düşünce, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2**, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.259-295.
- İhtiyar, Tevfik., “Anadolu Sanata Pazar Olabilir mi?”, **Rh+Sanart**, Eylül 2005, Sayı:21, s.17-24.
- “Türkiye’de Resim Satmak Kutuplarda Buzdolabı Satmak Gibidir”, **Rh+Sanart**, Mayıs 2006, Sayı:29, s.20-22.
- “O Konuda Hepimiz Dayaklıgız!...”, **Rh+ Sanart**, Eylül 2006, Sayı:32, s.8-9.
- İnalcık, Halil., “Kültür Etkileşimi, Küreselleşme”, **Doğu Batı Makaleler I**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, s.267-293.
- İnanç, Evren., “Modern Sanat Müzesine Bir Adım Kala Feshane Yaşıyor”, **İstanbul Dergisi**, Kasım 1992, Sayı:3, s.147.
- İnankur, Zeynep., “Terbiyecî’nin Sabrı...”, **Radikal**, 28 Kasım 2004, s.23.

- İnceoğlu, Deniz., “Sanat Fuarlarının Sayısı Artıyor Kalite Yükseliyor”, **Hürriyet Keyif Cumartesi Eki**, 18 Kasım 2006, s.7.
- İnciyan, P.Ğ., **XVIII. Asırda İstanbul**, Tercüme ve Notlar: Hrand D. Andreasyon, Baha Matbaası, 2. Baskı, İstanbul, 1976.
- İpek, Selçuk – İlknur Kaynar, “Türkiye’de Kalkınma Planlarında Sanatın Yeri ve Önemi”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.476-487.
- İpek, Selçuk., “Türk Vergi Sisteminde Sanat İlişkin Hükümler ve Değerlendirmesi”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.376-383.
- İplikçioglu, Bülent., **Eskiçağ Tarihinin Ana Hatları**, Bilim Teknik Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, 1994.
- İpşiroğlu, M.Ş. – S. Eyüpoğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1972.
- İpşiroğlu, Nazan., **Sanattan Güncel Yaşama**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- İskender, Kemal., “Modernizmin Rasyonalizminden Postmodernizmin Kaosuna...”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, Eylül-Ekim 1999, Sayı:40, s.18-25.
- İslimyeli, Nüzhet., “Batı Tekniği ile Resim Sanatını Yurdumuza Askerler Getirdi”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 2005, Sayı:319, s.30-32.
- İzberk, Mustafa., **Dünya Mirası İstanbul “Bir Uygarlık Soykırımı”**, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1998.
- Jameux, Dominique., **Sanat Estetik**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İstanbul, 1990.
- Jardine, Lisa – Jerry Brotton, **Rönesans Sanatı ve Siyaset**, Füsun Tayanç-Tunç Tayanç (çev.), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2006.
- Jay, Martin., **Adorno**, Ünsal Oskay (çev.), Der Yayınları, İstanbul, 2001.
- Jensen, Hennig, Rudinow and Sikora on Art-Critical Concept, **Analysis**, Vol. 38, No. 1, (Jan., 1978), s.51-56.
- Joshi, Joan H., International Exchange in the Arts, **Annals**, AAPSS, 424, March 1976, s.78-84.

Kagan, Moissej., **Estetik ve Sanat Dersleri**, Aziz Çalışlar (çev.), İmge Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 1993.

Kahraman, Ekrem., “Sanat Özgürlüğünü Arıyor!”, **Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü, Sanatçılar Kurultayı 27-28 Mart 1995**, UNESCO AIAP Türkiye Ulusal Komitesi ve Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 1995, s.51-56.

Kahraman, Hasan Bülent., “Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İpek Aksüğü Duben-Deniz Şengel (hızl.), Plastik Sanatlar Yayını, Stil Matbaacılık, İstanbul, 1991, s. 84-106.

————— **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekiler...**, Everest Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2002.

Kalaycı, Lütfiye., 6. Uluslararası İstanbul Bienali”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, Eylül-Ekim 1999, Sayı:40, s.30-35.

Kalkan, Nazire., “Resimde Galerici-Müzayecici Savaşları”, 17 Aralık 2004, http://www.tempodergisi.com.tr/toplum_politika/06977/ (10 Mayıs 2008).

Kansu, Aykut., “Türkiye’de Korporatist Düşünce ve Korporatizm Uygulamaları”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cilt 2, “Kemalizm”**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.253-267.

Kara, Devabil., “Küreselleşen Kentte Ruhunu Satmadan Sanatçı Olmak”, **Bahariye Sanat Gazetesi**, Sayı:11, Yıl:2 Aralık 2007, s.2.

Karahan, Jülide., “Zaten Bir Avuç Heykeltıraşız...”, **Radikal**, 27 Ekim 2007, s.22.

————— “Performansı Nasıl Satın Alabilirim?”, **Radikal**, 29 Kasım 2007, s.20.

Karakartal, Melike., “Hedef İlk 10’a Girmek!”, **Radikal Cumartesi Eki**, 16 Aralık 2006, s.11.

Karataş, Nilgün., “TMSF’nin Satışları Sayesinde 1000 Yeni Koleksiyoner Doğdu”, 4 Kasım 2005, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=3480559&tarih=2005-11-04> (06 Haziran 2008).

Karaman, İsmail., “Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri”, **III. Ulusal Sanat Sempozyumu** (Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri, Tebliğler 6-8 Mayıs 1991), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayını, Ankara, 1991, s.67-76.

Karamustafa, Gülsün – Deniz Şengel (hızl.), “Sanatın Serbest Dolaşımı”, **Sanatçı Hakları, Seminer ve Panel Tartışmaları**, Plastik Sanatlar Derneği Yayını, İstanbul, 1992, s.118-144.

“Sanat Alanında Vergi Bağışıklığı”, **Sanatçı Hakları, Seminer ve Panel Tartışmaları**, Plastik Sanatlar Derneği Yayını, İstanbul, 1992, s.166-187.

“Telif Hakları Semineri”, **Sanatçı Hakları, Seminer ve Panel Tartışmaları**, Plastik Sanatlar Derneği Yayını, İstanbul, 1992, s.40-66.

Kartal, Ümran, “Almanya 2010’a 78 Milyon Avro Ayırdı”, **Radikal**, 22 Eylül 2007, s.23.

Kartal, Zerrin., “Sanat ve Turizm”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.471-475.

Katıkol, Melih., “Dondurulmuş Konuşma”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2001, Sayı:81, s.51-53.

Katoğlu, Murat., “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2003, Sayı:89, s.179-193.

Kazgan, Gülten., **Küreselleşme ve Ulus-Devlet, Yeni Ekonomik Düzen**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000.

Keleş, Ruşen., **Kentleşme Politikası**, İmge Kitabevi, Ankara, 3. Baskı, 1996.

Keller, Edward B., The Public and the Arts Author(s), **Annals of the American Academy of Political and Social Science**, Vol. 471, Paying for Culture, (Jan., 1984), pp.34-44.

Kerov, Zubritski Mitropolski., **İlkel, Köleci ve Feodal Toplum Kapitalist-Öncesi Biçimler**, Sevim Belli (çev.), Onur Yayınları, 9. Baskı, Ankara, 1987.

Keyder, Çağlar., “İstanbul’u Nasıl Satmalı?”, **İstanbul Dergisi**, Kasım 1992, Sayı:3, s.81-85.

Kılıçbay, Mehmet Ali., **Felsefesiz Sanat ve Oyunsuz Tarih**, İmge Kitabevi, Ankara, 1995.

Kıray, Mübeccel B., **Kentleşme Yazıları**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998.

Kimmerle, Heinz., “Kültürlerin Çoklu-Evreni”, **Dünya Kültürü**, Kitap I, Vedat Çorlu (hızl.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 15-31.

- Kongar, Emre., “Kalkınma ve Gelişme Stratejilerinde Kültür Politikalarının Yeri: Türkiye Örneği”, **Kültür Politikaları Uluslararası Sempozyumu Ekim 1998**, İstanbul, http://www.kongar.org/makaleler/mak_ka.php (16 Mayıs 2008).
- Korur, Ahmet Feyzi., “Okumak: Günümüz Sanatında Bir Üretim ve Çözümleme Metodu”, **RH+Sanart**, Mayıs 2007, Sayı:40, s.32-36.
- Köksal, Aykut., “Türkiye’de Çağdaş Sanat”, **Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.168-177.
- Kuban, Doğan., **Türkiye’de Kentsel Koruma, Kent Tarihleri ve Koruma Yöntemleri**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2001.
- “İstanbul Müze-Kent Projesi Üzerine: İstanbul 1600 Yıllık Bir Müzedir”, www.yapi.com.tr/turkce/Parantez.asp?ArticleID=63&yazar= (19 Nisan 2008).
- Kum, Burhan., “Türk Resminin Geleceğinde Özel Galerilerin İşlevi”, **Genç Sanat**, Eylül 2000, Sayı:73, s.14-15.
- Kumar, Krishan., **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma**, Mehmet Küçük (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2004.
- Kuspit, Donald., **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Küçük, Suat Hayri., “Mağaralardan Beş Yıldızlı Otellere Sanatın Musaları”, **RH+Sanart**, Temmuz-Ağustos 2006, Sayı:31, s.37-39.
- “Sanat Piyasası Tartışıldı”, **RH+Sanart**, Nisan 2007, Sayı:39, s.35-41.
- “Sanat Hiç Bu Kadar Ehlileştirilmemişti”, **RH+Sanart**, Ekim 2007, Sayı:44, s.45-47.
- Landes, William M. – Daniel B. Levine, **Economic Analysis of Art Law**, University of Chicago Law School, Chicago, 2006, http://www.hertig.ethz.ch/LE_2007_files/Papers/Landes_Art_Law_2007.pdf (30 Mayıs 2008).
- Lenoir, Béatrice., **Sanat Yapıtı**, Aykut Derman (çev.), Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2005.
- Lichtenbert, Robert H., In Defense of Objectivist Art Criticism, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 18, No. 4, (Winter, 1984), s.108-113.

Lichtmajer, Juan Pablo., “Küreselleşme, Periferi ve Hayal Edilen Toplumlar”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2006, Sayı:99, s.103-109.

Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çevat Çapan-Sadi Öziş (çev.), Remzi Kitabevi Yayınları, 2. Basım, Ankara, 1991.

Madden, Christopher., “Discussion Paper: The ‘Economic’ Benefits of Art”, 1998, <http://www.creativenz.govt.nz/files/madden.rtf> s.1-25, (01 Haziran 2008).

————— “Using ‘Economic’ Impact Studies In Arts and Cultural Advocacy: A Cautionary Note”, **Media International Australia Incorporating Culture and Policy**, No.98 - February 2001, s.161-178. <http://www.fuel4arts.com/content/files/ACF5A4E.pdf> (02 Haziran 2008).

Madra, Beral., “Bir Biennial?”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Haziran 1986, Sayı:67, s.55-56.

————— “Çağı Yakalayamayan Sanat”, **Radikal**, 3 Ocak 2000, s.21.

————— “Avrupa Birliği Konusunda, İstanbul Life Dergisi İçin Bir Söyleşi” Ekim 2002, <http://btmadra.com/reviews/life.html> (19 Nisan 2008).

————— **İki yılda Bir Sanat**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003.

————— “Bekleme Odasındayız”, **Radikal**, 27 Aralık 2004, s.23.

————— “80’li yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”, 2005, <http://www.btmadra.com/articles/articles.html> (15 Mayıs 2008).

————— “Türkiye Kendini Sorgulayamıyor”, **Radikal**, 28 Aralık 2006, s.20.

————— “Ana-Babasız’dılar Ama Dayıları Vardı”, <http://www.ebenzin.com/sayi2/1.asp> Son Giriş Tarihi:19 Nisan 2008.

————— “ ‘2010’ Yapısal Değişim İçin İyi Fırsat”, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=191222&=26/06/2006> (19 Nisan 2008).

Mardin, Şerif., “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, **Türk Modernleşmesi-Makaleler 4**, Mümtaz’er Türkönü-Tuncay Önder (drl.), İletişim Yayınları, 11. Baskı, İstanbul, 2002, s.21-79.

————— “Türkiye’de Kitle Kültürü”, **Siyasal ve Sosyal Bilimler-Makaleler 2**, Mümtaz’er Türkönü-Tuncay Önder (drl.), İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, 2002, s.151-158.

- Mcclellan, Andrew., Watteau's Dealer: Gersaint and the Marketing of Art in Eighteenth-Century Paris, **Art Bulletin** Sep96, Vol. 78, Issue 3, s.439-443.
- Mei, Jianping –Michael Moses, Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces, **The Amerikan Economic Review**, Vol. 92, No. 5, December 2002, s.1656-1668.
- Meier-Graefe, Julius., “Modern Sanatın Gelişimi”, **Modernizmin Serüveni**, Enis Batur (hzl.), Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2000, s.259-262.
- Mitchell, W. J. T., “Benjamin ve Fotoğrafın Politik Ekonomisi İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji”, **RH+Sanart**, Haziran 2006, Sayı: 30, s.64-65.
- Millet, Catherine., “Öncü Sanat, Büyük Sanat”, Şükrü Aysan (çev.), **Sanat Çevresi**, Nisan 1979, Sayı:6 s.10-12.
- Mok, Henry M. K. –Vivian W. K. Ko – Salina S. M. Woo – Katherina Y. S. Kwok, Modern Chinese Paintings: An Investment Alternative?, **Southern Economic Journal**, Vol. 59, No. 4, (Apr., 1993), s.808-816.
- Mutman, Mahmut., “Oryantalizmin Gölgesi Altında: Batı'ya Karşı İslam”, **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, Fuat Keyman-Mahmut Mutman-Meyda Yeğenoğlu (drl.), İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s.25-69.
- Mülayim, Selçuk., **Bilim olarak Sanat Tarihi-Aklın İzleri**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2006.
- Nathan, J. M., The Culture Industry and The Future of the arts in Singapore, **Southeast Asian Affairs**, 1999, s.291-295.
- Neff, Gina – Elizabeth Wissinger–Sharon Zukin, Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: “Cool” Jobs in “Hot” Industries, **Social Semiotics**, Vol. 15, No. 3, December 2005, s.307-334.
- Neyzi, Leyla., **İstanbul'da Hatırlamak ve Unutmak**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999.
- National Governors Association (NGA) Center**, “The Role of the Arts in Economic Development”, June 2001, s.1-9
<http://www.nga.org/files/pdf/062501ARTSDEV.pdf> (30 Mayıs 2008).
- Nickson, John., Art Sponsorship. An Unholy Alliance?, **The Musical Times**, Vol. 132, No. 1779. (May, 1991), pp.237-240.
- Norman, David C., “Yüzyılın Başında Sanat Piyasası”,
<http://www.dogankeskin.com/k%C3%BClt%C3%BCr-sanat.htm> (25 Mayıs 2008).

Oktaç, Ahmet., “Frankfurtçular’ın Estetiği”, **Raffaello’nun Direnişi**, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1990, s.86-87.

————— “Türk Resminde Beklenen Bir Tartışmaya Doğru”, **Raffaello’nun Direnişi**, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1990, s.11.

————— “Sanatçının Büyüklüğü”, **Raffaello’nun Direnişi**, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1990, s.71.

————— **Metropol ve İmgelem**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002.

O’neill, John., **Piyasa**, Şen Süer Kaya (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Osmolovsky, Anatoly., “Müzelerin Reddi! Burada ve Şimdi Çağdaş Sanat”, **RH+Sanart**, Şubat 2007, Sayı:37, s.40-41.

Ödekan, Ayla., “Türk Sanatının Niteliği”, **Doğan Kuban’a Armağan**, Zeynep Ahunbay, Deniz Mazlum, Kutgün Eyüp giller (hızl.), Eren Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.5-7.

Öğünç, Pınar., “2001 Krizi Çağdaş Sanata İyi Geldi”, **Radikal Cumartesi Eki**, 6 Ocak 2007, s.3.

Öndin, Nilüfer., “Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2003, Sayı:89, s.145- 157.

Önel, Ahmet., “Dostluk, biricik sanattır”, **Radikal Kitap Eki**, 15 Nisan 2005, s.42.

Özdemir, Nurdane., **Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi**, Nural Matbaacılık, Ankara, 1997.

Özdemir, Peyami., “Doğu’nun Efsane Fahişesi”, **K Dergisi**, 21 Mart 2008, Sayı:77, s.16-19.

Özdemir, Sezai, “21. Yüzyılda Post-Modernizm”, **RH+Sanart**, Mart 2007, Sayı:38, s.36-38.

Özdoğan, Mehmet., “Yakın Doğu Neolitiği ve Güneydoğu Anadolu Eleştirisel Bir Değerlendirme”, **Eski Yakın Doğu Kültürleri Üzerine İncelemeler**, Yayımlayan: Nezih Başgelen, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1995, s.267-280.

————— “Yazısız Zamanlar Tarihöncesi”, **Atlas Arkeo**, 2002, Sayı:1, s.24-33.

Özendes, Engin., “Fotoğrafta 75 Cumhuriyet Yılı”, **Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.112-119.

Özer, Bülent., **Kültür Sanat- Mimarlık**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 3. Baskı, 2000.

————— “2000 Yılına Doğru Sanat Kavramının Tanımı ve Kapsamı”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul. s.1-4.

Özer, Denizhan., “İstanbul Bienallerine Dair”, **RH+Sanart**, Ekim 2007, Sayı:44, s.60-61.

Özkaya, Serkan., **Sanatta Deha ve Yaratıcılık**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.

Özsezgin, Kaya., “Çağdaş Sanatımızda Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Konulu Resimler”, **Suut Kemal Yetkin’e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Yayını, Ankara, 1984, s.325-334.

————— “Özerk Kültür ve Sanat Kurumu”, **Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü, Sanatçılar Kurultayı 27-28 Mart 1995**, UNESCO AIAP Türkiye Ulusal Komitesi ve Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 1995, s.49-51.

————— “Koleksiyonculuk Konusunda”, **Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul Matbaası, İstanbul, tarih yok, s.78-81.

————— “Özel Galeriler”, **Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul Matbaası, İstanbul, tarih yok, s.64-69.

————— “Tablo Koleksiyonculuğu”, **Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul Matbaası, İstanbul, tarih yok, s. 70-77.

————— “Sanat Piyasası mı, Sanat Borsası mı?”, **Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul Matbaası, İstanbul, tarih yok, s.82-84.

————— **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000.

————— “Gerçekliğin İki Yakası Arasında: 1950-1980 Arası Türk Sanatı İçin Küçük Bir Çerçeve”, **Rh+Sanart**, Mayıs 2006, Sayı:29, s.23-27.

Öztürk, Aydın., “Sanat İnsanın Hamurunu Her Gün Yeniden Biçimlendirir”, **Ezberleştirilmiş Yalnızlıklar Derin Nehirler Gibi**, Deneme Eleştiri, Berfin Yayınları, İstanbul, 1997.

Panofsky, Erwin., “Asıl Soru”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:80, s.43-51.

————— “Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?”,
Rönesansın Serüveni, Betül Çotuksöken (çev.), Yapı Kredi Yayınları,
İstanbul, 2005, s.11-62.

Parla, Taha., **Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm**, İletişim
Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2001.

Peltekoğlu, Filiz Balta., **Halkla İlişkiler Nedir**, Beta Yayınları, Genişletilmiş 2. Baskı,
İstanbul, 2001.

Pelvanoğlu, Burcu., “Cumhuriyet İdeolojisi ve Yurt Gezileri”, **M.S.G.S.Ü Fen
Edebiyat Dergisi**, 2006, Sayı:6, s.155-162.

————— “Eski-Yeni-Modern-Çağdaş-Güncel-Sanatta ‘Merkez’:
İstanbul”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2006, Sayı:99, s.83-87.

————— “Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anekdöt”,
Sanat Dünyamız, Yaz 2007, Sayı:103, s.119-123.

————— “Türk Resminde Modernleşmenin Serüveni”, **Milliyet Sanat**,
Ocak 2008, Sayı:586, s.32-36.

Pesando, James E., Art as an Investment: The Market for Modern Prints, **The
American Economic Review**, Vol. 83, No. 5, December 1993, s.1075-1089.

Pirenne, Henri., **Ortaçağ Avrupasının Ekonomik ve Sosyal Tarihi**, Uygur
Kocabaşoğlu (çev.), Alan Yayıncılık, İstanbul, 1983.

Piroğlu, Ünsal., “Plastik Sanatlarda Telif Haklarının Farklı Konumu ve Nitelikleri”,
Sanat Çevresi, Ekim 2004, Sayı: 312, s.92-93.

Polanyi, Karl., **Büyük Dönüşüm**, Ayşe Buğra (çev.), İletişim Yayınları, 2. Baskı,
İstanbul, 2002.

Price, Mary., **Fotoğraf Çerçeveedeki Gizem**, Ayşenaz ve Kubilay Koş (çev.), Ayrıntı
Yayınları, İstanbul, 2004.

Radbourne, Jennifer, The Role of Government in Marketing the Arts, **Journal of Arts
Management**, Law&Society, March 1998, Vol. 28, Issue 1, s.67-72.

————— Full House Theory: A New Theory for Assessing Demand for
Arts Centers, **Journal of Arts Management**, Law&Society, January 2001,
Vol. 30, Issue 4, pp. 254-259.

Radikal, “Terbiyeciy’e 5 Trilyon”, 13 Aralık 2004, s.1 ve s.23.

- _____ “Louvre Müzesi Satılık Değildir”, 11 Ocak 2007, s.22.
- _____ “Abu Dabi, ‘Çölde Louvre’ İçin Kesnin Ağzını Açtı”, 5 Mart 2007, s.23.
- _____ “Müzayededey Ayvazovski Dalgası”, 6 Mart 2007, s.21.
- _____ “Hirst’ten Pırıl Pırıl Bir Kurukafa”, 3 Haziran 2007, s.23.
- _____ “Sanat Piyasasında İşler Tıkırında”, 27 Temmuz 2007, s.23.
- _____ “Sanat Hırsızlığı İşini Abarttı” 12 Şubat 2008, s.2.
- _____ “Hanımefendi’ye Bir Servet Gitti”, 31 Mayıs 2008, s.22.
- _____ “2010 İçin Halka Gitmeli”, 17 Haziran 2007, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=224334-2k> (25 Mayıs 2008).
- Read, Herbert., **Sanatın Anlamı**, Güner İnal- Nuşin Asgari (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:87, 2. Baskı, İstanbul, 1974.
- _____ **Sanat ve Toplum**, Selçuk Mülayim (çev.), Umran Yayınları, Ankara, 1981.
- Reeves, Michelle., **Measuring the Economic and Social Impact of the Arts**, The Arts Council of England, May 2002, <http://www.artscouncil.org.uk/documents/publications/340.pdf> (25 Nisan 2008.)
- Restany, Pierre., “Yoksul sanat, yoksul dünya”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul. s.1-3.
- RH+Sanart**, “UPSD’den ve Sanat Galericipleri Derneği’nden Müzayede Evlerine Çağrı”, Nisan 2008, Sayı:50, s.72-73.
- Rich, Daniel Catton., Aeshetic Theory for Museum Curator I, **College Art Journal**, Vol. 6, No. 3, (Spring, 1947), s.171-172.
- Rilke, Rainer Maria., **Sanat Üstüne Denemeler**, Kamuran Şipal (çev.), Cem Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Rosenberg, Harold., “Tedirgin Sanat” I.Bölüm, İpek Aksüğü (çev.), **Sanat Çevresi**, Ocak 1980, Sayı:15, s.15-17.

- _____
“Tedirgin Sanat” II.Bölüm, İpek Aksüğü (çev.), **Sanat Çevresi**, Şubat 1980, Sayı:16, s.28-31.
- _____
“Tedirgin Sanat” III.Bölüm, İpek Aksüğü (çev.), **Sanat Çevresi**, Mart 1980, Sayı:17, s.25-27.
- Rushton, Michael., State and Provincial Art Councils: A Framework for Analysis, **University of Regina**, Canada, April 2001, s.1-31.
<http://www.econ.uregina.ca/research/papers/092.pdf> (27 Nisan 2008).
- Saayman, Melville –Andrea Saayman, Does the Location of Art Festivals Matter for the economic impact?, **Papers In Regional Science**, Vol. 85, No. 4, November 2006, s. 569-584.
- San, İnci., “Yaratıcılık Açısından Sanat Eğitimi”, **Sanat Üzerine**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:3, Ankara, (tarih yok), s.51-59.
- _____
Sanat Eğitimi Kuramları, Tan Yayınları, Ankara, 1983.
- _____
“Sanat Eğitiminin Sorunları”, **Suut Kemal Yetkin’e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Yayını, Ankara, 1984, s.57-61.
- Sanat Çevresi**, “Küratörlük İçin Ne Diyorlar”, Şubat 2005, Sayı:316, s.36-39.
- _____
“Ünlü Ressam Osman Hamdi Bey’in ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ 5 Trilyon Liraya Satıldı”, Ocak 2005, Sayı:315, s.54-56.
- Sanat Dünyamız**, “Bilge Alkor: Sanat Ortamımızı Avrupa Düzeyiyle Karşılaştırmak Bile Olanaksız”, Yaz 1989, Sayı:39, Yıl:14, s.24-25.
- _____
“Dünden Bugüne Türk Resmine Bakışlar”, Yaz 1989, Sayı:39, Yıl:14, s.18-23.
- _____
“Modern Türk Resmi Kendini Sorguluyor”, Yaz 1989, Sayı:39, Yıl:14, s.11.
- _____
“Nur Koçak: Çağdaş Sanat Müzesi Olmadan Sanat Ortamı ve Eğitimi Olmaz”, Yaz 1989, Sayı:39, Yıl:14, s.34-35.
- _____
“Sarkis: Bir İcracının Serüveni”, Yaz 1989, Sayı:39, Yıl:14, s.12-17.
- _____
“Küratör Neyin Nesidir?”, Kış 1999, Sayı: 74, s.113-117.
- _____
“Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat”, Çev: Cem İleri, Yaz 2000, Sayı:76, s. 92- 96.

- _____ “Kent: Hazır-Yapıt”, Kış 2000, Sayı:78, s.119-131.
- _____ “Müzelerin Geçmişi, Bugünü ve Geleceği”, Yaz 2000, Sayı:80, s.83-93.
- _____ “Sanat, Ne İçin Sanat?”, Yaz 2000, Sayı:80, s.6.
- _____ “Biz Hala Baharat mıyız?”, Güz 2001, Sayı:81, s.60-75.
- _____ “BitStreams ve 010101, Dijital Sanat Üzerine Online Bir Sempozyum”, Güz 2001, Sayı:81, s.28-45.
- _____ “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Sanata Yaklaşım ve Sonuçları”, Güz 2003, Sayı:89, s.81-96.
- _____ “Türkiye’deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma”, Bahar 2006, Sayı:98, s.60-77.
- _____ “Müzecilik Üzerine Bir Tartışma”, Yaz 2006, Sayı:99, s.47-65.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi 1**, “Yunan Sanatı”, Görsel Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1983, s.87-110.
- _____ “Roma Sanatı”, Görsel Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1983, s.122-142.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4**, “19. Yüzyılda Mimarlık”, Görsel Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1983, s.636-642.
- _____ “20. Yüzyıla Geçerken Sanat Ortamı”, Görsel Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1983, s.643-651.
- _____ “Yeni Sanat Akımları”, Görsel Yayınlar, 2. Baskı, İstanbul, 1983, s.693-726.
- Sarıkaya, Murat., “Asimetrik Bilgi Çerçevesinde Müzayedeler”, **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, Cilt:3 Sayı:2, 2002, s.99-110.
- Sayar, Vecdi., “Kentler ve Sanat Festivalleri”, **RH+Sanart**, Aralık 2007, Sayı:46, s.64-66.
- Schnapp, Alan., “Arkeolojinin Keşfi”, **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, Yaz 2001, Sayı:28, s.41-64.
- Schubert, Karsten., **Küratörün Yumurtası**, Rana Smith (çev.), İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını, İstanbul, 2004.

Seçkin, Aylin –Erdal Atukeren, “Türkiye’de Resim Piyasasında Risk Getiri İlişkisinin Tahmini ve FVFM Uygulaması”, **10. Ulusal Finans Sempozyumu 01-04 Kasım 2006**, İzmir, s.1-15, <http://www.finansbilim.com/ufs2006/Makaleler/TURKIYEDERESIM.pdf> (06 Haziran 2008).

“Arts as a Financial Investment in an Emerging Market: An Empirical Study of the Market for Paintings In Turkey”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.275-292.

“Art and the Economy: A First Look at the Market for Paintings in Turkey” <http://economicsbulletin.vanderbilt.edu/2006/volume26/EB-06Z10130A.pdf> (03 Haziran 2008), s.1-13.

Sennett, Richard., **Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2002.

Serin, Ayten., “İki İktisatçıdan Türk Resim Piyasası Analizi”, 26 Nisan 2008, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=8743054&tarikh=2008-04-26> (03 Haziran 2008).

Sharman, Russell Leigh., The Invention of Fine Art: Creating a Cultural Elite in a Marginal Community, **Visual Anthropology**, Vol. 17, No. 3-4, July-December 2004, s.345-367.

Shaw, Wendy M. K., **Osmanlı Müzeciliği**, Esin Soğancılar (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

“Niye Müze? Toplum ve Modernliğin Terbiyecisi...”, Voyvoda Caddesi Toplantıları 2004-2005, http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_shaw.html (17 Mayıs 2008).

Shiner, Larry., **Sanatın İcadı - Bir Kültür Tarihi**, İsmail Türkmen (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

Siedell, Daniel A., Contemporary Art Criticism and The Legacy of Clement Greenberg: Or, How Artwriting Earned Its Good Name, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 36, No. 4, (Winter, 2002), s.15-31.

Simmel, George., **Modern Kültürde Çatışma**, Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen (çev.), İletişim Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, , 2006.

Sontag, Suzan., **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Müge Gürsoy Sökmen-Yurdanur Salman (çev.), Metis Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1998.

- _____ **Fotoğraf Üzerine**, Reha Akçakaya (çev.), Altı Kırkbeş Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1999.
- Soykan, Ömer Naci., **Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995.
- Sönmez, Ayşegül, “İstanbul Böyle Bir Skandal Bekliyordu”, **Radikal**, 29 Kasım 2007, s.21.
- Sönmez, Nemci., “Kavramsal Çerçevenin Yoksunluğu”, **Sanat Dünyamız**, Kış 1999, Sayı: 74, s.103-105.
- _____ “Dada: Uluslararası Bir Eylem Birliği”, **Sanat Hayatı İçerir mi? (Sergi Eleştirileri, 1987-2000)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.233-237.
- _____ “Manifesta 2 Luxembourg’da/ 1990’ların Sanatı, Stratejiler”, **Sanat Hayatı İçerir mi? (Sergi Eleştirileri, 1987-2000)**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s.245-253.
- Sözen, Metin – Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 5. Baskı, İstanbul, 1999.
- Spranzi, Aldo., **Art Economics: A New Approach**, Università delgi Studi di Milano, Milano, 2005, <http://www.economia.unimi.it/uploads/wp/wp221.pdf> (02 Haziran 2008).
- Stevens, Louise K., “Using Gap Analysis as the Foundation for Economic Development through Arts and Culture: The Cincinnati Model”, **Economic Development Journal**, Vol.2, No.2, Spring 2003, s.1-10, http://www.artsmarket.com/download/iedc_txt.doc (04 Haziran 2008).
- Suga, Yasuko., “Production and Consumption of Art and Design in Victorian Manchester”, s.1-8, http://www.idemployee.id.tue.nl/g.w.m.rauterberg/conferences/CD_doNotOpen/ADC/final_paper/076.pdf (30 Mayıs 2008).
- Şahiner, Rıfat., “Küresel Ekonomi ve Sanat”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.88-96.
- Şahinoğlu, Elvan Tekcan., “Sanat İşletmeciliği”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi GSE, 1997.

-
- “Türkiye’de Güzel Sanatlar Sektöründe İşletme ve Yönetim Performansı Üzerine Bir Çalışma”, **Sanat Çevresi**, Temmuz 1991, Sayı:152, s.42-43.
- Şanlıer, Zeynep., “Onun Adı ‘Galeri Baraz’ ”, **Radikal**, 2 Aralık 2005, s. 25.
- Şehsuvaroğlu, Haluk Y., **Eski Türk Sanatları Tarihi Sohbetler**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1960.
- Şener, Dilek., “Documenta’nın 50 Yıllık Tarihi”, **Milliyet Sanat**, Nisan 2008, Sayı:589, s.48-49.
- Şenkul, Ayşenil., “Tarih Boyunca Sanat Hırsızlığı” **RH+Sanart**, Aralık 2007, Sayı:46, s.84-86.
- Şenocak, Zafer., “Modern’de Savaş ve Barış”, **Dünya Kültürü**, Kitap I, Haz: Vedat Çorlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996. s. 49-55.
- Şenol, Coşkun, “Fikri ve Sınai Mülkiyet Haklarının Korunmasına Yönelik Tedbirler”, <http://www.gumrukkontrolor.org.tr/Yayinlar/Dergiler/50/6.html> (05 Haziran 2008).
- Şevki, Abdullah., “Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme”, Şubat 2008, <http://edebistan.com/index.php/elestiri/abdullahsevkyi/parcalanmis-sanat-sanat-etkinliklerinin-kuresel-kapitalizmin-postmodern-kultur-kosullarindaki-genel-durumu-uzerine-bir-deneme/2008/04/> (20 Nisan 2008).
- Şişman, Ahmet., **Sanat ve Sanat Kavramlarına Giriş**, Yaz Yayınları, İstanbul, 2006.
- Taha, Ahmet., “Türk Resmi, Varlığını Bankalara Mı Borçlu?”, 5 Temmuz 2002, <http://arsiv.zaman.com.tr/2002/07/05/kultur/h6.htm> (11 Mayıs 2008).
- Taktak, Yusuf., “Sanatçı, Sanatını Yaparak Yaşamını Kazanmalıdır”, **Sanat Çevresi**, Mayıs 1979, Sayı:7, s.20-22.
- Tan, Pelin., “Küreselleşme ve 1990 Sonrası Güncel Sanat”, **Sanat Tarihinde Gençler Semineri 2003 Bildiriler**, Nezih Başgelen (hzl.), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2004, s.321-334.
- Tanilli, Server., **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, İnsanlık Tarihine Giriş**, Cilt I: İlkçağ Cem Yayınevi, 5. Basım, İstanbul, 1994.
- Tansuğ, Sezer., **Sanatın Dili**, Koza Yayınları, İstanbul, 1976.
-
- Sanata Yaklaşım/ Eleştiride Duyarlılık Çağı**, Künmat Yayınları, İstanbul, 1976.

- **Karşıtı Aramak**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1983.
- “Çağdaş Türk Sanatını İncelemede Bir Yöntem Araştırısı”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul, s.1-5.
- **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul, 1993.
- **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul, 1995.
- **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul, 1996.
- **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997.
- Tanyol, Tuğrul., “Mağara Resimlerini Okumak”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2000, Sayı:80, s.129-133.
- Tezel, Denet C., “Güncel Sanatta En Güçlü 20 İsim”, 5 Eylül 2007, http://www.patronlardunyasi.com/news_detail.php?id=33699 (15 Mayıs 2008).
- The Art Millennium**, Rönesans, Boyut Yayın Grubu, 2004.
- Modern Öncesi, Boyut Yayın Grubu, 2004.
- Yirminci Yüzyıl, Boyut Yayın Grubu, 2004.
- The Burlington Magazine For Connoisseurs**, “Art and Industry”, Vol. 61, No. 352. (Jul., 1932), s.3.
- Throsby, David., The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics, **Juarnal of Economic Literature**, Vol. XXXII, (March 1994), s.1-29.
- Timuçin, Afşar., “Sanat Eğitiminde Kültürün Rolü”, **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu 24-28 Ekim 1977**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No:53, İstanbul. s.1-4.
- **Özgür Prometheus**, İnsalcıl Yayınları, İstanbul, 1997.
- **Estetik**, İnsancıl Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1998.

- Tolstoy, Lev., **Sanat Nedir?**, Baran Vural (çev.), Şule Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, 1993.
- Topçuoğlu, Nazif., **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- Tumin, Melvin M., “Harold Rosenberg’le Bir Söyleşi: Sanat Nedir?”, Nur Koçak (çev.), **Sanat Çevresi**, Haziran 1979, Sayı:8, s.26-29.
- “Harold Rosenberg’le Bir Söyleşi: Sanat Nedir?”, Nur Koçak (çev.), **Sanat Çevresi**, Eylül 1979, Sayı:11, s.30-34.
- Tunalı, İsmail., “Gelenek Üzerine Felsefi Düşünceler”, **Sanat Çevresi**, Temmuz 1979, Sayı:9, s.6-8.
- “Medya ve Kültür”, **Rh+Sanat**, Mart-Nisan 2004, Sayı:9, s.24-25.
- Turani, Adnan., **Modern Resim Sanatının Gerçek Çehresi**, Doğu Matbaası, Ankara, 1960.
- **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul, 1999.
- Turanlı, Rona., **İktisadi Düşünce Tarihi**, Bilim Teknik Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 2000.
- Turgut, İhsan., **Sanat Felsefesi**, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993.
- Türkiye’de Sanat Dergisi**, “6. Uluslararası İstanbul Bienali (Tutku ve Dalga)”, Eylül-Ekim 1999, Sayı:40, s.26-29.
- Tzara, Tristan., **Dada Manifestoları ve Seçme Şiirler**, Tozan Aklan (çev.), Donkişot Yayınları, İstanbul, 2005.
- Ulay, Faruk., “Tek Başına Ama Hep Birlikte: Net. Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Güz 2001, Sayı:81, s.47-49.
- Ural, Murat., “Türkiye’de Resim Koleksiyonerliği”, **Sanat Dünyamız**, Yaz 2007, Sayı:103, s.49-59.
- Utku, Ahmet., “Eserin Er Meydanı: Müzayedeler”, **Rh+Sanat**, Mayıs 2006, Sayı:29, s.18-19.
- Utkuseven, Ahmet - Burcu Gediz Oral - Özgür Emre Koç, “SanatınGeliştirilmesi ve Desteklenmesinde Etkinlik Arayışları: Bir Vergilendirme Politikası Olarak Sponsorluk Kurumu”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.333-343.

Ünver, Erdem., **Sanat Eğitimi**, Nobel Yayıncılık, Ankara, 2002.

Üstünipek, Mehmet., “Cumhuriyet’in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası”, **Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.188 -195.

————— “1923-1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler”, **Türkiye’de Sanat**, Eylül/Ekim 1999, Sayı:40, s.40-49.

————— “Türkiye’de Özel Sanat Galerilerinin Sanatın Ekonomik Boyutuna Katkıları”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu 1-2 Aralık 2006-Çanakkale**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Pozitif Matbaa, Ankara, 2007, s.300-308.

————— “1960’dan Günümüze Türk Resmi- II: Özel Galeriler Dönemi”, <http://www.lebriz.com/mag/dec01/trst0112-02.asp> (04 Haziran 2008).

————— “Türk Resminin Ustaları”, <http://www.lebriz.com/mag/aproz/osmanhamdi01.asp> (10 Mayıs 2008).

Yardımcı, Bülent., “Batık Patronları Piyasadan Çekildi, Tablo Piyasası Dip Yaptı”, 23 Kasım 2004, <http://www.milliyet.com.tr/2004/11/23/business/abus.html> (28 Nisan 2008).

Yardımcı, Sibel., **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.

Yazıcı, Müjde., “Tablonun Değeri Nasıl Ölçülür?”, **Radikal**, 18 Şubat 2005, s.25.

————— “Bedelsiz Yok mu Artıran?”, **Radikal**, 4 Mart 2006, s.23.

————— “Çağdaş Sanat mı, Güncel Sanat mı?”, **Radikal**, 21 Ekim 2007, s.23.

Yeşilada, Merve., “Sanatla İç İçe 40 Yıl”, **Galerist**, Aralık 2006, Sayı:3, s.22-23.

Yıldız, Adnan., “Uzayan Geceler Mi Gündüzler Mi Bienaller Mi?”, **Milliyet Sanat**, Mayıs 2008, Sayı:590, s.54-55.

Yılmaz, İhsan., “Yüzde 700 Kazandıran Tablo Var”, 10 Ekim 2005, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=3355264&tarih=2005-10-10> (25 Nisan 2008).

Yudice, George., The Privatization of Culture, **Social Text**, No. 59, (Summer, 1999), pp.17-34.

Zacharakis, Jeff – Jan Flora, Riverside: A Case Study of Social Capital and Cultural Reproduction and Their Relationship to Leadership Development, **Adult Education Quarterly**, Vol. 55, No. 4, August 2005, s.288-307.

Zerzan, John., “Gerçeklik Sanata Karşı”, **RH+Sanart**, Ocak 2008, Sayı:47, s.55-59.

Zeytinoğlu, Emre., **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2003.

————— “Sanayi-i Nefise’den Günümüze...”, **Akademiye Tanıklık 1**, Editör: Ahmet Öner Gezin, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.15-19.

————— “Yeni bir Söylem Dili: Çevrede Lif Sanatı”, **RH+Sanart**, Eylül 2007, Sayı:43, s.47-51.

Zeytinoğlu, Erol., **İktisat Tarihi**, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayını, İstanbul, 1976.

Zipes, Jack., “Frankfurt Okulu ve Kültür Eleştirisi”, **Kitle İletişim Kuramları**, Erol Mutlu (drl.-çev.), Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, s.227-232.

Vassaf, Gündüz., “Eleştiriyi Canlandırmak İsteyen Bienal”, **Radikal**, 17 Eylül 2007, s.21.

Walker, Christopher –Maria Rosario Jackson –Carole E. Rosenstein, **Culture and Commerce: Traditional Arts In Economic Development**, The Urban Institute+Fund for Folk Culture, Santa Fe-New Mexico, 2003, http://www.urbaninstitute.org/uploadedPDF/41081_culture_and_commerce.pdf (25 Nisan 2008).

Werner, Michael., “Ben Sanat Taciriyim, Galerici Değil”, Özlem Kalkan Erenus (çev.), **Kadıköy Sanat Bülteni**, Mayıs 2005, Sayı:1, s.2.

Wieder, Charles G., Herbert Read on Education, Art and Individual Liberty, **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 17, No. 3, (Autumn, 1983), s.85-95.

Wight, Johathan B., Adam Smith’s Ethics and the “Noble Arts”, **Review of Social Economy**, Vol. LXIV, No. 2, June 2006, s.155-180.

Wu, Chin-tao., **Kültürün Özelleştirilmesi-1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, Esin Soğancılar (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Wölfflin, Heinrich., **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Hayrullah Örs (çev.), Remzi Kitabevi, 5.Baskı, İstanbul, 2000.

<http://www.istanbul2010.org/?p=6&lang=tur> Son giriş tarihi:24 Nisan 2008.

http://www.istanbul2010.org/doc/sponsorluk_dosyasi2008.pdf (24 Nisan 2008).

<http://www.istanbul2010.org/?p=15&lang=tur&haberNo=146> (24 Nisan 2008).

http://www.iksv.org/sponsor_vasasi.asp (10 Mayıs 2008).

<http://www.iksv.org/tarihce.asp?ms=1/1> (10 Mayıs 2008).

http://www.iksv.org/sponsor_iksv.asp?ms=3/4 (10 Mayıs 2008).

<http://www.sponsorluk.gov.tr/sponsorluk.htm> (27 Nisan 2008).

<http://advantageaustria.org/tr/zentral/focus/kreativwirtschaft/kunst-und-kunstmarkt.tr.jsp?page=5> (28 Nisan 2008).

<http://www.aryasponsorluk.com.tr/main.html> (23 Nisan 2008).

www.antikas.com/content/pop_10.asp (15 Mayıs 2008).

http://tr.wikipedia.org/wiki/Sivil_toplum_kurulu%C5%9Fu (30 Mayıs 2008).

http://www.upsd.org.tr/psd_kurulus.htm (26 Mayıs 2008).

<http://www.peramuzesi.org.tr/sergiler23.html> (01 Haziran 2008).

<http://www.peramuzesi.org.tr/muze.html> (01 Haziran 2008).

<http://www.arkitera.com/v1/haberler/2004/12/15/muze.htm> (01 Haziran 2008).

<http://muze.sabanciuniv.edu/content/default.php?lngContentID=1> (01 Haziran 2008).

<http://www.aica-int.org/spip.php?article27> (25 Mayıs 2008).

<http://www.itugvo.com/lise/semep/festttanim.html> (30 Mayıs 2008).

<http://new.efa-aef.eu/FestivalsDeclaration/documents/declaration/declaration.tr.pdf> (01 Haziran 2008).

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ekspertiz> (30 Mayıs 2008).