

TC.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANATTA KÜRESELLEŞME
AKTÖRLER SÖYLEMLER YAPITLAR**

Sanatta Yeterlik Tezi

KUMRU EREN

İstanbul, 2016

TC.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANATTA KÜRESELLEŞME AKTÖRLER SÖYLEMLER YAPITLAR

Sanatta Yeterlik Tezi

KUMRU EREN

Danışman: YRD. DOÇ. MÜRTEZA FİDAN
II. Danışman: PROF. DR. ALİ AKAY

İstanbul, 2016

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı :	Kumru Eren
Anasanat Dalı :	Resim
Programı :	Sanatta Yeterlik
Tez Danışmanı :	Yrd. Doç. Mürteza Fidan Prof. Dr. Ali Akay
Tez Türü ve Tarihi :	Sanatta Yeterlik–Haziran 2016
Anahtar Kelimeler :	Sanat Teorisi, Küreselleşme, Dünyasallaşma

ÖZET

TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANATTA KÜRESELLEŞME / AKTÖRLER, SÖYLEMLER, YAPITLAR

Küreselleşme fenomeni ile yapılan sermaye-sanat ilişkisi, görsel sanatlar alanında ayrıcalıklı bir pazar bağlamında işleyen farklı bir mikroekonomi yaratmış; medya ve enformasyon teknolojilerine temellenen bu yeni paradigma, bir taraftan özgürlük diğ er taraftan ise ‘denetim’e doğru işleyen sermayenin sonsuz akışkanlığı üzerine temellenmiştir. Doğu Bloku’nun yıkılışıyla birlikte, İstanbul’un Türkiye’nin küreselleşme projesinin ‘özne’si olarak megalopol olarak önem kazanması, güncel sanat alanı analitik ve yapısal aksta gelişimini sağlamış; bu bağlamda gelişen pazara paralel olarak yapılan sergiler, kullanılan malzemeler ve yeni ifade olanakları 1980’lerden başlayarak 1990’larda şekillenmek suretiyle sanat alanının aktörleri, söylemleri ve yapıtlarını radikal değişikliklere uğratmıştır. 2000’li yıllar ile birlikte de kurumsallaşmadan bahsetmek mümkündür.

Küreselleşmeyle ile birlikte çağdaş’tan güncel kayan sanat pratiğini oluşturan bileşenler, epistemed enformasyona kayış, küreselleşmenin kültürel sonuçları, sermaye güncel sanat ilişkisi değerlendirilmiş; küreselleşme içerisinde ‘direnme ve eleştiri’ odakları oluşturmak suretiyle ‘dünyasallaşma’ (mondalisation) kavramı ortaya konmuştur

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Kumru Eren
Field : Painting
Programme : Doctorate in Arts
Supervisors : Asistant Professor Mürteza Fidan
Professor Ali Akay
Degree Awarded and Date : Doctor of Arts - June 2016
Keywords : Contemporary Art Theory, Globalisation,
Mondialisation

ABSTRACT

GLOBALISATION OF CONTEMPORARY ART IN TURKEY / ACTORS, CONCEPTIONS, WORKS

The capital-art relation structuring with the globalization phenomenon has created a different microeconomics functioning within the context of a privileged market in the area of visual arts; and this new paradigm based on media and information technologies is also based on the endless fluidity of the capital that goes towards freedom on the one hand and ‘domination’ on the other hand. Upon collapse of the Eastern Bloc, as a ‘megapolis’, Istanbul's gaining importance as the ‘subject’ of Turkey's globalization project has enabled the current art field to develop on analytical and structural axes; and the exhibitions launched, materials used and the new means of expression, having been formed in parallel to emerging market in this context, a process starting in the 1980s and continuing throughout the 1990s, have changed the actors, conceptions and works of the art radically. In the 2000s, finally comes institutionalization.

The components constituting the practice of art that has shifted from contemporary to current simultaneously with globalization, the shift from episteme to information, the cultural results of globalization, and the capital-current art relation have been evaluated; and the ‘mondialisation’ concept has been suggested by creating ‘resistance and criticism’ focuses inside the globalization.



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanatta Yeterlik
Tez Onayı

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Kumru EREN

Anasanat Dalı : RESİM

Tezin Adı : TÜRKİYE'DE GÜNCEL SANATTA KÜRESELLEŞME/AKTÖRLER, SÖYLEMLER,YAPITLAR

27.05.2016 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan Tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **BAŞARILI** bulunmuş ve **Sanatta Yeterlik** tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

ADI VE SOYADI:	ÖĞRETİM ÜYESİNİN ADI VE SOYADI:	DANIŞMAN VE ÜYELER:	KURUM ADI:	İMZA
Kumru EREN	YRD.DOÇ.MÜRTEZA FİDAN	Asıl Jüri Üyesi	M.Ü.GSF RESİM	
	PROF.NİLÜFER ERGİN DOĞRUER	Asıl Jüri Üyesi	M.Ü.GSF HEYKEL	
	YRD.DOÇ.ZAFER MINTAŞ	Asıl Jüri Üyesi	M.Ü. GSF RESİM	
	YRD.DOÇ.EMRE ZEYTİNOĞLU	Asıl Jüri Üyesi	M.S.G.S.Ü.TEMEL SANAT EĞİTİMİ	
	YRD.DOÇ.DR.E.OSMAN ERDEN	Asıl Jüri Üyesi	M.S.G.S.Ü.FEN ED.FAK.SANAT TARİHİ	
	YRD.DOÇ.ELİF ÇELEBİ	Yedek Jüri Üyesi	M.Ü.GSF RESİM	
	DOÇ.DR.BURCU PELVANOĞLU	Yedek Jüri Üyesi	M.S.G.S.Ü.FEN.ED.FAK.SANAT TARİHİ	
	YRD.DOÇ.DR.MAHİR ENDER KESKİN	Yedek Jüri Üyesi	M.S.G.S.Ü. FEN ED.FAK.SOSYOLOJİ	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 17..... /....06...../2016 tarih ve.....2016...../XII-10.sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER

ÖNSÖZ

“Ars longa, vita brevis”, *Sanat uzun yaşam ise kısadır*. Faust’ta karşılaştığım Hippokrates alıntısını irdelemek için, tez çalışması gerçek bir deney alanı oldu. Sanat, düşün, felsefe, sosyoloji hatta finans alanlarına yer yer dokunan bir bilimsel çalışma, sözkonusu disiplinlerde okumalar yapmanın dışında görmek, deneyimlemek, izlemek, gözlemlemek, ilişkilendirmek ve bizatihi sanatı olabilediğince yaşamın kendisi haline getirmeden bağımsız olamazdı. Yine de her bakışta sanatı insan için diğer tüm bilim ve disiplinlere göre eşsiz kılan ‘tamamlanmamışlık’ duygusunun, sanatın bizatihi kendi ikliminin bir yansıması olarak bu metine de eşlik edecektir.

Geçen süreçte verdiği destek, gösterdiği sabır ve yol göstericiliği için danışmanın Sayın Yrd. Doç. Mürteza Fidan’a müteşekkir olmakla birlikte; çalışmaya gösterdikleri ilgi ve metnin doğru bir aksta ilerlemesi için yaptıkları incelikli ve samimi eleştiriler ve tükenmeyen ilgileri için Sayın Prof. Dr. Nilüfer Ergin Doğruer ve Sayın Yrd. Doç. Zafer Mintaş’a teşekkürlerimi sunuyorum. Lisans eğitimini sanatın ‘plastik’ disiplinlerinde tamamlamış biri olarak sanat sosyolojisi ve sanat felsefesi alanına yaptığım ‘sınır ihlali’ konusunda verdiği cesaret ve herşeyden önemlisi gerçek bir entelektüel olarak verdiği ilham ve üniversite yaşamımın başından bu yana gerçek bir rol model olan ikinci danışmanım Sayın Prof. Dr. Ali Akay’a şükran boçluyum.

Bana erken veda eden ve çalışmanın tamamlanmış halini göremeyen sevgili babam Mehmet Nail Eren ve çok sevgili Dr. Mehmet Esat Yüce, kısa yaşamımın içinde bir parça sonsuzluk olarak var olmaya ve ilham vermeye devam edecekler; tıpkı sanatın olacağı gibi...

İstanbul, 2016

Kumru EREN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
TABLO LİSTESİ.....	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM KÜRESELLEŞME GÜNCEL SANAT VE AKTÖRLER

1.KÜRESELLEŞME MÜKEMMEL YUVARLAĞIN PEŞİNDE.....	8
1.1. Küreselleşmenin Bileşenleri Yuvarlağın Köşeleri.....	26
1.2. Küresel Sermayenin Pornografisi Olarak Çağdaş Sanat.....	38
1.3. Türkiye Ekseninde Küreselleşme ve Sanat.....	47
1.3.1. Dönemin Arkaplanı.....	50
1.3.2. Sivil Yapılar ve Büyük Sergiler.....	53
1.3.3. Bienal ve Yeni Bir Aktör Olarak Küratör.....	58
1.3.4. Düşünsel Süreç.....	60
1.4 Küreselleşen Aktör Profili.....	65
1.4.1 Aktör Olarak Devlet ve Atlantik'in İki Kıyısından Kültür Politikaları.....	67
1.5. Kurumsal Aktörler.....	71
1.5.1. Müzeler.....	71
1.5.1.1 Evrensel Müze.....	71
1.5.1.2 Modernist Müze veya Beyaz Küp.....	72
1.5.1.3 Küpün Dışında.....	74
1.5.1.4 Çağdaş Müzeler.....	75
1.5.1.5 Müzeler, Kentsel Dönüşüm ve Çokuluslu Müze.....	77
1.5.1.6 Türkiye Ölçeği.....	81
1.5.1.7 İstanbul Modern Sanatlar Müzesi.....	83

1.5.1.8 Sabancı Müzesi.....	95
1.5.1.9 Pera Müzesi.....	98
1.5.1.10 Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi.....	100
1.5.1.11 Santral İstanbul.....	101
1.5.1.12 Güncel Projeler.....	103
1.5.1.13Baksı Müzesi.....	106
1.5.2. Küratörler, Eleştirmenler.....	108
1.5.3. Sanatçı İnisyatifleri.....	117
1.6. Ticari Aktörler.....	119
1.6.1. Dünya ve Türkiye’de Sanat Pazarı.....	121
1.6.2. Sanat Alıcıları: Koleksiyoner ve Yatırımcı.....	131
1.6.3. Galeriler.....	135
1.6.3.1. Türkiye’de Galerıciliğın Gelişimi ve Güncel Stratejiler.....	140
1.6.3.2. Maçka Sanat Galerisi.....	144
1.6.3.3. Galeri Nev.....	146
1.6.3.4. Rampa.....	147
1.6.3.5. Galerist.....	148
1.6.4. Fuarlar.....	149
1.6.5. Müzayedeler.....	155
1.6.5.1. Türkiye’de Küresel Müzayede Evleri.....	159
1.6.6. Çağdaş Sanat Pazarı ve Kara Para.....	163

İKİNCİ BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA SÖYLEMLER YAPITLAR VE STRATEJ LER

2. SANATÇILAR VE STRATEJ�LER.....	167
2.1 Kavramsal Alan.....	170
2.1.1. Sarkis.....	170
2.1.2 . Ayşe Erkmen.....	174
2.1.3. Gülsün Karamustafa.....	178
2.1.4. Halil Altındere.....	183
2.1.5. Hale Tenger.....	185
2.1.6. Seza Parker.....	188
2.2 Video Alanı.....	190

2.2.1. Kutluğ Ataman.....	190
2.2.2. Ali Kazma.....	195
2.2.3. Şener Özmen.....	196
2.3 Pentür Alanı.....	198
2.3.1. İnci Eviner.....	198
2.3.2. Taner Ceylan.....	200

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BÜYÜK SERGİLER VE KURUMLAR

3. BİENALLER.....	206
3.1. Küreselleşme ve Bienaller.....	208
3.2. Küreselleşen İstanbul'da Bienal.....	212
3.3. Türkiye Coğrafyasında Yerel Bienaller.....	218
4. KURUM SERGİLERİ.....	220
4.1. Akbank Sanat.....	227
4.2. Garanti Bankası Sanat Kurumları SALT/Garanti Platform.....	230
4.3. Arter.....	232
4.4. Borusan Art Center.....	234
4.5. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi.....	235
4.6. Şekerbank AçıkEkran Yeni Medya Sanatları Galerisi.....	236
SONUÇ.....	241
KAYNAKLAR.....	246

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1	: Küresel Kapitalizmin Aşamaları.....	13
Tablo 2	: Küresel Sanat Pazarı.....	124
Tablo 3	: Sanat Eserleri Ticareti Küresel Resesyon dönemi 2009 (Milyon Euro).....	126
Tablo 4	: Sanat Galerilerinin Çeşitli Kriterlere Göre Sınıflandırılması.....	139
Tablo 5	: Türkiye’de Düzenlenen Sanat Fuarları.....	153
Tablo 6	: Müzayede Evleri Seviyeleri.....	158

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1	: Ülkelerin Küresel Sanat Pazarı içindeki payları 2015.....	125
Şekil 2	: Çağdaş Sanat Pazarı Değer Endeksi Karşılaştırması.....	127
Şekil 3	: Görsel Sanatlarda Değer Üretimi.....	130
Şekil 4	: Görsel Sanat Pazarı İlişkiler Ağı.....	137
Şekil 5	: Sarkis, Respiro.....	173
Şekil 6	: Ayşe Erkmen, Plan B.....	178
Şekil 7	: Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye.....	182
Şekil 8	: Halil Altındere, Tabularla Dans.....	184
Şekil 9	: Hale Tenger, Sikimden Aşşa Kasımpaş Ekolü	187
Şekil 10	: Seza Paker, The Long March.....	189
Şekil 11	: Kutluğ Ataman, Türk Lokumu.....	194
Şekil 12	: Ali Kazma, Rezistans.....	196
Şekil 13	: Şener Özmen ve Erkan Özgen, Tate Modern'e Giden Yol.....	198
Şekil 14	: İnci Eviner, Harem.....	200
Şekil 15	: Taner Ceylan, Ruhani	202
Şekil 16	: Aydan Mürtezaoglu, Karatahta.....	205

GİRİŞ

Elinizdeki tez çalışması, henüz başlığında itibaren kendi içinde tartışmalı, ikircikli, sınırlanması zor ve pek çok kavramının kesişiminde yer alan oldukça girift denebilecek bir harita çalışmasına benziyor. Tek bir analitik bakış yerine farklı bakış açılarını ve farklı disiplinlerin yaklaşımlarını yan yana ortaya sermeye çalışan bir atlas çalışması olması, başından bu yana çalışmanın kaçınılmaz akışı olma mecburiyetindeydi. Zira tarih gibi kronolojik ve lineer düzeyde seyretmek yerine coğrafya gibi hareketli ve yüzeyde yayılmayı dolayısıyla bu yayılma ve alan belirleme esnasında da ilişkileri işaretlemeye mecbur kalacaktı. Tıpkı, Deleuze'un 'harita' hatta 'diyagram' olarak adlandırarak, çeşitli çizgiler bütünü olarak tanımlayacağı yapılarda olduğu üzere. Bu çalışmada da çizgiler, hatlar kurucu öğeler olarak kullanılmak suretiyle bir harita, diyagram, 'coğrafya' oluşturulmaya çalışıldı.¹ Ancak bu elbette oldukça zorlu bir coğrafyaya işaret etmekteydi. Zira henüz başlıkta geçen 'küreselleşme' ve sonrasında 'güncel sanat' terimleri oldukça tartışmalı ve çetrefilli bir terminoloji tartışmasının da bu coğrafyaya eklemelenmesi anlamına geliyordu. Diğer taraftan yapılan seçimler ve haritaya dahil edilenlerle birlikte 'küreselleşme' ve 'sanat' yan yana geldiğinde, sanat teorisi, sanat sosyolojisi, sanat tarihi ve finans disiplinlerinin enstrümanlarının orkestra titizliğinde çalışması ve birbirlerine eşlik etmesin, mecbur kılmaktaydı.

Öncelikle küreselleşmeyi ele aldığımızda, *evrensel* olanın küreselleşmeye evrilme sürecini, bu süreci olgunlaştıran gelişmeleri küreselleşmenin bileşenlerini ve sermayeyle olan içli dışlı ilişkisini ortaya koymak gerekmekteydi zira evrensel ile küreselleşme arasında bir kopuş yaşandığını bilmekteyiz. Küreselleşme bir yenilik, ilerleme, büyük anlatıların üzerinde daha büyük bir insanlık ideali mi vaatmekteydi yoksa kültür, düşünce alanlarını medyanın komplike mecraları üzerinden tehdit altına alan yeni bir emperyalist modeli mi tariflemekteydi? ABD ve İngiltere'nin 1980'ler sonrası neoliberal politikaları birlikte, *küreselleşme* adı altında anılan 'Yeni Dünya

¹ Gilles Deleuze, **Müzakereler**, İnci Uysal(çev.). Norgun Yayınları, İstanbul, 2013, s.40.

Düzeni’ megalopoller üzerine kurulurken, bu dönemin sınıf mücadelesi yerin etnisite, din, cins, kimliği gibi sorunlarına bırakmaktaydı.²

Sanatlarda ise ‘evrensel’ olan modernist mitin yücelttiği bir sanat anlayışına tekabül ederken küresel olan post modernizme, büyük anlatıların sona ermesine, medyanın yeni bir iktidar estrümanı görsel kültürü ele geçirişine ve nihayetinde Batı düşüncesinin krizine işaret etmekteydi. İşte ‘Contemporary Art’a dair araştırmaların başka labavatuvar koşullarında hazırlanmış ‘turnusol kağıtları’ ile yapılıyor olması tam da burada devreye girmekte. *Contemporary* ‘çağdaş’ mı yoksa ‘güncel’ sanata mı işaret etmekteydi? Tüm bunlar çeviri hatası mıydı olsa dahi, günümüz sanatı ‘*contemporary art* ya da *art actuel*’ –güncel veya çağdaş küresellik ve sermayeyle nasıl bir suç ortaklığı sürdürmekteydi? Ya da bu suç ortaklığının dominant tarafı hangisiydi? Küreselleşme ile birlikte ekonominin politikten kültüre doğu akışı, kültürün statüyle ilişkilenerken nasıl yeniden politik bir bağlam içinde ele alındığına bu çalışmada şahit olmaktadır.

Bu bağlamda, Türkiye’de *güncel sanat* kavramı, öncülleri olarak dilimize yerleşen modern sanat ve çağdaş sanat kavramlarıyla bir şekilde bağlantılıdır. Zira 1980’lere kadar Türkiye’de *modern sanat* kavramıyla *çağdaşsanat* kavramları arasında bir farklılık yoktur. Ancak takdir etmek gerekir ki, Türkçedeki anlam karmaşası dışında Modern Sanat, modernist sürece eşlik eden, burjuva devrim, idealleri ve değerlerine yaslanan bir içeriğe sahiptir. 1990’lı yıllarda daha ziyade ‘çağdaş’ olarak kullanılan kategori 2000’lerle birlikte yerini ‘güncel’e bırakmaya başlamıştır. Çağdaş Sanat ise postmodernizm üzerinden hareket eden, Batı sermayesinin iyice yaygınlaşmaya başladığı bir dönemi işaret eden bir çeşit *geç kapitalizm’e* işaret eden bir kavramdır. Bu izlek metnin içerisinden de takip edilebileceği üzerine Fredric Jameson’ın görüşlerinin bir özetidir. Diğer taraftan Lyton ve Giddons ise tüm bu postmodern eleştiri kuramına karşın Modernizmi insanlığın halen içerisinde bulunduğu bir mecra olarak tanımlamaktadır ki buna göre insanlığın 200 yıllık Modernizm geleneği devam etmektedir ancak bu durum plastik sanatlarda Courbet ile Jeff Koons’u nasıl yanyana getireceğimiz sorusunu yanıtlamaz.

² Ali Akay, “Önsöz”, Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı: 25, İstanbul, 2010, s.5.

Modernizm, kapitalizmin doğuşundan günümüze yaklaşık 200 yıllık bir dönemi kapsarken Contemporary Art, ‘*çağdaş sanat*’, *Post War* deyimiyle birlikte II. Dünya Savaşı sonrası, özellikle 1960’lı yıllardan itibaren üretilen sanatı, Modern sanattan ayırmak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Çağdaş sanat, anlam ve işaret merkezli iken Türkçe’de kullandığımız şekliyle *art actuel* veya *art today-güncel sanat* Türkiye’ye özgü ‘*çağdaşlık*’ projesinin dışında duruş alan, güncel malzemeler ve ifade olanaklarıyla“*yeni bir estetik rejimine gönderme yapan, ideolojiden arındırılmış, seküler bir kamusal alana sanatı taşımaktadır.*”³ Diğer taraftan Nilüfer Göle, antropolog Johannes Fabian’a referans vermek suretiyle, modernlik söyleminin ‘öteki’ne eşzamanlı olma hakkını tanımadığını, modern söyleminin ana temasının ötekini kendisine çağdaş olarak görmemesi olduğunu anımsatır. Genel olarak Batı dışında kalanların da ‘kendine bakışı’ bu şekildedir ve Türkçe’deki ‘*çağdaşlaşmak*’ sözcüğü bu Batı ile eşzamanlı olamama hissinin en iyi kanıtıdır. ‘*Çağdaş olmak*’ güncelliğe ve bugünkü zaman dilimine işaret etmek yerine, bu analize göre normatif değerlere atıfta bulunur. Yani geleceğin arzulan modernleşmesine... Dolayısıyla ‘*çağdaş sanat*’ Batı kanonlarının estetik değerlerinin hiyerarşisini anımsatır, Avrupamerkezci modernizmin bir devamıdır ve bugünü karşılamaz.⁴ Öyle görünmektedir ki, meselenin kaynağında Türkiye’nin siyasi tarihinden kaynaklanan bir modernlik meselesinin anlam ve zaman kaymasının, zincirleme bir terminoloji kazasına neden olması görülmektedir. Bu durum 2010’lu yıllarla birlikte nihayet sanatlarda yerini rasyonel bir zemine oturmaya başlamıştır.

Bu minvalde, Türkiye’de sanatsal düşün alanında ‘*güncel*’ kavramı Türkiye’ye özgü bir literatüre işaret etmekle birlikte, bu yaklaşımının tam da küreselleşmenin işaret ettiği mikro pazarlama tekniklerine yaslandığı yine de küreselin sırtını iktisadi olgulara dayama realitesi nedeniyle alanın kabul gören bilimsel araştırmaları ve *art index* gibi bu tezde de kullanılan veri tabanlarının *Contemporary* derken kronolojik olarak modern sanat sonrasına tekabül ettiğini, dilimizde *çağdaş*, *güncel* ayrımı yapmadan yalnızca üretilen sanatın ‘dünyada’ kendine karşılık bulan ‘*art actuel*’ üzerinden değerlendirildiğini söylemeliyiz. Yine de ne kadar yerel tartışma içerisinde olur ve kendimize özel ideolojik, yerel meselelere denk gelen işaretler üretirsek,

³ Ali Akay, “Güncel Sanat Çağdaş Sanatın Öteki Adı Değildir” <http://www.radikal.com.tr>(21.10.2007)

⁴ Nilüfer Göle, “Nilüfer Göle ile Postkolonyalizm Üzerine”, **Toplumbilim Dergisi**, 2010,s.106.

küreselleşmenin paradigmaları çerçevesinde ‘kameraların’ o kadar üzerimizde olacağını garanti edebiliriz. Bu koşullar altında her ne kadar ele aldığımız sanat ve sanatı çevreleyen koşullar bu tez çalışması çerçevesinde ‘şimdiki zamana dair’ olsa da diğer taraftan küreselleşmenin ulus-devlet ve tarih sahnesinde iki kutuplu dünyayı temsil eden değerlere taban tabana zıtlık göstermesi dolayısıyla, ‘küreselleşme’ terimiyle aynı cümle içerisinde yakışık alan ‘güncel sanat’ terimini kullanmanın daha uygun olduğunu düşündük. Ancak hatırlatmak gerekir ki, özellikle sanat pazarına dair araştırmalar ve veri tabanlarında ‘çağdaş sanat’ daha genel bir skalayı ima etmesi dolayısıyla ‘çağdaş’ terimi olduğu şekliyle kullanılmıştır.

Küreselleşme, sermayeyle sanatın mecburi bir suç ortaklığını gündeme gerektirmekle birlikte, genel olarak Türkiye’de üretilen sanatın ‘dünyalaşması’ belki daha çok arzu edilen bir terim olarak kendine yer bulacaktır. İlerleyen bölümlerde de tartışacağımız üzere günümüz sanatı, ‘küresel’ ile ‘dünyasal’ olanın ayrımı üzerinden işlemektedir. Zira bu çalışma ‘küresel’in sermaye ile işlerken, ‘dünyasal’ olanın direnme ve kültür ile işlediğine şahitlik edecektir. Bu da hiç şüphesiz enformasyon sahnesi üzerinde ortaya çıkacak yeni bir ‘*hümanizma*’ya bağlanan umuttur. Söz konusu enformasyon sahnesi hiç şüphesiz sosyal medya ve günümüzün bilişim teknolojileridir. İnsanlar ile makineler arasında etkileşimle ilgili olarak da küreselleşmeye bakmak gerekmektedir. Anımsamak gerekirse kamusal alan ve matbaanın kahvehanelerdeki rolü hakkında iletişim teorisinin nasıl değiştiğini Habermas incelemiştir.⁵ 2010 yılı sonu 2011 başlarında yaşanan ‘Arap Baharı’, ‘Occupy Wall Street’ ve 2013 yılında İstanbul’da yaşanan ve kısa sürede tüm Türkiye’yi etkisi altına alan Gezi Parkı olaylarının temelini oluşturan sosyal medya teknolojileri düşünülürse, ‘güncel’ tam da sosyal medyanın yarattığı yeni paradigmalara işaret etmektedir. Dünyasallaşma, Antonia Negri’nin ‘No Global’ olarak adlandırdığı G8’e karşı eylem yapan ve dijital teknolojilerin yaşantılarının bir parçası hatta protezi halinde duran bir kuşağa değmektedir. Diğer taraftan, enformasyon ve medya teknolojilerini yeni bir küresel tahakküm aracı olabileceği gibi sosyal medya yenedünya düzeninin kent ve toplum bağlamından soyutlanmış, kamusal alanı olarak önümüzdedir.

⁵ Jürgen Habermas, **Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü**, Tanıl Bora ve Mithat Sancar(çev.). İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.97-107.

Foucault, ‘*Disiplin ve Cezalandırma*’ ve ‘*Cinselliğin Tarihi*’nde ‘iktidar teknolojisi’ ve ‘ağlar’ gibi figürlere dayanarak, esas olarak bireylerin ‘düğümler’ (*nodes*) olarak anlaşıldığı bilgi işlem dünyasına işaret ederken, bireyin içerisinde bulunduğu gündelik hayattaki ağlar içerisinde medyanın rolüne vurgu yaparken günümüzün iletişim uzamını sezmektedir.⁶ Deleuze ‘denetim toplumu’ kavramı üzerinden dijital kültürü ele aldığında, ‘*denetim toplumlarının, üçüncü türden makinelerle, edilgin tehlikesi parazit ve etkin tehlikesi korsanlık ve virüs bulaştırma olan bilişim makineleri ve bilgisayarlarla işler*’ der kısaca dijital dil başlı başına bir denetimdir.⁷ Sonuç olarak, aynı zamanda özgürlük olarak algıladığımız dijital kültür, aynı anda iki ayrı yöne ilerleyecektir hem denetime hem de denetimden kurtulmaya.⁸ Küreselleşme ve dünyasallaşma da benzer bir şekilde, aynı çizgide işlemektedir aynı anda hem özgürlük hem de denetim vaad eden iki ayrı yöne...

Toplumlari ve ekonomileri yeniden şekillendiren iletişim teknolojileri, *dünyasallaşma* kavramıyla çakışmalarıyla küresel dünyanın sermayesine, hukukuna, kültürüne, medyasına karşın eleştirel bir bakış olarak durmaktadır. Bu noktada Jean LucNancy, *dünyasallaşmayı* (*mondialisation*) dışsal olan, nesnel bir düzlem olarak ele almaz. O’na göre dünya içinde olduğumuz dünyadır ve sanat dünyasının içinde olduğumuzda, sanat dünyası bizim de dünyamız olacaktır. Oysa sermayenin sanat dünyasına bu şekilde ‘içeriden’ bakmaz, dolayısıyla sermaye ancak sanat dünyasının önünde durabilir. İşte bu “küreselleşmedir”.

Bu noktada Jean LucNancy’nin dünyasallaşmaya bakışı, ister istemez akla, Heidegger’in ‘dünyanın açılması’ veya ‘dünya açma’ kavramlarını anımsatmaktadır. Dünyayı, *dünyasal* kılmaya logos aracılığıyla vakıf olan konuşan canlı, insan, varlığın dil içinde mesken tutmasına sebep olur. Dili yalnızca logos olarak değil, sanatın dili olarak da bu noktada düşündüğümüzde, dünyayı *dünyasallaştıran* insan elbette Jean LucNancy’nin işaret ettiği üzere o dünyanın içerisinde yer alacaktır. Dil aracılığıyla (sanat yapmak suretiyle) dünyayı açan insan, aynı zamanda dünyaya “dünya oluşunu”

⁶Michel Foucault, “What is an Author” **Sonsuza Giden Dil**, Seçme Yazılar, Türkçesi: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, s.249.

⁷Deleuze, s.190.

⁸Mark Poster, “Foucault, Deleuze ve Yeni Medya”, edit: Şeyda Öztürk, Michel Foucault, **Cogito**, Sayı: 70-71, Yapı Kredi Yayınları, 2012, s.545.

da iade etmektedir. Dünyayı açan insan, dünyaya kullanınma açık bir envanter olarak yaklaşmayacak dolayısıyla sanat üreten veya sanat dünyasının içinde olan insan, dünyaya tüketime açık bir rezerv (*bestand*) olarak bakmayacaktır. Kendi özneliğini dünyadan ayırıştıran insan, dünyaya ‘karşında durarak’ kendi özneliği tesis ve temin eden bir nesne olarak bakar. İnsanın dünyayı karşısında duran bir nesne olarak görmesini Heidegger (*gegenstand*) kavramıyla açıklamaktadır. Buna göre, dünyanın karşısında duran insan artık dünyaya bir tüketim nesnesi halinde bakmaktadır. İşte sermayenin sanata bakışı da bu şekildedir sermaye sanat dünyasının ‘önünde’ durarak sanatı nesneleştirmektedir. Zira sanata dışardan bir rezerv (*bestand*) olarak bakan sermayenin bakışı küreselleşmeyi oluşturur. Bir diğer taraftan, dünyasal olan aynı zamanda içinde bulunduğu yere göre ‘dünyayı açmaktadır’. Böylelikle sanat yapıtı, sanat dünyası içerisinde dünyayı değiştirmeye ve direnmeye kadirdir. İşte küreselleşmeyle dünyasallaşma burada ayrılmaktadır.⁹ Bu noktada Ali Akay, dünyasallaşmayı sanat dünyası içerisinde bir direnme olarak ele alarak, ‘evrenselleşmeye’ yaklaştığını anımsatır.¹⁰

Tez çalışması, yöntemini Michel Foucault’dan almaktadır. Foucault’nun “Cinselliğin Tarihi” kitabının Fransızca baskısının birinci kitabı olan “Bilme İstenci” adlı yapıtında ortaya koyduğu ‘Corpus’ fikri, bu tezin kurulmasında da kendini göstermektedir. Corpus, Foucault’nun dil içerisinde kelimelere, cümlelere, önermelere ihtiyaç duymaksızın, kendi seçimlerini yapmak suretiyle kurduğu yapıdır. Foucault, buna 19. yy’ın cinsellik corpus’unu örnek olarak verecektir: cinsellik sözcelerini yasaklayarak yeni bir cinsellik sözcesi yaratan yatılı okullar disiplini ve sonrasında, atölye ve fabrika düzeniyle halkın yaşam biçimini disipline eden kilise mekanizması ve aygıtı. Foucault, corpus’u kurarken dilbilimcilere, psikanalistlere yöntem bakımından yakın olmuş ancak tarihçiliğinde Fernand Braudel ve Annales tarih okulu paralelinde kendine has bir yöntem geliştirmiştir. Sözceleri örneğin “Deliliğin Tarihi”nde kendisi bir seçme yaparak çıkaracaktır.¹¹ Foucault, bize “Bilginin Arkeolojisi” kitabından itibaren bir corpus’un oluşturulmasının ancak daha önce yapılmış, söylenmiş olması ile

⁹Barbara Bolt, **Yeni Bir Bakışla Heidegger**, Murat Özbek(çev.). Kolektif Kitap, İstanbul, 2012, s.66, 67, 68.

¹⁰Ali Akay, Büyük Sergiler ve Bienaller: Dünyasallaşma ve Globalleşme Farkı, **Sanat Dünyamız** Sayı: 108, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.148, 149, 150.

¹¹ Ali Akay, **Michel Foucault’da İktidar ve Direnme Odakları**, Bağlam Yayınları, 1995, İstanbul, s.50-57.

mümkün olduğunu söylemektedir. Corpus’u teşkil etme yöntemi tekil olanları, cümlelerden, kelimelerden ve önermelerden çıkarmak suretiyle mümkündür. Yani dil varlığı içerisinde, görelî olarak bir dil bileşmesi yaratmak gerekmektedir. Dolayısıyla, konuşmaya başlayarak dili başlatan, ‘ben’ olduğuma göre kurulan corpus’a göre bu çalışma daözel bir şekilde seçilen örnekler ve analizler üzerinden ilerleyecektir. Foucault, ‘*seçtiğimiz şeyler ve sözcelerle birlikte anlamlandırmaya yön verecek bir corpus teşkil etmemiz gerektiğini*’ söylemektedir. Tıpkı bu çalışmanın ‘çağdaş’ sözcüğü yerine ‘güncel’ sözcüğü üzerine kurulmuş olması gibi.

Foucault, corpus ‘*hiçbir ön bilgi taşımamalıdır*’ demiştir. Dolayısıyla, corpus ‘bilimkugu’ gibidir Foucault kendisini de bir romancı gibi kabul etmiştir. Bu çalışmada da, yapılan seçimler dolayısıyla, güncel sanatın küreselleşmesine belli bir temsil rejimi oluşturulmuştur. Corpus’un işaret ettiği üzere yalnız burada anılanlar değil, anılmayanlar da yapılan seçimler görelî ve başta bahsetmiş olduğumuz ‘haritanın’ öznelliğini oluşturmaktadır zira söylenenler ve gözükenlerle birlikte nasıl bir toplumsal söylen ortaya çıkıyorsa belli örneklerle burada oluşan dil, Türkiye’de güncel sanatın küreselleşmesine dair bir söylen oluşturmaya çalışacaktır.

Öyle görünmektedir ki, sanat kendi başına ‘otonom’ bir analiz alanı olmaktan ziyade, işaretler ve kültürün işleyişine dair genel savlarını geliştirmeye hizmet etmekte.¹² Bu çıkarsama, elinizdeki çalışma için de doğrudur zira tez çalışmasıyla yapmaya çalıştığım yaşadığım coğrafyada, içinde bulunduğum sosyal ortamda, tükettiğim ve bir parçası olduğum görsel kültür ve medya koşullarında ve hatta sürdürdüğüm profesyonel hayatınvital ağına dair kültürü belirleyen ilişkilerin işleyişine dair bir ‘dil’ oluşturmaya çalışarak, bir kataloğun bileşenleriniortaya koymaya çalışmak belki de bir tez bile değil. Tıpkı Murakami’nin“Rüzgarın Şarkısını Dinle”de yazdığı gibi: “Burada yazıya dökebileceğim şey ancak bir katalog olabilir. Roman değil, edebiyat değil, hatta sanat bile değil.”¹³

¹² Kim Toffoletti, **Yeni Bir Bakışla Baudrillard**, Yetkin Başkavak(çev.). Kolektif Kitap, İstanbul, 2014, s.49.

¹³ Haruki Murakami, **Hear The Wind Sing**, Alfred Brinbaum(Ed). Publisher: Kodansha, 1987, s.10.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜRESELLEŞME GÜNCEL SANAT VE AKTÖRLER

1.KÜRESELLEŞME MÜKEMMEL YUVARLAĞIN PEŞİNDE

İnsanlık üzerindeki mitsel güçlerin esaretini kıran ve doğa üzerinde ilerlemeci bir tahakküm kurmasını sağlayan akılsallığın, doğası aracılığıyla, mite yeniden dönülmesine ve yeni, daha da mutlak tahakküm biçimlerine yol açtığı söylenebilir.¹⁴ Günümüzün etrafında tartışmaların şekillendiği bu yeni mit, küreselleşmedir. Söz konusu tahakküm biçimlerinin kurduğu, “çağdaş kültür”denince, nüfusun büyük bölümüm (%80 dolaylarında) endüstrileşmiş ve kentlileşmiş toplum ve ulusları akla getirmektedir. Bugün, dünyanın en zengin üç kişinin, dünyanın en yoksul 48 ülkesinin toplam GSMH’lerinden daha yüksek toplam servete sahip olduğu düşünülürse, küreselleşme mitinin mükemmel bir küre yapmak için gerekli olgunluğa erişmediği görülecektir.¹⁵

Küreselleşme, insanın dünya üzerinde kurduğu hükümlanlığın zorunlu bir sonucu mudur yoksa dünyanın açtığı olanakların herkes için her koşulda eşitlenmesi üzerine kurulu yeni bir modernistmit mi? Politik ve ekonomik anlamda bir tahakküm biçimi olarak düşündüğümüzde, küreselleşme yeni bir estetik vaat etmekte midir? Sorular tartışmayı hangi boyuta açarsa açsın küreselleşmenin o veya bu biçimde gündelik pratikten, estetik beğenimize kadar, deneyimlediğimiz yaşamı domine ediyor olduğudur. İnsan eylemlerinin toplamının küre çapındaki çevresel sonuçları, silahların yıkıcılığının küresel çapta olması, iletişim sistemlerinin küreselliği, küresel bir ekonominin ortaya çıkması ve benzeri diğer deneyimler, küreselliğin günümüz yaşam pratiği içindeki kaçınılmaz etkilerini gözler önüne sermektedir. Küresellik, dünyanın

¹⁴Theodor Adorno, **Kültür Endüstrisi ve Kültür Yönetimi**, Mustafa Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen(çev.). İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.14.

¹⁵ Alain Badiou, **Yüzyıl**, Işık Ergüden(çev.). Sel Yayınları, İstanbul, 2011, s.37.

birbirinden ayrı topluluklarını, insanlarını, ürünlerini ve etkinliklerini bir araya toplayan bir pratik olarak, ne tarihsel ne de geleceğe yönelik bir öngörüdür bizatihi içerisinde yaşadığımız *şimdiki zamana* dair bir özellik olarak ayırt edilir. Sanat ekseninde ele alınan haliyle, küreselleşme politik ve ekonomik düzeyden başlayarak, bir yeniden yapılandırma hareketi olarak görülebilir. Bazı kuramcılar bu durumu sürekli olarak kendini tekrar eden bir “şimdiki zamanın” bir zorunluluğu olarak da ele alarak analiz etmektedirler. Küreselleşme kavramı sözkonusu olduğunda, şimdiki zamanın etkisinden söz etmek ile birlikte, coğrafyanın da zamanın gerekliliğince yeniden düzenlenmesini tartışmak gerekecektir. Bu gereklilik, sermaye ve sermayenin günümüzdeki en yüce değeri olarak ‘bilgi’nin dolaşımının sürekliliğinden doğar. Küreselleşmenin kökeni, sermayenin dolaşımına dayanmakta bu da kavrama dair tartışmaların temelini iktisadi bir eksene indirgemektedir. Bu noktada Küreselleşmenin *enternasyonalizm* deyişine yeni bir boyut mu getirdiği, yoksa sık sık iddia edildiği üzere tek bir pazara hükmeden bir çeşit geç kapitalizmi mi kastettiğini tartışması sürüp gitmektedir.¹⁶

Küreselliğin, *evrensel* kavramıyla olan ilişkisini de sorgulamak gerekecektir. Her ne kadar, küresellik dünyanın birbirinden ayrı topluluklarını, insanlarını, ürünlerini ve etkinliklerini bir araya toplayıcı ve kuşatıcı bir kavram olsa da, *evrensel* kavramına eşdeğer olarak görünmemektedir. Şüphesiz, merkezleri hiçbir haritada görünmeyen şirketlerin birlikteliğinden nötr bir uyum yaratılmış olsa da, bu durum evrensellelikle ilişkilendirilemez. Küreselleşmenin konjonktürel bir kavram olarak ortaya çıkmış ve evrensellelik de yerini küreselleşmeye bırakmıştır. Günümüz küresel sermayesinin, ulus üzeri kapitalizmin bir sonucu olduğu açıktır ve bu haliyle ulusdevlet fikrine büyük bir tezat olarak da yorumlanmalıdır. Bir çeşit *meta modernizm* olarak da küreselleşme kuramcılar tarafından değerlendirilmiştir. Diğer yandan, evrensel olarak kabul edilebilecek, tekil bilginin bağlayıcılığından sıyrılan küresel normları düşünürsek, *episteme*’nin yerini enformasyona bıraktığı görülecektir. Enformasyon ise doğrudan sermaye ilişkileri tarafından kabul görür. Hegel’in “Mutlak Tin” kavramında olduğu üzere, tüm dünyayı bağlayan ‘evrensel’ bir bilgi arzusu yerini, enformasyonun çoğulluğu, değişkenliği ve dolaşımına bırakmıştır.

¹⁶ Paul Virillio, **Enformasyon Bombası**, Kaya Şahin(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.12.

Günümüz dünyasının dört önemli bileşeni kuşkusuz kapitalist dünya ekonomisi, uluslararası iş bölümü, ulusdevlet sistemi ve askeri dünya düzeni olarak sıralanabilir. İlk bakışta bunlar modernliğin dört boyutunun genişlemiş, küresel hale gelmiş çeşitlemelerine işaret eder gibi görünmektedir. Albrow, küreselliği yeğleyerek, modernliğin eksenini oluşturan prensipleri bir kenara bırakır: “*küresel çağ temel olarak modernliğin yerini küreselliğin almasını kapsar, bu da eylem ve toplumsal örgütlenme temelinde topyekün değişiklik demektir*”¹⁷ Modernleşme süreci açısından, üretim tarzı ve araçları kadar, iletişim tarzı ve araçları önemlidir. Yaşam biçimi, Marx’ın öne sürdüğü üzere üretim ilişkilerine üzerine kurulu ekonomik düzlemdir üretim biçiminin değişmesi, kültürün değişmesiyle sonuçlanır.¹⁸ Süreç diğer yandan, kapitalizmin yükselişi, rasyonalizm ve sekülerizmin yaygınlaşması, kentleşme ve sanayileşmeyle ilişkilendirilmiştir. Kojin Karatani, küreselleşmeyi bir nevi, “Kesişen uzam” olarak ele alarak, şu anda para aracılığıyla, durmaksızın örgütlenen, altüst olan ve yeniden örgütlenen bir küresel ilişkiler ağına dikkati çeker. Bu “kesişen uzam”, tek tek toplulukların (ulus devletlerin) hiçbir şekilde bölemeyeceği ulusaşırı bir harekettir her tekil topluluk bütünüyle bağlı olsa da, kendi “içselliğinin” özdeşliğini korumak için kendini ayırma yönündeki saplantılı girişiminden asla vazgeçmez.¹⁹ Ticaret uçsuz bucaksızdır, başka bir deyişle ekonomi ile ulus birbiriyle bağdaşmaz. Adam Smith koloni ekonomisinin ulusal yönetim biçimini bozduğunu düşünüyordu. Sözelimi ticari sermaye, bünyesi itibariyle yurtsever değildir. “*Bir tüccarın illaki herhangi bir ülkenin yurttaşı olması gerekmediği söylenir ki gayet isabetli bir sözdür bu*”²⁰ Ulus aşırı karakteri şekillendiren güçler büyük ölçüde anonimdir ve bu yüzden kimliklerini saptamak zordur. Merkezleri haritada görünmeyen çok uluslu şirket yapıları gibi...Bauman, Soğuk Savaş dünyasına gönderme yapan eski Bond filmi sahnelerini anımsatan bir tanımlama yapar küreselleşme “*bir kontrol masasının, bir yönetim kurulunun, bir idari büronun yokluğudur.*”²¹

¹⁷Martin Albrow, **The Global Age State and Society Beyond Modernity**, Cambridge Polity Press, 1997,s.4.

¹⁸Thierry Paquot, **Lükse Övgü**, Orçun Tünay(çev.). Can Yayınları, İstanbul, 2010,s.104.

¹⁹ Kojin Karatani, **Metafor Olarak Mimari**, Türkçesi: Barış Yıldırım, Metis Yayınları, İstanbul,2010, s. 27.

²⁰ Adam Smith, **Milletlerin Zenginliği**, Haldun Derin(çev.).İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, s. 519.

²¹ Zygmunt Bauman, **Küreselleşme, Toplumsal Sonuçları**, Abdullah Yılmaz(çev.). Ayrıntı, İstanbul, 2010, s.69.

Bugün, küresel tek pazarın dayanağını oluşturan ulus üzeri Kapitalizmi gelişimi açısından iyi anlamak gerekmektedir. Genel terimlerle, servetin istikrarlı bir biçimde artma eğilimi olarak tanımlayabileceğimiz Kapitalizmin kökeni IX ve X. Yüzyıllarını feodalizmin hakimiyeti altında geçiren ve Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ardından etkisini arttırarak, devam eden dönemde siyasi nüfuz elde ederek, İngiliz ve Fransız Devrimleri sayesinde meşrulaşan bir sınıfa dönüşen tacirlere dayanır. Kapitalizmin Avrupa coğrafyasında yükselişiyle ilgili analizlerin temellendiği nokta ise kapitalizmin yükselişinin feodalizmdeki krizin bir sonucu olduğudur. Batılı sistemler, feodal beye mahsus olan mülkiyetin, yerini özel mülkiyete bırakmakta olduğu ademi merkeziyetçi feodalizm ile bağlantılandırılabilir.²²Kapitalizme atfedilen bir özellik de, araç-amaç ilişkisinin hesaplanmasına dayalı bir rasyonalitenin gelişimidir. Marx'la aynı görüşü paylaşan kuramcılar, kapitalist sistemi on altıncı yüzyılda tesis edilen dünya ölçeğinde ticaret ve piyasanın sonucu olarak görmektedirler. Kapitalizmin, Merkantalist formları göz önüne alındığında tüm dünyaya uygulanabilirliği ortadadır, bir diğer deyişle, kapitalizm mükemmel yuvarlağın çizilmeye çalışıldığı, mükemmel olmayan bir pergel gibi işlev görmektedir. Bugün çevresel tehditler, sanayileşme, kitlesel tüketim ile silahların getirdiği küresel tehditler modern askeri bilimsel endüstriyel düzen bağlamında, küresel ekonomi modern kapitalizmle bağlantılıdır. Kojève bu noktada Batı Avrupa ülkelerinin, maddi zenginlik ve politik istikrarda yüksek düzeye ulaşan kapitalist demokrasilerini, Fransız Devrimi ilkeleriyle en fazla uyuma temellendirecektir.²³Teknolojiye dayalı modernleşmenin büyük ekonomilere, evrensel kapitalist kültürün temel kurallarını izleme ekonomik rekabete katlanma ve fiyatların piyasa mekanizmaları tarafından belirlenmesi konusunda itki verir. Buna karşın, ekonomik modernleşmenin izlenebilir başka bir yolu olduğu kanıtlanabilmiş değildir.²⁴

Yüksek Kapitalizm, Sanayi Devrimi ile başlar. Geç kapitalizm veya Devlet Kapitalizm'ini bazı tarihçiler ise Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraya tarihlerler. Bugün ise küresel kapitalizm konuşula gelmektedir. Sanayileşmekte olan ülkelere karşı değişken bir yakınlık gösteren küresel kapitalizmin, doğum yeri Batı'ya karşı "sadakati"

²² Jack Goody, **Kapitalizm ve Modernlik**, İhsan Durdu(çev.).Küre Yayınları, İstanbul, 2008, s.101.

²³ Kojève, Fukuyama ve Francis(Akt.). **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, Zülfü Dicleli(çev.).Gün Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.103.

²⁴Fukuyama, s. 107.

olduğundan söz etmek güçtür. 1997 sonunda Güney Kore ekonomisinde yaşanan kriz örneğinde, krizin IMF’den alınan yeniden yapılandırma kredileriyle aşılması, söz konusu ekonomilerle Batı ekonomileri arasındaki bağın yakınlığına işaret eder. Pasifik bölgesinde yaşanabilecek herhangi bir ekonomik çöküş ihtimalinin getirmesi muhtemel olan tehdit, milenyumun başlıca endişelerinden biri olarak görülmektedir. Küresel piyasadaki dalgalanmaların yurtiçi ekonomilerine etkileri borsa ve döviz kurlarında yaşanan uluslararası krizler küreselleşmenin iktisadi yönüne dikkat çeker. Buna göre denebilir ki küreselleşme *kaybeden ve kazananların olduğu eşitsiz bir süreçtir*.²⁵ Karatani, radikal bir şekilde, kapitalizmi dine benzer bir yapıda algılamayı önerir: Kapitalizmde bizleri güdüleyen şey, idea değildir, der. Gerçekçi ihtiyaç ya da arzu değildir daha çok bizzat meta biçiminin içine kaydedilmiş, kökleri, iletişimize ve mübadelemize içkin olan zeminsizlikte ve krizde bulunan bir metafizik teolojidir.²⁶ Adorno, Marx’danyola çıkarak, Kapitalist ekonomileri benzersiz kılan özelliğin kullanımdan ziyade mübadele için üretimin evrensel bir eğilim halini almış olması olduğunu hatırlatır.²⁷ Feodal sistemden kapitalist sisteme geçerken malların paraya çevrilip, mala yatıran sistemden *Mal-Para-Mal*’dan *Para-Mal-Para* sistemine geçilmeye başlanmış, dolayısıyla Kapitalist sistemde artık para amaç haline gelmiştir. Kapitalizm ile birlikte, kullanım değeri, değişim değerine dönüşmüştür.²⁸ Klasik iktisatta sermayenin özhareketi, hali hazırda metaların dolaşımı içinde ve ya tekrarlanan *mülkiyet üretimi* ya da tüketim süreci devresi içinde çözünmüş gibi anlaşılmıştır. Ne var ki yalnızca “mülk üretimi ile tüketim” olarak ortaya çıkan ekonomik fenomen içinde örtük olarak, onlarla ilgisi olmayan çarpık bir dürtü vardır: *para fetişizmi*.²⁹

²⁵ John Tomlison, **Küreselleşme ve Kültür**, Arzu Eker(çev.). Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 2004, s.135.

²⁶ Karatani, s. 199.

²⁷ Adorno, s.14.

²⁸ Ali Akay, **Armağan**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1994, s.46, 50.

²⁹ Karatani, s. 190.

Tablo 1
Küresel Kapitalizmin Aşamaları

	1810	1810-1870	1870-1930	1930-1990	1990
Küresel kapitalizm türü	Merkantalizm	Liberalizm	Emperyalizm	Geç kapitalizm	Neoliberalizm
Sermaye	Tüccar sermayesi (mamulat)	Endüstriyel sermaye	Finans sermayesi	Devlet tekeli sermayesi	Çokuluslu sermaye
Küresel Meta Türü	Yünlü Tekstiller	Tekstiller	Ağır sanayi	Dayanıklı Tüketim malları	Enformasyon
Devlet	Mutlakiyetçilik	Ulusdevlet	Emperyalizm	Refah Devleti	Bölgecilik

Kaynak: Kojin Karatani, 2012, s. 78

Sermaye bitmek tükenmek bilmez bir farklılaşma süreciyle kendini yeniden üretmeye güdümlüdür ve bu süreç daralma, refah, ekonomik kriz ve daralmadan oluşan mükerrer iş döngüsünden kaçınmaz. Bu tekerrür biçimi, modern dünyayı yapılandıran sermaye ve devletin asli niteliği olarak görülebilir. Bu tekerrür paterni kaçınılmazdır. Örneğin 1930’ların Büyük Buhranı’nda ağır sanayiden arabalar ve elektronik aletler gibi dayanıklı tüketim mallarına geçilmişti. Fordizm diye anılan kitlesel üretim ve kitlesel tüketim çağı bu zamanda başlamıştı. 1980’lerdeyse bu doyum noktasına ulaşmıştır. Arabalar ve elektronik aletler güçlü küresel metalar olmayı sürdürmektedir, fakat bunların tüketimi “yarı gelişmiş” ya da gelişmekte olan ülkelere kaymıştır. 1990’lardan bu yanaysa, “enformasyon sanayileri” birincil, önde gelen sanayi olmuştur.³⁰

Mübadale sistemi, fikir ve nesnelerin yayılımından farklı bir biçimde olmak üzere, bir dizi tepkiye yol açmaktadır. Goody, bu eğilimin tacir ve imalatçı burjuvazinin

³⁰ Kojin Karatani, **Tarih ve Tekerrür**, Seiji M. Lippit, Erkal Ünal(çev.). Metis Yayınları, 2012, İstanbul, s.42, 64, 78.

büyümesine, müstakil sanat uğraşısının yeşermesine ve sosyoekonomik ilişkilerin emtialaşmasına yol açmasıyla sonuçlanacağını savunmaktadır. Eski toplumların üretim tarzının ürünü olan ve değerleri sağladıkları faydaya dayalı ürünlere yatırılan artı değer ile tüketmek amacıyla değil de satmak amacıyla yatırım ve üretim yapılan, elde edilen gelirin bir kısmının yeniden üretime ayrıldığı kapitalist toplumlarda, yaşam koşullarını iyileştirmeye yönelik ‘fayda maksimizasyonu’ ön plandaydı.³¹ Kültür ve bileşenlerini iktisadiyattan ve iktisadiyatın rasyonalitesinden ayırmak mümkün değildir. Georges Bataille’a göre, iktisadi anlamda kültür ve bileşenleri birer atıktır.³² Bataille, ekonomi üzerine çalışması, *La ParteMaudite (Lanetli Pay)*’da, Mauss’un *unpotlatch*³³ kavramından yola çıkarak *atık, harcama –boşa tüketim* konusunu sorunsallaştırır. ‘Fayda’ kavramının klasik kullanımına karşı çıkar ve faydanın kapitalist anlayışındaki içeriğini eleştiriye tabi tutar. Bataille’e göre her organizma enerji fazlasına sahiptir, fakat büyüme daima sınırlı olduğundan organizma için bu fazlalık bir “lükstür” ve nihayetinde boşa harcanması gerekir. “Lanetli pay” ekonomide ya sanat gibi hiçbir karşılık getirmeyeceği bilinen alanlarda tüketilen veya modern dönemde savaş biçimini alan yıkıcı faaliyetlere aktarılan fazlalıktır. Goody’in çarpıcı saptamasına göre çağdaş dünya, savaş ve güncel sanatı koloniler ve üçüncü dünyaya ihraç etmektedir.³⁴

Giddens, günümüz küresel deneyiminin başlangıç noktasını “*başarıyla yapılan ilk uydu yayını*” olduğunu ortaya koyar.³⁵ Küreselleşme her haliyle insan ilişkilerinin yoğunlaşması ve hızlanmasını ifade eden bir fenomendir. 1990’lı yıllardan itibaren hava taşımacılığının artması, ulaşım maliyetlerinin düşmesi, elektronik ortamın yeni bir doğa olarak varlığının tanınması ile birlikte, ortaya çıkan kültürel çeşitlilik küreselleşmenin ilginç bir sonucu gibi görünmektedir. Yeryüzündeki bütün çağdaş kültürler, kültürlerarası etkileşimden ortaya çıkan bir *kültürleşme* (acculturation) sürecinin ürünüdürler. Kültürleşme sürecinde iki veya daha çok kültür, karşılıklı etkileşim sonucu değişime uğrar yeni sentezler, dinamik bileşkeler yaratırlar. Bu anlamda kültürleşme,

³¹Goody, s.123.

³²Georges Bataille, Jean Baudrillard (Akt.). **Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, Sunuş: Sylvère Lotringer, Türkçesi: Elçin Gen, Işık Ergüden, İletişim, İstanbul, 2010, s.50

³³Potlach: Bazı Arkaik topluluklarda, Kapitalist birikimi öngören ekonomik modelin tersine, harcama ve armağan vermeye dayanan ekonomik model.

³⁴Goody,s.35.

³⁵Anthony Giddens, **Sağ ve Solun Ötesinde**, Türkçesi: Müge Sözen – Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s.88.

toplumun kendi içinde gerçekleşen kültürlenme sürecinin, dış dünyaya, yabancı dil ve kültürlerle açılmasıdır. Bugün kitle iletişim teknoloji, yazılı basın, radyo, TV yayınları, sinema, sanat ve moda akımları aracılığıyla kültürlerin birbirleriyle yüz yüze gelmeden kültürleşmesini mümkün kılar. Globalleşme, jenerik şekliyle (Globalization/küreselleşme) budur.³⁶ İletişim teknolojisindeki devrimin yol açtığı *bilişim*devrimi ve bilgi toplumu, temelde teknolojiyle hızlandırılmış, bir kültürleşme devrimidir. Gelişmiş ülkelerin geride bıraktığı sanayileşme aşamasından sonrası için, “olgun sanayi toplumu”, “yüksek yığınsal tüketim aşması”, “teknotronik çağ”, “iletişim çağı”, “sanayi sonrası toplumu” gibi bir dizi ad geliştirilmiştir. Bunlar farklı kavramlar olsa da, hepsi de enformasyon, teknik bilgi ve hizmetlerin ağır sanayiye oranla çok arttığını dikkate almaktadır.³⁷

Diğer taraftan sözkonusu iktisadi kurgu aksında Fukuyama’ya başvurduğumuzda küreselleşmenin Amerika, Japonya ve Batı Avrupa ülkeleri gibi büyük ölçekli ekonomileri mümkün kılan büyümenin ‘*insanlığın büyük bir bölümünün Alman otomobilleri, Malezya yarı iletkenleri, Arjantin bifteği, Japon telefaks araçları, Kanada buğdayı ve Amerikan uçakları için tek bir pazar olarak bütünleşmesi*’ demek olduğunu da anımsamak gerekecektir.³⁸ O halde, küresel tek pazarı hazırlayan koşulları iyi anlamak gerekir. Bu haliyle, Tomlison gibi kuramcılar ‘Küreselleşme’yi tıpkı yakın akrabası ‘Modernlik’ gibi Batı icadı ilan ederek; Habermas’ın işaret ettiği Japonya gibi batı dışı modernliğe rağmen, *Modern* sözcüğü Batı’ya özgü bölgesel bir terim bilesayacaklardır.³⁹ Yine de Buck-Morss gibi kuramcılar bu sava temkinli yaklaşarak, koloni modernliğini işaret ederek, modern kapitalizmin koloni sisteminin sonucu olduğunu söyleyeceklerdir.⁴⁰ Bugün haritadan bağımsız haliyle Batı, Küreselleşme sürecinde örnek alınan başarılı bir model olarak görme eğilimindedir.

Bugün Batıdünyasının başlıca ilkeleri sayılan Yunan ve Musevi-Hristiyan mirası, Fransız devriminden doğan özgürlük ve eşitlik düşünceleri, Kopernik, Galileo, Kepler, Descartes ya da Francis Bacon ile doğan modern bilim mirası, kapitalist üretim

³⁶Bozkur Güvenç, **Kültürün A, B, C’si**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 87.

³⁷Fukuyama, S.102.

³⁸Fukuyama, s.103.

³⁹Miyoshi, s.96.

⁴⁰Susan Buck Morss, **Hegel Haiti ve Evrensel Tarih**, Erkal Ünal(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.112.

biçimi, devletin laikliği, Roma Hukuku ya da *Common Law*, sınıf mücadelesi aracılığıyla gerçekleşen adalet fikri, yalnızca Avrupa'nın zenginlikleri sayılamaz.⁴¹ Aynı çıkarsama, neredeyse sosyal ilişkilerimiz için dahi söz konusu olabilmektedir. Serge Latouche, *civilization* (uygarlık) ve *civic* (kentsel) sözcükleri arasında ilişki kurarak, nasıl yaşanması gerektiği sorusunun yanıtının Batı tarafından verildiğine dikkat çeker ve Batı'nın herhangi bir coğrafi konumla olan bağlantısını koptuğu ve kültürel pratiği üreten bir *soyutlamaya* indirgendiğini ekler.⁴² Buna göre, Batı kavramı da, coğrafyadan kopup, bir soyutlamaya indirgenmiştir.

Sosyologlar, antropologlar ve tarihçiler, etnisitenin, sınıfın, toplumsal cinsiyetin ya da hatta toplumun kendisinin “icat edilmesinden” yahut “oluşturulmasından” gittikçe daha çok söz etmektedirler. Peter Burke gibi araştırmacılar, “Toplumun kültürel tarihi” düşüncesinin bizatihi kendisinin, felsefe, sosyoloji ve bilim tarihine kadar diğer disiplinlerdeki “inşacılık” (*Constructivism*) akımının kültür tarihi üstündeki etkisiyle ilişkilendirmektedir.⁴³ Temsil etmeler / tasavvurlar (*Representation*) yoluyla, gerçeğin (Bilginin, bölgelerin, toplumsal sınıfların, hastalıkların, kimliklerin, zamanın, kimliğin, vb) “inşa edildiğini” söylemek olağanlaşmıştır. İnşacılığın, etkili bir formülleştirilmesiyle ilgili olarak Michel Foucault Bilginin Arkeolojisi’nde, “söylemler”i “haklarında söz söylediği nesneleri sistemli olarak oluşturan (Forment) uygulamalar” diye tanımlar. Yakın zamanlarda yayınlanan araştırmalar, ulusdevletlerin dahi icat edilmesi üstünde durmaktadırlar: Arjantin’in, Etiyopya’nın, Fransa, İrlanda, İsrail, Japonya, İspanya ve İskoçya’nın icat edilmeleri savları olduğu kadar Bölgelerin inşası hakkında da incelemeler vardır. Afrika, Balkanlar, Avrupa, Doğu Avrupa, Kuzey Avrupa (İskandinavya) ve Kuzeydoğu Brezilya (Pernambuca, Bahia ve komşu federe devletler) gibi.⁴⁴

⁴¹Umberto Eco, **Yengeç Adımlarıyla Sıcak Savaşlar ve Medyatik Popülizm**, Şemsa Gezgin(çev.). Doğan Kitap, İstanbul, 2012, s.50.

⁴²Tomlison, s.127.

⁴³Peter Burke, **Kültür Tarihi**, Mete Tunçay(çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 108.

⁴⁴Burke, s.114.

Ulusların, devlet seçkinleri, aydınlar ve kapitalistler tarafından inşa edilmiş oldukları gibi, Anthony Smith “*küresel ekonomi ve siyasi kurumlarıyla beraber*” küresel bir kültür inşa etme ihtiyacından bahsetmiştir.⁴⁵

Tarihçiler ve sosyal bilimciler Avrupa’nın XIX. yüzyıldan bu yana ekonomik büyüme konusunda dünyanın geri kalanını geride bıraktığı konusunda mutabıktır. Batı’nın klasik dönemi, sonrasında bunu takip eden feodalizm, kapitalizm, modernleşme ve sanayileşme süreçleri bugünün Batılı anlamdaki küreselleşmenin de dayanaklarını oluşturmaktadır. Avrupa’nın temsili olarak Batı’nın, klasik dönemlerden bu yana üstünlüğünü savunan kuramcılar, tarihlemeyi Yunan ve Roma toplumlarına kadar çekeceklerdir. Rasyonellik, adalet, demokrasi, matematiğin kullanımı ve tıp alanındaki gelişmelerle birlikte entelektüel alana katkıları, bu savın dayanağını oluşturur. Diğer yandan, sözkonusu üstünlüğü Ortaçağ’daki ziraat ve teknoloji alanındaki gelişmelere dayandıranlar ve sıklıkla Rönesans sonrası yayılmacı politikaya temellendirenler daha geç bir tarihlene yapacaklardır. Hangi köklere kadar geri giderse gitsin, Batı’nın zenginliğinin teknolojik üstünlük üzerine kurulu olduğu açıktır. Bu fenomen, bilim ve sanatın da benzer şekilde gelişmesini olanaklı kılmıştır. Francis Bacon, barut, manyetik pusula ve matbaayı Avrupa’daki yeni düzenin temeli olarak görmüştür.⁴⁶ Kurumsallaşan siyasi ve toplumsal ideolojiler şüphesiz itici güç olarak çalışmış buna göre, özgü iktisadi ve çevresel koşullar, *yinelenen büyümeyi* Batı’nın en belirgin özelliği haline getirmiştir. Buradan bakıldığında, *iktisadi gelişme fikrinin kendisi bile Batı icadıdır*.⁴⁷ Yinelenen büyüme, Batı kavramının coğrafik sınırlarından soyutlanarak küre ölçeğine yayılmasına da imkan sağlamıştır. Bir batılı medeniyet miti ve Batı’nın XVIII.yy’dan itibaren sürdürdüğü kültürel emperyalizm, ortaya çıkmakta olan küresel modernliğe zemin hazırlamıştır. Zira Edward Said’in analizinden de yola çıkılarak söylenebilir ki, Avrupa emperyalizmini yaratan mitler ‘*imgesel bir coğrafya*’ olarak Doğu’nun ‘öteki’ olarak inşa edilmesi üzerine temellenmektedir.

İlerlemeci tarihsellik fikrinin kökenlerinin Batı’da konumlanmasının nedeni şüphesiz Hristiyanlık düşüncesine dikkati çeker. Miladın ortaya çıkmasıyla tarih

⁴⁵ Anthony Smith, “Towards a Global Culture?” **The Global Transformations Reader**, Anthony McGrew ve David Held (Ed.). Polity Press, Oxford, 2000, s.177.

⁴⁶ Goody, s.16, 118.

⁴⁷ Bray, Goody(Akt.). s.47.

meselesi ‘önce ve sonra’ olarak kurulmaktadır ki bu durum tüm modern dönemleri belirleyen bir zaman anlayışını beraberinde getirmektedir. Evrensel ilerleme fikri Hristiyanlık’a ait bir fikirdir. Dini anlamda bir ilerleme üzerine kuruludur. Haçlı Seferleri ve misyonerlikle bu prensip tüm insanlığa yayılmaya çalışılmıştır. Hristiyanlığın içindeki evrim düşüncesi seküler bir şekilde ele alındığında, bilimsel tarafta sekülerleştirilmiş bir tarih fikri ortaya çıkmaktadır ki bu da ilerlemeci bir tarih fikrine tekabül eder. Comte’un evrensel toplum mekanizması, batılılaşma, sanayileşme, pozitivism üzerine kurulu bir model oluşturmuş bu gelişme çizgisi içinde geri kalanlar veya geri bırakılmışlar oluşa gelmiştir.

Yapısalcı kuramcılar geçişten çok sıçramayla tarihin oluşacağını söylerken, Althusser ise bunun içine ‘eklemleme’ kavramını koymuştur. Yapısalcılar düz çizgiselliğin eşzamanlılığa bağlı olduğu yolunda bir kavramsallaştırma yapmaktadırlar.⁴⁸ Hegel için tarihteki ilerleme, aklın aralıksız ileri gelişmesinin değil, tutkuların çatışma, devrim ve savaflara yol açan karşılıklı etkileşiminin sonucuydu. Tarihsel süreç bir çatışmalar dizisiydi.⁴⁹ Bu bakışla, evrensel tarih, uygarlıkların birbirini izleyen yıkılışlarının tarihi olarak ele alınabilir. Her yıkılıştan sonra geçen dönemden geriye kalanların insan yaşamının daha üst bir aşamasının yolunu açmaktaydı. Fukuyama, Hegelyen bir söylemle liberal toplumun, tarihin sonu olduğunu iddia edecek hatta yalnızca büyük politik mücadele ve çatışmanın değil, aynı zamanda felsefenin de sonu olduğunu ekleyecektir.⁵⁰ Küreselleşmenin, getirdiği kozmopolitan tavra rağmen, Fukuyama Modern doğa biliminin, kendini dayattığını bunun bir sonucu olarak da modernliğin teknolojik rasyonelliğinin insanın işbirliğinden çok çatışmaya zorladığı savını destekler. Modern doğa biliminin, gerek toplum gerekse tarih açısından belirleyici olduğunun bir kanıtı ise insan istek ve ihtiyaçları karşısında doğanın sürekli fethedilmesidir.

Liberal demokrasiler sayesinde “Tarihin Sonu”nun gelmiş olması tezinden, bugün küresel dünyayı tariflerken karşımıza çıkan şey, modern çağın telekomünikasyon araçlarının elektronik atmosferi içine sıkışmış küçük gezegenimizde “mekanınsonunun”

⁴⁸ Akay, s.58, 59, 61, 29, 52.

⁴⁹ Hegel, Fukuyama(Akt.). s.103.

⁵⁰ Fukuyama, s.79.

başlamış olmasıdır. Virillio'ya göre, tarihin sonu sözkonusu değildir, ancak küreselleşme, coğrafyanın sonunun ilanıdır adeta. Tarihin hızlanması / gerçekliğin hızlanmasını da beraberinde getirir. Teknobilimsel ilerlemenin tarihi sona erdirmekten ziyade her türlü zaman farkını ve süreyi paramparça edeceğini, tarihsel bilimin yakında yeni bir tempoya, yakın gelecekte bu bilimin hakikatine kadar ilerleyecek bir ritme kavuşacağını öngörüyordu. Postmodernizm bu bağlamda, “modernliğin kendini yok eden” bir ifadesi olarak görülmektedir. Francis Fukuyama'nın tarihin sonu savı da modernliğin ebedi durumunun kabulü olarak okunabilir. Bu şartlarda küreselleşme “*modernlik geleceği, ya kendisinin devamı ya da kaos olarak tahayyül edebilirdi*” Bu haliyle modernlik kendinden önce gelen dünyadan bir kopuş olarak ele alınmalıdır. Küreselleşme, diğer taraftan da Batı kültürünün, nihai olarak da liberal demokrasilerin bir zaferi olarak anlamlandırılabilir. Bir anlamda, küreselleşme, tarihin hızlanmasının tamamlanması değil sonlanması dünyanın sunduğu imkanlar alanının kapanmasıdır.⁵¹ Adorno, meydana gelen felaketler sonrasında ve insanlığı bekleyen felaketler ışığında, tarihte daha iyi bir dünya tasarısının tezahür ettiğini ve bu tasarının tarihi bütünleştirdiğini söylemenin, kinik bir yaklaşım olduğunu söyleyerek, geç modernistlere ve nihayetinde küreselleşme mitine itiraz etmiştir.⁵² Soğuk Savaş'ın bitiminden bu yana sürekli olarak bazı şeylerin sonu aynı şekilde getirilmektedir ‘*tarihin sonu, temsili demokrasinin sonu, “öznenin” sonu.*’⁵³ Toplumsal ve politik örgütlenmenin bugünkü biçimi esas özellikleri bakımından insanlar için tamamen tatmin edici ise tarihin sona erdiği söylenebilir.⁵⁴ Karşılıklı kabul edilme, evrensel uzlaşım düşüncesi, küreselleşmeye denk düşer mi? Bu sorunun yanıtını düşünürken, karşılıklı tanınmanın gerçekleşse dahi taraflarının hangisinin koşullarında gerçekleştiğini unutmamak gerekecektir.

Tüm bu gelişmeleri beklemeksizin Hegel ‘sanat tarihi’nin sonunu ilan etmişti. Hegel estetik üzerine derslerinde, sanatın bundan böyle geçmişe ait bir şey olduğunu belirttiğinde, artık yalnızca sanatsal faaliyetin olmadığını değil Antikite’de olduğu gibi sanatın, düşüncenin en yüksek değeri olmaktan da çıktığını söyler. Sanat mutlaka

⁵¹Virillio, s.12, 14, 111, 126.

⁵²Adorno, s.12.

⁵³Virillio, s.133.

⁵⁴Fukuyama, s.146.

idea'nın sunumunun ayrıcalıklı tarihsel formu değildir. Hegel'den hareketle, sanat tarihi bir üsluplar tarihidir. Bir üslup kendi diyalektiği içinde kendisinden sonraki üslubu doğurur. Hegel'egöre tarihte artık diyalektik yoktur olabilecek yeni bir diyalektik de yoktur. Hegel'in öngördüğü 'son motifi' sanatın sonu, temsilin, tablonun ve sonuçta eserin sonu olması anlamında, 20. yüzyıl sanatsal bir olumsuzluk gibi yaşanmıştır. Bu son motifinin ardında, elbette yine sanatın gerçekte ilişkisinin ne olduğu ya da sanatın gerçekliğinin ne olduğu sorusu yatmaktadır.⁵⁵ Kökenlerini Batı'ya indirgeyeceğimiz sanat Heidegger'in tanımıyla Batılı Tarihsel İnsanlık'ın bir ürünüyse, Hegel'den hareketle kuramsal tartışmada kendine ayrıcalıklı bir yer edinen sonpaterninin, küresel dünyadaki konumunu, tartışmak gerekecektir. Bu durumda sanat, Hegel'in dediğinin tersine, şimdiki zamana dair birşeydir.

Modernliğin hem “günümüz, şimdiki zaman” hem de deyim yerindeyse “zamanın sonu”nda olarak kabul eden kuramcılar, kendini göstermek üzere olan yeni bir çağın belirtilerini görememişler miydi? Küreselleşmeyi, geç bir modernizm olarak algılamak da Giddens, Albrow gibi modernistler için mümkündür. Zira küreselleşme tüm bu özellikleriyle, modernizminbütünselciliğini de içerir. John Tomlison, küreselleşmeyi tartışmayı açtığı noktada, modernliği kavramın tarihsel bağlamı olarak ortaya koyar.⁵⁶ Ancak, Modernliğin ne zaman başladığını belirleme çabası gerçekten baş gösterdiğinde de, modernliğin kendisi tanım itibarıyla, belirsizleşmeye başlamaktadır. Zira modernliğin de tıpkı küreselleşme gibi, öğelerini oluşturan kurumlarının kendi tarihleri, modernliğin kökenini de farklı tarihlere taşımaktadır. Örneğin siyasi demokrasinin koşullarını oluşturan İngiliz İç Savaşı, Fransız ve Amerikan Devrimleri, Endüstri Devrimi gibi... Bugün açıkça, Modern çağ, yerini “Küresel Çağ”a kaptırmıştır. Martin Albrow, modern kavramının “daima yeni” olma niteliğini kendine mal ettiği için, tarihsel olarak aşılamayacağına dikkat çeker:

*“Modern olan daima yeni olma iddiasındayken, bir başka çağ mümkün olabilir mi? Kendimizi Modern dışında başka bir kavramla tanımlayabilir miyiz? Modern yeni olansa eğer, kendini sürekli yenileme sırrına sahip demektir.”*⁵⁷ Bununla birlikte,

⁵⁵ Badiou, s.64.

⁵⁶ Tomlison, s.54.

⁵⁷ Albrow, s. 66.

modernist düşünürlerin tercih ettikleri “geç modernlik” kavramı da aynı şekilde kararsızlığa işaret etmektedir.⁵⁸

Modernliğe getirilen en yaygın suçlama, batı toplumsal ve kültürel deneyimine uygulanabilir olduğu ancak küreselliğin aksine insanlık tarihinin genel bir evresi olma iddiasıdır. Dolayısıyla, tarihsel köklerinin Batı’da olduğu, bu kökenin Batı’nın küresel siyasetekonomik tahakkümünü açıkladığı bu tahakküme karşılık geçerli yaşam tarzı olarak kendini dayattığı bir konuma yerleştiğidir. Wagner kentleşme, sanayileşme ve siyasal sürecin demokratikleşmesi gibi “modernliğe” özgü tüm toplumsal süreçlerin çok uzun zaman öncesine dayanmakta olduğunu ileri sürer.⁵⁹ Geleneksel toplumlar kategorisi ise bir çeşit Batı dışı kültürel farklılıklar bütünü, homojenleştirerek karşı konuma yerleşmesidir. Bu tarifiyle, *küresel modernlik*’in küreselleşme ile kültür arasındaki ilişkinin tartışılmasında bir arka plan olarak kalması gereklidir. Bourriaud’ın “*Buradaki esas mesele, içe kapalı “kimlikler”in ve bütün modernistnostalgjilerin ötesinde, tekilliklerin biraradalığından oluşan serbest bir melezleşme oyunudur.*” dediğini de anımsayalım.⁶⁰

Ancak diğer taraftan, küreselleşen fenomenler, modern kurumların geçerliliğini tehdit etmektedir. Örneğin, Küreselleşme, ulusdevlete karşı bir tehdit oluşturur. Bu durumda, “yerel” iktidarların karşısında “küresel”in dinamiklerinin küresel modernlikle ilişkili olarak ne şekilde kuramsallaştığı sorunu gündeme gelmektedir. Giddens bunun diyalektik bir süreç olduğu konusunda ısrar eder ve modernliğin küresel olarak yayılmasını, yerel koşulların kronik bir değişim içinde olmaları ile yerel karşılaşmalar arasında süregiden bir ilişkiyi içermesiyle, bu diyalektiği açıklar. Giddens, Modernite ve küreselleşme kavramlarının birbirine *geçişlilik* ilkesiyle bağlandığına dikkati çekecektir.⁶¹

Tüm bu arkaplandan hareketle, sanat alanının tartışma başlıklarını oluşturan, üretim biçimleri, kültürel kimlik, toplumsal kategorilerin temsili ve öznenin kültürel inşası gibi kavramlar bugün küresellik dışında düşünülememektedir. Küreselleşmenin

⁵⁸Anthony Giddens, **Modernity and Self Identity: Self and Society in Late Modern Age**, Cambridge: Cambridge Polity Press, 1991, s. 21.

⁵⁹Tomlison, s.54.

⁶⁰Nicholas Bourriaud, **Artpress Magazine**, No:380, Söyleşi, Juillet Anout, 2011.

⁶¹Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Ersin Kuşdil(çev.). Ayrıntı Yayınları, 1998, İstanbul, s. 66.

kültürel bir etkisi olarak melezleşme ve postkolonyalizm kültürel biçimleri yerel ve uluslararası anlamda yıkmakta, dayatmakta, temellük etmekte ve bir diğerine çevirmektedir. Kültürel çözümlemenin, ekonomik ve siyasal yapılar gibi “yaşamın katı yüzeyleriyle temastan kopma” tehlikesine işaret eden Clifford Geertz gibi araştırmacıların savlarına karşın, Burke gibi kültür tarihçilerinin “post-post modern çağ” olarak tanımladıkları bu dönemde, bağlantıların yeniden kurulmuş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.⁶² Günümüzde, sanatı içine alan kültür sıfatını alan şey, doğaya giderek daha çok egemen olma sürecinde ki bu süreç rasyonelleşmenin artışında ve giderek daha rasyonelleşen iktidar biçimlerinde yansır süreç dışında kalanı anımsatarak, onu da kendine katmalıdır.⁶³ Küresel dünyada, herşey giderek kültürelleşmektedir.

Sanat alanına baktığımızda küreselleşme, toplumsal kategoriler üzerinden bir sanata bakışı beraberinde getirmiştir. 2000’lerden günümüze toplumsal kategorilerde meydana gelen değişimler, kategorilerin temsiliyeti alanındaki farklılıkları da ortaya koyar. Bütüncül yapılar (ulus devlet gibi) homojenleşmekte ancak diğer taraftan da alt kategorilerin temsili merkezde bir parçalanma yaratmaktadır. Yine de sözkonusu parçalanmamodernizmin önerdiği homojen yapıda gerçekleşmiştir. Bütüncül yapılar içinde varlıklarını sürdüren, toplulukçu yapılar küreselleşme ikliminde kendilerini temsil etme fırsatı bularak, bütün içinde bir parçalanmaya neden olsalar da, kendi bütüncül yapılarını kurmaya girişmişlerdir. Küreselleşme karşıtı hareketler ile ortaya çıkan yeni paradigmlar, çevre hareketleri kadın hareketleri nihayetinde türdeşleşmeyedayan yapılarıdır. Seattle’dan Cenova’ya kadar uzanan küreselleşme karşıtı hareket elbette çok yeni bir siyasi mücadele biçimini temsil etmektedir.⁶⁴ Bu harekette dünya yazgısıyla ilgili iki görüşü, yani iki güç karşı karşıya gelir: Biri üretim araçlarına sahip olmaya, diğeri iletişim araçlarının buluşuna dayanır.⁶⁵ Kısacası, protesto etmek küresel bir fenomen halini almıştır. Bütün içinde farklı türdeş özellikleriyle temsil alanı bulan gruplar kültür alanı içerisinde nasıl bir ilişki alanı yaratabileceklerdir? Küreselleşenin getirdiği, uyum normunun aksine siber dünya, teknolojinin oluşturduğu yeni doğa ve dijital bir lisanın oluşması, türdeş olmayanlar arasında gerçek bir küresel

⁶² Burke, s.161.

⁶³ Adorno, s.128.

⁶⁴ Luis A. Fernandez, **Policing Dissent: Social Control and the Anti Globalization Movement**, New Jersey, Rutgers University Press, 2008.

⁶⁵ Eco, s.371.

ilişkinin kurulmasında anlamındaki en gerçekçi paradigma olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın ortak alanları da, bu yeni paradigmayla kendilerine uygulama ve üretim platformu bulmaktadır.

Şu haliyle Küreselleşme, *ulusaluluslararası, evrensel-yerel* gibi ikili karşıtlıkları sorunsallaştırmakta ulusal sınırlara, dominant kültürel paradigmalara karşı çıkarak, Batı eksenini ötesindeki üretim koşullarına izin veriyor, görünmektedir. Sanat alanında dev sergiler, bienaller, fuarlar, milyon dolar ciro lu uluslararası müzayedeler, küresel sanatın kaçınılmaz ve temel bileşenleri gibi durmaktadır. Modernizme ait sınırların, ölçü ve değerlerin aşıldığı sanat alanındaki bu yaklaşımlar, sanat eserini de uluslararası dolaşıma sahip mübadele değeri olan bir metaya indirgemıştır. Ekonomi alanında kabul gören küresel yaklaşımlar ile *sanatın metalaşmasının yerini metanın sanatsallaşmasına bırakmasından* söz edilebilir.⁶⁶

Adorno ve Horkheimer'in 1947'de ortaya Kültür Endüstrisi kavramını ortaya atmalarından bu yana, Debord'un 'Gösteri Toplumu' ve Baudrillard'ın 'Tüketim Toplumu'na yönelik eleştirel yaklaşımları, Virillio'nun iletişim teknolojilerine dair çıkarımları, sanat alanında farklı okumalara olanak sağlamıştır. Günümüzü algılayabilmek için tek başlarına yeterliliklerinin sorgulanması gereken bu savlar, sanat alanına etkileriyle birlikte bir sonraki bölümde ele alınacaktır. Küreselleşme kavramıyla birlikte karşımıza çıkan kavramların anlaşılması, günümüz kültür endüstrisini de anlamamız için gereklidir. Küreselleşmenin ortaya koyduğu problematik *küresel-dünyasal, evrensel-yerel, ulusal-uluslararası* kavramlarını tartışılır hale getirmektedir.

Küreselleşme, tüm olumlanan bağlamının dışında, büyük bir distopya olduğu şüphesini de doğası gereği içinde taşır. Bugün küresel kültüre karşı duyulan şüphe, Soğuk Savaş sonrası yeni uluslararası düzen beklentisinin önemli ölçüde gücünü yitirmesinden kaynaklanmaktadır. Küresel kültüre duyulan şüphe, özünde postmodernizmin pastij ve brikolaj stratejilerine duyulan *yapaylık, sıgılık, değişkenlik, akışkanlık* eleştirisinin bir devamı niteliğindedir. Buradaki endişe homojenleştirilmiş kültüre indirgenen bir distopya korkusudur. Kültürel emperyalizm ve homojenleşme

⁶⁶Olav Velthuis, Hayali Ekonomi, Ali Artun, (Akt.). "Floransa Prenslerinden Dubai Şeyhlerine, Mimarlık, Koleksiyon, Sanat, Saltanat", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 105, İstanbul, s.189, 190,191

distopyası olarak da algılanabilir. Tekleştirmek, tektipleştirmek, bloklaştırmak, standardize etmek gibi kavramlar bu bağlamda küreselleşmenin anlaşılabilmesi için anahtar kavramlar olarak ele alınmalıdır. Buradan hareketle, hiperküresellik A.B.D. popüler kültürü ve neokapitalist tüketim kültürü altında bir homojenleşmeyle ilişkilendirilmiştir.

Günümüzde ekonomik başarı, eğitim, istihdam gibi ölçütlerin evrensel değil, yalnızca beyaz değerleri yansıtıyor olması tartışılmaktadır. Sonuç olarak, dünya kültürünün temsilinde, dengenin Batılı figürler ve temalarının tahakkümünden uzaklaşacak yönde değiştirecek güç, güncel sanat olabilir. Küresel akışkanlık ve dolaşım stratejileri, Batı'lı coğrafyadan bağımsız sanatın tüm bu değerlere karşılık gelebileceğini kanıtlar enstrümanlar sağlamaktadır. Küreselleşmeyi, kendisini meydana getiren bileşenleri ve bileşenlerin arasındaki sermaye harcıyla ele alarak, kültürel katmanlardaki önemini değerlendirmek gerekecektir.

Kesin olan, küreselleşme kavramının sermaye ilişkileri ile örülen bir ulusötesi ağı tanımlar olduğudur. Ancak dünyalı olmayı, milli sınırlar ve kültürler dışında da dünyalı bir bakış açısına sahip olabilmeyi küresel kavramının açıklayamamakla birlikte, evrensel kavramının da 19. yy'a özgü bir dünyayı tanımlar oluşu günümüz dünyası için başka kavramlara ihtiyaç duyulabileceğini göstermiştir. Evrensel kavramının içerisinde barındırdığı direnme ve bir ideale doğru gitme fikrine karşılık gelecek başka bir tanımlama özellikle kültür alanında ortaya çıkan ihtiyaç doğrultusunda, *dünyasallaşma* olgusuyla ele alınabilir. *Dünyasallaşma* kavramına baktığımızda, küresel dünyanın sermaye odaklı yapılanmasına ve siyaset, hukuk, kültür ve medyayı kapsayan kurumlarına karşı eleştirel bakış açısına yaklaşmış olduğumuzu görürüz. *Dünyasallaşma(Mondialisation)* daha önce de andığımız üzere JeanLuc Nancy tarafından şu şekilde ele alınmıştır: O'na göre

*“Bir dünya asla nesnel veya dışsal bir düzen birimi değildir: Bir dünya asla benim önümde değildir veya önümde olan benim dünyam değildir. Ama tamamen başka bir dünyadır.”*Buradan anlaşılacağı üzere benim dünyam içinde olduğum dünyadır ve içinde olduğumuz sanat dünyası bizim dünyamızı oluşturacaktır. Eleştirelilik

iseküreselleşmeyi bir distopya olarak ele aldığımızda, ona karşı en güçlü silah olarak sanatlar ve kültür içerisindeki yerini alır.⁶⁷

Diğer bir taraftan, bugünün çağdaş evrensellik kavramına denk düşeceği önermesiyle sunulan başka bir kavram olarak *kozmpolitan*'ı da görmekteyiz. “kozmpolitan” teriminin kökeni, Yunanca *kosmos* ve *polis* kelimelerinden gelmektedir. Dolayısıyla, kozmpolitan kavramı dünyayı tek bir şehir olarak düşünmeyi önerir adeta. Oxford Ansiklopedik İngilizce Sözlüğü bu tanıma “ulusal sınırlamalar ve önyargılardan uzak olma” anlamını da eklemiştir. Bu anlam, yerelliğe ilişkin konularla sınırlı olmayan, küresel aidiyet ve katılımı içeren pratikleri kapsamaktadır. Kozmpolitanlar, kendi yerel kültürlerinin sınırlamalarından ve prosedürlerinden bağımsız, küresel kültürlerin çeşitliliğine karşın tüketici olmanın dışında, ötekinin kültürüyle karşılaşma perspektifinde olmak zorundadır. Ancak bu yaklaşımdaki şüphe, postkolonyal bir yaklaşımla, kozmpolitan tavrın yalnızca Batı'ya ait bir tavır olması konusundaki şüphedir. Batı'nın kökü derinlere giden entelektüel ve ahlaki “dünya görüşü”ne dayanarak, Avrupa Aydınlanma'sının bir çeşit mirası olduğu düşünülebilir. Tomlison “*küresel düşün, yerel davran*” sloganını paradoksal bir mantra olarak da eleştirir. *Kozmpolitan tavrı, ahlaki yerel-küreselcilik (Glokanizm) anlamında*, çoğulcu ve evrenselci bir konuma yerleştirir. Aksi takdirde, bu tutumun bir çeşit mikro pazarlama stratejisi olma şüphesini de beraberinde getirecektir.⁶⁸ Kozmpolitan tavır ve dünyasallaşma yaklaşımları ancak, kültürel işaretlerin yorumlanmasında göstergesel bir beceri sağlayacak *çokkültürlülük* perspektifinde anlam kazanacaktır

⁶⁷ Ali Akay, “Büyük Sergiler ve Bienaller Dünyasallaşma ve Globalleşme Farkı”, s.148.

⁶⁸ Tomlison, s.249, 263.

1.1 Küreselleşmenin Bileşenleri - Yuvarlağın Köşeleri

Umberto Eco, günümüz kültürünü değerlendirirken, içinde bulunduğumuz çağ ile Ortaçağ arasında sağlam bir analogi kurar. Yaşadığımız çağdan giderek yeni bir Ortaçağ olarak bahsedilebileceğinden söz eder ve “dünyanın merkezinin dünyanın bütününe kapsayacak şekilde genişlemiş olduğunu” da ekler. Ortaçağ varsayımı ile çağın koşullarını oluşturmak için, laboratuvar koşullarında yararlanacağımız reçeteyi şu şekilde sıralar: “Çözülmeye yüz tutmuş büyük bir barış ortamı, dünyayı dil, gelenekler, ideolojiler, dinler, sanat ve teknoloji alanlarında bir çatı altında toplayan ve belli bir noktadan sonra idare edilemeyecek kadar karmaşık yapısı nedeniyle çöken uluslararası bir güç”.⁶⁹ Bu tarifi, 11 Eylül sonrasında Batılı dünyayı tanımlamak için de işe yarayabileceğini düşünürsek, Küresel dünyanın bileşenleriyle olan benzerliği ve durumun karmaşıklığını ortadadır. Eco’nun Ortaçağ analogisi, McLuhan’ın dünyanın televizyon aracılığıyla global bir köye dönüştüğü söylemini adreslediği Global Köy’ü gibi yerinde bir metaforudur. McLuhan *Understanding Media*’da, medya teknolojilerini insanın uzantıları olarak ele alır. “İnsan duyularının ya da bedenin mekansal uzantıları” olarak düşünülebileceğini ileri sürer. McLuhan’ın zamanmekan arasındaki köprüye dair en önemli önermesi, işte bu “global köy” deyişidir.⁷⁰ Bugün Microsoft ve CNN ile başlayan, bugün sosyal medya ile devam eden süreçte “küresel bir bilişim” rejiminden söz edilebilir ki medya küreselleşmenin en önemli kurumlarından biridir. Hatta McLuhan’ın metaforu bugün CNN’in resmi şirket retoriği halini almıştır.

Kitle iletişim araçları ve teknolojik ürünler, enformasyonun iletilmesini ve yayılmasını sağlamakla birlikte, bilgi alanını da inşa etmektedirler. Medya bu inşa edici etkiye sahiptir. Günümüz toplumları kitle iletişim araçlarına bağlı enformasyon toplumlarıdır. Bu haliyle medya teknolojileri küresel dünyanın stratejik dönüştürücüleri halindedir. McLuhan’ın medya ve küresel kültüre dair analizi önemlidir zira küreselleşmenin yapısını oluşturan bileşenlere bakmak için, McLuhan ile birlikte Debord, Baudrillard ve Virillio’nun eleştirel yaklaşımlarına da bakmak gerekecektir. McLuhan, medya teknolojilerini inceler, insanları birbirine bağıntılayan günümüz

⁶⁹Umberto Eco, **Günlük Yaşamdan Sanata**, Kemal Atakay(çev.). Can Yayınları, İstanbul, 2012, s.18.

⁷⁰Marshall McLuhan ve Fiore Quentin, **Yaşadığımız Medya**, Ünsal Oskay(çev.). Merkez Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.8.

elektroniğinin dünyayı yeniden bir köy olarak biçimlendirdiğine dikkati çeker. Dünyanın global bir köye dönüştüğü, sınırların ortadan kalktığı bir dönemde yeni teknoloji herkesi yerinden edecektir. “*Artık günün birinde dönecek yurdumuz kalmadı*” der ve küresel dünyaya ilişkin *yersizyurdsuzlaşma* kavramına dikkati çeker.⁷¹ McLuhan’a göre, bundan böyle izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmeyecektir çünkü gösteri ya da teknolojik iletişim ağları her yerdedir. Elektronik teknolojisi, toplumsal hayatımızdaki karşılıklı ilişki kalıplarımızı ve kişisel hayatımızın her yanını yeniden biçimlendirip yeni baştan inşa etmektedir. Elektronik teknolojisi her şeyin birbiriyle karşılıklı ilintilenmesine sebep olmakta ve bu ilişkinin hız ve yoğunluğu artmaktadır. Bu bakımdan, kitle iletişimindeki araçları iyi analiz etmeden, yaşadığımız toplumsal ve kültürel değişimleri anlamak olanaksızdır. McLuhan’a göre, elektrik teknolojisindeki gelişmeler “kitlelerin” oluşmasına yol açmıştır. Elektrik teknolojisi insanların birbirlerine ilişkin farkındalığının artması ve yabancılaşmanın azalması anlamında önemlidir. Elektrik enformasyon ortamında artık azınlık topluluklarının hesaba katılmaması, göz ardı edilmesi mümkün değildir. Herkes birbiriyle ilintili, birbirinden sorumludur.⁷² Bu gelişme, insanların farklı olana duyarlılığının arttırılmasını sağlamak birlikte, savaşların biçim değiştirerek bilişim medyasındaki çatışmalarla sürdürüldüğü bir ortama da dikkat çeker. Günümüzde *hakikatin* başlıca belirleyici unsuru da medyadır. Günümüz küresel çağında, eski kategoriler geçersizleşmiş her şeyin yeniden incelenmesi gerekmektedir. Elektrik iletiminin yüksek hızı karşısında enformasyonun her an ve hiç gecikmeden üzerimize yağmaktadır. Bu akış içerisinde insan da sürekli büyük değişimlere uğramaktadır medyanın özellikle de görsel teknolojinin etkisi insanın da sürekli değişimi anlamına gelmektedir.

Kültürel küreselleşmede medyanın ve iletişim teknolojilerinin günlük deneyim içindeki yaygınlıkları *yersizyurdsuzlaşma* deneyimini destekler. İletişim teknolojileri olağanüstülüklerini yitirip, neredeyse günlük rutinin bir parçası haline gelmiştir. İletişim teknolojiler, mahrem yaşam mekanlarına giriş ve çıkış kavranması ancak sosyal medya ve android teknolojileri sayesinde yaşam mekanından bağımsızlaşmıştır. İletişim bu bağlamda küreselleşmenin soyutlamalarından biridir. Sosyal medya gerçek bir

⁷¹ McLuhan, s. 16.

⁷² McLuhan, s. 8, 24.

yersizyurdsuzlaşma deneyimi sağlar, zira sosyal medya aracılığıyla tüm ilişkilerimiz soyutlanmıştır. McLuhan’a göre, günümüzde eskinin kamusunun varisi sayılan kitle izleyicisi, kitle okuyucusu, yaratıcı ve katılımcı bir güç olarak kullanılabilir durumdadır.⁷³ Ancak söz konusu deneyimin dünyanın ekonomik açıdan gelişmiş kesimindekiperalı, mobil, bilgi zengini kesiminin deneyimini betimlemekle kısıtlıysa, küreselleşmiş kültürel deneyimin öğelerinden biri olma özelliğini yitirecektir.

“Yersizyurtsuzlaşma” ve “yeniden yer yurt edinme” kavramları Deleuze ve Guattari’nin Anti-Oedipus’unda kapitalizmin psikokültürel etkilerine işaret etmek için kullanılan analizler olmakla birlikte, McLuhan küresel modernliğe özgü, akışkanlık, hareketlilik ve etkileşimde olma gibi genel özelliklerden farklı bir kültürel deneyim anlamında kullanmaktadır. Gelişmiş sanayi toplumlarının günlük pratiklerinde yersizyurdsuzlaşmanın getirdiği kültürel deneyimin izlerini sürmek böylelikle mümkün olmaktadır. Çok fazla yönü olmakla birlikte, bu kavramı en belirleyici özelliği kültürle, karasal anlamda bulunan yer arasındaki bağlantının çözülmesidir. Aynı zamanda sermayenin küreselleşmesi ile birlikte kamu alanlarına aidiyetin giderek zayıflaması ve yerel alanın bir çeşit geçicilik duygusuyla sahiplenip, deneyimlenmesine de referans vermektedir. Günümüzde kamusal alan ve özel alan ya da sivil toplum alanı ve kamusal alan arasında net ayrımlar yapmak ne kadar mümkündür? Kant’a göre, “kamu” evrensel aklın türeviydi bugünün kamusal alanını ise ekonomik ilişkilerden, endüstrileşmeden, özellikle de kültürel ve ekonomik alanları iç içe geçen geçiren medya endüstrisinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Küresel dünyanın kamusal alan algısıyla ilgili Hansen’in yorumuna bakacak olursak, elektronik medyanın yersizyurdsuzlaşma deneyimini nasıl desteklediğini ve bu alanların karmaşıklığını bir kez daha görürüz:

“Son yirmi yılda çeşitlenerek çoğalan yeni kamusallık biçimleri, özellikle de elektronik medya aracılığıyla oluşan yeni biçimlenmeler, entelektüel etkinliğin işlevi, kapsamı ve tarzı üzerine yeniden bir kez daha düşünmemizi zorlamakla kalmıyor aynı

⁷³ McLuhan, s. 22.

zamanda bizi, kamusal alanın uzamsal, topraksal ve jeopolitik parametrelerini yeniden tanımlamaya zorluyor.”⁷⁴

Politik söz ve eylemle, medyadan sanata pek çok farklı alanı içine alan kültürel alan arasındaki bağlantı çok önemlidir. Günümüzde bu bağlantının kurucu unsuru ise kitle iletişim araçları, enformasyon sistemleridir. Kitle iletişim araçları ve enformasyon sistemlerinin taşıdığı bu hassas rol kültürel pratikler ve için merkezi rol oynayan kamusal alanın, neden kolay tanımlanamadığını ortaya koymaktadır.

Küreselleşme, merkezileşmiş sermaye ile birlikte, bu sermayenin kontrol ve akışkanlığını sağlayan teknolojiyi de beraberinde getirmiş teknolojiyle birlikte oluşan iletişim ağları zamanmekan ilişkilerinin de değişimini sağlamıştır. Yersizyurdsuzlaşma, kavramı aynı zamanda mekanın, zamanla olan ilişkisinden kopmasını da beraberinde getirir. Modern öncesi toplumlarda, zamanın hesaplanması mekanla olan ilişkisine bağımlıydı. Kuşkusuz modern öncesi toplumlarında kendi kültürlerinin aracılık ettiği bir zaman algısı ve zaman hesaplama yöntemleri vardı. Mekanik saatin icadı küresel anlamda zaman algısını değiştirmiştir. Ortaçağ Avrupası’nda saatin icat edilmesiyle ortaya çıkan, tam anlamıyla Batı’ya ait zaman sistemi, hegomonik gelişimiyle tüm diğer zaman sistemlerini de dönüştürmüştür. Zaman, yerelliğin özgüllüğünden kopmuştur. Örneğin 2000 yılı *milenyum*ün küresel bir olay olması, tüm toplumların milenyum düşüncesiyle ilişki kurabilmesi ve tarihsel zamanı kavramsallaştırmaları, zaman – mekan uzaklaşmasına bir örnektir. Tomlison’un, parayı toplumsal (ekonomik) fiziksel mahallerin zaman-mekan belirleyicilerinden “kaldırılmasını” sağlayan bir araç olarak ele alarak değiş tokuş ilişkilerinin zaman boyunca esnemesini olanaklı hale getirdiği saptaması hayli ilgi çekicidir.⁷⁵ Aynı şekilde, ekranda yalnızca saf enformasyon biçimine bürünerek temsil edildiği araçtan bağımsız hale gelen, günümüz ekonomileri bir çeşit *soyutlama* halini almıştır. Siberetik optik, aracılığıyla *mesafeler üzerinden anında aktarılan görüntülerin saydamlığı sayesinde bütün dünyayı görmemizi sağlamaktadır.*⁷⁶

⁷⁴M. Hansen, *Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge’nin Kamusal Alan ve Tecrübesi Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Genişlemiş Alanlar Kamusal Alan İçinde*, Meral Özbek(çev.). Hil Yayınları, İstanbul,2004,s.145.

⁷⁵ Tomlison, s.82.

⁷⁶ Virillio, s.116.

Modern öncesi toplumlarda, ilişkiler mekan ve zaman kısıtlamasındayken küreselleşme ile bu kısıtlamanın çözülüp, esnemesinin sağlanması ve bu yolla “soyutlaşan” bir süreç dikkat çekicidir. Bu süreci kavrayabilmek için bazı kuramcılar başvurduğu “yerellikten çıkarma/delocalization” ve “yer değiştirme/displacement” gibi başka kavramlara da başvurulabilir.⁷⁷ Aynı şekilde, yersizyurdsuzlaşma kavramıyla birlikte, Giddens yerinden çıkarma (*disembedding*) kavramını da “toplumsal ilişkilerin yerel etkileşim bağlamlarından kaldırılması ve sonsuz uzunluktaki zamanmekan boyunca yeniden yapılandırılması” ile ilişkilendirecektir.⁷⁸ Karatani’nin kesişen uzamında olduğu üzere, zaman – mekan boyunca yaşanan yeniden yapılandırma, soyutlamaya işaret etmektedir. Yersizyurdsuzlaşma yerlerin artık kimliklerimizin açık destekleyicisi olmadığı savından kaynaklanır. İnsanın fiziksel yerelliği merkez edinmiş bir bağlamdan ya da siyasi anlamda tanımlanmış bir toprak parçasından koparak, sahasının genişlemesi de, yersizyurdsuzlaşma deneyimini örnekleyenprosestir. Bazı kuramcılar bu kavramı küreselleşmeyle ilişkilendirmişlerdir. Garcia Canclini: “kültürün coğrafi ve toplumsal kara parçalarıyla doğal ilişkisinin yok olması” anlamında, küreselleşmeye özgü soyutlamaya vurgu yapar.⁷⁹ Bu durum, yüksek hızlı trenlerde yolculuk yapmaya benzer. İstasyonların adının bile okunmadığı hızda, başka imgeler gerçek mekanların yerlerini işgal etmektedirler.⁸⁰ Paul Virillio, siber dünyanın da benzer bir soyutlamaya neden olduğunu öne sürerken, siber dünyada yaratılan imgelerin, sanatçı ile izleyiciler arasında interaktif bir geri besleme süreci yarattığını da hatırlatır.⁸¹ İnternet aracılığıyla iletişimin küreselleşmesinin sorgulandığı ilk kavram, insanoğlu hatta hayvanlar alemi kadar eski olan *sınır* kavramıdır.⁸² Teknobilimsel süreçte hızlanma başdöndürücü bir düzeye ulaşp zamansal mesafeler kısaldıkça, mekansal sınırlar silinmeye, mekan imgesi de genişlemeye başlamıştır.⁸³ İletişim teknolojileri yalnızca yer ile kültür arasındaki ilişkiyi ve sınırları soyutlamaz. Aynı zamanda bedene dair sınırların da yeniden ele alınmasına olanak tanır. “Yerellik” bir zamanlar enformasyonun bir yerden bir yere sadece taşıyıcısı olan bedenlerle birlikte

⁷⁷ Tomlison, s.148.

⁷⁸ Giddens, s. 28

⁷⁹ Canclini, s. 148.

⁸⁰ Tomlison, s. 153.

⁸¹ Virillio, s.124.

⁸² Eco, Yengeç Adımlarıyla Sıcak Savaşlar ve Medyatik Popülizm,s.89.

⁸³ Virillio, s.21.

taşındığı zamanlardaki yerellik değildir.⁸⁴ Mark Foster, “*Bedenlerimizin, şebekeler, veritabanları, enformasyon koridorları içine çekildiğini*” ileri sürmüştür.⁸⁵

Yersizyurdsuzlaşan sermayenin yarattığı yeni lokal piyasa gerçekleri ve ‘İlerlemenin büyük anlatısı’ denen kavramın yarattığı hayal kırıklığının bir sonucu olarak *mikrotarih* (mikrohistoria) yaklaşımı dikkat çekicidir. Mikrotarih, niceliksel yöntemler kullanan ve yerel kültürlerin çeşitlilik ve özgüllüğü duygusunu pek aktarmadan genel eğilimleri belirlemekle yetinerek iktisat tarihi modelini izleyen bir toplumsal tarih üslubuna karşı ilk tepkiydi.⁸⁶ McLuhan’ı anımsayacak olursak, elektrik teknolojisi sayesinde insanların birbirlerine ilişkin farkındalığı artmış ve yabancılaşmanın azalmıştı. Elektrik enformasyon ortamında artık azınlık topluluklarının hesaba katılmaması, göz ardı edilmesi mümkün değildi. Herkes birbiriyle ilintili, birbirinden sorumludur idi. “Büyük anlatı” çağdaş Batı uygarlığının eski Yunan ve Roma, Hristiyanlık, Rönesans, Reformasyon, Bilimsel Devrim, Aydınlanma, Fransız ve Endüstri Devrimleri üstünden yükselişini kapsamaktaydı. Bu zafer öyküsü birçok kültürün başarı ve katkılarını görmezden geldiği gibi, Batı’da da sıralanan hareketlere katılmamış toplumsal grupları ihmal etmekteydi. Eleştirilerin gerisinde, küreselleşmeyle birlikte bölgesel kültürlerin ve yerel bilgilerin değerini vurgulayan bir tepki olarak görülebilir. Batılı tarihsel insanlığın, dışarda bıraktığı pek çok grup, oyuna dahil edilmek zorundaydı en azından yeni ve potansiyel *tüketiciler* olarak.

Küreselleşme içerisinde, Modernliğin kurumsal tezahürlerinin izini, temel toplumsalontolojik kategorilerin zamanın, mekanın, yerin, uzaklığın ve yakınlığın algılanışı ve düzenlenmesinin geçirdiğidönüşümlerde aramak gerekli olduğunu görmüş Modernliğin küreselleştiren etkileri olduğuna dair en güçlü savlardan bazılarını Anthony Giddens’in çalışmalarında incelemiştik. Giddens, uzak yerleşimlerin (yerellikleri/locality) birbirine bağlanması, yerel oluşumların kilometrelerce ötedeki olaylarla biçimlendirilmesi ya da bunun tam tersinin sözkonusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşmasının, *küresellik* olarak

⁸⁴Bauman, s.32.

⁸⁵Foster, s.60.

⁸⁶Burke, s. 62.

tanımlayacaktır.⁸⁷ Buna göre, sermayenin hareketi tek toplummuşçasına tüm insanları birbirine bağlamaktadır. Dolayısıyla *Bağlantılılık* küreselleşmenin bileşenlerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Tomlison, karmaşık bağlantılılık (complex connectivity) kavramıyla, küreselleşmeyi dünyanın amprik durumu olarak ele alır. Küreselleşme, giderek yoğunlaşan bağlar ve bağımlılıklar üzerinden, günümüz yaşamını karakterize etmektedir. Küreselleşme, basitçe karşılıklı bağlanmışlık üzerinden gelişir, aynı şekilde küreselleşmenin öğelerinden biri bağlantılılık kavramı olarak karşımıza çıkar. Bağlantılılık kavramı, gittikçe artan küresel-mekansal “yakınlık” (proximity) anlamında da ele alınabilir. Marx’ın “mekanın, zaman tarafından yok edilmesi” ve David Harvey’in *Postmodernliğin Durumu*’nda “zaman-mekan sıkıştırılması / *times-space compression*” adını verdiği şey olarak Tomlison kavramı tartışmaya açmıştır.⁸⁸ Mekan ve zamanın nesnel niteliklerinde öylesine devrimci değişimler olur ki, dünyayı görüş tarzımızı, bazen çok köklü bir biçimlerde, değiştirmek zorunda kalırız. Mekan hız aracılığıyla yadsınmaktadır. Zaman ve mekanın birbirinden uzaklaşmasını sağlayan ilk aracın ‘dil’ olduğunu söyleyen Giddens, iletişim teknolojilerine dikkat çekmiştir.⁸⁹ Mekanın yadsınmasına karşılık gelen hızın, sayısız ekonomik ve siyasi sonucu olan bölen ve dışlayan bir stratejik gerçek haline geldiğini belirten Virilio’ya göre, Batı dünyasında hız o kadar önemlidir ki, Batı’nın sömürgeleştirme teknikleri bile hızlanmaya farklı savaş makinelerinin hızına ve mesafelerin kısalmasına dayanmaktadır. “*Hız, Batı’nın umududur*”.⁹⁰ Virilio’dan hareketle, küreselleşmenin başka bir bileşeni hızdır.

Küreselleşmenin, kültürel anlamda başarılı olup olmadığını ölçmenin bir yolu, fiziksel mesafenin aşılmış olmasının, kültürel mesafenin aşılmasıyla ne kadar örtüşüp örtüşmediğidir. Küreselleşme, kültürel anlamda bir çeşit homojenleşmeyi de beraberinde mi getirmektedir? Homojenleşme, küreselleşmenin koşullarından biri olarak ele alınırsa, standartlaşmış bir tüketim kültürünün gereklerine ve her yerin görünüşte aşağı yukarı aynılaştırılmasının kabulünü beraberinde getirecektir. Kültürel

⁸⁷ Giddens, s. 66.

⁸⁸ Tomlison, s. 12, 14.

⁸⁹ Anthony Giddens, *Modernity and Self Identity: Self and Society in Late Modern Ages*. s.23.

⁹⁰ Paul Virillio, *Hız ve Politika*, Meltem Cansever(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 52.

homojenleşmenin küreselleşmenin bir sonucu olduğunu savunmak bağımlılıktan uzaklaşarak küresel *birörneklik* ve *yaygınlık* varsayımlarına yakınlaşmak demektir. Bağlantılılık kavramıyla birlikte, bütünlük ve kapsayıcılık gibi kavramlar da günümüz kültürünün anlaşılması için yararlı olacaktır. Birörneklik ve yaygınlık varsayımları, küresel pazarın, sınır aşan bir medeniyet üreterek, giderek tüketici beğenilerinin birbirine benzemesi anlamında gerçekçi varsayımlara dönüşmektedir. Zira güncel sanat dünyası da tıpkı diğer kültür alanları gibi giderek ortak göstergeler üzerinden okunmaktadır. Küresel ekonominin içerdiği karşılıklı bağlar, modern kapitalist sistemin yayılmacı doğasından kaynaklanır ve bu sistemi daha geniş pazarlara ulaşabilmesi için hertürlü yerellik sınırlarının ötesine sürükler. Modernlikten önce yaşanan tüm “*küresel karşılıklı bağlar*”ın her türlü biçimi bu bağları küreselleşmeyle karşılaştıramayacak hale getiren bir bağlamda gerçekleşmiştir. Modern öncesi dünyada bağlantılılık, kaçınılmaz olarak insanların fiziksel hareketliliğine, yani ticaretin, bilginin, kültürel etkinin taşıyıcıları olan seyyahlarda (tüccarlar, gezginler, hacılar, dilenci ve rahipler gibi) yoğunlaşmıştı. Mekansal olarak geniş alana yayılmış siyasiekonomik tahakküm örnekleri olarak görebileceğimiz kolonyalist dünyada olduğu üzere. Ancak, bu tür tahakküm biçimleri aslında bugünün küresel karmaşık bağlantılılığını belirleyen hiçbir özelliği barındırmıyordu.

Herne kadar Ortaçağ’la, küresel dünyanın bileşenleri konusunda bir analogi kurulabilse de, toplumlar tamamen farklı türdeydi. Yalnızca teknolojik gelişmelerin oluşması değil, toplumların zaman ve mekanla bugün modern dünyada olduğu gibi başa çıkmak için gerekli toplumsal kapasitenin de oluşmasını sağlayan kendine özgü dinamik özelliklere sahip olmaları gerekmektedir. Örneğin din olgusu ele alındığında, gerekliliklerinin, bildik yerel pratiklerle yerine getirilmesi, daha büyük bir dünya duygusundan çok insanların yerel bir yaşam dünyada kendilerini güvende hissetmelerini pekiştirmiş olsa gerek. Dinin sağladığı “ait olma”nın bugün, insanların televizyonu açtıkları an rutin olarak edinebilecekleri “küresellik” duygusuna benzer bir duygu sağlayabilmiş olması muhtemel değildir.⁹¹ Yine aynı şekilde, iletişim, hareketlilik ve bağlantılılığı yaşamlarımızın merkezine yerleştiren temel hareket ve seyahat kavramlarına bakıldığında, modern öncesi zamanlarda var olan her türlü hareketlilik

⁹¹Tomlison, s.62.

biçimi ve hareketliliğin getirdiği bağıllıkla, modern insanların günlük yaşamlarıyla bütünleşmesini doğal bir olay olarak gördükleri organize edilmiş seyahat arasında farklılığı beraberinde getirir.

Küreselleşmenin bileşeni olarak ‘bağlantılılık’, küreselleşmenin temeline oturan iletişim teknolojilerinin jargonunda yer alan “*bağlantıda kalma*”yada işaret eder.⁹² Küresel bağlantılılığın biçimleri sosyal medya gibi, kendi gündelik küreselleşme pratiğimizin farkında olmadığımız doğasında yatmaktadır. Günlük yaşamsal pratiğimiz içinde, evlerimize bağlantılı kamu hizmetleri (örneğin elektrik temini) bizi daha büyük şebeke ve sistemlere bağlamaktadır. Elektronik ağlar ve bilgisayarlar bir çeşit bağlantılılık biçimi yaratmakta ve bu durum yaşam pratiğinde önemli farklılaşmalara yol açmaktadır. Yalnızca kültürler arasında değil, nesiller arasındaki farklılaşma da hızla büyümektedir. Ohmae’nin Japon kültürüne dair gözlemi çarpıcıdır: Nintendo çocuklarının (1990’ların Japon gençliği) anne ve babalarından ve daha önceki nesilden daha farklı toplumsal daha farklı toplumsal değerler ve anlayışlar edindiklerini, bu neslin geleneksel Japon otorite ve uyumluluk anlayışlarını daha zor benimsediklerini öne sürer. Sanal dünyada ‘*herşey denenebilir, yeniden düzenlenebilir, programlanabilir...*’ Bu kaymanın neden, *bağlantılılığın* teknolojik biçimidir bilgisayarın kullanımı, bilgisayar oyunları ve etkileşimli multimedya teknolojileri küresel deneyimin bir parçasıdır.⁹³

Yersizyurdsuzlaşma ve bağlantılılık kavramları ile birlikte, küreyi inşa etmekte kullanılacak diğer bileşenlerden, *melezlik* ve *yanyanalık*’tan da söz edilebilir. Küreselleşme sürecinin, sanat alanındaki bileşenlerinin çokluğu ve bileşenleri oluşturan ticari, politik, insani ve estetik parametrelerin birbirleriyle olan ilişkileri, tarihsel izleği sürekli olarak yenden tanımlanan bir yapıya işaret etmektedir. Batılı anlamda, etnik ve kültürel stereotipler üzerinden olumlanan bir ‘dünyalılışma’ durumu ise estetik anlamda yeni sayılamaz. Kimi araştırmacılar sürecin başlangıcını Berlin Duvarı’nın yıkılışının öncesine temellendirmektedirler. Batı determinizminin çökmesiyle birlikte, kimlik ve coğrafyayla ilgili son statik tanımlamaların da yıkılması, tek merkezliğin kırıldığı ve merkezin sürekli yer değiştirdiği bir düşünceyi ortaya çıkarır. Bu haliyle, coğrafi bir

⁹²Online olmak

⁹³Ohmae, s. 29.

genişleme ve homojenleşmenin karşılığı olmaktan çok kültürel sermayenin dağılım ilişkilerine işaret eder.

Kültürler arasında gittikçe yoğunlaşan trafik, kültürle yer arasındaki yapıyı çözmüş yerinden edilmiş kültürel pratikler birbirine karışarak melezleşmektedir. Melezlik basitçe karışımdır. *Bir araya gelme, birleşme, birbirine geçme, mélange.* Kültür doğası gereği, geçirgen ve sürekli değişim içindedir. Melez deneyim, artan bir biçimde küresel deneyim haline gelmektedir. Salman Rushdie: Melezlik, “*köklerinden kopma, ayrılma ve metamorfoz deneyiminin kendisinde başlar*” Bu deneyim “*göçmenlik durumudur ve içinden tüm insanlık için bir metafor çıkarılabilir.*”⁹⁴Sömürgecilik sonrası, kültürel melezlik düşüncesi ulus aşırı kapitalizmin kültürel iddialarını güçlendirmektedir. Melezlik kuramının, hegomonik bir yanı olması, kültürel süreçlerdeki iktidar ilişkilerini de akla getirmektedir. Melezleşmeyi yersizyurdsuzlaşmanın bir alt kavramı olarak görmek, diyalektik açıdan tersi bir kategori olan *yeniden yurt edinme* (reterritorialization) üzerine düşünecek kavramsal bir alan açmakta olduğunu vurgulamıştır Tomlison.⁹⁵

Küreselleşmenin, temel olarak ulus merkezli dünyadan kopuş olduğu rasyonelini temel alırsak, bugün içinde bulunduğumuz durumda merkez, çokparçalı bir hale dönüşmüş *türdeşlik ve tektipleşme* yeni farklılaşma olarak ele alınmaya, avangard ise yerini lokal hareketlere bırakmaya başlamıştır. Umberto Eco’nun Ortaçağ çıkarsamasını anımsarsak, *Küreyerelleşme (glocalization)* yerelliğin uluslararası olarak örgütlenmesi formülü, feodalizmle kurulabilecek ilişki anlamında çarpıcıdır. Bu iddianın dayandığı en aşıkâr kanıt, dünya çapında kültürel ürünlerde görülebilecek standartlaşma ve yakınlaşmayla birlikte, stratejilerde göze çarpan yerellik unsurudur. Giyecekler, yemek kültürü, sinema, televizyon, mimarlık, vb... Herhangi bir gösterge, belirli bir marka, tarz veya pratiğin küresel olarak revaçta olduğunu gösterir. Aynı zamanda televizyon programları ve reklam metinlerdeki ideolojik temsiller de şaşırtıcı bir biçimde birbirine yaklaşmıştır. Reklamcılığın, “*global düşün yerel davran*” düsturu, pek çok ürünü yerelleştirerek melezleştirmektedir. Örneğin Coca-Cola, Karayipler’de *Cuba Libre* yapmak için Romla, Bolivya’da ise *PoncheNegro* yapmak için *aguadiante* ile

⁹⁴ Rushdie, s. 195.

⁹⁵ Tomlison, s. 202.

karıştırılmak suretiyle yerelleştirilmektedir. Diğer yandan egemen kültüre, örneğin Amerikan kültürel tahakkümüne dair eleştiri, standart kültürel ikonlara, hamburger, Mickey Mouse, Coca-Cola'ya atıflar barındırır. Zira küresel kapitalist tekkültür, bir tür melezleştirici etkiye sahiptir. Tüketim ürünlerinin ve medya metinlerinin küresel yaygınlık ve yakınlaşması, kapitalist bir tekkültürü sezdirmektedir. Kuramcıların “bir yaşam tarzı” olarak da nitelediği kapitalizm, kültürel deneyimi yapılandırmakta ve düzenlemekte böylelikle insanları ideolojik bir amaç doğrultusunda birleştiren kültürel ürünler veya metinlerden çok kültürün metalaştırılması olduğu söylenebilir. Tomlison, küresel tahakküm söylemini bu noktada, kapitalist kültürün ve A.B.D gibi ulusdevletlerin tahakkümüne ilişkin söylemle ilişkilendirmektedir. Batı kapitalizmine ait tüketim kültürünün yaygınlaşmasını içeren bir dizi ilişki kurulabilir. Bunlar giyinme tarzları, yeme alışkanlıkları, mimari tarz, müzik türleri, endüstriyel üretimi temel alan kent yaşamı, kitle iletişim araçlarının tahakkümü altındaki kültürel deneyim, kişisel özgürlük, cinsellik ve cinsel kimlik, politik süreçler, insan hakları din, bilim gibi bir dizi ideolojik duruş da sayılabilmektedir.⁹⁶ Küresel kültüre kim iştirak etmekte, kim bu kültürden dışlanmaktadır? “Üçüncü Dünya” kavramının kendisi, küreselleşmenin ve eşitsiz ekonomik gelişmenin bir sonucudur ve birçok bakımdan küreselleşme deneyiminden dışlanmaktadır. Ancak bu diğer taraftan, Üçüncü Dünya'yı *kırsal, marjinalize edilmiş* ve *yalıtılmış* olarak da algılamamak gerekecektir artık. Zira Üçüncü Dünya'daki istihdamın büyük bir çoğunluğunu oluşturan “tarım ticareti” işçileri, küresel modernliğin teknolojilerini kullanarak çalışmakta ve küresel kapitalizmin üretim temellerinin bir parçasını oluşturmaktadır. Bugün, işsizliğin ve fakirlerin bugünkü boyutta “dördüncü dünya”yı oluşturduğu üçüncü Dünya yerine küreselleşmiş megapoller dönemi olduğunu da anımsamak gerekir.⁹⁷ Ancak bu düzeyde gerçekleşen küreselleşmeye katılımın, Birinci Dünya'yla çok az ortak payda içerdiğini de unutmamak gerekir. *Küreselleşme eşitlik içermez.*⁹⁸ Küresel servetin yalnızca %22'sinin üç ve dördüncü dünyaya ait olduğunu ve bu ülkelerin dünya nüfusunun %80'ini oluşturduğunu unutmamak gerekir.⁹⁹

⁹⁶Tomlison, s.126.

⁹⁷Akay, s. 8.

⁹⁸Tomlison, s.188.

⁹⁹Bauman, s.82.

Her ne kadar küreselleşmenin, A.B.D. gibi Batılı ulus devletlerin tahakkümüne tekabül ettiğine dair tartışma arka planda sürüyor olsa da, örneğin Coca-Cola Company'nin Amerikan çıkışlı olmasına rağmen bugün bir Amerikan şirketi olduğunu söylemek gülünç olacaktır. Zira Coca Cola multinational (çok uluslu) bir şirket yapısına sahiptir. Hatta CEO'su bir Türktür. Küreselleşmenin, ikon haline getirilen McDonalds gerçeğinde olduğu gibi, çıkış noktaları ne olursa olsun Küreselleşme başlangıçta kendi taşıyıcısı gibi görünen ikonları da yer bir ederek, merkezsiz bir hale getirmiştir. Bu durum, yersizyurdsuzlaşmış sermaye enstrümanlarının doğal bir sonucudur. Günümüz sermaye dolaşımı dolayısıyla, artık 'üzerinde güneş batmayan ülkeler yerine, *'üzerinde güneş batmayan çokuluslu şirketleri'* konuşmak mümkün olmaktadır. Bu bağlamda belki de küreselleşme içinde en iyi ifade eden özelliğiyle, sermaye, ideolojilerden bağımsızlaşarak, yalnızca kendisini temsil eder hale gelmiştir.

Küresel-modern çağın eksenini oluşturan temel bir ilke çıkarmak istersek, bağlamın özgüllükten soyutlanması formülasyonunun temeli *soyutlama* buna aday olabilir. İletişim teknolojilerinin gelişmesi sayesinde iletişim karşılıklı olmaktan soyutlanmış bankacılık sistemleriyle uluslararası dolaşıma sahip olan 'para' bir takım sayısal verilere indirgenmiştir. Siber mekan ise tüm bu soyutlamalarla birlikte özelliğiyle küresel dünyanın kamusal alanı olarak karşımızdadır. Tüm bunlar içerisinde en önemlisi de şüphesiz sermayenin uluslardan ve coğrafyadan bağımsızlaşmasıdır. Mükemmel küreyi inşa etmek için gerekli reçetenin olmazsa olmazı ulus üzeri kapital ilişkiler, kültür alanında nasıl bir temsil formunda yer alacak? McLuhan ve Virillio'nun analizleri sonrasında Debord ve Baudrillard'a bu noktada bakmak gerekecektir.

1.2. Küresel Sermayenin Pornografisi Olarak Çağdaş Sanat

“Belkide sanat dünyasının kendisi bir sanattır.”

Baudrillard

RaymondWilliams, küreselleşme tartışmasına çarpıcı bir örnekle katkıda bulunur:

“Bir İngiliz vardı, Amerikan kökenli çokuluslu bir şirketin Londra bürosunda çalışıyordu. Bir akşam Japon malı arabasına binerek eve döndü. Alman mutfak malzemesi ithal eden firmada çalışan karısı ondan önce gelmişti. Karısının küçük İtalyan arabası genellikle trafikte daha çabuk hareket edebiliyordu. Yeni Zelanda kuzusu, Kaliforniya havucu, Meksika balı, Fransız peyniri ve İspanyol şarabından oluşan akşam yemeklerini yedikten sonra Finlandiya’da yapılmış olan televizyonlarını seyretmeye koyuldular. Program Falkland Adaları’nı ele geçirmek için başlatılan savaşı ilgililiydi. Bu programı seyrederken kendilerini yurtsever hissettiler ve İngiliz olmaktan gurur duydular”¹⁰⁰

Williams’ın, bu çarpıcı ve iyi bilinen mizansenini düşlediğimizde başka bir soru bu sahneyi takip eder? Bu çiftin sanatsal deneyimi nasıl gelişecektir? Geçtiğimiz yirmi yıllık süreç, televizyonda hızlı bir biçimde akarken öngörülemeyen pek çok değişiklik meydana gelmiş birçoğu doğrudan küreselleşmeyle bağlantılıyken birçoğu da küreselleşmenin sonucu olarak ortaya çıkmış veya bu sürece katkıda bulunmuştur. Yerel yaşamlarımız ve kültürel deneyimlerimizi hızlı bir biçimde dönüştüren küreselleştirici yapılar arasındaki diyalektik ilişki, sanat deneyimini de büyük ölçüde dönüştürmektedir. Küreselleşme hem geri dönüşü olmayan hem de hepimizi aynı ölçüde ve aynı şekilde etkileyen bir süreç dünyanın kaçamadığı kaderidir adeta.¹⁰¹

¹⁰⁰Williams Raymond, **Resource of Hope**, Verso, London, 1989, s.169.

¹⁰¹Bauman, s.7.

StephenMennel, çiftimizin mutfak konusundaki tercihleriyle, sanat arasında anoloji kurar: *“mutfak çoğulluğu artık sanatta daha aşına olduğumuz bir şeyin eşdeğeri: Artık mütehakim tek bir tarzın olmayışıdır.”*¹⁰² Mutfak deneyimi, günümüzün sanat deneyimi için de bir model teşkil ediyor olabilir mi? Raymond Williams’ın örneğinde de görüldüğü üzere, 1980’lerden başlayarak mutfak kültürleri uluslararası bir boyut kazanmıştır. Bugün yalnızca hizmet sektörüne ait füzyon restoranlarında değil süpermarket raflarında da aynı çeşitliliği görmek mümkündür. Yiyeceğe dair bu önerme, küresel dolaşımın üretim tarzlarında yarattığı değişikliği de anlatmaktadır. Meksika takosu, Tayland baharatları, İtalyan ciabatta, İsveç gravlax’ı ve hemen hemen senenin her döneminde süpermarket raflarını şenlendiren ithal sebze ve meyveler neredeyse egzotikliklerini yitirecek şekilde aşına olunan tüketim malları haline gelmiştir. Birinci dünyanın yeme alışkanlıklarının, üçüncü dünyaya da sıçramış olması da ilgi çekicidir. Zirasözkonusu endüstriyel mutfağın temelini XIX. yy’da sömürgelerden gelen kitlesel olarak üretilen yiyecekler oluşturmaktaydı. Burada Baudrillard’ı dolaylı olarak anımsayarak, *“dünya coğrafyasının bir yiyecek kültürünün yarattığı simulakr aracılığıyla, deneyimlenebildiğini”* söyleyebiliriz.¹⁰³ Mutfak kültüründeki bu dolaşım, sanat alanında da büyük sergiler, bienaller ve giderek ticarileşen güncel sanat dünyasında benzer bir deneyim sunar.

Küreselleşme sanatın uluslar arası sergi, fuar ve bienaller aracılığıyla bir nevi ithalat ihracat ve entegrasyon süreçleri ile farklı piyasa ve izleyiciye açılmasını da kapsamaktadır. Bu haliyle sermayenin küreselleşmesine paralel olarak, gerçekleşen bir pazar hareketi gibi de görünmektedir. Bugün, ekonominin işleme tarzı günümüzde kamunun geneli için hala tam bir muamma sayılabilir. Zira konu kültür ekonomisine gelince, *hayatlarımızı belirleme bakımından ölçüsüz bir iktidarı olan uzmanların oluşturduğu ruhban tabakasına tahsis edilmiş bir bilgidir bu.*¹⁰⁴ Özellikle de sanat alanı söz konusu olduğunda, bu iki muğlak alanın kesişiminde oluşan alan oldukça öngörülemez. Sanatın dev bir ticaret sahasına dönüşmesi yetmemiş profesyonel sözleşmeleri, sergileri, sayısız bienalleri, starları, fan klupleri, erbablık ağlarıyla dört bir

¹⁰² Mennel, s.172.

¹⁰³ Baudrillard, s.168.

¹⁰⁴ Buck-Morss, s.16.

yana yayılan muazzam birçok uluslu şirket gibi çalışmaktadır.¹⁰⁵ Küresel bienal camiası, küratörleri, sanatçıları, medya ve kültür kurumlarındaki temsilcileri, müzecileri ve sanat piyasasındaki galerici, danışman gibi aktörleriyle o bienalden bu bienale durmadan sayahat eden bir cemaat kültürü oluşturur. Kendine özgü habitusları, jargonları ve sergi açılışları gibi seramoni ve ritüelleri bu cemaat kültürünü pekiştirir. Küresel sermayenin dolaşımı, nihayetinde sanatçının ve sanat nesnesinin de belirli bir ticari ürün stratejisiyle dolaşımını olanaklı kılar. Sanat alanına baktığımızda da, ne tüketici ne de tüketilen nesnedir önemli olan tüketicinin ve tüketme sanatına dönüşen tüketme ediminin temsildir.¹⁰⁶ Günümüzde, sembolik değerkaynağı, bir yapıtın (artifact) sanatsal ayrıcalıkları değil, her mal gibi marka değeri halini almaktadır.¹⁰⁷ Sanat eserinin Avrupa ve Amerika’da yüzyıldır sarsılmayan ekonomik modeli ürün temellidir: galeriler kanalından geçerek koleksiyonculara ve kamusal kurumlara sunulan, hakkında galerilerin kısmen desteklediği dergilerde yazılar yayımlanan, zaman içinde “tarih” oluşumuna katkıda bulunacak akademik alanlara sızan ve böylece koleksiyonuna girdiği müzenin yatırım değerini meşru kılan da özünde bir üründür.¹⁰⁸

Warhol sonrası sanatçılar, dünyayı kendi gelecek vizyonlarının herkes için, her yerde ve her zaman geçerli olduğu konusunda ikna edeceklerdi. Küreselleşme sanat alanında bu tekabüliyet ile başlayacak serbest piyasa ekonomisiyle, kültürün kesişme noktasında doruğa ulaşacaktır. Bu noktada tartışılması gereken, küreselleşme ve beraberinde getirdiği kavramların, Goethe’nin çok önceleri işaret ettiği üzere, sanatın tüm kutsal niteliklerini kaybederek, çok önce *birbirinden ayrılmaz, üçü bir arada olan savaş, ticaret ve korsanlık* (Faust, II: Bölüm) üçgenine sıkıştırıp sıkışmadığıdır.¹⁰⁹ Bu noktada Bataille’in *lanetli pavsavını* anımsayarak, savaş ve sanatın yan yana birer ihraç ürünü olup olmadığı tartışılabilir. Warhol: “*ben her düzeyde çalışırım: sanat, ticaret, reklam*” demişti. Baudrillard’a bakılırsa, Warhol bu söylemiyle bizi sanat ve estetikten kurtarmıştır.

¹⁰⁵ Baudrillard, s.16.

¹⁰⁶ Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Işın Gürbüz(çev.). Metis, İstanbul, 2007, s.25

¹⁰⁷ Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasviyesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s.47.

¹⁰⁸ Brian O’doherty, **Beyaz Küpün İçinde/Galeri Mekanının İdeolojisi**, Ahu Antmen(çev.). SelYayıncılık, İstanbul, 2010, s.132

¹⁰⁹ Johann Wolfgang Goethe, Paul Virillio(Akt.). Enformasyon Bombası, s.47.

Küresel sermaye, mübadele değeri olarak sanat yapıtını, diğer tüm mübadele değeri taşıyan metalar gibi dolaşıma sokarak, kendine özgü ayrıcalıkları olan bir tür küresel sanat pazarı yaratılmasını sağlamıştır. Bu noktada, eğlence endüstrisinin koşulları, sanat için de geçerli olacak Baudrillard gibi kuramcılar, sanat düzenin, *star sistemi* ve *şöhretle beslendiğinden bahsedeceklerdir*.¹¹⁰ Kültür endüstrisi, kültürün uzlaşmaz iki ögesini gibi duran sanat ile eğlenceyi benzer soyutlamalara indirgeyerek tek bir yanlış formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmakta gibi görünür.¹¹¹ Belki de küreselleşmenin kaçınılmaz bir sonucu olarak aşırı teşhir stratejileri kendi kendilerini üretmektedir. Zira ‘tek pazarın küreselleşmesi’ her türlü faaliyetin aşırı *teşhirini*, girişimlerin ve toplumların eşzamanlı rekabetini gerektirmektedir.¹¹² Aşırı dolaşım, bir tür *aşırı teşhiri* kaçınılmaz kılmaktadır. Bu noktada sözkonusu olan şey *görünürün ticareti* aracılığıyla, herhangi bir markanın olası pazar promosyanlarını fersah fersahaşan bir ‘*bakış pazarı*’nın yaratılmasıdır. Dolayısıyla ‘yüksek sanat’ ve ‘kitle kültürü’ ürünleriyle ilişkimizin benzer şekilde değişmiş olması son derece doğal bir sonuçtur.¹¹³

Şüphesiz buradaki ortak payda, meta olarak sanat yapıtının temsil ettiği şeylerin gösteriye dönüşmüş olmasıdır. Ancak sanat yapıtlarının gerçek meta niteliğinin dağılması, bu niteliğin özgür bir toplumun yaşam biçimi sayesinde aşıldığı anlamına gelmez sanat yapıtlarının kültür mallarına indirgenmesini engelleyen son kalenin de düştüğü anlamına gelir.¹¹⁴ Bu noktada sanatın doğal bir dürtüden çok hesaplı bir hileye evrilmesinden söz edilecektir.¹¹⁵

Egemen sınıflar egemenliklerini her zaman gösterge/değerler üzerine oturtmuş ya da sahip oldukları ekonomik ayrıcalığı göstergeler aracılığıyla sergileyerek onlara bir aşkınlık, bir kutsallık kazandırmaya çalışmışlardır. Egemenliğin en kutsal aşaması bu sonuncusudur.¹¹⁶ Estetik, sosyal elitizmin deneyimine dönüştürülmüştür. Beş yüzyıl önce Floransa’da hüküm süren Medici hanedanıyla, günümüzde Abu Dabi ve Dubai’de

¹¹⁰ Baudrillard, s.11, 58.

¹¹¹ Adorno, s.67.

¹¹² Virillio, s.60, 61.

¹¹³ Eco, s.185.

¹¹⁴ Adorno, s.98.

¹¹⁵ Baudrillard, s.20.

¹¹⁶ Artun, s.191.

hüküm süren ElNahyan ve El Mahdum hanedanlarının, emirlerinin ve şeyhlerinin veya prenslerinin koleksiyon ve müze anlayışlarına, uluslararası sermaye hareketleri göz önüne alınarak değerlendirilmesi gerekir.

Kapitalizm, sürekli yeni pazarlar ve yeni faaliyet alanları arayışı içindedir. Marx, küreselleşmenin kültür üzerindeki etkisini ulusötesi kapitalizm ile ele alır.¹¹⁷ Söz konusu ulusötesi kapitalizm doğası gereği, her yere sokulmak, her yere yerleşmek, her yerde bağlantılar kurmak zorundadır. Kültür endüstrisinde, giderek daha önemli bir 'işlem hacmine' sahip olmaya başlayan sanat nesneleri de dolaşım içerisinde mübadele döngüsünün içindedir. Sanat eserleri de, birer metadır hatta ancak mübadele edilebildikleri ölçüde değerli olduklarından, su katılmamış metaldır.¹¹⁸ Resim satışlarının yeniden canlanması ve gayrimenkul patlaması sonucunda sanatın ticarileşmesi değil, neoliberal kuralsızlık ve çökme emareleri gösteren finans piyasasındaki çılgın spekülasyonlar aracılığıyla bunun dünya çapına yayılmıştır. 2008 yılında yaşanan Hedge fonu krizi, finans piyasalarındaki spekülatif hareketlerin, sanat pazarıyla olan ilişkisini ortaya koymak anlamında oldukça ilgi çekicidir. A.B.D.'de gayrimenkul sektöründe oluşan balonun, finans piyasaları aracılığıyla yaygınlaşması nihayetinde Yatırım Bankaları'nın aktifleri içerisinde bir takım değeri olmayan yatırım enstrümanlarının (toxic) fazlalaşması riski bölmek için kullanılan Hedge fonlarının ise aksi şekilde riskli hale gelmesi ekonomi bilimciler tarafından kapitalizmin girdiği kriz şeklinde ilan edilmiştir.

Söz konusu fon havuzlarının içindeyse sanat yatırım fonlarının da bulunuyor olması ilginç bir tesadüftür. Ancak Willem de Kooning'in bir deseninin Lehman Brothers hisselerinden daha güvenli bir varlık olduğu 2008 krizinde kanıtlanmıştır. Bugün ekonomistler, yatırımcılara finansla yatırım araçlarında belirsizliğin sürdüğü bu gibi dönemlerde, portföylerinin bir bölümünü sanat eserinde tutmanın mali anlamlı olduğuna dair tavsiyelerde bulunmaktadır. Açıkça sanatın finansla en dolaysız ilgisi, kuşkusuz sanat bankacılığı ve sanat yatırım fonlarıdır. Gerçekleşen krizlerde, sanat yatırımının güvenilir bir liman olması, geçtiğimiz son on yıllık periyotta, küresel sanat haritasının çizilmesinde oldukça belirleyici bir role sahip

¹¹⁷ Marx, s.108.

¹¹⁸ Adorno, s.21.

olmuştur. Çin sanat pazarının son on yılda büyümesi Hindistan, Brezilya, Rusya, Çin'in oluşturduğu BRIC ekonomilerinde¹¹⁹ sanat alımlarının artması, Türkiye'nin büyüyen bir ekonomi olarak sanat pazar hacmini büyümesi, Arap ülkeleri ve kimi Orta Asya ülkelerindeki yatırımcıların aktör olarak küresel sanat pazarında yer edinmeleri, küresel sanat pazarının gerçekleridir.¹²⁰

2007'de yılında gözlemlenmeye başlayarak, gittikçe derinleşen kriz kapitalist düzen içinde giderek artan üretime karşın, talep ve gelir dağılımı bozukluğu, piyasa rekabet şartlarının paralellik göstermemesi nedeniyle geleceğe dair belirsizliklerin oluşması dönem dönem krize neden olmaktadır. Krizler, kapitalist düzenin doğal ekonomik sonuçlarıdır. Bu çıkarsamanın bir adım ilerisine giderek, Ali Akay kapitalizmin bunalımlar sayesinde ayakta duruyor olduğunu, anımsatacaktır.¹²¹ Yani, kriz kapitalizmin olası bir sonucu olmakla birlikte, kapitalizm de krizin bir sonucudur, denebilir. Kriz ve kapitalizm arasındaki paradoksal bir ilişki bulunmaktadır.

Yatırım aracı olarak pazar dinamiklerinin içerisinde bir enstrüman olarak sanat yapının konumlandırılmasının olası sonuçlarından biri, yapıtların giderek 'emtia'laşması dışında sanat deneyiminin de giderek metalaşmasıdır. Örneğin, müze, galeri gibi mekanların iç mekan düzenlemelerinin, ziyaretçileri deneyimin nihai sonucu olarak bir mağazaya yönlendirdiğini görürüz. Bu mantık, futbol kulüplerinin stadyum komplekslerinin içinde taraftarlar için forma, hediyelik eşya pazarlamasından pek de farklı değildir. Çağdaş sanatın bir tür gösteriye dönüştüğünü söylemek noktasında Debord'un hakkını teslim etmek gerekecektir zira sanatın artık ne yaparsa yapsın, "gösteri"ye teslim olmaktan kaçamayacağını açıklar. Debord'a göre modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görünür. Bu durum, yalnızca sanatlarda değil kültürel yaşamın tüm pratiklerinde kendini gösterir. *Gösteri, modern edilgenlik imparatorluğunun batmayan güneşidir.*¹²² Hatta Eco, Bin Ladin'in İkiz Kuleleri vurmaktaki amacının, en korkunç felaketleri anlatan filmlerin senaryoları için bile hayal edilemeyen "en büyük dünya

¹¹⁹ **BRIC, Brezilya, Rusya, Hindistan ve Çin'i kapsayan yeni genişleyen ekonomiler.

¹²⁰ Paul Hewitt, Didem Eryar Ünlü (Akt.). Söyleşi: Yakın Plan, **Dünya Gazetesi**, 24 Nisan, s.10.

¹²¹ Ali Akay, **Tekil Düşünce**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, Üçüncü Basım, s.17.

¹²² Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994, s.16.

gösterisi”ni gerçekleştirmek olduğunu söyleyecektir.¹²³ Batı iktidarının simgelerine yapılan saldırının gözle görülmesinin sağlamak, en büyük gösteri olacaktır. Gösteri, kolektif öznedir, bizöznedir, bir gövdenin getirisidir.¹²⁴ Metanın kendisi de imgeye, temsile ve gösteriye dönüşmüştür. Kullanım değerinin yerini ambalaj ve tanıtım almıştır. Sanatın metalaşmasının sonu, metanın estetize edilmesidir.

Postmodernist evredeki kültür endüstrisi, avangardın her zaman istediği şeyi gerçekleştirmiştir: sanat ile hayat arasındaki farkaşılarak ortadan kaldırılmıştır. Bu da, Adorno’ya göre “sanatın sonu”nun bir türüne işaret ediyor olmalıdır.¹²⁵ Eğlence, ekonominin küreselleşmesi ve dünya çapında kentselleşme dönemine denk gelen yeni ticari dinamiğin öğelerinden biridir.¹²⁶ Günümüzde sanatının yüceltilen tüketim nesneleri sunması, tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları ve karlı yatırımları da vaad ettiği anlamını barındırır. Küresel anlamda sanat bir meta ürünüdür tüketime uygun biçimde hazırlanmış, kayda alınmış, endüstri üretimine uyarlanmış, pazarlanabilir ve değiştirilebilir bir üründür.

Karşılıklı olarak kültür endüstrisi aracılığıyla sermaye, sürekli yeni ve “farklı” metalar üretmesiyle hem de alternatif “hayat tarzlarını” kısırtmasıyla kültürel yadsımanın dinamiklerini kendi bünyesinde eritmiştir.¹²⁷ Şaşırtıcı bir biçimde, aşırı teşhirden beslenen sanat gösterisinin, Bourdieu’nün işaret ettiği üzere, umulduğu gibi insanları birleştiren değil, aksine sınıfsal ayrımları, toplumsal kutuplaşmayı pekiştiren bir araç olmasına ilişkin 1979’da ortaya attığı düşüncelerin gerçekliği, günümüz müzelerinde, galerinde, müzayedelerinde, bienal ve fuarlarında apaçık meydandadır.¹²⁸

Yüzyıl içinde, kolektif maddeselliğin egemen biçimlerini sorgularken yüzyılın gösteri yüzyılı olduğu ileri sürülebileceğinden sözeder Badiou ve gösteriyi “*kendi gücünü seyrettirmek için kamusal alanı kullanan kolektif bir gövde*” olarak tanımlar.¹²⁹

¹²³Eco, s.28.

¹²⁴Badiou, s.115.

¹²⁵Adorno, s.38.

¹²⁶Paquot, s.48.

¹²⁷Adorno, s.37, 96.

¹²⁸Artun, s.42.

¹²⁹Badiou, s.115.

Ancak bugün, kültür endüstrisini ve bu endüstrinin bir çıktısı olarak sanat yapısını konumlandırmak için Debord ve Badiou'nun savları yetersizdir zira gösteri, pornografiye dönüşmüştür. Denebilir ki, sürekli aşırı dolaşımda olan kaçınılmaz olarak pornografikleşecektir. Örneğin 1990'lı yıllarda bienallerin tüm kıtalarda yaygınlaşması, kültür turizmi için yeni alanlar ortaya çıkarmıştır. Görkemli bir gösteri olarak yaygınlaşan ve görünür oldukça kendini çoğaltan bienal ve büyük sergiler, Elena Filipoviç'in deyimiyle Batı'nın başarılı ihraç ürünü 'beyaz küp'ün bir devamı olarak da bu bağlamda okunabilir.¹³⁰

Tüm bu olumsuzlamalara rağmen, Artur Danto'nun deyişiyle, sanat dünyası, *Artworld'un sanat pazarından* çok daha geniş olduğunu unutmamak gerekir.¹³¹ Sanat dünyası içinde pek çok insanın sadece çalışmakla kalmadığı sürekli yaşadığı bir çevredir “sembolik bir ekonomi”dir.¹³² Evrenselliğin yüzyılında, sanat dünyalar kurar, dünyalar yıkardı. Oscar Wilde, sanatın ‘*gerçek insanlardan bile daha gerçek*’ olduğunu söylemişti.¹³³ Bugünün küresel dünyasının gösteri ve simülasyon teorileriyle kıyaslanınca aradaki uçurum dikkat çekicidir. Evrenselliğin temalarının yüceltildiği XIX. yy'ı anımsarsak, o tarihlerde yapay evrensel diller yaratma akımına ilgi duyulmaktaydı. Yapay bir dilin ardında yatan ilke etnik dillerin yerini almak yerine, “doğal” hiçbir ulusal dile karşı yanlılık barındırmamaktır.¹³⁴ *Lingua franca*'nın önemi buradadır.¹³⁵ Küreselleşen dünya için ise yerel dillerin daha fazla ölmekte olduğunu ve ortada oluşan anlam kaybını görmekteyiz. Dil, bu anlam kaybını dolduramamaktadır. Ancak diğer taraftan, küreselleşen dünyada sanat, sınırları aşıyor. Eğer dünyasal bir sanat kültürler arası akışkanlık yaratabilirse, sanat *linguafranca* olabilir ve kelimeler

¹³⁰ Elena, Filipoviç, “Global Beyaz Küp”, **Sanat Dünyamız**, sayı: 108, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.105.

¹³¹ Thornton, s. 12.

¹³² **Pazar' terimi prekapitalist toplumlara ait olmakla birlikte metin içerisinde kimi yerlerde 'sanat pazarı' kimi yerlerde ise 'sanat piyasası' kullanılıyor olacaktır. Makroekonomi literatüründe piyasa daha güncel ekonomik verilere dayanmakla birlikte, 'pazar' sözcüğü daha derinlikli yapıları işaret etmektedir. Piyasa daha yerel bir alana işaret eder, örneğin “Türkiye Sanat Piyasası” veya Sermaye Piyasaları” gibi.

¹³³ Oscar Wilde, **Sanatçı, Eleştirmen, Yalancı, Katil - Estetik ve Etik Üzerine**, Sunuş: Elizabeth Hollander, Esin Soğancılar, Türker Armaner, Fatih Özgüven ve Kaya Genç (çev.). İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.69.

¹³⁴ Tomlison, s.112.

¹³⁵ **Lingua Franca: Latince'de Frank Dili, Bir dönem veya bölgede, farklı anadil gruplarının aralarında anlaşmak için kullandıkları dil. 18 ve 19. yy Fransızcası ve günümüz İngilizcesi, bu tanımla anılır.

yerine demirlenmiş kültürel formların hiçbir zaman olamayacağı kadar paylaşılan bir alan haline gelebilir.¹³⁶



¹³⁶Thornton, s. 16.

1.3 Türkiye Ekseninde Küreselleşme ve Sanat

“Avangard evrenseldir, küresel sıradandır.”

Boris GROYS

Bir ülkede, sanat pazarının büyümesinin direkt olarak ekonomik koşullarla ilişkili olması rasyoneliyle karşılaşmıştık. Türkiye’de bu çerçeveden bakıldığında, 1980 sonrası neoliberal ekonomi politikalarının, yaşamı etkilemeye başlaması ile beraber, sanat ortamı diyebileceğimiz son derece kısıtlı alanda da hareketlilik kendini göstermeye başlamıştır. Türkiye’nin gerek neoliberal politikaların etkisiyle küresel ekonominin bir parçası olmaya başlaması uluslararası bankacılık ve para trafiğinin artması, gerekse de 1980 Askeri Darbesi nedeniyle sanatçıların eğitim almak üzere ülke dışına çıkmaları sanat ortamını oluşturan aktörlerin küreselleşmesini sağlamış bir diğer taraftan da 1990’larla birlikte başlayan süreçte küresel aktörler yeni bir pazar olarak, yeni serpilme bir ekonomi olarak Türkiye ile ilgilenmeye başlamışlardır. Bu çok katmanlı sosyo-ekonomik dönüşüm, sanat alanı üzerinde etkili olmuş güncel olarak teneffüs ettiğimiz ortamın hazırlayan koşullar oluşmaya başlamıştır.

İktisadi bir olgu olarak küreselleşme, 1980 sonrası Türkiye’sinin liberal atmosferinden beslenmiştir, diyebiliriz. Berlin Duvarı’nın yıkılışı ve sonrasında gelişen dünya siyaseti, enformasyon teknolojilerinin Türkiye’yi geç olsa da etkisi altına alması, kimlik politikalarında farklılaşmalar, merkezi olan bir dünya fikrine, yaşadığımız coğrafyada da inancın azalmasına neden olmuştur. “Küreselleşme” piyasaların mantığının hayatın bütün veçhelerindeki totaliter bir uzantısı olarak ele alındığında, sanat alanı da bu alanlardan biri olarak bu etkinin kaçınılmaz olarak altındadır.¹³⁷ Zira sanatın otonom özellikte olmadığını yeniden vurgulamak gerekir. Sanat yapıtını bir kapital olarak gören sürecin, 1980’lerin ortasından itibaren, ama asıl 1990’larda ciddi bir şekilde hareket kazandığı görülmektedir. 1960’larda, ama özellikle neoliberalizme yol açacak 1970’lerdeki kriz sırasında, sanat şahlanan enflasyona karşı bir güvence gibi teşvik edilmiş ve sanat pazarı giderek koleksiyonerlerden çok spekülâtörlerin ilgisini

¹³⁷Bauman, s.77.

çekmeye başlamıştır ki bu durum sonraki bölümlerde incelenecği üzere iktisadi düzlemde farklı yönelimlere neden olmuştur.¹³⁸

Kapitalizmin işleyişinin toprak parçalarından bağımsız hale gelmesiyle birlikte, ekonominin dolaşımı fiziksel mekandan koptukça soyut zenginlik biçimleri, ‘mahal’lerden bağımsız hale gelerek, akışkanlık kazanmaya başlamıştır. Günümüze yaklaştıkça, bu mekandan bağımsızlaşmanın, öznel deneyimimize de yansıdığı ve elektronik dünyanın Türkiye gibi hızla büyüyen bir ekonomide, sanat pratiğini de oldukça etkilediğini görüyoruz. Günümüzü ele alırsak, Umberto Eco internetin ulus devlet fikrine karşı en büyük şüpheyi uyandırdığından söz etmiştir.¹³⁹ Medya teknolojileri ve yeni oluşan viral mecralar, küreselleşme deneyiminin bu bağlamda oluşmasına katkı sağlar. Teknoloji sayesinde yerel bir yaşam sürmemize rağmen, birçoğumuzun fenomenal dünyaları gerçekten küreseldir. Bugün, çağdaş toplum için soyut zenginlik biçimleri, içinde sanatın da olduğu bir takım göstergesel değerlere dayanmaktadır. Zira Baudrillard’ın dikkat çektiği üzere, egemen sınıflar egemenliklerini her zaman gösterge/değerler üzerine oturtmuş ya da sahip oldukları ekonomik ayrıcalığı göstergeler aracılığıyla sergileyerek onlara bir aşkınlık, bir kutsallık kazandırmaya çalışmışlardır. Egemenliğin en kutsal aşaması, bu sonuncusudur.¹⁴⁰

Sanat pazarıyla, sanat dünyasının aynı şey olmadıklarını, Sarah Thorton’ın argümanı üzerinden irdelemiştik. Türkiye’de sermayenin el değiştirmek suretiyle son yıllarda geometrik olarak artan hızı nedeniyle, sanat pazarı da hacmen genişlemektedir. Bu noktada, Ali Akay Türkiye’de analitik ve yapısal olarak iki aksta gelişen sanat dünyasının birbirine eşlik etmesinin ancak 1990’lı yıllar ile birlikte gerçekleştiğini vurgular. Bu çözümlemeye göre analitik kısım yapılan sergiler, değişen malzemeler, kavramsallaşan çalışmalardan oluşurken, yapısal bölüm ‘ontik’ alanda işleyen piyasayı oluşturmaktadır. Doksanlı yıllarda ise piyasa tarafında gerçek

¹³⁸ Artun, s.147.

¹³⁹ Eco, s.90.

¹⁴⁰ Jean Baudrillard, *Müzayede Nesnesi Olarak Sanat Yapıtı, Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*, Oğuz Adanır(çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009, s.191.

canlanmanın 1995 yılında gerçekleşen İstanbul Bienali sonrasında gerçekleştiğine dikkat çeker.¹⁴¹

Sanat Dünyası iş ile oyunu, yerel ile uluslararası, kültürel ve ekonomik arasındaki çizgileri bulanıklaştırmıştır.¹⁴² Sanat pazarının kurumsallaşarak, yapılandırılmasında karşımıza neler çıkmaktadır? Dünyadaki diğer örneklerinin aksine, devletin bu alanda öncü olması yerine, özel sektör ve sivil toplum tarafından örgütlenmiş sanat kurumları ortaya çıkmaya başlamış. İstanbul, Türkiye coğrafyasından neredeyse sıyrılarak, özellikli bir konum kazanmaya başlamış ve özel işletme örnekleri kurulmaya başlanmış. 2000’li yıllara gelindiğinde İstanbul’da yaşanan galeri ve müzayede evi patlaması sanat fuarlarının ortaya çıkmaları, İstanbul Bienali’nin giderek daha uluslararası bir kimlik kazanması, İstanbul Modern’le kurumsal bir çerçeveye oturarak kent yaşamı içine yerleşen müze olgusuyla birlikte modern ve çağdaş sanatın müze çatısı altında meşruiyet kazanması, Soytheby’s’in 1992’de giriştiği İstanbul şubesinin 2009’da açılması ve Londra’da düzenlediği Türk Sanatı Müzayede’si, sanat alanının kazandığı gösteren ivmenin kilometre taşlarıdır. Özellikle Londra’da gerçekleşen ikinci müzayede sonrasında, Tate Modern, Lissan Gallery, Lehman Mauphin gibi müze ve galerilerin Türkiye’de üretilen güncel sanata olan ilgisi artmış, Türkiye’li sanatçılara portfolyalarında yer vermeye başlamışlardır. Aynı şekilde, devlet politikalarının özel sektöre kamulaştırmalar ve hibe yöntemiyle el vermeleri, sanat alanına “şirket kültürü” damgasının da vurulmasını sağlamıştır. Görüldüğü üzere, sanat pazarı, küreselleşmeyi izlemekte küreselleşme de durmaksızın Türkiye’de yeni yapılanan bu pazarı etkilemektedir. Neredeyse, bugünün sanat pazarının bir nevi *kültürel girişimcilik* olarak izlenebilirliği söz konusu olmaktadır. İstanbul’da özellikle, sanatın şirket kültürüne ya da kurumsal kültüre eklemlenmesini yürütenler için de 1990’lar bir milat olarak anılmaktadır adeta.¹⁴³ Yalnızca makro ölçekte kurumlar bazında değil, bireyler bazında da, bu kırılma sonrasında Türkiye’de oluşan yeni sermaye birikimi sanat pratiği ve sanatı alımlama biçimleri de değişmiştir, zira serbest piyasa ekonomisinin işlemeye başlamasıyla galericilik sisteminin koleksiyoner ile

¹⁴¹ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.24.

¹⁴² Thornton, s. 19.

¹⁴³ Artun, s.40.

tanışması 90'lı yıllarla birlikte karşılaştığımız gelişmelerdendir. Tüketim ekonomisiyle gelişen bireycilik ve bireyci tüketim ekonomisi bu gelişmelerin alt yapısını oluşturmakta, ancak bütün bu gelişmelerin henüz kitleselleşmemiştir. Türkiye coğrafyasında kültür endüstrisinin henüz gerçek anlamda 'endüstri' olarak ele alınabilmesi için, işlem hacmi dışında, istihdam rakamları, arz talep dengesi gibi basit iktisadi olguları karşılamadığı unutulmamalıdır.

Yine de 1990'lı yıllardan itibaren Türkiye coğrafyasının da söz konusu endüstrileşme konusunda, gerek küresel ekonomi, gerekse de Türkiye'de yaşanan paradigma değişikliklerinin ışığında kaçınılmaz olarak nasibini almaya başladığından söz edilebilir. Bu paradigma değişikliğini hazırlayan ortam ve olgulara mercek tutacak olursak

1.3.1 Dönemin Arkaplanı

Bugün içinde bulunduğumuz ortamı hazırlayan 1990'lar sürecinde hangi dinamikler rol oynamıştır? Türkiye'deki sanat ortamında yaşanan paradigma değişikliğinin arkaplanının resmini çizmek, yalnızca söz konusu dönemi anlamak için değil, günümüzde soluduğumuz atmosferi yaratan kurumların tohumlarının atılmasını anlamak bağlamında da gereklidir.

1989 Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla birlikte, İstanbul gerek Doğu gerekse de Batı'dan göç alarak kozmopolit bir 'megalopol'e dönmüşmeye başlamış Sovyetler, Irak, İran, Kıbrıs çevresinde İstanbul bir iletişim merkezine dönüşmeye başlamıştır. Yine İstanbul merkezli olarak elektronik iletişim teknolojilerinin gelişmeye başlaması, 1980 darbesi sonrasında ortaya çıkan Özalcı serbest piyasa ekonomisi ile gelişen tüketim trendi, özel televizyon kanalları ve radyoların ortaya çıkması, dergiciliğin gelişmesi, yurtdışında eğitim alan sanatçı ve akademisyenlerin ülkeye dönmelerinin büyük ölçüdeki etkileri gözlenmiştir. 1995'de yayın hayatına başlayan Açık Radyo, toplumsal yaşama önemli entellektüel katkılar yapan bağımsız yayıncılık anlayışına sahipti Aynı şekilde, entelektüel bakışın gelişmesi açısından, Foucault, Deleuze, Lyotard gibi düşünürlerin Türkçe çevirilerinin yapılması da, sürece katkısı olan gelişmeler arasında sayılabilir. Yine aynı çerçeveye katkı yapan başka bir gelişme ise kuram-sanat

geçişliliğinin yaşanmaya başlanması ile birlikte, sanata dair tartışmaların zenginleşmesi olmuştur. Bu anlamda, bir disiplinler arası ortamın oluşmasından, yine bu bağlamda söz edebilir. Sanat–Felsefe, Sanat–Sosyoloji gibi disiplinler arası ilişkiler aracılığıyla gelişen bir sanat okuması, yine bu döneme tarihlenecektir. Sanatın diğer disiplinlerle ilişkiye girmesi yine 1990'lara dair bir olgu olarak anımsanacaktır. Gerek sanatçıların üretim biçimlerinin şekillenmesi, gerekse de sanatın alımlanma ve sunuş biçimlerinin değişmesi bakımından gerçek bir iklim değişikliği söz konusudur. Türkiye’de sanat ortamında gerçekleşen söyleme dair kırılma gerçekleşmekle birlikte, bugün kentin sanat merkezi olmasını hazırlayan koşulları ortaya çıkarmıştır.

Sanatçıların gelenek, yerellik ve otorite karşısında biçimsel ve içeriksel olarak yenilik arayışları yine bu döneme rastlamaktadır. Sanatçıların genel ve yerleşik beğeniler dışında yeni ifade biçimlerini denemek konusunda risk almaları, modern sanatın elitist sanat tarzını dışlayarak yeni medyum arayışları resim ve heykel gibi malzeme odaklı geleneksel medyum’ların yerini yavaş yavaş, düşünsel referansların ağırlıkta olduğu kavramsal yapılara bırakır. Sanatın sunumu konusunda kentin alternatif mekanlarının kullanılması, mekana yayılan hazır nesne ve üç boyutlu çalışmaların ortaya çıkması yine o dönemde karşılaştığımız kırılmanın işaretleridir. 1990’lı yılların içerisinde Avrupa’da yaşanmış olan değişimin Türkiye’de de yaklaşık aynı zamanlarda yaşanmış olması 1980’li yıllardan bir kopmayı oluşturur. Bu kopma bir paradigmadeğişikliği ortaya çıkmıştır. Sanatlarda bu paradigma değişikliği, düşünsel veya kavramsal boyutta değil biçim ve içeriğin formel olanın ve içeriğin kavramsal olana evrilerek değişmesiyle gerçekleşmiştir.¹⁴⁴ Türkiye’de 1990’lı yılların başında “resim-enstalasyon” arasındaki hiyerarşi hakim tartışma olarak sürmektedir. Bu tartışmanın yol açtığı bölünme, 1990’lı yıllarda da sanat görüşünde bir parçalanmaya yol açacaktır. Modernleşme sürecinin ve Cumhuriyet döneminin sanatçıya çizdiği aydınlanmacı rol dışlanarak, eleştirel kimliği daha güçlü bir sanatçı profili benimsenmeye başlanır.

‘Megalopol’ kavramının konuşulmaya başlanması, taşradan büyük merkezlere doğru oluşan göç akımı ile birlikte ortaya çıkan arabesk kültürü ve farklı kimliklerin

¹⁴⁴ Akay, s.26.

temsil alanı bulmaya başlamaları ile birlikte ‘öteki’ kavramının keşfedilmesi, yaşamın kentlere doğru akmasıyla birlikte taşrayla kentlerin buluşması, ‘yüksek’, ‘aşağı’ sanat gibi hiyerarşilerin terk edilerek sosyoloji, felsefe, popüler kültür, sinemaya yakın bir dilin kullanımı yine 1990’larda yaşanan kırılmanın sonuçlarıdır. Megalopol kavramı ile birlikte, bugün içinde bulunduğumuz paradigmlar olarak postmodernizm, post yapısalcılık da konuşulmaya başlanmıştır. Sanatçılar, uluskimlik temsiliyetarketipini bozan çoğulcu yapı ile birlikte Lyotard’ın ‘üst anlatılar’ adını verdiği tarih, aydınlanma, özgürleşme gibi kavramları redederek, deneysel ve alternatif bir tavır ile kırılmalar yaratacak işler gerçekleştirmeye çalışmaları bu dönemin ayırt edici bir başka özelliğidir. Her ne kadar 1990’lı yıllardaki sanatçılar kimliksizleşme problemi gibi meselelerde kendi tekilliklerini ortaya koymaya başlasalar da hala tekillik hakim paradigma olarak ortaya çıkmamaktadır. Zira Batı dünyası Türkiye ya da Üçüncü Dünya’dan kendi yerelliklerini düşünmelerini ve yerel siyasi sorunları göstermelerini beklemeye devam etmektedir.¹⁴⁵ Televizyon, popüler kültür ürünleri, sokak jargonu ile üretilen yapıtlar interdisiplinaryaklaşım yine 1990’ların öne çıkan özellikleridir. Bu yıllarda sosyal bilimlerin sanata dokunması, sanatçıların kavramsal düşünme pratiği de sanat üretiminin dönüşmesinde etkin rol oynamıştır.

Yine günümüz sanat alanının en önemli aktörlerinden biri olan ‘küratör’ bir figür olarak, temalı sergiler ve nihayetinde 1990’lı yıllarda İstanbul Bienali ile birlikte Türkiye coğrafyasında karşılık bulmuştur. Batı’da büyük sergiler, sernaye gruplarının himayesinde gerçekleşirken, Türkiye’de yeni sanatçı nesli tarafından gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Tüm bu iktisadi, sosyal ve entelektüel alanın, birbirine eşlik eden gelişmeleri sonucunda, değişimin belirgin olarak görüldüğü 1990’lı yıllar rasyonelinden, sanat alanında söz etmek mümkün olmaktadır. Gerek niceliksel olarak sanat alanı aktörlerinde artış yaşanması, gerekse de dünya ile küreselleşme üzerinden gelişmeye başlayan entegrasyon... ‘Fabrika’ toplum modelinin yavaş yavaş yerini ‘şirket’ toplum modeline bırakmaya başlaması, toplumsal ilişkilerin giderek şirketleşme mantığına dayanarak

¹⁴⁵ Akay, s.41.

sanat alanının da bu dönemden itibaren, farklı ilişkilene modellerine yaslanmasından, böylelikle söz edebiliriz.¹⁴⁶

1.3.2 Sivil Yapılar ve Büyük Sergiler

Tüm bu birbiriyle bağılı olarak işleyen süreçte, sanat belli aktörlerin öncülüğünde yeşeren sergi, etkinlik ve yapılarda yansıma bulmuştur. Bir sonraki bölümde incelemeye başlayacağımız, Türkiye coğrafyasında üretilen güncel sanatın etkin aktörlerinin kökenlerini, yine geç 1980'ler ve 1990'larda yaşanan süreçte bulmaktayız. 1990'lara bakarken 1980'lerden hatta 1970'lere uzanan bir birikim alanına bakmak gerekmektedir. 1980'li yıllarda liberalleşme politikasının bir sonucu olarak piyasada paranın çoğalması, faizlerin serbestleşmesiyle serbest dolaşan bir paranın sanat alanına akması ile birlikte sanat alanında yaşanan canlanma kendini dönemin büyük sergilerinde göstermektedir. İkinci olarak askeri darbe sonucunda liberalleşmenin gündeme gelmesiyle, üniversite modelinin YÖK ile birlikte dönüştürülmesi yine önemli bir etkidir.

Bu dönemde yapılan sergi ve etkinlikler, günümüz çağdaş sanatının belirleyici aktörlerinin ve döneme damgasını vuran yapıların oluşma dönemidir. Yine aynı şekilde, günümüzde uluslar arası sanat sahnesinde yer alan sanatçıların pek çoğu döneminönemli sergi ve etkinliklerinde ilk kez görünürlük kazanmışlardır.

Diğer yandan, 1990'lar öncesinde 1950, 60 ve 70'lerde Türk sanatçıların yurtdışına, özellikle Paris'e gitmeleri söz konusudur. Milli Eğitim Bakanlığı aracılığıyla devletin Gazi Enstitüsü ve Güzel Sanatlar Akademililer'i eğitim amacıyla yurtdışına göndermeleri ile birlikte sanatçıların kişisel imkanları ile yurtdışına çıkmaları da bu sürece etki etmiştir. O dönemde burslu olarak eğitim almaya giden sanatçılar, sözkonusu üniversitelerde dönüşlerinde asistanlık yapmışlardır. Avrupa'da bir süre yaşadıkları sonra dönen sanatçıların ise buradaki sanat ortamına dolaylı etkileri söz konusudur. Nejat Devrim, Fahrelnissa Zeid, Yüksel Arslan, Selim Turan gibi sanatçıların, Paris'te yaşadıkları dönemde Türkiye'deki sanat ortamına direkt olarak etki ettikleri söylenemez. Ancak küreselleşme ile gelen sanat ekonomisinin canlandığı

¹⁴⁶ Akay, s.102.

süreçte, ekonomik anlamda bir geri dönüşün söz konusu olduğu söylenebilir. Her ne kadar Türk sanatçıların yurtdışında yaptıkları lokal sergiler olsa da bunlar küreselleşme olgusu içinde anılamazlar zira küreselleşmenin bileşenlerinden bağımsız olarak yaşanan bir sürece işaret etmektedir. Aynı şekilde, yurtdışında yaşayan sanatçıların galericilik kültürü içerisinde yer aldıkları sergilerin, ancak kendi kişisel kariyerleri açısından önem arz ettiği söylenebilir. 1950’li yıllarda Kuzgun Acar, Hadi Bara gibi sanatçılar Sao Paulo Bienali’ne katılmış olsalar da aynı şekilde bu yurtdışında olma halinin, küreselleşmenin global trafiğinden bağımsız olarak gerçekleştiğini söylemek gerekir.

Küreselleşme Türkiye açısından uzun süre, yalnızca bir ‘gitme’ hali olarak algılanmıştır. Oysa, bir giriş-çıkış ve yerel sanat ortamda gerçekleşen paradigma değişikliğine dek küreselleşmeden söz etmek mümkün değildir. Bu süreç ise 1990’lar ile dünya ile eşzamanlanmıştır. Söz konusu paradigma değişikliğini gözlemlemeye başladığımız sanatetkinliklerine baktığımızda öne çıkan etkinlikleri şu şekilde görebiliriz:

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977 yılında başlattığı Sanat Bayramı kapsamındaki “**Yeni EğilimlerSergisi**”,

1980 yılında İstanbul Resim Heykel Müzesi yönetimi ve Müze Derneği’nin ortak girişimi ile başlatılarak 1990’lı yıllarda da sürdürülen“**Günümüz Sanatçıları Sergisi**”,

1984 yılında 12. İstanbul Festivali kapsamında gerçekleşen ve pentür dışında enstalasyon ve farklı medyum’ların da kullanıldığı “**Öncü Türk Sanatından Bir Kesit**”,

1989-1992 yılları arasında Beral Madra’nın öncülüğünde gelişen bir sanatçı inisiyatifi olarak gelişen “**A B C D Sergileri**”,

1987 yılında ilki gerçekleştirilen“**İstanbul Bienali**”

1991-1993İlk olarak küratör figürünün aktör olarak etkin rolüyle gerçekleşen, “**Anı Bellek I ve II Sergileri**”

1995 “*Devlet Sefalet Şiddet Sergisi*”

1995 “*Ankara Gar Sergisi*”

1996 “*Kıbrıs / Azınlık Sergisi*”

1999 “*Giz ve Açıklık Sergisi*”

1993 yılında Emre Zeytinoğlu ve Ali Akay’ın *Readymade* kavramı üzerine gerçekleştirdikleri, “*Bir Pisuvanın Dekonstrüksiyonu*” Sergisi,

2002 yılında İstanbul Modern Sanatlar Müzesi’nin de temellerinin atılacağı Eczacıbaşı Topluluğu’nun 60. Yılı onuruna düzenlenen “*60 Yıl 60 Sanatçı Sergisi*” dönemin önemli etkinlikleri olarak öne çıkmaktadır.

Bu etkinliklerin Türkiye coğrafyasında kültür alanının enerjisini yükseltmeleri en önemli ortak noktaları olmuştur. Sergilere biraz daha yakından bakacak olursak, 1939’dan itibaren süregelen “Devlet Resim ve Heykel” sergilerinin, 1970’ler ile birlikte *readymade*, *nesne* ve *enstalasyon* yönelen yeni ifade tarzlarının ortaya çıkışıyla birlikte yetersiz kalması, müze gibi bir kurumun yokluğu dolayısıyla oldukça önem taşıdığını görürüz. Gerek figür-soyut tartışmasının yerini, resim-enstalasyon tartışmasının almış olmasıyla bu alandaki gelişime tanıklık etmeleri gerekse de ‘temalı’ sergiler aracılığıyla, siyasi, sosyal ve tarihsel tartışmaların bir kıpırdanma olarak sanat alanına yansması anlamında oldukça önem taşımaktadırlar. Söz konusu etkinlik ve sergilerin bir kısmı sürdürülebilir olmamıştır. Örneğin 1980’lerdeki *Yeni Eğilimler* sergileri 1990’lı yıllara taşınamamıştır. Diğer yandan 1989’da başlayan İstanbul Bienali’nin bütün süreci devraldığı göze çarpmakta. Ankara’da 1994’de gerçekleşen *Avrasya Bienali*, *Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit* sergileri de yine aynı şekilde sürdürülebilir olmamıştır.

Diğer taraftan 1990 yıllara damgasını vuran, dönemin kültür sanat dünyasındaki hareketliliği büyük ölçüde sağlayan bir kurum olarak Unesco AIAP

Plastik Sanatlar Derneği UPSD¹⁴⁷ karşımıza çıkmaktadır. Sivil toplum dinamiklerinin sanatın içinde yer alması anlamında da önemli UPSD bir örnek teşkil eder. Dernek

1992 “*Joseph Beuys Etkinlikleri*”,

1994 “*Sanat Tahribatı ve Sansür*”

1995 “*BosnaHersek / İlk Adım / Hoşgörüsüzlük*” ,

1995 “*VardiyaEtkinlikleri*”,

1995 “*Genç Etkinlik I / Sınırlar ve Ötesi*”,

1996 “*Genç Etkinlik II / Yersizyurdsuzlaşma*”,

1997 “*Genç Etkinlik III / Kaos*”,

1996 “*Öteki*”

gibi önemli etkinliklere aynı zamanda yayın, panel ve konuşmalara imza atmış, 1990’larda yaşanan kırılmayla birlikte, sanat ortamında büyük bir enerji yaratmıştır. Aynı zamanda *Genç Etkinlikler*’de varlık gösteren pek çok sanatçıyı bugün alanlarının söz sahibi isimleri olarak görmekteyiz.

UPSD’de aynı zamanda yayınlar, sergiler, resmi otoriteye karşısında duruş sahibi olması, sanatçı haklarına sahip çıkma girişimleri, uluslararası ilişkileri geliştirme çabaları göze çarpmaktadır. UPSD *Çağdaş Sanat ve Düşünce, BilgiOlarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji, Sanatçı Hakları, Beuys Etkinlikleri, Üç Gün, Plastik Sanatlar Raporu 1994, Yaratma Özgürlüğü* gibi yayınlara imza atmış 1991’de Sanat Fuarı’nın kuruluşunu gerçekleştirmiş, Genç Etkinlik, panel, sergi ve oturumlarla büyük enerji yaratmıştır. Diğer yandan UPSD teorik alandaki eksikleri gidermek amacıyla konferans ve paneller düzenlemiş, Vasıf Kortun, Ali Akay, Deniz Şengel, Beral Madra, Hasan Bülent Kahraman, Jale Erzen gibi isimlerle konuşmalar yaparak, bunların yayın haline dönüşmesini sağlamıştır.

¹⁴⁷ **Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği.

UPSD'nin önemli bir faaliyeti olarak Genç Etkinlik'i değerlendirecek olursak interdisipliner bir ortamın yaratılması, etkinlikte herhangi bir sansür veya kısıtlama olmaması, başvuranlar için bir söylem alanı yaratılması anlamında bu sergilerin önemi gözlemlenmektedir. Genç Etkinlik'in en önemli etkilerinden biri de Anadolu'daki sanatçıların merkeze gelmelerine neden olmasıdır. Genç Etkinlik sinemacıları, yazarları, edebiyatçıları, müzisyenleri, tiyatrocuları, düşünsel alandan sosyologları, felsefecileri içine alan interdisipliner bir sürecin ve bir diyalogun başlangıcı olması özelliğiyle de dikkat çekicidir. Diğer yandan her katılımcının işinin sergilenmesine bağlı olarak her sergilenenin meşruluk kazandığı bir sürecin yaşanmasına da neden olmuştur. Ancak dönemin UPSD başkanı Hüsamettin Koçan'ın bu konuyla ilgili olarak teoriyle, özgürlüğü eş zamanlı olarak gündeme getiremedikleri yönünde özeleştirisi de bulunmakta. UPSD'nin o dönemki başkanı olarak, deneyselliğin herşeyin üzerine çıktığı için sorgulanmadığını dile getirmekte ve gerçek anlamda teorik çözümlemeye dayalı birikimden Türk sanat ortamının yoksun olduğunu anımsatmaktadır.¹⁴⁸ Bu ortam, bize Groys'un işaret ettiği, herkesin sanat işi üretmek zorunda olup bu işlerin şu ya da bu bienalde gösterebilmek için yarışmak zorunda olduğu, distopik sanat dünyasıyla da analoji kurmak mümkündür.¹⁴⁹

Genç Etkinlik'in katılım şartnamesinde yer alan ilkelere bakacak olursak, bu sonuçları hazırlayan nedenleri ve etkinliğin yarattığı sinerjiyi görebiliriz:

- a) Genç Üretici insanın, kendi sanatsal ve sosyal üretim alanlarının dışındaki alanlarla ilişki kurmasını sağlamak,
- b) Ülkemizdeki kalıplaşmış düşünce biçimlerini aşarak, genç insanın ve genç söylemin ifade olanaklarını genişletmek yeni önerilerin önünü açmak ve bu doğrultuda alternatifler oluşturmak, bu etkinliğin amaçlarıdır.¹⁵⁰

Bu bağlamda Genç Etkinlik Sanatsal boyutu ve eleştirel yaklaşımların etkinlik sürecine yeterince dahil edilmemesine karşın 1990'lı yıllara büyük ivme kazandırmıştır.

¹⁴⁸ Hüsamettin Koçan, "Hüsamettin Koçan, Hakan Onur" 11.04.2007) Aktaran: Çalıkoğlu, s. 187.

¹⁴⁹ Boris Groys, "Zayıf Evrensellik", Özarman Güleç(çev.). **Genç Sanat**, Sayı: 210, Kasım 2012, s. 44.

¹⁵⁰ Hüsamettin Koçan, "Sınırları Zorlamak", **Genç Etkinlik Sınırlar ve Ötesi** (Sergi Kataloğu), Didem Dayı ve Mine Pektaş (Hızl.). İstanbul, 1996, s.5.

c) Genç Etkinlik bir reklam kampanyası ile medyada yer alarak, küresel boyutta örneklerinde olduğu üzere gibi kitleselleşmeye çalışmıştır. Sanat üreten genç insanların hayata dair tüm kısıtlamalara yönelik bir tavır karşısında kendi sözlerini söyleme fırsatı bulmaları, sanat ortamındadisiplinlerarası pratiğin bir platform oluşturmaya başlaması, farklı disiplinlerden sanatçılar aynı ortamda buluşup sinerji yaratmaları, gençler demokratik bir söylem alanı geliştirmeleri ve etkinlik bağlamında eğitim kurumlarının sorgulanmasına yönelik bir zemin oluşması yine bu etkinliklerin önemli sonuçlarındandır.

UPSD'nin bir diğer önemli fonksiyonu ise kültür endüstrisinin kurumsallaşması için, gereken kurum ve aktörlerin desteklenmesi olmuştur. Geliştirmeye çalıştığı ilişkiler aracılığıyla, kültür endüstrisinin bir aktörü olarak küratörlük olgusunun kurumsallaşmasında öncü tavır sergilemiştir. Örneğin, RenéBlock ilk kez Türkiye'ye UPSD'nin davetlisi olarak Beuys Etkinlikleri için gelmiştir.UPSD Habitat etkinlikleri sırasında modern sanat müzesi için girişimde bulunmuş, bir kampanya başlatarak bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin yanında bulunan Antrepo binasını müze olması için çaba göstermiş, ancak bu girişim somutlaşmamıştır. Diğer taraftan derneğin o dönemde gerçek bir sanat inisiyatifi olarak çalışmış olması dikkat çekicidir. Dernek, Türkiye'deki ilk sanat fuarı olan TÜYAP Fuarı'nın 1991 yılında bizzat hayata geçmesini sağlamıştır.

1.3.3 Bienal ve Yeni Bir Aktör Olarak Küratör

Türkiye'nin sanatsal anlamda bir merkez haline gelmeye başlamasında, Türkiye'ye gelerek burada tıkanan ve Doğu'ya ve çevreye akamayan sermayenin, akışkanlık kazanması gerekmesi zorunluluğu da o dönemde göze çarpmaktaydı. Neoliberal politikaların dayandığı sermaye akışkanlığının sağlanması, İstanbul'un Türkiye adına bir profile sahip olması anlamında Bienali'in yapılması neredeyse bir gereklilik okunabilir. Bienaller günümüz dünyasının yalnızca sanat değil, sosyoekonomik ve politik düzeyde bulunduğu momentumum yansıması olarak

algılanmalıdırlar. İstanbul Bienali'ni –ilerleyen bölümlerde daha detaylı inceleneceği üzere- bu minvalde ele aldığımızda, 1990'larda küreselleşme meselesinin Türkiye'yi bu sürecin parçası kılan ayrıca buna vurgu yapan bienal sürecine denk geldiğini görürüz. Türkiye'de oluşmakta olan piyasa olgusunda yine Bienal sürecini büyük etkileri olduğunu görmekteyiz. 1995'de yapılan bienal sonrasında sanatçılar görünür olmaya başlamış o dönemde görünür hale gelen sanatçılar dünyanın pek çok yerinde sergi yapmaya başlamış ve özellikle yurtdışından koleksiyonerlerin ilgisini çekmişlerdir.

Türkiye'de ilk Küratörlü kavramsal sergi tanımı 'Anı/Bellek Sergisi' ile ortaya çıkmıştır. 1991 ve 1993'de gerçekleşen Anı/Bellek Sergileri'nin küratörlüğünü Vasıf Kortun yapmış ve böylelikle Türkiye'deki sanat ortamı ilk kez aktör olarak 'küratör' ile tanışmıştır. Sürecin devamını ise İstanbul Bienali'nin devraldığını görüyoruz. Hatta RenéBloc'un küratörlüğünü üstlendiği Bienalden başlayarak İstanbul Bienallerinin küratörleriTürkiye coğrafyası dışından profesyonellerden oluşmaya başlamıştır. Rosa Martinez, Paolo Colombo gibi isimler bu noktada sayılabilirler. Küreselleşme döneminde ortaya çıkan, starlaşmış küratör algısıyla birlikte bu durum İstanbul Bienali'nin yabancı küratörleriyle birlikte bir yerliyabancı küratör tartışmasına da yol açmıştır. Bugün aynı zamanda, sanat piyasasında hareket eden sermayeyi kontrol eden ve biçimlendiren aktör olarak küratörlük kurumunun ortaya çıkması yine dönemin belirleyici özelliklerinden biri olarak önem taşımaktadır.

Diğer yandan yine küratörlüğünü Vasıf Kortun'un yaptığı 3. İstanbul Bienali uluslararası bir bienal olarak sanatçılara yönelmiş, daha geleneksel tarzda kalan sanatçılarla bienallerin eğilimlerine ayak uyduran sanatçılar arasında bir kopuş yaşanmış olduğu gözlemlenmektedir. İlk iki bienal, duvar işleri ve geleneksel tarzda işlerden oluşmuşken 3. Bineal itibarıyla enstalasyon ve deneysel çalışmalar ağırlık kazanmıştır. Batı'da kendisini göstermeye başlayan yeni sanat anlayışı bienaller yoluyla Türkiye'ye entegre olmuş, aynı zamanda içine kapalı bir Türkiye sanat ortamını dışarıyla tanıştırmıştır.

1987 bienali ile başlayan paradigma değişikliğinin 1990'lı yılların başında yeni bir eleştiri sistematigiyle yeni bir felsefi yaklaşımla ya da postyapısalcılığın Türkiye'ye yansması, resim dışı ifade olanaklarının 90'larda belirginleşmesi, teori ve uygulamanın

birbiriyle örtüşme çabaları, sanatın görünürlük kazanması ve ulusallığın yerini yavaş yavaş küreselleşme ile birlikte uluslararasına bırakması olarak görünür hale geldiğini görmekteyiz. Elbette tüm bu gelişmelerde dönemin AB fonları ile finanse edilen ve AB politik beklentileri üzerinde ilerleyen sanat ortamı gerçeğini ıskalamamak gerekecektir.

1990’larda başlayan bienal sürecini sonraki bölümlerde daha detaylı inceleyeceğiz. Ancak gerek söz konusu yapılara, sanat dünyasında oluşan yeni kurumları oluşturan düşünsel süreci inceleyelim.

1.3.4 Düşünsel Süreç

1980’lerin sonlarında beliren, 1990’larda kesinlik kazanan sanat-kültür-politika sahnesinde yaşanan dönüşüm bağlamında Türkiye’de yaşanan tüm bu gelişmelere eşlik eden düşünsel süreç, dünya ölçeğinde nasıl gelişmekteydi? Türkiye ölçeğinden çıkıp, genel konjonktüre bakıldığında ise küreselleşme sanat ilişkisinin Çin, Brezilya, Hindistan, Rusya gibi Batı dışı kültürel yapıların sanat pratiğinde de benzer neden-sonuç ilişkilerine karşılık geldiğini görmekteyiz. Periferik olan, Batı merkezçiliğine karşın yeni ifade biçimleri, yeni mecra ve teknolojilerin kullanımıyla, dünya sanat haritasında da bir merkezsizleşmeye doğru yönelmiştir. Daha yeni, hep daha zayıf ve yoksul, “politik olarak bağımsız” lokal temelli kimlikler oluşturmak, küreselleşen ekonomik eğilimlerin tabiatın kaynaklanmaktaydı.¹⁵¹ Söz konusu yapılar, bir taraftan küresel şirketlerin beslendiklerini, *lokalpazar* görevini üstlenirken diğer yandan sanatsal pratiklerin yerel olanla kaynaşarak farklı rasyonellerin sanatsal alana taşındığı kaynaklar halinde serpilmiştir. Ali Akay, bu noktada ulusdevlet veya egemenlik temsiliyetinin içinden düşünmekten çok, kimliksizleşmenin içindeki niceliksele dikkat çeker. Farklı kimliklerin bir aradalığından doğan “toplumsal kültür” bir çeşit kimliksizleşmeyi de beraberinde getirecektir. “Çokluk” sayesinde kimliksizleşme imkanları doğmakta ve bir çok kültüre ve topluma sahip bir bireyleşme süreci halinde, insanı inşa etmektedir.¹⁵² Bu da, günümüz küresel dünyasını kaçınılmaz olarak *çokkültürlülük* üzerine kurmaktadır.

Batı’nın ilerlemeci tarihsellik düşüncesine karşın, ‘coğrafya’ya vurgu yapan Virillio’nun görüşlerini de anımsarsak, ulus devlet, vatandaşlık gibi kavramları,

¹⁵¹Bauman, s.79.

¹⁵²Akay, s. 30, 31.

coğrafya üzerinden ele almak gerekliliği ortaya çıkacaktır. Deleuze ve Guattari'ninyazdıkları üzere, artık “Doğu ve Batı gibi kavramlar değil, katedilenmesafede Doğu'ya gide gide Batı'yı bulmak” söz konusudur.¹⁵³ Zira Modern sanatın yalnızca bir Batı alanı olmadığı, tam tersine Batı'nın modern sanatı kurarken bütün kökenlerini Güney ve Doğu ülkelerinden aldığı anımsanmalıdır. Modern sanat, yine de Batı merkezli bir problematiğin içerisine, söz konusu ülkelerin sanat ve kültürlerinden etkileri almaktaydı. İktisadiyette de görüldüğü üzere, bu etki kolonyal tarzın bir çeşit uzantısıdır. Buna karşın, postkolonyal söylem, ya da modern sonrası söylemde egzotik olanı Batı potası içerisinde eritmeye çalışmadan ziyade yan yanalık göze çarpmaktadır. *Orient-Occident* karşıtlığını devre dışı bırakmaktadır. Söz konusu yan yanalıkdurumu Batı'nın dayattığı evrensellik fikrine karşın, küresel olanın yan yana kurduğu ‘ötekilik’ler, genel heterojen yapıyı açıklar hale gelmiştir. Ötekilik önce kendini dirençli, katı, kelimenin tam anlamıyla ‘ele gelen’ bir kendilik olarak kurmalıdır. Gelgelelim, ötekiliğin bunu başarma şansı hızla azalmaktadır.¹⁵⁴

Batı'da aynı yıllara tekabül eden sanatsal değişime bakıldığında ise tüm bu gelişmelerin ışığında Catherine David'in 1997 yılında yaptığı Documenta sergisi ile Lyotard'ın *Postmodernizm*, Edward Said'in *Oryantalizm*, Deleuze ve Guattari'nin *BinYaylaveYersizyurtsuzlaşma*, *Rhizome (köksap)* kuramları ile sanatın teorik alanını kurmakta olduğunu görüyoruz.¹⁵⁵

Önceki bölümlerde incelediğimiz Fukuyama'dan hareketle, ‘sonlar ve bitmeler’ tartışmalarının postmodernizm bir parçası olarak sıklıkla karşımıza çıktığına şahit oluyoruz. Berlin Duvarı'nun yıkılışı, iki kutuplu, ulus devlet temeline dayanan bunların ortadan kalktığı, sınırların ve kavram olarak sınırın yumuşaması gündeme gelmiş Doğu Bloku'nun ortadan kalkması ile birlikte, *trans*, *transnasyonalite*, *transgender*, *transgression*, *transavaganza*, *transnasyonel* kavramları nihayetinde 1990'larda yerini ‘küreselleşme’ kavramına yerlerini terk etmiştir. 1990'lı yıllara damgasını vuran *simülakr*, *fragmantasyon* söylemleri, sonrasında *yersizyurtsuzlaşma* kavramı ile birlikte statik, üniter, tek odaklı düşünsel yapılar yıkılmaya başlamıştır. Böylece çoğulculuk ve

¹⁵³ Deleuze, s.54.

¹⁵⁴ Bauman, s.19.

¹⁵⁵ Çalıkoğlu, s.22.

çokkültürlülük kavramları 1990'lı yılların en önemli kavramları olarak karşımıza çıkmaya başlar. Çokkültürlülük alanlarını kavrayacak ve tartışacak bir model olarak da inetrdisciplinarite kavramı ortaya çıkmakta. Çağdaş sanat ise tüm bu düşünsel arkaplanda yaşayan yeni bir kategori olarak ortaya çıkmaktadır.¹⁵⁶ 11 Eylül'le birlikte ise reoryantalizasyon *yeniden doğululaştırma* kavramının tartışıldığını görüyoruz.

1990'lı yılların kültür alanında gerek yapısal gerekse de analitik anlamda etki yapmış sergilerine baktığımızda, bu kavramların sergi temalarını etkilediklerini veya temayı oluşturduğu görülecektir. 1970'lerde etkisi görülen sanat-siyaset ilişkisi 1990'larda iyiden iyiye kenetlenmektedir. 1990'ların Türkiye'sinin sosyolojik ve politik sorunları, bellek, kimlik, aidiyet, cinsiyet, eşitsizlik, etnisite gibi olgular sanatın temellendiği kuramlar haline gelmekte mekan, kimlik, fark politikaları yeniden ele alınmaktaydı. Yukarda söz ettiğimiz örneklerle bakacak olursak,

‘Yeni Eğilimler Sergisi’nin, *postmodernizmin çoğulculuk*

‘Anı ve Bellek Sergileri’nin, *tarih yazımı, proje olarak kurulan modernizm, mahrem kültürden medeni kültüre geçişin yarattığı kimlik sorunu, yersizyurtsuzlaşma, çokkültürlülük*

‘Genç Etkinlikler I / Sınırlar ve Ötesi’nde, *küreselleşme, göç ve sınırlar*

‘Genç Etkinlik II / Yersizyurtsuzlaşma’da, *kent ve göç, devlet ve sivil toplum, küreselleşme, emek ve sermayenin akışkanlığı, kimlik, ötekilik*

‘Genç Etkinlikler III / Kaos’ ile de, *gençlik, düzensizlik, kentteki anarşi*

‘Öteki’ / *kimlik, ötekilik* kavramlarını sanat platformuna taşımıştır.

Türkiye’de Batılı anlamda sanat tarihinin henüz 150 yıllık bir geçmişi olduğunu unutmamak gerekir. Batı sanatındaki modernleşme sürecinde, Batı Rönesans’tan bu yana sıkı sıkıya sarıldığı perspektifi terk ederken Osmanlı Modernizmi ile başlayan süreçte, aksi şekilde sanatçıların perspektifi keşfetmesi söz konusudur. İki coğrafyadaki sanatsal süreç ters işlemektedir. Yeniçağ’a özgü görme ve düşünme

¹⁵⁶Hasan Bülent Kahraman, “Hasan Bülent Kahraman, (12.12.2006)” Aktaran: Çalikoğlu, s.79, 80, 93.

biçimlerini belirleyen merkezi perspektif, resim mekanında neyin önde, neyin arkada, neyin yakın ve neyin uzak olduğunun hiyerarşisini belirleyen sanatsal yöntem, düşünsel anlamda da Kartezyen egemenliğin uzantısıdır: onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir.¹⁵⁷ 1863’de Manet’in ‘*Kırda Öğle Yemeği*’ ile birlikte Batı’nın perspektif ve Kartezyen düşünce ile hesaplaşmaya başladığı göz önüne alınacak olursa Modernizm’in bu iki coğrafyada taban tabana zıt olarak yeşerdiği görülecektir.

Merkezi perspektifin kökeninin Yunan-Roma sahnesi / tiyatrosu olduğu düşünülürse, dünyanın bu anlamdaki temsilinin de teatral olduğu düşünülebilir.¹⁵⁸ Dolayısıyla Batı dünyasında *gösteri* fikrinin de, yaşamın içine bu süreçte sızdığı söylenebilir. Dünyanın matematiksel perspektifinin merkezine konumlanan insanın, var olanlarla böylelikle ilişkisi değişmiştir. Norman Bryson, Alberti’nin Descartes’in öznesinin habercisi olduğunu anımsatır ve Alberti’nin öznesinin, 20. yy başına hatta Picasso’ya kadar sorgulanmadığını anımsatır.¹⁵⁹

Osmanlı Modernizmi ve sonrasında Cumhuriyet’in ilk yıllarından başlayarak, toplum mühendisliği projesinin bir parçası olarak Batılı görsel sanat anlayışının ithali ile söz konusu görme biçimi ve buna bağlı olarak da Kartezyen düşünme biçimlerinin yerleştirilmesine gayret edilmiştir. Türkiye coğrafyasına döndüğümüzde ise bu sürecin önemli ve kaçınılmaz sonucu olarak, görme ve düşünme biçimlerinin talep ettiği iktidar ilişkileri ve bu ilişki ağlarının içerisindeki aktörler ve kurumların yavaş yavaş yeşermeye başlamalarıdır. 1980’lerin sonu 1990’ların başı diyebileceğimiz dönemde, tüm sözü geçen gelişmelerin ışığında, Batı dünyası ile bir çeşit geçişlilik sağlanmaya başlanmış devlet politikalarının bu alandaki yetersizlikleri, sonraki bölümde inceleyeceğimiz üresöz konusu geçişliliğin sağlanması pahasına, özel sektör ve şirket kültürü sanat alanını yönetir hale getirmiştir. Liberalleşme süreci ile birlikte ise iç arayışlar yavaş yavaş yerini dış arayışlara bıraktığı gözlemlenmektedir. 1990’lı yıllar Türkiye açısından doğrudan doğruya dünyaya açılımın denendiği yıllardır. 1990’lı yıllar diğer yandan kırsal alandaki insanların merkezle ilişkisinin kurulduğu, *öteki* ile

¹⁵⁷ Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Yeşim Tükel (çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s.10.

¹⁵⁸ Florenski, s.61.

¹⁵⁹ Norman Bryson, **Vision and Painting: The Logic of the Gaze**, New Heaven and London, Yale University Press, 1983, s.96.

yüzleşildiği ve bu yüzleşmenin görsel kültür alanında melezlikle temsil alanı bulduğu yıllar, diğer taraftan Ali Akay'ın ifadesiyle de 'liberalleşmenin getirdiği başka bir ekonomik ve sembolik' şiddet dönemi olarak anımsanacaktır.¹⁶⁰

2000'li yılların sanatı popüler kültür, gündelik nesne, zaman, doğa, teknoloji, gövde, kimlik, gündelik nesne, zaman, doğa, teknoloji, gövde, kimlik, tinsellik, küreselleşme ve siyaset üzerine temellenmektedir. Heartney'e göre aynı dönemde sanatın kendi içerisindeki sorunsalları ise soyutlama, temsil ve anlatımdır.¹⁶¹

İleri kapitalist ülke örneklerinde olduğu üzere, sermayenin uluslararasılaşması bağlamında çok uluslu şirketlerin sanat kurumlarıyla el ele verdiklerini görüyoruz. Bu örneklerde devlet ve iş dünyasının sanat alanında üstlendiği roller oldukça alışlageldik haldedir. ChinTaoWu gibi araştırmacılar, iş dünyasının 1980'li yıllarda kültür dünyasına düzenledikleri büyük çaplı akımları, modern devlette siyasi güç sahibi olma olarak değerlendirmek gerekliliğini vurgular ve kültürel sermayenin uygun konjonktürde siyasi güce dönüştürebileceğini anımsatır. Bu anlamda, şirket kültürünün içindeki 'şirket elitlerinin' yaklaşımını kapitalizmin siyasi iktisadi bağlamına yaslayarak, MaxWeber'in *statü grubu* kavramıyla ilişkilendirir ve 'kültür kapitalisti' tanımını ortaya atar.¹⁶² Günümüz için bu tanım kapitalizmin en üst düzeyini işaret etmektedir. Kültür kapitalistleri, bugün içinde olduğumuz kültür dünyasını idare etmektedir. 20. yy'da aile kapitalizminin ortadan kalkmasıyla birlikte, büyük sermaye grupları içinde bu tanım yaşam bulmuştur. Özellikle Türkiye ölçeğinde ise aile kapitalizminden, kurumsal kapitalizme dönüşüm sürecinin tamamlanmadığını sürecin henüz başında olduğumuzu, ancak finans piyasaları yoluyla küresel sermayenin hızla kurumsallaşma arayışlarının sürdüğünü söylemek yerinde olacaktır.

¹⁶⁰ Akay, s.17.

¹⁶¹ Eleanor Heartney, **Sanat ve Bugün**, Osman Akınhay(çev.). Akbank Sanat Yay, İstanbul, 2011, s. 292-391.

¹⁶² Chin TaoWu, **Kültürün Özelleştirilmesi**, 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi, Esin Soğancılar(çev.). İletişim Yayınları, 2005, İstanbul, s.36, 26.

1.4 Küreselleşen Aktör Profili

Türkiye ekseninde küreselleşen aktör profilini tartışmak, öncesinde makro ölçekte bu aktörlerin kimler ve neler olduğunu ‘aktör’ unsurunun sanat alanında nasıl işlediğine bakmayı gerektirir. Sanat dünyası ve sanat pazarı tanımlamalarının birlikte, sanat alanını oluşturduğunu düşünürsek bu birbiriyle matematiksel ilişki içindeki iki kümede, *aktörler* dediğimiz ve ontik düzeyde işleyen sistemin ontolojik alanı da müdahale ve inşa ettiğini anımsamak gerekecektir. Sanat pazarı, *küreselleşme* sermaye ilişkileri ve dolayısıyla sanatın ‘var olanları’ ile ontik düzeyde işlerken sanat dünyasının, *dünyasallaşma* eleştirelilik ve etik ile ontolojik düzeyde işlediğini söyleyebiliriz. Bu iki sistemin birbirinden bu matematiksel analizde anılan şekilde kesin sınırlarla ayrılmaksızın birbirlerine organik bir şekilde bağlı ve geçişlilik içinde olduklarını birlikte tümünü kapsayan bir sanat alanı kümesini oluşturduklarını da, anımsatalım.

Sanat dünyası, daha geniş bir kültürel dünya içinde bir altkültür olarak işler. Fenomenolojinin tanımıyla ‘dünyanın’ bir alt kümesi olarak sanat dünyası, sanatın ne olduğu ve kimlerin sanat dünyasına ait olduğunu yapılandıran değerler, tavırlar ve pratiklerinden oluşur.¹⁶³ Bu noktada, Artur Danto’nun ve George Dickie’nin kuramlarına anımsamak gerekecektir. 1964’de yayınlanan “Sanat Dünyası” isimli denemesinde Arthur Danto, Warhol’un ‘*Brillo Kutuları*’ adlı işinin sanat olarak işlev kazandığını, sanat dünyasının yapılan işin sanat olarak görülmesini mümkün kıldığını tartışır. Bir şeyin ticari kültüre ait bir meta olarak görülebilmesi için, o işin ya da yaratının sanat tarihi ve sanat teorisi bağlamında meşruiyet kazanmış olması gerekir.¹⁶⁴

George Dickie de benzer bir yaklaşımla, ‘*sanat dünyası ne derse sanat odur*’ şeklindeki tezini ortaya koyar. Dickie’ye göre sanat işi, sanat dünyasını kamuoyuna sunulmak üzere üretilmiş bir tür yaratıdır.¹⁶⁵ Anlaşılan odur ki, sanat pazarı, sanat algımızı belirler. Bu argümana Heidegger aracılığıyla bakarsak, günümüz sanat

¹⁶³ Bolt, s.44.

¹⁶⁴ Arthur Danto, **The Artworld**, Peter Lamarque ve Stein Haugom (Ed.). *Aesthetics and the Philosophy of Art* The Analytical Tradition, Olsen Malden, Oxford ve Carlton: Blackwell Publishing, Oxford, 2004, s. 27-34.

¹⁶⁵ George Dickie, “The New Institutional Theory of Art”, **Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytical Tradition**, Peter Lamarque ve Stein Haugom (Ed.). Olsen Malden, Oxford ve Carlton Blackwell Publishing, Oxford, 2004, s. 47-54

kurumları ve endüstrisi tarafından oluşturulan sanat fikrinin ontik düzeyde kaldığını görürüz. Bu Danto ve Dickie gibi kuramcıların taban tabana zıttı olan bir görüştür. Sanat alanının aktörlerini oluşturan kurum ve kişileri, gerek ontik düzeydeki sanatın var olanları ile ilgili belirleyicilikleri, gerekse de ontolojik düzeydeki dolaylı etkinlikleri anlamında ele almak gerekecektir.

Bu noktada Max Weber ve Bourdieu'nun kuramlarını anımsamakta yarar var. 20. yy sonlarından bu yana Batılı kapitalist demokrasilerde çağdaş sanat, diğer yüksek kültür ürünleriyle birlikte sermaye grupları, kurumlar ve şirketler tarafından maddi ve simgesel değer taşıyan mübadele araçları olarak işlev görmektedir. Türkiye'ye geç de olsa son yıllarda sıçrayan bu 'kültürel kapitalizm' akımı dolayısıyla pek çok sermaye grubu ve ticari kurum gerek kurumsal düzeyde gerekse de sermayedar veya yöneticilerinin sanat tutkusu ve yatırımları ile kamuoyunayansımaktalar. Bu durum elbette tesadüf değildir zira bunu elit statülerinin ve sınıfsal heveslerinin dayanağını oluşturan bir toplumsal temayüz / *socialdistinction* aracı olarak görmektedirler.¹⁶⁶ Bourdieu'nun geliştirdiği 'kültürel sermaye' kuramı, çağdaş sanatın parçası olduğu beğeni ve değerler sistemi, siyasi, ekonomik ve sosyal formasyonların genel yapısını anlamayı mümkün kılar. Buna göre, sanat bir hegomonik ideoloji biçimi olarak işlev görmektedir. Sanatın kuşaktan kuşağa iletilmesi, hakim sınıfın hakim konumunun korunmasına ve yeniden üretilmesine hizmet eder. Bu yönleriyle incelendiğinde, kültürel sermaye bir "tahakküm aracıdır".¹⁶⁷

¹⁶⁶ Wu, s.22.

¹⁶⁷ Pierre Bourdieu, **Distinction a Social Critique of the Judgement of Taste**, Çevirisi: Richard Nice, New York, 1984, s.228.

1.4.1 Aktör Olarak Devlet ve Atlantik'in İki Kıyısından Kültür Politikaları

Diğer yandan, Batılı kapitalist demokrasilerde sanat alanının en önemli aktörlerinden birinin 'devlet' olduğunu da unutmamak gerekir. Zira her ne kadar günümüzde hakim bir 'devlet kapitalizminden' söz etmek doğru olmasa da çağdaş Batılı dünyanın sanat alanında 'kamu ve özel' infarklı şekillerde işlediğini görüyoruz. Özellikle Atlantik'in iki tarafında, 1980'lerde Reagan ve Thatcher hükümetleriyle başlayan 'serbest piyasa ekonomisi' mantığı, devletin küçülmesi ve iş çevrelerinin siyasi ve sosyal alanda güçlenmesi süreçleri birlikte yürümüştür. Britanya'da ulusal ve yerel müzeler kamu bütçelerinden finanse edilirken Amerika'da sanat kurumlarının köklü aile servetleriyle desteklendiği göze çarpar. Ancak iki modelde de ıskalanmaması gereken nokta gerek bağış yoluyla aile servetlerinin sanatı desteklemesi, gerekse de özelleştirmeler yoluyla kamu bütçesinden bağımsızlaşma örneklerinin ikisinde de çok ciddi devlet sübvansiyonlarının olduğudur. Devlet, vergi istisnaları dolayısıyla bu alandaki yatırımları dolaylı olarak sübvans eder vergi olarak devlete ödenmesi gereken fonlar direkt olarak sanata aktarılır. Özellikle 1960'lardan itibaren Amerika için bu yöntem bilinen bir vergi indirimi yöntemi olarak çalışmaktadır. Aynı şekilde Amerika örneğinde, sanat kurumları gayrimenkul vergilerinden de muaf tutulmakta iktisadi işletmelerinin elde ettikleri gelirler vergilendirilmemektedir. Britanya'da ise Thatcher öncesi sosyal demokrat/liberal yaklaşım, her kamu hizmetinde olduğu gibi sanata erişiminde her yurttaşın hakkı olduğu ilkesi, bu dönemde yıkılmıştır. Devletin bu alana ayırdığı bütçe kısılarak, sanat alanı işletme kültürü çizgisine getirilmeye çalışılmıştı. Thatcher iktidarının sonuna gelindiğinde ise özel sektör sponsorluğu sanat alanında hakim konuma yükselmişti.¹⁶⁸ Bu örnekler göstermektedir ki, "1980'ler sonrasındaki özelleştirme politikaları ile büyük kapitalist devletlerde kamusal ve yarıkamusal yapılara dönüştürülmüştür. Bu anlamda, kültür alanındaki, devlet aktörünün etkinliği, Britanya ve Kıta Avrupası'nda da farklılık göstermektedir.

Bu nokta, Türkiye'deki küreselleşen aktör profilini araştırmak için de önemlidir. Türkiye'de sanat alanında devlet etkinliğinin yok denecek kadar az olması

¹⁶⁸ Wu, s.46, 97.

dolayısıyla aradaki devlet kapitalizmi aşaması atlanmış, direkt olarak aile hatta şirket kapitalizminin etkinliği aşamasına gelinmiştir, diyebiliriz. Yükselen küreselleşmekte olan ekonomilerden biri olarak Türkiye'deki ekonomik sermaye ile kültürel sermaye arasındaki ilişkiler, bireysel ve kurumsal yapılarda ilişki içerisinde. Aile kapitalizminin halen ekonomik anlamda aktif olduğu Türkiye ölçeğinde, kültürel yatırım ve pratiklere katılan kurum ve bireylerin edindiği sosyal statü ve değer sistemi, buradaki “simgesel sermaye”ye tekabül eder. Kültür ürünleri toplumsal ilişkilerin ve kimliklerin üretim sürecindeki girdiler olarak onları tüketenler hakkında tüketenlerin kendilerine ve başkalarına ilettikleri mesaj uğruna tüketilirler.¹⁶⁹ Her ne kadar bu model, ileri kapitalist ülkelerde sanat ve kültür ürünlerinin temsil ettiği sosyal statü ve değerlere gönderme yapıyorsa da, yukarıda anıldığı üzere küreselleşme dolayısıyla Türkiye'nin ‘yükselen’¹⁷⁰ niteliği ıskalanmamalıdır. Bu yönüyle baktığımızda, Türkiye genişleyen ve hızla büyüyen bir çağdaş sanat piyasası sunmaktadır. Hızlı büyümeye maruz kalan diğer örneklerde olduğu gibi (Rusya, Çin, Hindistan) bu anlamdaki büyümenin avantaj ve tehlikeleri mevcuttur.

Sanat alanında, aktör olarak devletin etkinliğinden, AB uyum süreci ile birlikte gelişen özelleştirmeler dolayısıyla söz etmek mümkündür. Bu örneklerde de, devletin özel sektöre el verdiğinden söz edilebilir. Ancak Türkiye’de vergi mevzuatları, Amerika ve Britanya örneklerinde olduğu gibi büyük sübvansiyonlar sağlamamaktadır. Daha ziyade, sanat üreten sanatçı gelir vergisi tarafında, telif yasalarında mevzuatsal düzenlemeler yapılmıştır.¹⁷¹

Sanat kurumları için gerekli olan sübvansiyonu sağlayacak düzenlemelere ise literatürde henüz yeni yer verilmektedir. TBMM kültürel yatırımları teşvik etmek amacıyla 14.07.2004 tarihinde, “Kültürel Yatırımları ve Girişimleri Teşvik Kanunu” adı altında bir yasa çıkarmıştır. Yasada kültürel yatırım ve işletmeciliği teşvik eden birçok unsur göze çarpmaktadır. Bunlardan biri de vergisel teşviklerdir ki dünyadaki diğer örneklerinde olduğu üzere devlet sübvansiyonu bu noktada önem kazanmaktadır.

¹⁶⁹ Paul Dimaggio, Social Structure, Institutions and Culturel Goods: The Case of the U.S.’ (bkz). Pierre Bourdieu ve James S. Coleman, **Social Theory for a Changing Society** Boulder, CO: Westview Press New York, RusselSage Foundation, 1991, s.133.

¹⁷⁰ **Emerging market yükselen, gelişmekte olan piyasa.

¹⁷¹ Resmi Gazete No: 10700, www.gib.gov.tr, (31.12.1960).

Vergisel teşviklere ilişkin usul ve esaslar da Maliye Bakanlığı tarafından 20.02.2009 tarihinde çıkartılan tebliğ ile düzenlenmiştir. Ancak ilginçtir ki yasaya açıklık getirecek olan tebliğ beş yıl sonra yayınlanmıştır.¹⁷²Buna göre kütüphane arşiv, müze, sanat galerisi, sanat atölyesi, film platosu, sanatsal tasarım ünitesi, sanat stüdyosu ile sinema, tiyatro, opera, bale, konser ve benzeri kültürel ve sanatsal etkinliklerin ya da ürünlerin yapıldığı, üretildiği veya sergilendiği mekânlar ile kültürel ve sanatsal alanlara yönelik özel araştırma, eğitim veya uygulama merkezlerinin yapımı, onarımı veya işletilmesi devlet sübvansiyonuna tabi olacaktır. Bu teşvikten yararlanmanın ön şartı Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından verilen ‘kültür yatırımı’ ve ‘kültür girişimi’ belgesinin alınmış olmasıdır. Bu belgeyi almış olan mükellefler hususi ile belgeli yatırım veya işletmede çalıştıracakları işçilerin ücretleri üzerinden hesaplanan gelir vergisinin,

- a) Yatırım aşamasında üç yılı aşmamak kaydıyla % 50’sini,
- b) İşletme aşamasında ise yedi yılı aşmamak kaydıyla % 25’ini muhtasar beyanname üzerinden tahakkuk eden vergiden düşülecektir. Kültürel yatırımı ve kültürel işletmeciliği teşvik etmek amacıyla çıkarılmış olan 5225 sayılı yasa ve çıkarılmış olan 1 seri numaralı tebliğ tetkik edildiğinde gelir vergisi stopaj teşviki, geç de olsa devletin bir aktör olarak kültür sanat yatırımlarından bir kısım teşvik edici regülasyon yapmaya başlaması anlamında önemlidir.

Önceki bölümde incelediğimiz 1990’ı yıllarda Türkiye coğrafyasında gelişen ve günümüzün atmosferinin yapılanmasında katkısı olan sanat etkinlikleri ve sergilerde devletin fon sağlaması söz konusu olmuştur. Örneğin, ‘Genç Etkinlik’ler, Büyükşehir Belediyesi ve Kültür Bakanlığı’ndan Habitat çerçevesinde gerçekleşen ‘Öteki’ sergisi ise Toplu Konut İdaresi’nden fon almıştır. Bu anlamda bakıldığında, bu örneklerin Batılı anlamdaki örneklerle ilişkilendirmek mümkün olmakla birlikte, devletin modernleşme problematiğinin oluşturduğu ihtiyaç, UPSD’nin bir sivil kurum olarak devlet tarafından tanınması ve bu anlamda gelişen ilişkiler öne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu dönemdeki örnekler, kişiler ve ilişkiler bazında ele alınması gereken örnekler olarak

¹⁷²Resmi Gazete No: 27147, www.gib.gov.tr, (20.02.2009).

kalmış Batılı kültür politikalarıyla kıyaslandığında sürdürülebilir olmadıkları için kurumsallaşamıştır.

Sanat alanının aktörlerini genel anlamda kurumsal ve ticari aktörler olarak, kabaca iki kategoride incelemek mümkün olabilir. Ancak sanat alanı şirket üst düzey yöneticileri, müze yöneticileri, kurum küratörleri, sanat danışmanları, şehir planlama uzmanları, kamu sanat kurumu görevlileri muhasebeciler hatta vergi müfettişleri ve değerlendirme şirketlerine kadar pek çok farklı sosyal ve iktisadi disiplinden aktörün dolaylı veya dolaysız eylemlerinden etkilenmektedir. Kültür kapitalizmi, çok farklı uzmanlık alanlarında kişilerden beslenmekte aynı zamanda ‘müzeleştirilmiş yüksek kültür ürünleri’ Türkiye’de belli bir talebi karşılayarak, genişlemekte olan bir pazar oluşturmaya başlamaktadır. 2000’li yıllarda müzayedelerde gerçekleşen işlem hacmi olması, bu rakamın her geçen yıl artarak büyümesi Türkiye’de sektörün meşrulaşmış bir iktisadi kurguya oturabilmesi için kurumsallaşması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Sanat alanında söz konusu kurumsallaşma elbette ki öncelikle müzeler ile mümkündür. 1990’lı yıllarla birlikte öne çıkan bir konu olarak kurumsallaşma süreci önem kazanmaktaydı, elbette ki kültür endüstrisini kurumsallaşmasında en büyük rolü üstlenmesi beklenen müzelerin, mekanların kurulmasında öne çıkan bir kapital konusu söz konusudur. Türkiye’de meşrulaşmamış bir sermaye akışı da bir dönem sanat piyasasında yer almıştır.

Bu noktada Türkiye’de değişen sosyoekonomik paradigmlarla birlikte ortaya çıkan ‘modern ve çağdaş müze’ ihtiyacına ve müzeyi oluşturan koşullara göz atalım.

1.5. Kurumsal Aktörler

‘Müzeleştirilmiş yüksek kültür ürünleri’ ifadesi bir kültürel temayüz enstrümanı olarak, sanat ürünlerinin akreditasyonun bir anlamda ‘müze’ tarafından sağlandığını ve yüksek kültür ürünlerinin bu yolla meşrulaşmakta olduğunu ifade eder. Bu anlamda günümüz müzeleri adeta bir pazarlama kanalı gibi işlev görmektedir. Bu yönüyle bakıldığında, en naif ifadesiyle müze sanat için bir ev midir, yoksa tapını olarak tüketimi kutsayan Batı geleneğinin çağdaş küresel dünyadaki karşılığı mı?

1.5.1. Müzeler

Geleneksel anlamda müze, yaşadığımız tüm üretim ve tüketim ilişkilerinin alternatifi olarak sanata ev sahipliği yapar. Her ne kadar, müzeler doğa, bilim, etnografya, arkeoloji, tarih, müzik gibi farklı disiplinler üzerinde uzmanlaşılar da, konumuzu sanat müzeleri oluşturmakta. Ayrıca, müzelerin tarihsel süreç içindeki dönüşümlerini kısaca özetledikten sonra, bu tezin bağlamını oluşturan küreselleşme sürecindeki müze örnekleri ve Türkiye ölçeğinde 1990’larla birlikte bu alanda yaşanan gelişmelere ve güncel duruma odaklanacağız. Öncelikle müzelerin ‘*evrensel*den – *küresel*’e dönüşümüne bakalım.

1.5.1.1. Evrensel Müze

Tarihsel sürecine baktığımızda müze geleneğinin, din kaynaklı kurumlardan kaynaklandığını görüyoruz. Doğuşu büyük ulusdevletlerin yükselişine rastlayan müze, anlatı olarak devletleri ve ulusları kutsamaktaydı. Müzelerin ilk mimari formları bu anlamda ipucu vermektedir. Kraldan halka geçen bilgi ve iktidar ilişkilerini anımsatan Antik Yunan tapınağı formu, ‘esin perilerinin’¹⁷³ evi olmaktan çok, içinde barındırdığı nesnelerden kaynaklanan iktidarı temsil etmekteydi. Ulusdevletlerin kültür politikalarını geliştirip, siyasi nüfuzlarını pekiştirmelerinde müzeler önemli yer tutmuştur. Günümüzün çağdaş müzelerine gelene dek, müzelerin tarih içindeki değişimini Hanedanlık Müzeleri, Devlet Müzeleri, Özel Müzeler olarak kategorize edebiliriz.¹⁷⁴ Bu kronolojik değişim, kapitalizmin süreçlerinin de adeta birer yansıması

¹⁷³***Muse.

¹⁷⁴Yahşi Baraz, **Sanat Müzeleri**, Galeri Baraz Yayınları, İstanbul, 2010, s. 28-96-182

şeklinde gelişmiştir. Kısaca, müzelerin tarih içindeki gelişimi, kapitalizmin tarih içindeki gelişim süreciyle paralellik gösterir. Geçmişte ulusdevletleri kutsayan müze, günümüzde küresel sermayeyi taçlandırmaktadır.

Ulusdevletlerin doğuşu ve müzeler çağı olarak anılacak 19. yy'a baktığımızda, tüm uygarlık, devrim, evrensellik ve aydınlanma kavramlarını cisimleştirdiğini örneğin Louvre'un bu anlamda Fransa'yı temsil ettiği anlaşılır. Kraliyet hazineleri halka teşhir edildiği Louvre'da, modernlik adeta örgütlenmiş, cisimleşmiş, teşhir edilmiş, göz önüne gelmiş, hakikat kazanmıştı.¹⁷⁵ 19. yy'ın koşullarında evrensel 'kamu müzesi' adeta ideolojik bir ihtiyaç olarak önem kazanmıştır. Atlas Okyanusu'nun iki yanındaki örneklerle baktığımızda, 19. yy'ın aynı zamanda müze mimarisinde uygun stilin bulunmasıyla ilgili çabaların öne çıktığı görülür. Müze mekanları sıklıkla merkezi bir rotondun, bir atriyumun ya da klasik bir prototipi anımsatan bir başka bir anıtsal mekanın etrafında düzenleniyordu. Avrupa'da doğan bu mimari stili, 2. Dünya Savaşı'na kadar müze mimarisine hakim olacaktır. Yine Amerika'nın ilk büyük evrensel müze örneği olan Metropolitan Müzesi aracılığıyla, Louvre'da olduğu üzere sanat tarihi, devletin gerçek tarihinin yerini almıştır.¹⁷⁶

1.5.1.2.Modernist Müze veya Beyaz Küp

20. yy ile birlikte, sanatın teşhir formları ve içinde yerleştiği ilişkiler ağı değişiklik göstermeye başladı. Neredeyse tüm modernist 20. yy sanatının arketipi haline gelen 'Beyaz Küp', sanat teşhirinin olağan fonu halini almıştır. Özellikle New York Modern Sanat Müzesinin (MOMA) *beyaz küp* formunu uluslararası bir standart haline getirdiği kabul edilir. Bir ideal olarak sunulan beyaz küp, insan müdahalesiyle bozulmamış, bakir, saf ve yalıtılmış bir mekan olarak, izleyiciyi bedensiz bir göz olarak ele alan anlayışı güçlendirir. MOMA'nın bu konudaki öncülüğüyle birlikte, Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, bu teşhir biçimi özellikle soyut sanatla adeta özdeşleşmiştir. Bu noktada MOMA, 1929'dan günümüze modernist sanatın tanımlanması ve teşhirinin biçimlenmesinde büyük rol oynamıştır. Aynı zamanda

¹⁷⁵Ali Artun, Floransa Prenslerinden Dubai Şeyhlerine Mimarlık, Koleksiyon, Sanat, Saltanat, **Sanat Dünyamız**, Sayı:105, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.192.

¹⁷⁶Carol Duncan ve Alan Wallach, **Evrensel Müze, Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri, Müze ve Eleştirel Düşünce**, Ali Artun(Ed.). İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.80.

modern sanatın popülerleşmesi adına, pazarlama ve reklam metodlarının kullanılması müzeyi özel bir konuma yerleştirir. Pek çok Amerikan müzesi örneğine gibi, mütevelli heyeti Amerikan toplumunun elitlerinden seçilmekte heyet müzenin genel stratejisini ve sergi politikalarını etkilemektedir. Beraberinde, bir müdahale eleştirisini de getiren bu durum, sanatı *sınıf, ekonomi, beğeni* ve *siyaset* bağlantılarının ortasına yerleştirir. MOMA örneğinin mimarisine bakıldığında ise anıtsal müze mimarisinden bir kopma olduğunu gözlemlenmektedir. Ziyaretçiyi müzeye çekmek adına pek çok yöntem kullanılmış New York 5. Caddeye bakan cephede bir mağazaymışçasına yayaların görebileceği şekilde müze ismi konumlandırılmıştır. Dev bir mağaza izlenimi yaratan modernist müze, Walter Benjamin'in müze ve meta teşhiri arasındaki yakınlığa dikkat çeken analizini anımsatmaktadır:

“Sanat eserlerinin müzede toplanması, bu eserlerin metalara benzemesine neden olur: Metalar yığınlar halinde sunuldukları yerlerden geçmekte olan kişide, kendisinin de bundan pay alması gerektiği düşüncesini uyandırır.”¹⁷⁷

Yine benzer bir sav için Carol Duncan ve Alan Wallach'a baktığımızda, kuramcılar modernist müzenin, sanat eserlerini belli bir toplumun ürünü ya da siyasi bir angajmanın ifadesi olarak değil, bireysel dehanın dışavurumları olarak sunarak, kapitalist toplum düzenin temelinde yatan bireycilik ideolojisini destekledikleri, çıkarımında bulunurlar.¹⁷⁸ Zira evrensel müze örneklerinde olan, ulusal ekollere bağlı sergileme tarzı yerini, birbirini takip eden akımlar, stiller ve sınıflandırmalar ile 'ustalar'a dikkat çeken bir anlayışa bırakmıştır. Örneğin MOMA'nın da katkısıyla Amerikan resminin uluslararası bir zafer kazandığı söylenebilir.¹⁷⁹

Her ne kadar, günlük dünyadan yalıtılmış, ulvi bir mekan izlenimi verse de, Benjamin'in anımsattığı üzere modernist müze, sanat izleyicisini tüketiciyle özdeşleştirmekteydi. Yine MOMA örneği üzerinden incelediğimiz modernistmüzeler ile birlikte, müzenin kamu veya özel statüsü mütevelli heyeti, gelir kaynakları, mimarisi,

¹⁷⁷ Walter Benjamin, “The Politics of Presentation”, **Museums, Galleries and Exhibitions in New York, 1929-1947**, Grunenberg(Akt.). Univesity of London, 1994,s. 201.

¹⁷⁸ Grunenberg, s.97.

¹⁷⁹ Duncan ve Wallach, “The Museum of Modern Art as a Late Capitalist Ritualan Iconographic Analysis”, **Marxist Perspectives**, 1978, s.79.

koleksiyonu, teşhir tarzı ve sunumun bağlamı önem kazanmaya başlamıştır. Dönemin koşullarında, müze ortodoks modernizmin cisimlenişi olduğu kadar, Amerikan emperyalizminin kültürel kodlaması olarak da tariflenecektir. Beyaz küp, tüm bu iktidar alanına rağmen, yüksek sanat ile popülerlik, ticarileşme ve kutsallık arasına sıkışmış gözükmetedir.

1.5.1.3. K    n Dışında

1960'larla birlikte, modernist söylem ve modern sanatın iktidarına kar  şı itirazlar siyasi bir nitelik kazanmıştır. En önemli itiraz ise beyaz kışın saf ve özerk sanat yapıtlarını meşrulaştırdığı metala  mayan sanata ise aynı şekilde destek vermediğidir. Ticari değeri az olan veya olmayan, konvansiyonel kategorilerin dışında yer alan geçici sanat ürünleri, müzelerin koruma, teşhir etme ve aracılık etme gibi geleneksel fonksiyonlarına meydan okumaktadır.¹⁸⁰

Bu konudaki en bilinen örneklerden biri HansHaacke'nin New York Guggenheim Müzesi'nde gerçekleştirdiği sergide, yoksul ve etnik grupların yaşadıkları gettolar üzerinde büyük şirketlerin arazi spe   lasyonlarını belgeleyen metin ve dökümanları sergilemesidir. Guggenheim yönetimi sergiyi iptal ederek k  rat  r  n   de i  ten çıkarmıştır. Bunun   zerine Haacke, müzenin mütevelli heyetinin söz konusu şirketler ile olan ilişkilerini belgeleyen başka bir i   yapmıştır. Haacke'nin müze mekanına muhalefet eden çalışmaları, yalnızca müze, galeri gibi kurumların değil 'estetik kurumlar'a da dair bir eleştiri olarak anılacaktır.

Bu   rnek ve ClaesOldenburg'un1960'ta New York JudsonGallery'de yaptığı *Sokak* adlı yerleştirmesinde olduğu üzere, sanat ile günlük hayat arasındaki uçurumu kapatacak, izleyici ile yapıt arasındaki mesafeyi kapatacak deneyime dayalı sanat, mekanınve kurumun iktidarını zorlayacaktır.

Her ne kadar eleştirel yaklaşımlara karşın, sanat  ırlar yine bu kurumlarda işlerini sergilemeye devam etseler de, bu deneyimler kültürel bir elitin himayesinde hareket eden modern müzelere karşın daha demokratik alanların yaratılması konusunda bir bilinç doğurdu. Modern müze kavrayışındaki değişimin en önemli örneklerinden biri

¹⁸⁰ Grunenberg, s.102.

bu anlamda 1977’de Paris’te açılan Pompidou Merkezi’dir. Futuristik mimarisinden, yüksek kültüraltı kültür gibi bir hiyerarşiye itibar etmeden, farklı pratikleri çatısı altında birleştirmesi bu alandaki demokratikleşmeye işaret etmiştir. Alanında daha kucaklayıcı bir anlayış benimsemesi, başarı olduğu kadar eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Müzenin popüler başarısı, daha önce de andığımız üzere sanatın bir gösteri olarak tüketilmesi yönünde eleştirilere neden olur. Örneğin Baudrillard, müzenin demokratikleşmesi beklenen kültürün altını oyduğunu öne sürecektir.

1.5.1.4. Çağdaş Müzeler

Günümüzün çağdaş müzeleri, teşhir kültürünün bir parçasıdır. Modernist müze anlayışının tapınak eğretilmesinin aksine, mimari form olarak mesafeli ve steriltapınak formundan uzaklaşmış içerik ve düzenleme olarak da sınırlı elitist bir kitlenin (aynı eğretilmeyle rahip gurubunun) ilgi alanı olmaktan çıkmıştır. Greenberg’e göre sanatın sergilenme koşullarının değişmesi, sanatın belli bir azınlık için üretilmiş, salt parasal değeriyle sınırlı bir nesne olmaktan daha geniş bir sosyal bağlama taşındığı bir süreci simgelemektedir.¹⁸¹ Peki ‘modern’ yerini nasıl ve hangi koşullarda ‘çağdaş’a terk etmiştir?

1960’lardan sonra kurulan modern sanat müzeleri, öncüllerinin aksine kronolojik bir koleksiyon stratejisi gütmemişlerdir. Daha ziyade, İkinci Dünya Savaşı sonrası akımlara ağırlık veren bir koleksiyon yapıları vardır. Bunun nedenlerinden biri pratik olup, yapıt sayısının yüksekliğinden kaçınılmasıdır. ‘Çağdaş’ terimine gelirsek, bu terim ‘modern’in aksine tarihsel, ideolojik, estetik bir takım kodlamalardan uzak, demokratik bir alan vaad etmekte görünmektedir. Modern’in yüklendiği anlamlardan kaçan kurumlar, Boston Çağdaş Sanat Enstitüsü gibi, (ICA) adlarındaki ‘modern’ ibaresini ‘çağdaş’ ile değiştirmek konusunda tereddüt etmemişlerdir.¹⁸²

Günümüz müze örneklerinin pek çoğunun MOMA modelini terk etmeye başladığı gözlemlenmektedir. Kronolojik veya stile dayalı bir sunum düzeni takip etmeksizin, mimarinin ‘deneyim’ üzerine kurgulandığı bu örnekler ‘postmodern müze’ örnekleri olarak anılmaktadır. Mimarının, sanat eseriyle diyaloga girdiği pek çok

¹⁸¹O’doherty, s.27.

¹⁸²**Buradaki ‘Çağdaş’ sözcüğünün bağlamı ‘Giriş’ bölümünde açıklanmıştır.

örnekte, resim ve heykelin sınırlarını aşan, performans ve yerleştirmeye dayalı işlerin ve deneysel formları çatısı altında barındırmak gibi bir ihtiyaca da yanıt vermektedir. Guggenheim, Frankfurt Müzesi gibi tasarlanmış örneklerin bir başka alternatifini de kullanılmayan depo, fabrika gibi endüstriyel mekanların dönüştürülmesinden oluşan müze formlarıdır. Örneğin Frank Gehry'nin Los Angeles'ta 'Temporary Contemporary'¹⁸³ adıyla tasarladığı boş polis garajı gibi... Georges Pompidou Merkezi örneğinden başlayarak, müze mekanlarının işletme kültürüyle ilişkilendirilerek, müzeden ziyade bir 'kültür kompleksi' gibi işlemeye başlamış müze ziyaretini bir deneyim haline dönüştürmeye yönelmiş, özel mimarisiyle şeffaflaşarak kentsel anlamda mekanın dışına taşmaya başlamıştır.

Diğer yandan, Emma Baker gibi eleştirmenler, müze olarak yapılmamış 19. yy'dan kalma tren garının müzeye dönüştürülmesi ile yaratılan Orsay Müzesi örneğinin, içindeki sanat eserleriyle yarışacak kadar gösteri unsurunu barındırdığı eleştirisinde bulunurlar.¹⁸⁴ Orsay, Disney'in temalı eğlence parkları ve Dünya Sergileri'ne göndermede bulunan 'postmodern' ve gösteri terimleri, Rosemblum ve farklı yazarların değerlendirmelerinde yer almaktadır. Buna göre, Orsay bir çeşit 'yüksek kültür Disneyland'ıdır adeta.¹⁸⁵ Dolayısıyla bu çarpıcı mimari üslup ve müze deneyimi, her ne kadar oldukça entelektüel sergilere ev sahipliği yapmakta olsa da kimi eleştirmenlerce eğlence kültürü ve tüketimle ilişkilendirilmektedir.

Çağdaş müzeler, koleksiyon stratejileriyle de bir model değişikliği yaşamış, koleksiyonlarını modern ustalar ve sürekli koleksiyonlar ile birlikte, teşhirlerinde geçicilik ve performans üzerine kurulu işlere de yer vermeye başlamışlardır.

¹⁸³ **Geçici Çağdaş.

¹⁸⁴ Anna Baker, s.140.

¹⁸⁵ Patricia Marinardi, Postmodern **History at the Musée de Orsay, 1976-2009**, The Mit Press, (Vol. 1 - Vol. 130) 2009, s.36.

1.5.1.5. Müzeler, Kentsel Dönüşüm ve Çokuluslu Müze

Bir kentin, ülkenin veya bölgenin yaşam kalitesini yükseltmek ve ekonomik büyümeyi canlandırmak amacıyla uygulanan kültür politikaları, 19. yy sonlarından itibaren yeni kentsel alanlarda müzelerin hızla yaygınlaşmasına sonucunu doğurmuştur. Bu noktada, daha önce söz ettiğimiz kültürel sermaye ile ekonomik sermayenin ve nihayetinde siyasi hegemonyanın birbirlerine geçişlilik ilkesi ile bağlı olduğunu anımsamak gerekecektir. Müzeler, bu anlamda refah toplumunun en belirgin sembolleridir. Ülkemizde 2000’li yıllar itibariyle başlayan müzeleşme olgusu da yine bu yaratılmaya çalışılan algı operasyonundaki refah göstergesi olarak okunabilir.

Kentlerin rekabet koşullarını canlandırmak amacıyla tasarlanan, kültür ile birlikte kenti dönüştürme projelerini, David Harvey ‘Postmodernliğin Durumu’ başlıklı kitabında 1970’li yıllarda yaşanan petrol kriziyle ilişkilendirecektir. Buna göre, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’daki fabrikaların üretiminde büyük daralmalar gerçekleşmiş küresel ekonomi ucuz emeğin bulunduğu bölgelere kaymış çokuluslu şirketlerin güçlenmesi kentlerin yatırımları ve turizm gelirlerini çekmek amacıyla rekabet gücü yüksek projeler yaratmak zorunluluğunda bırakmıştır. İşte bu Amerikan modeline temellenen kentsel dönüşüm stratejisi, orta sınıfın kent dışına (banliyö) kaçışını engellemek amacıyla, eski kent merkezlerini kültür kurumları (galeriler, müzeler, sanatçı atölyeleri...) ve ticari işletmeleri bir araya getirecek semtler yaratmayı amaçlamaktaydı. İstanbul Galataport Projesi ve Karaköy Limanı projeleri bu noktada yakın bir örnek olarak anımsanacaktır. İstanbul Modern ve bugün benzer bir noktada konumlanan Resim ve Heykel Müzesi sonrasında söz konusu projelerin hazırlanması yine benzer bir şekilde İstanbul’un Haliç, Söğütözü kıyılarındaki dönüşüm projelerine eşlik eden yeni çağdaş müze projeleri ile Amerikan modeli arasında analogi kurmak mümkündür. Yine Harvey, Debord’un ‘gösteri’ kavramını temel alarak, 1970 sonrasında küresel anlamda sıkça yaşana kentsel dönüşüm programlarının, aynı zamanda toplumun denetlenmesi amacına da hizmet eden bir nevi ‘gösteri seferberliği’ olarak tanımlar.¹⁸⁶

¹⁸⁶David Harvey, **The Urban Experience**, The John Hophins University Press, Baltimore, 1989, s. 270.

Bu noktada, İstanbul ölçeğine bakmadan önce, bu konudaki en belirgin örnek olarak Bilbao'da 1997 yılında açılan Guggenheim Müzesi akla gelmektedir. Guggenheim Bilbao, yöneticisi Thomas Krens'in müzeyi bir marka olarak dünyaya yayma stratejisinden hareketle, Avrupa'da açılan ilk şubesidir. Diğer yandan İspanya'nın kaotik bir siyasi geçmişe sahip olan yarı özerk Bask kentinin, 'Guggenheim' markası ile birlikte parlak bir imaj kazanacağı düşünülmüştür. Frank Gehry tarafından tasarlanan müze binası dışında, varolan koleksiyonun kullanılması ve yeniden sıfırdan koleksiyon oluşturulması amacıyla Bask Yönetimi 100 Milyon sterlin harcamıştı. Guggenheim'in bu genişleme stratejisi, kültür endüstrisinin 'gösteri seferberliğinin' güzel bir örneğini oluşturur. Buradaki 'çokuluslu' müze modeli, çokuluslu şirketlerin iş kültüründen ilham almışa benzemektedir. Çokuluslu Guggenheim, McDonalds veya Coca –Cola gibi Amerikan popüler kültür temsilcilerinin dünyayı sömürmesi gibi, yine Batı'ya ait bir yüksek kültürün kuşatıcılığını mı temsil etmektedir? Guggenheim örneğinde olduğu gibi, Boston Güzel Sanatlar Müzesi ilk denizaşırı şubesini 1999'da Nogaya, Japonya'da açmıştır. Şehir, Boston'daki müze merkezi yönetimine 20 yıl içerisinde 50 milyon USD ödemekle yükümlüdür. Üstelik, Guggenheim örneğinde olduğu üzere, Japon halkının ne tür sanat izleyeceğine de Amerikan müzesi küratörleri karar verecektir.¹⁸⁷ Bu çokuluslu müze modeli, Batı kültürünün *ileri karakolları* gibi farklı coğrafyalara yayılmaktadır

Bilbao Guggenheim'dan başlayarak müze öncülüğünde başlatılan kentsel dönüşüm örnekleri, kültür ile sermayenin ilişkisini daha da görünür kılmakta Habermas'ın da belirttiği üzere kültür ile siyaset arasında, gerilerde kalan soğuk savaş ideolojisinin birbirinde ayrı tutmak için büyük çaba gösterdiği bu iki alan arasında, yeni bir yakınlık gelişmiştir.¹⁸⁸ Müzeler, şehir ekonomisine yarar sağlayarak, turizm sektörüne hizmet etmekte, parti politikalarına dahi meşruluk ve saygınlık kazandırma rolünü üstlenmektedir. Benzer bir rıhtım yenileme projesi olarak 1988'de açılan Tate Liverpool akla gelecektir. Amerika'daki benzer rıhtım yenileme projelerini anımsatan proje, işlevini yitirmiş bir rıhtımdaki depo binalarının dönüştürülmesi anlamında Bilbao ile paralellikler taşımaktadır. Center Pompidou, aynı şekilde kentin az gelişmiş bir

¹⁸⁷ Wu, s. 405.

¹⁸⁸ Jürgen Habermas, "Die neue Intimität zwischen Kultur und Politik", **Die Nachholende Revolution**, Frankfurt am Main, 1990, s.9, 18.

bölgesine yapılmış, şeffaf mimarisiyle etrafıyla ilişkilenerak, bulunduğu bölgenin değişmesinde katkıda bulunmuştur.

Küresel dünyanın çağdaş müzelerine bakıldığında, sanatın kitle kültürü içinde soğurulması gibi, müzeler de kültür endüstrisinin bir parçası olarak görünmektedir. Çağdaş dünyanın müze deneyimi, şık ve pahalı restoran ve kafeleri, sadakat kartları ve özel tasarım objelerin rafine zevk sahiplerine sunulduğu mağazalarıyla, tıpkı futbol endüstrisinin müşterisi olma gibi bir kitlesel deneyimi beraberinde sunar. Oysa çağdaş müzecilik ile ilgili beklenti nesnelerin değil, bilginin biriktirildiği bir alan olmasıdır. Dolayısıyla, servis sektörünün ikram bilimiyle donatılan müzelerin, “toplumun ve gelişimin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye tanıklık eden malzemelerin üzerinde araştırma yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda inceleme, eğitim, zevk alma duygusunda doğrultusunda sergileyen, kar düşüncesinden uzak, bağımsız, sürekliliği olan kuruluşlar” olması beklenmektedir.¹⁸⁹ Bu noktada kastedilen kar, yalnızca ticari işletmeler olarak, popüler eğlence ve boş zaman mekanları olarak müzelerin konumlanmasından çok kültür endüstrisinde iktisadi bir ilişkiler ağının son durağı olarak müzelerin konumlanmasıdır.

Müzelerin atfedilen iktidar ilişkileri, bugün içlerinden barındırdıkları nesnelerden ziyade, günümüzde mimari tarzlarına, müteveli heyetleri, hatta üzerlerinde bulundukları araziye kadar indirgenmektedir. Dolayısıyla günümüzün müze anlayışı, ulusdevletlerin oluşuma süreçlerinde tarih sahnesinde gördüğümüz müzelerden oldukça farklı olacaktır. O’doherty, müze ve galerileri bu anlamda aynı parantez içinde değerlendirerek asıl işlevlerinin ‘bilinci aşan ürünleri sunmak’ olduğunu savunur ve böylece, oldukça liberal bir biçimde kitlelerin uyuşturulma sürecine katkıda bulunduklarını ve ‘bırakınız yapsınlar’ anlayışının eğlence dünyasındaki karşılığını oluşturduklarını söyler. Bu taraftan bakıldığında, sanat yapıtının pazarlanabilen herhangi bir ürün olarak işlem gördüğü ilişkiler ağı içerisinde yer aldığını görebiliriz. Zira küresel dünyanın bu yönde geliştirdiği ekonomik model oldukça açıktır ve buna göre bu ilişkiler ağının son durağı da müzelerdir. Galeriler kanalından geçerek koleksiyonculara ve kamusal kurumlara sunulan, hakkında galerilerin kısmen desteklediği dergilerde

¹⁸⁹ Levent Çalıkoğlu, **Koleksiyon, Koleksiyonelik ve Müzecilik, Çağdaş Sanat Konuşmaları 4**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s.120.

yazılar yayımlanan, zaman içinde “tarih” oluşumuna katkıda bulunacak akademik alanlara sızan ve böylece koleksiyonuna girdiği müzenin yatırım değerini meşru kılan (sanat yapıtı) özünde bir üründür.¹⁹⁰ Müzenin temel işlevinin piyasaya mal/ürün sağlamak, fiyatı arttırmak, ‘*genç dahi*’ etiketini müzayede tezgahlarına aktarmak olduğuna dair eleştiriler, Schnabel, Salle, Koons gibi isimler üzerinden yapılmaktadır. Bu ekonomik modele göre, müze sanatın fiyatının erişilemeyecek bir konumlandırmakla göreviyle pozisyonlanmıştır. Buradaki ekonomik model ile ilgili ilginç bir yorum da Robert Storr’a aittir. Storr, müzelerin işlevinin eserleri yeniden değersiz kılmak üzere, piyasadan alıp ortak zenginliğin parçası olduğu bir yere koymak, olduğunu iddia etmiştir.¹⁹¹

Müzeler sanat için, koruma, belgeleme ve sergilemenin ötesinde, sanatın yaşaması için maneviyatla donatılmış bir mekan duygusu da sunarlar. Kültür endüstrisinin pazarlama motivasyonunun başında bu maneviyat duygusu da önem taşır. Kronolojik, tematik, üslupsal her türlü sergileme anlayışı dışında sanatı yukarda sözettiğimiz bir ilişkiler ağının merkezine yerleştirir”.¹⁹² Günümüzde çağdaş müzecilik anlayışı içerisinde ‘Özel Müze’ statüsündeki mekanların sayısı yukarda saydığımız iktisadi ve politik süreçler nedeniyle gün geçtikçe hızla artmaktadır. Bugün, müzeleştirilmiş yüksek kültürün küresel kaleleri olarak, Tate Modern, Guggenheim Vakfı Müzeleri, MoMa, Paul Getty, New York Metropolitan Müzesi, Beyeler Vakfı Müzesi, vb... sayısız örnek sayılabilir. Çevreleriyle ilişki kurarak kente dönüştürücü bir etki yaratan yeni müze modelinin, ayırt edici özelliklerinden birinin de kültür kompleksi gibi işlemek suretiyle eğitim departmanları istihdam ederek, sanat eğitime yönelik programlar yürütmeleri olduğu da ıskalanmamalıdır. Bu haliyle müzeler, küresel tüketim kültürünün son kaleleri gibi görünmektedir zira kitle ürünleriyle ilişkimiz değiştiği gibi “yüksek” sanatın ürünleriyle ilişkimiz değişmiştir.¹⁹³

Müzelerin dönüştürdüğü kent örneklerinden başka, günümüz küresel sermayenin kenti, hatta adası ile birlikte yarattığı dev müze projeleri ve bu projeler için sermayenin şekillendirdiği bir coğrafya olarak Dubai ve Abu Dabi örnekleri de

¹⁹⁰O’doherty, s.112, 132.

¹⁹¹Storr, s.13.

¹⁹²Levent Çalıkoğlu, “Müze Bir Ev Midir?”, *İstanbul Art News*, Eylül 2013, Sayı 1, s.75.

¹⁹³Eco, *Günlük Yaşamdan Sanata*, s.185.

ekstremmüze projeleri olarak dikkate değerdir. Kısaca değinmek gerekirse, Abu Dabi'yi yöneten ElNayan ve Dubai'yi yöneten ElMahdum aileleri tarihin gelmiş geçmiş en şaşalı kültür projeleri gerçekleştirmek üzere yola çıkmıştır. Deniz üzerine inşa edilen, suni adalardan oluşan gerek mimari gerekse de kültür alanının dev sermayeli projelerine imza atmaya çalışmaktadırlar. Özellikle Abu Dabi, sanat alanında sıra dışı bir merkez olarak inşa edilmektedir. Saaidiyet (Saadet) adası üzerinde kurulan ve 27 km²'lik bir alanı kaplayacak olan, kültür kompleksinin 2018 yılında tamamlanması beklenmektedir. Bütçesinin 30 milyar USD olması planlanmaktadır. Söz konusu kompleks içinde ise Louvre ve Guggenheim'in uydularının bulunacak olması şaşırtıcıdır. Frank Gehry, Tadao Ando, Jean Nouvelle gibi star mimarların tasarlayacağı komplekste yer almak üzere Louvre'un 1,3 Milyar USD alması, sermayekültür yaklaşımının güzel bir örneğidir. Sonuca bakıldığında, gayrimenkul geliştirme projesi olarak müzelerin araçsallaştığı görülecektir ki, bu da müzecilik anlamında yeni bir perspektif kurmaktadır

1.5.1.6. Türkiye Ölçeği

Türkiye ölçeğine geldiğimizde dünyadaki diğer örneklerinin aksine, sanat kurumlarının 1970-1980 sonrasında devletin öncülüğü yerine, özel sektör ve sivil toplum tarafından örgütlendiğinden, söz etmiştik. Diğer taraftan kaçınılmaz olarak, müzeler sözkonusu olduğunda, konunun modernlik meselesine bastığını da unutmamak gerekir. Türkiye coğrafyasının müzeyle olan tanışıklığı, yine bir modernleşme adımı olan Tanzimat paralelinde Osman Hamdi Bey ile başlamış Cumhuriyet döneminde ise 10 Eylül 1937'de Atatürk'ün emriyle açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile devam etmiştir. 1973 yılında müzeye dönüştürülen Ankara Resim ve Heykel Müzesi devlet eliyle görsel sanatlar alanında açılan müzelere örnektir.

Müzelerin hafıza mekanı olarak konumlanmaları, modernist ideolojiye yaslanmaları ve bir kimlik inşa aracı olmaları, Türkiye coğrafyasında dikey olarak konumlanan bir modernleşme sürecinin ihtiyacı da olarak anlaşılmalıdır. Tanzimat, Cumhuriyet ve 12 Eylül sonrası Özal Liberalizmi ile başlayan dünya ile entegrasyon süreçlerinde, müze ihtiyacının öncülüğünü iş dünyası üstlenecektir.

Türkiye’de 1990’lı yıllarda başlayan girişimlere rağmen, ilk müze projesi 2000’li yıllarda hayata geçmiş, o tarihe kadarsa pek fazla etkinlik göstermeyen Resim ve Heykel Müzeleri’nin boşluğunu 1970’lerden bu yana ticari galeriler doldurmuştur. İlk girişim olarak Yahşi Baraz ve 1976’da Baraz Galeri’ni kurulması verilebilir. 1980’lerin ortasından itibaren “Özal Liberalizmi” sanat piyasasını canlandırmış, yeni zengin burjuvazi resim satın almaya başlamıştır. Yine 1990’larda ticari galerilerin kurumsallaşmaya ve yayın yapmaya başlaması kurum koleksiyonlarının da yavaş yavaş yayınlaşmaya, kataloglaşmaya başlamasıyla paralellik göstermiştir.

Günümüzde, kültür endüstrisinin bu lokomotif kurumlarının gelişmesinde, işletme kültürünün etkisi büyüktür. Zira küresel ölçekteki örneklerini incelediğimiz üzere, bulundukları kentin tanıtımına yaptıkları katkı, reklam kampanyaları, mağazaları, güncel sunum teknikleri ile birlikte sosyal bir platform olarak İstanbul başta olmak üzere konumlanan kurumların önemi tartışılmaz.

Diğer yandan, işletme kültürü kadar bir müzeyi belirleyen en önemli unsurlardan biri koleksiyon politikasıdır. Şüphesiz, ülkemizdeki müzeler için bu konudaki en önemli etkenlerden birini konuya ilişkin mevzuat oluşturmaktadır. Diğer yandan UNESCO, ICOM gibi uluslararası kuruluşlara dair çerçevelerin kabul edilip edilmemesi ve elbette koleksiyon ve işletme bütçeleri ülkemizdeki müzelerin vizyonlarının oluşturulmasında belirleyici unsurlardır. Türkiye’de kurulan modern ve çağdaş sanat müzeleri, küresel anlamda bir çizgiye oturmaya çalışsa da arada büyük hacimsel farklılıklar olduğunu ve olacağını unutmamak gerekir.

2000’li yıllarla birlikte müze, küreselleşmenin bir sembolü olarak görünmekle birlikte, Türkiye’nin Batılı olma sistematığının kurumlarından biri olarak hayat bulduğunu anımsamak gerekecektir. Batılı ülkelerin kültürlerinde müzenin bir ihtiyaç olması ile birlikte aynı zamanda sanat ortamının da oluşan itilimi unutmamak gerekir. Türkiye’nin AB’ye girme arzusunun yoğunlaştığı bir dönemde doğan modern sanat müzesinin, tohumlarının atılması ile realize olması arasında farklı kurum ve çevrelerin katkı ve emeği olmuş dönemin konjonktürü içerisinde Türkiye’nin Batılı olma çabasının bir sembolü olarak yeşerme fırsatı bulabilmiştir. Bu anlamda *arz taleple* buluşmuştur denebilir.

Modern ve Çağdaş sanat müzelerin kuruluşlarına baktığımızda, 2000’li yılların hemen başına tarihlendiklerini görüyoruz. Bu dönem koleksiyon yapan ve sanata destek veren büyük burjuvazi içindeki köklü aileler vakıflar kurmak suretiyle müzelerin temellerini attılar. Diğer taraftan neoliberal ekonominin içerisinde müze ve üniversitelerin vergi muafiyeti ve kayıtsız para akışının legalize edilmesi tarafında da spekülatif ekonominin enstrümanları olduğunu da unutmamak gerekir. Kuruluşları ve kuruluşlarındaki konjonktürel etkiler dışında, müzelere içerik olarak baktığımızda karşımıza neler çıkmakta? İçerikleri, küratörleri, sergileri ve sponsorları ile müze sanatı nasıl bir ilişkiler ağı içerisinde konumlandırırmaktadır? İstanbul Modern’in farklı girişimler sonucunda 2004 yılında açılması, sonrasında Pera Müzesi’nin devreye girmesi, 2002 yılında kurulmuş olmasına rağmen kamuoyundaki bilinirliğini yurtdışından getirdiği büyük bütçeli sergilerle sağlayan Sabancı Müzesi, müze ile sanat kurumu arasında konumlanan, günümüzde koleksiyonunu dağıtmış ve kapanmış bir mekan olarak Santral İstanbul ve 2001 yılında güncel sanat müzesi başlığı altında açılan Proje 4L, Türkiye coğrafyasındaki büyük dönüşüme işaret eden örneklerdir.

1.5.1.7. İstanbul Modern Sanatlar Müzesi

İstanbul Modern’in tohumlarının atılması, 1987 yılında ilki düzenlenen Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri, bugünkü adıyla İstanbul Bienali’ne tarihlenmekte. İlk bienalin yarattığı etki üzerine, modern müze fikri Eczacıbaşı ailesi için somutlaşmaya başladığı söylenebilir. 1973 yılında, diğer üyeleri de işadamları olan IKSİV’nin, kurucusu olan Eczacıbaşı Ailesi’nin, Türkiye’de sanatın küresel dünyaya açılması konusunda devletin oynaması gereken öncülük rolünü büyük ölçekte üstlendiğini görüyoruz. Özellikle Dr. Nejat Eczacıbaşı’nın koleksiyon anlamında da katkısı önemlidir. İlk olarak Haliç’te bulunan Feshane müze olarak tasarlanmış 1992’de 3. Uluslararası İstanbul Bienali’ne evs sahipliği yapmış ancak müze projesi gerçekleştirilememiştir. Mekan arayışıyla geçen süreçte, koleksiyonun geliştirilmesi mümkün olmuştu. Feshane Projesi’nin Bienali’n içinden doğduğu söylenebilir. Yine bu proje için, küresel anlamdaki diğer örneklerinde olduğu üzere modern mimari ile dirsek temasını sağlamak amacıyla proje için Orsay Müzesi’nin mimarı olan Gae Aulenti ile yola çıkılmış, ancak proje sürdürülemeden bir noktada tıkanmıştır.

2003 yılında 4 No'lu Antrepo'nun 8. Uluslararası İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapması ile projenin kaderi değişmiş Başbakanlık tarafından bu mekanın müze olarak tahsis edilmesiyle birlikte, 8000 m²'lik bina Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından müzeye dönüştürülmüştür. Türkiye'nin ilk modern sanat müzesi olan İstanbul Modern, 2004 yılında ziyarete açılmıştır. Eczacıbaşı Topluluğu, müzenin kurucu olarak yatırım ve proje finansmanını sağlarken aynı zamanda temel koleksiyonunu da sağlamıştır. Türk Telekom ve Hedef Alliance ise ana sponsor olarak kuruluş döneminde yer almıştır.

Her ne kadar projenin gerçekleştirilmesi, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın da varlığı dolayısıyla, Eczacıbaşı ailesinin imzasını taşısa da 'Feshane Projesi' ile birlikte, sanat ortamının farklı figürlerinin de çabalarının birikimleri dikkate alınmalıdır. Levent Çalıkoğlu 30.05.2014 tarihinde yaptığımız görüşmede, bu hususun özellikle altını çizmiş Feshane Projesi ile birlikte, UPSD'nin ve Tomur Atagök'ün Vakfı'nın da çabalarının anımsanarak, tüm sürecin Eczacıbaşı ailesine mal edilmemesi gerektiğini vurgulamıştır. Aynı zamanda, müze öncesinde gerçekleşen bazı sergilerin ve Eczacıbaşı Sanal Müzesi'nin de sürecin somutlaşmasındaki katkıları yadsınmamalıdır.

1999 yılı sonrasında 40'a yakın sergi gerçekleştiren Eczacıbaşı Sanal Müzesi, İstanbul Modern'in hayata geçmesinde önemli bir kilometre taşı olmuştur. Müzenin hayata geçmesindeki somut adımlardan birini de "60 Yıl 60 Sanatçı Sergisi" oluşturmaktadır. Eczacıbaşı Sanal Müzesi'nin, gerçekleştirdiği ilk sanal olmayan sergi özelliğini de taşıyan serginin küratörlüğünü, Ali Akay, Levent Çalıkoğlu ve Haşim Nur Gürel tarafından üstlenilmiş sergi 1950'li yıllar sonrasında Türkiye'de savaş sonrası yetişen kuşağı temsil eden sanatçılar üzerine odaklanmıştır. Batılı anlamda refah toplumunu temsil etmeseler de 1960'lar sonrasında arabesk, göç, pop kültürü, sinema devrimi gibi modernite deneyiminden geçen dönemin sanat pratiklerini yansıtmayı hedeflemekteydi. Ali Akay sunuş yazısında, serginin apolitik olarak adlandırıldığı 1950'ler sonrasında yeniden politikleşen söyleme vurgu yaptığına dikkat çekmektedir. Levent Çalıkoğlu ise sanatın oluştuğu coğrafyadaki gelişim sürecinden nasıl etkilendiğini göstermesi anlamında farklı kültür gruplarının konuşma arzuları ve iktidarın bu talebi kontrol altında tutma çabası, neoliberalizmle birlikte yaşanan bolluk ve gelir dağılımındaki eşitsizlik, müzesizlik ve kültürel alt yapı eksikliği gibi problemler

çerçevesinde sergiyi değerlendirmektedir. Eczacıbaşı Sanal Müzesi'nin sanal ortam dışında izleyiciyle buluşan bu ilk sergisi, küratöryal anlamda Eczacıbaşı'na da cesaret vermiştir.

Devletin kültür alanında öncü olması bir yana işletme kültürüne karşı teşvik edici bile olmasının uzun yıllar almış olduğunda söz etmiştik. Özellikle İstanbul Modern, dönemin hükümetinin AB ile olan yakın temasından kaynaklanan bir modern müze gereksiniminin rüzgarından etkilenmiş olduğu bir konjonktürün olumlu sonuçlarından biri olduğunu görüyoruz. Daha önce söz ettiğimiz üzere, ivme kazanan AB ilişkilerinin de müze projesinin realize olmasındaki etkisini unutmamak gerekir. Bu anlamda dönemin hükümetinin mekanı tahsis etmesi politik bir anlam taşımaktadır. İstanbul Modern, tüm bu ilişkiler ağı içerisinde, sanat ortamında yaşanan gelişmeler bir referans olarak ele alındığında, Türkiye ile ilgili çözümlemelerde bulunmanın mümkün olacağı bir örnek olarak göze çarpmaktadır. John Berger'i "her dönemde sanatın yönetici sınıfının ülküsel amaçlarına hizmet ediyor oluşunu" anımsatmakla birlikte, müze işletmesel anlamda başarılı bir grafik çizmiştir¹⁹⁴

Müze misyonunu, Türk modern ve çağdaş sanat yapıtlarına sahip çıkmak, görsel sanatların toplumun tüm kesimlerinde yaygınlaştırılmasını sağlamak, Türkiye'de üretilen sanatın küresel dünyada evrensel bir anlam taşıdığını kanıtlamak ve İstanbul'un uluslararası kimliğine vurgu yapan birikimi yansıtmak olarak sıralamakta. Sahip olduğu koleksiyon için de aynı rasyonellerin geçerli olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda İstanbul Modern, kendi düzenlediği sergileri Avusturya, İngiltere, İrlanda, Yunanistan, Almanya, Fransa, Kore ve Rusya'ya da taşıyarak, Türkiye'de üretilen sanatı dünya sahnesine yansıtmayı amaçlamıştır. Küresellik bağlamında baktığımızda, müzenin bu noktadaki stratejisi hayli önemli gözükmektedir.

Diğer taraftan, küreselleşmenin zamanlar ve coğrafyalar açısından popüler destinasyonlar yaratma isteğinden İstanbul'un nasibini almaması olanaksızdır. Bu süreç içerisinde, eğlence ve hizmet sektörüyle paralel olarak büyüme trendi gösteren sanat ortamı içerisinde, küreselleşme adına kurumsallaşma kaçınılmaz bir prosestir. Zira, Batılı kurumların çalışma pratiğini yine kurumlarla çalışmak oluşturmaktadır. Bu

¹⁹⁴ Berger, s:86.

konudaki en çarpıcı örneklerden biri, İstanbul Bienali'nin küresel bir haritaya oturma serüveninde 1995'de René Block ile IKSŞ'nin yaşadığı tecrübeye, en büyük tartışma Block'un karşısında bir kurum bulamaması olarak söz edilmektedir. Müze, sanat kurumu ve Türkiye coğrafyasındaki sanatçıların yer aldığı katalog ve yayınların olmaması, Vakfı tartışmalı bir pozisyona yerleştirmiştir. Bu ve benzeri tecrübelerle bakıldığında ise Türkiye'nin modernleşme ihtiyacına karşılık gelen bir müze ihtiyacı ile birlikte, sermaye akışının 1990'lı yıllarla birlikte fazlaştığı bir pazarın profesyonelleşme ihtiyacı olduğu da ıskalanmamalıdır.

Müzenin açıldığı tarihten itibaren, sürekli koleksiyon, retrospektif, fotoğraf ve video sergilerine ev sahipliği yapmakta, bu anlamda küratöryal ekibin oluşturduğu temalar çerçevesinde bir çeşitlilik sağlamayı amaçlamaktadır. Müzenin Genel Müdürü ve Şef Küratörü Levent Çalıkoğlu, sergi stratejilerini aşağıdaki şekilde sıralamaktadır.

Retrospektif sergiler:

- a) Türkiye'de daha önce tartışılmamış konuları kavramsal çerçeve olarak benimseyen sergiler. Bu noktada, müze küresel ölçekteki diğer kurumlara bakarak popüler başlıklara da zaman zaman yer vermektedir.
- b) Başka sanat kurumlarıyla işbirliği yapılan sergiler.
- c) Müzeyi bu anlamda önemli bir noktaya yerleştiren, yalnızca yurtdışındaki sanat kurumlarının koleksiyonlarını sergilemesi değil buna karşılık olarak kendi sergilerini de koleksiyon ödünç aldığı kurumlarda sergilemesi. 2009'dan bu yana Berlin, Rotterdam, Şangay, Bahreyn ve Irish Museum'a bu minvalde kendi sergilerini götürmüştür.
- d) Yine müze, stratejilerinden birini de yaşayan sanatçılara öncelik vermek olarak ortaya koymaktadır.
- e) Müzenin son yıllarda benimsediği başka bir stratejiyi de, İstanbul'u küresel bir mekez olarak konumlandırmak suretiyle, Türkiye'nin komşularında yaşanan sosyal ve siyasi dönüşüme bakmak oluşturmaktadır. Bu noktada, İstanbul Modern başta kendini var eden konjonktürel çerçeveye uygun olarak, Türkiye ve özellikle İstanbul'u bulunduğu coğrafyada bir merkeze yerleştirme hedefini

benimsemektedir. Tüm bu stratejileri ortaya koyan sergilere kısaca bakarsak

2004 yılında, “Gözlem-Yorum-Çeşitlilik” başlıklı sürekli sergiyle kapılarını açan müze, Aralık 2005’e kadar süren sergide, Türk resim tarihindeki etkileşimler, ilişkileri veya karşıtlıkları bir araya getirmekteydi.

15 Ocak 2005-29 Mart 2005 tarihleri arasında gerçekleşen “Yeni Alımlar” sergisinde ise müzenin açılışının ardından satın alınan veya bağış yoluyla koleksiyona katılan yeni eserler sergilenmiştir.

11 Aralık 2006-15 Ocak 2007 tarihleri arasında gerçekleşen “Kesişen Zamanlar” ise müzenin ikinci kalıcı koleksiyon sergisi niteliğindedir. 2007-2008 yıllarındaki “Modern Deneyimler” başlıklı sergi, Türkiye coğrafyasında gelişen yüz yıllık sanat serüvenini tarihsel bir çalışma platformunda sanat izleyicisine sunmuştur.

Müzenin başka bir koleksiyon sergisi ise “Geçmiş ve Gelecek” başlıklı sergidir. Bu sergi ile İstanbul Modern, kronolojik bir akışla Türkiye’de üretilen modern ve çağdaş sanatın ilk günden bugüne geçirdiği dönüşüme referans verirken, geleceğin yaratıcı ifade alanlarının faydalanabileceği birikime de işaret etmekte koleksiyonunun barındırdığı çeşitlilik içerisinde bir seçkiyle 136 sanatçının 180 çalışmasını sunmaktadır.

Müze, sürekli koleksiyon sergilerinin yanı sıra farklı küratörlerle çalıştığı süreli sergilerle de yerli yabancı sanatçıları ağırlamıştır. Müzenin ilk süreli sergisi kendi serüveniyle ilgilidir. 12 Aralık 2004-10 Ocak 2005 tarihleri arasında gerçekleşen “İstanbul Modern’e Doğru” sergisi, müzenin kuruluş sürecinin bir dökümantasyonunu sunarken müzenin kentle kurduğu ilişki, Galata-Tophane hattının tarihsel kimliğine bakmaktaydı.

Müzenin gerçekleştirdiği ilk retrospektif sergi 15 Nisan-25 Ağustos 2005 arasında süren “Fikret Mualla Retrospektifi”ydi. Ali Akay, Haşim Nur Gürel ve Levent Çalıkoglu’nun küratörlüğünde gerçekleşen sergi ilk kez 35 koleksiyondan 241 yapıtı tematik ve tarihsel olarak bir araya getirmekteydi.

18 Eylül 2005- 15 Ocak 2006 tarihleri arasında gerçekleşen, “Çekim Merkezi”, Türkiye’den 3 dünyadan uluslararası üne sahip 13 sanatçının yapıtlarını bir araya getirmekteydi. RosaMartinezküratörlüğündeki sergide, JanineAntoni, PiarAlbarracin, Ghada Amer, Monica Bonvicini, LouiseBourgeois, ChristianBoltanski, AnishKapoor, RemKoolhaas, JeffKoons, JuanMunoz, Santiago Sierra, Richard Wentworth, MaariaWirkkala, Haluk Akakçe, Gülsün Karamustafa ve Kemal Önsoy’un yapıtlarına yer verilmekteydi.

Yine Ali Akay, Levent Çalıkoglu ve Haşim Nur Gürel tarafından kürasyonu gerçekleşen “Bellek ve Ölçek” Türkiye’de üretilen heykel sanatına ışık tutan en büyük sergilerden biri olarak 10 Şubat 2006-30 Nisan 2006 tarihleri arasında gerçekleşti. Türk modern heykel sanatından Ferit Özşen, Koray Ariş, Rahmi Aksungur, Mehmet Aksoy, Kuzgun Acar, Seyhun Topuz, İlhan Koman gibi sanatçıların eserlerini bir araya getirmekteydi.

18 Mayıs 2006-01 Ekim 2006 tarihlerindeyse, müze anne oğul ressamlar FahrelnissaZeid ve Nejad Devrimi ağırlamıştır.“Gökkuşağında İki Kuşak” başlıklı sergi Cumhuriyet’in ilk yıllarını temsil eden ressamların, yurt içi ve dışından özel ve kurum koleksiyonlarından toplanmış 160 eserini kapsıyordu. Serginin küratörlüğünü ise Türkiye’de Galeri Nev’in kurucusu HaldunDostoğlu üstlenmekteydi.

18 Ekim 2006-02 Şubat 2007 arasındaki başka bir önemli sergi ise “Venedikİstanbul” sergisiydi. 51. Venedik Bienali’nden bir seçkiden oluşan sergi ile Venedik Bienali, 110 yıllık geçmişinde ilk kez RosaMartinezküratörlüğünde bir müzeye taşınmaktaydı.

İstanbul Modern, 17 Şubat-20 Mayıs 2007 tarihleri arasında gerçekleştirilen “Magnum Fotoğrafları ile Türkiye” sergisi, 60. Yılını kutlayan MagnumPhotos’unkoleksiyonundan geniş bir seçkiye yer verilmekteydi. Müzenin alt katında yerleştirilen sergi, uluslararası 16 fotoğrafçının Türkiye fotoğraflarından oluşmaktaydı.

Fotoğraf sergileri için müze mekanında ayrı bir sergileme alanına sahip olan İstanbul Modern, 30 Mayıs -26 Ağustos 2007 tarihleri arasında ünlü Alman fotoğrafçı

Andreas Gursky'nin retrospektif sergisine ev sahipliği yapmıştır. Münih Haus der Kunst işbirliği ile gerçekleşen sergi, sanatçının 23 yıllık kariyerini yansıtmaktaydı.

İstanbul Bienali'nin 20 yıllık geçmişinden seçki olarak hazırlanan “Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman” sergisi, 6 Eylül 2007-02 Aralık 2007 tarihleri arasında gerçekleşti. Müzenin altkatı ve bahçesinde 42 uluslararası sanatçının 50 yapıtının yerleşmesiyle oluşan serginin küratörlüğünü Rosa Martinez ile birlikte David Elliot üstlenmiştir.

Müze'de, gerçekleşen önemli retrospektiflerden biri 13 Aralık 2007-06 Nisan 2008 tarihleri arasında gerçekleşen ve küratörlüğünü Levent Çalıkoğlu'nun gerçekleştirdiği “Cihat Burak Retrospektifi”dir.

2009 yılına değin sıralanan bu sergilerde küratör olarak Ali Akay, Levent Çalıkoğlu, Haşim Nur Gürel ve ‘Kesişen Zamanlar’ sergisinde David Eliot yer almıştır. 2009 yılı itibarıyla ise müze tek küratörlü bir sistem üzerinden çalışmaya başlamıştır.

2009'da başlayan “Yeni Yapıtlar/Yeni Ufuklar” sergisidir. Türkiye’de üretilen modern ve çağdaş sanatın başlangıç evresinden bugüne geçirdiği süreci, en önemli sanatçı ve çalışmalar üzerinden izleyiciye sunma iddiasında olan sergi mekânda eserlere eşlik eden metinler bu gelişim sürecinin sosyal, kültürel, ekonomik ve politik dinamiklerini anlatmayı hedeflemiştir. Özellikle de 20. yüzyılda Türkiye’de yaşanan sanat tarihsel dönüşüme işaret etmektedir.

Tasarım disiplini tarafında ise Londra Design Museum işbirliği ile gerçekleştirilen “Tasarım Kentleri” sergisi, 23 Nisan 2008 ile 11 Ocak 2009 tarihleri arasında sürmüş 19. yy’dan bugüne tasarım tarihini gözler önüne sermiştir.

10 Eylül 2008-11 Ocak 2009 tarihleri arasında “Suyun Bir Arada Tuttuğu: Verbund Koleksiyonu’ndan Bir Seçki” başlıklı sergi, Avusturyalı büyük enerji şirketi Verbund’un sahip olduğu koleksiyonun ilk kez Avusturya dışında sergilenmesi anlamında önem taşımaktaydı.

22 Ocak 2009-06 Mayıs 2009 tarihleri arasında, küratörlüğü Paulo Colombo tarafından gerçekleşen “Gölgeye Övgü” sergisi, geleneksel gölge tiyatrosunun sinema

ve çağdaş sanata taşınan etkilerinin izlerini sürmekteydi. Sergi, yedi ayrı ülkeden sekiz sanatçının yapıtları ve iki sinemacının önemli eserlerini bir araya getirmekteydi.

Kişisel sergisiyle İstanbul Modern’de ağırlanan sanatçılardan biri de Sarkis olmuştur. 9 Eylül 2009-17 Ocak 2010 tarihleri arasında Levent Çalıkoğlu tarafından küratörlüğü üstlenilen “Site” sergisi ile Sarkis 50 yıllık sanat yaşamını, üzerinde çalıştığı farklı disiplinlerle bir araya getirirken, sanatçıyı yakından tanıma olanağı getiriyordu.

17 Şubat 2010 - 20 Haziran 2010 tarihleri arasında gerçekleşen “Gelenekten Çağdaşa, Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek” başlıklı sergi, Batılılaşmadan günümüze, modern ve çağdaş sanatın geleneksel olanla kurduğu ilişkiyi konu edinmekteydi.

2011 yılına gelindiğindeyse müze, Türkiye coğrafyasında sanat üreten kadın sanatçılara odaklanan, “Hayal ve Hakikat” sergisini gerçekleştirdi. 16 Eylül 2011 – 22 Ocak 2012 tarihleri arasında gerçekleşen sergi “Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar” sergisi ile Türkiye’nin toplumsal ve kültürel dönüşümünü kadın sanatçıların üretimleri üzerinden gündeme getirmeyi amaçlamaktaydı. Modern ve çağdaş sanatta kadın sanatçıların öncü ve eleştirel pozisyonlarını merkez alan sergi, Türkiye’nin sosyokültürel tarihine yeni ve alternatif bir bakış sunmayı amaçlamıştır.

İstanbul Modern koleksiyonunun, sanatseverlerle buluştuğu başka bir sergi ise “Yeni Yapıtlar-Yeni Ufuklar” sergidir. Türkiye’de üretilen modern ve çağdaş sanatçıları ve farklı disiplinlerden yapıtlarını izleyiciyle buluşturmaktaydı.

Müzenin 2012 yılında Burhan Doğançay retrospektifi gerçekleştirmiştir. Burhan Doğançay’ın 1960’lı yılların başından bugüne duvarlar aracılığıyla modern ve çağdaş kent kültürünün toplumsal, kültürel ve politik dönüşümünü araştırdığı sanat serüvenine ışık tutan “Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı” sergisidir. Levent Çalıkoğlu küratörlüğündeki sergi, 23 Mayıs 2012 -23 Eylül 2012 tarihleri arasında sürmüştür.

13 Ekim- 12 Aralık 2012 tarihleri arasında ise müze ilk kez düzenlenen İstanbul Tasarım Bienali’in, iki küratör sergisinden birine ev sahipliği yaptı. Emre

Arolatküratörlüğündeki sergi İstanbul Modern’de gerçekleşirken Joseph Grima sergisi Galata Rum İlköğretim okulunda yer aldı.

2012 yılında açılan diğer sergiler 21 Eylül 2012 -25 Kasım 2012 tarihleri arasında, “Dönüşüm: Çağdaş Çin Sanatına Bir Bakış”, 16 Ocak 2012 -16 Mayıs 2013 tarihleri arasında “Modernlik? Fransa ve Türkiye’den Manzaralar” sergileriydi. Tasarım tarafında ise “Km 441-İlkler” sergisi gerçekleşti. 2013 yılında “VitrA Çağdaş Mimarlık Serisi: Lütfen Rahatsız Etmeyin” ve 25 Haziran – 15 Kasım tarihleri arasında gerçekleşen “YAP İstanbul Modern –Yeni Mimarlık Programı” tasarım ve mimari alanındaki büyük müze sergileriydi. 2013 yılındaki gerçekleşen koleksiyon sergisi, “Fantastik makineler” Renault Sanat Koleksiyonu’nundan bir seçki sunmaktaydı.

29 Mayıs - 01 Aralık 2013 tarihlerinde, müze başka bir retrospektife yine Levent Çalıkoglu küratörlüğünde imza atmıştır. “Erol Akyavaş Retrospektifi”, Akyavaş’ın Doğu-Batı sanat ve kültür dünyası arasında kurduğu kendine özgü sentezi, zaman içinde dönüşüm geçiren, tuval üzerindeki perspektif ve mimari düzenlemelerini, insan figürünü merkez aldığı bilinçaltı arayışlarını kapsayan yapıtlarından oluşmaktaydı.

2014 yılının henüz başında gerçekleşen “Komşular: Türkiye ve Çevresinden Güncel Anlatılar” sergisi ve İstanbul Modern’in güncel koleksiyon sergisi “Geçmiş ve Gelecek” sergileri, müzenin kuruluşunun 10. yılına da vurgu yapmakta olan sergilerdir.

İstanbul Modern’in, fotoğraf için ayrılan özel galerisinde, Engin Özendsküratörlüğünde, Türk fotoğrafçılığının Cumhuriyet sonrası serüvenini yansıtan “Bizden Görünenler”, fotoğraf sanatçısıyla başka disiplinlerde çalışan sanatçıları buluşturan “Buluşma/ RendezVous”, kenti fotoğraf vizöründen yorumlayan “Cityrama” ve Cumhuriyet’in ilk yıllarının Türkiye’sine tanıklık eden “Cumhuriyet’in Işığında: OthmarPferschky Fotoğrafları” sergileri sırasıyla yer aldı. Fransız fotoğrafçı, yazar, ressam FrançoisMarie Banier’nin “Gerçek Öyküler” sergisini, basın fotoğrafçılığının önemli ismi Gökşin Sipahioğlu’nun “Doğru Yerde Doğru Zamanda” sergisi izledi. Türkiye’de ilk kez sergilenmesi dolayısıyla önem taşıyan AndréKertész seçkisinden oluşan “Hayatın Yansıması” başlıklı sergi yine Engin Özendsküratörlüğünde

gerçekleştirdi. International Center of Photography tarafından ‘En iyi genç fotoğrafçı’ ödülüne layık görülen Ahmet Polat’ın “Kimsin Sen?” başlıklı sergisi, sanatçının yaşam ve sanat yolculuğuna ışık tutmaktaydı.

Resimsellik anlayışının Rus fotoğrafçılığındaki şiirsel yapıtlardan örnekler sunan “Sessiz Direniş-Rus Fotoğrafında Resimsellik” başlıklı sergi, 15 ünlü Rus sanatçının yapıtlarını bir araya getirmekteydi. Sonrasında gerçekleşen “İğne Deliği Fotoğrafları” sergisi, CameraObscura ilkesine dayalı, iğne deliği tekniğini kullanan 33 genç sanatçının yapıtlarından oluşmaktaydı. “İnsan Halleri” sergisi Sıtkı Kösemen, Ergün Turan ve Süreyya Yılmaz Dernek’i buluşturdu. “Safkan Yansımalar” sergisi Peter Müller Peter, Avrupa saraylarında yetiştirilen Yeguada ve Cartuja atlarını yorumladı. Onu takip eden “Oda Projesi” sergisi, AnnetteMerrild’in 9 büyük kentte çektiği fotoğraflardan oluşuyordu. Üç müzenin işbirliğiyle hazırlanan “İçimizdeki Zaman” sergisi Türkiye, Rusya ve Yunanistan’dan yapıtları bir araya getirmekteydi. Sergi, aynı zamanda üç ülkenin birlikte gerçekleştirdiği ilk sergi olma özelliğini taşımaktadır.

Murat Germen “Yol” sergisi ile yol kavramı üzerine izleyiciyi düşünmeye çağırıyordu. Müzenin otoparkında gerçekleşen “Paslı Son” sergisiyle müze, farklı yerlerdeki araba mezarlıklarından çektiği fotoğraflarla Thomas Radbruch’ı ağırladı. 26 Eylül 2010-9 Ocak 2011 tarihleri arasında “Göründüğü Gibi Değil” sergisi, Engin Özendesküratörlüğünde, gündelik nesnelerden yola çıkarak farklı anlatımlar kurguladığı fotoğraflarını kapsamaktaydı. 2011 yaz sezonunda gerçekleşen, “Masum Suretler” sergisi, sanat tarihindeki anneçocuk temasına göndermeleriyle Lale Tara’nın fotoğraflarına yer vermekteydi. Engin Özendesküratörlüğünde gerçekleşen bir diğer sergi, “Son Kodachrome Filmi” başlığını taşımaktaydı. Sergi, Magnum Fotoğraf Ajansı ve NationalGeographic dergisiyle çalışmış olan Steve McCurry’nin ilk kez sergilenen fotoğraflarından oluşmaktaydı.

“Hayal ve Hakikat” sergisiyle paralel kurgulanan ve Levent Çalıkoğlu Çelenk Bafra tarafındanküratörlüğü üstlenilen “Tekinsiz Karşılaşmalar” sergisi, Türkiye’den genç kuşak kadın sanatçılara yer vermekteydi. 16 Şubat 23 Eylül 2012 tarihleri arasında

gerçekleşen “Dünden Sonra” sergisi, Engin Özendeskratörlüğünde İstanbul Modern’in fotoğraf koleksiyonunu izleyiciyle buluşturmaktaydı.

03 Ekim 2012-20 Ocak 2013 tarihleri arasındaki “BakışPortre Fotoğrafının Değişen Yüzü” başlığı altında sergi, Bank of America Merrill Lynch’inkoleksiyonundan seçilmiş 54 fotoğrafçının çalışmaları aracılığıyla portre fotoğrafının 160 yıllık geçmişine ışık tutmaktaydı. “Prix Pictet: Güç” başlıklı sergi, dördüncü yılında, geniş ve paradoksal bir kavram olan “Güç” konusuna odaklanan fotoğraf ödülü Prix Pictet’te finale kalan 12 sanatçının yapıtlarını içermektedir.

28 Kasım 2013-27 Nisan 2014 tarihleri arasındaki “Rasathane: Barbara ve Zafer Baran Retrospektifi” sergisi, 1999’dan günümüze Yaşamın en küçük parçalarından gökyüzünün derinliklerine uzanan geniş bir spektrumda çalışan Baranlar, son dönem ortak üretimlerinden bir retrospektif sunmuştur.

İstanbul Modern, 27 Kasım – 27 Nisan 2014 tarihleri arasında Türkiye’de görsel sanatlar ve müzik ilişkisini irdelediği “Çok Sesli” sergisiyle, Nevin Aladağ, Fikret Atay, Semiha Berksoy, Hüseyin Çağlayan, Ergin Çavuşoğlu, Burhan Doğançay, Cevdet Erek, BorgaKantürk, Servet Koçyiğit, Füsun Onur, Ferhat Özgür, Sarkis, Erinc Seymen, Merve Şendil, Hale Tenger, Vahit Tuna, mentalKLINIK’in işlerinden oluşan seçki ile bu alandaki güncel üretimi izleyiciyle buluşturmuştur.

Müze, 21 Kaim 2013 – 23 Şubat 2014 arasında “Artist Film International” başlığı altında kısa film ve video odaklı sergiye 13 Mart1 Haziran 2014 tarihleri arasında “VitrA Çağdaş Mimarlık Dizisi: Hayallerden Gerçekler” sergilerine ev sahipliği yapmıştır. Yine 21015 yılında VirtA Çağdaş Mimarlık Dizisi kapsamında, “Dikkat Kaygan Zemin!” (26 Mart31 Mayıs 2015), fotoğraf tarafında “Magnum – Kontank Baskılar” (26 Şubat – 02 Ağustos2015) sergilerini gerçekleştirmiştir.

2015 yılında 14. İstanbul Bienali “Tuzlu Su” (05 Eylül-16 Kasım 2015) evsahipliği yapan müze, son büyük retrospektifini “Mehmet Güler yüz. Ressam ve Resim” ile gerçekleştirmiştir.Son olarak doğa ve sürdürülebilirlik üzerine, “Yok Olmadan” (23 Aralık – 5 Haziran 2016), “Habitat” (23 Aralık 2015 – 22 Mayıs 2016)

ve “Sanatçı ve Zamanı” (01 Ağustos 2015 – 31 Aralık 2016) sergisi ile de müze sürekli koleksiyonunun güncel halini sergilemektedir.

İstanbul Modern, gerçekleştirdiği video sanatı odaklı sergilerle, uluslararası öneme sahip pek çok sanatçının yapıtlarını izleyiciyle buluşturmuştur. Video programlarında Haluk Akakçe, Erkan Özgen, Şener Özmen, Nasan Tur, RivaneNeuenschwander, JaccoOliver, Jennifer Steinkamp, Hüseyin Çağlayan, Fischli ve Weiss, Sam TaylorWood, SimoneAabergKaern, Narda Alvaro, Esra Ersen, JohanGrimonprez, Lida Abdul, AdrianPaci, Sarkis, TonyTasset, Pierre Bismuth, Fernando Ortega, SergioPrego, Hale Tenger, AlessandroPessoli, HirakiSawa, BoydWebb, Saskia, OldeWolbers, Annagaskell, Miranda July, RosemariemTrockel, Dan Graham, TonyOursler, Roman Polanski, Frank Gillette, Eurytmics, JaroslawKozakiewicz, Man Ray, SamuelBeckett, ChristopherBüchel, Bruce Nauman, Hans Richter, LucasSamaras, UgoRondinone, Kutluğ Ataman gibi sanatçılara yer verilmiştir. RosaMartinez, PaoloColombo, Levent Çalıkoglu ve son dönemde de Çelenk Bafra ve Senem Sekban, video sergilerine imza atan küratörlerdir.¹⁹⁵

İstanbul Modern sergilerine, CalyonCreditAgricoleGroup,Türk Ekonomi Bankası, Fortis, Merrill Lynch, UBS, Garanti Bankası, CreditSuisse, Fibabank, Şekerbank, Finansbank gibi banka ve finans kuruluşları Türk Telekom, Samsung, LG gibi teknoloji şirketleri Petrol Ofisi, EnerjiSa gibi enerji şirketleri Eti, Yıldız Holding ve ilaç sektöründen Abdi İbrahim İlaç, Mustafa Nevzat İlaç, Bilim İlaç ve basın tarafından Zaman gazetesi gibi kuruluşların sponsor oldukları gözlemlenmektedir.

Müzenin koleksiyon stratejisine baktığımızda, açılış dönemimde başka kurumlardan ve Devellet Resim ve Heykel Müzesi gibi bir kamu kurumundan da eser ödünç aldığını görmekteyiz. Söz konusu dönemde, 26 adet İş Bankası Koleksiyonu’ndan, 10 adet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan eser ödünç alınmıştır. 2007 yılından itibaren, Eczacıbaşı Ailesi ve Müze’nin kendi koleksiyonu dışında eser ödünç alınmamıştır. Yine koleksiyon oluşturmada, Müzenin yaşayan sanatçılara öncelik verdiği gözlenmektedir.Müze, küresel anlamdaki benzerleri gibi eğitim programları gerçekleştirmektedir.

¹⁹⁵ “İstanbul Modern Geçmiş Sergiler” www.istanbulmodern.org (03.11.2015).

Toplam 115 kişinin istihdam edildiği İstanbul Modern, bu rakamla Türkiye ölçeğindeki en büyük sanat kurumu olarak ilk sırada yer almakta ayrıca Topkapı Müzesi ve Ayasofya Müzelerinden sonra Türkiye'nin en çok ziyaretçi alan üçüncü müzesi konumunda bulunmaktadır. İstanbul Modern, her yıl yayınladığı 'faaliyet raporuyla', kurumsallaşma konusunda ciddi bir adım da atmaktadır.¹⁹⁶

1.5.1.8. Sabancı Müzesi

Sabancı Müzesi, işadamı Sakıp Sabancı'nın Osmanlı Sanatı ile ilgili olarak oluşturduğu koleksiyon ve Sabancı Üniversitesi çerçevesinde, kendi meskeni olan Atlı Köşk'ü müzeye dönüştürmesiyle birlikte 2002 yılında hayata geçmiş bir müze projesidir. Buradan da anlaşılacağı üzere, Sabancı Müzesi, Batıdaki örnekler paralelinde, ailenin kendi koleksiyonu ve mülkü olan bir mekan üzerinde gelişmiştir. Bu minvalde, Emirgan'da yer alan ve şu an müze mekanı olarak kullanılmakta olan Köşk, 1927 yılında Hidiv Ailesi'nden Prens Mehmet Ali Hasan tarafından yaptırılarak, uzun bir süre Hidiv ailesi tarafından kullanılmış, sonrasında ise kısa bir dönem Karadağ Elçilik binası olarak hizmet vermiştir. 1950 yılında Hacı Ömer Sabancı tarafından satın alınan köşk, evin önüne aynı sene yerleştirilen LoisDourmas'ın 1864'de yaptığı at heykelinden dolayı bu isimle anılmaya başlamıştır. Arazide yer ala ikinci at heykeli ise 1204 yılında 4. Haçlı Seferleri sırasında Sultanahmet Meydanı'ndan alınarak San Marco Kilisesi önüne yerleştirilen dört at figüründen birinin dökümüdür.

İstanbul'un kent yaşamında önemli bir yer olan mekan, Sakıp Sabancı'nın hat ve resim koleksiyonunu barındırmış 1998 yılında koleksiyon ve mekanda yer alan eşyalar müzeye dönüştürülmek amacıyla Sabancı Üniversitesi'ne tahsis edilmiştir.

Çağdaş müzecilik kapsamında eğitim programları, konser ve etkinlik alanları, sürekli koleksiyonu ve son yıllarda dikkat çeken uluslararası büyük sergilere ev sahipliği yapmasıyla, alanında önemli bir yere sahip olmuştur. İstanbul Modern'den farklı olarak, müze bünyesinde bir konservasyon ve restorasyon birimi de bulundurmaktadır.

¹⁹⁶Levent Çalıkoglu, İstanbul Modern Genel Müdürü, "İstanbul Modernin Kûratöryal Stratejileri", Konulu Görüşme, İstanbul Modern, Karaköy, İstanbul (30.05.2014).

Sürekli koleksiyonunda Hat sanatı başta olmak üzere, el yazması Kur'anı Kerim, kıta, murakka, levha, hilye, ferman, berat ve menşur gibi, Osmanlı sanatına yer veren müze, erken dönem Türk resmi ve Osmanlı'nın son döneminde İstanbul'da çalışmış yabancı ressamlardan oluşan bir koleksiyonuna da sahiptir. 1850-1950 yılları arasında tanımlanabilecek bu koleksiyon, Raphaël, Konstantin Kapıdağlı, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Fikret Mualla, Fausto Zonaro, Ayvazovski gibi sanatçıları içermektedir. Bu eserler dışında, arkeolojik ve taş eserler koleksiyonu, Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerine ait obje ve parçalar da koleksiyon kapsamındadır. Koleksiyonun kapsamı dolayısıyla, konservasyon ve restorasyon araştırma ve uygulama anlamında, laboratuvar çalışmaları yapılmaktadır.

Müzenin küresel anlamda en önemli faaliyeti, büyük isimleri oldukça büyük bütçeli sergilerle İstanbul'da ağırlamak ve dönemsel olarak Batı'ya geleneksel formlar ağırlıklı olmak üzere Türk sanatını tanıtmak olmuştur. Sabancı Müzesi'nin sözkonusu sergi stratejilerine önemli örnekler baktığımızda, bu çerçeveler etrafında yoğunlaştığı görülmektedir.

Osmanlı, İslam, Oryantalist ve yerel geleneksel sanat pratikleri üzerine

21.12.2003-18.04.2004 tarihleri arasında, “Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi”

13.07.2005-09.10.2005 tarihleri arasında “17. Yüzyıl Avrupası'nda Türk İmaji”

24.05.2005-28.08.2005 tarihleri arasında “Osmanlı Sarayında Avrupa Porselenleri”

16.04.2009-02.08.2009 tarihleri arasında “Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni”

19.02.2008-01.06.2008 tarihleri arasında “Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla İslam Sanatının...”

19.11.2009-20.03.2010 tarihleri arasında “Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul Namı Diğer Aşk”

05.06.2010-26.09.2010 tarihleri arasında “Efsane İstanbul: Bizantion’dan İstanbul’a Bir Başkentin 8000 Yılı”

25.04.2013-11.08.2013 tarihleri arasında “Oryantalizmin 1001 Yüzü”

10.05.2014-31.07.2014 tarihleri arasında “Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu”

31.07.2014 sonrasında “Tanzimattan Cumhuriyet’e Türk Resim Sergisi” gibi sergilere ev sahipliği yapmıştır. Bu çerçevede yer alan sergilerin, müzenin sürekli koleksiyonuyla olan ilişkisi dikkat çekicidir.

Sabancı Müzesi, diğer bir kategoride büyük evrensel sanatçıların, retrospektif sergilerine odaklanmaktadır. Bu anlamda gerçekleştirdiği ilk sergi olan “Picasso İstanbul’da” büyük yankı uyandırmıştır. 24.11.2005-26.03.2006 tarihleri arasında gerçekleşen “Picasso İstanbul’da” aynı zamanda, sanat alanında yapılan en büyük reklam kampanyası ve medya bütçesi ile de anılmaktadır. Müzede yapılan sergiler kronolojik olarak: “İstanbul’da Bir Sürrealist: Salvador Dali”, 20.09.2008-01.02.2009 “Joseph Beuys ve Öğrencileri”, (09.09.2009-01.11.2009) “Son Kez, İlk Kez” SophieCall’, (17.09.2011-31.12.2011) “Kobra Özgür Sanatın 1000 Günü” ile avangard sanatın önemli bir kilometre taşı olan C.O.B.R.A. grubu (29.06.2012-16.09.2012)’nu ağırlamıştır.

“Monet’in Bahçesi”(09.10.2012-06.01.2013) ile en önemli empresyonistlerden birini izleyiciyle buluştıran müze “Anish Kapoor İstanbul’da” (10.09.2013-02.02.2014)sergisiyle de dünya güncel sanatının önemli bir yıldızını geniş kapsamlı bir sergiyle İstanbul’da sergilemiştir.

Türkiye Polonya ilişkilerinin 600. Yılı kapsamında “Uzak Komşu Yakın Anılar Türkiye ile Polonya İlişkilerinin 600 Yılı” (07.03.2014 15.06.2014) sergisi sonrasında, Müze’nin kurucusu Sakıp sabancı’nın ölümün 10. Yılında ailesi tarafından Kutluğ Ataman’a yaptırılan eserin sergilendiği “Sakıp Sabancı” (29.04.2014 – 10.08.2014) tarihleri arasında izleyiciyle buluşmuştur. Bu sergileri “Joan Miro – Kadınlar, Kuşlar,

Yıldızlar”, “Buluşma Renuion” (09.04.2015-26.07.2015) sergileri izlemiş son olarak yine büyük bütçeli güncel sanat sergisi “Zero – Geleceğe Geri Sayım” (02.09.2015-10.01.2016) sergileri büyük bütçeli reklam kampanyalarının da sayesinde İstanbul’da geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır.¹⁹⁷

Dünya starları ve modernist ustaları spopüler isimleri,büyük bütçeli sergilerle ağırlayan müze, diğer taraftan kendi klasik koleksiyonunu koleksiyonunu dünyaya tanııtma amacıyla yurtdışı sergiler düzenlemektedir.

14.06.2007-26.08.2007 tarihleri arasında “Çağrışimleri, Yolculukları ve Atmosferiyle İstanbul”,

11.12.2007-02.03.2008 tarihleri arasında “Altın Satırlar: Sakıp Sabancı Müzesi’nden Osmanlı Hat Sanatı”,

04.04.2008-15.06.2008 tarihleri arasında “OttomanCaligraphyfromthe Sakıp Sabancı Museum”,

19.01.2004-13.04.2014 tarihleri arasında “SSM Koleksiyonlarından Başyapıtlar Bahreyn’de” sergileri ile, koleksiyonunu Bahreyn, Lizbon ve Madrid gibi kentlere taşımaktadır.

Sabancı Müzesi, kendi koleksiyon çizgisi dışında çağdaş ve modern sanatın Türkiye’ye büyük bütçeli sergilerle getirilmesi anlamında önemli bir aktör olarak kendini kanıtlamıştır.¹⁹⁸

1.5.1.9. Pera Müzesi

Sabancı örneğinde olduğu üzere, iş dünyasının uzun soluklu sanat koleksiyonu sahibi isimlerinden Suna ve İnan Kırac’ın, 2003 yılında kurdukları vakıf paralelinde 2005 yılında hayata geçirdikleri müze projesidir. Kentin, Batılı yüzü olan Pera Senti’nde 1893 yılında mimar Achille Manaoussos tarafından inşa edilen ve Tepebaşı

¹⁹⁷ “Sabancı Müzesi Geçmiş Sergiler” www.sakipsabancimuzesi.org (12.12.2015).

¹⁹⁸ Hasan Bülent Kahraman, “Sabancı Müzesi, Akbank Sanat ve Küreselleşmenin Kurum Kültürü Üzerindeki Etkileri”, Konulu Görüşme, Kadir Has Üniversitesi, Eyüp İstanbul. (03.07.2014).

mevkinde uzun süre Bristol Oteli olarak işlev görev tarihi müze binası, mimar Sinan Genim tarafından restore edilerek müzeye dönüştürülmüştür.

Pera Müzesi, Suna ve İnan Kır    Vakfı'na ait 3 özel koleksiyonu sergilemekte diğer taraftan da yurtdışından getirdiği çeşitli sergilere ev sahipliği yapmaktadır. Vakfın koleksiyonları Anadolu Ağırlık ve   l       Koleksiyonu, Kütahya   ini ve Seramikleri Koleksiyonu ve ayrıca 1720 yy. başlarına kadarki süreci kapsayan        parçalık Oryantalist Resim Koleksiyonu'dur. Bu koleksiyonun     hesiz en s  kse yapan ve çeşitli spe   lasyonlarla anılan parçası sanat tarihçilerinin tek 'yerli oryantalist' olarak saydıkları Osman Hamdi Bey'in, *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosudur. Koleksiyon Sevgi Erdoğan Gönül'e ait pek çok klasik yapıtı da içermektedir. Müze, koleksiyonun bu kısmını Sevgi Erdoğan Gönül Galerisi'nde tematik sergiler çerçevesinde sergilemektedir.

Sabancı Müzesi   rne  inde olduğu üzere, Pera Müzesi kendi koleksiyon çizgisi ile sınırl  ı kalmayarak, süreli sergileri ile pek çok önemli dünya sanatçısının T  ekkiye'de izlenebilmesine olanak sağlamıştır. Jean Dubuffet, Henri Cartier-Bresson, Rembrandt, Niko Pirosmanni, Josef Koudelka, Joan Miro, Akira Kurosawa, Marc Chagall, Pablo Picasso, Andy Warhol gibi büyük ustalar süreli sergilerle sanat izleyicisiyle buluşmuştur.

Diğer taraftan müze, küresel anlamdaki büyük koleksiyonlardan önemli sergiler de düzenlemiştir. Otto Mauer ve JPMorgan Chase gibi sergiler, kurumsal koleksiyonerli  in tanıtılması anlamında önemli örneklerdir.

Müze eğitim tarafında da bir misyon ile yola çıkmış, her yıl genç sanatçılara projeler geliştirmelerine olanak sağlayarak, çalışmaların katalogla  ması tarafında rol üstlenmektedir. IAA Türkiye, Marmara Üniversitesi GSF, Yıldız Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Mimar Sinan Üniversitesi Fotoğraf Bölümü, New York School of Visual Arts müzenin işbirliği yaparak destek verdiği eğitim kurumları arasında yer almaktadır.

Pera Müzesi diğer taraftan küresel ölçekli büyük sanat kurumlarıyla stratejik işbirliği geliştirmektedir. Çoğunlukla Vakıf bünyesindeki koleksiyon çizgisiyle ilintili olan bu sergiler

Eylül 2008’de Tate Britaine ve British Council işbirliğiyle gerçekleşen “Doğu’nun CazibesiBritanya Oryantalist Resmi” Mayıs 2009’da Victoria&Albert Müzesi Koleksiyonu’ndan seçilen eserlerle gerçekleşen “Dünya Seramiğinin Başyapıtları” Ekim 2009’da Kudüs İsrail Müzesi işbirliğiyle gerçekleşen MarcChagall ŞubatNisan 2010 tarihleri arasında, Mapfre Vakfı ve Cervantes Enstitüsü işbirliğiyle hazırlanan, Picasso’nun Paris’teki ilk galericilerinden AmbroiseVollard için derlenen sanatçının 100 adet gravür serisi, Pera Müzesi’nin kurumsal stratejik işbirliklerini temsil eden önemli sergiler olarak sayılacaktır.

Müze, koleksiyon çizgisi bakımından Sabancı Müzesi örneğiyle benzeşmekte, kurumsal işbirlikleri anlamında küresel ağın bir parçası olarak davranmaktadır.

1.5.1.10. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi

Türkiye’deki ‘özel koleksiyon müzeciliği’ anlamında en ilginç örneklerin başında şüphesiz Sevdâ-Can Elgiz çiftinin koleksiyonları için kendi binalarında 2001 yılında kurdukları müze olan Proje 4L Elgiz İstanbul Güncel Sanat Müzesi (günümüzde kullanılan ismiyle Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi) gelmekte. Her ne kadar ilk modern müze olarak İstanbul Modern anılmakta olsa da, 2001 yılında çağdaş sanat sergileyen, genç sanatçıları desteklemek adına deneysel, kavramsal, güncel işlere ev sahipliği yapan tek sanat merkezi Proje 4L’dir. Bu anlamda Elgiz Ailesi’nin, uluslararası nitelikte bir koleksiyonla, Türk Çağdaş Sanatı’nın gelişme ve görünür olma ihtiyacına küresel ölçekte bir referans noktası olarak yanıt vermeye çabaları dikkat çekicidir.

2001yılıının Mayıs ayında Vasıf Kortun’un direktörlüğünde henüz inşaat süreci tamamlanmadan Hans Ulrich Obrist konferansı ileaçılan Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi adı altında, çağdaş sanat alanında ilk kar amacı gütmeyen sürekli bir müze mekanı ve üretim mekanı sunmayı hedeflemiştir.

Müze'nin kuruluş amacının Türkiye'deki güncel sanatı desteklemek olması ve inşaat döneminden itibaren müze olarak kurgulanan mekan, sanatçılara özel projeler de geliştirme fırsatı sunmuştur. Müze, ana sergi salonunda Elgiz Ailesi'nin 1980'li yıllarda oluşturmaya başladıkları koleksiyondan kesitler sergilemektedir. Koleksiyon, yeli yabancı sanatçıları içerdiği gibi, modernden güncele farklı tarzları da kapsamaktadır.

Abdurrahman Öztoprak, Adnan Çoker, Güngör Taner, Bedri Baykam, Kemal Önsoy, Adem Genç, Ahmet Oran, Ömer Uluç, Alp Tamer Ulukılıç, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Ergin Çavuşoğlu, Gülsün Karamustafa, Nezaket Ekici, Burhan Doğançay, Kezban Arca Batıbeki gibi yerel Julian Schnabel, Fabian Marcaccio, Peter Halley, Tracey Emin, Barbara Kruger, Johannes Wohnseifer, Paul McCarthy, Kendell Geers, David Salle, Eric Fischl, Sol Lewitt, David Tremlett, Günther Förg, Hiroshi Sugito, Won Ju Lim, Gilbert & George, Stephen Dean, Piero Gilardi, Michael Lin, Bruno Pelnado, Daniele Buetti, Oliver Blau, Loris Cecchini, Nan Goldin, Doug Atkin, Rebecca Horn gibi uluslararası sanatçıların koleksiyonunun göze çarpan isimleridir.

Müzenin koleksiyonu dışında gerçekleştirdiği kuratöryal sergiler çalışmanın “Büyük Sergiler ve Kurumlar” bölümlerinde incelenecektir.

1.5.1.11. Santral İstanbul

2007 yılında çağdaş sanat ve kültür merkezi olarak hayata geçen Santral İstanbul, Tate Modern gibi eski bir elektrik santrali olan Silahtarağa Elektrik Santrali'nin dönüştürülmesiyle kuruldu. Haliç bölgesinin 1980'lerde başlayan iyileştirme ve kentsel dönüşüm projelerinin bir parçası olarak, Silahtarağa Elektrik Santrali 2004-2007 yılları arasında Emre Arolat ve Nevzat Sayın tarafından restore edilerek 1743 m²'lik iç mekanla İstanbul'da bulunan en büyük sergi mekanlarından biri olarak kültür sahnesine kazandırıldı. Sergi binaları, kütüphane, arşiv ve rekreasyon alanlarıyla Bilgi Üniversitesi kapsamında çeşitli etkinliklere sahne olan Santral İstanbul, bir premüze projesi olarak fazla uzun ömürlü olamamıştır.

1911'den 1983 yılına dek elektrik üreterek kent yaşamının dönüşümü ve modernleşmesi anlamında da kilit rol olan Silahtarağa Elektrik Santrali, proje

kapsamında Enerji Müzesi'ne dönüştürülürken, sergi alanında da 20'ye kadar ulusal ve uluslara arası düzeyde sergi gerçekleştirildi.

Bu sergilerin en önemlileri, Küratörlüğünü Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak ve Zeynep Rona'nın birlikte gerçekleştirdikleri, Eylül 2007 –Şubat 2008 tarihleri arasında gerçekleşen ve kurumun ilk ve modernite üzerine odaklanan sergisi olma özelliğiyle dikkat çekici bir niteliğe sahip olan “Modern ve Ötesi” Levent Yılmaz'ın küratörlüğünde 13 Eylül 2009 21 Mart 2010 tarihleri arasında süren “Yüksel Arslan Retrospektifi” ZKM Karlsruhe Sanat ve Medya Teknolojileri Merkezi Avrupa'nın tasarım enstitülerinden ECAL/Lozan Sanat ve Tasarım Üniversitesi ve bağımsız küratörlerin de katkılarıyla 21 Mart 16 Ağustos 2009 tarihleri arasında gerçekleştirilen “Haritasız: Medya Sanatlarında Kullanıcı Çerçevesi” sergisidir.

Santral İstanbul'un, Abidin Dion, Alaattin Aksoy, Deniz Bilgin, Ergin İnan, Gürdal Duyar, Hakkı Anlı, Ilgım Veryeri, İlhan Koman, Mehmet Günsür, Mithat Şen, Mubin Orhon, Nil Yalter, Sadi Pektaş, Sarkis, Selim Birsnel, Selim Cebeci, Selim Turan, Tiraje Dikmen, Yurdaer Altıntaş ve Yüksel Arslan'dan oluşan bir koleksiyonu da bulunmaktadır. Bir müze projesi olarak doğan ve açılış tarihinde çok daha geniş bir koleksiyona sahip olan Santral İstanbul, Maçka Mezat'ın 17 Şubat 2013 tarihinde gerçekleştirdiği müzayede ile satışa çıkarılması, sanatçılar tarafından büyük tepki yaratmıştır. Maçka Mezat'ın 17 Şubat 2013 tarihli müzayede kataloğu ile satışa sunulan 145 eserin 65 adedi İstanbul Bilgi Üniversitesi koleksiyonuna aitti. Bu yapıtların bedellerinin ödenerek alınmış olup yalnızca 4 adedinin (1 lot numaralı Yüksel Arslan desen, 22 lot numaralı Yüksel Arslan desen, 98 lot numaralı A/P 1974 tarihli ve imzalı Nil Yalter'e ait video enstalasyon, 102 lot numaralı Hakkı Anlı Soyut Kompozisyon) bağış yoluyla alınmış olduğu Maçka Mezat tarafından kamuoyuna duyurulmuştur. Santral İstanbul mevcut koleksiyon, buna göre daha kısıtlı bir durumdadır.¹⁹⁹

Bilgi Üniversitesi kapsamında faaliyet gösteren Santral İstanbul, Haliç, Dolapdere, Kuştepe gibi kentsel dönüşüm projelerinden nasibi almış veya alcak olan semtlerde bulunması ve kuruluşuna dair fonlara dair spekülasyonlarla çeşitli

¹⁹⁹ “Santral İstanbul Koleksiyonu” www.santralistanbul.org (10.01.2016).

tartışmaların da odak noktası olmuştur. Küresel spekülâtor Georges Soros'un ve Açık Toplum Enstitüsünün desteklediği iddia edilmiş üniversitenin yarısı Amerikan sermayeli Laureate International'a satılmıştır.

1.5.1.12. Güncel Projeler

Günümüzde, İstanbul'un sanatsal destinasyonlardan biri olarak öne çıkmasında, aile koleksiyonlarının müzeye dönüşmeleri ve kamulaştırma dolayısıyla mekanların dönüştürülmeleri rol oynamıştır ve günümüzde de kentsel dönüşüm dolayısıyla İstanbul bu konudaki özel yerini korumaya devam etmektedir. Aynı zamanda müzelerin biretkin rolünün de mimari anlamda kent kimliğine katkıda bulunmak olduğu düşünülürse bu İstanbul'un bu anlamda ayrıcalıklı bir yer edinmiş olması son derece doğal bir sonuçtur. İstanbul Modern, Sabancı Müzesi, Pera Müzelerinin kurulması, Eczacıbaşı, Sabancı ve Koç Aileleri'nin sanatsal varlıklarının vakıflaştırılma süreçleri ile başlamıştır. Diğertaraftan, bu gelişme Türkiye'deki koleksiyonerprofilinin uğradığı değişikliğe de işaret etmektedir. Zira 1970'li yıllarda sanat koleksiyonerprofili kentli, profesyonel, beyaz yakalı diyebileceğimiz gelir grubuyken, 2000'li yıllarda sanat pazarında büyük sermaye grupları etkin rol oynamaya başlamıştır.²⁰⁰ Söz konusu sermaye gruplarının büyük koleksiyonlar yapmak ve koleksiyonların toplumsallaştırılmak üzere müzeleştirme projeleri günümüzde artarak süregelmektedir. Uluslara arası üne sahip mimari grupların, Tarlabası, Dolapdere, Kağıthane, Balat, vb... semtlerde kentsel dönüşüm ile birlikte tasarladıkları binalar ve şimdiden konuşulan dev bütçeler bu durumun önemli göstergeleridir.

Örneğin, Koç Grubu'nun (Vehbi Koç Vakfı), 2016 yılında İstanbul, Dolapdere'de açılması planlanan çağdaş sanat müzesi için proje yarışması açarak, New York, Londra, İsviçre gibi merkezlerde ödüllü projelere imza atan Grimshaw Architects ile anlaşmış olduğu bilinmekte. 50 milyon Euro'luk yatırım yapılacağı duyurulan müze, VKV'ye²⁰¹ ait 700 parçadan oluşan çağdaş sanat eseriyle yola çıktığını ve her yıl 10 milyon Euro yatırım yaptıklarını açıklıyor. VKV, 2012 yılında Arter'i de açarak Koç Ailesi'nde Sunaİnan Kıraç Vakfı'nın Pera Müzesi'nden sonra, çağdaş sanat müzesi için

²⁰⁰Yahşi Baraz, Söyleşi: Deniz İnceoğlu(Hzl.). *İstanbul Art News*, Sayı: 3, Kasım, 2013, s.44.

²⁰¹ Vehbi Koç Vakfı.

somut bir adım atmıştı. Yine Koç Ailesi'ne ait 1980'de Sarıyer'de kurulan arkeoloji müzesi aynı zamanda Türkiye'nin ilk özel müzesi niteliğini taşıyan Sadberk Hanım Müzesi ve İstanbul, Söğütözü'nde bulunan endüstri müzesi Rahmi Koç Müzesi bulunmakta. Dolapdere semtinde hali hazırda inşaat malzemesi ve plastik manken mağazalarının bulunduğu arsada yapılması tasarlanan müze ile semtin çehresinin değiştireceği öngörülmektedir.

Başka bir yeni kentsel dönüşüm müzesi ise Sabancı Ailesi'ne ait DemsaGrubu'nun Haliç'te projelendirilen müze ile birlikte haliç yarım adası müzeler ve üniversitelerin yoğun olarak bulunduğu bir destinasyon olarak göze çarpmakta. Söğütözü'nde 14 bin metrekare'lik bir alanda kurulması planlanan müze için Sabancı Ailesi küresel dünyanın ünlü mimarlarından Zaha Hadid ile anlaşıyor. 3.000 adet eseri sergileneceği bildirilen müze için Sabancı Ailesi yine sanat pazarından önemli bir isimle daha işbirliği yapıyor. Guggenheim Vakfı'nın da yönetiminde olan Thomas Krens'e ait GCAM Group²⁰² danışmanlığında çalışmalarını sürdürüyor. Tüzel kişiliğinde "küresel" vurgusunu kullanan bir aktör, İstanbul'daki müzenin yaratım süreçlerini yönetmektedir. Kendi müze ağında, yaklaşık 300 sergiye imza atan global şirketin, Türkiye'nin büyük sermaye gruplarından birinin müze projesini yönetiyor olması, çağdaş sanat alanının küresel etkilere ne denli açık olduğunu net bir göstergesi olarak okunabilir.

Hali hazırda var olan ve önümüzdeki beş yıllık projeksiyonda hayata geçecek projelerle birlikte özerk konumu tartışılmaz olan İstanbul'a baktığımızda kentsel dönüşüm, inşaat sektörü ve gayrimenkul spekülasyonlarının kültür alanıyla ne denli iç içe geçiyor olduğunu görmektedir. Ülkemizde ilk "modern" sanat müzesi olarak açılan İstanbul Modern sanatlar Müzesi'nin kuruluşu ve Galataport Projesi dolayısıyla müzenin yerleştiği ilişkiler ağı, bu noktada örnek sayılabilir. Müze, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile Tophane-i Amire arasında yer alır. İstanbul Modern, T.C. Denizcilik İşletmeleri için kuru yük deposu olarak inşa edilen 4 no'lu antrepo binasının müzeye dönüştürülmesi ile hayata geçmişti. 2003 yılında gerçekleştirilen 8. Uluslararası İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapan bina, başbakanlık tarafından müze olarak tahsis edilmiş ve kendisinin Türkiye'ye AB üyeliği için

²⁰² **Global Culture and Set Management Group.

müzakere tarihi verilecek olan 17 Aralık tarihinden önce yapımının tamamlanması isteği üzerine 11 Aralık 2004'te hizmete açılmıştı. Büyük sermaye gruplarından Eczacıbaşı'na ait İstanbul Kültür Sanat Vakfı'na ait olan müzenin Galataport dolayısıyla yerinden taşınacağı haberlerikamuoyunda yankı bulmuştu.

Aynı şekilde henüz projesi konuşulmakta olan İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi bugünkü adı Resim ve Heykel Müzesi olarak Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı olarak varlığını sürdüren kurumun yeni projesinin antrepolar bölgesinde bulunması dolayısıyla, projesiyle ilgili pek çok haber günlük basında yer almaktadır. Hali hazırda son yıldır kapalı olan Resim Heykel Müzesi, Dolmabahçe Sarayı'nın Veliht Dairesi olarak bilinen bölümünü işgal etmekteydi. Restorasyon görmesine rağmen işlevleştirilemeyen müze için Cumhurbaşkanlığı'na antrepolardan biri tahsis edildi. Projesini ödüllü mimar Emre Arolat'ın tasarladığı müze, son yıllarda koleksiyonundan çalınan eserlerin müzayedelerde görünmesi dolayısıyla, hırsızlık haberleri ile de gündeme gelmişti.

Sonuca bakıldığında, Türkiye'de inşaat ve gayrimenkul sektörünün büyümesine paralel olarak büyüyen ve küreselleşen sanat pazarı, yine inşaat ve gayrimenkul sektöründeki bir takım spekülasyonların odak noktasında bulunmaktadır. Büyük sermaye gruplarının desteğini almayan küçük ölçekli istisnalar haricinde, kurumlar tarafında müzeler ve müze inşaatlarının da bu etkiler altında kaldığı açıktır.

Bu tez kapsamında İstanbul Modern'in daha detaylı irdelenmesinin başlıca nedeni, müzenin kendi stratejileri, varoluşu, destekçileri, Türkiye'nin AB politikalarıyla olan ilişkisiyle olan relasyonu kısaca politika ve sermaye yardımseverliğinin küresel anlamda bir karşılığı olmasıyla birlikte Türkiye'de 2000'li yıllarda yeni bir izleyici kitlesinin oluşumuna katkıda bulunmasıdır. Elbette bu kitlenin oluşumunda Sabancı Müzesi'nin "Picasso İstanbul'da" sergisi gibi büyük reklam kampanyaları ve medya bütçeleri ile kamuoyuna duyurulan belli başlı sergilerin de rolü büyüktür.²⁰³ Her ne kadar BBC'nin İstanbul Modern'i 'Türkiye sanatını değiştiren müze' olarak tanıtsa da, bu çıkarsamanın sanat ve sanatçı bağlamından çok sanatın alımlanması, deneyimlenmesi ve nihayetinde tüketilmesi bağlamında anlaşılması gerektiği

²⁰³ Çalıkoğlu, s. 114.

iskalanmamalıdır.²⁰⁴ İstanbul Modern ile Türkiye coğrafyasına, müze yönetimi, küratöryal pratik, arşiv, izleyici oluşturma, halka ilişkiler, eğitim ve sosyal programlar, etkinlikler, pazarlama ve iletişim stratejileri, teknolojinin kullanımı, iş geliştirme ve sponsor ilişkileri gibi, temel işletmecilik modelleri uygulama alanı bulabilmiştir. Diğer taraftan, şirket sermayesi tarafından desteklenen sanat kurumları akla Adorno'nun, aşırı sanatsal dışavurumların resmi kurumlar tarafından desteklenmesi ve sunulabilmesi hatta sanatın ortaya konulabilmesi ve bir izleyici kitlesine ulaşabilmesi için bunun şart olması, diğer taraftan da sanatın resmi olana karşı suçlayıcı tutumunu ortaya koyan çıkarsamasını anımsatmaktadır.²⁰⁵ Bu minvalde özellikle Türkiye'de müzelerde yer verilen sanat yapıtlarının daha 'ılıman' bir karaktere sahip olduğunu söylemek gerekecektir. Bu da Drucker'ın güzel sanatların (artık) tam da avangardın geleneksel olarak karşı çıktığı değer sistemlerine iştirilmiş (embedded) olduğu saptamasını bir kez daha akıllara getirecektir.²⁰⁶

Türkiye'ye 2000'li yıllar ile birlikte giren başka bir müzecilik kavramı ise 'Sanatçı Müzeleri'dir. Bunlar arasında sayabileceklerimiz 2004 yılında Prof. Süleyman Saim Tekcan tarafından kurulan Özgün Baskı Müzesi IMOGA (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi), Burhan ve Angela Doğançay Vakfı Müzesi ve küresellik anlamında farklı iddialara sahip olan Baksı Müzesi'ni sayabiliriz.

1.5.1.13. Baksı Müzesi

Prof. Hüsamettin Koçan'ın ülkenin en çok göç alan ve aynı zamanda kendi doğduğu yer olan Bayburt'un Baksı köyüne yaptırdığı Baksı Müzesi, Türkiye'de küresellikle ilgili bir algıyı da yıkmakta. Her ne kadar bir sanatçı müzesi görünümünde olmakla birlikte, 2005 yılında kurulan Baksı Kültür Sanat Vakfı daha çok toplumsal bir proje niteliği taşımaktadır. Müzenin özellikle hızla göç veren bir coğrafyaya kurulması, küreselleşme algısını da ters yüz etmekte küreselleşmeyi bir Batı'nın ekseninden çıkarıp, bir trafik içerisine yerleştirmektedir. Müze, *merkezle periferi küreselle yerel* arasında ilginç bir etkileşim örneği oluşturmaktadır. Müze projesinin, yerel istihdama katkı

²⁰⁴The Museum Has Changed Turkish Art, <http://www.bbc.com/culture/story>(20.12.2015).

²⁰⁵Adorno, s. 133.

²⁰⁶Peter Drucker, Ali Artun (Akt.).Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik ModernizmTasviyesi, s. 40.

yapacak şekilde, atölye ve projelere ağırlık vermesi toplumsal yönünü de güçlendirmektedir.

Sanat kurumları ve müzelerin, şirket ve ticari işletmelerin pazarlama stratejileriyle hareket ettiği küresel dünyada, Baksı Müzesi kültür yönetim ve işletmeciliği anlamında bir ‘risk projesi’ olarak algılanmaktadır. Bu anlamda, pazarlama ve işletme yöntemlerinin odağında, kendi markalaşması için farklı bir enstrüman olarak kendi öyküsü bulunmaktadır. Müzenin çağdaş sanat gibi etnografi koleksiyonu da sürekli sergi mekanında yer almakta aynı zamanda müze her yıl düzenli olarak gerçekleştirdiği projelerle yerel halkla da farklı bir ilişkiye girmektedir. Bu yönüyle Baksı Müzesi çevresine sunduğu istihdam ve eğitim olanaklarıyla da benzersiz bir konuma yerleşmektedir.

2014 yılında Avrupa Konseyi Parlamenterler Meclisi tarafından “Avrupa Müze Ödülü” ile ödüllendirilmiş, bir sanatçı müzesi olma niteliğinden küresel bir platforma geçiş yapmıştır. Bu minvalde Miro’nun “FemmeauxBeauxSeins” heykelini sergileme hakkı kazanmış ve heykel “Miro’ya Açılan Heykelli Yol Sergisi” kapsamında sergilenmiştir. Büyük sermaye gruplarının ve ticari işletmelerin bile yatırım yapmaya imtina ettiği bu coğrafyanın ortasında kendisi bir anıt olarak duran Baksı Müzesi, küreselleşmeye karşı tüm önyargılarımızı yıkan, yaptığı sergilerle birlikte Emre Zeytinoğlu’nun deyimiyle kendisi de başlı başına bir ‘sanat yapıtı’ olarak Çoruh’a bakan tepelerde yükselmektedir.²⁰⁷

²⁰⁷Emre Zeytinoğlu, **Miro’ya Açılan Heykelli Yol**, Eda Sezgin(Ed.). Baksı Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, Bayburt, 2014, s.28.

1.5.2 Küratörler Eleştirmenler

“Günümüzde küratörler, sanatçıların seçip imzaladıkları sanat nesneleri ile kendilerinin ‘hayat’ tan seçtikleri nesneleri karıştırmakta  zg r davranıyorlar. Yaratma ile seçme arasında bir kez özdeşlik kurulduğunda, sanatçı ile küratörün rolleri de özdeştir.”

Boris GROYS

‘Küratör’  nvanının1990’lı yıllarda Türkçe’de karşılık bulmaya başladığından  zetmiştik. Türkiye’de ilk Küratörlü sergi, 1991’de ilki ve 1993’de ikincisi gerçekleşen ‘Anı / Bellek Sergileri’dir. Küratörlüğünü Vasıf Kortun yaptığı sergi ile Türkiye’deki sanat ortamı, sanat profesyoneli olarak ‘Küratör’ ile tanışmıştır. Kültür endüstrisinin kurumsallaşma sürecine bakarsak da, endüstri içerisinde yer alan aktörlerin altı farklı rolden birini (sanatçı, sanat simsarı /dealer, küratör, eleştirmen, koleksiyoner, müzayede evi eksper) oynamaya eğiliminde olduğunu görürüz.²⁰⁸ Türkiye’de sürecin devamında ise İstanbul Bienali’nin parlamasıyla birlikte, yabancı sanat profesyonelleri küratör sıfatıyla İstanbul Bienali’nin yönetiminde yer almaya başladılar. Hatta Ren  Bloc’un yapığı Bienalden başlayarak İstanbul Bienalleri’nink rat rleri, Rosa Martinez, Paolo Colombo gibi isimlerden oluşmaya başmaktaydı. Bugün aynı zamanda, sanat piyasasında hareket eden sermayeyi kontrol eden ve biçimlendiren bir aktör olarak da küratörlük kurumunun Türkiye coğrafyasında karşılık bulmaya başlaması, küreselleşmeyle entegrasyon anlamında önemli bir göstergedir.

Küratörlük kurumunun baskın ve belirleyici bir aktör olarak küresel sanat sahnesinde yer almasından önce sistem nasıl yürümekteydi? Küratörlük, öncülü olan ‘sergi komiserliği’nin küresel dünyadaki farklı bir s ylenişinden öte anlamlar ve çağrışımlar içermekte. Müze, kütüphane, galeri koleksiyon ve arşivlerini yöneten kişiler olarak nitelendirilen küratörler, neoliberal ekonominin sanat alanını şekillendirmesi ile yalnızca sergi yapımını üstlenen, sergi düzenleyen, koleksiyon yöneten kişiler olmaktan  ık mış sanat t keticisiyle sanat kurumlarının ‘arayüzü’ olmak gibi bir de özel ve ayrıcalıklı konum kazanmışlardır. Sergilerin izleyiciye ulaşması, kreatif sergi fikirlerinin, orijinal sanat eserlerinin bir araya getirilmesi, çağımızın şirket

²⁰⁸ Thornton, s.11.

kültürünün rekabetçi doğasını benimseyen kültür yönetimi anlayışının bir parçası olduğu da söylenebilir. K rat rl ğ n bir iktidar alanı olarak algılanması, bu alanı çeşitli tartişmaların odağına da sürüklemiştir. Elitizm sanatçının tekeline, Boris Groys’un dikkat  ektiğı üzere k rat r nkine devrolduğı, bütün dünyada bir avuç sanat se kininden oluşan bienal küratörleri, kültür endüstrisini yöneten ‘artokrasi’nin en güçlü, en otokrat kesimi olduğı tartişmanın bir boyutu olarak bilinirlik kazanır.²⁰⁹

Sözcüğün etimolojisine baktığımızda, ‘Sergi Komiseri’nin (le commissaire d’exposition) Kıta Avrupası’nda kullanılırken, Amerika’ya kayan  ağdaş sanat ekseninin ‘Curator’ sözcüğünü görüyoruz. Güncel sanat sergileri i in *curator* sözcüğü Fransızcaya  evrilmeden İngilizce yazılışıyla kullanılmaya başlandı.²¹⁰ Günümüzde, sanat dünyası 20. Yüzyılda olduğı şekliyle, önce Paris sonra New York’un dümenleri elinde tuttuğı yıllardakinden çok daha  okmerkezlidir.²¹¹ 1970’lerin beri ‘Bağımsız Küratör’ bir terim kullanılmaya başlanmış Küratör sergiyi yaparken serginin mekanını, konseptini ve de sanatçılarını se tiğı gibi, kavramın yazısını ve işlerin yerleştirmesini yapan kişi olarak herhangi bir kuruma bağı kalmaksızın sergi yapan kişi olarak terminolojideki yerini bulmuştur. Harald Szeemann, 1969 yılında ‘*Davranışlar Form Olduğunda*’ sergisiyle, bağımsız küratörlüğün, müzenin dışına da taşan sokağı, kamusal alana açılan işlerin sergilenmeye başlandığı bir dönem başlamış oldu.²¹² Yine Szeemann, *Art Press* dergisine 1999 yılında verdiğı bir söyleşide Fransız Yeni Dalga sinemasından bir alıntıyla kullandığı şekliyle, *auteurcurator* olduğundan söz etmekteydi.²¹³

Sergi küratörlüğü, yalnızca sanat dünyasının içindeki profesyoneller tarafından değı bilim adamları ve başka disiplinlerden d ş n rl r tarafından da yapılagelmiştir. Bilim dalında R ne Thom, Jean François Lyotard, Jacques Derrida ‘Cisimsizler’ *LesImmateriaux*, ‘Körlerin Belleğı’ *Memoires de Aveugle* Paul Virillio’nun gerçekleştirdiğı sergileri sayabiliriz. Ali Akay, yaptığı bir söyleşide küratörlüğün sanat ortamındaki etkinliğinin, sanat ortamına bir görüş getirmekle kısıtlı kalmadığını,

²⁰⁹ Artun, s.127

²¹⁰ Akay, s. 171

²¹¹ Thorton, s. 11.

²¹² Akay, s. 171.

²¹³ Szeemann, s. 171.

galeriler ve müzeler dışındaki büyük sergilerin (bienaller, yıllık sergiler, Dokümenta gibiprestij kazanan büyük sergiler) küratörlerle işlemeye başladığından beri sanatı belirler konuma gelmeye başladıklarını anımsatarak küratörlerin sosyal alanı iyi tanıdıkları, sosyal eğilimlerle alakalı oldukları hem de sanatın kendi içinden geldikleri için sanat tarihinin bağlamlarıyla da sergilerini kurduklarına dikkat çeker. Burada kimi zaman sanat tarihiyle kimi zaman da onun genel geçer okumalarına karşı hareket etmekte olmalarının da sanat ortamına bir katkı olduğunun altını çizmektedir. Bu yaklaşım, Thornton'un büyük eserlerin sadece sanatçılar ve onların asistanları tarafından değil, aynı zamanda sanat simsarları, küratörler, eleştirmenler ve koleksiyonerlerin “desteğiyle” ortaya çıktığı savını da destekler.²¹⁴ Bu üretim tarzı, sanat üretimini müzakere sonucunda varılmış ortak bir üretim noktasına taşımaktadır.

Nicolas Bourriat 2001 yılında İstanbul Eczacıbaşı Sanal Müzesi'nin davetlisi olarak yaptığı konuşmada, küratörleri DJ'lere benzetmişti. Küratörlerce yapılan iş adeta seromoni şefliğine tekabül etmektedir.²¹⁵ Diğer taraftan küratörlük, sergi komiserliğinden farklı olarak küresel dünyanın dinamikleriyle ilişkilidir. Bienal gibi yerel sanat izleyicisinden çok, kozmopolit sanat izleyicisine hitap eden büyük sergileri düzenleyen ‘gezgin uzmanlar’ın varlık nedenleri, içinde çalıştıkları ortam ‘küresel ve melezdir’.²¹⁶ Carol Becker ise konunun eleştirel boyutu olsa dahi, nihayetinde sanat marketing etkinliğinin parçası olarak küratörlüğü konumlandırmıştır: “Böylesine elit bir sanat, kültür, yazı, üretim ve sergi dünyasının her yanını dolaşan bazı kişiler, artık yalnızca sanat dünyasının taleplerini karşılıyorlar. Bir işin gerisinde sosyal dürtüler olsa bile, bu eleştirel çabaların gerçekte tek bir sonucu oluyor: o işin sanat dünyasında ne ölçüde onaylanacağı, ne ölçüde onaylanmayacağını, ya da ne ölçüde sıra dışı bulunacağını belirlemek – yani işin arkasında bıraktığı kağıt yığınının kalitesi ve nihai satış başarısı.”²¹⁷

Soğuk Savaş'ın sona ermesi, sanat dünyasının pratiklerinde ciddi değişimlere neden olmuş, yeni pazar arayışı dünyanın farklı noktalarına dağılan küresel sermayeyi

²¹⁴Thornton, s. 13.

²¹⁵Akay, s.172.

²¹⁶ Julian Stallabrass, **Sanat A.Ş.Çağdaş Sanat ve Bienaller**, İletişim Yayınları, 2009, İstanbul, s.47.

²¹⁷Carol Becker, “The Romance of Nomadisma Series of Reflections”, **Art Journal**, c.58, no: 2, Yaz 1999, s. 27.

temsil eden iş dünyasının yöneticileri gibi, sürekli seyahat eden bir gezgin küratör neslinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Daha sonraki bölümlerde Bienaller incelenecek olduğu üzere, Sao Paolo'dan, Gwangju'ya, Sidney'e, Venedik'ya seyahat eden küratör olgusu modernizmin vektörel, tekil, beyaz, maskülen ilkelerinin, çoğulculuk ve çeşitliliğe yer açacak şekilde genişlemesine neden olmuştur. 1990'lı yıllarla birlikte ticari ulus aşırı ticaretin önünün açılmasına paralel olarak, kültürel engellerin de yıkılmasıyla birlikte ortaya çıkan çokkültürlü sentez ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan bienal ve kentleri saran diğer etkinlikler, sanat alanını yönlendiren rolüyle bu yeni aktör profilinin Türkiye'deki sanat pratiğine de yanmasına neden olmuştur.

Türkiye'ye baktığımızda, doksanlar öncesi sergi komiserliğinin sanatçılar ve eleştirmenler tarafından yapıldığını henüz sergi prodüksiyon çalışmasının kurumsallaşmadığını görüyoruz. Elif Naci, Turan Erol, Adnan Turani, Nurullah Berk, Ferit Edgü gibi isimler sergi komiseri olarak sergi düzenlemektelerdi. Bu isimlerin aynı zamanda sanat eleştirisi de yaptığı dikkat çekicidir. Sanat eleştirisi ve küratörlük arasında geçişlilik bulunmaktadır, diyebiliriz. Diğer taraftan, 1990'lar öncesinde bu iki alanın daha çok formel olanla ilişkili olduğu görülmektedir. AICA / Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği çatısı altındaki isimlerin, dönemin öne çıkan isimleri olarak dikkat çekmektedir. Türkiye'de bir kurum olarak eleştiri ve aktör olarak eleştirmene baktığımızda, sanatta yaşanan paradigma değişikliğinin bu alana da yansıdığı görülmektedir. Bu noktada eleştiri dünyasında da bir kayma olmuş değişen görsel sanatlar dünyasının yeni bir algıyla kavranması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Görsel sanatlar alanında yaşanan paradigma değişikliğine dair 1990'lar vurgusu, eleştiri kurumu tarafında da geçerlidir. Doksanlar öncesinde ise Sezer Tansuğ dönemin önemli bir ismi olarak anılacaktır. Türkiye'deki ilk şubesini 1953 yılında açmış olan, AICA Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği, (Association Internationale des Arts Critiqués) – AICA, 1954 yılında 6. Kongresini İstanbul'da düzenlemiştir. 1949 yılında Unesco tarafından Paris'te kurulan ve 54 ülkede faaliyet gösteren bir sivil toplum kuruluşu olan AICA Kongreyi Yapı ve Kredi Bankası'nın 1954 yılının Eylül ayında düzenlendiği "İstihsal" konulu resim yarışmasına denk düşürülmüş ve yarışmanın jüri üyeleri olarak Herbert Read, Lionello Venturi gibi uluslararası AICA üyeleri İstanbul'a

davet edilmiştir. Birinciliği İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi dışından bir sanatçının, Aliye Berger'in kazandığı bu yarışma, döneminde tartışma yaratmış AICA da bir anlamda bu yarışma sayesinde Türkiye sanat ortamında bilinirlik kazanmıştır.

1970'li yıllarda Adnan Turani'nin yayın yönetmenliğini ve Bedrettin Cömert'in de genel sekreterliğini yaptığı "Sanat-Edebiyat" adlı üç ayda bir yayımlanan bir araştırma dergisi yayımlamaya başlayan Dernek, bunu sadece dört sayı sürdürebilmiştir. 1950'li yıllarda Sanat Tenkitçileri Cemiyeti, 1970'li yıllarda da Sanat Eleştirmenleri Derneği (SED) olarak anılan AICA Türkiye, 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında, tüm dernekler gibi kendini feshetmek zorunda kalmıştır.

1983 yılında 2909 sayılı yeni dernekler yasasının yürürlüğe girmesi sonrasında, Dernek'in Türkiye'nin yeniden kurulması gündeme geldiyse de, uzun süre kuruluş gerçekleşmemiştir. Bunda daha önceki dönemlerde derneğe emek vermiş olan Suut Kemal Yetkin, Bedrettin Cömert, Arif Kaptan, Nurullah Berk, Cemal Tollu gibi isimlerin birbiri ardına vefat etmesinin de payı vardır. Yaklaşık on yıllık bir gecikme ile 1992 yılının Mart ayında Adnan Turani'nin başkanlığında yeniden faaliyete geçen AICA'ya, Günsel Renda, Kaya Özsezgin, Sezer Tansuğ ve Halil Akdeniz üye olarak kabul edilmiştir. Derneğin bu dönemde bilinen ilk ve tek faaliyeti 1993 yılında düzenlediği "Sanat Tarihi ve Eleştirisinde Kırk Yıl" başlıklı etkinlik olmuştur.

1960'larda itibaren ortaya çıkan yapısalcı ve yapısökümcü akımlar, Fransa'nın yeni filozoflarının ortaya koyduğu yaklaşımlar teori alanıyla, görünürlük kazanmaya başlayan sanat pratiğinin alımlanabilmesi için varolan söylemlerden daha fazlasına ihtiyaç duyulmaya başlanmasına sonucunu doğurmuştur. Bu noktada Sezer Tansuğ ekolü, eleştiri yazısı yerini sanat –sosyoloji ve felsefeyi birleştiren interdisipliner bir sanat okumasına bırakmaya başlayacaktır. Dolayısıyla 1990'lar Türkiye için eleştiri alanında da kırılmanın yaşandığı dönem olarak tanımlanabilir. Daha önce, 1990'lı yılların ayırt edici özellikleri olarak andığımız üzere, teorik alanı görsel sanatlar alanına taşınması noktasında, 1987 bienali ile başlayan paradigma değişikliğinin 1990'lı yılların başında yeni bir eleştiri sistematikle, yeni bir felsefi yaklaşımla ya da postyapısalcılığın Türkiye'ye yazar ve küratörlerle taşınması, resim dışı ifade olanaklarının 1990'larda belirginleşmesi, teori ve uygulamanın birbiriyle örtüşme

abaları, sanatın görünürlük kazanması ve ulusallığın yerini yavaş yavaş küreselleşme ile birlikte uluslararasına bırakması eleştirel alanı da zenginleştirmiştir. Diğer taraftan kuram, felsefe, sanat ve sosyoloji alanlarının yakınlaşması ve ‘sanat ve sosyolojinin kesişmesi’ bu kuramsal çalışmaların somut bir çıktısı olarak ‘Toplumbilim Dergisi’nin 1991’de ilk tohumları atılarak 1992’de yayınlanmaya başlaması bu alandaki ayırt edici kilometre taşı olarak algılanmalıdır. 1980’li yıllara kadar, dönemin Türk ressamlarıyla ilgili yazılı belgelerin neredeyse sergi davetiyeleriyle sınırlı olduğu, kitaplaşmış monografilerin olmadığı teorik alanla pratiğin birbirine eşlik etmediği anımsanırsa, bu nitelikteki bir yayının önemi kavranacaktır.

Türkiye’de eleştiri kurumunun olmamasına dair gelişen argüman, teorik alandaki eksikliklerle birlikte sanatçıların, yapıtlarının alımlanmasına yönelik sanat pratiği etrafında bir eleştirel söylem gelişmediğine dair tespitlerinden de beslenmiştir. Günümüze gelindiğinde ise bu alanın yukarda saydığımız gelişmeler ışığında hareket kazandığı görülecektir. Özellikle sanat ve teoriyi birleştiren sanat okuması Ali Akay ve Toplumbilim Dergisi sonrasında başlayacaktır. 1990’larda Hasan Bülent Kahraman şiir eleştirisi ile başlayan süreçte sanat eleştirisine de kaymış Deniz şengel psikanaliz ile yapıbozumculuğu birleştirme denemeleriyle dikkat çekmiştir. Yine 1990’ların sonunda sanat gazeteciliği ile birleşen eleştiri yazılarıyla Ahu Antmen ve O’nu izleyen Ali Esra avuşoğlu anılabilir. 1990’ların ikinci yarısından sonra sanatçı kimliğinden çok eleştirmen ve sanat yazarlığıyla tanınacak olan Emre Zeytinoğlu önemli isimler arasında sayılabilir. 2000’li yıllarda ise Levent alıkoğlu’nun bu alandaki varlığından sözedilebilir.

2000’li yıllarla birlikte bu alanda ortaya çıkan bir diğer önemli gelişme ise 1990’ların sonlarına doğru, herhangi bir faaliyette bulunmadıkları için Paris’teki merkez tarafından uykuya yatırılan AICA Türkiye’nin, 2003 yılında yeniden canlandırılmış olmasıdır. Bu kez Dernek’in Türkiye’nin başkanlığını Beral Madra üstlenmiş ve derneğin diğer kurucu yeleri de Prof. Dr. Ali Akay, Serhan Ada, Ahu Antmen, Evrim Altuğ, Esra Aliçavuşoğlu Levent alıkoğlu, Haşim Nur Gürel, Cem Erciyes, Burçak Madran olmuştur. 20.yüzyıl ve günümüzü kapsayan sanat tarihi, kültürsanat üretimi ve etkinlikleri alanlarında çalışan eleştirmen, küratör, sanat uzmanı/danışmanı, sanat ve

kültür yayıncısı ve editörü, sanat ve kültür programcısı, belgesel film yapımcısı gibi meslekleri çatısı altında toplamayı amaçlayan AICA Türkiye, kültür sanayii sürecindeki gelişmeler bağlamında ve üniversitelerde sanat ve kültür yöneticisi, eleştirmen, sergi yapımcısı yetiştiren bölümlerin açılmasıyla, söz konusu mesleklerin ilkelerinin belirlenmesi, yasalar karşısındaki haklarının korunması ve uluslararası açılım kazanması gibi işlevleri, tüzüğünde yürütme kararı almıştır. Kuruluş aşamasında, 1921 Eylül 2003 tarihlerinde, 8. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde, “AB’nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük” üstüne uluslararası bir çalıştay ve açıkturum düzenlemiştir. Avrupa Kültür Vakfı (Amsterdam) fonuyla, Uluslararası AICA Bürosu (Paris), Uluslararası Manifesta Vakfı, Avrupa Kültür Derneği, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, Bir Kültür Sanat Merkezi işbirliğiyle ve Eczacıbaşı Holding, Om Yayınevi, Beyoğlu Belediyesi katkılarıyla gerçekleştirilen bu etkinlik, uluslararası iletişim ağı ve işbirliğindeki güncel uygulamalar, işbirliği araçları, parasal fon olanakları, küratörlüğün bağımsızlığı ve günümüz bienal sistemi ile bölgedeki küratörlük altyapısı içinde bir model olarak İstanbul Bienali’ni tartışmaya açmıştır.

Dernek, 2004 yılındaki ilk genel kurulunda Emre Baykal, Fulya Erdemci, Ayşe Orhun Gültekin, Ömer Faruk Şerifoğlu, Zeynep İnankur, Ahmet Kamil Gören, Hami Çağdaş, Deniz Ünsal, Burcu Pelvanoğlu, Ayşegül Güçhan, Uşun Tükel, Ayşegül Sönmez, Başak Şenova’yı da üyeliğe kabul etmiştir.

AICA’nın yaptığı çalışmalar arasında, 2004 tarihinde, “AB’ye Giriş Sürecinde Düşte Düşüncede ve Günlük Yaşamda Değişimler” başlıklı bir konferans ve AICA Türkiye’nin 50. yılı dolayısıyla düzenlenen bir toplantı ve ödül töreni düzenlenmiş Sarkis’e Onur Sanatçısı ödülü ve Füsun Onur’a da Katalog Ödülü verilmiştir.

2005 yılında, 9. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde Santral İstanbul’da AICA International AICA Türkiye Buluşması düzenlemiş ve bu kapsamda “Bienal Sistemi Dışındaki Alternatif Kültür Merkezleri”ni tartışmaya açılmıştır.

2006 yılında Pera Müzesi ile anlaşma imzalayan AICA Türkiye, Pera Müzesi’nde “*Küresel Arzular: Çağdaş Sanat ve Kültürün Küreselleşmesi*” başlıklı konferans dizileri düzenlemiştir. Bu konferans dizileri kapsamında Prof. JeanMarc

Poinsot (Sanat Tarihi Ulusal Enstitüsü/INHA, Paris. İnceleme ve Araştırma Bölümü Başkanı, Sanat Tarihi Profesörü ve Çağdaş Sanat Uzmanı), “Küresel Ortamda Ulusal Bir Sanat Tarihi Enstitüsü Kurma Deneyimi: Gereklilikler, Olanaklar, Sorular, Sınırlar” başlıklı Dr. Edit András (Budapeşte, Macaristan Bilimler Akademisi Sanat Tarihi Araştırmaları Enstitüsü), “Doğu Avrupa ve Balkanlar’da Çağdaş Sanat Ortamı” başlıklı Sylvia Naef (Cenevre Üniversitesi), “Küreselleşmenin Arap Ortadoğusu’nda Sanat Üretimine Etkisi ve Arap Dünyasında Çağdaş Kültürün Yapılanması” başlıklı Marie Luise Syring (Kunst Palast Dusseldorf Kültürel Gelişim Bölümü Başkanı ve AICA Almanya Bölgesi Genel Sekreteri), “Günümüzde Politik Sanat” başlıklı Els Van Der Plas (Prens Claus Vakfı), “Sanatta “Gerçek” Uluslararası İlişkiler” başlıklı ve Katerina Koskina(Kostapoulos Vakfı), “Son 10 Yılda Yunan Çağdaş Görsel Sanatlarında Süregelen Değişimin Perde Arkası” başlıklı konuşmalar gerçekleşmiştir.

2007 yılında İstanbul Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü (IFEA) ile işbirliği yaparak, “2010: Avrupa Kültür Başkenti İstanbul” başlıklı tartışma dizileri düzenlemeye başlamış bu bağlamda “Çağdaş Sanatta Mesenlik”, “2010’a Doğru İstanbul’da Müzecilik ve Koleksiyon Gelişimi”, “İstanbul Bienalleri”, “İstanbul’da Kentsel Dönüşüm ve Kamusal Alanın Yeniden Tanımı”, “Cinsiyet ve Sanat” başlıklı uluslararası katılımlı atölye çalışmaları gerçekleştirmiştir. Yine 2007 yılında, 10. Uluslararası İstanbul Bienali paralel etkinliği olarak “Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman” sergisi ve sempozyumu için İstanbul Modern Sanat Müzesi ile işbirliği yapmış ve aynı yıl Contemporary İstanbul sanat fuarında da bir açıkoturum düzenlemiştir.²¹⁸

2010 yılında, İstanbul’un Avrupa Kültür Başkenti olması dolayısıyla atölye çalışmaları sürdürülmüştür. Bu minvalde, AICA’nın dönemsel olarak gerek eleştiri kurumuna, gerekse de makro ölçekte Türkiye çağdaş sanat ortamının küreselleşmesine dair pozitif katkısı önemlidir.

Bugün yine sanat gazeteciliği, sanat yazarlığı ve eleştirmenlik alanında AICA çatısı altındaki isimler dışında, Evrim Altuğ, Zeliha Burtek, Cem Bölükbaş, Osman Erden, Nermin Saybaşı gibi yeni nesil isimlerden sözedilebilir.

²¹⁸ “Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Türkiye Şubesi Tarihçesi ve 2003 Yılındaki Yeniden Yapılanma Sonrası Faaliyet Özeti”, <http://aicaturkey.blogspot.com.tr> (23 Ocak 2010).

Dünya ölçeğine baktığımızda ise 1990'lı yıllarla birlikte yeşeren interdisipliner ortamdan sanat eleştirisinin de nasibini aldığını görürüz. Örneğin ABD'de geniş okuyucu kitlesine sahip Arthur Danto, Thomas McEvelley ve Dave Hickey, sanatı farklı disiplinlerle ustaca ilişkilendirmişlerdir. Danto felsefeyi, McEvelley antropoloji ve klasikleri, Hickey ise popüler müzik ve edebiyatı.²¹⁹

Bu noktada, sözkonusu disiplinler arası yakınlaşmanın İstanbul'da Toplumbilim yayını ile neredeyse eşzamanlı olarak gerçekleştiği tespitinde bulunmak mümkündür. Dergi, yalnızca felsefe ve sosyoloji alanı değil "Plastik Sanatlar, İstanbul BienaliYeni Söylemler, Görsel Kültür" özel dosya konuları işlemiştir. Yine sanatsosyoloji disiplinleri arasındaki yakınlaşma neticesinde ortaya çıkan görüş, 1990'lı yıllarda Deniz Şengel ve İpek Aksüğür Düben'in editörlüğünü yaptıkları U.P.S.D. kitapları ile de ilişkilendirilebilir. Aynı dönemde giderek sanat, sosyoloji ve kuram birlikteliğinin üretilen sanata yansımaları dolayısıyla, (4. Uluslararası İstanbul Bienali ve Devlet, Sefalet, Şiddet Sergileri, vb...) Birikim Dergisi'nin 1995 Aralık Sayısı'nda Mahmut Mutman'ın yayınladığı yazılar aynı şekilde eleştiri alanındaki genişlemeyle ilişkilendirilmelidir. Sözkonusu yayınlar ve Ali Akay, Ahmet Soysal tarafından gerçekleştirilen BİLAR Seminerleri'nin, eleştirel söylemin eksenini sanat tarihinden, interdisipliner bir kuram ortamına doğru çevrilmesine katkı yapmışlardır.

Diğer taraftan, 1990'larda Danto ve Hickey, çağdaş sanatta 'güzellik' konusunun yeniden gündeme gelmesi konusunda rol sahibi oldular. Bu durum o dönemde canlanmaya başlayan sanat piyasasına paralel olarak kolay pazarlanabilir sanat üretiminin meşrulaştırılması olarak da tartışılmıştır. Bu örnek üzerinden de okunacağı üzere sanat eleştirisi, sanat üretimi / *arzdan* başlayarak gelişen ve müze süzgecinden geçerek galeri ve müzayedelerce ticari dolaşıma sokulan ürünlerin yalnızca alımlanması noktasında değil ideolojik bir altyapıya kavuşturulması noktasında da 1980'ler sonrasında yer yer işlev değiştirerek, pragmatik bir çehre kazandığı tespiti de yerinde olacaktır.

²¹⁹Stallabrass, s. 146.

1.5.3. Sanatçı İnisiyatifleri

Sanat alanında, kar amacı gütmeyen yapılar arasında sanatçı inisiyatiflerini de anmak gerekecektir. Sanatçı veya sanatçıların bağımsız olarak kurduğu bu yapılar, sivil yapılar olarak çalışma kültürü ve etiğinin geliştirilmesi amacıyla, aynı zamanda ortak bir düşünsel platform yaratmayı da amaçlar.²²⁰

İstanbul'daki sanatçı inisiyatiflerinin sayısında 2000'li yıllar sonrasında önemli bir artış görünmektedir. 2000 yılında yalnızca İstanbul için 4 olan rakam, 2010 yılında gerçekleştirilen Kültür Envanteri çalışmasında 29 olarak belirlenmiştir.²²¹ Bu niceliksel artış, nitelik tarafına da yansımış, inisiyatifler çok disiplinli çalışmalara yönelmişlerdir. Görsel sanatlar temelinde kurulan bu yapılanmalar, mimarlık, dijital sanat, sinema, müzik grafik ve video sanatı gibi farklı disiplinler arasında iletişimi de arttırmıştır. Bunlar arasında Apartman Projesi, Bas, Çatı Dans, Garajistanbul, Hafriyat, Oda Projesi, Tersane, VideA, Mental Klinik, KörotomedyA, Altı Aylık, Galata Perform, Nomad, Pist, YAMA ve İstanbul dışında K2 Güncel Sanat Merkezi, DSM (Diyarbakır Sanat Merkezi) sayılabilir.

Bağımsız üretim platformları olarak sivil inisiyatifler mevzuatlarca tanımlanmadığından sektör içinde var olma gücü çökmektedirler. Dünyada bağımsız oluşumlarla sağlanan fonlar, Türkiye'de kamu veya yerel yönetimler tarafından geliştirilememiştir. Örneğin Fransa'da sanatçı projelerine, genç sanatçılara ve Fransa'da proje gerçekleştirmek isteyen yabancı sanatçılara, projeleri 15.000 Euro'yu geçmemek koşuluyla fonlama yapılmaktadır. Benzer şekilde, çeşitli Avrupa başkentinin belediyeleri sanat kurumlarını fonlamaktadır.²²² Sanatçı inisiyatifleri, zaman içerisinde düzenlenen bazı etkinliklerle daha görünür hale gelmiştir. İstanbul Kültür Başkenti 2010 ajansı, Ekim 2009 tarihinde I. Uluslararası Sanatçı İnisiyatifleri Buluşması'nın gerçekleşmesine sponsor olmuşsa da, bu etkinlik yeniden düzenlenmemiştir. Etkinlik kapsamındaki açılış konuşması kapsamında Beral Madra'nın da vurguladığı üzere, güçlü bir sivil toplum kültürüne yaslanan sanatçı inisiyatifleri kurdukları güçlü

²²⁰Levent Çalıkoğlu, "Modern Birey Sivil İnisiyatif", Çağdaş Sanat Konuşmaları 2", **Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler**, 2007, s.13

²²¹ İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri Projesi, 2009-2010, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 2010.

²²² "CNAP Sanatçı Hibeleri", Centre National des Arts Plastiques, www.cnap.fr (12.11.2015).

çevrimiçi ağlarla kuram yapanların, sanat yapanların ve diğer yaratıcı insanların hukuki ve toplumsal sorunlarıyla baş etmek için yeni yükselen bir sisteme olanak sağlayabilir.²²³



²²³Beral Madra, **I. Uluslararası Sanatçı İnsiyatifleri**, İstanbul Buluşması Kataloğu, Açılış Konuşması, 2009, s. 2

1.5.4 Ticari Aktörler

“Karanlıkta ve kör olmak ekonominin tüm aktörleri için mutlak bir zorunluluktur.”

Michel FOUCAULT

Sanatın ticari aktörleri olarak galeriler, fuarlar ve müzayedeler konusunda Türkiye ölçeğine inmeden önce, dünya ve Türkiye bu aktörlerin rol aldıkları pazara, pazarın büyüklüğüne ve genel olarak yapısından söz etmek gerekecektir.

Küreselleşmenin, sanat ile ticaret ilişkilerini bugüne kadar hiç olmadığı şekilde yakınlaştırmasından söz etmiştik. Bu gelişme geçtiğimiz yirmi yıl boyunca *üreticileri*, *aracıları* ve *tüketicileri* doğrudan etkimiştir. Herhangi başka bir metaymıscasına rahatlıkla kullandığımız bu terimlere rağmen, sanatın üretilmesinden tüketilmesine kadarki süreç, sanat yağıtının doğası gereği tüm diğer iktisadi süreçlere göre farklılık gösterir. Zira sanatın tüketimine dair motivasyon fonksiyonel (kültürel), sembolik, sosyal ve duygusal ihtiyaçlardır.²²⁴ Galeriler, fuarlar ve müzayedeler olarak ana kategorilere ayrılabilir olan *aracıların* yapıları da başka sektörlerle göre farklıdır.

1980’ler sonrasında küresel anlamda yaşanan ekonomik gelişmeler, sanat alanına devlet desteğinin azalması, bağış yapan kurumların önceliklerini değiştirmeleri ile birlikte, kar amacı güden ve gütmeyen tüm sanat organizasyonlarının davranışlarını çok daha rekabetçi bir platforma taşımıştır. Küreselleşme ile birlikte sanat alanına pazarlama stratejilerini adapte etmiş daha önce de andığımız üzere işletme kültürü sanat organizasyonlarına hakim olmaya başlamıştır. İlerleyen bölümlerde inceleneceği üzere sanat işletmesi belirli bir beklenti ile sponsor ararken sponsorluk yapacak kurumlar da bu sponsorluğun kendi işletmelerine doğrudan veya dolaylı katkı sağlaması beklemektedir. Bu durum, karşılıklı rekabetçi bir ortam oluşturur.²²⁵ Colbert’e göre, sanatsal bir ürün bir pazar ihtiyacını karşılamak üzere yaratılmaz. Bu da sanatticaret

²²⁴ Simona Botti, “What Role for Marketing in Arts? An Analysis of Art consumption and Artistic Value.”, **3th. International Research Seminar on Marketing Communications and Consumer Behavior**, Aix-en-Provence, 1999, s. 28, 47.

²²⁵ Sharron Dickman, **Arts Marketing The Pocket Guide**, Australia Center for the Arts and Center for Professional Development Publication, 1997, s.4,5.

ilişkinin geleneksel pazar ilişkilerinden ayıran en önemli farktır.²²⁶ Dolayısıyla sanat pazarı, ‘ürün için müşteriler’ bulan özel bir pazardır. Bu pazarın aktörleri (*aracılar*) üretilen sanatsal değeri sanatçıdan kitlelere iletmede ortaya çıkan sanatsal potansiyeli arttırmak ve/veya meydana gelen çıktıyı geliştirmeye çalışmak amacıyla, sanat dünyasıyla işletme dünyasını ilişkilendirmektedirler.²²⁷ Teknolojide gerçekleşen değişim, sanat işletmelerinin insanların her an kullanabildikleri dijital, taşınabilir kültür ortamları ile de rekabet etmek mecburiyetinde bırakmaktadır. Bu durum, pasif, resmi ve elitist modelin yerini, aktif, kişiselleştirilmiş ve tüketici odaklı bir modele bırakmasını sağlamaktadır. Kültürel üretici ile tüketici arasındaki silikleşen engeller, güç dengesinde bir kayma yaratmış nihayetinde bu kayma sanat üretimine de yansımıştır.

Sanat pazarı dediğimizde, diğer ticari ürünlerden farklı olarak insanların değerinden emin olmadıkları nesneleri almak için önemli miktarda para harcadıkları ve sanatçıların az sayıda insanın almaya istekli olduğu bu ürünleri yapmak için önemli miktarda zaman harcadıkları bir pazardan bahsedilmektedir.²²⁸ Ayrıca tüketicisi olan koleksiyonerlerin hedonik ve finansal sebeplerle sanat satın almasının yarattığı maddi etki yanı sıra pazardaki karşılıklı iyilik yapma ve hediyeleşme sistemi ile de şekillenmektedir. Galeriler sanatçıları desteklemekte, sanatçılar galerilere ve müzelere eser bağışlamakta, koleksiyonerler bazen bir sanatçıyı desteklemek için eser satın almaktadırlar. Tüm bu ilişkilerin toplumsal misyonu ve kültürel bağlamı gereği, küresellik bağlamında sanat pazarı, ekonomik sermaye ile kültürel sermayenin birbirine ihtiyaç duyduğu ticari bir alana konumlanır. Yine Velthuis, bu pazarı fiyatların değişken ve düzensiz olduğu, aktif alıcı ve satıcıların sayısının az olduğu, pazarın gayri safi milli hasılaya katkısının kesin olarak bilinmediği, aslında kapitalist ekonominin bir parçası olan ama bir o kadar da uzak duran bir pazar olarak tanımlamıştır.²²⁹ Değeri ölçülemeyen, sembolik, yaratıcı ve anlamlı ürünler nitel bir mantığı işaret ederken metalaşma ve ölçümleme üzerine kurulu nicel mantığın bir arada bulunması sanat pazarını hem çelişkili hem de eşsiz kılar.

²²⁶ François Colbert, “Entrepreneurship and Leadership in Marketing The Arts”, **International Journal of Arts Management**, 2003, s:31.

²²⁷ Botti, s.28.

²²⁸ Stuart Plattner, **A Most Ingenious Paradox: The Market For Contemporary Fine Art**, American Anthropologist, New Series, 1998, s. 491.

²²⁹ Olav Velthuis, **Talking Prices Symbolic Meanings of Prices on The Market For Contemporary Art**, Princeton University Press, U.S.A, 2005, s. 20, 75.

1.5.5 Dünya ve Türkiye’de Sanat Pazarı

Küreselleşme ile birlikte, tarihin farklı evrelerinde güç ve seçkincilik üzerine kurulu olan sanat alanının bir anlamda demokratikleşerek ticari bir formata girdiği söylenebilir. 2000-2015 yılı arasında dünya çağdaş sanat piyasasındaki konsolide büyüme %1.800’dür. Diğer taraftan geçtiğimiz yıla göre müzayede satışlarına %12’lik bir düşüş yaşanmıştır. 2000’li yıllar sonrasındaki sektörel verilerdeki ilgi çekici sıçramalar izlenmektedir. Sektörün kilometre taşlarına baktığımızda, UNESCO 2005 yılı verilerine göre, kültür alanı tüm diğer sektörleri geçerek AB’de yaratıcılık sektörünün cirosu 780 milyar Euro’ya ulaşmış istihdam 810 milyon kişi olarak kayıtlara geçerek, otomobil sektöründen daha büyük hacme ulaşmıştır. Aynı zamanda AB içinde diğer tüm sektörlerle göre %12 daha fazla büyümüştür.²³⁰ 2007 yılında sanat pazarı, 9,9 milyar dolarlık küresel bir gelir yaratarak görülmemiş bir şekilde büyümüştür. Bu gelir 2005 yılındaki toplam gelirin iki karından bile fazladır.²³¹ Artprice’ın 2011 yılı verilerine göre, 2010 yılında 3600 müzayede evi tarafından 5,4 milyon adet müzayede gerçekleştirilmiş 954 milyon dolarlık çağdaş sanat eseri satılmış ve dünya çapında 9 milyarı aşan bir güzel sanatlar müzayede satış cirosu yakalanmıştır. Yine, 2008 yılında Artprice “Sanat Pazarı Güven Endeksi” (Art Market Confidence Index / AMCI) adını verdiği güçlü bir araç kullanmaya başlamıştır. Bu endekse göre küresel kriz olmasına rağmen 2010 yılı olumlu geçmiştir.

2014-2015 yılı Frieze Art Fuarı sırasında açıklanan Artprice.com verilerine göre, 650 milyon USD gelirle ABD, 542,8 milyon USD ile Çin, 410 milyon USD gelirle İngiltere sektörel anlamda üçüncü sırada yer almaktadır. Türkiye çağdaş sanat piyasası, gelirler göz önünde bulundurulduğunda bu listede 6,5 milyon USD gelirle 15. sırada yer almaktadır. Türkiye kişi başına düşen milli geliri ile 10.936 USD GSMH’si 45.000 USD olan Japonya ve 48.000 USD olan Belçika’nın önüne geçmiş olması ilginç bir tespittir.²³² Çağdaş sanat piyasası, toplam sanat piyasasının %13’ünü oluştururken, söz

²³⁰ Atikoğlu, “İstanbul yaratıcı şehirler merkezine aday oldu”, **Milliyet Sanat**, 2010, s.30.

²³¹ Thierry Ehrmann, “**Art Market Trends 2010**” <http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2010> (11.02.2011), s.12,7.

²³² Kalkınma Bakanlığı, “2015-2017 arasını kapsayan Orta Vadeli Program”, <http://www.kalkinma.gov.tr> (10.Aralık.2015)

konusu oranın %91'i ABD, Çin Halk Cumhuriyeti ve Birleşik Krallık'tan oluşan bir pazara tekabül etmektedir.²³³

Sanat pazarı, hem satış hem de yaratılan değer açısından son yıllarda ciddi biçimde büyümüştür. İnternet kullanımının yaygınlaşması ile artan çevrimiçi (online) satışlar, her yıl dünya çapında düzenlenen 260'dan fazla sanat fuarının yarattığı rekabet, sanat yatırımcılarının ve yatırım fonlarının artması pazar yapısını değiştirmiştir. Özellikle sanat fuarları, sanat dünyasının küreselleşmesinin önemli bir göstergesi haline gelmiştir.²³⁴19. yy boyunca ve 20. yy'ın başlarında Fransa'nın egemen olduğu sanat pazarı, son 50 yılda ABD ve Birleşik Krallık önderliğinde büyümektedir. Diğer taraftan Çin pazarı, kısa bir süre içinde küresel pazarın büyümesinde yeni bir itici güç halini almıştır. 2010 verilerine göre Londra ve New York'un önüne geçerek müzayede pazarında birinciliğe ulaşmış,2009 2014 yılları arasında (2009 2014 yılları arasında Çin pazarı %214 büyüme kaydetmiştir) ABD ile çekişen Çin, 2015 yılına gelindiğinde yarışın birinciliğini ABD'ye bırakmıştır. 2014 yılını %37.3 ile tamamlayan Çin pazarı, 2015 yılında %25'e kadar gerilemiştir. Küresel müzayedelerin işlem hacmi geçtiğimiz seneye göre %0,4 gerileyerek, 7,6 Milyar USD olarak gerçekleşmiştir.²³⁵

Sanat pazarının büyümesindeki en önemli itici güç çağdaş sanattır. 1998'den 2008'e müzayedelerde müzayedelerde çağdaş sanat eserlerinin dünya çapında satışı 48 milyon dolardan, 1,3 milyar dolara çıkmış bu rakam toplam sektörün pazar payında sekiz kattan fazla bir artışa denk gelmektedir. Çağdaş sanat, bu anlamda en değerli satış kategorisi haline gelmiştir. Koleksiyonerleri çağdaş sanat eserlerine yönelten sebeplerin başında modern ustalar ve klasiklerin arzının azalması oluşturmaktadır. İkincil ve bu tezin bağlamındaki en önemli parametre ise çağdaş sanatın küresel bir olgu haline gelmesidir.²³⁶Thompson'ın 2011 yılı araştırmasına göre, çağdaş sanat pazarında küresel ölçekte yaklaşık;

²³³ Nazlı Yayla, "Çağdaş Sanat Piyasasının 'En'leri Bize Ne Anlatıyor? **Istanbul Art News**, Sayı:27, Ocak 2016, s.8.

²³⁴ Noah Horowitz, **Art of the Deal Contemporary Art in a Global Financial Market**, Princeton University Press, London, 2011, s:16.

²³⁵ "USA recovers top position from China", Artprice's overview of the Global Art Market in H1 2015, [https://www.artmarketinsight.wordpress\(02.08.2015\).](https://www.artmarketinsight.wordpress(02.08.2015).)

²³⁶ Horowitz, s.8, 9.

- a) 10.000 müze, sanat kuruluğu ve devlet koleksiyonu
- b) 1.500 müzayede evi
- c) %70'i Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'da bulunmak üzere 17.000 ticari galeri
- d) 250 sanat fuarı ve büyük sergi olduğunu göstermektedir.

Aynı şekilde, dünya çağdaş sanat pazarının tahmini değerinin 18 milyar dolar olduğu hesaplanmaktadır. Galeri başına ortalama ciro 650.000 dolarken büyük müzayede evleri 5,5 milyar dolar değerinde çağdaş sanat satmaktadır. Özel ve kurumsal alışverişler ile sanat fuarları aracılığıyla yapılan satışların toplamı da 5,5 milyar doları bulmaktadır.²³⁷

²³⁷ Don Thompson, **Sanat Mezat**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 92, 93.

Tablo 2**Küresel Sanat Pazarı**

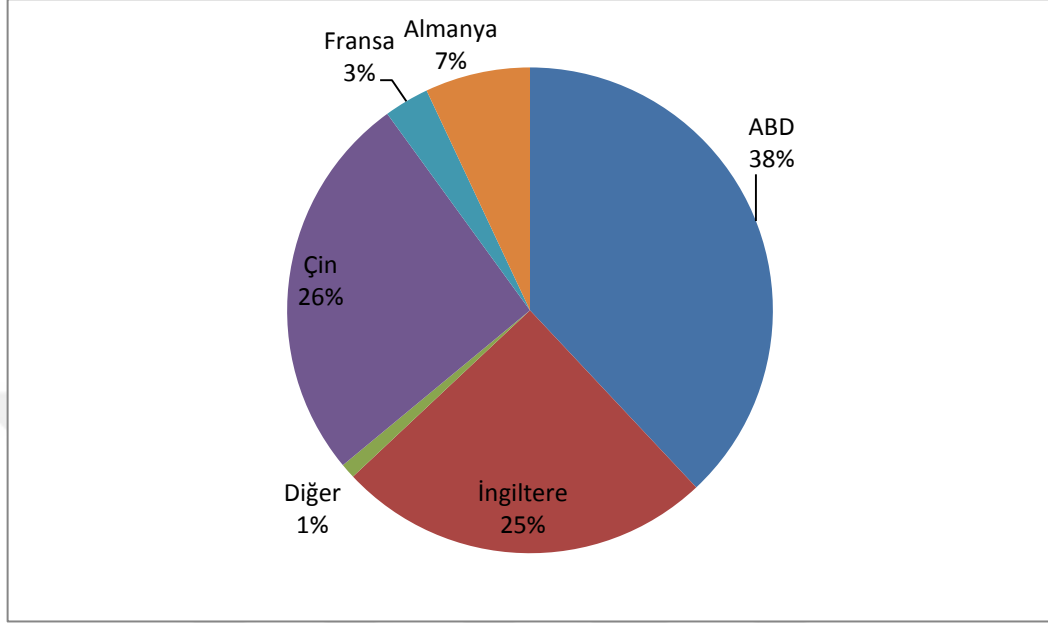
YIL	DEĞER (Milyon Euro)	İŞLEM HACMİ (Milyon adet)
2004	€24,385	26.6
2005	€28,833	28.2
2006	€43,331	32.1
2007	€48,065	49.8
2008	€42,158	43.7
2009	€28,335	31.0
2010	€42,951	35.1
2011	€46,351	36.8
2012	€44,091	35.5
2013	€47,657	36.5
2014	€51,216	38.8

Kaynak: Mcandrew, Clare, TEFAF Art Market Report 2015, The European Fine Art Foundation, Netherlands, 2015, s.22

Tablo2’den görüleceği üzere, 2007’de zirve görülmüş, küresel durgunluk döneminde pazar %12 küçülmüştür. Sonrasında 2010 itibariyle yeniden yükselişe geçen pazar, en dinamik pazarlardan biri konumundadır. 2014 yılında ise sanat piyasası, bugüne dek görülmemiş hacimlere ulaşmıştır.²³⁸ Ancak 2014’den sonra yaşanan küresel çaptaki politik gelişmeler, World Wealth Report’un, yüksek varlıklı bireylere yönelik

²³⁸**TEFAF 2015 Verileri, 2016 Yılı Raporu İçeriğinde Yayınlanacaktır.

araştırmasına göre ise Eurozone krizi Orta Doğu ve Ukrayna’da yaşanan politik belirsizlik nedeniyle 2014-2015 arasında en yavaş büyümeyi göstermiştir.²³⁹



Şekil 1: Ülkelerin Küresel Sanat Pazarı içindeki payları 2015
Kaynak: Artprice Çağdaş Sanat Raporu 2015 verilerine göre hazırlanmıştır.

Ulusal mirasın korunmasıyla ilgili yasalar gereği sanatın bazı kategorilerinde kısıtlamalar olmakla birlikte, çağdaş sanat tüm bu kısıtlamalardan bağımsız ve serbestçe dolaşıma açıktır. Tablo 3’de görülen ithalat ve ihracat istatistikleri, sanatın zengin ve açık ekonomilere doğru akışını göstermektedir. ABD 2008 yılındaki krizi rağmen 5,2 milyar Euro ihracat ve 4,9 milyar Euro ithalat ile en büyük küresel sanat taciridir. AB ise 2008’in net ihracatçısıdır.²⁴⁰ Söz konusu tablonun ekonomik anlamda küresel resesyon dönemindeki verileri temsil etmesi bakımından ilgi çekicidir. 2009 yılındaki küresel resesyon dönemi rakamları, dağıtım kanalları üzerinden incelendiğinde, küresel ve ekonomik etkileşim göz önüne alındığında kriz döneminde Çin, Hindistan, Brezilya gibi yeni güçlenen ekonomilere doğru akışkanlık kazandığı görülmektedir. Bu tabloyla ilgili ekonomik analizler, USD’nin ülkeler arası sermaye transferi aracılığıyla kullanılması sırasında, 2008-2009 arasındaki dönemde çeşitli speülatif hareketler olduğu

²³⁹ Capgemini and Merrill Lynch Wealth Management, World Wealth Report, **The 19th Annual World Wealth Report 2015**, s.6.

²⁴⁰ Clare McAndrew, **The International Art Market 2007-2009**, Trends In The Art Trade During Global Recession, Helvoirt, The European Fine Art Foundation (TEFAF), 255, 2010, s:43, 44.

ve sermayenin transfer edilmesi konusunda çağdaş sanatın yatırım aracı olarak kullanıldığına da işaret eder.²⁴¹ Sermayenin transferi Çin, Hindistan, Rusya, Türkiye ekseninde gerçekleşen dinamik bir yapı kazanmış, Batı kökenli sermayenin –zira söz konusu sermaye yine konvertibilitesi yüksek olan USD’dir. Kendi topraklarından çıkıp *yersizyurdsuzlaşması*, küresel düzeyde yeni kar arayışlarının göstergesidir.²⁴²

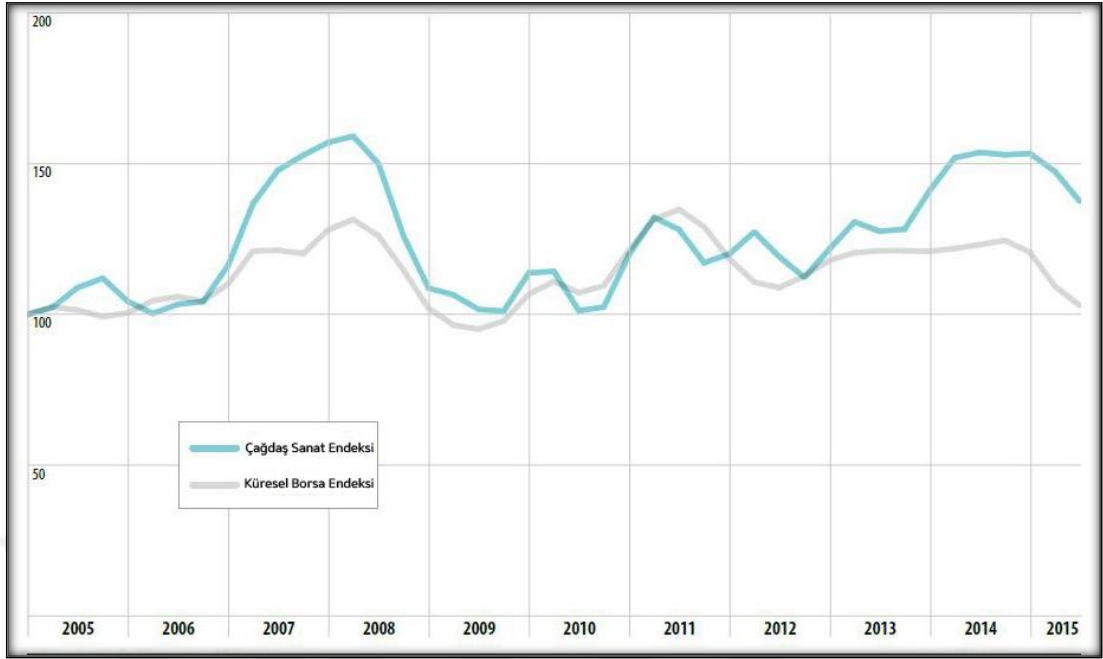
Tablo 3
Sanat Eserleri Ticareti - Küresel Resesyon dönemi 2009 (milyon Euro)

ÜLKE	İHRACAT (€)	İTHALAT (€)	NET İHRACAT (€)
Avusturya	81,1	110,0	28,9
Belçika	108,4	131,1	22,6
Danimarka	28,3	57,2	28,8
Fransa	1009,9	464,1	545,7
Almanya	483,4	285,7	197,6
İrlanda	9,9	13,9	4,0
İtalya	178,0	125,7	52,3
Hollanda	69,7	174,3	104,6
İspanya	66,4	97,2	30,8
İsveç	34,3	44,8	10,5
İngiltere	3371,1	3000,1	371,0
AB Diğer ülkeler	50,8	377,8	326,9
AB Toplam	5491,3	4881,9	609,5
Çin	328,6	498,9	170,3
Hindistan	214,8	18,4	196,4
Rusya	2,3	24,9	22,6
Singapur	217,2	272,1	54,9
İsviçre	1033,0	1132,1	99,1
Birleşik Arap Emirlikleri	5,3	62,0	56,7
ABD	5205,4	4874,0	331,3

Kaynak: The International Art Market 2007-2009, s.43

²⁴¹ Elif Neslihan Sezgin, Şekerbank Sürdürülebilir Kalkınma Bankacılığı Birim Müdürü “Çağdaş Sanatta Küresel İşlemlerin Dönemsel Analizi” Şekerbank Genel Müdürlük, Konulu Görüşme, Levent, İstanbul (23.02.2016).

²⁴² Akay, s. 121.



Şekil 2: Çağdaş Sanat Pazarı Değer Endeksi Karşılaştırması

Kaynak: The Contemporary Art Market Report, January 2015, s.9

Sanat pazarının büyüklüğünü ortaya koyan bir diğer araştırma ise Capgemini ve Merill Lynch'in varlık oluşumunu etkileyen makroekonomik ve diğer faktörleri incelemek için dünya çapına "Yüksek Varlıklı Bireyler"i (High Net Worth Individuals – HNWI) etkileyen önemli trendleri analiz edebilmek için ortak hazırladıkları "Dünya Varlık Raporu"dur. (World Wealth Report) Rapora göre, "Yüksek Varlıklı Bireyler" konut, koleksiyon, tüketim ve dayanıklı tüketim malları dışında 1 milyon USD'den fazla yatırım yapabilir varlığa sahip kişilerdir. 2011 yılı raporuna göre, bu kişiler 2010 yılında otomobil, yat, jet, sanat eserleri, mücevher, saat, şarap ve antika gibi koleksiyon ürünleri spor yatırımları ve diğer yatırım araçlarına büyük ilgi göstermişlerdir. Bu tür yatırımlar 'tutku yatırımı' olarak adlandırılmaktadır.

Küresel ekonomik durgunluk dönemleri, bu tür yatırımlara olan küresel talebin düşmesi demek olsa da bu varlık kategorisinde süreç tam tersi işlemektedir. Varlıklarını garanti almak adına sanat eseri gibi uzun vadede zenginliklerini garanti altına alan araçlara kriz dönemlerinde yönelmektedirler. Kalıcı yatırımlar arayan bu kategorinin tutku yatırımları içinde sanatın payı 2006'da %20 iken 2008'de %25'e yükselmiştir. Temel finansal yatırımlar ile düşük veya negatif korelasyon gösterdiği sanat eserleri, yatırım portföyünü çeşitlendirmek adına önem taşımaktadır. Gelişmiş piyasalardaki

düşük banka faizleri ve değişken borsa piyasaları, sanat eseri gibi piyasalardaki olumsuzluktan daha az etkilenen ürünlere yatırım yapılmasına neden olmaktadır.²⁴³

Ancak 2015'e gelindiğinde, ekonomik belirsizlik nedeniyle yüksek varlıklı bireyler arasında nakit, en fazla tercih edilen aset olarak göze çarpmıştır. Asya Pasifik ve Kuzey Amerika en fazla zenginleşmeyi kaydederken, HNWI oranı 6,7'den 7,2'ye kadar yükselerek, son yılların en yavaş zenginleşme rakamları kaydedilmiştir. Dominant aset olarak da tutku yatırımları yerini nakte terketme eğilimi göstermektedir.²⁴⁴

Sanat pazarının büyüklüğünü ortaya koyan bir başka gösterge ise gelir ve istihdam rakamlarıdır. Sektörde yoğun istihdam sağlayan işletmeler sanat galerileri, müzeler, müzayede evleri başta olmak üzere sanat furarı düzenleyen şirketler, sanat vakıfları ve sanat portallarıdır. Diğer taraftan, bankaların kredilendirme birimlerinde bile sanat pazarındaki riskleri değerlendirme ve yönetme alanında yeterli olmamaları, sanat eserlerinin sicilleri ile ilgili bilgi kaynaklarının azlığı, fiyatlandırmaya ilişkin bilgi yetersizliği, alıcı ve satıcıların gizliliği sanat pazarında belirsizlik yaratarak pazar büyüklüklerinin tahminini zorlaştırmaktadır.²⁴⁵

Türkiye'de 1980'lerin ikinci yarısıyla birlikte serbest piyasanın yaygınlaşmasıyla birlikte yaşanan gelişmeler bienal ile başlayan küresellik olgusu, 2000'lerle birlikte özel müze ve galerilerin artması, bankaların sanat kredileri vermesi gibi Gelişmeler, son yirmi yıldır ABD ve Avrupa'da yaygınlaşan sanat yatırımı eğiliminin Türkiye'ye yansımaları sağlamıştır.²⁴⁶ 2000'li yıllardan itibaren hız kazanan süreç, tüketim ve dağıtım aktörlerinin çeşitlenmesine, üretim sürecindekilerinin ise niceliksel artışına aynı zamanda alternatif mekanizmalarının oluşmasına neden olmuştur.²⁴⁷

Sanat alıcıları ve koleksiyonerlerin sayısı artmış olmakla birlikte, Türkiye'deki sanat pazarının finansal açıdan büyüklüğü, elde edilen gelir ve kazançlara

²⁴³Capgemini and Merrill Lynch Wealth Management, World Wealth Report, The 15th Annual World Wealth Report 2011, s.3, 20.

²⁴⁴World Wealth Report, s.7, 11.

²⁴⁵Demirdöven ve Ödekan, Müzayedelerin sanat piyasalarındaki rolü ve Türkiye'deki yansımaları, İTÜ Dergisi, 2008, s.12.

²⁴⁶Newsweek Türkiye, 2010.

²⁴⁷Ceyda Bakbaşı, "İstanbul'un Kültür Ekonomisindeki Gelişen Sektörlerden Biri Görsel Sanatlar", İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri, 2010, s.9.

dair veriler oldukça kısıtlıdır.²⁴⁸ Artist Actuel ve Artist Modern dergileri tarafından hazırlanan istatistiki çalışmaya göre 2009 yılında sadece müzayedelerde oluşan yıllık ciro yaklaşık 50 milyon USD'dir. Buna galeri satışları, koleksiyonerlerin kendi aralarında yaptığı satışlar ve sanatçıların doğrudan satışları da eklenince yaklaşık 2000 milyon USD'ye yakın bir değere ulaşılmaktadır.²⁴⁹ Yine aynı kaynakların hazırladıkları "Türk Sanat Pazarı 2010" raporuna göre pazarda gerçekleşen satış yaklaşık 106 milyon USD'dir.²⁵⁰ Ancak bu satışlar daha çok müzayede satışlarından yola çıkılarak elde edilmiştir.

Contemporary Istanbul Yönetim Kurulu başkanı Ali Güreli'ye göre, sanat galerilerinin ve müzayede evlerinin artan sayısı, yurt dışında yapılan satışlar, sanatçıların direkt satışları ve müzelerin yaptığı alımlar da eklendiğinde Türk sanat pazarının büyüklüğü 300 milyon USD'ye yakındır.²⁵¹ Yurt dışında ünlü müzayede evleri tarafından gerçekleştirilen Çağdaş Türk sanatı satışları, bu müzayedelerin Türk pazarına girmeleri, sanat fuarlarında katılan yabancı galeri sayısının yükseliyor olması, Türk sanat pazarının hem arz hem de talep açısından taşıdığı potansiyeli göstermektedir.

Türkiye'de, küresel sanat pazarının bir uzantısı olarak İstanbul merkezli olarak yapılanmakta olan sanat pazarının yapısı incelendiğinde pazarın, resim, heykel, grafik, özgün baskı ve fotoğraf medium'ları kapsadığı görülmektedir. Pazarın, değer üretim sistemi şekil 9'da görüldüğü gibi kurgulanmıştır. Değer üretim zinciri, sektörü oluşturan aktörlerin belirlediği ve bunların yaratım, üretim, dağıtım ve tüketim mekanizmalarına göre ayrıldığı hangi tetikleyicilerin bu süreci hareketlendirdiğini gösteren ve aktörler arası ilişkileri ortaya çıkaran bir kurgulamadır. Üretim ve yaratım aktörleri ise sanat fuarları, sanat galerileri, müzeler, müzayede evleri, koleksiyonerler ve bienallerdir. Ayrıca üretim ve dağıtım aktörleri özel sektör, vakıflar, belediyeler, kamu kurumları ve şahıslar tarafından yönlendirilmektedir. Genel eğilimler bu şekilde gerçekleşme birlikte, değer üretim zincirindeki aktörlerin sayısal ve yapısal değişiminin sektörün

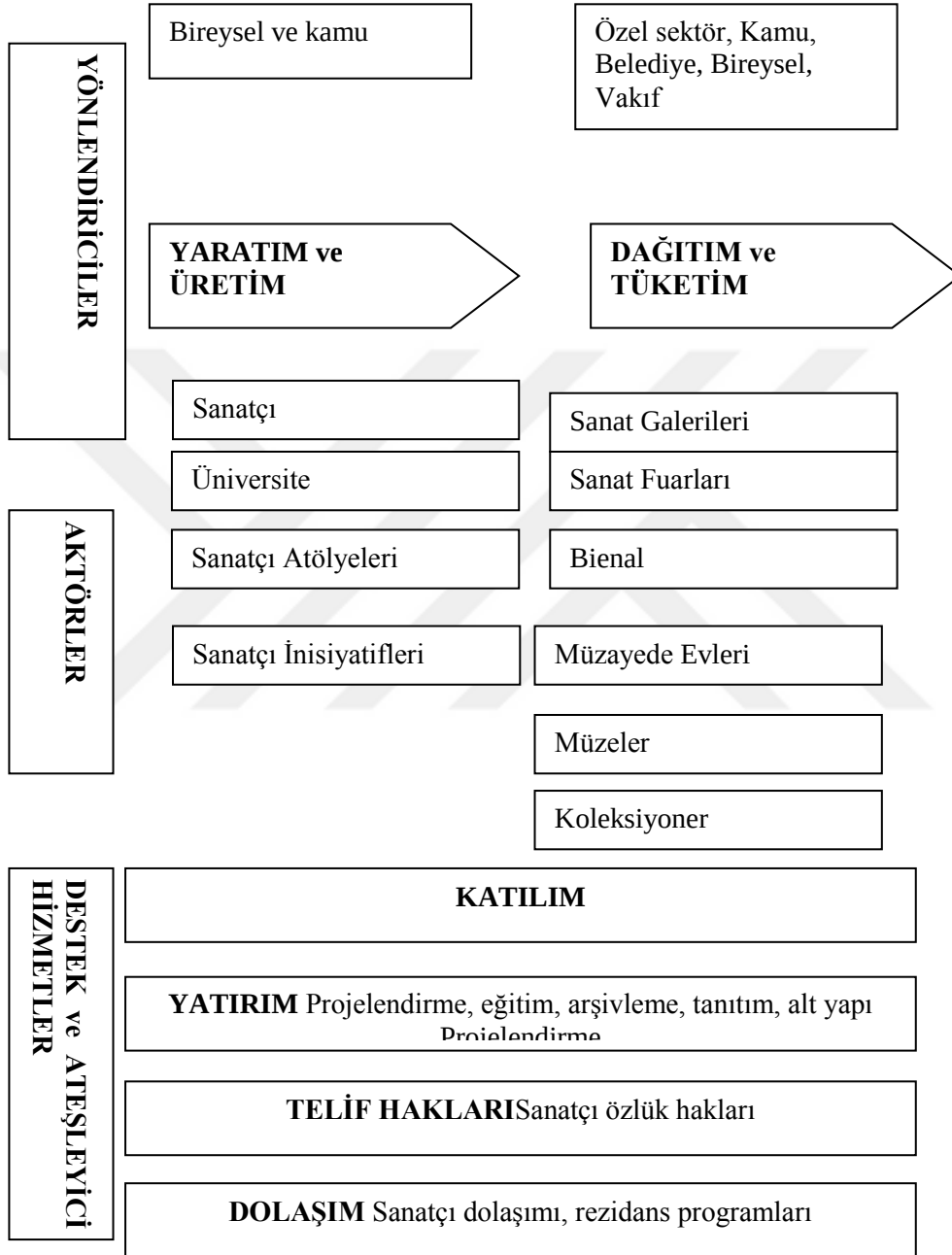
²⁴⁸ Demirdöven, Ödekan, s.5.

²⁴⁹ Atılğan Bayar, "Türk resim pazarı 50 değil 200 milyon dolar!" **Akşam Gazetesi**, 22.02.2012.

²⁵⁰ Uçar, Türk Sanat Pazarı 2010 yılı, **Türk Sanat Pazarına İlişkin İstatistiki Bir Araştırma**, Biltur Basım Yayın Hizmetleri, İstanbul, 2011.

²⁵¹ Songül Hatısar, Kazanç tablosu katlanarak büyüyor, Ali Güreli ile söyleşi, **Milliyet Gazetesi**, 2011.

gelişimindeki rolü hakkında, sektörün örgütlenmemiş yapısı ve yetersiz veriler nedeniyle kesin bir yargıya varmak güçtür.²⁵²



Şekil 3: Görsel Sanatlarda Değer Üretimi
Kaynak: Bakbaşı, Ceyda, *a.g.y.* s:8'den yararlanılarak hazırlanmıştır.

²⁵² Bakbaşı, s.7, 10.

1.5.5.1. Sanat Alıcıları Koleksiyoner ve Yatırımcı

Küreselleşme ekseninde Türkiye’ye son yirmi beş yılda yansıyan sanat yatırımı eğilimi, sanata duyulan ilgi ve talebin artmasının yanı sıra, Türkiye’deki sosyo-ekonomik gelişmeler paralelinde de yeşerme şansı bulmuştur. Enflasyon ve faizlerin düşmesi, dövizin Türkiye’de uzunca bir süre belli seviyelerde seyretmesi, sanatın neredeyse hisse senedi kadar likit olabilmesi ve Türkiye’de yaşanan bankacılık krizleri, yatırımcıların sanata ilgi duymasına neden olmuştur. Yatırım zincirinde göreceli olarak son halka olan sanat eserleri elden çıkarılanlar arasında da son sırada yer almaktadır. Dolayısıyla, kriz dönemlerinde yaşana alışveriş hacmi düşüklüğü, sanat eseri fiyatında dramatik bir dalgalanma yaratmaz. Bu durumda yatırım aracı olarak sanatın, riskin dağıtılması anlamında avantajlı kılar.

Yüksek enflasyon ve finansal kriz durumunda bile sanat pazarında yatırım yapmanın geleneksel yatırımlara alternatif olabileceği söylenebilir. Seçkin ve Atukeren’in araştırmasına göre, 1989-2005 dönemindeki yatırımlar incelenmiş, resme yapılan yatırımlardan elde edilen gelir enflasyondan arındırılmış olarak ortalama yıllık 54,9 olarak saptanmıştır.²⁵³ Bu dönemde altın yıllık ortalama %47,5, banka mevduatı %57,5, dolar %46,1 getiri sağlamıştır. Türk resim piyasası ortalama yıllık nominal getirisi 1990-2005 dönemi için %61,9 iken İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Endeksi (ISE 100) ise %60,4 olmuştur. Sanat yatırımlarında aracı kurumlara ödenen komisyon, vergi, sigorta, taşıma ve depolama masraflar, sanat yatırımının getirisini azaltmaktadır.

Durgunluk dönemlerinde yaşanan gelir düşüklüğüne rağmen “Yüksek Varlıklı Bireyler”in satın alma alışkanlıklarında meydana gelen değişim sanat pazarının yararına olmuştur. Bu segment daha güvenli ve uzun dönemli değer elde etme eğilimi ile tutku yatırımlarını koleksiyon ürünleri ve sanata kaydırmaktadırlar. Yine küresel pazarda yeni alıcıların doğuşu ekonomik faktörlerden ve bu ülkelerdeki nüfusun zenginleşmesinden kaynaklanmaktadır. Birçok Batı ülkesinde durgunluk yaşanırken Çin gibi yeni sanat pazarları giderek büyümektedir.²⁵⁴ (2008 2015 arasında gerçekleşen büyüme %21) Hindistan, Çin ve Rusya’da sanat yapıtlarının fiyatlarının artması bu ülkelerde yaşayan

²⁵³Seçkin ve Atukeren, Art and The Economy a First Look at The Market For Paintings in Turkey, **Economics Bulletin**, 2006, s.1-13.

²⁵⁴Mcandrew, s.123.

nüfusun çok küçük bir bölümü sayesinde gerçekleşmiştir. Bu gelişmeler, görece olarak Türkiye için de geçerli olmakla birlikte diğer taraftan henüz sanat alıcısı olmayan orta sınıfın sanat alıcısı olmaya aday olduğunu da göstermektedir. Elbette sanat eserlerinin satın alınmasındaki motivasyonun altında yatırım amacı tek başına yeterli bir parametre değildir. Manevi tatmin ve prestij kazanma duygusu, ekonomik faktörlere eşlik etmektedir. Thompson, sanat eserlerini sevdikleri için edinen çağdaş sanat koleksiyoncularının bile değerlerinin artacağına inandıklarını ve borsa endeksi izler gibi müzayede sonucu takip ettiklerini belirtir.²⁵⁵

Özet olarak, koleksiyonerler sanat eserinin estetik değeri, sahibine sağladığı statüden kaynaklı sosyal değer ve yatırım değeri nedeniyle satın almaktadırlar.²⁵⁶ McAndrew'a göre ise sanat pazarındaki alıcılar, her biri kendi motivasyonları, ilgileri ve alım güçleri olan koleksiyonerler, yatırımcılar, (bireysel ve fonlar) müzeler, kurumsal koleksiyonerler, aracılar gibi değişik aktörlerden oluşmaktadır.²⁵⁷ Diğer taraftan, sanat alıcıları koleksiyonerlerden spekülörlere doğru uzanan bir yelpazade yer alırlar. Spekülatif uçta yer alanlar, fiyat farklılıkları veya finansal risklere karşı hassastırlar. Satın alma, satış, depolama veya sigortalama ile alakalı maliyetlerdeki değişimler yanında vergilendirme veya ihracat kısıtlamaları gibi sanat pazarını etkileyen düzenlemelerdeki değişimler bu alıcı grubunu yakın olarak etkiler. Koleksiyonerlerin, koleksiyon yapmalarındaki temel güdüler estetik, dekoratif, entelektüel ve tarihi sebepler olarak sıralanabilir.

Türkiyede koleksiyonerliğin gelişimine bakıldığında, 1950'den önce az sayıdaki koleksiyonerin devlet adamları, sanatçılar ve dönemin entelektüellerinden oluştuğu görülmektedir.²⁵⁸ 1950'lerde bir piyasadan söz etmek mümkün olmamakla birlikte, sınırlı sayıda koleksiyonerin orta ve üst sınıfın entellektüelleri olduğu görülmekteydi. 1970'lerde hareket kazanan koşullar, 1980'ler sonrasında gerçek pazar niteliği kazanmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda Taviloğlu ve Çağa Aileleri ilk kez koleksiyonları için katalog çalışması yapan koleksiyonerlerdir. Körfez Savaşı'nın

²⁵⁵ Thompson, s.351.

²⁵⁶ Velthius, s.42, 43.

²⁵⁷ Mcandrew, s.121.

²⁵⁸ S. Serpil, "Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2006, s.117

yarattığı kaos ortamı bazı koleksiyonerleri piyasadan silmiş, 2000'lerin başında yaşanan ekonomik kriz ise yine aynı etkiyi yaratmıştır. Türkiye'de yaklaşık 30-35 yıllık bir geçmişe sahip olan koleksiyonerlik olgusu, geçtiğimiz 10 yılda koleksiyoner sayısında yaşanan artışla birlikte hızla gelişmiştir. Bu konudaki en ilginç gelişmelerden biri Amerika'nın prestijli yayını ARTnews'ün 22 ülkede 2011 yılında yaptığı bir araştırmada, "En Etkili 200 Koleksiyoner" listesini açıklamış Türk işadamı Halit Cingilloğlu 4. sırada yer alarak Abromoviç'i geride bırakmıştır.²⁵⁹

Sanat sektöründe bireysel koleksiyonerler dışında, müzeler, özel ve kamu kurumları gibi kurumsal alıcılar da bulunmaktadır. Şirketler sanatı desteklemek veya yardımseverlik güdüsü ile koleksiyon oluşturabilirler. Koleksiyonları bir pazarlama ve tutundurma aracı olarak görebilir, sanatla ilgili kurumsal bir imaj yaratmak için kullanabilirler.²⁶⁰ Kurumsal koleksiyonların ciddi anlamda artışı ise sanat dünyasında küratörler gibi yeni profesyonellerin artışına paralel olarak 1990'larda başlamıştır.²⁶¹ Bugün küresel dünyada banka koleksiyonlarının, ülke koleksiyonları içinde önemli bir yeri vardır.

Türkiye'ye baktığımızda ise bankaların kurumsal alıcılar içerisinde çok önemli bir yeri olduğu açıktır. 1930'larda çıkan, sanatçıları desteklemek ve görsel sanatın toplumda yaygınlaştırılması amacıyla devlete ait her kamu binasında sanat eseri bulundurmayı öngören yasayla bu dönemde kurulan bankalar eser almaya başlamıştır. Bu dönemde birçok devlet kurumu gibi Merkez Bankası, Halkbank ve Ziraat Bankası da sanat yapıtı satın almışlardır. Türkiye İş Bankası 1924 yılında koleksiyon oluşturmaya başlayan ilk banka olmuştur.²⁶² Sonraki yıllarda yeni kurulan bankalar da benzer koleksiyonlar oluşturma yoluna gitmiş, bu alımlar bankaların prestijihaline gelmiş ve çağdaş Türk sanatı için vazgeçilmez bir kavram olan banka koleksiyonculuğu doğmuştur. Bugün aralarında Merkez Bankası, Türkiye İş Bankası, Ziraat Bankası, Şekerbank, Yapı Kredi Bankası, Garanti Bankası, Akbank ve TMSF'ye devredilen İktisat, Etibank, Pamukbank'ın bulunduğu 15'e yakın bankanın yaklaşık 10.000'e yakın

²⁵⁹ İstanbul Art News, Yaz, 2011.

²⁶⁰ McAndrew, s.133, 134.

²⁶¹ Christoph Behnke, "Corporate Art Collecting: a survey of German-speaking companies", (bkz.) **Journal of Arts Management, Law & Society**, 37(3), Routledge, 2007, s.226.

²⁶² Serpil, s.53, 54.

resme sahip olduğu ve bu sayının Türkiye’deki müze ve özel koleksiyonlarda bulunan resim sayısından da fazla olduğu düşünölmektedir.²⁶³ Türkiye’de bankaların sanat alanındaki faaliyetleri yalnızca koleksiyon yapmakla sınırlı kalmamış son bölümde de inceleeğı üzere, kurumlar büyük sanat merkezleri, bu merkezlerin şemsiyesi altında gerçekleşen sergiler, küratöryal programlar ve eğitim programları ile birkikte çağdaş sanatın küreselleşmesi tarafında öncü role sahip aktörler haline gelmişlerdir.

Türkiye’deki plastik ve görsel sanatlar dünyasının son çeyrek yüzyılının, kurumsallaşma, endüstrileşme yolunda ciddi mesafelerin kat edildiğı diğer taraftan da hızla el değıştiren ve akışkan hale gelen sermaye dolayısıyla ticari bir meta olarak, mübadele değeri de artarak ticari faaliyetin de geliştiğı bir dönem olarak anımsanacağından söz etmiştik. Serbest piyasa ekonomisi ve müteşebbislik ruhunun gelişmesi, insanların özgür davranma eğilimin artması o yılların özelliğı olarak dönemin ruhunu yansıtmaktadır. 12 Eylül öncesi 1970’ten 1980’e olgunlaşan nesil kendine yeni bir alan bulmuş iş dünyasında bugün algıladığımız anlamda ‘işadamları’ ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanat alanı, insanların kendilerini özgürce ifade ettikleri, toplumu dönüştürücü bir alan olarak işlev kazanmaya başlamıştır. Günümüzün önemli sanatçılarının o yıllarda yetiştiğini görüyoruz. Diğer taraftan, sanat ortamında eksik kalan devlet desteğı dolayısıyla özel sektörle olan ilişkisinin hayli erken başladığı ve burada sözedilen ‘işadamları’nın eğiliminin, etkili olduğı söylenebilir. Bu noktada, özel sektör ilişkisinin en önemli ayaklarından biri sponsorluk ilişkisi tarafında gelişen sanat kurumları son bölümde inceleneceğı üzere başka bir ayağı 1980’li yıllar ile gelişen ve bir nevi misyon galericiliğı ile başlayan ve neredeyse döneminin müze işlevi üstlenen galerileri bir diğer ayağı olarak dünya ölçeğinde ‘2. el piyasası’ olarak çalışıyor olmasına rağmen Türkiye’de 1. el piyasa koşullarının ‘market maker’ı olarak müzayedeler ve kitle eğlence kültürünün ikrambilimini son yıllarda başarılı bir şekilde kullanan fuarlar, olarak ele alınabilir.

1980’lerle birlikte sanatçı sayısındaki artış, hali hazırda yetersiz kalan devlet himayesinden ibaret bir alanla yetinilmemesi, galerileri doğuran nedenlerden biri olmuştur. 1972-1973 ile 1987 yılları arasını Sezer Tansuğ ‘galeriler dönemi’ olarak

²⁶³Yahşi Baraz, “Türkiye’de Galericiik ve Sanat Pazarının Gelişmesi”, **Antika Kültürü**, Sayı I, İstanbul, 1993, s. 18,02.

adlandırmıştır. Bu dönem özel galerilerin müze yerine aktif oldukları ve o güne kadar üretilmiş 100-150 yıl içerisinde üretilmiş yapıtların, alıcıya ulaştıkları dönemdir. Özal ile başlayan neoliberal dönem ile birlikte müzayede evleri açılmaya başlanmış, sonrasında ise bienal olgusu ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan, günümüzde küresel ekonominin, büyük sermayenin sanat alanına girmesiyle birlikte galericiliğin fonksiyonunu üstlenen başka kurumlar ve aktörlerin varlığından söz edilecektir.

Makro ölçekte sanat-ticaret ilişkisinin rasyonellerini ortaya koyduktan sonra Türkiye ölçeğinde küreselleşmeyle ilişkilendirilecek gelişmelerin, sanat alanının ticari aktörleri tarafındaki gelişmesine ve bu gelişmelerin arka planına bakalım.

1.5.5.2. Galeriler

Sanat galerileri, toplum ile sanatçılar arasında sanatsal üretim alanında yer alan ekonomik alıcılardır. Sanatçıların pazarda ekonomik değer bulmalarını sağlarken koleksiyoncular ve yatırımcılara yol göstererek aynı zamanda ekonomik değer dışında, anlamlı ve derin bir ‘sanat dünyası’nın oluşmasına da katkıda bulunurlar.

Türkiye’de sanat galerileri, görsel sanatlar pazarının değer üretim zincirinde pazarın oluşumundan beri çok önemli bir yere sahip olmuşlardır. Sanat galerileri sadece sektörel ateşleyici değil, aynı zamanda güncel sanat belleğinin oluşumu ve aktarımını sağlayan aktörler olarak faaliyet göstermektedir. Diğer taraftan Türkiye’de sanat galerilerinin sayısı, çalışan sayısı, bütçe ve gelirleri, sergi sayıları gibi istatistiklerini tutan bir kurum mevcut değildir.²⁶⁴

Bir galerinin farklı ticari işletmelerden farklı olarak, kültürel sermaye, finansal sermaye ve sosyal sermaye olmak üzere üç kaynağa ihtiyacı vardır. Kültürel sermaye, aracının sanat, özellikle tutundurmaya çalıştığı sanat alanı ve sanatçılar için bilgiye ve kendi sanatsal tercihlerini yönlendiren belirli bir sanatsal zevke sahip olması, kültürel uzmanlığını gösterebilme ve galerinin satışına aracılık ettiği yapıtlar ile ilgilenecek pazar aktörlerini ikna etme yeteneğine sahip olması demektir. Sanat galerisi işletmek, maliyeti yüksek bir iş olduğundan aracının finansal sermayeye olan ihtiyacı kaçınılmazdır. Sosyal sermaye ise aracının sanat dünyası içinde ve dışında müşteri elde

²⁶⁴ Bakbaşı, s.17.

edebilmek amacıyla bağlantılar bulması ve geliştirmesi, galerisi için yapıt seçmek ve bunları doğru kanallarda sunmak amacıyla sanat dünyasındaki önemli aktörlerle ilişkiler kurması olarak ifade edilmektedir.²⁶⁵ Kısaca sanat galericiliği paranın yanında, iyi bir çevre, sanat bilgisi, doğru sanatçıyı seçebilme ve pazarlama becerileri, koleksiyonerlerle iyi ilişkiler kurma, iş tecrübesi, kişisel cazibe, karizma ve şans gerektirmektedir.²⁶⁶ Ancak küreselleşmenin yarattığı yeni çevre, bilgi teknolojilerinin ve ağ iletişiminin kitlesel olarak popülerleşmesi ve yeni sanatsal paradigmaların ve uygulamaların doğuşu ile şekillenen yeni kuşak sanat galerilerinin yakın geleceği için farklı dinamikler söz konusu olacaktır. Sanat galericiliği, işletmesel anlamda pasif sanat tüketimi yapan yerlerden ziyade eğlence ve öğrenme odaklı deneyimlerin paylaşıldığı kurumlar olarak farklı enstrümanlarla tutundurulmaya çalışılmaktadır. Günümüzün rekabetçi çevresi, uluslararası pazarlarda yer almanın önemi, Türkiye için dahi rekabet koşulların giderek küresel standartlara ulaşmasını sağlamıştır.

Sanat galerileri genellikle küçük işletmelerdir. Paris'teki sanat galerileri ile ilgili 2002'de yapılan bir çalışma, sanat galerilerini itibarı kurucularına/yöneticilerine bağlı olan mikro işletmeler olarak nitelirmektedir. Bir başka parametre ise iş hacmi ve çalıştırdıkları eleman sayısıdır.²⁶⁷ Türkiye'deki sanat galerileri de benzer şekilde birkaç kişilik küçük işletmelerdir. Art Economics'in 2009 'Aracılar Araştırması'nda belirtildiği üzere aracı sanat kurumları küçük ve orta ölçekli işletmeler olarak sınıflandırılabilir. Çoğunluğunun iş hacmi "mikro girişim" sınıflandırmasına girmekte ve ortalama çalışan sayıları 34 kişiden oluşmaktadır.²⁶⁸ Sosyal ağların geliştirilmesi, galerinin temsil edeceği sanatçıların seçilmesi veya satılacak eserlerin fiyatlarının belirlenmesinde galeri sahibi genellikle tek yetkildir. Galerinin bu durumunu Velthuis, Weber'in 'karizmatik otorite' kavramı ile açıklamaktadır.²⁶⁹ Sanat galerileri sanatçılar ile sanat eserleri arasında aracılık yapan en önemli aktörlerdir. Diğer taraftan sanat yapıtının alıcıları, eserin gelecekteki pazar değerini etkileyeceğinden sanatçının kariyer gelişimiyle de

²⁶⁵ K. Peterson, "The Distribution and Dynamics of Uncertainty in Art Galleries a Case Study of New Dealership in the Parisian Art Market", *Poetics*, 25(4), 1997, s.256.

²⁶⁶ Thompson, s.52.

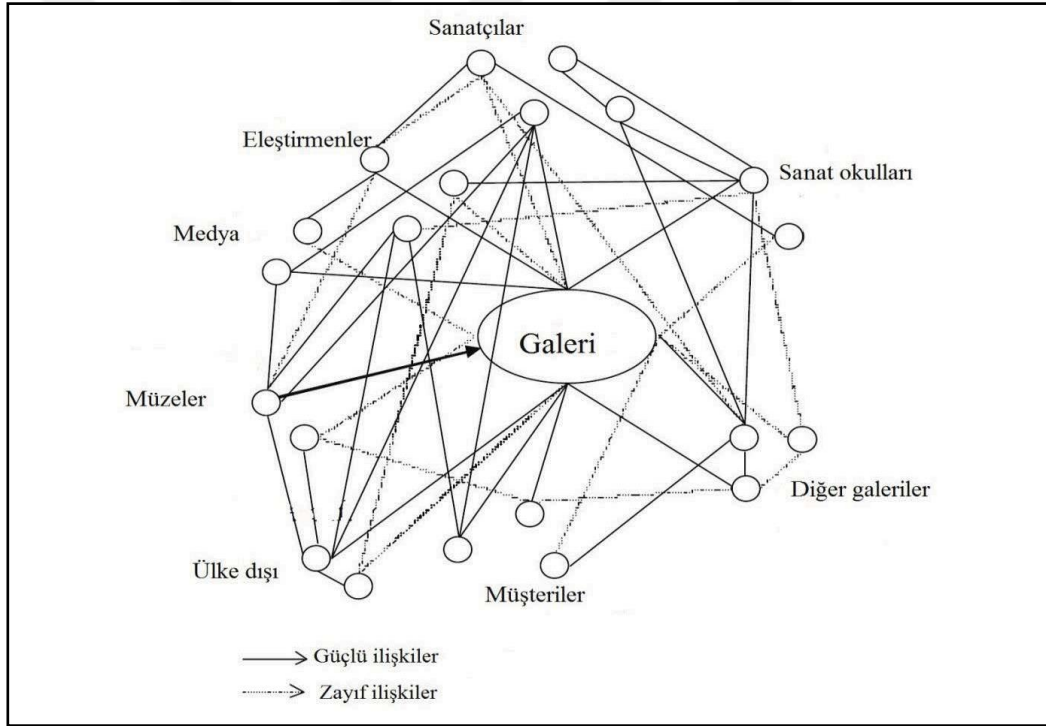
²⁶⁷ Benhamou, F.- Moureau, N.- Sagot-Duvaurox, D., "Opening the Black Box of the White Cube: A Survey of French Contemporary Art Galleries at the Turn of the Millenium", *Poetics*, 30(4), 2002, s. 267.

²⁶⁸ McAndrew, s.36.

²⁶⁹ Velthuis, s.16, 17.

konu direkt ilişkilidir. Bu sebeple galeri sadece sanat eserleri satmaktan öte temsil ettiği sanatçı için menajer ve pazarlama uzmanı olarak da hizmet vermektedir.

Galeriler ayrıca müze ve sanat eleştirmeni gibi kurumsal aktörlerle ilişki kurarak sanatçıların onaylanmasını da sağlar ve diğer galerilerle ilişki kurarak sanatçıların kariyer gelişimine destek olurlar. Sanat okulları galerilere ipuçları ve yeni yetenekler sağlarlar. Bu ağ yapısı genişletildiğinde oluşan daha büyük ağ yapıları genellikle ortam bir sanat anlayışına dayanmaktadır. Bu ilişkiler sayesinde pazarın aktörleri neyin sanat olup neyin olmadığını tanımlarlar. Pazar itibarı ve statüsüne göre galeriler arasında bir hiyerarşi bulunmaktadır. Bu karşılıklı hiyerarşik yapı galerilerin birbirlerine karşı güçlerinden değil itibarlarından kaynaklanmaktadır.



Şekil 4: Görsel Sanat Pazarı İlişkiler Ağı

Kaynak: Jyrama, A. Ayvarı, A. Marketing contemporary visual art. Marketing Intelligence ve Planning, 28(6) 2010, s.724.

Görsel sanatlar pazarının birçok ağıdan oluşan bir yapıya sahip olduğu düşünülebilir. Bu yapıyı galeri merkezli olarak tanımlayan bu yaklaşımda, yapı bir galeri etrafındaki sınırlı ağıdan uluslararası ağlara kadar genişlemektedir. Türkiye’de olduğu gibi New York ve Amsterdam gibi sanat pazarının gelişmiş olduğu ülkelerde de

sanat galerileri ile ilgili çeşitli birlikler olmasına rağmen devlet kurumlarının sanat galerileri ile ilgili resmi düzenlemeleri veya ticaret organizasyonlarının kendi düzenlemeleri bulunmamaktadır.

Türkiye’deki sanat galerilerini kamuya ait sanat galerileri, üniversitelere bağlı sanat galerileri, özel şirket veya vakıfların kurduğu sanat galerileri veya ticari kaygı güden sanat galerileri olarak sınıflandırılabilir. Bir sınıflandırma modeli ise finansman kaynağına göre yapılabilmektedir. Ticari sanat galerileri kar amacı güden kurumlar olarak sanat pazarının en temel aktörlerinden biridir. Ticari sanat galerilerine ‘özel galeriler’ de denmektedir. Ancak özel galerilerin bazıları kar amacı gütmemektedir. Bu tarz galeriler, sanatın satışını teşvik ederken, bir şekilde müzelere benzemeye çalışırlar. Belirli sanatçılar için tutundurma çalışmaları yapar ve her iki tarafın da finansal getiri sağlayabilmesi için uzun dönemli ilişkiler geliştirme eğilimindedirler.²⁷⁰

Kamuya ait sanat galerileri belediyelere, Kültür ve Turizm Bakanlığı’na ve diğer kamu kurumlarına ait galerilerdir. Devlet Güzel Sanat Galerileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nda Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne bağlı kurumlardır. Bu galeriler, banalılıkça atanan müdürler tarafından yönetilir. 2015 yılı verilerine göre 48 farklı ilde devlet güzel sanatlar galerisi bulunmaktadır. Bu galeriler Ankara dışında, bulundukları illerin İl Kültür Müdürlüğüne bağlı olarak hizmetlerini sürdürmektedirler.

271

Üniversitelere bağlı sanat galerileri çoğunlukla vakıf üniversiteleri bünyesinde kurulan galerilerdir. Sabancı Üniversitesi’ne bağlı Kasa Galerisi, Bahçeşehir Üniversitesi’ne bağlı Bau Galerisi, üniversitelere bağlı galeri modeline örnektir. Ayrıca devlet üniversitelerinden Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Galerisi ve Mimar Sinan Üniversitesi bağlı Resim Heykel Müzesi bünyesinde sanat galerisi bulunmaktadır.

Türkiye’de kurum galerileri arasında banka galerilerinin ayrı ve önemli bir yeri vardır. Tezimizin son bölümünde de ayrıca inceleneceği üzere Bankaların sanata destek vermek amacıyla açtıkları galeriler 1980’lerden bu yana özel galerilere rakip kurumlar

²⁷⁰ A. Joy, “Framing Art The Role of Galleries in the Circulation of Art”, **Working Paper**, Series no. MKTG 96.061, Department of Marketing, University of Technology Clear Water Bay, Kowloon, Hong Kong, 1996, s. 49.

²⁷¹ “Devlet Güzel Sanatlar Galerileri”, <http://guzelsanatlar.kulturturizm.gov.tr> (23.08.2014).

haline gelmiştir. Yaptıkları alım ve koleksiyonlar, komisyonsuz olarak sergi açarak sanatçılara destek olmaları, sanat yayıncılığı yapmaları ve yarışmalar düzenlemeleri ile Türk sanat tarihinde ayrıcalıklı bir yer edinmişlerdir. Bu galerilerden bazıları 1990'ların sonları itibariyle yeniden yapılanarak küresel ölçekte çalışmaların yapıldığı sanat merkezlerine dönüşmüştür. Sonraki bölümde incelenecek olan bu kurumlar, İstanbul'da kültür ve sanata yatırım yapan en önemli aktörler arasında yer almaktadır.

Tablo 4
Sanat Galerilerinin Çeşitli Kriterlere Göre Sınıflandırılması

Sınıflandırma Modeli	Sınıflandırma
Finansman kaynaklarına göre sanat galerileri (Joy 1996)	Ticari sanat galerileri
	Kar amacı gütmeyen sanat galeriler
Satıldıkları yapıtların ekonomik değerine göre sanat galerileri(Robertson, 2005)	Alfa Güvenilir tahviller ve hazine bonoları
	Beta Değerli menkul kıymetler
	Gama İndekse bağlanmış bono ve tahviller
	Delta Toksik tahviller
Sanatsal yaklaşımlarına göre sanat galerileri(Velthuis, 2005)	Avangard sanat galerileri
	Ticari sanat galerileri
Sanatçı tercihlerine göre sanat galerileri (Bystryn, 1978)	Deneyisel (experimental) sanat galerileri
	Köklü (established) sanat galerileri
Başarılarına göre sanat galerileri (Thompson, 2011)	Markalaşmış sanat galerileri
	Ana akım (mainstream) sanat galerileri
	Sokak (high Street) galerileri
	Sanatçı kooperatifleri

Kaynak: Joy (1996), Robertson (2005), Velthuis (2005), Bystryn (1978), Thompson (2011)'dan faydalanılarak hazırlanmıştır.

1.5.5.3. Türkiye’de Galerıciliğin Gelişimi ve Güncel Stratejiler

Dünya’da profesyonel sanat galericiliği 1890’larda Paris’te başlamış Türkiye’de 1878’de Sanayii Nefise Mektebi’nin kuruluşuyla resim sergileme anlamında bazı erken örnekler verilmiş ancak galericilik anlamında herhangi bir oluşum söz konusu olmamıştır. Galerıciliğin gelişmesi için bu başlangıçtan sonra yüz yıl geçmesi gerekmiştir. Resim satışları yüzyıl başında Beyoğlu’ndaki küçük mağazalarda da yapılıyor veya Galatasaray Lisesi’nde sergiler düzenleniyordu. Cumhuriyet dönemi ile sanatçıya verilen destek bir dönem devlet eliyle sağlamıştır. Türkiye’deki ilk galeri girişimi ise 1946’da İsmail Hakkı Oygur’a aittir.

Türkiye’de 1910 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kurulmasıyla başlayan sanat konusundaki kıpırdanmalar Birinci Dünya Savaşı ve ardından da Kurtuluş Savaşı ile kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin yaşadığı zor koşullardan dolayı uzun bir süre ağır aksak yoluna devam etmek zorunda kalmıştır. Cumhuriyet’in kurulduğu 1923 yılında Galatasaray Sergileri’nden aldığı resimlerle başlayan sanata devlet desteği 1950 yılında Cumhuriyet Halk Partisi’nin hükümetten ayrılışına kadar devam eder. Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle birlikte sanata ayrılan kaynaklar bir süre sonra durmuştur. Sonrasındaki en önemli gelişme 1950 yılında Adalet Cimcoz’un açtığı Maya Sanat Galerisi’dir. Maya, verdiği ilanlar ve desteklerle profesyonel manada ilk sanat galerisi olmasının yanı sıra Türkiye’de galericilik anlamında 1970’li yıllara kadar devam eden bu tarz girişimler alıcıkitletinin yetersizliğinden dolayı kısa süreli olmuş ve galeriler bir süre sonra kapanmak zorunda kalmıştır. 1950-1955 arasında Adalet Cimcoz’un Maya Sanat Galerisi, 1969-1971 yıllarında Mefkure Şerbetçi’nin Galerisi, 1971-1976 arasında Melda Kaptana, 1976’da Serpil Bozer’in Ankara’da açtığı Evrensel Sanat Galerisi ve yine 1976 yılında açılan Künmat, İrfan Ertem, Tıglat, Vakko, Ümit Yaşar Galerileri, 1977’de Ferit Edgü’nün kurduğu Bedri Rahmi Sanat Galerisi, 1980’de Lebriz Sanat Galerisi, 1984’de Ankara’da Tanbay ve Nev Galerisi, 1985’te Nahit Kabakçı’nın kurduğu Ramko Sanat Galerileriyle devam etmiştir.

1968 yılında açılan Galeri I ve 1971 yılında açılan Kaptana Sanat Galerisi daha farklı bir tutum sergilese de kalıcı olma konusunda başarılı olamamıştır. 1973 yılında Moda’da açılan Cumalı Sanat Galerisi ve aynı yıl Ankara’da açılan Artisan Sanat

Galerisi'yle, 1975 yılında Kurtuluş'ta açılan Galeri Baraz Türk sanattarihinde bir ilki başararak, Türk sanat piyasasının oluşturulmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Özellikle sanat galerinin misyon galericiliğinden, ticari kimlik kazanmaları anlamında Baraz Sanat Galerisi önemli bir örnektir.

Yahşi Baraz'ın 1974 yılında gittiği Amerika Birleşik Devletleri'nde çalıştığı Unicorn Sanat Galerisi, Galeri Baraz'ın başarısında oldukça önemli bir rol oynar. Unicorn Sanat Galerisi'nin temizliğinden, resimlerin asılmasına, satılan resimlerin alıcılara teslim edilmesinden tahsilatların yapılmasına kadar birçok farklı işin içinde bulunan Baraz, Akademi' de seramik eğitimi almış olmasına rağmen Türkiye'de görmediği bir mesleğin içine girmiştir. Amerika'da kaldığı sekiz aylık süre zarfında galericilik yapma fikri Yahşi Baraz'ın kafasında git gide daha da şekillenir ve Türkiye'ye döner dönmez bir sanat galerisi açmak için çalışmalara başlar.²⁷² Yahşi Baraz, Kurtuluş no 141'deki apartmanın birinci katında açtığı Galeri Baraz'da önceleri Amerika'da gördüğü uygulamalar da olduğu gibi o günün avangardı olan Türk sanatıyla ilgilenmiştir. Türkiye 1980 Darbesi'ne doğru ilerlerken 1977 yılında Yahşi Baraz'a kendisi için çok farklı bir açılım sağlayacak, belki de galerisinin geleceğe uzanmasında önemli bir rolü olacak Hilton Oteli'nde ikinci bir galeri açma teklifi gelir. Dönemi burjuvazisinin yegâne buluşma ve iletişim kaynağı olan Hilton Oteli, Galeri Baraz için değişimin kaynağı olmuştur.

Hilton ve Kurtuluş'taki galerilerde açılan sergiler vesilesiyle Türk burjuvazisiyle yakın irtibat kurmaya başlayan Yahşi Baraz, Amerika ve Avrupa örneklerinde olduğu gibi bu kişilere koleksiyoner olma yolunda telkinler vererek, Türkiye'de yeni bir koleksiyoncu tipinin oluşmasına öncülük edenler arasında bulunur. 1970'lere kadar resim alımları daha çok, maddi gücü fazla olmayan ama entelektüel birikime sahip kişiler tarafından yapılırken, bu tarihle birlikte zengin, sanat yapıtına sahip olmayı bir statü olarak düşünen ve aynı zamanda yatırımının bir parçası olarak gören kişilerden tarafından yapılmaya başlanır.

Kuruluşları Baraz'la benzer döneme tekabül eden diğer galeriler ise 1973'te Aydın Cumalı Galerisi, aynı yıl Ankara'da Ertan Mestçi'nin kurduğu Artisan Sanat

²⁷²“Galeri Baraz Tarihçe” [http://galeribaraz.com/2010/galeribaraz\(02.06.2011\)](http://galeribaraz.com/2010/galeribaraz(02.06.2011)).

Galerisi, 1976'daMaçka Sanat, 1978'de Hobi Sanat Galerisi, 1982 yılında Haşim Nur Gürel tarafından kurulan Sevimce Sanat Galerisi, 1984 yılında Beral Medra tarafından kurulan BM Sanat Galerisi,1985'te Mine Gülenler'e ait Mine SanatGalerisi ve 1986'da kurulan Tem Galerisi ile aynı yıl Dağhan Özil'in Ankara'da kurduğu Galeri Artist'tir.

Türkiye'de galericiliğin başlangıcı olarak tarihlenebilecek 1980'li yıllar, ticaretin ötesinde misyon yüklenen bir galericilik anlayışını da barındırmaktaydı. Galericiilik ve genel anlamda plastiik sanatlar tarafında kamu terbiyesi yoksunluğu, sanatın kitlesek anlamda ulaşılır olmayışı, sermayenin holding güdümlü olarak kısıtlı olması gibi 1980'leri tarifleyen sosyoekonomik özellikler, 1980'li yıllara tarihlenen galerileri 'misyon galericiliği' yapmasını adeta zorunlu kılmıştır.

Koleksiyonculuk ülkeye yurtdışından para girişinin hızlandığı ve serbest piyasa ekonomisine açılım yapılan 1980'li yıllardan sonra hızlandı. Bu küçük çevre, daha önce de andığımız üzere birbirini izlemeye ve etkileşim içinde olmaya başladıktan sonra koleksiyoner olgusu ortaya çıktı. İş Bankası, Sabancı, Akbank, Türk Ekonomi Bankası, Yapı Kredi Bankası,Eczacıbaşı, İktisat Bankası gibi kurumsal resim koleksiyonlarının yanı sıra KemalErhan, Ali Koçman, Nejat Eczacıbaşı, Şakir Eczacıbaşı, Oya-Bülent Eczacıbaşı, Duygu Vural Akışık, Sevgi-Doğan Gönül, Suna-İnan Kıraç, Erdoğan Demirören,Ersin Börtocene, Yunus Büyükkuşoğlu, Kemal Bilginsoy, Ayda-Tanju Köseoğlu,Hüseyin Birol, Mehmet Şahin, Banu-Okyat Kırış, Şeci Edin, Cavit Armağan, Meral Vural Gökçaylı, Semra-Gürbüz Tümay, Vitali Hakko, Ceri Benardete, MustafaTaviloğlu, Aykut Hamzagil, Nurettin Koçak, Çiğdem Simavi, Ekrem Topçu, GülinAkın Öngör, Feyyaz Berker, Erol Aksoy, Sakıp Sabancı, Güler Sabancı, Suzan Sabancı, Süreyya Çolak, Yasemin-Aydın Tanbay, Acar Tunçbilek, Radi Dikici, Salih Tatlıcı, Sevinç-Erdal İnönü, Ayşen-Hüsnü Özyeğin, Suat Nazif Baydur, HalilBezmen, Can Has, Suna-Erdoğan Tanaltay, Necati Akçağlılar, Sema-Barbaros Çağa, Cengiz Aslan, Vural Akışık, Turgut Yılmaz, Çetin Nuhoğlu, Arzuhan Mehmet Ali Yalçındağ, Daryo Beskinazi, Nezih Çavuşoğlu, Karinİhsan Oral, Nil-Oktay Duran, Orhan Elkorek, Aziz Karadeniz, Sevda-Can Elgiz, Zeyno-Muhsin Bilge, Levent Tanıt, İzi Hekimoğlu, Banu- Hakan Çarmıklı, Berrak-Nezih Barut bireysel koleksiyoncularolarak öne çıkan isimlerdir.

Koleksiyoncuların işe önce klasik ve Empresyonist eserler toplayarak başladıkları söylenebilir. Eserlerin bir yatırım olarak getiri sağlamasını beklemiş sanat değeri yüksek olsa da Modern Sanat'ın temsilcisi yeni akımlara ve yeni sanatçılara yatırımyapmak konusunda ilk etapta çekinceli davranmışlardır. Batı sanatının önemli eserlerine yatırım yapmaya güçleri yetmeyen bu koleksiyoncu kuşağın için, 1990'lı yılların başlarında klasik ve empresyonist eserler tükenmiştir. Bu dönemle birlikte çağdaş sanata olan talebin artmasının, diğer kategorilerin arzında yaşanan azalmayla da direkt bir korelasyonu bulunmaktadır.

1990'larla beraber Fatma Saka'nın Kare Sanat Galerisi, Ankara'da açılan Siyah-Beyaz Galerisi, İnci Aksoy'un Ekav Sanat Galerisi, Rüştü Sungur'un Artium Sanat Evi, kurum galerisi olmakla birlikte Ameli Edgü tarafından uzun yıllarca işletilmiş olan Milli Reasürans Sanat Galerisi kurulan ve uzun soluklu olma başarısını göstermiş galerilerdendir. 2000'li yıllarla beraber yeni kurulan Türk sanat galerilerin daha çokgüncel sanata yöneldikleri söylenebilir. Bu galeriler arasında Murat Pilevneli tarafından kurulan ve sonrasında ortaklık yapısı değişen Galerist'i, Daryo Beskinazi ve Kerimcan Güler yüz tarafından kurulan ve sonrasında ortaklık yapısı değişen Galerix-ist'i, Mahveş Arıburnu tarafından kurulan ve sonrasında kapanan Galerimana, Rodeo Galerisi, Galerisi 74 ve Rampa Galerisi'ni sayabiliriz.

1950'li yıllarda bir iki sanat galerisi ile başlayan sanat galericiliği serüveni bugün İstanbul, Ankara, İzmir dahil 300'ün üzerinde galeriden bahsedilmektedir. 1950'lerden bugüne açılan ve sergi yapan sanat galerisi sayısı ise 1400'lere yaklaşmıştır.²⁷³ Türkiye'de geç olsa da kurulan bir sanat piyasasından bahsetmek gerekirse galerilerin yarattığı değer azımsanmamalıdır.

Gerek Türkiye'deki galeri sayısındaki artış, gerekse de sanatçı inisiyatifleri ve sanatçı ve etkinlik tarafındaki artış, sektördeki büyümenin göstergeleridir. Sektörel büyümenin bileşenleri ise tabanda gerçekleşen arzla birlikte birlikte, Türkiye'de 2000'li yıllarla birlikte değişen ekonomik büyümedir. 1984 yılında Türkiye'de varolan Güzel Sanatlar Fakültesi sayısı 6 iken, günümüzde bu sayı 104 adettir.²⁷⁴ Bu durum, genç

²⁷³ "Sanat Galerileri" <http://www.lebriz.com> (11.10.2011).

²⁷⁴ Saha Araştırması, **EFFECT Halkla İlişkiler**, (26.02.2016).

sanatçı adayı ve genç sanatçı sayısında hızlı bir artılı beraberinde getirmiştir. Yalnızca plastik sanatlar tarafında değil, yeni gelişen medium'lar (video ve yani medya gibi) dolayısıyla 'görsel iletişim tasarımı' alanında yetişen sanatçı sayısı da bu artışın altındaki başka bir nerden olarak sayılabilir. 2000'li yıllara kadar galerilerde konvansiyonel türler ve pentür ağırlıklı olarak sergilenip satılmakta Genç Etkinlik gibi sergiler buna bir alternatif oluşturmaktaydı. 2000'li yıllarla birlikte interdisipliner işler de galeri mekanlarınagirmeye başlamıştır.

Arz tarafında yaşanan bu gelişmelere talep tarafından yanıt gelmiş; kişi başına düşen milli gelirin 2.000 USD'den 12.000 USD'ye kadar yükselmesiyle sanat eserinin meta olarak da dolaşıma girmesi sözkonus olmaya başlamıştır.”²⁷⁵ Alım gücünün yükselmesi talep artışını hızlandırmakla birlikte, yine aynı dönemde sermayenin el değiştirmeye başlaması fenomenolojik pentürün yine ön plana çıkmasını da sağlamıştır.

2012 yılına gelindiğinde İstanbul'da plastik ve görsel sanatlar alanında gerçekleşen etkinlik sayısının 50'nin üzerine çıkmış olması, küresel sanat haritasına eklenen Türkiye destinasyonunun ticari aktörlerin de önemini arttırmaktadır.²⁷⁶ Ticari tarafta ise küresel dünyada hızla pazarın bir parçası olmaya başlayan internet mecrası, Türkiye pazarında da galericiler ve art dealer'lar gibi geleneksel ticari araçlara, internet ve sosyal medya üzerinden pazarlama yapan yeni aracı profili de gün geçtikçe eklemlenmektedir. Bu çerçevede, İstanbul sanat ortamında faaliyet gösteren güncel galerilerden bazılarını örnekleyerek stratejilerine göz atalım:

1.5.5.4. Maçka Sanat Galerisi

Rabia Çapa ve Varlık Sadıkoğlu tarafından 1976'da kurulan ve hala günümüzde yaşamaya devam eden Maçka Sanat Galerisi, özellikle kavramsal sanatın Türkiye'de tanınmaya başlamasındaki öncü rolü ile önemli bir yere sahiptir. Maçka Sanat Galerisi, aynı zamanda mimari anlamda sanat galerisi olma fonksiyonu ile inşa edilen ilk galeri olma özelliğini de taşımaktadır. Mehmet Konuralp tarafından inşa edilmiş, kurumsal kimliği Mengü ertel tarafından mimariye uygun bir biçimde

²⁷⁵“GSMH”, <http://www.kalkinma.gov.tr> (10 Aralık 2015).

²⁷⁶ Evrim Altuğ, *Peki Galeriler Bu İşe Ne Diyor?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 30.

tasarlanmıştır. Mimari ve kurumsal anlayışında ‘beyaz küp’ mekanına alternatif bir mekan yaratma iddiasını yansıtır.

Galerinin ilk sergisi Burak, Nedim Günsür, Neşet Günal, Nuri İyem ve Turgut Zaim'in yapıtlarının sergilendiği, “Beş Gerçekçi Türk Ressamı” sergisidir. Galeriilerki yıllarda sürdüreceği vizyonu da işaret eder şekilde daha eleştirel ve sorgulamacı tavırlarıyla tanınan Aliye Berger, Kuzgun Acar, Altan Gürman, Komet, Alaattin Aksoy, Utku Varlık, Mehmet Güleriyüz gibi sanatçıların eserlerini sergilemeye ağırlık verdi. Maçka sanat Galerisi'nin başka bir önemi de, o yıllarda sanat ortamına hakim olan resim ve heykelin dışında kalan tekniklerin de sergilenmesine çalışılmasıdır. Mengü Ertel'in grafik, Niyazi Sayın'ın ebru ve Candeğer Furtun'un seramik sergileri bunun örnekleridir. Yine 1970'li yıllarda sanatçının ve izleyicinin buluştuğu toplantı ve söyleşiler düzenlemeye başlayan galeri, tüm konuşmaları kasetlere çekerek belgelemeye başlayarak, sanat alanında bir tartışma platformu oluşması konusunda da öncü olmuştur.

1980'li yıllarda galerilerin ticari tuval resmine yönelmesine karşın, Maçka Sanat kavramsal sanata yönelmiş Sarkis, Ayşe Erkmen gibi sanatçıların kariyerlerinde önemli yer tutacak olan projelere imza atmıştır. Sarkis'in ‘Çaylak Sokak’ Ayşe Erkmen'in “Burası Orası” Füsun Onur'un “İmin imi” sergileri ve Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ergül Özkutan gibi sanatçıların yapıtlarını izleyiciyle buluşturarak sanat izleyicisinin kavramsal sanatla yakınlaşmasını sağlamıştır.

Yine 1970-1990 yılları arasında, ana akım eğilimler dışında kalan ve bugünün tanınmış sanatçıları olan Alaattin Aksoy, Neşe Erdok, Utku Varlık, Mehmet Güleriyüz, Adnan Çoker, Komet, Ömer Uluç, Aydın Ülken, Adnan Varınca, Fuat Acaroğlu, Koray Ariş, Mustafa Ata, Özer Kabaş, Balkan Naci İslimyeli, Kadir Can ve Seyhun Topuz ilk kez bu galerideki sergileriyle görünürlük kazanmışlardır.

1990'larda uluslararası sanat dünyasından tanınmış sanatçıları olan ve 1. ve 3. İstanbul Bienallerine katılmış olan Daniel Buren (1993) ve François Morellet'in (1994) sergileri düzenlenmiştir. Aynı yıllarda her sergiyi belgeleyen birer katalog yayınlanmaya başlanmış ve 1990'lı yıllarda galerinin mimari özelliklerini ve kimliğiyle yüzleşme yoluna giden sanatsal çalışmalar ağırlık kazanmıştır. Bu anlamda en önemli

sergiler Füsün Onur, Ayşe Erkmen ve Sarkis'in sergileri olarak anımsanacaktır. 1995 yılında Maçka Sanat Galerisi, Berlin'deki Iris von der Tann galerisiyle ortak bir çalışma başlatarak, her yıl bir Türk sanatçısını Berlin'de, bir Alman sanatçısını da İstanbul'da sergilemeye başlamıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise küratör Nazlı Gürlek ile çalışmaya başlayan galeri, portfolyosuna Bengü Karaduman, Burak Arıkan, Volkan Aslan, Alp Klanten, Elmas Deniz ve İz Öztat'ı eklemiştir.

Maçka Sanat Galerisinde düzenli olarak her sergi sırasında sanatçı ve izleyicilerin birlikte tartıştıkları, açıklamalı dia toplantıları düzenlenmiş ve 35 yıl içinde 175 kişisel ve karma sergi açılmıştır. Türkiye'deki sanat ortamının gelişimine tanıklık etmiş ve neredeyse buradaki tarihsel gelişmeyi yansıtır bir şekilde gelişme göstermiştir. İstanbul sanat ortamının ana akımının dışında kalan galeri, 37 yıl boyunca bu yolda zengin bir sanat arşivi oluşturmuş, Türkiye'de güncel sanatın gelişimine özgün bir noktadan tanıklık etmiştir. Türkiye'deki güncel sanat üretiminin küreselleşmesi bağlamında, önemli bir aktör konumundadır.²⁷⁷

1.5.5.5. Galeri Nev

1984'de Haldun Dostoğlu ve Ali Artun tarafından Ankada'da kurulan Galeri Nev 1987'de Haldun Dostoğlu'nun yönetimi doğrultusunda İstanbul'daki mekanını kurdu. O tarihten bu yana, modern ve çağdaş sanatın özellikle Türk sanat izleyicisine tanıtılması konusunda Galeri Nev'in sektörde öncü rol üstlenen galerilerden biri olduğu, söylenebilir. Galeri Nev, kuruluş yıllarında Abidin Dino, Hakkı Anlı, Selim Turan, Mubin Orhon, Nejad Devrim, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Mehmet Güleriyüz, Komet, Ergin İnan, Utku Varlık, Ömer Uluç, Alev Ebuzziya Siesbye gibi günümüzün markalaşmış isimleriyle çalıştı. 1990'ların başında, çalışmakta olduğu modern ustaların yanında bir grup genç sanatçıyı da çatısı altına almıştır. Bunların arasında Canan Tolon, Hale Tenger, Nazif Topcuoğlu, Tayfun Erdoğan, İnci Eviner, Ani Çelik Arevyan, Murat Morova, Serdar Arat, Mike Berg, Selçuk Demirel sayılabilir.

Galeri Nev İstanbul Erol Akyavaş, Nejad Devrim, Alev Ebuzziya'nın galeri mekanı dışındaki büyük retrospektifleri de ses getiren sergileri arasındadır. 2000'li

²⁷⁷“Maçka Sanat Galerisi Tarihçe” www.mackasanatgalerisi.com/index (06.12.2015).

yıllarda Galeri Nev portföyüne Meltem Işık, Nermin Er, Ali Kazma, Aras Seddigh, Elvan Alpay Gökçen Dilek Acay'ı eklemiştir.

Galeri Nev'in Türk galerileri arasında küresel bir strateji benimsemesinin ürünü olarak yayın projeleri de galerinin faaliyet alanları arasında önem taşımıştır. Kuruluşundan bu yana yüz üzerinde yayına imza atan galeri, monografi, katalog ve baskıyı izleciyle buluşturan galeri yurtdışı fuarlarla Türk çağdaş sanatının küresel paltformda görünürlülüğüne katkı yapmaktadır. Galerinin katıldığı uluslararası önemdeki fuarlar ise Stockholm Sanat Fuarı (1989, 1990), Atina Sanat Fuarı (2002, 2004), Arco Madrid Sanat Fuarı (2000, 2008, 2013), Viyana Sanat Fuarı (2010, 2012, 2013) ve Brüksel Sanat Fuarı (2013, 2014, 2015) şeklindedir.²⁷⁸

1.5.5.6. Rampa

Arif Suyabatmaz ve Leyla Tara Suyabatmaz tarafından, 2010'da İstanbul, Akaretler'deki tarihi Sıraevler kompleksindekurulan Rampa İstanbul'daki en büyük sergileme alanına sahip galerilerden biri olma özelliğini taşımaktadır. İki ayrı mekândan oluşan galerinin, 900 m2'lik ana mekanı dışında, zemin katı galerinin proje odası olarak işlev görmektedir. 900 m2'lik ana sergi mekânı ise birbirinden farklı sergilerin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde büyük ölçekli işleri ve yerleştirmeleri ağırlayabilen bir açık mekân olarak tasarlanmıştır.

Özgün sanat eserlerinin yaratımı, sergilenmesi ve geniş kitlelere ulaşmasını sağlamayı, aynı zamanda sanatçılarıyla ilgili akademik araştırmalara yardımcı olmayı amaçlayan galeri mekan mimarisi ile de farklı tekniklerden eserlerin üretimi ve sergilenmesi için bir destek yapısı işlevi görmeyi amaçlamaktadır. Sanatsal üretim ve tartışma için yenilikçi, eleştirel bir forum oluşturmayı vizyon olarak benimseyen galeri küratörler, müzeler ve kültür kurumlarıyla uzun soluklu ilişkiler oluşturmak diğer ve sanatçıların işlerinin dünyanın önde gelen özel ve kamusal koleksiyonlarında yer almasını sağlamak yoluyla sanatçıların uluslararası kariyerlerine katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

²⁷⁸ Dostoğlu, Haldun, (haldun@galerinevistanbul.com) Soru-Yanıt, Kumru Eren'e kişisel e-posta (kumrusis@hotmail.com) (22.04.2015)

Rampa, Nevin Aladağ, Hüseyin Bahri Alptekin, Vahap Avşar, CANAN, Ergin Çavuşoğlu, Cengiz Çekil, Selma Gürbüz, Nilbar Güreş, Çağdaş Kahriman, Gülsün Karamustafa, Servet Koçiyiğit, Ahmet Oran, Güçlü Öztekin, Erinç Seymen.

Aynı zamanda Rampa'nın bugüne dek yayınladığı Nilbar Güreş ve Vahap Avşar olmak üzere iki monografi yayını bulunmaktadır.²⁷⁹

1.5.5.7. Galerist

Türkiye'de 2000'li yılların hareketli güncel sanat ortamında kurulan galeri, Türkiyeli sanatçıları özellikle küresel ortamda temsil etmeyi temel strateji olarak benimsedi. 2008 yılı ile birlikte ise Galerist'in Türkiye dışından da sanatçılarla çalışmaya başladığını görüyoruz. Küresel ilişkiler ağının bir parçası olmaya özellikle önem veren galeri, uluslararası sanat fuarlarına katılıma oldukça önem vermektedir. Galerist bu bağlamda, 2004 yılında Liste, Basel FIAC Art Cologne fuarları 2005 yılında Liste, Basel 2006 yılında Arco Madrid ve Art Rotterdam 2007 yılında Arco Madrid, The Armony Show, Gulf Art Fair, Art Basel, Art Bsel Mimami Beach 2008 yılında Art Dubai, Art Basel, Art Basel Miami Beach 2009 yılında Art Basel, Art Forum Berlin, Art Basel Miami Beach 2010 yılında Vienna Art Fair, Art Hong Kong, Art Basel, Art Basel Miami Beach 2011 yılında The Armony Show, Art Hong Kong, Art Basel, Marrakesh Art Fair, FIAC, Contemporary Istanbul 2012 yılında Art Hong Kong, Contemporary Istanbul 2013 yılında Art Dubai, Art Basel Hong Kong, Art International, Contemporary Istanbul 2014 yılında Art Dubai, Art Brussels, Contemporary Istanbul ve 2015 yılında The Armony Show'a katılmıştır. Bu anlamda küresel fuar trafiğini en çok takip eden güncel galeri olduğunu söyleyebiliriz.

Galerist'in çalıştığı sanatçıları arasında, Ali Emir Tapan, Arık Levy, Arslan Sükan, Ayça Telgeren, Elif Uras, Francesco Albano, Gavin Turk, Haluk Akakçe, Hussein Chalayan, İdil İlkin, Kendell Geers, Merve Malkoç, Nil Yalter, Rasim Aksan, Semiha Berksoy, Serkan Özkaya, Seza Parker, Viron Erol Vert, Youssef Nabil yer almaktadır.

²⁷⁹ "Rampa Galerisi" www.rampaistanbul.com.tr (04.12.2015).

2011 yılında ortaklık yapısını değiştiren galerinin, İstanbul Tepebaşı'ndaki ana galeri mekanı dışında Hasköy'de proje mekanı olarak kullandığı "Hasköy İplik Fabrikası" da mekan olarak büyük ölçekteki projelerin gerçekleşmesine imkan tanımaktadır.²⁸⁰

1.5.5.8. Fuarlar

Sanat fuarları, sektörün küreselleşmesinde temel bir referans noktası oluştururlar. Bu yönüyle sanat pazarının ve bu bağlamda gerçekleşen ticari faaliyetin nabzını tutan en önemli aktörlerden biri halindedirler. European Fine Art Foundation'ın raporu, küresel anlamda galerilerin üçte birinin sanat fuarlarına katılım gösterdiğini ortaya koymaktadır.²⁸¹ Özellikler ekonomik durgunluk ve kriz dönemleri, galericilerin fuarlara gösterdiği ilgi ve katılımını daarttırmıştır. Diğer taraftan çağdaş sanat pazarının son onbeşyılıda gerçekleşen büyümesi, sanat galerilerinin profesyonelleşmesi ve sanat fuarlarının şehirlerin markalaşmasına etkisi ile birlikte küreselleşme sürecine olan katkıları ile birlikte, geçmişe göre fuarların önem kazanmasına neden olmuştur.²⁸² Fuarlar, katılımcıları olan galeriler ve sanatçıların önüne geçer bir şekilde hızla markalaşmaktadır.

Sanat fuarları, sanatın, modanın, eğlence partilerinin bir araya geldiği, gallerilerdeki sessiz tartışmaların yerini alışveriş merkezlerindeki benzer bir sürece bıraktığı ve koleksiyonerlerin plansız satın alan tüketicilere dönüştüğü bir ortam oluştururlar.²⁸³ Koleksiyonerlerin aynı anda binlerce eser görerek satın almalarını teşvik etmeye galerilerin ve temsil ettikleri sanatçıların küresel anlamda kendini göstermelerine imkan veren ortamlardır. Aynı zamanda, galeri, koleksiyoner, sanat izleyicisi, sanatçı ve diğer sanat alanının paydaşlarını bir araya getirerek bir sosyalleşme alanı oluşturur.²⁸⁴ Galeriler ise koleksiyonerlerin, müze yetkililerinin, eleştirmenlerin ve medyanın katıldığı etkinlik sırasında galerisini ve sanatçılarını tutundurmayı ve sanat eserlerini satarak kar elde etmeyi amaçlar.²⁸⁵ Nitekim ticari fuarlarda ve modadaki gibi,

²⁸⁰ "Galerist Hakkında" www.galerist.com.tr (04.12.2015).

²⁸¹ Mcandrew, s.37.

²⁸² Ş. Tansoy, "Sanat Fuarları in Müzayedeler Out". **Genç Sanat**, Sayı: 197, 2011, s. 54-57.

²⁸³ Thompson, s.260.

²⁸⁴ Tansoy, s.57.

²⁸⁵ Noah Horowitz,, s.16.

çok hızlı bir şekilde ortaya konan ve aynı hızla yok olan imgelerin dolaşımı, sanatın postmodern durumdaki en önemli özelliği oluşturur.²⁸⁶ Ancak sanat fuarlarının eğlenceye dönük yüzlerinin ziyaretçi açısından çok daha czaip olduğu gerçeğini ıskalamamak gerekir. 2008 - 2012 yılları arasında galeri ve müzelere giden ziyaretçi sayısında %9'luk bir düşüş kaydedilirken sanat fuarları oransal olarak ziyaretçi sayısını arttırmıştır.²⁸⁷

2009 yılı verilerine göre, ortalama aracı kurum satışlarının %70'ini kendi ülkeleri içerisinde, %30'unu ise sanat fuarları gibi etkinliklerde gerçekleştirdikleri görülmektedir.²⁸⁸ Clare McAndrew'un 2012 tarihli raporu ise sanat tacirlerinin dünya genelindeki satışlarının %36'sının sanat fuarlarında kaydettiğini göstermektedir.²⁸⁹ Sanat fuarlarının en büyük başarısı coğrafi olarak farklı yerlerde olan alıcılar ile aracılari bir araya getirmeleridir. Küresel anlamda alıcıya erişmeyi kolaylaştıran bir enstrüman olarak fuarlar, sanat pazarının hacmen büyümesinde de olumlu etkiye sahiptir. Sanat pazarı aracılarının %62'si sanat fuarlarının artmasının pazara olumlu etkisi görüşüne katıldıklarını belirtmektedir.²⁹⁰ Yakın gelecekte ise yeni formatta sanat fuarlarının ortaya çıkması olasıdır.

Robertson, önem sırasına göre küresel sanat fuarlarını şu şekilde sıralanmaktadır: Art Basel (İsviçre), Art Basel Mimami Beach (ABD), The Armony Show (ABD), Frieze (İngiltere) ve Berlin (Almanya)'dır. Bunların yanında ARCO Madrid (İspanya), FIAC (Fransa), Köln (Almanya), Arte Feira (İtalya), Johannesburg (Güney Afrika), Şangay (Çin) diğer önemli fuarlar olarak bu listeye eklenebilir.²⁹¹

Thompson'a göre ise günümüzde markalaşmaları sayesinde çağdaş sanata prestijli bir geçmiş ve değer kazandırandört uluslararası fuar bulunmaktadır. Bunlar, 'Maastricht olarak bilinen European Fine Art Foundation TEFAF fuarı, Art

²⁸⁶ Süreyya Su, **Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi**, Profil Yayınları, 2013, İstanbul, s.95.

²⁸⁷ Corbett, Are Art Fairs Good For Bussiness?, **The Art Newspaper**, 10.05.2014.

²⁸⁸ Mcandrew, s.36.

²⁸⁹ Crow, "An Art Fair Survival Guide", **The Wall Street Journal**, 06.03.2014.

²⁹⁰ Mcandrew, s.38.

²⁹¹ Iain Robertson(,Ed.). "The International Art Market. Understanding İnternational Art Markets and Management", **Routledge**, New York, 2005, s.34.

Baselİsviçre, Art Basel Miami ve Frieze, Londra fuarlarıdır.²⁹²Portfolyosunda ‘Art Basel’ ve ‘Art Basel Mimai Beach’in de bulunduğu 95 sergi/fuar düzenleyerek yıllık ortalama 1.810.000 izleyiciyi sanatla buluşturan İsviçreli MCH Group 2011 yılında Hong Kong Sanat Fuarı’nı düzenleyen Asian Art Fairs Limited’in hisselerinin %60’ını satın alarak bu fuarı 2013 yılında ‘Art Basel Hong Kong’ adıyla yeniden markalamıştır.²⁹³2016 yılında 100. Yaşını kutlayan MCH Group’un marka stratejisinin Hong Kong’un dünyanın en büyük sanat pazarlarından biri olmasında önemi büyüktür.

Sanat piyasa ilişkisi açısından son derece kritik bir noktada duran sanat fuarları, Eylül 1967’de Almanya, Köln kentinde onaltı galerinin *Gürzenich* binasında genç Alman sanatçılara ait eserleri uluslararası sanat dünyasına tanıtmak için biraraya gelmelerine tarihlenir. Dört gün süren ve temelleri Rudolf Zwirner tarafından atılan organizasyon modern ve çağdaş sanat yapıtlarının satışa sunulduğu ilk sanat fuarı olarak Kunstmarkt Köln ’67 olarak anılmaktadır.²⁹⁴ 1984 yılında adı Art Cologne olarak değiştirecek olan fuarını, 1970 yılında İsviçre’nin Basel kentinde Ernst Beyeler, Trudi Bruckner, Balz Hilt tarafından kurulan ve bugün küresel karakteriyle sanat fuarlarının en saygını olarak kabul edilen Art Basel takip etmiştir.²⁹⁵ Sonrasında 1974 yılında Paris’te FIAC, 1988’de Maastricht’teki TEFAF, 1994 New York’da bugün Armory Show olarak bilinen Gramercy Uluslararası Sanat Fuarı, küresel fuar haritası genişlemeyi sürdürmüştür. Fuarlar, bir taraftan da düzenlendikleri şehrin küresel haritadaki konumlarına da güçlü bir destek vermektedirler. Özellikle İsviçre, Basel’de gerçekleşen Art Basel, Venedik Bienali’nden sonra, Documenta’yı da içine alacak bir sanat turizmi noktasına dönüşmüştür. 1970’de sayıları yalnızca 3’iken, 2005 yılında 68, 2011 yılında ise küresel sanat fuarı sayısı 169’a yükselmiştir.²⁹⁶ Bu da sanat fuarlarının küresel ekonomi içerisinde yadsınamayacak bir büyüklük olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Bu konjonktür doğrultusunda fuarların, sanat galerilerinin ve sanatçıların küresel dolaşımları anlamında ne denli önemli olduğu açıktır. Galeriler için, proaktif

²⁹² Thompson, s.59.

²⁹³ MCH Group, **Annual Report 2014**, <http://www.mch-group.com> (20.02.2016).

²⁹⁴ Herzog, “A History Of The First Modern Art Fair”, <http://www.artcologne.de> (20.03.2014).

²⁹⁵ “Art Basel Tarihçe”, www.artbasel.com/en/about-art-basel/history (02.11.2015).

²⁹⁶ “Fairly Popular”, *The Economist*, (18.01.2014).

pazarlama etkinlikleri ve reklam için ayrılan pazarlama bütçeleri sınırlı olduğundan, fuarlara katılmak temel bir pazarlama etkinliğidir. Kısa bir süre içerisinde çok sayıda izleyici ve potansiyel alıcıya ulaşma imkanı sunan bu ortam, aynı zamanda sanatçıların reklamı ve markalaşması anlamında önemlidir. Koleksiyonerler karşılaştırmalı alışveriş yapma imkanına sahip oldukları fuarları, zamandan tasarruf ettikleri için sevmektedirler. Ayrıca fuarların kalabalık ve telaşlı ortamının yarattığı ‘son şans’ atmosferi koleksiyonerlerin daha hızlı alım yapmasını sağlar.²⁹⁷

Tüm bu avantajlarının yanı sıra, fuarlara katılım galeriler için kiralama giderleri, seyahat ve konaklama giderleri, stantların kurulumu ve toplanması, nakliye ve galerinin fuar katılımı esnasında kapalı kalması gibi bir dizi kayıp ve dezavantajı da beraberinde getirmektedir. Dezavantajlarına rağmen, fuara katılmama ‘galerinin fuara kabul edilmediği’ algısı yaratacağından galeriler katılım için çaba gösterirler. Zira sanat fuarları günümüzdeki özellikle ‘domestik pazar’ın lokomotifi konumundaki aktörlerdir.

Türkiye’de ise ilk sanat fuarı 1991 yılında Prof. Hüsamettin Koçan başkanlığındaki UPSD öncülüğünde TÜYAP’da, Artist Sanat Fuarı ismiyle gerçekleşmiştir. UPSD kar amacı gütmeyen çalışmalarına, ticari tarafta da bir açılım gerçekleştirme gereği hissetmiş ve bu noktada sanat fuarı konusunda da Türkiye’de de öncü aktör olarak konumlanmıştır. Ticari bir faaliyet olarak fuarla eşzamanlı olarak, UPSD yine sergiler düzenlemeye devam ederek, kar amacı gütmeyen çalışmalarına yine fuar bağlamında devam etmiştir. Bu noktada ilk sanat fuarı, sanatçı derneği üzerinden sanatçıları temsil ederken fuarın yapısal değişimiyle birlikte galericileri temsil etmeye başlamıştır. Sonrasında, ticari yapı olarak galerilerin fuarı devir alması, sanatçı haklarının da öncelikli olarak gözetildiği bir fuar yapısından çok daha ticari bir fuar profilini ortaya çıkarmıştır. 1991 yılından itibaren düzenlenmeye başlanan Artist Sanat Fuarı 2002 yılına kadar TÜYAP Fuarcılık ve Sanat Galerileri Derneği tarafından TÜYAP Sergi Sarayı’nda organize edilmiş, 2002 yılından itibaren fuar Beylikdüzü’ne taşınmış ve sadece TÜYAP Fuarcılık tarafından düzenlenmeye başlanmıştır.

²⁹⁷ Thompson, s.260, 265.

Günümüzde Artist Sanat Fuarı ile birlikte, Contemporary İstanbul Sanat Fuarı, Art International, Art Bosphorus, Art Show olmak üzere çeşitli fuarlar düzenlenmektedir.

Tablo 5
Türkiye’de Düzenlenen Sanat Fuarları

Fuarın Adı	Kuruluş Tarihi	Düzenleyen Kurumlar	Düzenlendiği Mekan
Artist	1991	TÜYAP Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş.	TÜYAP Fuar ve Kongre Merkezi
Artistanbul Sanat Fuarı	2002	DDF ve Sanat Galerici­leri Derneği	
Contemporary İstanbul	2006	İkon Fuarcılık Hizmetleri Ltd. Şti.	Lütfü Kırdar ve İstanbul Kongre Merkezi
Art Show	2006	Beşiktaş Belediyesi / Beşiktaş Çağdaş	Beşiktaş Çağdaş Sanat Galerisi
Art Bosphorus	2006	Ariyel Fuarcılık ve Sanat Galerici­leri Derneği	Askeri Müze Kültür Sitesi
Art International	2013	Interteks ve Sandy Angus	Haliç Fuar ve Kongre Merkezi

Artistanbul Sanat Fuarı gibi 2002 yılında kurulan ancak sürdürüle­meyen başka girişimler de mevcuttur. Türkiye gibi gelişmekte olan bir sanat pazarında da küresel örneklerde olduğu üzere ziyaretçi sayıları gün geçtikçe artmakta ancak katılımcı sanatçı ve cirolarının benzerlerinin gerisinde kaldığını görmektedir.²⁹⁸

Sanat fuarları arasında bilinirlik ve ziyaretçi sayısı bakımından Contemporary İstanbul ilk sırada yer almaktadır. Deutsche Bank sponsorluğu ile düzenlenmeye başlayan fuar, 2008 yılından itibaren Akbank Private Banking ve Akbank Sanat sponsorluğunda düzenlenmeye başlamıştır.

Sanat fuarları, görsel sanatlar sektöründeki dağıtım ve üretinm aktörlerini birleştiren, ticari bir aktivite olan, aynı zamanda sektörün eğilim ve potansiyallerini

²⁹⁸ Bakbaşı, s.29.

tetikleyen oluşumlardır. İstanbul’aki sanat fuarları 2000’lerden önce tek bir kurum tarafından düzenlenirken, 2000’li yıllarla birlikte farklı kurum ve sponsorların devreye girmesiyle birlikte rekabetin olduğu daha hareketli bir ekoomik ortam doğmuştur. Türkiye düzenlediği sanat fuarlarıyla, sanat fuarı düzenleyen ülkeler arasında ilk 10’a girmektedir.²⁹⁹ Ancak cirolarla ilgili veriler tüm kurumlar tarafından şeffaf bir şekilde açıklanmamaktadır. Sonuç olarak, İstanbul’daki sanat fuarları sayısal olarak artmakta ve uluslararası görünürlüğü yükselmektedir. Ancak fuarar katılan sanatçı sayısının küresel örneklerle oranla azlığı, üretim aktörlerinin dağıtım sürecindeki etkinliğinin düşük olduğunu göstermektedir.

Fuarlar, sanat-eğlence ayrımının giderek bulanıklaştığı bir alana işaret etmektedir. Walter Benjamin’in, pasajlar ve fuarlar “*adına mal denilen fetişin hac yerleridir.(...)insanın vakit geçirmek için içine daldığı bir fazntazmagorya oluştururlar. Mal denilen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapılacağını moda saptar*”³⁰⁰ yorumu, sanat fuarlarında muğlaklaşan moda, ticaret, sanat ve eğlence ilişkisi adına dikkat çekicidir. Fuar açılış ve davetlerinin magazin sayfalarında kapladığı yer göz önünde bulundurulduğunda, bu ayrımı yapmak oldukça güçtür. Fuarlar, sanattan çok galerilerin pazarlandığı gösterilerdir.³⁰¹

Toplumların sanatı toplu haleden tüketmeyi sevmelerine bir örnek gibi duran sanat fuarları herkesle birlikte algılamayı kolaylaştırmaktadır. Müzik festivalleri, bale ve tiyatro gibi sanat show’ları da kitleler ile seçkinleri birleştirici bir etki taşımaktadır. Etkinlik kavramı, bir çeşit eşitlik sağlarken aynı zamanda sanat ile eğlence arasındaki sınırı da ortadan kaldırmakta. Beral Madra’ya göre, kitle ve seçkinlerin sanat fuarlarına duydukları asıl ilginin altında, fuardaki ölçütlerin kitlenin talebi tarafından belirlenmesi yatıyor. Zevklerin onaylanması, sanat ile eğlence arasındaki sınırın aşılması sanat fuarlarının gördükleri talebin altında yatan rasyonel olarak karşımıza çıkıyor.³⁰² Fuarlara yönelik eleştirel bakış ise yine sanatçılardan gelmekte Turner Ödüllü İngiliz sanatçı Keith Tyson, önceleri en iyi yapıtların sergilerde yer aldığını, geri kalanların fuarlarda

²⁹⁹Bakbaşı, s.29.

³⁰⁰Su, s.91.

³⁰¹Artun, s.157.

³⁰² Beral Madra, “Günümüz Sanatı Modern ve Postmodern Üzerine Yapılıyor Ama Artık İki de Değil”, **Toplumbilim**, Sayı:4, Haziran, 1996, s.98.

gösterildiğini şimdilerde ise en iyi yapıtların fuarlara ayrıldığını sergilerinse fuarlarda yer kapmanın meşrulaştırıcı etmeni durumuna geldiğini belirterek, sanat piyasasının fuarlar üzerinden sanatçı ve sanat üzerine kurduğu dominasyonu gözler önüne seriyor. Amerikalı Ressam Chuck Close ise ‘Bir sanatçının sanat fuarına gitmesini, ineğin rehberli turla mezbaya gitmesi’ olarak yorumlayarak eleştiriyi bir adım daha ileriye götürmektedir.³⁰³

1.5.5.9. Müzayedeler

Küresel ölçekte 1970’lerde parlayan sanat müzayedeleri, son yıllarda sanat pazarı için giderek daha da önemli hale gelmişlerdir. Daha da önemlisi müzayedelerin projeksiyonu ikinci el sanat yapıtlarından, giderek sanatçı atölyesinden çıkan yapıtlara doğru yönelmektedir. Müzayede dünyasında, 2010 yılı verilerine göre piramidin tepe noktasını ezeli rakipler Christie’s ve Sotheby’s paylaşmaktadır.³⁰⁴ Demirdöven ve Ödekan bu ikili için “sanat dünyasınınoligopolü” ifadesini kullanırlar.³⁰⁵ Thompson ise bu iki müzayede evi için CocaCola ve Pepsi’yle anoloji kurarak pazara iki firmanın olduğu durumları anlatmak için kullanılan “düopol” terimini kullanır. Bu ikiliyi Philips de Pury ve Bonham’s Müzayede evleri izlemektedir.

Sanat pazarının yaklaşık %45’ini oluşturan müzayede sektörü, müzayede satış verileri kamu tarafından erişilebilir olduğundan sanat pazarı ile ilgili birçok analizin temelini oluşturmaktadır. Sektörün en büyük pazarlarını ABD, İngiltere, Çin ve Fransa oluşturmaktadır.³⁰⁶ Müzayedeler, aynı zamanda sanat pazarı ile ilişkili kişilerin bir araya geldiği sanatsal bir deneyim ortamı da sunarlar. Sosyal bilimciler, müzayedeleri ‘değer turnuvası’ veya ‘statü yarışı’ olarak tanımlamaktadır.³⁰⁷ Joe Baer’e göre sanat ‘sonsuz boğa pazarıdır’: “Müzayedeler olmasaydı sanat dünyası sahip olduğu finansal değere sahip olmazdı. Bunlar likidite illizyonu yaratırlar”. Yüksek fiyatlar medyada haber niteliği kazanırken ve bunun karşılığında bir lüks meta ve statü sembolü olarak sanat nosyonunu popülerleşmektedir.³⁰⁸ Ticari anlamda da satıcının en yüksek fiyatlı elde

³⁰³ Luke, B.”The Artist’s Survival Guide to Art Fairs”, *The Art Newspaper*, 12.06.2012.

³⁰⁴ Ehrmann, s.12.

³⁰⁵ Demirdöven ve Ödekan, s.5.

³⁰⁶ Mcandrew, s.29.

³⁰⁷ Velthius, s.88.

³⁰⁸ Thornton, s.15, 43.

etmek isterken, alıcının en düşük fiyatı ödemeye çalıştığı bir pazardır.³⁰⁹ Thornton, müzayedelerdeki statü yarışlarını Roma kolezyumuna benzetmiş alıcıların Roma kolezyumundaki gibi tek el hareketiyle karar verilsin diye beklediklerini söylemiştir.³¹⁰ Eleştirmen Jerry Salz ise çağdaş sanat müzayedelerinin, köle pazarıyla borsanın, tiyatronun ve genelevin tuhaf bir karışımı” olduğunu söylemiş müzayedeleri ‘yalıtılmış bir kastın ender eğlenceleri’ olarak nitelemiştir.³¹¹ Müzayedeler sanat pazarındaki fiyat endekslerini de birebir etkilemektedirler. Sanatın finans piyasasına kaydığı otuz yıllık dönemde başı çeken, haliyle, spekülasyonun geleneksel kurumu olan müzayedelerdir. 1998-2008 arasındaki on yılda dünya çapında çağdaş sanatın müzayede satışı 48 milyon dolardan 1,3 milyar dolara fırlamıştır. Aynı dönemde çağdaş sanat, modern ve empresyonist sanat satışlarını geride bırakarak, dünyanın belli başlı müzayede evlerindeki en değerli satış kategorisini oluşturmuştur. Örnek olarak verilebileceği üzere, Japon spekülâtörlerin inanılmaz nakit kaynaklarının müzayede piyasasına girerek empresyonistlere yatırım yapmaları ilk büyük müzayede rekorunu kırmış, 1980 ile 1990 arasındaki on yılda empresyonist tabloların müzayede fiyatları %940 artış göstermiştir.³¹² Dolayısıyla sanat piyasasının fiyat yönetimi, müzayedelerin yönetimindedir.

Güzel sanatlar ve dekoratif sanatlar alanındaki toplam küresel ticaretin %35’inden fazlası Christie’s ve Sotheby’s müzayede evleri tarafından yaratılmaktadır. Sadece güzel sanatlar müzayede ticaretinde ise bu oran %55’e yaklaşmaktadır. Sarah Thornton 2011 verilerine göre bu rakamın %98 olduğundan söz eder.³¹³ Christie’s ve Sotheby’s ikilisinden sonra gelen Philips de Pury, Bonham’s ve China Guardian’ın toplam payı ise 2008 verileri itibariyle yalnızca %10’un biraz üzerindedir.³¹⁴

Türkiye’de ise 1970’li yıllardan itibaren artan talep, özellikle antika niteliğindeki eserlerle ilgili olan müzayede kuruluşlarının, Türk resmine daha fazla yer

³⁰⁹ Demirdöven ve Ödekan, s.5, 9.

³¹⁰ Thornton, s.25.

³¹¹ Artun, s. 174.

³¹² Artun, s.147, 148, 167.

³¹³ Thornton, s.24.

³¹⁴ Mcandrew, s.31.

veren müzayedeler düzenlemeye itmiştir.³¹⁵ Yervant Portakal, Aret Portakal, Rafi portakal, Maksut Varol, Ahmet Keskiner, Behruz Büyükoğlu, Can Has, Can Önen, Duran Tantekin, Dikran Masis, Erdem Ersoy, Hakan Bali, Nurcan ve Turgay Artam, Rüştü Sungur ve Yalçın Denizyılmaz gibi isimler Türkiye’deki müzayede pazarının sürdürülebilirliğine katkı yapan müzayedecilerdir. Günümüzdeyse en büyük yerel müzayede evleri olarak Antik A.Ş, Beyaz Müzayede ve Portakal Sanat ve Kültür Evi sayılabilir. 2010 verilerine göre İstanbul’da faaliyet gösteren 13 müzayede evi bulunmaktadır.³¹⁶

Sanat galerilerinin sanat sektörünü besleyen ve istihdam yaratan en önemli aktörler olduğundan söz etmiştik. Müzayede evleri ise sanat galerilerine kıyasla sayısal olarak daha az olmalarına rağmen, daha yüksek cirolara sahiplerdir.³¹⁷ Müzayede evleri ile galeriler konsinye eserler ve alıcılar için rekabet halindedirler. Konsinye eserler açısından ikinci el pazarında müzayede evleri avantajlı iken, birinci el pazarında durum galeriler lehinedir. Müzayedeler evleri Türkiye ve dünyada 2. elden, 1.el piyasasında gerçekleşmeye başlamıştır. Sanatçı atölyesinden çıkan işler, direkt olarak müzayedeye girebilmekte bu durum da müzayedelerin aktör olarak konumunda temel farklılara neden olmaktadır. Galeriler, sanat dünyasının destek sisteminin aktif bir parçasıyken, müzayede evleri değildir. Galeriler, sanatçılar ve koleksiyonerler ile sıkı ilişkiler kurarken müzayede evleri kurmaz ve onları tutundurmak için genelde çaba harcamazlar. Bu yüzden galerilerin gözünde müzayede evleri ‘kar odaklı’ ve ‘açgözlü’ işletmelerdir.³¹⁸ Yine de galeriler ve müzayede evleri arasında paralellikler söz konusudur. Büyük müzayede evlerinin kendilerine ait galerileri olduğu gibi galeriler de alıcı, satıcı veya aracı rolünde müzayedelere katılabilmektedirler. Müzayede evlerinin sıklıkla eleştirilmesinin nedenlerinden biri ise sanatçı özlük hakları açısından takip edilemeyen satışlardır. Fikir ve Sanat Eserleri yasası Güzel Sanat Eserlerinin Satışından pay verilmesi esasına dayanan madde, elde edilen gelirin bir bölümünün sanatçıya geri dönmesini hükmetmekle birlikte, kanunun denetlemesini yapacak kurumun eksikliği dolayısıyla uygulamasında sanatçı özlük haklarının gözetilmemesidir

³¹⁵ Demirdöven ve Ödekan, s.6-9.

³¹⁶ Bakbaşı, s.29.

³¹⁷ Açıkgöz, A., “Güzel Sanatların Meslek Rehberi”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 627, 2011, s.72.

³¹⁸ Velthius, s.96.

Aracı kurumlar ve müzayede evi satışları ayrı ayrı incelenmekle birlikte, son yıllarda pazarın bu iki aktörü arasındaki sınırların bulanıklaştığı görülmektedir. Örneğin Sotheby's ve Christie's in aracılık gelirlerinde artış gözlemlenmektedir.³¹⁹ Ayrıca finansal kaynaklara ulaşma güçlükleri dolayısıyla müzayede modeli tercih edilen bir model olmaya başlamıştır.

Robertson müzayede evlerini dört seviyede incelemektedir. Bu sınıflamaya göre, çağdaş sanatta en büyük katma değer yaratan markalaşmış kimlikleri ile kendileri ve sattıkları sanat eserlerini rakiplerinden farklılaştıran müzayede evleri Christie's ve Sotheby's, Alfa olarak konumlanan ilk gruptadır. İkinci sırada ise ulusal pazarlarında ikinci sırada olan ancak uluslararası erişimleri de olan müzayede evleri gelmektedir. Üçüncü grupta ise ulusal müzayede evleri ve son grupta bölgesel ve yerel müzayede evleri gelmektedir.

Tablo 6
Müzayede Evleri Seviyeleri

Alfa – Sotheby's ve Christie's
Beta – Dorotheum (Avusturya), Finarte (İtalya), Bonhams (İngiltere), Tajan (Fransa)
Gama Ulusal Müzayede evleri ve müzayede evi birlikleri
Delta – Bölgesel ve yerel müzayede evleri

Kaynak: Robertson, s.6.

Araştırma sonuçları, çevrimiçi online kanalların diğer araçlar olduğu kadar, müzayede evleri için de önemli hale geldiklerini göstermektedir. Müzayede evleri, online müzayedelerle de satış gerçekleştirmeye başlamışlardır. Aracıların %64'ü internet ve teknolojinin sanat pazarı üzerinde olumlu etkisi olduğuna inanmaktadır. Bu çerçevede, internetin piyasa fırsatları yarattığı ve değişik coğrafi bölgelerdeki müşterilere ulaşmaya yardımcı olduğu düşünülmektedir. Özellikle küçük araçlar ve işletmeler için, teknoloji destekli iletişimde yaşanan gelişmeler, mevcut müşterilerle

³¹⁹ Mcandrew, s.38, 39.

iletişimi kolaylaştırmasının yanı sıra yeni pazarlar ve alıcılar bulmayı da kolaylaştırmaktadır. Aynı zamanda, online mecralar işletme giderleri tarafında da tasarruf sağlamaktadır.

1.5.6. Türkiye’de Küresel Müzayede Evleri

2000’li yıllarda Türkiye’de üretilen sanatın küresel ölçekte sanat alıcısının dikkatini çekmesindeki katalizörlerden biri küresel müzayede evlerinin Türk çağdaş sanatını projeksiyonlarına almaya başlamaları olmuştur. Bu gelişme, aynı zamanda Türkiye dışındaki önemli galerinin Türkiye’de üretim yapan sanatçılarla işbirliği yapmaya başlaması gibi bazı dolaylı sonuçlarda doğurmuştur.

Bu konuda ilk adım sayılması gereken Sotheby’s’in “Contemporary Turkish Painters” müzayedesini, 1990 sonunda İstanbul’da Yıldız Sarayı Silahane binasında Çiğdem Simavi’nin başkanı olduğu KÜSAV tarafından düzenlenmesidir. Türk Resmini, Türk koleksiyonerlere Türkiye’de pazarlamak için Sotheby’s markalı şatafatlı bir gösteri düzenlenmiş iş dünyasının 1980’ler sonrası oluşmaya başlayan seçkinlerinin sanata özendirilmeye çalışılmıştır. 1992 yılından itibaren Türkiye pazarına giriş yapmaya çalışan Sotheby’s’in, 2009 yılında İstanbul’da bir ofis açması, alanını küresel aktörünün Türkiye piyasasını fırsat olarak görüp, ticari olarak değerlendirmesi anlamında önemli bir gelişme olarak sayılmıştır. 41 ülkede faaliyet gösteren müzayede şirketinin Türkiye’de üretilen çağdaş sanat özelinde merkezi Londra’da müzayede düzenlemesi, 'Türk çağdaş sanatının dünya piyasasına ilk çıkışı' olarak iyimser bir hava yaratmıştır. Sotheby’s böylelikle 2009’dan başlayarak her yıl Londra’da Türkiye’den derlenen yapıtlar satışa sunulmuştur. 2009 yılında Türk sanat tarihinin artık hayatta olmayan usta sanatçılarıyla birlikte, çağdaş sanatın genç ve orta kuşak isimleri birlikte yer aldığı müzayededeki, 73 parçadan oluşan ve çoğu yaşayan 53 sanatçının resim, fotoğraf, heykel ve enstelasyon gibi eserlerden 73 eserden 51’i satılarak, 1,3 Milyon Pound ciro yapılmıştır. Londra yapılan bu satışlarla ilgili eleştiri ise alım yapanların yine Türk alıcılar olması dolayısıyla gerçek anlamda küresel bir etkisinin olmadığı yönündedir. Müzayededeki Hale Tenger’in iki enstelasyonu, Nazif Topçuoğlu’nun bir

fotoğrafi, Seyhun Topuz'un 'Kırmızı VI' adlı heykeli, Hüseyin Bahri Alptekin'in otel tabelaları, genç sanatçılar Elif Uras ve Erinç Seymen'in çalışmaları Nejad Devrim ve Fahrelnisa Zeid gibi modern klasik ustaların eserleri Erol Akyavaş, Mübin Orhon, Taner Ceylan, Mehmet Güleriyüz, Semiha Berksoy, Haluk Akakçe, Leyla Gediz, Mustafa Hulusi gibi sanatçıların da eserleri satışa sunulmuştur. Sotheby's'in bu müzayedesini sanatçıların, Türkiye'de satılabildikleri bütçelerden oldukça farklı rakamlarla satılmasına çalışılmış bir girişim olaeak algılanabilir, zira müzayede ticari anlamda, sanatçıların fiyatların artması gibi bir sonuç da doğurmuştur. Sotheby's tarafından düzenlenen müzayede sonrasında Saatchi Gallery Türk Çağdaş sanatçılarıyla sergi hazırlıkları yapsa da bu sergiler gerçekleşmeden iptal olmuştur. 2011 yılında düzenlenen üçüncü Sotheby's müzayedesine gelindiğinde, hâlâ İstanbul'lu koleksiyonerlerin talebi üzerinden yürüyen satış oranlarının değişmemiş olduğu anlaşılmış dolayısıyla açık artırmaya çıkarılacak eserler önce The Marmara Esma Sultan'da yine Türkiye'li alıcılara sergilenmiştir. Ancak Londra'ya ihraç edilen yapıtlar üzerindeki yine ihraç talep aşılammamıştır ki, açıklamalara göre bu son müzayedenin satış toplamı 2 Milyon 332 Bin Sterlin olmuş ve bir önceki yılın rakamı olan 2,4 milyon sterlinin biraz altına düşmüştür. Bu rakam, 2010 yılında 3,2 milyon getiren Arap ve İran Çağdaş Sanatı müzayedesinin ise oldukça gerisinde kalmıştır.³²⁰

Sotheby's'in Türkiye girişindeki tarihin 2008 krizi sonrasına denk gelmesi de ilgi çekici başka bir saptamadır. Dünya müzayede piyasasında 2007'de toplam ciro 2005'tekinin iki katı artmış, 2008 sonlarında yaşanan krizin ardından ise 2009 kış müzayedelerinde korkunç düşüşler saptanmış, 2007'de 9.3 milyar dolarken 2009'da 3.7 milyar dolara gerilemiştir.³²¹ Dolayısıyla Avrupa ve Amerika'daki satışların düşmesi, küresel oyuncuları nispeten lokal ve güvenli pazarlara doğru yöneltmiştir. Türkiye gibi yerel pazarlarda, sanat yatırımı enflasyona karşı uzun vadeli bir enstrüman olarak değerlendirilebilir. 2007-2008 krizi dibe vurduğu anda Sotheby's tarafından düzenlenen Damien Hirst müzayedesini de yine sanata müzayede aracılığıyla yatırımla ilgili başka ilginç bir örnektir. Hirst, 2008 Eylül'ünde Londra'da Sotheby's'de üst üste iki gece süren bir müzayede düzenlemiş, Sotheby's müzayedenin promosyonu için 4 milyon

³²⁰ **Cumhuriyet**, 10 Mart 2011

³²¹ "Türkiye Çağdaş Sanat Piyasası", www.milliyet.com.tr (09.11.2011).

dolar harcamıştır. Bu esnada krizin başlaması, finans dünyasından iflaslar başlatmış olmasına rağmen Hirst'in hemen hepsi bu müzayede gösteri için üretilmiş 223 işi açık artırmaya çıkmıştır. 122 milyon dolar getireceği beklenen müzayede 127 milyonla sonuçlanmıştır. Sanat, güvenilir spekülâtif yatırım araçları arasındaki yerini sağlamlaştırmıştır. Küçük çaplı istisnalar dışında ilk kez bu müzayede ile birlikte sanatçı işlerini doğrudan kendisi müzayedeye çıkarmıştır. Hirst, galerici ve simsarların bypass edilmesiyle ilgili girişimini “piyasanın demokratlaştırılması” olarak yorumlamıştır.

Baudrillard Gösterge Ekonomi Polisiği Hakkında Bir Eleştiri’de, Marx’ın üretime dayanan ekonomi polisiği karşısında tüketime dayanan bir gösterge ekonomi polisiği önerir. Ancak, onun sisteminde tüketim de bir tür üretimdir – ama maddî üretim değil de anlam / gösterge üretimi. Ona göre, müzayede bu “gösterge ekonomi polisiğinin tapınaklarından biridir” ve en ideal müzayede nesnesi de sanattır. Müzayede ortamında sanatın, ona savrulan –onun için tüketilen– parayla kurduğı ilişki, egemenlik göstergeleri üretir.³²²Dolayısıyla, sanat müzayedesı “her şeyin eşdeğerlisi haline gelen paranın saf bir gösterge sayılabilecek tabloyla değış tokuş edilmesinin en güzel örneğidir.” Ne var ki, “ekonomik mantıkta olduğı gibi burada da önemli olan eşdeğerlik ilkesi üzerine oturan para miktarı değil, bir farklılık ve meydan okuma mantığı üstüne oturan para harcama, savurma, tüketim anlayışdır.Çağdaş sanatın, başka sanat hareketlerinden, özellikle ‘modern’den ayırt edildiğı özel müzelerin, fuarların, bienallerin vb. kurumlaşmasıyla, Sotheby’s ve Christie’s müzayede şirketlerinin küreselleşmesi ve pazara egemen olması gibi açık ve ölçümlenebilir göstergelerdir. Günümüzde çağdaş sanatın en büyük müşterisi olan Katar Emirliğı’nin, 2005-2011 yılları arasında gerçekleşen ‘kültürel ihrac’ tutarı 428 milyar 162 milyon 894 doları bulmaktadır. Christie’s’in başkanı Richard Dolman, sözkonusu ihracatla meşğul olan, Şeyh’in kızı Şeyha ElMayassa’nın işlerinin yönetimine gelmiştir. Dolman, sadece Şeyh ailesinin değil, 2022 yılında Katar’da yapılacak dünya futbol kupasına tamamlanması hedeflenen müze zincirinin de sanat alımlarını yürütmektedir.³²³

Günümüzde, müzayedeler şeffaf bir ticari etkinlik olarak görünmekle birlikte, sanat alanının karıştığı spekülasyon ve yolsuzluk öykülerinin de odak noktasında

³²²Baudrillard, Gösterge Ekonomi Polisiği Hakkında Bir Eleştiri, s.131, 136.

³²³Art Newspaper, Temmuz-Ağustos 2011.

bulunmaktadırlar. Türkiye’de de durum çok farklı değildir zira Türkiye’de sanatın müzayedeleşmesi, finans alanındaki bir spekülasyonüzerinde gelişmiştir. Çok yüksek faiz önererek tasarruf mevduat toplayan, Erol Aksoy, Uzan’lar, Murat Demirel, Ali Balkaner gibi banka sahiplerinin offshore işlemlerde kaybetmesi, sözkonusu bankalara ait diğer aktiflerle birlikte koleksiyonlarına da el konması, Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu (TMSF)’nin 2004 yılından başlayarak bu koleksiyonları müzayedeye çıkarması, müzayedelere spekülâtörlerin ilgisini de arttırmış banka kasalarından çıkma hacizli sanat eserleri müzayedelerde rekor üstüne rekor kırmaya başlamıştır. Gazetelerde yer alan haberlere göre, ünü tablolar aynı tarihteki borsa endeksini yaklaşık olarak dörde katlamıştır.³²⁴TMSF satışlarıyla yoğunlaşan spekülâtifmüzayedelerin ilki, 1995 başında gerçekleşen başka bir batık işadammın koleksiyonudur. Halil Bezmen’in başında olduğu Mensucat Santral A.Ş.’nin batması üzerine, Hazine, ABD’ye kaçırılmış olduğu söylenen tabloları ele geçirerek Portakal Sanat Evi aracılığıyla müzayedeye çıkarmıştır. Yahşi Baraz’a göre ilk kez Türk resmi bu kadar gündeme gelmiş, ilk defa bu boyutta bir satış gerçekleşmiştir. Dolayısıyla bu müzayede Türkiye sanat pazarı açısından bir dönüm noktasıdır.³²⁵

Sanatın finansallaşmasıyla birlikte giderek etkinleşen spekülâtif bir araca dönüşmesi, müzayedeyi çağdaş zamanlarda sanatın örgütlenmesindeki en baskın ortam durumuna sokmuş, bu durum müzayede şirketlerini, hızla küreselleşen, kendine özgü eğitim, finans, iletişim ve sergi ağlarına sahip korporasyonlara dönmüştür. Hatta Christie’s veya Sotheby’s’ çatısı altında akademik eğitim bile vermeye başlamıştır. Sotheby’s, Londra ve New York’taki akademik merkezlerinde koleksiyonerlikle ilgili çeşitli kurs programlarının yanı sıra lisansüstü (MA) ve doktora (PhD) eğitimi de vermektedir. Ayrıca, müzayede evleri akademinin yanı sıra giderek bankaların ‘private banking’ hizmetlerini de üstlenmekte, Sotheby’s de, Christie’s müşterilerine borç hesabı açabilmektedir.

³²⁴Vatan, (18 Nisan 2006).

³²⁵Cumhuriyet, (27 Şubat 1995)

1.5.7. Çağdaş Sanat Pazarı ve Kara Para

Küresel sanat pazarının en büyük zafiyetlerinden biri, herhangi bir regülasyona tabi olmadan dolaşıma sokulabilen, sanat eseri gibi bir enstrümana temellenmesidir. Sanat eserinin finansal bir enstrüman olarak görülmesiyle birlikte, Türkiye ve dünya ölçeğinde örnekler üzerinden konuştuğumuz üzere, sanat piyasası kara para ve yolsuzluk öykülerinin doğal sahnesi olarak durmaktadır.³²⁶ Finans piyasalarında normal koşullarda suç kategorisine giren, para aklama, vergi kaçırma, fiyat manipülasyonu ve borsalarda hukuki sonuçlara yol açabilecek “insidertrading” gibi illegal işlem ve eylemlere karşın sanat piyasası oldukça savunmasız durumdadır. Diğer taraftan sermayenin küresel düzeyde transfer edilmesi konusunda da sanat yatırımları uygun bir zemin sunmaktadırlar.

Günümüzde Art Basel gibi büyük çaptaki sanat fuarları, sanatı tüm dünyanın erişebileceği bir hale getirmiştir. Dünyanın en zengin % 1'inin servetinin çok hızlı artmasıyla birlikte, yükselen piyasaların yeni dolar milyarları, sanatı finansal bir enstrüman olarak görmekte ve bu alana yüklü miktarda yatırım yapmaktadır.³²⁷ Milyonlarca dolar değerindeki bir eserin kolayca dolaşıma sokulabilmesi veya alım satım konusunda herhangi bir denetim olmaması, alıcı ve satıcının diğer tüm finans piyasalarından farklı bir şekilde adının gizli tutulabilmesi gibi şeffaf olmayan koşullar, Christie's ve Sotheby's müzayedelerinde ortaya çıkan astronomik fiyatların açıklaması arz darlığı ve yükselen talebi işaret ederken alıcıların bir kısmının finans kaynaklarının karanlık olabileceğini düşündürmektedir.

Özellikle Güney Amerika uyuşturucu paralarının aklanmasında sanat eserlerinin kullanılması ve ülkelerden yasa dışı para çıkışı için aynı şekilde sanat eserlerinin aracılığı, 2015 Davos toplantılarının da başlıklarından birini oluşturmuştur. Sanat yoluyla Çin'den kaçırılan sermayenin toplamını hesaplayabilmek oldukça zor görünmektedir. 2002-2011 yılları arasında Çin'den çıktığı tahmin edilen para yaklaşık olarak 1.08 trilyon dolardır. Yasal olarak Çin'den bir kişi en fazla 50 bin dolar çıkarabilmektedir. Aynı yıllar arasında Rusya'dan 880.96 milyar dolar, Meksika'dan

³²⁶Ramazan Başak, “50 Soruda Kara Para ve Aklanmasının Önlenmesi”, İstanbul: **Türkiye Bankalar Birliği**, No:206, 1998, s. 2.

³²⁷Capgemini and Merrill Lynch Wealth Management, The 15th Annual World Wealth Report 2011, s.12.

461.86 milyar dolar, Malezya'dan 370.38 milyar dolar, Hindistan'dan 343.93 milyar dolar, Suudi Arabistan'dan 266.43 milyar dolar ve Brezilya'dan da 192.69 milyar dolar çıkmıştır. 20 yükselen piyasadan bu dönem içinde çıkan kara paranın, 5.9 trilyon dolar, yani ayda ortalama 49 milyar dolar civarında olduğu tahmin edilmektedir.³²⁸ Büyüyen sanat piyasaları, bu örneklerde olduğu üzere bu tür işlemlere oldukça elverişli koşullar sağlamaktadır. Fiyatların muğlaklığı, sınır dışına kolay taşınması, eserlerin gerçeklerini sahtelerinden ayırmada eksperlerin bile zaman zaman zorlanması sanatı kara para aklamada cazip bir araç haline getirmektedir. Ayrıca satıcı ve alıcının isminin gizlenmesi, nakit ödemelerin de hayli olağan sayılması, sanat piyasasının bu tür zayıflıklarını pekiştirmektedir.

Türkiye'de küreselleşme ile birlikte genişleyen sanat pazarı da, benzer tehditlere açık bir ortam sunmaktadır. Sanat piyasasının kirlenmemesi için gerekli koşul ise gerekli regülasyon ve devletler arası denetim işbirliği ve sektörel kurumsallaşmanın sağlanması görünmektedir.

Ancak sanatın bir sektör olarak kurumsallaşmasının önünde bir dizi sorun bulunmaktadır. Bunların başında alt yapı yatırımları (sanatsal üretim mekanlarının artırılması, teknolojik altyapı, sanatçı rezidanslarına destek verilmesi), projelerin desteklenmesi ve fon sağlanması, tanıtım, arşivleme ve yayın çalışmaları, eğitim, sanatçı özlük hakları ndaki yapılanma, sanatçı hareketliliği ve dolaşım alanlarının genişlemesi gibi bir dizi yapısal reformun gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

³²⁸ Aylin Seçkin, "Sanat Piyasaları ve Kara Para", [www.artfulliving.com.tr/sanat\(07.07.2015\)](http://www.artfulliving.com.tr/sanat(07.07.2015)).

İKİNCİ BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA SÖYLEMLER YAPITLARVE STRATEJİLER

Türkiye’de postmodern ifadelerve Türk modernliğiyle hesaplaşmaya başlanması 1980’lere damgasını vuran temel özellikler olarak açıkça üretilen sanatta ortaya çıkar. Bu dönemde İran-İrak Savaşı’na Tito’nun 1980’de ölümüne ve sonrasında 1990’larda Bosna Savaşı’nın Balkanlar’da yarattığı trajediye, Yugoslavya’nın parçalanmasına tanık olunacak, 1980’ler İngiltere’de Thatcher, Amerika’da Reagan’ın muhafazakar politikalarının hakim olduğu yıllar olarak anımsanacaktır.

1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılması önceki bölümlerde andığımız dünyada oluşacak yeni dengelerin, siyasi-ideolojik tavırların işaretlerini vermiş Türkiye üzerinde ise artan şiddet olaylarının toplum ve ekonomi üzerindeki olumsuz etkileri, 1980 askeri darbesi, sendika, dernek, üniversiteler ve basın üzerinde baskının arttığı, köyden kente göç dolayısıyla büyüyen gecekondu nüfusunun arabesk kültürünün yeşermesi ve ötekilerin görünürleşmesi gibi sonuçlar doğurmuştur.

Türkiye’de modernleşme Batılılaşma ile eş anlamlı olarak anlaşıldığından, 18. yy’dan itibaren Osmanlı bürokrasisinin geçirdiği Batılılaşma evreleri ve kültürel alanda tabana yaygınlığı tartışmalarının sürekliliği anımsandığında, Türk sanatının modernlik ile de hesaplaşmaya başladığı aynı zamanda ‘dolaşım’ın sermayeden iletişime kadar pek çok alanda devreye girmesiyle birlikte sanatçı stratejilerinin de bu hesaplaşmayla birlikte küresel alana da eklemelenmeye başladığı dönem olarak dikkat çekicidir.1970’lere kadar Türk sanatındaki durumun Batı ve Batı dışıarasındaki çatışma egemen olmuş sanat modernist ütopyanın göstergesi ve modernleşmenin tanıtım aracı olarak işlev görmüştür.1990’lı yıllar ile birlikte ise küreselleşmeyle ilişkilenebilir.329Diğer taraftan Çağlar Keyder’e göre bu dönemi halkın artan toplumsal

³²⁹ Beral Madra, Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat, Halil Altındere ve Süreyya Evren(Ed.). **Users Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006, Türkiye’de Güncel Sanat**, Artist Revolver, İstanbul, 2007, s.30,31.

düzensizliğe, kurumların çürüyüşüne ve yasa tanımazlığına uyum sağlamaya çalıştığı ve derin bir huzursuzluğun baş gösterdiği yıllar olarak tanımlayacaktır. Aynı zamanda bu dönemdeki devlet bunalımı, Türkiye’de genel olarak modernleşme projesini iflasını haber verir nitelikteydi.³³⁰

Buradan hareketle doksan kuşağının sanat ilk kez politik bilinç ve çağdaşlık getirdiği dolayısıyla Türkiye için radikal bir çizgiye oturdukları söylenebilir.³³¹ 1980’ler sonrasında, sanatçıların Türkiye’nin siyasal, ekonomik, toplumsal sorunlarına mikro ve makro düzlemde işaret ederek, bir belgeselci gibi çalışmış ve eleştiren ve hicveden bir görsel tarih yazmışlardır.³³² Bu görsel tarihin üzerinde durduğu kavramlara ve dönemin daha önce andığımız küratöryal sergilerine genel olarak baktığımızda etnisite, ötekilik, kimlik, çoğulculuk, küreselleşme, kent, göç, kadın hareketleri, gender, bellek, çevre, sürdürülebilirlik başlıklarının öne çıktığı görülecektir.

Diğer taraftan küresel alana eklemlenmeye başlayan sanatçıların kullandıkları söylemlerin, küresel alanın arayış duyduğu ‘mikro yerelliklere’ denk düşüyor olması kadar değişen dünya konjonktüründe de kadın, gender, kimlik, ötekilik gibi kavramların benzer dönemde tartışmaya açılması da küreselleşmenin duyduğu yerellik ihtiyacının Türkiye coğrafyasında bir karşılık bulması anlamını gelmektedir. 1980’lerin sonundan itibaren sanat üretiminde meydana gelen bu hesaplaşma ve eklemlenme diyalektiği, Batı sanatı, yerel değerler ve sanat tarihi içerisinde nasıl bir zemine oturabilecektir? Jameson’ın postmodern dönem için söylediklerinde olduğu üzere, küreselleşme çağdaş sanat alanına olanaklar açarken, diğer taraftan da sermayeyle olan bağlarını kopmamacasına sağlamlaştırmakta mıdır? Bu sorulara dönemin küratöryal sergilerinden bugüne değin üreten sanatçılar, küresel söylemler ve stratejiler üzerinden bakmak gerektiği görüşündeyiz.

³³⁰ Çağlar Keyder, “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba(Ed.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998, s. 29.

³³¹ İpek Düben ve Esra Yıldız(Ed.). **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat Yeni Açılımlar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, s.10.

³³² Madra, s.39.

2.SANATÇILAR VE STRATEJİLER

Türkiye’de temellerini 1960’ların sonlarında Altan Gürman ve Sarkis’in Harald Szeeman sergisi “Tavırlar Biçime Dönüşünce”de yer alması gibi kilometre taşlarında bulan Szeeman’ın önsözünde yazdığı üzere *‘forma karşın yeni bir tutumdan, sanatçının forma yeni bir yaklaşımından’* sözedilmeye başlanan güncel sanat, pek çok sergi, yayın, tartışma, galeri ve sanatçı sayesinde 2015 yılına gelindiğinde önceki bölümlerde incelendiği üzere dünyanın toplam sanat endüstrisi içerisinde Türkiye’nin 15. sırayı almasını sağlamıştır. Bu sanatçılarla birlikte 1960’larda yurtdışında eğitim alıp, 1970’lerde Türkiye’ye dönen Fusun Onur, geleneksel görme biçimlerinin dışına çıkarak deneysel işler ve sergiler gerçekleştirmeye başlarlar.

Öncesinde ise İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977-1987 arasında gerçekleştirdiği “Yeni Eğilimler Sergileri” güncel sanatın oluşumunda önemli bir rol oynar. Bu yarışmalı sergiler, yerleşik sanat sisteminin sınırlarını zorlayan sergiler olarak önem kazanırlar. Öncesindeki bireysel sergi ve grup sergileri sayılmazsa, Szeeman’ın işaret ettiği geleneksel resim ve heykel dışında üç boyutlu, mekana özgü, kavramsal işlerin ilk kez bu sergiler aracılığıyla geniş bir izleyici kitlesine ulaştığı söylenebilir.

1984 yılında itibaren aralıklarla gerçekleşen “Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit” sergileri, yenilikçi sanatçıların azınlıkta olduğu ve yeni dışavurumcu sanatın hakim olduğu bir atmosferde geçerken Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980 yılından itibaren düzenlenen “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri” ardılı olduğu “Yeni Eğilimler”de olduğu üzere, genç sanatçılar için yeni ifade olanakları oluşturmuştur.³³³

Kavramsal temelli çalışmaların ağırlıkta olduğu “A, B, C, D” (1989/1993) sergileri, 1989’da interdisipliner bir yaklaşımla farklı pratikleri bir araya getiren “Serotonin” ve 1987 yılında ilki düzenlenerek, 1990 sonrası İstanbul’un küresel sanat haritasının ayrılmaz bir parçası haline getiren Uluslararası İstanbul Bienali tüm bu gelişmelerin devamı niteliğini taşıyacaktır. Bu dönemlerde başlayan alternatif ve

³³³Halil Altındere, Süreyya Evren, **101 Artworks Türkiye’de Güncel Sanatı’nın Kırk Yılı**, İstanbul, 2011, s.4, 5.

yenilikçi akımlar, 1990’lardan başlayarak öne çıkan aktör olarak ‘küratör’ ve küratörlü sergilerle birlikte politik ve eleştirel bakış açısı, Türkiye’deki sanat üretimine yepyeni bir soluk getirmiştir.

1987-1989 İstanbul Bienali küratörü Beral Madra’nın doksanlarda açtığı BM Çağdaş Sanat Merkezi, yerli yabancı sanatçıların ortaklaşa düzenlediği “Xample” (1995), “Diyaloglar” (1996) gibi önemli sergilere ev sahipliği yapmıştır. Yine doksanlı yıllardaki Kortun küratörlüğündeki “Anı-Bellek” (1991) “Anı-Bellek 2” (1993) sergileri sanat ortamının önemli küratöryal sanat pratiklerini oluşturmuştur. 1993’de İstanbul Bienali’nin sanat yönetmenliği ve küratörü olan Kortun, Bienalin uluslararası bir bağlama oturmasını sağlamış ayrıca Doğu Bloku ülkeleri sanatçılarının da sergilenmesini sağlamıştır. Yine aynı dönemin önemli bir gelişmesi de 1991’de Beuys Etkinlikleri için Türkiye’ye gelen René Block’un Türkiye’deki sanat ortamıyla tanışmasıdır. Block, 1995’de 4. İstanbul Bienali’nin de küratörlüğünü üstlenmek suretiyle, bienalin ulusal temsilden, bağımsız katılımlı bir sergi olmasını sağlamıştır.

Küratörlü sergiler sürerken UPSD çatısı altında gerçekleşen “Genç Etkinlik” sergileri, farklı disiplinlerden ve farklı coğrafyalardan gelen yaklaşık 300 sanatçının katılımıyla, İstanbul merkezli sanat ortamı için başka bir kırılma yaratmış sert, kırılcı ve politik işler ifade alanı bulmuştur. Sanat, siyaset, sosyoloji gibi disiplinlerin yakınlaştığı “Genç Etkinlik” sergileri sonrasında, Ali Akay küratörlüğünde “Devlet-Sefalet-Şiddet” ve “İlahi Komedy” (2000) sergileri güncel sanatın, postyapısalcı kuram üzerinden okunmasına ve alımlanmasına olanak sağlamıştır.³³⁴

Türkiyeli sanatçıların tanınma – varolma kaygılarıyla ilgili 1990’lardan itibaren Beral Madra, Vasıf Kortun, Ali Akay, René Block’un küratörlüğünde IKSİV direktörü Fulya Erdemci’nin çabalarıyla da gerek ülke içinde gerekse Yunanistan, İtalya, Almanya ve Hollanda gibi ülkelerde düzenlenen sergiler bir grup sanatçının kariyerini uluslararası platforma taşınmasını sağlamıştır. Bunlardan Beral Madra ve Sabine Vogel küratörlüğünde İSKELE (1994) ve Fulya Erdemci ve René Block küratörlüğünde İSKORPİT (1998) önemli iki sergidir. Diğer taraftan devlet güdümüyle gerçekleşen

³³⁴ Altındere ve Evren, s.7.

Batı ile ilişkilendirme durumu yerini, sanatçıların bireysel inisiyatifine dayanan küresel sanat 'network'ünün bir parçası haline gelme durumuna bırakmıştır.³³⁵

1990'lı yıllardan başlayarak küratöryal sergilerde yer almış ve çoğunluğu hala küresel platformda üretmeye devam eden *Sarkis, Ayşe Erkmen, İnci Eviner, Şener Özmen, Seza Parker, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Taner Ceylan, Ali Kazma* Türkiye'de üretilen günümüz güncel sanatın akışının değişmesine sebep olan işleri ve küresel söyleme eklemlenen kavramsal stratejilerini örnekler üzerinden bu bağlamda değerlendirmek gerekecektir. Her ne kadar 1980'lerde kariyerlerine başlayarak, 1990'ların önemli sergilerinde ikonik işleriyle var olan sanatçılar ve 1995 sonrasında küresel ağın içerisine var olmaya devam ederek özellikle küresel sanat pazarında yer edinerek günümüze kadar gelen sanatçı grubunu genişletmek mümkün olsa da tez çalışmasında listeyi kısıtlı olarak ele alarak, 1990'larda ikonik işler üreten sanatçılar ve 2000'li yıllarla onlara eklemlenen küresel nitelik ve ilişkiler ağı içersine giren sanatçılara odaklanmak suretiyle limitlemek durumunda kalıyoruz. (*Aydan Mürtezaoğlu, Bülent Şangar, Banu Cennetoğlu, Serkan Özkaya, Fikret Atay, Emre Hüner, Mürüvet Yılmaz, Can Altaylı, Erinç Seymen ve Haluk Akakçe* ile sanatçı listesinin genişletilmesi mümkün olmakla birlikte özellikle 1990'lı yıllara dair sözkonusu işleri örneklemek suretiyle bu bölümde yer verilecektir.)

Burada daha detaylı olarak inceleyeceğimiz sanatçıların üretimleri *kavramsal, video ve pentür / duvar işleri* olarak genel olarak gruplamak mümkün olmakla birlikte elbette sanatçılar herhangi bir kategoriye bağlı kalmaksızın çok disiplinli üretimler gerçekleştirmişlerdir. Türkiye'de görsel sanatlar alanında keskin virajların yaşandığı 1990'lar sanatsal dil, içerik, form ve malzeme çeşitliliğinde yeni bir ifade arayışının olduğu ve böylelikle günümüz güncel sanatının omurgasının oluşmasında etkili olan öncü sanatçıları, sanat pratikleri ve stratejileri incelemek gerekecektir.

³³⁵ Altındere ve Evren, s. 12, 14.

2.1. Kavramsal Alan

2.1.1. Sarkis

1964 yılından bu yana Fransa’da yaşayan Sarkis, 1980 ve 90’lı yıllarda Fransa ve Türkiye’de açık uçlu, mekana göre değişen, süreç içerisinde evrilen ‘bellek, anı, kimlik, sanat kurumları eleştirisi’ gibi konularla beslenen, izleyicinin katılımını hedefleyen adeta Joseph Beuys’a çizgisine oturan performatif işleriyle İstanbul’un sanat çevresinde etkili olmuştur. 1967 sonuna kadar boya ve kolaj çalışmaları üzerinden ilerleyen sanatçı, sonrasında metal plakalar, elektrik akımı geçiren malzemeleri telleri, neon ışıkları, katran, su ve hazır nesneye yönelmiştir. 1969’da Harald Szeemann’ın Bern Kunsthalle’de düzenlediği “*When Attitudes Become Form*” / *Tavırlar Biçime Dönüşünce İşler Kavramlar Süreçler Durumlar Bilgiler*” sergisinde Joseph Beuys, Richard Serra, Mario Merz, Robert Morris gibi isimlerle yer almıştır.

Sarkis Türkiye’de kapsamlı ilk sergisini 1986’da Maçka Sanat Galerisi’nde ‘Çaylak Sokak’ adı altında gerçekleştirdi. Sergi, sanatçının Türkiye’deki geçmişine ait otobiyografik öğeler barındırır zira Çaylak Sokak Talimhane’de sanatçının çocukluğunun geçtiği sokağın adıdır. Türkiye’deki çocukluğu ve bellek üzerinden kurduğu çalışma, mekanda kullandığı malzemeleri birbiriyle ilişkilendirmiş çocukluğunda çıraklık yaptığı kunduracı dükkanını galeride yeniden kurması ve Andrei Tarkovsky’nin *Nostalji* filminin ses bantlarından oluşan bir heykeli kaide üzerine konumlandırmıştır. Sergide ayrıca bir biblo, 1963 yılından kalma yağlı boya tuval ve sergideki tüm objelerin suluboya resimlerini de dahil etmişti. Böylece kendi geçmişi ve belleği bir kaide olarak yapıtı sergilerken, kendisiyle birlikte geçmişi de tüm işin parçası haline gelmektedir.³³⁶ Sarkis mekan, bellek, benlik üzerine yeni ifade imkanlarını araştırmış, kişisel olanla tarihsel olanın kesişimini görselleştirmiştir. Hızlı bir küreselleşme içerisinde, sanatların da küreselleştiği ve sermayeye boyun eğdiği bir

³³⁶Düben ve Yıldız, s.26, 56.

konjonktürde, Sarkis geçmişle konuşarak ve şimdiki zamanla birleştirirrel bir direnme örneği olarak durmaktadır.³³⁷

1989 yılında Çaylak Sokak Center Pompidou’da, “Magiciens de la Terre” sergisindeJeanHubert Martin küratörlüğündesergilenerek, batılı olmayan çağdaş sanatın sergilendiği ilk büyük küresel sergide yer almış, Sarkis Türk güncel sanatı adına küresel sahneye çıkan ilkler arasında yer almıştır.

Sarkis’in özellikle Çaylak Sokak sergisini anmamızın nedeni, sanatçının pek çok işindeki özelliği birlikte barındırmasıyla birlikte, o dönemin sanat yaşamını etkilemiş ve dönüştürmüş sergilerden biri olmasıdır. Sanatçı, sanata kendi yaşamını malzeme yapan, yaşamla sanat arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran, kişisel geçmişini ve toplumsal belleği etkileşime sokan bir tavır içindedir. İşlerinde tinsel bir atmosfer de göze çarpar, her ne kadar doğrudan politik söyleme tabii olmasa da, sanatçının 2015 Venedik Bienali’ndeki işi gibi politik bağlamda ele alınabileceği de şüphesiz.

Sanatçının, Çaylak Sokak yerleştirmesinde kullandığı, babasının ayakkabıları üzerine yazarak kullandığı *Kriegsschatz* kavramı, daha sonraki işlerinde sanat kurumları eleştirisine dair bir kavram olarak karşımıza çıkacaktır. ‘Savaş ganimetleri’ anlamına gelen bu sözcük sanatçının Berlin’de bir müzede dünyanın farklı coğrafyalarından getirilen eserlerin aynı koşullarda sergilenmesiyle birlikte, yalnızca birer ‘görüntüye’ dönüşmesi üzerinden hareketle mesel edildiği bir kavram olarak birçok işinde varlığını korur. Sarkis, keni işleriyle ilgili olarak da aynı bu eserler gibi taşınıp, farklı yerlerde sergilenirken beslenip değiştiğine inanır. Ona göre çağdaş sanat eserleri de, savaş ganimetleriyle aynı kadere sahiptir. Müzeler ve sanat kurumları, yapıtları bağlamlarından kopararak, ilintili oldukları sosyo ekonomik gerçekleri çarpıtmakta, yok etmektedirler. Sanatçı, yine bu sergide kullandığı teyp bantlarını pek çok sergisinde bellekle ilintili bir unsur olarak kullanmaya devam etmiştir.

Sanatçı, 1987’de Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri’nin ilki olan “Geeleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat Sergisi”nde, ‘Mimar Sinan Hamamı’nda Raks

³³⁷ Ali Akay(Ed.). *Çağdaş Sanat Bir Akbant Sanat Antolojisi*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:76, İstanbul, 2009, s.103.

adlı işini sergilemiş, burada da mekan kullanımında mekanın belleğiyle, kendi tarihini bütünleştirme kaygısını taşımıştır. Yine 2. İstanbul Bienali'nde Ayasofya Müzesi Hazine Dairesi'nde gerçekleştirdiği '*Ayasofya Hazine Dairesi'nde Avize*'yi, sergilemiş, 1989'da Maçka Sanat Galerisi'nde yer alan ve izleyicinin esere parmak izi bırakarak fiziksel katılımını gerektiren '*Savaş Meleği*' sergisi, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki mesafeyi kaldırarak, sanat yapıtını izleyicinin müdahalesi ile tamamlanan bir konuma oturtmuştur.

Sarkis, 1993'te Maçka Sanat Galerisi'ndeki dördüncü kişisel sergisi 19380-19980 adlı işinde neon malzeme kullanır. Kendi doğum tarihini ve serginin tarihini ilişkilendiren Sarkis, mekan düzenlemesinde yine belleğe gönderm yapan sandık gibi bir malzeme kullanmıştır. Tarihlerin sonuna eklediği '0' ise tarihi anonimleştirmeye dair bir referanstır. Sanatçı renkli filtreler yoluyla ışığı suluboyaya benzetererek kullanır. Böylece mekana da geleneksel olarak kağıdın yüklendiği işlevi yüklemektedir.

Türk milliyetçiliğinin öncelikli düşmanlık teması olarak karşımıza çıkan Ermeni düşmanlığı veya önyargısı, Sarkis'in milliyetçi eleştirilere karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Sezer Tansuğ sergi hakkında yazıda, yerleştirme içerisinde yer alan bıçakların 1915 Ermeni Katliamı'nı anımsatma amacıyla mekana yerleştirildiği gerekçesiyle, Sarkis'i uluslararası ortama katılım çabalarına karşılık bulmak amacıyla ülke aleyhine mesaj üretmekle eleştirir.³³⁸ Bu anlamda, antimilliyetçilik teması, milliyetçiliğin yalnızca kendisine değil, harcını oluşturduğu ulusdevlet, otoriterlik, regresizme karşı da eleştirel bir duruştur.³³⁹ Bu haliyle küreselleşmenin paradigmalarıyla kesişmektedir. Sarkis'in, Ermeni Katliamı'nın 100. yılına tekabül eden 2015 yılında gerçekleşen 53.Venedik Bienali'nde Türkiye pavyonunda sergilenmesi ve bu minvaldeki tartışmalar üzerinden 'uluslararası kamuoyu'na gönderilne ideolojik bir selam niteliğinde de okunabilir.

Sarkis, 56.Venedik Bienali'nde Türkiye pavyonunda *Respiro* adlı işiyle yer almıştır. Defne Ayas küratörlüğünde Arsenale, Türkiye pavyonunda sergilenen yerleştirme aynalar, vitray panolar ve sanatçının diğer ikonik eserlerinden oluşmaktadır.

³³⁸ Sezer Tansuğ, "On Yılda Plastik Sanatlarda Genel Yönelişler", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, sayı:1, 2004, s.46

³³⁹ Altındere ve Evren, s.15.

Sarkis'in ürettiği gökkuşağının yedi renginin çiziminden esinlenen Jacopo Baboni Schilingi'ye ait bir besteyle tamamlanmıştır. Ortaçağa özgü tekniklerle yapılmış ve ortak bellek görüntülerinden oluşan 36 parçalı vitray pano, Sarkis'in deyiimiyle "elmas küpeler gibi" mekânın tavanından sarkarak enstalasyonu bütünlemiş sanatçının tiyatrosahnesi gibi düzenlediği mekân çift taraflı büyük bir aynayla ikiye bölünmüştür. Aynanın iki tarafında Abay, Anna, Aren, Helin, Karla, Claudia ve Linda isimli yedi çocuğun yedi renkle yaptığı parmak izleri yer alırken, mekânın iki ucundaki pencerelerin önünde ise sanatçının neondan oluşturduğu gökkuşakları bulunmaktadır. Sarkis, İtalyancada nefes anlamına gelen "Respiro" ile zamanların başlangıcına, kendi deyişiyle "ilk gökkuşağına, ışığın ilk kırılma anına" götürmektedir.³⁴⁰ Sanatçının ifadesiyle: *"...tarih içindeki belirli alanlara sabitlenmek yerine bugünün ve uzak geçmişin güncelliğine aynı anda sabit çıkacağız. Durağanlığa karşı dönüşmeye, dönüştürmeye, nefes aldirmaya devam edeceğiz."* yapıt, belleğe, tarihe ve dönüşüme dair bir umuda işaret etmektedir.³⁴¹ Sarkis'in, Ermeni Katliamı'nın 100. yılına tekabül eden 2015 yılında gerçekleşen 56. Venedik Bienali'nde sergilenmesi ve bu minvaldeki tartışmalar üzerinden 'uluslararası kamuoyu'na gönderilen ideolojik bir selam niteliğinde de okunabilir.



Şekil 5: Sarkis, Respiro Yerleştirme

³⁴⁰Saha Derneği Sarkis'in Respiro Eserinin Üretimine Destek Verdi, [http://www.ab-pr.com/tr\(10.08.2015\)](http://www.ab-pr.com/tr(10.08.2015)).

³⁴¹56. İstanbul Bienali Türkiye Pavyonu, <http://turkiyepavyonu15.iksv.org> (15.06.2015).

2.1.2 Ayşe Erkmen

1960'lı yıllardan başlayarak Türkiye'de de yavaş yavaş kendine yer bulmaya başlayan *readymade* (hazır yapım) kavramı, Altan Gürman'la birlikte önceleri kolaj kurgularında kullanılmış, 1977'de 'Yeni Eğilimler Sergisi' ile süren resim ve heykele karşı duruş eğilimleriyle birlikte hız kazanarak sanat dili içerisinde kendine yer edinmiştir.³⁴² Bu ortam içinde Ayşe Erkmen, 1977'de başlayarak "Yeni Eğilimler", "Günümüz Sanatçıları İstanbul", "Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit", "A, B, C,D" sergilerine katıldı. Klasik heykel eğitimi alan Ayşe Erkmen'in ilk sergilerinden itibaren mekan üzerine odaklanmış, 1981'deki 3. Yeni Eğilimler Sergisi'nde yer alan *Yüz Taş* çalışmasından başlayarak bugüne kadar tüm çalışmalarında görüldüğü gibi mekanı işaretleyen, farkına varılmayı gösteren mekanın kendi özelliklerinden yola çıkarak anlamlandıran işler üzerinden stratejilerini kurmuştur. Bu işinde 100 adet taşı sürekli düzenleme ile serginin iç ve dış mekanlarında sarı, yeşil, mavi ve kırmızı bantlarla zemine tutturmuş, sergi mekanı ile sanat yapıtı arasındaki ilişkileri sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulama daha sonraki işlerinde belirginleşerek, O'nun bir 'mekansanatçısı' olarak tanınmasında etkili olmuştur.³⁴³

Erkmen, 1983'de "4. Yeni Eğilimler Sergisinde gösterdiği "KAİDE" çalışması, heykelde kaide olgusunu öne çıkaran ve böylelikle heykeli kavramsal düzeyde dil ve nesne olarak parçalamış, dekonstrüktif bir çalışmasıdır. Erkmen, mekan ile yapıt arasında ilişki kurarken mekana müdahalede bulunur, görünmeyeni görünür kılmakla ilgilenir. Yerleştirmelerinde kullandığı malzemeler buluntu nesneler olmakla birlikte, kendi tasarladığı ya da müdahale ettiği nesnelerdir. Semih Kaplanoğlu, Ayşe Erkmen'in işleriyle ilgili olarak: "Ayşe'nin işleri görünmez bir okla dışarıyı, dünyanın, gerçeğin artık pek nadir sızabildiği sergi salonlarının, galerinin dışını işaret eder. Kavramların özünde izleyiciyi, ilişkiye girdiği kişiyi hızla geri baktırması, ona, kendi dünyasını izlemeye ve böylece hayata katılmaya bir çağrıda bulunması yatar." saptamasında bulunmuştur.³⁴⁴

³⁴² Beral Madra, "8 Sanatçı 8 İş Sergisi Başka Boyutlarda Sanat" **Hürriyet Gösteri**, Ocak 1991, sayı:122, s.16, 17.

³⁴³ Dübey ve Yıldız, s.144.

³⁴⁴ Semih Kaplanoğlu, **Ayşe Erkmen, I. Seçilmiş Çalışmalar**, (Katalog), Ada Yayınları, İstanbul, 1990.

1985’de katıldığı “5. Yeni Eğilimler Sergisi”nde *Uyumlu Çizgiler* çalışmasında, sergi mekanın bölümlerinden yararlanarak, mekanı tanımlayan merdiven, sütun, köşe gibi mimari öğelerin renkli çelik borulardan taklitlerini yaparak iç mimari ile bire bir ilişki kurmuştur.

1986’da Beuys’u anma sergisi kapsamında gerçekleştirdiği *Pepo’dan Beuys’a* çalışmasında, yere serdiği antika halının üzerine yağ kütlesi ve yağa batırılmış ince uzun bir çubuk üzerinde Beuys’un meşhur şapkasına gönderme yapan ‘Pepo’ mağazasından aldığı şapkayı yerleştirdi. Erkmen, “5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi”ne (1986) *Karşılaşmalar* adlı işiyle katıldı. İstanbul Resim Heykel Müzesi Hareket Köşkü’nde açılan sergise merdivenlerin iki yanına ve camlara numaralar yerleştirir. Merdivenin iki yanında birbirinden farklı olan numaralar izleyiciye, hangi basamakta olduğu ve yönü konusunda şaşırtarak mekan üzerinde yenidne düşünmeye davet eder. Erkmen’in bu işinde de izleyici faktörünün devreye girmesiyle anlam kazanır. Erkmen, işlerinde temel olarak kişinin zaman ve mekan üzerinde daha önceden farkına varmadığı bir görüş oluşturabileceğine inanır.

1989 yılında Maçka Sanat Galerisi’nde kurgulanan *Burası ve Orası* adlı çalışmasının insanın içinde bulunduğu mekanı yeniden ve farklı bir biçimde algılamasına yöneliktir. Erkmen işinin çıkış noktasının Stephen Hawking’den etkilenmesi ve temel fen bilimleriyle sanatın talebe cevap vermeksizin gerçekleştirdiği üretim arasındaki düşünsel yakınlıktan hareketle bu ikisini üst üste getirme fikri olduğunu söylemektedir.³⁴⁵

Aynı yıl 2. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında metin kullanarak gerçekleştirdiği *Geçmişe Tören* adlı işidir. Bu çalışmada yine zaman ve mekan arasında ilişki kurmuştur. Yerleştirmede kullanılan metin, 9.yy’da Bizans İmparatorluğu’na gönderdiği Liutpand adlı elçinin gezi notlarına dayanır. Bu notlardan bir kitap hazırlar ve bunları altı pirinç levha halinde yan yana dizer. Bu düzenlemenin altında yer alan çukurda, yapıya ait olan yedi taşın etrafını pirinç kaplayarak müdahalelerde bulunur. Böylece yapıyı tekrar görünür kılarken, geçmişle ve Bizans’a gönderme yapar.

³⁴⁵ Ayşe Erkmen, Maçka Sanat’taki ‘Burası ve Orası’ Sergi konuşması, **Maçka Sanat**, İstanbul, 1989.

Erkmen, 1993 yılında DAAD bursuyla gittiği Berlin’de çalışmalarına devam etti. Mekanın özellikleri üzerine yoğunlaşarak, mekanı sanat dönüştürme stratejileri üzerine yoğunlaştı. Yabancılaşma ve başka kültürlerle karşılaşmanın yarattığı kimlik sorununu ele alan, 1994 yılında “İskele” sergisi için tasatlanan *Evde* işinde Türklerin yoğun olduğu Kreuzberg’de bir binanın duvarına ‘miş’li geçmiş zaman eklerini eklerinin çeşitli versiyonlarını demir harflerle yazarak asmış Türkler için anlamlı Almanlar için anlamsız bu sözcüklerle, Türklerin adaptasyon sorunu üzerinden Türkler ve Almanlar arasında bir ironi kurmuştur. Erkmen, gerek Aya İrini’deki Bizans Levhaları, hem de mişli geçmiş zaman çalışmalarında, yakın ile uzak, yabancı ile bildik terimlerini yersizyurtsuz bir konuma sürükler.

Ayşe Ermen, 1995 yılında René Blockküratörlüğündeki 4. Uluslararası İstanbul Bienali’nde *Werheim ACUU* adlı işinde Antrepo binasının bir yapı elemanı olarak yük taşıyan 1950 yapımı Wertheim marka Alman Yapımı asansörü temel almıştır. Kapıları açık şekilde, iki kat arasında aşağı yukarı hareket eden asansör, bienalin kavramsal çerçevesini Orient/Ation (Yönelim/Yönelme) olarak belirleyen Block’a göre antreponun önünde park edilmiş konteynırlara atıfta bulunarak, evrensel coğrafyalar arasındaki geçişliliği sembolize etmekteydi. Aykut Köksal, bienalin katalog yazısında, “... Antrepo’nun terkedilmiş işlevini Doğu/Batıdan yola çıkıp Batı/Doğuya yönlene konumu, geçiş/bekleme taşıma gibi anlamlarla serginin bağlamını” yakaladığını belirtmiştir.³⁴⁶

Erkmen, 1996’da Manifesta I’e katılmış, sergide ünlü mimar Leendert Cornelis van der Vlugt’un tasarladığı Villa Museumpark’taki 9 numaralı binada *Her Rüya Bir Kalp Ağrısıdır* (In Every Dream Home a Heartache) adlı işi Koo Jeonga, Kathy Temin, Regina Möller ve Liza May Post ile birlikte gerçekleştirdi. Evin dış cephesine yerleştirilen satırlar, “Üç Ayı” masalındaki kıza gönderme içermekteydi.

Sanatçının başka bir açık hava çalışması *Sıcak Banklar* (*Warm Benches*) Berlin’de Spree Nehri kenarında sıralamış, ısıtıcı özelliğe sahip olan sekiz adet banktan oluşmaktaydı. Erkmen, radyatör borularına açıkça gönderme yaparken şaşırtmayı seven üslubuyla, iç ve dış mekan arasında ilişki kurmuştur. Metaforik çalışmaları dikkat çeken

³⁴⁶ Aykut Köksal ve Ayşe Erkmen, *IV. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, IKSİV Vakfı, İstanbul, 1995, s.120.

sanatçı, gündelik nesnelere sanat nesnesi gözüyle bakmaya önem verdiğini, sergi salonunda olduğunda bir işin sanat eseri olması ancak dışarda herhangi bir nesneye sanat gözüyle bakılmaması konusunda sanatçının sonsuz seçeneğine dikkat çekmek ve bunu sorgulama arzusunu dile getirmiştir.³⁴⁷

Sanatçının kamusal alanda, izleyicini katılımıyla bir etkinliğe dönüşen diğer bir projesi ise *Taşınan Gemiler*(Shipped Ships)'dir. Deutsche Bank'ın "Moment" başlıklı etkinliği çerçevesinde 2001 yılında Frankfurt'ta gerçekleşen çalışan, Mian Nehri'ni Japonya Shingu, İtalya Venedik ve İstanbul'da HisarBebek seferini yapan "Detferdar" adlı vapur getirildi. Nehrin iki yakası rasında yeni bir bağ kuran proje, beklenmeyen ve izleyiciyi şaşırtan başka bir işi olarak sanatçının çalışmaları arasında yerini almıştır.

Erkmen Bruce Nauman, Olafur Eliason, Rémy Zaugg ve Briget Riley ile 2005 yılında Berlin Sanat Akademisi açılış sergisine katıldı. *Her Birinin Yarısı* adını verdiği yerleştirme yine mekanı dönüştüren ve yeniden kuran çalışmalarının bir devamı niteliğindedir. Sanatçı sekessenlerden bugüne uzanan işlerinin tümünde malzeme kavram arasında güçlü bir ilişki kurar, izleyiciyi mekanı dönüştürdüğü anlam üzerinden yeni bir farkındalığa davet eder.³⁴⁸

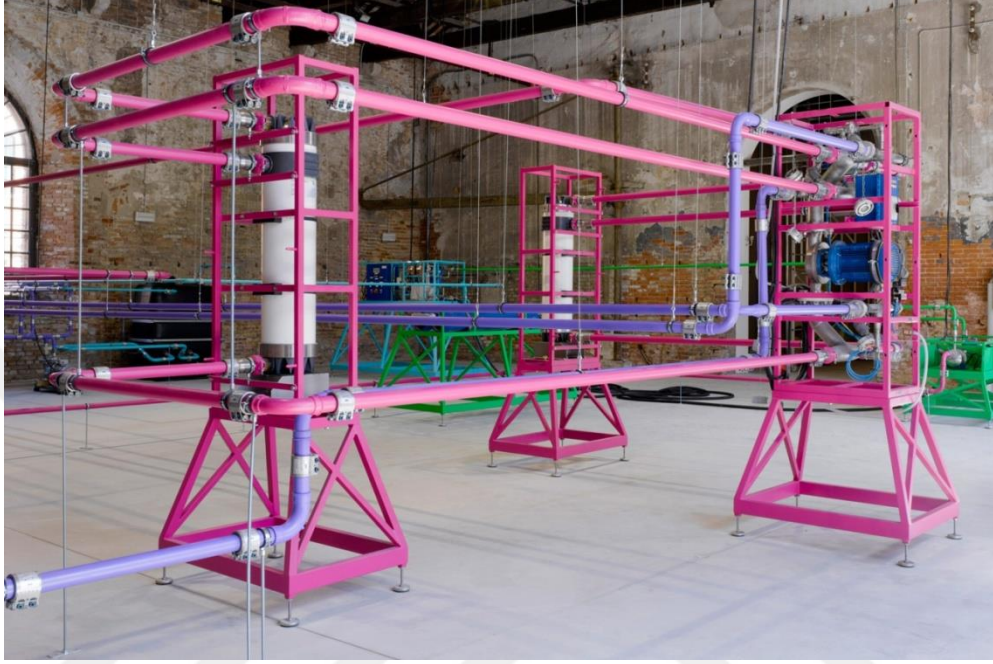
Ayşe Erkmen, 2011 yılında düzenlenen 54. Venedik Bienali'ne Fulya Erdemci küratörlüğünde 'PlanB' adlı yerleştirmesiyle katıldı. Venedik'in suyla olan karmaşık ve kaçınılmaz ilişkisi üzerine kurgulanan heykel yerleştirmesi, renkli borulardan oluşan, su arıtma fonksiyonuna sahip bir sistemden oluşmaktadır. Sistem, suyu arıtarak kanala geri vermektedir. Yaşamı etkileyen mekanizmalara soyut bir biçimde ele alan yerleştirmesiyle Erkmen, "bedende dolaşan kan, sınırları aşan sermaye, devlet ve otorite mekanizmaları, okyanusları aşan mal akışları" gibi göndermelerde bulunmaktadır. Makro ve mikro sistemler arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır.³⁴⁹,

³⁴⁷ Gregory Volk, **Ayşe Erkmen, Echolot** (Katalog Metni), Museum Fridericarum, Kassel, 1998, s.26.

³⁴⁸ Düben ve Yıldız, s.156.

³⁴⁹ Venedik Bienali 54. Uluslararası Sergisinde Türkiye Pavyonu, <http://iksv.org/tr/arsiv> (27 Ocak 2011).

Erkmen'in kısıtlı zaman dilimi için tasarladığı, duyuşal deneyimlere hitap eden çalışmaları, iinde eşsiz bir şeyin bulunduğu bir fenomen meydana getirir. Bu yönüyle tam anlamıyla da günceldir.³⁵⁰



şekil 6:Ayşe Erkmen, Plan B Heykel Yerleştirmesi

2.1.3. Gülsün Karamustafa

Gülsün Karamustafa, Seksenli yılların başlarına kadar, resmin ağırlıklı olduğu çalışmalar yapan, sonrasında ise resmi de sürdürmekle birlikte duvar halıları, seccade ve yerleştirmelerle birlikte, 2000'li yıllarda sinemayla ilgilenmesine bağlı olarak video malzemesiyle sosyokültürel olgular üzerinde çalışmıştır. alışmaları genel olarak g, arabesk kültürü, kimlik kavramları üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçının alışmaları toplumsal ve kişisel tarihe göndermeler yapar. 1980'lerin Türkiye'de yaşanan darbeler, devlet denetimleri ile birlikte, Türkiye'nin tüketim ekonomisine aılması ve g gibi gelişmelerle birlikte Gülsün Karamustafa önemli bir kırılma noktasını işaret etmektedir. Burada andığımız diğer sanatçılar gibi, 1990'lı yıllarda İstanbul Bienaller'i, İSKELE

³⁵⁰Meschede, s.10, 11.

(Stuttgart 1994), İSKORPİT (Berlin 1998) sergileriyle uluslararası sanat sahnesine ilk olarak çıkmayı başaran sanatçılar arasında anılacaktır.³⁵¹

Sanatçı üretim dilinde modernist eğilimlerin dışında, ifade alanları arayan ve özellikle göç, kimlik, bellek ve toplumsal aidiyet konularına odaklanan, kullandığı malzemede toplumsal bakışı yansıtan bir araca dönüştürür. Karamustafa'nın bu yaklaşımı, toplumla ilişkilerini canlı tutan sanatçıların salt estetik sorunsalla sınırlanmak yerine, kitlelerin, bastırılmış azınlığın sorduğu soruların aynısını sorduklarını yaşamlarının, toplumdaki yerlerinin sanatsal üretimlerini önemli ölçüde belirlediği rasyoneliyle örtüşmektedir.³⁵² Gülsün Karamustafa politik nedenlerle 16 yıl pasaport alamayarak ülke dışına çıkamamış, sanatçıların siyasi problemlerle kısıtlandığı bu dönemlerde 1980'den itibaren düzenlenen "Günümüz Sanatçıları Sergileri" O'nun için resmi/akademik söylemin dışında etkin olabileceği bir alan açmıştı.

Pop sanatı ve readymade'in sunum olanaklarından yararlanna sanatçı, 1981'den başlayarak göç ve kültürel melezlenme üzerinde çalışmaya başladı. İnsan ve mekan arasındaki eklektik yapıyı kullandığın kitsch malzemelerin yer aldığı yerleştirmeler ve sonralarda da videoları ile ele almıştır. 1981-1982 yılları arasında *Dertler Benim, Yarabbi Sen Bilirsin, Saraylar Yaptırdım Döşetmedim, Bir Kız Bir Çeyiz, İstanbullu Kızım, Yorganım Olayım* gibi çalışmaları bir geçiş niteliği de taşıırken, halk kültüründen etkilenen görsellik ve söylemler kullanmıştır. Kağıt üzerine suluboya, serigraf baskı, asamblaj, tekstil kolaj ve çinko baskı teknikleri kullandığı bu çalışmalar pop art'ın ironik bakışını yansıtır. Aynı şekilde, teknik olarak gerçekçilikten uzak, derinliksiz yüzey üzerinde yayılan figürler üzerinde yoğunlaşır.³⁵³

Karamustafa, 1982 sonrasında kitsch malzemeye yönelmiştir. Türkiye'de kitsch'in yaygınlaşması 1950'lerden itibaren ivme kazanan köyden kente göçün yoğunlaşması ve köylünün kent kültürüyle karşılaşması sonucu uyumsuzların biraraya gelmesi sonucu doğmuştur. Greenberg'e göre kitsch, endüstri devriminin bir sonucu

³⁵¹ Réne, Block, "Önsöz", Barbara Henrich, *Türkiye'de Güncel Sanat 02 - Güllerim Tahayyüllerim*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

³⁵² Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art", *Art in Theory 1900-2000*, Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.), Blackwell Publishing Maiden, MA, 2003, s.518.

³⁵³ Pelin Özer, Gülsün Karamustafa ile Kişisel Görüşme, 1988, İpek Düben ve Esra Yıldız (Akt.). s.163.

olarak, kentlere göçen kırsal kesimin folk sanatına olan özlemini, kimlik arayışı için de yeni pazarın istekleri karşısında ortaya çıkan yeni yoz beğeni eşyalardan oluşur.³⁵⁴

1980’lerde gecekondı, arabesk olgusu ve melez varoluşlarla ilgilenen Karamustafa, kitsch unsurlarını gecekondı dışında İstanbul’un her semtinde görülen, gelenekmodern doğuylabatı arasında kalmışlığın resmini belirleyen melez kültürü görselleştirmek için kullanır. Dekoratif nesneler, vazolar, plastik çiçekler, sentetik halılar, jugendstil mobilyalar bunlara birer örnek teşkil eder. Sanatçı, özellikle İstanbul’un içine ve çevresine yerleşen göçmenlerin evlerini süsleyen eşyaları ve duvar halılarını inceler. Şehrin kimliğine eklemlenen Orta Avrupa ve Sovyet Rusya göçmenleri ve diğerleri Karamustafa’nın sanatını etkilemiş, göç sırası ve sonrasında yaşanan karmaşayı yansıtmaya çalışmıştır.³⁵⁵

Tekstili malzeme olarak kullandığı işlerinden *Elvisli Seccade* (1986) Elvis resimleri ile dinsel objeleri, altın varaklı bir seccade kumaşı üzerinde bir araya getirerek ironik bir dil kullanır. *Çifte İsalat* (1984), *Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme II* (1987), *Yavru Ceylan* (1986) Türkiye’ye yabancı olmasına rağmen piyasada çokça satılan Hristiyan ikonografisinden alıntı kuzu resimleri basılı duvar halıları kullandığı kolajlardan farklı zaman dilimlerini aynı mekanda kesiştirerek, sıradan nesneleri dönüştürür ve onlara yeni anlamlar yükler.

Karamustafa, 1990’larda ilgi duyduğu popüler ve arabesk kültür olgusuna göç ve bellek alanlarındaki gözlemlerini de ekledi. Toplumsal kültür, siyaset, toplumsal bellek alanlarını da ekleyerek eleştirel tavrını sürdürdü. 1992 yılında “3. İstanbul Bienali”nde süpermakettekilere benzeyen yirmi adet tekerlekli sepet içinde, renkli atlas yorganlarla yaptığı *Mistik Nakliye*(1992) işiyle Türkiye’deki kültürü yansıtan nesneleri ve davranış biçimlerini sergiledi. Göçmenler için en önemli eşya olarak kodlanan yorgan, gelin çeyizinde de yer almakta bu haliyle cinselliğe, göçe, mahreme, korunma ve gizlenmeye işaret etmekteydi.³⁵⁶

³⁵⁴ Clement Greenberg, *Avant-Garde And Kitsch 1939*, (edit) Charles Harrison ve Paul Wood, s.539-549.

³⁵⁵ Dübenve Yıldız, s.164.

³⁵⁶ Henrich, s.71.

1994’de Almanya “İskele” (İskorpit) sergisinde t lpete sarılmış    gümüş kaşıktan oluşan *Heimat ist wo man ist*(Vatan doğduğun değil doyduğun yerdir) isimli i inde benzer duyarlılıkları ta ıtmaktadır. *Arzu Nesneleri (100 Dolar Limit)* 19982001 yılları arasında eski Sovyetler Birliği göçmenlerinin bavul ticaretini ele alan bir dizi performans gerçekleştirdiği, bu kapsamda Avrupa’da gerçekleştirdiği performanslarda benzer bir pazar yeri kurarak bunları satışa sundu. Yine g   mağdurlarını konu alan *Merdiven* (2001) başlıklı video, hazır kurgu olarak kullandığı Komando merdivenlerinin önünde Romanyalı g  men çocuklara  arkı s yletmesi üzerine kuguludur. Melankoli dolu video, küreselleşmenin yarattığı ekonomik ve siyasi mağduriteyi sahneler. 2003 tarihli diğer bir video çalışması olan *Muhacir*, Batı Trakya’dan güce zorlanan Batı ve Doğu Trakyalılar’ın öyküsünü, aynı zamanda sanatçının babaannesinden dinlediği anıları, dolayısıyla kişisel belleğine ilişkin bu kurguyu iki kadın görüntüsü, evlerde bırakılan eşyaların hüzünlü görüntüsü, savaş görüntüleri ve şiddeti anlatan müzik aracılığıyla anlatılır. Sanatçı duygusal ve fiziksel durumları belli sembollerle anlatmıştır.

Karamustafa’nın ele aldığı arasında zaman, mekan ve bellek meseleleri önemli bir yer tutar. Okul Defterleri (1993), Güllerim Tahayyüllerim (1998) politik geçmişiyle ilgili hesapla ması *Muhacir*, *Kronografya* (1994), *Kuryeler* (1991) i lerinde kişisel anıları üzerinden kurguladığı söylenebilir. Sanatçı, *Kuryeler*’in sergilendiği “Anı Bellek” sergisinin Türkiye’deki güncel sanatın açılım kazanması ve sanatsal üretiminin ilk kez sese bürünmesi bağlamında sergisi önemli bir yere sahip olduğunu vurgulanı tır.³⁵⁷ D n ile bugünü birleştiren, politik ve tarihsel kimliğe ve kültüre göndermeler yapan çalışmaları, ‘hatırlama’, ‘kimlik’ ve ‘kültürel süreklilik’ üzerinden değerlendirilebilir. Gelenek ve geçmişle ilişkiler, politik kimlik eşyalar, fotoğraflar aracılığıyla yenidne kurulmaktadır. Böylece geçmişe dair delilleri kullanarak geçmişi bilince yerleştirmeye çalışmıştır.³⁵⁸

Sanatçının fotoğrafı kullanarak kişisel belleğine gönderme yapan ve bireysel tarihine ait oldukça acılı bir dönem anlatan otobiyografik  alı ması *Sahne* (1998) fotoğraf üzerine kurgulanmış bir enstalasyondur. 1971’de askeri yönetim esnasında

³⁵⁷Henrich, s.65.

³⁵⁸D ben ve Yıldız, s.171, 172.

sanatçı ve eşi hakim karşısında görünmektedir. Fotoğraf üzerine düşen “*Sahne, rejim, kontrol, ideoloji*” sözcükleri projeksiyonda sanatçının hisleri be o sahne ile ilgili ilişkisi metin olarak belirginleşmektedir.

Gülsün Karamustafa’nın 1978’den başlayan sanat üretimi resim, üç boyutlu işler, rölyef tarzı yerleştirmeler, hazır nesne ve video olarak sürmüştür. Toplumsal meselelere, kütle kültürüne olan ilgisi, bellektarih olgusuyla birlikte işlerinin temel aksını oluşturmuştur. Seçtiği malzemeyle konu arasında ilişki kurmak Karamustafa için önemlidir. Örneğin kitsche malzeme kullanmaya başladığı 1980’lerde ‘kische olma kaygısı’ yaşadığını vurgulamıştır. Ürettiği işleri kendine yabancılaştırmamak, titiz ve samimi olmakla birlikte, toplumsal kodlar üzerinden derine inmeyi amaçlayan işleri sanatçıyı özgün kılmıştır.

René Block, Gülsün Karamustafa için, 1980’ler Türkiye’sinin politik ve kültürel biçimde en iyi ve en geniş kapsamlı yansıtan sanatçı olduğunu söyler. Kariyeri boyunca ülkenin kültürel kimliğinin yaşadığı değişimleri inceleyerek, yerellik üzerinden küresel ile temasını korumuştur.



Şekil 7:Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye 20 parça, her biri 60x45x90 cm, 1992

2.1.4. Halil Altındere

Çalışmalarını sanatçı, küratör ve yayıncı olarak farklı düzlemlerde sürdüren Halil Altındere, René Block'a göre duruşuyla da Fluxus sanatçılarının 1960'larda yaşam ile sanatlarının bütünlüğüne ilişkin duruşlarını anımsatmaktadır.³⁵⁹ Merkezin, İstanbul'un dışında yaşamaya ve üretmeye başlamış ve merkezi de kendi üretimiyle dönüştürmeye girişmiştir. Post yapısalcı teorilerin sanatla buluştuğu Genç Etkinlik'in dinamik ortamında ifade alanı bulan sanatçı kuşağındandır. UPSD'nin 1995'te düzenlediği I. Genç Etkinliğe, 1996'da Deleuze&Guattari'nin 'yersizyurtsuzlaşma' kavramına odaklanan II. Genç Etkinliğe kimlik üzerine siyasi işleriyle katılmıştır. III. ve IV. Genç Etkinlik'te da performanslarıyla yer almıştır.

Altındere'nin önemli çıkışı Rosa Martinez küratörlüğündeki 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katıldığı *Tabularla Dans*(1997) adlı işiyle olmuştur. Çeşitli tepki ve eleştirilere uğrayan bu çalışmada 1 Milyon TL üzerindeki Atatürk fotoğrafını canlandırır, kişileştirir, ona duygular, hayat verir. Burada bilindik bir simgeyi, kendi bakışını saklayan figürle değiştirir.³⁶⁰ Kendi dilini ve kültürünü yadsımanın dışında o kültüre ve kimliğe kendi kişiliğiyle tamamen ilişkilendirdikten sonra, sözkonusu kimliğin 'verili' veya 'kurulu' olduğunun bilincine vararak kendi kimliğini kimliksizleşme sürecine sokmaktadır.³⁶¹ Farklı kutuplardan farklı şekillerde okunmaya açık olan iş, yeri geldiğinde ekonomik krizi sembolize etmek amacıyla dahi kullanılmıştır. Halil Altındere, Türkiye devletinin tekelinde olan nüfus cüzdanı, kağıt para, posta pulu gibi nesnelerin görüntülerini, gücün ideolojik sembollerini hicvetmektedir. Ali Akay bu çalışmaları mikropolitikalarla ilişkilendirir. Çalışmalarını sınırlar, kaçmak, kaçamamak, kültürler arası yabancılaşma, kopukluk ve kimliksizlik gibi kavramlar etrafında kurgular.

René Block ve Fulya Erdemci küratörlüğünde 199899'da İskorpit Sergisi'nde yer alan işleri üstü çıplak fotoğrafların yer aldığı kimlikler, utanan Atatürk, *Bir Türk Dünya'ya Bedeldir, Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz* gerek muhafazakar sanat kutbundan gerekse de Türkiye dışı lobilerce kullanılacağı gerekçesiyle ulusalcılar tarafından tepki

³⁵⁹ René Block, *Türkiye'de Güncel Sanat 06 - Kayıplar Ülkesiyle Dans*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

³⁶⁰ Altındere ve Evren, s.15.

³⁶¹ Ali Akay, *Sanatın Sosyolojik Gözü*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999, s. 138.

çekmiştir. Milliyetçi aksesuarlar, asker kartlarından ürettiği *Bugün de Ölmedenim Anne*, gözüktünde kaybedilmiş oniki kişinin fotoğraflarını pullara basarak devletin kendini mitolojileştirme sahalarından biri olan pulları ters yüz eden *Kayıplar Ülkesi*de Dans, milliyetçi sembollerin gündelik hayata sızmasını deşifre eden *Bir Türk Dünyaya Bedeldir* kültürü ve kimliği bozmakla açıkça ilişkilidir.

Milliyetçilik eleştirisi konusundaki duruşunu bozmayan sanatçı, küresel sistem eleştirisi üzerinde durmaz, konular kendi coğrafyasıyla ilgili, oldukça yereldir. Diğer taraftan da kendi Kürt kimliği içerisinde sıkışmamaya çalışırken, ironik, sivil itaatsizliğe yakın durur.³⁶² Bu haliyle egzotik ya da küresellik tarafından etnik sanatçı kimliğiyle folklorize edilmekten kaçınmıştır. Küratörlüğünü yaptığı sergilerde de bir merkezden kaçma hali göze çarpar. “Seni Öldüreceğim İçin Üzgünüm” ve “Free Kick” önemli iki sergisi olarak değerlendirilmiştir. İstanbul’da benzer isimlerin yer aldığı sergilere karşı, Ankara, İzmir ve Diyarbakır gibi kentlere farklı sanatçılarla yönelmiştir.

Kavramsal teorik çerçeveden taşma, gündelikve pratik olandan yola çıkma eğilimi, resmi söylemden kaçış, ironiye, kinik skandallara, tersine çevirmeye, *situ* eylemlere, kültür bozumuna ve sivil olana uzanan bir sanat pratiği geliştirmiştir Altındere.



Şekil 8: Halil Altındere, Tabularla Dans, MDF, Dijital Baskı, 1997

³⁶² Evren, s.39, 78.

2.1.5. Hale Tenger

Türkiye'nin toplumsal, siyasi krizler ekseninde şekillendiği 1970 ve 80'li yılların sanat pratiğini etkileyen sanatçılardan biri de şüphesi Hale Tenger olarak görülecektir. Kültür, sınıf, aidiyet ve ikilemlerin yarattığı sıkıntılarla birlikte, öğrenci hareketleri, darbeler, idamlar, kayıplar ve baskıların yoğunlaştığı bu dönem ve sonrasında bu dönemin uzantılarının izlendiği 1990'ların çalkantılı siyasi ve toplumsal dönüşümleri sanatçının üretiminin odağını oluşturmuştur.³⁶³ Hale Tenger, pratiğinde kavramsal ve düşünsel yönüyle tutarlı, formalsal düzlemde ise çoğulcu ve yenilikçi bir tutuma sahiptir. Ele aldığı kavramların doğasına ilişkin tekil nesnelerden, fotoğraflara, nesne düzenlemelerinden, mekansal yerleştirmelere ve videolara uzanan geniş bir perspektifte çalışmaları eril toplumsal bakış eleştirisinden, toplumsal ve bireysel hafızaya, izleyiciyle derinlikli bir ilişki kurmaya yönelen şiirsel üretimler üzerine temellenir.

1990'da dönemin kilit galerilerinden Galeri Nev'de sergilediği ilk yapıtlarının konusu 'uygarlık/ilerleme' ve 'insanlık durumu' üzerine temellenmekteydi. Bu temelar Tenger'in sanatının ana temaları olarak sürmeye devam etmiştir. Yine Tenger'in erken dönem yapıtlarında kadın/erkek ayrımı ve cinsiyet ayrımcılığı önemli yer tutmuştur.³⁶⁴ *Bir Kadının Portresi* (1990) , *Mukaddes Emanet Kutusu* (1990) *Önceki Rüya* (1990) bu kapsmadaki işlerindendir.

Hale Tenger, Türkiye'deki güncel sanat içinde klasikleşmiş iki işi *Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü* (1990) ve *Böyle Tanıdıklarım Var*(1992) ile ulusal ikonoların sökülmesini hızlandırmaktadır. Tamamen kanla doldurulmuş bir kazan üzerinde asılı duran Osmanlı kılıçları, etrafınaysa abdest muslukları bulunur. Sanatçı, bu işi ile ilgili Prof. Bahriye Üçok'un bombalı paketle öldürülmesinden etkilendiğini söylemiştir. Kılıçlar, güç gösterisi, bayraklar ve diğer ulusal imgelerle birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nu da işin içine katarak devleti, geleneği, kolektivizmi ve süreklilik gösteren iktidar aygıtını eleştirir. Hale Tenger'in çalışmalarının dönüm noktası olan bu işi Sarkis'in Çaylak Sokak'ı ile birlikte okumak mümkündür. Tenger, erkek egemen

³⁶³ Derya Yücel ve Hale Tenger, Çağdaş Sanatın Yüzleri, *İstanbul Art News*, Şubat, İstanbul, 2016, s.70, 71.

³⁶⁴ Ahu Antmen, *Türkiye'de Güncel Sanat 01 - İçerdeki Yabancı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.14, 17.

kültürün, faşizan kültürle işbirliğini de deşifre etmektedir.³⁶⁵ İlk çalışmalarından bu yana gündeme getirdiği tarihsel, toplumsal, bireysel boyutlarıyla yansıttığı güç ilişkileri, şiddet çağırışımıyla ele alınmaktadır.³⁶⁶

Kimlik, kültür, sınıf, aidiyet ikilimleri çoğaldığı birey ve toplum ölçeğinde güç ilişkileri güç ilişkilerinin gündemde olduğu 1990'lı yıllarda ikinci sergisinde Türkiye'nin 'ötekileri' olan Kürtlere yönelik iş üreten ilk sanatçılardan biri oldu. *Aşağı Yukarı* (1992) bu meseleye özgü ikilemi gündeme getirdiği işinde, Güneydoğu haritası üzerinde hareket eden asansör paneli ve bu ikonların ortasına yerleştirdiği Ankara haritasıyla, meseleye ironik bir yorum getirmekteydi. Sanatçının ilkleri arasında, geçmiş "Yeni Eğilimler", "Günümüz Sanatçıları", "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit", "10 Sanatçı 10 İş" uzanan ancak mekanizleyici yapıt üçgeninde kurulu enstalasyon anlayışına 3. İstanbul Bienali ile eşzamanlı olarak gerçekleştirdiği *Havanın Lüzumu* (1992) adlı işiyle nesneden, sürece doğru bir izleğe işaret etmesidir. Geçmişten, o güne uzanan İstanbul ve Türkiye panoramasında izleyiciyi zorlamakta, tarih ve bellek kavramlarını yan yana getirmekteydi. Tenger'in bu bağlamda 1990'larda gerçekleştirdiği enstalasyonların tümü içerdelik dışardalık, doğubatı, İstanbul bağlamında köykent ikilemi ve modernleşme üzerine yaşanan toplumsal ikilemler ve çatışma alanlarıdır. *Kesit* (1996) Rotterdam'da düzenlenen Manifesta'da gösterilen video enstalasyonu, resmi tarihle, kişisel tarihi üzerine göndermeler yapan, benzer çatışmalara temellenen başka bir çalışmasıdır.

Hale Tenger'in gerek dönemin portresini gerekse de otobiyografik öğeler içeren, *Sandık Odası* (1997), *Deven Satılık* (1997), *Kalp Ağrısı* (1999) gibi çalışmaları yalnızca yerel tarihler ve hafızalar değil dünyaya dair hikayelerin de okunabilmesi için sanatçı perspektifinden yaratılan mikro evrenler olarak önümüze serilmiştir. Hale Tenger, Walter Benjamin'i anımsatırcasına, "...eski dünyayı inşa etmekle kalmaz, eski dünyada kendisini de yeniden inşa etmektedir."³⁶⁷

³⁶⁵ Altındere ve Evren, s.17.

³⁶⁶ Antmen, s.22.

³⁶⁷ Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Hilla Schlegel ve Ünsal Oskay (Ed.). Der Yayınları, İstanbul, 1995, s.39



Şekil 9:Hale Tenger, Sikimden Aşşa Kasımpaşa EkolüGalvanize Sac Levha Kurşun
Kılıç Musluk
Su Gıda Boyası Çap: 230 Cm. Yükseklik: Mekana Göre Değişken, 1990

2.1.6. Seza Parker

Seza Parker, 1990 'ların sonundan itibaren Ali Akay'ın küratörlüğünde yaptığı pek çok kişisel sergi için üretim yaptı. Akay, bu sergileri sosyolojik ve felsefi bakış yerine sanat tarihi ve estetiğin baskın çıktığı sergiler olarak tanımlamaktadır.³⁶⁸ "Giz ve Açıklık" (1999) sergisinde, erkekler hamamı seslerini kullanan Parker, ses, ışık, koku ve desenleri biraraya getirdiği bir yerleştirme gerçekleştirmiş. Ses enstalasyonunu ve farklı malzemeler yenilik olarak İstanbul sanat ortamında kullanılmaya başlandığı öncü işlerdir. Sanatı yalnızca içerik olarak değil, aynı zamanda formlarıyla da yenilikler yaratan Parker, gazete kağıtları, transfer kağıtlarına yaptığı desenlerle yeni malzemelerle gündeme gelmiştir. Bu bağlamda, Kasa Galeri'de gerçekleşen "Riskli Gölgele" gerek kavramsal gerekse de materyal olarak yeniliklerin gündeme geldiği sergilerden biridir.

Seza Parker, diğer taraftan majör lisanı minorleştirmek suretiyle yersizyurdsuzlaştırır. Bu strateji yalnızca estetik lisan için değil, dil ve anlambilim için de geçerlidir. Yalnızca fotoğraf ve popüler imajları değil aynı şekilde belgeler ve materyalleri de kendi bağlamlarından kopararak yersizyurdsuzlaştırır. İmaj ve belgeler birbirlerine transfer eder ve yer değiştirir. Fotoğrafın dilini, pentürün diline çevirerek ikisini de yersizyurdsuzlaştırmaktadır. Bu estetik stratejiye en iyi örneklerden biri olarak *The Long March* (1999) kendi arşivinden kullandığı imajlarla tarih, dil ve animasyonu harmanladığı video işinde, pentürün lisanını da minörize etmektedir. Ali Akay'a göre geçmiş ve geleceği açık bir soru halinde getiren işlerinde Nietzsche'nin 'zamansız sanat' kavramını takip etmektedir. Akay, Seza Parker'ın heterojen öykülerden yarattığı fragmanlar üzerine kurduğu estetik, '*refleksif akışkanlıklar*' olarak tanımlar.³⁶⁹ Burada akışkanlık, kırmızı çiçeği andıran bir lekenin, fotoğraflar ve çizimler üzerinde Max Roach'ın müziğiyle birlikte kadın figürü üzerinden akmaktadır. İsrail – Filistin ilişkilerine göndermeler içeren çalışma, Fransız düşünür Michel Serres'le de ilişkilendirir. Yine Ali Akay, Parker'ın günümüz sorunlarına yaklaşırkeni geçmişe dair ütopyaları da sorguladığını söyler.³⁷⁰

³⁶⁸ Ali Akay, Aktaran: Çalıkoğlu s.19.

³⁶⁹ Akay, **Seza Parker - Reflexive Fluidities**, İstanbul: Masa Yayınları, 2015, 8.

³⁷⁰ Ali Akay, "Hareketli İmajlardan Zaman-İmajlara Video", **Açık Ekran 2011-2014**, Masa Yayınları, 2015, İstanbul, s.73.

Paker, *Untitled* (2006), *Architectural Colours* (2006), *All Well* (2008) gibi işlerinde, Daniel Buren, Van Gogh, Andrea Montegna gibi sanatçılara ve sanat tarihine referanslar içeren işler üretmiştir. Seza Paker'in ses heykeli *LAK7DE16A* (2009) 1929'daki sosyal ve ekonomik krize gönderme yaparken, sanata etik bir yaklaşım sunmaktadır. Galeriler, müzeler ve bienallerin insanlara hissettirdiğin duygunun da benzer bir kriz olduğu üzerine temellendirmiştir.³⁷¹ *Long March* gibi bu işinde de sesi estetik bir öge olarak kullanmıştır. *Park* (2011) video enstalasyonu, günümüzün küresel kapitalizminin yok ettiği yaşamları, mültecileri resimleyerek sorgulamaktadır.

Lyotard'ın söylediği üzere, '*postmodernizm yalnızca bir şahit olma durumudur.*' Paker'in tüm işlerinde, belgeler neredeyse artistik bir raporlama yöntemiyle fotoğrafik stil imajlar haline dönüşür; semboller, fotoğraflar, imajlar estetik bir yorumla yersizyurdsuzlaşır.³⁷² Paker'in işlerinde çoklu imajlar, mekan düzenlemeleri şeklinde ele alınır, hareketli görüntüler mekana yeni bir boyut kazandırır.



Şekil 10:Seza Paker, *The Long March*, Video, 4:30,1999

³⁷¹Akay, Seza Paker - Reflexive Fludities, 9.

³⁷²Akay, 10.

2.2. Video Alanı

2.2.1. Kutluğ Ataman

Küresel sanat ortamında tanınırlığı yüksek Türkiyeli sanatçılardan olan Ataman, videodan ve uzun metrajlı filme kadar uzanan, farklı disiplinleri birbirine bağlayan sanat pratiğinde temel olarak ‘kimlik’ kavramı üzerinde çalışmaktadır. MoMa, YhsenBornemisza Art Contemporary, Dimitris Daskalopoulos, Carnegie Museum gibi uluslararası öneme sahip pek çok koleksiyonda yer alan sanatçı 2004 yılında *Oniki* işiyle Turner Ödülü finalistleri arasında yer alırken, *Kübaadlı* enstalasyonu ile Carnegie Ödülü’nü kazanmıştır.³⁷³

Kariyerine *Hansel ve Gretel* (1984), *La Fuga* (1988) gibi ödüllü kısa filmlerle başlayan Ataman, ilk uzun metrajlı filmi *Karanlık Sular* (1993) ve sonrasında *Lola+Bilidikid* (1998) travesti kültürüne eğilmekteydi. *2 Genç Kız* (2005) ise Türk orta sınıfının oluşuyla birlikte belirmeye başlayan yeni kültürel gerilimleri ele almaktaydı.

İlk uzun metrajlı filminden sonra, Ataman’ın ikonik işlerinden biri olan *Semiha Berksoy* üzerine gerçekleştirdiği proje ile ticari sinemanın kısıtları çerçevesinde mümkün olmayacak sezgisel ve deneysel bir proje gerçekleştirdi. Son derece renkli bir kişiliğe sahip olan ve Cumhuriyet tarihine kişisel bakış açısı ile tanıklık etmiş Berksoy’un kamera önündeki yeniden canlandırmaları aracılığıyla, Ataman kişisel geçmişine ve kimliğine yönelik de bir kazı T.C. tarihine de gayri resmi bir yorum gerçekleştirmekteydi.⁵ Uluslararası İstanbul Bienali’nde ilk kez gösterilen yapıt belli kategoriler çerçevesinde incelenememesi dolayısıyla tartışmalara neden oldu. Belgesel, sinema ve çağdaş sanat kategorileri arasında bulanıklaşmış bir noktada duran *Semiha B. Unplugged* (1997) çeşitli sinema türlerine göndermeler içermekteydi. Çalışma *unplugged*di, zira Semiha Berksoy çocuksu, saf halinde gösterilmekteydi.³⁷⁴

³⁷³ Şebnem Kırmacı, “Kutluğ Ataman”, *Çağdaş Sanatın Yüzleri*, İstanbul Art News, Şubat, İstanbul, 2016, s.107.

³⁷⁴ Altındere ve Evren, s.29.

Peruk Takan Kadınlar ile (1999) dört farklı peruk takma deneyimini yan yana gösteren Ataman, Türkiye'nin siyasal ve sosyal çatışmalarını ortaya koymaktaydı. Türkiye toplumunun farklı cins kimliklerine tahammülsüzlüğü, cinsellik siyasetlerinin şiddeti kendini transseksüelin peruğu üzerinden gösteriyor, diğer yandan laikislaamcılık çatışmasının karmaşası üniversiteye perukla giden kız öğrencilerin hikayesiyle sonuçlanıyor, bu dokuların altında 12 Eylül darbesi, siyasal geçmişe rağmen çalışabilmek için hostesin peruk atma ediminde kendini gösteriyor, son olarak beden faşizmi bir kanser hastasının peruk takma eylemi üzerinden anlatılıyordu.³⁷⁵ Ataman, Emre Baykal'ın saptamasıyla aslında dördünün yaptığına benzer bir şekilde peruğu araçsallaştırmak suretiyle Türkiye'nin siyasi ve toplumsal bir portresini çiziyordu.³⁷⁶ 5. İstanbul Bienali'nde de sergilenen yapıt, aynı zamanda sunum stratejileri açısından da farklılık göstermekteydi. Dört farklı projeksiyonun yan yana aynı düzlemde olması ile adeta montajı izleyiciye bırakmaktaydı.

Dört projeksiyonu aynı düzlem üzerinde yan yana getirerek yaratmaya çalıştığı paralaks bakış açısı *Ruhumu Asla* (2001) adlı işinde kavramsal olarak vurgulanmaktaydı. Ataman, bu filme 'bir sentetiklik, bir travestilik hakim' olarak yorumlamaktaydı zira gerçek ile kurgu, hakiki ile sahte buluşmuyor, örtüşmüyor ve izlenenin ne olduğuna dair açık resim bir sunmamaktaydı. Pek çok işinde olduğu gibi Lozan'da yaşayan Türk travesti Ceyhan Fırat üzerine kurulan *Ruhumu Asla* birbirine paralel işleyen birçok okuma düzlemi içermektedir. Bir taraftan transgender kimliğinin inşası üzerinden anlatılan öykü, bir başka düzlemde konuşmak, yalan söylemek, oyun kurmak, kılık değiştirmek gibi çeşitli stratejiler sayesinde kendimizi nasıl ürettiğimizin keşfi olarak algılanabilir.³⁷⁷ Diğer taraftan da 1980'ler ve 90'ların başında Türkiye'nin çalkantılı toplumsal hikayesinden kesitler sunmaktadır.

Documenta 11'de gösterilen *Veronica Read'in 4 Mevsimi* (2002), hareketli görüntüler ve sesle kurgulanmış heykelsi bir çalışma olarak, bitkilerin yıllık döngüsünü ve farklı mevsimleri temsil eden dört parçaya böldüğü ekranla yansıtılmaktadır. Aynı heykelsi kurgu *Stefan'ın Odası*'nda (2004) da aynı şekilde sınıflandırılıp, kutulara

³⁷⁵ Altındere ve Evren, s.20.

³⁷⁶ Emre Baykal, *Sen Zaten Kendini Anlat - Türkiye'de Güncel Sanat 04*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.44.

³⁷⁷ Baykal, s.35, 37.

İğnelenmiş binlerce kelebek ve böcek üzerinden kendini göstermektedir. Stefan Naumann'ın çocukluğunda okuduğu bir kitaptaki, tırtılın kelebeğe dönüşmesi öyküsü üzerinden metaforik bir şekilde işlemektedir. Buradaki kimliğin çoğaltılması, *Peruk Takan Kadınlar* ve *Ruhumu Asla*'da da kendini yeniden üretmek ile ilişkilendirilebilir. 2005 yılında Turner Ödülü'ne aday olan *Oniki* adlı işinde, reenkarnasyon tecrübesini dinlediği kişilerin portrelerini sergileyen sanatçı, kimliğin çoğaltılmasını bu kez reenkarnasyon metaforuyla işlemektedir.

Ataman'ın eserleri, birbiriyle içiçe örülü, çarpıcı ve güncel bir portre repertuarı olarak bir sonrakine evrilir.³⁷⁸ Sanatçı, adeta bir portre ressamı gibi çalışır. Bunlardan en çarpıcı ve sıradışı olanlardan birisi ilk kez Moskova Bienali'nde gösterilen 16 dakikalık göbek dansı performansı *Türk Lokumu* (2007)'dur. Batı'nın merakını her zaman cezbetmiş olan Doğu ikonu, oryantal dansöz, tanımlanmış ve zorla dayatılan bir kimliğe işaret eder. Aynı zamanda Ataman'ın sanat kariyeri içinde, sanat dünyasının 'öteki'ne yönelik ilgisinden ve Batılı bakışın önyargılarına karşın bir jest olarak da okunmalıdır. Kendini oryantal olarak sıradışı bir kimlikle sunan sanatçı, kariyeri boyunca çalıştığı sıradışı karakterlerin yerini almak suretiyle kimliklerin inşasıyla ilgili giriştiği deneyleri bir adım daha öteye ilerletmektedir.³⁷⁹

Bireysel portrelerden sonra, kimliğin yeniden inşası üzerindeki araştırmalarını grup portrelerine yönelten Kutluğ Ataman, Carnegie Ödülü'nü kazandığı Küba adlı enstalasyonu 60'ların başında Doğu'dan İstanbul'a göç ederek Küba ismiyle anılan gecekondu mahallesinde yaşayan insanların cemaatleşmiş kimliklerine mercek tutar. İstanbul, Merter'deki mahalle ismini Küba devriminden almaktadır. 40 ayrı ekranla, mega kent İstanbul'un varoşlarından bir gecekondu mahallesinin portresini çizen sanatçı, enstalasyonun temeline belgesel malzemeyi yerleştirmiştir. Ataman öznelere, sanat tarihi boyunca klasik grup portrelerinde yapılageldiği üzere önceden tasarlanmış bir mekan içine toplu olarak veya gruplar halinde yerleştirip, birbirleriyle herhangi bir etkileşimde bulunurken görüntülenmekten bireysel ortamlarında ayrı ayrı görüntüleyerek parçası oldukları gruplarla ilgili duygulanımlarını muhafaza

³⁷⁸ Baykal, s.8.

³⁷⁹ Baykal, s.11, 14.

etmektedir.³⁸⁰ Küba ve *Cennet* (2007) adlı işlerin en önemli özelliği bireysel portreleri grup kimliği içerisinde işlerken, her birini bağımsız kılabilmesinde yatmaktadır. Ataman'ın, Güney Kaliforniya'nın cenneti Orange Country'i resmettiği *Cennet* ve Küba arasındaki temel benzerlik için, Aimee Change sergi kataloğunda şu notu düşmüştür: *"...izleyicilerin herhangi ikisinin, hikayelerin aynı kısımlarını izleyerek çıkması asla mümkün değil.Amaç da bu zaten. Dünyada birbirimizi tanıma biçimimiz üretilmiştir... gerçekliğin doğasında gerçek olmak yok. Mümkün değil."*³⁸¹

Ataman, ARTER'de gerçekleşen "Mezapotamya Dramaturjileri" (2011) adlı sergisinde yer alan *Aya Seyahat* (2009) Anadolu'nun ücra bir köyünde aya gitme arzusundaki köylüler üzerinden Türkiye kültür tarihi ve toplumsal yapısını sorgulayan bir yapıya temellenmekteydi.

Ataman, son olarak 56. Venedik Bienali'nde *Sakıp Sabancı*(2011) çalışmasıyla da yer almıştır.

³⁸⁰Baykal, s.73.

³⁸¹Aimee Chang, Bizi **Beraber Hayal Edin, Kutluğ Ataman'ın Güney Kaliforniya Cenneti'**,Paradise and Cuba, Sergi Kataloğu, Vancouver Art Gallery, 2008.



Şekil 11: Kutluğ Ataman, Türk Lokumu, Video Yerleştirme Yapımcı SaatleriAyarlama Enstitüsü 2007

2.2.2. Ali Kazma

İnsanoğlunun çevresini dönüştürme dürtüsünü, işini yaparken kendini kaybetme halini titizlikle kayda geçiren Ali Kazma, hareketli görüntüde zaman mekan ilişkisine odaklanmaktadır. O'nun çalışmalarının temeli insanın zamanla kurduğu ilişki üzerine kurulmuştur. Gerçekleştirdiği her işi daha büyük bir resmin parçası olarak gören sanatçı, apayrı meslek gruplarının ritmini yanıttığı videolarıyla zamanı aşan bir gerçekliğe ulaşmak ister.³⁸² Sanatçının insanoğluna özgü uğraşın çeşitli yüzlerini temsil etmek yönündeki çabasını, Paul Ardenne, arkeolojik, etik açısından da şiirsel olarak niteler.³⁸³

Venedikli saat ustasından, taksidermiste; yoga öğretmeninden çilingir atölyesinin işleyişine kadar kapitalist düzende çalışmaya atfedilen kutsallığa da bu noktada videoları göndermeler içerir. Ancak Kazma'nın işlerinin odak noktasında yalnızca çalışma esnasındaki süreç mercek altındadır üretimin sonucu her zaman kadrajın dışında bırakılır. Burada, yalnızca o anın anatomisine odaklanmıştır zira bu yaklaşım çalışmasının kutsallığının altına konan dinamittir. Zira çalışanın betimlenmesi bir taraftan da iktidarın ve iktidarın imgeleri kontrol etme çabasını da yansıtmaktadır.³⁸⁴

Kazma, yeraldığı pek çok karma serginin yanı sıra son olarak ARTER'de açılan kişisel sergisi "Zamancı"nın küraötlüğünü yapan Emre Baykal, işlerin temel kavramını 'yerli yerindelik ilkesi' olarak değerlendirir. Zira Kazma, ele aldığı insanları işlerini gerçekletirirken belgelerken başka hiçbir göstergenin devreye girmesine izin vermez. *Kasap*'tan (2008), *Beyin Cerrahisi*'na (2006) aynı titiz yöntem bilgisinin devreye girdiği görülecektir. Çalışma anını estetize etmeksizin yansıtmaktadır. Ancak diğer taraftan, Kazma'nın kamerasıyla yaptığı bir kayda geçirme sürecinden ziyade, videonun kompozisyon, ışık, kadrajlama ve optik konfigürasyon aracılığıyla bir 'resme' dönüştürülmesi söz konusudur. Yine, Ardenne sanatçıyı bu bağlamda Bill Viola, Bill Coleman ve Wilson Kardeşler gibi bir izleğe ekler.³⁸⁵ Kazma, videolarında Baykal'ın 'yerli yerindelik' tespitini anımsatırcasına sesi de bir unsur olarak kullanır ses hamdır ve

³⁸² Erman Ata Uncu, "Ali Kazma", Çağdaş Sanatın Yüzleri, *İstanbul Art News*, Şubat, İstanbul, 2016, s.90.

³⁸³ Paul Ardenne, *Ali Kazma- İşler*, Çev:Charles Penwarden, Elif Gökteke, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 2011, s.5.

³⁸⁴ Ardenne, s.6.

³⁸⁵ Ardenne, s.18.

yalnızca görüntüye vurgu yapar. Böylece görsel ve işitsel malzemeyi belli bir algoritma ile sıralar. *Taksidermist* (2010), *Clockmaster* (2006) gibi işlerde bu yöntemsel bakış açısını görmek mümkündür.

Sanatçı, 2001’de 7. İstanbul Bienali’nde yer alan çalışmasıyla UNESCO ve 2010’da Nam June Paik ödülünü alan Ali Kazma, 55. Venedik Bienali’nde Emre Baykal küratörlüğünde *Rezistans* (2013) isimli işiyle Türkiye Pavyonu’nda yer almıştır. Bedenin fiziksel ve kavramsal bir mekan olarak ürettiği anlamlar bütütünü ve bunlara ilişkin enigmanın geniş bir okuması sayılabilecek olan *Rezistans* ilk kez Venedik Bienali’nde çok ekranlı video yerleştirmesi, toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasi, bilimsel ve düşünsel katmanlarda bedeni şekillendiren ağlara odaklanmaktadır.³⁸⁶



Şekil 12: Ali Kazma, *Rezistans*, Video serisi 2013

2.2.3. Şener Özmen

Süreyya Evren, İstanbul Art News için hazırlanan “Çağdaş Sanatın Yüzleri” v eki için Şener Özmen için kaleme aldığı yazıda, Özmen’den Türkiye güncel sanat tarihin bir olgu olarak yazımındaki kritik duraklarında temsili roller oynamaya aday bir sanatçı olarak Özmen’den sözeder.³⁸⁷ Yalnızca sanat üretimiyle değil, Özmen metinleri,

³⁸⁶ Ali Kazma, *Rezistans* Desteklenen Projeler, <http://www.saha.org.tr/projeler/proje>, (12.01.2015).

³⁸⁷ Süreyya Evren, “Şener Özmen”, *Çağdaş Sanatın Yüzleri*, İstanbul Art News, İstanbul, 2016, s.142.

katıldığı paneller, kitaplarıyla üretmek bir kültür insanı olarak da kültür ve etnisite konularını sırtlanan bir‘egzotik’ sanatçı kimliği yüklenmiştir.

Şener Özmen’in döneminin en çok dolaşıma girmiş görsellerinden biri olarak, *Supermuslim* (2003) Batı’nın kendi mitolojisini yaratmaya devam eden 20. Yy görselliğine dair iroik bir yaklaşım sunarken, en bildik süper kahraman olarak Superman’i namaz kılarken resmetmekteydi. Aynı zamanda İslam dininin kurtarıcı söylemlerine dair göndermeler de içermekteydi. Özgen’in yine benzer bir şekilde mitolojiyi ironik bir şekilde ters yüz ettikleri *Tate’e Giden Yol*’da (2003) Erkan Özmen ile birlikte ‘mitolojik referans’ olarak belirledikleri Tate Modern’e, periferiden yola çıkarak özlem duydukları ve tıpkı Oz Büyücüsü’nde olduğu gibi bilinmezliğine rağmen pek çok vaad içeren Tate’e, bulundukları coğrafyadan umut dolu bir yolculuğa çıkan iki sanatçıyı canlandırmaktalardı. Aynı zamanda bulundukları coğrafyadan, Tate’ uzanan metaforik yolculuktaki dil, kültür, bağlam gibi başka engellere de işaret etmekteLERdi.

Şener Özmen’in bu kez Ahmet Ögüt’le ortak çalışması *Boyama Kitabı* (2004) sosyal ve kültürel sahnelerin çocuk boyama kitabına formatına projekte edilerek, şiddet, kötülük, adaletsizlik ve çocukluğa dair masumiyetin her türlü kategoride yitimine eleştirel bir şekilde işaret ediyordu.³⁸⁸ Özmen’in İstanbul Bienali için hazırladığı *İstanbul Guide* (2005) herhangi bir bilgi içermeyen rehbet formatı olarak gündelik yaşama dair yine eleştirel tavrını öne sürmektedir.

Yapıtları Centre Pompidou, Wordly House(Documenta), Stedelijk Muzesi, Frac, Istanbul Modern, Kunsthalle Fridericianum’da gösterilen Özmen, Türkiye’deki ilk solo sergisini ise "Sıfır Tolerans"(2012) başlığı altından gerçekleştirdi. Yapıtlarıkesskin bir mizahı dil ve kinaye içeren, derece eleştirel ve tahrik edici bir üslup kullanan Şener Özmen var olan koşul ve durumların, otoriter yapıların ve halihazırda hayatımızda hüküm süren tabuların kesinliğini sorguladığı işlerle 2000’li yılların Türkiye’li güncel sanatçıları içerisinde yer almaktadır.³⁸⁹

³⁸⁸ Altındere ve Evren, s.27.

³⁸⁹ Şener Özmen, Pilot Galerî Sanatçılar, <http://www.pilotgaleri.com/artists>(05.09.2015).



Şekil 13: Şener Özmen ve Erkan Özgen Tate Modern’e Giden Yol
Video 00:07:13. DV 2003

2.3. Pentür Alanı

2.3.1. İnci Eviner

Emre Baykal, Eviner’in sanat kariyeriyle Türkiye’de çağdaş sanatın gelişimi arasında paralellikler kurar.³⁹⁰ Her ne kadar, buradaki sınıflandırmada ‘pentür’ kategorisi içerisinde incelenmekteyse de Eviner, desen kökeninden yola çıkarak oluşturduğu videolarıyla tanınmaktadır. Sanatçı, *Orient Express* (1994) Almanya’da sergilenen karışık malzeme yerleştirmesi veya *Bodygeography Gövde Coğrafyası* (1993) gibi erken dönem işlerinden başlayarak, kendi özgün sözlüğünü oluşturmaya başlamıştır.

Eviner işlerinde kimliğe ya da kimliksizliğe vurgu yapan, eril kültürün hakimiyetkurduğu Türkiye coğrafyasında, üstelik de kırsal kimliğin baskın olduğu yerden katılmış ve kabul edilmiş kimlikleri soykütüksel olarak kırmak, deşifre etmek istemektedir. Gövde ile coğrafyagövde ile kimlik arasında bağlantıları Deleuze ve Guattari’nin ‘göçebe düşünce’ nosyonuna temellendirir. Göçebe düşünce, yaşamın akıcılığı üzerine şekillenir ve sürekli hareket halinde, hiçbir kimliğe sabitlenmeden

³⁹⁰Emre Baykal, “Yüzeyin Altında Gizlenen Enerji”, *İnci Eviner 2000-2010*, Haldun Dostoğlu(Ed.). Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 2010, s.7.

devinim halinde olarak güçlenen bir varoluş fikrinden yola çıkar.³⁹¹ *Yeni Vatandaş* (2010) içinde, Fransa deneyiminden yola çıkarak, 2000'den fazla imgeyi yan yana getirdiği bir duvar yazısı kurgulayarak, sanat tarihini istila eden 'öteki' ile hesaplaşmaya girişir. Eviner'in deşifre ettiği 'mülteci', tıpkı bugün de güncelliğini koruduğu üzere, ulus devlet sistemini ve Avrupa'nın üzerine oturduğu değerleri krize uğratmaktadır.

Çocukluğun masumiyetinden, kadın olmanın şiddeti ve psikolojisi Eviner'in tüm eserlerinde kendini hissettirir. 'kız' sözcüğünü ısrarla kullanırken, kimliğin inşasının kökenine işaret etmektedir. Eviner'in çalışmalarında dil ve mimari kavramları birbirlikte işler. Irigaray gibi feminist dilbilimcilerin, dilin eril yapılanmasının kadının mevcut dil içerisinde tutsak oluşu gibi, Eviner'n kurguladığı mimari mekanlar, kadınlar, mülteciler, 'ötekiler' için özgürlük mekanlarına dönüşmeye başlayacaktır. Sanatçı böylece dil ve mimari gibi yapıları içini boşaltmak üzere masaya yatıracaktır.³⁹² Özellikle birbirini tekrarlayan 'loop'lu görüntüler, kimliklerin birtakım yinelenmeler olduğunu anımsatmaktadır.

Eviner'in ikonik çalışması *Harem* (2009), Batı'nın korkutucu Asyalı erkekler ve baştan çıkarıcı Asyalı kadınlardan oluşan oryantalist hayal gücünü, Melling gravürleri üzerinden bozar. Mekanik hareketlerle sergilenen harem kadınları, yaşamdan oldukça uzak, neredeyse yaşamsız cisimler olarak temsil edilmektedirler.³⁹³ *Harem*, bir 19. Yy gravüründen yola çıkılarak tamamen ters yüz edilerek yeniden yapılandırılmış bir resimdir. Oryantalizmin alanı olan sonsuz temsiller dizisinin, yuttuğu figür yüzeyde hareket halindedir. Eviner, resmin içine sızarak figürleri canlandırır ancak bu canlandırma figürleri bağlamından koparma eylemidir. *Harem*'in bilsik sakinleri, yerelerini adeta bir okullu kızlarla dolu bir yatakhaneye bırakmış, onların söz ve sesleriyle mekanı doldurmuştur.

Eviner'in çalışmalarını şekillendirirken deseni bir düşünme aracı olarak kullanmaktadır. *Parlamento* (2010), *Modern Çöküşün Bakımı*(2013) gibi videolarında çizimlerle mimari mekanı oluştururken, *Yeni Vatandaş* ve *Harem* işlerinde mekanın

³⁹¹ Mahmut Koyuncu, "Ulus Sergileri ve Temsil", Halil Altındere ve Süreyya Evren (Ed.). *Users Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006*, Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, s.92.

³⁹² Jebahar Leslie, "İnci Eviner", *Çağdaş Sanatın Yüzleri*, **Istanbul Art News**, Şubat, İstanbul, 2016, s.73.

³⁹³ Altındere ve Evren, s.33.

bilinçdışını yüzeye çıkarır. 2005’den bu yana sanatçının işlerinde beliren hareketli imgeler, erken dönem işlerinde olduğu gibi yüzeyin enerjisini açığa çıkarmaktadır adeta.³⁹⁴ Son dönem çalışmaları *Evden Kaçan Kızlar* (2015) ve *Aynanın Dışında* (2015) ise nesnelerini durağan olmaktan, üç boyutlu ve hareketli halde mimarinin özne konumundayer almaktadırlar.

Eviner, asıl meselesinin Batı’nın içinde olmakla birlikte bir karşı konumun mümkün olup olmadığının araştırması olduğunu söyler, Batı sanatını eleştirirken yeni kapasiteleri açığa çıkarmanın mümkün olup olmadığının araştırmasını yapar.³⁹⁵



Şekil 14: İnci Eviner, Harem, HD Video döngüsü 00:03:00, 2009

2.3.2. Taner Ceylan

Hiperrealist ve “duygusal gerçekçilik” olarak tanımlananpentür işleriyle tanınan Taner Ceylan Anı-Bellek II (1991), 8. Uluslararası İstanbul Bienali (2003) Armory Art Show (2007) gibi sergilerle adını duyurması sonrasında, en büyük çıkışını şüphesiz Sotheby’sin Türk Çağdaş Sanatı Müzayedeleri’nde gerçekleştirdi.

³⁹⁴ Baykal, s.10, 13.

³⁹⁵ Nazlı Gürlek, *Güzellik, Hayvan ve Diğer Kırık Anlatılar*, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 2010, s.144.

Taner Ceylan'ın ilk dikkat çekici yapıtları homoerotik imgelerdir ki, Türkiye coğrafyasında henüz bu imgelem moda ve lifestyle ile dolaşıma girmektedir. Kent kültürü içerisinde işlemeye başlayan bu homoerotik imgeler, Ceylan'ın giderek rafine bir hal alan resim üretimi içerisinde ciddi bir tarza bürünürler. Ceylan'ın bu döneminden en dikkat çekici yapıtları arasında sayılabilecek olan *Ruhani* (2008), erotizm ve öldürme arzusuyla karışım gizemli dövüş anını çıplaklığıyla ortaya koyan alegorik bir resimdir.³⁹⁶ Benzer şekilde *Nirvana* (2008) adlı yapıtı 'ayartıcı bir şiddete' işaret etmektedir. Taner Ceylan'ın *1881* (2010) adlı yapıtı Osmanlı'nın son dönemine dair Batılı bakışın kodlarına karşı yıkıcı bir tavır gösterir. Yapıtın isminin Atatürk'ün doğum yılı olması yine ulusal mitolojiye bir göndermedir.

Günaydın Bay Courbet adlı işleriyle Courbet ile Pascal Sebah'ın feraceli hanımını yan yana getirmekle birlikte, oyantizm ve oryantizm referanslarının cazibesinden çabuk kurtulduğu söylemektedir Fatih Özgüven. Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet dönemi ressamlarının kanonik Batı resmiyle yaşadıkları büyülenme ilişkisini yeniden güneme getirmekte ve kucaklamaktadır. Işığın, rengin, manzaranın, pozun erotizmine homoerotik bir biçimde yaklaşır.³⁹⁷ Dan Cameron'un cinsel kimlikler konusundaki duruşu dolayısıyla Robert Mapplethorpe'dan Jeff Koons'a kadar bir izleğe yerleştirdiği Taner Ceylan, teknik anlamda virtüözlük gerektiren çalışmalarıyla güncel Türk resminde farklı bir duruşa sahiptir.³⁹⁸ 4 Mart 2009 tarihinde Londra'da Sotheby's tarafından düzenlenen 'Türk Çağdaş Sanatı' müzayedesinde 13 numaralı lotolarak satışa çıkarak, 40.000 £ çekiç fiyatı üzerinden 70.850£'a satılmıştır.³⁹⁹ 26 Nisan 2012'de düzenlenen müzayedede ise bu kez Sotheby's eksperleri tarafından 100.000 150.000£ değer biçilerek, 121.250 £'e alıcı bulmuştur.⁴⁰⁰

³⁹⁶ Gül Yaşayanlar, "Kusursuz ve Hazcı Bir İmgelem Taner Ceylan", **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, Sayı: 112, s.5.

³⁹⁷ Fatih Özgüven, "Taner Ceylan", *Çağdaş Sanatın Yüzleri*, **İstanbul Art News**, Şubat, İstanbul, 2016, s.38.

³⁹⁸ Dan Cameron, **We Don't Know Who We Are in Taner Ceylan: 1997-2009**. Damiani, Italy, 2011.

³⁹⁹ Sotheby's, Contemporary Art Turkish 2009 Müzayede kataloğu, <http://www.sothebys.com/en/catalogues> (24.02.2013).

⁴⁰⁰ Sotheby's, Contemporary Art Turkish- 2012, Müzayede kataloğu, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue> (24.02.2013).



Şekil 15: Taner Ceylan, Ruhani Tuval Üzerine Yağlıboya 140x200, 2008

1990'lar ve 2000'lere uzanan izlekte öne çıkan diğer güncel sanatçılara kısaca bakarsak:

Nil Yalter'in en kadın bedeninin fragmentasyonu üzerine erken dönem çalışması Başsız Kadın yada Göbek Dansı (1994), Yalter'in göbeğine yazdığı feminist alıntılardan oluşan videosu en erken video art çalışması olarak kabul edilmektedir.⁴⁰¹

Bülent Şangar'ın *İsimsiz* (1997) adlı yapıtı, kapalı penceler ardındaki şiddeti ima etmekteydi. 1960 sonrası kentsel coğrafyanın değişimini simgeleyen apartman hayatını 90 karede görüntülerken, pencereler aracılığıyla gerçekleştirdiği yapı üzerinden bir yapı kurmaktaydı.⁴⁰² “Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet”te kendini çoğaltarak kendi kendine uyguladığı linç ve şiddeti gösterirken, Akay'ın ‘devlet şiddeti yılları’ olarak tanımladığı politik şiddeti sanatsal olarak çıkarma imkanını kendini dışa vurarak gösteriyordu. Şangar, kurban ile failin aynı figürle temsil edildiği ölüm, şiddet ve kurban temaları üzerinde çeşitli işler üretti.⁴⁰³ Taksim Meydanı'nda *Kurban* (1994) yapıtında, bir babayı çocuğunu kurban ederken göstermekteydi. Sonrasında gerçekleştirdiği büyük boyutlu *Kurban Bayramı* (1997-1999) işinde ‘kurban’ ritüeli

⁴⁰¹ Altındere ve Evren, s.25.

⁴⁰² Ali Akay ve Bülent Şangar, *Gerilim İmgeleri*, Yapı Kredi Yayınları, 2009, İstanbul, s.11.

⁴⁰³ Block, s.23.

üzerinden din, ritüeller, tragedyaya gönderme yaparken kurban temasının aynı zamanda sosyal pratiklere dönüşümünü gösteriyordu. 1990'lı yılların tüm kanlı etnik ve sosyolojik olaylarına ve faili meçhul cinayetlerini modernliği temsil eden otoyol kenarında gerçekleşen kurban ritüeli üzerinden anımsatmaktaydı. Şiddet, Bülent Şangar'ın işlerinde kurban veya başkaldırı yoluyla toplumsalın ve bireyselin içinde gözükmekteydi.⁴⁰⁴

Aydan Mürtezaoglu, "Elli Numara: Anı-Bellek 2" sergisinde yer alan ve sonrasında dönemin ikonik işlerinden biri olarak anılacak olan *Şehir Dizisi*'ni başlatmıştır. Seride gündelik hayat içerisinde yer alan bir takım imgeler farklılaştırarak gösterilmektedir. Bunlar arasında *Karatahta* (1992-2009) harf inkılabının ikon haline gelen Atatürk imajından yola çıkarak cumhuriyet, modernlik gibi meselelerle hesaplaşmaktaydı.⁴⁰⁵ Atatürk'ün elin, mutlakve ilahi bir gücü temsil edercesine işe müdahil olmaktadır.

Selim Birsell, 3. İstanbul Bienali'nde gösterilen ve bienalin de temasını oluşturan 'megalopol' kavramına vurgu yapan *Subversion* adlı işinde, yumuşak esnek beyaz plastik malzemeye sarılan küpün içinden çıkan soba borularıyla kentin düzensizliğini ve kaosunu, içi ve dışı arasındaki uyumsuzluğu gösteriyordu. 2007'de İstanbul Modern'de yeniden kurduğu işi, İstanbul'u dev bir gecekondu olarak tanımlıyordu.⁴⁰⁶

1999 yılındaki 6. İstanbul Bienali'nin öne çıkan isimlerinden biri de Haluk Akakçe'dir. Bienal'de *Arayan Bulur, Kapıyı Çalan Buyur Edilir* (1999) adlı işiyle yer alan Akakçe, steril ve titiz işleriyle 2000'lerin öne çıkan sanatçılarından biri olacaktı. *Kan Basıncı* (2001) gibi işlerinde mekan sınırlarını kaybeden, enstalasyondan duvar resmine giden ve içinden geçilen bir mekan olarak kanla karakterize ettiği alanı yeniden tanımlamaktaydı.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Akay, s.28.

⁴⁰⁵ Erden Kosova, **Aydan Mürtezaoglu: Yakınlar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s.34, 37.

⁴⁰⁶ Burcu Ünver, "Selim Birsell, Boğaziçi'nde Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi, [http://istanbulmuseum\(12.11.2014\)](http://istanbulmuseum(12.11.2014)).

⁴⁰⁷ Altındere ve Evren, s.31.

Serkan Özkaya'nın *Bugün Tarihi Öneme Sahip Bir Gün Olabilirdi* (2003) ile Radikal Gazetesi'ne uygulanan dönüştürme hamlesi ile gazete fiilen üretilir, ancak gazetenin içeriğini sanatın alanına sokar.⁴⁰⁸ Çalışma 2010 yılında sanatçı ve kitap tasarımcısı Vahit Tuna tarafından kitaba dönüştürülmüştür. Özkaya'nın diğer bir çarpıcı işi ise Şişhane Meydanı'na dikilmesi öngörülen Davut heykelidir. David heykelini 9 metreboyutunda köğükten yeniden döken Özkaya, 1980'lerin 'temellük' stratejilerini benimsemekteydi. Yerine yerleştirilirken kırılan heykel, Amerika'da bir koleksiyonde yer almaktadır.

Erinç Seymen, kentsel alanın kamulaşmasında ele aldığı temaları, yalıtılmış, başıboş, işsiz bir erkek figüründen yola çıkarak, cinsellik, aile, savaş ve siyasetteki travmatik deneyimleri görünür kıldığı işler üzerinde çalışmaya başlayarak kendi yarattığı anti amblemlerle sembolik kültüre yaklaşan işler üretmiştir.⁴⁰⁹ Sanatçının iki video çalışması *Çekim I* ve *Çekim II*(2006) bu ilişkiye cinsel pratikler üzerine kurar. İktidarın kurumlarını deşifre eden, tersten bir panoptikon kurmaya çalışırken, egemen söylemin sembollerini görselleştirmektedir. Seymen'in yapıtı eleştirel ve politik bir metin olarak *Employee of the Month* (2006) gibi işlerinde okunabilme olanaklarına açıktır.⁴¹⁰ Seymen, Çinli sanatçıların çıkışta olduğu 2010 yılında, Artprice'ın 'dikkat çeken genç yetenekler' listesine dördüncü sıradan girmeyi başarmıştır.⁴¹¹

⁴⁰⁸ Altındere ve Evren, s.26.

⁴⁰⁹ Rahmi Ögdül, "İkna Odası Erinç Seymen'de Alegorik Tavrı", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 114, İstanbul, 2010, s.25,29.

⁴¹⁰ Nusret Polat, "Politik Bir Metin Olarak Erinç Seymen'in Sanatı", **Sanat Dünyamız**, Sayı:103, Yapı Kredi Yayınları, sayı:103, s.17.

⁴¹¹ "Erinç Seymen Küresel Sanat Pazarının Genç Yıldızları Listesinde" <http://www.radikal.com.tr> (21.09.2010).



Şekil 16: Aydan Mürtezaoğlu Karatahta, Karatahta üzerinde giydirilmiş el

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BÜYÜK SERGİLER VE KURUMLAR

3. BİENALLER

Kitle kültürüyle birebir ilişkili olmakla birlikte sanat dünyası içerden bakıldığında özerk görünen az sayıda önemli koleksiyoncu, sanat taciri, eleştirmen ve küratör tarafından yönetilen bu mikroekonomi sanatın kitle kültürü piyasasından bağımsız olmasını sağlar. Bu imkanı kendine özgü benzersiz ve nadir nesnelerin imalatına dayalı kendine özgü ekonomisine borçludur. Yine de küresel ekonomi ile küresel sanat üretim ve teşhirin birbiriyle pek de dolaylı olmayan bir ilişkisi vardır. Zira sanat ekonomisi finans ve kapital ekonomisini çok yakından takip eder finans kapital ekonomisindeki gelişmelerin etkileri çok kısa sürede sanat ekonomisinde hissedilir. Donald Sassoon'un, kültürel hakimiyet üzerine yaptığı araştırma, 19 ve 20. yy'larda roman, opera, sinema alanlarındaki ihracat ve ithalat örüntülerini araştırır ve buna göre kültürel hakimiyete sahip ülkelerde, iç piyasa talebini aşan bol miktarda üretim yapılmaktadır. Bu ülkelerin sanat ithalatı çok düşük, ihracatı ise yüksek düzeyde seyreder.

Diğer taraftan, konu güzel sanatlar olduğunda daha kozmopolit bir resim ortaya çıkmaktadır. Örneğin ABD'de yaşayan Çinli bir sanatçının işini Britanyalı bir sanat taciri aracılığıyla satın alan bir Alman koleksiyonere rastlamak oldukça olasıdır. Bu denli küresel parametrelerin yer aldığı bir pazarda, finansal güç ile kültürel hakimiyetin paylaşımı arasında paralellikler bulunmaktadır. Söz konusu hakimiyet ABD, Fransa ve Birleşik Krallık tarafından paylaşılırken bu üçlüyü İtalya ve Almanya takip etmektedir. Sanat eseri fiyatları, sanat satış hacmi ile hisse senedi piyasası arasında pozitif bir ilişki bulunduğu gözlemlenmektedir. Bu durumda, sanatın otonom ve serbest bir oyun alanı olmadığı kanıtıdır. Sanat piyasası aynı zamanda, eserlerin yatırım, vergiden kaçırma,

kara para aklama gibi çeşitli amaçlar için kullanıldığı ikincil bir spekülasyon piyasasıdır.

Kısaca özetlersek, liberal ekonomi başta olmak üzere küreselleşmeyi oluşturan iktisadi bileşenler ile özgür sanat arasında bir bütünleme ilişkisi bulunur. Derrida'nın analizinde olduğu üzere, bir kitabın sonsözü veya makalenin notları gibi, sistemin tamamlanmasında rol oynar ve sistemin temel karakterini paylaşır. Buna göre, ilki hakim bir sistem, diğeri ise sistemin tamamlayıcısıdır.⁴¹²

Bugün, dünyanın belli başlı kentlerinde düzenlenerek, büyük bir küresel dolaşım haritası oluşturan Bienallerin kökleri, 19. Yüzyılda Avrupa'da ve Amerika'da düzenlenen ve kolonyalist kültürün meşrulaştırılarak 'evrensel' bir gerçeklik kazandığı, uluslararası 'dünya sergileri' veya 'evrensel sergiler'e dayanır. Bienallerin en eskisi ilki 1895'te düzenlenen Venedik Bienali'dir. Bienallerin dünya sergileriyle aynı zamanda başlaması tesadüf eseri olmamış Avrupa'da demir yollarının inşa edildiği, kitlelerin hiç olmadıkları kadar hareketli hale geldiği, ticaretin geliştiği, mübadele ve teşhir değerlerinin öne çıktığı, yeni sergileme ve görme biçimlerinin olduğu bir zaman dilimidir. Dünya sergilerinde kullanılan teşhir biçimi, 'ilerlemeci bir ulusal sınıflandırma sistemi'dir. Bu teşhir biçimi Venedik Bienali sergilerine de bugün yöne vermektedir. Avrupa'da dünya fuarı geleneğiyle başlayan bienaller, sonrasında üçüncü dünya bienalleri, çevre bienaller veya mikro bienaller olarak çeşitlenmiştir. Bienalin düzenleme süreci kadar, kentle kurduğu ilişki ve toplumsal sonuçları da önemli çıktılar olarak değerlendirilmelidir.

Avrupa'nın diğer bir büyük sergisi, Almanya'nın Kassel kentinde beş yılda bir düzenlenen Documenta ise savaş sonrası sanatı canlandırmak amacıyla düzenlenmeye başlanmış, Venedik Bienali'nden farklı olarak da ulusal pavyonlar biçiminde düzenlenmemektedir. Yine de gerek Documenta gerek de Venedik Bienali Batı sanatının kendisinden ziyade, *Batı'da sergilenen sanata* dikkat çekmek açısından Avrupamerkezci bakışı tekrarlarlar.⁴¹³

⁴¹²Stallabrass, s. 13, 14, 15.

⁴¹³Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yayınları, 2005, s. 23

Günümüzde küresel bienal camiası, küratörleri, sanatçıları, medya ve kültür kurumlarındaki temsilcileri, müzecileri ve sanat piyasasındaki galerici, danışman gibi aktörleriyle o bienalden bu bienale durmadan sayahat eden bir cemaat kültürü oluşturur. Pek çok eleştirmene göre, sanat dünyasının cemaat kültürünü oluşturan seromoni ve ritüellerin en önemlisi bienal haritasında yapılan bu ‘hac’ kültürüdür. Sanatçılar, bir bienalden ötekine turlayıp dururlar. Göçebelik, yersizyurtsuluk, melezlik (hybridity) efsaneleştirilir.⁴¹⁴Örneğin Thornton’a göre, çağdaş sanat ateistler için bir tür alternatif yeni din haline gelmiştir, üstelik kiliseler ve diğer törensel toplantı mekanları gibi, sosyal bir işlevi vardır böylece sanat olayları ortak ilgi alanları çevresinde bir cemaat hissi yaratır.⁴¹⁵Bienallerin küresel dünyanın önemli gösterilerinden biri olmasının en büyük nedeni, sanat dünyasının yarattığı cemaat hissi ve giderek işletmeselleşen sanat ortamının belirgin göstergesi olmalarıdır. Kültürün özelleştirilmesi süreciyle birlikte bütün sanat kurumları işletmeleşmeye başlar ancak bu dönüşümün en çağdaş, en belirgin ortamları bienallerdir.

3.1. Küreselleşme ve Bienaller

Daha önce de anmış olduğumuz üzere, 1989 yılı ve sonrasında yaşanan küresel olaylar –Berlin Duvarı’nın yıkılması, Sovyetler Birliği’nin yıkılması, küresel ticaretin başlaması, ticaret bloklarının güçlenmesi, Çin’in kısmen de olsa kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi, küresel ekonominin tamamlayıcısı olan sanat dünyasının da temelden değiştirmiştir. Kapitalizmin küresel ölçekteki zaferi ve ABD’nin tek süpergüç olduğu ‘yenidünya düzeninin kuruluşunun ardından, sanat dünyası hızlı bir yeniden yapılanma sürecine girmiştir. Sanat piyasasında yaşanan değişimin altındaki kuramsal yapılanma, ‘postmodern eleştiri’, yüksek kültürün arkasında saklanan beyaz, erkek, ‘dahi’ arketipi’nin maskesini düşürmüş kadınların dışlanması sağlayan ölçütler için feminist hareket mücadele vermeye başlamış, etnik ötekilerin harekete geçmesiyle ‘çokkültürlülük’ tartışılmaya başlanmıştır.

Büyük çokkültürlü sergi olgusunun yükselişi, Soğuk Savaş’ın bitimine tarihlenmektedir. Pompidou Merkezi’ndeki ‘*Magiciens de la Terre / Yeryüzünün*

⁴¹⁴Artun, s. 126, 128.

⁴¹⁵Thornton, s. 14.

Büyücüleri' ve Hayward Gallery'deki *'The Other Story / Öteki Hikaye'* sergileri 1989'de Paris ve Londra'da gerçekleştirildi ve ili sergide tartışmalara yol açmıştır. Bu sergiler Üçüncü Dünya sanatçılarını egzotikleştirme eleştirilerine maruz kalmakla birlikte, küresel bir kentte bir ve üçüncü dünya sanatçılarını biraraya getiren önemli etkinliklerdir.⁴¹⁶ Sonrasında yayılmaya başlayan küreselleşme dalgası, insan bilimlerinin yanı sıra tüm ekonomik ve politik söylemlere, akademik ve liberal alanlara kadar farklı platformlarda yayılmaya başlamıştır. Küresel sermaye dünyası sanat dünyasına nüfuz ederken, sanat söylemi, sanat kurumları ve sanatçıların ürettiği işler *aktörler, söylemler ve yapıtlar* hızlı bir değişim sürecine girmiştir. 1990'lar boyunca bienal ve diğer büyük sergiler tüm küreye yayılırken kentlerde yeni çağdaş sanat müze ve kurumları kurulmuş, varolanlar genişletilmiş ve sanat dünyası iş dünyasıyla olan ilişkisini yakınlaştırırken sanatın bütünü de daha ticari bir çehre kazanmaya başlamıştır.

İster ticaret fuarları gibi ekonomik, iste bienaller gibi sanatsal ve Olimpiyat gibi sportif amaçlı olsun, Roche'un 'büyük ölçekli etkinlikler *'mega events'* kapsamındaki etkinlikler, düzenlendikleri ilk günden bu yana çok sayıda katılımcı ve izleyicinin yolculuk etmesine neden olmuş, kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle de neredeyse tüm dünya kamuoyunun dikkatini çekmeye başlamışlardır. Yine Roche'a göre, "küresel yoğunlaşma anları" yaratan bu etkinlikler küreselleşmeyi hem kurmak hem göstermek hem de yansıtmak gibi bir pozisyona sahiptir.⁴¹⁷

Diğer taraftan İkinci Dünya Savaşı sonrasında New York'un sanat dünyasının merkezi olması, Amerikan sanatının ulusal ve yerel meselelerden sıyrılarak, evrensel temalara yönelmesi anlamını taşımaktaydı. Ancak evrenselliğin yerini çeşitlilik, farklılık, melezliliğe bırakmasına neden olmuştur. Bu durum 1990'lı yıllarda ABD'deki politik nitelik taşıyan önemli sergi ve işlere ılımlı muhafazakar eleştirmenlerin sert tepkiler vermesine neden olmuştur. 1989'da Andres Serrano'nun *'Piss Christ'* işinin yırtılması, 1990'da Robert Mapplethorpe'un *'The Perfect Moment'* sergisi dolayısıyla Cincinnati Çağdaş Sanat Merkezi yöneticisinin mahkemede yargılanması, 1994'de

⁴¹⁶Stallabrass, s.20, 21.

⁴¹⁷Maurice Roche, **Mega-Events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture**, Routledge, London, 2000, s.190.

Whitney Müzesi'ndeki '*Black Male*' gibi sergiler, ABD'de muhafazakarların ırkçı ve homofobik öfkesine maruz kalmıştır.

Aynı yılların diğer önemli gelişmeleri, ekonomik durgunluk nedeniyle politik işlerin yanı sıra popülist işlerin üretiminin çoğalması Japon'ların gayri menkul vergilerinden kaçınma nedeniyle yaptıkları alımların durmasıyla sanat piyasasında balon etkisinin durması ve enstalasyon sanatının resim, heyel gibi geleneksel mecralara göre yükselişidir. Sonuncu gelişme, küresellik ile yakından bağlantılıdır. Zira, dijital teknolojiler 'gösteri' yaratarak kitle kültürüne alternatif oluştururlar. Küresellik bağlamında daha da önemlisi enstalasyonun belirli bir mekan için üretilmesi, sanat dünyasının küreselleşmesi, bölgesel, kentsel gelişme için kullanılmak adına önemlidir. Bu strateji bir mekan için üretilen işleri, izleyicinin Venedik, Basel, Madrid, Sao Paolo, Dakar ve İstanbul'da görmesini garanti eder.⁴¹⁸ Bienaller, her bienalin düzenlendiği yere ve zamana göre yerelleştirilen temaları sayesinde neoliberal, çok kültürlü bir retoriği sahiplenirler. Oysa yerelleştirilen, her kültürü kendine mal eden kürsel anlatılar ve politikalarıdır. *Glocalisation (küreyerelleşme)* tam da böyle bir ideolojiyi ifade eder.⁴¹⁹

Soğuk Savaş'ın bitmesiyle birlikte sanat dünyası ve sanat pratiğinde yaşanan ciddi değişimler, özellikle yeni 'pazar' arayışlarında kendini gösterir olmuştur. Sanat dünyası belki de o güne kadar hiç olmadığı gibi, iş dünyasının işleyiş pratiklerini örnek almaya başlamış küresel şehirlerden bir diğerine sürekli olarak seyahat eden bir küratörler nesli ortaya çıkmıştır. Bazı komünist ülkelerle geliştirmekte olan ülkelerin bazılarındaki etkinlikler o dönemde hali hazırda yerleşiklik kazanmıştır 1951'den bu yana sürmekte olan Sao Paolo Bienali bunlardan biridir. Yeni bienaller başlangıç tarihleri şu şekildedir: Havana Bienali (1984) Şarjah Bienali, Birleşik Arap Emirlikleri (1993) Gwangju, Güney Kore (1995) Johannesburg Bienali (1995) Şanghay Bienali (1996'da kurulmakla birlikte 2000'de uluslararası nitelik kazandı) Brezilya, Mercosur Bienali (1997) DAK'ART Senegal (1998) Busan Bienali, Kore (1998), Berlin Bienali (1998) Yokohama Trienali (2001) Prag Bienali, Çek Cumhuriyeti (20023).

⁴¹⁸Stallabrass, s.24, 25, 31, 32.

⁴¹⁹Artun, s. 129.

Tüm bu veçheleriyle birlikte Rosa Martinez, bir bienali şöyle tanımlamıştır: *“İdeal bir bienal özünde politik ve ruhani birşeydir. Bugünü tefekkürle izlerken onu değiştirmektir arzusu. Arthur Danto’nun hayran olduğum tanımlamasındaki gibi, bienal ‘ulusaşırı bir ütopyanın anlık görünümüdür’*”⁴²⁰ Bu betimlemeden de anlaşılacağı üzere, modernizmin çizgisel, tekil, beyaz ve maskülen ilkelerinin yerini çoğul, çeşitli, karmaşık söylem ve pratikler almaktadır. Bu yeni sanat söylem ve pratiği, çeşitli köken ve bağlantılara sahip insanların ürettiği melez sanat formlarıyla, iktidarın temelini oluşturan homojen blokların –herşeyden önce ulus devletin altını oyan ara alanlar yaratarak bunlara yerleşecektir.⁴²¹ Barbara Bolt, Dvumenta XI’i, modernizmin apolitik estetiğinden, siyasal ve etik olarak angaje bir küresel estetiğe geçişin örneği olarak alır. Güncel küresel koşullar karşısında doğrudan siyasal bir eylem olarak okunabilecek olan bu etkinlik, bilgi olarak sanat anlayışına vurgu yapmıştır.⁴²² 1990’lardan itibaren büyük ölçekli uluslararası sergilerin sayısının artması, küratörlük fenomeninin de saygınlığını arttırmıştır. O’neill tarafından belirtildiği üzere küratörlerce ideolojik metinler halinde kurgulanan bienaller, politik bağlamlarıyla, kimi kentlerin, ülkelerin veya etnik grupların görünürlüğünü de artırma işlevini görmektedir.⁴²³ Bienaller çoğunlukla, karşı durdukları neoliberal küresel ekonomik modelden beslenmektedirler zira ulusal ve uluslar arası ikili karşıtlıklara, değişmeyen kültürel paradigmalara ve Batı dışı üretim ve ifade olanaklarına imkan tanımak ve sorunsallaştırmakla birlikte, küresel festival turizminin yadsınamaz bir parçası haline gelmişlerdir.

Kültür alanının siyaset ve sermaye tarafından araçsallaştırıldığından daha önce de bahsettiğimiz üzere bir dönüştürücü güç olarak festival yerini, bir Schjeldahl’ın adlandırdığı üzere festivalizm’e bırakmıştır. Radikal bir tavır almaktan kaçınan (Softcore) siyasi bir söylemle eğlencenin mükemmel bir karışımını sunan bu model, kafa yormayı, tefekkürü gerektirmez izleyici “ilgi çekici” gösterileri tüketmeye davet

⁴²⁰Rosa Martinez, “Launching Side” Carlos Basualdo(Akt.). **Artforum**, c:37, no:10, 1999, s.39.

⁴²¹Stallabrass, s.41.

⁴²²Bolt, s.134.

⁴²³Paul O’Neill, “The Curatorial turn: From Practice To Discourse”, **Issues in Curating Contemporary Art and Performance**, edit. Judith Rugg&Michèle sedwich, Chicago, 2007, s. 13, 28.

eder.⁴²⁴ Bununla ilgili en hatırı sayılı örneklerden biri de, İstanbul’da, İstanbul Festivali’yle başlayarak, bienale dönüşen İstanbul Bienali örneğidir.

3.2.Küreselleşen İstanbul’da Bienal

Bienal, dünya kenti olma iddiasında olan tüm kentlerin sahip olması gereken aktivitelerden yalnızca bir tanesidir. Kentler, birbirleriyle yatırım, şirket yönetim merkezleri, sermaye akışı ve turizm konularında küresel düzeyde rekabet içindedir ve kaçınılmaz olarak bu rekabet her geçen gün artmaktadır. Rekabetin koşulları dinamik bir ekonomik yapıya eşlik eden, kültür, sanat ve spor faaliyetleri belirlemektedir. Aynı zamanda bu faaliyetlerin ekonomik olduğu kadar politik düzeyde de ilişkileri belirleyici özelliği bulunmaktadır. İşte İstanbul Bienali, küreselleşme hevesinde olan bir megapolün kendini kanıtlama çabasıyla birlikte, Hükümet’in AB üyeliğinin gerektirdiği seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyumu konusunda da bir güvence niteliği taşımıştır.⁴²⁵

Türkiye ölçeğine baktığımızda, Cumhuriyet’in elli yılına damgasını vuran uluslaşma çabası yerini, 1980’lerden sonra küreselleşme projesine bırakmış küresel ekonomiye eklemlenme gereği, o döneme kadar kısıtlı kalan kültürel değişim ve paylaşım olanaklarının önünü açar. Ekonomideki liberalleşme sürecini, yeni bir hayat tarzının ve tüketim kalıbın ortaya çıkmasını, özel TV ve radyo kanallarının açılması, uydu yayınlarının ve nihateyinde internetin yaygınlaşması gibi gelişmeler izlemiştir. Merkezden yönetilen iletişim ve kültürel dağıtım sistemlerinin yerini, kültürel çeşitliliğe izin veren, yeni kültürel ve tüketim kalıpları alır.⁴²⁶

Türkiye ölçeği dışında, hızla büyüyen ve değişen Asya kentlerini konu alan sergiler üzerine çalışan küratör Hou Hanrou, bu yeni dünya düzeni içerisinde kendini konumlandırma telaşında olan yeni dünya kentlerini şu şekilde ifade etmektedir: “*Bu yeni dünya kentleri, yeni bir dünya düzeni ve gezegenimiz için yeni vizyonlar sunan yeni ekonomik, kültürel ve hatta politik güçlerin yükselişini temsil ediyor... Kendine özgü miraslarıyla bu kentler, yeni modernlik anlayışının ve ‘ütöpik/distopik’ hayalgücü için*

⁴²⁴Yardımcı, s.14.

⁴²⁵Stallabrass, s.41.

⁴²⁶Yardımcı, s.27.

*yeni imkanların geliştirebileceği ve yeniden icat edebileceği, yeni ve özgün mekanlardır.”*⁴²⁷ Bu yaklaşım doğrultusunda İstanbul yenedünya düzenini simgeleyen kentlerden biridir ve sanat üretimine ilham vermeye de hazır durumdadır. Diğer taraftan, kent için sanat elbette bir teknoloji fuarı veya futbol maçına göre daha prestijlidir. Kültür her halikarda eğlenceyle zaman zaman kol kola gezse de eğlenceyi aşan bir ontolojiye sahip olduğu malumdur. Çağlar Keyder’e göre, “sermayenin mantığına teslim olmuş” dünya düzeninde bütün mesele İstanbul üzerinden dünya ekonomisiyle bütünleşmektir.⁴²⁸ İstanbul geçtiğimiz 30 yıl boyunca denebilir ki, tümüyle küreselleşmiş bir finans merkezine değilse bile, uluslararası finansal bir kavşağa dönüşerek yeniden yapılanmıştır. Tüm bu süre boyunca İstanbul, Türkiye’nin küreselleşme projesinin hem öznesi hem de nesnesi olarak görülmektedir. Aynı şekilde Kültür ve Turizm bakanlığının tek bir kuruma dönüştürülmesi de yine kenti kültür üzerinden pazarlama yaklaşımının bir göstergesi gibi görünmektedir. Ulusal kalkınma projelerinin iflas etmesi ardından, dünya ekonomisine eklemlenmek geçerli tek ekonomik modeldir ve bu model küresel kentler yaratmaktan geçmektedir. Sanat, AB sürecinin parçası olmak üzere dönemin hükümetinin öne çıkardığı bir enstrümandır. İstanbul Modern’in açılışının AB zirvesinin Brüksel’de toplanacağı 17 Aralık 2004 tarihinden önce gerçekleşmesi için kısmen baskı uyguladığı kulislere konuşulmuştur. Müzenin mimarisi ve adının Tate Modern’i çağrıştırması da tesadüf sayılmamalıdır.⁴²⁹ Çağdaş sanat kozmopolit yaşam tarzı olan kent elitinin ilgi odağı haline gelirken, festival ve bienaller ise kentin aksesuarları haline gelmiştir.

Türkiye’nin Batı uygarlığının parçası olma çabası, yalnızca küreselleşme ve AB adaylık süreci ile de açıklanamaz. Tanzimat’tan bu yana süregelen bir çatışma öyküsü, yalnızca küreselleşmeyle başlayan süreçte Batı’nın Türkiye’den beklediği üzere, küresel finans ve güvenlik ağının bir parçası olurken, Doğulu kimliğini de korumasıdır. Bu da göstermektedir ki, yüzyıllardır İstanbul’a yöneltilmiş olan oryantalist bakışı kırmak pek de kolay değildir.⁴³⁰

⁴²⁷Hou Hanrou, Hans Ulrich Obrist, **Cities on the Move**, Ostfildern Ruit: Verlag Gerd Hatje, Germany, 1997, s.78.

⁴²⁸Çağlar Keyder, **İstanbul’u Nasıl Satmalı? Ulusal Kalkınmacılığın İflası**, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s. 85.

⁴²⁹Yardımcı, s.75.

⁴³⁰Asu Aksoy ve Kevin Robins, “İstanbul’da Dinleme Zamanı”, **İstanbul Dergisi**, sayı.7, 1993, s.58.

İstanbul Bienali'ne dönersek, kökeninin küreselleşmekte olan kentin festival özlemine temellendiğini görürüz. 1973 yılında gerçekleşen Birinci Uluslararası İstanbul Festivali'nin yerine yine IKSİV tarafından düzenlenen film, tiyatro, müzik, caz festivalleri ve İstanbul Bienali almıştır. Bunun yanı sıra IKSİV, Rock'n Coke, Film Ekimi, Minifest gibi daha küçük ölçekli girişimleriyle kent kültürü üzerinde söz sahibi olan bir aktör olarak dikkat çekmektedir. İstanbul Bienali'ne baktığımızda ise 1973'te festivale dayanan ilk etkinlikten bu yana, festivallerin ve bienalin tasarlanması kenti bir mekan ve imge olarak temel almıştır. İstanbul Bienali, 1980 sonrasında siyasetçiler, sermaye sahipleri ve aydınlar tarafından desteklenen bir küreselleşme projesinin parçasıdır. Zira sanat galerileri, galeriler, müzeler, fuarlar ve festivaller yalnızca turistleri değil yönetici sınıfları, sermayeyi ve vasıflı iş gücünü de kente çekmektedir. Bu bağlamda İstanbul, 1980'lerden itibaren Türkiye'deki küreselleşme arzusunun ve beraberinde getirdiği dönüşümün hem öznesi hem de nesnesi olmuştur. Dolayısıyla bienalin içinde bulunduğu kurumsal ve sembolik ilişkiler ağı, hem kent mekanının hem de ulus devletin sınırlarını aşmaktadır. 'Kültürün özelleştirilmesi' olarak tanımlanan bu durum elbette yalnızca İstanbul veya İstanbul Bienali'ne özgü değil, küresel dünyada hakimiyetini hissettiren finansmedyasanatmodapazarlama sembiyozuna işaret etmektedir.⁴³¹ Söz konusu küresel ilişkiler ulusdevletin iç siyasetini de yeniden yapılandırmaktadır.

Diğer taraftan, IKSİV örneği de dahil olmak üzere STK'ların ne denli sivil yapılar olduğu tartışmalıdır. Türkiye'deki 'sivil toplum örgütlenmeleri'nin temel hukuksal ve kurumsal formları ya bizzat devlet tarafından ya da devletin ihtiyaçları doğrultusunda tasarlanmıştır.⁴³² Finansman tarafında ise ilk festival bütçesinin %30'u Dışişleri Bakanlığı ile Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından karşılanırken, zaman içinde bu oran %10'a kadar düşmüştür. Bu durum herne kadar eleştiriye maruz kalsa da, yapının zaman içinde nispi ölçüde özgürleştiği anlamına da gelmektedir. Kültürel strateji uzunca bir süre Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme projesini tarafından biçimlendirilmiştir. IKSİV'nin düzenlediği diğer etkinliklerde de görüldüğü üzere, sponsorluk geliri Bienal'in temel geliridir. IKSİV, Koç Holding ile 2007-2016 yılları

⁴³¹ Yardımcı, s.92.

⁴³² Serdar Tekin, "Sivil Toplumun devletiyle bölünmez bütünlüğü", **Birikim**, sayı. 130, 2000, s.43, 46.

arasında 5 bienali kapsayan sponsorluk anlaşması yapmıştır. Sektörün en önemli etkinliği sayılabilecek bienalin 2007 yılı bütçesi 3,2 milyon Euro iken, bu rakam 2009 yılında 2 milyon Euro'ya düşmüştür.⁴³³2015 yılında ise sponsorluk bütçesi 10 milyon TL olarak gerçekleşmiştir.

İstanbul Festivali de küresel benzerleri gibi siyasi, stratejik ve ekonomik beklentiler, kentsel dönüşüm ve küresel ekonomiden bağımsız düşünülemez. Yalnızca sanatsal etkinlik olarak değil, ekonomik tarafta da kentleri dünya kamuoyuna pazarlama araçlarından biri de festival ve bienallerdir. Yalnızca iktisadi alanda değil, sanatsal alanda da bienaller kısmen müze ve galerilerden rol kapmış, zamanla müze ve galerilerin himaye ilişkilerini bir sponsorluk şeması içinde sistemleştirmiştir. Bugün, kentle kurduğu ilişkiyle beraber, bienaller çağdaş sanatın nasıl kavramsallaştırılacağı, sınıflandırılacağı ve teşhir edileceği konularında günümüzün hakim modelini oluştururlar.⁴³⁴

Daha önce de kısaca söz ettiğimiz gibi, İstanbul Bienali'nin köklerini oluşturan festivallerin temelleri, Nejat Eczacıbaşı'nın 1968 yılında Müzik Festivalleri Federasyonu'na başvurması, 1973'te IKSŞ'nin kurulmasıyla atılır. 1982'de başlayan Film Haftası, 1983'te Film Günleri'ne, 1989'da ise Uluslararası Film Festivali'ne dönüşmüş yine 1989 yılında İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali ayrı bir etkinlik olarak düzenlenmeye başlanmıştır. İstanbul Festivali ise 1994 yılında İstanbul Uluslararası Caz Festivali ve İstanbul Uluslararası Müzik Festivali olarak iki ayrı etkinlik olarak düzenlenmeye başlamıştır. Uluslararası İstanbul Bienali ise 1987 yılında düzenlenmeye başlamıştır.

Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri adıyla gerçekleştirilen ilk Bienal, 1987 yılında Beral Madra'nın genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilmiş ana sergi için Jean Michel Alberola, Marcus Lüpertz, François Morellet, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio gibi dönemin önemli sanatçıları davet edilmiştir. Ayrıca Avusturya, İsviçre, Polonya ve Yugoslavya özel sergilerle temsil edilmiştir. İkinci bienal yine 1989 yılında Beral Madra genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilmiş, Sol LeWitt, Sarkis, Daniel

⁴³³ Bakbaşı, s.31.

⁴³⁴ Yardımcı, s.25, 15.

Buren, Richard Long, Jannis Kounellis gibi sanatçılar tarihi mekanlar için özel projeler üretmiş yine Almanya, Avusturya, İtalya, İspanya, Yugoslavya, Yunanistan, Sovyetler Birliği ve Türkiye’de grup sergileri düzenlenmiştir. İlk iki Bienal’in ana sergileri, sırayla, *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat* ve *Tarihsel Çevrede Çağdaş Sanat* temaları üzerinde kurulmuştur.

Körfez Savaşı nedeniyle, 1992 yılında gerçekleşen 3. Bienal Vasıf Kortun ‘yönetiminde’ gerçekleştirilmiş ve *Kültürel Farklılığın Üretimi* kavramsal çerçevesi olarak belirlenmiş ve diğer Bienallerden farklı olarak tek mekan olarak Feshane kullanılmıştır. Kaynak sıkıntısı dolayısıyla bir yıl ertelemeli düzenlenen Dördüncü Uluslararası İstanbul Bienali, 1995 yılında ilk kez yabancı bir küratörün tek seçici olarak davet edildiği etkinliktir ve ‘genel koordinatör’ ve ‘yönetici’ title’larından sonra ilk kez ‘küratör’ unvan olarak kullanılmıştır.⁴³⁵ Dokuzuncu Bienal’e kadar yapı bu şekilde ilerlemiş, sırasıyla René Block *Orient/ation, Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü* (1995) Roza Martinez *Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine* (1997) Paolo Colombo *Tutku ve Dalga* (1999) Yugo Hagesawa, *Egokaç* (2001) ve Dan Cameron *Şiirsel Adalet* (2003) olarak gerçekleşmiştir. Oransal olarak davet edilen sanatçı sayısı azalırken, mekanlar ve reklam stratejileri tarafında genişleme görülmüştür.⁴³⁶

Bir yabancı ve yerli küratörün ilk kez birlikte çalıştıkları Dokuzuncu Bienal’in (2005) küratörlüğünü Charles Esche ve Vasıf Kortun ortaklaşa olarak gerçekleştirirken, bu kapsamda gerçekleşen sergileri tamamen tarihi yarımadanın dışına çekmeyi amaçlamışlardır, bu durum bugüne kadar bienale karşı yöneltilen oryantalizm eleştirisinin önünü kesmeye yönelik bir konumlandırmadır. 9. Bienalin başlığı ise ‘İstanbul’un kendisi olarak belirlenmiştir. 10. İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü Hou Hanru gerçekleştirmiş, kavramsal çerçevesi ise *İmkânsız Degil, Üstelik Gerekli: Küresel Savas Çağında İyimserlik* olarak belirlenmiştir. 2009 yılına gelindiğinde 11. İstanbul Bienali, WHW (What, How & For Whom) küratöryal grubu tarafından kürasyonu gerçekleştirilmiş kavramsal başlığını Bertolt Brecht’in Elisabeth Hauptmann ve Kurt Weill ile birlikte tam 80 yıl önce yazdığı Üç Kuruşluk Opera adlı oyunun ikinci

⁴³⁵ İstanbul Bienali Tarihçe, www. 14b.iksv.org, (12.10.2015)

⁴³⁶ Yardımcı, s.17.

perdesinin kapanış parçası olan "*İnsan Neyle Yaşar?*" olarak çevrilen "*Denn wovon lebt der Mensch?*" adlı şarkıdan almıştır. '*İsimsiz*' başlığı altında 2011 yılında gerçekleşen 12. İstanbul Bienali, asıllı Amerikalı sanatçı Felix GonzalezTorres'in (1957-1996) yapıtlarını çıkış noktası olarak alarak, sanatla politika arasındaki ilişkiyi konu edinmiştir. 13. İstanbul Bienali, (2013) uzun bir süre sonra Türk bir küratör tarafından kavramsal çerçevesi belirlenerek (Fulya Erdemci) kamusal alana yoğunlaşmayı amaçlamıştır.Şair Lale Müldür'ün aynı adlı kitabından hareketle "Anne ben barbar mıyım?" başlığını taşıyan bienalde sanat aracılığıyla toplumda 'baskı altında olanlara ve dışlananlara odaklanamayı amaçlayan bienal, siyasi bir forum alanı olarak kamusal alanı odak noktası olarak almıştır. Ancak Gezi Olayları, sergi yerlerine ilişkin yerleşim planlarında değişiklik yapılmasına neden olmakla birlikte, bienal planlanandan daha erken bir tarihte sona ermiştir.

2015 yılında gerçekleşen son bienal '*Tuzlu Su*'ise'*düşünce biçimleri üzerine bir teori*' başlığına üzerine yoğunlaşırken, Boğaziçi ekseninden kentin geneline yayılan sergi mekanlarıyla farklılaşan bir çizgiye oturmuştur. Boğaz'ın Kuzeyi, Beyoğlu, Şişli, Tarihi Yarımada, Kadıköy ve Adalar gibi Boğaziçi ve denizin eriştiği mekanlara vurgu yapan bienalin kürasyonunu Carolyn ChristovBakargiev gerçekleştirmiştir. ChristovBakargiev, aynı zamandaküratör sıfatını kullanmayarak, 'sanatsal direktör' olarak medya ve bienalin diğer dökümanlarında yer almıştır.

İstanbul'un en geniş çaplı çağdaş sanat etkinliği olan İstanbul Bienali, geçen yıllar boyunca kentle ve izleyiciyle olan ilişkilerini geliştirebilmiş eleştirilere rağmen İstanbulluların benimsediği, dünya sanat camiyasının ajandasında ise yer edinmeyi başarmıştır. IKSv verilerine göre, 2005'teki 9. İstanbul bienali 51.000 2007'teki 10. İstanbul Bienali'ni 91.000 2009'daki 11. İstanbul Bienali'ni 101.000 2011'deki 12. İstanbul Bienali'ni 110.000 kişi izlemiştir.⁴³⁷Planlanandan erken kapanmasına rağmen, 13. İstanbul Bienali 337.429 kişiyi ağırlamıştır.⁴³⁸ İstanbul sanat piyasasını hareketlendiren bienaller, aynı zamanda galerilerin sergi ve görünürlüklerini arttırmaktadır.

⁴³⁷ Evrim Altuğ, **Peki Galeriler Bu İşe Ne Diyor?** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014,s. 3.

⁴³⁸ 13. Uluslar arası İstanbul Bienali, [http://bienal.iksv.org/tr\(29.01.2012\)](http://bienal.iksv.org/tr(29.01.2012)).

3.3.Türkiye Coğrafyasında Yerel Bienaller

Türkiye coğrafyasındaki yerel bienaller İstanbul dışında, güncel sanatın merkez dışındaki önemli birer temsil alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Son 30 yıl içinde güncel sanatın içinde bulunduğu uluslararası pazarsanat ilişkisi ve bienallerin genellikle mutenalaştırma projelerinin birer parçası olması bu eleştiri oklarının yönelmesindeki en büyük etken olmakla birlikte, merkez dışında konumlanan yerel bienallerde de durum bölge turizmine katkı yapmanın dışına sanat ortamına nasıl bir katkı yapmaktadır?

Elbette Anadolu'da yalnızca bienallerin gerçekleştiğini söylemek gerçekçi değildir, zira dönem dönem Diyarbakır, Batman, Eskişehir, Çanakkale, İzmir, Sinop gibi kentlerde farklı kategorilerde sergiler düzenlenmektedir. İstanbul Bienali, merkezi temsil eden lokomotif etkinlik olmakla birlikte, Türkiye'de İstanbul dışında düzenlenen bienaller, 2015 yılında 10. Yaşını kutlayan Sinop Bienali Mardin Sinema Derneği tarafından son olarak üçüncüsü düzenlenen Mardin Bienali 2014 yılında dördüncüsü düzenlenen Çanakkale Bienali ve son olarak üçüncüsü düzenlenen Antakya Bienali'dir. Bienaller dışında ise İzmir'de düzenlenen Uluslararası Güncel Sanat Trienali Portİzmir merkez dışındaki önemli başka bir güncel sanat etkinliği olarak sıralanabilir.

Devletten veya özel fonlardan destek alsa da Anadolu'da düzenlenen bienallerin bütçeleri toplandığında bile büyük şehirlerde düzenlenen bienal bütçesine yaklaşması imkansız görünmektedir. Böyle olması Anadolu bienallerini kısmen de olsa daha ticari kaygılarla düzenlenen büyük şehir bienallerinden çok daha naif olduğu anlamına da gelmektedir. Anadolu'da düzenlenen bienaller, Türkiye'nin önemli sorunlarından biri olan merkezçevre kopukluğunu aşmakta da büyük önem taşımaktadırlar.

Merkez dışında düzenlenen bienallerin ortak yanı yerel halkla mutlaka işbirliği yapılmasıdır. Dolayısıyla büyük sermaye gruplarının İstanbul Bienali'ne olan etki ve desteğinden farklı olarak, Anadolu'daki bienaller, sanatın gündelik hayat pratiğinin bir parçası haline getirilmesi tarafında samimi destek veren etkinlikler gibi gözükmektedir.

Sinopale, Sinop Bienali ve Çanakkale Bienali gibi yerel bienallere küratörlük yapan Beral Madra, yerel bienallerin küreselleşme ilişkisi üzerinden okunması

gerekliliğini vurgulamıştır. Küreselleşmenin önemli aşamalarından birinin, “yerelin görünür olması için gerekli olanakları kullanabilmesi” olarak değerlendirmektedir. Madra, ülkemizde turizmle eşleştirilen kültür ve güncel sanatın, aynı zamanda kitlelerin demokrasiyi özümsemek için zihinsel özgürlük ve eleştiri gücüne olan gereksinimi karşıladığını vurgular. Bu anlamda özellikle Anadolu’da düzenlenen bienallerin güncel sanata yönelik, öncelikle de güncel hayata yönelik bir kolektif bilinç oluşturmadaki rolü önemslenmelidir. Sinopale örneğinde olduğu üzere, Madra ‘sanatçıların kent halkı ile karşılaşması, birlikte bir üretim süreci oluşturulması, kentin sorunlarına çözüm bakış açıları getiren işlerin birlikte düşünülmesi, kent mekânlarının çağdaş sanat yapıtlarıyla dikkati çekecek şekilde değerlendirilmesi, yerli yabancı STK’ların Sinopale içinde yer alması, görsel, işitsel ve performatif sanatların birlikte varolmaları’ gibi yerel bienallerin faydalarına dikkat çekmektedir.⁴³⁹ Bienaller yerel kültürlerin üzerinde ve onlardan ayrı konumlara yerleşen elit kesimleri çekmek ve bu izleyici kitlesinin özellikle küresel sermayeyle olan ilişkilerinde etkili bir paravan oluşturmak adına etkilidir. Yine de bu örneklerle uzak olmakla birlikte, küresel bienallerde neoliberalizmin açıkça eleştirildiği bazı örnekler yaşanmıştır. 1996 Documenta X, 90’lı yılların apolitik tavrını eleştirirken, Documenta XI periferi sanatının merkezi ele geçirdiğine dair eleştiri içermektedir.⁴⁴⁰

Türkiye’de merkez dışında düzenlenen bienallerin, Antakya, Mardin ve Sinop gibi kültürel çeşitliliğin var olduğu kentlerde veya Çanakkale örneğinde olduğu üzere turistik ve bir üniversite kentinde olması da elbette tesadüf değildir. Bienallerin turizm haritasına katkısı, bienal ve sanat izleme kültürünün oluşturulması kadar, merkez odaklı güncel sanatın merkez dışındaki realiteyle yüzleşmesi anlamında desteklenmesi ve sürdürülmesi gereken önemli bir alan açmaktadır. Diğer taraftan, sermayeyle olan ilişkileri sınırlı olduğu görünen büyük, yerel sergiler; tez çalışmasının omurgasını oluşturan sermayenin akışkanlık ve gösteri alanının, ‘megapol’ ekonomisinin konjonktürel açılımlarının henüz dışında kalmakla birlikte, bir taraftan da kültü alanının dünyasallaşma eğilimlerine de yaklaşmaktadırlar.

⁴³⁹“Anadolu’da Bineal Mevsimi,” <https://www.anadolujet.com/aj-tr/> (22.11.2015)

⁴⁴⁰ Stallabrass, a.g.y., s:165, 167

4.KURUM SERGİLERİ

“Sanat seksidir!... Sanat para getiren, seksi, sosyal statüyü yükselten harika bir şeydir!”

Thomas Hasing

Küreselleşmenin en önemli etkisinin, sermayeyle sanat ilişkisinin oldukça dolaysız bir hale gelmesi olduğundan söz etmiştik. Büyük sermaye grupları, kendilerini temsil eden şirketlerin bir stratejisi olarak ‘şirket kültürü’ olarak güncel sanatı benimsemekte, kimi zamansa bu ilişkiyi araçsallaştırmaktadır. ScottLash’e göre, gündelik hayatın estetikleşmesi iki paralel gelişmeye işaret etmektedir. Bunun ilki her kurumun daha “kültürel bir karaktere” bürünmesidir.⁴⁴¹Festival ve bienallere yatırım yaparak kültürle özdeşleşmeye, prestijlerini arttırmaya çalışan sponsor şirketler bunun örneğidir. İkincisi ise temel işlevleri açısından kültür alanı içerisinde kabul edilen medya, yayınevi, galeri, müze gibi kurumların ‘gerçekliğin’ toplumsal inşasında önemli rol oynamaya başlamışlardır.Kültürün özelleştirilmesi süreciyle birlikte bütün sanat kurumları işletmeleşmeye başlar ancak bu dönüşümün en çağdaş, en belirgin ortamları önceki bölümde incelenen bienallerdir.⁴⁴²1980’lerin sonuna gelindiğinde Britanya ve ABD’de sanat müzeleri şirketler için birer halkla ilişkiler aracına dönüşmüştür. Şirketler, sanat kurumlarına sponsorluk yaparak müze ve galerilerle hümanist bir değer sistemi paylaştıkları izlenimi verirler. Böylece özel çıkarların üzerini evrensel bir ahlak cılasıyla örterler.⁴⁴³

Sanatın doğası gereği siyasetin ve ekonominin gündelik önceliklerinden ayrı bir yerde olduğu inancı sanat mekanlarının şirket yöneticileri ve siyasetçilerin bir araya gelebilecekleri siyaset dışı bir alan gibi değerlendirilmesini sağlar. Bu anlamda sanat mekanları, kültürel sermayenin siyasi ve ekonomik çıkarların hizmetine sunulan

⁴⁴¹Scott Lash, “Replies and”Critiques”, Expert Systemsor Situated Inter pretation? Culture and Institustions in Disorganized Capitalism, Ulrich Beck, Anthony Giddensand Scott Lash (Ed.). **Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in Modern Social Order**, Cambridge: Polity Press, 1994 2015, s.198.

⁴⁴²Artun, s.126.

⁴⁴³Wu, s.207, 210.

sembolik sermayeye tahvil edildiği alanlardır.⁴⁴⁴ Aynı zamanda kurum kültürlerindesosyal durumları ve şirketlerindeki konumları sayesinde geliştirdikleri yakınlıkların, arkadaşlıkların ve evliliklerin oluşturdukları karmaşık bir ekonomik ve sosyal ağın parçasıdır.⁴⁴⁵ İş dünyası için sanatla ilgilenmek elit statülerinin ve sınıfsal emellerinin dayandığı bir toplumsal temayüz (social distinction) kaynağıdır.⁴⁴⁶Avangard sanat ile yenilik arasında modernizmin paradigmaları çerçevesinde kurulan güçlü ve mitolojik sanat kültürü, iş dünyasına kendisini liberal ve ilerlemeden yana bir güç gibi sunması için değerli bir araç sağlamıştır. İş dünyasında sanatla ilgilenmek, ‘Kurumsal Feodalizm’in kuralları gereği yine şirket elitlerinin işidir. ABD şirketlerinin yaklaşık dörtte üçü, Britanya şirketlerinin ise yarısından fazlası sanat programlarında üst düzey yönetimin etkin olduğunu belirtmiştir. Özellikle yönetim kurulu başkanları ve genel müdürler, sanat hamiliğinde önemli roller oynarlar. Türkiye’de de bu gelenek bozulmamaktadır. 1980’lerden beri yerleşen standart bir uygulama doğrultusunda, şirket yönetim kurulu başkanları sergi kataloglarında yer alan demeçlerinde sponsorun yaptığı hayırseverlikten bahsederken bu kataloglar geniş bir kesime dağıtılır. ABD ve Britanya’da sanat müzelerinin şirketlere bu kadar çekici gelmesi büyük ölçüde sanat izleyicileri kitlesinin demografik özellikleriyle açıklanabilir. Şirketler genel hedef kitlelerini ‘genel kamu’ olarak duyursalar da ilk durumda hedef alınan ABC1 gruplarıdır.⁴⁴⁷

Şirketler yalnızca kültür sanat projelerine sponsorluk aracılığıyla değil, şirket bünyesinde yapılan koleksiyonlar aracılığıyla da sanat hamiliği yapmaktadırlar. Rectanus’a göre şirketlerin sanat söylemi, onlara yaratıcılık imajı kazandırır, sanatın hamisi, taciri ya da en azından koleksiyoncusu olarak meşruiyet kazanmalarını sağlar ve şirketleri, sanatın seslenmesi gereken cemaatin yanı sıra izleyici kitlesinin ayrılmaz bir parçası haline getirir.Chin Tao Wu, şirket koleksiyonlarına dair incelemesinde, şirketlerin yatırım riski içermeyen, sosyal, politik ya da dinsel konularda tartışma yaratma riski içermeyen yavan, sıradan, dekoratif eserleri tercih ettiğini öne sürmektedir. Şirket koleksiyonlarının çağdaşsanat üzerindeki etkisini değerlendirmek

⁴⁴⁴Yardımcı, s. 102.

⁴⁴⁵Wu, s. 212.

⁴⁴⁶Paul Di Maggio, “Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston: the creatipn of organizational Base for High Culture in America”, **Media, Culture and Society**, cilt:4, Academic Press Inc. London 1982, s.35.

⁴⁴⁷Wu,s.219, 220.

ise zordur zira şirket alımlarının çoğu gizli yapılırken sanat eserleri halkla ilişkiler, mefruşat, inşaat, vb gibi bütçelerde gösterilmektedir.⁴⁴⁸ Dolayısıyla şirketlerin sanat koleksiyonlarının aynı zamanda spekülatif bir yönünün de olduğu söylenebilir. Wu “Kültürün Özelleştirilmesi”nde, Britanya ve ABD özelinde neoliberal devletlere odaklanır. Britanya’da sanatın özelleştirilmesini ortaya koyarken, müze ve diğer sanat kurumlarına devlet tarafından verilen desteğin kaldırılmasıyla birlikte, her iki ülkede de şirketlerin sponsorluk, eser siparişi, koleksiyonculuk alanlarına girdiğini gösterir. Britanya’da Margaret Thatcher’ın liderliğindeki Muhafazakar hükümet, çağdaş sanatı piyasa güçlerine bağımlı kılarak, piyasanın agresif görüntüsünü kamufle etmiştir. Benzer şekilde, Ronald Reagan petrol ve tütün şirketlerinin sanata müdahalesini kişisel olarak desteklemiştir. BP’nin Tate Gallery’deki uzun süreli işbirliği buna örnektir. Sanat aracılığıyla reklama duyulan ihtiyaç şirketlerin pazarladıkları mal ve hizmete göre değişir. Petrol, tütün ve silah şirketleri gibi imajlarının cilalanması gereken şirketler açısından sanat sponsorluğu başarılı sonuçlar verir. Exxon, Mobil gibi petrol şirketleri buna örnekken Philip Morris sigara yasağına karşın sanata yaptığı yatırımları pazarlık konusu yapmıştır.⁴⁴⁹ Yine Enron şirketiyle ilgili muhasebe kayıtlarındaki yolsuzluktan kaynaklanan skandalda, şirketin 20 milyon USD değerindeki sanat koleksiyonu da bu kapsamda konuşulmuştur. Enron, yükseldiği riskler kadar koleksiyonuyla da ünlenmiştir. Japon’ların 1980’lerde aldıkları çok sayıdaki eser yolsuzluk yapan politikacılar ve organize suçlar için dağıtılan rüşvetleri aklamak amacıyla kullanılmıştı. Devlerin gayrimenkul fiyatları üzerindeki karlara sınırlama getirmesi, emlak simsarlarının resme yatırım yapmasına neden olmuştur. Kolay satılabilen sanat formu olan resim ekonomik canlanma dönemlerinde canlanma yaşarken daha az ticari pratikler performans sanatı ve postkavramsal sanatın çeşitli dalları ekonomik krizde ön plana çıkar. Sarah Thornton da sanat eserleriyle gayrimenkul arasında analogi kurar “borsa hisselerinden ziyade gayrimenkul gibidir, der. Bazı Warhol’lar Manhattan’ın ortasında kuzeye bakan binalardaki stüdyo daireler gibi, başka Warhol’lar 360 derece manzarası olan teraslı evler gibi. Oysa bir Cisco hissesi sadece Cisco hissesidir.”⁴⁵⁰ Gösterişçi tüketim olgusunun genelinde olduğu gibi, sanat tüketimi de refah dönemlerinde açılır,

⁴⁴⁸Stallabrass, s.116, 123.

⁴⁴⁹Wu, s. 215.

⁴⁵⁰Thornton, s.45.

ekonominin daralma dönemlerinde solar. Irak Savaşı'yla başlayan durgunluk dönemi ve 1980'lerde ekonomide oluşan arz fazlasının ardından zayıf firmaların piyasa dışına itilmesinin sonucuydu. Bu dönemde, Anselm Keifer ve Julian Schnabel gibi sanatçıların yaptığı çok büyük (aşırı pahalı) tarihsel unsurlar taşıyan neoekspresyonist resimler hızla kaybolan sanat eserlerinin en iyi örnekleridir.

Serbest ticaret hacminin yetersizliğinin farkında olan şirketler ve devletler, sanatta araçsal talepler yaratarak ticaret hacmini artırmaya çalıştıkça, sanatın neoliberalizmi tamamlayıcı niteliği de daha belirgin hale gelmektedir. Şirketler sanatı kullanarak, reklamlarla sağlanamayacak bir marka bağlılığı yaratmak isterler devlet ise sanatı kullanarak serbest ticaretin toplumsal birlik üzerindeki yıkıcı etkilerini dengelemeye çalışırlar. Şirketlerin gözünde sanat sadece az sayıda insana açık oluşuyla değer kazanırken, devletler genelde bunun tam tersini arzu eder ve sanatın hitap ettiği kitleyi genişletmek isterler.⁴⁵¹ Diğer taraftan, şirket kültürüne eklenen sanat kadar, diğer tarafta sanata eklenen bir şirket kültüründen de söz etmek mümkündür. Günümüzde bu iki alan arasındaki muğlaklaşan geçişlilik, sanatçıların sanata bir 'kariyer' olarak bakmalarına da nede olmuştur. Çağdaş dünyada, insanın basit bir rezerv olarak ele alınma pratiği, zirvesinde büyük şirketler ve sermaye gruplarının "headhunting" dediği orta ve üzeri yönetici arama pratiklerinde, popstarların, film yıldızlarının, sporcuların şöhret olarak metalaştırılmasında görünür. Benzer metalaştırma, bugün sanat endüstrisi için de geçerlidir. Örnek vermek gerekirse, Tracey Emin'in Bombay Sapphire Gin, Vanessa Beecroft'un Gucci, Olafur Eliason'un Luis Vuitton ürün ve markalarıyla olan ilişkilerine bakarsak, sanatçının sanat endüstrisinin merkezinde yer alan bir aktör olarak görürüz. İlişkileri, genel marketing anlayışı üzerinden kurumsallaşmıştır.⁴⁵² 1970'lerde Andy Warhol "*en müthiş sanat para kazanmaktır*" mottosu bugün UBS'in sanat bankacılığını tanıttığı private banking broşürün kapağını süslemektedir.

Şirket koleksiyonculuğunun çağdaş sanat üretimine yönelik en büyük tehdidi, etkisizleştirici, yumuşatıcı gücüdür. Egemen kültüre ve statükoya meydan okuma iddiasındaki avangard sanat, şirketler evrenine dahil olunca pahalı bir duvar kağıdına

⁴⁵¹Stallabrass, s. 117, 166.

⁴⁵²Barbara, s. 82, 110.

indirgenebilir, eleştirme gücünü yitirir ve iş dünyasının egosunu, değerlerini güçlendirmek üzere o dünyanın parçası haline gelir.⁴⁵³Yine de Bourriaud üzerinden şu söylenebilir ki, sanatın sermayeyle, küreselleşmeyle ve egemen mübadele biçimleriyle ilişki yadsınamaz. Ancak bu ilişkiler ağı, sanatın bütün mevzilerini yitirdiği anlamına gelmez. Bourriaud'un "bireysel ya da kolektif kaçış çizgileri" olarak nitelediği karşıkonomlar yaratırlar". Sanatın eleştirel ve yıkıcı potansiyeli bu çizgilerde açığa çıkarken, bunun üzerinden sanatçının alternatif kavrayış ve deneyimleme biçimleri araştırması mümkündür.⁴⁵⁴Ancak bir taraftan da eleştiri, sermayenin büyümek için sömürdüğü bir kaynak haline de gelebilmesidir. Sermaye bazı durumlarda eleştiriye kendine mal etmekle kalmaz, kültürel metalar olarak yeniden dolaşıma sokarken, onu ehlileştirir de. Dokuzuncu İstanbul Bienali Küratörlerinden Charles Esche, sanat üretimiyle küratöryal pratiği bağlayan bu koşulları kabul ederken, sanatın aynı zamanda bu koşulları değiştirmek imkanı yarattığını da vurgular ve küratörün görevinin "bu imkanlar tarlasını sürüp ekmek, ona bakmak, içerisinde bir spekülasyonun meydana gelebileceği bir kurum ya da yapı" inşa etmek ve kapitalizmin içinde ama onun yıkıcı, alaycı güçlerine karşı korunaklı bir çit örmek" olarak tanımlar.⁴⁵⁵ Zira kapitalizmin alanları içerisinde taviz kaçınılmazdır. Yine de 'sanat yapmak, kendi başına sisteme bir direnme odağı oluşturmak demektir.'⁴⁵⁶Yine de geç kapitalizmin kuşatıcı gücü hafife alınmaz. Wu, özel sanat sponsorluğunun etkilerinin kamu sponsorluğundan farklı olarak hiçbir denetime tabii olmaması olarak tanımlar. Buradan hareketle geç kapitalizmin en çarpıcı özelliklerinden biri olarak, şirketlerin ekonomik olmayan alanları giderek ele geçirmesi olduğu sonucuna varır.⁴⁵⁷ Sanatın prestijine ortak olmak isteyen özel sektör kuruluşları, kültür alanındaki güvenilirliklerini arttırmak isteyen kuruluşlar, eğitim kurumları, medya, özel müzeler, iş akademisanat dünyasında yerlerini almak isteyen aktörler, ekonomik ve politik anlamda geleceklerini bu alan üzerinden tasarlamaktadırlar.

Şirketlerin başka bir hamilik sistemi de sanat alanında verdikleri ödüllerdir. Özellikle Hugo Boss gibi, küresel piyasa hedefleri doğrultusunda enternasyonalizmin

⁴⁵³Wu, s. 409.

⁴⁵⁴Bourriaud, s. 50.

⁴⁵⁵Yardımcı, s. 157 158.

⁴⁵⁶Akay, Armağan, s.136.

⁴⁵⁷Trades Union Congress, The Tuc Working Party Report on the Arts 1976, Aktaran: Wu, s.256.

özgöl bir türünün savunuculuğunu yapan şirketlerin ödülleri dikkat çekicidir. Genellikle Batılı bir inşa olarak küreselleşmeyi yalnızca ekonomik değil, kültürel açıdan da benimseyen bu tür şirketlerin bir jesti olarak yarışmafinallerinde Doğulu ve Afrikalı katılımcılara rastlanmaktadır. Batılı olmayan ama Batı'aki ana akım sanat kurumlarına kabul edilmeyi başarmış sanatçılar, genellikle Batı'da uzun yıllar yaşamış, Batı'nın hakim sanat söylemince onaylanmış sanat mecraları ve tarzlarıyla çalışan kişilerdir.⁴⁵⁸

Dünya'ya ABD ve Britanya'dan yayılan şirketlerin sanat koleksiyonu geleneğinde, şehir planlamacıların ve vergi mevzuatlarının rolü büyüktür. Özellikle Manhattan gibi ayrıcalıklı bölgelerde, inşa edilecek kulelerin özel imar ayrıcalıklarına sahip olabilmesi için, kuleler içinde kamuya hizmet edecek hacimlerin bulunması koşuluyla, bina yüksekliğinde %20'ye kadar ilave kat avantajı sağlanmıştır. Bu durum plazaların avlu ve lobilerinin sergi alanı olarak kullanılmaya başlamasına neden olmuştur. Örneğin Whitney Museum'un New York'da bulunan 3 şubesi bu şekilde kurulmuştur. Bu durum, Price Waterhouse Coopers, The Economist gibi şirketlerin herhangi bir galeri tanımı yapmadan düzenli sergiler yapmaya başlamasıyla sürmüştür.⁴⁵⁹ IBM gibi küresel şirketler, sergilerini faaliyette bulundukları farklı kıtalardan seçerek, kendi dolaşım ağlarını yaratmayı hedeflemişlerdir. Ayrıca Türkiye'de de örneklerini görebileceğimiz başka bir uygulama da, şirketlerin fiilen çalışılan ofislerinde sergiler düzenlemektir. BMW, Artur Anderson, Lintas Worldwide, Chase Manhattan Bank bu şirketlere örnekken Türkiye'de Abdi İbrahim İlaç ve sonradan sanat merkezine dönüşen Borusan Contemporary Perili Köşk ve Şekerbank'ın şube uygulamaları bu örneklerle yaklaşmaktadır.

Türkiye'de plastik sanatlar sergileme geleneğinde, bu minvalde 1970'lere damgasını vuran gelişme, özel kişiler (özel bankalar olmak üzere) şirketlerin sanat alanına yatırım yapmaya başlamalarıdır. Bu gelişme hem eski tarz resimlerin, hem de yaşayan sanatçıların yapıtlarının sergilenmesi ve pazarlanmasını kolaylaştırmıştır. Günümüze gelindiğinde ise güçlü sermaye gruplarının, müzeler, festivaller (Koç, Sabancı, Eczacıbaşı), yayınevleri (Yapı Kredi), sanat galerileri (Akbank, Garanti, Koç, Şekerbank), üniversiteler (Koç, Sabancı, Has, Bilgi) üzerinde, sponsorluk veya

⁴⁵⁸ Wu, s. 282, 283

⁴⁵⁹ Wu, s. 305, 321

mütevelli heyetleri aracılığıyla etkili olmaya başlamaları ekonomik ve kültürel sermayenin birbirine nasıl dönüştüğünün örnekleridir. Bir arada kullanılarak daha da kuşatıcı bir hal alan iktidar biçimleri, firma ve kurumların ‘sosyal sorumluluk’ projeleri altında yürütülmektedir. Diğer taraftan kurumların sanat yatırımı yapmaları, ortalama bir izleyici grubu tarafından kabul görülebilecek risksiz işlerin dolaşımını da arttırmıştır. 14 Temmuz 2004 tarihinde kabul edilen ve 21 Temmuz 2004 tarihli Resmi Gazetede yayınlanan 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu (sponsorluk yasası) sponsorluğu yaygınlaştırarak kültürün özelleşmesi sürecine de katkı sağlamıştır. Buna göre, “genel ve özel bütçeli kamu idareli belediyeler, kamu yararına çalışan dernekler, Bakanlar Kurulu tarafından vergi muafiyeti tanınan vakıflar veya bilimsel araştırma faaliyetinde bulunan kurum ve kuruluşlar tarafından yapılan ya da Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenmesi uygun görülen faaliyetlerle ilgili harcamalar ile bağış ve yardımların tamamı” gelir vergisi ve kurumlar vergisi matrahından indirilebilmektedir. Özellikle alkollü içecekler ve tütün mamulleri gibi görsel basında reklam yapmaları mümkün olmayan sektörler için sponsorluk önemli bir fırsattır. Ayrıca, sponsorluğun diğer pazarlama faaliyetlerine göre üstünlüğü reklamdan ziyade haber olmasıdır. Konu sponsorluk olduğunda, Fulya Erdemci’nin de vurguladığı üzere, sponsorluğu reklam aracı olarak gören kişi veya kurumlar, küratör ve sergi düzenleyicileri zorlayabilmekte veya sergiyi bozabilecek taleplerde bulunabilmektedir.⁴⁶⁰ Burada devreye giren başka bir ilişki de küratörün, kurumlarla kurduğu ilişkidir. Dolayısıyla küratörün sponsorluk veya himaye sisteminde, küratörün bilgi ve yaratıcılığı kadar, özel sektörün işleyiş ve mantığına uyabilmesi ve sanata yatırım yapan odaklarla ilişkilerini geliştirebilmesi önemlidir.⁴⁶¹

2000’li yıllar Türkiye’de güncel sanatın, sermaye destekli olarak kurumsallaşmaya başladığı bir dönemeç olarak algılanabilir. Proje 4L, Osmanlı Bankası Platform Güncel Sanat Merkezi, Aksanat, Borusan, Siemens gibi özel sermayenin güncel sanat alanına direkt yatırımları olarak göze çarpar. Şirket kültürü olarak sanat, spekülasyonlara açık bir konudur, zira sanat eseri meta olarak, bilançoıyü şişirmek ve şirket aktiflerini arttırmak amacıyla kullanıma açık bir metadır da. Bununla birlikte

⁴⁶⁰Yardımcı, s.20, 21, 104.

⁴⁶¹Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.171-2.

Türkiye ölçeğinde güncel sanatın yaygınlaşması anlamında önce devlet ve kurumların ve 1980 sonrası özel şirketlerin etkin rol oynadığı görülmektedir. Özellikle bankacılık sektörünün bu alanda öncü rol oynadığı söylenebilir. Zira Türkiye’de oldukça köklü olan ‘banka galericiliği’ zamanla evrimleşerek yerini profesyonel sanat kurumlarına bırakmıştır. Büyük sanat merkezleri olarak faaliyet gösteren bu kurumlar sergilerin, atölyelerin, kültürsanat kütüphanelerinin, etkinlik alanlarını bünyelerinde bulunduran yapılardır ve genelde şirketlerin kendi bünyelerinde bulunurlar. Bunlar dışında şirket bünyelerinde bulunan sanat merkezlerinin dışında bir başka oluşum özel kurumların kültür sektöründe şirketleşmeleri olmuştur. Bu şirketler kendi içlerinde yayıncılık, sergi, konferans, söyleşi gibi atölye çalışmaları gerçekleştirmektedirler. Yapı Kredi Bankası, kurucusu Kazım Taşkent’in adını taşıyan sanat galerisiyle uzun yıllar galericilik yapmakla birlikte, 1950’lerde Doğan Kardeş dergisiyle başladığı yayıncılığa, 1990’larda başka bir düzeye taşıyarak, kültür hayatına önemli katkıları olan bir yayınevi haline getirmiştir.

Türkiye’de ‘büyük sergilerin’ düzenleyicisi olan ve bu alanda sürdürülebilir bir çizgiye oturan kar amacı gütmeyen sanat kurumlarını, sanat merkezlerini ve şirket kültürüne eklemlenen sanatı kısaca inceleyelim.

4.1. Akbank Sanat

1970’li yıllarda dönemin Akbank Genel Müdürü Hamit Belli tarafından, çocuk tiyatrosu kurulması ve Anadolu’da bulunan şubelerde amatör düzeyde resim sergilerinin desteklenmesi amacıyla kurulan Akbank Sanat, 1993 yılında dönemin konjonktürüne uygun bir vizyonla yenilenmiş, çağdaş sanata yönelmiş, ‘çok kültürlük’ etrafında farklı disiplinlerde Türkiye’deki sanatın değişim süreci içinde farklılık yaratan bir pozisyona kendini yerleştirmiştir. 2003 yılından itibaren, küreselleşen dünyanın gidişatına uyan bir çizgi oluşturmaya başlayarak Türk ve yabancı sanatçıların güncel sanat çerçevesindeki işlerini göstermesi anlamında aynı kategorideki sanat merkezlerinin en eskisidir.⁴⁶²

⁴⁶²Ali Akay, Çağdaş Sanat Bir Akbank Sanat Antolojisi, s.76.

Türkiye’de çağdaş sanatın gelişimine destek vermek amacıyla, farklı sanat dallarında programlar hazırlamış olan Akbank Sanat, görsel sanatlar dışında müzik, sahne sanatları ve yayın tarafında yirmi yılı aşkın bir bellek oluşturmuştur. Özellikle görsel sanatlar tarafında Ali Akay ve sonrasında Levent Çalıkoğlu tarafından dönemin öne çıkan eğilimlerinin ve sanatçılarının küratöryal sergilerle görünürlük kazanmasında Akbank Sanat kilit bir rol üstlenmiştir. Ayrıca bu isimler dışında, Hasan Bülent Kahraman, Adnan Yıldız, Alain Katz, Anton Lederer, Bart van der Heide, Başak Şenova, Denizhan Özer, Derya Yücel, Emre Baykal, Eyal Danon, Gérard Mermoz, Hiromi Hanzawa, Irina Bartkova, Loise Déry, Lynn McRitchie, Marcus Graf, Necmi Sönmez, Ömer Uluç, Simona Vidmar, Stephen Wright, Suzanne van de Ven davetli küratör olarak Akbank Sanat çatısı altında çeşitli küratöral projelere imza attılar.

Bu sergiler arasında Hobbes ve Negri’nin ‘çokluk’ kavramlarını ele alan “Gelecek Demokrasi”, Deleuze ile ilgili kapsamlı bir dökümanter niteliğindeki “Deleuze İçin” sergisi Sarkis’in “Bir Kilometre Taşı” sergisi ve bu sergi kapsamında gerçekleşen konferanslar Medya Olarak Söylenti” sergisi ve takip eden konferanslar “Metamorfoz” sergisi ve Micheal Show’un bu bağlamda yaptığı video sanatı üzerine konferans Türkiye’nin entelektüel ortamına yeni bir dinamik kazandırmıştır. Gününüz sanatı bağlamında, desen üzerine “Hayalet Çizgi” doğa ve ekoloji perspektifini ele alan “Doğayla Bulaşmak” Foucault’nun ‘dil varlığı’, Freud’un ‘tekinsiz’ temalarını ele alan sergiler Irwin’in Doğu Bloku politikalarına karşı direnme odaklarını görünür kılan sergisi, Wang Du’nun pop art’a yaklaşan “Public Page” Brice Dellsperger’in “İkiz Bedenler”le ele aldığı kurgu sinema “Laurent Grasso’nun “Yankı Odasında Bir Aşk Kelimesi” ve “Hep Aynı Şarkı” sergileri, görsel sanatlar alanında yarattığı önemli bellek ve izleyicinin aklına kazanan imgeleriyle Türkiye’de güncel sanatın önemli kilometre taşlarını oluşturacaklardır.⁴⁶³

Beyoğlu’nda konumlanan binasını farklı amaçlarla kullanabilecek şekilde tasarlayan Akbank Sanat, Çok Amaçlı Salon etkinlikleri kapsamında "Piyano Günleri", "Gitar Günleri", "Caz Günleri" gibi tematik mini festivaller düzenlenmektedir. Salonda müzik etkinlikleri ve konserlerin yanı sıra "Akbank Kısa Film Festivali" gösterimleri,

⁴⁶³ Akay, s.10, 11.

"Akbank Çocuk Tiyatrosu" oyunları, masterclass, paneller ve söyleşiler gerçekleştirilmektedir. Çağdaş sanatın kuramsal ve pratik alanlarını desteklemek, bir düşünce platformu oluşturmayı hedefleyen Çağdaş Sanat Atölyesi'nde sinema, fotoğraf, felsefe, sanat tarihi, edebiyat ve güncel sanat konularında atölyeler düzenlenmekte, yerli/yabancı tanınmış yazar, şair, yönetmen ve eleştirmenlerin katıldığı panel, seminer ve söyleşiler gerçekleştirilmektedir. Aynı zamanda giriş katta konumlanan Çağdaş Sanat Galerisi'nde 1993 yılından günümüze 150 sergiye ev sahipliği yapmış. Galeri bünyesinde, dünyaca tanınmış yerli ve yabancı sanatçıların yer aldığı sergilerin yanısıra "Uluslararası Küratör Yarışması" ve "Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü" projeleriyle yeni yetişen sanatçı ve küratörlere ifade alanı açmayı amaçlamıştır. Bu anlamda, Akbank Sanat kendini 'sanata yatırım yapan öncü kurumlardan biri' olarak tanımlamaktadır.

Bünyesinde çocuklara yönelik eğitim ve atölye programları da bulunduran Akbank Sanat, "Oyuncak Heykel", "Sarkis / Su içinde Suluboya", "Çocuklar için Oyun Yazım" ve "Linol Baskı" atölyeleri gibi etkinlikler de düzenlemekte, aynı zamanda binasında bir sanat tarihi ve çağdaş sanat kütüphanesi bulundurmaktadır. Akbank Sanat yılda yaklaşık 700 etkinlik gerçekleştirmektedir.⁴⁶⁴

2003 yılında çağdaş sanata yönelerek yeniden yapılanan Akbank Sanat, küreselleşen bir sanat çizgisine doğru eğilerek, İstanbul sanat ortamının dinamiğini de etkilemiştir. Kentin kültür-sanat hayatında önemli bir yeri olan Akbank Sanat, sergilerin yanı sıra Deleuze Konuşmaları gibi İstanbul'un entelektüel hayatını etkileyen önemli etkinliklere de evsahipliği yapmıştır. Akbank Sanat organizasyon yapısı ile bankanın Kurumsal İletişim birimlerine bağlı olarak çalışmakta ve bankanın Contemporary Istanbul gibi 2015 yılında ilk kez bankanın bu markası adı altında farklı sanat sponsorlukları ve Sabancı Müzesi'ndeki sergilere de evsahipliği yapmaktadır.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Akbank Sanat, <http://www.akbanksanat.com> (10.12.2015).

⁴⁶⁵ Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman, "Sabancı Müzesi, Akbank Sanat ve Küreselleşmenin Kurum Kültürü Üzerindeki Etkileri", Konulu Görüşme, Kadir Has Üniversitesi, Eyüp-İstanbul (03.07.2014).

4.2. Garanti Bankası Sanat Kurumları SALT / Garanti Platform

Türkiye’deki finans sektörünün kültürsanat sponsorluğu alanındaki önemli başka bir aktörü olan Garanti Bankası’nın, sektöre giriş yaptığı marka olan Garanti Galerî 2003 yılından 2009 yılına kadar faaliyet göstermiş, bu süreç içerisinde 6’sı yurtdışında olmak üzere toplam 36 sergi, 5 sergi sunumuokuması, 14 konferans, 17 atölye çalışması, 1 konser, 4 panel, 11 söyleşitartışmapanel, 2 rehberli mekan gezisi yayınlamış sergi yıllıklarına ek olarak 5 kitap yayınlamıştır. Garanti Galerî stratejisini, popülerlik sınırlarını aşan ve bilimsel temellere oturan, kent, mimarlık ve tasarım alanı üzerine yoğunlaştırmıştır.

Düzenlediği sergiler Türkiye dışında, küresel ölçekli mekanlarda da sergilenen Garanti Galerî, 2009 yılında Alman Mimarlık Müzesi (DAM, Frankfurt) için “Becoming İstanbul / İstanbullulaşmak” projesini gerçekleştirmiş, sergi iki farklı şehirde (Bahreyn ve Berlin) sergilenmiştir. Bu örnekte olduğu üzere, yayın ve sergileri ile uluslararası kültür platformunda takip edilen bir sanat kurumu olarak önem kazanmıştır.

Garanti Garanti, 2009 yılında bankanın bir biriminden Garanti Kültür A.Ş.’ye dönüştürülerek iştirak statüsü kazandırılmıştır. Garanti Bankası, kültür sanat etkinliklerini büyük hacimlerde başka bir şirket statü altında yapan finans kurumu olarak diğerlerinden ayırır.

Osmanlı Bankası Arşivler ve Araştırma Merkezi ile Garanti Galerî, 2011 yılında SALT adı altında özerk bir kurum olarak SALT adı altında yeniden yapılandırılmıştır. Garanti Bankası’nın desteğiyle kurulan SALT, kurummisyonunu, kültürel konularda kritik nitelikli güncel meseleleri irdelemek, yenilikçi bir araştırma ve deneysel düşünce iklimi yaratıp öğrenme ve tartışma ortamları sağlamak olarak, belirlemiştir. SALT, koleksiyon ve arşivlerin ortak kullanımını öngören Avrupa müzeler konfederasyonu L’Internationale üyesidir.

SALT Beyoğlu, Galata ve Ankara Ulus’daki merkezlerindeki arşiv eve araştırma programları ile birlikte, SALT Araştırma, SALT yayın ve Araştırma Fonları üzerinden çalışmaktadır. Nisan 2011’de faaliye geçen SALT’da Ekim 2015’e dek

yapılan sergiler şu şekildedir: Laboratuvar (9 Nisan-1 Haziran 2011, SALT Beyoğlu), "Ben bir stüdyo sanatçısı değilim" (9 Nisan-7 Ağustos 2011, SALT Beyoğlu), Modern Denemeler 1: Yokuş Boyunca (16 Haziran-1 Ekim 2011, SALT Beyoğlu), İstanbullaşmak (13 Eylül-31 Aralık 2011, SALT Beyoğlu), Modern Denemeler 2: İstory [Benim Hikâyem] (1 Kasım-31 Aralık 2011, SALT Beyoğlu), Foto Galatasaray (22 Kasım 2011-22 Ocak 2012, SALT Galata), Modern Denemeler 3: Peçesi Açılan Modernizm/Tarihleri Örgülemek (22 Kasım 2011-22 Ocak 2012, SALT Galata), Geçmişe Hücum: Osmanlı İmparatorluğu'nda Arkeolojinin Öyküsü, 1753-1914 (22 Kasım 2011-11 Mart 2012, SALT Galata), İstanbul EindhovenSALTVanAbbe: 89'dan Sonra (27 Ocak-6 Nisan 2012, SALT Beyoğlu), O zamanlar konuşuyorduk (8 Şubat-22 Nisan 2012, SALT Galata), I decided not to save the world [Dünyayı kurtarmamaya karar verdim] (20 Mart-20 Mayıs 2012, SALT Beyoğlu), Translated By [Tercüme Eden] (6 Nisan-8 Temmuz 2012, SALT Galata), Modern Denemeler 4: SALON (13 Nisan-24 Haziran 2012, SALT Galata), İstanbul EindhovenSALTVanAbbe: 6889 (20 Nisan-26 Ağustos 2012, SALT Beyoğlu), Modern Denemeler 5: Aşı (25 Mayıs-26 Ağustos 2012, SALT Galata), In Deed: Certificates of Authenticity in Art [Sanatta Özgünlük Belgeleri] (30 Mayıs-26 Ağustos 2012, SALT Beyoğlu), İstanbul EindhovenSALTVanAbbe: Modern Zamanlar (21 Eylül-30 Aralık 2012, SALT Galata), Hassan Khan (21 Eylül 2012-6 Ocak 2013, SALT Beyoğlu), Modernin İcrası: ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ, 1946-1977 (21 Eylül 2012-6 Ocak 2013, SALT Galata), 1+8 (24 Ocak-14 Nisan 2013, SALT Galata), "Duvar Resminden korkuyorlar" (31 Ocak-21 Nisan 2013, SALT Beyoğlu), Modern Türkiye'nin Osmanlı Mirasını Keşfi: Ali Saim Ülgen Arşivi (8 Şubat-7 Nisan 2013, SALT Galata), O zamanlar konuşuyorduk (3 Nisan-2 Haziran 2013, SALT Ulus), subREAL (8 Mayıs-11 Ağustos 2013, SALT Beyoğlu), 太平天國/Taiping Tianguo, Olası Karşılaşmalar Tarihi (8 Mayıs-11 Ağustos 2013, SALT Beyoğlu), Yerelde Modernler (8 Mayıs-11 Ağustos 2013, SALT Galata), Modern Türkiye'nin Osmanlı Mirasını Keşfi: Ali Saim Ülgen Arşivi (12 Haziran-14 Eylül 2013, SALT Ulus), Biri, Hiçbiri, Binlercesi (10 Eylül-26 Aralık 2013, SALT Galata), Vadedilmiş Bir Sergi (10 Eylül 2013-5 Ocak 2014, SALT Beyoğlu ve SALT Galata), Modern Denemeler 5: Aşı (26 Eylül-30 Kasım 2013, SALT Ulus), Kitle ve İktidar (5 Aralık 2013-16 Mart 2014, SALT Ulus), Arşivi Parçalamak:

Bir Osmanlı Ailesinde Temsil, Kimlik Hafıza (21 Ocak-23 Mart 2014, SALT Galata), L'Internationale Koleksiyonundan İşler (27 Şubat-6 Nisan 2014, SALT Ulus), MC⁹ (7 Mart-25 Mayıs 2014, SALT Beyoğlu), GLOBAL TOOLS 1973-1975: Bir Tasarım Ekolojisine Doğru (11 Mart-11 Nisan 2014, SALT Beyoğlu), You don't go slumming (22 Mart-18 Mayıs 2014, SALT Galata), Rabih Mroué (2 Nisan-14 Temmuz 2014, SALT BeyoğluSALT Galata), İtaatsizlik Arşivi (Park) (22 Nisan-15 Haziran 2014, SALT Beyoğlu), Vadedilmiş Bir Sergi (22 Nisan-21 Haziran 2014, SALT Ulus), The Clock (9-25 Mayıs 2014, SALT Beyoğlu), YAZLIK: Şehirlinin Kolonisi (5 Eylül-16 Kasım 2014, SALT Beyoğlu), Köklere Dönüş (11 Eylül-1 Kasım 2014, SALT Ulus), İngiltere'den Sevgilerle, İsmail Saray (13 Eylül-2 Kasım 2014, SALT Galata), Karanlıkta Gökkuşağı (14 Kasım 2014-18 Ocak 2015, SALT Galata), İngiltere'den Sevgilerle, İsmail Saray (18 Kasım 2014-17 Ocak 2015, SALT Ulus), Akram Zaatari (2 Aralık 2014-15 Şubat 2015, SALT Beyoğlu), Capri Trend (20 Aralık 2014-25 Ocak 2015, SALT Beyoğlu), Dinamo Mesken (27 Ocak-14 Mart 2015, SALT Ulus), End of Dreams [Düşlerin Sonu] (6 Şubat-29 Mart 2015, SALT Galata), Yüzyılların Yüzyılı (10 Mart-24 Mayıs 2015, SALT Beyoğlu), Esra Ersen Antonio Cosentino (14 Nisan-6 Haziran 2015, SALT Ulus), Her tercih diğer ihtimaller için bir dışlamadır öngösterimi (21 Nisan-17 Mayıs 2015, SALT Beyoğlu, Forum), Onlar (28 Nisan-28 Haziran 2015, SALT Galata), Her tercih diğer ihtimaller için bir dışlamadır (9 Haziran-2 Ağustos 2015, SALT Beyoğlu).⁴⁶⁶

Türkiye’de ‘küratör’ sözcüğünün terminolojiye kazandırılmasındaki öncü aktörlerinden bir olan Vasıf Kortun’un yönetimindeki sanat kurumu, Ganati Bankası ve Doğuş Holding tarafından desteklenmekte ve finanse edilmektedir.

4.3. Arter

Vehbi Koç Vakfı projesi olarak “Sanat İçin Alan” sloganıyla yola çıkan ARTER, sanatsal üretimi desteklemeyi ve sunum imkanlarına katkıda bulunmayı amaçlayan bir sergileme alanı olarak kurgulanmıştır. Misyonunu yeni üretimlere destek vermek, bu üretimleri sergilemek, sanatçılara ve yapıtlara görünürlük kazandıracak bir platform olmak şeklinde ifade eden sanat kurumu, VKV Vakfı Çağdaş Sanat

⁴⁶⁶Salt Sergiler, www.saltonline.org(15.12.2015).

Koleksiyonu başta olmak üzere, özel koleksiyon ve arşivlerden oluşturulacak sergilerle birlikte uluslararası kurumlarla birlikte düzenlenecek ortam yapımlara da yer vermektedir. ARTER, sanatçılara kaynak, sergileme, tanıtım ve yayınlar anlamında sürdürülebilir bir üretim alt yapısı kazandırmayı hedeflemektedir.

Sanat merkezi bir diğer taraftan da, kurulumu üzerinde halihazırda çalışılmakta olan VKV Vakfı'nın çağdaş sanat müzesi için hazırlık, araştırma ve labaratuvar rolü nde üstlenmektedir. Aynı zamanda Arter, uluslararası nitelikte bir güncel sanat koleksiyonun da oluşturmayı hedeflemekte ve bu anlamda Türkiye'de çağdaş sanatın hızla evrilen bağlamı konusunda da olumlu gelişmeleri akla getirmektedir. Diğer taraftan Türkiye'de hızla ivme kazanan sanat alanına, sanat üretiminin desteklenmesine yönelik kurumsal anlamda sürdürülebilir bir yanıt bulunması konusunda önermeler getirmeyi amaçlamaktadır.⁴⁶⁷

ARTER'in günümüze değin gerçekleştirdiği sergi projeleri şu şekildedir “Starter” (08.05.2010-31.10.2010), “İkinci Sergi” (28.11.2010-27.02.2011), “Görünmezlik Taktikleri (09.04.2011-05.05.2011), “Beni Bağrına Bas / Patricia Piccini Sergisi (22.06.2011-21.08.2011), “5 Kişilik Bufet Deniz Gül Sergisi” (08.07.2011-21.08.2011), “Metapotamya Dramaturjileri Kutluğ Ataman Sergisi (15.09.2011-16.11.2011), “Siyaha Özgürlük / Erdem Helvacıoğlu” (10.02.2012 -26.02.2012), “Hala Buradasın / Mona Hatoum Sergisi” (17.03.2012 -27.05.2012), “Sahne Nevin Aladağ Sergisi” (06.04.2012-27.05.2012), “Yara / Berlinde De Bruyckere Sergisi (21.06.2012 -26.08.2012), “Şeylerin Sessiz Şekli / Sophia Pompery Sergisi” (21.06.2012-26.08.2012), “Hamle / Adel Abidin, Rosa Barba, Runa Islam Sergisi” (05.10.2012 -13.12.2012), “Haset, Husumet, Rezalet” (23.01.2012-07.04.2012), “Hayalet Görüntü // Afterimage – Mat Collishaw Sergisi” (02.05.2013 – 11.08.2013), “Hatırlamayı Unutma / Volkan Aslan Sergisi” (02.05.2012 – 11.08.2013), “”13. İstanbul Bienali” (14.09.2013- 20.10.2013), “Taşlar Konuşuyor / Aslı Çavuşgözü Sergisi” (14.11.2013-12.01.2014), “Düşüşe Dair Bir Başka Hikaye Daha / Fatma Bucak Sergisi” (14.11.2013-12.01.2014), “Cage / Ryoanji Yorumu Sarkis Sergisi” (14.11.2013-12.01.2014), “Aklın Uykusu / Marc Quinn Sergisi” (08.02.2014-27.04.2014), “Aynadan

⁴⁶⁷ Emre Baykal, İkinci Sergi, Arter, 2011, İstanbul, s.6, 8.

İçeri Füsün Onur Sergisi” (28.05.2014-17.08.2014), “Göçebe Bakış – Güneydoğu Asya’dan Güncel Sanat Sergisi” (18.09.2014-04.01.2015), “Zamancı / Timemaker – Ali Kazma Video Sergisi “30.01.2015-05.04.2015), “Spaceliner Sergisi” (15.05.2015-02.08.2015)⁴⁶⁸

1969 yılında kurulan ve sanat alanındaki ilk girişimi aynı zamanda Türkiye’nin ilk özel müzesi de olan Sadberk Hanım Müzesi olan Vehbi Koç Vakfı, son yıllarda çağdaş sanat alanındaki girişimlerini hızlandırmakta. 2008’de Berlin’de proje alanı TANAS, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nden yer alan “İstiklal Serüveni” başlıklı sergi dizisi, Türkiye’de güncel sanata odaklanan monografi yayınları ile Türkiye ve yakın coğrafyaya odaklanan, günümüz sanatına olan desteğini sürdürmektedir.⁴⁶⁹

4.4. Borusan Art Center

Türkiye’de özel sektör sanat merkezi girişimlerinden biri olarak, multidisipliner bir sanat merkezi olarak İstiklal Caddesi üzerinde 1997’de Asım Kocabıyık Vakfı’na bağlı olarak hayata geçen sanat merkezi görsel sanatlar ve müzik alanında uzun yıllardır kent hayatına katkıda bulunmaktadır. Bu mekan Borusan Sanat Galerisi adı altında, özel sektör merkezli bir girişim olarak 2006 Nisan ayına kadar 54 sergiye ev sahipliği yapmıştır. 1996-2000 yılları arasında Beral Madra küratörlüğünde çalışan sanat merkezi, genç sanatçılar ekseninde ağırlıklı çalışmalar yaptı.

Yine Borusan Kültür Sanat çatısı altında İstiklal Caddesi üzerinde eski galeriye yakın bir tarihi binada 2008’de hayata geçen çağdaş sanat merkezi projesi olan Borusan Art Center ise İstanbul’aki görsel sanat birikiminin ve üretiminin gelişmesini sağlamak amacıyla genç sanatçılara kariyerlerinin ilk evrelerinde atölye alanları sunmak öncelikli hedefiyle yola çıkmıştır. 2010’da “Mind Models The First Show”, 2011’de “Durumun Sorgulanması: İkinci Sergi”, 2012’de “What I Love: Üçüncü Sergi” ve 2013’te “Söylenmemiş Yazılmamış: Dördüncü Sergi”yi düzenleyen ArtCenter/İstanbul, 2013 yılından itibaren Borusan’ın görsel sanatlar alanındaki çalışmalarını Borusan

⁴⁶⁸Arter Geçmiş Sergiler, www.sergirehberi.com/galeri (17.02.2016).

⁴⁶⁹Arter, “Çağdaş Sanata Yeni Alan Arter’in Açılış Sergisi Starter”, *Sanat Dünyamız*, sayı:116, s. 51, 55.

Contemporary bünyesinde toplamaya karar vermesi sonucu çalışmalarını sonlandırmıştır.⁴⁷⁰

Borusan Contemporary'nin şüphesiz en farklı özelliklerinden biri de kullandığı mekan ve bu mekanın fonksiyonudur. 2007 yılı sonrasında Rumelihisarı'nın en önemli ve tarihi binalarından biri olan Yusuf Ziya Paşa Köşkü'ne –bilinen adıyla Perili Köşk taşınan Borusan Holding, koleksiyonunu burada sergilemeye başlamış sonrasında 2011 yılında ofisini haftasonları halka açık bir müze şeklinde konumlandırmıştır. Ağırlıklı olarak 'medya sanatları'na, yani zaman, ışık, teknoloji, video, yazılım ve benzeri araçları kullanan sanatçılara odaklanan koleksiyon, Brigitte Kowanz, François Morellet, Ola Kolehmainen, Edward Burtynsky, Rafael LozanoHemmer, Robert Mapplethorpe, Maurizio Nannucci, Doug Aitken, Peter Zimmermann, Gerwald Rockenschaub, Liam Gillick, Uram Choe, Daniel Rozin, Daniel Canogar, Marina Zurkow ve Manfred Mohr gibi sanatçıların yapıtlarını içermektedir. Borusan Holding'in Perili Köşkofisi, çalışma mekanı içerisinde ofis içinde benzersiz bir müze yaratarak iş dünyasına da yeni bir model oluşturmuştur.

4.5. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi

Kuruluşu ve koleksiyon stratejileri önceki bölümlerde incelediğimiz Proje 4L, ilk yıllarında (2001-2004) Vasıf Kortun, Halil Altındere, Ali Akay ve Fulya Erdemci küratörlüğünde sergi projeleri gerçekleştirmiştir. Bunlar, Vasıf Kortun küratörlüğünde 'Yerleşmek', 'Yeniden Bak' Ali Akay küratörlüğünde 'Arada', Fulya Erdemci küratörlüğünde 'Organize İhtilaf', Halil Altındere küratörlüğünde 'Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm' Vasıf Kortun ve Halil Altındere küratörlüğünde 'Plajın Altında: Kaldırım Taşları''dır. Kurum yanı dönemde ayrıca, Mika Hannula ve Karl Immonen küratörlüğünde 'Dur bir Dakika: Anlatı Olarak Resim', Haldun Dostoglu küratörlüğünde 'Günyüzü: Çağa Koleksiyonu', Ellen De Brujine Diana Stigner küratörlüğünde 'Açık ve Net', Arne Jacobsen, Kutluğ Ataman, Şamanın Güncesi ve Hüseyin Çağlayan sergilerine ev sahipliği yapmıştır.

⁴⁷⁰Borusan Sanat Tarihçe, <https://www.borusansanat.com/tr>(10.02.2016).

Müzenin sonraki dönemi olarak kabul edilebilecek, 2005-2011 yılları arasında ise müze ismini Proje4L/Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi olarak değiştirerek, Elgiz Koleksiyonu’nu odaklı bir koleksiyon müzesine dönüştürmüştür. Bu karar sonrasında, güncel sanat ağırlıklı geçici sergiler önce ‘Artvarium’ sonra da ‘Proje Odası’olarak anılacak mekan özelinde devam etmiştir. Elgiz Müzesi, toplantı salonlarında çağdaş sanat ve koleksiyonculukla ilgili konferans ve farklı etkinliklere de yer vermektedir.⁴⁷¹

Türkiye’de üretilen sanatın evrenselleşmesi ve küresel diyalog adına, Elgiz Ailesi’nin girişimi olarak Elgiz Müzesi, 1990’ler sonrasında gelişen yeni koleksiyoner kimliği için önemli bir örnek sunmaktadır.⁴⁷²

4.6. Şekerbank Açikekran Yeni Medya Sanatları Galerisi

Türkiye’nin banka galericiliği konusunda 1980’lerde öncü kurumlardan biri olan Şekerbank, Ankara’da bir süre Ömer Sunar Sanat Galerisi adı altında konvansiyonel bir anlayışta banka galericiliği yapmış bankanın özelleştirilmesi ve Genel Müdürlüğü’nün İstanbul’a taşınması sonrasında, tamamen farklı bir strateji ile sanat galericiliğini güncel sanat alanında farklı bir platform üzerine kurgulamıştır.

2011 Mayıs’ta faaliyete geçen Açikekran Yeni Medya Sanatları Galerisi, Türkiye’nin ilk ve tek ‘yeni medya ve video sanatı’na odaklı galerisi olma iddiasıyla yola çıkmış ve kar amacı gütmeyen sanat kurumları arasında kısa sürede farklılaşan çizgisiyle farklı bir yere oturmuştur. Açikekran Yeni Medya Sanatları, bir sanat platformu olarak işlev görme hedefiyle, kurumun iş süreçlerinden benimsediği ‘sürdürülebilir kalkınma’ stratejilerine paralel olarak, yeni medyanın çoğaltılabilme ve mobilize olabilme özelliklerini şube penetrasyonu üzerinde kullanarak ağırlıklı periferide konumlanan şubelerine galeri mekanında yerleştirilen sergilerden eşzamanlı olarak video yapıtları taşımaktadır.⁴⁷³

⁴⁷¹ **Elgiz10 Çağdaş Sanat İniyatifinde 10. Yıl**, Nurten Özkoray ve Necmi Sönmez(Ed.). Proje4LElgiz, Çağdaş Sanat Müzesi Yayınları, İstanbul, 2011, s.82, 226-264.

⁴⁷²“Sergiler” www.elgizmuseum.org (08.10.2015).

⁴⁷³Şekerbank Açikekran,<https://www.acikekran.com.tr>(01.12.2015).

Henüz oldukça genç bir sanat kurumu olmakla birlikte oldukça geniş bir sanatçı listesiyle küratöryal sergiler üzerinden hareket eden Açıkekran, Ekim 2015'e dek Ahmet Ögüt, Alban Muja, Ali Emir Tapan, Ayşe Erkmen, Ayşegül Süter, Berat Işık, Bouchra Khalili, Candaş Şişman, Christelle Familiari, Claude Closky, Eelco Brand, Elif Çelebi, Erkan Özgen, Ferhat Özgür, Görkem Ergün, Haluk Akakçe, IRWIN, Jalal Toufic, Kerem Ozan Bayraktar, Kıvılcım Harika Seydim, Mohamed Bourouissa, Olga Kisseleva, Ozan Adam, Ozan Türkkan, Pınar Yoldaş, Refik Anadol, Selim Birsell, Şafak Çatalbaş, Şener Özmen, Seza Parker, Sibel Kocakaya, Susan Kleinberg, Ulay, Volkan Demir ve Wang Du ile sergi ve fuar yerleştirmelerinde çalışmıştır.

Sanatçıların gerçekleştirilen sergiler ise ilk başta "Arşiv" serisi ile, hem video sanatının yakın tarihine hem de saklanan imajların tarihine gönderme yapmaktadır. Arşiv I / "İklikler" (Elif Çelebi, Jalal Toufic, Selim Birsell, Susan Kleinberg) Bu sergide belgeler ve belgesel fotoğraflara yönelen Jalal Toufic ve Seza Parker'ın işleri yok olmuş bir zamanın imajlarından kullanıldığı ve sinema tarihiyle de yan yana geldiği için önem taşımaktaydı. Bu işler aynı zamanda günümüz sanatçıların sinema tarihiyle nasıl hesaplaştığını da göstermekteydi. Arşiv II / "Yer Değiştirmeler" (Bouchra Khalili, Christelle Familiari, Erkan Özgen, Şener Özmen) küresel dünyanın 'yersizyurdsuzlaşma' hareketlerine ve mülteci, şehir, göç, hız gibi kavramlara gönderme yapmaktaydı. Arşiv III / Canlandırılmış Hareketler (Ayşe Erkmen, Claude Closky, Seza Parker, Volkan Demir) video dünyasında animasyonun izini pop art ve çizgi film estetiğinden yola çıkarak sürmekteydi. Arşiv IV / "NSK Pasaport Sahipleri" (IRWIN) Sloven sanatçı grubunun var olmayan ülkenin pasaportu aracılığıyla yaşanan ütöpik projenin deneyimlerini bir araya getirdiği dökümnater çalışmadan oluşmaktaydı. Arşiv V / "Güven ve Güvensizlik" (Ahmet Ögüt, Ferhat Özgür, Alban Muja) postmodern toplumların güven ve risk sorununa bakmaktaydı.

Açıkekran "Arşiv" serisi sonrasında, günümüz dünyasının ekoloji sorunlarına sosyoloji ve doğa çerçevesinden bakan "Ekoloji" temalı bir dizi sergiler gerçekleştirdi. "Doğanın Plastikliği" (Eelco Brand) günümüzün ekolojik sorunlarına, doğa ile plastik öğelerin asıl iç içe geçtiğini oyusal bir dille göstermekteydi. "Oluştığımız Hayvan" (Elif Çelebi) hayvanlarla insanların çıplak

dünyalarını, presokratiklerden Derrida'ya değin felsefe tarihine yaptığı göndermelerle inceleyen bir kavramsal çerçeveye bir araya getirmekteydi. “İçten Bakış”(Berat Işık)ekolojiyi insanın yalnızca doğayla değil, toplumsal ilişkileri doğa ve teknoloji arasındaki çelişliler üzerinden ironik bir şekilde almaktaydı. “Gecenin Günü”(Seza Parker)empresyonistleri anımsatır bir şekilde, megalopoller içinde kalan insanın iç ve dış dünyasına Baudelaire'in ‘réverie’ temasından yola çıkan düşünme açımları üzerinden göstermekteydi.

“Şehirler ve Yaşamları” (Ozan Adam)megalopollerden yola çıkarak, şehirlerde yaşanan sorunların benzerliklerine bakıyor ve 11 Eylül olayının görüntüleri üzerinden akan sözcüklerle düşünceleri görünür hale getiriyordu.

“Dönüp Durmak” (Claude Closky)sergisi Marcel Duchamp ödüllü Fransız sanatçını Claude Closky'nin Açikekran için gerçekleştirdiği özel bir proje olma özelliğini taşıyor ve mekana özel bir şekilde yerleştirilen interaktif enstalasyon aynı zamanda dönüp duran imajlara izleyicinin de müdahalesiyle devinmesini ve dönüşmesini sağlıyordu.

“Bedensel Sınırlar”(Sibel Kocakaya, Christelle Familiari)sergisi Spinoza'dan günümüze dek gelen bedenin nelere kabil olduğu sorusunu iki sanatçı üzerinden yeniden ele alıyordu.

“Sanatçının Prekerliği”(Olga Kisseleva)'nın Foucault'dan yola çıkarak biyopolitikalar üzerinden neoliberal toplumsal durum içerisinde sanatçıların ‘preker’ geçici, yaşam tarzı içerisinde, geçimlerini sağlayabilmek için başka işlerde çalışmalarına mercek tutmaktaydı. Kisseleva, Açikekran'da gerçekleştirdiği sergi projesi çerçevesinde, bir konferans da gerçekleşmişti.

“Kakafoni”(Küratör, Ebru Yetişkin, Ayşegül Süter, Candaş Şişman, Pınar Yoldaş, Ozan Türkkkan) davetli, lüratör programı çerçevesinde, küratör Ebru Yetişkin'in bilim, sanat ve teknoloji çerçevesinde güncel varoluş halleri üzerine gerçekleştirdiği ilk sergi projesi olarak Açikekran'da yer almaktaydı.

“Materyalizm”(Mohammed Bourouissa) Fas asıllı Fransız sanatçının, materyalizm dünyası içerisinde grupların birbirleriyle olan ilişkileri ve gündelik hayatın nasıl para üzerine kurulu olduğunu gösteren sergi projesiydi.

“Seyahat Etmek ve Yaşamak”(Ayşe Erkmen) yörüngeler, yollar ve çizgilerle birlikte küresel dünyanın seyahat kavramını yersizyurdsuzlaşma ve Modern Amerikan edebiyatına çağrıştırmak suretiyle, incelemekteydi.

“Çizgiler ve Kaçışlar”(Haluk Akakçe, Christelle Familiari, Ali Emir Tapan, Seza Parker)ses, sessizlik ile birlikte işleyen görüntüler üzerinden dört sanatçının çalışmaları üzerinden işlemekteydi. Haluk Akakçe çizgiler üzerinden bir araştırma yaparken, Christelle Familiari bir yer değiştirme hareketini ortaya koymaktaydı. Ali Emir Tapan’ın müzikle birlikte havalanan kuşlarına karşın Seza Parker Ella – Love&Liberty videosuyla sabit bir imajı, Paris şarkılarıyla aşk ve özgürlük temasında biraraya getirmekteydi.

“Dönüştürmeler”(Şafak Çatalbaş)’ın performanslarından oluşurken “Küçük Algılamalar”(Kerem Ozan Bayraktar) animasyon ve çizgi filme yaklaşan videolarını biraraya getiriyordu. “Algı Varlığına Yolculuk”genç sanatçı (Kıvılcım Harika Seydim)’in algı üzerine düşünmek isteyen ve bedeni algının ve algılamının bir parçası olarak gören bakışı üzerine kuran sergi projesiydi.

“Kimliksizleşme ve Dönüşme: Ulay’ın Erken Dönem İşleri”, ünlü performans sanatçısı Ulay’ın (Uwe Laysiepen) 1970’lerdeki kült işlerinden oluşan sergi, sanatçının kimlik ve kimlikler arasındaki geçişlilik üzerine düşündüğü performanslarını izleyiciyle buluşturmaktaydı. Sergiyle birlikte,İstanbul Uluslararası İstanbul Bienali paralel etkinlikleri çerçevesinde Ulay’ın performans sanatı ve sanat kariyeri üzerine odaklanan “Bir Beden Ne Yapabilir?” başlıklı konferansı Ali Akay moderatörlüğünde gerçekleşmiştir.

Açıkekran’ın son sergisi, “Sınırşırlıklar Üzerine”küratör, araştırmacı ve güncel sanatçı Ursula Beimann’ın belki de küresel dünyanın en can alıcı sorunlarından biri olan yersizyurdsuzlaşma kavramları üzerinden mülteci sorununa bakmaktadır.

Açıkekran, ayrıca 2011-2014 yılları arasında gerçekleştirdiği sergilerin dökümantasyonunu yapan bir yayına da sahiptir. Plastik sanatların genç malzemerelerinden biri olarak duran video sanatına bakan yayın, hareketli görüntü ve videoyayla, sinema arasındaki ilişkiye de ‘seyretmek’ ve ‘görmek’ arasındaki fark üzerinden Tarde ve Bergson aracılığıyla bakmaktadır.⁴⁷⁴



⁴⁷⁴ Akay, Açık Ekran 2011-2014, s.16, 17.

SONUÇ

“Sanat hayata değil, izleyiciye ayna tutar.”

Oscar WILDE

Heidegger’in güncel sanata dair endişesi, içinde bulunduğumuz tarihsel çağda kafamızı sanat endüstrisiyle çok fazla meşgul etmemiz dolayısıyla, sanatın hakikatle olanilişkisini ıskalamamızdır. Sanat eserlerini yapmak, sergilemek, izlemek, satın almak ve satmakla o kadar meşgul oluruz ki sanatın özünün ne olduğunu unuturuz. Heidegger’e göre, sanatın özü sanat olarak sanatla ilgilenirken, belirli bir sanatçının hayatı, onun pratikleri ve sanat dünyası ile ilgili her şey ontik düzeyde yer almaktadır.⁴⁷⁵ Bu çalışma, Türkiye’de 1990’ların başından itibaren üretilen güncel sanat pratiğini, *analitik* ve *yapısal* bakımdan incelemeye çalışmış Heidegger’in endişelerinin bulunduğu ‘piyasa’ ile ilişkili olduğunu ve ‘küreselleşme’yle aynı doğrultuda ilerlediğini ortaya koymaya çalışmıştır.⁴⁷⁶ Küreselleşmenin sanatı nesneleştirme stratejilerine ve bu stratejilerin yaklaşık son otuz yıllık tarihine bakmaya çalışmıştır.

Küreselleşmenin tüm bileşenleri ve ortaya koymaya çalıştığımız katmanları ile birlikte çoğul bir kavramlar bütünü olduğunu gördük. Teknolojinin beslediği, ekonomik, sosyal ve kültürel bir entegrasyon, internet teknolojileri sayesinde bilginin küresel düzeyde hızlı paylaşımı ile sınırların, ulusal sermayenin ve bu sermayeyi temsil eden ideolojilerin ve nihayetinde ‘coğrafya’nın işlevini yitirmesinin getirdiği para akışının kontrolsüzlüğü, yüzeyselleşme, destabilizasyon gibi olguları da bünyesinde barındırır. Küreselleşme, kültürel süper güçlerin sömürgeci çıkarlarını gerçekleştirme çabalarının farklı bir biçimi midir? Edward Said: “*Sömürgeleştirmek, öncelikle çıkarların özdeşleştirilmesi – hatta yaratılmasıdır.*” demişti.⁴⁷⁷ Küreselleşmenin ekonomik, sosyal ve kültürel sonuçları dolayısıyla ekonomik terimlerle deşifre edilebilmesi ve kültürün ‘eğlenceye’ dönüşmesi sonucunu da bir başka katman olarak

⁴⁷⁵ Bolt, s.46, 47, 57.

⁴⁷⁶ Bolt, s.49.

⁴⁷⁷ Edward Said, **Orientalism**, Harmondsworth, Penguin Books, 1985, s.100.

küreselleşmenin bileşenlerinden biri haline getirir. Szeman'ın belirttiği gibi küreselleşme postmodernizm değildir ve estetik kültürle sınırlı bir ilişkisi vardır. Küreselleşmenin postmodernizmin önerdiği gibi kültürel bir formasyonu da yoktur. Ancak kültür üzerindeki etkisi, kültürün giderek metalaşmasına katkıda bulunmak suretiyle 'mübaleda' sisteminin içerisinde kültürü eğlenceye dönüştürmesidir.⁴⁷⁸ Sanat tarafından baktığımızda ise modernizmin bazı tarihçilerin savunduğu üzere bir 'makine estetiği' olması gibi, kültüre erişim olanaklarının arttığı gününüzün estetik düzlem, iletişim ve bilişsellik üzerine temellenecektir. Lefebvre, sanatı bir dolayım olarak gören Hegel'ci tezi anımsatır buna göre topluma güçlü bir biraradalık veren anlamlı bir güncelliği olan sanat, yansımanın yansıması olan sinema ekranı, radyo, televizyon ve sosyal medyadolayım olarak sanatın yerini alır ve benzer bir rol oynarlar. Kültür buna göre çözülmekte olan bir mitos, teknoloji üzerine bir ideolojiden başka bir şey değildir.⁴⁷⁹

Küreselleşmenin başka bir bileşeni olan çokkültürlülüğe farklılığı bir hoşgörü ve/veya şevkat nesnesine, ya da dünya kültürleri konusunda zaten bilgi sahibi olan bir tüketici grubunun kültürel sermayeye tahvil edebileceği deneyimlere dönüştürmektedir.⁴⁸⁰ Bu noktada çağdaş kültür, sanatı spor yapmak, bara, sinemaya gitmek gibi bir sosyal etkilige dönüştürür. Oysa sanat hayat adına asli ve temel bir unsur olarak siyasal ve etik olanla da ilişkilidir. Güncel sanatı, estetik alanının ontik dünyasından ayıran şey küresel hayat ve siyaset ile ilgilenmesidir.⁴⁸¹

Sanatın patronaj sistemi ve pazar mantığı ile olan ilişkisi yeni ve bilinmedik bir öykü değildir şüphesiz.⁴⁸² Ancak yaklaşık 500 yıl sonra, 1990'larla birlikte ortaya çıkan finans, medya, sanat-moda ve pazarlama arasındaki sembiyoz ilişki görünürlük kazanmış el değiştiren sermaye ve değişen tüketici profili ile birlikte 'statü' kavramına sanat cephesinden anlamlar yüklenmeye başlanmıştır. Yapıtın fiyatı ile satın alan kişinin

⁴⁷⁸Imre Szeman, *Imagining The Future Globalization, Postmodernism and Criticism* <https://Individual.Utoronto.Ca> (27.02.2013).

⁴⁷⁹ Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Işın Gürbüz(çev.). Metis, İstanbul, 2007, s.60, 61.

⁴⁸⁰ Clive Harris, "Beyond Multiculturalism? Difference, Recognition and Social Justice", **Patterns Of Prejudice**, cilt 35, Sayı. 1 2001, s. 13-34.

⁴⁸¹Bolt, s.113.

⁴⁸² **15. yy'da Medici Ailesi Himaye Sistemi, Modern Koleksiyonculuk ve 1440'da İnşa Edilen Palazzo Medici'ye Temellendirilebilir.

statüsü, sanatı olumlayan unsurlar olarak küreselleşme ve neoliberal politikalar aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Sanat kurumlarının nasıl birer girişim modeli olduğunu önceki bölümlerde incelemiştik. Sanat ve insan-sermaye arasındaki nihai yakınlaşmayı resmetmesi bakımından bu önemli bir değişimdir.⁴⁸³ Sanat pazarının finansasallaşarak kuralsızlaşması, statü kavramının hiç olmadığı kadar sanatla kenetlenmesini sağlamıştır. Küreselleşmiş neoliberal yeni dünya düzeninde sanatçıların dağıtım sistemine dahil olabilmek için, ürettikleri sanat yapıtlarının dağıtım sistemlerinin kabul edebileceği yapıtlar olması yeni bir olgu olarak görülmektedir. Örneğin Türkiyeli sanatçılar 1990'lı yıllarda sistemin kabul edebileceği yapıtlar üretme eğiliminde olmuş Türkiye'nin AB politik beklentileri dönemin dağıtım sistemi ve görünür olma eğilimlerini etkilemiş, 1990'ların ortalarından sonra bir 'piyasa' oluşmaya başlamıştır. 2000'li yıllar Türkiyeli sanatçıların sanatın kendi meselelerine yaklaştıkları ve nispeten dağıtım sistemine dahil olma çabalarının azaldığı bir dönemin de başlangıcıdır. Örneğin Selim Birsell, "Rıhtımlar Arası" (2002) sergisinde, işlerine bakan Avrupalı sanatçıların, bunların bir Türk sanatçının işlerine benzemediğini söylediklerini aktarır. Türkiyeli sanatçılardan beklenen dünya sorunlarına, kürt sorunu, demokrasi sorunu gibi vurgu yapan, yerel konular olduğunu belirtmektedir.⁴⁸⁴ Bir çeşit yeni kültürel kolonyalizm örneği olarak, Türkiyeli sanatçıların egzotik özellikler taşıması beklenmektedir. 2000'li yıllarla birlikte, Türkiye güncel sanatı politik, siyasi azınlıklar gibi konuların dışında, sanatın kendi diline hakim olan mecra olduğu, dünyaa diğer sanat ve sanatçılarla boy ölçüşebileceği gerçeğini göstermeye başlamıştır. Sotheby's'in ikinci Türk Çağdaş Sanatı Müzayedesinden sonra Tate Modern, Lisson Gallery, Lehmann Maupin gibi müze ve galeriler dikkatlerini Türk sanatına vermeye başlamaları küreselleşme anlamında önemli bir ölçüttür.⁴⁸⁵ Elbette 2000'li yıllarla birlikte Türkiye'nin lokomotif sektörünün inşaat ve emlak piyasasına kayması, spekülative emlak projelerinin çağdaş sanatla "dekore" edilmesi Türkiye'de ağırlık olarak özel sermaye tarafından domine edilen sanat sektörü, büyük koleksiyonlar ve sanat merkezleri üzerinden ancak reklam bütçesinin bir kalemi şeklinde şirketlerce konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda iş

⁴⁸³ Brian Massumi, "Çıkarın Ötesinde Sanat- Ekonominin Sonundaki Güç, **Cogito**, 2012, s.435.

⁴⁸⁴ Halil Altındere ve Süreyya Evren, *Users Manuel Contemporary Art In Turkey 1986-2006*, Kullanma Kılavuzu, Türkiye'de Güncel Sanat, s.99.

⁴⁸⁵ Taner Ceylan, "Türk Sanatına Artık Hiçbir Şey Eskisi Gibi Değil", **Sanat Dünyamız**, Sayı:119, İstanbul, 2014, s.24.

adamları, sanatın yönünü belirlemezler, ancak bir bakıma hangi sanatçıların geçimlerini sürdüreceğine karar verirler.⁴⁸⁶ Türkiye'nin 2010'lu yıllarının güncel sanatı, yurtdışındaki sergileri, bienal ve büyük fuarlara katılan sanatçıları, uluslararası ödülleri, küresel isimlerin İstanbul merkezli olmak üzere düzenledikleri sergiler, her yıl rakamsal ve etki olarak büyüyen İstanbul bienali ile gerçek anlamda küreselleşmiş bir sanat dünyası sunmaktadır. Ölçek olarak küresel anlamda 'sınırlı' olmakla birlikte belki de küreselleşmenin talep ettiği ölçeğin 'sınırlılık' üzerine kurulu olduğunu ve küreselleşmenin farklı ölçeklerin bir konsolidasyonu olduğunu anımsamak gerekecektir.

Özetlersek, Türkiye'de üretilen güncel sanatta 1990'larla birlikte başlayan entegrasyon kıpırtıları, 2000'li yıllarla birlikte küreselleşmeye yerini bırakmış sanatın 'yapısal' olarak tanımlayabileceğimiz iktisadi alanı gelişerek küreselleşen kültür ekonomisine entegre olmuştur. 'Analitik' taraf yine benzer şekilde gelişmiş kullanılan malzeme, yeni ifade olanakları ve kavramsallaşan sanat yapıtları, Türkiye'de güncel sanatta küreselleşmenin kanıtları olarak tez çalışmasında yer almıştır. Ancak burada sorulması gereken başka bir soru kalmıştır ancak bu soruyu sormadan önce tüm bu küreselleşme tartışmasının yapılması gerekmektedir: Türkiye'de güncel sanat ne kadar *dünyasallaşmıştır*?

Unutmamak gerekir kisanat yapmak bir direniştir. "*Sanat direnendir: ölüme, köleliğe, alçaklığa, utanca direnir.*"⁴⁸⁷ Başlangıçta da sözettiğimiz üzere, Heidegger'i anımsarsak, sanat dünyanın nesneleştirilmesine bir direniştir. Güncel sanat eğer direniş stratejilerinin bir parçasıysa, kendi bulunduğu yerden yine Heidegger'e göre bir 'dünya açmaya' ve dünyayı değiştirmeye kadir olmalıdır.

Türkiye'de üretilen güncel sanatın, tüm aktörleri, söylemleri ve yapıtlarıyla küreselleşme ve dünyasallaşma kutupları arasında gidip gelmesi yalnızca bir analogi olmaktan ötedir. Küreselleşme ile dünyasallaşma, sanat dünyasının aktörlerinin içinde yer aldığı aynı sahnede iki ayrı platform gibidir adeta. Dünyasallaşma, küresel olanın içinde konumlanmak suretiyle, küreselin hareketlerine stratejik müdahalelerde bulunarak bir 'müzakere' alanını oluşturur. Dünyasal olanın mümkün kıldığı müzakere

⁴⁸⁶James F. Cooper, Malcolm S. Forbes Söyleşisi, "Nothing will Destro Your Culture While People are Free Tocreate", **Forbes Magazine**, 2 Ekim 1989, s.20.

⁴⁸⁷Deleuze, s.183.

alanı üzerinden, Jean Luc Nancy'nin de işaret ettiği üzere, 'ortak bir anlama alanı olarak insan ilişkilerinden teşekkül olan dünya ufku' açılmaktadır. İşte dünyasal olanın işleyişi dünya ufkunu mümkün bir anlamlılık alanı olarak açar.

Sanat dünyasını içindeki bireyler olarak bizler, sermayeyle-eleştiri; konformizmle-direnme arasındaki bıçak keskinliğindeki çizgi üzerinde hareket etmemekte miyiz? İşte bu yüzden Türkiye'de üretilen güncel sanat bugün ve sonrasında da en çok bizleri, aktörleri ve izleyici temsil ediyor olmaya devam edecek. Dünyayı bir varlık olarak içkin veya dışardan yalnızca kullanımımıza açık nesnelerden oluşan bir yığın ve bir rezerv (*bestand*) olarak deneyimleyip deneyimlemeyeceğimiz kararını bizler vereceğiz. Oscar Wilde'ın sözünde olduğu gibi sanatın aynası dünya ufkuna mı yoksa sermayenin kuşatma altındaki topraklarına mı çevrilecek? Küreselleşmenin kendi dinamikleri içerisinde, dünya ufkuna açılan bir ayna olarak sanat, -küreselleşmeyle birlikte ve küreselleşmeye rağmen- insanlığın yegane müzakere alanı olarak kalmaya devam edecek.

KAYNAKLAR

Kitaplar

- Adorno, Theodor. **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, Türkçesi: Mustafa Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen. İletişim Yayınları, İstanbul, 2009
- Akay, Ali. **Armağan**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999
- Akay, Ali. **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999
- Akay, Ali. **Tekil Düşünce**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004
- Akay, Ali(Ed.). **Çağdaş Sanat Bir Akbant Sanat Antolojisi**, 76. Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2009
- Akay, Ali. **Birleşmeyen Sentez**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010
- Akay, Ali. **Açık ekran 2011- 2014**, Masa Yayınları, İstanbul, 2015
- Akay, Ali. **Seza Parker Reflexive Fluidities**, Masa Yayınları, İstanbul, 2015
- Albrow, Martin. **The Global Age State and Society Beyond Modernity**. Cambridge: Polity Press, 1997
- Altındere, Halil ve Süreyya Evren. **Users Manuel Contemporary Art İn Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat**, Artist Revolver, İstanbul, 2007
- Altuğ, Evrim. **Peki Galeriler Bu İşe Ne Diyor?**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014
- Antmen, Ahu. **Türkiye’de Güncel Sanat 01–İçerdeki Yabancı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- Ardenne, Paul. **Ali Kazma İşler**, Charles Penwarden(çev.). Elif Gökteke, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 2011
- Artun, Ali. **Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006
- Artun, Ali. **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasviyesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011
- Artun, Ali. Editör, Duncan, Carol, Wallach, Alan. **Evrensel MüzeTarih Sahneleri Sanat Müzeleri Müze ve Eleştirel Düşünce**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006

- Badio, Alien. **Yüzyıl**, Işık Ergüden(çev.). Sel Yayıncılık, İstanbul, 2011
- Baraz, Yahşi. **Sanat Müzeleri**, Galeri Baraz Yayınları, İstanbul, 2010
- Barnard, Malcolm. **Sanat Tasarım ve Görsel Kültür**, Güliz Korkmaz(çev.). Ütopya Yayınevi, Ankara, 2002
- Barthes, Roland, **Çağdaş Söylenler**, Tahsin Yücel(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Baudrillard, Jean. Müzayede Nesnesi Olarak Sanat Yapıtı, **Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri**, Oğuz Adanır(çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009
- Baudrillard, Jean. **Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**. Sunuş: Sylvère Lotringer, Elçin Gen, Işık Ergüden (çev.). İletişim Yayınları, İstanbul, 2010
- Baudrillard, Jean. **Kötülüğün Şeffaflığı**, Oğuz Adanır(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- Bauman, Zygmunt. **Küreselleşme Toplumsal Sonuçları**, Abdullah Yılmaz(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010
- Baykal, Emre. **Sen Zaten Kendini Anlat Türkiye’de Güncel Sanat 04**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008
- Baykal, Emre. **İkinci Sergi Arter 2011**, 2011, İstanbul, Arter Yayınları
- Berger, John. **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2011
- Bolt, Barbara. **Yeni Bir Bakışla Heidegger**. Murat Özbank(çev.). Kolektif Kitap Yayınları, İstanbul, 2012
- Bourdieu, Pierre. **Distinction A Social Critique Of The Judgement Of Taste**, Richard Nice(çev.). London: New York Press, 1984
- Bryson, Norman. **Vision And Painting The Logic Of The Gaze**, New Haven And London: Yale University Press, 1983
- Buck-Morss, Susan. **Hegel Haiti ve Evrensel Tarih**, Erkal Ünal(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2012
- Bumin, Tülin. **Hegel Bilinç Problemi Köle Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010
- Burke, Peter. **Kültür Tarihi**, Mete Tunçay(çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008

- Bürger, Peter. **Avangard Kuramı**, Ali Artun(çev.). İletişim Yayınları, İstanbul, 2003
- Cauquelin, Anne. **Çağdaş Sanat**, Özlem Avcı(çev.). Dost Yayınları, Ankara, 2005
- Chang, Aimee. **Bizi Beraber Hayal Edin Kutluğ Ataman'ın Güney Kaliforniya Cenneti**, Paradise And Cuba, Sergi Kataloğu, Vancouver Art Gallery, 2008
- Çalıkoğlu, Levent. **Modern Birey Sivil İnisiyatif Çağdaş Sanat Konuşmaları 2.** Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- Çalıkoğlu, Levent. **90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**, 3. Çağdaş Sanat Konuşmaları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008
- Çalıkoğlu, Levent. **Koleksiyon Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, 4. Çağdaş Sanat Konuşmaları Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009
- Debord, Guy. **Gösteri Toplumu**, Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006
- Deleuze, Gilles. **Müzakereler**, İnci Uysal(çev.). Norgunk Yayınları, İstanbul, 2013
- Dickie, George. **The New Institutional Theory Of Art**, Peter Lamarque Stein Haugom, Aesthetics And The Philosophy Of Art: The Analytical Tradition, Olsen Malden, Oxford ve Carlton: Oxford: Blackwell Publishing, 2004
- Dickman, Sharron. **Arts Marketing The Pocket Guide**, Australia: Australia Center For The Arts Center For Professional Development Publication, 1997
- Düben, İpek. **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, Esra Yıldız (Ed.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008
- Eco, Umberto. **Günlük Yaşamdan Sanata**, Kemal Atakay(çev.). Can Yayınları, İstanbul, 2012
- Eco, Umberto. **Yengeç Adımlarıyla Sıcak Savaşlar ve Medyatik Popülizm**, Şemsa Gezgini(çev.). Doğan Kitap Yayınları, İstanbul, 2012
- Fernandez, Luis A. **Policing Dissent: Social Control And The Anti-Globalization Movement**, New Jersey: Rutgers University Press, 2008
- Foley, Michael. **Saçmalıklar Çağı**, Algan Sezgintüredi(çev.). Domingo Yayınevi, İstanbul, 2011
- Foucault, Michel. **Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, Mehmet Ali Kılıçbay(çev.). İmge Yayınları, İstanbul, 2001
- Foucault, Michel. **Sonsuza Giden Dil, Seçme Yazılar**, Işık Ergüden(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006

- Fukuyama, Francis. **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, Zülfü Dicleli(çev.). Gün Yayıncılık, İstanbul, 1999
- Giddens, Anthony. **Modernity and Self Identity Self And Society In Late Modern Age**, Cambridge: Cambridge Polity Press, 1991
- Giddens, Anthony. **Modernliğin Sonuçları**, Ersin Kuşdil(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
- Giddens, Anthony. **Sağ ve Solun Ötesinde**, Müge Sözen ve Sabir Yücesoy(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2002
- Goody, Jack. **Kapitalizm ve Modernlik**, İhsan Durdu(çev.). Küre Yayınları, İstanbul, 2008
- Gottdiener, Mark. **Postmodern Göstergeler**, Erdal Cengiz, Hakan Gür ve Arhan Nur(çev.). İmge Kitabevi, İstanbul, 2005
- Grunenberg, Christoph. **The Politics Of Presentation Museums Galleries And Exhibitions in New York 1929-1947**, London: Univesity Of London Press, 1994
- Güvenç, Bozkurt. **Kültürün A B C'si**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011
- Habermas, Jürgen. **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, Tanıl Bora ve Mithat Sancar(çev.). İletişim Yayınları, İstanbul, 2010
- Hansen, M. **Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin Kamusal Alan ve Tecrübesi Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar Kamusal Alan İçinde**, Meral Özbek(çev.). Hil Yayınları, İstanbul, 2004
- Hanru, Hou Ulrich, Hans Obrist.(Ed.). **Cities On The Move**, OstfildernRuit, Verlag Gerd Hatje, Germany, 1997
- Heartney, Eleanor. **Sanat ve Bugün**, Osman Akınhay(çev.). Akbank Sanat Yayınları, İstanbul, 2011
- Harvey, David. **The Urban Experience**, Baltimore: The John Hophins University Press, 1989
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**, Müge Gürsoy Sökmen(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2007
- Horowitz, Noah. **Art Of The Deal Contemporary Art İn A Global Financial Market**, London: Princeton University Press, 2011
- Heidegger, Martin. **The End of Philosophy and The Task of Thinking Basic Writings**, David F. Krell. New York: Harper Row, 1977

- Henrich, Barbara. **Türkiye’de Güncel Sanat 02 - Güllerim Tahayyüllerim**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- Jameson, Fredric. **Kültürel Dönemeç**, Kemal İnal(çev.). Dost Kitabevi, Ankara, 2005
- Kahraman, Hasan Bülent. **Postmodernite ve Modernite Arasında Türkiye**, Agora KitaplığıYayınları, İstanbul, 2007
- Kahraman, Hasan Bülent. **Türkiye’de Çağdaş Sanat 80’90’00**, Masa Yayınları, İstanbul, 2013
- Kaplanoglu, Semih. **Ayşe Erkmen I Seçilmiş Çalışmalar**, (Katalog) Ada Yayınları, İstanbul, 1990
- Karatani, Kojin. **Metafor Olarak Mimari**, Barış Yıldırım(çev.). İkinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2010
- Karatani, Kojin. **Tarih ve Tekerrür**, Seiji M. Lippit ve Erkal Ünal (çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2012
- Keyder, Çağlar. **İstanbul’u Nasıl Satmalı? Ulusal Kalkınmacılığın İflası**, İstanbul: Metis Yayınları, 1993
- Lefebvre, Henri. **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Işın Gürbüz(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2007
- Leppert, Richard. **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, İsmail Gökmen(çev.). Ayrıntı yayınları, İstanbul: 2009
- Madra, Beral. **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003
- Marinardi, Patricia. **Postmodern History at The Musée de Orsay**, 1976 - 2009. Vol.- Vol. 130.The Mit Press, 2009
- Mcluhan, Marshall & Fiore, Quentin. **Yaradanımız Medya**, Ünsal Oskay(çev.), Merkez Yayıncılık, İstanbul, 2005
- Murakami, Haruki. **Hear The Wind Sing**, Eng: Alfred Brinbaum. Publisher Kodansha, 1987
- O’doherty, Brian. **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi**, Sel Yayınları, İstanbul, 2010
- Özkoray, Nurten, Sönmez, Naci(Ed.).**Elgiz10 Çağdaş Sanat İnisiyatifinde 10. Yıl**, Proje 4L.İstanbul: Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi Yayınları, 2011
- Paquot, Thierry. **Lükse Övgü**, Orçun Tünay(çev.). Can Yayınları, İstanbul, 2010

- Plattner, Stuart. **A Most Ingenious Paradox The Market For Contemporary Fine Art**, American Anthropologist. New Series, 1998
- Robins, Kevin. **İmaj Görmenin Kültür Politikası**, Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu(çev.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999
- Roche, Maurice. **Mega Events and Modernity Olympics And Expos in The Growth Of Global Culture**, London: Routledge Press, 2000
- Said, Edward. **Orientalism**, Harmondsworth: Penguin Books, London, 1985
- Smith, Adam. **Milletlerin Zenginliği**, Haldun Derin(çev.). İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2011
- Stallabras, Julian. **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009
- Su, Süreyya. **Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi**, Profil Yayınları, İstanbul, 2013
- Thompson, Don. **Sanat Mezat**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011
- Thornton, Sarah. **Sanat Dünyasında Yedi Gün**, Mine Haydaroğlu(çev.). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011
- Toffoletti, Kim. **Yeni Bir Bakışla Baudrillard**, Yetkin Başkavak(çev.). Kolektif Kitap Yayınları, İstanbul, 2014
- Touraine, Alein. **Modernliğin Eleştirisi**, Hülya Uğur Tanrıöver(çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994
- Touraine, Alein. **Bugünün Dünyasını Anlamak İçin Yeni Bir Paradigma**, Olcay Kunal(çev.). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- Tomlison, John. **Küreselleşme ve Kültür**, Arzu Eker(çev.). Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 2004
- Uçar, N.(Ed.). **Türk Sanat Pazarı 2010 Yılı, Türk Sanat Pazarına İlişkin İstatistik Bir Araştırma**, Biltur Basım Yayın Hizmetleri, İstanbul, 2011
- Velthuis, Olav. **Talking Prices Symbolic Meanings Of Prices On The Market For Contemporary Art**, U.S.A: Princeton University Press, 2005
- Virillio, Paul. **Enformasyon Bombası**, Kaya Şahin(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Virillio, Paul. **Hız ve Politika**, Meltem Cansever(çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2003

Wilde, Oscar. **Sanatçı Eleştirmen Yalancı Katil Estetik ve Etik Üzerine**, Elizabeth Hollander, Esin Soğancılar(çev.). Kaya Genç, Fatih Özgüven, Türker Armaner, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010

Willams, Raymond. **Resource Of Hope**, London: Verso Press, 1989

Wu, Chin Tao. **Kültürün Özelleştirilmesi 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, Esin Soğancılar(çev.). İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

Yardımcı, Sibel. **Kentsel Değişim ve Festivalizm Küreselleşen İstanbul’da Bienal**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005



Sürekli Yayınlar

- Açıkgöz, A. “Güzel Sanatların Meslek Rehberi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 627, 2011
- Akay, Ali. “Büyük Sergiler ve Bienaller Dünyasallaşma ve Globalleşme Farkı”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 108, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008
- Akay, Ali. “Önsöz Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı”, **Toplumbilim Dergisi**, Sayı: 25 İstanbul, 2010
- Aksoy, Asu ve Kevin Robins. “İstanbul’da Dinleme Zamanı”, **İstanbul Dergisi**, Sayı:7 İstanbul, 1993
- Altındere, Halil ve Süreyya Evren. “101 Artworks Türkiye’de Güncel Sanatı’nın Kırk Yılı”, **Artİst.** İstanbul, 2011
- Artun, Ali. “Floransa Prenslerinden Dubai Şeyhlerine Mimarlık Koleksiyon Sanat Saltanatı”, **Sanat Dünyamız Dergisi**. Sayı:105, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Atikoğlu, A.”İstanbul Yaratıcı Şehirler Merkezine Aday Oldu”, **Milliyet Sanat Dergisi**, İstanbul, 2010
- Bakbaşı, Ceyda. “İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri Projesi 2009-2010”, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, **TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Raporu**, İstanbul, 2010
- Baraz, Yahşi. “Türkiye’de Galerıcilik ve Sanat Pazarının Gelişmesi”, Sayı I, **Antika Kültürü ve Sanat Derneği Yayınları**, İstanbul, 1993
- Baraz, Yahşi. “Söyleşi”, Deniz İncoğlu(Hzl.). Sayı: 3, Kasım, **İstanbul Art News**, İstanbul, 2013
- Basualdo, Carlos ve Rosa Martinez(Ed.). “Launching Side”, **Artforum**. Cilt. 37, No:10, 1999
- Başak, Ramazan. “50 Soruda Kara Para ve Aklanmasının Önlenmesi”, **Türkiye Bankalar Birliği**. No:206, İstanbul, 1998
- Bayar, Atılğan. “Türk Resim Pazarı 50 Değil 200 Milyon Dolar”, **Akşam Gazetesi**, 22.02.2012
- Baykal, Emre. “Yüzeyin Altında Gizlenen Enerji”, **İnci Eviner 2000-2010**.(Ed.). Haldun Dostoğlu, Galeri Nev Yayınları. İstanbul, 2010
- Becker, Carol. “Theromance Of Nomadism: A Series Of Reflections”, Cilt.58, No: 2, **Yaz Art Journal**, 1999

- Behnke, Christoph. "Corporate Art Collecting a Survey of German Speaking Companies", **Journal Of Arts Management**, Law and Society, 37(3), Routledge, 2007
- Benhamou, F. N. Moureau ve Sagot Duvaouroux. "Opening The Black Box of The White Cube: A Survey of French Contemporary Art Galleries at The Turn of The Millenium", **Poetics**. 30(4), 2002
- Benjamin, Walter. "Estetize Edilmiş Yaşam", Hıllach Hansgar ve Ünsal Oskay(Ed.). **Der Yayınları**, İstanbul, 1995
- Block, Réne. Süreyya Evren "Önsöz" **Türkiye'de Güncel Sanat 06 - Kayıplar Ülkesiyle Dans**", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- Bourriad, Nicholas. "Söyleşi", Juillet Anout. **Artpress Magazine**, No:380, 2011
- Botti, Simona. "What Role For Marketing In Arts? **An Analysis of Art Consumption And Artistic Value. 3th International Research Seminar on Marketing Communications and Consumer Behavior**", AixEnProvence- France, 1999
- Brystry, Marcia. "Art Galleries As Gatekeepers The Case of The Abstract Expressionist", **Art And Society Readings In The Sociology of Arts**(Ed.). Foster A Blau. J. State University Of New York Press. 1989
- Cameron, Dan. "**We Don't Know Who We Are In Taner Ceylan 1997-2009**", Damiani, Italy, 2011
- Capgemini and Merrill Lynch Wealth Management, "World Wealth Report".**The 15th Annual World Wealth Report 2011**, 2011
- Capgemini and Merrill Lynch Wealth Management, "World Wealth Report".**The 15th Annual World Wealth Report 2015**, 2015
- Ceylan, Taner. "Türk Sanatında Artık Hiçbir Şey Eskisi Gibi Değil", **Sanat Dünyamız**, Sayı:119, İstanbul, 2014
- Colbert, François. "Entrepreneurship And Leadership In Marketing The Arts", **International Journal of Arts Management**, 2003
- Corbett, R. "Are Art Fairs Good For Bussiness?" **The Art Newspaper**. 10.05.2014
- Cooper, James F. Interview with S. Forbes Malcolm. "Nothing Will Destro Your Cultur Ewhile People Are Free Tocreate", **Forbes Magazine**. 2 Ekim 1989
- Crow, K. "An Art Fair Survival Guide", **The Wall Street Journal**. 06.03.2014
- Çalıkoğlu, Levent. "Müze Bir Ev Midir?", **Istanbul Art News**. Sayı 1, Eylül 2013

- Danto, Arthur Coleman. The Artworld, Bkz. Peter Lamarque ve Stein Haugom, Lamarque, P. And Olsen, S. H. (Ed), “**Aesthetics And The Philosophy of Art The Analytic Tradition Malden Oxford, And Carlton**”, Blackwell Publishing, 2004
- Demirdöven, J.B. Ödekan, A. “Müzayedelerin Sanat Piyasalarındaki Rolü ve Türkiye’deki Yansımaları”, **İTÜ Dergisi**. 2008
- Dimaggio, Paul. “Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston The Creatipn of Organizational Base For High Culture in America” **Media, Culture And Society, Cilt: 4**, Academic Press Inc. London, 1982
- Dimaggio, Paul. “Social Structure, Institutions and Culturel Goods The Case ot The U.S.” Bkz. Pierre Bourdieu ve James S. Coleman, **Social Theory For A Changing Society**, Boulder, Co: Russel Sage Foundation, Westview Press New York. 1991
- Duncan & Wallach. “The Museum of Modern Art As a Late Capitalist Ritualan Iconographic Analysis”, **Marxist Perspectives**. 1978
- Ehrmann, Thierry Nedege Ehrmann and Jean Minguet. Artprice. **The Contemporary Art Market Report 2015**, Paris, 2015
- Erkmen, Ayşe. “Sergi Konuşması, Maçka Sanat’taki ‘Burası ve Orası’”, **Maçka Sanat**, İstanbul, 1989
- Evren, Süreyya, “Şener Özmen - Çağdaş Sanatın Yüzleri”, **İstanbul Art News**, İstanbul, 2016
- Filipoviç, Elena. “Global Beyaz Küp”, **Sanat Dünyamız**. Sayı: 108, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008
- Habermas, Jürgen. “Die Neue Intimitat Zwischen Kultur Und Politik”, Bkz. **Die Nacholende Revolution**, Frankfurt am Main. 1990
- Harris, Clive. “Beyond Multiculturalism? Difference, Recognitionand Social Justice”, **Patterns of Prejudice**. Cilt 35, Sayı:1, 2001
- Hatisaru, Songül. “Kazanç Tablosu Katlanarak Büyüyor”, Ali Güreli ile Söyleşi, **Milliyet Gazetesi**. 2011
- Hewitt, Paul ve Didem Eryar Ünlü. Söyleşi “Yakın Plan”, **Dünya Gazetesi**. 24 Nisan
- Groys, Boris. “Zayıf Evrensellik”, Özarman Güleç(çev.). **Genç Sanat Dergisi**. Sayı: 210, Kasım 2012
- Göle, Nilüfer. “Nilüfer Göle ile Postkolonyalizm Üzerine”, **Toplumbilim Dergisi**. Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı, Sayı: 25, İstanbul, 2010

- Gürlek, Nazlı. “**Güzellik, Hayvan ve Diğer Kırık Anlatılar**”, Bkz. İnci Eviner 2000-2010, Edit. Haldun Dostoğlu, Galeri Nev Yayınları, İstanbul, 2010
- Jebahar, Lesli ve İnci Eviner. Bkz. “Çağdaş Sanatın Yüzleri”, **İstanbul Art News**, Şubat, İstanbul
- Joy, A. “**Framing Art The Role of Galleries in The Circulation of Art**”. Working Paper. Department of Marketing, University of Technology Clear Water Bay, Kowloon, Hong Kong, 1996
- Kırmacı, Şebnem, “Kutluğ Ataman - Çağdaş Sanatın Yüzleri”, **İstanbul Art News**, Şubat, İstanbul, 2016
- Koçan, Hüsametdin. “**Sınırları Zorlamak**”, Genç Etkinlik Sınırlar ve Ötesi (Sergi Kataloğu), Haz. Didem Dayı, Mine Pektaş, İstanbul, 1996. s.5.
- Koyuncu, Mahmut. “Ulus Sergileri ve Temsil”, Halil Altındere ve Süreyya Evren (Ed.). Users Manuel Contemporary Art İn Turkey 1986-2006, **Kullanma Kılavuzu, Türkiye’de Güncel Sanat**, Artist Revolver, İstanbul, 2007
- Köksal, Aykut, “Ayşe Erkmen”. **IV. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İksv Vakfı, İstanbul, 1995
- Lash, Scott. “Replies And Critiques”, Expert System Sorsituat Dinter Pretation? Cultureand Institustions in Disorganized Capitalism, Ulrichbeck, Anthony Giddens ve Scottlash (Ed.) **Reflex ve Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in Modern Social Order**, Cambridge: Politypress, 1994
- Luke, B. “The Artist’s Survival Guide to Art Fairs”, **The Art Newspaper**. 12.06.2012
- Madra, Beral. “8 Sanatçı, 8 İş Sergisi Başka Boyutlarda Sanat” **Hürriyet Gösteri**. Ocak 1991, Sayı:122
- Madra, Beral. “Günümüz Sanatı Modern ve Postmodern Üzerine Yapılıyor Ama Artık İkisi de Değil”, **Toplumbilim Dergisi**. Sayı: 4, Haziran, 1996
- Madra, Beral. “**1. Uluslararası Sanatçı İnisiyatifleri İstanbul Buluşması Kataloğu**”, Açılış Konuşması. 2009
- Marinardi, Patricia. “Postmodern History at The Musée de Orsay”,Reesa Greenberg, Bruce Ferguson, Sandy Nairne (Ed.). **Thinking About Exhibitions**, Routhledge.2005
- Massumi, Brian. “Çıkarın Ötesinde Sanat Ekonominin Sonundaki Güç”, Michel Foucault, **Cogito**. 2012.
- Mcandrew, Clare. **The İnternational Art Market 2007-2009**, “Trends in The Art Trade During Global Recession”, Helvoirt, The European Fine Art Foundation. (Tefaf), 255, 2010

- Mcandrew, Clare. The European Fine Art Foundation, **TEFAF Art Market Report 2015**, Netherlands, 2015
- “Jean Luc Nancy ile Karşılaşmalar” **MonoKL**, İlkbahar 2011
- O’nell, Paul. “The Curatorial Turn From Practice to Discourse”, **Issues In Curating Contemporary Art and Performance**, (Ed.). Judith Rugg ve Michéle Sedwich, Chicago, 2007
- Özgüven, Fatih, “Taner Ceylan - Çağdaş Sanatın Yüzleri”, **Istanbul Art News**. Şubat, İstanbul, 2016
- Peterson, K. “The Distribution and Dynamics of Uncertainty in Art Galleries a Case Study of New Dealership İn The Parisian Art Market”, **Poetics**. 25(4), 1997
- Poster, Mark. “Foucault, Deleuze ve Yeni Medya”, Şeyda Öztürk (Ed.). Michel Foucault, **Cogito**. Yapı Kredi Yayınları, 2012. Sayı: 70-71
- Robertson, Iain. “The İnternational Art Market” **Understanding İnternational Art Markets And Management**, (Ed.), Routledge, New York, 2005
- Sayın, Zeynep. Sunuş Pavel Florenski, “**Tersten Perspektif**”, Yeşim Tükel(çev.). Metis Yayınları, İstanbul, 2013
- Seçkin, A. ve E. Atukeren. Art and The Economy a First Look at The Market For Paintings in Turkey, **Economics Bulletin**. 2006
- Schapiro, Meyer. “The Social Bases of Art”, **Art in Theory 1900 - 2000**. Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.). Maiden, Ma, Blackwell Publishing, 2003
- Smith, Anthony. Towards a Global Culture? David Held, Anthony McGrew, (Ed.). **The Global Transformations Reader**, Polity Press. Oxford, 2000
- Serpil, S. “Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyoncuğunun Gelişimi”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2006
- Tansoy, Ş. ”Sanat Fuarları İn Müzayedeler Out”, **Genç Sanat**, Sayı: 197, 2011
- Tansuğ, Sezer. “On Yılda Plastik Sanatlarda Genel Yönelişler”, **St. Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**. İstanbul, Sayı:1, 2004
- Tekin, Serdar. “Sivil Toplumun Devletiyle Bölünmez Bütünlüğü”, **Birikim**. Sayı: 130, 2000
- Uncu, Erman Ata, “Ali Kazma -Çağdaş Sanatın Yüzleri”, **Istanbul Art News**, Şubat, İstanbul, 2016
- Volk, Gregory, **Ayşe Erkmen- Echolot**, Museum Fridericarum, Kassel, 1998

Türkiye Çapında Güzel Sanatlar ve Sanat Tasarım Fakülteleri. **EFFECT Halkla İlişkiler Tarafından Yapılan Saha Araştırması.**(26.02.2016)

Yaşayanlar, Gül.“Kusursuz ve Hazcı Bir İmgelem, Taner Ceylan” **Sanat Dünyamız.** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009

Yayla, Nazlı.“Çağdaş Sanat Piyasasının ‘En’leri Bize Ne Anlatıyor?”,**İstanbul Art News.** Sayı:27, Ocak 2016

Yücel, Derya, “Hale Tenger -Çağdaş Sanatın Yüzleri”, **İstanbul Art News.** Şubat, İstanbul, 2016

Zeytinoğlu, Emre. **Miro’ya Açılan Heykelli Yol.** Eda Sezgin (Ed.).Baksı Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları. Bayburt, 2014



Diğer Kaynaklar

Akay, Ali. “Güncel Sanat Çağdaş Sanatın Öteki Adı Değildir”.
<https://www.radikal.com.tr> (21 Ekim 2015).

Akbank Sanat.<https://akbanksanat.com/> (10 Aralık 2015).

Ali Kazma. “RezistansDesteklenen Projeler”
<https://www.saha.org.tr/projeler/proje/alikazmarezistans> (12 Ocak 2015).

Anadolu’da Bineal Mevsimi. <https://www.anadolujet.com/ajtr/> (22 Kasım 2015).

Art Basel Tarihçe. <https://www.artbasel.com/en/aboutartbasel/history> (02 Kasım 2015).

Arter Geçmiş Sergiler. <https://www.sergirehberi.com/galeri> (17 Şubat 2016)

Artprice, “Artprice’s overview of the Global Art Market H1 2015,
<https://www.artmarketinsight.wordpress> (02.08.2015).

Borusan Sanat Tarihçe.<https://www.borusansanat.com/tr> (10 Şubat 2016).

Balcıoğlu, Emin Mahir. Dr. “Küresel Müzayede Evlerinin Türkiye Operasyonları ve Müzelerin Markalaşma Stratejileri” Konulu Görüşme, Levent, İstanbul, (20.08.2013)

CNAP. *Sanatçı Hibeleri* Centre National des Arts Plastiques <https://www.cnap.fr>(12 Kasım 2015).

Çalıköğlu, Levent. İstanbul Modern Genel Müdürü “İstanbul Modernin Kütatöryal Stratejileri” Konulu Görüşme, İstanbul Modern. Karaköy. İstanbul, (30 Haziran 2014)

Devlet Güzel Sanatlar Galerileri. <https://guzelsanatlar.kulturturizm.gov.tr> (23 Ağustos 2014).

Dostoğlu, Haldun, (haldun@galerinevistanbul.com) Soru-Yanıt, Kumru Eren’e kişisel e-posta (kumrusis@hotmail.com) (22.04.2015)

Erdoğan, Melih. “Küresel Çağda Çağdaş Sanat Pazarı” Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Lefke, 2013.
[https://sbd.dergi.anadolu.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler\(05](https://sbd.dergi.anadolu.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler(05) Şubat 2015).

Ehrmann, Thierry. “Art Market trends 2010”
<https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2010> (11 Şubat 2011).

Erinç Seymen. “Küresel Sanat Pazarının Genç Yıldızları Listesinde”
<https://www.radikal.com.tr/ekonomi> (21 Eylül 2010).

Galeri Baraz Tarihçe. <https://galeribaraz.com/2010/galeribaraz> (02 Haziran 2011).

- Galerist Hakkında.* [https:// www.galerist.com.tr](https://www.galerist.com.tr) (04 Aralık 2015).
- GSMH.*<https://www.kalkinma.gov.tr/> (10 Aralık 2015).
- Herzog, R. “A History of The First Modern Art Fair” <https://www.artcologne.de> (20 Mart 2014).
- İstanbul Modern Geçmiş Sergiler.* [https:// www.istanbulmodern.org](https://www.istanbulmodern.org) (03 Kasım 2015).
- İstanbul Bienali Tarihçe,* [www. 14b.iksv.org](http://www.14b.iksv.org), (12.10.2015)
- Kahraman, Hasan Bülent. Prof.Dr. “Sabancı Müzesi, Akbank Sanat ve Küreselleşmenin Kurum Kültürü Üzerindeki Etkileri” Konulu Görüşme, Kadir Has Üniversitesi, Eyüp. İstanbul, (12 Temmuz 2014)
- Koçan, Hüsamettin. Prof. Dr. “Türkiye’de Çağdaş Sanat Alanında Küresellik Algısı” Konulu Görüşme, İstanbul, (06 Eylül 2013)
- Maçka Sanat Galerisi Tarihçe.* <https://www.mackasanatgalerisi.com/index> (06 Aralık 2015)
- MCH Group.* “Annual Report 2014”,<https://www.mchgroup.com>(20 Şubat 2016).
- Rabia Çapa Galeri Sahibi “Maçka Sanat Galerisi Hakkında” Maçka Sanat Galerisi. İstanbul: 02 Nisan 2014, (Kişisel Görüşme)
- Rampa Galeri.* <https://www.rampaistanbul.com.tr> (04 Aralık 2015).
- Resmi gazete no: 10700. <https://www.gib.gov.tr> (31 Aralık 1960).
- Resmi gazete no: 27147. <https://www.gib.gov.tr> (20 Şubat 2009).
- Sabancı Müzesi Geçmiş Sergiler.* <https://www.sakipsabancimuzesi.org> (12 Aralık 2015).
- Saha Derneği Sarkis’in Respiro Eserinin Üretimine Destek Verdi.* <https://www.abpr.com.tr> (10 Ağustos 2015).
- Salt Sergiler.* <https://www.saltonline.org> (15 Aralık 2015).
- Sanat Galerileri.* <https://www.lebriz.com> (11 Ekim 2011).
- Santral İstanbul Koleksiyonu.* [https:// www.santralistanbul.org](https://www.santralistanbul.org) (10 Ocak 2016).
- Sayın, Zeynep. Prof. Dr. “Evrensellik ve Küresellik Farkı” Konulu Görüşme, Gümüşsuyu. İstanbul, (20 Mart 2015)
- Seçkin, Aylin. “Sanat Piyasaları ve Kara Para” <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/> (07 Temmuz 2015).

Şekerbank AçıkEkran. <https://www.acikekran.com.tr>, (01 Aralık 2015).

Sergiler. <https://www.elgizmuseum.org> (08 Ekim 2015).

Sezgin, Elif Neslihan. Şekerbank Sürdürülebilir Kalkınma Bankacılığı Birim Müdürü “Çağdaş Sanatta Küresel İşlemlerin Dönemsel Analizi” Konulu Görüşme, Şekerbank Genel Müdürlüğü, Levent. İstanbul, (23 Şubat 2016)

Sotheby’s. “Contemporary Art Turkish2009” Müzayede kataloğu, <https://www.sothebys.com/en/catalogues/> (24 Şubat 2013).

Sotheby’s. “Contemporary Art Turkish 2012” Müzayede kataloğu,

Szeman, Imre. ‘Imagining the Future Globalization, Postmodernism and criticism’<https://individual.utoronto.ca> (27 Şubat 2013).

Şener Özmen. Pilot Galeri Sanatçıları <https://www.pilotgaleri.com/artists> (05 Eylül 2015).

The Contemporary Art Market Report January 2015. <https://www.artprice.com> (12 Şubat 2015).

The Museum Has Changed Turkish Art.<https://www.bbc.com/culture/story> (20 Aralık 2015)

Türkiye Çağdaş Sanat Piyasası. <https://www.milliyet.com.tr> (09 Kasım 2011).

Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Türkiye Şubesi Tarihçesi ve 2003 Yılındaki Yeniden Yapılanma Sonrası Faaliyet Özeti.<https://aicaturkey.blogspot.com.tr/> (23 Ocak 2010).

USA Recovers Top Position from China. Artprice’s overview of the Global Art Market.<https://www.artmarketinsight.wordpress> (02 Ağustos 2015).

Ünver, Burcu. “Selim Birsal, Boğaziçi’nde Çağdaş Sanat” Röportaj Dizisi: <https://istanbulmuseum.org>(12 Kasım 2014).

Venedik Bienali 54. Uluslararası Sergisinde Türkiye Pavyonu.<http://iksv.org/tr/arsiv> <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue> (24 Şubat 2013).

13. Uluslararası İstanbul Bienali. <https://bienal.iksv.org/tr/> (29 Ocak 2012).

56. İstanbul Bienali Türkiye Pavyonu.<https://turkiyepavyonu15.iksv.org> (15 Haziran 2015).

2015-2017 Arasını Kapsayan Orta Vadeli Program. Kalkınma Bakanlığı. <https://www.kalkinma.gov.tr> (10 Aralık 2015).